

Kinga Czerwińska

Sztuka jako narzędzie budowania relacji między człowiekiem a naturą

Studia Etnologiczne i Antropologiczne 17, 103-114

2017

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.

Kinga Czerwińska

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Sztuka jako narzędzie budowania relacji między człowiekiem a naturą

Art as a tool for building relationships between man and nature

Abstract: The article focuses on art understood as a tool for building relationships between man and nature, and the resulting participation of man in nature. The character of this tool, that is art, is dependent on the development of philosophical thoughts and the level of civilization, and has changed together with the development of culture. Recently, under the influence of the progressive degradation of the natural environment, artistic activities are ecologically oriented. However, it is an observable fact that the “taming” of nature through art makes one function more easily in the existing reality.

Key words: ecology art, cultural ecology, nature

Słowa kluczowe: sztuka ekologiczna, ekologia kulturowa, natura, środowisko przyrodnicze

Sztuka to wyjątkowa aktywność człowieka. Ma moc formowania kanonu wartości, uwrażliwia na problemy i buduje postawy społeczne, pobudza zmysły i daje impuls do satysfakcji estetycznej. W obiekcie sztuki – malowidle na desce czy płótnie, rzeźbie, utworze muzycznym lub literackim – kształtowanym w jakimś momencie przez wyobraźnię indywidualnego człowieka, wyrażają się treści wspólne danej grupie, zbiorowości. Zamknięty w sztuce subiektywny przekaz zostaje zobiektywizowany w świecie zbiorowej wyobraźni. Staje się ikonosferą, w której zdeponowane są zespoły wyobrażeń o charakterze symbolicznym i alegorycznym. Ikonosfera jest elementem świata społecznej

wyobraźni, którą nie tylko wyraża, ale co ważniejsze – kształtuje. W tym właśnie tkwi moc sztuki¹.

Poprzez swe werbalne lub materialne artefakty sztuka staje się medium treści. Z jednej strony dotyczą one danej zbiorowości, która je „produkuje”, z drugiej jednak są poza czasem i przestrzenią, są ahistoryczne. Fenomen sztuki polega właśnie na tym, że łączy treści o wymiarze uniwersalnym z warstwą unikatową i historycznie zmienną, uwarunkowaną dostępnymi technologiami i mediami. Sprawia to, że sztuka nie traci siły oddziaływania, nawet jeśli aktualny modus reprezentacji (nośnik) ulega przeobrażeniom². Sztuka towarzyszy człowiekowi od zarania dziejów, pozwalając mu wyrażać emocje, werbalizować potrzeby, a nawet rozwiązywać problemy.

Pierwotną inspiracją dla sztuki była szeroko pojęta **natura** i więzi łączące ją z człowiekiem. Wyrosłe z tej głębokiej relacji artystyczne działania odzwierciedlały postawę człowieka w stosunku do środowiska naturalnego, którego doświadczał, i kształtowały się dynamicznie, w zależności od kierunków rozwoju myśli filozoficznej i technokratycznej³.

Na losy europejskiego pojęcia natury wpłynęła przede wszystkim filozofia grecka. Na przykład Arystoteles sformułował tezę, że do natury należą te rzeczy, które „same z siebie posiadają zasadę ruchu i spokoju”. Zbiór ten tworzyły zwierzęta, rośliny oraz człowiek, a poza nim znalazły się rzeczy materialne – zrobione ręką ludzką. Arystoteles dostrzegał złożoność natury, w procesie (np. rośnięcie zboża) oraz rezultacie tego procesu (np. zboże: ziarno). Istotą fenomenu natury, według tego wielkiego myśliciela, jest to, że natura podlega ciągłej przemianie, ale pomimo zmieniających się warunków – trwa⁴.

Tradycja grecka ukształtowała również średniowieczne myślenie o naturze. Natura była pojmowana jako: zespół widzialnych rzeczy (*summa rerum*) oraz zasada powstawania naturalnych rzeczy i siła, która je wydała (*origo rerum* i *lex naturae*). Oznacza to, że w średniowieczu rozróżniano naturę stworzoną i tworzącą. Niektórzy pisarze średniowieczni, rozwijając tę koncepcję, pojęciem natury objęli również Boga. Pogląd ten jednak zrewidowano już w renesansie, Boga uznano za demiurga natury, a więc za stojącego ponad nią, a nie jej część.

W czasach nowożytnych dwuznaczność rozumienia natury utrzymywała się. W języku polskim dla podkreślenia tej rozpiętości wprowadzono dwa terminy: „**przyroda**” – na oznaczenie zespołu naturalnych rzeczy, oraz „**natura**” – z myślą o źródle przyrody, jej przyczynie, kształtującej świat, rzeczy, człowieka. Podział

¹ M. PORĘBSKI: *Ikonosfrera*. Warszawa 1972.

² J. BIAŁOSTOCKI: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa 1982.

³ Zob. G. BÖHME: *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*. Przeł. J. MERECKI. Warszawa 2002; H. SKOLIMOWSKI: *Filozofia żyjąca. Eko-filozofia jako drzewo życia*. Warszawa 1992.

⁴ W. TATARKIEWICZ: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 2005, s. 341.

ten implikuje określone rozumienie. Przyroda jest światem widzianym i dotykającym, który się rządzi swoimi prawami, światem który powstał samorzutnie (a nie z woli człowieka) i który jest tworem sił mechanicznych, faktem (nie cudem), światem doświadczanym empirycznie (a nie światem idei i wyobraźni). Natura zaś jest siłą kierującą przyrodą. Wspólny mianownik dla obu bytów to ład kosmiczny nacechowany prostotą, regularnością, o niewyczerpalnej różnorodności i bogactwie, wolny od konwencji i sztuczności⁵.

Znajomość wspomnianych koncepcji jest nieodzowna w perspektywie zjawiska, któremu poświęciłam niniejsze rozważania. Interpretacja natury w perspektywie terminologicznej przełożyła się bowiem na jej pojmowanie na innych płaszczyznach kultury symbolicznej, na przykład sztuki. Dzieje sztuki europejskiej ukazują wahania między odtwarzaniem przyrody a odtwarzaniem natury. Niektóre prądy sztuki europejskiej, jak realizm, polegały tylko na rekonstrukcji otaczającej człowieka, widzianej przyrody. Dla innych była charakterystyczna chęć oddania istoty lub struktury rzeczy, a więc natury.

W rozumieniu starożytnych przyroda była doskonałością, rozwijała się prawidłowo i celowo, spełniała zatem ówczesne kryteria piękna. Tym samym stawała się wzorem dla sztuki, dla artystów: rzeźbiarzy i malarzy, którzy ją naśladowali, jak również dla architektów, którzy z przyrody czerpią zasady właściwych proporcji.

Przywoływany już Arystoteles rozwinął myśl, wysuwając pogląd, że sztuka ludzka może być doskonalsza od przyrody. W przyrodzie bowiem piękno jest rozproszone, w dziele sztuki zaś piękno się ogniskuje⁶.

W wiekach średnich przekonania o doskonałości przyrody zostały wzmocnione tezą, że jej stwórcą jest Bóg i jako największy artysta tworzy dzieła doskonalsze niż człowiek. Nie oznacza to jednak, że sztuka jest mniej wartościowa od przyrody, jest tylko inna, po swojemu piękna. Oba należy się podziwiać. Naturę doceniano zarówno za formę (barwy i kształty), jak i za celowość, za wieczne prawa, które nią kierują.

W kolejnych epokach dostrzegano w niej głównie wieczny ład, celowość. Racjonalistyczny kult natury utrzymywał się do schyłku XVII wieku, kształtując ówczesne prądy w sztuce, teorii sztuki, jak również w estetyce. Przekonanie to jednak w XVIII wieku, za sprawą preromantyków, zdewaluowało się. Na powrót wielbiono te uroki przyrody, których można było doświadczyć: barwność, wielorakość, możliwość cyklicznego odradzania się. Wielu ówczesnych myślicieli powróciło do stanowiska Arystotelesa i było gotowych uznać, że sztuka, choć wzoruje się na naturze, może być bytem doskonalszym.

Reasumując, konsekwencją różnorodnych stanowisk pojmowania natury i przyrody było kształtowanie się odmiennych, często przeciwnych poglądów na relację sztuki i natury. Wśród najistotniejszych należy wymienić następujące:

⁵ Ibidem, s. 340–361.

⁶ Ibidem, s. 345.

1) sztuka jest zgodna z naturą, stanowi jej odwzorowanie; 2) sztuka odbiega od natury, jest od niej doskonalsza, ponieważ rzeczy, które w przyrodzie nie są piękne, dzięki sztuce mogą się takie stać; 3) za pomocą sztuki nie można oddać pewnych zjawisk i właściwości przyrody; 4) sztuka i przyroda, mimo podobieństwa, należą do różnych porządków⁷.

Koncepcje te w różnym stopniu znajdują swoich zwolenników do dziś i wpływają na charakter sztuki. Pomimo mnogości stanowisk interpretacyjnych wspólnym ich mianownikiem jest uznanie, że zarówno natura, jak i zjawiska przyrody zawierają w sobie potencjalność estetyczną i semantyczną, którą za sprawą działań artystycznych człowiek wykorzystuje i rozwija. Równocześnie natura i przyroda są doskonałymi narzędziami wizualizacji stanów emocjonalnych właściwych człowiekowi i dlatego tak często stają się osią artystycznych wypowiedzi.

Równie uniwersalna refleksja wynikająca z relacji człowiek – natura odnosi się do konieczności zachowania szacunku wobec środowiska przyrodniczego i żywołów. Postawa ta towarzyszyła człowiekowi od zarania dziejów. Swoistym łącznikiem z tak pojmowaną naturą (często utożsamianą z bóstwem) była sztuka, która uprawomocniała i dokumentowała wiarę we wspólnotowość wszystkich bytów. O takim przekonaniu świadczą już najstarsze przejawy artystycznej działalności człowieka, z czasów prehistorycznych. Trzydzieści tysięcy lat temu powstały pierwsze wizerunki zwierząt i ludzi – malowane, ryte, rzeźbione. Bez względu na to, gdzie i w jakich warunkach żył wówczas człowiek, odwzorowywał doświadczany świat – świat symbiozy z przyrodą. Pochodzące z tego okresu przykłady są nad wyraz ekspresyjne i przejmujące, podobnie jak tajemnica, która owiewa przyczyny ich powstania. Jeśli przyjmiemy za Davidem Lewis-Williamsem, że „znaczenie dzieła sztuki należy do kulturowego kontekstu”⁸, to znalezienie odpowiedzi na pytania dotyczące genezy tych najstarszych w dziejach ludzkości dzieł jest niemożliwe⁹. Mimo to w naukowym dyskursie przypisuje się im wiele różnych funkcji, w tym: magiczną, sakralną, związaną z rytuałami błagalnymi, edukacyjną, dydaktyczną czy w reszcie estetyczną, choć o tej ostatniej wspomina się najrzadziej. Oglądając malowidła z Lascaux (Francja), trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że wizerunki przedstawionych tam zwierząt nie miały zachwycać swym pięknem.

Analiza najstarszych przykładów artystycznej działalności człowieka wykazuje, że relacje z naturą są dlań fundamentalne. Wiodącym tematem sztuki prehistorycznej był przecież świat istot żywych – zwierząt i ludzi. Pierwotna symbioza zostaje jednak przerwana, z niej wyłania się świat natury i kultury. Wyraża

⁷ Ibidem, s. 347–349.

⁸ Za: R. LEAKEY: *Malarstwo jaskiniowe*. [Przedruk za: IDEM: *Pochodzenie człowieka*. Przył. Z. SKROK. Warszawa 1995, s. 139–162]. W: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. I. KURZ, P. KWIATKOWSKA, Ł. ZAREMBA. Warszawa 2013, s. 30

⁹ Ibidem, s. 29–39; D. PREZIOSI: *Konstruując źródła sztuki*. Przeł. M. SZCZEŚNIAK. W: *Antropologia kultury...*, s. 47–56.

to różnica w artystycznym sposobie odwzorowania sylwetek zwierząt i człowieka. Pierwsze wizerunki to przedstawienia zwierząt o niespotykanych w naturze rozmiarach (w Lascaux wizerunki bizonów mają około 5 metrów szerokości), ale malowane naturalistycznie, z niebywałą precyzją. Zwierzęta zostały jednak wyrwane z ich naturalnego, przyrodniczego kontekstu. Podobnie jak ludzie, którzy z czasem staną się równie częstym motywem przedstawień. Ich wizerunki są jednak inne! Ówczesna sztuka, pełna ekspresji, wolna od stałości wyobrażeń o przedmiotach, prezentuje człowieka inaczej. Doskonale opanowanie perspektywy, realizm osiągnięty za sprawą modelunku światłocieniowego i barwy, które kształtują postacie zwierząt, zostają zarzucone i zastąpione schematycznymi, zgeometryzowanymi wizerunkami ludzi. Zabieg ten przenosi człowieka ze świata natury do świata kultury: świata myślenia symbolicznego, świata konceptualnego. Odtąd człowiek, między innymi za pośrednictwem sztuki, będzie prowadził swoisty dialog z naturą, raz traktując siebie jako jej immanentną część, raz stając w opozycji do niej.

Natura, pojmowana jako zbiór flory i fauny, była zatem pierwotnym motywem artystycznej aktywności człowieka, po który nieustannie sięgał. Zmianie podlegał jedynie sposób jej przedstawiania – od naturalistycznego, który stał się prapoczątkiem sztuki człowieka, do realistycznego czy konceptualnego, będącego wyrazem jego głębokiej refleksji.

Równie fundamentalny charakter w dziejach sztuki mają wyobrażenia żywiołów. Jako „korzenie” wszechrzeczy żywioły są genezą wszystkiego, dlatego stanowią kanwę odtworzenia aktu kreacji świata. Historia przezwyciężenia chaosu, oddzielenia nieba od ziemi, łączenia i wyzwiania twórczej energii z pierwotnych elementów konstytuujących świat to jeden z najpowszechniejszych motywów we wszystkich kulturach świata. Koncepcja harmonijnej jedności natury, trwającej mimo nieustannych przemian jej kardynalnych elementów – ziemi, wody, powietrza, ognia od czasów najdawniejszych inspirowała filozofów, naukowców i artystów¹⁰.

Już w starożytności funkcjonowały dwa typy przedstawień żywiołów, odpowiadające sposobowi ich postrzegania. W przypadku pierwszego żywioły to najprostsze ciała materialne, o określonych właściwościach fizycznych i chemicznych, które przechodząc transformacje, zapewniają różnorodność zjawisk natury przy zachowaniu jedności świata. Zgodnie z drugą interpretacją, żywioły to abstrakcyjne, mityczne, niekiedy mistyczne, pierwotne zasady kosmiczne, odpowiedzialne za utrzymanie ładu i harmonii świata i człowieka. Żywioły stanowią tu rodzaj metafory, figury, abstrakcyjnego pojęcia. Trzeba jednak zaznaczyć, że kategoria ta kształtowała się pod silnym wpływem uwzględnienia ich własności fizycznych.

¹⁰ M. HELLER: *Filozofia i wszechświat. Wybór pism*. Kraków 2006, s. 26–33.

Stała obecność motywu żywiołów w sztuce, bez względu na sposób ich obrazowania, uzmysławia rodzaj współuczestnictwa człowieka w świecie. Partycypacji tej towarzyszy postawa, w której człowiek sytuuje się jako istota bierna, uległa potędze natury albo, przeciwnie, jako współodpowiedzialna za przyszłe losy świata, z którego dóbr korzysta¹¹.

Konsekwencją takiej postawy jest pojawienie się sztuki zaangażowanej w utrzymanie natury rozumianej zarówno szeroko, jako ład kosmiczny, którym kierują żywioły, jak i wąsko, jako przyroda, w której uczestniczą w różnym stopniu: rośliny – zwierzęta – człowiek. Współcześnie galopujący konsumeryzm, pociągający za sobą rozwój przemysłu oraz urbanizacji, pogłębia degradację natury. Ponadto coraz częściej dochodzi do poważnych konfliktów na tle ekologicznym. W tym kontekście powstaje nowa świadomość, będąca podstawą kwestionowania technokratycznego rozwoju, który niesie spustoszenie środowiska przyrodniczego i może być porównywany do totalitaryzmu w sferze społecznej. Katastrofalny stan wielu rejonów Ziemi jest bezpośrednią przyczyną narodzin różnych działań, w tym radykalnych ruchów na rzecz obrony naturalnych relacji ekologicznych. W związku z tymi zjawiskami powstają również nowe formy sztuki. Można je nazwać sztuką ekologiczną¹².

Termin sztuka ekologiczna nie oznacza ani artystycznego stylu w rozwoju sztuki, ani konkretnego kierunku, ani klasy zjawisk artystycznych wspólnych ze względu na formę. Ma on bardzo szerokie znaczenie. Konstatując dotychczasowe rozważania, zjawisko, o którym mowa – właściwie – istniało od zawsze. Jednak idea sztuki ekologicznej nie daje się sprowadzić do poziomu powierzchownych i subiektywnych emocji związanych z estetycznym odczuwaniem piękna natury, które, jako czysto bezinteresowne, nie implikuje żadnych moralnych ani praktycznych powinności. To zjawisko szersze, będące wyrazem stosownej postawy i działania na rzecz zachowania zrównoważonego rozwoju środowiska przyrodniczego i kulturowego.

Kiedy dzieło sztuki wywołuje refleksję o nierozzerwalnym związku między człowiekiem i naturą, której konsekwencją jest świadomość odpowiedniego miejsca i roli człowieka w przyrodzie oraz świadomego współpartnera w dialogu z nią – wówczas możemy mówić o sztuce ekologicznej¹³.

¹¹ Zob. *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2002.

¹² Zob. F. CHMIEŁOWSKI: *Obecność ekologicznego myślenia w sztukach plastycznych*. W: *Poznanie i działanie. Eseje estetyki ekologii*. Red. M. GOŁASZEWSKA. Kraków 2000, s. 179–195; IDEM: *Sztuka ekologiczna – Casus Hundertwasser*. W: *Estetyka a ekologia*. Red. K. WILKOSZEWSKA, Kraków 1992, s. 191–196; K. WILKOSZEWSKA: *Inspiracja ekologiczna w estetyce i sztuce*. „Problemy Ekologiczne” 2003, 7 (5), s. 227–229.

¹³ Zob. U. CZARTORYSKA: *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*. Warszawa 1973; N. PEVSNER: *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*. Przeł. J. WIERCIŃSKA. Warszawa 1979.

Za jedną z najbardziej spektakularnych artystycznych odślon zwrotu sztuki ku naturze można uznać działania nazywane sztuką ziemi (*land art*). Osią twórczej eksploracji i jej głównym materiałem były ziemia i inne naturalne surowce, takie jak piasek czy kamienie. Cechą charakterystyczną stała się ich prezentacja nie w galerii, ale w plenerze, gdzie zajmowały bardzo duże powierzchnie i stanowiły integralną część środowiska przyrodniczego. Artystyczne działania zmierzały do stworzenia fizycznych, „ekologicznie czystych” warunków istnienia człowieka i natury. Prace były inspirowane rodzimą dla artystów, tradycyjną kulturą i sztuką oraz kulturami prawie lub wcale nie skażonymi technokratycznym modelem społeczeństwa. Najchętniej sięgano do tych kultur, które stały w opozycji do zachodniego modelu rozwoju. W nich, jak w lustrze, artyści odnajdywali to, co zostało zagubione w ultranowoczesnej cywilizacji.

Jako umowną datę powstania nurtu sztuka ziemi przyjmuje się rok 1968, kiedy nowojorska galeria Dwan Gallery pokazała wystawę „Earthworks”. Dwa lata później Robert Smithson stworzył dzieło, które stało się symbolem tego prądu, o tytule: *Spiral Jetty (Spirala grobli)*¹⁴. Ten najbardziej znany obiekt, którego formę oddaje tytuł dzieła, podlegał ciągłym przemianom pod wpływem sił natury – głównie wody i wiatru i w konsekwencji uległ zniszczeniu. Jednak to właśnie procesy naturalne, których wpływom podlegała tytułowa spirala, fascynowały Smithsona i stanowiły integralną część dzieła. Co interesujące, w momencie kiedy dzieło to zaistniało w historii sztuki, sam obiekt uległ już naturalnej degradacji.

Nurt sztuki ekologicznej, podobnie jak ważkość problemów dotyczących zachowania zrównoważonego rozwoju, w ostatnich dekadach nabiera intensywności. Działania artystyczne, dla których osią jest natura czy przyroda, znajdują coraz liczniejsze grono zwolenników w wielu krajach, również w Polsce, i to zarówno po stronie artystów, jak i odbiorców.

Jednym z wielu przykładów może być rodzima twórczość Jarosława Kozakiewicza. Artysta koncentruje się na pracach monumentalnych, w skali wykraczającej poza rozmiary największych nawet sal wystawienniczych. Do takich należy z pewnością projekt budowli przeznaczonej dla nowoczesnej metropolii – *Oxygen Towers (Tlenowe wieże)*. Tytułowa konstrukcja to dwie, nieregularne wieże zwężające się ku dołowi, a rozszerzające na kształt korony drzewa ku górze – to odzwierciedlenie idei budowli, która kształtem przypomina płuca człowieka. W projekcie Kozakiewicza utożsamienie architektury z organem ludzkiego ciała polega nie tylko na morfologicznym podobieństwie, ale, co ważne, także na analogiczności „fizjologicznej” roli, którą jest „oddychanie”. Budowla pełni bowiem funkcję ogrodu, w którym nasadzone rośliny produkują tlen. Wieże, poprzez formę i funkcję, zwracają zatem uwagę na fundamentalny dla współ-

¹⁴ Zob. *Robert Smithson's Spiral Jetty*. <http://scenicutah.com/spiral-jetty/robertsmithson.php>; Robert Smithson: <http://www.robertsmithson.com> [data dostępu: 12.12.2016].

czesnych miast problem złej jakości powietrza, którym oddychają mieszkańcy, i jednocześnie są próbą jego rozwiązania.

We wnętrzu każdej z wież znajduje się spiralnie zaaranżowana przestrzeń, którą tworzą spacerowe ścieżki. Budynek łączy funkcje rekreacji, odpoczynku i kontaktu z przyrodą, a także jest enklawą zieleni w miejskiej, urbanistycznej przestrzeni. Jednocześnie, co charakterystyczne dla prac Kozakiewicza, przeszklony obiekt daje możliwość dialogu między tym, co wewnątrz, a przestrzenią industrialnego terenu miasta otaczającego wieże. To próba rozwiązania problemu reintegracji człowieka z otoczeniem, jego „wyrwania” ze świata natury i zamknięcia w szczelnych, klimatyzowanych biurach¹⁵.

Relacja człowieka z naturą jest również osią prac Teresy Murak – najbardziej znanej polskiej przedstawicielki nurtu *land art*, która, podobnie jak Kozakiewicz, ze swoją twórczością wychodzi zarówno poza obszar pracowni, jak i poza tradycyjne artystyczne sposoby ekspresji. Artystka wypowiada się poprzez takie działania artystyczne, jak performance, happening, instalacje. Tworzy sztukę opartą na współuczestnictwie w naturze, wykorzystując ziemię, węgiel, rosnące rośliny, w tym zwłaszcza rzeżuchę, czy też zaczyn chlebowy. Niezwykle istotny dla artystki jest moment budzenia się życia czy raczej „do życia” oraz wynikający z niego proces ruchu, który wielokrotnie stał się tematem jej prac, w tym cyklu o wymownym tytule *Zasiewy*.

Jednym z najbardziej spektakularnych działań Murak, zatytułowanym *Procesja*, był spacer po Warszawie, podczas którego ubrana w płaszcz porośnięty grubą warstwą rzeżuchy przechodziła między betonowymi ulicami współczesnego miasta. Udostępnienie ciała roślinom, które na artystce stworzyły ogród, to manifest konieczności powrotu człowieka do natury, do utraconego raj.

Równocześnie przesłanie tego dzieła jest wielowymiarowe. Punktem wyjścia działania stało się „wyhodowanie” przez artystkę dzieła sztuki – płaszcz porośniętego rzeżuchą. Ten zabieg to połączenie dwóch, z pozoru przeciwstawnych zjawisk: wyhodować można byt naturalny, dzieło sztuki ma charakter kulturowy. Coś, co często interpretowane jest w opozycji, w artystycznych działaniach Murak okazuje się jednym, a granica pomiędzy kulturą (tu: sztuką) a naturą zostaje zatarta. Możliwość obserwowania wzrostu roślin (proces został nagrany i jest częścią artystycznej wypowiedzi) uzmysławia dynamizm przyrody i jej cykliczność, która jest tożsama z życiem człowieka: od kiełkowania do obumierania, od narodzin do śmierci. W tym znaczeniu, natura i kultura podlegają wspólnemu rytmowi. Prawa natury są równoważne ludzkim prawom moralnym, a te z kolei obligują nas do troski o świat, którego człowiek doświadcza i który eksploruje¹⁶.

¹⁵ K. SIENKIEWICZ: *Jarosław Kozakiewicz*. 2006. Aktualizacja: A. SURAL. 2014. <http://culture.pl/pl/tworca/jaroslaw-kozakiewicz> [data dostępu: 10.12.2016].

¹⁶ M. SITKOWSKA: *Teresa Murak*. 2003. Aktualizacja: 2009. <http://culture.pl/pl/tworca/teresa-murak> [data dostępu: 10.12.2016].

Artystyczne działania, dla których punktem centralnym jest relacja człowieka z naturą, a współcześnie również konieczność ograniczenia degradacji środowiska przyrodniczego, nazywane sztuką ekologiczną, nie są zjawiskiem jednorodnym. Oprócz „tradycyjnych”, materialnych artefaktów, które stanowią wyraz twórczej ekspresji, jak rzeźba czy malarstwo, artyści sięgają po środki teatru ulicznego, performance i happening. Nierzadko działaniom tym towarzyszy muzyka, wykonywana na akustycznych, nie potrzebujących zasilania instrumentach, w wielu wypadkach ludowych. Programowe łączenie odmiennych środków artystycznej ekspresji służy odnalezieniu wspólnej płaszczyzny porozumienia dla dobra, jakim jest ochrona Matki Natury. Kakofonia form z jednej strony odzwierciedla potęgę i różnorodność natury, z drugiej uwypukla ogrom zagrożeń, które człowiek zgutował przyrodzie, degradując również swoją przyszłość. Najlepszym przykładem takich artystycznie eklektycznych działań na rzecz ekologii jest aktywność Klubu Gaja z Bielska-Białej¹⁷.

Wśród wielu, podejmowanych od dwudziestu pięciu lat inicjatyw, na uwagę zasługują cyklicznie akcje: „Zaadoptuj rzekę”, „Uratuj drzewo”, czy najbardziej znana – „Jeszcze żywy karp”. Najnowszym pomysłem Klubu Gaja jest „Akademia ekodzieła”, której pierwsza edycja odbyła się w 2015 roku.

Idea, by poprzez sztukę i nowoczesną edukację ekologiczną pobudzić społeczność do działań na rzecz ochrony przyrody, skupiła artystów, edukatorów, działaczy społecznych i obywateli z gminy Wilkowice, Bielska-Białej, Cieszyna i Żywca. Wielowymiarowa aktywność miała przynieść odpowiedź na pytanie, czy można zawrócić z drogi „dobrobytu dla wybranych”, na której znalazła się nasza cywilizacja, oraz czy działania na poziomie lokalnym mogą się przekładać na globalne zmiany.

Do wywołanego dyskursu włączyła się artystka Izabela Ołdak, która wraz z Jackiem Bożkiem i młodymi ludźmi wspólnie wykonała maski zwierząt i zjawisk. Maski stały się symbolicznym głosem istot, w imieniu których przemówili i przemaszerowali przez centrum Bielska-Białej uczestnicy happeningu.

Jarosław Koziara z kolei, przy udziale młodzieży, zaprojektował i wykonał trzy totemy, które stały się domkami dla pszczoł. Po ich usytuowaniu, ule-rzeźby zostały zasiedlone przez pszczoły, których gatunek jest obecnie zagrożony. To „uzupełnienie” dodatkowymi treściami nadało artystycznemu przekazowi pełnego brzmienia.

Kolejnym działaniem było usypywanie i układanie przez Beatę Tarnawę oraz innych uczestników instalacji *Mandala Ogród*, które odbywało się na Wzgórzu Zamkowym w Cieszynie. Rośliny, w tym rzodkiew wykorzystana do ułożenia jed-

¹⁷ Założycielem i głównym inicjatorem działań podejmowanych przez Klub Gaja jest Jacek Bożek, dla którego źródłem inspiracji do pracy twórczej na rzecz ekologii są: Teatr Laboratorium Jerzego Grotowskiego, Pracownia na Rzecz Żywych Istot, filozofia i kultura Dalekiego Wschodu i inne. Zob. [J. BOŻEK]: *O zmienianiu świata. Droga Wojowników Gai*. Bielsko-Biała 2014; Klub Gaja: <http://www.klubgaja.pl> [data dostępu: 12.12.2016].

nego z kręgów mandali, posłużyły później uczestnikom warsztatów kulinarnych dotyczących tzw. dzikiej kuchni do przygotowania wegańskich potraw. Prowadził je etnobotanik Karol Szurdaka.

Różnorodność aktywności i form artystycznej wypowiedzi, których pomysłodawcą, koordynatorem, a często wykonawcą jest Klub Gaja, zaskakuje intensywnością, wywołuje emocje, pobudza wrażliwość i, co najważniejsze, skłania do działania. Jego lider, Jacek Bożek, podkreśla wielokrotnie, że dzięki wydarzeniom o charakterze artystycznym i edukacyjnym możemy i powinniśmy mieć wpływ na procesy społeczne, polityczne i kulturowe, w których jesteśmy zanurzeni. A komplementarność działań oraz uczestnictwo w nich to warunki realizacji przekazu ekologicznego w sztuce¹⁸.

Relacje człowieka i natury, które odbijają się w sztuce, to proces dynamiczny i złożony, i w dużej mierze zależny od dominujących paradygmatów ludzkiego myślenia i kultury. Równocześnie obcowanie ze środowiskiem przyrodniczym, a szerzej z naturą, poprzez sztukę sprawia, że człowiek łatwiej porusza się w zastanej rzeczywistości. Zjawisko to nie dotyczy jedynie artystów, choć ich – w sposób szczególny. Ścisłe zależności łączące człowieka ze środowiskiem przyrodniczym mają wpływ na wiele aspektów ludzkiego życia. Niezaprzeczalnie pobudzają wyobraźnię, kształtują wrażliwość, wpływają na kryteria estetyczne. Stają się prymarnym doświadczaniem piękna, którego wzorce człowiek przenosi na inne fragmenty rzeczywistości kulturowej. Maria Gołaszewska zauważa:

Estetyzacja przyrody dokonuje się już na planie przedrefleksyjnym, w bezpośrednim jej przeżywaniu (doznajemy jej piękna, nie zdając sobie sprawy z tego, że to właśnie wartości estetyczne natury nas poruszają), w sposób zaś świadomy rozwija się wtedy, gdy zaczynamy tu stosować struktury zaczerpnięte ze sztuki, a także wtedy, gdy nastawieni jesteśmy na wykrywanie struktur nowych¹⁹.

Być może właśnie to tłumaczy nieprzerwaną obecność świata żywołów i świata przyrody w działaniach artystycznych.

O doświadczeniu estetycznym w nurcie ekofilozofii pisze również Krystyna Wilkoszewska. Wychodzi ona z założenia, że doświadczenia nakierowane ekologicznie mogą nadać ludzkiemu życiu pełniejszy kształt, przypisuje im bowiem możliwość zaangażowania wszystkich zmysłów, a także woli i uczuć, w myśl, że człowiek reaguje na otoczenie całym sobą. Takie doświadczenie istnieje wraz z naszymi pragnieniami, namiętnościami czy pożądaniem:

¹⁸ Wywiad przeprowadzony podczas warsztatów „Ekologia kulturowa” ze studentami etnologii Uniwersytetu Śląskiego, w kwietniu 2016 roku.

¹⁹ M. GOŁASZEWSKA: *Estetyka rzeczywistości*. Warszawa 1984, s. 198–199.

Ekologiczne doświadczenie estetyczne nie polegałoby na oglądzie, na kontemplacji, lecz na podmiotowo-przedmiotowej interakcji, w której to, co subiektywne, i to, co obiektywne, jako dwa aspekty przebiegającego procesu, przenikałyby się nawzajem²⁰.

Estetyzacja przyrody dokonuje się przez wszystkich, których wrażliwość otwarta jest na ten szczególny rodzaj piękna. Piękna niezależnego od władzy człowieka, które trwa bez względu na zewnętrzną ingerencję, piękna powstającego z mocy kosmicznego ładu, z nieustannego ścierania się potęgi żywiołów. W estetycznym doświadczaniu natury człowiek doznaje uczucia bezradności, a jednocześnie swoistego wyzwolenia z więzów kultury. Uzmysławia sobie także swoje miejsce i zadania w świecie i wobec świata nierozzerwalnych porządków: natury i kultury.

Bibliografia

- BIAŁOSTOCKI J.: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa 1982.
- BÖHME G.: *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*. Przeł. J. MERECKI. Warszawa 2002.
- [BOŻEK J.]: *O zmienianiu świata. Droga Wojowników Gai*. Bielsko-Biała 2014.
- CHMIEŁOWSK F.: *Obecność ekologicznego myślenia w sztukach plastycznych*. W: *Poznanie i działanie. Eseje estetyki ekologii*. Red. M. GOŁASZEWSKA. Kraków 2000, s. 179–195.
- CHMIEŁOWSKI F.: *Sztuka ekologiczna – Casus Hundertwasser*. W: *Estetyka a ekologia*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 1992, s. 191–196.
- CZARTORYSKA U.: *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*. Warszawa 1973.
- Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2002.
- GOŁASZEWSKA M.: *Estetyka rzeczywistości*. Warszawa 1984.
- HELLER M.: *Filozofia i wszechświat. Wybór pism*. Kraków 2006.
- Klub Gaja: <http://www.klubgaja.pl> [data dostępu: 12.12.2016].
- LEAKEY R.: *Malarstwo jaskiniowe*. W: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. I. KURZ, P. KWIATKOWSKA, Ł. ZAREMBA. Warszawa 2013, s. 29–39.
- PEVSNER N.: *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*. Przeł. J. WIERCIŃSKA. Warszawa 1979.
- PORĘBSKI M.: *Ikonosfrera*. Warszawa 1972.
- PREZIOSI D.: *Konstruując źródła sztuki*. W: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. I. KURZ, P. KWIATKOWSKA, Ł. ZAREMBA. Warszawa 2013, s. 47–56.
- Robert Smithson: <http://www.robertsmithson.com> [data dostępu: 12.12.2016].
- Robert Smithson's Spiral Jetty*. <http://scenicutah.com/spiral-jetty/robertsmithson.php> [data dostępu: 12.12.2016].
- SIENKIEWICZ K.: *Jarosław Kozakiewicz*. 2006. Aktualizacja: A. SURAL. 2014. <http://culture.pl/pl/tworca/jaroslaw-kozakiewicz> [data dostępu: 10.12.2016].
- SITKOWSKA M.: *Teresa Murak*. 2003. Aktualizacja: 2009. <http://culture.pl/pl/tworca/teresa-murak> [data dostępu: 10.12.2016].

²⁰ K. WILKOSZEWSKA: *Ekologiczne doświadczenie estetyczne*. W: *Estetyka...*, s. 96.

SKOLIMOWSKI H.: *Filozofia żyjąca. Eko-filozofia jako drzewo życia*. Warszawa 1992.

TATARKIEWICZ W.: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 2005.

WILKOSZEWSKA K.: *Ekologiczne doświadczenie estetyczne*. W: *Estetyka a ekologia*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 1992, s. 92–99.

WILKOSZEWSKA K.: *Inspiracja ekologiczna w estetyce i sztuce*. „Problemy Ekologiczne” 2003, 7 (5), s. 227–229.