

Maria Popczyk

Ekologiczny paradygmat w sztuce i estetyce

Folia Philosophica 16, 193-207

1998

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Współcześnie ekologia nie jest jedynie nazwą działu biologii, wprowadzoną przez Haeckela w 1873 roku, działu badającego zależności między organizmami a ich otoczeniem, jest to już silny nurt kulturowy o szerokim zasięgu. Myślenie o charakterze ekologicznym znajduje odzwierciedlenie we wszystkich sferach życia społecznego, z uwzględnieniem regionalnych warunków geograficznych, politycznych i kulturowych, dotyka całości ekosystemu dlatego wykracza poza kompetencje jednej dyscypliny badawczej i domaga się działań interdyscyplinarnych. Obszar tych działań obejmuje swym zasięgiem estetykę, której zakres zostaje znacznie poszerzony w wyniku włączenia weń bytów pozaludzkich, środowiska jako całości. Właśnie w perspektywie owej całościowej wizji rzeczywistości rodzi się pytanie: Jak rozumieć ekologiczność estetyki? Czy pojęcia, jakie zostaną w niej wypracowane, dadzą się utrzymać w tradycyjnej postaci, czy raczej domagają się reinterpretacji w perspektywie metafizyki nowego myślenia?



MARIA POPCZYK

Ekologiczny paradygmat
w sztuce i estetyce



1. Paradygmat ekologiczny zawiera komponenty teorii, czyli pojęcia, zakres, metodologie, dodatkowo rozszerzony zostaje o zespół wierzeń, wartości i zwyczajów specyficznych dla danego środowiska, ekologia bowiem bierze pod uwagę regionalny charakter otoczenia. Treściowa zawartość paradygmatu zależy od tego, czy mamy do czynienia z nurtem ekologii umiarkowanej — reformatorskiej, czy z nurtem ekologii radykalnej, ekologii głębokiej. Pierwszy jest międzynarodowym ruchem na rzecz ochrony środowiska, przedsięwzięciem mającym na celu uświadomienie zasięgu i skali zniszczeń, jakich dokonuje technologia. Degradacje środowiska odczytuje się jako symptom kryzysu wartości, dlatego przede wszystkim zwraca się uwagę na potrzebę

zmiany sposobu myślenia człowieka, na potrzebę metanoi¹. Zmianie ma ulec podejście człowieka nie tylko do obszarów naturalnych, zwierząt ale również do otoczenia i przedmiotów. Mówi się o „odnowie zniszczonych krajobrazów serca” (Jeremy Seabrook), ale i o globalnej odnowie systemów wartości, które Uexküll wymienia w kolejności: „prawda (szczerłość, uczciwość), miłość (troska, współczucie), wolność, sprawiedliwość, wspólnota, tolerancja, odpowiedzialność i szacunek dla życia”². W perspektywie polityczno-ekonomicznej chodzi o głoszenie idei ograniczania konsumpcji, umiarkowanego korzystania z obszarów naturalnych.

Ekologia radykalna krytykę kartezjańskiego modelu człowieka i natury wiąże z postulatem stworzenia nowej filozofii, opartej na szeroko pojętej myśli religijnej i metafizyce procesu. Podstawowym modelem ekologii nie jest model biologiczny, posługujący się pojęciem ekosystemu, ale model fizyki, w odniesieniu do którego mówi się o formowaniu nowej metafizyki oraz epistemologii. Kosmos, pojmowany jako obieg odtwarzającej się energii o ograniczonej ilości, nie posiadając stałego centrum czy nieruchomej pozycji, przyjmuje każdą pozycję jako względną, zarówno na poziomie biologicznym, jak i społecznym. Wzajemne intrakcje środowiska i podmiotu sprawiają, że świat odbierany jest jako wrażliwy organizm żyjący. Podmiot stanowi równoprawny element procesu zdarzeń, nie zaś uprzywilejowany i niezależny byt. Podkreśla się środowiskową i naturalną istotę człowieka, co w wersji ekologicznej znaczy uwarunkowaną, zależną od wielu parametrów, istotę, której ciało nie stanowi granicy alienującej świadomość. Światopogląd ekologiczny opiera się na poznaniu intuicyjnym oraz na duchowej samorealizacji człowieka³. Relacje człowieka i natury zostają ukazane przez pryzmat reinterpretacji myśli chrześcijańskiej i judaistycznej, acz zdecydowanie mocniej obecna jest myśl Dalekiego Wschodu — zen, taoizm, ale również zachodnia tradycja metafizyczna, np. Spinoza⁴. Radykalizm tego nurtu ekologii polega między innymi na przekonaniu, że nie można zmienić systemów wartości, w skali społecznej czy indywidualnej, jeśli człowiek nie doświadczy głębokiego związku z owym podskórnym i wszechogarniającym źródłem życia. Utrwalanie i czerpanie z tego doświadczenia pozwoli mu, na podstawie nowych jakości, tworzyć więzi między ludźmi i przyrodą.

¹ *Metanoia* — gr. termin biblijny, w tym wypadku przyjmuje charakter imperatywu moralnego.

² J. von Uexküll: *Nowe drogi do nowych celów*. W: *Ziemia naszym domem*. Red. J. Kuczyński. Warszawa 1996, s. 24–25;

³ B. Devall, G. Sessions: *Ekologia głęboka. Życie w przekonaniu, iż Natura coś znaczy*. Przeł. E. Margielewicz. Warszawa 1994, s. 93–107.

⁴ Trzeba wskazać, że w nurcie tym mieści się między innymi wegetarianizm, ekofeminizm, koncepcja Gai. Zob. I. E. Lovelock: *Gaia. A New Look at Life on Earth*. Oxford, New York 1979; F. Capra: *Punkt zwrotny*. Warszawa 1982.

Oba nurty ekologii zgodnie poddają druzgocącej krytyce idee antropocentryzmu, odróżniają ekoaktywność od egoaktywności człowieka. W postulowanym wzorcu kultury ekologicznej dominuje perspektywa niepodzielnie dynamicznej całości, a systemową budowlę hierarchizującą byt zastępuje sieć zdarzeń i relacji. Myślenie ekologiczne znosi wszelkie różnicujące podziały na obserwatora i przedmiot, na kulturę i naturę, na to, co sztuczne i to, co naturalne.

Współcześnie toczy się dyskurs wokół modelu ekologii i modelu humanizmu, rozstrzygnięcia domaga się problem, czy ekologia winna szukać źródeł w metafizyce, czy ma być humanizmem niemetafizycznym⁵. W dyskursie tym aktywnie uczestniczy sztuka awangardowa, w pewnym sensie przygotowała ona widza do doświadczenia tymczasowości i nietrwałości własnej egzystencji, jej oddziaływanie można interpretować jako proekologiczne, szczególnie że z niego wyrosła sztuka ziemi i eko-art⁶.

2. Osiągnięta w sztuce awangardowej pierwszej połowy XX wieku niezależność od zjawisk i przedmiotów życia zaowocowała dziełami świadomie pozbawionymi wartości estetycznych — głównie piękna. Artyści rezygnują z mimetycznego tematu i humanistycznej treści dzieła. Awangarda, eksperymentując z formą, jednocześnie zmienia podejście do fizycznego ugruntowania dzieła sztuki, do jego przedmiotowego aspektu. Utożsamia dzieło z przedmiotem — *ready made*, innym razem całkowicie pozbawia je przedmiotowej podstawy, ograniczając je do myśli, lub rozpuszcza dzieło w procesie. W sytuacji gdy dzieło staje się medium świata zewnętrznego, zarysowuje się tendencja roztapiania działań artystycznych w zdarzeniach życia codziennego. Jest to trend obecny w prawie wszystkich kierunkach sztuki awangardowej.

Futuryści, preferując absolutyzację ruchu, inicjują sztukę otoczenia. Ruch niszczy materialność obiektów i sprawia, że ich kształty nachodzą na siebie i mieszają się w przestrzeni. Dzieło sztuki, wskutek rozbicia formy (np. rozciągnięcia w rzeźbie) i zastosowania nowych materiałów: żarówki, dymu, zostaje związane z otoczeniem. Łączy się i wiąże nie tylko dowolne formy i materiały — często odpadki, jak w dadaizmie, ale również gatunki sztuk, właśnie po to, by ukazać relacje obiektu ze wszystkimi przejawami zmiennej rzeczywistości zjawisk.

W latach sześćdziesiątych powstaje *happening*, który w zamyśle Allana Karpowa miał znieść granicę między sztuką a życiem. Sprowadzenie sztuki do życia (Flaktus), wtopienie działań artysty w strumień działań społecznych

⁵ L. Ferry: *Nowy ład ekologiczny. Drzewo, zwierzę i człowiek*. Warszawa 1995, oraz interesująca dyskusja wokół tej książki w: „Sztuka i Filozofia” 1996, nr 12, s. 185–207.

⁶ A. Zeidler-Janiszewska: *Estetyka i ekologia w perspektywie postmodernistycznej*. W: *Estetyka a ekologia*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 1992, s. 86.

miały wskazać na spektaklowy charakter kultury, ciałem sztuki stała się sama kultura i zdarzenia w niej zachodzące. Również drobne, banalne zdarzenia, jak kapanie wody do blaszanego naczynia, nabierały znamion sztuki przez sam fakt wyboru. Kiedy sens sztuki ograniczony został do działań artysty — performerera, one same stawały się sztuką (*vital art*), mogły to być czynności fizyczne, ale również kontemplacja⁷. Przesunięcie akcentu z przedmiotu na działanie artysty pozwala określić stosunek sztuki otoczenia do natury: to artysta jest życiem, w nim realizuje się moc *natura naturans*; nie jest on typem geniusza, tym ulubieńcem natury, w którym natura ujawnia swoje możliwości, wprowadzając nowy styl w sztuce, ale konceptualistą, kreatorem.

Wydaje się, że sam pomysł rozpuszczania sztuki w zdarzeniach podejmuje Nietzscheański zamysł, by sztukę widzieć przez pryzmat życia, a odejście od utrwalania zdarzeń traktować jako wyraz niechęci do apollinijskiego sposobu uprawiania się do życia za pośrednictwem obrazu. Dążenie do osiągnięcia bezpośredniości nie zostaje jednak zrealizowane. Kreacja nie jest wbrew naturze, ale ostatecznie sprowadza się do konceptualizacji, to artysta wtopiony w proces zdarzeń staje się wizualnie nieuchwytny, a działania wskazują na jego *cogito*. Sztuka awangardowa zмага się z kartezjańskim oddzieleniem świadomości od ciała, próbuje je przezwyciężyć, stosując zabiegi formalne (deformacje), wprowadzając nowe materiały, bądź ograniczyć świadomość do przypadkowych, automatycznych wyborów (dadaizm) czy odwrotnie — sprowadza cały proces twórczy do myśli (konceptualizm). Jedno zostaje osiągnięte: awangarda odrzuca nostalgiczne i utopijne powroty do stanu dobrej, nie zepsutej natury, chociaż zachowuje jeszcze optymizm wiązany z postępem techniki: pop-art, sztuka multimedialna. Realizacją tak rozumianej natury jest w tym wypadku środowisko, ono tworzy owo *summa rerum* — *natura naturata*⁸. W sztuce otoczenia da się zauważyć jeszcze inny aspekt, mianowicie chęć wpisania i rozciągnięcia dzieła na kontekst, czego efektem jest nowa sytuacja odbioru zarówno sztuki, jak i otoczenia. Widz wkracza w otwartą przestrzeń zdarzeń, jest jej aktywnym kreatorem lub sam staje się elementem działań. Przestrzeń dzieł staje się otwarta realnie, ale i semantycznie, sztuka wymaga widza aktywnego zarówno na poziomie zmysłów, jest to sztuka polisensoryczna, jak i na poziomie interpretacji, podjęcia dialogu z dziełem.

Rodzajem kontynuacji sztuki *environmental* jest sztuka ziemi — *earth art* pojęta w wymiarze planetarnym, zamiennie określana jako *land art*, wydzielony teren, często rozumiany jako środowisko naturalne⁹. Artyści ope-

⁷ G. Dziamski: *Performance, czyli otwarcie na codzienność życia*. W: *Awangarda po awangardzie*. Poznań 1995, s. 103—119.

⁸ Trzeba zaznaczyć, że rozumienie relacji między *natura naturans* a *natura naturata* w kulturze XX wieku wymaga pogłębienia.

⁹ *Earthwork* to termin Smithsona, patrz: G. A. Tiberghien: *Land art*. Paris 1995, s. 13—21.

rują rozległymi przestrzeniami lub obiektami natury, czemu towarzyszy szczególny typ interwencji w krajobraz, działania skupiają się głównie wokół ziemi, jest ona materiałem, ale i przedmiotem oddziaływań: kopania, usypywania, rysowania, układania kamieni. Często kontrastują oni naturę i artefakty przez wznoszenie budowli czy pakowanie obiektów naturalnych lub budynków. Dzieła zostają wpisane w kontekst otoczenia, są wielowymiarowe, szczególnie w planie semantycznym, tworzone w plenerze wymykają się z komercyjnego kręgu świata sztuki (galerie, muzea).

Michel Heizer na otwartej przestrzeni pustynnej Nevady buduje Complex City. Monumentalna skala budowli w konstruktywistycznym duchu pozbawiona jest narracji, nie odnosi do żadnej konkretnej treści, pozbawiona kontekstu historycznego przywołuje jednocześnie na myśl starożytne piramidy Meksyku i Egiptu, podobnie jak one czysta w swej architektonicznej formie, co pozwala mówić o tradycyjnym i symbolicznym jej aspekcie¹⁰. Ogrom i siła wyrazu budowli stawiają czoło ogromowi otaczającej przyrody, całość tworzy atmosferę grozy, która miała według słów artysty stanowić ekwiwalent doświadczenia religijnego. Zderzenie budowli z otwartą przestrzenią pustynnego płaskowyzu, z jednej strony, a kopułą nieba — z drugiej staje się wyzwaniem dla indywidualnej wyobraźni i uwalnia pokłady świadomości zbiorowej.

Innym zamierzeniem jest Spirala Smithsona, rodzaj spiralnego molo, usypanego na słonym jeziorze w zachodniej części Ameryki. Artysta dokonuje interwencji w krajobraz, a następnie pozwala, by naturalne procesy: zalewanie wodą, krystalizowanie się soli na grobli, aż po przysłonięcie jej przez wodę, zmieniały wygląd jego pracy. Smithson buduje obiekt w olbrzymiej skali, nie narusza środowiska, gdyż otoczenie dzieła to martwe wody, jednocześnie ukazuje anatomie entropii. Przedmiot percepcji stanowią kolejne stadia zanikania nasypu.

Dzieło istnieje jako element zewnętrznego i niezależnego naturalnego procesu, takiego jak parowanie, zarastanie, erozja. Jest to sztuka zakładająca rozwój i kolejne fazy zmiany, których efekty nie do końca zdoła przewidzieć sam artysta. Faktycznie one tworzą dzieło sztuki. Nie ma podziału na wewnętrzny i zewnętrzny czas, obiekt jest wpisany w czas zachodzenia przeobrażeń. W tym wypadku o dziele nie decyduje jego forma, ale sytuacja, w której się znalazło. Nie jest izolowane i przeciwstawione naturze, ale stanowi pretekst do wizualizacji działań natury, jej rodzajów i siły¹¹.

Do zachowań pararytualnych można z pewnością zaliczyć odciskanie śladów na ziemi. Zaczynając od rysowania na wielkich obszarach (Walter De

¹⁰ Pisze o tym między innymi J. Beardsley: *Traditional Aspects of New Land Art*. „Art Journal” 1982, Vol. 42, No 3, s. 227.

¹¹ B. C. Matilsky: *Fragile Ecologies. Contemporary Artists Interpretation and Solution*. New York 1992, s. 37—38.

Maria Cross), układania w lesie prostych linii z drewnianych klocków (Carl Andre Log Piece) czy zostawiania śladów krzyża, kwadratu na ziemi, tak jak to czyni Richard Long podczas swych wędrówek po tybetańskich górach i szkockich łąkach, aż po znaczenie ziemi dziurami i bliznami wgłębień (Michel Heizer *Five Conic Displacements, Rift*). Elementem dzieła-procesu jest pustynny, oddalony od ludzkich osiedli teren, sugerujący istnienie nietkniętej i dziewiczej natury. Geometryczne, nietrwałe ślady często nie zakłócające krajobrazu, dyskretnie przypominają o bytności człowieka. Jest to sztuka, którą można nazwać medytacją, wyłania się niepostrzeżenie jako znak czyjegoś rozmyślenia i skłania do medytacji.

Opakowywanie budynków, mostów i skalistych wybrzeży, jak to czyni Christo, jest działaniem wieloznacznym, ale głównie wskazującym na kontekst. Opakowanie — to ochronienie, zasłonięcie, ale i odznaczenie, skierowanie uwagi na to, czego nie można przenieść. Ta prosta czynność kulturowa zawiera otwarte pole znaczeń, zasłania się znaki drogowe, ale i cenne przedmioty. Czynność niejako łączy oba znaczenia, na ułamek chwili odznacza i chroni: skałę, most, to, co nas otacza, czego nie zauważamy. Christo tworzy również nowy typ krajobrazu, jednak na krótki czas trwania spektaklu.

Artysta sam — jak w przypadku Longa — zostawia znaki, jego praca jest prawie niezauważalna, ale w większości działań zaangażowanych zostaje setki robotników, monterów oraz ciężki sprzęt, stąd być może uwaga niektórych krytyków, że jest to sztuka heroicznego podboju natury. Do ironicznego kontekstu opisanych działań zostaje wprowadzony fotograficzny lub filmowy ich przekaz. Widz jest postawiony w sytuacji oglądania i czytania mapy, planu, rysunków, sprawozdania z dokonanych stopniowo faz jakiegoś procesu. To moment, który — zdaniem Rossalin Krauss — świadczy o postmodernistycznym rysie tej sztuki, podobnie jak nielimitowanie i nieograniczenie przestrzennych granic obiektów¹². Przekaz medialny demokratyzuje odbiór oraz swoiście go mitologizuje. Zatracony zostaje bezpośredni kontakt z dziełem, jest to zerwanie z tradycyjnym sposobem kontaktu widza z rzeźbą architektoniczną czy ukształtowaną naturą¹³.

Nie można pominąć konceptualnego aspektu sztuki ziemi. Smithson np. ilustruje zasadę entropii. Działania artystyczne mają charakter symboliczny o wymiarze kosmicznym. Sakralizacja ziemi czy wznoszenie budowli o czystych formach nie wskazują na jakieś treści, ale są rodzajem uczestnictwa

¹² R. E. Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. London 1985, s. 287—288.

¹³ Istnieją trudności w kwalifikacji sztuki ziemi, gdyż sytuuje się ona na pograniczu rzeźby, architektury i natury kształtowanej. Patrz. E. Krauss: *The Originality...*, s. 282—283.

artyści w energii będącej źródłem poszczególnych bytów¹⁴. Sztuka ta jest miejscem przejawiania się wartości estetycznych wzniosłości i malowniczości. Mimo że wyrosła ona z antyestetycznego, antyaksjologicznego nurtu sztuki, staje się przykładem działań, w których paradoksalnie pojawia się problematyka wartości. Nie jest to jednak proste nawiązanie i powrót do starych koncepcji, ale próba współczesnej interpretacji związków i współzależności, jakie łączą człowieka i naturę.

Sztuka ekologiczna, odchodzi od dzieła-przedmiotu i traktuje sztukę jako proces, jednak zdecydowanie akcentuje aksjologiczny aspekt działań i to stanowi o jej swoistym charakterze¹⁵. Pierwsza grupa artystów ekosztuki jest zaangażowana społecznie i politycznie, włączając się tym samym w akcje ruchów ekologicznych. Jej członkowie pracują w przestrzeniach o naruszonej równowadze biosferycznej, z intencją jej przywrócenia. Na zdjęciach Richarda Misracha widzimy masakrę zwierząt domowych. Zdjęcie nie wyróżnia się walorami artystycznymi, jest podobne do zdjęć prasowych, ten typ wypowiedzi, odwołujący się do reportażu, dziennikarskiej demaskacji, w sposób drastyczny pokazuje skutki działań człowieka. Inni, np. Patricia Johanon, reprezentują typ działań, które można nazwać ukazaniem wątku życia, Fair Park Lagoon — to monumentalny park wybudowany według kryteriów ekologicznych i estetycznych. Na wzniesieniu, przykrywającym odprowadzenie ścieków zakładowych, obok kompozycji roślinnych zaprojektowano minirezerwaty dla ptaków i zwierząt. Odbiorca obserwuje ich życie, korzystając w tym celu z funkcjonalnych rzeźb, może śledzić symbiozę życia i próbować sprecyzować własne miejsce w cyklu biologicznym. Artysta wkracza w obszary, gdzie sztuka staje się dekoracją, towarem i przedmiotem polityki — i ten właśnie obszar stanowi o wymiarze piękna. Stąd uwaga Patricii Johanson, że „Piękno nie jest zwykle tym, czym wydaje się, że jest”¹⁶. Trzecia grupa artystów — to szamani, traktujący sztukę jako środek przywracania harmonii i sensu wspólnocie. Należą do nich akcje Beuysa, który organizuje sadzenie drzew, czy spektakle Vijali, która w wielu miejscach świata integruje lokalną wspólnotę ludzi, mieszkając i żyjąc razem z nimi oraz aranżując wspólnie działania teatralne. Przedstawienie *Western Gateway* (Malibu, sierpień 1987 roku) ukazuje, w trzech odsłonach, pierwotną więź człowieka z naturą, współczesną

¹⁴ A. Tiberghien: *Land art...*, s. 63—73, oraz J. W. Dixon: *Toward an Aesthetic of Early Earth Art*. „Art Journal” 1982, Vol. 42, No. 3, s. 195—199, często podkreśla się semantyczne pokrewieństwo i kosmiczny wymiar budowli dawnej sztuki sakralnej oraz współczesnej sztuki ziemi.

¹⁵ Sztukę ekologiczną jako pierwsza opisała i określiła Barbara Matilsky, wcześniej zreszła artystów pod różnymi nazwami — Eko Feminizm, Eko Dada, Environmental Protest Art. działających pod hasłem „Sztuka, zanim będzie za późno; za: R. C e m b a l e s t: *The Ecological Art Explosion*. „Art-New” Summer 1991, Vol. 90, No 6, s. 98—99.

¹⁶ R. Cembalest: *The Ecological Art...*, s. 99—100.

chorobę społeczeństwa konsumpcyjnego, realizującego egoistyczne pragnienia, oraz przywrócenie życia, jedności i harmonii przez Gaję. Przywołanie antycznej personifikacji Ziemi łączy przeszłość z teraźniejszością, ma wskazać na idee całości obecne w myśli starożytnej, ale jednocześnie nawiązuje do hipotezy Gai¹⁷.

Sztuka ekologiczna powraca w tematyce do natury i człowieka, chce odrobić straty awangardy, jednak nie interpretuje natury, ale wprowadza człowieka w świat przyrody, w jej krwiobieg. Działania artystyczne nie izolują sztuki od społecznych przedsięwzięć, wręcz przeciwnie — stają się bliższe sztuce pojmowanej jako *techné*. W tym ujęciu estetyczne znaczący te, co użyteczne, nadające ciągłość, to wartości wspólnotowego życia w ramach konkretnego bioregionu. Sztuka ta ma silny walor edukacyjny i pedagogiczny.

3. Problemy sztuki stają się przedmiotem badań estetyki zależnie od przyjętej perspektywy teoretycznej. Badając dzieła sztuki, można wskazać wiele problemów natury estetycznej: określić formę, zasady procesu kreacji i odbioru, określić występujące jakości i wartości, czy wreszcie wyrazić stosunek dzieła do natury, człowieka. Tak jest w przypadku Arnolda Berleanta który formułuje zasady estetyki środowiska opartej na sztuce otoczenia¹⁸. Inne podejście reprezentuje fiński estetyk Sepänmaa, dla którego estetyka środowiska stanowi część filozofii środowiska, opartej głównie na filozofii natury i kultury. Przedmiotem tak rozumianej estetyki jest sztuka pozostająca w jakimś powiązaniu ze środowiskiem (naturą) oraz samo środowisko jako całość. Estetykę otoczenia Sepänmaa rozpatruje z perspektywy ontologicznej — ontologii środowiska, w tej też perspektywie rozwija on problematykę piękna przedmiotów estetycznych, natomiast w metakrytycznej części estetyka środowiska zatrzymuje się na opisie interpretacji zmian środowiska, czyli stanowi element filozofii sztuki¹⁹.

Środowisko nie jest sumą elementów składowych, ale stanowi jakościowo inny obiekt, nie jest również przedmiotem, chociaż można je tak traktować. Jest procesem dokonującym się w tym wszystkim, co nas otacza, gdzie żyjemy oraz w nas samych. Środowisko to rzeczywistość realna w postaci *goods and chattels* — całego mienia-inwentarza: natury i przedmiotów kultury, a więc: ziemi, powietrza, wody, budynków, infrastruktury, oraz kultury w rozumieniu subprzestrzeni: sfery intelektualnej, sztuki, religii, sfery relacji międzyludzkich, systemów społecznych, pracy, sportu, zabawy.

¹⁷ P. B. Sanders: *Eco-Art, Strength in Diversity*. „Art Journal” Summer 1992, Vol. 51, No. 2, s. 80—81.

¹⁸ A. Berleant: *The Aesthetics of Environment* 1992, szczególnie, s. 145—160.

¹⁹ Y. Sepänmaa: *The Beauty of Environment. A General Model of Environment Aesthetics*. 1986.

Czym innym jest dzieło sztuki podpadające pod ontologie przedmiotu, czym innym zaś — uformowana przyroda (park krajobrazowy), czym innym środowisko, w którym znajdziemy dzieła sztuki — rzeźby, parki krajobrazowe, ale i przedmioty artefaktualne, czym innym wreszcie natura²⁰. W tym rozróżnieniu środowisko znajduje się między dziełem sztuki a naturą, jest obiektem o podobnym charakterze co natura: jest zmieniającym się zjawiskiem, często nie kontrolowanym, ale jako obiekt estetyczny zbliżonym do dzieła sztuki. Analogia ta okazuje się tym bardziej zasadna, gdy weźmie się pod uwagę *environmental art*, sztukę rozwijającą się w środowisku. Sepänmaa metaforycznie nazywa środowisko sztuką totalną, gdyż jest podobne do spektaklu i można je ująć jako całość podobnie jak kosmos²¹.

Zestawiając środowisko z dziełem sztuki, fiński estetyk, wydobywa zarówno różnice, jak i specyfikę każdego z nich. Podczas gdy dzieło sztuki powstaje w wyniku świadomych działań artysty, zależy w dużej mierze od konwencji stylistycznej, techniki i stylu, a w tradycyjnym rozumieniu ma służyć estetycznej przyjemności — środowisko powstaje jako wynik działań zbiorowych, o których w dużej mierze decydują cechy lokalne, jak materiał, talenty i zamożność mieszkańców, ukształtowanie terenu. Na kształt środowiska nie mają wpływu konwencje artystyczne czy styl, a proces jego zmian przypomina raczej procesy biologiczne lub chemiczne — ma własną ekonomię. Miasta nie są projektowane ani od jednego rzutu, ani wyłącznie przez profesjonalistów, tak jak to bywa z dziełami sztuki, ale powstają w wyniku dynamicznych zmian, odpowiadają zdarzeniom, sztuce procesu. Biorąc pod uwagę odbiór, zauważamy, że dzieło odwołuje się do naszej wyobraźni, jest tworem fikcyjnym — częstokroć intelektualnie przepracowanym i podanym w określonej skali jako model czy jako miniatura, środowisko jest tworem realnym danym wprost bez ram, wraz z kontekstem i lokalnym klimatem. Plastikę dzieło sztuki preferuje odbiór wizualny, gdy tymczasem otoczenie jest tworem polisensorycznym, obejmującym egzystencjalną sytuację samego odbiorcy, w której nie są limitowane sposoby i miejsca obserwacji, ale jedynie stopień zaangażowania.

Normatywny aspekt estetyki środowiska stanowią wyznaczniki ekologiczne. Otóż jakości estetyczne doświadczanego całościowo otoczenia winny współgrać ze sferą życia: dbałością o zdrowie, z ekonomią, komunikacją, i wraz z nimi współtworzyć harmonijną całość²². Jest to harmonia dynamiczna, utrzymująca środowisko w stanie równowagi dzięki wewnętrznemu ryt-mowi zmian, jej charakter w głównej mierze decyduje o estetycznym rysie całości.

²⁰ Y. Sepänmaa, za Carsonem odróżnia, model przedmiotu, krajobrazu, środowiska, które zamiennie traktuje z naturą. *Ibidem*, s. 44.

²¹ *Ibidem*, s. 49—50.

²² *Ibidem*, s. 129—130.

Estetyka środowiskowa, reprezentowana przez Sepänmaa, a przedstawiona jedynie pod kątem jej przedmiotu badań, stanowi przykład estetyki uwzględniającej perspektywę ekologiczną²³. Podejmowane są również badania retrospektywne. Należą do nich studia nad teoriami i dziełami postaci, dla których jedność człowieka i natury stanowi źródło inspiracji twórczej i podstawę działań, w nich to próbuje się odnaleźć myśli bliskie wizji ekologicznej²⁴. W dużej mierze estetyków interesuje metafizyczny aspekt obecny w nurcie ekologii głębokiej. Podkreślenie prymatu procesu, przepływu energii, jak również powrót do religii i duchowych korzeni ludzkich działań domagają się reinterpretacji i ponownego namysłu nad przydatnością pojęć wypracowanych w estetyce tradycyjnej, nad koncepcją estetycznego doświadczenia ekologicznego²⁵. Dyskusyjny staje się podział na twórców i odbiorców sztuki, a zmiana roli artysty stawia pytania o status procesu twórczego. Próby zgłębienia tych i innych problemów wyznaczają obszary badań, a także określają ekologiczną specyfikę estetyki.

Arne Naeseman wskazuje, iż istotę ekologii głębokiej, oprócz biocentrycznej równości, stanowi samorealizacja, postrzegana jako rozwój duchowy, który ma na celu utożsamianie się z innymi ludźmi, społeczeństwami, całym gatunkiem. Zdolność współodczuwania, dojrzałość emocjonalna, intuicja nakierowana na duchową jedność pozwalają człowiekowi pełniej doświadczyć świata. Zdarzenia życia codziennego, czynności dnia, jak zabawa, praca, sport, wszystkie wplecione są w owo tło samorealizacji. Pisze Naeseman: „Samorealizacja jest urzeczywistnieniem możliwości, jakie oferuje życie.”²⁶ Najpełniej doświadcza się go w kontakcie z naturą, której zostaje przywrócony sens symboliczny, sakralny, samo zaś głębokie uczucie jedności przybiera wymiar religijny. Właśnie w tym sensie ekologia głęboka mówi o pierwiastku religijnym. Akcentowanie wspólnego wszystkim religiom podejścia do duchowej sfery człowieka i natury zbliża myśl ekologiczną do ruchu New Age.

Ojcowie Kościoła łączyli termin *religio* wywodzili od *religare* — „związywać ze sobą”. Szeroko rozumianą postawę religijną cechuje pełne zaangażowanie osoby i bezpośredniość doznań. Osadzone w cielesności, pozwalają w wymiarach indywidualnej egzystencji odzyskać głębokie poczucie sensu i harmonii świata. Doświadczenie religijne zatem staje się przykładem owego

²³ Stanowisko takie zajmują również teoretycy związani z planowaniem i urbanistyką; patrz np.: *Environmental Aesthetics. Theory, Research, and Applications*. Ed. J. L. Nasar. Cambridge, [b.r.w.].

²⁴ Przykładowo wymienia się pisma Ruskina, poetów, jak chociażby Robinsona Jeffersa, postawę i twórczość św. Franciszka czy Hildegardy z Bingen.

²⁵ K. Wilkoszewska: *Is Ecological Aesthetics Possible?* In.: *Aesthetics for the Future*. Fourth International Conference on Aesthetics. Cracow 1996, s. 191—195; Eadem: *Ekologiczne doświadczenie estetyczne*. W: *Estetyka...*, s. 89—97.

²⁶ B. Devall, G. Sessions: *Ekologia głęboka...*, s. 106.

całościowego doświadczenia interesującego estetykę. Pisze Daisetz Teitaro Suzuki:

Zmysł smaku, widzenie, doświadczenie, życie: wszystko to dowodzi, że coś łączy doświadczenie, jakim jest iluminacja, z naszym doświadczeniem zmysłowym; pierwsze urzeczywistnia się na samym dnie jestestwa, drugie — na peryferiach naszej świadomości.²⁷

Orientacja ekologiczna wydobywa te formy poznania i aktywności człowieka, które wprost pozwalają odnowić jego więź ze wspólnotą, naturą, a przede wszystkim z nim samym, zalicza do nich: kontemplację, medytację i rytuał. Sztuka oraz przeżycia typu estetycznego wyrastają z owych duchowych doświadczeń, a także im towarzyszą.

Pojęcie kontemplacji używane jest na określenie przeżycia estetycznego, ale również doświadczenia mistycznego. Wyłania się zatem problem ich związków i zależności. W jakim znaczeniu możemy mówić o odpowiedności kontemplacji estetycznej i kontemplacji mistycznej? Przyznaje się, że obie cechuje wspólny moment bierności, w którym następuje oglądanie, ale i udzielanie się Boga, Absolutu. W ścisłym znaczeniu kontemplacja mistyczna prowadzi do radykalnej zmiany podmiotu, w chrześcijaństwie jest to stopienie z Chrystusem, a w zen — z Pustką. Stan ten wyklucza istnienie odrębnego indywidualnego *ego*, jak również rozdzielenia na przedmiot i podmiot kontemplacji, jest zatem stanem pozaestetycznym, czy może ponadestetycznym.

Wydaje się, że estetyczne teorie kontemplacji nie szły tak daleko. Teoria kontemplacji estetycznej wyrosła niewątpliwie z pojęcia kontemplacji mistycznej, choćby w wersji platońskiej. Wydaje się jednak, że istotny dla obu moment bierności ma odmienne źródła, kontemplacja mistyczna nie stanowi wyniku przyjmowania jakiejś postawy, jest narzucona niejako z zewnątrz. Natomiast w odniesieniu do kontemplacji estetycznej rzadko negowano całkowite zniesienie świadomości. I tak, sąd kontemplatywny Kanta, wydawany w postawie bezinteresownej, raczej zawiesza władze poznawcze i požądawcze, niż wymaga ich oczyszczenia. Schopenhauer mówi o wyeliminowaniu woli ze świadomości, a Tatariewicz wskazuje, że kontemplacja — to właściwie skupienie, bierna obserwacja.

Kontemplacja jest, z jednej strony, darem, z drugiej jednak — prowadzi do niej długa droga oczyszczania wszystkich władz człowieka. W kontemplacji realizuje się i wyraża pełnia człowieczeństwa. Hannah Arendt powie, że jest szczytem aktywności, nie ma zatem mowy o zniesieniu władz poznawczych, ale o przeniesieniu ich centrum, ich oderwania od *ego*. Tomasz Merton doko-

²⁷ D. T. Suzuki: *Mysticism: Christian and Buddhist*. New York 1957, s. 48; Cyt za Th. Merton: *Zen i ptaki żądy*. Kraków 1995, s. 47.

nuje interesującego odróżnienia. Otóż wskazuje na kontemplację aktywną, jako drogę przygotowującą do kontemplacji mistycznej. Pisze:

Posługuje się ona rozumem i wyobraźnią, wzbudzając uczucia woli. Wykorzystuje środki, jakich dostarcza filozofia, teologia, sztuka i muzyka, aby rzucić proste, serdeczne spojrzenie na Boga.²⁸

Dopóki zatem można mówić o świadomym działaniu człowieka, dopóty, można mówić o estetycznej komponentie kontemplacji, a także o roli sztuki towarzyszącej i rodzącej się z niej. Zagadnienie to zostało tu jedynie sygnalizowane i wymaga głębszych, szczegółowych badań.

Ekologia głęboka przyjmuje, zgodnie z zasadami filozofii wieczystej, że każdy człowiek jest powołany do życia kontemplacyjnego, akcentuje jednak nie szczytowy stan kontemplacji mistycznej, dany nielicznym, lecz właśnie aktywny aspekt kontemplacji, wysiłek jej podejmowania oraz wyrastający z niego czyn²⁹. Jednocześnie myśl ekologiczna daje pełną swobodę wyboru drogi prowadzącej do kontemplacji. Podobnie rzecz ma się z medytacją, którą można zaliczyć do rodzaju kontemplacji czynnej, gdyż łacińskie słowo *meditari* łączy dwa znaczenia: „skupienie” i „ćwiczenie”³⁰. Medytacja jest zatem cierpliwym rozważaniem, skupionym myśleniem i otwieraniem się na jakąś tajemnicę, wymaga ponawianie owych procesów i powracanie do przedmiotu medytacji w celu pogłębiania zarówno jej samej, jak i owego przedmiotu. Rozważanie może być spontaniczne, ale może przebiegać wedle określonej metody, również jego przedmiot wydaje się dowolny, warunkiem jest poświęcanie mu czasu i określenie celu, jakim jest samorealizacja. Myśl ekologiczna nie odróżnia medytacji religijnej od niereligijnej. Do treści religijnych, we wspomnianym wyżej sensie, może prowadzić rozmyślanie towarzyszące pracy, czynione nad naturą i wreszcie nad dziełem sztuki. Przeżycie estetyczne, może nim być każdy rodzaj skupienia, biernego zastygnięcia z podziwu, czy wzruszenia, jeśli tylko integruje jednostkę z naturą, nie jest przeżyciem wydzielonym, oderwanym od praktyki życiowej, stanowi komponentę doświadczenia ekologicznego.

Rytuwały stanowią pogranicze natury i kultury, stąd myśl ekologiczna nawiązuje do systemu praktyk o symbolicznej wartości, które angażują

²⁸ T. Merton: *Szukanie Boga*. Kraków 1988, s. 298.

²⁹ A. Huxley pisze: „We wszystkich historycznych sformułowaniach filozofii wieczystej przyjmuje się na zasadzie aksjomatu, że celem ludzkiego życia jest kontemplacja lub bezpośrednia i intuicyjna świadomość Boga, że działanie jest środkiem do tego celu, że społeczeństwo jest dobre o tyle, o ile umożliwia swoim członkom uprawianie kontemplacji”. W: *Idem: Filozofia wieczysta*. Warszawa 1989, s. 248.

³⁰ Por. E. von Severus: *Das Wort „meditari” im Sprachgebrauch der Hl. „Geist und Leben”* 1953, Nr. 26, s. 365—375.

i aktywizują całego człowieka. Rytuał wpisuje człowieka w cykl czasu przyrody, w okres wegetacji i obumierania, uczy go, że śmierć i życie są ze sobą związane, oraz tego, że nie ma ostatecznej śmierci, ale że po niej następują nowe narodziny³¹. Obchodzenie cyklicznych świąt przywraca to pokosm — porządek świata w danym miejscu, osadza i zadomawia człowieka, czyni go odpowiedzialnym za miejsce. Dolores LaChapelle wskazuje na trzy rysy rytuału: obrzędowość religijną, wpływającą z niej zmianę nastawienia człowieka do środowiska oraz potrzebę wiedzy i mocy czarpanej z natury w celu uzdrawiania i jednoczenia społeczności³².

Sztuka wyrastająca i towarzysząca praktykom kontemplacyjno-medytacyjnym i rytualnym traci swą autonomiczność, powracając do religijnych źródeł, jest rozumiana szeroko i bezpośrednio odnoszona do życia duchowego jednostki lub wspólnoty. Będąc taką, daje początek nowej kulturze. Pisze Whitehead:

Sztuka zwiększa poczucie ludzkości. Wystarczy poryw uczucia, które jest nadprzyrodzone. [...] w najszerszym pojęciu, sztuka jest cywilizacją. Albowiem cywilizacja nie jest niczym innym niż niestrudzonym dążeniem do wyższej doskonałej harmonii.³³

Przeniesienie punktu ciężkości z dzieła na proces samorealizacji sprawia, że każdy ma obowiązek być artystą swego wnętrza, a skutki pracy duchowej wcielone w materiał nie podpadają pod kryteria artystyczne. Natomiast działania *stricte* artystyczne stanowią nie tylko miernik wyboru wartości, jakimi kieruje się twórca, ale są świadectwem jego życia duchowego. I tak, artyści sztuki ziemi w brutalny sposób naruszali ocalałe pustynne, bezładne obszary, ich działania często wiązano z nowoczesnym mitem podboju natury. Twórcy ekosztuki czynnie uczestniczą w akcjach przywracania środowisku równowagi, integrują społeczności, poruszają widza drastycznymi obrazami zniszczeń natury, ukazują sposoby jej ratowania. Jest to jedynie zmiana przedmiotu zainteresowania, wskazanie na wartości wymagające ocalenia, zmiana, która decyduje o ekologicznej opcji artysty.

Wydaje się jednak, że przywrócenie zewnętrznej harmonii jest niemożliwe, jeśli nie osiągnie jej i nie doświadczy sam artysta, w najgłębszym wymiarze swej egzystencji, co często jest podkreślane w myśli ekologicznej. Jeśli porównuje się artystę do szamana, jak w przypadku Beuysa czy Vijali, trzeba pamiętać o metaforyczności tego porównania, a jednocześnie mieć świadomość tego,

³¹ O różnicy między naturalistycznym a religijnym doświadczeniem przyrody pisze między innymi M. Eliade: *Sacrum, mit, historia*. Warszawa 1970, s. 155–161.

³² B. Devall, G. Sessions. *Ekologia głęboka...*, s. 321–327.

³³ A. N. Whitehead: *Adventures of Ideas*. New York 1967, s. 271.

kim faktycznie był szaman. Procesy inicjacyjne bowiem pozwalały mu stać się tym, który właśnie przywraca równowagę wspólnocie. Dopiero taka perspektywa pozwala stwierdzić, że artysta ekologiczny to ten, który sam doświadcza pełni harmonii świata i tym doświadczeniem żyje, a wszelkie działania stanowią jedynie zewnętrzny przejaw tego życia. Czy jednak można wskrzesić i odtworzyć praktyki szamanów plemiennych społeczeństw w ich autentycznej postaci? Czy można odzyskać taki wymiar symbolicznego widzenia natury, który nie przejawia się w doświadczeniu jej uroku czy tajemnicy, ale który traktuje każdą uprawianą roślinę jako świętą? Utopijne wątki myśli ekologicznej odwołują się do pierwotnych sił życia tkwiących w człowieku i nie doceniają kulturowego treningu, jakiemu został on poddany. Jak trudno nawiązać do korzeni duchowych przeszłości i zatrzymać się na powtarzaniu zewnętrznych gestów, pokazują budowle Heizera. Wyprane z treści, wskrzeszają jedynie możliwość przeżycia wzniosłości.

Odczytanie metafizycznego ugruntowania samej ekologii ułatwiłoby skryształizowanie estetyki zorientowanej ekologicznie. Jest to jednak utrudnione faktem programowej antysystemowości ekologii, chcącej za wszelką cenę uniknąć racjonalistycznych uproszczeń. Można rozważać zagadnienia estetyczne właśnie z perspektywy wielopoziomowej, odwołującej się do różnych kultur i religii; można też podjąć wysiłek prowadzenia szczegółowych studiów w ramach określonej orientacji metafizycznej, np. spinozjańskiej, zenistycznej, taoistycznej czy wreszcie biblijnej, zachowując czujność wobec kartezyjańskiej pułapki redukcjonizmu.

Maria Popczyk

THE ECOLOGICAL PARADIGM IN ART AND AESTHETICS

Summary

The new thinking based on the ecological paradigm, which is opposed to the Cartesian model of man and nature, becomes a challenge for art and aesthetics. It is exactly in the perspective of a holistic vision of the reality that the question arises: how to understand the ecological character of aesthetics? Can the traditional notions of aesthetics be preserved in view of the processual concept of reality? The avant-garde art has prepared the viewers for the experience of the reality's transitional and evanescent nature, the undertakings of the avant-garde gave rise to the "art of the earth", and then to the "eco art," which address the problem of the connection between mankind and nature. The Finnish aesthetician Yrjö Sepänmaa has put forward a concept of the environment's aesthetics. The normative aspects of this aesthetics are the ecological principles. The project of self-realisation, launched by the deep ecology, integrates art and aesthetic experience with contemplation, mediation, and ritual, but they require some interpretation and concretisation.

Maria Popczyk

ÖKOLOGISCHES PARADIGMA IN KUNST UND ÄSTHETIK

Zusammenfassung

Die neue Denkart im Rahmen des ökologischen Paradigmas, das das karthesianische Modell des Menschen und der Natur kritisiert, wird zur Herausforderung für Kunst und Ästhetik. In der Perspektive der Realität als eines Ganzen entsteht die Frage, wie das Ökologische der Ästhetik zu verstehen ist. Lassen sich die traditionellen Begriffe der Ästhetik im prozessuellen Konzept der Realität aufrechterhalten? Die avangardistische Kunst bereitete den Rezipienten auf die Flüchtigkeit und die Geringhaftigkeit der Realität vor, aus den Aktivitäten der Avantgarde geht die Kunst der Erde, und später eko art hervor — als Tendenzen, die sich mit dem Problem der gegenseitigen Beziehungen des Menschen und der Natur befassen. Der finnische Ästhetiker, Yrjö Sepänmaa schlägt das Konzept der Ästhetik der Umwelt vor. Das Normativ dieser Ästhetik sind ökologische Prinzipien. Die Idee der Selbstverwirklichung, die durch die tiefere Ökologie verkündet wird, schließt in die Kunst und in die ästhetische Erfahrung die Kontemplation, die Meditation und den Ritus ein, die jedoch nach einer Interpretation und nach einer zusätzlichen Bestimmung verlangen.

BUŚ