

PROCESUALNOŚĆ A MATERIA SZTUKI.
RÓŻNE DROGI KREACJI I FUNKCJONOWANIA UTWORU SZTUK WIZUALNYCH:
OD TRADYCYJNEJ DO ANTYSZTUKI I DZIAŁAŃ ARTYSTYCZNYCH

Anna Kowalik
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie,
Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki,
Wybrzeże Kościuszkowskie 37, 00-379 Warszawa
anna.kowalik@cybis.asp.waw.pl



ABSTRAKT

Cel badań. Celem pracy jest analiza kreacji i funkcjonowania sztuki, która jest w bezustannym procesie, co wynika między innymi z jej natury. Zarówno poprzez proces, jak i materię, może być odbierana wzrokowo, ale także za pomocą innych zmysłów. W artykule dokonano interpretacji na podstawie wybranych dzieł polskich i zagranicznych artystów.

Metoda. Dysonans pomiędzy sztuką współczesną a dziełami sztuki dawnej leży między innymi w różnorodności zastosowanych technik i sposobów przekazywania wiadomości. Sztuka to obszar wolności artysty, który manifestuje się dowolnym wyborem środków wyrazu: Teresa Murak celebrytuje misterium życia, posługując się tworzywami pochodzenia naturalnego, każdy użyty przez Annę Goebel materiał opowiada własną, niepowtarzalną historię i jest traktowany jako medium do *stworzenia własnej rzeczywistości*, natomiast dla Yvesa Kleina malarstwo jest popiołem sztuki, gdyż najważniejsze są doświadczenie i sam proces tworzenia, wszystko bowiem, do czego sztuka się odnosi, każdy proces twórczy i proces odbioru dokonują się w jakimś kontekście.

Wyniki. Dziś dziełem sztuki określa się każdy przejaw działalności artystycznej, począwszy od obrazu w pojęciu tradycyjnym, aż do sztuki „akcji”, eksperymentalnych odcisków ciała ludzkiego, przedmiotów, roślin, sztuki efemerycznej, instalacji i form przestrzennych, takich jak environments. Sztuka w procesie wyraża nie tyle czasowy charakter powstawania dzieła, ile zasadniczą dla jego istnienia konieczność znajdowania się w stanie permanentnego wykonywania przez autora.

Wnioski. W sztuce współczesnej następuje przewartościowanie etapów wpływających na tworzenie dzieła. Przywołane w tekście przykłady ukazują odmienne podejście do sztuki w procesie oraz do formy i sposobu użycia medium. Dowodzą braku rozbieżności pomiędzy istotą i egzystencją człowieka, a materią, która przybiera formę osobowości jednostki.

Słowa kluczowe: sztuka wizualna, materia sztuki, sztuka w procesie, sztuka współczesna, synteza sztuk.

Processuality and matter of art. Different ways of visual artwork creation and its functioning: from the traditional one to anti-art and action art

ABSTRACT

Purpose of research. The purpose of the study is the analysis of the creation and functioning of art as a continuing process, a quality that is intrinsic to it. Art can be perceived visually as well as with other senses both in the process and through the material outcome. An attempt at its reinterpretation, illustrated with selected works of contemporary Polish and foreign artists, will be presented.

Methodology. The dissonance between modern and traditional art lies, among other things, in the variety of, both, the techniques applied and the ways of conveying the message of the work. Art provides the artist with room for freedom which manifests itself in a free choice of artistic means: Teresa Murak celebrates the miracle of living by using natural materials; for Anna Goebel every material she uses tells its own unique story and so the artist considers it to be a medium of creating *her own reality*, whereas Yves Klein used to say that *his paintings were only the ashes of his art*, as what is most important is the experience and creation process, including the passage of time. Such a belief comes from the fact that everything art relates to, each creation as well as reception process – all this takes place in a context.

Results. Today every sign of artistic activity - from painting, in the traditional sense of the concept, to the “action”, experimental imprints of the human body, objects, plants, ephemeral art and spatial forms as environments, installation – can be considered a work of art. Art in process expresses not so much the temporary nature of the artwork formation, , as the necessity - essential for its existence - of being in a state of permanent execution by the author.

Conclusions. In contemporary art, it is possible observe a re-evaluation of the stages that influence the creation of the artwork. Examples of art in the text show a different approach to the art in the process and the form and manner of use of the medium. They prove the lack of discrepancies between essence and existence of human and matter that takes on the form of the individual personality.

Key words: visual art, art matter, process art, contemporary art, art synthesis.

WSTĘP

Nieodzownymi elementami szeroko rozumianej sztuki w procesie są improwizacja, przypadek czy próba, prowadzące do zaskakujących – często nawet samego artystę – rezultatów. Zważywszy, że formy sztuki w procesie, podobnie jak syntezy sztuk, istnieją od pradziejów cywilizacji, forma osiągniętych przez artystę rezultatów wydaje się być niczym nieograniczona. Różnice pomiędzy sztuką współczesną a dziełami sztuki dawnej wynikają między innymi z różnorodności zastosowanych technik i sposobów przekazywania wiadomości.

Kategoria twórczości może być łącznikiem pomiędzy systemem estetyki tradycyjnej a systemem estetyki opartej na zupełnie nowych założeniach. Podstawowa różnica między nimi dotyczy sposobu pojmowania dzieła sztuki. Dotychczasowa estetyka, wywodząca się z tradycji dziewiętnastowiecznej, posługiwała się przedmiotową defi-

nicją dzieła sztuki (Jasiński, 1989). Sztuka współczesna opiera się na nieco innych założeniach. Bardzo trudno jest, czasami wręcz niemożliwe, ocenić współczesne dzieło sztuki bazując na dawnych tezach filozoficznych, wiedząc, że sztuka ta rozwijała się i nadal rozwija w bardzo szybkim tempie. Przykładami mogą być sztuka konceptualna, która przekracza swój czas historyczny a jej dokumentowanie staje się dziś powszechną praktyką artystyczną (Dziamski, 2012) czy performans, gdzie jednorazowy akt traktowany jest jako unikat, a dokumentacja staje się ciągle zmieniającym systemem odniesień (Wojtowicz, 2013). W niniejszej pracy zostanie przedstawiona próba omówienia ujęcia procesualnego dzieła z dziedziny malarstwa, sztuki efemerycznej oraz performanse.

METODOLOGIA

Na dzieło sztuki składają się zarówno przeżycie twórcze autora (lub odtwórcze odbiorcy) dokonujące się w aktach świadomości, fizyczny fundament dzieła, jak i samo dzieło jako przedmiot intencjonalny (Bator, 2005). Dzieło sztuki jako przedmiot nieprzypadkowy istnieje dzięki intencyjnym aktom świadomości (Bator, 2005; Krawczyk, 2011). Jakie jest więc zadanie dzieła sztuki? Według Jeana Baudrillarda jest to tworzenie złudzenia, pozoru, pamiętać bowiem należy, że sztuka nie jest tym, co nas otacza w sensie dosłownym, ale pewnego rodzaju formą nałożoną na iluzję rzeczywistości. W tym sensie sztuka dla J. Baudrillarda to strategia form, rodzaj zabawy z rzeczywistością, ale także próba opanowania złożoności świata przez daną formę estetyczną (Głutkowska, 2010). Zdaniem Mieczysława Krąpca sztuka dotyczy „układów naszych własnych konstrukcji myślowych, naszych przedstawień, które ostatecznie wszystkie biorą swój intuicyjno-abstrakcyjny początek w samej rzeczy” (Krąpiec, 1959; Stępień, 1963).

Tworzenie dzieła sztuki przebiega w trzech podstawowych etapach: od powstania impulsu twórczego, poprzez proces jego realizacji, aż do finalnego produktu, którym zazwyczaj bywa nowo wytworzony przedmiot. Bogusław Jasiński, przywołując ten podział, powołuje się w swojej książce *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego* na kategorię opartą na modelu procesu pracy wg *Kapitału* Karola Marksa: „model ów nazywa się niekiedy teleologicznym, (...) albowiem składa się z jednej strony z idealnego, myślowego wyobrażenia celu całej pracy, z drugiej zaś – z procesu jego urzeczywistniania zakończonym wytworzeniem nowego przedmiotu – najczęściej tylko w przybliżeniu realizującego pierwotne założenia” (Jasiński, 2008, s. 10). B. Jasiński sprowadza proces twórczy nie tylko do praktyki życiowej, praktyki życia społecznego, ale również do samego bycia. Wskazując na etapy powstawania dzieła, zwraca uwagę na to, że tworzenie sztuki to wykonana przez artystę praca. Z podobnym pojmowaniem pracy spotykamy się w pismach Georga W. Hegla, który wyróżniał jej dwa podstawowe etapy: proces pracy (działalność artystyczna, proces tworzenia) oraz obiektywnie istniejący zmaterializowany efekt owego procesu – w tym przypadku dzieło sztuki (Jasiński, 1989).

Opisując proces twórczy, Jasiński powołuje się na K. Marksa, który proces realizacji celu określa jako: „wydatkowanie jakiejś sumy sił fizycznych i psychicznych pracującego oraz sposób i zakres posługiwania się pewnymi przedmiotami i środkami

pracy” (Jasiński, 2008, s. 13). Ten etap, polegający głównie na przełamywaniu oporu materii, zdaje się być najważniejszym etapem tworzenia. Odległość pomiędzy myślą a jej uprzedmiotowaniem, zamknięciem w realnej formie, stała się przedmiotem refleksji wielu filozofów (Jasiński, 2008). W akcie decyzji twórcy należałoby doszukiwać się różnicy między sztuką w procesie a działaniami wpisującymi się w różnorakie stylizacyjne *izmy* (Białkowski, 2011). Działalność artystyczna twórcy to przecież wynik nastawienia do życia, sztuki i własnej twórczości, które niekoniecznie muszą zostać skonceptualizowane. Ewolucja artysty, pojawianie się nowych cech charakterystycznych dla jego stylu jest też skutkiem inercji, pewnych procesów wpływających na jego twórczość (Białkowski, 2011).

MATERIALNOŚĆ DZIEŁA SZTUKI A PROCES TWÓRCZY

Czym właściwie jest materialność dzieła sztuki? Aby podjąć próbę odpowiedzi na to pytanie, należy rozważyć znaczenie pojęcia: dzieło sztuki. Można je rozumieć jako „byt składający się tak ze swojej fizyczności, jak i szeroko pojętej i trudno poznawalnej sfery znaczeniowej, symbolicznej. Dzieło sztuki jest rzeczą, ale nie sprowadza się do niej bez reszty – nie jest zwykłą rzeczą” (Jaszowska, 2014, s. 1). We współczesnym świecie dzieło sztuki przestało być postrzegane jako obiekt materialny, zaczęło zyskiwać funkcję hybrydy łączącej znaczenia, relacje, procesy oraz materię (Krupiński, 2013). Tym samym jego materia nie jest negatywem jego warstwy ideowej. Nie ogranicza się także do „warstwy technologicznej”, ale wpływa bezpośrednio lub pośrednio na ukazanie jakości artystycznej dzieła (Jaszowska, 2014). Idea i materia dzieła sztuki są wzajemnie zależne i jakiegokolwiek zaburzenie tej zależności wpływa na percepcję dzieła.

Moment materialny w procesie twórczym pojmować możemy jako początek całej twórczości (to na nim w pierwszej kolejności skupia się twórca) lub jako materialną podstawę już trwającego i rozwijającego się procesu twórczego. Pamiętać należy, że początkowo moment materialny jest elementem spoza samego procesu twórczego (Jasiński, 2008). Materia twórczości jest podstawowym warunkiem procesu tworzenia – nie jest możliwe zaistnienie tego procesu bez jego materii. Sposób traktowania materii, wykorzystania przez twórcę, odpowiada jego duchowej wrażliwości, podobnie jak wybór materii, w której artysta chce pracować (Krupiński, 2013). Jedyńą materią twórcy staje się zatem osobowość jednostki, co dla Magdaleny Strzałkowskiej jest „sposobem bycia wewnątrz tego procesu” (Strzałkowska, 2010, s. 30).

Malarstwo, tak jak wszystkie sztuki plastyczne, jest urzeczywistnieniem, materializacją i krystalizacją. W malarstwie dawnym widoczna była zależność urzeczywistnionego, fizycznego świata od statycznej, sformalizowanej materii. Obecnie malarstwo przeżywa największy z dotychczasowych kryzysów - czymś sprzecznym z naturą sztuk plastycznych jest bowiem pozbywanie się sfery urzeczywistnionej, materialno-skryzalizowanej (Bierdiajew, 2010). Zaczyna się proces przenikania malarstwa poza materialny porządek bytu. Mikołaj Bierdiajew zauważa: „w dawnym malarstwie było dużo ducha ucieleśnionego, wyrażanego w krystalizacjach materialnego świata. Obecnie zachodzi proces odwrotny: to nie duch się ucieleśnia, materializuje, ale sama materia się dematerializuje, rozkłada, traci swoją trwałość, swoją stałość, swój kształt.

Malarstwo pogrąża się w materii, a tam, w najniższych warstwach, nie znajduje już materialności” (Bierdiajew, 2010).

Pablo Picasso w swoich poszukiwaniach porządku rzeczy i geometrycznych form przedmiotów, pozornie cofnął się do epoki kamienia. Ostatnia warstwa materialnego świata, ukazująca się malarzowi po zerwaniu pozostałych warstw, wydaje się być złudna, a nie realna. Przenikliwemu spojrzeniu malarza nie ujawnia się substancjalność materialnego świata, gdyż świat ten okazuje się nie być substancjalny (Bierdiajew, 2010).

Picasso to genialny wyraziciel rozkładu, nieładu, fizycznego rozproszenia materialnego świata urzeczywistnionego. Poprzez analityczne rozdzielanie malarz próbuje dotrzeć do porządku rzeczy, do stałych form. Na jednej ze swoich litografii – *Taurus* – poddał figurę byka przekształceniom w 11 stadiach. Rozpoczął od przedstawienia najbardziej realistycznego. Na kolejnych byk staje się surreálną bestią z nazbyt wielką głową, by następnie zmienić się w zwierzę o zgeometryzowanej formie, z wpisanymi w sylwetkę trójkątami. Na ostatnim wizerunku jest zredukowany już tylko do zarysu, zaledwie kilku kresek. Byk przestaje przypominać istotę, staje się coraz bardziej abstraktem. Jest to proces redukcji, zabawa formą – artysta stopniowo ją upraszcza, przechodząc od pełnych struktur animalistycznych po szkielet formalny.

Jaka jest tego konsekwencja? *Guernica*. Karykaturalnie przerysowany obraz terroru i przerażenia. Płaskie postacie, pozbawione modelunku i połączone tylko poprzez ogólny zarys perspektywy, składają się na obraz nieodpowiadający żadnym konwencjonalnym wyobrażeniom piękna. Wszystkie elementy, utworzone w podobny sposób jak ów byk, tworzą niezapomniany obraz chaosu. W kontekście tego dzieła artysty należy pamiętać o towarzyszącym mu innym procesie twórczym – fotograficznej dokumentacji tworzenia dzieła. Zdjęcia robiła Dora Maar, ówczesna kochanka artysty, która ukazała – jak powiedział Picasso – „nie kolejne etapy powstawania malowidła, ale jego kolejne zmiany (...) aż stanie się wcieleniem wyobrażeń malarza” (Boorstin, 2002, s. 879).

Sztuka w procesie na pozór nie odnosi się tylko i wyłącznie do dzieł w charakterze czasu. Można mówić również w perspektywie nowy-stary, jako o dziełach otwartych, które ukazują nową możliwość interpretacji (reinterpretacji) a ta, ujawnia się tylko w opozycji do stanu poprzedniego dzieła (Białkowski, 2011). Trudno przyjąć do wiadomości istnienie dzieł jednowymiarowych, o ustalonej wcześniej interpretacji. Każde dzieło sztuki ma dialektyczny wymiar. Łukasz Białkowski przekonuje, że o wyjątkowości sztuki w procesie decyduje fakt, iż otwartość nie ujawnia się w relacji odbiorca – dzieło sztuki, lecz w relacji twórca – dzieło sztuki. Uważa również, że dla dzieł sztuki w procesie istotne jest znajdowanie się w stanie nieustannego tworzenia przez twórcę (Białkowski, 2011).

Ł. Białkowski jest przekonany, że relacje między sztuką a twórcami je osobami związane są z ewoluowaniem, nieustannie angażującym czynnikiem ludzki (Białkowski, 2011). Prace Anny Goebel i Teresy Murak są przykładami wyeliminowania pierwiastka ludzkiego w procesie aktualizowania się otwartości dzieła – rola artystek zaznacza się jedynie w pierwotnej fazie powstawania. Twórczynie, zgodnie z pewnym zamysłem, aranżują przestrzeń środowiska naturalnego, nadając jego rozwojowi kierunek, po czym wycofują się, zostawiając dzieło samo sobie. Dynamika dzieła sztuki wynika z naturalnego ruchu sił przyrody.

Według A. Goebel każdy z użytych przez nią materiałów opowiada własną, niepowtarzalną historię. Papier pakowy, sznurek, wiotkie gałązki, patyki, liście, wszelkiego rodzaju odpady, traktuje jako medium, narzędzie służące wykreowaniu własnej rzeczywistości. Znalezione elementy poddaje przemianom, nadając im nową jakość, nową semantykę. Swoimi kreacjami plastycznymi artystka odnosi się do świata przyrody, do jej form oraz procesów, do jej wzrostu, zmienności i przemijania. Podkreśla związek swoich prac ze strukturą świata organiczno-przyrodniczego, mówiąc, że są one wyrazem głębokiego emocjonalnego stosunku do najbliższego otoczenia człowieka, jakim jest świat biologiczny, w którym jesteśmy jedynie drobną cząstką wśród wielu innych form istnienia.

Pisze:

„Dla których czas, a dokładnie jego przemijanie, powoduje nieustannie, podlegające sile i prawom natury zmiany, na które żaden artysta nie ma wpływu i poddaje się im z pokorą. Większość realizacji istnieje tu i teraz i sprawą oczywistą jest, że ich żywot, w zamierzeniu artysty, dopełni się. Można powiedzieć, że ulgą w unicestwieniu. Jednocześnie zmienia swój stan, zgodnie z rytmem natury, w której przecież nic nie ginie. Nawet gdy straci pierwotny kolor, gdy nie będzie już kwiatem, to odrodzi się nasieniem, soczystym owocem, a potem stanie się zaszuszoną, pomarańczową skórką, której status resztki odpadu nie łudzi wątpliwości” (Ossowska-Struszczyk, 2006).

O zapoznaniu roli materii w sztuce świadczyć może też fakt, jak dalece utraciliśmy poczucie związku materii z formą i treścią dzieła. Do dzisiaj pojęcia formy i treści określają sposób, w jaki myśli się o sztuce i w sztuce. Często te pojęcia traktuje się jako dopełniającą się parę, zapominając w ich kontekście o trzecim elemencie – materii.

T. Murak w swych działaniach twórczych wykorzystuje powtarzalność cykli ogrodniczych, traktując jako tworzywo głównie rzeżuchę, ale także koniczynę, gorczycę, trawę, bluszcz, rozmarnyń czy rozspankę. Splata te uprawy zmasowanych roślinnych struktur z jednostkowymi akcjami czy instalacjami, sygnalizując w ten sposób własne doznania. Łączy ze sobą trudne do pogodzenia sprzeczności przyrody: siłę życia z dyscypliną form podstawowych. T. Murak potrafi tchnąć w swe prace ducha syntezy (Kostołowski, 1998). W 1976 roku w lubelskiej akcji Zasiw 31 w galerii Labirynt, przy akompaniamencie muzyki, artystka kładła kolejno na ciało nagiej modelki 13 trójkątów wyciętych z tkaniny porośniętej rzeżuchą. Owe trójkąty (jak zielone łona) manifestowały charakterystyczne odniesienie do idei czasu: tego, który w akcjach performance symbolizuje periodyczność losów kobiety (Cichocki, 2012).

T. Murak nie interesuje jakiegokolwiek odwzorowanie natury, ale współuczestnictwo, wnikanie, choć stać ją jedynie na ograniczoną ingerencję w to, co dzieje się samo. W ten sposób buduje w naturalnym pejzażu własny pejzaż, który od porządku natury różni obecność metafory (Kostołowski, 1998).

Erika Hoffmann w jednym z listów do artystki pisze:

„Kiedy zadaję sobie pytanie, co najgłębiej porusza mnie w Twoich pracach, to jest to świadomy sposób obchodzenia się z czasem. Dajesz mu upływać spokojnie, na czekaniu, wędrowaniu, kopaniu lub myciu. Co przemija z czasem chronisz przed zapomnieniem, znajdując formę powstawania i rozkładu. Ukazujesz, w jakim czasie nasiona pęcznieją, rośliny wzrastają i kwitną i zawierzasz doświadczeniu, że wszystko to wieczne powtórzenie jak życie i śmierć” (Murak, 1998, s. 32).

Dla performans podstawą bytu jest działanie, efemeryczność, unikatowość i niepowtarzalny dialog z odbiorcą. Powszechną metodą jej zachowania jest dokumentacja utrwalająca przebieg zdarzeń słowem, fotografią, zapisem wideo, stając się świadkiem – czasem jedynym – zaistnienia sytuacji artystycznej. Taki rodzaj dokumentacji coraz częściej odpowiada za przyszłość sztuki współczesnej.

Jedną z pierwszych dyscyplin poszerzonych o elementy żywego działania było malarstwo. Sztuka „live” w połączeniu z malarstwem intuicyjnym, świeżym i czystym, nie była widziana „na żywo” u Yvesa Kleina czy u Jacksona Pollocka. Sam Klein stwierdza, że jego malarstwo, w którym najważniejsze jest doświadczenie i sam proces tworzenia, to popiół jego sztuki. Powstaje coś nowego – obraz włączający pewien przebieg czasowy, który w końcu należy do żywego, stale zmieniającego się świata.

Klein najczęściej kojarzy się z błękitem o nazwie IKB – International Klein Blue – którego recepturę artysta opatentował. Wbrew temu, co się czasem sądzi, artysta wcale nie tworzył wyłącznie w tym kolorze, jakkolwiek stosowanie w innych dziełach różu albo złota w płatkach podporządkowane jest podobnej doktrynie: Y. Klein pragnął, by barwa impregnowała przedmioty – płaszczyznę obrazu, relief, rzeźbę, do takiego stopnia, aby oglądający tracił poczucie realnej powierzchni. Artysta dokumentował też proces tworzenia i towarzyszące mu zabiegi, publikacje, utwory muzyczne oraz gesty i rytuały, do których przywiązywał wielką wagę.

Antropometrie Y. Kleina to obrazy tworzone przez nagie kobiety, które pokrywały swoje ciała barwą IKB. W ten sposób stawały się przedłużeniem pędzla artysty, pozostawiając odciski swych ciał na płótnach rozpostartych na ścianach lub podłodze (Zdrenka, 2012). W ciałach modelek najbardziej interesowały artystę uda i tułów. Ręce, ramiona i głowa były nieważne, ponieważ kojarzyły się z myśleniem i świadomym działaniem. Y. Kleina fascynowały te procesy, na które człowiek nie ma świadomego wpływu: trawienie, bicie serca, oddychanie. Większość Antropometrii Y. Kleina została wykonana publicznie w towarzystwie orkiestry (Zdrenka, 2012) – dlatego wielu badaczy sztuki współczesnej uznaje Y. Kleina za prekursora akcji, zaliczanych dziś do sztuki performance. Artysta, posługując się żywymi pędzlami w postaci niebieskiej skóry modelek, pragnął zerwać z psychologicznym kontekstem samego procesu twórczego. Malowanie traktował sensualnie aż po każdy szczegół faktury, a kreację artystyczną utożsamiał ze sterowaniem.

Dziełem, będącym przykładem niezamierzonego efektu performans, jest polichromowany wielkoformatowy obiekt *Wokół Sądu Ostatecznego* autorstwa Pawła Althamera, Artura Żmijewskiego i innych uczestników akcji artystycznej z 2014 roku. Jest to monumentalny obiekt – collage malarski z elementami fotografii i rzeźby na prostopadłościennym bryle, kilkunastometrowej ścianie działowej z płyt Nida-Gips zamontowanej na aluminiowej konstrukcji. Monumentalny prostopadłościan jest pokryty kompozycjami malarskimi z czterech stron. Na dwóch głównych powierzchniach został ukazany *Sąd Ostateczny*, którego Sędzią i głównym bohaterem jest Fabio Cavallucci – ówczesny Dyrektor Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie (CSW), natomiast na drugiej stronie prostopadłościanu przedstawiono *Wiosnę*, która miała zawitać do tej instytucji wraz z odejściem Dyrektora. Powierzchnie instalacji mają budowę warstwową, a ich koncepcja ciągle ulegała zmianie. Praca ukazuje indywidualne postrzeganie procesu twórczego wszystkich artystów biorących udział w akcji.

Bezpośrednią inspiracją powstania dzieła był ciąg zdarzeń między grudniem 2013 a styczniem 2014 roku, kiedy miał odbyć się długo planowany Winter Holiday Camp (WHC), międzynarodowy obóz, gromadzący grupę osób wywodzących się z różnych środowisk i mających różne doświadczenia.

WHC miał przebieg wieloetapowy. Najważniejszy z nich odbył się 10 grudnia – Althamer zaprosił publiczność do wspólnego malowania, a Imani Brown wykonała rytuał oczyszczenia instytucji ze złej energii. Rytualne oczyszczanie duchowej atmosfery instytucji w czasie zaimprovizowanej i ekstatycznej akcji niosło przesłanie o potrzebie ideowej przemiany funkcjonowania tej instytucji sztuki. Zdawano sobie sprawę z tego, że długofalowy performans nie zastąpi realnej zmiany struktury instytucji, ale może ją sprowokować. Obiekt Wokół Sądu Ostatecznego włączony został do kolekcji CSW, stając się częścią jej dorobku, materialnym symbolem pewnych przemian i, być może również, częścią planowanej zmiany jej tożsamości.

KONKLUZJA

Każde dzieło sztuki jest wynikiem świadomych operacji twórczych, jest całością powstałą w określonym czasie, zyskującą w momencie utrwalenia realne, niezależne od swego twórcy istnienie. Sztuka odzwierciedla różnorodność i dynamikę ludzkiego doświadczenia. Sztuka naszych czasów odzwierciedla cywilizacyjne i kulturowe zmiany, globalizację i zróżnicowanie oraz zawrotne tempo przemian. Rzeczywistość prowokuje twórców do szukania nowych form artystycznego wyrazu poprzez wykorzystanie praktycznie nieograniczonego wachlarza mediów artystycznych i pozartystycznych oraz nowoczesnych technologii. Częścią estetycznego efektu stały się proces, przestrzeń, miejsce, elementy sensualne oraz interakcja pomiędzy dziełem a widzem.

Sztuka to obszar wolności artysty, manifestujący się dowolnym wyborem środków wyrazu: Murak celebrytuje misterium życia, posługując się tworzywami pochodzenia naturalnego, każdy użyty przez Goebel materiał opowiada własną, niepowtarzalną historię, a artystka traktuje go jako medium do *stworzenia własnej rzeczywistości*, natomiast dla Kleina malarstwo jest popiołem sztuki, gdyż dla tego twórcy najważniejsze są doświadczenie i sam proces tworzenia. Wszystko, do czego sztuka się odnosi, każdy proces twórczy i proces odbioru, funkcjonuje w jakimś kontekście.

Zarówno emocje, jak i wspomnienia, mają charakter dynamiczny i zmieniają się w czasie. Reakcja odbiorcy na instalacje efemeryczne nigdy nie będzie dokładnie taka sama, podobnie jak i wspomnienie o niej, a przywoływany oczami wyobraźni obraz wciąż będzie się zmieniał.

W sztuce współczesnej następuje przewartościowanie etapów wpływających na tworzenie dzieła. W sztuce dawnej najważniejszy był efekt końcowy, finalny produkt artysty, dzisiaj to sam proces twórczy oraz materia stały się kluczem do interpretacji większości dzieł. Sztuka w procesie, rozumiana jako kolejne etapy wciąż zmieniającego się pod względem wizualnym i interpretacyjnym dzieła, powoduje, że sama estetyka sztuki zaczyna odnosić się do sposobu i jakości bycia jednostek. Przywołane w tekście przykłady, ukazujące odmienne podejście do sztuki w procesie oraz do formy i sposobu użycia medium, są świadectwem, że nie ma rozdarcia pomiędzy istotą

i egzystencją człowieka, a materią zaczyna być osobowość jednostki, twórcy. Proces twórczy to doświadczenie wywiedzione ze sfery prywatności człowieka, angażujące całą jego osobowość. Medium wykorzystywane w procesie nie jest odbierane wprost i bezpośrednio, lecz jako pierwotny impuls. Dzieło sztuki zostaje sprowadzone do wymiaru jednostkowego i już nie ono definiuje twórczość, lecz zaczyna je określać proces twórczy. Ważny staje się kontekst dzieła, a nie samo dzieło.

Skoro dziś dziełem sztuki określa się każdy przejaw działalności artystycznej, porzucając od obrazu w pojęciu tradycyjnym, aż do sztuki „akcji”, eksperymentalnych odcisków ciała ludzkiego, przedmiotów, roślin, sztuki efemerycznej, instalacji i form przestrzennych, takich jak environments, powstaje pytanie, jak dalece można poznać idee, wartości dzieła i wejść w sferę jego materii?

Bibliografia

- [1] Bator, A. P. (2005). Intencjonalność sztuki. Relacje między fenomenologicznym a tomistycznym ujęciem problemu. *Dyskurs* (ss. 80-96). Pobrane z: https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs2/Andrzej_P_%20Bator.pdf.
- [2] Białkowski, Ł. (2011). *Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego*. Pobrane z: http://estetykaikrytyka.pl/art/11/08_sztuka_w_procesie.pdf.
- [3] Białostocki, J. (1972). O funkcjach sztuki i jej historyków. W: *Funkcja dzieła sztuki : materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1970* (ss. 9-15). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- [4] Bierdiajew, M. (2010). *Picasso*. Pobrane z: <http://publica.pl/teksty/picasso-3270.html>.
- [5] Boorstin, D. J. (2002). *Twórcy. Geniusze wyobraźni w dziejach świata*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- [6] Chmielecki, K. (2010). Medium, obraz i ciało. Procesy dematerializacji w pracach wideo Billa Violi. W: M. Ostrowski, *Materia sztuki* (ss. 83-96). Kraków: Universitas.
- [7] Cichoński, S. (2012). Prace ziemne. Teresa Murak i uduchowienie szlamu. W: *Do kogo idziesz* (ss. 3-7). Lublin: Galeria Labirynt.
- [8] Dziamski G. (2012). *Dokumentowanie sztuki jako nowa praktyka artystyczna*. Pobrane z: <http://docplayer.pl>: <http://docplayer.pl/16601486-Dokumentowanie-sztuki-jako-nowa-praktyka-artystyczna.html>.
- [9] Eco, U. (2008). *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa: W.A.B.
- [10] Głutkowska, A. (2010). Forma kontra banalność - Baudrillardowskie rozważania na temat statusu sztuki współczesnej. W: *Materia sztuki* (ss. 323-332). Kraków: Universitas.
- [11] Jasiński, B. (1986). *Istnieć znaczy tworzyć*. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza.
- [12] Jasiński, B. (2008). *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego*. Warszawa: Ethos.
- [13] Jasiński, B. (2010). *Twórczość a przedmiot sztuki*. Pobrane z: https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs9/Boguslaw_Jasiński.pdf.
- [14] Jaszowska, L. (2014). *Materialność dzieła sztuki a jego przetrwanie*. Pobrane z: http://galeria-arsenal.pl/images/upload/wystawy/2014/1_materialnosc_i_wartosc_dzieła_sztuki/L._Jaszowska_-_MaterialnoAA_finalna.pdf.
- [15] Kostołowski, A. (1998). Intymność utajniona. W: *Teresa* (ss. 5-13). Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA.
- [16] Krawczyk, M. (2011). Czego brakuje sztuce współczesnej? Kuspit i Baudrillard. W: *Estetyka i Krytyka*, 2(21), 89-100.
- [17] Krąpiec, M. A. (1959). *Realizm ludzkiego poznania*. Poznań: Pallottinum.
- [18] Krupiński, J. (2001). *Obraz-odbicie a obraz-uobecnienie*. Pobrane z: https://krupinski.asp.krakow.pl/index.php?page=docs/obraz-odbicie_a_obraz-uobecnienie.htm&type=teksty.
- [19] Krupiński, J. (2006). *Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden*. Pobrane z: https://krupinski.asp.krakow.pl/index.php?page=docs/obraz_a_malowidlo._rembrandt_contra_ingarden.htm&type=teksty.
- [20] Krupiński, J. (2011). Akt twórczy jako objawienie? Van Gogh contra Jaspers. W: C. Piecuch, *Karl Jaspers: Myślenie zaangażowane* (ss. 81-120). Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- [21] Krupiński, J. (2013). *Materia obrazu*. Pobrane z: https://krupinski.asp.krakow.pl/index.php?page=docs/materia_obrazu.htm&type=teksty.
- [22] Leszczyńska, M. A. (2010). Ciało jako materia sztuki. W: *Materia sztuki* (ss. 73-82). Kraków: Universitas.
- [23] Makota, J. (2010). Materia dzieł przestrzennych i czasowych. w: *Materia Sztuki* (ss. 29-38). Kraków: Universitas.
- [24] Mieczysław A, K. (1995). *Realizm ludzkiego poznania*. Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski.
- [25] Mróz, P. (2011). Kilka uwag o filozofii sztuki Karla Jaspersa. W: *Karl Jaspers: Myślenie zaangażowane* (ss. 121-132). Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.

- [26] Murak, T. (1998). *Teresa Murak*. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA.
- [27] Ossowska-Struszczyk, J. (2006). *Zażyłość z naturą: Anna Goebel, Piotr C. Kowalski, Anna Kutera, Edward Łazikowski, Aleksandra Mańczak, Mirosław Maszlanko, Teresa Murak*. Łódź: Miejska Galeria Sztuki.
- [28] Stępień, A. (1963). O sposobie istnienia dzieła sztuki. *Zeszyty naukowe KUL*, 55-63.
- [29] Strzałkowska, M. (2010). Ethosoficzne przesłanki estetyki Bogusława Jasińskiego. *Sztuka i Dokumentacja*, 26-31. Pobrane z: http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.2ca576c5-cc31-3bce-90dc-dbd6cc59862e/c/sid_vol_03_strzalkowska.pdf.
- [30] Szczerski, A. (2004). Jak wytłumaczyć obrazy...? *Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów*, 89-95. Nieborów: Stowarzyszenie Historyków Sztuki.
- [31] Wojtowicz, E. (2013). *Re-praktyki sztuki performance – dokumentacja, remediacja, dystrybucja sieciowa*. Pobrane z: http://www.journal.doc.art.pl/pdf9/ewa_wojtowicz_repraktyki_sztuki_performance.pdf.
- [32] Zdrenka, M. (2012). *Sztuka w błękitnej tonacji*. Pobrane z: <http://www.graffus.com/artykuly/w-graffusie/sztuka-w-blekitnej-tonacji/strona/2>.