



Magdalena Wołek

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID: 0000-0002-2741-9667

e-mail: magdalena.wolek@us.edu.pl

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/RF.2025.019>

Katastrofa z dystansu

Tragizm sztuki ekologicznej

Dystans roli widza należy do istoty tragiczności.

Hans-Georg Gadamer

Wstęp: dwie tragedie

O katastrofie klimatycznej, globalnym ociepleniu, masowym wymieraniu gatunków, zanieczyszczeniu środowiska, chorobach, które ono wywołuje, przeludnieniu czy związanych z nim falach migracji oraz ubóstwie mówi i pisze się dużo. Jesteśmy rzetelnie i na bieżąco informowani o kolejnych konferencjach i szczytach klimatycznych, działaniach polityków, akcjach protestacyjnych obrońców klimatu oraz proekologicznej polityce firm. Zastanawiające, że mimo to wciąż brakuje efektywnych rozwiązań. Wszechobecna retoryka dbałości o środowisko rzadko przekłada się na realne działania naprawcze. Z pewnością wpływ na to mają głosy denalistów, którzy kwestionują naukowe dowody katastrofalnego wpływu działalności człowieka na klimat. Ale nie oni odpowiadają za wszechobecną obojętność wobec katastrofalnego stanu rzeczy. Przyczyn jest o wiele więcej.

Jedną z nich jest sposób, w jaki przedstawiamy katastrofę w sztuce. Często zniechęca on do podejmowania jakichkolwiek inicjatyw, przyczyniając się, wbrew intencjom artystów, do pogłębiania kryzysu, w ten sposób bowiem – jak pokażę – często działa tzw. sztuka ekologiczna. Część niepowodzeń proekologicznych inicjatyw, mimo szczerego zaangażowania środowisk, wynika nie tylko z chybionych czy kuriozalnych strategii artystycznych – jest raczej wynikiem wytwarzanego w medium sztuki dystansu estetycznego. Właśnie ze względu na ów dystans, który stanowi nieodzowny produkt każdej działalności artystycznej, sztuka ekologiczna nie może zrealizować swego zadania. Nie może serio ostrzegać, serio przerażać, a jej przesłanie – świat, jaki znamy, ginie wraz z nami – staje się jeszcze jednym elementem bogatego repertuaru toposów, happeningów i zabaw. Tragedie są zatem dwie – pierwsza klimatyczna, druga to tragedia niemocy sztuki ekologicznej. Niemoc ta jest produktem ubocznym koniecznego przy obcowaniu z dziełem sztuki poczucia bezpieczeństwa, nieodzownego poczucia, że wszystko jest wyjątkowe, czasem przerażające, ale zawsze *na niby*. Kant powiedziałby, że to potężne estetyczne odczucie opiera się na niepraktycznej i nierozumowej bezinteresowności.

Sztuka ekologiczna: zachwycająca katastrofa

Wielorakie przejawy sztuki ekologicznej łączy tematyka, a wyróżnia czas, w którym powstała. Początki ruchu ekologicznego w sztuce sięgają lat 60. XX wieku. Był on jednym z przejawów rodzącej się wówczas świadomości negatywnego wpływu człowieka na środowisko¹. Jej rozwój i upowszechnienie były efektem publikacji ujawniających skalę zanieczyszczenia Ziemi, takich jak *Silent Spring* (1962) autorstwa Rachel Carson oraz *Population Bomb* (1968) Paula R. Ehrlicha, czy dwóch wpływowych raportów: *The Problems of Human Environment*, przedstawionego w 1969 roku przez sekretarza generalnego ONZ Sithu U Thanta, oraz *The Limits to Growth* (1972), przygotowanego przez zespół Donatelli H. Meadows. Publikacje te przyczyniły się do powstania różnych ruchów proekologicznych, w tym wpływowej, ale i kontrowersyjnej głębokiej ekologii (*Deep Ecology*) zapoczątkowanej przez Arne Naessa i rozwijanej przez Fritjofa Caprę. Ruchy te nawoływały do zmiany sposobu myślenia

¹ Co ciekawe, w tym samym czasie, w którym kształtowała się świadomość ekologiczna, powstał także ruch denializmu klimatycznego.

z ego-centrycznego na eko-logiczny. Według autorów głębokiej ekologii zmiana ta jest warunkiem przetrwania życia na Ziemi.

Wzrastająca świadomość ekologiczna przyczyniła się do powstania pod koniec lat 60. takich nurtów, jak sztuka środowiska (*Environmental Art/Site-Specific Art*) i sztuka ziemi (*Land Art/Earth Art*). Sztuka środowiska akcentuje związek dzieła z miejscem. Może nim być zarówno środowisko naturalne, jak i przestrzeń galerii. Z kolei sztuka ziemi, tworzona zawsze w otwartych przestrzeniach, stanowi element środowiska naturalnego i jest poddawana działaniom sił przyrody, takich jak woda czy wiatr. Tego rodzaju prace (na przykład: *Spiral Jetty* Roberta Smithsona, *Double Negative* Michaela Heizera, *Lightning Field* Waltera De Marii czy *A Line Made by Walking* Richarda Longa) miały za zadanie unaocznić procesy i zachodzące zmiany. Long tworzył prace, spacerując. Wydeptywał ścieżki w trawie, piasku czy śniegu, które ulegały szybkiemu zniszczeniu. Wcześniej jednak dokumentował je w postaci fotografii. Artyści sztuki ziemi jednak inaczej niż Long, często radykalnie i trwale, zmieniają środowisko. Słynna *Double Negative* Michaela Heizera (1969) to ogromny rów (9 metrów głębokości, 10 metrów szerokości, długi na prawie pół kilometra) wykopany w górach Nevady przez wybranie 240 000 ton skał. *Lightning Field* Waltera De Marii (1977) tworzy 400 kilkumetrowych, stalowych prętów zalanych betonem w ziemi o powierzchni kilometra na milę. *Spiral Jetty* Roberta Smithsona – najsłynniejsza praca sztuki ziemi – to olbrzymia spirala (około 450 metrów długości i 4,5 metra szerokości) usypana w roku 1970 na brzegu Wielkiego Jeziora Słonego (*Great Salt Lake*) w Utah. Smithson wykorzystał naturalne materiały, takie jak skały i ziemia, a do ich transportu i budowy posłużył się ciężkim sprzętem: wywrotkami, traktorem i ładowarką czołową². Łącznie na budowę zużyto 6650 ton materiału. W momencie powstania *Spiral Jetty* otaczała woda o naturalnej, intensywnie czerwonoróżowej barwie, spowodowanej wysokim zasoleniem oraz obecnością specyficznych bakterii i glonów (była to zresztą jedna z przyczyn, dla których autor wybrał właśnie to miejsce na budowę)³. Dzieło już w roku powstania przestało być widoczne z powodu podniesienia się wód jeziora. Przez kolejne dekady jego widoczność zależała od

² Według Smithsona: „Narzędzia sztuki zbyt długo zamykane były w pracowniach artystycznych”. Robert Smithson, „A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, *Artforum* 7(1) (1968): 45.

³ Robert Smithson, „The Spiral Jetty”, w: Robert Smithson. *The Collected Writings*, red. Jack Flam (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1996), 143.

zmian poziomu wody (zwykle było zalane). Od 2002 roku, w wyniku zmian klimatycznych i postępującego wysychania, Spiralna Grobla jest stale odsłonięta⁴. Dziś dzieli ją od brzegu jeziora dystans około półtora kilometra. Ze względu na wysychanie i wzrost zasolenia Wielkiego Jeziora Słonego w jego okolicach unoszą się chmury pyłu zawierające trujący arsen. Wysychanie jeziora przekłada się także na topnienie śniegu w górach Utah⁵. Z tego powodu *Spiral Jetty* uznaje się dziś za jeden z pierwszych symboli (znaczników) antropocenu⁶ – epoki geologicznej naznaczonej piętnem obecności człowieka.

Dzieła takie jak *Spiral Jetty*, wyprowadzając sztukę z galerii i muzeów⁷, z jednej strony stają się częścią danego ekosystemu, ale z drugiej od samego początku ten ekosystem poważnie zakłócają⁸. Tak duże i trwałe ingerencje nie pozostają bowiem bez wpływu na środowisko. Francesca Iannelli zauważa, że pionierskie dzieła sztuki ekologicznej były naiwne⁹. Nie wszyscy współcześni uczyli się na błędach poprzedników. Emblematyczne dzieło eco-artu – *Ice Watch* Ólafura Eliassona, które było czterokrotnie pokazywane przy okazji Międzynarodowych Konferencji Klimatycznych COP w trzech miastach: Kopenhadze, Paryżu i dwukrotnie w Londynie (między 2014 a 2018 rokiem) – w istotny

⁴ Od 2012 roku stan dzieła jest dwa razy w roku dokumentowany w postaci fotografii. Widać na nich coraz większe oddalenie *Spiralnej Grobli* od jeziora. „Spiral Jetty Aerial Documentation”, dostęp 5.01.2025, <https://www.diaart.org/collection/spiraljettyaerials>.

⁵ Hubert Bułgajewski, „Wielkie Słone Jezioro zmienia się w trującą pustynię”, 5.05.2024, dostęp 31.01.2025, <https://smoglab.pl/wielkie-slone-jezioro-zmienia-sie-w-trujaca-pustynie/>.

⁶ Susan Ballard, Liz Linden, „Spiral Jetty, Geoaesthetics, and Art: Writing the Anthropocene”, *The Anthropocene Review* 6(1–2) (2019): 147.

⁷ Smithson w jednym z wywiadów stwierdza: „Artysta był tak długo zamknięty w swojej pracowni, zaabsorbowany problemami formalnymi, które mogą zawisnąć tylko w kolejnej próżni. W pewnym sensie jest to sztuka post-studyjna, post-galeryjna, post-muzealna”. „Oral history Interview with Robert Smithson”, *Archives of American Art, Smithsonian Institution*, 14–19.07.1972, dostęp 15.03.2025, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-smithson-12013>.

⁸ Jak zauważa Sue Spaid: „Zagrożenia środowiskowe związane z rzeźbą [*Spiral Jetty* – M. W.] sprawiają, że jest mało prawdopodobne, by uznać ją za prekursora sztuki ekologicznej”. Sue Spaid, „Introduction”, w: Sue Spaid, *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies* (Cincinnati: Greenmuseum.org, The Contemporary Arts Center, Ecoartspace, 2002), 12.

⁹ Francesca Iannelli, „Ecological Art”, *International Lexicon of Aesthetics*, 31.05.2022, dostęp 28.02.2025, <https://lexicon.mimesisjournals.com/archive/2022/spring/EcologicalArt.pdf>.

sposób przyczyniło się do zwiększenia śladu węglowego i pogłębienia problemu, któremu miało zaradzić¹⁰. Eliasson transportował fragmenty lodowca (80–110 ton) z Grenlandii, które następnie rozkładano w centrach miast w kształcie tarczy zegara, pozwalając ludziom oglądać, przytulać się, tańczyć, robić zdjęcia czy nagrywać filmy ze spektakularnie topniejącymi resztkami lodowca. Wyobrażenie tempa zmian klimatycznych było oczywistym celem artysty. Chodziło niewątpliwie o zmianę zachowań widzów na proekologiczne. To ewidentny przykład sprzeczności performatywnej¹¹. Takie działania każą zapytać: w jakim stopniu sama sztuka ekologiczna jest ekologiczna?¹² W jakim stopniu wykonanie, wystawienie czy utrzymywanie dzieła sztuki może przyczynić jego oczywistemu przesłaniu?

Kryteria klasyfikacji sztuki ekologicznej są różne. Krystyna Wilkoszewska zauważa, że „[p]odstawowe problemy, jakie tutaj powstają, to – z jednej strony – odnalezienie i osadzenie sztuki ekologicznej w tradycji wszelkiej sztuki skierowanej ku przyrodzie, z drugiej – wyodrębnienie sztuki ekologicznej z owej tradycji, wskazanie na jej specyfikę i odmiennność”¹³. Jedni, jak Grzegorz Dziamski, podkreślają spektakularny zwrot współczesnej sztuki ku naturze, zapoczątkowany przez sztukę ziemi¹⁴. Inni, podobnie jak Linn Burchert, uznają, że sztuka ekologiczna ma szczególnie rodzaj wrażliwości, który pozwala na jej odróżnienie od sztuki ziemi i sztuki środowiska. Stosując interdyscyplinarne podejście, sztuka ziemi i sztuka środowiska dążą do ochrony Planety i zmiany relacji między człowiekiem a światem¹⁵. Franciszek Chmielowski zauważa, że sztuka ekologiczna niesie przesłanie, podobnie jak sztuka sakralna:

¹⁰ Wielkość śladu węglowego zbadała organizacja non profit działająca na rzecz tworzenia sztuki w ekologiczny sposób. „Ice Watch London”, dostęp 11.03.2025, <https://juliesbicycle.com/news-opinion/ice-watch-london-2018/>.

¹¹ Sprzeczność performatywna to wykonanie aktu (pierwotnie aktu mowy), którego treść przeczy faktowi jego wykonania. Do paradygmatycznych przykładów należą wypowiedzi typu „Umarłam”, „Nie ja to mówię”. Robert Stalnaker, „Pragmatics”, *Synthese* 22(1–2) (1970): 272–289.

¹² Na problem ignorowania materialnych konsekwencji tworzenia sztuki w kontekście odpowiedzialności za środowisko zwraca także uwagę Linda Weintraub. Linda Weintraub, *What's Next? Eco Materialism & Contemporary Art* (UK: Intellect, 2019).

¹³ Krystyna Wilkoszewska, „Sztuka ekologiczna”, *Sztuka i Filozofia* 7 (1993): 265.

¹⁴ Grzegorz Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku* (Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 2002), 128.

¹⁵ Beth Carruthers, „Art in Ecology: Mapping the Terrain of Contemporary Ecoart Practice and Collaboration”, Report for Canadian Commission for UNESCO, 27.04.2006, dostęp 9.03.2025, https://www.academia.edu/2128192/Report_for_

„ewokuje refleksję o nierozzerwalnym związku między człowiekiem a naturą, pojmowaną nie tylko jako najbliższe otoczenie, lecz jako całe *universum*, dopełnienie zbioru, którego sami jesteśmy częścią”¹⁶. Za wyróżnik sztuki ekologicznej często uznaje się społeczne i polityczne zaangażowanie oraz aksjologiczny aspekt działań¹⁷. Biorąc pod uwagę skalę, różnorodność oraz intensywność podejmowanych akcji, Linda Weintraub porównuje ruch ekologiczny w sztuce jednocześnie do rewolucji i krucjaty¹⁸. Ta bezkrywawa „rewolucja” czy „krucjata” – jeśli przyjąć tę militarną nomenklaturę – ma określony cel, mianowicie ochronę Planety przed zagładą. Sztuka ekologiczna, w tym sensie, może być postrzegana jako jedna ze sztuk zaangażowanych.

Coraz częściej zwraca się uwagę na to, że sztuka ekologiczna, zgodnie z tym, do czego sama nawołuje, powinna spełniać wymóg nieszkodzenia Ziemi i jej mieszkańcom¹⁹. Jej celem jest unaocznienie, w jaki sposób na Ziemię wpłynęła bytność człowieka. Sztuka ekologiczna jest więc zorientowana na edukację i projektowanie zachowań przeciwdziałających katastrofie. Mogła powstać, dopiero gdy uświadomiono sobie skalę zgubnego wpływu człowieka na Ziemię i zbliżający się koniec takiego ekosystemu, który znamy i w którym wyewoluowaliśmy.

Od samego początku sztuka ekologiczna towarzyszy również poszukiwaniom rozwiązań konkretnych problemów, jak chociażby brak zieleni w miastach, zanieczyszczenie rzek czy gleby. Pierwszy problem, dla przykładu, lokalnie próbuje rozwiązać Alan Sonfist, tworząc w Greenwich Village w Nowym Jorku park obsadzony roślinami, które występowały na tym obszarze w XVII wieku (*Time Landscape*, 1965–nadal)²⁰. Drugi staje się tematem pracy Hansa Haackego, który projektuje tanią oczyszczalnię ścieków jako odpowiedź na zanieczyszczenie

Canadian_Commission_for_UNESCO_2006_Mapping_the_Terrain_of_Contemporary_Ecoart_Practice_and_Collaboration_Art_Science_and_Sustainability.

¹⁶ Franciszek Chmielowski, „Obecność ekologicznego myślenia w sztukach plastycznych”, w: *Poznanie i doznanie. Eseje z estetyki ekologii*, red. Maria Gołaszewska (Kraków: Universitas, 2000), 180.

¹⁷ Maria Popczyk, „Ekologiczny paradygmat w sztuce i estetyce”, *Folia Philosophica* 16 (1998): 199.

¹⁸ Linda Weintraub, *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet* (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2012), 4.

¹⁹ Linn Burchert, „Sztuka dla klimatu czy sztuka dla sztuki”, *Dwutygodnik.com. Strona kultury*, 2021, dostęp 8.02.2025, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9814-sztuka-dla-klimatu-czy-sztuka-dla-sztuki.html>.

²⁰ Alan Sonfist, „Time Landscape”, 1965, dostęp 2.02.2025, <https://www.alan-sonfiststudio.com/install/time-landscape>.

wody odpadami przemysłowymi (*Rhine Water Purification Plant*, 1972). Rozwiązania trzeciego problemu poszukuje między innymi Mel Chin, we współpracy z Rufusem Chaneyem, badającym możliwość oczyszczenia gleby z metali ciężkich przez rośliny hiperakumulatorowe (*Revival Field*, 1991–nadal)²¹.

Tego typu prace ukazują charakterystyczną dla sztuki ekologicznej zadaniowość, poszukiwanie rozwiązań problemów wynikających z dewastacji środowiska. Podejście to T. J. Demos nazwał ekoestetyką restauratorską (*restorationist eco-aesthetics*)²². Kuratorka wystaw sztuki ekologicznej Barbara C. Matilsky umieściła w tytule jednej z pierwszych i ważniejszych słowo „rozwiązania”: *Fragile Ecologies. Contemporary Artists' Interpretations and Solutions* (Queens Museum of Art, NY, 1992). Podobnie Amy Lipton wraz z Sue Spaid umieściły w tytule wystawy słowo „transformacja”: *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies* (Cincinnati Contemporary Arts Center, 2002). Według Lipton sztuka eko-inwencji (*ecovention*) ma na celu „zwiększenie świadomości społecznej na temat tych innowacyjnych i pomysłowych rozwiązań artystycznych, które mają miejsce na całym świecie”²³. Mimo tego, jak zauważają Aaron M. Ellison i David Buckley Borden, innowacyjna sztuka ekologiczna „nie odniosła większego sukcesu niż na przykład ukierunkowane badania naukowe, kaucje na butelki zwrotne lub kampanie, mające na celu spowolnienie globalnego ocieplenia, zmniejszenie ilości odpadów, które

²¹ Chin zaprojektował dzieło, którego zadaniem jest oczyszczenie skażonej metalami ciężkimi gleby. Składa się ono z ogrodzenia przemysłowego i hiperakumulatorów – roślin, które wchłaniają zanieczyszczenia z ziemi. Po raz pierwszy praca została zrealizowana w 1991 roku na składowisku toksycznych odpadów Pig's Eye Revival Field w Minnesocie. Później także w innych miejscach. „Konceptyjnie praca ta jest pomyślana jako rzeźba wykonana metodą redukcji materiału, tradycyjną metodą rzeźbienia w drewnie lub kamieniu. W tym przypadku materiał jest niewidoczny, a narzędziami będą biochemia i rolnictwo. Praca, w swoim najbardziej kompletnym wcieleniu (po usunięciu ogrodzeń i zebraniu toksycznych chwastów), będzie oferować minimalne efekty wizualne i formalne. [...] Ostatecznie estetyka ta ujawni się w powrocie wzrostu do gleby”. Mel Chin, „Revival Field”, 1990, dostęp 17.01.2025, <http://melchin.org/oeuvre/artist-writing-revival-field/>.

²² T. J. Demos, „The Politics of Sustainability: Art and Ecology”, w: *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, red. Francesco Manacorda (London: Barbican Art Gallery, 2009), 19.

²³ Amy Lipton, „What Exactly is an *Ecovention*?”, w: *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*, red. Sue Spaid (Cincinnati: Greenmuseum.org, Contemporary Arts Center, Ecoartspace, 2002), 147.

generujemy każdego dnia, lub zatrzymanie trwającego szóstego masowego wymierania w historii Ziemi”²⁴.

Dystans estetyczny: zdjęcie z papierowym misiem

Sztuka ekologiczna, mimo niewątpliwej popularności, mierzonej w setkach wystaw, performance’ów, publikacji i wypowiedzi samych artystów, nie może wywołać zmiany, której konieczność ogłasza. Na przeszkodzie staje sama – to niemodne dziś słowo – istota sztuki. Najprościej mówiąc, sytuacja odbioru sztuki w znakomitej większości zakłada bezpieczeństwo i wygodę odbiorców²⁵. To nie mogło się zmienić od najwcześniejszych czasów do dziś niezależnie od koncepcji sztuki teoretyków i samych artystów. Dlatego katastrofa – nawet realna katastrofa Planety – nie może być przedstawiona na serio. Oto sprzeczność: nawoływanie do zmiany, projektowanie nowych zachowań przez przedstawianie i artystyczne przekształcenia katastrofy klimatycznej wytwarzają – mocą działań artystycznych – dystans i poczucie bezpieczeństwa. Sprawiają, że katastrofa przestaje być „teraz”, „tutaj” i „naprawdę”. Staje się banalna jak apokalipsa w *Piosence o końcu świata* Czesława Miłosza²⁶.

Pandas on Tour Paula Grangeona to 1600 pand z papieru *mâché* (szacunkowa liczba żyjących osobników tego gatunku w 2008 roku). Pracę obwożono po całym świecie, co przyczyniło się do zwiększenia śladu węglowego²⁷. Figury-misie wystawiano w parkach, galeriach handlowych, na lotniskach, a uśmiechnięci ludzie robili sobie z nimi zdjęcia. W 2022 roku powstały: *Primary School Land Art Project* oraz *Wild Dunderin – Community Land Art* Martina Hilla i Philippy Jones. Obie prace

²⁴ Aaron M. Ellison, David Buckley Borden, „Ecological Art: Art with a Purpose”, *The Goose* 17(2) (2019): 1, dostęp 9.03.2025, <https://scholars.wlu.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1556&context=thegoose>.

²⁵ Można wskazać przykłady sztuki, w której dystans estetyczny w pewnym sensie skraca się lub ulega chwilowemu zawieszeniu. Widz może bowiem stać się aktywnym współtwórcą dzieła (np. sztuki partycypacyjnej) czy wchodzić w interakcję z dziełem (niektóre performance’y, część sztuki nowych mediów), jednak typowa sytuacja jest inna. Nawet jeśli czujemy się zagrożeni lub naruszana jest nasza fizyczność, wiemy, że to jest chwilowe i że bezpieczni wrócimy do domów.

²⁶ Czesław Miłosz, „Piosenka o końcu świata”, w: Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2011), 2006.

²⁷ „Paper mache panda «flash mobs» land in Hong Kong”, 19.06.2014, dostęp 28.02.2025, <https://wwf.panda.org/es/?223830/Paper-mache-panda-flash-mobs-land-in-Hong-Kong>.

(nazywane przez parę artystów rzeźbami środowiskowymi) polegały na układaniu okręgów z zebranych, naturalnych materiałów na plażach. Pierwszy projekt powstał z udziałem uczniów ze szkoły podstawowej na plaży jeziora Wanaka, drugi – z udziałem dorosłych – na plaży St Kilda. Według zdawkowych opisów autorów celem projektów była „nauka przez doświadczalne uczenie się od natury”²⁸. Efekt działań został sfotografowany, po czym uległ szybkiemu zniszczeniu. Ta destrukcja ma być analogią katastrofy klimatycznej – wymierania gatunków, znanych później jedynie z fotografii, zmian geologicznych etc. Czy to banalne doświadczenie wszystkich budowniczych zamków z piasku na wszystkich plażach świata może stanowić obraz katastrofy?

Piękno i wzniosłość sztuki ekologicznej – diagnoza Burke’a i Kanta

Mimo rozbieżności epok kantowska analityka piękna i wzniosłości jest świetnym narzędziem analizy działań artystycznych spod znaku alarmu klimatycznego. W *Krytyce władzy sąđenja*, zarówno podczas analiz sądu smaku, jak i ogólnych rozważań na temat dynamicznej wzniosłości przyrody, Kant zakłada, że przeżycie estetyczne powinno być albo bezinteresowne (tak jest w przypadku czystego sądu smaku), albo oparte na przekonaniu o bezpiecznej nieszkodliwości przerażającej potęgi natury. Czysty sąd smaku może zostać wydany tylko wówczas, gdy wykluczamy obiektywne cele i pojęcie dobra. Autor wskazuje, że „u podstawy sądu smaku nie może leżeć żaden cel subiektywny. Ale także żadne przedstawienie obiektywnego celu, tj. możliwości przedmiotu samego podług zasad związku celowego, a zatem żadne pojęcie dobra nie może determinować sądu smaku; jest to bowiem sąd estetyczny, a nie poznawczy”²⁹. Sądy estetyczne – dotyczące rozkoszy lub przykrości – nie mają charakteru pojęciowego. Nie niosą w sobie żadnej wiedzy ani odczuć moralnych. Przeżycie piękna, jak wskazuje Kant, „samo się potęguje i reprodukuje”³⁰, natomiast przykreść, będąca również przedmiotem sądu smaku, powinna – możemy dodać za Kanta – sama odstręczać i prowadzić do zerwania kontaktu z przedmiotem. W obu wypadkach, gdy

²⁸ Martin Hill, „Community Works”, dostęp 28.02.2025, <https://martinhill.squarespace.com/community-works>.

²⁹ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sąđenja* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986), 91.

³⁰ Tamże, 94.

podciągniemy pojęcie sztuki ekologicznej pod kantowski sąd smaku, nie może być mowy o celowym działaniu sztuki czy jej przedmiotu. Sąd estetyczny – mówiąc mniej banalnie – jest nie-poznawczy i nie-praktyczny, czyli nie może się wiązać z moralnym działaniem.

Nie tylko kontemplacja i ocena sztuki są oparte na nieprowadzącej do konkretnej wiedzy i konkretnego działania formie celowości bez celu. Podobnie jest z przeżyciem wzniosłości przyrody. O ile rozkosz, wynikająca z obcowania z pięknem, jest bezcelowa, o tyle kontemplacja wzniosłej potęgi przyrody zakłada – według litery trzeciej *Krytyki* – bezpieczeństwo i zniesienie lęku przed ogromem i dynamizmem zjawisk: „ich widok – pisze Kant – tym silniej nas pociąga, tym większy budzi lęk, o ile tylko sami znajdujemy się w bezpiecznym miejscu”³¹. Kant kontynuuje w ten sposób myśl Edmunda Burke’a.

Zdaniem Burke’a albo czujemy realne niebezpieczeństwo uruchamiające instynkt samozachowawczy, albo wyobrażamy je sobie, w efekcie czego możemy odczuwać zadowolenie estetyczne. „Namiętności, które należą do samozachowania, obracają się wokół przykrości i niebezpieczeństwa; są po prostu przykre, kiedy ich przyczyny dotykają nas bezpośrednio; przynoszą zadowolenie, kiedy mamy wyobrażenie przykrości lub niebezpieczeństwa, nie będąc samemu w takich okolicznościach”³². Poczucie bezpośredniego zagrożenia wyklucza możliwość doświadczania w sposób estetyczny.

Kant twierdzi, że przyrodę nazywamy wzniosłą „jedynie dlatego, że wznosi ona wyobraźnię do unaoczniającego przedstawienia takich wypadków, w jakich umysł może odczuć własną wzniosłość swego powołania nawet ponad przyrodą”³³. Ta przewaga, wynikająca z uświadomienia sobie prawodawczego, transcendentального charakteru umysłu względem przyrody, prowadzi właśnie do poczucia wzniosłości. „W ten sposób w naszym sądzie estetycznym wydajemy o przyrodzie sąd jako o wzniosłej nie dlatego, że budzi lęk, lecz dlatego, że apeluje do tkwiącej w nas siły”³⁴. Wzniosłość jest więc przezwyciężeniem lęku przed przyrodą dzięki odczuciu potęgi własnego, ludzkiego rozumu. Kant, pisząc o wzniosłości przyrody, podaje przykłady bezkresnego oceanu, wysokiego wodospadu czy rzeki. Nie ma tu mowy o skutkach panowania człowieka nad przyrodą, a o panowaniu władz poznawczych

³¹ Tamże, 158.

³² Edmund Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu idei wzniosłości i piękna* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968), 57–58.

³³ Kant, *Krytyka władzy sądenia*, 159.

³⁴ Tamże.

nad kategoriami przyrody. W tym sensie kantowska analityka wzniosłości stanowi apoteozę człowieka, który wyprowadza ogrom przyrody z apriorycznych kategorii poznawczych.

Nie twierdzą oczywiście, że koncepcja Burke'a lub krytyka czystych sądów smaku jest dziś dobrym i aktualnym narzędziem do opisu sztuki ekologicznej. Teorie sztuki zmieniły się od tego czasu bardzo, jednak Kant (jak wcześniej Burke) rozpoznał tu pewien elementarny mechanizm odbioru działań artystycznych i przeżycia sztuki: „musimy – aby odczuć to entuzjastyczne upodobanie – wiedzieć, że znajdujemy się w bezpiecznym położeniu, choć mogłoby się wydawać, że jeśli niebezpieczeństwo nie grozi na serio, to i ze wzniosłością naszej władzy ducha sprawa nie przedstawia się również zbyt serio”³⁵. Termin „dystans estetyczny” jest tutaj metaforą obsługującą pojęcie koniecznego komfortu odbioru dzieła sztuki³⁶. Obserwując zagrożenie z dystansu, mogę, nie tracąc empatii, cieszyć się poczuciem własnego bezpieczeństwa. Właśnie taką sytuację odtwarza od zarania wszelka sztuka tragiczna.

Ten sam mechanizm opisany został później jeszcze kilkakrotnie. Często nadaje się mu miano dystansu – choć sam Kant nie używał tego pojęcia. W prosty sposób zjawisko dystansu w odbiorze sztuki przedstawił Edward Bullough. W eseju z 1912 roku wskazuje on, że pojęcie dystansu obecne było od dawna w estetyce. Na długo przed Kantem (Bullough odwołuje się tylko raz do myśliciela z Królewca w zupełnie innym kontekście) mówiono o dystansie w malarstwie, zarówno w odbiorze (odległość od płótna), jak i przedstawieniu (perspektywa). Bullough posłużył się analogią do widoku mgły podczas podróży statkiem. Jeśli abstrahować od niebezpieczeństwa, jakie stanowi mgła dla żeglugi, to może być ona przedmiotem estetycznej kontemplacji. Warunkiem przeżycia estetycznego jest tutaj dystans wobec lęku i uczuć. „Dystans – pisze Bullough – wydaje się leżeć między naszą jaźnią a jej uczuciami”³⁷, a dalej dodaje, że „działanie dystansu [...] ma zarówno negatywny aspekt wychwytywania – oddzielający nas od praktycznych zastosowań rzeczy oraz naszego praktycznego podejścia do nich, jak i pozytywny – wytwarza doświadczenie na bazie tego wychwytywania”³⁸.

³⁵ Tamże, 160.

³⁶ Przez komfort odbioru rozumiem sytuację, w której znajdują się odbiorcy/uczestnicy nawet najkrwawszych rytuałów i igrzysk gladiatorских. Niezależnie od rodzaju artystycznej działalności odbiorcy muszą czerpać również przyjemność z bezpieczeństwa własnego statusu.

³⁷ Edward Bullough, „«Psychical Distance» as a Factor in Art and an Esthetic Principle”, *British Journal of Psychology* 5 (1912): 89.

³⁸ Tamże.

Bullough traktuje dystans jako psychologiczną zasadę sztuki. Dystans nie wyczerpuje pełni doświadczenia estetycznego, jak zauważa George Dickie, lecz jest dla niego konieczny i je podtrzymuje³⁹. Obserwacja Bullougha staje się oczywistością w badaniach fikcji. Thalia R. Goldstein zauważa, że odbiór fikcji literackiej lub kinematograficznej jest zależny od poczucia bezpieczeństwa – im większe poczucie bezpieczeństwa, tym silniejsza immersja. „Ponieważ wiemy, że tragedia na ekranie nie przejdzie za nami do kuchni, możemy pozwolić sobie na silniejsze odczucia. Fikcja dostarcza kontrolowanego środowiska pozwalającego odczuwać emocje, których czytelnicy chcą uniknąć w prawdziwym życiu”⁴⁰. Spostrzeżenie Kanta znajduje również potwierdzenie w badaniach nad psychologią odbioru sztuki. Marina Iosifyan wskazała na zależność immersji od wczucia się w role bohaterów. Satysfakcja estetyczna jest tym silniejsza, im większy wysiłek podejmuje odbiorca, aby stworzyć teorię umysłu postaci⁴¹. Realne zagrożenie wyklucza wczucie się w dzieło sztuki.

Alarm w sztuce

Niezależnie od tego, czy przypiszemy ją transcendentalnemu, czy psychologicznemu czynnikowi, zasada pozostaje taka sama: dystans jest wytworem i znacznikiem doświadczenia estetycznego. Dla sztuki ekologicznej oznacza to, że jeśli wytwarza ona doświadczenie estetyczne, to wytwarza również poczucie bezpieczeństwa i niepraktyczności swego przedmiotu. Terminy i metafory nie są tu tak ważne, jak sam schemat działania: uznanie czegoś za dzieło sztuki w przeżyciu estetycznym lub w performatywnym chrzcie dokonywanym przez kuratora (jak chciał

³⁹ George Dickie, „Bullough and the Concept of Psychical Distance”, *Philosophy and Phenomenological Research* 22(2) (1961): 233.

⁴⁰ Thalia R. Goldstein, „The Pleasure of Unadulterated Sadness: Experiencing Sorrow in Fiction, Nonfiction, and «in Person»”, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 3(4) (2009): 233.

⁴¹ Marina Iosifyan, „Theory of Mind Increases Aesthetic Appreciation in Visual Arts”, *Art & Perception* 9(2) (2020): 117. Iosifyan chodzi tu oczywiście o Teorię Umysłu w rozumieniu współczesnej kognitywistyki i psychologii, inaczej zwaną intencjonalnością drugiego rzędu. Jest to mechanizm, w którym intencja podmiotu kieruje się ku intencji drugiej osoby typu *ja widzę, że się boisz; ja wiem, że pamiętasz*. Louise Röska-Hardy, „Theory Theory (Simulation Theory, Theory of Mind)”, w: *Encyclopedia of Neuroscience*, red. Marc D. Binder i in. (Berlin–Heidelberg: Springer), 1.01.2024, dostęp 13.03.2025, https://doi.org/10.1007/978-3-540-29678-2_5984.

Dickie⁴²) zakłada poczucie bezpiecznego dystansu wobec przedmiotu. Bomba może być eksponatem w galerii, tylko jeśli dla wszystkich jest oczywiste, że nie wybuchnie.

Dystans towarzyszy nie tylko przedstawieniom. Jest również elementem artystycznych akcji partycypacyjnych. Niektóre z nich mają na celu transformację danego miejsca, inne zmiany mentalności mieszkańców⁴³. Akcje tego typu prowadzili Martin Hill wraz z Philippą Jones oraz Agnes Denes. Denes w trakcie trwającego cztery miesiące projektu *Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill* (1982)⁴⁴ zasypywała ziemią wysypisko śmieci na Manhattanie, z którego widać Statuę Wolności. Wysypisko znajdowało się w pobliżu Wall Street i wież World Trade Center – w miejscu symbolizującym dobrobyt i bogactwo. Na tak przygotowanym dwuakrowym podłożu, wraz z wolontariuszami, siała, pielęgnowała, a w końcu zebrała pszenicę. Plony (około 450 kilogramów) były później pokazywane w dwudziestu ośmiu miastach w ramach „Międzynarodowej wystawy sztuki na rzecz zakończenia głodu na świecie” (*The International Art Show for the End of World Hunger*, 1987–1990), a następnie rozdawane ludziom, którzy sadzili je w różnych miejscach. Akcja była kilkakrotnie powtarzana. Pola pszenicy sadzono w Londynie, Mediolanie, a ostatnio, w 2024 roku, na Messplatz w szwajcarskiej Bazylei (w ramach targów sztuki Art Basel) oraz w Bozeman w Montanie (jako *Wheatfield – An Inspiration. The Seed is in the Ground*, w ramach wystawy *The Lay of the Land*, przedsięwzięcia *Tinworks Art*).

Sztuka ekologiczna musi jednocześnie wytworzyć dystans estetyczny wraz z nieodzownym poczuciem bezpieczeństwa i ogłosić poważny alarm dla całej Planety. Alarm ten ma być efektem działania dzieła sztuki, pociąga więc za sobą dystans i bezpieczeństwo. Choć, o ile ma być skuteczny, powinien je znieść. Forma przedstawienia artystycznego i jego odbioru – by znów odwołać się do niemodnych pojęć – gwarantuje bezpieczeństwo, treść głosi zagrożenie. W efekcie sztuka ekologiczna – niezależnie od pomysłowości samych artystów, udatności dzieł i szumu

⁴² George Dickie, „Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna”, w: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, t. 1, red. Maria Gołaszewska (Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1985), 17.

⁴³ Thom Collins, „A Note on Ecoventions, Activist Art and Praxis”, w: *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*, red. Sue Spaid (Cincinnati: Greenmuseum.org, Contemporary Arts Center, Ecoartspace, 2002), 148.

⁴⁴ Agnes Denes, „Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan”, dostęp 2.03.2025, <http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html>.

wytwarzanego wokół niej – sama znosi swoje zadanie alarmowania o stanie środowiska i zagrożeniach.

Opowieść o zagładzie bez ocalonych

Pojęcie dystansu estetycznego i dystansu do świata są kluczowymi elementami hermeneutyki Hansa-Georga Gadamera. Dystans estetyczny to w *Prawdzie i metodzie* świadomość rozkoszowania się prezentacją artystyczną, która odsyła w absolutną dal innego świata i innej rzeczywistości. Dystans wobec świata pojawia się również w mowie, która otwiera świat, jako że język, według Gadamera, stanowi pierwotny sposób uprzedmiotawiania świata. „Dal człowieka [...] wyjście poza otoczenie to *wyjście ku światu*, które nie oznacza opuszczenia otoczenia, lecz inne wobec niego stanowisko – zachowanie swobodne i zdystansowane, które realizuje się zawsze językowo”⁴⁵.

Pojęcia dwu dystansów (estetycznego i mowy) pojawiają się przede wszystkim w analizach zjawiska tragiczności i tragicznych przedstawień oraz analizach bytu językowego. Prawda tragedii polega, zdaniem Gadamera, na odnalezieniu siebie w tragicznym przedstawieniu. To odnalezienie jest zniesieniem estetycznego dystansu, obecnego w sztukach, w przeżyciu odsłaniającym, że *de te fabula narratur*.

Tragiczny smutek płynie z uzyskanego przez widza samopoznania. W tragicznych wydarzeniach odnajduje on siebie, gdyż spotyka własny świat, znany sobie z tradycji religijnej lub historycznej, i choć dla późniejszej świadomości [...] tradycja ta nie jest już obowiązująca, to przecież w ciągłym oddziaływaniu takich tragicznych dzieł i tematów tkwi coś więcej niż tylko dalsze obowiązywanie pewnego wzorca literackiego. Nie tylko zakłada ono, że widz zna jeszcze opowieść – przyjmuje też, że jej język jeszcze doń przemawia. Tylko wtedy spotkanie z takim tragicznym materiałem i takim tragicznym dziełem może stać się spotkaniem z samym sobą⁴⁶.

Jeśli odnieść te słowa nie tylko do tragedii i tragicznych przedstawień dramaturgów, to pokazują one wyraźnie, dlaczego niemożliwe jest przedstawienie uniwersalnego zagrożenia, które dotyczy wszystkich zwierząt na Planecie, w tym człowieka: nie ma wzorców ani uniwersalnych kulturowo tradycji przedstawiania zagłady w sztuce. Nie ma topo-

⁴⁵ Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004), 598.

⁴⁶ Tamże, 198.

sów zagłady zupełnej bez ocalonych. Nie ma wzorców, według których człowiek podlega i ulega powoli, acz nieubłagane, siłom anonimowych czynników środowiska naturalnego, które mogłyby stanowić podstawę tragicznych przedstawień w sztuce ekologicznej. A takie wzorce tradycji są warunkiem koniecznym rozumiejącego zniesienia dystansu u Gadamera, prowadzącego do „spotkania z samym sobą”. Mogę sobie wyobrazić, że jestem ostatnim człowiekiem na Ziemi, ale nie mogę serio sobie wyobrazić, że w ogóle nie ma ludzi. Takie wyobrażenie znosi mój udział i przeżycie.

Język konstituuje świat, jak mawia Gadamer, pozwala się do niego odnieść, odniesienie zaś wymaga dystansu. Z punktu widzenia hermeneutyki Gadamera metaforyczne pojęcie dystansu zostaje osadzone w podstawowym medium komunikacji. Język jest pierwotnym dystansem – warunkiem możliwości dystansowania. Dlatego jest nie tylko warunkiem komunikacji artystycznej (w tym tragiczności), lecz także wszelkiej komunikacji i każdego rozumienia świata. W *Prawdzie i metodzie* Gadamer wskazuje, że język pozwala świat oglądać i dlatego stanowi najbardziej podstawowy światopogląd rozumnego, tj. mówiącego, człowieka⁴⁷.

Badania narracji prowadzone w ramach projektu *Narratives Observatory Combatting Disinformation in Europe Systemically* (NODES, 2023) pokazują sposoby interpretacji danych naukowych dotyczących zmian klimatycznych w popularnych mediach społecznościowych. Przy użyciu narzędzi narratologicznych opisano trzy postawy, jakie przyjmujemy wobec informacji o zmianach klimatu – sceptyczną, optymistyczną i pesymistyczną. Postawy te nie są wewnątrznie jednorodne, lecz różnią się motywacją i wyznawanymi wartościami⁴⁸. Badanie owych potocznych narracji zostało wykorzystane do opracowania sposobu skutecznego komunikowania o klimacie. Autorzy raportu zauważają:

[a]by promować akceptowalny konsensus oparty na dowodach naukowych, musimy zejść niżej i pracować na poziomie narracji, a nie faktów. [...] Fakty mają sens dla ludzi tylko wtedy, gdy są zapisane w opowieściach. Same narracje nie są prawdziwe ani fałszywe, chociaż nasze badania sugerują,

⁴⁷ Tamże, 596.

⁴⁸ Andrzej Nowak, Marcin Napiórkowski, David Chavalarias, Guido Caldarelli, Bastien Carniel, François Lallemand, Anna Boros, Mikołaj Biesaga, Szymon Talaga, Rahul Ramakrishnan, Charles Terroille, „The Narratives that Shape Our World – Narrative Analysis Report”, 05.2024, dostęp 29.01.2025, https://nodes.eu/wp-content/uploads/2024/09/THE_NARRATIVES_THAT_SHAPE_OUR_WORLD_REPORT.pdf.

że niektóre z nich okazują się znacznie bardziej podatne na dezinformację. Dobre historie mogą jednak sprawić, że z entuzjazmem zaakceptujemy fałszywe fakty, ponieważ odpowiadają one naszemu pogładowi na świat. [...] Akceptujemy, dzielimy się, a nawet postrzegamy fakty tylko wtedy, gdy pasują do narracji, w które jesteśmy wyposażeni⁴⁹.

Tu tkwi być może największa bariera wskazywana wielokrotnie przez osoby związane z ochroną klimatu. Przedstawienia narracyjne, nie tylko fikcyjne, stanowią od zawsze – tu metafory bywają różne, postaram się więc wymienić kilka – laboratorium, poligon, instruktaż, przygotowanie do życia pośród innych ludzi oraz zachowania w sytuacjach ekstremalnych. W każdym wypadku jednak czas narracji i czas wykorzystania nauki, która z niej płynie, są oddzielone. Nie można opowiadać, gdy trzeba działać. Autorzy projektu NODES wskazują dodatkowo na zagrożenie błędem konfirmacji. Język klimatologów i język potoczny mogą zawierać radykalnie różne horyzonty pojęciowe, czyli – mówiąc żargonem Gadamera – różne światy-oglądy. Aby rozumieć i emocjonować się tragedią klimatyczną, trzeba nie tylko należeć do cywilizacji postprzemysłowej. Trzeba również znać często specjalistyczny język zagrożenia klimatycznego. Język ten znajduje artystyczny wyraz w wielu masowych przedstawieniach, lecz nie znosi dystansu estetycznego.

Bomba Greta Thunberg, czyli kilka końców świata

Symboliczny koniec świata widać na wyświetlaczu Zegara Zagłady (*Doomsday Clock*). Zegar ten został stworzony w 1947 roku przez środowisko naukowców związanych z projektem Manhattan. Jego wskazówki co roku zmieniają pozycję w zależności od sytuacji geopolitycznej. Artyści ekologiczni również sięgają po metaforę uciekającego czasu. W drugiej połowie XX wieku powstały zegary odliczające czas do końca ludzkości. Obliczają one różne czynniki zmian klimatycznych, co powoduje, że mamy kilka dat apokalipsy. Apokalipsa więc nastąpi, ale nie wiadomo kiedy. Zegary – niezależnie od tego, czy pokazują kilkadziesiąt sekund, czy kilka lat do momentu, w którym zmiany klimatu będą nieodwracalne – wywołują wrażenie, że koniec się zbliża, ale jeszcze go

⁴⁹ Erika Stäel von Holstein, Andrzej Nowak, Marcin Napiórkowski, Sorhna Perrot, „White Paper. The Power of Narratives. A Strategic Approach to Combatting Disinformation in Europe – Key Findings from the First European Narrative Observatory”, 11.2024, dostęp 29.01.2025, https://nodes.eu/wp-content/uploads/2024/11/NODES_WhitePaper_The-Power-of-Narratives.pdf.

nie ma. Sekundy, godziny czy lata – to jedynie metaforyczne wielkości. Kto wie, ile naprawdę czasu oznaczają?

The Climate Clock pokazywany jest w centrach wielkich miast, na przykład w Rio de Janeiro projekcja cyfrowego zegara została rzucona na dominującą nad miastem rzeźbę Chrystusa Odkupiciela. Zegar po raz pierwszy został wyświetlony we wrześniu 2020 roku na jednym z wieżowców Manhattanu (podczas trwającego Tygodnia Klimatycznego). Zaczął odliczać czas, jaki został do osiągnięcia temperatury krytycznej na Ziemi, stale podnoszonej przez emisję gazów cieplarnianych, pochodzących ze spalania paliw kopalnych⁵⁰. *The Climate Clock* poza wersją „miejską” został także zaprojektowany w wersji online⁵¹, w postaci widżetu, który można zainstalować na komputerze jak widżet zwykłego zegara. Istnieje on też w wersji instrukcji DIY (*Do It Yourself*). Każdy może zrobić swój własny przenośny zegar. Prototyp został wykonany dla Greta Thunberg na potrzeby przemówienia, które wygłosiła na forum ONZ. Nie pozwolono jej jednak wnieść go na salę, ponieważ obawiano się, że to bomba⁵².

Podsumowanie

Sztuka ekologiczna jest bardzo różnorodna: może mieć formę pomysłu na rozwiązanie problemu ekologicznego, projektu partycypacyjnego i aktywistycznego działania. Zawsze jednak dzieli los rzekomej bomby Greta Thunberg. Jeśli zegar Greta Thunberg jest bombą, to przeciwdziałamy jej ekspozycji. Jeśli natomiast traktujemy go jako dzieło sztuki lub element performance’u, to zapominamy o zagrożeniu. Sztuka niebezpieczna nie istnieje.

Sztuka ekologiczna zdaje się tym samym powtarzać antyczny wzorec tragiczności. Szlachetny trud, jaki podejmuje, połączony nawet ze świetną jakością prac, jest działaniem, które musi zostać podjęte i wzmacnia – jak w antycznych przedstawieniach – katastrofę. Odbiorcy

⁵⁰ Twórcy Zegara biorą pod uwagę poziom emisji gazów cieplarnianych raportowany przez Mercator Research Institute on Global Commons and Climate Change.

⁵¹ Tu też znajdziemy alternatywy, np. *Carbon Clock* redakcji Bloomberg mierzący wprawdzie nie czas, a ilość dwutlenku węgla w atmosferze w czasie rzeczywistym. „Carbon Clock”, dostęp 3.03.2025, <https://www.bloomberg.com/graphics/climate-change-data-green/carbon-clock.html?embedded-checkout=true>.

⁵² Nie pozwolono jednak wnieść go na salę. „The Climate Clock Story”, dostęp 3.03.2025, <https://climateclock.world/story>.

dział sztuki ekologicznej, jeśli nie odchodzą ze wzruszeniem ramion, to ich poruszenie jest chwilowe. Widok gładkiego kobiecego ciała, na którym spoczywa kształtny i czysty wór kolorowych przedmiotów, imitujący śmieci (Mary Mattingly, *Life of Objects*, seria *House and Universe*, 2013⁵³), nie ma nic wspólnego ze wstrząsem. Estetyzacja, upiększenie, odciążenie od negatywnych doznań (które są konieczne dla poczucia komfortu i bezpieczeństwa w odbiorze) sprawiają, że sztuka ekologiczna – to istota jej tragizmu – działa przeciwnie. Nie może znieść dystansu bezpieczeństwa, który sama wytwarza, a znosząc ten dystans, znosi siebie jako sztukę. Nie może również doprowadzić do odnalezienia siebie przez odbiorcę w przedstawieniu, gdyż jej przedstawienie dotyczy losu gatunku i ekosystemu Planety, a nie jednostki i jej świata⁵⁴. Na marginesie tragedii klimatycznej wydarza się mała tragedia sztuki ekologicznej.

Bibliografia

- Ballard Susan, Liz Linden. 2019. „Spiral Jetty, Geoethetics, and Art: Writing the Anthropocene”. *The Anthropocene Review* 6(1–2): 142–161.
- Bullough Edward. 1912. „„Psychical Distance» as a Factor in Art and an Esthetic Principle”. *British Journal of Psychology* 5: 87–118.
- Bułgajewski Hubert. „Wielkie Słone Jezioro zmienia się w trującą pustynię”, 5.05.2024. Dostęp 31.01.2025. <https://smoglab.pl/wielkie-slone-jezioro-zmienia-sie-w-trujaca-pustynie/>.
- Burchert Linn. 2021. „Sztuka dla klimatu czy sztuka dla sztuki”. *Dwutygodnik.com. Strona kultury*. Dostęp 8.02.2025. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9814-sztuka-dla-klimatu-czy-sztuka-dla-sztuki.html>.

⁵³ Mattingly opisuje początki pracy nad serią: „Rozpoczęłam tę serię w 2013 roku i w tym momencie większość mojego dobytku została zebrana w siedem dużych form przypominających głazy, które można było toczyć lub pchać”. Mary Mattingly, „House and Universe collages”, 28.11.2016, dostęp 10.03.2025, https://marymattingly.com/blogs/portfolio/2013-house-and-universe?srsltid=AfmBOordJzMtVHZ5-VHOx1xjQ8E1BuGILSLam2ldmcQfuYN3_28Ur0Ef.

⁵⁴ Recenzent/ka tego artykułu wskazał/a niezwykle ciekawy sposób rozumienia sztuki ekologicznej. Jego/jej zdaniem możliwa jest sytuacja, że sztuka ekologiczna nie alarmuje, lecz stanowi formę reakcji na ekologiczny alarm. Jest swego rodzaju wytłumaczeniem sytuacji jednostki w stanie zagrożenia. Wydaje mi się, że biorąc pod uwagę wypowiedzi wielu artystów i kuratorów, faktycznie można uznać, że sztuka ekologiczna stanowi formę alarmu. Niemniej jednak uwaga recenzenta/ki jest świetnym pomysłem na wyjście z pata ekoartu.

- Burke Edmund. 1968. *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu idei wzniosłości i piękna*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- „Carbon Clock”. Dostęp 3.03.2025. <https://www.bloomberg.com/graphics/climate-change-data-green/carbon-clock.html?embedded-checkout=true>.
- Carruthers Beth. „Art in Ecology: Mapping the Terrain of Contemporary Ecoart Practice and Collaboration”. *Report for Canadian Commission for UNESCO*, 27.04.2006. Dostęp 9.03.2025. https://www.academia.edu/2128192/Report_for_Canadian_Commission_for_UNESCO_2006_Mapping_the_Terrain_of_Contemporary_Ecoart_Practice_and_Collaboration_Art_Science_and_Sustainability.
- Chin Mel. 1990. „Revival Field”. Dostęp 17.01.2025. <http://melchin.org/oeuvre/artist-writing-revival-field/>.
- Chmielowski Franciszek. 2000. „Obecność ekologicznego myślenia w sztukach plastycznych”. W: *Poznanie i doznanie. Eseje z estetyki ekologii*, red. Maria Gołaszewska, 178–194. Kraków: Universitas.
- „The Climate Clock Story”. Dostęp 3.03.2025. <https://climateclock.world/story>.
- Collins Thom. 2002. „A Note on Ecoventions, Activist Art and Praxis”. W: *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*, red. Sue Spaid, 148. Cincinnati: Greenmuseum.org, Contemporary Arts Center, Ecoartspace.
- Demos T. J. 2009. „The Politics of Sustainability: Art and Ecology”. W: *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, red. Francesco Manacorda, 16–30. London: Barbican Art Gallery.
- Denys Agnes. „Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan”. Dostęp 2.03.2025. <http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html>.
- Dickie George. 1961. „Bullough and the Concept of Psychical Distance”. *Philosophy and Phenomenological Research* 22(2): 233–238.
- Dickie George. 1985. „Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna”. W: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, t. 1, red. Maria Gołaszewska, 9–30. Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
- Dziamski Grzegorz. 2002. *Sztuka u progu XXI wieku*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Ellison Aaron M., David Buckley Borden. 2019. „Ecological Art: Art with a Purpose”. *The Goose* 17(2): 1–14. Dostęp 9.03.2025. <https://scholars.wlu.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1556&context=thegoose>.
- Gadamer Hans-Georg. 2004. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Goldstein Thalia R. 2009. „The Pleasure of Unadulterated Sadness: Experiencing Sorrow in Fiction, Nonfiction, and «in Person»”. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 3(4): 232–237.
- Hill Martin. „Community Works”. Dostęp 28.02.2025. <https://martinhill.square-space.com/community-works>.
- Iannelli Francesca. „Ecological Art”. *International Lexicon of Aesthetics*, 31.05.2022. Dostęp 28.02.2025. <https://lexicon.mimesisjournals.com/archive/2022/spring/EcologicalArt.pdf>.

- „Ice Watch London”. Dostęp 11.03.2025. <https://juliesbicycle.com/news-opinion/ice-watch-london-2018/>.
- Iosifyan Marina. 2020. „Theory of Mind Increases Aesthetic Appreciation in Visual Arts”. *Art & Perception* 9(2): 113–133.
- Kant Immanuel. 1986. *Krytyka władzy sądzienia*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Lipton Amy. 2002. „What Exactly is an *Ecovention*?”. W: *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*, red. Sue Spaid, 147. Cincinnati: Greenmuseum.org, Contemporary Arts Center, Ecoartspace.
- Mattingly Mary. „House and Universe collages”, 28.11.2016. Dostęp 10.03.2025. https://marymattingly.com/blogs/portfolio/2013-house-and-universe?srsId=AfmBOordJzMtVHZ5-VHOx1xjQ8E1BuGILSLam2ldmcQfuYN3_28Ur0Ef.
- Miłosz Czesław. 2011. „Piosenka o końcu świata”. W: Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Nowak Andrzej, Marcin Napiórkowski, David Chavalarias, Guido Caldarelli, Bastien Carniel, François Lallemand, Anna Boros, Mikołaj Biesaga, Szymon Talaga, Rahul Ramakrishnan, Charles Terroille. „The Narratives that Shape Our World – Narrative Analysis Report”, 05.2024. Dostęp 29.01.2025. https://nodes.eu/wp-content/uploads/2024/09/THE_NARRATIVES_THAT_SHAPE OUR_WORLD_REPORT.pdf.
- „Oral History Interview with Robert Smithson”. *Archives of American Art. Smithsonian Institution*, 14–19.07.1972. Dostęp 15.03.2025. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-smithson-12013>.
- Popczyk Maria. 1998. „Ekologiczny paradygmat w sztuce i estetyce”. *Folia Philologica* 16: 193–207.
- Röska-Hardy Louise. „Theory Theory (Simulation Theory, Theory of Mind)”. W: *Encyclopedia of Neuroscience*, red. Marc D. Binder i in. Berlin–Heidelberg: Springer, 1.01.2024. Dostęp 13.03.2025. https://doi.org/10.1007/978-3-540-29678-2_5984.
- Smithson Robert. 1968. „A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”. *Artforum* 7(1): 44–50.
- Smithson Robert. 1996. „The Spiral Jetty”. W: *Robert Smithson. The Collected Writings*, red. Jack Flam, 143–153. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Sonfist Alan. 1965. „Time Landscape”. Dostęp 2.02.2025. <https://www.alansonfiststudio.com/install/time-landscape>.
- Spaid Sue. 2002. „Introduction”. W: Sue Spaid, *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*, 1–20. Cincinnati: Greenmuseum.org, Contemporary Arts Center, Ecoartspace.
- „Spiral Jetty Aerial Documentation”. Dostęp 5.01.2025. <https://www.diaart.org/collection/spiraljettyaerials>.
- Stäel von Holstein Erika, Andrzej Nowak, Marcin Napiórkowski, Sorhna Perrot. „White Paper. The Power of Narratives. A Strategic Approach to Combatting Disinformation in Europe – Key Findings from the First European Narrative

- Observatory", 11.2024. Dostęp 29.01.2025. https://nodes.eu/wp-content/uploads/2024/11/NODES_WhitePaper_The-Power-of-Narratives.pdf.
- Weintraub Linda. 2012. *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Weintraub Linda. 2019. *What's Next? Eco Materialism & Contemporary Art*. UK: Intellect.
- Wilkoszewska Krystyna. 1993. „Sztuka ekologiczna”. *Sztuka i Filozofia* 7: 265–276.

Streszczenie

Autorka argumentuje, że elementarny problem sztuki ekologicznej wynika z fundamentalnej charakterystyki przeżycia estetycznego. Odbiór lub uczestnictwo w działaniach artystycznych zakładają bezpieczeństwo i dystans. Tymczasem jednym z istotnych celów sztuki ekologicznej jest ogłoszenie alarmu, a tym samym odebranie poczucia bezpieczeństwa. Dlatego sztuka ekologiczna wika się w paradoksy: przeżycie estetyczne zakłada poczucie bezpieczeństwa, alarmowanie je odbiera. Do tragedii klimatycznej dołącza więc niemoc artystycznego alarmowania.

Słowa kluczowe: dystans estetyczny, sztuka ekologiczna, katastrofa klimatyczna, Immanuel Kant, Hans-Georg Gadamer

Catastrophe from a Distance. The Tragedy of Ecological Art

Summary

The author argues that the fundamental problem with environmental art stems from its inherent characteristics. Participating in or receiving artistic activities presupposes safety and distance. However, one of the primary goals of ecological art is to raise awareness and, consequently, eliminate a sense of security. Therefore, ecological art is caught in a paradox: aesthetic experience presupposes a sense of security, but alarmism takes it away. The climate tragedy is thus accompanied by the ineffectiveness of artistic alarmism.

Keywords: aesthetic distance, eco-art, climate catastrophe, Immanuel Kant, Hans-Georg Gadamer