

Magdalena Worłowska

Land art – poszukiwanie nowych przestrzeni dla sztuki

Na początku XX wieku w sztuce zachodniej doszło do zerwania związków sztuki prezentującej naturę z tradycją mimetyczną, natomiast silnie zaakcentowany został intensywny dialog, jaki prowadzi z naturą artysta. Po okresie modernistycznych fascynacji industrializacją i światem techniki jako przestrzeniami ludzkiego bytowania, około połowy XX wieku niektórzy artyści zaczęli odczuwać tęsknotę za światem nieskażonej natury.

W tym kontekście po raz kolejny powstaje pytanie: czy człowiek jest immanentną częścią przyrody, czy też raczej jej antagonistą? Artyści zaczynają sobie uświadamiać, że przyroda do swojego prawidłowego funkcjonowania nie potrzebuje ludzi, natomiast ludzie nie mogą bez niej istnieć. W związku z tym warto przytoczyć wypowiedź krytyczki sztuki Suzi Gablik, która twierdzi, iż „daje się zauważyć nowy typ wrażliwości, ukierunkowanej na naszą wzajemną (z przyrodą) współzależność [...]. Pojawia się nowy imperatyw kulturowy: zdefiniowania siebie samego przez relację ze środowiskiem”¹. Podobny pogląd wyraził francuski architekt krajobrazu

¹ S. Gablik, *Imperatyw ekologiczny*, „Format” 1993 nr 1–2 (10–11), s. 10–11.

Gilles Clément, stwierdzając: „Mój stosunek do miejsca określa mnie samego – jeżeli miejsce jest zniszczone – degradacji ulega coś we mnie”².

Nowe miejsca prezentacji sztuki

W XX wieku, w wyniku przemian historycznych, społecznych i filozoficznych, zmieniło się pojmowanie i sposób funkcjonowania sztuki. Pojawiło się wtedy także pytanie o to, czy sama przyroda nie mogłaby być sztuką. Odpowiedzią była działalność artystów, którzy tworzyli w ramach nierozdzielnie związanego z naturą *earth art* – poza USA znanego jako *land art*, a w Polsce często występującego pod nazwą sztuka ziemi. Teoria i pierwsze prace *earth art* powstawały przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia. W nowojorskiej Dwan Gallery Robert Smithson i Virginia Dwan zorganizowali w październiku 1968 roku wystawę zatytułowaną *Earthworks*, którą można uznać za początek tego kierunku. Zaprezentowano tam niekonwencjonalne prace czterestu artystów. Większość stanowiły fotografie natury oraz dokumentacja różnych typów interwencji człowieka w naturalną przestrzeń. Artyści deklarowali, że ich dzieła nie są wystawione na sprzedaż. Wystawa stała się przewrotem zarówno w myśleniu o dziele sztuki jako obiekcie o charakterze merkantylnym, jak i na temat sposobu funkcjonowania pracowni artystycznych i przestrzeni wystawienniczych³.

Earth art zaznaczył swoje miejsce w sztuce między innymi ze względu na imponujące rozmiary dzieł. Jego amerykańscy twórcy są znani z wielkich, wręcz gigantycznych konstrukcji – instalacji niejako zatopionych w krajobrazie, odwołujących się do niego, a jednocześnie go transformujących. Nawiązywali oni w ten sposób do amerykańskiego mitu, który ukazywał te tereny jako nowe, dziewicze i niezamieszkałe terytorium.

Jednym z pierwszych i zaliczanym do grona największych twórców tej formy sztuki był Robert Smithson – autor emblematicznej *Spirali Jetty* na Wielkim Jeziorze Słonym w stanie Utah. Tę olbrzymią konstrukcję tworzyły kamienie ułożone w charakterystyczny kształt drogi. Nawiązywała ona do mitologicznych koncepcji natury, odwołując się do wierzeń Indian,

² F. J. Leenhardt, *The Planetary Garden, Garden Unknown: On the Work of Landscaper Gilles Clément*, [w:] *Contemporary Garden Aesthetics, Creations and Interpretations*, Washington 2005, s. 230.

³ A. Markowska, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, Warszawa 2010, s. 164–165.

według których na dnie jeziora znajduje się magiczny wir, stanowiący przejście do zaświatów⁴. Smithson zbudował tę rzeźbę na odludziu, chcąc uciec od reguł rynku sztuki, zgodnie z którymi ukończone dzieło wędruje z rąk do rąk kolekcjonerów i bezpowrotnie traci swój związek z rzeczywistością. Ułożone kamienie nigdy nie zastygają w skończonej formie, a ich kształt, podobnie jak barwa, zależy od naturalnych procesów, nad którymi nikt nie ma kontroli. W roku 1970, w wyniku naturalnych procesów przyrodniczych, praca Smithsona została zalana wodą, aby następnie po 20 latach wyłonić się wskutek katastrofalnej suszy⁵. Obecnie dokumentacja *Spirala Jetty* jest prezentowana w różnych muzeach na świecie w formie zdjęć i szkiców projektowych.

Mimo że przestrzeń naturalna była zawsze miejscem życia człowieka i inspiracją dla artystów, nie wyodrębniano jej jako miejsca działań artystycznych. Zmiana miejsca, w którym wytwarzane są dzieła sztuki pociąga za sobą także zmianę perspektywy, z jakiej artysta spogląda na swe dzieło. Aktywność artystów land artu miała na celu pobudzenie wyobraźni i nakłanianie odbiorców, by kształtowali własną przestrzeń w imię zasady, że nie tylko człowiek zmienia krajobraz, ale że także krajobraz zmienia człowieka. W otwartej przestrzeni nie ma ograniczeń, takich jak ściany galerii czy architektura miejska. Wyjście z galerii oznaczało nie tylko zmianę miejsca bytowania dzieła, ale także wejście w nową przestrzeń mentalną.

Land art w Europie

Niemal równolegle do powstania earth artu w USA, bo od roku 1969, niemiecka galeria Gerry'ego Schuma rozpoczęła systematyczną prezentację „sztuki ziemi” w Europie. Schum, niemiecki reżyser, utworzył nazwę land art, która była skrótem określenia landscape art, po tym, jak w 1969 roku wyreżyserował i wyprodukował, również jako operator, film o tym samym tytule⁶.

Za francuskich inicjatorów tego kierunku uważa się pochodzącego z Bułgarii amerykańskiego artystę Christo, do którego dołączyła jego żona Jeanne-Claude. Stworzyli oni wiele instalacji, będących interwencjami w przestrzeń naturalną i miejską. Swoją działalność artystyczną Christo rozpoczął w Paryżu. Jego pierwsza realizacja w krajobrazie to żelazna

⁴ Ł. Guzek, *Sztuka instalacji. Zagadnienia związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Warszawa 2007, s. 113–114.

⁵ C. Gould, *Éco-art en Grande-Bretagne: la conscience*, Rennes 2010, s. 158.

⁶ M. Lailach, *Land Art*, Köln 2007, s. 7.

kurtyna z beczek, którą przegrodził w 1962 roku paryską ulicę Visconti. Najbardziej jednak znane i utożsamiane z tymi artystami prace to gigantyczne ambalaże – prace polegające na szczelnym pokrywaniu obiektów tkaniną. Christo i Jeanne-Claude przegradzali lub opakowywali różne formy architektoniczne (na przykład Pont Neuf w Paryżu czy Reichstag w Niemczech) oraz krajobrazowe (na przykład skaliste wybrzeże w Little Bay w Australii). Te ingerencje w przestrzeń wyróżniały się na tle innych dzieł land artu, stanowiąc tak zwane *marked sites*, czyli miejsca oznakowane. Przyświecającą im intencją była chęć zaznaczenia obecności twórcy w krajobrazie⁷, prowokując do nowego spojrzenia na przestrzeń, która dzięki artystycznemu oznakowaniu zmienia swój charakter, stając się w jakiejś części dziełem sztuki. Prace Christo i Jeanne-Claude, podobnie jak dzieła artystów amerykańskich, są wielkoprzestrzenne, lecz jednocześnie odmienne w swej wymowie, gdyż ingerują w krajobraz w znacznie mniej inwazyjny sposób. W odróżnieniu od przekształcających krajobraz projektów amerykańskich ich prace jedynie chwilowo go znakują. Zakrywając obiekty, ujawniają w pewien sposób ich ukryte znaczenia.

Wyjście w plener w polskiej sztuce ziemi

Bestsellerowy tekst *Silent Spring*, opublikowany przez Rachel Carson w formie trzech felietonów w czasopiśmie „New Yorker” w czerwcu 1962 roku, a zaraz potem wydany w formie książkowej, zwrócił uwagę społeczeństwa amerykańskiego na kwestie ekologii i ochrony środowiska. Ta przełomowa praca zakwestionowała paradygmat postępu naukowego, jaki panował w Ameryce po drugiej wojnie światowej⁸, inicjując publiczną debatę na temat postępującej dewastacji środowiska naturalnego. Dyskusja ta przyczyniła się do powstania globalnych ruchów ekologicznych – takich jak Greenpeace założonego w Vancouver w 1969 roku⁹. W tym miejscu nie sposób nie wspomnieć, iż w Polsce jeszcze wcześniej niż *Silent Spring* ukazała się publikacja na podobny temat. Już bowiem w 1961 roku Zakład Ochrony Przyrody PAN wydał prawie trzystustronicową pracę pod tytułem *Oskalpowana Ziemia* autorstwa Antoniny Leńkowej, która w niezwykle obrazowy i wymowny sposób pokazywała, jak człowiek pustoszy swoją planetę¹⁰.

⁷ G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002, s. 133.

⁸ C. Gould, *Éco-art en Grande-Bretagne: la conscience*, op. cit., s. 157.

⁹ B. Ramade, *Mutation écologique de l'art ?*, „Cosmopolitiques” 2007 nr 15, s. 33.

¹⁰ A. Leńkowa, *Oskalpowana Ziemia*, Kraków 1961.

Uwrażliwiona na tego typu idee grupa polskich artystów tworzyła już w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych prace, które można określić mianem land artu, często występując w obronie przyrody. Chociaż świadomość ekologiczna obywateli PRL-u rozwijała się wraz z intensywnym uprzemysłowieniem kraju w latach siedemdziesiątych, to już w poprzednim dziesięcioleciu można zaobserwować wiele przykładów nowego podejścia do pleneru i do otoczenia, które charakteryzuje postawa troski. Nie definiuje go już też dłużej mimetyczne naśladowanie, ale budowanie konkretnych relacji manifestowane poprzez częste przebywanie na łonie przyrody i intensywne jej doświadczanie.

Szczególny wymiar wydarzeń artystycznych w dziejach współczesnej polskiej sztuki awangardowej okresu PRL-u tworzyły plenery, a także sympozja i przeglądy. Skupiając artystów polskiej awangardy, spotkania te stały się miejscem manifestacji nowych tendencji w sztuce polskiej, często pozostając w opozycji do założeń ich państwowych sponsorów. Celem artystów było znalezienie nowych form społecznego oddziaływania sztuki, tworzenie dzieł bezpośrednio wśród publiczności. Większość twórców wskazywała na współzależność nauki, techniki i sztuki, a także na związek pracy twórczej artystów z dociekaniem teoretyków i naukowców. Dla wielu artystów nieistotne było przetrwanie ich dzieł w formie materialnej, bowiem akceptowali ich rozkład w środowisku i traktowali go jako część procesu twórczego. Artyści polscy, podobnie jak amerykańscy przedstawiciele earth artu, podważyli tradycyjne rozumienie sztuki jako idei wytwarzania czegoś trwałego, odwoływali się do ulotnych zdarzeń i do naturalnych odwiecznych form stale istniejących w przyrodzie¹¹.

Przykładem mogą być rzeźby-akcje Jerzego Beresia – manifestacje ekologiczne, których integralną częścią była natura, jak praca *Zwid wielki* powstała w Puławach w roku 1966. Szukając natchnienia dla dzieła związanego z tematem sympozjum *Sztuka w zmieniającym się świecie*, Beres zwiedzał okolice Zakładów Azotowych w Puławach. Jego kontestacyjną postawę pobudziła obserwacja zdewastowanych terenów, powszechny bałagan i zniszczenie roślinności, a szczególnie połamane drzewa w lesie, który bezpośrednio otaczał fabrykę. Twórca zobaczył wśród nich pień dużego, stukilkudziesięcioletniego dębu. Uznał, że dąb powinien znaleźć się w miejscu, w którym został wykarczowany i ustawił go w hali fabrycznej na żelaznych wspornikach, podkreślając w ten sposób bunt przyrody wobec ery industrialnej¹².

¹¹ A. M. Leśniewska, *Puławy 1966, Sztuka w zmieniającym się świecie*, „Podkowiński Magazyn Kulturalny” 58–59, www.podkowiaskimagazyn.pl (dostęp: 1.12.2014).

¹² A. M. Leśniewska, *Puławy 1966*, Lublin 2006, s. 40.

Artysta stworzył całą serię *Zwidów*. Te wpisane w przestrzeń natury lub w przestrzeń industrialną czy muzealną rzeźby były wyobrażeniami odwołującymi się do słowiańskich mitów i do pierwotnych umiejętności obróbki drewna, utożsamianych przez artystę z naturalną formą obcowania człowieka z przyrodą. Bereś korzystał ze znajdujących się w otoczeniu fabryki zniszczonych drzew jako materiału, stając się w ten sposób prekursorem powstałej pod koniec lat sześćdziesiątych we Włoszech *arte povera*. Środkiem ekspresji jej przedstawiciele były surowe materiały znalezione w najbliższym otoczeniu, jak gałęzie, kawałki betonu czy ziemia. Tworząc w ten sposób, artysta zaznaczył swoją odrębność wobec uładowanego i często zachowawczego charakteru sztuki polskiej lat sześćdziesiątych.

Dla Beresia przyroda to jednak coś więcej niż materiał. Nie jest ona bierna, gdyż artysta ten, jak sam twierdzi, powołuje dzieło do istnienia „z pomocą kawałków przyrody”¹³. Sam staje się w ten sposób inicjatorem artystycznego dialogu, nie chcąc, aby natura była wyłącznie biernym przedmiotem działań artysty. Dzięki tej swoistej rozmowie twórcy i części przyrody kultura i natura łączą się na wzór dawnej, mistycznej jedności¹⁴.

Zwid Wielki można uznać za zapowiedź późniejszych działań twórców związanych z *earth artem*, którzy poza działalnością w otwartej przestrzeni prezentowali również w galeriach rozsypywaną przez siebie „żywą tkanę ziemi”, skrzynki z różnymi minerałami, drzewa wyrwane z korzeniami i pojemniki z powietrzem. W ten sposób nie tylko artysta „zdobywał” przestrzeń naturalną, ale pozwalał wkroczyć tworom natury do galerii oraz innych tradycyjnych miejsc prezentacji sztuki.

W całej swojej twórczości Bereś unika taniego ekologizowania, ale odnosi się do przemian zachodzących zarówno w przyrodzie, jak i w ludzkiej naturze. Przez swoje prace stara się pokazać, że natura to także my. Musimy respektować prawa natury – sugeruje Bereś – ponieważ niszcząc ją, niszczymy siebie. Przykładem niszczenia przyrody jest według niego wycinanie drzew, które są naszymi największymi sprzymierzeńcami¹⁵ jako organizmy produkujące niezbędny do życia tlen.

Obecny na *Symposium Wrocław 1970* Bereś przedstawił kolejny projekt związany z drzewami pod nazwą *Żywy Pomnik Arena*. Był on zaprojektowany jako koło o średnicy 25 metrów, podzielone linią prostą na dwie

¹³ Ibidem, s. 18.

¹⁴ P. Możdżyński, *Mistycy, jogini, szamani: O poszukiwaniach sacrum w polu sztuki XX i XXI wieku*, „Przegląd Religioznawczy” 2012 nr 4 (466), s. 115.

¹⁵ F. Hallé, *Introduction – Les arbres vus par un botaniste*, [w:] Bernard Bousmanne [et al.], *Arbre(s). Tree(s)*, Oostkamp 2008, s. 12.

równe części. Jego część północna miała zostać zabetonowana, natomiast obsadzona sześcioma sadzonkami drzew. W środku wybetonowanego pola umieszczono pień grubego dębu, ustawiając go korzeniami do góry¹⁶. Każdej wiosny, gdy drzewa części południowej zakwitły, twórca polecił malować korzenie dębu na kolor zielony. Dzięki temu naturalna vegetacja została skonfrontowana ze sztucznością naśladowującą naturę. Projekt miał być pomnikiem zniszczenia, a ustawiona pośrodku ławka umożliwiała kontemplowanie prawdy o człowieku i konsekwencjach jego niszczącej środowisko działalności. Poza oczywistymi interpretacjami ekologicznymi ważną była relacja z widzami, często przypadkowymi mieszkańcami miasta, co zbliża to działanie do koncepcji rzeźby społecznej Josepha Beuysa. Jest ona nastawiona na przemianę społeczeństwa, kiedy to pod wpływem artystycznych bodźców odbiorcy ujawniają swój twórczy potencjał¹⁷. Projekt *Arena* został zrealizowany nie przez samego artystę, lecz przez studentów Politechniki Wrocławskiej w 1972 roku. Od roku 2011 korzenie zasadzonego koroną do ziemi drzewa malowane są znów co roku zieloną farbą w okresie, gdy na innych drzewach rozwijają się wiosenne liście. W tym przypadku kontynuatorami idei Jerzego Beresia są studenci kierunku mediacji sztuki wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Kształt koła, który zastosował Beres, ma dla niego szczególne znaczenie jako obecny w całym wszechświecie, między innymi w komórkowej budowie istot żywych, atomach czy słojach drzew. Także cykliczność dnia i nocy, pór roku, życia roślin i ludzi również jest odczuwana jako kolistą. Beresiowska koncepcja *Żywego Pomnika* zdaje się czerpać ze wszystkich tych konotacji.

Dla wielu polskich artystów land artu inspiracją był często niepozorny fragment przyrody, pochodzący z najbliższego otoczenia, któremu nadawali oni szczególną rangę. Przykładem może być praca Andrzeja Matuszewskiego pod tytułem *Nobilitacja ziemi*, wykonana podczas sympozjum wrocławskiego. Przedstawiała ona pojemnik z zawartością żywej gleby i rozmaitych minerałów. W pojemniku znajdowały się gleba, piasek o rozmaitej fakturze, drobne i większe kamienie, a wszystko to układało się w wyraźne warstwy. Praca zawierała wyraźne aluzje ekologiczne, wskazując na kruchość tych miejsc, a także ich niszczenie, miała także na celu

¹⁶ *Sympozjum Plastyczne Wrocław '70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983, s. 47.

¹⁷ A. Rostkowska, *Cecylia Malik. Nowa rzeźba społeczna*, [w:] *Cecylia Malik. Rezerwat Miasto*, red. M. Niedośpiał, A. Rostkowska, Kraków 2014, s. 17.

nobilitację materiału, jakim jest ziemia¹⁸. Warto jednak zauważyć, że pojęcie ziemi oznacza w wielu językach świata nie tylko glebę, ale również miejsce, dom, ojczyznę i planetę. Ziemia jest więc przyrodniczą przestrzenią, w której funkcjonujemy i która ogniskuje wszystkie relacje zachodzące w środowisku. Przestrzeń nie stanowi tylko przedmiotu obserwacji, ale jest też aktywnym tłem dla refleksji nad związkiem człowieka z naturą. Dostrzeżenie faktu, iż pejzaż zewnętrzny i wewnętrzny wzajemnie na siebie oddziałują, pozwala nakierować człowieka na myśl o solidarności ze światem przyrody ożywionej i nieożywionej.

W 1971 roku odbył się w Opolnie-Zdroju plener artystyczny zatytułowany *Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*. Jego plonem było wiele prac wyrażających idee sztuki ziemi, między innymi praca autorstwa Konrada Jarodzkiego, która polegała na przeprowadzeniu taśmy przez odkrywkę kopalni Turów¹⁹. Gest Jarodzkiego podporządkowywał artyście przestrzeń i materiał, jakim w tym przypadku była ziemia. Ten prosty bodziec wizualny podkreślał architekturę terenu i spektakularność pejzażu przemysłowego. Co więcej, wskazywał na skalę ludzkiej ingerencji w naturalny pejzaż²⁰. Artyści land artu często w podobny sposób oznakowują elementy natury i te stworzone przez człowieka, chcąc podkreślić dynamikę interakcji natury i podmiotu. Działania te można porównać do robienia sobie przez turystów zdjęć przed ważnymi zabytkami lub do wysyłania pocztówek ze znanych, odwiedzanych miejsc. Mają one zaświadczyć, że przebywając w tych miejscach, sami stajemy się wyjątkowi²¹.

Z kolei Andrzej Matuszewski zrealizował swój projekt *Dokument miejsca i czasu* w kopalni w Turosszowie, gdzie sfotografował i pobrał próbkę ściany węgla, wskazując tym samym na fakt, że w materiale skalnym zapisana jest historia tego miejsca. Praca ta, podobnie jak wspomniana wcześniej *Nobilitacja Ziemi*, nawiązuje do prac amerykańskiego earth artu, jednak w odróżnieniu od nich charakteryzuje się wyraźnym przesłaniem ekologicznym. „Miejsce – mówił artysta – które powstało 30 mln lat temu, odkryte w ubiegłym miesiącu, czyli w czerwcu, 21 lipca przestało istnieć, w wyniku prac postępujących w kopalni. Tego miejsca już nie ma. Jedy-
nym śladem jest to, co demonstruję”²².

¹⁸ *Symposium Plastyczne Wrocław '70*, op. cit., s. 114.

¹⁹ W. Gołkowska, J. Ludwiński, *Plener Ziemia Zgorzelecka – 1971: nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*, Opolno-Zdrój 1972, s. 32.

²⁰ S. Serafinowicz, *Ziemia, ziemia, ziemia...*, „Jednodniówka MMW” 20.02.2015, s. 2.

²¹ B. Bachelet, *L'espace*, Paris 1998, s. 12.

²² M. Matuszkiewicz, *Andrzej Matuszewski*, <http://culture.pl/pl/tworca/andrzej-matuszewski> (dostęp: 22.02.2015).

W kontekście wykorzystywania przez artystów materiału, jakim jest ziemia, warto podkreślić działania Teresy Murak. W roku 1974 odbyły się trzy realizacje artystki: akcja *Procesja*, *Dywan Wielkanocny* oraz *Rzeźba dla Ziemi*. Ta ostatnia rozpoczęła jej cykl działań rzeźbiarskich w przestrzeni otwartej. Była to praca zrealizowana w szwedzkiej miejscowości Ubbeoda i polegała na własnoręcznym wydrążeniu półkolistego wykopu o promieniu i głębokości odpowiadających wzrostowi artystki oraz usypaniu tuż obok z wydobytej ziemi niewielkiego pagórka. Przez 30 dni artystka formowała pracę własnymi rękoma, a po zakończeniu dokładnie obsiała pagórek rzeżuchą²³. Murak zwracała w ten sposób uwagę na cykliczność w przyrodzie, wyrażającą się porami roku i okresami wegetacji roślin. W ten sposób częściowo nawiązała do amerykańskiego earth artu, jednak jej praca – całkowicie ręcznie wykonana – zdecydowanie różniła się od niego stopniem ingerencji w krajobraz i wykorzystaniem tylko jego niewielkiego fragmentu. Zaledwie trzy dni po zakończeniu pokazu lokalne władze nakazały wyrównać teren za pomocą sypaczy.

Murak wpisuje się w twórczość artystów sztuki ziemi na różne sposoby, ale od początku tworzy własny język artystyczny, posługując się naturą i poprzez nią starając się zrozumieć sens wszystkiego, co nas otacza. Wiosną 1974 roku w swojej rodzinnej miejscowości Kiełczewice artystka stworzyła wraz z niepełnosprawnymi dziećmi z zakładu opiekuńczego *Dywan wielkanocny*. W ramach tej akcji na płótnie o długości 70 metrów zasiano nasiona rzeżuchy, a gdy wykiełkowały, w Wielką Sobotę rozłożono powstały „dywan” w kościele oraz na jego schodach zewnętrznych. Był to ciekawy przykład efemerycznego dzieła land artu umieszczonego w przestrzeni sakralnej. Po mszy wielkanocnej dywan został zdjęty przez parafian i zatopiony w rzece. Wiele działań Teresy Murak symbolicznie odnosi się do żywiołu wody, by podkreślić jej fundamentalne znaczenie dla wszelkiego życia. Przestrzeń społeczna jest zdeterminowana przez eksploatację miejsc, które umożliwiają życie biologiczne i jego ochronę²⁴. Twórczość Teresy Murak to zarazem konstrukcja i dekonstrukcja formy. Jej dzieła powstają podobnie jak żywe organizmy: rodzą się, dojrzewają i w końcu umierają.

Zdobywanie i opanowywanie nowych przestrzeni wydaje się jedną z podstawowych cech życia. Nie należy jednak zapominać, że również faza regresywna, która polega na powolnym zanikaniu zdolności ruchowych

²³ Warto podkreślić, że rzeżucha jest swojego rodzaju sygnaturą działań artystki. Jedną z jej najbardziej znanych akcji z wykorzystaniem tej rośliny jest *Procesja* z 1974 roku. Murak ubrana w płaszcz z rzeżuchy przeszła Krakowskim Przedmieściem w Warszawie.

²⁴ B. Bachelet, *L'espace*, op. cit., s. 6.

i kurczeniu się, jest charakterystyczna dla życia²⁵. Podobnie dzieje się z niektórymi dziełami Murak, które w większości podlegają rytuałowi natury polegającemu na rozkładzie i ponownym wykorzystaniu elementów materii. Jej sztuka odwołuje się do *sacrum* pierwotnych rytuałów, które artystka łączy z wiejską obrzędowością religijną²⁶. Wciąż tworzy zasiewane między innymi rzeżuchą, lnem, gorczyczą i rozmarynem dywanowe uprawy, wypełniając nimi miejsca, które dzięki temu stają się przestrzenią sztuki, nowym obszarem spotkań człowieka z sobą samym lub innym człowiekiem. Owe miejsca to parki, ulice, fragmenty niezagospodarowanej przestrzeni miejskiej, które stają się galeriami i pracowniami artystki²⁷.

Jednym z najważniejszych wydarzeń w powojennej plastyce polskiej były sympozja „Złote Grono” w Zielonej Górze, realizowane w latach 1963–1981. W ich ramach powstały też słynące z nowatorskich pasji uczestników plenery w Łagowie. Na plenerze w 1974 roku jedynym tematem była dyskusja o wartościach przestrzeni miejskich. Kontynuowano w ten sposób wcześniejsze lokalne inicjatywy artystów protestujących przeciwko dewastacji środowiska przyrodniczego, inicjując ruch ochrony wartości humanistycznych zurbanizowanej przestrzeni życia. Owocem pleneru stała się tak zwana Karta Łagowska, zredagowana przez Jana Berdyszaka i Stefana Pappa. W jej najważniejszych założeniach zawiera się stwierdzenie, że pierwszą powinnością kreacji jest rekonstrukcja zdewastowanego środowiska [...] oraz ochrona wartości niezbędnych do egzystencji, aktywności i prawidłowego rozwoju człowieka²⁸.

Dopiero osiem lat później Zgromadzenie Ogólne Narodów Zjednoczonych przyjęło i uroczyście proklamowało Światową Kartę Przyrody, w której potwierdzono podstawowe cele Narodów Zjednoczonych, w niektórych punktach zaskakująco zbieżne z przesłaniem Karty Łagowskiej. Stwierdza się tam na przykład, że ludzkość jest częścią przyrody i życie zależy od nieprzerwanego funkcjonowania systemów przyrodniczych oraz że cywilizacja ma swoje korzenie w przyrodzie, która kształtowała kulturę ludzką i wpływała na wszelkie dzieła artystyczne i naukowe, a człowiek, żyjąc w harmonii z przyrodą, ma najlepsze możliwości rozwijania swojej twórczości²⁹.

²⁵ Ibidem, s. 25.

²⁶ Ł. Wójcicki, *Teresa Kazimiera Murak – wystawa w Galerii Licorne*, www.artinwestycje.pl (dostęp: 12.03.2015).

²⁷ *Zażyłość z naturą*, red. J. Ossowska-Struszczyk, Łódź 2006, s. 60.

²⁸ *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, red. P. Słodkowski, Zielona Góra 2014, s. 208–211.

²⁹ Zob. E. Kurzawa, A. Strumiłło, *Wigry. Kultura i środowisko. Spotkania 1977–1990*, Warszawa 1991, s. 9.

W ramach VII Sympozjum i Wystawy „Złotego Grona” w 1975 roku Stefan Papp przeprowadził zorganizowaną przy pomocy stu uczniów z miejscowych szkół akcję „Drzewa umierają publicznie”. W centrum Zielonej Góry umieszczono tysiąc klepsydr, w których oplakiwano Aleję Niepodległości, bezmyślnie zalaną betonem. Napis na klepsydrach, przytwierdzonych klejem mącznym do drzew, głosił:

Zawiadamiam o tragicznej śmierci Drzewa zasłużonego dla zdrowia i urody miasta, niezastąpionego Przyjaciela człowieka, które po długiej chorobie, nie otrzymawszy żadnej pomocy zginęło na oczach przechodniów, zatrute spalinami i pyłami, zabetonowane na śmierć.

Pogrążona w głębokim smutku Aleja Niepodległości³⁰.

Artysta wyrażał w ten sposób swój sprzeciw wobec dewastacji przestrzeni społecznej, która wcześniej była pięknym parkiem, a w wyniku zalania betonem stała się pustynią. Władze miejskie Zielonej Góry przestraszyły się tej akcji, tym bardziej że odbyła się ona w przeddzień zjazdu partii i została odebrana przez działaczy partyjnych jako objęcie Zielonej Góry żałobą. Po paru godzinach od ich rozwieszenia milicjanci i pracownicy MPO pozrywali wszystkie plakaty. Jerzy Urban wyśmiał akcję w „Polityce”, pisząc, że „miasta są dla ludzi, jeśli ktoś chce mieć drzewa, niech idzie do lasu”³¹. Mimo tak szybkiej reakcji władz ta zaznaczona artystycznie przestrzeń została zauważona przez zielonogórzan i wywarła na nich duże wrażenie. Przykładem może być komentarz jednej z mieszkanki:

Myślałam, że ktoś zginął tragicznie – patrzę, a tu chodzi o drzewo... [...] Taki apel jest potrzebny, żeby ludzie zrozumieli i nie wycinali drzew w mieście... Więcej takich apeli – teraz w dobie motoryzacji, spalin, zanieczyszczenia powietrza...³².

Los artystycznej wypowiedzi Pappa zyskał nową jakość i większą liczbę odbiorców, ponieważ stał się częścią wystawy w Muzeum Ziemi Lubuskiej pod tytułem *Przestrzeń człowieka*. W holu muzeum zawisły zdjęcia przedstawiające zrywanie klepsydr i reakcje przechodniów na ten fakt. Pod

³⁰ A. Siatecki, *Aleja Niepodległości 15. Przechadzki po zielonogórskim Muzeum Tożsamości*, Zielona Góra 2012, s. 108.

³¹ B. Mamoń, *O Stefanie Pappie i dawnym „Tygodniku”*. „...pamięć o nich idzie w zapomnienie”, „Tygodnik Powszechny” 2002 nr 25 (2763).

³² *Przestrzeń społeczna...*, op. cit., s. 199.

zdjęciami został ustawiony pojemnik na śmieci z zerwanymi klepsydrami³³. To artystyczne działanie, chociaż wyjątkowo efemeryczne, wpisywało się w sposób myślenia landartystów na temat oznaczania konkretnych przestrzeni. Zwracali oni w ten sposób uwagę na znaczenie tych przestrzeni w relacji z ludźmi. Akcja *Drzewa umierają publicznie* była przejawem specyficznego dla polskiego land artu tego okresu, ekologicznego i politycznego zaangażowania części artystów.

Z powyższych przykładów wynika, że najciekawsze pod względem ekologicznym wydarzenia artystyczne doby PRL-u związane z land artem rzadko były podejmowane indywidualnie, lecz zazwyczaj miały charakter zbiorowy i, co ciekawe, często odbywały się na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych. Prezentowane przykłady jasno pokazują odwagę wielu polskich twórców w wyrażaniu sprzeciwu wobec technokratycznej rzeczywistości PRL-u. Być może wpływ na to miała kulturowa mieszanka ludności napływającej na te tereny, z których znaczna część pochodziła z mocno związanych z naturą rolniczych terenów przedwojennych Kresów Wschodnich.

Land art i sztuka ekologicznie zaangażowana po 1989 roku w Polsce

Po roku 1989 artyści nie biorą już udziału w spektakularnych plenerach wspieranych przez państwo, dlatego raczej nie działają kolektywnie, a ich indywidualne działania skupiają się na krytyce antropocentryzmu, związanego z uprzedmiotowieniem środowiska przyrodniczego i nadprodukcją dóbr oraz nadmierną ich konsumpcją. Dzisiejsze zbiorowe działania artystyczne, czerpiąc z dawniejszych doświadczeń land artu, nadal aktywnie angażują odbiorców, nie mają już jednak raczej na celu krytyki systemu politycznego, a jedynie pozytywne wpływanie na decyzje władz lokalnych w odniesieniu do wykorzystywania środowiska przyrodniczego.

Przykładem takich działań mogą być akcje krakowskiej artystki Cecylii Malik, takie jak *Modraszek Kolektyw* i *Warkocze Białki*. *Warkocze Białki* to projekt poświęcony dzikiej rzece Białce, której groziła regulacja mająca polegać głównie na zabetonowaniu jej brzegów. Celem projektu było zwrócenie uwagi na problem niszczenia rzek w Polsce, głównie z powodu niekorzystnych przepisów i złej polityki przeciwpowodziowej. Akcją poprzedzała wystawa prac Malik w Bunkrze Sztuki w Krakowie, zatytułowana

³³ Ibidem, s. 197.

Rezerwat Miasto. Podczas jej trwania artystka zaproponowała każdemu, kto zgłosił, iż jest przeciwny regulacji Białki, wspólne plecenie kilkukilometrowego warkocza z surowców wtórnych, który następnie został rozciągnięty wzdłuż brzegów rzeki. Sceneria ta stworzyła inspirujący dla odbiorców obraz z warkoczami wtopionymi w otoczenie, tworzącymi zarazem wizualny komentarz do krajobrazu.

Impulsem do przeprowadzenia akcji *Modraszek Kolektyw* był artykuł w lokalnej gazecie, krytykujący pomysł zabudowy Rezerwatu Zakrzówek. Ten unikatowy pod względem krajobrazowym i przyrodniczym zakątek Krakowa jest siedliskiem rzadkiego, chronionego gatunku motyla modraszka i innych unikatowych gatunków roślin i zwierząt. To właśnie modraszka stał się inspiracją dla artystki. Wiele osób zaangażowało się w akcję i w wyznaczonym dniu przyszło na Zakrzówek w zawieszonych na plecach własnoręcznie wykonanych z tektury, niebieskich skrzydłach. Wyrażały one bliskość, jaka łączy wszystkie organizmy żywe, które powinny być częścią tego terenu na równych prawach. Ludzie przebrani za modraszki współtworzyli w ten sposób dzieło land artu. Warto podkreślić, że uczestnicy akcji społeczno-artystycznych Cecylii Malik stają się elementem, bez którego realizacja jej wizji nie byłaby możliwa.

Ciekawym przykładem land-artowskich, a jednocześnie rekultywacyjnych działań artystycznych jest *Zielona Galeria* Linasa Domarackasa – mieszkającego w Warszawie artysty pochodzenia litewskiego. Podczas realizacji swojego projektu nawiązał on do tradycji Europy Wschodniej, których ważnym motywem artystycznym są mitologiczne narracje wywodzące się z bałtyckich pogańskich wierzeń. Na pniach w miejscach uszkodzeń kory i obciętych gałęzi stworzył malowanymi nietoksycznymi farbami obrazy, które jednocześnie zabezpieczają drzewa przed obumieraniem. Drewno to jedno z pierwszych podobrazów malarstwa, ale w omawianych realizacjach nie jest ono martwą deską, lecz żywą, niezmodyfikowaną materią, „leczoną” przez tworzywo malarskie.

Z kolei Piotr C. Kowalski traktuje przyrodę jako narzędzie i tworzywo malarskie, często pozostawiając swoje prace w miejscu ich tworzenia. Maluje naturalnymi barwnikami pochodzącymi z błota, pyłu i kurzu, różnych owoców (takich jak jarzębina, borówki, maliny, wiśnie, czarny bez). Dzięki temu jego prace, jak na przykład *Obrazy Smaczne*, uzyskują miano dzieł realistycznych, gdyż artysta pozostawia na płótnie dokładnie takie kolory, jakie posiadają malowane przez niego obiekty. Co więcej, kolory te, podobnie jak w naturze, zmieniają się w miarę upływu czasu. Analogicznie jest w przypadku białych płócien wystawianych przez artystę na ulicach różnych miast. Tak powstają prace malowane kurzem i pyłem

pochodzącym z opon samochodów i butów przechodniów: *Obrazy Przechodnie, Przejazdne i Przejściowe*. Dzieła te kwestionują artystyczne paradygmaty odwołujące się do idei geniuszu i wirtuozerii artysty, gdyż geniusz ten jest dopełniany przez działanie natury i innych ludzi. Artysta wskazuje, że trwałość dzieł sztuki nie ma wielkiego znaczenia, ponieważ jego prace mają sens tylko wtedy, gdy modyfikuje je natura. Kowalski stwierdza przewrotnie, że „malować można wszystkim, a nawet farbami”³⁴, przez co sprzeciwia się wartościowaniu tworzywa malarskiego.

Festiwale land artu

Organizowane obecnie w Polsce festiwale land artu przyciągają artystów nie tylko polskich, ale i zagranicznych. Najbardziej znanym wydarzeniem w dziedzinie land artu jest organizowany corocznie od roku 2011 Lubelski Festiwal Land Artu. Łącząc naturę ze sztuką, eksploruje on nowe możliwości działań artystycznych w przestrzeni środowiska naturalnego oraz przestrzeni publicznej. Artystą prezentującym co roku swoje prace na tym festiwalu jest jego współorganizator i jeden z najbardziej znanych landartistów w Polsce Jarosław Koziara. Niektórymi spośród swoich prac ziemnych, tworzonych na nadwiślańskiej łące zalewowej, wpisuje się w nurt współpracy z naturą, czerpiąc swe inspiracje z różnych monumentów kulturowych, na przykład rysunków z płaskowyżu Nazca. Jego dzieła mają kształt form geometrycznych, a także gigantycznych wizerunków owadów. Nawiązują do trzech żywiołów: wody, ziemi i powietrza oraz związanej z nimi afirmacji ulegającego nieustannym przemianom życia. W zależności od pory roku i warunków atmosferycznych jego dzieła ewoluują, zmieniając swój kolor, a czasem nawet strukturę. Jest to więc sztuka przemijająca, zaprogramowana zarówno na ciągłe zmiany, jak i powolne zanikanie³⁵. Motyw przemijania jest obecny również w innych realizacjach Koziary, na przykład w *Procesji*. Jest ona monumentalną konstrukcją masywnych, drewnianych pali z czeremchy, przypominających tajemniczy pochód. Ich kształt układa się w zarys ludzkich sylwetek, na których rękach ułożona jest jak gdyby trumna. Widoczna z daleka konstrukcja powstała na linii horyzontu, czyli w symbolicznym miejscu styku nieba i ziemi. Można przypuszczać, że procesja jest przedstawieniem wędrujących żałobników czy, być może,

³⁴ P. C. Kowalski, *Można malować wszystkim, nawet farbami*, „Portal regionu Leszno”, www.elka.pl (dostęp: 13.11.2012).

³⁵ S. Dudzik, *Człowiek-Ziemia Współ-czucie*, „Artluk” 2008 nr 4, s. 36–37.

weselników. Ich powyginane, jakby tańczące sylwetki przywodzą na myśl postacie z *Korowodu* w piosence Marka Grechuty albo niejednoznaczne w swej wymowie procesje – *Sztandary* Władysława Hasióra. Prace Koziary, początkowo przyjmowane niechętnie przez lokalną społeczność, po pewnym czasie zostały przez nią zaakceptowane, a nawet wzbudziły jej uznanie. Są one przykładem zaangażowanej społecznie, funkcjonującej na co dzień wśród ludzi sztuki, której to właściwości była pozbawiona większość dzieł amerykańskiego earth artu.

Omawiana w artykule twórczość land artu uwrażliwiła członków społeczeństwa na otaczającą ich przestrzeń, rozumianą nie tylko jako krajobraz, ale przede wszystkim jako obszar relacji pomiędzy artystą i odbiorcą dzieła, dla których wspólnym mianownikiem jest przestrzeń naturalna. W przeciwieństwie do często inwazyjnych, jasno określonych modernistycznych dzieł twórczość land artu jest otwarta i wieloznaczna. Artyści zostawiają w środowisku przyrodniczym swój ślad, który natura przekształca, stając się w pewien sposób współtwórcą dzieła. Można stwierdzić, że celem przywołanych twórców jest formowanie przestrzeni rozumiane nie tylko jako ingerencja w pewien obszar krajobrazu, ale i formowanie niematerialnych z nim relacji. Dzieło sztuki przekształca się w dialog artysty z naturą, której część staje się też elementem przestrzeni wewnętrznej podmiotu, którym jest zarówno artysta, jak i odbiorca dzieła.

Bibliografia

- Bachelet Bernard, *L'espace*, Paris 1998.
- Borowiec Anna, *Agnieszka Brzeżańska – Ziemia Rodzinna / Ma Terra*, „Jednodniówka MMW” 20.02.2015.
- Brach-Czaina Jolanta, *Błony umysłu*, Warszawa 2003.
- Dudzik Sebastian, *Człowiek–Ziemia Współ-czucie*, „Artluk” 2008 nr 4, s. 36–39.
- Duquenne Olivier, *Les arborescences contemporaines*, [w:] Bernard Bousmanne [et al.], *Arbre(s). Tree(s)*, Oostkamp 2008.
- Dziamski Grzegorz, *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002.
- Gablik Suzi, *Imperatyw ekologiczny*, „Format” 1993 nr 1–2 (10–11), s. 10–11.
- Gołkowska Wanda, Ludwiński Jerzy, *Plener Ziemia Zgorzelecka – 1971: nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*, Opolno-Zdrój 1972.
- Gould Charlotte, *Éco-art en Grande-Bretagne: la conscience*, Rennes 2010.
- Guzek Łukasz, *Sztuka instalacji. Zagadnienia związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Warszawa 2007.

- Hallé Francis, *Introduction – Les arbres vus par un botaniste*, [w:] Bernard Bousmanne [et al.], *Arbre(s). Tree(s)*, Oostkamp 2008.
- Kowalski Piotr C., *Można malować wszystkim, nawet farbami*, „Portal regionu Leszno”, www.elka.pl (dostęp: 13.11.2012).
- Kurzawa Eugeniusz, Strumiłło Andrzej, *Wigry. Kultura i środowisko. Spotkania 1977–1990*, Warszawa 1991.
- Lailach Michael, *Land Art*, Köln 2007.
- Leenhardt F. J., *The Planetary Garden, Garden Unknown: On the Work of Landscape Designer Gilles Clément*, [w:] *Contemporary Garden Aesthetics, Creations and Interpretations*, Washington 2005.
- Leńkowa Antonina, *Oskalpowana Ziemia*, Kraków 1961.
- Leśniewska Anna Maria, *Puławy 1966*, Lublin 2006.
- Leśniewska Anna Maria, *Puławy 1966, Sztuka w zmieniającym się świecie*, „Podkowieński Magazyn Kulturalny” 58–59, www.podkowieńskimagazyn.pl (dostęp: 1.12.2014).
- Mamoń Bronisław, *O Stefanie Pappie i dawnym „Tygodniku”*. „...pamięć o nich idzie w zapomnienie”, „Tygodnik Powszechny” 2002 nr 25 (2763).
- Markowska Anna, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, Warszawa 2010.
- Matuszkiewicz Maria, *Andrzej Matuszewski*, <http://culture.pl/pl/tworca/andrzej-matuszewski> (dostęp: 22.02.2015).
- Możdżyński Paweł, *Mistycy, jogini, szamani: O poszukiwaniach sacrum w polu sztuki XX i XXI wieku*, „Przegląd Religioznawczy” 2012 nr 4 (466), s. 109–122.
- Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, red. P. Słodkowski, Zielona Góra 2014.
- Ramade Bénédicte, *Mutation écologique de l'art ?*, „Cosmopolitiques” 2007 nr 15, s. 31–42.
- Rostkowska Aneta, *Cecylia Malik. Nowa rzeźba społeczna*, [w:] *Cecylia Malik. Rezerwat Miasto*, red. M. Niedośpiał, A. Rostkowska, Kraków 2014.
- Serafinowicz Sylwia, *Ziemia, ziemia, ziemia...*, „Jednodniówka MMW” 20.02.2015.
- Siatecki Alfred, *Aleja Niepodległości 15. Przechadzki po zielonogórskim Muzeum Tożsamości*, Zielona Góra 2012.
- Symposium Plastyczne Wrocław '70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983.
- Wójcicki Łukasz, *Teresa Kazimiera Murak – wystawa w Galerii Licorne*, www.artinwestycje.pl (dostęp: 12.03.2015).
- Zażyłość z naturą*, red. J. Ossowska-Struszczyk, Łódź 2006.