

PAULINA SZTABIŃSKA-
-KAŁOWSKA

Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki

 ORCID ID: 0000-0003-4617-7947

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE
PROFESOR ELEONORZE
JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI:10.18778/8331-666-6.23

SZTUKA INSTALACJI JAKO ŚLAD PROCESU ARTYSTYCZNEGO

STRESZCZENIE

W artykule skupiam się na rozważeniu sztuki instalacji jako śladu procesu artystycznego. Zagadnienie to wystąpiło wyraźnie w związku z *action painting* i twórczością Jacksona Pollocka. Krytycy sztuki zwracali uwagę, że w przypadku malarstwa amerykańskiego artysty, wykonanie obrazu przestawało być celem działań. Tym, co prezentowano publicznie był obraz, czyli płaszczyzna pokryta plamami barwnymi. Jednak właściwości tego wytworu sugerowały wyraźnie konieczność uwzględnienia czynności, które doprowadziły do jego powstania, wzięcia pod uwagę stosowanej przez Pollocka techniki malarskiej określanej jako *dripping*. Później, w latach 50. i 60., tendencja ta znalazła rozwinięcie w happeningach i *events*. Teoretycy happeningu wskazywali na *action painting* jako jedno ze źródeł owej twórczości. Możliwość przekształcenia happeningu w instalację i odwrotnie, właściwie od początku była zawarta w koncepcji obu tych zjawisk artystycznych. Również w sztuce *performance*, „pozostałości” po działaniu artysty często traktowane są jako obiekty, instalacje. W artykule omówię przykłady działań artystów (między innymi Allana Kaprowa, Josepha Beuysa, Marcina Berdyszaka, Juliana H. Raczko i innych), w przypadku których powstałe instalacje są zapisem ich działań, swoistym śladem po nich.

SŁOWA KLUCZOWE: sztuka instalacji, ślad, proces artystyczny

INSTALLATION ART AS A TRACE OF THE ARTISTIC PROCESS

In the article I focus on considering installation art as a trace of the artistic process. This issue appeared clearly in connection with action painting and the work of Jackson Pollock. Art critics pointed out that in the case of the American artist's

paintings, making a painting was no longer the goal of his actions. What was presented to the public was a painting, i.e. a surface covered with color spots. However, the properties of this product clearly suggested the need to take into account the activities that led to its creation, and to take into account the painting technique used by Pollock called dripping. Later, in the 1950s and 1960s, this tendency was developed in happenings and events. Happening theorists pointed to action painting as one of the sources of this creativity. The possibility of transforming a happening into an installation and vice versa was included in the concept of both artistic phenomena from the very beginning. Also in performance art, the „remains” of the artist’s actions are often treated as objects or installations. In the article I will discuss examples of the activities of artists (including Allan Kaprow, Joseph Beuys, Marcin Berdyszak, Julian H. Raczek, and others), for whom the created installations are a record of their activities, a kind of trace of themselves.

KEYWORDS: installation art, trace, artistic process

Po raz pierwszy problem postrzegania dzieła, jako zapisu śladu artystycznego wystąpił wyraźnie w związku z *action painting* i twórczością Jacksona Pollocka. Krytycy sztuki zwracali uwagę, że w przypadku jego malarstwa wykonanie obrazu przestawało być celem działań. Podkreślał to między innymi Harold Rosenberg, pisząc:

W pewnym momencie płótno zaczęło się pojawiać amerykańskiemu malarzowi – jednemu po drugim – raczej jako arena działania niż jako przestrzeń do odtwarzania, odrysowania, analizowania lub „wyrażania” realnego czy wymyślanego obiektu. W następstwie tego płótno stało się nie obrazem, lecz wydarzeniem¹.

Tym, co prezentowano publicznie był obraz, czyli płaszczyzna pokryta plamami barwnymi. Jednak właściwości tego wytworu sugerowały wyraźnie konieczność uwzględnienia czynności, które doprowadziły do jego powstania, wzięcia pod uwagę stosowanej przez Pollocka techniki malarskiej określanej jako *dripping*. Później, w latach 50. i 60., tendencja ta znalazła rozwinięcie w happeningach i *events*. Teoretycy happeningu wskazują na *action painting* jako na jedno ze źródeł owej twórczości. Zwracają uwagę, że

¹ H. Rosenberg, *The American Action Painters*, „Art News” grudzień 1952, cyt. za: A. Kępińska, *Żywiol i mit. Żywiol i chaos jako wartość w sztuce action painting w świetle badań nad strukturą mitów i „świadomością mityczną”*, Kraków–Wrocław 1983, s. 181.

dripping Pollocka był już swoistym rodzajem happeningu, jednak zasadnicza różnica polegała na tym, że artysta działał tam w samotności, bez udziału widzów, a poza tym wyprowadzał wszystko z siebie. Udział przedmiotów jako korelatu akcji był znikomy. Farby i rozłożone na podłodze pracowni Pollocka płótno były właściwie w pełni podporządkowane działaniom. Cechowała je „poręczność”. Nie przeciwstawiały się one zamierzeniom artysty, nie wchodziły w konflikt z jego dążeniami, nie ograniczały przez swe właściwości możliwości jego działań. Inaczej było w happeningach. Tu publiczność stanowiła ważny, aktywny czynnik akcji, włączając się w przebieg wydarzenia, a przedmioty ze względu na swój ciężar, płynność lub stałość, palność lub niepalność i tym podobne, sprzyjały wykonywanym czynnościom albo je utrudniały czy wręcz uniemożliwiały. Czasami też obiekty stanowiły prowokację do działania. Nie jest więc możliwe w przypadku happeningu wyraźne określenie co stanowi materię sztuki. Można przyjąć, że najprawdopodobniej byli to działający ludzie (zarówno artysta, jak i zaktywizowana publiczność) oraz przedmioty ze wszystkimi swymi własnościami (zarówno wzrokowymi, jak i działającymi na inne zmysły, takie jak dotyk, powonienie, itp).

Podobnie było w przypadku *events*. George Brecht określał je jako oczyszczoną formę happeningu, w której gesty, pojęcia, materie i rzeczy uzyskują nowy wymiar. *Event* ma najczęściej charakter prostej czynności lub krótkiej sekwencji działań, w której następuje współoddziaływanie człowieka i rzeczy, np. zgodnie z komunikatem: „włącz radio. Po usłyszeniu pierwszego dźwięku, wyłącz je”². Analogiczny charakter, choć przy wyraźnym zaakcentowaniu roli osoby działającej i bardziej rozbudowanej akcji, ma stosunek przedmiotów i czynności w sztuce *performance*.

Zatarcie granicy między rolą działania i wytworu oraz zniesienie podziału między dziedzinami artystycznymi, co doprowadziło do powstania sztuk intermedialnych lub multimedialnych, również skomplikowało zagadnienia dotyczące instalacji. Pojawiły się pytania w jakim stopniu można uznać instalacje za intencjonalny wytwór, a w jakim stanowią one tylko mniej lub bardziej przypadkowy ślad wykonywanych czynności?

Możliwość przekształcenia się happeningu w instalację i odwrotnie właściwie od początku była zawarta w koncepcji obu tych zjawisk artystycznych. Początkowo teoretycy i historycy sztuki akcentowali jednak związek między assamblażem a happeningiem. Jeśli bowiem zasadą assamblażu jest zebranie

² Por. J. Pierre, *Pop art*, Paris 1975, s. 60.

pewnej liczby przedmiotów, to naturalną konsekwencją ich nagromadzenia wydaje się dołączenie do nich istoty lub istot ludzkich, które podejmą działania polegające na przestawianiu, montowaniu, demontowaniu itp. Nie przypadkiem więc José Pierre określał happening jako „najbardziej ambitną formułę assamblażu: taką, która dąży do wprowadzenia, przez rodzaj «kolażu» istot ludzkich i życia ludzkiego do dzieła sztuki”³.

Relacje między aspektami czynnościowym i przedmiotowym były w happeningach złożone. Michael Kirby w swej znanej książce *Happening: An Illustrated Anthology* cytuje ważny pogląd Allana Kaprowa, w którym wyróżnia on w rozważanym zjawisku cztery poziomy:

Pierwszym jest prosta „takość” każdej akcji, fakt, że nie posiada ona innych znaczeń poza bezpośredniością tego, co zachodzi. Ten fizyczny, postrzegalny, namacalny byt jest dla mnie bardzo ważny. Drugim jest to, że stanowią one spełnienie fantazji nie zawsze dokładnie takich jak życie, chociaż są wyprowadzone z niego. Trzecim, że są one zorganizowanymi strukturami wydarzeń (events). A czwartym poziomem, nie mniej istotnym, jest ich „znaczenie” w symbolicznym lub sugestywnym sensie⁴.

Działania happenerów obejmowały więc zarówno bezpośrednio wykonywane czynności fizyczne, jak przypominanie sobie czegoś, planowe, świadome organizowanie struktur, przewidywanie znaczeń (interpretację). Stanowiły jednorazowe przejawy aktywności, niekoniecznie uświadomionej, lub złożone procesy ukierunkowane, zmierzające do określonego stanu końcowego. W drugim przypadku nadawany był im określony porządek, który odpowiadał możliwości osiągnięcia zamierzonego wyniku. Obok czynności instynktownych, zautomatyzowanych, przymusowych lub dowolnych, pojawiły się też działania przemyślane i celowe.

Różnorodność sposobów postępowania wyróżnianych w happeningach dotyczy też *events* i *performances*. We wszystkich tych przypadkach działań artystycznych pojawia się człowiek lub ludzie, którzy wykonując czynności, pozostawiają wyraźniejsze, trwalsze lub mniej wyraźne, często efemeryczne, rezultaty materialne. Stanowią one ślad ich działania.

³ *Ibidem*, s. 70.

⁴ M. Kirby, *Happening: An Illustrated Anthology*, New York 1965, s. 49.

Słowo „ślad”, jak wskazywał Grzegorz Sztabiński w artykule pt. *Ślad, cytat i etyka*, ma przynajmniej dwa znaczenia. Pierwsze z nich związane jest z procesem materialnym, w tym z odciskami, odbiciami pozostawionymi przez ludzi, zwierzęta lub przedmioty. Są to ślady działania ciał materialnych pozostawione w innej materii, potwierdzające istnienie ich interakcji oraz w mniejszym lub większym zakresie wygląd. Przykładem mogą być procesy wzrostu i rozkładu roślin, odciski stóp na piasku, czy butów na śniegu, maski pośmiertne, a także fotografie, będące utrwaleniem podobizny kogoś lub czegoś na błonie światłoczułej dzięki wypromieniowaniu światła⁵.

Drugie znaczenie słowa „ślad”, jak zauważył Sztabiński w przywołanym artykule, związane jest ze zmianami pozostawionymi w rezultacie działań. O ile w pierwszym przypadku ślady powstają na drodze procesów przyczynowo-skutkowych o charakterze fizycznym lub chemicznym nawet wtedy, gdy nie ma żadnych czynności istot żywych, tu występować musi akcja. Podczas, gdy powstanie odcisków stóp na piasku lub podobizny fotograficznej uzależnione jest od występowania odpowiedniego materiału, w drugiej sytuacji to działania ludzkie przekształcają materię w sposób zamierzony lub niezamierzony, pozostawiają swe znamiona. Przykładem mogą być ślady włamania. Odnoszą się one nie tyle do ciał osób i przedmiotów, ile do czynności, jakie zostały wykonane⁶.

Jeśli rozpatrywać malarstwo i rzeźbę w kategoriach śladu, to należą one do drugiej odmiany. Praktyka polegająca na wykonywaniu masek pośmiertnych istniała zawsze na pograniczu sztuki lub umieszczana była poza nią. Natomiast w przypadku pozostałości happeningów, *events* i *performances* mamy do czynienia z obu odmianami. Pomijając fotografie, wykonywane niekiedy w czasie przebiegu akcji, na przedmiotach mogą pozostawać intencjonalne lub nieświadomie pozostawione „odciski” ciał i znamiona działań. W pierwszym przypadku są one rezultatem czystej bezpośredniości. Natomiast w drugim mogą, choć nie muszą, występować elementy planowania, świadomych intencji związanych z utrwaleniem określonych znaczeń⁷.

Jakie znaczenie dla scharakteryzowania tego typu instalacji mają prowadzone tu rozważania i wprowadzone rozróżnienia? Przede wszystkim

⁵ Zob. G. Sztabiński, *Ślad, cytat i etyka*, „Obieg” 1992, nr 2–3, s. 4–8.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Szerzej problemy te omawiałam w artykule: P. Sztabińska, *Dokumentacja, ślad i kreacja artystyczna*, „Sztuka i Dokumentacja” 2014, nr 10, s. 75–82.

wskazują one, że nie można izolować instalacji (przynajmniej w niektórych przypadkach) od działań w rezultacie których powstały. Pomimo przedmiotowego charakteru tych realizacji, mogą one być przede wszystkim śladem zachodzących procesów lub wykonywanych działań. Mogą też, na zasadzie odwrotności, prowokować ich wykonanie.

Rozważmy przykłady. Artystą, którego cała twórczość może być uznana za pochodną wobec sztuki akcji był Joseph Beuys. W swych pracach, podobnie jak w życiu, starał się przywrócić utraconą jedność natury i ducha. Dlatego, podejmując określone działania, nie narzucał zasad swej woli lub swego rozumu, podporządkowując sobie materię. Starał się raczej brać pod uwagę jej właściwości i wchodzić z nią w złożony proces współoddziaływania. Określano go jako „nowoczesnego szamana”. U podstaw szamanizmu znajduje się przekonanie, że duchy zamieszkują zarówno „świat górny”, „świat dolny”, jak i ciało człowieka. Nawiązanie z nimi kontaktu pozwala uzyskać szczególne możliwości działania. Szaman dla osiągnięcia celów nie dąży więc do podporządkowania sobie rzeczywistości, a do wykorzystania właściwych dla niej możliwości. Moc wywodzi się z umiejętności nawiązania kontaktu z mocami istniejącymi poza nim. Beuys postępował podobnie. Posługiwał się pospolitymi, powszechnie dostępnymi materiałami, choć nie należącymi do zakresu środków artystycznych. Należały do nich tłuszcz, miód i filc. Artysta wykorzystywał je nie tylko w jednej formie, biorąc pod uwagę zachodzące w nich procesy, na przykład zmiany stanu pod wpływem ogrzewania czy upływu czasu. Interesowały go więc zarówno pod względem wizualnym, jak i energetycznym, z punktu widzenia ukrytych w nich możliwości mogących prowadzić do nieoczekiwanych skutków. Ta swoista postawa Beuysa jest konsekwencją jego doświadczeń osobistych. Podczas II wojny światowej był pilotem. Samolot jego został zestrzelony nad Rosją, a Tatarzy, którzy go odnaleźli, doprowadzili do wyleczenia ran, stosując proste, naturalne środki. Ludziom należącym do nowoczesnej cywilizacji technicznej nie kojarzą się one z medykamentami, jednak ludy uważane za prymitywne potrafią zrobić z nich niezwykle użytek. Poza innymi funkcjami, potrafią odkryć w nich właściwości lecznicze. Nie przypisują im jednej roli, a potrafią, myśląc całościowo, wykorzystać ich różne właściwości.

Podobnie zaczął postępować później Beuys w swej działalności artystycznej. Korzystał z szerokiego zakresu materiałów. Poza wspomnianymi już, należały do nich zwierzęta (zając, kojot) oraz przedmioty codziennego użytku

(krzesło, metalowe łóżko, wanna, samochód Volkswagen, sanki itp.). Nie dokonywał więc rozróżnienia na twory natury i wytwory przemysłu. Działając jak szaman – pisała Diane Waldman – ukierunkowywał „energię, która płynęła z tych materiałów i przedmiotów, dokonując ich transformacji i nadając im nowe znaczenie przez odmienianie ich i umieszczenie w nowych kontekstach”⁸. W ten sposób, jak zauważa owa autorka, „pracownia Beuysa była jego światem, jego teatrem i jego laboratorium. Manipulował tam składnikami swych dzieł”⁹. Można jednak powiedzieć również, biorąc pod uwagę różnorodność używanych przez niego elementów, że cały świat był jego pracownią. Zwłaszcza, że artysta pod koniec życia stworzył koncepcje „rzeźby społecznej” i podjął szeroko zakrojoną działalność polityczną. Słusznie pisze więc Piotr Krakowski, że:

dla Beuysa moment powstawania rzeźby jest ważniejszy niż sama rzeźba. Rzeźba jest według niego zarówno myślą, jak i czynnością, toteż bez większych trudności można włączyć do twórczości rzeźbiarskiej akademię, partię studencką czy organizację niewyborców¹⁰.

Biorąc pod uwagę wspomnianą tu wielokrotnie niejasność rozróżnienia na rzeźbę i instalację, uwagi te można odnieść również do drugiej grupy realizacji.

Jak wspomniałam, prace plastyczne Beuysa były często pozostałościami po organizowanych przez niego akcjach prezentowanych publicznie. Jednak nawet wówczas, gdy celem było wykonanie rzeźby czy instalacji, artysta uwzględniał w nich czynniki procesualne. Zakładał, że będą w nich zachodziły określone zmiany związane z działaniem takich czynników, jak temperatura powietrza powodująca topnienie, procesy gnicia, rozkładu. W związku z tym istnienie dzieła polegało nie na trwaniu, a na przemianach następujących w czasie. Przemiany owe były przewidywalne, jednak niemożliwe do dokładnego zaplanowania. Zachodziły one pod wpływem wielu zewnętrznych czynników, prowadząc do pojawienia się nowych zjawisk, takich jak zapach związany z gniciem materiałów. Dobrym przykładem takiej realizacji jest *Krzesło z tłuszczem* z 1964 roku. Na zwykłym, drewnianym krześle artysta

⁸ D. Waldman, *Collage, Assemblage, and the Formal Objects*, New York 1992, s. 284.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 118.

umieścił porcję tłuszczu o kształcie połowy ukośnie przeciętego prostopadłościanu. Jedna część leżała na siedzisku, druga wspierała się na oparciu. W ten sposób tłuszcz wypełniał dwie podstawowe funkcje związane z użyciem krzesła przez człowieka – siedzenie i możliwość opierania się o nie plecami. Oprócz tego, na poprzeczce kończącej oparcie, Beuys zawiązał pionowo sterujący drut. Komentując tę pracę mówił:

Moją początkową intencją związaną z użyciem tłuszczu było pobudzenie dyskusji. Łatwość przystosowywania się materiału pociągała mnie szczególnie w związku z jego reagowaniem na zmiany temperatury. Ta łatwość przystosowywania się ma konsekwencje o charakterze psychologicznym – ludzie instynktownie czują, że wiąże się to z wewnętrznymi procesami i uczuciami. Chciałem, żeby dyskusja dotyczyła możliwości rzeźby i kultury, tego co one znaczą, o jakim języku myślimy, jakiej ludzkiej produkcji i twórczości dotyczą. Przyjąłem więc w rzeźbie pozycję ekstremalną i [użyłem] materiału, który był podstawowy w życiu, a nie kojarzył się ze sztuką¹¹.

Uważam, że w przypadku tej realizacji mamy do czynienia z bardzo charakterystycznym przykładem rzeźby/instalacji jako śladu działania. Wybór tłuszczu był niezwykle trafny. Jest on elementem naturalnym, ale uzyskanie go w czystej postaci wymaga wytopienia. Tłuszcz nie przybiera jednak kształtu geometrycznego. Można nawet powiedzieć, że jest to dla niego forma niezwykle, nienaturalna. Nadanie mu takiej postaci stanowi rezultat ludzkich wysiłków. W dziejach sztuki wielokrotnie podkreślano, że elementarne kształty geometryczne wskazują na istnienie człowieka, są objawem aktywności jego umysłu i ręki¹². Decydując się na nadanie mu takiej formy Beuys chciał stworzyć rodzaj śladu. Jednak tłuszcz jest materiałem nienadającym

¹¹ J. Beuys, cyt. za: D. Waldman, *Collage, Assemblage...*, s. 287.

¹² W XX wieku zwracali na to uwagę rosyjscy konstruktywiści, podkreślając konieczność przezwyciężenia form „bezrozumności” natury przez wprowadzenie form geometrycznych. Jeszcze dobitniej ujmował ten problem Le Corbusier. Podkreślał, że natura (poza wyjątkowym przypadkiem, jaki stanowią kryształy) nie tworzy kształtów geometrycznych. Geometria jest właściwa dla człowieka i dlatego francuski artysta określał go jako „zwierzę geometryczne”. Szerzej problemy te rozważał Grzegorz Sztabiński w książkach *Dlaczego geometria?*, Łódź 2004 i *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*, Łódź 1991, s. 74–78.

się do takiego formowania. Właściwie tylko wtedy, kiedy jest silnie zmroźony zachowuje kształt regularny. Pod wpływem ciepła ciała ludzkiego deformuje się i rozpuszcza. Dlatego, jak podkreśla niemiecki artysta w swym komentarzu, „tłuszcz na «tłustym krześle» nie jest geometryczny”¹³. Widoczne są w nim nierówności, odciski palców związane z manipulowaniem nim. Nakładają się więc w tej realizacji ze względu na użyty materiał aspekty naturalne (pochodzenie zwierzęce surowca), kulturowe (próby nadania mu kształtu geometrycznego) i ponownie naturalne, ale będące przypadkowym skutkiem działania ludzkiego (ślady ręki). Wszystkie te składniki pozostają we wzajemnych związkach i współzależnościach. Ponadto zaś, podlegają dalszym przekształceniom w czasie istnienia realizacji, związanym z samorzutnym deformowaniem się bryły pod wpływem czynników zewnętrznych (ciepła).

Koncepcja instalacji jako śladu powstającego w jakiejś materii może w mniejszym lub większym stopniu uwzględniać rolę działającego człowieka. W sposób symboliczny zagadnienie to wystąpiło w realizacjach Giuseppe Penone’a *Maritime Alps: It Will Go On Growing Except At That Point* (1968–1978). Do rosnącego drzewa przymocowana została stalowa dłoń. Drzewo dalej rośnie, obumierając tylko w miejscu zetknięcia z metalową formą.

Bardzo ciekawym przykładem, w którym działanie twórcze ograniczone jest do minimum i stanowi właściwie podkreślenie tego, co występuje w naturze, była akcja/installacja Juliana H. Raczko, zrealizowana w Okunince w 1993 roku, w ramach pleneru dla artystów posługujących się językiem geometrii. Artysta znalazł w lesie wyrzucony materac. Leżąc jakiś czas w naturalnym otoczeniu porósł on częściowo mchem, a w jego wnętrzu zagnieździły się owady. Przyroda wchłaniała, przyswajała sobie obcy wytwór człowieka. Raczko podkreślił tę sytuację i uczynił z niej symbol, wyodrębniając jej miejsce przez ogrodzenie taśmą przeciągniętą między drzewami.

Ciekawym przykładem instalacji wykorzystujących różne procesy zachodzące w materii jest twórczość Marcina Berdyszaka. Jedną z takich realizacji jest *Fresh Fruit Table – Hommage à Matta Clark*. Na stole o długości 10 metrów, nad którym zawieszane były cztery lampy neonowe, umieszczonych zostało

¹³ J. Beuys, cyt. za: D. Waldman, *Collage, Assemblage...*, s. 287.

140 kg cytryn. Zostały one pocięte piłą elektryczną. Jednak nie sam proces ich rozcinania był tu ważny, a jego konsekwencje. Cytryny wydzielaly bardzo silny zapach. Zainicjowany działaniem proces trwał dwa tygodnie. W tym okresie, jak pisał artysta „stół żył własnym życiem, aż owoce nie zgniły”¹⁴.

W omawianych przypadkach instalacji, czynności artystów były ściśle związane z używanymi materiałami. Można nawet powiedzieć, że zaistnienie dzieła było uzależnione od ich właściwości. Ślad działania twórczego w tych przypadkach stawał się ściśle związany z procesami fizycznymi i chemicznymi lub ze zjawiskami biologicznymi. Miejsce akcji, przestrzeń, w której instalacja powstaje, było ważne, jednak tylko jako otoczenie właściwe dla używanych elementów. Nie wyodrębniło się jako swoisty składnik niosący własne wartości. Miejszem tym mogła być pracownia artysty lub wnętrze galerii, albo określony fragment pejzażu – las, park, rzeka itp. Nieco inny rozkład akcentów następuje w przypadku instalacji, w których ślad pojmowany jest przede wszystkim jako bezpośrednie znamię pozostawione przez działanie ich twórcy. Wówczas samoistne procesy zachodzące w materiałach schodzą na dalszy plan, natomiast podstawowe znaczenie ma człowiek, którego czyny powodują często zaskakujące, nieoczekiwane spotkania przedmiotów. Tak, jak to ma miejsce w życiu, w przypadku śladów włamania, morderstwa itp. Wówczas kontekst przestrzenny, w jakim samo zjawisko pojawia się, ma ważne znaczenie. Jego naturalność, zwykłość lub nieoczekiwany charakter jest istotnym nośnikiem znaczeń.

Wielu twórców happeningów decydowało się po zrealizowaniu wydarzenia artystycznego pozostawić powstałe w jego rezultacie układy przedmiotowe, aby przez jakiś czas można było je oglądać. Uznawali oni, że ślady tego, co zaszło, mogą mieć autonomiczną wartość dla odbiorców, którzy tym razem spokojnie, nieprovokowani do działania przez ciąg akcji, mogą obejrzeć stworzoną sytuację przestrzenną. Często też dokumentowano to swoje miejsce po zdarzeniu, utrwalając ślady powstałe w czasie jego przebiegu. Wczesnym przykładem może być happening/instalacja Allana Kaprowa *The Yard* z 1961 roku. Claus Oldenburg definiując happening, pisał, że jest to „taki lub inny sposób użycia *przedmiotów w ruchu*”¹⁵. Analogicznie

¹⁴ M. Berdyszak, cyt. z korespondencji artysty z Grzegorzem Sztabińskim, cyt. za: G. Sztabiński, *Sztuka instalacji a environment. W poszukiwaniu teorii*, „Rzeźba Polska” 1994–1995, t. 7, s. 31.

¹⁵ Cyt. za: M. Kirby, *Happening...*, s. 200. Rolę przedmiotów w happeningu omawia Tadeusz Pawłowski w książce *Happening*, Warszawa 1988, s. 46–54.

omawiając instalację będącą śladem czynności, można określić ją jako zestawienie przedmiotów powstałe po zakończeniu działania; w stanie bezruchu, ale świadczącym o tym, co się wydarzyło.

Zarówno w czasie trwania happeningu (a także *event* i *performance*), jak i w sytuacji po zakończeniu działań, istotna jest rola miejsca, w którym zdarzenie odbywa się. Jest to ważny czynnik łączący sztukę akcji z instalacjami. W obu przypadkach dobór fragmentu przestrzeni jest niezwykle istotny, a czasami jego rola ma podstawowe znaczenie. Warto w związku z tym przytoczyć interesującą refleksję Huberta Besaciera, który wraz z Orlan, przez pięć lat (od 1975 do 1983 roku) organizował Międzynarodowe Sympozja Sztuki Performance w Lyonie. Brali w nich udział najwybitniejsi przedstawiciele sztuki akcji z całego świata. Poza tym elementem trzeciego sympozjum zorganizowanego w 1981 roku była wystawa *Oeuvres Plastiques des Artistes de la Performance* (*Dzieła plastyczne artystów performance*) zorganizowana w Centre ELAC i innych miejscach. Większość prac pokazywanych na niej stanowiły instalacje.

Besacier, jako organizator, zobowiązany był przygotować dla artystów warunki do działania. We wstępie do katalogu sumującego Sympozja Sztuk Performance w Lyonie podkreślał, że zasadnicze znaczenie miało znalezienie miejsca. Było to tak istotne,

ponieważ *wyбір miejsca* w dziedzinie, która nas dotyczy, stanowi część twórczości. Znaleźć miejsce, które odpowiada w sposób najbliższy typowi pracy proponowanej przez artystę jest, w naszych oczach, jednym z zasadniczych zadań organizatora. [...] Może ono być neutralne albo o wyraźnych konotacjach – od ascetycznej galerii (wystawa Chaimowicza) do ruin dawnej pracowni (C. Kubisach), traktując jako etap pośredni podziemia galicyjsko-rzymskie (koło Trengove)¹⁶.

Podobnie ważne było zdobycie właściwych materiałów. W sztuce performance zasadniczą rolę pełni działający twórca. Jednak posługuje się on zwykłymi przedmiotami, które mogą być nowe lub zniszczone, albo w czasie samej akcji ulegać destrukcji.

¹⁶ H. Besacier, *Viva!*, [w:] 1979–1983. *Cinq ans d'art-performance à Lyon*, Lyon 1984, s. 16.

W tej formie performance – pisał Besacier – znajdujemy się na granicy dramatu, ale dramatu w którym – i to właśnie uzasadnia proces „Instalacji” – zdarzenie jest często odsunięte (*différé*), już dokonane. Do widza należy zinterpretowanie go i powtórne odkrycie¹⁷.

Performance i instalacja mogą więc pozostawać w ścisłym związku. Performance jest wówczas procesem działania udostępnionym bezpośredniej obserwacji. Natomiast instalacja również odnosiłaby się do określonych czynności, tyle że nie postrzeganych wprost, a możliwych do poznania pośrednio poprzez rezultaty, pozostawione ślady. Czynności zostały dokonane, ale z pewną zwłoką, odroczeniem, ujmujemy je dzięki zaistniałej konfiguracji przedmiotów. Owo swoiste „odłożenie” w procesie poznania ma istotne znaczenie. Zanikają pewne cechy takie jak chwilowość, bezpośredniość itd. Pojawiają się natomiast nowe, związane z koniecznością rozmawiania, wnioskowania, ujmowania na podstawie śladów tego, co nieobecne. Jednak w obu odmianach rola miejsca pozostaje istotna. Sztuka instalacji staje się śladem procesu artystycznego.

BIBLIOGRAFIA

- Besacier Hubert, *1979–1983. Cinq ans d'art-performance à Lyon*, Lyon 1984.
- Berdyszak Marcin, cytat z niepublikowanej korespondencji artysty z Grzegorzem Sztabińskim (archiwum autorki).
- Kępińska Alicja, *Żywiół i mit. Żywiół i chaos jako wartość w sztuce action painting w świetle badań nad strukturą mitów i „świadomością mityczną”*, Kraków–Wrocław 1983.
- Kirby Michael, *Happening: An Illustrated Anthology*, New York 1965.
- Krakowski Piotr, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981.
- Pawłowski Tadeusz, *Happening*, Warszawa 1988.
- Pierre José, *Le pop art*, Paris 1975.
- Rosenberg Harold, *The American Action Painters*, „Art News” 1952 (grudzień).

¹⁷ *Ibidem*, s. 17.

- Sztabińska Paulina, *Dokumentacja, ślad i kreacja artystyczna* „Sztuka i Dokumentacja” 2014, nr 10, s. 75–82.
- Sztabiński Grzegorz, *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*, Łódź 1991.
- Sztabiński Grzegorz, *Ślad, cytat i etyka*, „Obieg” 1992, nr 2–3, s. 4–8.
- Sztabiński Grzegorz, *Sztuka instalacji a environment. W poszukiwaniu teorii*, „Rzeźba Polska” 1994–1995, t. 7, s. 20–33.
- Sztabiński Grzegorz, *Dlaczego geometria?*, Łódź 2004.
- Waldman Diane, *Collage, Assemblage, and the Formal Objects*, New York 1992.