

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 19 (2024)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.19.6

Magdalena Worłowska

ORCID: 0000-0001-9315-6327

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Z empatią wobec krajobrazu – plener Ziemia Zgorzelecka

Plener Ziemia Zgorzelecka został zorganizowany na terenie kopalni węgla brunatnego i zarazem elektrowni Turów, kilka kilometrów od Opolna-Zdroju, w Zagłębiu Turoszowskim na Dolnym Śląsku w lipcu 1971 r.¹ W założeniu miał on być cyklicznym wydarzeniem artystycznym związanym z konfrontacją postaw artystycznych z naukowymi. W tamtym czasie Wrocławski Okręg ZPAP wprowadził istotne zmiany w zasadach organizacji imprez artystycznych – pomyślano o zapraszaniu do udziału w nich naukowców, architektów, krytyków, literatów i socjologów. Wrocławski artysta i teoretyk sztuki Jan Chwałczyk zaproponował zorganizowanie interdyscyplinarnego pleneru pod hasłem *Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*, do czego udało mu się przekonać Związek Plastyków dopiero za trzecim razem (Worłowska, 2016). Był to pierwszy plener w Polsce zawierający w tytule ekologiczny postulat.

Plener Ziemia Zgorzelecka ulokowano w szczególnym miejscu. Opolno-Zdrój położone jest u podnóża Gór Izerskich, a w jego okolicy natura w stanie zbliżonym do pierwotnego styka się z naturą niszczoną przez przemysłową działalność człowieka. Eksploatacja tego obszaru doprowadziła do powstania olbrzymich rozmiarów krateru o wymiarach 10 na 6 km, otoczonego potężnymi hałdami i maszynami górniczymi (Gołkowska, Ludwiński, 1972). Opolno-Zdrój było miejscowością uzdrowiskową. Umieszczenie w odległości kilku kilometrów stamtąd kombinatu górniczo-energetycznego Turów spowodowało całkowitą utratę tej wartości. W regionie zaszły nieodwracalne zmiany hydrogeologiczne, w tym doszło do zaniku wód zdrojowych. Spalanie węgla w elektrowni spowodowało dalsze zanieczyszczenie powietrza w okolicy. Elektrownia rozpoczęła funkcjonowanie w 1962 r., a od 1971 r., w którym odbywał się plener, dysponowała mocą równą 2000 MW i była wtedy największą w Polsce, a jeśli uwzględnimy rodzaj paliwa, to największą w Europie elektrownią na węgiel brunatny. W związku z tym w nieprzemysłowym dotychczas regionie należało zbudować nowe

¹ Dokładna lokalizacja kombinatu to miejscowość Turoszów, dziś dzielnica Bogatyni.

drogi, osiedla dla pracowników, uruchomić nowe połączenia kolejowe i autobusowe (Guttmeier, 2002: 497).

Warto zwrócić uwagę na fakt, że pionierskim spostrzeżeniem twórców założeń programowych pleneru, mającym swój wyraz w realizacjach artystycznych, było stwierdzenie, że: „Należy rozważyć taką sytuację, w której procesy skierowane przeciwko ujemnym skutkom cywilizacji technicznej wynikną z niej samej, gdy będą próbą samookreślenia się cywilizacji [...]” (Chwałczyk, Ludwiński, Dzieduszycki, 1972: 5). W założenia programowe pleneru wpisano namysł nad możliwością planowania zmian cywilizacyjnych, tak aby były one w jak najmniejszym konflikcie z naturalnymi procesami biologicznymi. Można więc stwierdzić, że jednym z głównych założeń *Pleneru „Ziemia Zgorzelecka – 1971”* (Gołkowska, Ludwiński, 1972) była refleksja nad zrównoważonym rozwojem. Było to myślenie prekursorskie, gdyż pojęcie zrównoważonego rozwoju zostało zdefiniowane dopiero w 1987 r. w raporcie Gro Harlem Brundtland *Nasza wspólna przyszłość*, a osiągnięcie stojącej za nim idei stało się od tego czasu jednym z kluczowych dążeń współczesnego świata².

W niniejszym artykule przyjrze się plenerowym działaniom z perspektywy sztuki ekologicznie zaangażowanej i zanalizuję dzieła, które wyrastają z fizycznego lub mentalnego doświadczenia turowskiego krateru kopalnianego. W tym celu uwzględnię afekty, jakie plenerowe miejsce wywołuje w artystach i jakie rezonuje w ich dziełach.

Według Luizy Nader, wspólne dla rozmaitych definicji afektu proponowanych przez biologię, neurobiologię czy psychologię jest podejmowanie prób rozumienia podmiotu poza podziałami na ciało i umysł, naturę i kulturę, a także zadawanie pytań o ucieleśnione doświadczenie (Nader, 2014: 20). Afekt to stan przedemocjonalny, stanowiący biologiczny trzon świadomości, niedefiniowalny i wyzwalaający. Ernst van Alphen podkreślił, że afekt w sztuce jest nową formą kontestacji; jest bliski myśli jako katalizator krytycznego badania. „W afektywnej sile rodzi się opór, sprzeciw wobec obowiązujących wzorów kultury, w którym dokonuje się przeskok wyobraźni” (van Alphen, cyt. za: Nader, 2014: 26). W tym sensie afekt, także rozumiany jako gest sprzeciwu, łączy się z opisywanymi przeze mnie artystycznymi działaniami w Opolnie-Zdroju, gdyż stanowią one subwersywną odpowiedź na szczególną sytuację, w jakiej znalazł się zraniony przez kombinat górniczo-energetyczny turowski ekosystem.

Jak zauważyła Sylwia Serafinowicz, kopalnia-elektrownia była zarówno gospodarzem, tłem, jak i inspiracją dla plenerowych działań artystycznych. Jednocześnie

² Wejście na drogę zrównoważonego rozwoju jest jednym z kluczowych problemów współczesnego świata. Raport Brundtland został sporządzony przez Światową Komisję ds. Środowiska i Rozwoju Organizacji Narodów Zjednoczonych. Był on używany jako podstawa do Szczytu Ziemi w 1992 r. Zgodnie z jego zasadami, omawianymi nie tylko podczas pierwszego Światowego Szczytu Ziemi w Rio de Janeiro w 1992 r., ale także drugiego w Johannesburgu w 2002 r., człowiek powinien zostać zobowiązany ustawowo do konserwowania krajobrazów, a w nich unikalnych ekologicznych i kulturowych jakości przez działania techniczne, wspólne z artystycznymi. Szczyty Ziemi spopularyzowały termin „zrównoważony rozwój”, a w szczególności przyniosły powszechną akceptację definicji pojęcia (Klaus Toepfer, *Podsumowanie Światowego Szczytu w Johannesburgu*, 2002; dokumenty podstawowe UNEP: *Różnorodność w naturze i kulturze* oraz UNESCO: *Poprzez kulturę zrównoważonej różnorodności*).

jednak była materializacją moralnego niepokoju, który wynikał ze świadomości uczestnictwa w procesie twórczym sponsorowanym przez zakłady przemysłowe aktywnie zatruwające środowisko (Serafinowicz, 2015: 2). Warto podkreślić, że kombinat był dla artystów czymś więcej niż tłem. Był konkretnym miejscem ucieleśnionym przez olbrzymi krater, którego nie dało się potraktować jedynie jako dalszego planu, gdyż narzucał się swoją obecnością. Stał się zatem bezpośrednim punktem odniesienia dla artystów, doświadczanym przez nich fizycznie i mentalnie. Ich moralny niepokój został spotęgowany przez to bezpośrednie, afektywne doświadczanie. Mimo formuły patronatu państwowego nad produkcją artystyczną, opartą na współpracy przemysłu ze sztuką, której wyrazem był plener, „program i niektóre zaproponowane realizacje rozsadzały go od środka” (Serafinowicz, 2015: 2).

Piotr Policht zwrócił niedawno uwagę na pionierski charakter pleneru:

Zamiast korzystać z ułatwień, jakie daje wejście we współpracę z przemysłem, celebrować artystyczno-robotnicze zbliżenie i przez palce patrzeć na negatywne skutki działania zakładów, od czasu pleneru *Ziemia Zgorzelecka* artyści coraz częściej zaczęli przyglądać się wpływowi przemysłu ciężkiego na otoczenie (Policht, 2022).

Tym, co nie pozwalało dłużej przemykać oczu na industrialne szkody dla środowiska, mogło być afektywne doświadczanie pogłębiające współodczuwanie z krajobrazem i empatię wobec niego.

Policht dodaje, że turowski plener

[...] odcisnął niewątpliwe piętno na dalszym rozwoju sztuki zaangażowanej ekologicznie. Można wręcz powiedzieć, że stał się dla niej tym, czym dla sztuki konceptualnej był również jednorazowy, a niezwykle wpływowy plener Wrocław '70 (2022).

Dalej zauważa jednak, że został on „na długie lata niemal zapomniany” (2022). W istocie Plener „*Ziemia Zgorzelecka – 1971*” został po wielu latach ponownie zauważony i „odzyskany” przez współczesną sztukę ekologicznie zaangażowaną³.

Pomimo że w ostatnich latach cytowani przez mnie powyżej autorzy odnoszą się w swoich tekstach do pleneru, nie został on do tej pory dogłębnie opracowany. Dlaczego? Być może odpowiedź na to pytanie może stanowić fakt, że wkrótce po zakończeniu pleneru jego rezultaty spotkały się z jakby podwójnym odrzuceniem. Sztuka konceptualna, która stała się wizytówką tzw. Ziemi Odzyskanych, jako propozycja zupełnie nowa, nieobciążona dziedzictwem niewygodnej dla władz historii, wybrzmiała bardzo silnie w Opolnie-Zdroju, jednak nie spodobała się współorganizatorom pleneru – ekologom z wrocławskiej Ligii Ochrony Przyrody (Worłowska, 2016). Ta niechęć wynikała prawdopodobnie z jednej strony z faktu, że sztuka ta nie była łatwa i nie podejmowała problemu ochrony środowiska obrazowo i dosłownie. Nie wykorzystywała tradycyjnych

³ W 50. rocznicę pleneru w 2021 r. odbyły się w Opolnie-Zdroju: projekt *Odkrywki. Program obchodów 50. rocznicy Pleneru Ziemia Zgorzelecka '71* oraz *Plener Opolno-Zdrój 2071*, corocznie kontynuowany.

środków wyrazu, takich jak malarstwo czy rzeźba, ale proponowała projekty teoretyczne oraz fizyczne zmierzenie się z przestrzenią. Z drugiej strony, kierunek, w którym zmierzały postulaty artystów, sugerujące krytykę nadprodukcji i zanieczyszczenia środowiska, niedające się oddzielić od działalności samej kopalni, nie spodobał się państwowym i przemysłowym mecenasom – nie podjęli oni kontynuacji w zamierzeniu cyklicznego wydarzenia plenerowego. Dlatego nie do końca można się zgodzić z Polichtem, który pisze, że: „Przedstawiciele lokalnego przemysłu nie stali bynajmniej w kontrze do innych uczestników sympozjum, zwracających uwagę na skalę zniszczeń środowiska i poszukujących możliwości zmiany kursu” (2022), i jako potwierdzenie swoich słów podaje tytuł referatu wygłoszonego przez dyrektora kopalni Eugeniusza Mroza: *Ochrona środowiska naturalnego w obrębie zakładów przemysłowych, z uwzględnieniem terenów rekreacyjnych* (Policht, 2022). Nie wiadomo jednak, jak miałyby wyglądać zredukowanie skali zniszczeń i „zmiana kursu”, skoro planowano wówczas dalszy rozwój kopalni, co sugeruje, że referat Mroza mógł stanowić przykrywkę dla tych planów, tym bardziej że jego tytuł nie wskazuje na podjęcie problemu ochrony środowiska w kontekście kopalni Turów. Natomiast działania artystów, chociaż nie proponowały konkretnych działań rekultywacyjnych na terenie kopalni, to przez ukazanie empatycznej postawy wobec zdegradowanej turowskiej przestrzeni i jej afektywne doświadczanie, mogły się stać przyczynkiem do realnej zmiany mentalnej.

Opisana sytuacja, wskazująca na dezaprobatę zarówno ekologów, jak i mecenasów, zniechęcała do podejmowania podobnych przedsięwzięć, łączących neoawangardową sztukę ekologicznie zaangażowaną z konkretną industrialną przestrzenią. Z powodu tego podwójnego niedostosowania do oczekiwań warto się wnikliwie przyjrzeć ekologicznie zaangażowanym działaniom artystycznym, jakie miały miejsce na tym plenerze.

Kopalniany krater będący olbrzymią dziurą w ziemi odbiegał całkowicie od pierwotnego ekosystemu turowskiego, był niepokojący i przytłaczający. Przypominał w niektórych miejscach pejzaż księżycowy, a jego skala nie pozwalała na kontrapunktujące go realizacje artystyczne. W obliczu gigantycznej skali można było zareagować jedynie subtelnie, tak jak to zrobili przedstawieni w dalszej części artykułu: Konrad Jarodzki, Ludmiła Popiel i Jerzy Fedorowicz, Andrzej Matuszewski oraz Gerard Kwiatkowski – fizycznie przemierzyć odkrywkę, zaprojektować zamknięcie jej nitką, zaprezentować fragmenty ziemi, które świadczyły o inwazyjnym działaniu kopalni, czy nawet przenieść działania na teren poza kopalnię. Można zaryzykować stwierdzenie, że zderzenie subtelności interwencji artystycznych z gigantyzmem ludzkich poczynań, które materializował krater, miało charakter subwersywnego sprzeciwu wobec tak mocno przekształconego otoczenia.

Subtelna interwencja Jarodzkiego w *Zapisie Przestrzeni* polegała na przeciągnięciu przez artystę białej taśmy przez kilkukilometrowy teren odkrywki. Taśma biegła wątlą linią przez szereg skarp do samego dna rozkopu i dalej przez taśmociągi i inne techniczne urządzenia aż na drugi brzeg. Było to działanie efemeryczne – dokumentacja fotograficzna i zabrudzona taśma zwinięta na nowo w kłębki w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu to jedyne, co po niej pozostało.

W działaniu tym Jarodzki podjął próbę fizycznego zmierzenia się z niepokojącym krajobrazem. Fizyczna kondycja pozwoliła mu cieleśnie doświadczyć tego terenu,

tak mocno przekształconego przez człowieka. Cieleśne doświadczenie poprowadziło artystę ku afektywnemu odczuwaniu dominującego, ale także zranionego przez człowieka obszaru. Warto zaakcentować fakt, że wędrówka performerów przez olbrzymią nieckę była działaniem wymagającym wysiłku, a zarazem miała charakter medytacyjny. Pozwoliło to artyście odczuć zderzenie skali: ciała ludzkiego i warstw geologicznych ogromnego wykopu. Kruchość ciała ludzkiego jest doświadczana w tym kontekście bardzo wyraźnie, a jednocześnie uświadamia on pewien paradoks – to właśnie ludzie tworzący kopalnię dokonali tak mocnej ingerencji w naturę. Z ekologicznego punktu widzenia istotne w akcji wrocławskiego artysty jest to, że afektywne i duchowe odczuwanie mogą prowadzić do współodczuwania z krajobrazem.

Przekształcony i dający się kształtować wyrazisty krajobraz niecki przywodzi na myśl scenery dzieł amerykańskiego land artu. Jednak w *Zapisie Przestrzeni* zakres artystycznej interwencji w krajobraz jest całkowicie odmienny. Akcja Jarodzkiego stwarzała prosty i efemeryczny bodziec wizualny, który podkreślał architekturę terenu, a nie przekształcał go inwazyjnie, jak to miało miejsce w amerykańskich działaniach, podporządkowujących sobie teren przez jego usypywanie czy wysadzanie przez maszyny. Jarodzki czerpał siłę tylko z własnego ciała, a więc była to nieznaczna interwencja w krajobraz. Dzięki swojej wędrówce artysta kreślił linię zaznaczającą konkretny teren, uwypuklał jego ukształtowanie i ogromne różnice poziomów.

Subtelność artystycznych działań wobec ogromu przeobrażeń tego terenu jeszcze dobitniej niż w *Zapisie Przestrzeni* Jarodzkiego ujawniała się w *Nici* Popiel i Fedorowicza. Artyści w odpowiedzi na dominującą obecność wyrobiska kopalni Turów stworzyli projekt połączenia cienką nicią dwóch brzegów olbrzymiego dołu kopalni. To konceptualne dzieło istnieje fizycznie jako schematyczny rysunek podpisany „kopalnia Turów I”, na którym grubą linią zaznaczony jest wklęsły wykop zamknięty od góry cieniutką linią podpisaną jako „nić”, przeciągniętą między jego zachodnią a wschodnią stroną. Ponad połowa górnej części kartki, na której został wykonany rysunek, pozostała pusta. Pustka i ascetyczność rysunku współgrają z огоłonym z roślin i innych widocznych śladów życia, istniejącym realnie kraterem kopalnianym. Dzięki nici odkrywka została symbolicznie zszyta i jednocześnie przez delikatność artystycznej propozycji Popiel i Fedorowicza został podkreślony rozmiar niecki i trudność jej rzeczywistego unicestwienia.

Marika Kuźmicz określiła *Niść* jako jedną z pierwszych ekologicznych realizacji pary artystów, uwydatniając napięcie między realnym istnieniem przestrzeni geograficznej a generowanym przez nią mentalnym potencjałem (Kuźmicz, 2019: 40). Projekt ten stanowił mentalne doświadczenie przestrzeni plenerowej i zachęcał do prób objęcia umysłem problemów, których rozwiązanie może się wydawać nierealne i wykracza poza możliwości jednostki – tak jak zasypianie dołu kopalni czy problem zanieczyszczenia środowiska. Popiel i Fedorowicz postawili pytania: Jak poradzić sobie z przytłaczającym ogromem wyrobiska? Czy możliwe jest jego rzeczywiste rekultywacyjne przekształcenie? Jakie działania mają sens wobec zniszczonego najbliższego otoczenia i wobec ulegającej ogromnym industrialnym przeobrażeniom planety?⁴.

⁴ Nawiązaniem do *Nici* były warsztaty podczas rezydencji artystycznej projektu *Odkrywki. Program obchodów 50. rocznicy Pleneru Ziemia Zgorzelecka '71*, po których wydano *Kalendarz*

Andrzej Matuszewski, stwarzając *Dokument miejsca i czasu*, poświęcił uwagę ułomkom ściany węgla i ukazał w ten sposób, że nie tylko destrukcja o porażającej swym ogromem skali ma znaczenie. W interwencji Matuszewskiego afektywne odczuwanie pozwala na zauważenie gwałtownych przeobrażeń krajobrazu z perspektywy zniszczeń jego poszczególnych elementów. Akcja ta była początkowo zatytułowana *Dokument miejsca*, ale po jej realizacji uwzględniono w tytule aspekt czasowy – chodziło o czas sprzed 22 lipca 1971 r., kiedy podczas prac w kopalni zniszczono ścianę skalną. Artysta zademonstrował dwie płyty złóż węglowych o wymiarach 150 x 100 x 25 cm. Najpierw wspólnie z uczestniczącymi w akcji w charakterze świadków plenerzystami sfotografował, a następnie pobrał próbkę fragmentu ściany węgla. Na koniec umieścił węgiel z odkrywki w ramie za szkłem. Wskazał w ten sposób na fakt, że w materiale skalnym zapisana jest historia tego miejsca. Turowska akcja charakteryzowała się wyraźnym przesłaniem ekologicznym, wpisywała się w cykl działań Matuszewskiego związanych z naturalnym podłożem, dokumentujących, ochraniających lub przywracających krucho elementy przyrody otoczeniu. Artysta, podobnie jak w przypadku *Pomnika Ziemi* na Sympozjum Wrocław '70, nobilitował ziemię przez pokazanie wybranych fragmentów złóż węgla, które były na tym terenie od tysięcy lat i mogły być mu w każdej chwili wydarte przez trwającą krótką chwilę działanie człowieka.

Miejsce, które powstało 30 mln lat temu, odkryte w ubiegłym miesiącu, czyli w czerwcu, 21 lipca przestało istnieć, w wyniku prac postępujących w kopalni. Tego miejsca już nie ma. Jedynym śladem jest to, co demonstruję (Matuszewski, 1972: 52).

Dopełnieniem działania były fotografie przedstawiające realizację dzieła, ukazujące Matuszewskiego i uczestników akcji przy kolejnych etapach pracy z próbkami węgla brunatnego. Do *Dokumentu miejsca i czasu* został dołączony także tekst artysty z dokładnymi współrzędnymi miejsca pobrania prób. Natalia LL włączyła się w działanie artysty przez zastosowanie rejestracji permanentnej – kilka razy o różnych porach dnia sfotografowała miejsce, z którego pobrane zostały fragmenty węgla oraz jego otoczenie.

Bożena Kowalska, która analizowała twórczość Matuszewskiego, podkreślała bezprecedensowy charakter jego myślenia o wykorzystywaniu zasobów ziemskich nie w kategoriach triumfu, ale wręcz przeciwnie:

[...] by zwrócić uwagę na zjawisko eksploatacji ziemi przez człowieka raz choćby od innej strony: nie utylitarnej, nie od strony rozmachu ludzkiej przedsiębiorczości czy imponującego rozwoju przemysłu i cywilizacji (Kowalska, 1981: 237).

Krytyczka uwypukliła w ten sposób odmienność sposobu myślenia artysty od dominującej w PRL-u tendencji do rabunkowego wykorzystywania zasobów naturalnych i afirmacji wielkoskalowych działań. Akcja Matuszewskiego zwracała uwagę

bezdni z projektami rekultywacji niecki wykonanymi przez dzieci z Opolna-Zdroju (Kruk, Góra, Podsiadły, 2021).

na konkretne miejsce i problem jego eksploatacji przez afektywne doświadczanie ułomków tej przestrzeni, z którymi artysta miał fizyczny kontakt.

W nieprzystawalności skali opisywanych efemerycznych realizacji artystycznych do ogromu krateru, uświadamiającego skalę zniszczeń przyrody wywołanych przez ludzką ingerencję, można upatrywać znamion subwersywności. Sojusz z przemysłowym mecenasem przemienił się w sojusz ze zdegradowaną przyrodą.

Poza kopalniany krater wychodził natomiast projekt Kwiatkowskiego, zakładający modyfikację struktur organizacyjnych wszelkich działań artystycznych. Artysta przyjął jako punkt wyjścia teren Ziemi Zgorzeleckiej i zaproponował w formie trzech rysunków *Schemat organizacyjny dla działań sztuki sytuacyjnej z uwzględnieniem rejonizacji* oraz przedstawił tekst teoretyczny im towarzyszący (Kwiatkowski, 1972). Wybranie właśnie tego konkretnego miejsca dla realizacji działek dla artystów podkreśla znaczenie określonej przestrzeni, z którą mogą się identyfikować artyści, pracujący tam i wchodzący z nią w relacje. Artysta podkreślał, że: „Powinno się inwestować nie w martwe przedmioty, ale w żywego człowieka, tam gdzie on jest, powinno mu się stworzyć warunki, żeby w tej okolicy z tych materiałów tworzył” (Kwiatkowski, 1972).

Warto zwrócić uwagę na fakt, że Kwiatkowski był inicjatorem i kuratorem pięciu edycji (w latach 1965–1973) Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, propagującego ideę mariażu sztuki i przemysłu. W tekstach towarzyszących imprezie wyrażano optymizm wobec zdobyczy cywilizacyjnych i przemysłowych socjalistycznego państwa (*I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 1965*). Artysta jako kurator Biennale oraz założyciel Galerii El w Elblągu, powstałej pod opieką zakładów przemysłowych „Zamech”, których był pracownikiem, niewątpliwie fascynował się nowoczesną technologią. Co ciekawe, po sześciu latach od organizacji pierwszej edycji Biennale jego entuzjazm zamienił się w niepokój. W opisie *Schematu organizacyjnego...* konstatował: „Współdziałanie człowieka z techniką stwarza coraz to większy kryzys w jego psychice” (Kwiatkowski, 1972: 37). Lekarstwem na kryzys mogło być „równoległe tworzenie wartości ducha”, a zdaniem Kwiatkowskiego, współczesna cywilizacja o nim zapomniała. W ramach odpowiedzi artysta zaproponował zgorzelecki projekt, który miał polegać na przydzieleniu poszczególnym twórcom wytyczonych wcześniej obszarów. Projekt przedstawiał trzy schematy dzielące Ziemię Zgorzelecką na jednakowych wymiarów działki artystyczne o kształcie zbliżonym do kwadratu. W obrębie zarysowanych granic Ziemi Zgorzeleckiej tworzyły one różne konfiguracje. W wersji pierwszej stykające się ze sobą działki tworzyły sinusoidalną linię ciągnącą się z zachodu na północno-wschód regionu i wychodziły poza jego obręb. W wersji drugiej działki były rozłożone równomiernie na mapce i nie stykały się ze sobą. W wersji trzeciej działki przylegały do siebie na kształt plastra miodu – niektóre z nich były otoczone czterema innymi działkami. Na swojej działce każdy z twórców miałby szanse lepszego przyjrzenia się otoczeniu, które stałoby się częścią jego dzieła. Można było w ten sposób podkreślić na przykład rolę drzew. Kwiatkowski był przekonany, że „drzewa, których już przeciętny obywatel nie zauważa, zostałyby dokładnie obejrzone” (Kwiatkowski, 1972: 37). Jednocześnie każdy z artystów miałby świadomość efemeryczności tego, co tworzy – autor postulował, aby po pewnym czasie, na przykład po roku, działka artystyczna została przekazana innemu twórcy. Powinna być także prowadzona dokumentacja projektów

poszczególnych artystów, dzięki czemu obraz sztuki rozwijałby się w czasie, byłby żywy i aktualny. Każdy z autorów tworzyłby w swoim artystycznym siedlisku, ale dopiero działania wszystkich razem stworzyłyby przeobrażający się i nieskładający ze stałych obiektów aktualny obraz sztuki.

Szczególny potencjał dla stworzenia spójnego ekosystemu kolektywnych działań miałyby urzeczywistnienie trzeciego projektu, przewidującego stykające się ze sobą bokami lub otoczone przez siebie działki, mogące niczym żywy organizm rozrastać się i przenikać nawzajem.

Warto zauważyć, że prezentowane przez artystę schematy przypominają jego dzieła tworzone od lat sześćdziesiątych XX w., takie jak *Konstelacje energii czasowych*. Prace te, wiszące płasko na ścianie lub wychodzące w przestrzeń, były złożone z czarnych kwadratów lub sześciątów o jednakowych wymiarach, podobnie jak działki artystyczne na planszach *Schematu organizacyjnego...*

Kwiatkowski w tekście teoretycznym towarzyszącym schematom parokrotnie odwołuje się do produkcji przedmiotów zaśmiecających świat. Uważa, że „powstrzymanie produkcji obiektów niezmiennych na rzecz kształtowania pojęć artystycznych konkretnych ludzi” (Kwiatkowski, 1972: 37), jest głównym osiągnięciem wynikającym z wprowadzenia w życie projektu. Twierdzi, że sztuka powinna być aktualna i skuteczna, a jego propozycja jest próbą rozwiązania problemów ekologicznych – „konfliktu między naszymi zdobyczami a naturą” (Kwiatkowski, 1972: 37). Chociaż nie może stosować pojęcia „zrównoważony rozwój”, które wówczas nie istniało, to postuluje jego założenia. Uważa na przykład, że niezwykle ważne jest poczucie właściwego wartościowania, które we współczesnych mu czasach ulega zatraceniu. Co więcej, artysta powołuje się na punkt VIII programu pleneru – planowania zmian cywilizacyjnych tak, aby były one zgodne z naturalnymi procesami zmian biologicznych. Zwraca uwagę na potrzebę działania tu i teraz, dopóki nie jest za późno. Rozszerzenie granic sztuki przez wyjście poza muzea, galerie i wystawy jest w rozumieniu Kwiatkowskiego warunkiem koniecznym dla wprowadzenia w życie nowej koncepcji sztuki, opartej na ideach, które w przyszłości będą stanowić ważne postulaty zrównoważonego rozwoju.

Istotne jest, że *Schemat organizacyjny...* odnosił się do terenu Ziemi Zgorzeleckiej, ale jakby celowo ignorował obszar samej kopalni. Zwracał uwagę na efemeryczne, nieinwazyjne i twórcze kształtowanie artystycznych działek, a tym samym proponował antytetyczny do eksploatacyjnego sposób działania na tym terenie.

Chociaż plener *Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka* jest uważany za wczesną manifestację land artu w Polsce (Kępińska, 1981: 203), to nie miał on nic wspólnego z chęcią zawłaszczenia i podporządkowania sobie krajobrazu, charakterystyczną dla tego nurtu w USA. Omawiani przeze mnie twórcy aranżowali działania przeprowadzane bezpośrednio w krajobrazie i wobec jego fizycznego lub mentalnego afektywnego odczucia. Afektywne doświadczanie zdegradowanego terenu, na którym rozgrywała się twórczość zgorzeleckich artystów, pozwoliła im odpowiedzieć na niego z empatią.

Włączenie empatii do swoich praktyk twórczych jest gestem cywilnej odwagi i odpowiedzialności (Nader, 2014: 32). Plenerowi artyści nie służyli propagandzie i stawali w opozycji do reżimu komunistycznego. Za pomocą subtelnych działań artystycznych

ukazywali zranienia ziemi. Wpisywały się one w zastany kontekst miejsca, były dalekie od materialnej produkcji artystycznej. Ta charakterystyczna dla sztuki konceptualnej tendencja wpisuje się w niektóre ekologicznie zaangażowane współczesne praktyki artystyczne, postulujące działania koncentrujące się na wytwarzaniu nie tyle konkretnych obiektów, ile bardziej postaw i myślenia ekologicznego. Prekursorem tego sposobu myślenia był Jerzy Ludwiński, krytyk wrażliwy na problem destruktywnej nadprodukcji zagrażającej zarówno przyrodzie, jak i sztuce. Pisał on, że w sztuce konceptualnej można dostrzec reakcję na mnożenie się dzieł sztuki-przedmiotów, materialnych dzieł sztuki i informacji (Ludwiński, 1972).

Postulat ograniczenia produkcji jest kluczowy dla idei zrównoważonego rozwoju oraz sztuki konceptualnej. Autorzy programu pleneru Ziemia Zgorzelecka przewidzieli konieczność sformułowania mniej inwazyjnych wobec przyrody zasad dalszego rozwoju cywilizacji, jak się później okazało, prekursorskich wobec postulatów zrównoważonego rozwoju. Byli także prekursorami myślenia o środowisku, które będzie stanowić podstawę działań Polskiego Klubu Ekologicznego – pierwszej w bloku państw socjalistycznych pozarządowej organizacji ekologicznej rozwijającej ideę ekorozwoju⁵.

W ostatnim punkcie założeń programowych pleneru organizatorzy zapisali: „Spodziewamy się, że w latach następnych będzie można dokończyć rozpoczęte na nim prace przy coraz ściślejszej współpracy z gospodarzami terenu” (Chwałczyk, Ludwiński, Dzieduszycki, 1972: 7). Niestety, ów rekonesans – jak nazwali Ziemię Zgorzelecką twórcy pleneru – nie zaowocował kontynuacją działań. Krytyka inwazyjności Turowa, jakkolwiek subtelna i nie wprost, nie mogła zachęcić władz kombinatu górniczo-energetycznego do dalszej współpracy. Co więcej, jak już zostało wspomniane, znaczenia turowskich działań artystycznych nie zrozumieli ekolodzy z Ligii Ochrony Przyrody, nieprzygotowani do odbioru awangardowej sztuki i z tego względu zapewne niedążący do ponownego łączenia sił z artystami.

Sytuacja zaistniała wokół pleneru może świadczyć o braku aprobaty władz dla tworzenia dzieł ekologicznie zaangażowanych w tych miejscach, gdzie rzeczywistość wskazywała one na realne zagrożenie dla przyrody. Dotyczyło to przede wszystkim miejsc industrialnych, związanych z przemysłem ciężkim i chemicznym, na terenie których często były organizowane wydarzenia artystyczne doby PRL-u.

Bibliografia

I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 1965. Archiwum Eustachego Kossakowskiego, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/18?read=all>. (dostęp: 7.07.2017).

⁵ Polski Klub Ekologiczny powstał w 1980 r. w Krakowie w czasie pierwszego zrywu Solidarności jako niezależna organizacja ekologiczna. Był organizacją otwarcie sprzeciwiającą się eksploatacyjnemu traktowaniu środowiska – jako dobra niczyjego, stanowiącego jedynie bazę materiałową dla gospodarki kraju; degradacji środowiska w stopniu zagrażającym zdrowiu i życiu mieszkańców oraz utajnieniu informacji o stanie środowiska.

- Brundtland, G.H. (1987). *Our Common Future: Report of the World Commission on Environment and Development*. UN-Dokument A/42/427. Geneva. <http://www.un-documents.net/ocf-ov.htm>. (dostęp: 23.11.23).
- Chwałczyk, J., Ludwiński, J., Dzieduszycki, A. (1972). Założenia programowe pleneru Ziemia Zgorzelecka. W: W. Gołkowska, J. Ludwiński (red.). *Plener „Ziemia Zgorzelecka – 1971”. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka, Opolno-Zdrój lipiec 1971*. Wrocław: Wroc. Druk. Kartogr.
- Gołkowska, W., Ludwiński, J. (red.) (1972). *Plener „Ziemia Zgorzelecka – 1971”. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka, Opolno-Zdrój lipiec 1971*. Wrocław: Wroc. Druk. Kartogr.
- Gołkowska, W., Chwałczyk, J. (1994). *Katalog wydany z okazji 40-lecia pracy twórczej w Muzeum Architektury we Wrocławiu*, 54–55. Wrocław: Muzeum Architektury.
- Guttmeier, M. (2002). Historia budowy i eksploatacji Elektrowni. *Elektroenergetyka*, 8: 497–502. http://elektroenergetyka.pl/upload/file/2002/8/elektroenergetyka_nr_02_08_art1.pl. (dostęp: 25.10.2018).
- Kruk, W., Góra, K., Podsiadły, D. (red.) (2021). *Kalendarz bezdni*. Ligota Mała: Papier w dole.
- Kępińska, A. (1981). *Nowa sztuka – sztuka polska w latach 1945–1978*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Kowalska, B. (1981). *Twórcy-postawy. Artyści mojej galerii*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kuźmicz, M. (2019). Topography of Understanding. In: M. Kuźmicz, Ł. Mojsak (eds.). *Ludmiła Popiel – Jerzy Fedorowicz*. Warsaw: Arton Foundation.
- Kwiatkowski, G. (1972). Schemat organizacyjny dla działań sztuki sytuacyjnej z uwzględnieniem rejonizacji. W: W. Gołkowska, J. Ludwiński (red.). *Plener „Ziemia Zgorzelecka – 1971”. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka, Opolno-Zdrój lipiec 1971*. Wrocław: Wroc. Druk. Kartogr.
- Ludwiński, J. (1972). Strefa wolna od konwencji. *Projekt*, 1/86. [przedruk] W: W. Gołkowska, J. Chwałczyk (1994). *Katalog wydany z okazji 40-lecia pracy twórczej w Muzeum Architektury we Wrocławiu*, 54–55. Wrocław: Muzeum Architektury.
- Matuszewski, A. (1972). Dokumentacja miejsca. W: W. Gołkowska, J. Ludwiński (red.). *Plener „Ziemia Zgorzelecka – 1971”. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka, Opolno-Zdrój lipiec 1971*. Wrocław: Wroc. Druk. Kartogr.
- Nader, L. (2014). Afektywna historia sztuki. *Teksty Drugie*, 1: 14–40.
- Policht, P. (2022). *Ziemia odzyskiwana. O plenerze Ziemia Zgorzelecka*. <https://culture.pl/pl/artykul/ziemia-odzyskiwana-o-plenerze-ziemia-zgorzelecka>. (dostęp: 20.12.23).
- Serafinowicz, S. (2015). *Ziemia, ziemia, ziemia...* *Jednodniówka MWW*, 20.2.2015: 2–5. <https://muzeumwspolczesne.pl/wp-content/uploads/2024/04/jednodniowkaZiemia-1.pdf>. (dostęp: 22.10.2024).
- Worłowska, M. (2016). Wywiad z Janem Chwałczykiem z dn. 10.04.2016 r. Warszawa. Materiały Autorki.

Z empatią wobec krajobrazu – plener Ziemia Zgorzelecka

Abstrakt:

Sztuka ekologicznie zaangażowana pojawiła się w Polsce na samym początku rozwoju tego nurtu na plenerach i sympozjach artystycznych doby PRL-u. Podczas pierwszej w Polsce imprezy artystycznej w całości poświęconej sztuce ekologicznie zaangażowanej – pleneru Ziemia Zgorzelecka,

artyści i teoretycy prezentowali swój alternatywny głos wobec oficjalnej, skoncentrowanej na rozwoju przemysłu ciężkiego polityki państwowej. Jednym z głównych założeń Ziemi Zgorzeleckiej była refleksja nad zrównoważonym rozwojem. Artyści zwracali uwagę na antropogeniczne zmiany w przyrodzie, które materializował kombinat Turów. Bardzo ważne w ich działaniach na plenerze było afektywne odczuwanie zranionej ziemi wzmacniające współczucie i empatię wobec niej. Większość artystów doświadczających krateru kombinatu i jego otoczenia wieloma zmysłami porzuciła tradycyjne media na rzecz efemerycznych i konceptualnych działań.

Słowa kluczowe: sztuka ekologicznie zaangażowana, zrównoważony rozwój, afekt, działania subwersywne

With empathy towards the landscape: plein-air Zgorzelec Land

Abstract:

Ecologically engaged art appeared in Poland at the very beginning of the development of this trend at plein-air events and art symposia during the Polish People's Republic era. During the first art event in Poland entirely devoted to ecologically engaged art – the plein-air event Zgorzelec Land [Ziemia Zgorzelecka] – artists and theoreticians presented their alternative voice to the official state policy, focused on the development of heavy industry. One of the main focuses of Zgorzelec Land was a reflection on sustainable development. The artists drew attention to the anthropogenic changes in nature that the Turów Combine materialised. Very important in their plein-air activities was the affective feeling of the wounded earth strengthening compassion and empathy towards it. Experiencing the crater of the combine and its surroundings with multiple senses, most artists abandoned traditional media in favour of ephemeral and conceptual activities.

Keywords: ecologically engaged art, sustainability, affect, subversive actions

Magdalena Worłowska – historyczka sztuki, kuratorka, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego (historia sztuki) i Uniwersytetu Pedagogicznego (filologia romańska) w Krakowie, doktorat na Uniwersytecie Wrocławskim na temat początków sztuki ekologicznie zaangażowanej w Polsce. Od wielu lat publikuje artykuły i wygłasza referaty na ten temat na krajowych i międzynarodowych konferencjach naukowych. Obecnie kończy pracę nad monografią dotyczącą plenerów artystycznych doby PRL-u pod kątem sztuki ekologicznie zaangażowanej.