

Małgorzata Lisiecka

# OD HEKTARÓW DO MIKRONÓW

## Łopot skrzydeł motyla nad parkiem Beyeler

*Współpraca artysty z naturą może odbywać się w różnej skali – od operowania przestrzenią po horyzont, do spoglądania przez mikroskop. Efekty takiej kolaboracji można znaleźć wszędzie – od pól i lasów, przez skwery miejskie, dna rzek i oceanów, po zacisza laboratoriów. W jaki sposób ta współpraca wpływa na nasze rozumienie aktu twórczego?*

Jason deCaires Taylor, *The Silent Evolution*, fot. Jason deCaires Taylor @ jasondecairestaylor  
[www.underwatersculpture.com](http://www.underwatersculpture.com)



Robert Irwin, amerykański artysta i teoretyk sztuki, eksplorujący od lat 70. koncepcję *site-specific*, wyróżnia kategorię *site-determined*: obiekty, które powstają w bezpośredniej odpowiedzi na otoczenie. Oznacza to uważną obserwację środowiska, jego kształtu, powierzchni, pogody, dźwięku, ruchu, historii. Zebranie jak największej ilości wrażeń i informacji o danym miejscu może być dopiero podstawą do określenia czy obiekt artystyczny miałby być „monumentalny bądź efemeryczny, agresywny lub delikatny, użyteczny lub nieprzydatny, rzeźbiarski, architektoniczny [...] lub miałby być nierobieniem zgoła niczego”<sup>1</sup>. W takim rozumieniu artysta jest narzędziem, za pomocą którego przemawia samo miejsce. Otoczenie zawiera już w sobie pewien potencjał, który wymaga wydobycia, dla którego artysta jest jedynie oczami i rękami dla realizacji tych możliwości.

James Turrell tworzy formy geometryczne, które przy pierwszym rzucie oka kojarzą się z czysto intelektualnym, dalekim od naturalnego pojmowaniem przestrzeni. Przekroczywszy jednak

Widok na instalację Olafura Eliassona *Life w Fondation Beyeler, Riehen/Bazylea, 2021*; dzięki uprzejmości artysty, neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York / Los Angeles © 2021 Olafur Eliasson, fot. Pati Grabowicz

próg pierwszego wrażenia, zaczynamy rozumieć, że obiekty Turrella są niczym innym, jak tylko ramą, w której zagrać może sama natura; sceną, na której rozgrywa się widowisko światła słonecznego, nieba i gwiazd. Zadaniem artysty jest „tylko” stworzyć oprawę tego spektaklu, zwracając naszą uwagę na niezwykłość tych „zwykłych” zdarzeń.

W zaadaptowanym przez Turrella stożku wulkanicznym na pustyni Arizony, powstał *Roden Crater*, największy jak dotąd obiekt zaliczany do land artu. Złożony system komnat i tuneli w zboczach krateru, działających niczym gigantyczna *camera obscura*, projektuje wybrane ciała niebieskie na monumentalnych kamiennych ekranach. O tym, jak rygorystycznie podporządkowana jest kosmicznej skali ta gigantyczna konstrukcja optyczna świadczy fakt, że skalibrowana jest ona na zjawisko powtarzające się co 18 lat, kiedy księżyc jest w najwyższym możliwym punkcie na niebie. Dla ciekawych, najbliższy termin przypada na rok 2025, więc całkiem niedługo. Można jechać, oglądać. Czy może być większa przestrzeń dla sztuki niż skala astronomiczna, w której pozwala nam się zanurzyć Turrell?

Land art uprawiany przez europejskich artystów wydaje się bardziej subtelny w porównaniu do skali działań ich amerykańskich kolegów, inna wydaje się też relacja artysta – natura.

Niezwykły szacunek do otoczenia widać w pracach, które tworzy szkocki artysta Andy Goldsworthy. Uwzględniając w swoich projektach cykle pływów morskich, bieg strumienia (nurt rzeki pomagał mu tworzyć wirujące spirale z połączonych ze sobą liści), warunki pogodowe determinujące trwałość jego lodowych konstrukcji, pozostawia swoje prace siłom przyrody. Ten naturalny demontaż jest również działaniem twórczym – rozkład konstrukcji z liści, albo przypyły, który zabiera pieczołowicie ułożone kawałki drewna. Goldsworthy zawsze pracuje z tym materiałem, jaki udaje mu się znaleźć w bezpośredniej okolicy. Większość obiektów wykonuje bez użycia stworzonych przez człowieka narzędzi. Stara się łączyć elementy patykami, zszywać liście za pomocą ździebeł trawy, spajając kawałki lodu przez ogrzewanie ich w dłoniach. W poszukiwaniu koloru sięga po sezonowe barwy liści lub kwiaty, które układa według gradientu. Nie bojąc się posądzenia o naiwność, mówi wprost o prowadzących go energiach, obecnych w otoczeniu, z którym pracuje.

Ważne jest tutaj właśnie określenie „pracować z...”, którego Goldsworthy nieustannie używa, nadając naturze status partnera w kreacji. Określenie to można też rozumieć jako pracę z materią artystyczną. O ile jednak w większości dziedzin sztuki istnieje obiekt i medium, tak tutaj są



one tożsame. To zatarcie granicy nie tylko praktyczne, ale i koncepcyjne, kiedy człowiek i natura stają się partnerami, razem przetwarzając otaczającą materię.

Ten nieco romantyczny i nostalgiczny wizerunek współpracy z przyrodą bywa często powodem do krytyki land artu. W 2007 roku William Malpas w jednej ze swoich publikacji tak podsumował najczęstsze zarzuty: „Dla niektórych krytyków najgorszym rodzajem land artu jest ten, który pomija kwestie polityczne, ważne lub problematyczne [...] Jest eskapistyczny. [...] Jest powtarzalny i pozbawiony wyobraźni. Brakuje w nim eksperymentów formalnych. Zbyt upraszcza tematykę. Jest to sztuka hippisowska, hołdująca drzewom, która zaspokaja nostalgię klasy średniej za naturą, widzianą z perspektywy neurotycznych mieszkańców miast, którzy tęsknią za ciszą i spokojem wsi”<sup>2</sup>.

Kilkanaście lat później, kiedy widmo katastrofy klimatycznej przedarło się do debaty publicznej, zarzuty te w dużej mierze przestały wydawać się aktualne. Nagle ta apolityczna, eskapistyczna forma sztuki, stała się środkiem artystycznym dla wyrażenia niepokojów dotyczących przyszłości. Twórcy, którzy swoją wieloletnią praktykę oparli na obserwowaniu natury, stali się ważnymi głosami, w które wśluchuje się świat sztuki, kuratorzy i instytucje.

Ikona w dziedzinie pracy z naturą jest Olafur Eliasson, którego działalność artystyczna i badawcza owocuje projektami z pogranicza sztuki, nauki i aktywizmu. Od projektów, których bohaterami są topniejące lodowce, przez eksperymentalny projekt kulinarny, po najnowszą wystawę wprowadzającą otoczenie i jego mieszkańców do wnętrza galerii.

Inspiracją dla ostatniej ekspozycji Eliassona stał się termin zaproponowany przez antropolożkę Natashę Myers. „To, co chciałabym zobaczyć, jak zakorzenia się na ruinach myślenia antropocenu, to coś, co pół żartem, pół serio chcę nazwać *planthroposceną*. Jest to sposób prowadzenia życia, w którym ludzie zaczynają dostrzegać swoją głęboką współzależność z roślinami. [...] *Planthroposcena* jest wezwaniem do zmiany warunków spotkania, do sprzymierzenia się z zielonymi istotami”<sup>3</sup>.

*Life* w Fondation Beyeler w Bazylei jest projektem wyjątkowym pod wieloma względami. Radykalne założenie, aby zniknęła granica pomiędzy wnętrzem galerii a otaczającym ją parkiem, wymagało ingerencji w architekturę budynku. Usunięte zostały szklane ściany, a wnętrze wypełniono wodą, która stała się habitatem dla ptaków, wodnych roślin i mikroorganizmów. Razem z po-



#### Od góry:

Andy Goldsworthy  
*Rain Shadow*; Edynburg, Szkocja,  
29.05.2015, fot. Jane Barlow

Kadr z filmu *Leaning Into the Wind* o praktyce artysty

Filmy *Rivers and Tides* oraz *Leaning Into the Wind* w reż. Thomasa Riedelsheimera o działalności artysty: [www.leaningintothewind.com](http://www.leaningintothewind.com); dzięki uprzejmości Skyline Productions Limited

[www.skyline.uk.com](http://www.skyline.uk.com)

działem na zewnątrz i wewnątrz, zaciera się granica pomiędzy instytucją, dziełem sztuki a naturą. Obecność wszystkich istot odwiedzających wystawę aktywnie współtworzy instalację przez całą dobę. Dzień i noc odgrywają swoją rolę, wyznaczając rytm biologiczny żyjącej instalacji, podobnie jak inne procesy, takie jak wymiana gazu i fotosynteza.

Część z roślin pływających w Eliassonowskiej sadzawce była już tam wcześniej, a nowe gatunki będą integrować się z otoczeniem w trakcie trwania wystawy, aby na stałe wpleść się w tkanę muzealnego parku. Artysta o tych wzajemnych relacjach pisze: „Wraz z muzeum zrzekam się kontroli nad dziełem sztuki, że tak powiem, oddaję je w ręce ludzkich i nie-ludzkich zwiedzających, roślin, mikroorganizmów, pogody, klimatu [...] Pytanie brzmi: co dzieje się w tym spotkaniu dzieła sztuki, odwiedzającego i świata, kiedy ich podróże się przeplatają? Czy dzieło sztuki porusza zwiedzającego? Czy zwiedzający przenoszą dzieło sztuki do swojego »teraz« – momentu i świata, w którym

odbywa się spotkanie? A co, jeśli zwiedzający jest istotą nie-ludzką – na przykład motylem, który robi sobie przerwę w podróży przez park Beyeler? Myślę, że wszyscy mogą potencjalnie coś poruszyć i zostać poruszeni”<sup>54</sup>.

Takiemu ujęciu tematu można przeciwstawić inne, aktualne projekty, eksplorujące pokrewne zagadnienia. W ostatnim czasie popularnym tematem stały się drzewa. Relację z nimi w ciekawy sposób ujmują Ben Tufnell w jednym ze swoich esejów na temat sztuki ziemi: „Pomimo swoich ogromnych rozmiarów i wieku, drzewa istnieją w ludzkiej skali. Zmienny charakter drewna wydaje się znajomy. Drzewo jest też w pewnym sensie lustrem ludzkości”<sup>55</sup>. Modne ostatnio wystawy, które odbywały się w wielu instytucjach, jak paryska Fondation Cartier, londyńskie Hayward Gallery i Camden Art Centre, w tym roku poszły o krok dalej w dwóch z pozoru bardzo zbliżonych do siebie projektach.

Pod Tate Modern w Londynie pojawiła się niedawno instalacja utworzona ze 100 młodych dę-

#### Od góry:

Instalacja *Forest for Change* autorstwa Es Denvil będąca lasem stworzonym na dziedzińcu Somerset House podczas London Design Biennale, fot. Małgorzata Lisiecka

Instalacja *Forest for Change – The Global Goals Pavilion* na dziedzińcu Somerset House podczas trwania London Design Biennale, fot. Ed Reeve

bów. Nie byłoby w tym nic spektakularnego, gdyby nie fakt, że młode drzewka zostały wyhodowane z żołądzi drzew, które prawie 40 lat temu Joseph Beuys zasadził w Kassel w ramach akcji sztuki społecznej. *Beuys’ Acorns* to projekt, który Heather Ackroyd i Dan Harvey konsekwentnie realizują od 2007 roku, zwracając uwagę na szczególną rolę drzew w ekosystemie. 7 ze 100 drzewek wchodzących w skład tej żywej rzeźby, mają zostać posadzone na stałe pod Tate Modern. Zapewne zaangażowany w ideę społecznej zmiany Beuys byłby z kontynuacji swojego dziedzictwa zadowolony. Gdyby jednak po podziwianiu latorośli kolejnego pokolenia swoich dębów przespaćrował się 20 minut w górę Tamizy, natrafiłby na kolejną instalację, angażującą naszych liściastych towarzyszy.

Główną atrakcją odbywającego się w czerwcu biennale designu, jest instalacja brytyjskiej artystki i projektantki Es Denvil *Forest for Change – The Global Goals Pavilion*. Na kamiennym placu, na dziedzińcu Somerset House, z inicjatywy dyrektora artystycznej festiwalu pojawił się las. Koncept wydaje się ekscytujący – oto w centrum miasta, zmęczonym przedłużającymi się lockdownami, spragnionym kultury i natury gośćmi biennale proponuje się spacer po zielonym gaju, wśród śpiewu ptaków, jednocześnie prezentując najważniejsze wyzwania przyszłości, określone przez ONZ jako globalne cele na rzecz zrównoważonego rozwoju. Zwiedzanie immersyjnej instalacji poza spacerowaniem utworzonymi ścieżkami wśród wysokich drzew, może się wiązać także z aktywnym wzięciem udziału w projekcie przez nagranie swojej wypowiedzi na wybrany spośród 17 ważkich zagadnień i wmixowanie się w polifoniczną instalację dźwiękową. Projekt wydaje się dobrze realizować kryteria stawiane przez instytucję, takie jak neutralność węglowa, walor edukacyjny, zaangażowanie odbiorcy i poruszenie palącego problemu nadciągającej katastrofy.

Jednak po bliższym przyjrzeniu okazuje się, że postawione na betonie drzewa w sztucznie zaaranżowanej przestrzeni pod wpływem upałów smutno opuszczają swoje witki, śpiew ptaków dobiega z głośników ukrytych pomiędzy drzewami, a wyzwania następnej dekady sprowadzają się do hasel wydrukowanych na kamyczkach i kaskadzie wypowiedzi uczestników projektu. To wszystko w ramach celebrowania natury, tworzenia miejsca dla „zmiany” i podnoszenia złożonych problemów społeczno-ekonomicznych. Po chwili zastanowienia, można dojść do wniosku, że zamiast współpracy z naturą, projekt eksploatuje ją w typowy dla Homo sapiens, antropocentryczny, uprzedmiotwiający sposób, choć w planach projektantki było (o ironio!) przeciwstawienie się postawie domina-



cji człowieka nad naturą. Można mieć tylko nadzieję, że wymęczone upałem drzewa po miesiącu spędzonym na kamiennej pustyni będą w stanie ukorzenie się w wybranych dzielnicach Londynu, do których mają trafić po zakończeniu festiwalu.

Bardziej pogłębionego podejścia można doszukać się w działaniach Giuseppe Penone, przedstawiciela rozwijającego się w latach 60. i 70. włoskiego ruchu Arte Povera, skupiającego się na stworzeniu nowej kultury krajobrazu oraz przeformułowaniu relacji między człowiekiem a naturą. Pracujący od kilku dekad z drzewami artysta twierdzi, że nie są one wyłącznie podmiotami w jego pracach, a czymś znacznie więcej – są ich istotą. Rzeźby Penone zgłębiają zjawisko kontaktu pomiędzy człowiekiem a naturą – czy to drzewem, czy strumieniem wody, który jest konieczny, aby aktywować tę wzajemną relację. Przycocowując do młodego drzewka odlew swojej dłoni chwytającej pień, pozwolił rosnącemu drzewu utrwalić ten gest w swojej strukturze, najpierw dopasowując się do niego, a później pochłaniając prezent otrzymany od artysty.

W innych działaniach Penone można doszukiwać się głębszej potrzeby integracji z otoczeniem, „stawiania się” kamieniem, drzewem czy rzeką. *La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello* (pol. Mój wzrost, długość moich ramion, moja szerokość w strumieniu) jest zarazem rzeźbą i działaniem. Betonowa rama, stworzona w oparciu o gabaryty ciała artysty, położona na powierzchni strumienia wypełnia się wodą, przelamując podziały pomiędzy dwoma bytami, a może właśnie je klarując.

Woda jest też środowiskiem pracy innego rzeźbiarza: Jason deCaires Taylor swoje rzeźby umieszcza w rzekach, morzach i oceanach, angażując się w odbudowę środowiska naturalnego. Jego obiekty współpracują z cyklem przypływów i odpływów, nurtem i organizmami wodnymi. Rzeźby, przycocowane do dna morskiego, mają teksturowaną powierzchnię, która stwarza miejsce do rozwoju rafy koralowej i obszary lęgowe dla ryb. Po pewnym czasie formy nabierają nowego wyrazu, dzięki fakturom i barwom tworzonym przez koralowce.

Miejscem, gdzie nie-ludzkie istoty biorą aktywny udział w tworzeniu rzeźby i designu bywają ostatnio również laboratoria. Projekty SciArt często zaprzęgają do pracy rośliny, insekty czy mikroby. Projekty z pogranicza sztuki i designu robią szczególne wrażenie, kiedy w grę wchodzi skala i potencjał użytkowy prototypów. W centrum architektonicznym RIBA North w Liverpoolu można było zwiedzać instalację *Hack the Root* Mae-ling Lokko – pomieszczenie zbudowa-



Ukończony *Silk Pavilion* (pawilon jedwabny) – projekt naukowców z MIT Media Lab oraz wystawa dotycząca badań nad rozmieszczeniem i zagęszczeniem włókien, fot. materiały prasowe

ne z modułowych paneli, których surowcem były odpady rolnicze zespolone wyhodowaną na nich grzybnia. Gdzie indziej grupa badaczy z MIT Media Lab skonstruowała pawilon we współpracy z larwami jedwabnika.

Chiński artysta Ren Ri również oparł swoją praktykę na kooperacji z owadami, tworząc od lat obiekty rzeźbiarskie z pszczelego wosku. Ich relacja opiera się na partnerstwie i wymianie. Wieleletnie obserwacje swoich współpracowników pozwoliły mu zrozumieć algorytmy konstrukcyjne pszczół, ich unikalne zachowania, a także dostrzec różnicę w pojmowaniu czasu przez człowieka i przez pszczoły.

Czy to w projektach zakrojonych na szeroką skalę, czy w laboratoryjnych eksperymentach, współpraca artystyczna z otaczającą nas naturą daje unikatową szansę na zyskanie nowej, pozahumanistycznej perspektywy. Podobnie jak przy spotkaniu drugiego człowieka otwiera się przed nami okno na inny świat, tak każdy uważny kontakt z innymi gatunkami lub nawet sama obserwacja z pozoru trywialnych procesów daje nam możliwość nowego postrzegania przestrzeni, materialności, czasu i samych siebie. Może zmieniać też rozumienie aktu twórczego, jako partnerskiej relacji między intencją i działaniem artysty a sprawczością otoczenia ■

Przypisy:

<sup>1</sup> R. Irwin, *Being and Circumstance: Notes Toward a Conditional Art*, 1985, Lapis Press, s. 27.

<sup>2</sup> W. Malpas, *Land Art and Land Artists. Pocket Guide*, 2013, Crescent Moon Publishing, s. 19.

<sup>3</sup> N. Myers, *From the Anthropocene to the Planthropocene: Designing Gardens for Plant/People Involvement*, *History and Anthropology*, tom 28, nr 3, 2017, s. 4.

<sup>4</sup> Olafur Eliasson, materiały prasowe Fondation Beyeler.

<sup>5</sup> B. Tufnell, *In Land. Writings around land art and its legacies*, 2019, Zero Books, s. 126.