

Krystyna Wilkoszewska

Sztuka ekologiczna

Sztuka i Filozofia 7, 265-276

1993

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Krystyna Wilkoszewska

SZTUKA EKOLOGICZNA

Barbara C. Matilsky:

Fragile Ecologies. Contemporary Artists' Interpretations and Solutions.
Rizzoli, New York 1992.

Czy istnieje sztuka ekologiczna? Jak niełatwa jest odpowiedź na to pytanie, wiedzą dobrze uczestnicy Ogólnopolskiej Konferencji Estetycznej „Estetyka a Ekologia”, zorganizowanej w Nidzicy, w czerwcu 1992*. Podstawowe problemy, jakie tutaj powstają, to — z jednej strony — odnalezienie i osadzenie sztuki ekologicznej w tradycji wszelkiej sztuki skierowanej ku przyrodzie, z drugiej — wyodrębnienie sztuki ekologicznej z owej tradycji, wskazanie na jej specyfikę i odmienność. Właśnie te dwa — zasadnicze, jak się wydaje, problemy — wyznaczyły zarówno kompozycję jak i treść książki *Fragile ecologies*.

Praca składa się z trzech rozdziałów: w pierwszym autorka daje historyczny przegląd różnych nurtów sztuki, od malarstwa jaskiniowego po lata 60. naszego wieku, odznaczających się szczególną wrażliwością na kwestie zachowania równowagi w naturze; w drugim prezentuje zagadnienia i problemy związane z ruchem „environmental art”; rozdział trzeci, najistotniejszy dla całości, stanowi przegląd tych pionierskich dokonań artystycznych, które wytyczyły drogę nowemu kierunkowi — sztuce ekologicznej. Ten ostatni rozdział pracy B. Matilsky opracowała w oparciu o wcześniej zorganizowaną przez nią wystawę, pod tym samym tytułem, co książka, dla The Queens Museum of Art w Nowym Jorku (wrzesień–listopad 1992). Bezpośredni wpływ artystów na kształtowanie poglądów prezentowanych

* Materiały z konferencji w Nidzicy zostały wydane w książce *Estetyka a ekologia*. Red. Krystyna Wilkoszewska. Kraków 1992 (zob. recenzja M. Ostrowskiego w niniejszym tomie „Sztuki i Filozofii”).

w książce oraz ważności ich współpracy zostały wielokrotnie podkreślone przez autorkę.

Jednym z ważniejszych przeświadczeń wyznaczającym kształt pracy jest założenie, że sztuka ekologiczna nie jest artystycznym *novum* pozbawionym korzeni, lecz że jej wyłonienie się może być rozumiane jako część długiej tradycji artystycznego reagowania na środowisko. Zdaniem autorki, porównanie historii sztuki z historią środowiska nader często pokazuje, że istnieje zdumiewająca *korelacja między zmianami zachodzącymi w fizycznym otoczeniu a wyłanianiem się nowych artystycznych form i wyobrażeń*. Co najmniej kilka ważnych nurtów w sztuce pojawiło się w okresach charakteryzowanych jako „environmental stress”.

W — z konieczności pobieżnym — przeglądzie historycznym autorka zwróciła uwagę przede wszystkim na sposoby obrazowania zwierząt w społecznościach zbieracko-łowieckich, na wyobrażenie świętego drzewa i rzeźby Wielkiej Bogini w okresie rolnictwa i osiadłego trybu życia oraz na rozkwit malarstwa pejzażowego, a następnie pojawienie się fotografii dziennikarskiej w świecie rozwijającego się przemysłu.

Dobrodziejstwo ognia pozwalające skierować więcej energii ku wnętrzu człowieka doprowadziło do wyłonienia się głębszej duchowej świadomości siebie samych w relacji do środowiska — uzewnętrznionej najpierw jako identyfikacja ze zwierzętami, wcielającymi boskie moce natury. Począwszy od malarstwa naskalnego, ustalającego harmonię między ludźmi i zwierzętami, kwestia zachowywania równowagi w naturze będzie stanowiła motywację dla wielu artystycznych poczynąń przez całe tysiąclecia, dając wyraz podstawowej potrzebie ochrony poświęconego powiązania z ziemią. Podczas gdy łowiecki tryb życia nie poczynił wielkich zmian w otoczeniu, początek rolnictwa oznaczał zmiany rewolucyjne, całkowite przemienienie natury poprzez oswojenie roślin i zwierząt. Rolnictwo wymagało drastycznych zmian w krajobrazie i w tym okresie *środowiskowego stresu* artyści wprowadzili wyobrażenie drzewa. Charakterystyczne, że wizerunek świętego drzewa pojawił się po raz pierwszy w Mezopotamii, w okresie wprowadzenia pługa, narzędzia umożliwiającego uprawę wielkich obszarów ziemi. Powszechnianie obszarów ziemi rolnej oznaczało zwiększenie wycięcia lasów.

Obraz świętego drzewa wiąże się z mitami celebrującymi siły życia. Mocno zakorzenione, zmieniające liście każdego roku — drzewo symbolizowało zmianę i ciągłość zarazem, umiowanie i odradzanie. W wielu

kulturach doszło do identyfikacji świętego drzewa z Wielką Boginią — symbolem kobiecej mocy podtrzymywania gatunku. W mitologii tej ziemia stanie się symboliczną macicą. Rolnictwo w ogóle przekazało koncepcję organicznej, karmiącej natury i ziemi. Ale rolnictwo (osiadły tryb życia) kryło w sobie początek naszych ekologicznych problemów: nadwyżka plonów pozwalała zwiększać populację, co z kolei wymagało nowych terenów pod uprawę. Agrokultura przechodzi powoli we wzrastającą eksploatację ziemi.

George Parkus Marsh, uważany za ojca amerykańskiego *environmentalizmu* opisał w *Man and Nature* (1864) jak miasta Grecji i Rzymu zdziesiątkowały lasy dla potrzeb budowy okrętów, paliwa i rolnictwa. W tym to okresie przekulturowania ziemi i jej odlesienia pojawiło się w Rzymie malarstwo pejzażowe. Malarstwo pompejańskie także odzwierciedlało taki właśnie stan środowiska. Można mniemać, że malarze ukazywali wizerunek świętego drzewa lub gaju chcąc zachować rytualną wspólnotę z naturą.

Wprowadzenie maszyny parowej było wynalazkiem, który w istotny sposób wpłynął na degradację środowiska i pogorszenie się jakości życia. Wówczas to pojawiła się nowa filozofia, w miejsce organicznej, opartej na zmianach pór roku tak ważnych dla rolnictwa — filozofia mechanistyczna z metaforą kosmosu jako zegara, odzwierciedlająca wzrastający dystans wobec natury. Wielu artystów nie zaakceptowało nowej filozofii — tak malarze jak i poeci romantyzmu zrobili wiele, by podtrzymać szacunek dla natury, czy to poprzez wydobywanie jej transcendentnych aspektów, czy to przez dokumentację egzotycznych krajobrazów i przyrodniczych enklaw pełnych ciszy i spokoju.

Warto nadmienić, że w XIX wieku, w pełni rozkwitu malarstwa pejzażowego, powstała w USA seria pięciu obrazów, autorstwa Thomasa Cole (1801-1848), założyciela Hudson River School of Landscape, zatytułowana *The Course of Empire* (1834-1836). Pierwsze trzy obrazy pokazują ewolucję społeczeństwa, od łowiectwa przez pasterstwo aż po imperialną cywilizację. Czwarty obraz, *Destruction* ukazuje zniszczenie cywilizacji i zniknięcie populacji ludzkiej, a piąty, *Desolation* uobecnia na pierwszym planie klasyczną kolumnę architektoniczną, podtrzymującą, na tle zniszczeń, nie budowlę — lecz gniazdo ptaka. Artysta w serii obrazów wyraził podejrzenie, czy „progres” jest najlepszym interesem dla ludzkości.

Z czasem artyści zaczną coraz śmielej wyrażać swój stosunek do postępującego niszczenia natury. W malarstwie np. pojawi się nowy motyw: pień ściętego drzewa, będący jawną transformacją motywu świętego drzewa. Zniszczenie świętego drzewa jako uświęcenie ekonomicznego postępu!

Interpretacja malarstwa pejzażowego nie jest łatwa, pochwała ekspansji i industrializacji sąsiaduje tu z intencją zachowywania tych fragmentów przyrody, które zanikały oraz z intencją dawania świadectwa dewastacji natury. Podobnie rzecz się ma z tzw. pejzażami industrialnymi, kreowanymi tak w malarstwie jak i w fotografii, gdzie podziw dla potęgi przemysłu przeplata się z przejmującymi scenami z ulic w gorszych dzielnicach miast.

Zdaniem autorki sztuka awangardowa XX wieku, aż do lat 50., zajęta głównie egzystencjalnym kryzysem ludzkości (wojny, bomba atomowa), nie zareagowała dostatecznie na sprawy degradacji środowiska. Problemu środowiska nie podjęła także sztuka pop, skupiona na sprawach konsumpcji i mass mediów. Celowo zresztą zrezygnowano ze społecznego komentarza. Dopiero książka Rachel Carson *Silent Spring* (1962), opisująca śmierć dzikiej przyrody i jej mieszkańców na skutek stosowania pestycydów w rolnictwie, wpłynęła tak głęboko na publiczną (i polityczną) opinię, że stała się bezpośrednią przyczyną narodzin nowej świadomości, inicjującej ruch na rzecz ochrony środowiska.

Lata 60. to czas kwestionowania wielu tradycyjnych wartości. Artystycznej penetracji poddana także została relacja sztuki do społeczeństwa i do natury. Nowa interpretacja natury jako siły generującej życie wykreowała radykalnie nowy rodzaj sztuki — *environmental art*.

Sztuka ta obejmuje najprzeróżniejsze dzieła, „*earth art*” lub „*art-works*”, tworzone w krajobrazie lub nakładanie na krajobraz, albo też przekształcające przestrzeń w pole wzrostu flory i fauny. Rośliny i zwierzęta są tworzywem i najogólniej można by powiedzieć, że *environmental art* to sztuka najmocniej powiązana z ziemią. Pokrewne jej są ruchy *minimal art* i *process art*, także wyłonione w latach 60., rozszerzające tradycyjne granice artystycznych form, materiałów i przestrzeni. Podobnie jak artyści *process art*, environmentaliści używają „niesztucznych” materiałów, pozwalając samej naturze określić formę i treść dzieła. Chodzi bowiem nie o wizualizację obrazów natury, lecz jej sił, procesów, zjawisk takich jak ograniczony wzrost, woda, światło,

kryształy. Natura uchwytywana była jako zmieniająca się i żywa — sztuka odzwierciedlała jej rytmy i cykle.

Była to sztuka, która rozsadziła ściany galerii, postrzeganej teraz jako ograniczenie dla twórczych możliwości artysty. Uwolnienie od galerii, kreowanie dzieł „nie na sprzedaż” skierowało artystów na publiczną arenę i zaowocowało ekologicznym ruchem w sztuce.

Granice environmentalnej sztuki są nieostre. Istnieje wiele dzieł powiązanych z ziemią, pozornie podobnych, których conceptualna podstawa jest jednak różna. Interesujące jest porównanie w tym względzie dwóch dzieł: *Making earth* Helen Mayer Harrison i Newtona Harrisona (1970) oraz *New York Earth Room* Waltera de Maria (1977). Choć oba mogą być nazwane „*earth art*” to łączy je w istocie tylko materiał. Harrisonowie bowiem rytualizują proces czynienia ziemi z jej elementarnych komponentów i domagają się szacunku dla podtrzymujących życie struktur, podczas gdy de Maria używa ziemi, by zmienić percepcję przestrzeni (napęłniając przestrzeń galerii ziemią). Dla Harrisonów ziemia nigdy nie jest środkiem, lecz celem samym w sobie. Unaoczniając procesy, wskazują na postępującą destrukcję wierzchniej powierzchni gleby.

Na przełomie lat 60. i 70. powstało wiele environmentalnych dzieł: Alan Sonfist rozwinął koncepcje „Time Landscape”, wprowadzając lasy i inne naturalne ekosystemy w obręb miasta, jako historyczne pomniki uwrażliwiające ludzi na postrzeganie natury jako części kulturowego dziedzictwa. Wielu artystów budowało wystawowe instalacje wizualizujące proces wzrostu, np. Harrisona *The Slow Birth and Death of a Lily Cell* (1968), Hansa Haacke *Grass Grows* (1969) — na rozsypanej w galerii kupce ziemi artysta zasiał trawę, której wzrost można było oglądać przez jakiś czas. Ukazywano też, dzięki odpowiednim, czasem ogromnym instalacjom, procesy oczyszczania powietrza lub wody, kontrastując podtrzymujące życie ekosystemy z wizją ich bliższego załamania.

Należy podkreślić, że nie każde dzieło z zakresu *environmental art* posiada ekologiczne przesłanie. Wiele dyskusji i krytyki wywołało dzieło Roberta Smithsona *Spiral Jetty* (1970), skonstruowane na wodach Great Salt Lake, Utah. Artysta użył kształtu spirali — jednej z fundamentalnych form natury — dla skonstrastowania różnych stanów materii — stałych i ciekłych — poprzez sztukę. Krystalizacja soli na skałach

stanowiła założoną część dzieła, wskazującą na wymiar czasu. Niemniej budowa tego dzieła, któremu *mass media* poświęciły wiele uwagi, wymagała buldożerowania ziemi, rozsadzania dynamitem skał itp., co wywołało dyskusję na temat wrażliwości na środowisko w tego typu dziełach. Inny projekt Smithsona (chciał on roztrzaskać 100 ton zielonkawego szkła na skałach Vancouveru, by unaocznić, przez sztukę, naturalne procesy erozji przemieniające, przez stulecia, szkło w piasek) w ogóle nie został dopuszczony do realizacji, environmentaliści zareagowali ostro, widząc szkodliwe następstwa pomysłu dla dzikiej przyrody (ptaki!). Krytyka zmusiła Smithsona do rewizji swych poglądów, niemniej artysta (jak i jego żona, Nancy Holt) nigdy nie godził się na kreowanie sztuki odnawiającej krajobraz, traktując tego typu dzieła jako kosmetyczny kamuflaż dla nadużyć. Zniszczenia pozostawiane przez przemysł winny, zdaniem artysty, pozostawać widoczne, jako świadectwo i przestroga zarazem.

W tym samym kręgu problemów mieści się dyskutowana sprawa melioracji wygasłych kopalni. Wielu artystów zaangażowało się w tworzenie projektów, niektórzy jednak zareagowali sceptycznie. Robert Morris pierwszy zrozumiał, że artyści zaangażowani w meliorację ziemi zniszczonej przez przemysł muszą czynić moralne wybory. Agencje bowiem zainteresowały się „*earth art*” jako tańszą możliwością restauracji zniszczonych obszarów. Jakie będą dalsze skutki przekonania, że artyści potrafią tanio przekształcić zniszczenia w inspirujące i nowoczesne dzieła sztuki? — pytał Morris.

Chociaż „*earthworks*” były rozpatrywane jako środki rehabilitacji zniszczonego terenu, rzadko w istocie przekształcały owe miejsca w przestrzeń odpowiednią dla życia roślin i zwierząt. Dzieła te, oparte o geometryczne *designs*, nie były modyfikowane w zależności od warunków konkretnego miejsca i chociaż mocno powiązane z ziemią — nie prezentowały jeszcze jasnej świadomości ekologicznej. Niemniej to environmentalni artyści wypracowali *nową świadomość natury*, a niektórzy z nich rozwinęli jej ekologiczny odłam. Sztuka ekologiczna wyrosła ze świadomości środowiska — ale *poszła własnym torem*.

Dzieła sztuki ekologicznej, wyrosłe w oparciu o *environmental art*, prezentują większą społeczną orientację w interpretacji sztuki i natury. Nie izolują już, dla celów artystycznej interpretacji, poszczególnych aspektów natury, lecz wiążą je w całościową sieć relacji. Kreując

ekologiczne dzieła sztuki artyści uczą nas *celebracji doświadczenia przynależności*, wraz z roślinami i zwierzętami oraz minerałami, do większej całości. Mówiąc krócej — redefiniują nasz *prymarny stosunek do ziemi*.

Czym są ekologiczne dzieła sztuki i jak wyglądają? Począwszy od lat 70. artyści odpowiadają na środowiskowe potrzeby dwojako: bądź wchodząc bezpośrednio w naturalne i urbanistyczne ekosystemy, celem przywrócenia w nich naturalnej równowagi, bądź przez dostarczanie rozwiązań prezentowanych za pomocą mediów takich jak fotografia, obraz, rzeźba, plansza, plan, mapa, szkic, instalacja, *performance*. Np. Harrisonowie dokumentowali swe studia nad wielkim ekosystemem rzeki Sawy i przyległym doń terenem w Jugosławii za pomocą map i fotografii, które zostały uzupełnione przez poetycki opis, dramatyzujący wizualną siłę dzieła oraz projekt wydobycia rzeki z jej pogarszającej się kondycji. O ile dzieło Harrisonów funkcjonuje na konceptualnym poziomie, to Patricia Johansson wkracza bezpośrednio w krajobraz, tworząc swe „*habitat-gardens*“ w miastach, przez wyrzeźbienie terenu i wprowadzenie weń roślin i zwierząt. To co łączy oba tak różne dzieła to szacunek dla procesów natury; wszelkie przekształcenia wprowadzane przez artystów ekologicznych dokonywane są w imię życia, zawsze po to, by „*to give advantage to life*”. Tworzywem i przedmiotem ekologicznych dzieł sztuki są krajobraz, rośliny, zwierzęta, ludzie. Obecność artysty jest zamierzenie nieodczuwalna, najważniejsze jest bowiem bezpośrednio doświadczenie ze środowiskiem. Dlatego czasami sztuka ta jest nieodróżnialna od natury, tym bardziej, że we wszystkich ekologicznych dziełach sztuki porządek artystyczny i naturalny pokrywają się ze sobą. Dzieła te mają unikatowy charakter, bowiem są bezpośrednio powiązane z konkretnym miejscem i różnią się tak, jak różnią się środowiska, stanowiące ich podstawę. Najczęściej lokowane są w pobliżu wielkich metropolii, bowiem ich celem jest rewitalizacja zniszczonych miejskich i podmiejskich terenów, zasypywanie szczeliny, jaka powstała między naturą a miastem.

Sztuka ekologiczna jest *sztuką społecznie zaangażowaną*. Artyści wchodzą w społeczeństwo, głosząc swe idee. Poniekąd muszą tak czynić, gdyż realizacja ich dzieł jest trudna i kosztowna i często całe lata mijają między projektem a jego urzeczywistnieniem. Toteż nie artyści, jak to niegdyś bywało, lecz sama sztuka, w jej powstawaniu, musi być

sponsorowana. Tworzenie dzieła sztuki ekologicznej nie jest indywidualnym zajęciem, do istoty procesu twórczego należy współpraca ze specjalistami różnych dyscyplin, np. architektami krajobrazu, miejskimi planistami, agronomami.

Dzieła sztuki ekologicznej różnią się jednak od projektów melioracji dostarczanych przez planistów i architektów, głównie tym, jak mówi artystka Ukeles, że posiadają „*philosophical space*”, jako efekt artystycznej transformacji. Są tworzone nie tylko dla celów ekologicznej rehabilitacji, ich funkcją jest także katalizowanie doświadczeń zmierzających do poruszenia umysłu i ducha. Holistyczne podejście, pionierskie w sztuce ekologicznej, dzieła na rzecz ochrony bogactwa życia w każdym danym środowisku.

A oto artyści-pionierzy sztuki ekologicznej:

Patricia Johansson jest twórczynią *Cyrus Field* (1971) i przede wszystkim dwóch ważnych dzieł *Leonhardt Lagoon* (1981–86) i *Endangered Garden* (od 1988 trwa realizacja). W 1981 Dallas Museum of Art zaprosiło artystkę celem rozwiązania problemu laguny, zbudowanej w 1930 jako część przeciwpowodziowej kontroli. Wodę szybko zarosła sieć alg tłumiących inne formy życia. Johansson przestudiowała najpierw naturalną historię terenu a następnie szczęśliwie oczyściła wodę i zaadoptowała lagunę dla całego bogactwa żywych form, wprowadzając także pływające, organiczne rzeźby, które splatają się tworząc ścieżki i mosty, służące jako platformy dla obserwującej lagunę publiczności, a w słoneczne dni wspinają się na owe rzeźbione, naturalne ścieżki żółwie i kaczki. *Endangered Garden*, dzieło w projekcie, jest pomyślane jako „*baywalk*”, ścieżka nad zatoką o naturalnym kształcie przypominającym kształt narażonego na wyginięcie gatunku węża z okolic San Francisco; szlak ma około 30 mil długości i 30 stóp szerokości i artystka wykreowała w tej przestrzeni całą serię ogrodów, które nazwała „ekologicznymi komnatami” (*“ecology rooms“*), gdzie natura i sztuka odbijają się nawzajem, np. *Butterfly Pavilion* ukształtowany jest w formie skrzydeł motyla. Całość pomyślana jest jako enklawa, w której natura ma możliwość ponownego samostanowienia.

Helen Mayer Harrison i Newton Harrison są artystami, którzy może najgłębiej zrozumieli, że ekologiczna sztuka musi objąć całość złożonych relacji określających dany ekosystem, zanim podejmie jakiegokolwiek środowiskowe przekształcenia. Ich artystyczne wizje obejmują tak wielkie

ekosystemy jak sieci rzeczne, basen Wielkich Jezior lub Dolina Kalifornijska, przez co dzieła ich muszą z konieczności przybierać konceptualną formę. Artyści mówią o sobie: „We are storytellers” — i w istocie tworzą fotograficzno-narracyjne, poetyckie opowieści o zagrożonych ekologicznie miejscach, z uwzględnieniem nie tylko warunków naturalnych, ale ich historii, kultury, codziennego życia społecznego obejmującego rośliny, zwierzęta, ludzi. Oto tytuły ich dzieł: *Meditations on the Sacramento River, the Delta and the Bays at San Francisco* (1977), *Meditations of the Great Lakes of North America* (1978), *Breathing Space for the Sava River, Yugoslavia* (1988–90) i ostatnie *Tibet is the High Ground*, proponujące nową formę zalesienia wzdłuż tybetańskiego działa wód. Woda jest bez wątpienia żywiołem Harrisonów.

Buster Simpson jest także artystą zafascynowanym żywiołem wody. *Downspout — plant Life Monitoring System* (1978) polega na zasadzeniu roślin w systemie rur umieszczonych na budynkach celem regulacji odpływu wody w czasie deszczu; powstał w ten sposób rodzaj „wertikalnego krajobrazu”. Wiele innych dzieł Simpsona dotyczy problemów zanieczyszczenia wody. Natomiast jego ostatnie dzieła, *Host Analog* (1991) i *King Street Gardens* (1990–) przesuwają uwagę artysty w stronę problemów zalesiania obszarów miejskich.

Mierle Laderman Ukeles jest pierwszą artystką, która poświęciła się sprawie miejskich śmietników. Jej dzieło świadczy o tym, że nieużytki mogą inspirować artystę dając okazję do ożywiania miejskiej ekologii. Artystyczny rozwój i działalność Ukeles to rodzaj „*personal journey*”. Kiedy została matką, spostrzegła wielką różnicę pomiędzy zadaniem takim jak wychowanie dziecka a swą poprzednią wolnością artysty. Swe uczucia z tym związane wyraziła w *Manifesto! Maintenance Art* (1969), gdzie podkreśliła wagę ciężkiej pracy takiej jak czyszczenie, pranie, reperowanie itp. dla podtrzymania życia. Manifestowi towarzyszyła seria „wystaw” dramatyzujących jej idee. W serii 13 *performances* artystka oczyściła ulice SoHo, drzwi muzeum i wszystko to nazywała „sztuką”; jej radykalna redefinicja sztuki przyrównywana jest do gestu Duchampa wystawiającego urynał jako dzieło sztuki. Znana jest jej akcja *Touch Sanitation* (1979–80) polegająca na uściskaniu rąk pracownikom oczyszczania miasta (przez 11 miesięcy), którzy „zabierają śmieci nie tworząc śmieci”. Obecnie artystka pracuje nad wielką instalacją *Flow City*.

Alan Sonfist w swej długiej karierze zawsze spletał naturę i sztukę ze

sobą. Był pionierem użycia kryształów i mikroelementów w sztuce, interpretowania zachowań zwierząt i rzeźb z naturalnych minerałów. Jednak największym wkładem do sztuki ekologicznej okazało się wprowadzenie przez artystę tzw. „*Landscapes*”, tzn. rekonstrukcji lasów w przestrzeni miejskiej, z odwołaniem się do naturalnej historii miejsc. W zrealizowanym (1978) projekcie *Time Landscape: Greenwich Village, New York* wyszukano — po uprzednich studiach — te gatunki trawy, drzew, krzewów i skał, które istniały na tym terenie przed setkami lat. Artyście nie chodzi jednak o prostą idealizację ekologicznego lasu — kreuje on historyczne, żyjące dzieła sztuki, pomniki naturalnego cyklu wzrostu i zamierania; uwaga zostaje skupiona na samoodnawiającym się procesie natury. Innym dziełem Sonfista jest *Trinity River Time Landscape* (1982), zamówione przez muzeum w Dallas, celem oczyszczenia i zaadaptowania obszaru Trinity River. Projekt, zrealizowany częściowo obejmuje serię ekologicznych wysp na zmeliorowanej rzece. Najnowszy *Landscape* to seria parków w Paryżu, których plany oparte zostały częściowo na kształcie słynnych paryskich budowli architektonicznych. Historia naturalna i kulturowa składają się na swoistość dzieła artysty.

Nancy Holt: źródłem twórczej energii jak i zarazem przedmiotem wielu jej prac jest słońce i gwiazdy. *Sun Tunnel* (1973–76), *Dark Star Park* (1979–84), *Sky Mound* (od 1988–), wszystkie służą odnowieniu ludzkiej relacji z siłami kosmosu. Pragnienie zjednoczenia nieba i ziemi wypełnia wiele mitów i rytuałów i Holt stara się sprostać temu zadaniu, przekształcając zniszczone obszary ziemi w miejsca zdadne do życia.

Betty Beaumont interpretuje i rozwiązuje środowiskowe problemy oceaniczne. Zafascynowana oceanem mieszkanka Kalifornii ma za sobą długie lata obserwacji wodnych ekosystemów. Jeszcze jako studentka dokumentowała fotograficznie zniszczenia poczynione przez katastrofę wylewu ropy (1969) na wybrzeżu Santa Barbara. W 1980 powstał *Ocean Landscape Project*, podwodna rzeźba w postaci rafy dla ryb, dzieło sztuki, które pozwalało przeciwdziałać szkodliwym efektom nadmiernego zarybienia oceanu i zarazem umożliwiało pozbycie się nieużytków, bowiem celem skonstruowania podwodnej rzeźby artystka wyprodukowała 17 tys. kostek z popiołu węglowego. *Ocean Landmark Installation* (1990) jest dziełem komplementarnym względem podwodnej rzeźby; jest to obejmująca różne media instalacja muzealna, portretująca „życie” podwodnego dzieła sztuki za pomocą video, fotografii

satelitarnej, kolażu dźwiękowych obrazów, podwodnej fotografii a także naturalnych rozmiarów repliki oryginalnej rzeźby. Mamy tu do czynienia z połączeniem dwóch podstawowych rodzajów sztuki ekologicznej: konkretnej realizacji w terenie oraz dzieła o charakterze konceptualnym. Inne dzieło, *A Night in Alexandria... The Rain Forest... Whose Histories Are They Anyway?* (1990) to intrygująca instalacja dotycząca zniszczenia „rain forest”, będącego źródłem inspiracji dla wielu artystów. Beaumont ustawiła półki biblioteczne ze spalonymi książkami, także zrobionymi z drzewa, sugerując paralelę między kompletnym zniszczeniem aleksandryjskiej biblioteki a destrukcją ekosystemu „rain forest” — dwóch, jej zdaniem, potężnych źródeł wiedzy encyklopedycznej. Jej ostatnie dzieło *Fish Tales* (1991) to dokumentacja mutacji wielu gatunków ryb, zachodzącej na skutek obecności odpadków nuklearnych w oceanach.

Heather McGill, John Roloff, para artystów, których pierwszym prawdziwie ekologicznym dziełem jest *Isla de Umuunum* (1986–1989) — tytuł nawiązujący do słów indiańskich oznaczających „wyspę śpiewających ptaków”. Studia nad naturalną historią terenu przekazanego artystom celem melioracji wykazały, że sprowadzone z Australii w 1856 roku drzewa eukaliptusowe, przez swój stosunkowo szybki wzrost stłumiły rozwój rodzimej roślinności, okazały się trucizną dla gleby i spowodowały radykalną redukcję ilości i różnorodności form życia — wyginęło wiele insektów, odleciały ptaki. Artyści w miejsce eukaliptusów wprowadzili rodzime cyprysy oraz kalifornijskie maki (które przyciągnęły nie tylko ptaki, ale i ludzi) oraz wkomponowali w teren swoiste rzeźby — ekologiczne kopce, bardzo naturalne i urzekająco piękne.

Mel Chin: jego *The Conditions of Memory* (1978) to seria rzeźb interpretujących wymarcie wielu ptaków i zwierząt w okolicach New Yorku. Rzeźby te są czymś w rodzaju kamieni nagrobnych, z datą, kiedy ostatni raz widziano danego ptaka lub zwierzę, rozmieszczone odpowiednio do miejsc zamieszkiwania — na drzewach, polach i wodzie. Prawdziwie ekologicznym dziełem jest *Revival Field* (1990–), wprowadzające oryginalną metodę „green remediation”, polegającą na odtoksycyzowaniu ziemi zatrutej chemicznie poprzez zasadzenie odpowiednio dobranych roślin. Odciągają one np. ciężkie metale takie jak cynk czy kadm poprzez korzenie do liści, przetwarzając je w biologiczną masę.

