

Magdalena Worłowska

Uniwersytet Wrocławski

Sztuka zaangażowana ekologicznie na sympozjach i plenerach na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 60. i 70. (Opolno, Osieki, Zielona Góra)

Szczególny wymiar wydarzeń artystycznych w dziejach współczesnej polskiej sztuki awangardowej okresu realnego socjalizmu tworzyły plenery, a także sympozja i biennale artystyczne. Sztuka zaangażowana ekologicznie w Polsce zaczęła się kształtować w latach 60., a szczególnie w 70. – właśnie podczas tych wydarzeń. Do najśłynniejszych należały odbywające się na Ziemiach Zachodnich i Północnych: Plenery Koszalińskie, zwane też Osieckimi (1963–1981), Sympozjum Wrocław '70, Plener Ziemia Zgorzelecka w 1971 r. pod hasłem „Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska”, a także Sympozja Złotego Grona w Zielonej Górze (1963–1981) i związane z nimi Plenery w Łagowie oraz Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965–1973), a także jedna impreza z centralnej Polski czyli sympozjum w Puławach „Sztuka w zmieniającym się świecie” w 1966 r.

Wydarzenia te, skupiając artystów polskiej awangardy, stały się miejscem manifestacji nowych tendencji w sztuce. Ich celem było znalezienie nowych form jej społecznego oddziaływania, tworzenie dzieł bezpośrednio wśród publiczności oraz wypróbowanie dla sztuki nowego obszaru i środowiska. Atutem Ziemi Zachodnich i Północnych był fakt, że niemal w każdej dziedzinie kształtowali je pionierzy. Na ważnych stanowiskach w administracji państwowej zasiadali ludzie powołujący organy rządzące, które deklarowały chęć podejmowania decyzji dotyczących nowatorskich, awangardowych wydarzeń artystycznych. Rozpoczynali proces budowania nowych społecznych relacji także poprzez sztukę¹. Na ziemiach tych artyści mieli większą odwagę, a władza sponsorowała ich działania chcąc pokazać, że dzieje się tu więcej niż gdzie indziej. Jak twierdzi Piotr Piotrowski, fuzja z jednej strony *par excellence* politycznych i ideologicznych przesłanek z ambicjami twórców kreowania

na wskroś nowoczesnych, jednocześnie autonomicznych działań i dyskusji o sztuce, była czymś wyjątkowym². Można dodać, że wyjątkowe było także zderzenie dwóch systemów wartości: był to czas rozwoju postaw proekologicznych wśród artystów uczestniczących w wydarzeniach sponsorowanych często przez zanieczyszczające środowisko ośrodki przemysłowe.

Sztuka zaangażowana ekologicznie była wówczas związana przede wszystkim z performancem, happeningiem czy szeroko pojętą sztuką akcji. Motyw przyrody jawił się w akcjach artystów jako pole do działań, podkreślał problematykę ekologiczną, bądź też miał prowadzić z nią dialog.

Inaugurującym dla sztuki zaangażowanej ekologicznie wydarzeniem w Polsce było Sympozjum w Puławach w 1966 r., podczas którego część twórców nie zgodziła się na podporządkowanie form sztuki podstawowemu założeniu tego wydarzenia, którym był sojusz sztuki i techniki. Sprzeciwienie się kilku uczestników tego Sympozjum (takich jak Jerzy Bereś, Liliana Lewicka, Włodzimierz Borowski) technokratycznym formułom wprowadziło do polskiej sztuki nowy wymiar działania i na długo pozostało w pamięci uczestników i odbiorców³.

Spektakularnym wydarzeniem wyrażającym rosnące niezadowolenie z wpływu przemysłu na środowisko przyrodnicze był Plener Ziemia Zgorzelecka w 1971 r., zorganizowany w Opolnie Zdroju oraz m.in. kopalni węgla brunatnego Turów (Bogatynia-Turoszów). Spotkanie było konfrontacją postaw artystycznych z naukowymi. Jego celem był namysł nad możliwością planowania zmian cywilizacyjnych, tak aby stały się zgodne z naturalnymi procesami biologicznymi. Można więc uznać, że był to namysł

¹ Schiller (2015: 15).

² Piotrowski (2011: 124).

³ Leśniewska (2006: 73).

nad zrównoważonym rozwojem (mimo że sam ten termin został sprecyzowany dużo później – w 1987 r., przez Gro Harlem Brundtland, w raporcie *Nasza wspólna przyszłość*⁴). Ziemia Zgorzelecka odbyła się w duchu postawy zwerbalizowanej rok wcześniej przez Jerzego Ludwińskiego podczas dyskusji na Sympozjum Plastycznym Wrocław ,70. Ten krytyk sztuki wyraził wówczas nadzieję, że dematerializacja w sztuce może być moralną odpowiedzią na technologiczny gigantyzm i nadprodukcję⁵.

W Plenerze brało udział wielu polskich awangardowych krytyków i malarzy. Plonem było wiele prac wyrażających idee sztuki ziemi, między innymi realizacja autorstwa Konrada Jarodzkiego *Zapis przestrzeni*, która polegała na przeprowadzeniu taśmy przez odkrywkę kopalni Turów⁶. Gest Jarodzkiego podporządkowywał artyście przestrzeń i materiał, jakim w tym przypadku była ziemia. Ten prosty bodziec wizualny podkreślał architekturę terenu i spektakularność pejzażu przemysłowego⁷. Przypominał on wielkoprzestrzenne realizacje amerykańskich „land artystów” tamtego czasu. Jednak w odróżnieniu od wielu z nich, działanie Jarodzkiego przekazywało ekologiczne przesłanie poprzez swój nieinwazyjny charakter i zwrócenie uwagi na skalę ludzkiej ingerencji w naturalny pejzaż.

Z kolei Andrzej Matuszewski w kopalni w Turowie zrealizował projekt *Dokument miejsca i czasu*. Artysta sfotografował i pobrał próbkę fragmentu ściany węgla, wskazując tym samym na fakt, że w materiale skalnym zapisana jest historia tego miejsca. Tak jak twórcy *earth artu*, Matuszewski potraktował materiał organiczny jako dzieło sztuki, szczególnie uwagę zwrócił natomiast na to, że jest on pewnego rodzaju wskaźnikiem destrukcyjnych zmian w środowisku i może stać się jedyną pozostałością po zanikających miejscach. Jak mówił artysta: „Miejsce, które powstało 30 mln lat temu, odkryte w ubiegłym miesiącu, czyli w czerwcu, 21 lipca przestało istnieć, w wyniku prac postępujących w kopalni. Tego miejsca już nie ma. Jedynym śladem jest to, co demonstruję⁸”.

Ówczesna sytuacja polityczna wzbudzała moralny niepokój artystów, którzy stawali się częścią działań twórczych sponsorowanych przez mocno zanieczyszczający zakład.

Ten niepokój znalazł swoje odzwierciedlenie w pracy *Dezaprobatore* Wandy Gołkowskiej. Tekst prowokacji artystycznej, ogłoszony w *Dezaprobatore*, nie stracił aktualności do dziś. A być może to dziś szczególnie wyraźnie jest on aktualny. Artystka pisze w nim:

nadprodukcja dzieł sztuki i nadmiar informacji utrudniają możliwość wyboru i zacierają różnice między autentycznością a wtórnością. Automatyzm i przyzwyczajenie nazywa się często koniecznością wypowiedzi artystycznej – zawartej w kilometrach i tonach materiałów dostępnych w warunkach ziemskich. Nieunikniony – produkowany nadmiar energii musi być akumulowany. Proponuję stworzenie Światowej Składnicy Informacji Artystycznej, działającej na zasadzie urzędu patentowego. [. . .] Dla uniknięcia wszelkich dotychczasowych systemów oceny przez jury i komisje – komputery i mózgi elektronowe wydawałyby opinie kwalifikujące do przyjęcia na składnicę⁹.

Praca ta charakteryzuje się minimalizacją środków wyrazu oraz redukcją formalną i, mimo głoszenia postulatu ograniczania produkcji dzieł materialnych, sama w sobie jest interesującym wizualnie materialnym dziełem sztuki. Przypomina ona trochę anonimowy donos na artystów: czarne tło jest dominującym elementem kompozycji przypominającej plakat. Na nim, w dolnej części, została przedstawiona strzałka skierowana w dół. Na strzałce, wycięte z gazety litery układały się w słowo „NADPRODUKCJA”. Z nadmiernej produkcji pozostaje ciemność, chaos i pustka, którą później artystka w pracy *Etapy zagrożenia* zdefiniuje jako wręcz groźną dla środowiska masę plastyczną. Charakter instalacji ma natomiast drugi *Dezaprobatore*, prezentowany na wystawie *Atelier 72* w Richard Demarco Gallery w Edynburgu, w ramach zaaranżowanej przez Jana Chwałczyka na Plenerze Osieki '72 współpracy artystów szkockich i polskich. Składał się on z czterech szpul papieru z tekstem i rysunkami o różnej szerokości i długości. Najdłuższa szpula miała 22 m. Na papierze wypisany został znany z wcześniejszej wersji *Dezaprobatore* tekst autorski wyjaśniający sens tego dzieła¹⁰.

Plenery w Osiekach to jedne z najważniejszych spotkań artystycznych po 1945 r. w Polsce. Były one ważnym forum

⁴ Morżoł (2006).

⁵ Monkiewicz (2015: 130).

⁶ Gołkowska, Ludwiński (1972: 32).

⁷ Serafinowicz (2015: 2).

⁸ Matuszkiewicz (2008).

⁹ Gołkowska (1971).

¹⁰ Wincencjusz-Patyna (2015: 60).

artystycznym i teoretycznym polskiej awangardy – miejscem manifestacji nowych kierunków, tendencji, teorii, obszarem działania buntowniczych grup artystycznych¹¹. W *Informatorze Osieki '72* podkreślono istnienie w Polsce artystów szczególnie zwracających uwagę na otaczające ich środowisko, stąd zauważano potrzebę poświęcenia jubileuszowego, X Pleneru tej tematyce¹². X Plener Osiecki odbył się w sierpniu 1972 r. pod hasłem: „Nauka i sztuka w procesie ochrony strefy widzenia”. Wzięło w nim udział 32 artystów oraz 16 naukowców. Był to plener szczególny, ponieważ po raz pierwszy poza dyskusją o sztuce towarzyszył mu motyw ekologii. W związku z tym tematem miała miejsce znaczna ilość wykładów i prelekcji, odbyto kilka wycieczek, a artyści zrealizowali prace nawołujące w swej wymowie do ochrony środowiska. Jerzy Treliński i Andrzej Pierzgałski wykonali trzy wspólne akcje: *Mandatowanie*, *Wiatr/owanie* i *Ciszę*. Były one przykładem możliwości rozszerzania sztuki poprzez wyjście poza artefakt ku dyskursom kontekstualnym¹³. Artyści stworzyli *environment* łączony ze sztuką akcji. Realizacje tego typu powstawały w Osiekach przez cały czas od roku 1967, gdy dzięki happeningowi (*Panoramyczny happening morski* Tadeusza Kantora i *Zdjęcie Kapelusza* Włodzimierza Borowski) uświadomiono sobie znaczenie, jakie ma dla sztuki posłużenie się akcją i obecnością artysty oraz widzów.

Mandatowanie polegało na włożeniu karteczek z mandatami za wycieraczki 200 samochodów zaparkowanych na koszalińskich ulicach. Druki mandatów artyści uzyskali w lokalnej Komendzie Milicji w Koszalinie. W rubryce „Za wykroczenie przeciwko. . .” wpisywali „naturalnemu środowisku człowieka”. Mandaty zostały opatrzone potwierdzoną naukowo informacją, że silnik samochodowy podczas kilkusetkilometrowej podróży zużywa tyle tlenu, ile wystarcza jednemu człowiekowi na cały rok. Reakcje kierowców na ten zaskakujący dla nich artystyczny mandat były różnorodne i stały się częścią akcji artystycznej, skłaniając ich do refleksji nad skutkami niekontrolowanego rozwoju motoryzacji. „Ukarani” wdawali się w dyskusję z artystami:

– Panie, do cholery, przecież jest znak postoju. . . –
Aha, to o to chodzi, przydałoby się u nas na Śląsku. . .¹⁴

Treliński, w wywiadzie dla czasopisma „Odgłosy”, na pytanie dziennikarza dlaczego akcja ta była taka prosta odpowiedział:

w naszych skomplikowanych czasach poezja tkwi w działaniu najprostszym. Myśleć najprościej, umieją to tylko dzieci. *Mandatowanie* było właśnie takim „dziecinny” spojrzeniem na rzeczywistość¹⁵.

Akcja ta znalazła największy ze wszystkich oddźwięków w bieżącej prasie¹⁶. Z bezpośrednich relacji przytaczanych w gazetach można było dowiedzieć się, że się udało. Według autora notki prasowej „Głosu Koszalińskiego”, wywołała ona „chwilowe choćby poruszenie”, a widok mandatów za wycieraczkami szyb samochodowych spowodował u kierowców zdziwienie, ale i zaniepokojenie¹⁷.

Kolejna akcja Trelińskiego i Pierzgałskiego *Wiatr/owanie* (nazwana przez artystów seansem zamkniętym w pejzażu naturalnym, w obecności aparatu fotograficznego) odbyła się dokładnie o godzinie 15⁰⁰, 21 sierpnia, i zyskała trwały ślad w postaci dokumentacji fotograficznej. Podczas tej nieinwazyjnej, efemerycznej akcji nadzy artyści, podkreślając swój związek z naturą, trzymali płótno – jakby w żagiel – „łapali wiatr”. Wiatr stawał się w ten sposób poniekąd współautorem dzieła. Nacisk został tutaj położony na działanie poprzez zaznaczenie w tytule: *Wiatr/owanie*. Wykorzystując płótno, materiał jaki przez wieki był używany w malarstwie jako podobrazie, artyści zakwestionowali rolę tradycji i plenerów malarskich, jednocześnie zbliżając się do natury dzięki temu, że użyli płótna „nieskażonego” farbą czy inną sztuczną substancją. Oni sami tworzyli jakby sztalugę dla dzieła, którego niematerialnym tworzywem był wiatr nadający płótnu różne kształty. Zredukowali w ten sposób artystyczne formy występujące w malarstwie i zastąpili je nowymi. W tej pracy można odnaleźć echa romantycznego myślenia gdyż artyści wydają się czuć moc zespajania się z naturą, poszukując w ten sposób refleksji na temat własnej tożsamości. Na jedynej fotografii, jaka się zachowała, widać artystów stojących tyłem do widzów (il. 1). Przypomina ona obrazy romantyka Caspara Davida Friedricha, na których stojące tyłem postacie zachęcają widzów do kontemplacji pejzażu rozpościerającego się przed nimi i który same kontemplują. Jednak w przypadku *Wiatr/owania* nie widać samego

¹¹ Ziarkiewicz (2008: 32).

¹² Ziarkiewicz (2008: 228).

¹³ Guzek (2014: 107).

¹⁴ m (1972: 2).

¹⁵ Treliński (1980: 5).

¹⁶ O akcji piszą m.in. Dąbrowa (1972); Grudniewska (1972).

¹⁷ m (1972: 2).



Il. 1 Jerzy Treliński i Andrzej Pierzgalski podczas akcji *Wiatr/owanie*, X Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki „Nauka i sztuka w procesie ochrony strefy widzenia” w Osiekach, Osieki, 1972. Fot. dzięki uprzejmości Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie

pejzażu, gdyż jest on w całości przesłonięty przez płótno. Natura jest prezentowana poprzez ciała artystów i wiatr, który je wygina.

Akcja ta wywołuje też skojarzenie z *Panoramicznym Happeningiem Morskim* Kantora, w którym Edward Krasieński dyrygował morzem wykorzystując siły natury, symbolicznie ją sobie podporządkowując. Inaczej było w przypadku Trelińskiego i Pierzgalskiego, gdyż poddawali się oni, wraz z płótnem które trzymali, działaniu wiatru. Ciekawe jest też to, że dyrygent w działaniu Kantora był ubrany we frak kontrastujący z morzem, natomiast Treliński i Pierzgalski pragnąc zbliżyć się do natury – byli podczas swojej akcji nagi i trzymali nieobrobione, zszyte w dwóch miejscach płótno.

To samo płótno, co we *Wiatr/owaniu*, artyści wykorzystali do jeszcze jednego osieckiego działania¹⁸, zatytułowanego

¹⁸ Wynika to z dokumentacji fotograficznej zdarzenia i, wbrew źródłom, nie była to biała plansza – por. Ziarkiewicz (2008: 333).

Cisza, które odbyło się dzień po *Wiatr/owaniu* i trwało z 22 na 23 sierpnia. Składało się z dwóch części. W pierwszej, która odbyła się wieczorem, uczestnicy słuchali odtwarzanych z radiowozu odgłosów, na przemian przyrodniczych i przemysłowych. Błysk światła wydobywał zawieszone wśród drzew w znacznej odległości od uczestników płótno. Następnego dnia można było przeczytać na nim słowo „CISZA”. Warto zwrócić uwagę na kontrastowy aspekt dwóch części akcji: pierwszej hałaśliwej i rozgrywającej się w sztucznym oświetleniu i drugiej spokojnej, w której w blasku słońca uwidocznił się napis „CISZA”. W ten sposób artyści zwrócili uwagę na to, że uciążliwe odgłosy przemysłowe, które następowały po tych przyrodniczych, są rodzajem zanieczyszczenia środowiska, wpływającego negatywnie na odbiorców.

Podczas Pleneru powstał także, rozwijany w późniejszych latach, wieloelementowy projekt *Ziemia* Wandy Gołkowskiej. Artystka stworzyła dwie plansze pokryte słowem ZIEMIA zapisanym w różnych językach i przy pomocy

różnych alfabetów¹⁹. Rozwiązanie formalne, zastosowane w pierwszej z nich (il. 2), artystka rozwijała także w innych swoich kolekcjach, jak na przykład: *Kolekcji Błękit* czy *Pomnik Sztuki*. W Osiekach przedstawiła ona również wersję w kolorze, w której kwadratowe pole obrazowe jest pomalowane na żółto i szczelnie pokrywają go różnokolorowe napisy ZIEMIA w różnych językach (wśród nich dwa największe zamknięte kompozycje od góry i dołu: Earth i Ziemia). Tworzą one tło dla koła, także szczelnie pokrytego wielojęzycznymi mniejszymi napisami definiującymi Ziemię jako: Naszą Matkę, Planetę Układu Słonecznego, Glob Ziemski, Ciało Niebieskie, Kulę Ziemską. Prace te pozwalały na zastanowienie się, co dla zgromadzonych na Plenerze artystów – w kontekście hasła Pleneru – znaczy słowo Ziemia. Dzięki ukazaniu mnogości możliwości zapisu słowa Ziemia narzucała się świadomości widzów ważność i szczególna aktualność tego pojęcia²⁰. Różne formy wskazywały również na to, że zawarty w hasle Pleneru postulat ochrony strefy widzenia powinien być rozpatrywany w szerszym kontekście całej planety. Warto dodać, że barwna wersja *Kolekcji Ziemia* została zaprezentowana jako część pejzażu, w otoczeniu prawdziwej ziemi, na ekspozycji Actual Art w Ystad w 1974 r.²¹ W związku z tym artystka włączyła w to dzieło elementy otoczenia, takie jak światło, przestrzeń czy ruch, zakładając aktywny udział odbiorcy w percepcji pracy. *Kolekcję Ziemia* przywołali także niedawno, w 2015 r., organizatorzy wystawy *Ziemia, Ziemia, Ziemia*. . . w Muzeum Współczesnym Wrocław. Na wystawie tej zaprezentowana została też książka Paolo Barrile *Storia di messaggio Terra*, ze zdjęciami m.in. Gołkowskiej, wykonanymi podczas zbierania ziemi w Częstochowie i Wadowicach. Zebrana ziemia, która miała być częścią projektu Barrilego z 1983 r., ostatecznie nie została do niego dołączona, gdyż urzędnicy nie zgodzili się na wysłanie 4 kg ziemi pocztą²².

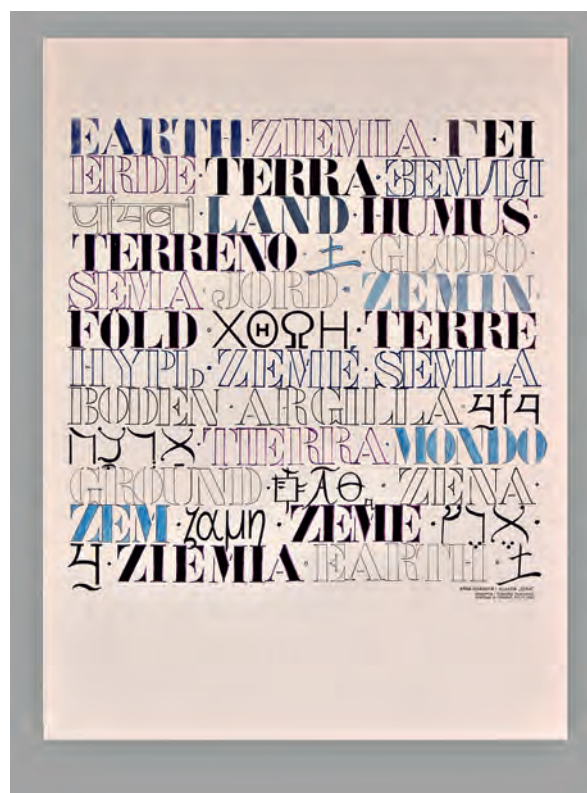
Gołkowska była wrażliwa na problem destruktywnej nadprodukcji zagrażającej zarówno przyrodzie, jak i sztuce. Co ciekawe, postulat ograniczenia produkcji wydaje się być wspólny dla idei zrównoważonego rozwoju i sztuki konceptualnej. Jak pisał Jerzy Ludwiński, w sztuce konceptualnej dostrzec można reakcję na mnożenie się dzieł sztuki-przedmiotów, nieadekwatnych wobec procesu twórczego.

¹⁹ Ziarkiewicz (2008: 238).

²⁰ Kępińska (1977).

²¹ Wincencjusz-Patyna (2015: 76).

²² Według relacji ustnej Jana Chwałczyka z 10 kwietnia 2016 r. ziemia została dosłana później (zapis w posiadaniu autorki).



Il. 2 Wanda Gołkowska, *Kolekcja Ziemia*, 1972; akryl na tekturze; praca powstała podczas X Pleneru Osieckiego „Nauka i sztuka w procesie ochrony strefy widzenia”, Osieki, 1972. Fot. dzięki uprzejmości Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie

Domniemywał on nawet, że „klęska urodzaju”, wynikająca z nadmiaru produkowanych przedmiotów i informacji, przyczyniła się w pewien sposób do powstania sztuki konceptualnej²³. Prezentowane w tym samym roku w Osiekach *Etap zagrożenia* są w sensie ideowym kontynuacją *Dezaprobatorów*. Zagrożenie to „lawinowe pojawianie się artefaktów sztuki w wyniku którego powstaje w zasadzie jeden produkt, który staje się masą plastyczną bezpośrednio zagrażającą życiu biologicznemu”²⁴. W przypadku *Dezaprobatorów* i *Etapów zagrożenia* artystka zwróciła uwagę na prymat idei i co za tym idzie – zbędność realizacji wielu dzieł sztuki, w drugim przypadku w bardzo ciekawy sposób łącząc ten problem z zagrożeniem środowiska wynikającym z niepomówanej produkcji. Zadała w ten sposób przewrotne pytanie: dlaczego walczyć z nadprodukcją nie mieliby także artyści poprzez ograniczenie produkcji materialnych swoich dzieł? Zwłaszcza, że sens ich działań nie polega na produkcji

²³ Ludwiński (1972).

²⁴ Gołkowska za: Wincencjusz-Patyna (2015: 66).



Il. 3 Stefan Papp, akcja *Drzewa umierają publicznie*, VII Sympozjum i Wystawa Złotego Grona „Przestrzeń człowieka”, Zielona Góra, 1975, Fot. dzięki uprzejmości artysty

artefaktów, ale na koncepcji i samym twórczym procesie (a te przecież jako niematerialne nie zanieczyszczają środowiska). Prawdziwa, bezinteresowna realizacja jest według Gołkowskiej zamknięta w energii myślowej. Jej materialny aspekt jest tylko dokumentem archiwalnym. Co więcej, już w 1968 r. Gołkowska pisała, że za realizacją przemawia egoizm twórczy, czyli zaspokajanie potrzeb fizjologii twórczości – działania²⁵.

Podczas X Pleneru w Osiekach stworzono wiele innych prac związanych z ochroną sfery przyrodniczej, by wspomnieć tylko: akcję *Odślonięcie Pomnika Drewna Zygmunta Wujka*, *W obronie środowiska naturalnego* Andrzeja Pawłowskiego czy *SWZ + SCT – Strefę Wypoczynku-Ziemia i Strefę Cywilizacji Technicznej* Stefana Krygiera²⁶.

Jeśli chodzi o Sympozjum Złotego Grona w Zielonej Górze, to bardzo ważną edycją było III Sympozjum „Przestrzeń” w 1967 r. Swoje projekty zaprezentowali na nim Oskar i Zofia Hansenowie, którzy w ramach wystawy *Przestrzeń i wyraz*

pokazali założenia koncepcji Linearnego Systemu Ciągłego, wraz z projektami i dokumentacją realizacji swoich osiedli mieszkaniowych w duchu Formy Otwartej. Projekt Hansenów stanowił polski akcent w ogólnoświatowej orientacji ku architekturze przyszłości²⁷. Koncepcje, które akcentowały możliwość kształtowania świadomości społecznej poprzez właściwe ukształtowanie otoczenia były także kluczowe dla VII Sympozjum i Wystawy Złotego Grona pod tytułem *Przestrzeń człowieka* w 1975 r.

Mimo, iż w prasie lat 70. częste były wzmianki o zanieczyszczeniu środowiska i równie często urządzano – nierzadko popierane przez władze – konferencje, skoncentrowane na tych problemach, to przyjmowały one raczej charakter symulacji, bez założenia konkretnych efektów tych działań. W tym kontekście bardziej skuteczne okazywały się organizowane oddolnie akcje artystyczne, takie jak na przykład zaprezentowana na VII Sympozjum Złotego Grona akcja *Drzewa umierają publicznie* Stefana Pappa (il. 3). Miała ona przede wszystkim na celu ostrzeżenie, refleksję i zmianę hierarchii wartości. Papp, podczas kilkukrotnych wizyt w Zielonej Górze, zwrócił uwagę na wysychające drzewa, które rosły przy Alei Niepodległości. Powodem ich wysychania było całkowite wybetonowanie tej ulicy. Postanowił wówczas – środkami sztuki akcji – zwrócić na to skandaliczne działanie uwagę opinii publicznej, przeprowadzając zorganizowaną przy pomocy stu uczniów z miejscowego Zespołu Szkół Zawodowych akcją *Drzewa*. . . W centrum Zielonej Góry umieścili oni wcześniej rano tysiąc klepsydr, w których opłakiwano zniszczone drzewa. Napis na klepsydrach głosił:

zawiadamiam o tragicznej śmierci Drzewa zasłużonego dla zdrowia i urody miasta, niezastąpionego Przyjaciela człowieka, które po długiej chorobie, nie otrzymawszy żadnej pomocy zginęło na oczach przechodniów, zatrute spalinami i pyłami, zabetonowane na śmierć.

Pogrążona w głębokim smutku Aleja Niepodległości²⁸

Artysta wyrażał w ten sposób swój sprzeciw wobec dewastacji tej części przestrzeni społecznej, która wcześniej była pięknym parkiem, a w wyniku zalania betonem stała się betonową pustynią. Władze miejskie Zielonej Góry przstraszyły się tej akcji, tym bardziej że odbyła się ona w przeddzień zjazdu partii i została odebrana przez działaczy

²⁵ Ludwiński, Gołkowska (1968).

²⁶ Ziarkiewicz (2008: 235, 238).

²⁷ Schiller (2015: 150).

²⁸ Transkrypcja z autorskiego tekstu na klepsydrze (w zbiorach prywatnych S. Pappa).

partyjnych jako pokrycie Zielonej Góry żałobą i jako swoisty protest przeciwko zjazdowi. W ten sposób ekologiczna akcja zyskała dodatkowy, polityczny wymiar. Po paru godzinach od rozwieszenia, decyzją Wojewody Lubuskiego, milicjanci i pracownicy MPO pozrywali wszystkie plakaty²⁹. Mimo tak szybkiej reakcji władz, ta zaznaczona artystycznie przestrzeń została zauważona przez zielonogórczan i wywarła na nich duże wrażenie³⁰.

W ramach bogatego w wydarzenia Sympozjum Złotego Grona powstały także Plenery w Łagowie. Były one, tak jak zielonogórskie Sympozja, jednym z najważniejszych wydarzeń w powojennej plastyce polskiej. Również na tych Plenerach artyści często poruszali temat szkodliwej ingerencji człowieka w środowisko. Podczas Pleneru w 1972 r. Witold Cichacz stworzył ciekawy projekt, mający uzbroić jeziora łagowskie przed „Wczasowiczami”. Cichacz stworzył definicję Wczasowicza jako: „formy czasowej, destrukcyjnej koegzystencji człowieka z naturą pogłębiającej izolację człowieka od natury poprzez przenoszenie w środowisko naturalne nawyków myślowych środowisk zurbanizowanych z ich konsekwencjami technicznymi³¹”. W celu uzbrojenia jezior pragnął zatopić w nich kompozycję przestrzenną, w której powtarzalnym elementem byłby zaostrowany słup, umieszczony w miejscach krzyżowania się linii gigantycznej, poziomej siatki. Ostre końce pali, dotykające wewnętrznej strony lustra wody, obnażałyby się przy każdym podmuchu wiatru jako ostrzeżenie dla intruza. Był to artystyczny, a zarazem bardzo praktyczny – bo uniemożliwiający korzystanie z tej części jeziora – protest przeciw zanieczyszczeniu wody, odprowadzaniu do niego ścieków gospodarczych i degradacji łagowskiej przyrody. Dziś gmina Łagów ma nowoczesną oczyszczalnię ścieków, a jakość jeziornych wód w ostatnich latach zdecydowanie się poprawiła³².

Jakby kontrapunktem dla tej mocnej propozycji był projekt zapraszający człowieka na teren jeziora w Sławie, w postaci mola zachęcającego do nieinwazyjnego korzystania z wybrzeża jeziora. Juliusz Woźniak zaproponował w tym celu ustawienie na palach pomostów, które stanowiłyby symboliczne ramiona miasta – wyciągnięte w stronę

jeziora, wychodzące z rynku miasta i łączące się z amfiteatralnie rozwiązaną promenadą. Partie tego mola-amfiteatru, schodzące nad lustro wody, wykonane byłyby w części z przezroczystych materiałów, umożliwiając obserwację nie-naruszonej przyrody i stwarzając iluzję stąpania po jeziorze³³.

Na Plenerze w Łagowie w 1974 r. jedynym tematem była dyskusja o wartościach przestrzeni miejskich. Inicjując ruch ochrony wartości humanistycznych w zurbanizowanej przestrzeni życia kontynuowano wcześniejsze, lokalne inicjatywy artystów protestujących przeciwko dewastacji środowiska przyrodniczego. Uczestnicy Plenerów Łagowskich w latach 1974–1975 przyjęli projekt Karty Łagowskiej *Kreacja Przestrzeni społecznej* zredagowanej przez Stefana Pappa i Jana Berdyszaka. Już w jej wstępie artyści wyrazili sprzeciw wobec stechnicyzowanej działalności człowieka, w której nie ma miejsca na pogłębioną refleksję humanistyczną. W jej najważniejszych założeniach zawiera się stwierdzenie, że pierwszą powinnością kreacji jest rekonstrukcja zdewastowanego środowiska oraz ochrona wartości niezbędnych dla egzystencji, aktywności i prawidłowego rozwoju człowieka³⁴.

Z powyższych przykładów wynika, że najciekawsze wydarzenia artystyczne doby PRL-u, związane ze sztuką zaangażowaną ekologicznie, były często działaniem zbiorowym i charakteryzowały się specyfiką lokalną – często odbywały się na Ziemiach Zachodnich i Północnych. Prezentowane przykłady pokazują odwagę wielu polskich twórców w wyrażaniu sprzeciwu wobec technokratycznej rzeczywistości PRL-u.

Warto podkreślić szczególną sytuację na świecie i w Polsce, związaną z podejściem do spraw ochrony przyrody. W Stanach Zjednoczonych Rachel Carson w 1962 r. opublikowała książkę *Silent Spring*, w której zwróciła uwagę społeczeństwa na sprawy ekologii i ochrony środowiska. Dzięki niej miała miejsce publiczna debata na temat zanieczyszczenia sfery życia. Przyczyniła się ona do powstania globalnego ruchu ekologicznego – między innymi takiego jak Greenpeace, który założono w Vancouver w 1969 r.³⁵ Natomiast w Polsce jeszcze wcześniej od *Silent Spring*, bo już w 1961 r., wydano publikację na podobny temat. Była to *Oskalpowana Ziemia* autorstwa Antoniny Leńkowej, jednak nie odbiła się ona szerokim echem wśród społeczeństwa, gdyż temat nie był mile

²⁹ Transkrypcja z tekstu ulotki dokumentującej akcję *Drzewa umierają publicznie*, prezentowanej na wystawie *Przestrzeń Człowieka* podczas VII Sympozjum Złotego Grona, wrzesień 1975 r. (w zbiorach prywatnych S. Pappa).

³⁰ Słodkowski (2014: 199).

³¹ Plener Łagów '72 (1972).

³² Słodkowski (2014: 26).

³³ Plener Łagów '72 (1972)..

³⁴ Słodkowski (2014: 208–211).

³⁵ Ramade (2007: 33).

widziany przez komunistyczne władze. Natomiast to właśnie artyści, którzy często pierwsi zwracają uwagę nowe problemy (na przykład dzięki współpracy z naukowcami) zaczęli, od połowy lat 60., w sposób dogłębny eksplorować ten problem. Według Andrzeja Matuszewskiego:

potencjalnie artysta reaguje jak niezwykle czuły sejsmograf notujący drgania niewyczuwalne i jeszcze niezauważalne. Notacje sejsmografu uprzedzają i znamionują ewentualność wstrząsów, mogących stać się wybuchem nowej formy. Czyli przemiany³⁶.

Zmiany świadomościowe zaczęły stopniowo zachodzić, a sympozja i plenery okazały się nowatorskimi przedsięwzięciami, które stały się dla wielu artystów miejscem nowych inspiracji, swobody twórczej i katalizatorem zmian, zauważanych wyraźnie dopiero w kolejnych latach.

Bibliografia

- Dąbrowa 1972 = Jerzy Dąbrowa, „Ochrona strefy widzenia”, *Głos Pracy*, 201 (24 sierpnia 1972).
- Gołkowska 1971 = Wanda Gołkowska, *Tekst ogłoszony w „Dezapro-batorze” na plenerze w Opolnie*, sierpień 1971, archiwum prywatne Jana Chwałczyka.
- Gołkowska 1972 = Wanda Gołkowska, „Układy otwarte”, *Odra*, (styczeń 1968).
- Gołkowska, Ludwiński 1972 = Wanda Gołkowska, Jerzy Ludwiński (red.), *Plener Ziemia Zgorzelecka – 1971. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*, Opolno-Zdrój 1972.
- Grudniewska 1972 = Melania Grudniewska, „Sztuka-to wszystko”, *Głos Koszaliński*, 253 (9 września 1972).
- Guzek 2014 = Łukasz Guzek, „Plenery w Osiekach jako model historii sztuki Polskiej lat siedemdziesiątych”, *Sztuka i Dokumentacja*, 10 (2014): 105–114.
- Kępińska 1977 = Alicja Kępińska, „Idea Kolekcji Wandy Gołkowskiej”, *Kultura*, 21–22 maja 1977.
- Leśniewska 2006 = Anna Maria Leśniewska, *Puławy 1966*, Towarzystwo Przyjaciół Puław, Lublin 2006.
- Ludwiński 1972 = Jerzy Ludwiński, „Strefa wolna od konwencji”, *Projekt*, 1/86 (1972).
- m 1972 = m, „Za wykroczenie przeciwko. . .”, *Głos Koszaliński*, 230 (17 sierpnia 1972): 2.
- Matuszkiewicz 2008 = Maria Matuszkiewicz, „Andrzej Matuszewski”, *Culture.pl*, 26 marca 2009, <http://culture.pl/pl/tworca/andrzej-matuszewski> (data dostępu: 22 lutego 2015).
- Monkiewicz 2015 = Dorota Monkiewicz (red.), *Dziki Pola*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015.
- Morżo 2006 = Ilona Morżo, „Unesco a zrównoważony rozwój”, *Polski Komitet d. UNESCO*, <http://www.unesco.pl/edukacja/dekada-edukacji-nt-zrownowazonego-rozwoju/unesco-a-zrownowazony-rozwoj> (data dostępu: 11 marca 2016).
- Piotrowski 2011 = Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Rebis, Poznań 2011.
- Plener Łągów 72 (1972) = *Plener Łągów 72*, mps w zbiorach Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie.
- Ramade 2007 = Benedicte Ramade, „Mutation écologique de l'art ?”, *Cosmopolitiques*, 15 (2007): 31–42.
- Schiller 2015 = Konrad Schiller, *Awangarda na Dzikim Zachodzie*, BWA Zielona Góra, Warszawa-Zielona Góra 2015.
- Serafinowicz 2015 = Sylwia Serafinowicz, „Ziemia, ziemia, ziemia. . .”, w: *Jednodniówka MMW 20.2.2015*, Muzeum Współczesne Wrocław, Wrocław 2015: 2.
- Słodkowski 2014 = Piotr Słodkowski (red.), *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, Fundacja Salony, Zielona Góra 2014.
- Treliński 1980 = Jerzy Treliński, „Sztuka jest pytaniem”, *Odgłosy*, 32 (10 sierpnia 1980): 5.
- Wincencjus-Patyna 2015 = Anita Wincencjus-Patyna, *Wanda Gołkowska*, ASP Wrocław, Wrocław 2015.
- Ziarkiewicz 2008 = Ryszard Ziarkiewicz (red.), *Awangarda w plenerze Osieki i Łazy 1963–1981*, Muzeum w Koszalinie, Koszalin 2008.

Summary

Ecologically-oriented art in Poland at symposia and open-air festivals in the Western and Northern Territories of Poland in the 60's and 70's

The growing level of environmental awareness could be observed in Poland mainly as a response to intensive industrialization of the country during the decade of Edward Gierek, the First Secretary of the Polish United Workers' Party (Polish: *Polska Zjednoczona Partia Robotnicza* PZPR) in the years 1970–1980. However, in the previous decade many examples of the new approaches to the environment and art in the open air could be perceived. They were no longer defined by mimetic imitation, but by construction of particular relationships through

³⁶ Matuszewski (1977).

an active experience of nature. In the 1960's, some Polish artists went out to work in the open air, often with the purpose of defending nature. Polish contemporary art under Communism largely developed in the settings of "plein-air" (open-air artists' meetings), symposia and biennials organised under the patronage of the state, and very often taking place in the Western and Northern Territories of Poland. International Meetings of Artists, Scientists and Art Theorists in Osieki, the "Złote Grono" Symposium in Zielona Góra or Ziemia Zgorzelecka open-air festival were among the most famous artistic meetings. They

contributed to the development of new tendencies in Polish avant-garde art (tendencies that were often in sharp opposition to the assumptions of their state sponsors), and were among the first manifestations of interest in ecological issues in Poland. The innovation of Polish ecologically-oriented art in the 1960's and 1970's was a reflection of the artists' particular concern for their environment. The artists were aware of the fact, that a devastated environment would have a negative influence on humans. It should be emphasised that, compared to other countries, ecologically-oriented art occurred in Poland very early on.