Sztuka wobec wyzwań antropocenu

Art and the Challenges of the Anthropocene

Ryszard W. Kluszczyński

Wprowadzenie

Zamierzam podjąć w tym rozdziale refleksję dotyczącą praktyk artystycznych, które rozwijają się w kontekście antropocenu i które na różne sposoby odnoszą się do problematyki kryzysu ekologicznego, czyli na przykład do takich kwestii jak: globalne ocieplenie, masowe wymieranie gatunków, wylesianie, skażenie gleby trującymi substancjami, degradacja atmosfery, zanieczyszczanie środowiska plastikiem. Zagadnienia, którymi w związku z tym będę się zajmował, ujmuję w kilka części, organizując każdą z nich wokół grupy wybranych pojęć, wyznaczających każdorazowo obszar dyskutowanych tematów. Problemy rozważane w kolejnych częściach różnią się między sobą, poza ich konkretną zawartością, także stopniem ogólności rozważanych, centralnych dla nich pojęć, jak również rolą przez nie odgrywaną w całym analizowanym tu polu praktyk artystycznych, polu wyznaczanym przez relacje między sztuką a szeroko rozumianą problematyką ekologiczną.

W pierwszej części umieszczam pojęcia ogólne, która wyznaczają najszerszy kontekst podejmowanych rozważań, czyli pojęcia:

1. antropocenu,
2. kryzysu ekologicznego,
3. postępu,
4. katastrofy,
5. globalizacji,
6. życia w zagrożeniu.

Te sześć, ściśle powiązanych ze sobą kategorii, wspólnie kształtuje wektor osi zmian zachodzących w świecie, kierunek destruktywnych przeobrażeń jego naturalnego, dynamicznego, niegdyś zrównoważonego (bądź dążącego do równowagi) porządku. Każda z tych kategorii brana z osobna,

Introduction

In this chapter, I reflect on artistic practices which are developing in (response to) the Anthropocene and engaging with multiple facets of the ecological crisis, such as global warming, the mass extinction of species, deforestation, toxic soil contamination, air degradation and plastic pollution. The issues I will examine in this context are distributed over a sequence of parts, each of which centres on selected notions demarcating the relevant thematic field. The issues I will explore differ both in their content and in the degree of generality of their central notions, as well as in the role they play in the field of artistic practices investigated in this paper, which are determined by relations between art and environmental concerns.

The first part comprises general notions which, in the broadest context, demarcate my considerations:

1. the Anthropocene;
2. the ecological crisis;
3. progress;
4. disaster;
5. globalisation;
6. living under threat.

These six closely interrelated notions combine to determine the vector of the axes of change unfolding in the world – the direction of the destructive transformations occurring in this world's natural, dynamic and once-balanced (or balance-pursuing) order. Besides being interconnected by all the remaining notions, each is also linked, of course, to a range of other concepts (some of which will be evoked below). In fact, each of them possesses its own conceptual network, and the links between these six concepts produce what is

poza tym, że wchodzi w sieciowe relacje ze wszystkimi pozostałymi, jest oczywiście powiązana także z wieloma innymi jeszcze pojęciami (niektóre z nich zostaną wskazane). Można powiedzieć, że każda z nich organizuje własną sieć pojęciową i że wskazane tu powiązanie sześciu kategorii jest w istocie siecią sieci. Zjawiska przez nie wyznaczane stanowią ośrodek, w którym postępuje autodestrukcja świata i gdzie odliczany jest czas dzielący nas od wysoce prawdopodobnego kresu rzeczywistości, jaką znamy. Ta grupa pojęć stanowi zarazem układ odniesienia dla praktyk artystycznych, które są tu podstawowym przedmiotem refleksji.

Druga grupa kategorii i związanych z nimi zagadnień pojawia się niejako w odpowiedzi na wizję katastrofy nakreślonej w części pierwszej. To odpowiedź na nią ze strony sztuki. Wyznaczam w tej części zasadnicze teoretyczne zagadnienia oraz aspekty, charakterystyczne dla interesujących mnie tu zjawisk artystycznych. Te pojęcia, a zarazem właściwości rozpatrywanej tu sztuki, to:

1. transdyscyplinarne relacje z nauką (w szerokim rozumieniu tego pojęcia, obejmującym humanistykę i nauki społeczne) oraz technologią, tworzące hybrydyczną formę sztuki – SciArt,
2. badania artystyczne (*artistic research*),
3. nieantropocentryczność,
4. ekologia i ekologiczna postawa artystyczna.

Ta grupa kategorii wyznacza perspektywę, w ramach której jest przygotowywana artystyczna filozofia sprzeciwu, kształtowane są metody i narzędzia postępowania, jak również uruchamiane praktyki oporu sztuki w stosunku do postaw, działań i procesów destrukcyjnych wobec naturalnego środowiska. Pojęcia te, podkreślam, wyznaczają zarówno pola aktywności artystycznej, jak

essentially a network of networks. These phenomena and the developments to which they point form the site where the world's self-destruction is occurring and where the final countdown is taking place for what is most likely the end of reality as we know it. This group of notions at the same time serves as a framework of reference for artistic practices, my fundamental object of reflection in this chapter.

The second group of notions and related issues appear in response to the vision of the catastrophe delineated in part one. This represents the reaction of art to this disaster. In this part, I outline the theoretical issues and aspects characteristic of the artistic developments I scrutinise. These notions and the properties of art under discussion include:

1. transdisciplinary relations with science, scholarship (including the humanities and the social sciences) and technologies in which SciArt, a hybrid art form, is engendered;
2. artistic research;
3. non-anthropocentricity;
4. ecology and the ecological artistic stance.

The concepts in this group comprise the perspective within which the artistic philosophy of protest is designed, its working methods and tools are formed, and the oppositional practices of art against the attitudes, actions and processes that are destroying the natural environment are activated. Emphatically, these notions shape both the field of artistic pursuits and the concepts and means employed in them.

The third part contains the notions that depict particular strategies devised and implemented by art dedicated to ecological

i wykorzystywane w niej koncepcje oraz środki.

Kolejna część obejmuje kategorie opisujące konkretne strategie tworzone i podejmowane przez sztukę realizującą projekty ekologiczne. Strategie te, to ogólne zasady, cele i związane z nimi metody pracy, charakteryzujące twórczość artystyczną, która usiłuje zmierzyć się z postępującym antropocenem. Wyodrębniam cztery takie pojęcia i strategie:

1. temat – przedstawianie problemów ekologicznych,
2. odpowiedzialność – tworzenie z dbałością o środowisko,
3. sprzeciw – sztuka jako narzędzie oporu,
4. wizja – kreowanie możliwości innego świata.

Czwarta, ostatnia grupa pojęć, określa praktyki, które są podejmowane w ekologicznej sztuce Victorii Vesny, w szczególności *Noise Aquarium*, oraz w dziełach innych artystów i artystek realizujących podobne projekty. Wyodrębniam tu następujące kategorie:

1. wizualizacja danych i tworzenie cyfrowych ekosystemów,
2. skala / niewidzialność / niesłyszalność,
3. woda jako źródło życia,
4. (nieantropocentryczna) ekologia dźwięku.

W zakończeniu tego rozdziału, obok podsumowania, rozwinę także rozważania dotyczące ograniczeń i uwarunkować ekologicznej postawy w sztuce.

Zagrożone życie

Pojęcie katastrofy, stosowane wymiennie z pojęciem wypadku, pojawia się wśród kilku najważniejszych kategorii, przy użyciu których Paul Virilio buduje swoją koncepcję

themes. These strategies comprise the general principles, goals and related methods of work distinctive to creative practices which seek to address the progressing Anthropocene. I identify four such notions and strategies:

1. theme – the presentation of environmental issues;
2. responsibility – environmentally mindful art-making;
3. protest – art as a tool of opposition;
4. vision – projecting different possible worlds.

The fourth and last group of notions concern practices that inform the ecological art of Victoria Vesna, particularly her Noise Aquarium, and works by other artists who undertake similar projects. The notions on which I rely here are:

1. data visualization and the generation of digital ecosystems;
2. scale/invisibility/inaudibility;
3. water as the source of life;
4. (non-anthropocentric) sound ecology.

I will conclude this chapter by bringing together the insights arising from my argument and consider the conditions of and limits to the ecological approach in art.

Life Under Threat

Often interchangeable with "accident," disaster is marshalled by Paul Virilio as one of the essential ideas on which he founds his concept of dromology to depict contemporary human civilisation. In Virilio's view, the proliferation of phenomena captured by a dromological notion of speed (in a wide array of forms, including the pace at which material objects, molecules, information, images, ideas and values move, the velocity

współczesnej cywilizacji ludzkiej – dromologii. Proliferacja zjawisk ujmowanych przez podstawowe w dromologii pojęcie szybkości (a mówimy tu o bardzo różnych jej formach: szybkości ruchu materialnych obiektów, molekuł, informacji, obrazów, idei, wartości, ruchu pomiędzy światami itd.) nieuchronnie prowadzi, zdaniem Virilia, do ekspansji wydarzeń określanych właśnie jako wypadek czy katastrofa. W rezultacie, jak pisze autor *Wypadku pierworodnego*, „Następuje stopniowe upowszechnienie wydarzeń o charakterze katastroficznym dotyczących nie tylko chwili, ale wzbudzających także niepokój i lęk o przyszłe pokolenia"[1]. W tak ukształtowanej rzeczywistości przypadek uzyskuje status konieczności, substancja natomiast staje się przygodną i przyjmuje formę katastrofy[2].

Zasadniczą rolę w pospiesznym zmierzaniu świata ku katastrofie odgrywa, według Virilia, rozwój techniczny. Kształtowanie się technosfery uznaje on za źródło narastającego zagrożenia. Wzywa do refleksji, do głębokiej analizy tego procesu: „trzeba jak najszybciej podjąć próbę zdemaskowania gwałtownego charakteru katastrofy, która wiąże się z nowoczesnymi technologiami"[3]. Wszystkie wynalazki w tej dziedzinie stają się jego zdaniem nieuchronnie źródłem katastrof, które wyłaniają się jako logiczne przedłużenie wynalazków: „Wynaleźć żaglowiec albo parowiec, to wynaleźć zatonięcie statku. Wynaleźć pociąg, to wynaleźć katastrofę kolejową, wykolejenie pociągu. Wynaleźć samochód to wynaleźć karambol drogowy"[4].

1 Paul Virilio, *Wypadek pierworodny*, tłum. Krystyna Szeżyńska-Maćkowiak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007, s. 9.
2 *Idem*, *Lost Dimensions*, tłum. Daniel Moshenberg, Semiotext(e), New York 1991, s. 48.
3 Paul Virilio, *Wypadek pierworodny*, s. 24.
4 *Ibidem*, s. 18–19.

of movement between worlds, etc.) inevitably brings about an expansion of the events defined as accidents or catastrophes. As a result, the author of *The Original Disaster* writes, "[t]he gradual spread of catastrophic events not only affects the reality of the moment but causes anxiety and anguish for generations to come."[1] In such a reality, coincidence is elevated to the rank of necessity, while substance becomes contingent and takes the form of catastrophe.[2]

Virilio regards technological development as a fundamental factor in the world's swiftly rolling towards disaster. Since, in his view, the growth of the technosphere is the source of this increasing threat, he calls for reflection on and a profound exploration of this process: "[W]e have to try as fast as possible to define the flagrant nature of disasters peculiar to new technologies."[3] According to Virilio, all technological inventions inexorably lead to catastrophes, which emerge as logical extensions of these inventions: "To invent the sailing ship or steamer is *to invent the shipwreck*. To invent the train is *to invent the rail accident* of derailment. To invent the family automobile is to produce a *pile-up* on the highway."[4]

As the processes that add up to polymorphous progress in innumerable spheres of life – particularly in technoscience – accumulate, disasters acquire ever more significance and ultimately become translocal.

1 Paul Virilio, *The Original Accident*, trans. Julie Rose (Cambridge, UK, and Malden, MA: Polity Press, 2007), p. 3.
2 Paul Virilio, *Lost Dimensions*, trans. D. Moshenberg (New York: Semiotex(e), 1991), p. 48.
3 Virilio, *Original*, p. 14.
4 *Ibid.*, p. 10 (italics original).

W miarę narastania procesów składających się na wielokształtny postęp w niezliczonych dziedzinach życia, w szczególności w polu technonauki, katastrofy zyskują coraz większe znaczenie, stając się ostatecznie według Virilia wydarzeniami translokalnymi. „O ile niegdyś – pisał on – *wypadek lokalny* był jeszcze precyzyjnie usytuowany (*in situ*) – Titanic na Atlantyku Północnym – *wypadek globalny* nie jest już umiejscowiony, a jego skutki ogarniają całe kontynenty i być może dojdzie do *wypadku integralnego*, jaki jutro bądź pojutrze stanie się naszym jedynym ŚRODOWISKIEM NATURALNYM"[5].

W swej koncepcji Paul Virilio powiązał w znaczącą sieć kilka pojęć, które można uznać za szczególnie istotne dla refleksji nad antropocenem. Obok pojęcia katastrofy, technicznego rozwoju i wynalazku, postępu oraz globalizacji, wydobytych już w dotychczasowych rozważaniach, istotną rolę odgrywa w jego teorii również ludzka sprawczość, w istocie obecna w nich wszystkich. To człowiek bowiem, w ujęciu Virilia, pomimo żywionego przez niego równolegle swoistego ludycznego technofatalizmu, ponosi pełną odpowiedzialność za nakreślony łańcuch wydarzeń, który prowadzi ku wypadkowi ostatecznemu. Nieuchronnie także, jak pokazuje Virilio, wyłania się z interakcji ich wszystkich jeszcze jedno pojęcie – zagrożonego życia – będące konsekwencją ludzkich wyborów. Katastrofa pojawia się w rezultacie globalnego postępu technonaukowego, a gwałtowne przyspieszenie wszystkich procesów, składających się na ten kompleks, kieruje świat ku katastrofie integralnej. Utożsamienie przez Virilia wypadku integralnego ze środowiskiem naturalnym pozwala uzupełnić to zrównanie o pojęcie

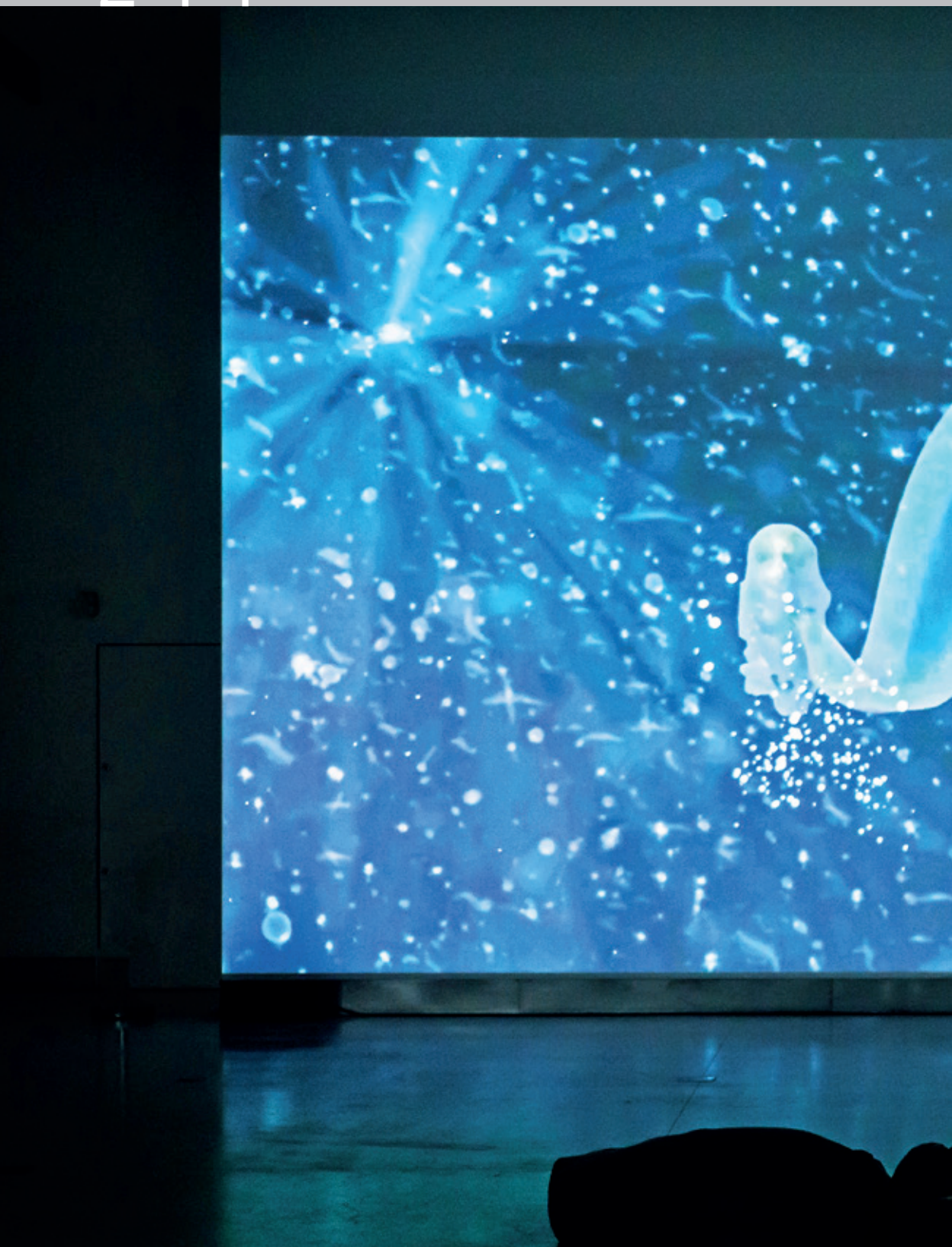
5 *Ibidem*, s. 20.

As Virilio explains, "[o]nce upon a time the local accident was still precisely situated – as in the North Atlantic for the *Titanic*. But the global accident no longer is and its fallout now extends to whole continents, anticipating *the integral accident* that is in danger of becoming, tomorrow or the day after, our sole habitat."[5]

Virilio's framework knits several notions which are fundamentally relevant to reflections on the Anthropocene into a meaningful web. Besides the above-mentioned notions of catastrophe, technological development, invention, progress and globalisation, his theory also attributes an important role to human agency. In fact, human agency is implicated in all the other concepts, as well, because in Virilio's model, even though humans embrace a Luddite technofatalism, they are fully accountable for the chain of events spiralling toward the ultimate accident. Equally inexorably, Virilio insists, all of these notions and processes interact to generate another concept – that of life under threat, an effect of human choices. Catastrophe appears as a result of global technoscientific progress, and the sudden acceleration of all the processes involved sends the world onto the path toward an integral catastrophe. Because Virilio binds the integral accident to the habitat, this equation can be completed with the notion of the Anthropocene: a human-triggered integral disaster = the Anthropocene.

Virilio's reflections represent nomadic thought which freely navigates among various disciplines and neither cares to rigorously respect the demand for methodological coherence nor constructs any real transdisciplinary discourse, in the sense of

5 *Ibid.*, p. 11 (italics original).



| *Victoria Vesna – Noise Aquarium,* widok wystawy / view of exhibition, Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŹNIA / LAZNIA Centre for Contemporary Art, Gdańsk 2020, fot. / photo Adam Bogdan

antropocenu: spowodowana przez człowieka katastrofa integralna = antropocen.

Refleksja Paula Virilio ma charakter myśli nomadycznej, swobodnie przemieszcza się między różnymi dyscyplinami, nie respektując jednak nadmiernie postulatu spójności metodologicznej ani też nie budując rzeczywistego dyskursu transdyscyplinarnego, języka, który ogarnąłby wszystkie wchodzące w grę dziedziny. Wykorzystuje za to wieloznaczność stosowanych pojęć, posługuje się sformułowaniami metaforycznymi. Jego koncepcja jest więc płynna i trochę amorficzna. Łączy w sobie odległe idee i inspiracje. W rezultacie wpisywana jest w bardzo zróżnicowane konteksty. Powszechnie odnajduje się w niej związki z koncepcjami Jeana Baudrillarda, Gilles'a Deleuze'a i Jacques'a Derridy, ale także wskazuje się na znaczące relacje z myślą Marshalla McLuhana i Pierre'a Teilharda de Chardin[6], a nawet z koncepcjami Romano Guardiniego (cywilizacja śmierci)[7]. Jej nomadyczny, interdyscyplinarny mimo wszystko charakter i przede wszystkim stawiane w niej tezy sprawiają, że jest pożyteczna także dla naszych celów, że możemy ją efektywnie wykorzystać dla rozważań nad antropocenem. Musimy jednak przy tym nieco ją zinterpretować, wybierając pewne obecne w niej wątki, z pominięciem innych, aby zbudować model antropocenu. Jednak sam Virilio raczej nie przewidywał dla niej takiego zastosowania. Starannie odróżnia bowiem katastrofy naturalne od technonaukowych; pierwsze mają

6 Krzysztof Loska, *Wojna i prędkość – w stronę estetyki katastrofy – filozofia Paula Virilio*, „Principia" XXVI, 2000, s. 195–208.

7 Konrad Wojnowski, *Performatyka – teoria katastrof?*, „Przestrzenie Teorii" 22, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2014, s. 118.

a language that would accommodate all the disciplines involved. Instead, he capitalises on the polysemy of his notions and relies on metaphorical expressions. Consequently, his framework is liquid and slightly amorphous, bringing together remote ideas and inspirations. As a result, it ties in and is associated with a highly varied array of contexts. It is commonly viewed as being affiliated with the concepts of Jean Baudrillard, Gilles Deleuze and Jacques Derrida, and is often seen as meaningfully connected to the thought of Marshall McLuhan, Pierre Teilhard de Chardin,[6] and even to the concepts proposed by Romano Guardini (the civilisation of death).[7] The nomadic and interdisciplinary investment of Virilio's framework and, above all, the theses it posits make it useful for our purposes and effectively applicable to explorations of the Anthropocene. Yet, in order to construct an Anthropocene model (a goal Virilio himself did not envisage for his theory), we must first slightly reinterpret this framework, selecting some of its components and omitting others. Virilio carefully distinguishes between natural disasters and technoscientific catastrophes, with the former ensuing from their own sources and not mixing with human-caused ones. Of course, Virilio does perceive the ramifications of technoscientific catastrophes for the natural environment, but this is not what lies at the core of his attention. His inquiries are strictly anthropocentric, and the catastrophes he studies only affect

6 Krzysztof Loska, "Wojna i prędkość – w stronę estetyki katastrofy – filozofia Paula Virilio," *Principia*, XXVI, 2000, pp. 195–208.

7 Konrad Wojnowski, "Performatyka – teoria katastrof?" *Przestrzenie Teorii*, 22, 2014, pp. 117–138, on p. 118.

u niego swoje własne źródła i nie mieszają się z tymi wywoływanymi przez człowieka. Virilio dostrzega oczywiście konsekwencje, jakie technonaukowe katastrofy przynoszą środowisku naturalnemu, ale nie skupia na nich uwagi. Jego rozważania mają charakter *stricte* antropocentryczny, a studiowane przezeń katastrofy dotykają jedynie rzeczywistości człowieka (tak je przynajmniej ujmuje), nawet jeśli przytrafiają się również naturze. Troska Virilia dotyczy wyłącznie świata ludzkiego.

Dlatego właśnie sieć pojęciowa, utworzona przez Virilia, aby mogła nam posłużyć jako rzeczywiste przedstawienie czy matryca antropocenu, musi koniecznie zostać uzupełniona o kategorię kryzysu ekologicznego związanego ze sprawczością ludzką i przede wszystkim powinna uzyskać perspektywę nieantropocentryczną. Dopiero po tych niezbędnych uzupełnieniach i uwolnieniu jej przy tej okazji od balastu ideologicznego, możemy wykorzystać dromologiczną koncepcję katastrofy Paula Virilio, z jej błyskotliwym utożsamieniem integralnej, postglobalnej katastrofy ze środowiskiem naturalnym, jako model sytuacji, w której znalazł się współczesny świat. Dopiero wówczas wszystkie przywołane tu pojęcia połączą się, kreując dławiącą życie sieć (niekontrolowany, niezrównoważony postęp ugruntowany w rozwoju technonaukowym, katastrofa globalna przeobrażająca się w integralną, środowisko naturalne jako postglobalna katastrofa integralna o charakterze ekologicznym). Musimy też ponadto uznać, że katastrofy, o których tu mowa, lokalne, globalne i integralna, są procesami, a nie wydarzeniami. Dzieją się, a nie wydarzają. W antropocenie, epoce wielowymiarowego kryzysu ekologicznego,

human reality (or, at least, he frames them as such), even if they happen to nature as well. Virilio's care is entirely and exclusively dedicated to the human world.

For this reason, in order to serve as a genuine representation or a matrix of the Anthropocene, the conceptual network pieced together by Virilio must be complemented with the concept of the ecological crisis linked to human agency, and should first of all be recast into a non-anthropocentric perspective. Only when expanded in this way and, at the same time, freed from its ideological burden can Virilio's dromological framework, which brilliantly identifies the integral, post-global catastrophe with the habitat, be used as a model of the situation the contemporary world is facing. Only then will all the notions evoked above coalesce into a life-smothering mesh (uncontrolled and unsustainable progress grounded in technoscientific development, a global catastrophe transforming into an integral one, the natural environment as a post-global integral ecological catastrophe). We must also recognise these local, global and integral disasters as processes rather than as events. They do not take place; they are happening. In the Anthropocene, as an age of a multidimensional environmental crisis, the natural environment is heading towards an integral disaster of the Earth's ecosystems, towards an increasing threat to the life of all their inhabitants, and not only of the human species.

This is how the ecological crisis is perceived by the artists whose works I will discuss below. Their artistic pursuits assume a non-anthropocentric, environmental form and represent various modes of

środowisko naturalne zmierza w stronę integralnej katastrofy ziemskich ekosystemów, w stronę wizji postępującego zagrożenia życia wszystkich ich mieszkańców, nie tylko gatunku ludzkiego.

Tak właśnie postrzegają kryzys ekologiczny artyści, których twórczością będę się tu teraz zajmował. Ich działania artystyczne, przyjmujące nieantropocentryczną, ekologiczną postać, są adekwatną odpowiedzią sztuki na wyzwanie antropocenu. Działania te realizowane są zwykle lokalnie, co oznacza, że ich bezpośrednie skutki ekologiczne dotyczą jedynie miejsca realizacji. Jednak ich odniesienia – sensy i wartości – uzyskują wymiar globalny.

Sztuka wobec integralnej katastrofy ekologicznej

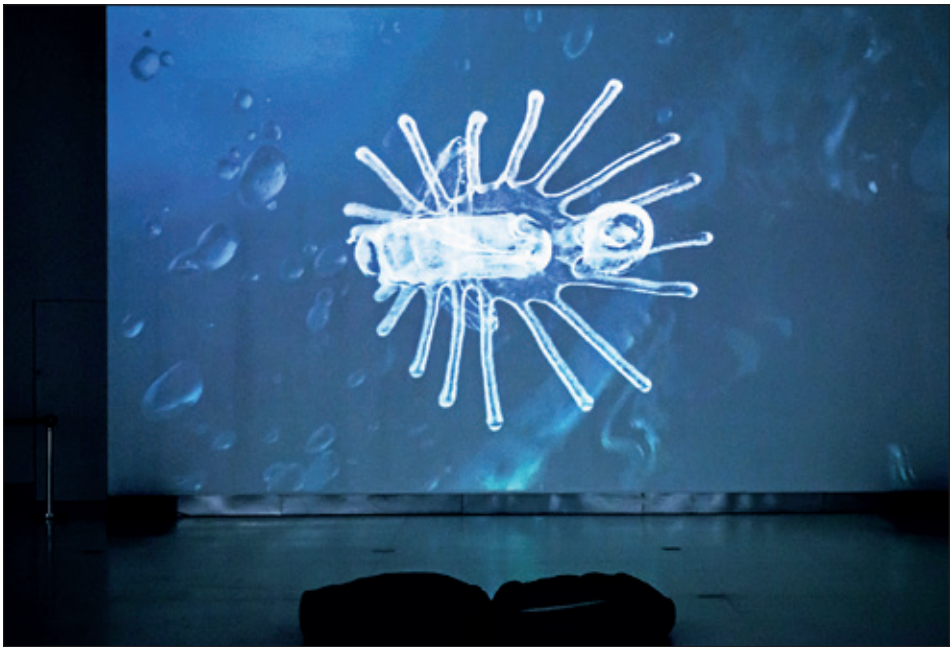
Najważniejszy kontekst czy też może raczej aspekt sztuki ekologicznej – bez którego nie ma ona raczej szansy na skuteczność zamierzonego działania – stanowią interakcje między twórczością artystyczną i naukową. Art & Science lub też SciArt, czyli powiązanie sztuki z nauką, wyznacza transdyscyplinarną perspektywę, niezbędną dla realizacji ekologicznych zamierzeń. Niezbędną dla obu zaangażowanych w ten projekt dyscyplin, i sztuki, i nauki. Nauka bowiem też zyskuje dzięki tym interakcjom. W ramach tej wspólnej, transdyscyplinarnej perspektywy, pierwsza odnajduje w drugiej niezbędne pojęcia, wiedzę i narzędzia, dzięki którym kształtuje swoją hybrydyczną perspektywę, stając się metodą działania ekologicznego. Druga natomiast odnajduje w pierwszej nowy sposób interpretowania badanych zjawisk i odnoszenia się do nich, jak również komunikowania na ich temat.

art's response to the challenges of the Anthropocene. These projects are as a rule carried out locally, which means that their immediate ecological outcomes only concern their specific venues. Nevertheless, their references, meanings and values acquire a global resonance.

Art Vis-à-vis the Integral Ecological Catastrophe

A crucial context, or rather aspect, of ecological art, one without which art barely stands a chance of effectively achieving its goals, are interactions between artistic and scientific practices. Art & Science, or SciArt, provides a transdisciplinary perspective which is essential for enacting an ecological agenda. This perspective is equally indispensable for both disciplines – art and science – involved in this project, with both benefitting from these interactions. Within this shared, transdisciplinary perspective, the former finds in the latter certain concepts, knowledge and tools that help it shape its hybrid viewpoint and become a method for ecological action. Meanwhile, the latter finds in the former a novel manner for interpreting the phenomena it studies, for taking a position on them and communicating them.

Due to its extent, the variety of its forms, and the multidimensionality of their scale, the ecological crisis defies being encompassed and rendered by traditional disciplinary research approaches. Such a venture calls for a collaboration between multiple transdisciplinary perspectives. Only under such conditions can this complex ensemble of processes, which are often beyond human sensory perception and unfold in



| *Victoria Vesna – Noise Aquarium,* widok wystawy / view of exhibition, Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŹNIA / LAZNIA Centre for Contemporary Art, Gdańsk 2020, fot. / photo Adam Bogdan

Kryzys ekologiczny, ze względu na rozpiętość, zróżnicowanie form przejawiania się oraz wielowymiarowość ich skali, jest trudny do ujęcia przez tradycyjne, dyscyplinarne podejścia badawcze. Praca nad nim wymaga współdziałania wielu perspektyw transdyscyplinarnych. Tylko wtedy ten złożony zespół procesów, często niedostępnych dla zmysłowej percepcji ludzkiej, działający równolegle w różnych materiach i środowiskach, w skali makro, mini i nano, może zostać uchwycony, rozpoznany w jego wielorakości i zarazem zinterpretowany poznawczo jako określona całość; jako jeden zespół czynników o wspólnej etiologii, wspólnie też prowadzących świat ku integralnej katastrofie.

Także sztuka bierze udział w budowaniu takich transdyscyplinarnych tendencji.

parallel on macro, mini and nano scales in various matters and environments, be grasped and recognised in its heterogeneity, and cognitively interpreted as a certain entity, as one set of factors that share a single aetiology and are jointly carrying the world towards an integral disaster.

Art is relevantly involved in developing such transdisciplinary tendencies, yet in doing so, it morphs into artistic research. In this form, creative practice does not aim to produce an artefact but cognitively immerses itself in the issues being studied, imparts knowledge, and initiates actions aimed at highlighting or solving the problems it discerns. Both spheres, SciArt and artistic research, are inextricably interconnected.

The role that art plays in ecological pursuits and in the rise of transdisciplinary

W tym celu jednak przyjmuje ona postać badań artystycznych (*artistic research*). Aktywność twórcza nie zmierza wówczas w stronę powołania do istnienia artefaktu, lecz jest działaniem, które zanurza się badawczo w rozważanych zagadnieniach, przynosi wiedzę, inicjuje działania mające na celu uwidacznianie lub rozwiązywanie dostrzeżonych problemów. Obie te kategorie – SciArt i *artistic research* – nierozerwalnie łączą się ze sobą.

Rola sztuki w działaniach ekologicznych, w kształtowaniu transdyscyplinarnych perspektyw wobec wyzwań antropocenu, jest nie do przecenienia. Zadaniem działalności ekologicznej jest bowiem nie tylko rozpoznanie charakteru katastrofalnych procesów i określenie metod ich możliwego spowolnienia, zatrzymania bądź odwrócenia. Wiedza o przyczynach tych procesów, o ich charakterze i sposobach przeciwdziałania jest tu niezbędna i podstawowa, ale ma jedynie status *conditio sine qua non*. Wymaga bezwzględnie wsparcia ze strony formacji społeczno-kulturowych. Niezwykle istotne jest więc zadanie przekształcenia ludzkich postaw, systemów wartości, sposobów myślenia i form zachowań, wszystkiego, co składa się na środowisko, które określamy mianem rzeczywistości społecznej, świadomości społecznej bądź zbiorowej[8] albo też kolektywnej inteligencji[9]. Przekształcenia w taki sposób, aby zmieniło się społeczne

8 Zob. np. Émile Durkheim, *Zasady metody socjologicznej*, tłum. Jerzy Szacki, PWN, Warszawa 1968; Peter Berger, Thomas Luckmann, *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, tłum. Józef Niżnik, PIW, Warszawa 1983.

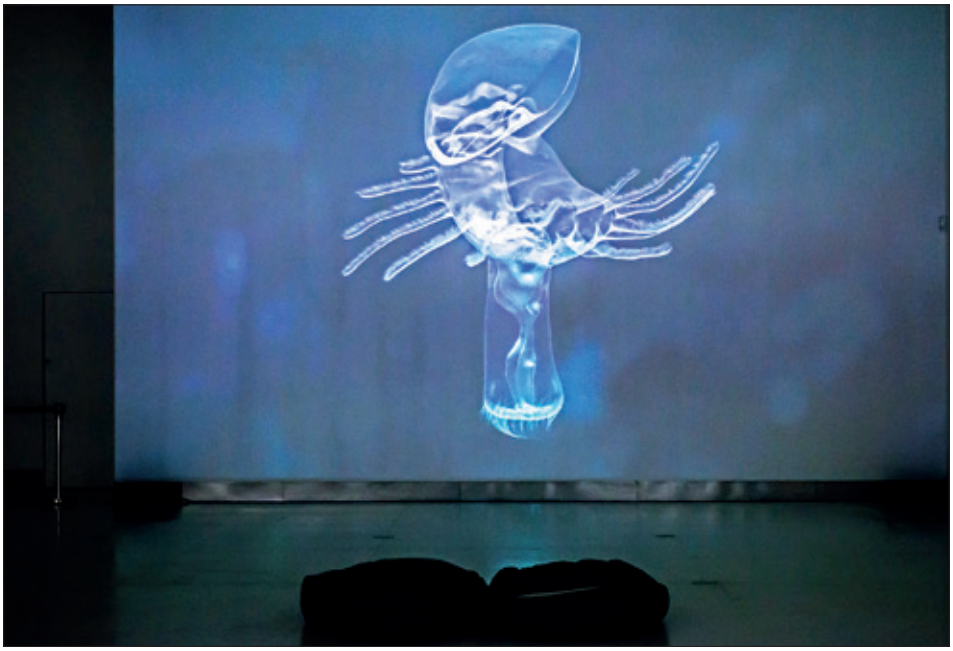
9 Zob. Pierre Lévy, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberespace*, La Découverte, Paris 1994. Zob. też: *Idem*, *From social computing to reflexive collective intelligence: The IEML research program*, „Information Sciences" 2010, Vol. 180, Issue 1.

perspectives vis-à-vis the challenges of the Anthropocene is inestimable. The point is that environmental activity does not only seek to explore the nature of catastrophic processes or to identify methods for slowing them down, halting or reversing them. A knowledge of the causes of these processes, their characteristic features and possible countermeasures, while obviously indispensable and fundamental, is in fact only the *conditio sine qua non*. It necessarily needs support from socio-cultural structures. Given this, an essential mission is remodelling human attitudes, value systems, modes of thinking and forms of behaviour – all the factors that contribute to the sphere that we call social reality, social or collective awareness[8] or collective intelligence.[9] This remodelling must specifically trigger changes in the (global) public's position on environmental issues and, consequently, in the ways that human societies function.

In institutional social space, where repeatable, entrenched and internalised behaviour modes, models and rules of conduct are fostered and cultivated, art seems to be one of the most important (if not *the* most important) disciplines capable of affecting the transformation of value systems and hierarchies that are desirable in terms of our world's ecological

8 See e.g., Émile Durkheim, *The Rules of Sociological Method*, trans. W. D. Halls (New York: The Free Press, 1982); Peter Berger and Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge* (Garden City, NY: Anchor Books, 1966).

9 See Pierre Lévy, *Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberespace* (Paris: La Découverte, 1994). See also Pierre Lévy, "From Social Computing to Reflexive Collective Intelligence: The IEML Research Program," *Information Sciences*, 180(1), 2010, pp. 71–94.



| *Victoria Vesna – Noise Aquarium,* widok wystawy / view of exhibition, Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŹNIA / LAZNIA Centre for Contemporary Art, Gdańsk 2020, fot. / photo Adam Bogdan

(w skali globalnej) nastawienie wobec problematyki ekologicznej i w konsekwencji także wobec koniecznych zmian w sposobach funkcjonowania ludzkich zbiorowości.

W instytucjonalnej przestrzeni społecznej, tam gdzie formowane są i pielęgnowane powtarzalne, utrwalone i uwewnętrznione sposoby zachowań, wzorce i reguły postępowania, sztuka wydaje się jeśli nie najważniejszą, to z pewnością jedną z najważniejszych dziedzin, które są w stanie wpłynąć na procesy przeobrażania się systemów wartości i ich hierarchii, pożądanych z punktu widzenia bezpieczeństwa ekologicznego świata. W przeciwieństwie do innych instytucji społecznych, jak na przykład szkoła i edukacja, sztuka w pierwszej kolejności oferuje nie wiedzę czy umiejętności, lecz doświadczenia. Poprzez nie dopiero

security. The point is that unlike other social institutions, for example, schools and education, art primarily offers experiences rather than knowledge or skills. It is via experiences that art leads to knowledge. Since SciArt artworks more often than not are participatory or interactive, the experiences they trigger deeply involve the audience. Immersed in works of art or manipulating them from outside, viewers individualise them and make what they convey a personal matter. Participation is not limited to the sphere of sensations and their becoming an extension of cognitive activities; participation is thus actualised in the audience's active pursuit knowledge.

The generation of knowledge by the audience begins with experiencing an artwork, which is a multidimensional process that

kieruje ku wiedzy. Dzieła sztuki SciArt bardzo często mają charakter partycypacyjny bądź interaktywny, wskutek czego inicjowane przez nie doświadczenia głęboko angażują odbiorców. Zanurzeni w świecie dzieła czy też z zewnątrz nim operujący, odbiorcy indywidualizują je, czyniąc to, co ono przynosi, osobistą sprawą. Partycypacja nie ogranicza swej obecności do sfery doznań. Tak jak odczucia odnajdują swoje przedłużenie w czynnościach poznawczych, tak i partycypacja uobecnia się w odbiorczych praktykach docierania do wiedzy.

Procesy budowania wiedzy przez odbiorców zaczynają się więc w przestrzeni doświadczenia dzieła, procesu wielowymiarowego, obejmującego obok emocji i impresji aksjologicznych, także elementy kognitywne. W tej części kontakt odbiorcy z problematyką podjętą w dziele odbywa się przy istotnym udziale artystów jako organizatorów tego doświadczenia. Jeśli w doświadczeniu dzieła zostaną uaktywnione wszystkie składniki, niejako zapisane w jego scenariuszu, to ciąg dalszy tego kontaktu może uaktywnić się i rozwinąć już w życiu prywatnym odbiorcy w postaci projektu realizowanego jako jej czy jego własne, postawione sobie zadanie bądź w postaci nowej postawy, jaką zajmuje wobec rzeczywistości. Wiedza budowana w ten sposób jest wiedzą rozproszoną, odnajdywaną, uruchamianą bądź kreowaną w różnym zakresie przez poszczególnych odbiorców dzieła, przede wszystkim na jego lub jej własny użytek, a następnie na użytek interakcji społecznych. Co jest nadzwyczaj istotne dla całego tego procesu, to osadzenie aspektów poznawczych w sieci wskazanych wcześniej doznań, przez co siła i efektywność ewentualnego oddziaływania sztuki bardzo wzrasta. Piszę ewentualnego,

comprises emotions, axiological impressions and cognitive components. At this stage, the audience's apprehension of the issues addressed by the artwork is essentially channelled by artists as organisers of this experience. If all the components inscribed in the script of an artwork are activated in the experience of this artwork, this apprehension may be further mobilised and developed in the viewer's private life, either in the form of a project that s/he implements as a self-appointed task or in the form of a new attitude s/he adopts toward reality. Knowledge that is constructed in this way is dispersed, discovered, operationalised or produced in various ways by individual viewers, primarily for their own use, but also for use in social interactions. Absolutely crucial to this process is the embedment of the cognitive aspect in the web of sensations and experiences, which considerably bolsters the power and effectiveness of art's possible influence. I talk of "possible" influence because, for this process to actually take place, the audience must open up to art and be ready to change their own lives and take suitable actions. The transdisciplinarity of art will then achieve its ultimate fulfilment in the audience's response. Artmaking steps out of the disciplinary field of art and steeps itself in an environment in which it works not only via its own method, structure and impact, but also by finding an extension of itself in the activity of viewers. While art can only make small, concrete changes by itself, it can generate real, palpable effects by fuelling social activity that bridges the private and public spheres, the symbolic and the material.

Ecological SciArt practices work on two levels. Firstly, they seek to directly oppose

gdyż aby cały ten proces wystąpił, odbiorcy muszą zająć wobec sztuki otwartą postawę, z gotowością zmiany własnego życia i podjęcia stosownych działań. Transdyscyplinarny charakter sztuki znajduje wówczas swoje ostateczne spełnienie w reakcji odbiorczej. Twórczość artystyczna, nie tylko za sprawą własnej metody, struktury i działania, ale także poprzez odnalezienie swego przedłużenia w aktywności odbiorców, opuszcza dyscyplinarne pole sztuki, zanurzając się w środowisku, na rzecz którego pracuje. Sama w sobie może wnieść niewielkie konkretne zmiany, rzeczywiste skutki natomiast może spowodować, generując aktywność społeczną łączącą przestrzeń prywatną z publiczną, symboliczną z materialną.

Ekologiczna twórczość SciArt działa dwupłaszczyznowo. Z jednej strony usiłuje bezpośrednio przeciwstawiać się degradacji natury, z drugiej natomiast stara się budować nowy model rzeczywistości, w którym inaczej niż dotąd są organizowane relacje między wszystkimi żywymi istotami zamieszkującymi Ziemię oraz pomiędzy nimi a całym ich otoczeniem. W centrum uwagi znajdują się relacje pomiędzy gatunkiem ludzkim a resztą żyjącego świata oraz konsekwencje, które temu światu przyniosła dotychczasowa ludzka ekspansja.

Należy podkreślić, że tendencja transdyscyplinarna w kręgu sztuki ekologicznej uzyskuje szczególnie wysoki stopień wewnętrznego zróżnicowania. Obok licznych nauk przyrodniczych i nauk medycznych odnajdujemy tu w istotnych rolach także nauki humanistyczne i społeczne. Wspólnie budują szeroki kompleks kompetencji: wiedzy i umiejętności, które są angażowane w procesach twórczych. A to prowadzi do innej jeszcze istotnej właściwości tych procesów.

the degradation of nature, and secondly, they attempt to fashion a new model of reality, with a reorganised arrangement of relationships among all living beings that inhabit the Earth, and between them and their entire surroundings. Thereby, the major focus is on relations between the human species and the rest of the living world, together with the consequences that human expansion has so far bred for this world.

Emphatically, the transdisciplinary movement in ecological art is becoming increasingly diversified internally. Besides being engaged with the natural and medical sciences, it is also meaningfully and vigorously involved with the humanities and the social sciences. They all collaboratively construct a wide set of competencies – knowledge and skills – which are employed in creative processes. This furnishes these processes with one more essential property as, like most SciArt tendencies, at least some of the creative practice is transferred from the artist's studio to a scientific laboratory, and teamwork to a large extent replaces old-time individual artistic effort.

Notably, valuable ecological art projects, i.e., artworks capable of exerting a positive influence on the environment, cultivate a non-anthropocentric perspective. As shown earlier in this paper, and in the first chapter of this volume, this is the only perspective that recognises the complexity of the natural environment and is able to address this complexity to its benefit, without privileging the human species. The anthropocentric perspective has eventually proven pernicious, even to humankind as such. Transdisciplinarity, SciArt, artistic research, the ecological focus and

Podobnie jak w większości tendencji SciArt, mamy tu do czynienia z przeniesieniem przynajmniej części pracy twórczej z pracowni artystycznej do naukowego laboratorium oraz z szerokim wykorzystaniem pracy zespołowej, wypierającej niegdysiejszą indywidualną kreację.

Na zakończenie tej części rozważań chciałbym podkreślić, że wartościowe projekty ekologiczne w sztuce, czyli dzieła zdolne do pozytywnego wpływu na środowisko, przyjmują perspektywę nieantropocentryczną. Jak bowiem starałem się wykazać w poprzedniej części tego rozdziału i również w pierwszym rozdziale tej książki, jest to jedyna perspektywa, która dostrzega złożoność środowiska naturalnego oraz jest w stanie odnieść się do tej złożoności z korzyścią dla niej, nie uprzywilejowując rodzaju ludzkiego. Perspektywa antropocentryczna okazała się ostatecznie szkodliwa nawet dla samego rodzaju ludzkiego. Transdyscyplinarność, SciArt, badania artystyczne, ekologiczność i nieantropocentryczność to atrybuty twórczości mierzącej się z antropocenem.

Strategie sztuki ekologicznej

Sztuka ekologiczna przyjmuje wiele sposobów działania, wiele form i odnosi się do wielu różnych problemów. Z tej wielości i różnorodności można jednak wydobyć znacznie skromniejszą liczbę podstawowych pojęć określających najważniejsze ogólne cele ekologicznych praktyk artystycznych oraz powiązanych z nimi strategii. Ja wyodrębniam cztery takie pojęcia: temat, odpowiedzialność, sprzeciw i wizja oraz odpowiadające im strategie: przedstawianie problemów ekologicznych,

non-anthropocentricity are all essential attributes of the art-making practices that are facing up to the Anthropocene.

The Strategies of Ecological Art

Ecological art abounds in varied approaches and forms, as well as addressing multiple issues. A far more modest number of basic notions, key aims and related strategies can be extracted from this multitude and diversity to capture the gist of ecological artistic practices. In my view, the four defining notions are theme, responsibility, protest and vision, and their corresponding strategies include the presentation of environmental issues, environmentally mindful art-making, art as a tool of opposition, and envisioning different possible worlds. Importantly, since these strategies can be combined to some extent, it is possible to achieve several related aims within one and the same art project. Given this, the examples of artworks cited below to illustrate particular strategies can also be associated with other strategies, though I will not develop on such links in my argument.

1. Theme: The presentation of environmental issues

The aspirations of artworks produced within this strategy are limited to demonstrating selected issues implicated in the Anthropocene and the ecological crisis, examples of which are listed in the introduction to this chapter. Such a goal is pursued, for instance, by Kaeko Michael Betero, Daniel Danic Tepes and the Kairaken Betio Performance Group in their video installation *Pacific Time – Time Flies*, which

tworzenie z dbałością o środowisko, sztuka jako narzędzie oporu i kreowanie możliwości innego świata. Chcę przy tym zauważyć, że strategie można w pewnym zakresie łączyć ze sobą, co wiąże się z tym, że można również próbować realizować w ramach jednego i tego samego dzieła-projektu kilka spośród wskazanych celów, z którymi strategie są powiązane. Dlatego przykłady dzieł, które będę dalej przywoływał jako egzemplifikacje określonych strategii, można również wiązać z innymi strategiami, choć ja sam nie będę tego wątku rozwijał.

1. Temat – przedstawianie problemów ekologicznych

Dzieła tworzone w ramach tej strategii ograniczają swe aspiracje ekologiczne do prezentacji wybranych problemów związanych z antropocenem i kryzysem ekologicznym, których przykładową listę przedstawiłem we wprowadzeniu do tego rozdziału. Taki charakter posiada na przykład instalacja wideo *Pacific Time – Time Flie*s, autorstwa Kaeka Michaela Betero, Daniela Danica Tepes oraz Kairaken Betio Performance Group, pokazana w Pawilonie Kiribati na Biennale Sztuki w Wenecji w 2019 roku. Praca ta odnosi się do problematyki efektu cieplarnianego i związanego z nim procesu podnoszenia się poziomu wód. Uznaje się, że z powodu zmian klimatycznych wyspiarskie państwo Kiribati do 2050 roku zostanie zalane przez wody Oceanu Spokojnego i zniknie z mapy świata. Instalacja zderza ze sobą przedstawienia życia społecznego Kiribati z obrazami pustego oceanu, wizją miejsca opuszczonego przez tę społeczność.

Związany w ten sposób z *Pacific Time – Time Flies* problem straty występuje jako was displayed in the Kiribati Pavilion at the Venice Biennale in 2019. The piece addresses the greenhouse effect and the rise in sea level it entails. It is estimated that by 2050 the insular state of Kiribati will have been flooded by the Pacific Ocean and thus wiped off the map as a result of climate change. The installation confronts renderings of Kiribati's social life with images of the empty ocean, a vision of the place after it is abandoned by this community.

Signalled in this way in *Pacific Time – Time Flies*, the problem of loss lies at the core of *Post Hoc* by New Zealand's Dane Mitchell, which also premiered at the Venice Biennale in 2019. In this project, the artist brings together objects, locations, creatures and phenomena which have been lost as a result of progress and other changes occurring in the Anthropocene. The 260 lists cataloguing these items were arranged in the exhibition space as an installation comprised of printouts that formed an archive of loss, and at the same time were read out and broadcast through Wi-Fi across Venice throughout the duration of the Biennale. The transmitters used for this purpose were shaped into artificial trees, which additionally visualised the ecological commitment of Mitchell's work. While Paul Virilio examines our times through the lens of the history of disasters, Mitchell scrutinises them through the lens of the history of losses that mark the development of the Anthropocene.

The Conditions of Memory, a much earlier work by the American artist Mel Chin (1989), has a similar tenor. The four-piece sculpture was originally placed in New York's Central Park. Each of its components refers to an extinct animal species that used to live on North America's West Coast: the sea mink,

| Jill Scott, *Jellyeyes* widok wystawy ? / view of exhibition ?, Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŹNIA / LAZNIA Centre for Contemporary Art, Gdańsk 2018, fot. / photo ???

centralne zagadnienie w dziele nowozelandzkiego artysty Dane'a Mitchella *Post Hoc*, także przedstawionym po raz pierwszy w 2019 roku na weneckim biennale. W projekcie tym artysta przygotował zestawienie przedmiotów, miejsc, istot i fenomenów, które zostały utracone w rezultacie postępu i innych zmian zachodzących w ramach antropocenu, umieszczając je na 260 listach. Zaaranżowane w galerii w postaci wydruków jako instalacja – archiwum straty – były zarazem odczytywane i transmitowane na falach Wi-Fi w Wenecji przez cały okres trwania Biennale. Wykorzystywane w tym celu transmitery miały formę sztucznych drzew, co dodatkowo uwidacznia ekologiczne ramy dzieła Mitchella. Tak jak Paul Virilio przyglądał się współczesności poprzez historię katastrof,

the heath hen, the passenger pigeon and the Labrador duck. Each part of the sculpture has the date of the extinction of the species it represents inscribed in it.

All three artworks cited to illustrate this strategy thematise the experience of loss in one way or another. Still, a range of works produced within this strategy refer to things or life forms which have not yet been lost, though they are usually at risk. This approach is perfectly exemplified by Jill Scott's *Jellyeyes* (2016) and Victoria Vesna's *Noise Aquarium* (2016–). This category also includes pieces that deal with processes at the intersection of nature and civilisation, where the (usually) abandoned products of the latter come to serve as habitats for living entities. As a result, hybrid, assemblage-like, borderline forms emerge there

tak Dane Mitchell widzi ją poprzez historię strat obrazujących rozwój antropocenu.

Zbliżony charakter posiada zrealizowane znacznie wcześniej dzieło amerykańskiego artysty Mela China *The Conditions of Memory* (1989). Dzieło jest czteroelementową rzeźbą umieszczoną oryginalnie w nowojorskim Central Parku. Każdy element odwołuje się do jednego gatunku wymarłych zwierząt, żyjących wcześniej na północnoamerykańskim wschodnim wybrzeżu: wizon morski (Sea Mink), preriokur dwuczuby (Heath Hen), gołąb wędrowny (Passenger Pigeon) i kaczka labradorska (Labrador Duck). W każdym składniku rzeźby jest inskrybowana data wyginięcia reprezentowanego przez niego gatunku.

Wszystkie trzy dzieła sztuki, które przywołałem jako przykłady tej strategii, w taki bądź inny sposób odwołują się do doświadczenia utraty. Jednak w ramach tej strategii tworzone są też liczne dzieła, które odnoszą się do czegoś, co jeszcze utracone nie zostało, choć zwykle pozostaje w zagrożeniu. Za przykład może w tym wypadku posłużyć instalacja Jill Scott *Jellyeyes* (2016), jak również *Noise Aquarium* (2016–) Victorii Vesny. Możemy też umieścić tu dzieła, które zajmują się procesami występującymi na styku świata naturalnego i świata cywilizacji, gdzie porzucone (na ogół) wytwory tej ostatniej stają się miejscami zamieszkania form żywych. W efekcie powstają tam hybrydyczne, asamblażowe formy pograniczne, które stają się obszarem zainteresowania sztuki ekologicznej, jak na przykład projekt Diany Lelonek *Instytut dla Żywych Rzeczy* (2016–)[10].

10 Zob. też: Anna Wandzel, *Sztuka roślin*, „Teksty Drugie" 2018, nr 2, s. 272–283.

and invite interest from ecological art practitioners, as epitomised by Diana Lelonek's *Instytut dla Żywych Rzeczy [Institute for Living Things*] (2016–).[10]

2. Responsibility: Environmentally mindful art-making

This strategy comes in two major varieties.

One of them is the sustainable art movement. Generally, sustainable art revolves not only around ecological concerns but also around the themes of social justice, the eschewal of violence and grassroots democracy. Given the context of my argument, I only focus on sustainable eco-art (while also highlighting the relations in which ecological art engages and emphasising its emancipatory position, promoted by such relations). Within this movement, artists create works in which they avoid toxic and non-biodegradable materials, working exclusively with natural substances, as exemplified by numerous land art projects by Richard Long and paintings by Piotr C. Kowalski. Alternatively, they employ recycled stuffs (as in the art of the Indian artist Subodh Gupta and of the Cuban collective Guerra de la Paz) or garbage and waste (as in multiple trash art[11] works collaboratively crafted by Tim Noble and Sue Webster). In my view, kinetic renewable energy sculptures, such as *The Solar Head* (1997) by Patrice Stellest, can also be counted among sustainable eco-art.

I regard reclamation art as another variety of such a responsibility strategy. It is vividly embodied in Joseph Beuys's project

10 See also Anna Wandzel, "Sztuka roślin," *Teksty Drugie*, 2, 2018, pp. 272–83.

11 For more information on trash art, see Sylwia Papier, "Trash art, czyli kulturowy upcycling," *Maska*, 31, 2016, pp. 79–89.

2. Odpowiedzialność – tworzenie z dbałością o środowisko

W ramach tej strategii chcę wyodrębnić dwie odmiany.

Po pierwsze, występuje w niej ekologiczny nurt sztuki zrównoważonej (*sustainable art*). W całości sztuka zrównoważona obejmuje nie tylko aspekt ekologiczny, ale też odnosi się do problematyki sprawiedliwości społecznej, niestosowania przemocy oraz demokracji oddolnej. Tutaj ze względu na kontekst rozważań odnoszę się jedynie do zrównoważonego ekoartu (choć zarazem chciałbym odnotować, w relacje z jakimi innymi rodzajami sztuki wchodzi sztuka ekologiczna i podkreślić wyłaniający się z tych relacji jej emancypacyjny charakter). Artyści tworzą tu dzieła, w których unikają toksycznych czy też niebiodegradowalnych środków, pracując z użyciem wyłącznie naturalnych tworzyw, jak na przykład liczne projekty land art Richarda Longo czy obrazy Piotra C. Kowalskiego. Używają też materiałów z recyclingu, jak w twórczości indyjskiego artysty Subodhy Gupta czy kubańskiego kolektywu Guerra de la Paz, bądź śmieci (trash art)[11], jak w licznych dziełach pracujących wspólnie Tima Noble'a i Sue Webster. Do zrównoważonego ekoartu zaliczyłbym też rzeźby kinetyczne dostarczające czystej energii (*renewable energy sculpture*), takie jak na przykład *The Solar Head* (1997) Patrice'a Stellesta.

Za drugą odmianę strategii odpowiedzialności uznaję sztukę rekultywacyjną. Jako jej przykład może posłużyć zrealizowany w ramach Documenta w Kassel w 1982 roku projekt Josepha Beuysa *7000 Eichen*, developed for the Documenta in Kassel in 1982, under which the artist initiated and organised a years-long campaign of planting oak trees, with each specimen having a small irregular basalt column paired with it. Numerous similar undertakings, where site-specific plants were grown at selected locations, were carried out by the Hungarian-born American artist Agnes Denes. Her most famous piece of this kind is probably the *Tree Mountain – A Living Time Capsule – 11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years* (1992–96). Beuys's and Denes's projects span over considerable time-frames, in terms of both the actions they involve and the duration of the respective artworks, and share a participatory bent, which considerably enhances their impact. Logically, Beuys inscribed his piece in the social sculpture framework he was himself developing.

Another variant of reclamation art is to be found in interventions that target existing natural spatial landforms and redirect the perception of them, at the same time, endowing them with new, environmentally useful functionalities. Such ventures are vividly illustrated by Herbert Bayer's *Mill Creek Canyon Earthwork* and Heather McGill and John Roloff's *Isla de Umunnum* (1986–1989).

3. Protest: Art as a tool of opposition

The protest strategy[12] combines art projects with socio-political environmental activism. It

11 Zob. więcej: Sylwia Papier, *Trash art, czyli kulturowy upcycling*, „Maska" 2016, nr 31, s. 79–89.

12 My belief that this strategy should be included in my reflection in this paper was buttressed by my MA student Maria Kaczorowska's thesis *Reakcja sztuki współczesnej na kryzys ekologiczny: Analiza wybranych przykładów* [*The Response of Contemporary Art to the Ecological Crisis: Analysis of Selected Examples*] completed at the Academy of Fine Arts in Lodz in 2019. This thesis offered or reminded me of some of the examples I cite here.

(1982), w ramach którego artysta zorganizował i zainicjował trwającą kilka lat akcję sadzenia dębów (przy każdym z nich była umieszczana niewielka, nieregularna bazaltowa kolumna). Liczne podobne działania, polegające na obsadzaniu wybranych miejsc dobieraną każdorazowo doń roślinnością, zrealizowała amerykańska artystka węgierskiego pochodzenia Agnes Denes. Jej zapewne najbardziej znana praca tego rodzaju, to *Tree Mountain – A Living Time Capsule – 11 000 Trees, 11 000 People, 400 Years* (1992–1996). Oba te projekty, Beuysa i Denes, mają czasową rozpiętość, samego działania i trwania dzieła, oraz charakter partycypacyjny, co w istotny sposób wzmacnia oddziaływanie projektów. Nie bez powodu Beuys wpisał swoje dzieło w kontekst zaproponowanej przez niego koncepcji rzeźby społecznej.

Za odmianę sztuki rekultywacyjnej uznaję też interwencje w zastane, naturalne ukształtowania przestrzenne, które odmieniają sposób ich percepcji, nadając im zarazem nowe, pożyteczne dla środowiska zastosowania. Do dzieł tego rodzaju można zaliczyć na przykład projekt Herberta Bayera *Mill Creek Canyon Earthwork*, pracę Heather McGill i Johna Roloffa *Isla de Umunnum* (1986–1989).

3. Sprzeciw – sztuka jako narzędzie oporu

Strategia sprzeciwu[12] łączy w sobie projekty artystyczne ze społeczno-politycznym, ekologicznym aktywizmem. Przybiera often relies on performances and/or happenings, as in the case of the numerous actions launched by the Extinction Rebellion, an international movement concerned with the ecological crisis (especially climate change) and staging varied forms of protest against ineffective climate-crisis policies. The movement was initiated by Gail Bradbook, Simon Bramwell and Roger Hallam in 2018. The actions organised by the Extinction Rebellion, for example, their famous *Die-Ins* performed in various places, perfectly exemplify transdisciplinary practices in which the activist social ends are achieved through artistic means. As this strategy is inherently performative and public, it opens up space for the activities of street theatre, such as those of the Red Rebel Brigade, whose actions support the agenda espoused by the Extinction Rebellion.[13]

Because of the ephemeral quality of the performing arts and artists' common desire to perpetuate the outcomes of their work, pieces representing this strategy often rely on multimedia practices. Such multimedia pursuits are observable, for instance, in *Matka Polka na Wyrębie* [*Polish Mother at the Felling*] (2017). Initiated by Cecylia Malik and subsequently taken up by a wider community, the action opposed unjustified tree logging and involved a series of *in situ* events which were then publicised in photographs and on social media. *Siostry Rzeki* [*River Sisters*], another action initiated by Cecylia Malik with Anna Grajewska, Agata Bargiel and Aga Miłogrodzka, shared this multimedia component and the resonance of a performative artwork-as-protest.

12 Przekonanie o zasadności wprowadzenia tej strategii do podjętych tu rozważań umocniła we mnie Maria Kaczorowska napisaną pod moją opieką pracą magisterską *Reakcja sztuki współczesnej na kryzys ekologiczny. Analiza wybranych przykładów*, ASP Łódź 2019. Praca ta przypomniała mi też bądź podpowiedziała niektóre z przywołanych tu przykładów.

13 See Andy Lavender, "Theatricalizing Protest: The Chorus of the Commons," *Performance Research*, 24(8), 2019, pp. 4–11.

bardzo często formę performansu bądź happeningu, jak to się na przykład dzieje w wypadku licznych działań podejmowanych przez Extinction Rebellion, międzynarodowy ruch zajmujący się kryzysem ekologicznym, zwłaszcza zmianami klimatu, i organizujący różne formy protestu przeciw nieskutecznej polityce, prowadzonej wobec kryzysu klimatycznego. Ruch ten został zainicjowany w 2018 roku przez Gail Bradbook, Simona Bramwella i Rogera Hallama. Działania podejmowane przez Extinction Rebellion, na przykład wielokrotnie wykonywany w różnych miejscach happening *Die In*, to doskonały przykład działania transdyscyplinarnego, w którym aktywistyczne, społeczne cele są realizowane środkami artystycznymi. Performatywny i publiczny charakter tej strategii otwiera w niej miejsce także dla teatru ulicznego, na przykład the Red Rebel Brigade, którego działania także wspierają projekt Extinction Rebellion[13].

Ulotny charakter sztuk performatywnych i żywione zwykle przez artystów pragnienie utrwalenia wyników ich pracy często kieruje dzieła należące do tej strategii w stronę praktyk multimedialnych. Z taką multimedialną działalnością mamy do czynienia na przykład w wypadku zainicjowanej przez Cecylię Malik i rozprzestrzeniającej się następnie na szersze środowiska akcji *Matki Polki na Wyrębie* (2017), skierowanej przeciw nieuzasadnionej wycince lasów, w ramach której działania *in situ* były następnie upubliczniane w formie fotograficznej oraz w mediach społecznych. Podobny charakter

Unlike the other strategies discussed here, projects carried out in protest against a range of practices and policies within the Anthropocene are defined less by the character of the pieces produced and more by their intention and message. While they do not directly affect the natural environment, they seek to do so through generating social and political pressure.

4. Vision: Envisaging different possible worlds

The last strategy in my list encompasses art projects which strive to embed enclaves of an alternative, environment-friendly order in the realities of the Anthropocene. Although local, they are often implemented in the hope of their ultimate message radiating above and across the boundaries of locality to achieve a wider appeal and breed more fundamental consequences. This strategy can be helpfully explained by citing the justification that Aviva Rahmani has formulated for the hopes she holds out in relation to her art. Drawing on her own experience with healing general ailments by acupuncture, Rahmani outlines the framework she proposes: "Trigger point theory sees acupuncture as a model for an approach to restoring areas of large landscape environmental degradation with public ecological art: Artistic interventions in vital trigger points (...) can – like the acupuncturist's needle – activate broader ecological healing."[14]

Like many other projects anchored in this strategy, Alan Sonfist's *Time Landscape:*

13 Zob. Andy Lavender, *Theatricalizing Protest. The Chorus of the Commons*, „Performance Research" 2019, Vol. 24, Issue 8, s. 4–11.

14 Aviva Rahmani, "Triggering Change: An Experimental Public Art Project in Main Leads to a Call-to-Action," *Public Art Review*, 48(24), Spring/Summer 2013, p. 23.

multimedialnego, performatywnego dzieła -protestu umieszczonego w obiegu publicznym, miała inna akcja, Siostry Rzeki, zainicjowana w roku 2018 przez Cecylię Malik oraz Annę Grajewską, Agatę Bargiel i Agę Miłogrodzką.

W przeciwieństwie do pozostałych strategii działania, które są podejmowane w ramach sprzeciwu wobec różnych działań i polityk w obrębie antropocenu, odnoszą się do niego nie w charakterze tworzonych dzieł, ale w ich intencjach i wymowie. Nie wpływają bezpośrednio na środowisko naturalne, lecz starają się to czynić poprzez wytwarzanie społecznej i politycznej presji.

4. Wizja – kreowanie możliwości innego świata

Ostatnia z proponowanych tu strategii ogarnia działania artystyczne, które usiłują instalować w rzeczywistości antropocenu enklawy innego porządku, przyjazne środowisku naturalnemu. Pomimo ich lokalnego charakteru tworzone są często z nadzieją, że ich ostateczna wymowa przekroczy granice lokalności i będzie miała bardziej zasadnicze znaczenie i konsekwencje. Uzasadnienie dla tej nadziei, jakie Aviva Rahmani kieruje wobec swej własnej twórczości, może posłużyć jako wyjaśniające ramy dla tej strategii. Opierając się na własnych doświadczeniach z leczeniem ogólnych dolegliwości za pomocą akupunktury, Rahmani tak przedstawia proponowaną przez siebie koncepcję: „Teoria punktu aktywacji [*trigger point theory*] uznaje akupunkturę za możliwy model rekultywacji rozległych obszarów dewastacji krajobrazowo-środowiskowej: artystyczne interwencje przeprowadzane w kluczowych punktach aktywacji (...) mogą – na podobieństwo igły w rękach

Greenwich Village, New York (1978–) was developed in an urban setting – the corner of LaGuardia and West Houston Street in Manhattan's Greenwich Village. Specifically, it is a 25-foot-by-40-foot patch of ground planted with species that used to grow all over present-day Manhattan in pre-colonial times. *Time Landscape* is a memorial to the natural history of the city and an instance of temporal and spatial ecological sabotage.

Though also situated in Manhattan (the Battery Park), Agnes Denes's *Wheatfield – A Confrontation* has a somewhat different idea behind it. In May 1982, Denes sowed wheat all over two acres of a landfill, tended to her "field" and finally harvested the crop of about 500 kilos of grain in August. The grain subsequently travelled to twenty-eight cities across the world with the exhibition, in which the artist herself participated. The seeds were later sown in various locations worldwide. Denes's piece works in the symbolic space. As the artist herself puts it: "Wheatfield was a symbol, a universal concept; it represented food, energy, commerce, world trade, and economics. It referred to mismanagement, waste, world hunger and ecological concerns. It called attention to our misplaced priorities."[15] The venture was capped by sealing a time capsule containing a microfilm with a questionnaire concerning the project in steel, lead and concrete. The capsule is supposed to be opened in 2979, one thousand years after its burial.[16]

Resembling Sonfist, who connects the past and the future in his piece, Denes's project leans toward the future, which is

15 http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html. (Access 25 Nov 2020).
16 *Ibid.*

akupunkturzysty – zapoczątkować ogólniejszy proces ekologicznego zdrowienia"[14].

Projekt Alana Sonfista *Time Landscape: Greenwich Village, New York* (1978–), jak wiele innych prezentujących tę strategię, został ulokowany w środowisku wielkomiejskim, w tym wypadku na obszarze Manhattanu, na rogu placu LaGuardia i West Houston Street w Greenwich Village. To liczący 7,5 na 12 metrów skrawek ziemi obsadzony roślinami z gatunków, które porastały Manhattan w czasach prekolonialnych. *Time Landscape* to rodzaj pomnika, który upamiętnia naturalną historię miasta, ekologiczny sabotaż zarówno na planie czasowym, jak i przestrzennym. Dzieło Agnes Denes *Wheatfield – A Confrontation*, choć także ulokowane na Manhattanie, tym razem na obszarze Battery Park, ma nieco inny charakter. Artystka w maju 1982 roku obsadziła pszenicą 2 akry nieużytków, zajmowała się nimi, aby następnie zebrać w sierpniu około 500 kilogramów ziarna. Ziarna podróżowały następnie do 28 miast na całym świecie wraz z wystawą, w której artystka uczestniczyła. Były też siane w wielu kolejnych miejscach. Dzieło Denes funkcjonuje w przestrzeni symbolicznej. Jak ujęła to sama artystka: *Wheatfield* [pole pszenicy] był symbolem, uniwersalną koncepcją, przywoływał takie kwestie jak pożywienie, energia, międzynarodowy handel i ekonomika. Nawiązywał do niewłaściwej gospodarki, marnotrawstwa, głodu na świecie i ekologicznych zagrożeń. Kierował uwagę na nasze niewłaściwe priorytety"[15]. Pozostała po nim pogrzebana w stali, ołowiu i betonie

14 Aviva Rahmani, *Triggering Change. An Experimental public art project in Main leads to a call-to-action*, „Public Art Review" Spring/Summer 2013, Vol. 24, Issue 48, No. 2, s. 23.

15 http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html [25.11.2020].

where the artist situates its completion. But its fulfilment may have come earlier. This idea occurred to me when I went to a restaurant in the neighbourhood. It is housed on the ground floor of a building whose roof is occupied by a vegetable garden which supplies the restaurant kitchen. Similar thoughts shot through my head as I was discovering other urban soil-less wastelands, where the inhabitants arranged pots with plants, took care of them and spent their free time with them.

Joanna Rajkowska's *Dotleniacz* [*Oxygenator*] appeared in Grzybowski Square in Warsaw in 2007 and remained there from July through November. Its central component – an artificial pond of almost 150 m², with an air-oxygenating device – was surrounded by a lawn and benches. The *Dotleniacz* became popular with (not only) local residents, who came to appreciate it as a favourite place. When it was disassembled for the winter and borough authorities refused to make good on their promises to re-install it in spring, the population vocally demanded it be returned. Even though *Dotleniacz* did not make it back to Grzybowski Square, the artist's intervention in the space of human relations and in the history of the place[17] was recognised as an important experience.[18]

My last example in this section is the *Environmental Health Clinic* (2007) by Natalie Jeremijenko, which shares

17 Piotr Paziński, "*Dotleniacz*: Piotr Paziński rozmawia z Joanną Rajkowską," *Midrasz*, 11, 2007; http://www.rajkowska.com/rozmowa-z-joanna-rajkowska-midrasz-11-2007/ (Access 20 Nov 2020).

18 Stanisław Ruksza, "Joanna Rajkowska: *Dotleniacz*," *SztukaPubliczna.Pl*; https://sztukapubliczna.pl/pl/dotleniacz-joanna-rajkowska/czytaj/100.

kapsuła czasu, która zawierała mikrofilm z kwestionariuszem dotyczącym projektu. Kapsuła ma zostać otwarta w 2979 roku, tysiąc lat po zakopaniu[16].

Projekt Denes jest otwarty ku przyszłości, gdzie artystka dostrzega jego spełnienie, podobnie jak Sonfista, który w swej pracy łączy przeszłość z przyszłością. Ale może owo spełnienie nadeszło wcześniej. Myślałem o tym, gdy odwiedzałem restaurację w tamtej okolicy, mieszczącą się na parterze budynku, na dachu którego znajdował się ogród warzywny zasilający restauracyjną kuchnię. I gdy odkrywałem kolejne miejskie nieużytki, pozbawione ziemi, na których okoliczni mieszkańcy umieszczali rośliny w donicach, troszcząc się o nie i spędzając z nimi wolny czas.

Dotleniacz Joanny Rajkowskiej pojawił się na Placu Grzybowskim w Warszawie w 2007 roku, pozostał tam od lipca do listopada. Jego główną część stanowił sztuczny staw (ok. 150 m² powierzchni) z aparaturą ozonującą powietrze, całości dopełniał trawnik i ławki. *Dotleniacz* stał się ulubionym miejscem okolicznych mieszkańców (i nie tylko). Gdy został zdemontowany na zimę, a władze dzielnicy pomimo wcześniejszych zapewnień nie wyraziły chęci umieszczenia go tam ponownie, mieszkańcy zażądali jego powrotu. Ostatecznie, mimo że *Dotleniacz* jednak nie powrócił na Plac Grzybowski, to interwencja artystki w przestrzeń relacji międzyludzkich i w historię miejsca[17] została uznana za ważne doświadczenie[18].

16 *Ibidem*.

17 Rozmowa z Joanną Rajkowską, „Midrasz" 2007, 11; http://www.rajkowska.com/rozmowa-z-joanna-rajkowska-midrasz-11-2007/ [20.11.2020].

18 https://sztukapubliczna.pl/pl/dotleniacz-joanna-rajkowska/czytaj/100.

a distinctive participatory quality with Rajkowska's installation. It was designed as a space engaging people with an interest in ecology-related themes. This goal is pursued through a variety of forms and actions. Like the activists associated with the Extinction Rebellion, Jeremijenko believes that the ecological crisis has revealed a crisis of political responsibility. Given this, her establishment of a health clinic for nature, involvement in conversations and consultations with visitors to the *Environmental Health Clinic*, and inventing, launching and co-managing an array of therapeutic activities for the natural environment foster a vision of a different social world and a different politics. I define both – this social world and its politics – as a civic world of understanding, care and (planetary) responsibility.

The Noise Aquarium and Aquatic Ecological Art

This volume is envisaged as a response to the exhibition of Victoria Vesna's Noise Aquarium at the Łaźnia Centre for Contemporary Art in Gdańsk. Therefore, in the last part of this chapter, I examine ecological art through the lens of this particular project and reflect on both Vesna's piece and works and tendencies akin to it in order to establish the relevance and position of Vesna's installation in the context of this species of art. In this reflection, I do not aspire to present an exhaustive and in-depth analysis; rather, I want to focus on a few selected motifs I consider essential.

The introduction to this chapter lists the issues pivotal to my argument: data visualisation and the generation of

Ostatnim przykładem, który chcę tu przywołać, jest *Environmental Health Clinic* (2007) autorstwa Natalie Jeremijenko. Projekt ten, podobnie jak instalacja Rajkowskiej, ma charakter partycypacyjny. Został pomyślany jako przestrzeń angażująca ludzi zainteresowanych w taki lub inny sposób problematyką związaną z ekologią. Czyni to poprzez rozmaite formy i działania. Podobnie jak aktywiści z kręgu Extinction Rebellion, tak i Jeremijenko uważa, że kryzys ekologiczny ujawnił kryzys politycznej odpowiedzialności. Dlatego prowadzenie kliniki zdrowia dla natury, rozmowy i konsultacje z osobami odwiedzającymi Klinikę Zdrowia Środowiskowego, wymyślanie, inicjowanie i współprowadzenie licznych działań leczniczych dla środowiska naturalnego – to wszystko otwiera perspektywę na inny świat społeczny. I inną politykę. Oba – świat społeczny i prowadzoną tam politykę – określę jako obywatelski świat rozumienia, troski i (planetarnej) odpowiedzialności.

Noise Aquarium i akwatyczna sztuka ekologiczna

Cała ta książka wyłania się niejako w odpowiedzi na prezentację w CSW „Łaźnia" w Gdańsku projektu Victorii Vesny *Noise Aquarium*. Dlatego w tej ostatniej części rozdziału przyjrzę się sztuce ekologicznej właśnie przez pryzmat *Noise Aquarium*, zastanawiając się przy tym zarówno nad samym dziełem Vesny, jak i nad pracami i tendencjami mu bliskimi, co powinno pozwolić uchwycić znaczenie i miejsce instalacji Vesny w kontekście sztuki tego rodzaju. Refleksja ta nie może być ani dogłębną, ani rozległą analizą. Raczej jedynie wydobyciem kilku istotnych dla mnie wątków.

digital ecosystems, scale/invisibility/inaudibility, water as the source of life, and (non-anthropocentric) sound ecology. Naturally, the themes with which Vesna's installation engages are associated with many other important questions – both general (e.g., disaster, the development of SciArt and ecological attitudes in art) and particular. I have already discussed the former and believe that most of my conclusions are applicable to my reasoning here. The latter are addressed in Victoria Vesna's exchange with Anna Nacher in the preceding chapter, so I think it is not necessary to rehash them here.

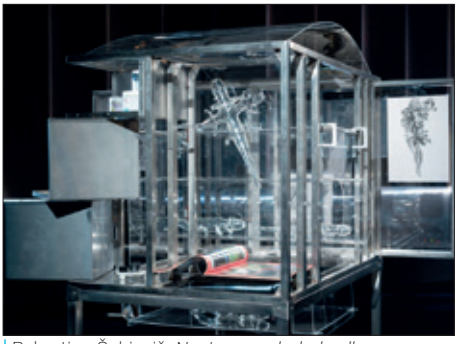
In reflecting on the selected issues enumerated above, I will refer to artworks developed by other artists, who deserve attention here for various reasons: they provide a context for the examination of Vesna's art, they highlight the spectrum of the issues with which she deals and their contexts, and – given the differences between their and Vesna's art – they help explain the meaningfulness of the choices Vesna makes in her works and their consequences.

To start with, let us focus on the pursuits of the Slovenian artist Robertina Šebjanič. Many of her works are bound up with the aquatic environment, have a clear non-anthropocentric slant, employ new media technologies, investigate sensory experiences and look into the world of microorganisms. Šebjanič collaborates with researchers and laboratories to thematise the influence of the human species on the natural environment and is involved in collective creative practices. She has coined the concept of the Aquatocene to capture the condition of the Earth's waters in the

We wprowadzeniu do tego rozdziału wskazałem już najbardziej istotne dla mnie w tej części kwestie: wizualizacja danych i tworzenie cyfrowych ekosystemów; skala/niewidzialność/niesłyszalność, woda jako źródło życia, (nieantropocentryczna) ekologia dźwięku. Oczywiście problematyka podejmowana przez instalację Vesny wiąże się też z wieloma innymi istotnymi zagadnieniami; ogólnymi, jak na przykład katastrofa, rozwój SciArt czy ekologiczna postawa w sztuce, jak również równie licznymi szczegółowymi. O pierwszych pisałem wcześniej i uznaję, że większość sformułowanych tam wniosków ma zastosowanie także i w tym miejscu. Z kolei o tych szczegółowych, które należałoby podjąć, Victoria Vesna rozmawia z Anną Nacher w poprzednim rozdziale, więc mogę sobie pozwolić na ich pominięcie.

Podejmując rozważania nad wskazanymi wybranymi wątkami, chcę przywołać kilka prac innych artystów, którym z różnych powodów warto tu się przyjrzeć. Ponieważ budują kontekst dla rozważań nad sztuką Vesny i uwyraźniają spektrum zagadnień przez nią podejmowanych oraz ich konteksty, dlatego że – ze względu na różnice między nimi a twórczością Vesny – pozwalają lepiej wyjaśnić znaczenie podejmowanych w pracach Vesny wyborów i ich konsekwencje.

Przede wszystkim pragnę przywołać tu twórczość słoweńskiej artystki Robertiny Šebjanič. Jej liczne prace realizowane są w środowisku akwatycznym, dotykają zagadnień nieantropocentryzmu, wykorzystują nowe technologie medialne, zajmują się kwestiami doświadczenia zmysłowego, zaglądają w świat mikroorganizmów. Artystka współpracuje z naukowcami i laboratoriami, zajmuje się wpływem gatunku ludzkiego na środowisko naturalne, uprawia



| Robertina Šebjanič, *Neotenous dark dwellers Lygophilia*, fot. / photo Miha Godec

context of the Anthropocene, which has become an important theoretical framework for her art. Šebjanič's artworks arise from artistic research and embody the creative tension between the two defining tendencies of her practice – SciArt and cultural critique. Her *aqua_forensic* (2018, in collaboration with Gjino Šutić) investigates the chemical pollution of waters, and *Lygophilia* (2017–2018), foregrounding two endangered species – the axolotl and proteus – weaves together biological, ecological and mythological threads, juxtaposes bio-art concerns and cultural reflection and brings anthropocentric and non-anthropocentric perspectives to a clash. Šebjanič's art navigates the contexts affiliated with Vesna's Noise Aquarium and her similar pieces.

Transposed onto the discursive level in Šebjanič's notion of the Aquatocene, artistic explorations of aquatic spaces for the sake of reflection on the ecological crisis were taken up even earlier, as attested by multiple works structurally tying in with these themes in the last decades of the 20th century. These works not only reveal the sources of today's eco-artistic aquatic projects but

twórczość kolektywną. Zaproponowała koncept Aquatocene jako kategorię określającą stan wód ziemskich w kontekście antropocenu, który to koncept stał się ważną ramą teoretyczną dla jej twórczości. Dzieła Šebjanič wyłaniają się z badań artystycznych, rozwijając twórcze napięcie między dwiema obecnymi w jej sztuce tendencjami: SciArt i krytyką kulturową. Projekt *aqua_forensic* (2018), zrealizowany wspólnie z Gjino Šutić, dotyka problemów chemicznego skażenia wód. *Lygophilia* z kolei (2017–2018), umieszczając w centrum zainteresowania dwa zagrożone w swoim istnieniu gatunki, aksolotl i proteus, wiąże wątki biologiczne, ekologiczne, mitologiczne, zestawia zagadnienia z kręgu bioartu i refleksji kulturowej, zderza perspektywę antropo- i nieantropocentryczną. Twórczość Šebjanič wyznacza bliski kontekst dla *Noise Aquarium* i innych podobnych prac Vesny.

Artystyczne eksploracje przestrzeni akwatycznych jako forma rozważań nad kryzysem ekologicznym, przeniesione na poziom dyskursywny przez Šebjanič w pojęciu Aquatocene, rozwijały się już wcześniej, czego dowodzą choćby liczne dzieła strukturalnie związane z tą problematyką, powstałe w ostatnich dekadach XX wieku. Prace te nie tylko pokazują źródła dzisiejszych artystyczno-ekologicznych projektów akwatycznych. Pokazują też, w jaki sposób twórczość tego rodzaju wpisuje się w istniejące wówczas i obecnie instytucjonalne systemy sztuki.

Ocean Landmark (1978–1980) kanadyjsko-amerykańskiej artystki Betty Beaumont jest swego rodzaju podwodną rzeźbą umieszczoną na dnie Atlantyku, wykonaną z przetworzonych popiołów węglowych i pełniącą funkcję sztucznej rafy – habitatu dla ryb. Martin

also reveal the ways in which practices of this kind are associated with former and current institutional systems of art.

Ocean Landmark (1978–1980) by the Canadian-American artist Betty Beaumont is a unique underwater sculpture placed at the bottom of the Atlantic. Constructed of processed coal ash, it functions as an artificial reef which serves as a fish habitat. Martin Kemp, who discussed this work from the perspective of the beginning of the new century, observed that it had moved from the field of art to the natural environment. While Kemp also argued that Beaumont's piece eluded visual perception traditionally central to visual arts,[19] it should be added that it eludes traditional gallery-bound rules of presentation as well. By placing her work underwater, the artist denied herself an opportunity to put it on display in exhibition spaces. When she wanted to do just that, she had to use another version of it: the *Ocean Landmark Installation (OLI.2)* of 1990, which includes a model of the original piece made of the same material, texts, photographs, video and sound, all of which were connected to the entire project inasmuch as to its first iteration. The co-existence of the two versions of the work brings into relief the conceptual dimension of the entire undertaking. This facet of Beaumont's art is quite commonly recognised.

Far from being exclusively distinctive to the conceptual approach, the practice of artwork multiplication is also characteristic of new media art, with its typical modularity and variationality. The links between

19 Martin Kemp, "Science in Culture: From Art to Environment," *Nature*, 431(7012), 2004, p. 1039.

Kemp, pisząc o tej pracy z perspektywy początków następnego stulecia, zauważył, że uległa ona przemieszczeniu z pola sztuki do środowiska naturalnego, dostrzegając również, że dzieło wymyka się tradycyjnej dla sztuk wizualnych percepcji wzrokowej[19]. Należy dodać, że dzieło Beaumont wymyka się też konwencjonalnym, galeryjnym regułom prezentacyjnym. Lokując swoje dzieło w podwodnych przestrzeniach, artystka pozbawiła się możliwości pokazania go w przestrzeniach wystawowych. Gdy chciała to uczynić, musiała posłużyć się inną jego wersją, stworzoną w 1990 roku – *Ocean Landmark Installation* (OLI.2) – która oprócz wykonanego z tego samego materiału modelu pierwotnej pracy, obejmuje teksty, fotografie, wideo i dźwięk, wszystkie powiązane tyleż z całym projektem, co z jego pierwotnym wariantem. Koegzystencja obu wersji pracy jest przejawem konceptualnego aspektu całego projektu. Ten wymiar twórczości Beaumont jest dość powszechnie dostrzegany.

Zwielokrotnienie dzieła jest bliskie nie tylko perspektywie konceptualnej. Jest także charakterystyczne dla sztuki nowych mediów, odznaczającej się między innymi modularnością i wariacyjnością. Związki między sztuką konceptualną i sztuką nowych mediów, które wskazywałem gdzie indziej[20], poprowadziły także i Betty Beaumont do kolejnego wariantu *Ocean Landmark*, tym razem przyjmującego postać wirtualną: „Dzisiejsza technologia umożliwia mi ukazanie tej pracy w jej

19 Martin Kemp, *Science in Culture: From Art to environment*, „Nature" 2004, Vol. 431, No. 7012, s. 1039.

20 Ryszard W. Kluszczyński, *Viewer as Performer or Rhizomatic Archipelago of Interactive Art*, [w:] *Relive: Media Art Histories*, red. Sean Cubitt i Paul Thomas, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts–London, 2013.

conceptual art and new media art, which I discuss elsewhere,[20] have also stirred Beaumont to produce another variant of *Ocean Landmark* and give it, for a change, a virtual form: "Current technology enables me to image this work in its life-giving, mature condition and in its entire form. Using global positioning satellite technology, the work can be located and images created through the use of underwater remote sensing and side-scan sonar. Coded in the images of the now-evolved underwater sculpture will be its progression as a sustaining environment for marine life and a thriving ecosystem."[21]

Aquatic artworks have not always been preoccupied with oceans or seas. They have also involved rivers (Alan Sonfist, *Trinity River Time Landscape*, 1982), lagoons and lakes (Patricia Johannson, *Leonhardt Lagoon*, 1981–86), as well as establishing relations between water systems and urban landscapes (Buster Simpson *Downspout: Plant Life Monitoring System* [1978]).[22] Helen Mayer Harrison and Newton Harrison have emphatically shown in their projects that "before attempting any environmental transformations, ecological art must first grasp and encompass the totality of complex relations intrinsic to a given ecosystem. Their artistic visions concern such immense ecosystems as

20 Ryszard W. Kluszczyński, "Viewer as Performer or Rhizomatic Archipelago of Interactive Art," in *Relive: Media Art Histories, eds. Sean Cubitt and Paul Thomas* (Cambridge, MA, & London, UK: The MIT Press, 2013), pp. 65–82.

21 Qtd. in Kemp, "Science in Culture," p. 1039.

22 See Barbara C. Matilsky, *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, (New York: Rizzoli, 1992); Krystyna Wilkoszewska, "Sztuka ekologiczna," *Sztuka i Filozofia*, 7, 1993, pp. 274–275.

życiodajnym, dojrzałym stanie i w całości jej formy. Posługując się globalnym systemem nawigacji satelitarnej, można pracę zlokalizować, a przy użyciu technologii zdalnego wykrywania obiektów podwodnych i sonaru skanującego uzyskać jej obrazy. W obrazach podwodnej rzeźby, która już wyewoluowała, zakodowany będzie jej rozwój jako środowiska podtrzymującego morskie życie oraz jako bujnego ekosystemu"[21].

Dzieła sztuki akwatycznej niekoniecznie kierowały uwagę wyłącznie w stronę akwenów oceanicznych czy morskich. Zajmowały się też rzekami (Alan Sonfist *Trinity River Time Landscape*, 1982), lagunami i jeziorami (Patricia Johannson, *Leonhardt Lagoon*, 1981–1986), czy też budowaniem relacji między obiegiem wody a krajobrazem miejskim (Buster Simpson *Downspout – Plant Life Monitoring System*, 1978)[22]. Helen Mayer Harrison i Newton Harrison z kolei pokazali szczególnie wyraźnie w swych projektach, że „ekologiczna sztuka musi objąć całość złożonych relacji określających dany ekosystem, zanim podejmie jakiekolwiek środowiskowe przekształcenia. Ich artystyczne wizje obejmują tak wielkie ekosystemy jak sieci rzeczne, basen Wielkich Jezior lub Dolina Kalifornijska"[23]. Ta reguła wydaje się szczególnie ważna dla wszystkich dyskutowanych tu praktyk.

Oceaniczno-akwatyczne formy artystyczne w poszukiwaniu zasad określających ekosystemy, w których podejmują działania, kierują się w pierwszej kolejności

21 Cyt. za: Martin Kemp, s. 1039.
22 Zob. Barbara C. Matilsky, *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, Rizzoli, New York 1992; Krystyna Wilkoszewska, *Sztuka ekologiczna*, „Sztuka i Filozofia" 1993, nr 7, s. 274–275.
23 Krystyna Wilkoszewska, *op. cit.*, s. 272–273.

river networks, the Great Lakes Basin and California Valley."[23] This principle is axial to all the practices discussed here.

In their search for the rules that define the ecosystems they address, oceanic aquatic artistic forms primarily explore the living populations that inhabit these waters. Recognising their relations to their surroundings is the first step toward delineating the field of the artists' further artistic and research interest. These works tackle the pollution of water bodies as an important aspect of these relations. These are temporally embedded pieces which mutate and often either are alive themselves or include living components. Artists whose works explore smaller water bodies abide by the same principles, but the complexity of the relations they study tends to be more pronounced since they also include inter-environmental, water-land interconnections, which enhances the transdisciplinary quality of these pieces. This difference, nevertheless, does not affect the similarities shared by these projects. Notwithstanding their diversity, they all study the functioning of their environments, examine threats that affect them (including hazards to the life of their inhabitants), and delve into the role of the human both as the initiator of these processes and as the subject that may attempt to stop them by abandoning previously espoused attitudes.

However, the variety found in ecological art pieces emerges, first and foremost, as a result of the postures the artists adopt and resides in the heterogeneity of the aesthetics, forms, functions, action strategies

23 Wilkoszewska, "Sztuka ekologiczna," pp. 272–273.

w stronę zamieszkujących je żywych populacji. Rozpoznanie relacji między nimi a otoczeniem pozwala następnie wyznaczyć pola dalszego zainteresowania artystyczno-badawczego twórców. W dziełach tych jako istotny aspekt wspomnianych relacji podejmowana jest też kwestia zanieczyszczeń wodnego środowiska. Są to dzieła osadzone w czasie, przeobrażające się, często też żyjące bądź zawierające żywe komponenty. Artystki i artyści eksplorujący w swych dziełach mniejsze akweny wodne kierują się podobnymi zasadami, tyle że złożoność rozpatrywanych relacji jest w tym wypadku nieco większa. W grę wchodzą bowiem wówczas także odniesienia międzyśrodowiskowe, wodno-lądowe, przez co pogłębia się transdyscyplinarny charakter tych dzieł. Nie zmienia to jednak zasadniczej, wspólnej charakterystyki wszystkich tych projektów. Przy całej ich różnorodności wszystkie podejmują kwestie funkcjonowania rozpatrywanych środowisk i zagrożeń, jakie je dotykają (w tym również zagrożeń życia ich mieszkańców) oraz roli człowieka, zarówno jako sprawcy wspomnianych procesów, jak i podmiotu, który, porzucając dotychczas prezentowaną postawę, może podjąć próbę ich powstrzymania.

Różnorodność w świecie dzieł sztuki ekologicznej wyłania się przede wszystkim w konsekwencji zajmowanych postaw artystycznych, jest różnorodnością estetyk, form, funkcji, strategii działania, metod angażowania odbiorców. Jak w tym kontekście możemy charakteryzować specyfikę twórczości Victorii Vesny?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, powrócę do wskazanych wcześniej czterech kwestii, które uznałem za ważne dla scharakteryzowania postawy Vesny.

Victoria Vesna, *Blue Morph*

and methods used to engage the audience. To capture the specificity of Victoria Vesna's art in this context, I will revisit the four issues I evoked earlier as being crucial to depicting her approach and practice.

Firstly, water as the source of life.

In her Noise Aquarium, Vesna focuses on the fact that the aquatic population, to which she caringly draws our attention, is not only a value in and of itself as life forms, but is also a source of life for other populations for which oxygen is indispensable to survive. While transcultural symbolism often images water as the source of life, this dimension is amplified in Vesna's project, where water stands for everything that exists in it – its flora and fauna – as well as for symbolism, dreams and myths. Water is what we perceive or feel in it. It is presented as an environment in which living

Po pierwsze, woda jako źródło życia.

W *Noise Aquarium* artystka zwraca uwagę na fakt, że wodna populacja, ku której z troską kieruje naszą uwagę, jest nie tylko wartością samą w sobie jako forma życia, lecz także jako źródło życia innych populacji, dla których tlen jest niezbędny dla trwania. Woda, która w transkulturowej symbolice jawi się często jako źródło życia, staje się nim w projekcie Vesny w zwiększonym stopniu. Woda jest tu tym wszystkim, co się w niej zawiera, jego florą i fauną, ale również symboliką, marzeniami, mitami. Jest tym, co w niej dostrzegamy bądź odczuwamy. Jest przedstawiana jako środowisko, w którym rozwijają się formy życia podtrzymujące życie innych form. Jako kolebka życia i jego gwarancja. Jako samo życie.

Po drugie, wizualizacja danych i tworzenie cyfrowych ekosystemów.

Vesna do problematyki ekologicznej dotarła poprzez sztukę nowych mediów. I tej ostatniej nigdy nie porzuciła, pokazując przy tym, jak istotną rolę nowe media mogą odegrać w twórczości ekologicznej[24]. W jej wypadku pozwalają one pracować twórczo na poziomie wizualizacji danych naukowych, o czym wnikliwie pisze w tym tomie Marcin Składanek[25]. Wiedza i środki artystyczne uzyskują w ten sposób ekspresję w tym samym, cyfrowym środowisku, z wykorzystaniem tych samych narzędzi, tworząc wspólnie cyfrową ekosferę. Dla krytycznej, transdyscyplinarnej sztuki ekologicznej ma to ogromne

24 Relacje między nowymi mediami i ekologią to złożony i rozległy temat, który zasługuje na odrębne rozpatrzenie, zob. np. Keith Armstrong, *'Grounded Media': Expanding the Scope of Ecological Art Practices Within New Media Arts Culture*, „Fibreculture Journal" 2008, nr 11, s. 1–14.

25 Marcin Składanek, *Wizualizacja danych w praktyce twórczej Victorii Vesny*, w tym tomie.

entities develop and sustain the existence of other living entities. It is both a cradle of life and its guarantee. It is life itself.

Secondly, data visualisation and the generation of digital ecosystems.

New media art served as an avenue through which Vesna arrived at environmental art. She has in fact never abandoned new media art, whereby she has shown time and again how meaningfully new media may contribute to ecological art practices.[24] In her case, they help her creatively work with scientific data visualisation, which is insightfully analysed by Marcin Składanek in this volume.[25] In this way, knowledge and artistic means are expressed in the same digital environment through the same tool and jointly form a digital ecosphere. It is of utmost relevance to critical transdisciplinary ecological art. Audio-visual works, which sometimes take virtual forms and sometimes stretch between virtuality and physical materiality, are experienced at multiple levels (from a spectacular show to close, intimate contact) and engage the audience in participatory or interactive ways. They place experience between meditation and action, whereby the value of this experience is considerably enhanced.

Thirdly, scale/invisibility/inaudibility.

By drawing on scientific nanotechnologies, Vesna transfers phenomena which in nature take place beyond human

24 The interconnections between new media and ecology are a complex and broad theme which deserves a discussion of its own. See, e.g., Keith Armstrong, "'Grounded Media': Expanding the Scope of Ecological Art Practices within New Media Arts Culture," *Fibreculture Journal*, 11, 2008, pp. 1–14.

25 Marcin Składanek, "Data Visualisation in Victoria Vesna's Art" in this volume.

Victoria Vesna, *Blue Morph*

znaczenie. Audiowizualne dzieła, przybierające niekiedy formę wirtualną, a niekiedy rozpościerające się między wirtualnością a fizyczną materialnością, doświadczane są wielopłaszczyznowo (w spektrum od spektakularnego widowiska do intymnego, bliskiego kontaktu) i angażują partycypacyjnie bądź interaktywnie swych odbiorców. Umieszczając doświadczenie między medytacją a działaniem, pogłębiają w znaczący sposób wartość doświadczenia.

Po trzecie, skala/niewidzialność/niesłyszalność.

Angażując naukowe nanotechnologie, Vesna przenosi w pole doświadczenia odbiorczego zjawiska, które w naturze zachodzą poza możliwościami percepcji ludzkiej. Poszerza to znacznie zarówno spektrum proponowanego doświadczenia estetycznego, jak i poznawcze walory dzieła. W rezultacie Vesna jest w stanie wydobyć w swych projektach te zakresy i aspekty rzeczywistości, które pomimo wielkiego znaczenia dla problematyki ekologicznej, aż nazbyt często nie są w ogóle brane pod uwagę w rozważaniach nad kryzysem ekologicznym i antropocenem. Ma to szczególnie wyjątkowe znaczenie dla ukształtowania perspektywy nieantropocentrycznej, gdyż pozwala odkryć i przedstawić światy równoległe do ludzkiego, w których doświadczenia żyjących tam stworzeń budowane są w oparciu o zupełnie inne zestawy bodźców niż te znane ludziom.

Po czwarte, (nieantropocentryczna) ekologia dźwięku.

W licznych pracach Vesny występuje problematyka dźwięku i zwykle jest ona wtedy ujmowana w ramy ekologiczne. Problematykę tę szeroko i kompetentnie

Victoria Vesna, *Noise Aquarium*

perceptual capacities into the field of sensory experience. This expands both the spectrum of aesthetic experience her works offer and their cognitive properties. As a result, Vesna is capable of spotlighting in her projects spheres and aspects of reality which, despite their immense relevance to ecological thinking, are all too often entirely passed over in discussions on the ecological crisis and the Anthropocene. What is exceptionally important for developing a non-anthropocentric perspective is that her projects promote the discovery and rendering of worlds parallel to the human one, in which the experiences of creatures that inhabit them are underpinned by entirely different sets of stimuli than those known to humans.

Fourthly, (non-anthropocentric) sound ecology.

omawia Luz María Sánchez Cardona w rozdziale *O dźwiękach (których nie ma)*[26], więc mogę ograniczyć swój komentarz na ten temat do kilku uwag. Ekologia dźwięku, zwana też ekologią akustyczną, rozwija się dopiero od kilkudziesięciu lat. Rozumiana jest zwykle jako badania dotyczące zapośredniczonych przez dźwięk relacji między ludźmi a ich otoczeniem. Vesna dekonstruuje tę koncepcję, po pierwsze proponując odbiorcom doświadczenia akustyczne, które nie są im dostępne w naturalnym nastawieniu (przetwarzając w tym celu dźwięki należące do niesłyszalnego dla człowieka pasma, jak na przykład w instalacji *Blue Morph*), a po drugie, ponieważ zwraca uwagę na rolę dźwięków, zarówno tych słyszalnych dla człowieka, jak i niesłyszalnych dla stworzeń innych niż ludzie. W jej ujęciu ekologia dźwięku przyjmuje postać nieantropocentryczną. Proponuje badania roli dźwięku w środowisku transgatunkowym. *Noise Aquarium* oferuje doświadczenie, które mówi o zatruwaniu środowiska przez wytwarzane przez ludzi dźwięki, przez hałas, co najwyżej przykry dla człowieka lecz niekiedy zabójczy dla innych stworzeń.

Wszystkie cztery omówione zagadnienia ujawniają specyfikę postawy artystycznej Victorii Vesny. Pokazują drogę, jaką przebyła od nowomedialnej sztuki eksplorującej problematykę cielesności, wirtualności i tożsamości do nieantropocentrycznej sztuki ekologicznej, pozwalając przy okazji zarazem stwierdzić, że wszystkie te właściwości ostatecznie spotkały się i połączyły w hybrydyczną całość.

26 Luz María Sánchez Cardona, *O dźwiękach (których nie ma)*, w tym tomie.

In many of Vesna's works, sound is central, and is approached within an ecological framework. Since these sound-related issues are comprehensively and competently discussed by Luz María Sánchez Cardona in "Sounds [That] Are Not" in this volume,[26] my commentary can be limited to a handful of remarks. Sound ecology, also referred to as acoustic ecology, has been developing for just a few decades. It is usually understood as research concerning sound-mediated relations between humans and their environment. Vesna deconstructs this concept, first by proposing acoustic experiences which are not available to her audience in any natural arrangement (whereby she processes sounds of the spectrum inaudible to humans, as for example in the *Blue Morph* installation), and secondly by drawing attention to the role that sounds, both audible and inaudible to people, play for non-human beings. In her approach, sound ecology is non-anthropocentric, and sound is studied in a trans-species environment. The Noise Aquarium offers experiences which communicate the pollution of the environment by human-produced sounds, by a noise which while just unpleasant to people may be lethal to other creatures.

The four issues discussed in this section define Victoria Vesna's artistic stance. They register her journey from new media art exploring the body, virtuality and identity to non-anthropocentric ecological art, also helping to grasp how all these qualities and concerns have coalesced into a hybrid whole.

26 Luz María Sánchez Cardona, "Sounds [That] Are Not" in this volume.

Zakończenie

Nie wszystkie przywołane w tym rozdziale prace artystyczne mają charakter nieantropocentryczny. Znalazły się tu jednak nie bez przyczyny. Po pierwsze, dlatego że choć skupione są na ekologicznych kwestiach specyficznie ludzkich, nie mają jednak charakteru szkodliwego, a tym bardziej wrogiego wobec innych niż ludzie stworzeń. Problemy, które podejmują, mogą nawet w niektórych przypadkach sprzyjać rozwojowi przyjaznych relacji transgatunkowych. Po drugie, przyczyną ich pojawienia się w tych rozważaniach jest pożyteczny kontrapunkt, jaki wnoszą (ze względu na relacje, które ustanawiają ze sztuką i postawą nieantropocentryczną) do refleksji nad nieantropocentryzmem oraz sztuką ekologiczną. Pozwalają bowiem lepiej dostrzec wyzwania, jakie przed sztuką zainteresowaną ekologią i zaangażowaną w jej działalność sama ekologia stawia. Bo relacje te nie są łatwe.

Zainteresowania i postawy ekologiczne są bardzo często przypisywane w trybie niemal automatycznym sztuce ziemi (land art, earth art). Dzieła tworzone w środowisku naturalnym, wykorzystujące naturalne materiały i zwracające też często uwagę na problematykę środowiskową, wydają się należeć do pola praktyk artystycznych szczególnie wartościowych z punktu widzenia ekologii. Jednak utożsamienie sztuki ziemi z nurtem ekologicznym byłoby przedwczesne. „Dzieła sztuki ziemi – jak zauważa trafnie Ben Valentine – są zazwyczaj wyrazem estetycznej interwencji narzuconej środowisku przez artystów o znikomej lub wręcz żadnej wiedzy (geologicznej, ekologicznej, botanicznej itp.) na temat materiałów, których używają. Zamiast tego artyści

Conclusion

While not all of the artworks cited in this chapter are non-anthropocentric, all of them have been mentioned here for a reason. First of all, they focus on ecological, specifically human issues, but are neither harmful nor hostile to non-human creatures. The problems they tackle may even foster friendly trans-species relations in some cases. Secondly, they make for a useful counterpoint in my considerations (given the relations they establish with non-anthropocentric position and art) and reflection on non-anthropocentricity and ecological art. The point is that they help better identify challenges that ecology itself poses to environmentally interested and engaged art. The relations between the two are in fact by no means straightforward.

Ecological interests and attitudes are often by default attributed to land art and earth art. Artworks developed amidst the natural environment, using natural materials and not infrequently addressing environmental themes seem to form a field of artistic practices which are particularly valuable to ecology. However, the identification of land/earth art with the ecological movement is actually unwarranted. As aptly observed by Ben Valentine, [l]and artworks are typically aesthetic interventions forced onto the environment by artists with little to no deep understanding (geologic, ecologic, botanic, etc.) of the materials they are using. Instead, artists who make these works favor aesthetic, surface-level interventions, which documents well for exhibition and (hopefully) sale later (…).[27]

27 Ben Valentine, "How Can Ecological Artists Move beyond Aesthetic Gestures," *Hyperallergic*, 28 Aug 2017; https://hyperallergic.

tworzący te dzieła przywiązują wagę do estetycznych, ledwie powierzchownych interwencji, które można łatwo udokumentować dla celów wystawienniczych a następnie (miejmy nadzieję) sprzedać"[27]. Nie inaczej rzeczy się mają w odniesieniu do publikacji na temat sztuki ziemi. „[Robert – RWK] Smithson świetnie pisał o sztuce ziemi, ale już nie o samej ziemi; o glebie, budowie geologicznej, florze, faunie, wododziałach itd., które przecież wyznaczały miejsca i materiały przez niego uruchamiane (...) Jeśli sztuka ma być istotna dla środowiska, nie może pozostawać jedynie w kontekście sztuki lub w dialogu z historią sztuki. Ogromna większość publikacji o sztuce ziemi na amerykańskim zachodzie skupia się całkowicie na jej walorach jako sztuki właśnie, patrząc nań przez pryzmat czy to estetyki, czy historii sztuki, czy wreszcie interesu człowieka"[28]. Valentine wskazuje również przykłady rzeczywistego powiązania problematyki sztuki z zagadnieniami ziemi w sztuce ziemi, zarówno wśród publikacji – Heather Davis, Donny Haraway, Lucy Lippard[29] – jak i w kręgu praktyk artystycznych, wskazując na przykład przywoływaną już wcześniej pracę Agnes Denes *Tree Mountain – A Living Time Capsule – 11 000 Trees, 11 000 People,*

27 Ben Valentine, *How Can Ecological Artists Move Beyond Aesthetic Gestures*, „Hyperallergic", 28 sierpnia 2017; https://hyperallergic.com/394849/how-can-ecological-artists-move-beyond-aesthetic-gestures/ [15.11.2020].

28 *Ibidem*.

29 *Art in the Anthropocene. Encounters Among Politics, Aesthetics, Environments and Epistemologies*, red. Heather Davis, Etienne Turpin, Open Humanities Press, London 2015; Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016; Lucy R. Lippard, *Undermining. A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*, The New Press, New York 2014.

This is equally true about publications on land/earth art: "[Robert] Smithson wrote well about land art, but not about land; the dirt, geological makeup, flora, fauna, watersheds, etc., that actually defined the sites and materials he activated (...) If art is to be relevant to the environment, it cannot remain only in an art context or in dialogue with art history. The vast majority of writings about land art in the American West is focused entirely on its art-ness, whether through an aesthetic, art-historical, or human interest lens."[28]

Valentine also marshals examples of genuine connections between art-specific issues and land-related themes in land art, both in theory/criticism (e.g., Heather Davis, Donna Haraway and Lucy Lippard[29]) and in artistic practice (e.g., Agnes Denes's already cited *Tree Mountain – A Living Time Capsule – 11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years* [1992–96], Mel Chin's *Revival Field* (1991), Mary Mattingly's floating islands and numerous projects by Ellie Irons).

Somewhat different problems are foregrounded by Zuzanna Kowalczyk[30] and Urszula Zajączkowska.[31] They both perceive

com/394849/how-can-ecological-artists-move-beyond-aesthetic-gestures/ (Access 15 Nov 2020).

28 *Ibid*.

29 Heather Davis and Etienne Turpin (eds.), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Politics, Aesthetics, Environments and Epistemologies* (London: Open Humanities Press, 2015); Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham & London: Duke University Press, 2016); Lucy R. Lippard, *Undermining: A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West* (New York: The New Press, 2014).

30 Zuzanna Kowalczyk, "Modna katastrofa," *Dwutygodnik*, 264, September 2019; https://www.dwutygodnik.com/artykul/8448-modna-katastrofa.html?print=1 (Access 15 Nov 2020).

31 Urszula Zajączkowska, "Martwa natura," *Dwutygodnik*, 257, June 2019; https://www.

400 Years (1992–1996), Mel Chin *Revival Field* (1991), jak również pływające wyspy Mary Mattingly czy liczne projekty Ellie Irons. Na innego rodzaju problemy kieruje z kolei uwagę Zuzanna Kowalczyk[30] i także Urszula Zajączkowska[31]. Obie dostrzegają napięcia występujące między ekologiczną wymową dzieł a towarzyszącą im postawą artystów: twórczą nadprodukcją artefaktów, wykorzystywaniem niebiodegradowalnych materiałów czy nieempatycznym traktowaniem wykorzystywanych w ekologicznych dziełach roślin. Sztuka ekologiczna – stwierdza Kowalczyk – powinna starać się być odpowiedzialna i zgodna z własnym przekazem. A jeśli wykorzystuje rośliny – dodaje Zajączkowska – to „próbując uwzględnić charakter ich istnienia i potrzeby życia"[32].

Konsekwentnie utrzymywana postawa nieantropocentryczna powinna pozwolić uniknąć problemów sygnalizowanych przez obie autorki. Natomiast postawa transdyscyplinarna może pomóc ekoartystom uwolnić się od niebezpieczeństwa ugrzęźnięcia w dyscyplinarnym polu sztuki.

Betty Beaumont przyjmuje, że „o kreowaniu przyszłości decyduje jakość teraźniejszości oraz że sztuka może przyczynić się do zmiany"[33]. Transdyscyplinarna, nieantropocentryczna, krytyczna sztuka ekologiczna z pewnością takie możliwości posiada.

30 Zuzanna Kowalczyk, *Modna katastrofa*, „Dwutygodnik", wyd. 264, wrzesień 2019; https://www.dwutygodnik.com/artykul/8448-modna-katastrofa.html?print=1 [15.11.2020].
31 Urszula Zajączkowska, *Martwa natura*, „Dwutygodnik", wyd. 257, czerwiec 2019; https://www.dwutygodnik.com/artykul/8299-martwa-natura.html [15.11.2020].
32 *Ibidem*.
33 Cyt. za: Christopher S. Payne, *The Work of Betty Beaumont: Creative Vision Through Dialogue and Connection*, „Utopian Studies" 1998, Vol. 9, No. 1, s. 156.

tensions between the ecological message of artworks and the actual conduct of artists: the overproduction of artefacts, the employment of non-biodegradable materials, the unempathetic treatment of plants used in ecological works of art, etc. Kowalczyk insists that ecological art should endeavour to be responsible and consistent with its message. Zajączkowska adds that if art uses plants, it should "try and take into account their existence and vital needs."[32]

A consistently sustained non-anthropocentric posture should help avoid the problems pointed out by Kowalczyk and Zajączkowska. For its part, a transdisciplinary stance may help eco-artists avoid the danger of becoming bogged down in the disciplinary field of art.

Beaumont argues that "the future is created by the quality of the present and that art can contribute to making a difference."[33] Transdisciplinary non-anthropocentric critical ecological art certainly has such opportunities at its disposal.

dwutygodnik.com/artykul/8299-martwa-natura.html (Access 15 Nov 2020).
32 *Ibid.*
33 Qtd. in Christopher S. Payne, "The Work of Betty Beaumont: Creative Vision through Dialogue and Connection," *Utopian Studies*, 9(1), 1998, p. 156.

LITERATURA

| Armstrong Keith, *'Grounded Media': Expanding the Scope of Ecological Art Practices Within New Media Arts Culture*, „Fibreculture Journal" 2008, nr 11.

| *Art in the Anthropocene. Encounters Among Politics, Aesthetics, Environments and Epistemologies*, red. Heather Davis, Etienne Turpin, Open Humanities Press, London 2015.

| Berger Peter L., Thomas Luckmann, *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, tł. Józef Niżnik, PIW, Warszawa 1983.

| Durkheim Émile, *Zasady metody socjologicznej*, tłum. J. Szacki, PWN, Warszawa 1968.

| Haraway Donna J., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

| Kemp Martin, *Science in Culture: From Art to environment*, „Nature" 2004, Vol. 431, No. 7012.

| Kluszczyński Ryszard W., *Viewer as Performer or Rhizomatic Archipelago of Interactive Art*, [w:] *Relive: Media Art Histories*, red. Sean Cubitt i Paul Thomas, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts–London 2013.

| Kowalczyk Zuzanna, *Modna katastrofa*, „Dwutygodnik", wyd. 264, wrzesień 2019; https://www.dwutygodnik.com/artykul/8448-modna-katastrofa.html?print=1.

| Lavender Andy, *Theatricalizing Protest. The Chorus of the Commons*, „Performance Research" 2019, Vol. 24, Issue 8.

| Lévy Pierre, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberespace*, La Découverte, Paris 1994.

| Lévy Pierre, *From social computing to reflexive collective intelligence: The IEML research program*, „Information Sciences" 2010, Vol. 180, Issue 1.

| Lippard Lucy R., *Undermining. A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*, The New Press, New York 2014.

| Loska Krzysztof, *Wojna i prędkość – w stronę estetyki katastrofy – filozofia Paula Virilio*, „Principia" XXVI, 2000.

REFERENCES

| Armstrong, K. (2008). "Grounded Media": Expanding the Scope of Ecological Art Practices within New Media Arts Culture. *Fibreculture Journal*, 11.

| Berger, P., & Luckmann, Th. (1966). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge.* Garden City, NY: Anchor Books.

| Davis, H., & Turpin, E. (Eds.) (2015). *Art in the Anthropocene: Encounters Among Politics, Aesthetics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press.

| Durkheim, É. (1982). *The Rules of Sociological Method* (W.D. Halls, Trans.). New York: The Free Press.

| Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham & London: Duke University Press.

| Kaczorowska, M. (2019). *Reakcja sztuki współczesnej na kryzys ekologiczny: Analiza wybranych przykładów* [*The Response of Contemporary Art to the Ecological Crisis: Analysis of Selected Examples*]. Unpublished MA thesis. Łódź: ASP.

| Kemp, M. (2004). Science in Culture: From Art to Environment. *Nature*, 431(7012).

| Kluszczyński, R. W. (2013). Viewer as Performer or Rhizomatic Archipelago of Interactive Art. In S. Cubitt & P. Thomas (Eds.), *Relive: Media Art Histories*. Cambridge, MA, & London, UK: The MIT Press.

| Kowalczyk, Z. (2019, September). Modna katastrofa [A Fashionable Disaster]. *Dwutygodnik*, 264. Retrieved on 15 Nov 2020 from https://www.dwutygodnik.com/artykul/8448-modna-katastrofa.html?print=1.

| Lavender, A. (2019). Theatricalizing Protest: The Chorus of the Commons. *Performance Research*, 24(8).

| Lévy, P. (1994). *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberespace*. Paris: La Découverte.

| Lévy, P. (2010). From Social Computing to Reflexive Collective Intelligence: The IEML Research Program. *Information Sciences*, 180(1).

| Matilsky Barbara C., *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, Rizzoli International Publications, New York 1992.

| Payne Christopher S., *The Work of Betty Beaumont: Creative Vision Through Dialogue and Connection*, „Utopian Studies" 1998, Vol. 9, No. 1.

| Rahmani Aviva, *Triggering Change. An Experimental public art project in Main leads to a call-to-action*, „Public Art Review" Spring/Summer 2013, Vol. 24, Issue 48, No 2.

| Valentine Ben, *How Can Ecological Artists Move Beyond Aesthetic Gestures*, „Hyperallergic", 28 sierpnia 2017; https://hyperallergic.com/394849/how-can-ecological-artists-move-beyond-aesthetic-gestures/.

| Virilio Paul, *Lost Dimensions*, tłum. D. Moshenberg, Semiotext(e), New York 1991.

| Virilio Paul, *Wypadek pierworodny*, tłum. Krystyna Szeżyńska-Maćkowiak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007.

| Wilkoszewska Krystyna, *Sztuka ekologiczna*, „Sztuka i Filozofia" 1993, nr 7.

| Wojnowski Konrad, *Performatyka – teoria katastrof?*, „Przestrzenie Teorii" 22, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2014.

| Zajączkowska Urszula, *Martwa natura*, „Dwutygodnik", wyd. 257, czerwiec 2019; https://www.dwutygodnik.com/artykul/8299-martwa-natura.html.

| http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html.

| http://www.rajkowska.com/rozmowa-z-joanna-rajkowska-midrasz-11-2007/.

| Lippard, L. R. (2014). *Undermining: A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*. New York: The New Press.

| Loska, K. (2000). Wojna i prędkość – w stronę estetyki katastrofy – filozofia Paula Virilio [War and Speed – Towards the Aesthetics of Disaster – Paul Virilio's Philosophy]. *Principia*, XXVI.

| Matilsky, B. C. (1992). *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*. New York: Rizzoli International Publications.

| Papier, S. (2016). Trash art, czyli kulturowy upcycling [Trash Art or, on Cultural Upcycling]. *Maska*, 31.

| Payne, Ch. S. (1998). The Work of Betty Beaumont: Creative Vision through Dialogue and Connection. *Utopian Studies*, 9(1).

| Paziński, P. (2007). *Dotleniacz*: Piotr Paziński rozmawia z Joanną Rajkowską [*Oxygenerator*: Piotr Paziński Interwiew Joanna Rajkowska]. *Midrasz*, 11. Retrieved on 20 Nov 2020 from http://www.rajkowska.com/rozmowa-z-joanna-rajkowska-midrasz-11-2007/.

| Rahmani, A. (2013, Spring/Summer). Triggering Change: An Experimental Public Art Project in Main Leads to a Call-to-Action. *Public Art Review*, 48(24).

| Ruksza, S. (n.d.). Joanna Rajkowska: *Dotleniacz* [Joanna Rajkowska: *Oxygenerator*]. *SztukaPubliczna.Pl*. Retrieved from https://sztukapubliczna.pl/pl/dotleniacz-joanna-rajkowska/czytaj/100.

| Wandzel, A. (2018). Sztuka roślin [Plant Art]. *Teksty Drugie*, 2.

| Valentine, B. (2017, 28 August). How Can Ecological Artists Move beyond Aesthetic Gestures. *Hyperallergic*. Retrieved on 15 Nov 2020 from https://hyperallergic.com/394849/how-can-ecological-artists-move-beyond-aesthetic-gestures/.

| Virilio, P. (1991). *Lost Dimensions* (D. Moshenberg, Trans.). New York: Semiotex(e).

| Virilio, P. (2007). *The Original Accident* (J. Rose, Trans.). Cambridge, UK, & Malden, MA: Polity Press.

| Wilkoszewska, K. (1993). Sztuka ekologiczna [Ecological Art]. *Sztuka i Filozofia*, 7.

| Wojnowski, K. (2014). Performatyka – teoria katastrof? [Performance Studies: A Theory of Disasters?]. *Przestrzenie Teorii*, 22.

| Zajączkowska, U. (2019, June). Martwa natura [Still Life]. *Dwutygodnik*, 257. Retrieved on 15 Nov 2020 from https://www.dwutygodnik.com/artykul/8299-martwa-natura.html.

| http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html.