

# WIEK PÓŁCIEŃIA

Sztuka w czasach planetarnej zmiany WIOSNA 2020

THE PENUMBRAL AGE.

Art in the Time of Planetary Change SPRING 2020

<sup>1</sup>Jonathas de Andrade, <sup>2</sup>Isabelle Andriessen, <sup>3</sup>Rasheed Araeen,  
<sup>4</sup>Robert Barry, <sup>5</sup>Kasper Bosmans, <sup>6</sup>Boyle Family, <sup>7</sup>Agnieszka  
 Brzeżańska, <sup>8</sup>Dora Budor, <sup>9</sup>Vija Celmins, <sup>10</sup>Center for Land Use  
 Interpretation, <sup>11</sup>Alice Creischer, <sup>12</sup>Czekalska + Golec, <sup>13</sup>Betsy  
 Damon, <sup>14</sup>Tacita Dean, <sup>15</sup>Thierry De Cordier, <sup>16</sup>Agnes Denes,  
<sup>17</sup>Ines Doujak, <sup>18</sup>Jimmie Durham, <sup>19</sup>Jerzy Fedorowicz, <sup>20</sup>Hamish  
 Fulton, <sup>21</sup>Futurefarmers, <sup>22</sup>Cyprien Gaillard, <sup>23</sup>Simryn Gill,  
<sup>24</sup>Wanda Gołkowska, <sup>25</sup>Guerrilla Girls, <sup>26</sup>Małgorzata Gurowska,  
<sup>27</sup>Anna & Lawrence Halprin, <sup>28</sup>Mitsutoshi Hanaga, <sup>29</sup>Suzanne  
 Husky, <sup>30</sup>Ice Stupa Project, <sup>31</sup>INTERPRT, <sup>32</sup>Anja Kanngieser,  
<sup>33</sup>Karrabing Film Collective, <sup>34</sup>Beom Kim, <sup>35</sup>Frans Krajcberg,  
<sup>36</sup>Susanne Kriemann, <sup>37</sup>Stefan Krygier, <sup>38</sup>Katalin Ladik, <sup>39</sup>Nicolás  
 Lamas, <sup>40</sup>John Latham, <sup>41</sup>Richard Long, <sup>42</sup>Antje Majewski,  
<sup>43</sup>Nicholas Mangan, <sup>44</sup>Krzysztof Maniak, <sup>45</sup>Qavavau Manumie,  
<sup>46</sup>Robert Morris, <sup>47</sup>Shana Moulton & Nick Hallett, <sup>48</sup>Teresa  
 Murak, <sup>49</sup>Peter Nadin & Natsuko Uchino & Aimée Toledano,  
<sup>50</sup>Bruce Nauman, <sup>51</sup>Nishiko, <sup>52</sup>Isamu Noguchi, <sup>53</sup>OHO, <sup>54</sup>Dennis  
 Oppenheim, <sup>55</sup>Prabhakar Pachpute & Rupali Patil, <sup>56</sup>Maria  
 Pinińska-Bereś, <sup>57</sup>Agnieszka Polska, <sup>58</sup>Joanna Rajkowska,  
<sup>59</sup>Jerzy Rosołowicz, <sup>60</sup>Oscar Santillán, <sup>61</sup>Gerry Schum, <sup>62</sup>Bonnie  
 Ora Sherk, <sup>63</sup>Anna Siekierska, <sup>64</sup>Rudolf Sikora, <sup>65</sup>Magdalena  
 Starska, <sup>66</sup>Irv Teibel, <sup>67</sup>Akira Tsuboi, <sup>68</sup>Maria Waśko, Ryszard  
 Waśko, <sup>69</sup>Lawrence Weiner, <sup>70</sup>Magdalena Więcek, <sup>71</sup>Andrea Zittel

Aby  
 żyć w świecie, który nie  
 ociepla się z miesiąca na mie-  
 siąc, trzeba było urodzić się w roku  
 1985 lub wcześniej. Jeśli zatem masz  
 mniej niż 35 lat, nie możesz znać świata  
 sprzed zmiany klimatu. Mimo to twoje ciało  
 wie, że susze, powodzie i rosnący poziom  
 morza są zupełnie niezgodne z przeszłymi  
 doświadczeniami. Coś jest nie tak. Musimy  
 więc „odwidzieć” wpojone nam spo-  
 soby widzenia świata i zacząć sobie  
 wyobrażać nową relację z tym,  
 co zwykliśmy nazywać  
 naturą.

– Nicolas Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*

In order to  
 have lived in a month where  
 the world was not warming month  
 by month, you need to have been born  
 in 1985 or earlier. If you were born after  
 1985, you have never known what the pre-climate-  
 changed world was like. Your body knows  
 nonetheless that the drought, the floods, and the  
 rising seas are out of joint with past experience.  
 It just feels wrong. So, we have to imagine that  
 past, “unsee—to use China Miéville’s term—  
 how it has taught us to see the world, and  
 begin to imagine a different way to  
 be with what we used to  
 call nature.

– Nicolas Mirzoeff, *How to See the World*



103/108

V. Celmins

Wprowadzenie – 9

Introduction – 13

## Prace | Works

- <sup>1</sup>Jonathas de Andrade – 17 | 45
- <sup>2</sup>Isabelle Andriessen – 17 | 45
- <sup>3</sup>Rasheed Araeen – 17 | 45
- <sup>4</sup>Robert Barry – 17 | 45
- <sup>5</sup>Kasper Bosmans – 18 | 46
- <sup>6</sup>Boyle Family – 18 | 46
- <sup>7</sup>Agnieszka Brzeżańska – 18 | 46
- <sup>8</sup>Dora Budor – 18 | 46
- <sup>9</sup>Vija Celmins – 19 | 47
- <sup>10</sup>Center for Land Use Interpretation – 19 | 47
- <sup>11</sup>Alice Creischer – 19 | 47
- <sup>12</sup>Czekalska + Golec – 20 | 48
- <sup>13</sup>Betsy Damon – 20 | 48
- <sup>14</sup>Tacita Dean – 20 | 48
- <sup>15</sup>Thierry De Cordier – 23 | 48
- <sup>16</sup>Agnes Denes – 23 | 51
- <sup>17</sup>Ines Doujak – 23 | 51
- <sup>18</sup>Jimmie Durham – 24 | 51
- <sup>19</sup>Jerzy Fedorowicz – 24 | 51
- <sup>20</sup>Hamish Fulton – 24 | 52
- <sup>21</sup>Futurefarmers – 25 | 52
- <sup>22</sup>Cyprien Gaillard – 25 | 53
- <sup>23</sup>Simryn Gill – 25 | 53
- <sup>24</sup>Wanda Gołkowska – 26 | 53
- <sup>25</sup>Guerrilla Girls – 26 | 53
- <sup>26</sup>Małgorzata Gurowska – 26 | 54

•<sup>27</sup>Anna & Lawrence

Halprin – 26 | 54

•<sup>28</sup>Mitsutoshi Hanaga – 27 | 57•<sup>29</sup>Suzanne Husky – 27 | 57•<sup>30</sup>Ice Stupa Project – 28 | 57•<sup>31</sup>INTERPRT – 28 | 57•<sup>32</sup>Anja Kanngieser – 28 | 58•<sup>33</sup>Karrabing Film

Collective – 28 | 58

•<sup>34</sup>Beom Kim – 29 | 58•<sup>35</sup>Frans Krajcberg – 29 | 58•<sup>36</sup>Susanne Kriemann – 29 | 59•<sup>37</sup>Stefan Krygier – 29 | 59•<sup>38</sup>Katalin Ladik – 30 | 59•<sup>39</sup>Nicolás Lamas – 30 | 60•<sup>40</sup>John Latham – 30 | 60•<sup>41</sup>Richard Long – 30 | 60•<sup>42</sup>Antje Majewski – 31 | 60•<sup>43</sup>Nicholas Mangan – 31 | 61•<sup>44</sup>Krzysztof Maniak – 31 | 61•<sup>45</sup>Qavavau Manumie – 32 | 61•<sup>46</sup>Robert Morris – 32 | 62•<sup>47</sup>Shana Moulton

&amp; Nick Hallett – 32 | 62

•<sup>48</sup>Teresa Murak – 33 | 62•<sup>49</sup>Peter Nadin – 33 | 62

&amp; Natsuko Uchino

&amp; Aimée Toledano – 33 | 62

•<sup>50</sup>Bruce Nauman – 33 | 62•<sup>51</sup>Nishiko – 33 | 63•<sup>52</sup>Isamu Noguchi – 34 | 63•<sup>53</sup>OHO – 34 | 63•<sup>54</sup>Dennis Oppenheim – 34 | 64•<sup>55</sup>Prabhakar Pachpute

&amp; Rupali Patil – 37 | 64

•<sup>56</sup>Maria Pinińska-Bereś – 37 | 64•<sup>57</sup>Agnieszka Polska – 37 | 64•<sup>58</sup>Joanna Rajkowska – 37 | 65•<sup>59</sup>Jerzy Rosołowicz – 40 | 65•<sup>60</sup>Oscar Santillán – 40 | 65•<sup>61</sup>Gerry Schum – 40 | 65•<sup>62</sup>Bonnie Ora Sherk – 41 | 68•<sup>63</sup>Anna Siekierska – 41 | 68•<sup>64</sup>Rudolf Sikora – 41 | 68•<sup>65</sup>Magdalena Starska – 42 | 69•<sup>66</sup>Irv Teibel – 42 | 69•<sup>67</sup>Akira Tsuboi – 42 | 69•<sup>68</sup>Maria Waśko – 43 | 70

Ryszard Waśko – 43 | 70

•<sup>69</sup>Lawrence Weiner – 43 | 70•<sup>70</sup>Magdalena Więcek – 43 | 70•<sup>71</sup>Andrea Zittel – 43 | 70

Słownik – 72

Glossary – 74

# Wprowadzenie

Żyjemy w czasach planetarnej zmiany, która dotyczy nas wszystkich, bez wyjątku. Zmiany klimatyczne wpływają na każdą sferę życia, także na myślenie o sztuce – systemach jej produkcji, dystrybucji, jej społecznej funkcji oraz jej relacji do innych dyscyplin, przede wszystkim nauki. Wystawa *Wiek półcienia* składa się z prac artystycznych z ostatnich pięciu dekad, bazujących na obserwacji i wizualizacji przemian zachodzących na kuli ziemskiej. Stanowi przestrzeń do dyskusji na temat „zarządzania nieodwracalnym” oraz nowych form solidarności, empatii i bycia razem w obliczu kryzysu klimatycznego.

Tytuł wystawy zaczerpnęliśmy z książki *Upadek cywilizacji zachodniej. Spojrzenie z przyszłości* Naomi Oreskes i Erika M. Conwaya z 2014 roku, w której wiekiem półcienia nazywa się nasze czasy widziane przez bohatera z przyszłości jako „okres antyintelektualizmu, który (...) uniemożliwił podjęcie działań opartych na wiedzy naukowej” i doprowadził do tragedii. Jesteśmy świadkami tego procesu: ustalenia nauki przestały być postrzegane jako

rozstrzygające, nie przekonują ludzi do działania. „Nauka staje się wierzeniem. Wierzenia stają się nauką. Wszyscy mogą wierzyć we wszystko i nie wierzyć w nic. Możemy wiedzieć wszystko i nie wiedzieć nic. Każdy czuje się ekspertem w każdym możliwym temacie” –

pisał w „The Atlantic” amerykański pisarz i historyk Ibram X. Kendi, analizując sceptycyzm wobec zmian klimatycznych czy wręcz wypieranie tego (tzw. denializm klimatyczny) zagrożenia. Kryzysowi kultury eksperckiej i nauki towarzyszy wzmacnianie się ruchów fundamentalistycznych negujących m.in. teorię ewolucji, szkodliwość smogu, podważających wpływ działalności człowieka na klimat.

Najwyraźniej dane statystyczne, wykresy, szokujące relacje fotograficzne i filmowe z miejsc dotkniętych katastrofą ekologiczną nie działają już wystarczająco mocno na wyobraźnię.

Obserwacje artystów są pokrewne tym naukowym, zazwyczaj nie konfrontują jednak odbiorcy z nadmiarem liczb, rosnącymi gwałtownie słupkami infografik, „pornograficznymi” obrazami biedy i dewastacji. Sztuka dysponuje szeregiem *dziwnych narzędzi* (Alva Noë, 2015), których możemy użyć do wsłuchiwania się w „znaki na niebie i ziemi”. Gdy zawodzą powszechnie narzędzia dialogu i perswazji, artyści umożliwiają „skok w wyobraźni”, pracując na emocjach, konfrontując się z niezrozumiałym i nieznanym. Jak twierdzi teoretyk kultury wizualnej, Nicholas Mirzoeff: „musimy *odwiedzić* wpojone nam sposoby widzenia świata i zacząć wyobrażać sobie nową relację z tym, co zwykliśmy nazywać naturą”. Sztuka może przyjść nam z pomocą, organizując pracę wyobraźni, czasem skuteczniej niż narzędzia wypracowane w polu nauki i polityki środowiskowej. Wystawa *Wiek półcienia* obejmuje pięć dekad i wskazuje na wzmocnienie refleksji środowiskowej w sztuce przełomu lat 60. i 70. XX wieku oraz w drugiej dekadzie XXI wieku. Ten pierwszy okres wiąże się z intensyfikacją ruchów pacyfistycznych, feministycznych i antyrasistowskich oraz formowaniem się współczesnego ruchu ekologicznego. W 1970 roku po raz pierwszy obchodzono Dzień Ziemi, w 1971 założony został Greenpeace, a rok później międzynarodowy think tank, Klub Rzymski, opublikował raport *Granice wzrostu*, opisujący wyzwania, przed którymi stoi ludzkość wobec wyczerpywania się zasobów naturalnych. W tym samym czasie pojawiły się nowe zjawiska artystyczne, takie jak konceptualizm, *antyforma* czy sztuka ziemi (*land art*, *earth art*). Artystki i artyści, wprowadzając „geologiczne” myślenie o sztuce, korzystali z nietrwałych, organicznych materiałów lub dążyli do całkowitej dematerializacji dzieła. Wiele z ówczesnych propozycji na zawsze zmieniło myślenie o roli instytucji sztuki oraz relacji pomiędzy praktyką artystyczną, pracą zawodową i aktywizmem. Mierle Laderman Ukeles, traktująca opiekę nad domem i macierzyństwo jako część swojej pracy artystycznej; Bonnie Ora Sherk, przekształcająca miejskie nieużytki w oazy zieleni, czy Agnes Denes, łącząca sztukę z cybernetyką i rolnictwem – to część rewolucji kontrkulturowej, która ostatecznie nie spełniła pokładanych w niej nadziei.

Sztuka ziemi to dla nas dużo więcej niż nurt sztuki zachodniej charakterystyczny dla przełomu lat 60. i 70. XX wieku.

Podążając za myślą pakistańskiego artysty i aktywisty Rasheeda Araeena, czerpiąc z jego programu *ekoestetyki*, poszukujemy „globalnej sztuki planetarnej zmiany”. Działania związane z „kanoniczną” sztuką ziemi, takie jak *Throwing a Stone around MacGillycuddy's Reeks* Richarda Longa, w której autor podąża za wyrzucanym przed siebie kamieniem, plany „terraformowania” Roberta Morrisa czy program telewizyjny Gerry'ego Schuma (przykład użycia nowych mediów do popularyzacji „organicznej” sztuki uprawianej na pustyniach czy w lasach), sąsiadują na wystawie z pracami z XXI wieku – służącymi ekologicznej edukacji (Futurefarmers, Ines Doujak, Center for Land Use Interpretation), protestowi (Suzanne Husky, Frans Krajcberg, Akira Tsuboi) czy też odwołującym się do duchowości i ezoteryki (Shana Moulton i Nick

Hallett, Teresa Murak, Tatiana Czekalska i Leszek Golec). Artystki i artyści sięgają po wyrafinowane i nieoczywiste formy relacjonowania zachodzących zmian, takie jak nagrania terenowe (Anja Kangieser), poetyckie komunikaty tekstowe (Hamish Fulton), rysunkowe zapisy snów i wizji (Manumie Qavavau) czy instalacje z przedmiotów, które morze wyrzuca na brzeg (Simryn Gill). Ich prace pomagają zwizualizować to, co wydaje się wszechobecne i obezwładniające. Mogą mieć przy tym abstrakcyjną formę, oddziaływać emocjami i stać się narzędziem konfabulacji, jak w wypadku grafik Viji Celmins, w których realistyczna kompozycja przedstawiająca widok morza jest w istocie studium konstruowania wyobrażeń na temat natury. Podobnie jak płyta z dźwiękami oceanu z cyklu „environments” (środowiska) Irva Teibela, będąca „asamblażem” nagrań fal z różnych miejsc, o zmiennej prędkości i częstotliwości.

Już w 1872 roku Claude Monet z zachwytem obserwował barwy i światło na zadmionym niebie portu w Hawrze, czemu dał wyraz w słynnej *Impresji, wschodzie słońca*. W prezentowanej na wystawie pracy *Beautiful Sheffield* (2001) współczesnej brytyjskiej artystki Tacity Dean, tęskniącej za utraconym bezpowrotnie wiejskim krajobrazem Anglii, smog to po prostu smog, a sadza odkłada się

czernią na większej części kompozycji. Seria prac Roberta Barry’ego z 1969 roku, które polegały na wypuszczeniu do atmosfery gazów szlachetnych, może być dziś ujęta w ramy refleksji na temat inżynierii klimatycznej, podobnie jak wypełniona pyłami i pigmentami diorama Dory Budor, do wnętrza której transmitowane są zjawiska akustyczne z placu budowy gmachu Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Praca ta odsyła nas do wyzwań związanych z samym muzeum i jego nową siedzibą na placu Defilad – dużą inwestycją w centrum miasta.

W obszarze zainteresowań uwrażliwionych na zmiany środowiskowe artystek i artystów znajdują się takie zagadnienia, jak dług klimatyczny, postantropocentryzm, nieuniknione wyczerpanie złóż paliw kopalnych, skutki nieograniczonej akumulacji dóbr i wzrostu gospodarczego, planetarne ekobójstwo i kolonialna eksploatacja. Wszystko to jest kontekstem dla sztuki ziemi. Proponujemy więc objęcie tym terminem szerokiej panoramy praktyk artystycznych dotyczących relacji człowieka z innymi gatunkami, materią nieożywioną i całą

planetą oraz prowadzonych przez artystów i aktywistów działań „nieartystycznych” (od ogrodów społecznościowych po walkę o prawa ludności rdzennej i zakładanie partii politycznych). Sztuka ziemi w tym ujęciu nie jest przypisana do żadnego medium, specyficznego materiału czy też regionu geograficznego. Może objąć także działania, które nie funkcjonują pod szyldem sztuki. Jednym z przykładów byłyby lodowe stupy z Ladakh – tworzone przez inżyniera Sonama Wangchuka lodowce, o fascynującej formie i jasno przypisanej funkcji, jaką jest zaopatrzenie w wodę mieszkańców pustyni położonej u podnóża Himalajów.

Jeszcze nigdy czas nie biegł tak szybko. To, co wcześniej trwało miliony lat, dziś rozgrywa się w ciągu kilku dekad. W 1947 roku Isamu Noguchi zaproponował wzniesienie na pustyni *Memoriału dla człowieka*, ogromnego, przypominającego ludzką twarz reliefu, który można by oglądać z kosmosu. Miał być śladem po cywilizacji, która w wyniku wojny nuklearnej poszukiwać będzie dla siebie nowego domu, osiedlając się na Marsie. Fantazje o „planecie B” się nie spełniły. Mamy tylko jedną Ziemię. Świadomość katastrofalnej sprawczości gatunku ludzkiego, jak i nieuchronności końca ładu, jaki znamy, wymaga innego spojrzenia na działalność człowieka – spojrzenia pozbawionego antropocentrycznej buty, „nie-ludzkiego” i bliższego geologii niż naukom humanistycznym. Dopiero kiedy zmienimy perspektywę i zrozumiemy, że żyjemy równocześnie „w więcej niż jednej skali”, dostrzeżemy konsekwencje procesów zachodzących po rewolucji neolitycznej (a później rewolucji przemysłowej i powojennym przyspieszeniu gospodarczym). Dary, które przynosi nam tzw. cywilizacja, są jednocześnie naszą trucizną. *Eat Death* (Jedzcie śmierć!), konkludował amerykański artysta Bruce Nauman w swojej złowieszczej pracy z 1971 roku. Życie w stanie pogłębiającego się kryzysu zmusza nas do fundamentalnej zmiany w myśleniu o całym systemie organizacji społecznej oraz do konfrontacji z dylematami natury etycznej i egzystencjalnej (migracje klimatyczne czy nowe konflikty klasowe). Świat sztuki, z muzeami i rytuałami organizowania rzeczy i idei, nie jest wyjątkiem („na martwej planecie nie będzie muzeów!”, parafrazując hasło Młodzieżowego Strajku Klimatycznego) i wymaga głębokich przemian systemowych. Zaangażowanie w tę dyskusję traktujemy jako powinność muzeum, a nie jako kolejną modę czy nurt w sztuce.

W kontrze do tezy o „zwrocie ekologicznym” czy popularności „sztuki o antropocenie” podkreślamy stałość refleksji środowiskowej, opartej na ciągłości i odpowiedzialności.

Nasze działania są częścią szerszego nurtu, stawiającego na solidarność i współpracę, widocznego w programach i wystawach, które w ostatnich latach zainicjowano między innymi w Muzeum Sztuki w Łodzi, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Biennale Warszawa, Galerii Kronika w Bytomiu, Teatrze Powszechnym, BWA Opolu i innych instytucjach w całej Polsce.

Sztuka z pewnością nie ochroni nas przez katastrofą, ale pomoże nam uzbroić się w *dziwne narzędzia* służące pracy wyobraźni i współodczuwania. Mierle Laderman Ukeles, w swym pamiętnym manifeście z 1969 roku, postawiła pytanie: „A po rewolucji, w poniedziałek rano, kto przyjedzie odebrać twoje śmieci?”. W dziełach sztuki z ostatnich dekad poszukujemy nie tylko wizualizacji procesów zachodzących na kuli ziemskiej, wypatrujemy także możliwych propozycji

na przyszłość. Jeśli ekologiczna katastrofa już się wydarza (z czym zgodziliby się z pewnością mieszkańcy doszczętnie dewastowanych wysp Nauru czy Banaba na Pacyfiku), wspólnie zastanawiamy się czy kiedykolwiek uda nam się posprzątać ten planetarny bałagan i na nowo zbudować relacje z innymi czującymi istotami? Czy uda nam się zacząć jeszcze raz?

# Introduction

We live in a time of planetary change affecting each and every one of us. Climate change influences every sphere of life, including thinking about art: the systems of its production and distribution, its social function and its relation to other disciplines, especially science. The Penumbral Age is composed of artistic works from the last five decades, based on observations and visualizations of the changes underway on planet Earth. It provides a space for discussion on "managing the irreversible" and new forms of solidarity, empathy and togetherness in the age of the climate crisis.

The title of the exhibition is drawn from the book *The Collapse of Western Civilization: A View from the Future* by Naomi Oreskes and Erik M. Conway (2014), where the protagonists from the future date the "period of the penumbra" from the "shadow of anti-intellectualism that fell over the once-Enlightened techno-scientific nations of the Western world during the second half of the twentieth century, preventing them from acting on

the scientific knowledge available at the time" and leading to tragedy. We are witnesses to this process: scientific findings have ceased to be regarded as dispositive and do not persuade people to act. As the American writer and historian Ibram X. Kendi wrote in *The Atlantic*, analysing scepticism about climate change or outright rejection of the threat (climate denialism): "Science becomes belief. Belief becomes science. Everything becomes nothing. Nothing becomes everything. All can believe and disbelieve all. We all can know everything

and know nothing. Everyone lives as an expert on every subject."

The crisis in the culture of expertise and science is reinforced by fundamentalist movements denying such scientific findings as evolution and the harmfulness of air pollution, and disputing man's impact on climate.

Clearly, statistics, charts, graphs, and shocking photo and film reports from places affected by ecological disaster no longer make much of an impact on the imagination.

Observations by artists are akin to those of scientists, but they typically do not confront viewers with an excess of numbers, soaring bar graphs, or "pornographic" images of poverty and devastation. Art has "strange tools" (Alva Noë, 2015) at its disposal, which we can use to discern "wonders in the heavens and signs on the earth." When ordinary tools of dialogue and persuasion fail, artists enable an "imaginative leap" by working on the emotions, confronting the incomprehensible and the unknown. As the theoretician of visual culture Nicholas Mirzoeff puts it, we must "unsee" how the past "has taught us to see the world, and begin to imagine a different way to be with what used to be called nature." Art can help by organizing the work of imagination, sometimes more effectively than the tools developed by science and environmental policy.

*The Penumbral Age* spans five decades, and highlights the strengthening of environmental reflections in the art of the late 1960s and early 1970s as well as the second decade of the 21st century. The first period is linked with intensification of pacifist, feminist and anti-racist movements and the formation of the contemporary ecological movement. The first Earth Day was held in 1970, Greenpeace was founded in 1971, and the next year a think-tank, the Club of Rome, published the report *The Limits to Growth*, describing the challenges posed for humanity by the exhaustion of natural resources. At the same time new artistic phenomena arose, such as conceptualism, anti-form, land art and earth art. While introducing "geological" thinking about art, artists used impermanent organic materials or sought to entirely dematerialize the

work of art. Many of those proposals changed forever the thinking about the role of art institutions and the relationship between artistic practice, professional work, and activism. Mierle Laderman Ukeles, treating household chores and motherhood as part of her artistic work, Bonnie Ora Sherk, transforming urban wastelands into green oases, and Agnes Denes, combining art with cybernetics and agriculture, were all part of the countercultural revolution, which ultimately failed to live up to the hopes placed in it.

For us, land art is much more than a stream of Western art emblematic of the late 1960s and early 1970s.

Following the thought of the Pakistani artist and activist Rasheed Araeen, drawing from his “ecoaesthetics” agenda, we seek “global art for a changing planet.” Actions connected with the “canonization” of land art, such as Richard Long’s *Throwing a Stone around MacGillycuddy’s Reeks*, in which the artist followed a stone he tossed before him, the “terraforming” plans of Robert Morris, or Gerry Schum’s television programme (an example of the use of new media to expose audiences to “organic” art practised in deserts or forests), are accompanied in this exhibition by works from the 21<sup>st</sup> century, employing ecological education (Futurefarmers, Ines Doujak, the Center for Land Use Interpretation), protest (Suzanne Husky, Frans Krajcberg, Akira Tsuboi), and involving spirituality and esoterics (Shana Moulton and Nick Hallett, Teresa Murak, Tatiana Czekalska, Leszek Golec). Artists resort to refined and striking forms for conveying the changes occurring, such as field recordings (Anja Kanngieser), poetic textual reports (Hamish Fulton), drawings of dreams and visions (Manumie Qavavau), and installations from objects which the sea has tossed up on the beach (Simryn Gill). Their works help visualize what seems omnipresent and overwhelming. They may take abstract form, playing on the emotions and becoming an instrument of confabulation, as in the graphics by Vija Celmins, where a realistic composition presenting a view of the sea is in essence a study in constructing a vision of nature—much like the disk of ocean sounds from the *environments* series by Irv Teibel, an “assemblage” of recordings of waves from various sites, with different speed and frequency.

In 1872 Claude Monet observed with delight the colours and light in the smoky sky over the port of Le Havre,

which he captured in his famous painting *Impression, Sunrise*. In a work presented at the exhibition, *Beautiful Sheffield* (2001), by the contemporary British artist Tacita Dean, yearning for the irretrievably lost rural landscape of England, smog is simply smog, and grime accumulates as blackness across most of the composition. A series of works by Robert Barry from 1969 consisting of releasing inert gases into the atmosphere may be regarded today as a reflection on the theme of climate engineering, much like the diorama by Dora Budor filled

with dust and pigments, into which acoustic phenomena from the construction site for the new building of the Museum of Modern Art in Warsaw are transmitted.

This work turns us to the challenges connected with the museum itself and its new home on Plac Defilad—a huge development in the city centre. Artists sensitive to environmental changes also address such issues as climate debt, post-anthropocentrism, the unavoidable exhaustion of fossil-fuel deposits, the effects of limitless accumulation of goods and economic growth, planetary ecocide and colonial exploitation. All of this is the context for land art.

We thus propose to extend this term to cover a broad panorama of artistic practices concerning humans’ relations with other species, inanimate matter, and the entire planet, as well as “nonartistic” ventures by artists and activists (from community gardens to the battle for the rights of native

populations and the establishment of political parties). Land art in this sense is not confined to any one medium, specific material, or geographical region. It can also cover activities that do not occur under the banner of art.

One example is the ice stupasin Ladakh, India, artificial glaciers created by engineer Sonam Wangchuk, with a fascinating form and a clearly defined function of delivering water to inhabitants of the desert at the foot of the Himalayas.

Time has never spun so fast. What used to take millions of years now plays out in just a few decades. In 1947 Isamu Noguchi proposed to erect *Memorial to Man* in the desert, a huge relief sculpture resembling a human face which could be viewed from space. It was supposed to leave a trace of a civilization that would seek a new home following a nuclear war by settling on Mars. But fantasies of “planet B” have not been fulfilled. We have just one Earth. The awareness of the catastrophic agency of the human species, as well as the inevitable end of the order we know, requires another view of the activity of mankind—a vision stripped of anthropocentric arrogance, non-human and closer to geology than the humanities. Only when we change our perspective and recognize that we live simultaneously on more than one scale will we perceive the consequences of the processes occurring since the Neolithic revolution (and later the industrial revolution and the post-war economic boom). The bounty we receive from “civilization” is also our poison. *Eat Death*, the American artist Bruce Nauman concluded in his prophetic work from 1971. Life in a state of deepening crisis forces us to fundamentally change our thinking about the entire system of social organization and to confront ethical and existential dilemmas (climate migrations and new class conflicts). The world of art, with its museums and rituals for organizing objects and ideas, is no exception (to paraphrase the slogan of the Youth Strike for Climate, “No museums on a dead planet!”) and requires deep systemic transformation. We treat engagement in this discussion as a duty of the museum, and not as just another fashion or stream in art. Countering the calls for “ecological restoration” or the popularity of “art of the Anthropocene,” we stress the *permanence* of environmental reflection, based on continuity and responsibility. Our actions are part of a broader stream, counting on solidarity and cooperation, evident in the programmes and exhibitions launched in recent

years at Muzeum Sztuki in Łódź, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warsaw, Biennale Warszawa, Galeria Kronika in Bytom, Teatr Powszechny in Warsaw, BWA Opole, and other institutions throughout Poland.

Art will certainly not protect us against catastrophe, but it can help us arm ourselves with “strange tools” for the work of imagination and empathy. In her memorable manifesto from 1969, Mierle Laderman Ukeles posed the question: “After the revolution, who’s going to pick up the garbage on Monday morning?” In works of art from recent decades we not only seek a visualization of processes occurring on our planet, but also discern possible proposals for the future. If ecological catastrophe is already happening

(as the residents of the inundated islands of Nauru and Banaba in the Pacific would certainly agree), together we wonder, will we ever manage to clean up our planetary mess and rebuild our relations with other sentient beings? Will we manage to start over again?

# Prace

## • 1

Jonathas de Andrade  
(ur. 1982 w Maceió, Brazylia)

*O Peixe (Ryby)*

2016

wideo 37'00". Dzięki uprzejmości Gallerii Vermelho, Gallerii Continua, Alexander & Bonin.

Jonathas de Andrade od ponad piętnastu lat mieszka w jednym z największych miast w północno-wschodniej Brazylii – Recife. W swojej twórczości często opowiada długą i skomplikowaną historię regionu, poszukując głębokich korzeni jego aktualnej sytuacji. Bada zorganizowaną wokół systemu plantacji cukru kolonialną eksploatację ludzi i środowiska; szuka źródeł obecnych napięć na tle rasowym w legitymizującej uprzedzenia i przemoc zachodniej nauce; przypomina o kładącej się cieniem na współczesność pamięci niewolnictwa i handlu ludźmi, a także eksploruje dziedzictwo powoli popadającej w ruinę architektury „tropikalnego modernizmu” drugiej połowy XX wieku. W swoich pracach de Andrade wychodzi od lokalnej historii po to, by konstruować wypowiedzi o wiele bardziej uniwersalne i mające szeroki zasięg oddziaływania. Nieustannie powraca do wątków związanych z władzą, podziałami rasowymi i klasowymi; obrazów pracy oraz problematyki związków pomiędzy wzorami męskości a indywidualną seksualnością i wrażliwością. De Andrade swobodnie nawiązuje do stereotypów i egzotyzujących klisz na temat Brazylii, bawi się niejednoznacznościami, balansując na cienkiej granicy pomiędzy prawdą a fikcją. Jego projekty to poprzedzone rozległymi badaniami złożone procesy, w które artysta często angażuje lokalne społeczności. Jego prace przyjmują ostatecznie różnorodne formy – filmu, fotografii, instalacji, rysunku lub performansu.

W prezentowanej na wystawie pracy *Ryby* spleta się kilka najistotniejszych dla de Andrade wątków. Artysta świadomie nawiązuje w niej do konwencji powolnych filmów etnograficznych, uwypuklając hipnotyzujący tropikalny krajobraz i pozwalając nam obserwować „lokalnych mieszkańców w ich naturalnym otoczeniu” – nakręcony na taśmie 16-mm obraz skupia się na postaciach dziesięciu rybaków mieszkających w rejonie delty rzeki São Francisco. De Andrade parodiuje zachodnie wyobrażenia na temat Brazylii i jej mieszkańców – zatopione w ciepłych kolorach, leniwe od gorąca kadry długo skupiają się na bujnej przyrodzie i refleksach światła na wodzie, by wreszcie ujawnić sylwetki muskularnych, pięknych, męskich ciał. W momencie gdy każdy z rybaków łapie swoją rybę, ciężar filmu niespodziewanie przesuwają się z problematyki kolonialnej na relacje międzygatunkowe. W kolejnych scenach obserwujemy niepokojący, nieopisany przez etnografów „rytuał”, w czasie którego mężczyźni przytulają, głaszczą, a nawet całują ryby próbujące wyrwać się z czułego, lecz śmiertelnego uścisku. De Andrade portretuje relacje ludzi ze zwierzętami i środowiskiem jako oparte na przemocy, kontroli, eksploatacji i dominacji, a jednocześnie wciąż dziwnie bliskie, złożone i niejednoznaczne, nie pozwalając na łatwą ocenę i wydawanie jednoznacznych wyroków. Ostatecznie rzekomy, pełen erotycznego napięcia „rytuał” jest zmyślony, ale rybacy, tak jak ich ofiary, są prawdziwi.

## • 2

Isabelle Andriessen  
(ur. 1986, Niemalandy)

*Plaża w stadium terminalnym*

2018

ceramika, metal. Dzięki uprzejmości artystki.

WIEK PÓLCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany

Na powierzchni rzeźbiarskich instalacji Isabelle Andriessen toczą się procesy przypominające postępującą chorobę. Ceramiczne, gładkie obiekty, niczym zarażona wirusem skóra lub ciało wyrzuconego na brzeg rozkładającego się wieloryba, pokrywają się z czasem dziwną wysypką, wielokolorowymi pęcherzami i kryształami. Aluminiowe elementy pocą się, a skraplająca z nich woda tworzy rdzawe wycieki i kałuże. Andriessen nazywa swoje ostatnie realizacje „rzeźbami zombie”, zwracając uwagę na ich niepokojący status, podkreślający nikłą i nieoczywistą granicę pomiędzy żywą i martwą materią. Nieustannie mutujące obiekty składają się na nieprzewidywalny system, który, wprawiony w ruch przez artystkę, zaczyna rządzić się swoimi prawami. Połączone rzeźbiarskie formy trawią, wchodzą w interakcję z otoczeniem, rozrastają się i rozkładają równocześnie.

Zachęcając do bliskiej obserwacji starannie wyselekcjonowanych materiałów, Andriessen zwraca uwagę na nieodwracalne procesy zachodzące na naszej planecie. Fragmenty instalacji *Plaża w stadium terminalnym* pełnią funkcję skamielin z przyszłości, oglądane z małego dystansu przywodzą na myśl wyludnione, postindustrialne krajobrazy. Świat, w którym pozostały jedynie chemikalia i inne substancje nieulegające rozkładowi, które tworzą nowe formy życia, znane jedynie z apokaliptycznych narracji. Niezrozumiały i pozornie tylko odległy ekosystem, w którym nie mamy już żadnej mocy sprawczej.

## • 3

Rasheed Araeen  
(ur. 1935 w Karachi, Pakistan)

*Mapa przygotowawcza dla regionu Śródziemnomorza*

2007

długopis, wydruk mapy. Dzięki uprzejmości artysty i Grosvenor Gallery, Londyn.

*Pomiędzy czarnymi liniami*

2002

długopis, wydruk mapy. Dzięki uprzejmości artysty i Grosvenor Gallery, Londyn.

*Projekt kolektywnego gospodarstwa rolnego*

w Beludżystanie

1998

druk cyfrowy, plastik. Dzięki uprzejmości artysty i Grosvenor Gallery, Londyn.

*Śródziemnomorskość*

2002

długopis, tusz, wydruk mapy. Dzięki uprzejmości artysty i Grosvenor Gallery, Londyn.

*Śródziemnomorze*

2001–02

flamaster, tusz, wydruk mapy. Dzięki uprzejmości artysty i Grosvenor Gallery, Londyn.

*Śródziemnomorze 1 – rysunek wstępny*

2009

flamaster, wydruk mapy. Dzięki uprzejmości artysty i Grosvenor Gallery, Londyn.

*Śródziemnomorze 2 – rysunek wstępny*

2009

flamaster, wydruk mapy. Dzięki uprzejmości artysty i Grosvenor Gallery, Londyn.

*Związek krajów śródziemnomorskich*

2009

flamaster, wydruk mapy, papier. Dzięki uprzejmości artysty i Grosvenor Gallery, Londyn.

*Związek śródziemnomorza*

2002

flamaster, wydruk mapy. Dzięki uprzejmości artysty i Grosvenor Gallery, Londyn.

Rasheed Araeen jest autorem rzeźb i instalacji, performansów, tekstów teoretycznych. W 1964 roku przeprowadził się do Londynu, łącząc działalność artystyczną z zaangażowaniem politycznym (wstąpił m.in. do Partii Czarnych Panter), krytyką kolonializmu i globalizacji. W 1978 roku Araeen założył pismo „Black Phoenix”, reaktywowane w 1987 roku pod nazwą „Third Text”, które do dziś pozostaje jednym z najważniejszych magazynów poświęconych historii sztuki w perspektywie postkolonialnej.

Araeen sformułował program ekoestetyki, wyartykułowany w serii esejów składających się na książkę *Art Beyond Art. Ecoaesthetics: A Manifesto for the 21st Century* [Sztuka poza sztuką. Ekoestetyka: Manifest XXI wieku], 2010. Postuluje w niej wyjście poza gatunkowy suprematyzm *Homo sapiens* i uwolnienie „kreatywnych energii wolnej kolektywnej wyobraźni”. Program Araeena jest antyimperialistyczny, antykolonialny i antykapitalistyczny. Krytyce zostaje poddany sam system, w którym funkcjonuje sztuka, podtrzymujący hierarchie, gloryfikujący wzrost i postęp, napędzany intelektualnym paliwem nowoczesności, separujący twórcze energie od codziennych życiowych procesów i petryfikujący je w postaci „narego” – narcystycznego ego artysty.

Araeen używa terminów *nominalizm* i *kosmoralizm*. Ten pierwszy polega na uruchomieniu przez artystów użytecznych procesów, realizowanych przez lokalne społeczności – płynnych, trwałych, opartych na zrównoważonym rozwoju. Przykładowo, w 2001 roku Araeen zaproponował, sięgając po swoje inżynierskie doświadczenie, budowę tamy na pustyni w Beludżystanie, która pomogłaby zatrzymywać wodę z okresowych rzek, a tym samym zapewnić lepsze warunki do życia dla koczowniczej ludności. Tama byłaby jednocześnie rzeźbą i w pełni funkcjonalnym rozwiązaniem inżynierskim. Druga propozycja, *komsoruralizmu*, jest totalną wizją sieci kooperatywy i ekologicznych wiosek, opartych na sprawiedliwej współpracy między globalną Północą i globalnym Południem, której rezultatem byłoby m.in. ponowne zalesienie Sahary. Na wystawie prezentowane są rysunki związane z obiema koncepcjami: projekt farmy czerpiącej energię z wiatrów monsunowych (nominalizm) oraz wybrane mapy z serii *Mediterranea*, Unii Śródziemnomorskiej, nowej formy współpracy gospodarczej i kulturowej pomiędzy Europą, Azją i Afryką, gdzie podstawowym środkiem transportu jest rozległa sieć kolejowa (kosmoralizm).

## • 4

Robert Barry  
(ur. 1936 w Nowym Jorku, Stany Zjednoczone)

*Seria gazy obojętne / hel, neon, argon, krypton, ksenon / Od zmierzoney objętości do nieokreślonej ekspansji*

1969

typografia. Dzięki uprzejmości The Embassy, Bruksela.

Robert Barry jest artystą conceptualnym, który od lat 60. XX wieku w radykalny sposób testuje granice materialności i widzialności sztuki. Używał fal radiowych, telepatii, wywiadu, budynku galerii (zamkniętej na czas wystawy), a nawet plotki jako medium dla swojej twórczości. Na przelomie lat 60. i 70. Barry współpracował intensywnie z Sethem Siegelaubem, kuratorem i galerzystą, który szukał nowych formatów „wystawiania” conceptualnych dzieł sztuki (poprzez eksperymentalne wydawnictwa, tomiki poezji, instrukcje, ksero A4 czy raporty z rozproszonych po kuli ziemskiej działań) oraz szukał sposobów na wprowadzenie ich na rynek sztuki.

<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>	
--	--

W 1969 roku Siegelaub zorganizował solową wystawę Roberta Barry’ego, polegającą na wypuszczeniu pięciu tzw. gazów szlachetnych (z sześciu istniejących): helu, neonu, argonu, kryptonu i ksenonu, w okolicach Los Angeles; na plaży, wśród palm Beverly Hills, w górach Tehachapi i pustyni Mojave. Jedynym materialnym śladem po akcji Barry’ego był wydany w nakładzie 800 sztuk plakat, niemal pusta kartka zawierająca jedną linię tekstu z bazowymi informacjami: nazwiskiem artysty, tytułem pracy, adresem skrytki pocztowej i numerem telefonu galerii Setha Siegelaub. Dzwońiąc do galerii, można było odsłuchać nagrany na automatyczną sekretarkę opis pracy. Gazy szlachetne są mało reaktywne, nie tworzą żadnych związków chemicznych ani nie uczestniczą w procesach biologicznych. Praca Barry’ego, mimo że niewidzialna i niemierzalna, jest teoretycznie nieskończona (stałe rozpraszanie się niereaktywnych cząsteczek gazu w atmosferze), możemy postrzegać ją w kategoriach medytacji na temat *głębokiego czasu*. Siegelaub: „Barry zrobił coś, co z pewnością zmieniło świat, mimo że w nieskończenie małej skali. […] Coś realnego, lecz niedostrzegalnego”.

## • 5

Kasper Bosmans <p>(ur. 1990 w Lommel, Belgia)</p>
<span></span>
<i>Legenda: Instytut Tymczasowych Przyszłości</i> 2016
akryl, panel. Dzięki uprzejmości Museum of Modern Art, Antwerpia.

<i>Wolf Corridor &amp; Stamp Forest</i> 2020
farba akrylowa. Dzięki uprzejmości artysty oraz Gladstone Gallery Nowy Jork / Bruksela.

Kasper Bosmans sam siebie określa mianem „historycznego nerda”. Artysta posługuje się malarstwem, rzeźbą, tworzy instalacje i robi instalyjonalne interwencje. Jego prace oparte są na historycznych badaniach i kolekcjonowanych przez autora opowieściach, symbolach, anegdotach i pojęciach z przeszłości, które Bosmans abstrahuje z szerszego kontekstu i zderza ze sobą w precyzyjnych, „piktogramowych” kompozycjach. Charakterystyczne znaki, ornamenty i legendy wykorzystane przez artystę pochodzą z różnych epok, ale w autorskich zestawieniach zyskują współczesne kulturowe znaczenia. Elementy zaczerpnięte z odmiennych politycznych i społecznych porządków – rządowych zapisów, królewskich insygniów, mitów, rzemiosła, technicznych instrukcji, map czy sztuki ludowej – skonfrontowane bez hierarchizujących podziałów, w charakterystycznych, kolorowych obrazach z serii *Legendy*, pozwalają nieskrępowanie krążyć wyobraźni wokół pozornie przeciwstawnych wątków. Podszyte humorem historie rozwijane przez belgijskiego artystę często opowiadają o systemach prawnych, rynkach, kapitalizmie, wojnie czy ekologii. Bosmans reinterpretuje fragmenty przeszłości, aby uwypuklić niewidoczne relacje władzy, które doprowadziły do ukształtowania się hierarchii, pojęć i symboli. Jego ściśle związane z językiem, intuicyjne prace świadczą o tym, że ozdobna forma i precyzja mogą iść w parze z pogłębiaoną problematyką. „Sztuka to dekoracja, która czyni nas bystrzejšzymi” – mówi Bosmans i podkreśla, że interesuje go moment, w którym z pozoru niewinne dekoracje stają się deklaracją polityczną, a ozdobniki przejmują właściwą treść.

Pochodzący z kolekcji M HKA obraz *Legenda: Instytut Tymczasowych Przyszłości* (2016) to graficzne tłumaczenie „Czterech przyszłości”, modelu zmian społecznych autorstwa Jima Datora, dyrektora Hawaii Research Center for Futures

Studies na Uniwersytecie Hawajskim. W 1979 roku opublikował on swoją teorię, w której głosi, że wszystkie narracje dotyczące społecznych transformacji można klasyfikować w czterech kategoriach: *[stały wzrost, rozpad, dyscyplina, przemiana]*. Bosmans zwizualizował te pojęcia w charakterystycznym dla niego stylu, dzieląc kompozycję na cztery części.

Fresk wykonany przez Bosmansa specjalnie na wystawę *Wiek półcienia*, składa się z motywów układających się w narrację dotyczącą wpływu, skoncentrowanego wzdłuż łączących miasta dróg rozwoju urbanistycznego, na migrację zwierząt. W systemie tym małe obszary sztucznie regulowanego lasu oddzielone są od siebie siecią autostrad. Drogi szybkiego ruchu przerywają naturalne ekosystemy, w tym tak zwany europejski korytarz wilka – szlak migracji drapieżników. Wydzielone w ten sposób izolowane zalesione obszary są za małe, aby stać się siedliskami dla zwierząt. Aby utrzymać populację zagrożonych gatunków, należy zapewnić łączność ekologiczną w skali kontynentalnej.

## • 6

Boyle Family
<span></span>
<i>Mapa z serii „Świat” przedstawiająca 1000 miejsc</i> 1968 / 2020
druk cyfrowy, papier. Dzięki uprzejmości Boyle Family DACS.
<span></span>
<i>Sardynia. Studium środowiska naturalnego (brązowa skarpa)</i> , seria „Świat” 1968–78
technika własna, żywica i włókno szklane. Dzięki uprzejmości Boyle Family DACS.

<i>Studium środowiska naturalnego (czerwona, splekana ziemia ze strumyczkami, zielonymi kamieniami i skorupami)</i> , seria „Świat” 1968–78
media mieszane, żywica i włókno szklane. Dzięki uprzejmości Boyle Family DACS.

Boyle Family to rodzinny kolektyw artystyczny założony przez Marka Boyle’a i Joan Hills. Osadzeni w konrkulturze lat 60., Boyle i Hills wspólnie tworzyli multimedialne projekty obejmujące malarstwo, rzeźbę, instalacje i performans. Byli także pionierami w zakresie popularnych w tamtym czasie spektakli świetlnych (tzw. *Liquid Light Shows*), wykonywanych na żywo podczas koncertów i innych wydarzeń artystycznych. Związani byli wówczas blisko ze słynnym londyńskim UFO Club i zespołem Soft Machine. Kiedy ich dzieci, Sebastian (ur. 1962) i Georgia (ur. 1963), podrosły, dotęczyły do twórczych działań ojca i matki, grupa zaczęła funkcjonować pod rodzinnym szyldem. Od tamtego czasu ich prace pokazywane były na całym świecie. Kolektyw reprezentował Wielką Brytanię na Biennale w Wenecji w 1978 roku i Biennale w São Paulo w 1987 roku.

Najbardziej rozpoznawalnymi realizacjami Boylów są studia powierzchni ziemi z cyklu „Świat”, zainicjowanego w 1968 roku w ramach wystawy *Journey to the Surface of the Earth* w Institute of Contemporary Arts w Londynie. Wtedy to, podczas towarzyszącego wystawie happeningu, goście wydarzenia z zastąpionymi oczami strzelali w rozwieszoną na ścianie mapę świata. Zaznaczone w ten sposób przypadkowe punkty na kuli ziemskiej posłużyły w kolejnych latach jako wytyczne do działań rodziny Boylów, która odwiedzała wyznaczone lokalizacje i starannie dokumentowała to, co miała pod stopami. Tak powstały niezwykłe precyzyjne, trójwymiarowe odlewy powierzchni ziemi,

wykonane autorską, po dziś dzień trzymaną w tajemnicy techniką, przy użyciu materiałów znalezionych w danym miejscu – pyłu, traw, betonu, kamieni, śniegu, odpadów oraz farby i żywicy utrwalającej całość w formie skorupy. Utrzymane w charakterystycznym kwadratowym formacie, trójwymiarowe odwzorowania ziemi to encyklopedyczny przegląd najróżniejszych topografii, od bagien po osiedla, od pustyni, przez parkingi, po morskie dno. To także wyjątkowe archiwum próbek z danych przestrzeni i określonego czasu – bardzo możliwe, że przez zachodzące na kuli ziemskiej zmiany te „konstrukty natury” będą jedynym materialnym śladem czegoś, co już przestało istnieć.

## • 7

Agnieszka Brzeżańska <p>(ur. 1972 w Gdańsku, Polska)</p>
<span></span>
<i>Tkanina wiślana</i> 2018
barwnik, płótno niegruntowane. Dzięki uprzejmości artystki.

Agnieszka Brzeżańska jest malarką, autorką prac ceramicznych, filmowych i fotograficznych, zielarką oraz żeglarką. Unikalny charakter praktyki artystycznej Brzeżańskiej opisuje kuratorka Agnieszka Tarasiuk: „Obszar jej zainteresowań rozciąga się od archeologii po futurologię, od botaniki i ewolucjonizmu po ezoterykę i systemy filozoficzne Wschodu. Z dezynwolturą porusza się pomiędzy pracami uznanych autorytetów naukowych i wizjonerskimi ideami intelektualnych buntowników, sięgając po marginalizowane przez nowoczesną naukę systemy poznania, takie jak alchemia, parapsychologia, wiedza tubylcza czy tradycje matriarchalne”. W pracach z ostatnich lat wyraźne są także motywy apokaliptyczne: końca ładu światowego i tzw. Wielkiego Wymierania. Jednocześnie sztuka Brzeżańskiej jest propozycją zmiany w myśleniu o naszych relacjach z planetą, zbudowaną na fundamencie użyteczności i wspólnotowości.

Praca *Tkanina wiślana* (2019) powstała poprzez zanurzenie bawełnianej tkaniny w wodach Wisły. Osadzające się na niej fragmenty materii organicznej: glonów, mułu rzecznego czy zanieczyszczeń nadają tkaninie charakter abstrakcyjnego obrazu. Praca powstała przy okazji rzecznych działań pod szyldem *Flow* (Pływ), organizowanych przez Agnieszkę Brzeżańską wspólnie z Ewą Ciepielewską oraz Fundację Razem Pamoja. Wiśła, cierpiąca z powodu susz oraz zagrożona planami rozwoju żeglugi śródlądowej i regulacji rzek, jest wciąż jedną z największych, częściowo dzikich rzek Europy. *Flow* na galarze Solnym – ze stale zmieniającą się konstelacją gości i współpracowników – to eksperyment z bycia razem, wodny „plener”, nieobarczony przymusem produkcji artefaktów czy nazywania i autoryzowania rzeczy powstających w trakcie otwartych procesów artystycznych.

## • 8

Dora Budor <p>(ur. 1984 w Zagrzebiu, Chorwacja)</p>
<span></span>

*Początek III (Burza śnieżna)* 2019

komora środowiskowa (reaktywny układ elektroniczny, kompresor, zawory, elementy drukowane w 3D, aluminium, akryl, światło LED, szkło, drewno, farba), organiczne i syntetyczne pigmenty, ziemia okrzemkowa, pył FX, filc. Dzięki uprzejmości artystki.

W swojej instalacji *Początek III (Burza śnieżna)* (2019), której edycja powstała specjalnie na wystawę *Wiek półcienia*, Dora Budor nawiązuje do stosowanych w przemyśle specjalistycznych komór testowych [*environmental test chambers*] służących fabrykom do sprawdzania wpływu warunków atmosferycznych i działania czasu na wyprodukowane przez nie produkty. Szklany obiekt Budor, wypełniony pigmentami i pyłami, przypomina terrarium bądź też, znaną z XIX-wiecznych muzeów historii naturalnej, dioramę, ukazującą w trójwymiarowej kompozycji wybrane zjawisko lub narracyjną scenę. W *Początku III (Burzy śnieżnej)* erupcje zminiaturyzowanych gejzerów powodują osadzanie się wyrzucanych w powietrze pyłów w formie kopców i kraterów. Kompozycja ewoluuje i zmienia swój wygląd niczym krajobraz poddany na przestrzeni wieków działaniom procesów naturalnych. Budor, tworząc serię „*Początek*”, na którą składają się oryginalnie trzy obiekty o podobnym kształcie, odwoływała się do kolorystyki i kompozycji obrazów J.M.W. Turnera (1775–1851), który uwieczniał gwałtowne i ulotne zjawiska pogodowe oraz ślady pozostawione w powietrzu przez rozwijający się przemysł. Swoje niedokończone płótna Turner wystawiał na zaplecze pracowni, gdzie narażone były one na bezpośrednie działanie deszczu i śniegu, pozostawiające na nich „niepowtarzalne znaczniki czasu i przestrzeni” [*unique markers of time and space*]. Prezentowana na wystawie wersja *Początku*, utrzymana w jasnych odcieniach, przywołuje obraz Turnera pod tytułem *Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour’s Mouth* (1842). Przedstawiony na nim, wychodzący z portu parowiec zмага się z zawieją śnieżną. W zdynamizowanej, niemal abstrakcyjnej kompozycji chmury mieszają się z szarym dymem statku, fale morskie rozbijają się o skały, a żagiel rozświetlony jest przez ostre, przezierające przez sztorm promienie słoneczne. W zamglonej pracy Budor, opowiadającej o cyrkulacji cząsteczek, fenomenach pogodowych oraz sprzężeniu natury z produkcją przemysłową, rozgrywa się podobnie żywiotowa scena. Instalacja podłączona jest pod teren budowy nowego gmachu Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie na placu Defilad. Zachodzące na budowie zjawiska akustyczne są rejestrowane i w czasie rzeczywistym przekształcane w kod, który steruje intensywnością występujących pod szklanym kloszem *Początku III (Burzy śnieżnej)* ruchów powietrza, odpowiedzialnych za ulotne impresje wizualne tworzone przez unoszące się pyły.

## • 9

Vija Celmins <p>(ur. 1958 w Rydze, Łotwa)</p>
<span></span>
<i>Bez tytułu (Ocean z krzyżem #1)</i> 2005
papier, sitodruk. Dzięki uprzejmości artystki i Zuzáns Collection.

<i>Nocne niebo #1 (Odwrócone)</i> 2002
papier, akwatinta, fotografwiura, sucha igła. Dzięki uprzejmości artystki i Zuzáns Collection.
<span></span>
<i>Warstwa</i> 1983
papier, mezzotinta. Dzięki uprzejmości artystki i Zuzáns Collection.

W 1944 roku Celmins wraz z rodziną uciekła z Łotwy do Niemiec w obawie przed Armią Radziecką, cztery lata później wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych. Przez pierwsze miesiące w amerykańskiej szkole głównie rysowała, gdyż nie rozumiała ani słowa po angielsku. Niedługo później zaczęła kolekcjonować zdjęcia wycinane z czasopism i książek znalezionych w antykwariatach. W 1962 podjęła studia artystyczne na University of California

WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany
---

w Los Angeles (UCLA). Po czasie malarskich eksperymentów i fascynacji pop-artem oraz ekspresjonizmem abstrakcyjnym, Celmins ograniczyła paletę barwną do czerni, szarości i bieli. Na wiele lat porzuciła malarstwo, zaczęła rysować i eksplorować inne techniki graficzne.

Na wczesnych rysunkach Celmins z przełomu 1967 i 1968 roku pojawiają się, wyrwane niedbale z różnych publikacji, zdjęcia formacji chmur, historyczne fotografie z okresu II wojny światowej oraz oryginalne ujęcia powierzchni Księżycy i Marsa, bazujące na materiałach z radzieckich i amerykańskich sond kosmicznych. Integralnymi elementami kompozycji są nierówne krawędzie przedstawionych na rysunkach skrawków papieru, fragmenty tekstów i zagięcia, podkreślające ideę artystki, której zamiarem nie było realistyczne kopiowanie sfotografowanego tematu tylko płaskie odwzorowanie trójwymiarowych obiektów, skrawków papieru.

Przełom w twórczości Celmins nastąpił, kiedy podczas spacerów z psem na plaży Venice w Los Angeles, sama zaczęła robić zdjęcia oceanu i przerysowywać wybrane fragmenty morskich powierzchni na papier. Powierzchnia morza, a później również pustynia, rozgwieżdżone niebo czy pajęcza sieć, stały się powracającymi wielokrotnie motywami, z którymi do dziś kojarzona jest artystka. Celmins wyraźnie zaznacza, że w trakcie rysowania nie wraca do momentu obserwacji natury, nie stara się także powoływać z pamięci towarzyszących tej obserwacji wrażeń. Autorka skupia się na medium, na powierzchni – eksperymentuje z naciskiem grafitu, intensywnością barw, powtarzalnością faktur, prasą drukarską, formatem kartki czy białej ramy okalającej przedstawienie. Obserwacja przyrody i zjawisk atmosferycznych stała się w twórczości Celmins punktem wyjścia do autorskiego odtworzenia czy wręcz konstruowania natury na nowo. W niektórych pracach artystka umieszcza subtelne znaki demaskujące fotograficzną iluzję. W prezentowanej na wystawie grafice *Bez tytułu (Ocean z krzyżem #1)* można zauważyć przecinający kompozycję krzyż skonstruowany z cienkich, ukośnych, białych linii. W *Nocnym niebie #1 (Odwróconym)* rozgwieżdżony nieboskłon wpisany jest w siatkę geometryczną, przeskalowując nieskończoność do wymiarów kartki.

## • 10

Center for Land Use Interpretation
<span></span>
<i>Od kopalni w Bingham Canyon do Kennecott Smelter w Utah</i> 2018
video 23’00”. Dzięki uprzejmości Center for Land Use Interpretation.

Center for Land Use Interpretation [Centrum Interpretacji Użytkowania Ziemi] (zał. w roku 1994 w Los Angeles) zajmuje się „eksplorowaniem, badaniem i interpretacją ziemi oraz krajobrazu”, podejmując się interdyscyplinarnej refleksji na temat modyfikacji planety poprzez rolniczą, przemysłową, militarną czy też turystyczną aktywność *Homo sapiens*. Jej założyciel Matthew Coolidge zetknął się jako student z Robertem Smithsonem – naukowo-filozoficzny duch sztuki tego artysty, jednego z pionierów land artu i orędownika wprowadzenia perspektywy *czasu geologicznego* w refleksji o sztuce, jest obecny w programach Centrum. CLUI organizuje wystawy, udostępnia archiwa, prowadzi program rezydencyjny na pustyni w Wendover (Utah), publikuje książki naukowe i przewodniki, organizuje wycieczki do trudno dostępnych zakątków Stanów Zjednoczonych, w tym do miejsc testów nuklearnych. Organizacja powołała również do życia konceptualne American Land Museum, obejmujące terytorium całych Stanów Zjednoczonych, którego kolekcja składa się ze skatalogowanych przez zespół Centrum obiektów

(nieczynnych fabryk, wysypisk, cmentarzysk maszyn lotniczych, makiet miast do ćwiczeń wojskowych, hald etc.). Krytyczka, teoretyczka i kuratorka Lucy Lippard napisała, że CLUI to najbardziej znaczący spadkobiercy sztuki conceptualnej lat 60. i 70., jednak jednocześnie trudno jest „rozpoznać” ich działalność jako sztukę.

Na wystawie prezentowany jest film wykonany techniką *flyover*, dokumentujący z lotu ptaka Bingham Canyon Mine, kopalnię odkrywkową, która jest największą dziurą w ziemi wykopaną przez człowieka i stanowi swoisty monument *kapitałocenu*. Przez ponad sto lat działalności wydobyto tu ponad 17 milionów ton miedzi, 5900 ton srebra i 715 ton złota. CLUI: „Skan ładu z powietrza ma mówić sam za siebie, i podobnie jak to się dzieje w obszarze «sztuk wizualnych» powinien być odbierany na własnych zasadach. Nie byłoby właściwe pisać o tych obrazach ani ich interpretować, jako że one same są już interpretacją krajobrazu”. Na fali projektów związanych z rewitalizacją terenów przemysłowych, w 1973 roku Robert Smithson zwrócił się z oficjalną prośbą do Kennecott Copper Corporation, firmy zarządzającej Bingham Canyon Mine. Zaproponował zaprzestanie wydobycia i zmianę statusu tego miejsca w dzieło sztuki, nawiązujące swą formą do XIX-wiecznej cykloramy.

## • 11

Alice Creischer <p>(ur. 1960 w Gerolstein, Niemcy)</p>
<span></span>

<i>W żółdku drapieźników</i> 2012 / 2013
wideo 22’23”. Dzięki uprzejmości artystki i Galerii KOW, Berlin.

W pracy wideo *W żółdku drapieźników* cztery dziwne postaci: wilk, hiena, niedźwiedź i szakal, udają się na wędrowkę. Każde z nich jest symbolicznym wcieleнием drapieżnej logiki kapitalizmu: prywatyzacji, monopolu, wywłaszczenia z ziemi i pozbawiania praw. Aby zrozumieć te figury, należy uważnie przyglądać się elementom strojów, dekoracjom i artefaktom. Zwierzęta wędrują, poszukując tego, co było kiedyś dobrem wspólnym, ale zostało zabrane, stworzyć miejsce, gdzie środowisko naturalne i wszystkie zamieszkujące je istoty są eksploatowane przez zewnętrzne siły.

Podróż zaczynamy na bank Spitsbergen, gdzie swoją siedzibę ma wysp nasion (Svalbard Global Seed Vault). Głęboko pod ziemią i wieczną zmarzliną spoczywa cała różnorodność biologiczna Ziemi, przechowywana w setkach tysięcy uspionych nasion. Banki nasion fundowane są przez te same korporacje, które prowadząc eksperymenty biotechnologiczne, wprowadzają do obiegu wysoce przetworzone, wydajne i odporne odmiany roślin rosnących na wielkopowierzchniowych uprawach na całym świecie. Monsanto, Pioneer, czy Syngeta usypiają w ten sposób niepokoje związane z niszczeniem różnorodności roślin. Mieszanka różnorodnych genów roślinnych systematycznie znika w bunkrach, których strażnikami są drapieżne agrokorporacje.

W kolejnej części wędrowki przenosimy się do Beninu, gdzie wprowadza się w życie prawo własności ziemskiej, które nigdy wcześniej nie istniało w tym miejscu, jak zresztą w wielu innych krajach. Współwłasność i indywidualne prawo użytkowania tego, co wspólne, było wpisane w lokalną wiedzę i zwyczaje. Narodowe władze na mocy nowych praw dzielą ziemię, wywłaszczając właścicieli i sprzedając nieruchomości, zanim nawet zdążą eksmitować mieszkańców. Jesteśmy świadkami kolejnego kolonialnego podziału Afryki. W Stambule również dochodzi do czystek eksmisyjnych, w najstarszych dzielnicach romskich



## • 15

Thierry De Cordier  
(ur. 1954 w Oudenaarde, Belgia)

*Dyskurs alpejski*

1987  
sitodruk, papier. Dzięki uprzejmości  
Muzeum Van Abbe, Eindhoven.

Thierry De Cordier jest artystą, filozofem i pisarzem. Po ukończeniu malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych w Gandawie nie mógł nigdzie zagrać

miejsca. Tak rozpoczęła się trwająca wiele lat tułaczka artysty, podczas której rozmyślał w samotności i pisał wiersze. Przez chwilę miał nadzieję, że odzyska spokój w swoim ogrodzie, w którym zgłębiał tajniki uprawy roślin i właściwości ziół oraz chował się przed cywilizacją. Nie udało mu się jednak ukończyć skołataną duszę ani wtedy, ani wówczas, kiedy po przeprowadzce do Ostendy (1982–86) „zwrócił się plecami do innych, a twarzą w stronę morza”, podziwiając i malując potęgę oceanu. Jego proces twórczy napędzany jest przez, romantyczne z ducha, niepokój i melancholię, powodowane brakiem identyfikacji ze współczesnym, zorientowanym na ciągły postęp, konsumpcję i rozrost światem. Artysta twierdzi, że nie ma „absolutnie nic wspólnego z XX wiekiem”, a jego mroczne, utrzymane w ciemnej kolorystyce obrazy morza i gór odczytywać można jako metaforę wewnętrznych zmagania.

De Cordier żyje w ciągłym rozdarcie pomiędzy pragnieniem pustelniczej izolacji a chęcią dzielenia się swoimi rozmyślaniami z otoczeniem. W jego dorobku znajdują się projekty architektoniczne, modele i instalacje, które pełnią wiele, nierzadko wykluczających się funkcji – schronu, pracowni, siedliska, szopy ogrodowej, świątyni, miejsca spotkań oraz otwartej platformy, z której artysta może komunikować się z publicznością. W swoich performansach, odbywających się zarówno w miejscach poszerzonych, z daleka od cywilizacji, jak i w miastach, De Cordier wykrzykuje komunikaty, których zazwyczaj nikt nie słucha. Podobny motyw pojawia się wielokrotnie w jego grafikach, na przykład *Dyskurs alpejskim*, przedstawiającym samotnego człowieka, *alter ego* artysty, stojącego nad skalnym urwiskiem i odczytującego trzymanego w rękach tekst w stronę rozległego, górskiego krajobrazu. Widniejąca pod kompozycją odrębna adnotacja w języku francuskim głosi: „zdecydowałem się zmienić świat”. Pod jedną z kolejnych odbitek tej samej pracy, która znajduje się w prywatnej kolekcji, artysta napisał już coś innego: „zdecydowałem się obciąć sobie język”.

## • 16

Agnes Denes  
(ur. 1951 w Budapeszcie, Węgry)

*Pola pszenicy – konfrontacja: wysypisko Battery Park, Dolny Manhattan – widok z lotu ptaka*

1982  
C-print, papier, edycja 6. Dzięki uprzejmości artystkii Leslie Tonkonow Artworks + Projects, Nowy Jork.

*Pola pszenicy – konfrontacja: wysypisko Battery Park, Dolny Manhattan – z Agnes Denes stojącą w polu*  
1982  
C-print, papier, edycja 6. Dzięki uprzejmości artystkii Leslie Tonkonow Artworks + Projects, Nowy Jork.

*Pola pszenicy – konfrontacja: wysypisko Battery Park, Dolny Manhattan – ze Statuą Wolności widoczną po drugiej stronie rzeki Hudson*  
1982

C-print, papier, edycja 6. Dzięki uprzejmości artystki i Leslie Tonkonow Artworks + Projects, Nowy Jork.

*Pola pszenicy – konfrontacja: wysypisko Battery Park, Dolny Manhattan – żniwa*  
1976

czterokolorowa litografia, papier Rives BFK, edycja 36 / 50. Dzięki uprzejmości artystki i Leslie Tonkonow Artworks + Projects, Nowy Jork.

*Systemy izometryczne w przestrzeni izotropowej – projekcje map: hot dog*  
1976

czterokolorowa litografia na papierze Rives BFK, edycja 6 / 50. Dzięki uprzejmości artystki i Leslie Tonkonow Artworks + Projects, Nowy Jork.

*Systemy izometryczne w przestrzeni izotropowej – projekcje map: jajko*  
1976

czterokolorowa litografia, papier Rives BFK, edycja 36 / 50. Dzięki uprzejmości artystki i Leslie Tonkonow Artworks + Projects, Nowy Jork.

*Systemy izometryczne w przestrzeni izotropowej – projekcje map: ślimak*  
1976

czterokolorowa litografia, papier Rives BFK, edycja 48 / 50. Dzięki uprzejmości artystki i Leslie Tonkonow Artworks + Projects, Nowy Jork.

„Moje prace to kompozycja, proces, miejsce inspiracji, żyzne pole, matematyczny las, rozwiązanie problemu, filozofia ziemi, natura wyartykułowana przez ludzką inteligencję” – mówi o swojej twórczości Agnes Denes. Denes uważa się za prekursorkę sztuki środowiska, a jej liczne działania w przestrzeniach publicznych koncentrują się na próbach poszerzenia świadomości ekologicznej w środowiskach intensywnie przetwarzanych przez ludzi, takich jak miasta czy obszary przemysłowe i poprzemysłowe. W powstających od lat 60. pracach Agnes Denes wykorzystuje transdyscyplinarną wiedzę, łącząc dynamikę procesów przyrodniczych i organizacji społeczeństw. Jednym z jej najsłynniejszych działań jest działanie *Pola pszenicy – konfrontacja: wysypisko Battery Park, Dolny Manhattan – widok z lotu ptaka* z 1982 roku, w ramach którego artystka oczyściła ze śmieci wysypisko w centrum Manhattanu i posiała na tym obszarze dwa akry pszenicy. Na miejsce przywieziono dwieście ciężarówek ziemi i ręcznie wykopano dwieście osiemdziesiąt pięć bruzd na ziarno. Zakończeniem czteromiesięcznego procesu były sierpniowe żniwa. Z ziarna otrzymano pięćset kilogramów mąki, która następnie podróżowała wraz z wystawą *Międzynarodowa wystawa dla zakończenia głodu na Ziemi* [The International Art Show for the End of World Hunger], zorganizowaną przez Minnesota Museum of Art. Co znaczące, miejsce, w którym artystka posiała pole, znajdowało się pomiędzy Wall Street i World Trade Center, naprzeciwko Statu Wolności. Zestawienie urodzajnej gleby i rosnącej na niej pszenicy – archetypicznego symbolu dostatku – z ikonami globalizacji i ekonomii opartej na spekulacji finansowej stanowiło konfrontację nieprzystającą do siebie sposobów myślenia o dobrobycie. Denes podkreśla, że swoim działaniem chciała zwrócić uwagę na niewłaściwe priorytety globalnej ekonomii i bankierów Wall Street, którzy prowadzą *business as usual*, produkując jednocześnie jako efekt uboczny systemu ekonomicznego nierówności i *dlug klimatyczny*. Po zakończeniu projektu ziemię oddano pod budowę luksusowego kompleksu apartamentowców.

Z kolei w cyklu „Systemy izometryczne w przestrzeni izotropowej – projekcje map” z 1976 roku Denes sięga po matematyczne formuły pomiarów i map Ziemi, rzutując je na rysunki form o plastycznych kształtach, na przykład jajka, cytryny, hotdoga lub ślimaka. Zakłócenie przyzwyczajenia myślowych i znanej perspektywy sprawia, że oswojona reprezentacja planety przenosi się w nieznanymi wymiary i wytwarza nowe relacje. Denes zadaje pytanie o to, jak usystematyzowane sposoby reprezentacji danych topologicznych wpływają na sztywność reguł produkowania wiedzy sposób myślenia o relacji ludzi i planety.

## • 17

Ines Doujak  
(ur. 1959 w Klagenfurt nad Wörthersee, Austria)

*Populacja duchów*

2019  
historyczne druki, papier, płyta Alu-Dibond.  
Dzięki uprzejmości artystki.

Ines Doujak jest austriacką artystką zorientowaną na tematy queer i feministyczne, zajmując się także problematyką antyrasistowską i antykolonialną. Współtworzy projekt *Czółenka tkackie, ścieżki wojenne* [Loomshuttles / Warpaths], który skupia się na naświetlaniu złożonych i asymetrycznych relacji między Europą a Ameryką Południową za pośrednictwem historii tkanin andyjskich. W swoich działaniach artystka często używa tekstyliów, które traktuje jako starożytny produkt globalny, służący niczym mapa pokazująca, w jaki sposób różnorodne formy i konsekwencje polityki kolonialnej wiążą przeszłość z teraźniejszością.

W ramach wystawy prezentowane są prace z cyklu kolaży zatytułowanego „Populacja duchów” z 2019 roku. To wielobarwne obrazy, wycinanki stworzone na podstawie XIX- i XX-wiecznych przyrodniczych tablic edukacyjnych i atlasów medycznych pochodzących m.in. ze zbiorów Muzeum Trądu w Bergen. Choć w Europie epidemie trądu wygasły już w XVII wieku, strach przed zakażeniem panował jeszcze długo, przede wszystkim dlatego, że trąd uznawano za karę za grzechy. Chorzy na trąd byli wykluczani ze wspólnot, tracili większość praw i byli zmuszani do opuszczenia swoich rodzin. Używano wobec nich wykluczającego języka, który uprawomocniał odebranie im praw i własności – chorych na trąd określano mianem pasożytów i szkodników. Kolaże Doujak przedstawiają hybrydy skonstruowane z ludzkich ciał, roślin, robaków, warzyw, ptaków, gadów i płazów. Ludzkie ciała są poranione, pokryte krostami, grzybami, naroślami, jednocześnie trędowate i piękne. Przewodnym tematem kolaży jest desperacja, którą artystka uznaje za wiodącą siłę ekonomiczną współczesnego świata. Całe populacje migrują w poszukiwaniu stabilności ekonomicznej i klimatycznej, uciekają w kierunku najstabszego promienia nadziei, by znaleźć się w najgorszym położeniu: ludzie i zwierzęta są deportowani, sprzedawani i napiętnowani, kończą jako wyjątkowo tanie i jednorazowe towary. Ines Doujak nie wyróżnia w kolażach żadnego gatunku, łącząc ciała ludzkie z ciałami zwierząt i roślinami, konstruując międzygatunkowe istoty funkcjonujące na równych zasadach. W swoich barokowych kompozycjach przyspila ekonomii rozpaczy, jednocześnie przywraca zmęczonemu gatunkowi ludzkiemu witalną siłę i spleta go w tańcu z innymi bytami.



<p><b>• 18</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 19</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 20</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 21</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 22</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 23</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 24</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 25</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 26</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 27</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 28</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 29</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 30</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 31</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 32</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 33</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 34</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 35</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 36</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 37</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 38</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 39</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 40</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 41</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 42</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 43</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 44</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 45</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 46</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 47</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 48</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 49</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 50</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>

**Jimmie Durham** (ur. 1940 w Houston, Stany Zjednoczone)

*Martwy jeleń* 1986

czaszka, kość, drewno, farba, sznurek, plastik. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Antwerpii.

„Oto co otrzymałem w darze: umiejętność widzenia wszystkiego, co nie żyje, a znajduje się w zasięgu mojego wzroku. Od ponad trzydziestu lat widzę wszystkie martwe ptaki i zwierzęta, każdego dnia, gdziekolwiek jestem".

Tymi słowami w 1984 roku swoją relację ze zwierzętami opisał amerykański artysta, poeta i aktywista Jimmie Durham. Stynący z zaangażowania w walkę o prawa rdzennych społeczności w ramach Ruchu Indian Amerykańskich twórcą swojej działalność artystyczną w dużej mierze poświęcił podważaniu leżących u podstaw kultury Zachodu założeń, uprzedzeń, stereotypów, dekonstrukcji dyskursów i tożsamości narodowych oraz demaskowaniu symbolicznej i dosłownej przemocy, której na całym świecie doświadczają grupy mniejszościowe i zdominowane. Durham tworzy rysunki, grafiki, kolaże, filmy i fotografie, wykonuje performanse oraz pisze ironiczne, pełne czarnego humoru eseje, często analizując w nich historie kolonialne i ujawniając wszechobecność kolonialnych wyobrażeń i dziedzictwa w kulturze współczesnej. Najbardziej znany jest ze swoich rzeźbiarskich asamblaży, w których tradycyjne materiały, takie jak kamień czy drewno, łączy z elementami syntetycznymi, szkłem, stalą, fragmentami ubrań i niepozornymi przedmiotami codziennego użytku, często uzupełniając całość tekstem. Podkreślając swoją przynależność do Indianńskiego plemienia Czirokezów (którą sama ta społeczność wielokrotnie podważała), Durham igrza ze stereotypem „artysty indiańskiego” i „indiańskiej estetyki”, tworzy wieloznaczne formy, które płynnie przekraczają granice pomiędzy „sztuką Zachodu” a „kulturą tradycyjną”.

Jednym z materiałów najczęściej wykorzystywanych przez Durhama są kości, czaszki i fragmenty ciał zwierząt, które zbiera podczas swoich podróży po Stanach Zjednoczonych i Europie. W licznych pracach, takich jak obecny na wystawie *Martwy jeleń*, artysta oddaje hołd martwym istotom, starając się za pomocą asambliżu biednych obiektów i materiałów oddać ich wyjątkowy, indywidualny charakter. Prezentowane m.in. na Biennale w Wenecji w 2019 roku, podczas którego Durham został uhonorowany Złotym Lwem za całokształt twórczości, hybrydyczne figury zwierząt wydają się zawieszane między życiem a śmiercią – wymownie patrzą na nas i szczerzą kły. Skomponowany z czaszki i nóg prawdziwego zwierzęcia, kawałka drewna oraz plastikowych ozdób *Martwy jeleń* delikatnie się porusza, niczym postać w średniowiecznym korowodzie śmierci. Durham ma rację, kiedy twierdzi, że od kilkudziesięciu lat wszędzie na całym świecie widzi martwe zwierzęta – zdaje sobie sprawę, że żyje w epoce *szóstego wielkiego wymierania*, gdy każdego dnia z powierzchni planety znikają kolejne gatunki zwierząt. Jego upiorne, sztuczno-zwierzęce totemy są znakiem skutków kolonizacji całej planety przez człowieka i podporządkowania świata zwierząt i roślin, które nieuchronnie pociągnęły za sobą ogromną przemoc, cierpienie i śmierć niewyobrazalnej liczby istot nieлюдzkich.

Wieloletni współpracownik i kolega artysty, amerykański artysta i teoretyk sztuki, profesor sztuki i sztuki w procesie ochrony widzenia człowieka”. Odezwa plenerowa oskarżała gatunek ludzki o zgubny wpływ na środowisko: „Uruchomienie potężnych środków energetycznych, masowa produkcja wszelkich dóbr konsumpcyjnych, eksploatacja łądów i oceanów w przyspieszonym

tempie, dla rosnących wciąż potrzeb wyżywieniowych, powstanie wielomilionowych aglomeracji miejskich – to tylko niektóre zjawiska, charakterystyczne dla działań nam wspólnych” (*Awangarda w Plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*). Zygmont Wujek, komisarz artystyczny pleneru, podkreślał, że wydarzenie było reakcją środowiska na raport Klubu Rzymskiego *Granice wzrostu*, czyli dokument analizujący przyszłość ludzkości wobec wzrostu liczby mieszkańców Ziemi oraz wyczerpujących się zasobów naturalnych. W ramach pleneru odbyły się liczne działania artystyczne, m.in. *Mandatowanie* Jerzego Trelińskiego i Andrzeja Pierzgałskiego, którzy na ulicach Koszalina wręczali posiadaczom samochodów mandaty za wykroczenie, uzupełnione słowami „przeciwko naturalnemu środowisku człowieka”; akcja *Odstonięcie Pomnika Drewna* przygotowana przez Zygmunta Wujka; instalacja Andrzeja Pawłowskiego *W obronie środowiska naturalnego*, składająca się z luster i masek przeciwgazowych; działanie Wandy Gołkowskiej *Kolekcja słowa Ziemia*; akcja fotograficzna Krzysztofa Wodiczki *90 minut fotografowania morza i Przekształcanie* Ludmiły Popiel i Jerzego Fedorowicza, w którym artyści łączyli pejzaż i symbole matematyczne, służące do opisu sytuacji stworzonej przez artystów i istniejącej rzeczywistości. Uczestnicy pleneru Osieki '72 wydali również wspólną odezwę „Chrońmy polski krajobraz!” w obronie zachowania czystości Jeziora Bobęcińskiego, którego część zaanektowały zakłady przemysłowe w Szczecinku. Postulaty z Osiek '72 były kontynuowane w takcie kolejnego, skupionego na problematyce zasobów wodnych pleneru zatytułowanego „Nauka i sztuka w procesie ochrony widzenia człowieka. Plastyka obrazów wodnych”.

Na wystawie zaprezentowane są również archiwalne fotografie z Sympozjum RelARTacje, które odbyło się w Dłusku 2–11 lutego 1977 roku, w trakcie którego Popiel i Fedorowicz zrealizowali działanie *Synchron*, które polegało na stworzeniu modelu geometrycznego będącego efektem podjęcia trzech niezależnych, swobodnych, grupowych decyzji, dotyczących wyboru kierunku w określonej przestrzeni.

Ludmiła Popiel i Jerzy Fedorowicz – artyści konceptualni, ściśle związani z organizacją pierwszych plenerów w Osiekach. Plenery, które odbywały się co roku w latach 1963–81, były kluczowe dla rozwoju polskiej sztuki neoawangardowej. Właśnie dzięki plenerowym spotkaniom Popiel i Fedorowicz rozwinęli swoje zainteresowanie sztuką pojęciową i rozpoczęli wspólne konceptualne działania artystyczne.

Głównym założeniem plenerów była konfrontacja różnych nurtów sztuki współczesnej, śledzenie zmian w postawach formalnych i teoretycznych. Starano się realizować ten program według zasady rotacji tematów, kuratorów i członków zespołu organizacyjnego. Archiwa plenerów doskonale pokazują żywą od lat 70. świadomość środowiskową i tradycję sztuki ekologicznej. Podczas spotkań artyści przedstawiali nowe, niejednokrotnie utopijne rozwiązania dla najbliższej okolicy, kraju i planety. Ponadto w działaniach grupowych często proponowali konkretne rozwiązania, postulując natychmiastową ochronę otoczenia oraz tworząc ekointerwencje. Jednym z przykładów pierwszych działań artystyczno-ekologicznych w Polsce był plener Ziemia Zgorzelecka, który odbył się w lipcu 1971 roku w Opolnie Zdroju. W czasie pleneru prowadzono działania artystyczne skupione na relacji człowieka i natury, których efektem były m.in. cykl fotografii Natalii LL. zatytułowany „Otoczenie naturalne” oraz praca Ludmiły Popiel *Nić* w Kopalni Turów, w której artystka zamierzała połączyć cienką linką dwa brzegi rozległej niecki kopalni. Wystawa poplenerowa pod tytułem *Rola sztuki i nauki w ochronie środowiska naturalnego człowieka* odbyła się w pobliżu kopalni w Turowie.

Kolejny plener podejmujący wątki ekologiczne odbył się w Osiekach w dniach 10–24 sierpnia 1972 roku. Jego tematem przewodnim były „Nauka i sztuka w procesie ochrony widzenia człowieka”. Odezwa plenerowa oskarżała gatunek ludzki o zgubny wpływ na środowisko: „Uruchomienie potężnych środków energetycznych, masowa produkcja wszelkich dóbr konsumpcyjnych, eksploatacja łądów i oceanów w przyspieszonym

tempie, dla rosnących wciąż potrzeb wyżywieniowych, powstanie wielomilionowych aglomeracji miejskich – to tylko niektóre zjawiska, charakterystyczne dla działań nam wspólnych” (*Awangarda w Plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*). Zygmont Wujek, komisarz artystyczny pleneru, podkreślał, że wydarzenie było reakcją środowiska na raport Klubu Rzymskiego *Granice wzrostu*, czyli dokument analizujący przyszłość ludzkości wobec wzrostu liczby mieszkańców Ziemi oraz wyczerpujących się zasobów naturalnych. W ramach pleneru odbyły się liczne działania artystyczne, m.in. *Mandatowanie* Jerzego Trelińskiego i Andrzeja Pierzgałskiego, którzy na ulicach Koszalina wręczali posiadaczom samochodów mandaty za wykroczenie, uzupełnione słowami „przeciwko naturalnemu środowisku człowieka”; akcja *Odstonięcie Pomnika Drewna* przygotowana przez Zygmunta Wujka; instalacja Andrzeja Pawłowskiego *W obronie środowiska naturalnego*, składająca się z luster i masek przeciwgazowych; działanie Wandy Gołkowskiej *Kolekcja słowa Ziemia*; akcja fotograficzna Krzysztofa Wodiczki *90 minut fotografowania morza i Przekształcanie* Ludmiły Popiel i Jerzego Fedorowicza, w którym artyści łączyli pejzaż i symbole matematyczne, służące do opisu sytuacji stworzonej przez artystów i istniejącej rzeczywistości. Uczestnicy pleneru Osieki '72 wydali również wspólną odezwę „Chrońmy polski krajobraz!” w obronie zachowania czystości Jeziora Bobęcińskiego, którego część zaanektowały zakłady przemysłowe w Szczecinku. Postulaty z Osiek '72 były kontynuowane w takcie kolejnego, skupionego na problematyce zasobów wodnych pleneru zatytułowanego „Nauka i sztuka w procesie ochrony widzenia człowieka. Plastyka obrazów wodnych”.

Na wystawie zaprezentowane są również archiwalne fotografie z Sympozjum RelARTacje, które odbyło się w Dłusku 2–11 lutego 1977 roku, w trakcie którego Popiel i Fedorowicz zrealizowali działanie *Synchron*, które polegało na stworzeniu modelu geometrycznego będącego efektem podjęcia trzech niezależnych, swobodnych, grupowych decyzji, dotyczących wyboru kierunku w określonej przestrzeni.

Ludmiła Popiel i Jerzy Fedorowicz – artyści konceptualni, ściśle związani z organizacją pierwszych plenerów w Osiekach. Plenery, które odbywały się co roku w latach 1963–81, były kluczowe dla rozwoju polskiej sztuki neoawangardowej. Właśnie dzięki plenerowym spotkaniom Popiel i Fedorowicz rozwinęli swoje zainteresowanie sztuką pojęciową i rozpoczęli wspólne konceptualne działania artystyczne.

Głównym założeniem plenerów była konfrontacja różnych nurtów sztuki współczesnej, śledzenie zmian w postawach formalnych i teoretycznych. Starano się realizować ten program według zasady rotacji tematów, kuratorów i członków zespołu organizacyjnego. Archiwa plenerów doskonale pokazują żywą od lat 70. świadomość środowiskową i tradycję sztuki ekologicznej. Podczas spotkań artyści przedstawiali nowe, niejednokrotnie utopijne rozwiązania dla najbliższej okolicy, kraju i planety. Ponadto w działaniach grupowych często proponowali konkretne rozwiązania, postulując natychmiastową ochronę otoczenia oraz tworząc ekointerwencje. Jednym z przykładów pierwszych działań artystyczno-ekologicznych w Polsce był plener Ziemia Zgorzelecka, który odbył się w lipcu 1971 roku w Opolnie Zdroju. W czasie pleneru prowadzono działania artystyczne skupione na relacji człowieka i natury, których efektem były m.in. cykl fotografii Natalii LL. zatytułowany „Otoczenie naturalne” oraz praca Ludmiły Popiel *Nić* w Kopalni Turów, w której artystka zamierzała połączyć cienką linką dwa brzegi rozległej niecki kopalni. Wystawa poplenerowa pod tytułem *Rola sztuki i nauki w ochronie środowiska naturalnego człowieka* odbyła się w pobliżu kopalni w Turowie.

Kolejny plener podejmujący wątki ekologiczne odbył się w Osiekach w dniach 10–24 sierpnia 1972 roku. Jego tematem przewodnim były „Nauka i sztuka w procesie ochrony widzenia człowieka”. Odezwa plenerowa oskarżała gatunek ludzki o zgubny wpływ na środowisko: „Uruchomienie potężnych środków energetycznych, masowa produkcja wszelkich dóbr konsumpcyjnych, eksploatacja łądów i oceanów w przyspieszonym

tempie, dla rosnących wciąż potrzeb wyżywieniowych, powstanie wielomilionowych aglomeracji miejskich – to tylko niektóre zjawiska, charakterystyczne dla działań nam wspólnych” (*Awangarda w Plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*). Zygmont Wujek, komisarz artystyczny pleneru, podkreślał, że wydarzenie było reakcją środowiska na raport Klubu Rzymskiego *Granice wzrostu*, czyli dokument analizujący przyszłość ludzkości wobec wzrostu liczby mieszkańców Ziemi oraz wyczerpujących się zasobów naturalnych. W ramach pleneru odbyły się liczne działania artystyczne, m.in. *Mandatowanie* Jerzego Trelińskiego i Andrzeja Pierzgałskiego, którzy na ulicach Koszalina wręczali posiadaczom samochodów mandaty za wykroczenie, uzupełnione słowami „przeciwko naturalnemu środowisku człowieka”; akcja *Odstonięcie Pomnika Drewna* przygotowana przez Zygmunta Wujka; instalacja Andrzeja Pawłowskiego *W obronie środowiska naturalnego*, składająca się z luster i masek przeciwgazowych; działanie Wandy Gołkowskiej *Kolekcja słowa Ziemia*; akcja fotograficzna Krzysztofa Wodiczki *90 minut fotografowania morza i Przekształcanie* Ludmiły Popiel i Jerzego Fedorowicza, w którym artyści łączyli pejzaż i symbole matematyczne, służące do opisu sytuacji stworzonej przez artystów i istniejącej rzeczywistości. Uczestnicy pleneru Osieki '72 wydali również wspólną odezwę „Chrońmy polski krajobraz!” w obronie zachowania czystości Jeziora Bobęcińskiego, którego część zaanektowały zakłady przemysłowe w Szczecinku. Postulaty z Osiek '72 były kontynuowane w takcie kolejnego, skupionego na problematyce zasobów wodnych pleneru zatytułowanego „Nauka i sztuka w procesie ochrony widzenia człowieka. Plastyka obrazów wodnych”.

Na wystawie zaprezentowane są również archiwalne fotografie z Sympozjum RelARTacje, które odbyło się w Dłusku 2–11 lutego 1977 roku, w trakcie którego Popiel i Fedorowicz zrealizowali działanie *Synchron*, które polegało na stworzeniu modelu geometrycznego będącego efektem podjęcia trzech niezależnych, swobodnych, grupowych decyzji, dotyczących wyboru kierunku w określonej przestrzeni.

Ludmiła Popiel i Jerzy Fedorowicz – artyści konceptualni, ściśle związani z organizacją pierwszych plenerów w Osiekach. Plenery, które odbywały się co roku w latach 1963–81, były kluczowe dla rozwoju polskiej sztuki neoawangardowej. Właśnie dzięki plenerowym spotkaniom Popiel i Fedorowicz rozwinęli swoje zainteresowanie sztuką pojęciową i rozpoczęli wspólne konceptualne działania artystyczne.

Głównym założeniem plenerów była konfrontacja różnych nurtów sztuki współczesnej, śledzenie zmian w postawach formalnych i teoretycznych. Starano się realizować ten program według zasady rotacji tematów, kuratorów i członków zespołu organizacyjnego. Archiwa plenerów doskonale pokazują żywą od lat 70. świadomość środowiskową i tradycję sztuki ekologicznej. Podczas spotkań artyści przedstawiali nowe, niejednokrotnie utopijne rozwiązania dla najbliższej okolicy, kraju i planety. Ponadto w działaniach grupowych często proponowali konkretne rozwiązania, postulując natychmiastową ochronę otoczenia oraz tworząc ekointerwencje. Jednym z przykładów pierwszych działań artystyczno-ekologicznych w Polsce był plener Ziemia Zgorzelecka, który odbył się w lipcu 1971 roku w Opolnie Zdroju. W czasie pleneru prowadzono działania artystyczne skupione na relacji człowieka i natury, których efektem były m.in. cykl fotografii Natalii LL. zatytułowany „Otoczenie naturalne” oraz praca Ludmiły Popiel *Nić* w Kopalni Turów, w której artystka zamierzała połączyć cienką linką dwa brzegi rozległej niecki kopalni. Wystawa poplenerowa pod tytułem *Rola sztuki i nauki w ochronie środowiska naturalnego człowieka* odbyła się w pobliżu kopalni w Turowie.

Kolejny plener podejmujący wątki ekologiczne odbył się w Osiekach w dniach 10–24 sierpnia 1972 roku. Jego tematem przewodnim były „Nauka i sztuka w procesie ochrony widzenia człowieka”. Odezwa plenerowa oskarżała gatunek ludzki o zgubny wpływ na środowisko: „Uruchomienie potężnych środków energetycznych, masowa produkcja wszelkich dóbr konsumpcyjnych, eksploatacja łądów i oceanów w przyspieszonym

tempie, dla rosnących wciąż potrzeb wyżywieniowych, powstanie wielomilionowych aglomeracji miejskich – to tylko niektóre zjawiska, charakterystyczne dla działań nam wspólnych” (*Awangarda w Plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*). Zygmont Wujek, komisarz artystyczny pleneru, podkreślał, że wydarzenie było reakcją środowiska na raport Klubu Rzymskiego *Granice wzrostu*, czyli dokument analizujący przyszłość ludzkości wobec wzrostu liczby mieszkańców Ziemi oraz wyczerpujących się zasobów naturalnych. W ramach pleneru odbyły się liczne działania artystyczne, m.in. *Mandatowanie* Jerzego Trelińskiego i Andrzeja Pierzgałskiego, którzy na ulicach Koszalina wręczali posiadaczom samochodów mandaty za wykroczenie, uzupełnione słowami „przeciwko naturalnemu środowisku człowieka”; akcja *Odstonięcie Pomnika Drewna* przygotowana przez Zygmunta Wujka; instalacja Andrzeja Pawłowskiego *W obronie środowiska naturalnego*, składająca się z luster i masek przeciwgazowych; działanie Wandy Gołkowskiej *Kolekcja słowa Ziemia*; akcja fotograficzna Krzysztofa Wodiczki *90 minut fotografowania morza i Przekształcanie* Ludmiły Popiel i Jerzego Fedorowicza, w którym artyści łączyli pejzaż i symbole matematyczne, służące do opisu sytuacji stworzonej przez artystów i istniejącej rzeczywistości. Uczestnicy pleneru Osieki '72 wydali również wspólną odezwę „Chrońmy polski krajobraz!” w obronie zachowania czystości Jeziora Bobęcińskiego, którego część zaanektowały zakłady przemysłowe w Szczecinku. Postulaty z Osiek '72 były kontynuowane w takcie kolejnego, skupionego na problematyce zasobów wodnych pleneru zatytułowanego „Nauka i sztuka w procesie ochrony widzenia człowieka. Plastyka obrazów wodnych”.

Na wystawie zaprezentowane są również archiwalne fotografie z Sympozjum RelARTacje, które odbyło się w Dłusku 2–11 lutego 1977 roku, w trakcie którego Popiel i Fedorowicz zrealizowali działanie *Synchron*, które polegało na stworzeniu modelu geometrycznego będącego efektem podjęcia trzech niezależnych, swobodnych, grupowych decyzji, dotyczących wyboru kierunku w określonej przestrzeni.

Ludmiła Popiel i Jerzy Fedorowicz – artyści konceptualni, ściśle związani z organizacją pierwszych plenerów w Osiekach. Plenery, które odbywały się co roku w latach 1963–81, były kluczowe dla rozwoju polskiej sztuki neoawangardowej. Właśnie dzięki plenerowym spotkaniom Popiel i Fedorowicz rozwinęli swoje zainteresowanie sztuką pojęciową i rozpoczęli wspólne konceptualne działania artystyczne.

Głównym założeniem plenerów była konfrontacja różnych nurtów sztuki współczesnej, śledzenie zmian w postawach formalnych i teoretycznych. Starano się realizować ten program według zasady rotacji tematów, kuratorów i członków zespołu organizacyjnego. Archiwa plenerów doskonale pokazują żywą od lat 70. świadomość środowiskową i tradycję sztuki ekologicznej. Podczas spotkań artyści przedstawiali nowe, niejednokrotnie utopijne rozwiązania dla najbliższej okolicy, kraju i planety. Ponadto w działaniach grupowych często proponowali konkretne rozwiązania, postulując natychmiastową ochronę otoczenia oraz tworząc ekointerwencje. Jednym z przykładów pierwszych działań artystyczno-ekologicznych w Polsce był plener Ziemia Zgorzelecka, który odbył się w lipcu 1971 roku w Opolnie Zdroju. W czasie pleneru prowadzono działania artystyczne skupione na relacji człowieka i natury, których efektem były m.in. cykl fotografii Natalii LL. zatytułowany „Otoczenie naturalne” oraz praca Ludmiły Popiel *Nić* w Kopalni Turów, w której artystka zamierzała połączyć cienką linką dwa brzegi rozległej niecki kopalni. Wystawa poplenerowa pod tytułem *Rola sztuki i nauki w ochronie środowiska naturalnego człowieka* odbyła się w pobliżu kopalni w Turowie.

Kolejny plener podejmujący wątki ekologiczne odbył się w Osiekach w dniach 10–24 sierpnia 1972 roku. Jego tematem przewodnim były „Nauka i sztuka w procesie ochrony widzenia człowieka”. Odezwa plenerowa oskarżała gatunek ludzki o zgubny wpływ na środowisko: „Uruchomienie potężnych środków energetycznych, masowa produkcja wszelkich dóbr konsumpcyjnych, eksploatacja łądów i oceanów w przyspieszonym tempie, dla rosnących wciąż potrzeb wyżywieniowych, powstanie wielomilionowych aglomeracji miejskich – to tylko niektóre zjawiska, charakterystyczne dla działań nam wspólnych” (*Awangarda w Plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*). Zygmont Wujek, komisarz artystyczny pleneru, podkreślał, że wydarzenie było reakcją środowiska na raport Klubu Rzymskiego *Granice wzrostu*, czyli dokument analizujący przyszłość ludzkości wobec wzrostu liczby mieszkańców Ziemi oraz wyczerpujących się zasobów naturalnych. W ramach pleneru odbyły się liczne działania artystyczne, m.in. *Mandatowanie* Jerzego Trelińskiego i Andrzeja Pierzgałskiego, którzy na ulicach Koszalina wręczali posiadaczom samochodów mandaty za wykroczenie, uzupełnione słowami „przeciwko naturalnemu środowisku człowieka”; akcja *Odstonięcie Pomnika Drewna* przygotowana przez Zygmunta Wujka; instalacja Andrzeja Pawłowskiego *W obronie środowiska naturalnego*, składająca się z luster i masek przeciwgazowych; działanie Wandy Gołkowskiej *Kolekcja słowa Ziemia*; akcja fotograficzna Krzysztofa Wodiczki *90 minut fotografowania morza i Przekształcanie* Ludmiły Popiel i Jerzego Fedorowicza, w którym artyści łączyli pejzaż i symbole matematyczne, służące do opisu sytuacji stworzonej przez artystów i istniejącej rzeczywistości. Uczestnicy pleneru Osieki '72 wydali również wspólną odezwę „Chrońmy polski krajobraz!” w obronie zachowania czystości Jeziora Bobęcińskiego, którego część zaanektowały zakłady przemysłowe w Szczecinku. Postulaty z Osiek '72 były kontynuowane w takcie kolejnego, skupionego na problematyce zasobów wodnych pleneru zatytułowanego „Nauka i sztuka w procesie ochrony widzenia człowieka. Plastyka obrazów wodnych”.

Na wystawie zaprezentowane są również archiwalne fotografie z Sympozjum RelARTacje, które odbyło się w Dłusku 2–11 lutego 1977 roku, w trakcie którego Popiel i Fedorowicz zrealizowali działanie *Synchron*, które polegało na stworzeniu modelu geometrycznego będącego efektem podjęcia trzech niezależnych, swobodnych, grupowych decyzji, dotyczących wyboru kierunku w określonej przestrzeni.

Ludmiła Popiel i Jerzy Fedorowicz – artyści konceptualni, ściśle związani z organizacją pierwszych plenerów w Osiekach. Plenery, które odbywały się co roku w latach 1963–81, były kluczowe dla rozwoju polskiej sztuki neoawangardowej. Właśnie dzięki plenerowym spotkaniom Popiel i Fedorowicz rozwinęli swoje zainteresowanie sztuką pojęciową i rozpoczęli wspólne konceptualne działania artystyczne.

Głównym założeniem plenerów była konfrontacja różnych nurtów sztuki współczesnej, śledzenie zmian w postawach formalnych i teoretycznych. Starano się realizować ten program według zasady rotacji tematów, kuratorów i członków zespołu organizacyjnego. Archiwa plenerów doskonale pokazują żywą od lat 70. świadomość środowiskową i tradycję sztuki ekologicznej. Podczas spotkań artyści przedstawiali nowe, niejednokrotnie utopijne rozwiązania dla najbliższej okolicy, kraju i planety. Ponadto w działaniach grupowych często proponowali konkretne rozwiązania, postulując natychmiastową ochronę otoczenia oraz tworząc ekointerwencje. Jednym z przykładów pierwszych działań artystyczno-ekologicznych w Polsce był plener Ziemia Zgorzelecka, który odbył się w lipcu 1971 roku w Opolnie Zdroju. W czasie pleneru prowadzono działania artystyczne skupione na relacji człowieka i natury, których efektem były m.in. cykl fotografii Natalii LL. zatytułowany „Otoczenie naturalne” oraz praca Ludmiły Popiel *Nić* w Kopalni Turów, w której artystka zamierzała połączyć cienką linką dwa brzegi rozległej niecki kopalni. Wystawa poplenerowa pod tytułem *Rola sztuki i nauki w ochronie środowiska naturalnego człowieka* odbyła się w pobliżu kopalni w Turowie.

Kolejny plener podejmujący wątki ekologiczne odbył się w Osiekach w dniach 10–24 sierpnia 1972 roku. Jego tematem przewodnim były „Nauka i sztuka w procesie ochrony widzenia człowieka”. Odezwa plenerowa oskarżała gatunek ludzki o zgubny wpływ na środowisko: „Uruchomienie potężnych środków energetycznych, masowa produkcja wszelkich dóbr konsumpcyjnych, eksploatacja łądów i oceanów w przyspieszonym

<p><b>• 18</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 19</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 20</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 21</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 22</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 23</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 24</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 25</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 26</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 27</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 28</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 29</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 30</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 31</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 32</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 33</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 34</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 35</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 36</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 37</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 38</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 39</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 40</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 41</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 42</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 43</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 44</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 45</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 46</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 47</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 48</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 49</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p><b>• 50</b></p>	<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>

posłuży do tworzenia napisów na ścianach). W kolejnych miesiącach odbędą się działania i interwencje z udziałem członków kolektywu oraz na podstawie wystanych przez nich instrukcji.

**• 22**

Cyprien Gaillard (ur. 1980 w Paryżu, Francja)

*Prawdziwe pozostałości po fikcyjnych wojnach V* 2004

film 35-mm i film 35-mm przeniesione na wideo 7’09”. Dzięki uprzejmości artysty oraz Sprüth Magers.

Cyprien Gaillard, okreśłany niejednokrotnie mianem „archeologa teraźniejszości”, patrzy na to, co współczesne, wietrząc zbliżający się rozpad i entropię, które niezmienne go fascynują. Od początku swoich artystycznych działań, które obejmują rzeźbę, fotografię, wideo, malarstwo, performans i interwencje w przestrzeni publicznej, Gaillard traktuje teraźniejszość jako rezerwuar form i śladów, jakie ludzkość odciska w naturze. Francuski artysta, łączący w swoich działaniach tradycję romantyzmu z założeniami land artu, operuje w skali geologicznej, podobnie jak Robert Smithson, ma świadomość procesów, które ukształtowały Ziemię w formie, jaką znamy, oraz zjawisk, które wszystkie wytwory <

<p>WIEK PÓLCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
--

## •24

<p>Wanda Gołkowska</p> <p>(ur. 1925 w Rzeszowie, zm. 2015 we Wrocławiu, Polska)</p>
<p><span></span></p>
<p>Wanda Gołkowska</p> <p><i>Kolekcja ZIEMIA</i></p> <p>1972</p> <p>rysunek, tusz, piórko, brystol. Dzięki uprzejmości Muzeum w Koszalinie.</p>
<p><span></span></p>

Wanda Gołkowska była artystką poszukującą nowego języka plastycznego. W latach 50. interesowała się malarstwem materii – jej kompozycje były abstrakcyjne, strukturalne, malowane grubymi warstwami farby. Tworzyła również serie *Tablic* – kompozycji zbudowanych z rytmicznych, powtarzających się form geometrycznych, bruzd i rowków, tworzących uniwersalne układy. Gołkowska poszukiwała rozwiązań formalnych i przestrzennych – jej obrazy stawały się reliefami, potem zaczęły wychodzić w przestrzeń jako trójwymiarowe obiekty pozostające w relacji z przestrzenią i organizujące ją wokół siebie. Eksperymentowała w Galerii Pod Moną Lisą, prowadzonej przez Jerzego Ludwińskiego – pokazywała tam m.in. trójwymiarowe obiekty składające się z ram i drewnianych klozków oraz plansz z ruchomymi elementami, które można było ustawiać w dowolny sposób. Oprócz przestrzeni Gołkowska wprowadzała do swoich kompozycji ruch i przypadek, nazywając swoje obiekty *Układami otwartymi*. Poszukując rozwiązań pojęciowych, pracowała również nad *Kolekcjami* – projektami, które miały być odpowiedzią na nadmiarową produkcję informacji. Użyte w nich zbiory myśli, pojęć, spisanych faktów, katalogów koloru stanowiły nową formę otwartej, możliwej do kontynuowania dokumentacji. Kolekcja *Art* (1972) była planszą uporządkowanych alfabetycznie nazw określających różne gatunki sztuki, kolekcja *Katalog* – planszą z ponumerowanymi kwadratami prezentującymi różne odcienie chłodnych barw. *Kolekcja Błękitu – tautologia słowa* (1976) opierała się na relacji między kolorem a opisującym go słowem. Prezentowana na wystawie Kolekcja *Ziemia*, stworzona w czasie pleneru w Osiekach w 1972 roku, to zbiór rysunkowych ekwiwalentów słów-pojęć, wyrażających różne sensy słowa „ziemia”. Plansza została zapełniona rysunkami 41 wariantów językowych tego wyrazu, odwołujących się do wizualnej i brzmieniowej wersji pojęcia. *Kolekcja Ziemia* rozciąga się między abstrakcyjnymi brzmieniami i realnymi obiektami – do kolekcji artystka dodała grunki ziemi, które stanowiły spójną część pracy. „Wprowadzając do mojej twórczości pojęcie КОЛЛЕКЦИ, stwierdziłam, że sumy zdarzeń i faktów artystycznych są zbiorami, kolekcją konstrukcji myślowych” – pisała Wanda Gołkowska, odwołując się do koncepcji Josepha Kosutha, skupiającego się w swojej praktyce artystycznej na kwestiach tautologii pojęciowych i konstrukcji myślowych dotyczących materialnych obiektów i tego, jak przekształcane są one w obszarze sztuki i w definicjach językowych (np. w pracy z 1965 roku *Jedno i trzy krzesła*).

## •25

Ich znakiem rozpoznawczym są maski gorylic, które noszą w trakcie swoich akcji w miejscach publicznych. Anonimowość pozwala im skoncentrować się na problemach, z którymi należy się mierzyć, nie skupiając się na tożsamości – Guerrilla Girls mogą być każdym, są wszędzie. Impulsem do aktywistycznych działań była dla nich wystawa dwustu współczesnych artystów zorganizowana w 1984 roku w MoMA w Nowym Jorku, wśród których znalazło się zaledwie kilkanaście kobiet i kilka osób niebiałych. Guerrilla Girls nie zamierzały sprzecizać się z faktami, lecz nazywać rzeczy po imieniu – historia sztuki to historia patriarchy, a świat sztuki jest przede wszystkim męski i biały, nie ze względu na wybitną jakość twórczości białych mężczyzn, ale ze względu na wpisaną w niego systemową dyskryminację.

## •26

W swoich ikonicznych plakatach Guerrilla Girls ilustrują fakty dotyczące seksizmu i nierówności, używają prześmiewczych wizualizacji, by ujawniać uprzedzenia płciowe i etniczne, a także korupcję w polityce, sztuce, filmie i popkulturze. Protesty Guerrilla Girls są poparte danymi ilościowymi dotyczącymi świata sztuki, filmu i teatru. Zgodnie ze słowami członkiń grupy, głównym zadaniem artystek i aktywistek jest zadawanie podstawowych pytań, na przykład: dlaczego świat sztuki to przede wszystkim miejsce białych mężczyzn? Guerrilla Girls podważają narracje głównego nurtu, odstaniając niesprawiedliwość i wykluczenie. Zrealizowały setki projektów (w formie plakatów, akcji, protestów, książek, filmów czy naklejek) na całym świecie. Prowadzą także interwencje i organizują wystawy w muzeach, piętnując dyskryminujące praktyki w instytucjach sztuki – np. w 2015 roku wyświetliły na fasadzie Whitney Museum projekcję krytykującą nierówności dochodowe w świecie sztuki.

Projekt plakatu *10 śmieciowych myśli o środowisku* z 1994 roku obśmiewa postawy charakterystyczne dla *denializmu klimatycznego* – argumenty negujące zachodzące zmiany klimatyczne w imię indywidualnej wygody podane są w nim w formie cytatów. Dziś pracę Guerrilla Girls można odczytywać jako głos w debacie na temat jednostkowej odpowiedzialności każdej i każdego z nas za katastrofę klimatyczną przy jednoczesnym braku potrzebnych rozwiązań systemowych. Jak pokazują najnowsze dane, indywidualne postawy są ważne, jednak to grzechy *kapitałocenu*, takie jak *ekobójstwo*, wynikające z wydobycia paliw kopalnych, *terraformowanie* poprzez kopalnie odkrywkowe czy wielkopowierzchniowe farmy hodowlane zwierząt są głównymi czynnikami prowadzącymi nas ku katastrofie klimatycznej.

### •26

<p>Małgorza Gurowska</p> <p>(ur. 1977 w Warszawie, Polska)</p>
--

<p><i>Czerwień</i></p> <p>2007–19</p> <p>papier (brulion – 96 kartek – format A4), barwnik (czerwień) 155 000 kropli. Dzięki uprzejmości artystki.</p>
--

155 000 – mniej więcej tyle larw czerwca potrzeba do wyprodukowania jednego kilograma koszenili, czyli kwasu karminowego, znanego też jako E120 – popularnego organicznego barwnika w kolorze czerwonym. Do XVI wieku koszenilę najczęściej produkowano z czerwca polskiego – aż do rozwoju handlu transatlantyckiego larwy tego owada stanowiły jeden z najważniejszych towarów eksportowych ówczesnej Litwy i Polski. Czerwec polskie szczególnie intensywnie

eksploatowano na terenach tzw. Rusi Czerwonej (południowo-wschodnia Polska i północno-zachodnia Ukraina), choć nie ma pewności do jakiego stopnia sama nazwa związana jest z drogocennym barwnikiem.

W procesie wytwarzania koszenili z czerwca polskiego jego larwy były zalewane wrzątkiem, rozzone na słońcu lub w piecu, a następnie rozcinane lub mielone i rozpuszczane w żytnim kwasie. Tak przygotowana cenna substancja była następnie sprzedawana z ogromnym zyskiem za granicę, m.in. do Niemiec, Wenecji i Toskanii, głównie na potrzeby przemysłu tekstylnego. Koszenila znajdowała także szerokie zastosowanie w farbiarstwie (za jej pomocą barwiono płaszcze kardynałów oraz kurtki żołnierzy armii brytyjskiej) i malarstwie.

Po kolonizacji Ameryki Centralnej barwnik zaczęto produkować z wydajniejszych, żerujących na opuncjach czerwców kaktusowych, z których czerwony pigment uzyskiwali już Majowie i Aztekowie. W XIX wieku zapotrzebowanie na koszenilę w Europie nieustannie rosło – zaczęto powszechnie używać jej do barwienia żywności, stanowiła też jeden z podstawowych składników bardzo popularnego wtedy różu kosmetycznego. W drugiej połowie XIX wieku zainteresowanie substancją gwałtownie spadło, współcześnie jednak przeżywa ona prawdziwy renesans – wielu producentów kosmetyków i żywności używa koszenili jako „naturalnego” zamiennika dla syntetycznych barwników.

155 000 – tyle kropli niezawierającego koszenili, czerwonego atramentu naniosła na brulion w formacie A4 Małgorzata Gurowska, polska artystka wizualna, kuratorka i wykładowczyni akademicka związana z warszawską ASP, której jest absolwentką. W swojej praktyce twórczej i projektowej Gurowska uwzględnia perspektywę istot nieludzkich, zwracając uwagę na ich podporządkowaną pozycję i odstaniając to, jak eksploatowane są przez gatunek ludzki. Prezentowana na wystawie praca *Czerwień* to konceptualny pomnik dla traktowanych od setek lat jako tani zasób owadów. Praca nie tylko odsyła do złożonej i pełnej przemocy historii koszenili,ale też wskazuje na długotrwałe, niezwykle głębokie związki człowieka i zwierząt. Niepozorne larwy odgrywają istotną rolę w procesach gospodarczych, handlowych i geopolitycznych i towarzyszą nam w codziennym życiu – ślady owadów znajdziemy w jedzeniu i kosmetykach, ale też w nazwach koloru, krainy geograficznej i miesiaca.

## •27

<p>Anna <span>↻</span> Lawrence Halprin</p>
<p>Anna Halprin</p> <p>(ur. 1920 w Winnetka, Illinois, Stany Zjednoczone)</p>
<p><span></span></p>
<p>Lawrence Halprin</p> <p>(ur. 1916 w Nowym Jorku, zm. 2009 w Kentfield, Stany Zjednoczone)</p>
<p><i>Halprin Cabin, Sea Ranch. Działalność w zatoce</i></p> <p>1980 / 2020</p> <p>druk cyfrowy, papier. Kolekcja Lawrence'a Halprina, Archiwa Architektoniczne, University of Pennsylvania.</p>

*Halprin Cabin, Sea Ranch. Działalność w zatoce* 1980 / 2020 druk cyfrowy, papier. Kolekcja Lawrence'a Halprina, Archiwa Architektoniczne, University of Pennsylvania.

*Publikacja z cyklu RSVP. Ecoscore dla Sea Ranch* ok. 1969 / 2020 druk cyfrowy, papier. Kolekcja Lawrence'a Halprina, Archiwa Architektoniczne, University of Pennsylvania.

*Publikacja z cyklu RSVP. Badanie ecoscore dla Sea Ranch* ok. 1969 / 2020 druk cyfrowy, papier. Kolekcja Lawrence'a Halprina, Archiwa Architektoniczne, University of Pennsylvania.

*Sea Ranch, Kalifornia – Badanie krajobrazu. Drewno dryfujące wyrzucone na plażę* ca. 1964–70 / 2020 druk cyfrowy, papier. Kolekcja Lawrence'a Halprina, Archiwa Architektoniczne, University of Pennsylvania.

*Sea Ranch, Kalifornia planowanie ekologiczne. Wykres wpływu promieniowania* 1963 / 2020 druk cyfrowy, papier. Kolekcja Lawrence'a Halprina, Archiwa Architektoniczne, University of Pennsylvania.

*Warsztaty dot. eksperymentów w środowisku naturalnym. Spacer Sensoryczny* 1966 / 2020 druk cyfrowy, papier. Kolekcja Lawrence'a Halprina, Archiwa Architektoniczne, University of Pennsylvania.

*Warsztaty dot. eksperymentów w środowisku naturalnym. Zbuduj miasto z dryfującego drewna* 1966 / 2020 druk cyfrowy, papier. Kolekcja Lawrence'a Halprina, Archiwa Architektoniczne, University of Pennsylvania.

*Warsztaty dot. eksperymentów w środowisku naturalnym. Zbuduj miasto z dryfującego drewna* 1966 / 2020 druk cyfrowy, papier. Kolekcja Lawrence'a Halprina, Archiwa Architektoniczne, University of Pennsylvania.

*Warsztaty dot. eksperymentów w środowisku naturalnym. Zbuduj miasto z dryfującego drewna* 1966 / 2020 druk cyfrowy, papier. Kolekcja Lawrence'a Halprina, Archiwa Architektoniczne, University of Pennsylvania.

*Warsztaty dot. eksperymentów w środowisku naturalnym. Zbuduj miasto z dryfującego drewna* 1966 / 2020 druk cyfrowy, papier. Kolekcja Lawrence'a Halprina, Archiwa Architektoniczne, University of Pennsylvania.

*Warsztaty dot. eksperymentów w środowisku naturalnym. Zbuduj miasto z dryfującego drewna, Ann Hallecks + Steve & Bob – przestrzeń rytualna* 1966 / 2020 druk cyfrowy, papier. Kolekcja Lawrence'a Halprina, Archiwa Architektoniczne, University of Pennsylvania.

Między 1966 a 1971 rokiem Anna Halprin i Lawrence Halprin, tancerka i choreografka oraz architekt krajobrazu, zorganizowali serię warsztatów odbywających się w San Francisco, w ich prywatnym domu w Kentfield oraz na wybrzeżu w Sonoma County. W ostatnim z tych miejsc powstało Sea Ranch – wtopione w krajobraz osiedle domów. Zaprojektowane w 1962 roku Sea Ranch zlokalizowane zostało na 16-kilometrowym odcinku linii brzegowej, trzy i pół godziny na północ od San Francisco. Tworząc plan zagospodarowania terenu, Lawrence Halprin, który w swoich adaptacyjnych projektach dbał o harmonijne zespolenie estetyki i ekologii, inspirował się kulturą Indian Pomo, rdzennych mieszkańców Kalifornii, którzy „żyli lekko na ziemi”. Wraz z czterema innymi architektami pracującymi nad Sea Ranch, stworzył zestaw zasad budowlanych, którymi należało się kierować „wnosząc skromne, niskie, drewniane domy mające stanąć na tym terenie „w relacji z duchem miejsca, lokalnym terenem, klimatem i wegetacją”. Te same reguły dotyczyły zieleni otaczającej budynki – w przydomowych ogródkach sadzić można było wyłącznie rośliny

<p>WIEK PÓLCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
--

występujące oryginalnie w tej okolicy. Zastugą zespołu było także przeforsowanie publicznego dostępu do morza oraz zakazu prywatyzowania linii brzegowej.

Lawrence Halprin, chcąc zwizualizować filozofię przyświecającą mu przy tworzeniu Sea Ranch oraz skonstruować wytyczne dla mającej zamieszkać tam społeczności, przygotował diagram, „Ecoscore”, obrazujący w organicznym kształcie muszli historię ziem adaptowanych pod budowę osiedla, sięgającą aż do ery jurajskiej. Ten oryginalny wykres miał przypominać architektom, budowlącom, deweloperom oraz mieszkańcom Sea Ranch o historii regionu, jego pierwszych, rdzennych osadnikach oraz kumulujących się i wypiętrzających przez tysiąclecia warstwach ziemi i skał znajdującymi się pod ich stopami.

Podczas wspólnych „warsztatów dot. eksperymentów w środowisku”, zraszających studentów architektury i tańca, choreografów i projektantów krajobrazu, Anna i Lawrence Halprin często korzystali z różnego rodzaju instrukcji oraz autorskich wykresów będących dla uczestników podstawą do dalszej improwizacji. Stworzyli nawet własną „metodologię współpracy” nazwaną *RSVP Cycle*, która może być stosowana przy wszelkiego rodzaju grupowej aktywności (R z ang. *resources*, „źródła”, to co jest bezpośrednio dostępne; S jak *score* – zapis, instrukcje pomagające w pracy; V od *valuation*, czyli ocena, wartości, które każdy z uczestników wnosi do procesu; P – *performance*, czyli realna praca, działanie).

Uczestnicy opartych na improwizacji warsztatów mających stymulować kolektywną kreatywność, przez kilka tygodni wspólnie eksplorowali najbliższe otoczenie i brali udział w zajęciach prowadzonych przez Halprinów oraz zaproszonych przez nich gości. Na wystawie, obok rysunków projektowych oraz instrukcji Lawrence'a Halprina dotyczących architektonicznej adaptacji wybrzeża Sonoma, prezentowana jest dokumentacja z zajęć odbywających się w Sea Ranch. Podczas spacerów sensorycznych [*sensory walks*] grupy studentów doświadczały otoczenia poprzez różne zmysły, skupiając się po kolei na każdym z nich i wyłączając inne, selekcionując tym samym dopływające do świadomości bodźce. Pogłębione zespolenie z otoczeniem i ćwiczenia z bycia razem stały się również podstawą do zajęć noszących nazwę Driftwood City, w których uczestnicy mieli za zadanie zbudować schronienie z wyrzuconych na plażę konarów i drewna.

## •28

<p>Mitsutoshi Hanaga</p> <p>(ur. 1955 w Tokio, zm. 1999, Japonia)</p>
<p><span></span></p>
<p><i>Kolektyw mnichów modlący się o śmierć właścicieli korporacji odpowiedzialnych za zanieczyszczenie środowiska rzeki Suzuka w Yokkaichi</i></p> <p>1970 / 2020</p> <p>druk cyfrowy, papier. Dzięki uprzejmości Mitsutoshi Hanaga Project Committee (Taro Hanaga, Gallery Kochuten i Aoyama Meguro).</p>

W 1970 roku grupa mnichów buddyjskich ze szkół Shingon i Nichiren oraz ich trzech świeckich towarzyszy (wspomnianych jako: hipsi, chrześcijanin i student) wyruszyła na pielgrzymkę po Japonii, od Toyamy do Kumamoto. Przyjęli nazwę Jusatsu Kito Sodan, czyli Grupa Mnichów Przynosząca Kłatwę Śmierci. Była to jedna z najbardziej radykalnych, ale i poetyckich manifestacji ekologicznych i antykapitalistycznych w historii Japonii. Wyposażeni w instrumenty z muszli konchy i księgi z kłatwami Abhichar (bazujące m.in. na wedyjskich obrzędach z IX wieku), mnisi

wędrowali od fabryki do fabryki, gdzie robijali obozy i odprawiali ceremonie. Ich intencją było sprowadzenie, poprzez modły, śmierci na dyrektorów fabryk. Działalność Jusatsu Kito Sodan była odpowiedzialną na zanieczyszczenie środowiska i masowe zatrucia w Japonii, po serii epidemii w połowie lat 60. XX wieku. Pojawiły się wówczas nowe choroby, jak itai itai, powodowana skażeniem upraw ryżu kadmem, efekt uboczny wydobycia węgla kamiennego. Japońscy przemysłowcy, powiązani m.in. z amerykańskim biznesem i kryci przez rząd, pozostawali bezkarni. Przykładem były m.in. działalność firmy Chisso Corporation, która przez trzydzieści cztery lata, świadoma szkód, wypuszczała ścieki o dużej zawartości rtęci do morza Shiranui. Powodowało to zatrucia u tysięcy ludzi i ciężką chorobę Minamata.

Akcje Jusatsu Kito Sodan można analizować w kategoriach radykalnego eksperymentu artystycznego czy też performansu łączących w sobie duchowość i troskę o dobrostan ludzi oraz środowiska naturalnego. Według wierzeń buddyjskich, przede wszystkim w szkole tantryzmu Shingon, ludzie są częścią kosmicznego środowiska, na równych prawach co wszystkie inne formy życia.

Wędrowkę Jusatsu Kito Sodan po Japonii dokumentował fotograf Mitsutoshi Hanaga. W swojej twórczości Hanaga koncentrował się na trzech tematach: nowoczesnym tańcu butoh, akcjach neoawangardowych grup artystycznych oraz ulicznych demonstracjach, głównie ruchów pacyfistycznych i ekologicznych. Działalność Jusatsu Kito Sodan zrobiła na Hanadze tak duże wrażenie, że postanowił zostać mnichem i wstąpić do klasztoru buddyjskiego.

## •29

<p>Suzanne Husky</p> <p>(ur. 1975 w Bazas, Francja)</p>
<p><span></span></p>

*La Noble Pastorale* 2016 / 2017 gobelin. Dzięki uprzejmości artystki.

Artystka, ogrodniczka, aktywistka ekologiczna. Podejście Husky do życia i sztuki najlepiej oddaje oświadczenie opublikowane na jej stronie internetowej:

*Ślubuję sobie i każdemu z was*
*Zobowiązać się do codziennego uzdrawiania naszego świata i dobrobytu wszystkich istot.*
*Życ na Ziemi w sposób lżejszy i mniej agresywnie pochłaniać jedzenie, produkty i energię, które konsumuję.*
*Czerpać siłę i dać się prowadzić Ziemi, przodkom, istotom z przyszłości oraz moim braciom i siostrom wszystkich gatunków.*
*Wspierać się nawzajem w naszej pracy na rzecz świata i prosić o pomoc, kiedy czuję taką potrzebę.*

*Kontynuować codzienną praktykę oczyszczającą mój umysł, wzmacniającą moje serce i wspierającą mnie w przestrzeganiu tych ślubowań.*

Żyjąca pomiędzy Stanami Zjednoczonymi a Francją artystka od lat zafascynowana jest ogrodnictwem i etnobotaniką. Szkoliła się w permakulturze i zielarstwie. W swoich pracach często podejmuje wątek relacji ludzi ze środowiskiem naturalnym i innymi gatunkami, zajmując się także takimi tematami jak nadmierna eksploatacja źródeł naturalnych i globalizacja. Wraz ze Stéphanie Sagot założyły Nowe Ministerstwo Rolnictwa [*Le Nouveau Ministère de l’Agriculture*], inicjatywę, w ramach której

<p>WIOSNA 2020</p>
--------------------

<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
--

## 31

Nabil Ahmed / INTERPRT (ur. 1978 w Dhace, Bangladesz)

program rezydencyjny 2020 (spotkania, grupa czytelnicza, wykres, filmy), Muzeum na Pańskiej, ul. Pańska 3 INTERPRT powstał na zamówienie TBA21–Academy

Nabil Ahmed jest inicjatorem kolektywu INTERPRT, którego zadaniem jest gromadzenie i analizowanie materiałów dowodowych służących ściganiu przestępstw dokonywanych na środowisku naturalnym, głównie w rejonie Pacyfiku. Używając wykresów, filmów, interaktywnych map, wystaw i wykładów, członkowie INTERPT lobbują na rzecz uznania ekobójstwa za przestępstwo w świetle prawa międzynarodowego. Jednocześnie podejmują refleksję na temat konieczności zmian systemowych, dotyczących na przykład odpowiedzialności dużych koncernów paliwowych za zmiany klimatyczne. Ahmed pyta: „Jak np. karać przestępstwo, które przyniesie skutki dopiero za kilka dekad, a którego ofiary – na przykład mieszkańcy wyspy na Pacyfiku, stojącej przed perspektywą zatonięcia za pół wieku – często się jeszcze nie urodziły?”.

Poprzez ekobójstwo rozumiane są działania człowieka (najczęściej z przesłanek militarnych bądź przemysłowych), które prowadzą do zniszczenia całych ekosystemów. Termin został wprowadzony przez amerykańskiego naukowca Arthura Galstona w latach 70. XX wieku, w kontekście wojny w Wietnamie i używania tzw. Agent Orange (herbicydu, który oprócz niszczenia roślinności przyczynił się m.in. do powstawania wad genetycznych u niemowląt). W 2009 roku o włączenie ekobójstwa do Rzymskiego Statutu Międzynarodowego Trybunału Karnego zaczęła zabiegać adwokatka środowiskowa Polly Higgins, której etyczna i intelektualna spuścizna jest fundamentalna dla działań kolektywu.

Podczas prac w Polsce grupa zajmowała się m.in. przypadkiem z 1947 roku, kiedy to w ramach działania Komisji Narodów Zjednoczonych ds. Zbrodni Wojennych (UNWCC) Polska oskarżyła jedenastu obywateli Niemiec o zbrodnie wojenne; zarzuty dotyczyły dewastacji polskich lasów.

INTERPRT działa obecnie w czterech miastach: Londynie, Madrycie, Trondheim i Warszawie. Jego członkami są Nabil Ahmed, Olga Lucko, Svitlana Lavrenchuk, Joel Koupermann i Filip Wesolowski.

## 32

Anja Kanngieser (ur. 1980 na Oceanie Spokojnym)

*Nocna pieśń z Tarawy* 2019 instalacja dźwiękowa 8'54". Dzięki uprzejmości artystki.

Anja Kanngieser jest akademiczką, autorką programów radiowych i artystką dźwiękową zajmującą się tematyką sprawiedliwości klimatycznej, politycznej geografii i „wsluchiwania się” w antropocen / kapitałocen. Urodziła się i spędziła wczesne dzieciństwo na łodzi pływającej po Pacyfiku. Zapamiętała dźwięki oceanu mieszkające się nieustannie z szumem krótkofalówki, którą obsługiwał jej ojciec, żeglarz i elektryk.

Prace Kanngieser składają się z nagrań terenowych, wywiadów oraz różnych form udźwiękowania danych naukowych. Jednocześnie artystka zajmuje się takimi zagadnieniami, jak użycie głosu i dźwięku

w politycznych protestach oraz historia radia jako narzędzia oporu i samoorganizacji. Oprócz instalacji dźwiękowych Kanngieser jest autorką licznych tekstów, wykładów i słuchowisk na temat przemocy wobec rdzennych wspólnot i środowiska naturalnego w rejonie Pacyfiku, związanych na przykład z wydobyciem paliw kopalnych z dna oceanu czy konsekwencjami prób nuklearnych w XX wieku. Kanngieser zaangażowana jest m.in. w program Climate of Listening [Klimat słuchania] na Uniwersytecie w Wollongong w Australii, współpracowała z anarchistycznym radiem Dissident Island w Londynie i festiwałem Transmediale w Berlinie.

Na wystawie (na zewnątrz budynku Muzeum nad Wisłą) prezentowane jest nagranie terenowe, zarejestrowane o wczesnym poranku w miejscowości Tirawa, stolicy Republiki Kiribati na Pacyfiku. Republika znajduje się na pierwszej linii frontu zmian klimatycznych, poziom oceanu wzrósł tam o 3 metry i wyspa jest regularnie zatapiana przez słoń wodę. Woda wdziera się do wnętrza mieszkań, szpitali, studni z wodą pitną, na pola i ogrody, niszcząc plony. Anja Kanngieser: „Mieszkańcy Kiribati, z którymi rozmawiałam, nie chcą opuścić ziemi przodków, gdzie żyją od tysiąca lat. Niektórzy starsi ludzie powiedzieli mi, że zostaną tam, bez względu na to, co się wydarzy. Jeśli taka jest wola boska, nic na to nie poradzisz. Udział Kiribati w globalnej emisji gazów cieplarnianych jest nieproporcjonalnie niski do skutków, z którymi mieszkańcy wyspy muszą się dziś mierzyć”. Według prognoz klimatycznych do 2050 roku Kiribati zniknie całkowicie pod wodą.

## 33

Karrabing Film Collective (2013, Terytorium Północne, Australia)

*Syreny lub Aiden w krainie czarów* 2018 wideo 26’29". Dzięki uprzejmości artystów.

Jak wyobrazić sobie możliwość życia w antropocenie? Jak opowiedzieć o uwikłaniu w kolonizację, katastrofę klimatyczną i niemożność wyobrażenia sobie przyszłości ludzi na umierającej planecie? Karrabing Film Collective to grupa tworząca filmy, które odpowiadają na te skomplikowane pytania. Kolektyw w swoich pracach wskazuje na trudne warunki, w jakich żyje rdzenna ludność Aborygenów na Terytorium Północnym Australii, która mimo przeszkód próbuje utrzymać więź z ziemią i połączenie z przodkami.

Grupa składa się z ponad trzydziestu osób w różnym wieku ze społeczności Belyuen oraz antropolożki i aktywistki Elizabeth Povinelli, która współpracuje z rdzenną ludnością od 1984 roku, a z kolektywem od roku 2013. Wspólnie starają się wypracować model tworzenia filmów aktywistycznych, które łączą różne plemiona i języki, różne tradycje fabularne i dokumentalne. Filmy Karrabing to jednocześnie praktyka pamięci ucieleśniająca zapomnianych ludzi i miejsca. *Karrabing* w rdzennym języku *Emmiyengal* oznacza *przyptyw* i odnosi się do form kolektywności, poza nałożonymi przez rząd na rdzenną ludność ograniczeniami. Większość filmów kolektywu kręcona jest kamerami telefonów komórkowych i ośmieszta codzienne przeszkody, które członkowie i członkinie kolektywu napotykali podczas interakcji z korporacjami i władzą państwową. Jednocześnie Karrabing komponują sieci nieliniarynych narracji, które dotykają pamięci kulturowej, swobodnie podróżując przez nakładające się na siebie wymiary czasoprzestrzenne i niedookreślone stany. W swoich pracach grupa eksponuje długotrwałe efekty przemocy kolonialnej, bezpośrednio

dotykające rdzennych mieszkańców, takie jak dewastacja środowiska, wywłaszczanie z ziemi i eksploatacja gospodarcza. Od 2000 roku konserwatywny rząd australijski wspierany przez korporacje wydobywające paliwa kopalne odmawia ludności rdzennej prawa do ziemi oraz finansowego i społecznego wsparcia, zmieniając ją w tanią siłę roboczą. W swoich filmach członkowie Karrabing Film Collective zadają pytanie o to, czy możliwe jest zakończenie systemowej przemocy późnego kapitalizmu.

W filmie *Syreny lub Aiden w krainie czarów* Karrabing opowiadają spekulatywną historię osadzoną w niedalekiej przyszłości, w której biali ludzie, by przetrwać, muszą chronić się w zamkniętych wnętrzach. Tylko Aborygeni mogą przeżyć kontakt z tym, co zewnętrzne – zanieczyszczoną ziemią, wodą i zwierzętami. Głównym bohaterem filmu jest Aiden, rdzenny mieszkaniec umierającej ziemi, który jako dziecko został schwytyany w celach eksperymentalnych. Teraz wypędzony rozpoczyna podróż przez szaloną ziemię wraz z dwoma napotkanymi mężczyznami, opowiadającymi legendy i sny, które mieszają się z rzeczywistością i przeczą sobie nawzajem. Historia stworzenia świata jest jednocześnie opowieścią o rywalizacji i sojuszach, z których wyłaniają się różne warianty możliwych scenariuszy przetrwania i uratowania białego człowieka. Wędrowka przez krajobraz i narracje stanowi jednocześnie próbę przełamania kolonialnej logiki własności prywatnej i uznania prawa Aborygenów do ziemi.

## 34

Beom Kim (ur. 1963 w Seulu, Korea Południowa)

*Skala, która nauczyła się poezji Jung Jiyonga* 2010 wideo 731’00". Dzięki uprzejmości artysty.

W wydanej w 1997 roku książce *The Art of Transforming* [Sztuka transformacji] Beom Kim uczył czytelniczki i czytelników, w jaki sposób mogą zamienić się w drzewo, trawę, strumień albo kamień. W pracy *Skala, która nauczyła się poezji Jung Jiyonga* kamień jest edukowany – w trwającej dwanaście godzin serii wykładów kolejni nauczyciele i wykładowcyynie szczegółowo wyjaśniają mu sens i znaczenie poezji Jung Jiyonga, tworzącego w pierwszej połowie XX wieku, jednego z najważniejszych koreańskich modernistycznych poetów. Kształt, jaki przyjmuje praca artysty, podkreśla absurdalność całej sytuacji: składa się na nią zawieszony na ścianie ekran, na którym wyświetlana jest rejestracja procesu nauczania, która trwa zbyt długo, by można ją było w całości obejrzeć w muzeum, i jest całkowicie pozbawiona napisów i tłumaczenia oraz drewniany stół, na którym pyszni się dobrze wyedukowany kamień.Kim, absolwent uczelni artystycznych w Seulu i Nowym Jorku, postługuje się w swojej twórczości wieloma narzędziami: rysunkiem, wideo, rzeźbą instalacją i książką artystyczną. Za ich pomocą konstruuje spójną wizję świata, który jest niezwykle *dziwny* i tajemniczy, pełen absurdu i czarnego humoru oraz niezrozumiałych, arbitralnych zasad, przekonań i procedur. W pracach Kima koń ujeżdża konia, nóż podaje nam rękę, młotek zachodzi w ciążę, narysowane na papierze kółko okazuje się potężną, myślącą istotą, a prezydent telewizyjny z przejęciem pyta, czy nie byłoby wspaniale, gdybyśmy nie mokli od deszczu. W rzeczywistości oglądanej oczami koreańskiego artysty nic nie jest tym, na co wygląda, a granice pomiędzy tym, co ludzkie i nieludzkie, ożywione i nieożywione, sprawcze i pozbawione sprawczości, okazują się płynne i nieoczywiste.

<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
--

*Skala, która nauczyła się poezji Jung Jiyonga* to część większej serii prac, w których Kim poddaje przedmioty procesom edukacyjnym. Oprócz kamienia zgłębiającego tajniki poezji biorą w nich udział m.in. statek w butelce, który dowiadyuje się, że morze nie istnieje; kamień, który odkrywa, że jest ptakiem; oraz szkolna klasa złożona z dziewiętnastu przedmiotów, które w trakcie lekcji uczą się, że są tylko narzędziami pozbawionymi sensu, celu, historii i życia. Pozornie żartobliwe i absurdalne sytuacje szybko odstaniają powiązaną z edukacją przemoc i pragnienie kontroli. Kim jest podejrzliwy wobec wiedzy i nauczania, które w jego pracach są narzucanymi siłą niepodważalnymi dogmatami i upraszczającymi schematami, oderwanymi od magicznej, złożonej i nieoczywistej rzeczywistości. Koreański artysta pokazuje, jak pozornie racjonalni nauczyciele, odbierając przedmiotom ich sprawczość, ulegają zdziwieniom i pokusom władzy. Niezależnie od tego, co mówią wykładowcy, kamień pozostaje spokojny i nie reaguje – być może jest, na własne szczęście, impregnowany na ludzką wiedzę.

## 35

Frans Krajcberg (ur. 1921 w Kozieniceach, Polska, zm. 2017 w Rio de Janeiro, Brazylia)

*Rewolta IV* 2003 liana, korzeń, naturalny pigment. Dzięki uprzejmości kolekcji de l'Association des Amis de Frans Krajcberg, Espace Krajcberg i Centrum Sztuki Współczesnej Art & Nature, Paryż.

Frans Karjcberg to brazylijski malarz, rzeźbiarz, fotograf i pisarz polskiego pochodzenia. Wywodził się z rodziny kupców żydowskich. Podczas II wojny światowej służył kolejno w Armii Czerwonej, brygadzie saperów w armii Andersa i ludowym Wojsku Polskim. W tym czasie rozpoczął studia architektoniczne w Leningradzie. W czasie wojny stracił całą rodzinę i postanowił już nigdy nie wracać do Polski. Z listem polecającym od nauczyciela rzeźby, adresowanym do Ferdynanda Legera, w 1948 roku Krajcberg wyruszył do Paryża, gdzie przez kilka miesięcy żył w skrajnej biedzie. W tym samym roku udało mu się kupić bilet trzeciej klasy i popłynąć do Brazylii. W pierwszych latach pobytu w Ameryce Południowej podejmował się różnych prac, które z czasem porzucił i zaszły się samotnie w jaskini w stanie Minas Gerais, gdzie poświęcił się rzeźbieniu w kamieniu (okoliczni mieszkańcy nazywali go „kamiennym brodaczem”). Następnie zamieszkał w Paranie, w chacie w środku lasu. W tym czasie zauroczył się brazylijską przyrodą, która stała się jego niewyczerpaną inspiracją. „Należę do mniejszości, która jest świadoma znaczenia przyrody dla przyszłości rodzaju ludzkiego. Znajduje to wyraz w mojej pracy”.

W latach 1958–64 przebywał w Europie, często podróżując między Paryżem, Ibizą i Balearami. W 1964 roku wrócił do Brazylii i rozpoczął nowy etap swojej twórczości, pracując w plenerowym studiu w Cata Branca. W jego pracach nastąpił gwałtowny zwrot przeciwko europejskiej sztuce – kierunkom, tendencjom, malarstwu i kompozycji. Obrazy Krajcberga z tamtego czasu, będące w istocie odbiciem zastanych na ziemi organicznych form, były próbą „stworzenia natury na nowo”. Dynamiczne, dużych rozmiarów rzeźby bazowały z kolei na znalezionych wokół materiałów – korzeniach, winoroślach, gałęziach i liściach palmowych barwionych naturalnymi pigmentami o żywych kolorach.

W 1972 roku artysta przeprowadził się na południowe wybrzeże, do Nova Viçosa, gdzie zbudował dom na drzewie i studio, w którym

mógł kontynuować tworzenie coraz większych realizacji oraz magazynować codziennie zbierane materiały: drzewa wyrzucane na brzeg, przegnięte konary wytławiane z pobliskich mokradeł czy zdrewniałe liany, które Krajcberg zaplatał używając technik stosowanych przez rdzenną ludność regionu.

Raz na jakiś czas twórca udawał się na długie wyprawy w inne rejony Brazylii. W Amazonii Krajcberg fotografował dramatycznie postępujący proces wypalania dżungli. Spalone fragmenty drzew wykorzystywał w pracach rzeźbiarskich, starając się odczytywać i odtwarzać ruch uśpiony w wykorzystywanej materii. Od końca lat 70. artysta stał się zagorzałym aktywistą. Działał na rzecz ochrony środowiska naturalnego swojego ukochanego regionu, który pozwolił mu odżyć na nowo po wojennej traumie. W ognistym przemówieniu wygłoszonym w Moskwie w 1990 roku Krajcberg mówił: „Nie jestem pisarzem ani politykiem. Mój przekaz jest tragiczny: ujawniam zbrodnię. Ciemna strona technologii szaleje, choć wyraził sprzeciw jak najbardziej dramatycznie i brutalnie. Gdybym mógł po prostu rozsypać prochy na podłodze, tu i teraz, to lepiej oddawałoby moje uczucia. W mojej pracy wyrażam zbuntowane sumienie planety”.

## 36

Susanne Kriemann (ur. 1972 w Erlangen, Niemcy)

*Ray* 2013 instalacja, technika mieszana. Dzięki uprzejmości artystki.

Susanne Kriemann jest artystką wizualną, testującą możliwości fotografii jako narzędzia badawczego, techniki archiwalnej i materialnego obiektu. Pracowała m.in. nad historią wydobycia uraninitu w socjalistycznych Niemczech wschodnich, korzystając z wczesnych technik uzyskiwania druku fotograficznego, jak heliografiura, oraz wystawiając papier światłoczuły na promieniowanie radioaktywne (*Pechblende*, 2014). Prace Kriemann poprzedzone są długim i wnikliwym procesem badawczym, przez co jej praktyka sytuuje się na granicy sztuki i obserwacji naukowej, czerpiąc z geologii, historii fotografii czy radiologii.

Projekt *Ray* (2013) to artystyczny program badawczy dotyczący wydobycia metali ziem rzadkich. Fotografia jest używana przez Kriemann do poetyckiego zapisu antropogenicznych zmian na i pod powierzchnią ziemi, w tym wypadku historii kopalni Barringer Hill w Llano w Teksasie. W kopalni tej już pod koniec XIX wieku wydobywano jeden z metali ziem rzadkich, gadolin, wykorzystując go do produkcji lampy Nersta – jednej z pierwszych żarówek. Kopalnię zamknięto w 1906 roku, zatopił ją sztuczne jezioro, które powstało po budowie tamy na rzece Kolorado. W ostatnich latach kopalnia wróciła do łask, metale ziem rzadkich stały się ponownie pożądanе, i to na niewyobrażalną w XIX wieku skalę. Są niezbędne do produkcji smartfonów, ekranów LCD, silników o samochodów hybrydowych etc. Ich wydobycie jest dziś niemal w całości zmonopolizowane przez Chiny. Na wystawie prezentowane są zdjęcia z Teksasu uzyskane za pomocą autoradiografii – obraz powstaje na papierze poprzez rozkład substancji promieniotwórczej w sąsiadującym z nim przedmiocie, w tym wypadku: grudkach gadolinu.

<p><b>37</b></p>	<p>WIEK PÓLCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>	<p><b>38</b></p>	<p>WIEK PÓLCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
<p>Stefan Krygier</p> <p>(ur. 1923 w Łodzi, zm. 1997 tamże, Polska)</p>	<p>Katalin Ladik</p> <p>(ur. 1942 w Nowym Sadzie, Serbia)</p>	<p><i>Kamienna wagina</i></p> <p>1979</p> <p>odbitka żelatynowo-srebrkowa. Dzięki uprzejmości Muzeum olej, płótno. Dzięki uprzejmości Muzeum w Koszalinie.</p>	<p><i>Strefa cywilizacji technicznej – SCT</i> – Tablica V</p> <p>1972</p> <p>olej, płótno. Dzięki uprzejmości Muzeum w Koszalinie.</p>

<p><i>Strefa cywilizacji technicznej – SWZ + SCT</i> – Tablica II</p> <p>1972</p> <p>olej, płótno. Dzięki uprzejmości Muzeum w Koszalinie.</p>	<p><i>Strefa cywilizacji technicznej – SWZ + SCT</i> – Tablica II</p> <p>1972</p> <p>olej, płótno. Dzięki uprzejmości Muzeum w Koszalinie.</p>
--	--

Stefan Krygier w 1950 roku ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Łodzi na Wydziale Malarstwa i Plastyki Przestrzennej. Studiował u Władysława Strzemińskiego, który był jego mentorem, mistrzem i przyjacielem – obaj blisko współpracowali, szczególnie na polu teoretycznym. W 1953 roku Krygier stał się jednym z założycieli katowickiej Grupy St-53, zrzeszającej młodych, buntujących się wobec doktryny realizmu socjalistycznego twórców, dla których główną inspiracją stanowiła lektura *Teorii widzenia* Strzemińskiego. Przez całe swoje życie prowadził zajęcia na macierzystej uczelni oraz na Politechnice Łódzkiej, gdzie ukończył studia w zakresie architektury w 1963 roku.

W swojej twórczości Krygier zajmował się przede wszystkim malarstwem – inspirował go kubizm, teorie Strzemińskiego i sztuka starożytnego Egiptu, eksperymentował z malarstwem materii, kompozycjami geometrycznymi, formami organicznymi, konstruktywizmem i malarstwem symultanicznym. Tworzył także obiekty przestrzenne, rzeźby, reliefy, grafiki, prace environment, a także dzieła conceptualne, realizował projekty architektoniczne i urbanistyczne. W wielu pracach starał się łączyć swoje rozległe zainteresowania i umiejętności, tworząc układy przestrzenne skupiające jakości rzeźbiarskie, malarskie i architektoniczne. W latach 60. i 70. brał aktywny udział w słynnym sympozjum w Puławach oraz plenerach w Osiekach i sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze.

Ladik była członkinią dwóch polifonicznych awangardowych zespołów muzycznych: Acezantez i Spiritus Noister. W ramach działania w kolektywie artystycznym Bosch + Bosch (1973–76) skupiała się na pracy scenicznej, wprowadzając pośrednictwo ruchu, różnorodne media i tworczy wielogłos. W partyturach do dzieł, takich jak *Selected Folk Poems 4* (1973–75), *Waltz* (1973–75), *Queen of Sheba* (1973) i *Spring Buzz* (1977), Ladik buduje hybrydę języka wizualnego, poetyckiego i dźwiękowego, używa muzyki, ale też wycinków z czasopism i gazet, które odnoszą się do stereotypów na temat kobiet, wzorów krawieckich, języka pisanego, map i werbalnych instrukcji automatycznych. Jej partytury mogą być czytane i wykonywane lub traktowane jako wizualny zapis występu na żywo. Słuchając nagrania *Spring Buzz*, słyszymy, jak Ladik wypowiada, powtarza i śledzi ruchy oraz słowa na papierze. Związek między jej wierszami pisanymi, partyturami instruktażowymi i partyturami wizualnymi oraz ich rytualnym wykonaniem rozwija się jako ciągłość ciała i języka. Obecna na wystawie praca *Kamienna wagina* jest jednym z poematów-partytur Katalin Ladik, w którym tak jak ciało jest przedłużeniem języka, kamień staje się przedłużeniem ciała, w którym zaznacza się ciągłość uniwersalnego ciała ludzkiego i otaczającego go świata.

Na wystawie prezentowane są dwa obrazy Krygiera stanowiące część akcji przeprowadzonej w 1972 roku podczas X Pleneru Koszalińskiego w Osiekach „Nauka i sztuka w procesie ochrony widzenia człowieka”, który w całości poświęcony był zagadnieniom ekologicznym, problemom zanieczyszczenia oraz relacjom pomiędzy sztuką a środowiskiem. W trakcie pleneru Krygier zrealizował działanie zatytułowane *SWZ + SCT*, podczas którego starał się zilustrować postępującą degradację planety i przestrzec przed niebezpiecznymi konsekwencjami działalności człowieka i postępu technologicznego. Nawiązując do okolicznej przyrody oraz rekreacyjnego charakteru przestrzeni, w której odbywało się wydarzenie, artysta umieścił przed pałacem w Osiekach ustawiony ukośnie, ponadmetrowy biały sześcian, który zaczął malować na czarno – jak twierdził, miał to być symbol ludzkiej cywilizacji. Przed nim położył w jednej linii pięć obrazów, w których za pomocą prostych kształtów geometrycznych, liter i kolorów przeciwstawił sobie dwa modele – „strefę wypoczynku – ziemię” oraz „strefę cywilizacji technicznej”\*. Artysta przewidywał, że po roku dwutysięcznym technologia dostownie „pożre” planetę, zamieniając pełną życia, niebiesko-zieloną sferę w wymarłą skorupę – ziejącą pustką, zimną czarno-szarą otchłań.

<p><b>39</b></p>	<p>Nicolás Lamas</p> <p>(ur. 1980 w Limie, Peru)</p>	<p><i>Narzędzia</i></p> <p>2016</p> <p>plastikowa skrzynka, kości zwierząt. Dzięki uprzejmości artysty i Meessen De Clercq.</p>	<p><i>Strefa cywilizacji technicznej – SCT</i> – Tablica V</p> <p>1972</p> <p>olej, płótno. Dzięki uprzejmości Muzeum w Koszalinie.</p>
------------------	--	---	---

<p><b>40</b></p>	<p>Nicolás Lamas w swoich instalacjach, prowokujących poczucie dziwności, zderza przedmioty codzienniego użytku z formami organicznymi. Połączenie w jednej kompozycji wytworów natury, takich jak plastry miodu, kości czy siano, z zimnym porządkiem technologii, przyczynia się do dekonstrukcji myślowych i sensualnych struktur, które kierują naszym postrzeganiem rzeczywistości. Artysta manipuluje znaną nam materią, podważa logikę materiału. Szuka pęknięć i dziur w dyskursie naukowym, naszych przyzwyczajeniach oraz wyobrażeniach o kształcie natury. Eksploruje je i rozsada przy użyciu obcej materii. Tworzy: śpiwór wypełniony sianem, głaz wyrastający ze skanera, mapę, na której zamiast kontyntentów widnieją kłębki kurzu. To, co w żmudnym procesie nauki zostało nam wpojone, co zostało zmierzone, zawarte w instrukcji użycia – w twórczości Lamasa się rozpada. Rozpoznajemy tylko fragmenty świata, jaki znamy. Pozostałe jego części zostały rozparcelowane i przeniesione do innych układów. Artystę fascynują szczytki rzeczy, organizmów i dyskursów. Jak archeolog wygrzebuje je, ale ze znalezionych fragmentów nie stara się odtworzyć całości. Wręcz przeciwnie – kwestionując determinizm historyczny, potęguje rozproszenie danych. Praktyka artystyczna Lamasa prowokuje pytania dotyczące szybkiego starzenia się technologii i sposobów przechowywania informacji. Dla swoich rzeźb artysta często sam proponuje odpowiednią architekturę wchodzącą w skład instalacji. Półki, podpórki, niedomknięte szuflady, szafki i skrzynie wpisują obiekty Lamasa w rodzaj postludzkiego archiwum, które, jakby wyjęte z przyszłości, mogły być pamiątką po naszym świecie. Dokumentacją naszych obsesji, rytuałów, potrzeby klasyfikacji i konsumpcjonizmu.</p>	<p><i>Strefa cywilizacji technicznej – SWZ + SCT</i> – Tablica II</p> <p>1972</p> <p>olej, płótno. Dzięki uprzejmości Muzeum w Koszalinie.</p>
------------------	---	--

Na każdą baryłkę pozyskanego w ten sposób paliwa przypadało pół tony odpadów. Latham potraktował hałdy jako „rzeźby w procesie” (*proces sculptures*) i zaproponował „nominowanie” ich do rangi monumentów o znaczeniu historycznym, kulturowym i przyrodniczym. Propozycja została częściowo wcielona w życie, grupa hałd nazywana Five Sisters (Pięć siostr) została objęta ochroną mocą Prawa o Monumentach Starożytnych i Terenach Archeologicznych [Ancient Monuments and Archaeological Areas Act]. Latham zaproponował również wzniesienie pomnika w kształcie rozpostartego wachlarza złożonego z przeskalowanych księzek ściętych w poprzek i stykających się grzbietami (książki były materiałem, który Latham często stosował w swojej twórczości), podkreślając kulturowe konotacje zachowania XIX-wiecznych hałd bitumicznych. Mimo formalnych podobieństw hałd do dzieł sztuki ziemi ze Stanów Zjednoczonych (Robert Smithson czy Michael Heizer) Latham bliższy był tradycji *ready-made*, autodestrukcyjnej sztuki Gustava Metzgera oraz polityczno-ekologicznej praktyki artystycznej Josepha Beuysa. Nominowanie hałd do rangi pejzażu-jako-sztuki, może być także odczytanejako zniesienie dychotomii pomiędzy tym co „naturalne” a tym co „sztuczne”.

<p><b>41</b></p>	<p>Richard Long</p> <p>(ur. 1945 w Bristolu, Wielka Brytania)</p>	<p><i>Rzucanie kamieniem wokół szczytów MacGillycuddy’s Reeks</i></p> <p>1977</p> <p>czarno-białe zdjęcie, grafit i kredka. Dzięki uprzejmości Muzeum Van Abbe, Eindhoven.</p>	<p><i>Strefa cywilizacji technicznej – SCT</i> – Tablica V</p> <p>1972</p> <p>olej, płótno. Dzięki uprzejmości artystki i neugerriemschneider, Berlin.</p>
------------------	---	--	--

<p><b>42</b></p>	<p>Antje Majewski</p> <p>(ur. 1968 w Marl, Niemcy)</p>	<p><i>Fragmenty</i></p> <p>2019</p> <p>olej, płótno. Dzięki uprzejmości artystki i neugerriemschneider, Berlin.</p>	<p><i>Strefa cywilizacji technicznej – SCT</i> – Tablica V</p> <p>2010</p> <p>wideo 11'54", dzięki uprzejmości Collection Lafayette Anticipations – Fonds de dotation Famille Moulin, Paryż.</p>
------------------	--	---	--

Wielkoformatowy obraz olejny *Fragmenty* autorstwa Antje Majewski przedstawia powiększony widok delikatnie wykonanych, krętych przejeść, rytych przez korniki w atakowanych drzewach. Artystka wizualizuje przejęcia stworzone przez kornika drukarza (*lps typographus*) i rytownika pospolitego (*Pityogenes chalcographus*) w monumentalnym formacie krajobrazowym; jednocześnie zaznaczając ich obecność, tworzy abstrakcyjne, malarskie płaszczyzny. W długich okresach suszy doświadczanych w ostatnich latach monokulturowe świerki stałbną, przekształcają się w łęgowiska tych chrząszczy. Prowadzi to do drastycznych konsekwencji ekologicznych i ekonomicznych. Rozmnażanie kornika stało się wskaźnikiem niezrównoważonego ekosystemu, prowokując pytania o różnorodność biologiczną, zrównoważony rozwój, zmianę klimatu i odporność. Obraz i historia kornika spłata się z historią rodzinną Majewski – artystka podąża śladami swojego przodka, Karla Leberechta Krutzscha (1772–1852), badacza chemii gleby i korników na pierwszym w Niemczech uniwersytecie leśnym. Jego wnuk Hermann Krutzsch (1819–96), profesor tej samej akademii, przyczynił się do rozwoju zrównoważonych praktyk leśnych.

*Fragmenty* to część wystawy *Der Wald* [Las], na którą składają się prace malarskie, wideo oraz kolaże z materiałów archiwalnych, w której Antje Majewski przenosi swoją często zorientowaną globalnie uwagę na lokalny ekosystem – zagrożony obecnie przez interwencję człowieka. Punktem wyjścia dla tych prac są lasy środkowoeuropejskie zagrożone rekordowo wysokimi temperaturami z ostatnich lat, przede wszystkim wylesiane wzgórza Flechtingen w Saksonii-Anhalt i lasy wokół Tharandt, miasteczka położonego w Rudawach na granicy pomiędzy Niemcami a Czechami. Dziadek artystki, leśnik Heinrich Krieger (1887–1966) wykonał w tym rejonie wiele zdjęć, zwłaszcza w okolicach Tharandt. Szczególnie interesował go las rozumiany jako dynamiczny system, który jest o wiele bardziej żywny, odporny i bujny, gdy rosną w nim różne

Status praktyki brytyjskiego artysty, której fundamentalnym zagadnieniem jest relacja człowieka z naturą i krajobrazem, jest niejednoznaczny. Dla wielu krytyczek i krytyków Long stanowi kolejne wcielenie XX-wiecznego, białego, kolonizatora-zdobycywy – artysta była wielokrotnie oskarżany (m.in. przez Rasheeda Araena) o niepoddawanie refleksji swojej własnej, uprzywilejowanej pozycji; brak zainteresowania sytuacją lokalnych mieszkańców i ignorowanie problemów politycznych, społecznych i ekologicznych trapiących odwiedzane miejsca.

<p><b>43</b></p>	<p>Nicholas Mangan</p> <p>(ur. 1979 w Geelong, Australia)</p>	<p><i>Nauru, notatki ze świata kredy</i></p> <p>2010</p> <p>wideo 11'54", dzięki uprzejmości Collection Lafayette Anticipations – Fonds de dotation Famille Moulin, Paryż.</p>	<p><i>Strefa cywilizacji technicznej – SCT</i> – Tablica V</p> <p>2010</p> <p>wideo 11'54", dzięki uprzejmości Collection Lafayette Anticipations – Fonds de dotation Famille Moulin, Paryż.</p>
------------------	---	--	--

Podobnie jest z projektem *Nauru, notatki ze świata kredy*, którego fragment prezentujemy na wystawie. Jego głównym bohaterem jest wapień koralowy, czyli skała osadowa powstała z okruchów koralowców zmieszanych ze szczytkami organizmów morskich, która powszechnie występuje na terenie Republiki Nauru – wyspiarskiego państwa leżącego w Mikronezji. Mangan śledzi historię stożków z wapienia koralowego przewiezionych z wyspy na dziedziniec Nauru House – 52-piętrowego wieżowca zbudowanego w 1977 roku w australijskim Melbourne. Budynek ten był symbolem bogactwa malutkiego państwa, którego główne źródło dochodów stanowiły powstałe jeszcze w epoce kolonialnej odkrywkowe kopalnie fosforytów eksportowanych na potrzeby produkcji nawozów. Grabieżcza eksploatacja zasobów Nauru szybko doprowadziła do dewastacji krajobrazu i środowiskowej zapaści, która praktycznie uniemożliwiła rolnictwo na wyspie. Dziś jej mieszkańcy w znacznej większości żywią się niskiej jakości importowanym, poszukanym jedzeniem. Szybko kurczące się zasoby fosforytów oraz kryzys żywnościowy doprowadziły do politycznej i ekonomicznej destabilizacji kraju, który w 2004 roku ogłosił bankructwo i w konsekwencji był zmuszony sprzedać słynny Nauru House. Rok później sprzed wieżowca zniknęły ikoniczne stożki z wapienia koralowego. W grudniu 2005 roku z powodów finansowych działalność zawiesiła jedyna linia lotnicza Nauru, co doprowadziło do tymczasowego odcięcia wyspy od świata – przez niemalże rok można było się na nią dostać jedynie rzadko przybywającymi statkami.

Mangan zainteresował się historią wyspy, kiedy trafił na oferty wycieczek do Nauru, w których podkreślano unikalnych charakter wyjątkowego, niemalże księżycowego krajobrazu – był to jeden z pomysłów republiki na podniesienie się z ekonomicznej zapaści. Innym rozwiązaniem na kryzys było wydzierzawienie części wyspy rządowi australijskiemu na potrzeby istniejących do dziś obozów, w których przetrzymywane są migrantki i uchodźcy próbujący dotrzeć do wybrzeży kontynentu. Ironiczną puentę dla historii Nauru i wapienia koralowego stanowią

gatunki, niż gdy jest sadzony jako monokultura. Prace z wystawy *Der Wald* są ściśle powiązane z historią rodziny artystki, ukazując obejmującą całe pokolenia symbiotyczną relację lasu z gatunkiem ludzkim.

<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
--

słowa, które miał wypowiedzieć Bernard Dowiyogo – usunięty z urzędu skorumpowany prezydent Republiki Nauru, który w 2003 roku został zmuszony do dymisji i wyjechał do USA, gdzie zmarł z powodu cukrzycy i niewydolności serca – powszechnych wśród mieszkańców wyspy, wynikających z fatalnej diety chorób. Tuż przed swoją śmiercią były prezydent miał rzekomo zaproponować, by w celu ratowania gospodarki państwa użyć pozostałego na niej wapienia koralowego do produkcji zdobionych skamielinami morskich żyłtek stolików kawowych – luksusowego produktu przeznaczonego na amerykański rynek.

Obecne na wystawie zdjęcie przedstawia płytę lotniska w Nauru, która pokryta jest błyszczącym w świetle upalnego słońca wapieniem koralowym, stanowiąc symboliczny monument przypominający o skomplikowanych związkach pomiędzy procesami geologicznymi i zasobami naturalnymi a historią, ekonomią i polityką Nauru. Będący najważniejszym elementem projektu *Nauru, notatki ze świata kredy* film Nicholasa Mangana będzie wyświetlany w przestrzeni kinowej podczas specjalnych pokazów w trakcie trwania wystawy.

## 44

Krzysztof Maniak (ur. 1990 w Tuchowie, Polska)

*Rzeźba dla owadów* 2019 technika mieszana. Dzięki uprzejmości artysty.

Prace Krzysztofa Maniaka powstają podczas wędrówek po lasach, łąkach i wzgórzach w rodzinnej miejscowości artysty w województwie małopolskim. Miejsca te są zarówno tłem dla jego działań, jak i dostarczają budulca do tymczasowych instalacji oraz rekwizytów użytych w performansach. Przez ostatnią dekadę Maniak zrealizował setki interwencji, działań na obiektach i akcji: od prostych działań (wydeptywanie ścieżek, przeciskanie się przez krzaki tarnin, mierzenie odstępów między drzewami za pomocą własnego ciała etc.) po bardziej rozbudowane, wieloetapowe (na przykład ze znalezionymi kośćmi sarny, zakończone ich pochówkiem – *Bez tytułu, Sarna*, 2018). Każde z ćwiczeń wykonywanych przez Maniaka w środowisku pozamiejskim ukazuje z humorystyczną dosłownością „sztuczność” natury jako pojęcia, bytu i doświadczenia. Natura jest „produkowana”, stając się takimi konstrukdami, jak bukiet polnych kwiatów w wazonie, pole pszenicy czy las gospodarczy.

*Rzeźba dla owadów* to zarówno destrukta, jak i efekt międzygatunkowej współpracy. Prezentowana na zewnątrz budynku Muzeum instalacja jest kolejną materializacją pracy, po raz pierwszy eksponowanej w ogrodzie artysty latem 2019 roku, gdzie pełniła funkcję karmnika i schronienia dla owadów. Składa się z organicznych *prefabrykatów*, jak huba, miód czy gniazdo szerszeni, oraz produktów powstających w wyniku eksploatacji zasobów naturalnych, jak cukier czy czekolada. Obecność rzeźby dla nieludzi prowokuje pytania o to, co i kogo będziemy chcieli ocalić, będąc świadkami *szołstego wymierania* na naszej planecie, a także czy rzeczy, które nazywamy dziś sztuką, znajdują jakąkolwiek nową funkcję w nowej rzeczywistości po „epoce człowieka”.

<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
--

## 45

Qavavau Manumie (ur. 1958 w Cape Dorset, Qikiqtaaluk, kanadyjskie terytorium Nunavut)

Bez tytułu 1994–95
grafit, kolorowy ołówek, tusz, papier.
Dzięki uprzejmości artysty i West Baffin Eskimo Cooperative.

Bez tytułu 1997–98
grafit, kolorowy ołówek, tusz, papier.
Dzięki uprzejmości artysty i West Baffin Eskimo Cooperative.

Bez tytułu 2006–07
grafit, kolorowy ołówek, tusz, papier.
Dzięki uprzejmości artysty i West Baffin Eskimo Cooperative.

Bez tytułu 2006–07
grafit, kolorowy ołówek, tusz, papier.
Dzięki uprzejmości artysty i West Baffin Eskimo Cooperative.

Bez tytułu 2009
grafit, kolorowy ołówek, tusz, papier.
Dzięki uprzejmości artysty i West Baffin Eskimo Cooperative.

Bez tytułu 2012
grafit, kolorowy ołówek, tusz, papier.
Dzięki uprzejmości artysty i West Baffin Eskimo Cooperative.

Bez tytułu 2016
grafit, kolorowy ołówek, tusz, papier.
Dzięki uprzejmości artysty i West Baffin Eskimo Cooperative.

*Bez tytułu* 2016
grafit, kolorowy ołówek, tusz, papier.
Dzięki uprzejmości artysty i West Baffin Eskimo Cooperative.

Prace Qavavau Manumiego, inuickiego rysownika i grafika, to przepływanie między dwiema skrajnościami; narracyjnością i nadrealizmem. Powracający temat to transformacja sugerująca płynną relację między światem ludzkim i zwierzęcym, a także między naturą a technologią. W jego rysunkach wieloryb staje się ogromnym statkiem, z kadłubem i masztem zamiast płetwy grzbietowej; kobieta leży na łóżku z wodorostów z rybią płetwą zamiast nogi, a ptaki i ryby przeplatają się z haczykami i harpunami, reprezentując współzależność między ich życiem a życiem ludzi. Wraz z transformacją istnieje również potencjalność – mały człowiek trzyma dwa ogromne skrzydła ptaka w każdej ręce, zdając się rozważać możliwość ucieczki lub potencjał, by stać się inną istotą.

Qavavau Manumie jest znany z prac graficznych i zawitych kompozycji tuszem i kolorowym ołówkiem. Jego zainteresowania obejmują legendy i mitologię inuicką, arktyczną przyrodę i ilustracje współczesnych aspektów życia Inuitów. Wraz z przedstawieniami morza powracającym tematem dla Manumiego są *lnugagulligaq*, czyli członkowie plemion Inuitów, nazywani *małymi ludźmi*. Inspiracją dla artysty są opowieści przekazane Manumiemu przez jego ojca, *lnugagulligaq*, żyjącego w społeczeństwie Inuitów. Manumie jest przedstawicielem kolejnego już pokolenia artystów inuickich, którzy zasilają

PKB Kanady – twórczość rdzennej ludności świetnie sprzedaje się już od lat 50. XX wieku, jednak życie Inuitów nie ulega poprawie – mieszkańcom terenów Nunavut doskwiera ubóstwo, plaga alkoholizmu i przemocy domowej. Sztuka, zwłaszcza tradycyjny rysunek, to jedyna szansa na wyjście z biedy.

Prace Manumiego to prawdziwy „koniec natury”, czyli przyrody rozumianej jako nieskażone interwencjami człowieka tło działania. Obserwujemy koniec świata przez szkło pękniętej butelki, ale świat spogląda też na nas pod postacią lodowca z głową wielkiego ptaka gotowego do ataku; gatunek ludzki jest uwięziony wraz z gatunkami zwierząt, rybami i ptakami w *problemie potwornym*. Rysunki Manumiego to również zapis koszarów sennych, które dręczą go w związku z *szóstym wielkim wymieraniem i nieodwracalnością zmian epoki antropocenu*. W jej delikatnych, subtelnych na pierwszy rzut oka rysunkach lód pęka, horyzont płonie, a turyści biwakują beztrosko, obserwowani z ukrycia przez rdzennych mieszkańców Arktyki.

## 46

Robert Morris (ur. 1951 w Kansas City, Missouri, zm. 2018 w Nowym Jorku, Stany Zjednoczone)

*Projekt Ziemia* 1969
litografia na papierze.
Dzięki uprzejmości Muzeum Van Abbe, Eindhoven.

Robert Morris był jednym z najaktywniejszych artystów amerykańskich drugiej połowy XX wieku. Działał jako teoretyk, rzeźbiarz i artysta konceptualny, jego prace i rozbudowane eseje miały ogromny wpływ na rozwój i intelektualne ugruntowanie minimalizmu. Morris zajmował się także sztuką ziemi – jego pierwszą bezpośrednią interwencją w krajobraz była praca *Para* [Steam] z 1967 roku, czyli instalacja składająca się z warstwy kamieni, spod których wydobywają się kłęby pary wodnej. Artysta interesował się kulturami prehistorycznymi, relacją pierwszych ludzi z naturalnymi materiałami oraz neolitycznymi obserwacjami astronomicznymi. Efektem tych poszukiwań jest najśłynniejsza i najbardziej spektakularna landartowa realizacja Morrisa, czyli znajdujące się w Niderlandach *Observatorium* [Observatory] – konstrukcja ziemna złożona z dwóch ułożonych w koncentryczne okręgi wałów, z których większy ma średnicę 71 metrów. Odpowiednie usytuowanie pracy pozwala za jej pomocą wyznaczyć równonoc wiosenną i jesienną oraz zimowe i letnie przesilenie – Morris określił swoje dzieło mianem „nowoczesnego Stonehenge”.

Na wystawie prezentowane są trzy wybrane litografie z „Projektu Ziemia”, czyli zestawu dziesięciu zaprojektowanych przez Morrisa wielkoskalowych realizacji sztuki ziemi, poświęconych fenomenom takim, jak „burze piaskowe, trzęsienia ziemi, zaorane pola, nagłe zmiany temperatury, indiańskie kopce, betonowe tamy, ogrody formalne, para unosząca się z ulic miasta, katastrofy naturalne i ich skutki, podmiejskie żywopłoty i zwirowe ścieżki, pływące odpady przemysłowe, miejsca składowania ogromnych ilości materiałów” (*Earth Projects*, 1969). W wizji Morrisa ziemia okazuje się obiektem poddawany nieustannemu „terraformowaniu” – ogromna skala działalności człowieka wpływa na planetę tak bardzo, że nie sposób oddzielić jej efektów od tego, co zwykle nazywa się „procesami naturalnymi”. Krajobraz, środowisko oraz kultura, architektura czy przemysł stanowią jedno continuum kształtowane w każdym

momencie przez procesy, mające zarówno ludzkie, jak i pozaludzkie źródła. Dla takiej rzeczywistości, w której człowiek nie stanowi już centralnego punktu odniesienia, Morris projektuje prace artystyczne, które przekraczają ludzką skalę przestrzenną i czasową – są tak duże, że nie sposób objąć ich wzrokiem w całości i mogłyby istnieć przez dziesiątki tysięcy lat. Nigdy niezrealizowane propozycje wydają się jeszcze bardziej wymowne w epoce *antropocenu*, w której fantazje o formowaniu całych planet wedle ludzkiej woli spełniają się w paradoksalny sposób, prowadząc do klimatycznej katastrofy. Czy można wyobrazić sobie w tej sytuacji lepsze monumenty niż gigantyczna chmura pyłu wytwarzana przez zakopane pod ziemią silniki odrzutowe (*Dust*), usypany na jeziorze kopiec z glazów i stanowiącą jego negatyw nieckę w ziemi (*Pits and Piles*) czy pokrycie powierzchni całej rzeki warstwą pływącej ropy naftowej (*Burning Petroleum*)?

## 47

Shana Moulton & Nick Hallet (ur. 1976 w Oakhurst, Kalifornia, Stany Zjednoczone)

Nick Hallett (ur. 1974 w Bostonie, Massachusetts, Stany Zjednoczone)

*Szeptzące sosny* 10 2019
wideo, 35'00".
Dzięki uprzejmości artystów.

Shana Moulton pracuje na pograniczu wideo, performansu i instalacji. W 2002 roku rozpoczęła serię prac wideo „Szeptzące sosny”, zatytułowaną na cześć osiedla domków kempingowych w pobliżu Sierra National Park, w którym się wychowywała. W swoich filmach Moulton wciela się w bohaterkę o imieniu Cynthia, alter ego autorki. Cynthia, cierpiąca na agorafobię i hipochondrię, przypadłości wywołane przez toksyczność otaczającego ją świata, nie opuszcza swojego domu.

W jej kolorowych halucynacjach będących niejednokrotnie wynikiem niekonwencjonalnych autoterapii, przedmioty codziennego użytku ożywają i zaczynają funkcjonować wbrew ich pierwotnemu przeznaczeniu, oferując surrealistyczne rozwiązania. Rutynowe czynności wykonywane obsesyjnie przez bohaterkę kształt ufornowanego z wydobytej ziemi choreografii. Cynthia, poszukując remedium na swój niepokój i strach przed otoczeniem, eksploruje najróżniejsze metody medytacji i relaksacji, zbliżając się do spirytualizmu oraz filozofii New Age. Zahaczający o estetykę kiczu, wypelniony przez towary i substancje o nieznanym pochodzeniu świat przedstawiony w pracach Moulton, to subtelna krytyka konsumpcjonizmu, wspomaganego, m.in., przez pseudo-poradniki i przemysł reklamowy.

Ekofeministyczna duchowość i eksplorowanie alternatywnych modeli życia to również istotne elementy narracji *Szeptzące sosny 10* – kontynuacji filmowego cyklu sprzed lat stworzonej przez Moulton we współpracy z kompozytorem, Nickiem Hallettem. Wideoopera osnuta jest wokół niepokoju Cynthii spowodowanego kryzysem klimatycznym. Bohaterka, zdając sobie sprawę ze skali rozgrywających się na ziemi katastrof ekologicznych, przygotowuje się do wewnętrznej przemiany i przezwyknięcia asekuracyjnej postawy. Wewnętrzny głos podpowiada, by stawiła czoła lękom, wyszła z domu i walczyła w obronie środowiska naturalnego. Wtóruje mu melodyjne nawoływanie słynnej aktywistki, Julii „Butterfly Hill” która w akcie

<p>WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>
--

niepostuszeństwa obywatelskiego przez niemal dwa lata (1997–98) mieszkała w koronie sześciodziesięciometrowej sekwoi o imieniu Luna w Kalifornii, protestując przeciwko wycięciu drzewa przez Pacific Lumber Company. „Co jest twoim drzewem?” – pyta w swojej arii Julia Butterfly, grana w operze przez wokalistkę Katie Eastburn, czym skutecznie mobilizuje Cynthię do opuszczenia swojej psychodelicznej samotni.

## 48

Teresa Murak (ur. 1949 w Kielczewicach, Polska)

Fotografie z cyklu „Lato 1987, 15 lipca – 15 sierpnia, Lillehammer, Norwegia” 1987
odbitki fotograficzne czarno-białe typu DOP.
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Teresa Murak uprawia od lat 70. XX wieku unikalną formę sztuki ziemi, odnoszącą się do relacji ludzkiego ciała wobec innych form organizacji materii ożywionej i nieożywionej (rzeżucha, błoto, zaczyn chlebowy etc.), jednocześnie czerpiąc z pogańskości i judeochrześcijańskiej duchowości.

Praca *Lato 1987, 15 lipca – 15 sierpnia, Lillehammer* powstała podczas pleneru artystycznego w Norwegii (ze strony polskiej uczestniczyli w nim także Jan Berdyszak, Grzegorz Kowalski, Danuta Mączak i Jan Stanisław Wojciechowski). Artystka pracowała z zaczynem chleba żytniego umieszczonym w bagnie i przykrytym tkaniną. Zaczyn wymagał opieki – dodawania mąki, wody, ogrzewania płomieniami palonego nieopodał ogniska, usuwania skorup. Po czterech tygodniach rozrósł się do wielkości półtora metra średnicy. Organiczna rzeźba, powstała w surowym skandynawskim pejzażu, podlegająca przemianom i wchodząca w interakcje z innymi organizmami, jest świadectwem transformacji, wręcz religijnego *przemienienia*.

Na wystawie prezentowane są także prace na papierze z cyklu „Dla Ziemi” z lat 80., sytuujące się wśród projektów „rzeźb kosmicznych”, w tym *Rzeźby dla ziemi* z 1974 roku, zrealizowanej w szwedzkiej miejscowości Ubbeboda. Rzeźba ta składała się z wydrążonej w ziemi półkuli oraz znajdującego się obok pagórka, powtarzającego kształt uformowanego z wydobytej ziemi zagłębienia (o głębokości 162 centymetrów, czyli wzrostu artystki). Sztukę Murak charakteryzuje konserwatywne podejście do środowiska naturalnego, traktowanego jako dar boski, zasługującego na ochronę i szacunek, ale jednocześnie stanowiącego magazyn zasobów dla ludzkości.

## 49

Peter Nadin & Natsuko Uchino & Aimée Toledano (ur. 1954 w Bromborough, Wielka Brytania)

*Pierwszy znak* 2008
wideo 9'13".
Dzięki uprzejmości artysty.

Peter Nadin studiował sztuki piękne na Uniwersytecie w Newcastle. W 1976 roku przeprowadził się do Stanów Zjednoczonych, gdzie pracował jako robotnik budowlany, pisał poezję, malował obrazy. Wspólnie z Jenny Holzer prowadził „biuro konsultacji estetycznych”, a z Chrisem

D’Arcangelo eksperymentalną galerię przy 84 West Broadway (gdzie swoje prace prezentowali m.in. Jeff Koons, Dan Graham, Daniel Buren). W 1987 roku Nadin kupił XIX-wieczną farmę Old Field Farm w Catskill Mountains w stanie Nowy Jork, gdzie poświęcił się uprawie ziemi i hodowli zwierząt. W 2006 roku opublikował nowelę *The First Mark: Unlearning How to Make Art* (Pierwszy znak: jak odczytać się robienia sztuki).

Film *Pierwszy znak* powstał we współpracy z japońską artystką zajmującą się rolnictwem i ceramiką, Natsuko Uchino, oraz reżyserką filmową Aimée Toledano. Jest zapisem pracy na farmie, medytacją o społecznej roli artysty oraz konieczności wyjścia poza utarte paradygaty: między sztuką i niesztuką, naturą i kulturą, światem ludzi i nieludzi. W latach 90. Peter Nadin odwiedził Kubę jako delegat Stanów Zjednoczonych na Konferencji Pszczelarzy Ameryki Południowej. Zaobserwował, że na Kubie praca na roli łączy się często z działalnością kulturalną: teatrem, tańcem czy plastyką – na wsiach nie brakowało lokalnych domów kultury, ze sceną tańca i małymi galeriami. Zainspirowany tym odkryciem wkrótce sam powrócił do uprawiania sztuki, wykorzystując w swoich rzeźbach materiały znalezione na farmie m.in. kit pszczeli, skorupki od jajek i miód. Łączenie rolnictwa, poezji i sztuki jest w wypadku Nadina szczególnie doświadczeniem krajoobrazu (także przez jego „konsumowanie”) oraz budowaniem nowych relacji międzygatunkowych.

## 50

Bruce Nauman (ur. 1941 w Fort Wayne, Indiana, Stany Zjednoczone)

*Jedz śmierć* 1973
litografia, papier.
Dzięki uprzejmości Muzeum Van Abbe, Eindhoven.

*Uważaj* 1973
litografia, papier.
Dzięki uprzejmości Muzeum Van Abbe, Eindhoven.

Bruce Nauman to jeden z najważniejszych żyjących amerykańskich artystów. W pierwszej połowie lat 60. studiował matematykę i fizykę na University of Wisconsin, jednocześnie rozwijając swoje zainteresowania w obszarze sztuki. W 1964 roku postanowił na zawsze porzucić malarstwo, a rok później rozpoczął studia artystyczne w Kalifornii. Od tego momentu rozwija własną konsekwentną i jednocześnie bardzo różnorodną praktykę artystyczną, swobodnie poruszając się pomiędzy wieloma mediami: rzeźbą, performansem, filmem, dźwiękiem, fotografią, instalacją, wideo, rysunkiem i grafiką. Twórczość Naumana, która ma na całym świecie tysiące zagorziałych wyznawczyń, jak i setki nieprzejednanych krytyków, wyróżnia się niezwykłą precyzją i intelektualnym rygiorem. Artysta testuje możliwości sztuki, którą traktuje jako narzędzie służące do badania podstawowych warunków i sposobów istnienia człowieka w świecie. Unika jednoznacznych odpowiedzi, często zaciera i komplikuje znaczenie swoich prac, starając się, by były one raczej propozycjami systemów myślenia niż jasnymi wypowiedziami. Nauman, którego patronami intelektualnymi są Samuel Beckett i Ludwig Wittgenstein, w centrum swojej artystycznej refleksji umieszcza ciało (wychodząc od sztuki performansu i body artu) oraz język (nawiązując do bliskiej mu tradycji konceptualnej).

Prezentowana na wystawie litografia *Eat Death* (Jedz śmierć) stanowi jedną z licznych prac w formie graficznej, które Nauman tworzy na podstawie różnego rodzaju gier językowych.

Artysta manipuluje w nich słowami, zacierając znaczenie przez powtórzenia i przekształcenia, budując zaskakujące anagramy i palindromy czy też uwypuklając ich „ukryty” sens – tak jak w przypadku podkreślenia stanowiącego rdzeń wyrazu *death* [śmierć] słowa *eat* [jedz]. Praca ta nie jest jednak tylko konceptualno-filozoficzną grą z językiem – podobnie jak słynne *Pay Attention Motherfucker* z 1972 roku, *Eat Death* to wypowiedź performatywna, sformułowana w trybie rozkazującym, dosłownie znaczy „jedz(cie) śmierć”. Problematyka nieuchronności i wszechobecności śmierci, przemijania i pożerającej powoli wszystko entropii to także jeden z nieustannie powracających w twórczości Naumana wątków.

W kontekście katastrofy klimatycznej *Eat Death* można rozumieć jako wskazanie naczelnego imperatywu działalności ludzkiego gatunku. Nauman z charakterystyczną dla siebie ironią demaskuje metaboliczny mechanizm napędzający cywilizację ludzką, która od kilkunastu tysięcy lat dosłownie żywi się śmiercią, zabija, by przetrwać, nie potrafiąc znaleźć innej drogi rozwoju niż charakterystyczna dla epoki *nekrocenu* „akumulacja poprzez wymieranie”.

## • 51

Nishiko  
(ur. 1981 w Kagoshimie, Japonia)

*Projekt naprawy trzęsienia ziemi*

2019 / 2020

instalacja, drewniana platforma i przedmioty. Dzięki uprzejmości artystki.

„Moim zdaniem, wyjątkowa troska i oddanie mają leczniczy potencjał” – twierdzi Nishiko, której rozbudowany *Projekt naprawy trzęsienia ziemi* trwa od 2011 roku. Rozpoczął się chwilę po tym, jak tsunami i poprzedzające je trzęsienie ziemi zniszczyło znaczną część wybrzeży Japonii. Nishiko udała się wówczas do dotkniętego klęską regionu Tohoku, gdzie zebrała zniszczone przez kataklizm przedmioty oraz opowieści świadków tragicznych wydarzeń. Na przestrzeni lat artystka „wskrzesała” wiele z tych obiektów, które poddała procesowi uważnej, pełnej pietyzmu renowacji. Nishiko podkreśla, iż zachowane na ich powierzchni szwy i „blizny” odgrywają rolę fizycznych świadectw klęski żywiołowej. *Projekt naprawy trzęsienia ziemi* przechodził kilka etapów, podczas których artystka konserwowała znalezione przedmioty publicznie (2011–12), budowała dla nich specjalne skrzynie i przekazywała je „rodzicom zastępczym” – osobom, które zgodziły się przyjąć obiekty pod swój dach (2013), lub też zamawiała rysunki zaginionych rzeczy, oparte na wspomnieniach i ustnych opisach ofiar kataklizmu (2018). Po siedmiu latach od tsunami, Nishiko pojechała do nadmorskiego miasta Tofino w Kanadzie, gdzie zbierała resztki japońskich, porwanych przez morze materiałów, wyrzuconych na brzeg po drugiej stronie Pacyfiku. Podczas gdy w Japonii trudno już znaleźć pozostałości po kataklizmie – przeprowadzono tam gruntowne prace remontowe i wylano ogromne ilości betonu, żeby zabezpieczyć przed nawrotem fali – do Kanady wciąż dopływają fragmenty materialnych śladów tragedii. Artystka skatalogowała i nadała numer identyfikacyjny 1249 sztukom zgromadzonych w Tofino mikroplastików, które zalegając w oceanach, stwarzają ciągłe zagrożenie dla tamtejszej fauny i flory.

Rozbudowywany multimedialny *Projekt naprawy trzęsienia ziemi* to nie tylko świadectwo tragedii, to także namacalny dowód i wizualizacja kryzysu klimatycznego – podnoszących się wód, anomalii pogodowych, problemu zalegających w morzach odpadów, które nie podlegają biodegradacji.

Podjmując się żmudnej naprawy znalezionych przedmiotów Nishiko apeluje o uważność i troskę – wartości, które są szczególnie cenne w niepewnych czasach planetarnej zmiany.

## • 52

Isamu Noguchi  
(ur. 1904 w Los Angeles. zm. 1988 w Nowym Jorku, Stany Zjednoczone)

*Pomnik człowieka*

1947 / 2020

fotografia, druk cyfrowy, papier. © 2020

The Isamu Noguchi Foundation i Garden Museum, Nowy Jork / Artists Rights Society (ARS), Nowy Jork.

*Pomnik człowieka [Memorial to Man]*, tytułowany też *Sculpture to be seen from Mars* (Rzeźba do oglądania z Marsa) Isamu Noguchiego z 1947 roku, to najwcześnieją datowana praca pokazywana w ramach wystawy *Wiek półcienia*. Wyobraźnia tworzącego ją artysty wyprzedziła jednak rozwój technologii i rozwój wypadków – pomnik dla gatunku ludzkiego, którego model zbudowany z piasku uwiecznia czarno-biała fotografia, miał być oglądany z Marsa w czasach, gdy ludzi na Ziemi już nie będzie.

Amerykański twórca o japońskich korzeniach pracował na pograniczu wielu mediów – rzeźby, architektury, dizajnu, projektowania przestrzennego, ceramiki. Na grunt amerykańskiego modernizmu przeszczepiał elementy zaczerpnięte ze sztuki dalekiego Wschodu, szczególnie Japonii i Chin. W latach 20. Noguchi asystował Constantinowi Brâncușiemu w Paryżu, po powrocie do Stanów Zjednoczonych przez kilka dekad tworzył scenografie do tanecznych spektakli wybitnej choreografki, Marthy Graham. Z czasem zaczął wykonywać projekty publiczne, m.in. place zabaw, fontanny oraz parki miejskie. Po ataku na Pearl Harbor w 1941 roku artysta zaangażował się w działania polityczne. Dobrowolnie, przez siedem miesięcy przebywał w obozie dla internowanych w Arizonie, gdzie przetrzymywano Japończyków przesiedlonych przymusowo z Zachodniego Wybrzeża. Na stworzenie *Pomnika człowieka* wpłynęło doświadczenie głębokiego niepokoju związanego z zimną wojną oraz atakami atomowymi na Hiroshimę i Nagasaki w 1945 roku. Ponad dekadę przed pierwszą udaną wyprawą amerykańskich astronautów na Księżyc, Noguchi zbudował model pomnika przedstawiającego uproszczoną, zgeometryzowaną ludzką twarz przywodzącą na myśl zarówno antyczne wizerunki, jak i futurystyczną wizję człowieka. Monumentalna realizacja zbudowana z piaszczystego podłoża miała być zlokalizowana na pustyni „w jakimś niechcianym miejscu” i widoczna z kosmosu (sam nos, wyznaczający skalę pomnika, mierzył miał ponad półtora kilometra długości). Pracy Noguchiego nieodmiennie towarzyszy pytanie – czy cywilizacji dążącej uparcie do zniszczenia swojego gatunku i całej planety należy się jakiegokolwiek upamiętnienie? Czy patrząc na kulę ziemską z kosmicznego dystansu chcielibyśmy widzieć ludzką twarz?

## • 53

OHO

*Katalog – Rodzina Šempas*

Galeria Centrum Studentów w Belgradzie

1976

Dzięki uprzejmości Moderna galerija, Lublana.

*Nauczanie grupowe w Čezsoča*

1970

5 zdjęć czarno-białych. Dzięki uprzejmości

Moderna galerija, Lublana.

*Projekty letnie*

1970

wideo 29”11”. Dzięki uprzejmości Moderna

galerija, Lublana.

*Rodzina Šempas*

1971

20 zdjęć czarno-białych, fot. Bojan Brecejl, 1971.

Dzięki uprzejmości kolekcji Marinko Sudac.

Działalność słoweńskiej grupy OHO, przypadającą na lata 1966–71 (daty założenia i rozwiązania są płynne i dość umowne), opisywana jest jako „transcendentalny konceptualizm”. W pierwszej fazie członkowie grupy poświęcali się *reizmowi*, projektowi filozoficzno-artystycznemu, polegającemu na nieantropocentrycznym oglądzie świata i odkrywaniu rzeczy takich, jakie one są, bez hierarchii ważności i poza funkcją. Oddawali się m.in. tworzeniu „popularnej sztuki”, która mogłaby być dostępna na pudełkach od zapalek sprzedawanych na bazarach. W drugiej fazie eksplorowali możliwości *nowej* sztuki, czerpiąc z arte povera, sztuki ziemi, konceptualizmu, antyformy etc. Wiele z ich działań miało miejsce w naturze i polegało na poetyckich i nietrwących interwencjach z użyciem łatwo dostępnych materiałów: sznurków czy patyków. W ostatniej fazie członkowie OHO podjęli się próby wyjścia ze świata sztuki poprzez radykalne praktyki edukacyjne, ćwiczenia ezoteryczne oraz rolnictwo. Skład grupy się zmieniał, zwłaszcza w pierwszym okresie, gdy OHO funkcjonowała bardziej jako „ruch” artystyczny, w którym brali udział przedstawiciele różnych dyscyplin: poeci, filmowcy, rzeźbiarze.

Dokumentacje prezentowane na wystawie koncentrują się na ostatnim etapie istnienia grupy. Film *Letnie projekty 1970* to przegląd akcji grupy, w różnych konfiguracjach osobowych, przeprowadzanych poza galerią, opisanych za pomocą diagramów i instrukcji. W 1970 roku OHO została zaproszona do udziału w wystawie Information w MoMA w Nowym Jorku. W odpowiedzi artyści skupili się wówczas na działaniach, które określali jako „śołanie” (szkolenie), organizując dwie letnie sesje w wioskach Zarica i Čezsoča. Nie pracowali nad żadnym konkretnym projektem, ale w świadomy, konceptualny sposób podchodzili do wspólnego mieszkania, gotowania, spacerowania, oddychania, poszukując wzorów zachowań oraz relacji między sobą nawzajem i z naturą. Były to przede wszystkim ćwiczenia z uważności, poprzez które trenowano się w postrzeganiu OHO jako

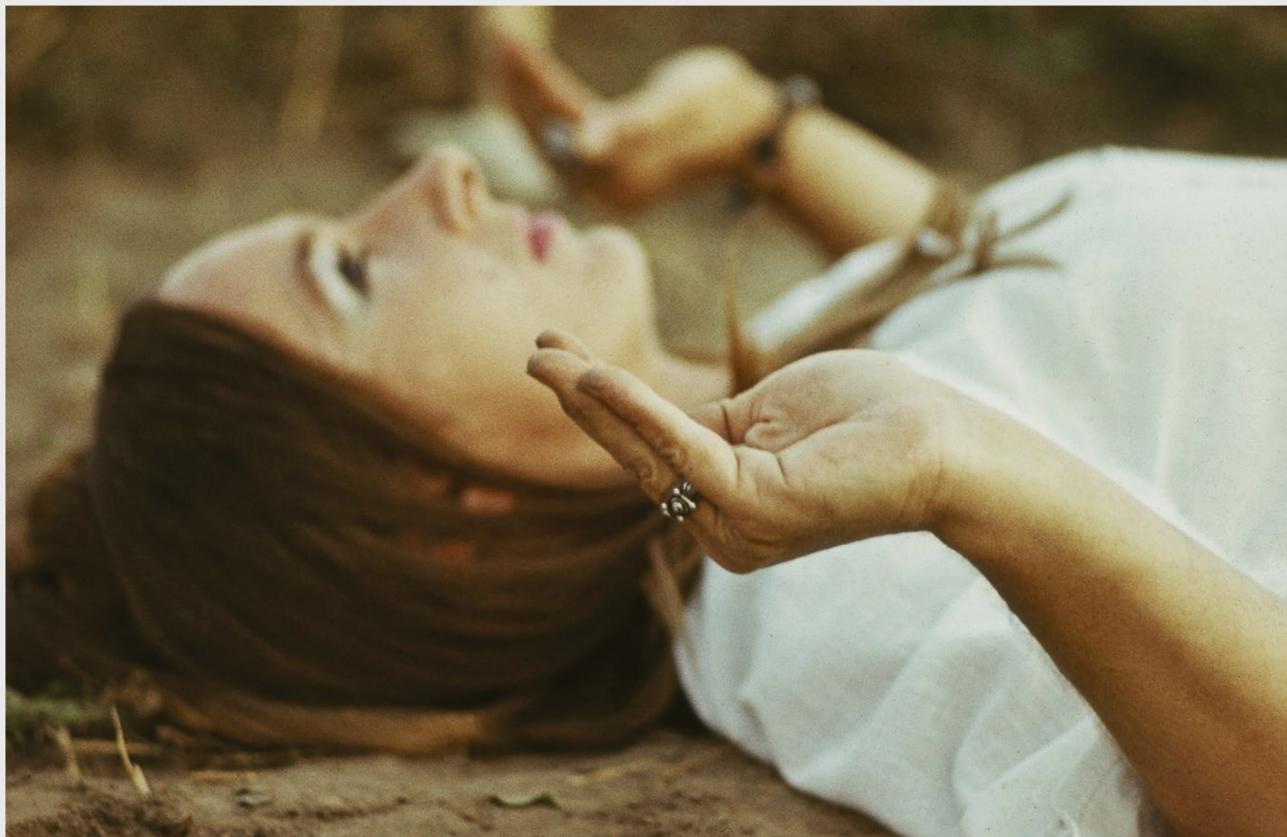
„kolektywnego ciała”. W tym czasie wspólnie dyskutowano nad możliwością opuszczenia sztuki i całkowitej zmiany modelu funkcjonowania w społeczeństwie. W kwietniu 1971 roku główni członkowie grupy przeprowadzili się do opuszczonego domu na wsi w zachodniej części Słowenii i założyli komunę o nazwie Rodzina Šempas. Medytacje, uprawa ziemi, codzienne sesje rysunku, tkanie, ceramika, hodowla zwierząt – były kontynuacją dotychczasowych poszukiwań OHO, w obszarze posthumanizmu, duchowości i sztuki ziemi. Po roku Rodzina rozwiązała się, na wsi pozostał wyłącznie Marko Pogačnik, który do dziś kontynuuje prace na rzecz lokalnej wspólnoty i środowiska naturalnego, podejmuje także próby „leczenia ziemi” poprzez stworzoną przez siebie metodę „litopunktury”.

## • 52

Isamu Noguchi, *Pomnik człowieka* | *Memorial to Man*, 1947.



## •56

Maria Pinińska-Bereś, *Modlitwa o deszcz* | *Praying for the Rain*, 1977 / 2020.

s. 58–59 | p. 58–59

## •64

Rudolf Sikora, *Wykrzyknik* | *Exclamation Mark*, 1974 / 2020.

## •54

Dennis Oppenheim  
(ur. 1958 w Electric City, Waszyngton, zm. 2011 w Nowym Jorku, Stany Zjednoczone)*Wyreżyserowane zbiory*  
1966

fotografie, mapa, maszynopis, papier, zamontowane na płycie. Dzięki uprzejmości Tate, Fundusz Amerykański Tate Gallery, praca nabyta w 2000 roku, dzięki uprzejmości anonimowego darczyńcy.

Dennis Oppenheim był pionierem sztuki konceptualnej, sztuki ziemi i body artu. Jako jeden z pierwszych artystów używał technik filmowych i fotograficznych w kontekście performansu oraz badał pojęcie sztuki *site-specific*. W powstających w latach 60. i 70. „pracach ziemnych” analizy systemów społecznych i przemysłowych nakładają się na obserwacje natury. W realizacjach z lat 1970–74 Oppenheim eksperymentował z własnym ciałem, badając zachodzące w nim zmiany i jego relacje z otoczeniem. W słynnym wideo *Reading Position for Second Degree Burn* Oppenheim, leżąc przez pięć godzin na plaży z rozłożoną na brzuchu książką, wystawił się na bezpośrednie działanie promieni słonecznych. W latach 80. w centrum jego zainteresowań znalazły się maszyny, których działanie, zobrazowane w serii instrukcji, artysta przyrównywał do procesu artystycznego. Na lata 90. i kolejną dekadę, aż do śmierci twórcy, przypada okres tworzenia dużych konstrukcji w sferze publicznej, oscylujących na granicy rzeźby i architektury.

*Wyreżyserowane zbiory* to jedna z kilku prac ziemnych powstałych pomiędzy 1966 a 1970 rokiem, w których Oppenheim ingerował w zastany krajobraz, traktując go jak materię rzeźbiarską albo płótno. Na polu pszenicy w Pensylwanii kierowca kombajnu, idąc za wskazówkami artysty, przed zebraniem plonów z całego pola, najpierw wyciął na nim „linearne wzory”. Dla Oppenheima najważniejszym aspektem akcji był proces tymczasowej zmiany pejzażu, zderzenie cykli natury z ingerencją przemysłową. Prace takie, jak *Wyreżyserowane zbiory* czy zbliżona realizacja pod tytułem *Cancelled Crop* [Przerwane zbiory] z 1969 roku, w której artysta zaniechał wykorzystania zebranego ziarna sprzeciwiając się sztywnej logice ekonomii, krytykują instrumentalizację natury. Istnieją dziś wyłącznie jako dokumentacja fotograficzna i zbiór notatek, które zgodnie z zamierzeniami Oppenheima, nie odnoszą się do konkretnego, fizycznego obiektu czy miejsca, tylko rozciągniętego w czasie procesu, który już dawno przeminął.

## •55

Prabhakar Pachupte &amp; Rupali Patil

Prabhakar Pachupte  
(ur. 1986 w Chandrapur, Indie)Rupali Patil  
(ur. 1984 w Pune, Indie)*Kolacja z martwymi maszynami*  
2017  
rycina / MDF, drewno, farba drukarska, akwarela, gwasz. Dzięki uprzejmości artystów.

Rupali Patil wraz z Prabhakarem Pachputem od wielu lat podróżują po świecie, poświęcając uwagę przemysłowi wydobycia paliw kopalnych, rolnictwu i masowej hodowli oraz wpływowi działań gatunku ludzkiego na *nieodwracalne*,

*planetarne zmiany*. W swoich pracach próbują uchwycić więzi łączące odległe geograficznie społeczności górników z Polski, Turcji, Niemiec, Indii, Australii, które są sobie bliskie w podobnym przywiązaniu do tradycji i szacunku do węgla oraz miłości do narzędzi, dzięki którym wykonują swoją pracę. Artyści tworzą wspólnie mapy doświadczeń i praktyk, śledząc transgraniczne połączenia wynikające z przywiązania do pracy. Są najbardziej znani z ogromnych, hipnotycznych rysunków wykonywanych bezpośrednio węglem na ścianie oraz murali, w których surrealistyczne motywy łączą się z krytycznymi komentarzami politycznymi, społecznymi i ekologicznymi. Instalacje przygotowywane przez Rupali Patil i Prabhakara Pachputego to sugestywne krajobrazy końca przyszłości, badające konsekwencje eksploatacji środowiska przez ludzi i ich maszyny. W tym procesie spełnia się *epoka antropocenu*, w której człowiek jest gigantyczną siłą geologiczną i ekologiczną, formującą powierzchnię Ziemi na wielką skalę, jednocześnie zmieniając przyszłość całej planety.

Doświadczenie warunków pracy i życia w regionie zdominowanym przez przemysłową eksploatację natury jest dla Patil i Pachputego podstawą ich twórczości artystycznej. Indie, jako kraj oparty na gospodarce węglowej, są w wysokim stopniu kształtowane przez mechaniczną działalność ludzką. Wydobycie węgla, nazywanego w Indiach „czarnym złotem”, nie tylko zapewnia dostęp do energii elektrycznej milionom osób, ale również jest jednym z głównych towarów eksportowych, determinujących wzrost gospodarczy kraju. Jednocześnie w związku z wydobyciem ogromne połacie terenu są poddawane szybkiemu procesowi wylesiania i zanieczyszczenia, powodując degradację nie tylko flory i fauny, ale również wielkopowierzchniowych upraw zboża, ryżu i bawełny, co prowadzi do plagi głodu. Biedni i głodujący, wywłaszczeni z ziemi, są tanią siłą roboczą systemu kapitalistycznego, który zabrał im wszystko, opierając się na wizji nieskończonej eksploatacji zasobów, które właśnie się kończą. *Kolacja z martwymi maszynami* autorstwa Rupali Patil i Prabhakara Pachputego to praca w drewnie, przedstawiająca maszyny i narzędzia górnicze zasiadające przy stole w scenie przypominającej Ostatnią Wieczerzę. Artyści łączą w niej wszystkie wątki swojej praktyki artystycznej. Zadają pytanie o to, czy przemysł paliw kopalnych zrównuje ludzi z maszynami? Czy w efekcie ludzkość przeminie, a zostaną jedynie maszyny, które będą ostatnimi rozbitkami po wielkim *ekobójstwie*? Czy maszyny nas wyzwolą? Na ostatnie pytanie twórca odpowiada przeczącą – ich propozycja to postulat przeciw-pracy. Nie potrzebujemy mniej pracy ludzkiej, potrzebujemy mniej pracy w ogóle, aby przetrwać jako gatunek na wyeksploatowanej do granic możliwości planecie. Język sztuki Patil i Pachputego jest wyczulonym sejsmografem i przekąźnikiem współczesnego uwikłania gatunku ludzkiego w wielkie, zachodzące na planetarną skalę procesy.

## •56

Maria Pinińska-Bereś  
(ur. 1951 w Poznaniu, zm. 1999 w Krakowie, Polska)*Aneksja krajobrazu*  
1980  
druk vintage, papier. Dzięki uprzejmości Fundacji im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia oraz Galerii Monopol.*Modlitwa o deszcz*  
1977 / 2020  
wydruk cyfrowy, papier. Dzięki uprzejmości Fundacji im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia oraz Galerii Monopol.*Zachód słońca na jeziorze*  
1984  
sklejka, płótno, akryl. Dzięki uprzejmości Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewiczza w Chełmie.

Maria Pinińska-Bereś była artystką związaną z ruchem hippisowskim w Krakowie, rzeźbiarką i jedną z prekursorów sztuki kobiecej w XX wieku, znaną przede wszystkim z subtelnych prac rzeźbiarskich – osobistych i ironicznych. Krytycy w jej twórczości często odnajdują wątki feministyczne, choć sama artystka dystansowała się wobec takich interpretacji, uznając jednocześnie figurę kobiety i relację ciała z otoczeniem za jeden z głównych tematów swojej twórczości. Dokumentacja działań prezentowana na wystawie pochodzi z przełomu lat 70. i 80., kiedy Pinińska-Bereś tworzyła akcje i obiekty z użyciem różowych sztandarów. Wszystkie przedmioty używane w jej działaniach performatywnych były dobierane z niezwykłą precyzją i prezentowane jako autonomiczne instalacje po zakończeniu działań. Sztandary nie tylko odgrywały rolę rekwizytów w performansach, ale były również elementem definiującym relację ze światem oraz jej tożsamość jako artystki. Twórczość Pinińskiej-Bereś charakteryzuje wyjątkowy, czuły i bliski stosunek wobec środowiska, jako otoczenia efemerycznego i jednocześnie poddającego się zmysłom. Jej działania artystyczne przeddefiniują relację człowieka z otaczającym go światem. Pinińska-Bereś działała, odczuwając otoczenie wszystkimi zmysłami: dotykając, głosząc, wachając i się zanurzając.

Jednym z takich nieinwazyjnych zmysłowych działań była *Aneksja krajobrazu* – akcja wykonana podczas pleneru w Miastku w 1980 roku – będąca próbą utożsamienia się ze skrawkiem łąki, aktem przymierza z naturą. Artystka wędrowała przez łąkę z różowym sztandarem, malując na różowo odnalezione na swojej drodze kamienie, zaznaczając w ten sposób swoją obecność w krajobrazie. Akcja *Modlitwa o deszcz* była próbą zmysłowego dostrojenia się do naturalnego rytmu przyrody, odbyła się w pobliżu domu Pinińskiej-Bereś, na peryferiach Krakowa. Artystka klęcząc na łące, przytulała twarz do trawy i odrzucała leżące wokół kamienie, tworząc przeszerzeń na kształt okręgu. Następnie nożem wycinała fragmenty trawy z korzeniami, niczym miękkie fragmenty skóry, wyznaczając okrąg za pomocą różowych sztandarów. Na koniec akcji, podobnej do szamańskiego rytuału, położyła się twarzą do nieba, a dłonie ułożyła na kształt miseczek, oczekując na deszcz. W relacji do akcji efemerycznych pozostawała twórczość rzeźbiarska Pinińskiej-Bereś, m.in. prace nazywane przez samą artystkę rzeźbami pejzażowymi. Prezentowana na wystawie praca *Zachód słońca na jeziorze* stanowi materialny odnośnik do działań performatywnych. Eliptyczny kształt przebity został, czarnym tym razem, sztandarem. Od początku lat 70. Pinińska-Bereś pracowała z mniej klasycznymi materiałami rzeźbiarskimi, poszukując struktur lekkich i miękkich – stosowała sklejkę, papier mâché, a przede wszystkim tkaniny (szyte, pikowane, haftowane); jej znakiem rozpoznawczym pozostał na zawsze kolor różowy.

## •57

Agnieszka Polska  
(ur. 1985 w Lublinie, Polska)*Kieliszek benzyny*  
2015 / 2020  
druk cyfrowy, papier. Dzięki uprzejmości artystki.

Agnieszka Polska w swoich filmach i pracach graficznych często dokonuje nagłej zmiany perspektywy (czasowej, przestrzennej),



<p>WIEK PÓLCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>	
--	--

symbolicznej) – radykalnego przeskoku w skali w obrębie jednego dzieła. Wychodząc od detalu lub jednostkowej historii, Polska płynnie przechodzi do narracji o zjawiskach dotyczących całej planety czy nawet Układu Słonecznego. W jednej opowieści łączy fakty, spekulacje i fikcje. Bada relacje między nauką i językiem, dźwiękiem i obrazem, eksperymentuje z bodźcami silnie oddziałującymi fizycznie na odbiorców.

Narratorami jej filmów są postaci historyczne, zapomniani artyści conceptualni, demony, a nawet spersonalizowane gwiazdy. W filmie *The New Sun* (2017) uczłowieczone słońce spogląda z dystansu na Ziemię i ludzkie poczynania z czułością i smutkiem. W wideo *The Demon’s Brain* (2018), inspirowanym książką *Fossil Capital* Andreasa Malma, artystka kreśli losy średniowiecznego postańca, którego perypetie konfrontują nas ze źródłami współczesnych problemów industrializacji i globalnego ocieplenia. *The Happiest Thought* (2019), który pokazujemy w ramach *Wieku półcienia* podczas specjalnych seansów w planetarium Centrum Nauki Kopernik, to wideoesej opowiadający o największym jak dotąd masowym wymieraniu, które miało miejsce ponad 250 milionów lat temu i podczas którego zniknęło niemal 90% życia na Ziemi.

W *Kieliszku beznyny* (2015) zgrabny kieliszek wypełniony benzyną został umieszczony na głębokim, czarnym tle – w pozbawionej jakichkolwiek odnośników przestrzeni, która przywołuje może na myśl bezkres kosmosu. Kolaż złożony jest z dwóch zdjęć znalezionych przez autorkę na tej samej stronie magazynu z lat 80. Polska w jednym, symbolicznym obrazie zderzyła fotografię zaczerpniętą z artykułu opowiadającego o uzależnieniu ludzkości od paliw kopalnych z reklamą szampana. W efekcie wykreowała silny w wymowie obraz kojarzący się z luksusem, przyjemnością i przesadą – ciecz, na której powierzchni można jeszcze dojrzeć charakterystyczne bąbelki, niebawem przepetni kieliszek i niebezpiecznie się rozleje. Tym, którzy chłonęli ją bez umiaru przez ostatnie dziesięciolecia, z pewnością już uderzyła do głowy.

## 58

Joanna Rajkowska (ur. 1968 w Bydgoszczy, Polska)

*Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich. Gniazdo. Noc, 31 maja 2019* 2002 / 2019 przedmiot znaleziony. Dzięki uprzejmości artystki oraz galerii l’étrangère, Londyn.

Prace Joanny Rajkowskiej często przyjmują ksztalt długotrwałych procesów rozwijających się w czasie. Artystka traktuje je jak żywe organizmy, które rozkwitają i starzeją się lub zmieniają pod wpływem pór roku. W swojej praktyce Rajkowska posługuje się wieloma różnymi technikami i narzędziami – tworzy m.in. filmy, obiekty, instalacje i akcje. Pracowała również nad projektami w przestrzeni publicznej, które zawsze zakorzenione są w konkretnym miejscu, eksploracji lokalnej tożsamości i historii, w tym wątków traumatycznych i wypartych, oraz istniejących relacji i zamieszkujących daną okolicę organizmów. „Jej celem jest ograniczenie działalności człowieka, pomnożenie podmiotów sprawczych oraz ludzkich i nie-ludzkich relacji. Wynikiem jej pracy są zarówno osie urbanistyczne i projekty architektoniczne, geologiczne fantazje, odkrywki archeologiczne, a także rzeźby podwodne” (rajkowska.com).

Najstynniejszą realizacją w przestrzeni publicznej autorstwa Joanny Rajkowskiej są *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* z 2002

roku, czyli sztuczna palma znajdująca się przy rondzie de Gaulle’a w Warszawie. Jest to jedna z tych prac, które wielokrotnie zmieniały swoje znaczenie – początkowo palma miała przypominać o długiej historii relacji polsko-żydowskich i zwracać uwagę na odczuwalną, bolesną nieobecność żydowskiej społeczności we współczesnej Warszawie. Z czasem jednak pamięć o pierwotnej intencji artystki zatarła się, a sama palma, uwodzący, a jednocześnie obcy element w przestrzeni publicznej, stała się jednym z kultowych symboli stolicy, wielokrotnie przechwytywanym przez artystki czy aktywistów podczas różnego rodzaju akcji, protestów i manifestacji. W 2019 roku Centrum UNEP / GRID- Warszawa, we współpracy z Joanną Rajkowską i agencją Syrena Communications, zorganizowało działanie *Śmierć palmy*, podczas której drzewo symbolicznie uszło – jego zielona korona została tymczasowo zastąpiona przez zwisające, szarobrazowe liście. Akcja, przeprowadzona na jednym z najważniejszych symboli miasta miała zwrócić uwagę opinii publicznej na powodowane przez człowieka zmiany klimatu oraz przestrzegać przed ich konsekwencjami – inaczej niż marzy się niektórym, w związku ze zmianami klimatu w Polsce wcale nie zaczęła rosnąć egzotyczne drzewa, a społeczeństwo nie zbije kokosów na podwyższeniu temperatur. Plastikowa palma w centrum Warszawy nabiera nowego znaczenia, stając się niepokojącym symbolem zerwania relacji pomiędzy gatunkiem ludzkim i planetą – lokalnym pomnikiem *antropocenu*. Na wystawie pokazywana jest praca *Gniazdo*, czyli prawdziwe ptasie gniazdo, które artystka znalazła w koronie sztucznego drzewa podczas akcji *Śmierć palmy*. Jak pisze Joanna Rajkowska: „Płatnina sporych gałązek – gniazdo było ocieplone puchem, piórkami oraz wełną mineralną. Moje śmieci to twój dom. […] Życie nie daje za wygraną. Trwa. […] Mam nadzieję, że ptaki dadzą radę w lepszym miejscu. W końcu to jedyne dinozaury, które przetrwały ostatnie wielkie wymieranie” (rajkowska.com).

## 59

Jerzy Rosołowicz (ur. 1928 w Winnikach, zm. 1982 we Wrocławiu, Polska)

*Kreatorium kolumny stalagnatowej Millennium* 1970 fotografia, papier, fotogram. Dzięki uprzejmości Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewiczza w Chełmie.

Rosołowicz studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu i pozostał do końca życia związany ze środowiskiem artystycznym w tym mieście. Przez kilka pierwszych lat po opuszczeniu uczelni tworzył obrazy inspirowane twórczością Paula Klee oraz Joana Miró, a także eksperymentował z malarstwem materii. W latach 60. zaczął organizować swoje prace wokół pulsujących, rytmicznych kompozycji geometrycznych – uważał, że geometria inspirowana bezwzględnyi, pozbawionymi subiektywnego skrzywienia formami naturalnymi, stanowi doskonały wyraz idei „działania neutralnego”. Artysta tworzył także obiekty i reliefy, często wykorzystując układy szkiele optycznych, które wtapiał w polichromowane drewno (seria *Reliefy sferyczne*), metal oraz powierzchnie szklane (słynne *Neutronikony*).

Jednym z najważniejszych pojęć w twórczości Jerzego Rosołowicza była „neutralność”. Rozwijana przez niego od lat 60. teoria „działania neutralnego” miała na celu przekonanie ludzi do przekierowania swojej aktywności na rzecz tworzenia zrównoważonego, zbalansowanego świata. Rosołowicz już w latach 60. obawiał się grotzącej planecie katastrofy, a gatunkowi *Homo sapiens* – samozagładę spowodowanej

zniszczeniem środowiska i wojnami nuklearnymi. Doskonale zdawał sobie sprawę z konsekwencji konfliktów, które nieuchronnie wpisane są w aktywność człowieka. Jego celem nie było jednak ograniczenie ludzkiej działalności, lecz raczej świadome łagodzenie generowanych przez nie napięć i niepożądanych skutków, tak aby tworzyć optymalne warunki do życia zarówno dla jednostek, jak i całych społeczeństw. Propagowany przez Rosołowicza model „działania neutralnego”, z założenia pozbawiony wszelkich funkcji utylitarnych, miał się stać uniwersalnym rozwiązaniem na całej kuli ziemskiej. Artysta uważał, że jego idea w pierwszej kolejności powinna być realizowana w polu sztuki oraz nauki, w tym w szczególności w architekturze, urbanistyce, fizyce, cybernetyce i inżynierii.

Rosołowicz rozwijał swoją myśl teoretyczną także w conceptualnych propozycjach, takich jak *Neutrdrom*, czyli zaprojektowany na sympozjum Wrocław '70 obiekt składający się ze stożka o wysokości 100 metrów i kuli o średnicy 35 metrów, który miał jednocześnie pobudzać ludzką kreatywność i stanowić idealną przestrzeń do wykonywania czynności neutralnych. Prezentowane na wystawie *Kreatorium kolumny stalagnatowej millennium* jest innym zaprojektowanym przez artystę naukowo-artystycznym urządzeniem. Rola człowieka w tym projekcie sprowadza się do stworzenia i podtrzymywania warunków pozwalających swobodnie toczyć się w skali *czasu głębokiego* procesom geologicznym – dzięki nasyceniu kapiącej w układzie wody węglanem wapnia w ciągu 1000 lat powstałaby z niej metrowej wysokości kolumna. *Kreatorium* stanowi modelowy przykład „działania neutralnego”, które nie polega wcale na bierności, lecz zbliżaniu ludzkiej aktywności do rytmów środowiska i planety.

## 60

Oscar Santillán (ur. 1980, Ekwador)

*Jak myślą rzeki* 2018–19 pokaz slajdów. Dzięki uprzejmości artysty i galerii 80M2.

Zanim Oscar Santillán przystąpi do pracy, przeprowadza gruntowne badania. Kieruje nim ciekawość i chęć objęcia umysłem złożonych zjawisk. Często współpracuje wtedy z naukowcami – antropologami, filozofami, muzykologami – ekspertami, którzy „stosują innowacyjne metodologie, ale równocześnie dbają o przetrwanie pradawnych tradycji”. W pracy *Jak myślą rzeki* Santillán odwołuje się do antropologicznej książki Eduardo Kohna pod zbliżonym tytułem – *Jak myślą lasy*. Publikacja ta zbiera wieloletnie obserwacje autora dotyczące relacji rdzennych mieszkańców rejonu górnej Amazonki w Ekwadorze z innymi istotami zamieszkującymi ten wyjątkowo rozbudowany ekosystem. Książka Kohna podważa wizję antropologii jako nauki odróżniającej i tym samym separującej człowieka od innych stworzeń. Santillán w swojej pracy eksploruje ten sam obszar geograficzny, co antropolog. Podczas sptywu rzeką nazywaną przez ludność rdzenną Kushuimi, będącą odnogą Amazonki, co 600 metrów pobierał próbkę wody zawierającą fragmenty roślinności z pobliskiego lasu deszczowego. Osiemdziesiąt próbek zostało następnie przelanych do specjalnie przygotowanych slajdów. Pozornie abstrakcyjne, zróżnicowane formy ukazujące się po wyświetleniu przeźroczy to ukazane w miniaturze ekosystemy pokazujące szereg współistniejących ze sobą i ulegających wspólnym procesom organizmów.

## 61

Gerry Schum (ur. 1958 w Kolonii, zm. 1975 w Düsseldorfie, Niemcy)

*Program telewizyjny Land Art* / 1968–69 wideo 32’03”. Dzięki uprzejmości Muzeum Van Abbe, Eindhoven.

Gerry Schum był wizjonerem – artystą, filmowcem, twórcą programów telewizyjnych i teoretykiem. Po kilku latach pracy przy produkcji programów telewizyjnych w 1968 roku razem z żoną Ursulą Wevers postanowił otworzyć własną „galerię telewizyjną” – *Fernsehgalerie Gerry Schum*. Schum uważał, że to właśnie transmisje i nagrania telewizyjne są przyszłością sztuk wizualnych. Przewidywał, że zastąpią one anachronicznie własne dwójce galerii oraz muzea i umożliwią dostęp do twórczości artystycznej milionom osób na całym świecie. Jednocześnie uważał „telewizyjne wystawy” za dzieła sztuki same w sobie – traktował je nie tylko jako narzędzie umożliwiające nagrywanie i transmitowanie prac artystycznych, ale przede wszystkim działające na własnych prawach medium pozwalające wytwarzać nowe jakości. Rygorystyczna postawa Schuma, który odmawiał umieszczania w swoich programach objaśnienia nagranych prac i działań artystycznych, została szybko odrzucona przez telewizję. Działalność *Fernsehgalerie* zakończyła się po wyprodukowaniu zaledwie dwóch wystaw – *Land Art* (1969) oraz *Identyfikacje* (1970), przy czym ta druga nigdy nie została wyemitowana w pełnej formie. Zniechęceni konserwatywnym nastawieniem stacji telewizyjnych Schum i Wevers postanowili zmienić taktykę działania i na przełomie 1970 i 1971 roku otworzyli w Düsseldorfie galerię ze sztuką wideo, w której próbowali sprzedawać nagrania prac artystycznych na kasetach w limitowanych edycjach. I to przedsięwzięcie szybko okazało się fiaskiem. Gerry Schum popełnił samobójstwo w 1973 roku.

Na wystawie prezentowany jest zrealizowany przez *Fernsehgalerie Schum Program telewizyjny Land Art I*, który wyemitowano w berlińskiej telewizji Sender Freies Berlin 15 kwietnia 1969 roku o godzinie 22:40. Całość rozpoczyna sekwencja przypominająca wernisaż, który odbywa się w odpowiednio zaaranżowanym studio telewizyjnym SFB. Następnie oglądamy pozbawione jakiegokolwiek komentarza, zrealizowane w Europie i Stanach Zjednoczonych nagrania prac ośmiu artystów uprawiających sztukę ziemi – Richarda Longa, Barryego Flanagana, Dennisa Oppenheima, Marinusaa Boezema, Roberta Smithsona, Jana Dibbetsa, Waltera de Marii i Mike’a Heizera. Program telewizyjny Schuma i Wevers stanowił interesującą platformę dla prezentacji sztuki ziemi – umożliwiał konfrontację z działaniami artystycznymi, które często miały nietrwały charakter, były trudne lub niemożliwe do odtworzenia w innej lokalizacji oraz znajdowały się w niedostępnych miejscach. Powstanie programu zbiegło się w czasie z przemianami, jakie przechodziła sama rozszerzająca swój zasięg telewizja, której symbolem jest oglądana przez miliony widzów transmisja z lądowania misji Apollo 11 na Księżycu 20 lipca 1969 roku. Tak powszechne w tamtym okresie telewizyjne obrazy przedstawiające Ziemię widzianą z przestrzeni kosmicznej, wywołują podobne, niepokojące odczucia co wychodzące poza ludzką skalę czasową i przestrzenną interwencje artystów sztuki ziemi.

<p>WIEK PÓLCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>	
--	--

## 62

Bonnie Ora Sherk (ur. 1945 w New Bedford, Massachusetts, Stany Zjednoczone)

*Siedząc w bezruchu* / 1970 / 2020 fotografia, druk cyfrowy, papier. Dzięki uprzejmości artystki.

Bonnie Ora Sherk jest artystką wizualną i aktywistką przekształcającą zaniedbane fragmenty miasta w użyteczne dla lokalnych społeczności enklawy zieleni. Wczesne prace z lat 70. Sherk nazywała „środowiskowymi rzeźbami performatywnymi” [*enivironmental performance sculptures*] – odnajdywała miejsca, które mogłyby stanowić scenografię dla jej czasowych interwencji. Obecność performerki miała zmienić postrzeganie „martwych przestrzeni”. W październiku 1970 roku Sherk, wędrując po San Francisco, natknęła się na gigantyczną kałużę, z której wystawały śmieci i materiały budowlane, pozostałości po budowie gigantycznego mostu dla komunikacyjnego 101 Freeway Interchange. Artystka powróciła tam z fotografem, założyła suknię wieczorową i siedziała przez godzinę na fotelu wystającym z brudnej wody, paląc papierosy i kontemplując otaczający miejski pejzaż. Przypadkowymi widzami byli kierowcy samochodów, którzy musieli na tym odcinku zwolnić, ze względu na wciąż toczące się prace drogowe. Scena ta jest wdzięczną ilustracją koncepcji „ciemnej ekologii”, zaproponowanej kilka dekad później przez filozofa Timothy’ego Mortona – granice pomiędzy tym, co naturalne i nienaturalne, sztuczne i organiczne, zostały rozmyte.

W połowie lat 70. XX wiek Bonnie Ora Sherk postanowiła w bardziej aktywny sposób podejść do rewitalizacji terenów miejskich, inicjując powstawanie przestrzeni wspólnej pracy, nauki i wypoczynku dla lokalnych społeczności oraz dla zwierząt (które to wówczas coraz częściej angażowane były przez artystkę do wspólnych, międzygatunkowych działań). Najbardziej znany projekt *Sherk: Crossroads Community (The Farm)* [Wspólnota na skrzyżowaniu, Farma], 1974–80, był ogrodem społecznościowym założonym pod wiaduktem autostrady, w tym samym miejscu, w którym kilka lat wcześniej wykonano zdjęcie *Siedząc w bezruchu I*. Farma rozrosła się do siedmiu akrów. Na jej terenie znajdowały się m.in. grządki uprawne i The Raw Egg Animal Theater, budynek dla zwierząt. Miejsce to, używane przez mieszkańców okolicznych osiedli Mission, Bernal Heights, Potrero Hill i Bayview, pełniło funkcję przedszkola, klubu sąsiedzkiego, placu zabaw, gospodarstwa rolnego i alternatywnego domu kultury.

## 63

Anna Siekierska (ur. 1987 w Warszawie, Polska)

*Uczep* 2019 technika własna. Dzięki uprzejmości artystki.

Warszawska rzeźbiarska i aktywistka środowiskowa Anna Siekierska traktuje sztukę jako jedno z narzędzi pozwalających oddać głos w przestrzeni publicznej istotom nieludzkim. W swoich instalacjach, rzeźbach, obiektach i akcjach nie tylko stara się zwrócić uwagę na przedmiotowe traktowanie zwierząt i roślin przez człowieka, lecz także upodmiotowić byty, które w codziennym funkcjonowaniu ludzkiej cywilizacji są niewidoczne i pomijane.

Najlepszym tego przykładem jest trwająca od 2018 roku akcja *Usługi międzygatunkowe*, w ramach której Siekierska wciela się w postać lochy, użyczając jej swojego ciała, by przemawiać w imieniu istot nieludzkich publicznie, w mediach, podczas protestów i manifestacji, tym samym realizując postulaty francuskiego socjologa Bruno Latoura, który proponował, by w narodowych i ponadnarodowych instytucjach demokratycznych zasiadały reprezentantki istot nieludzkich – zwierząt, roślin czy całych ekosystemów – które będą dbały o ich interesy.

Prezentowana na wystawie rzeźba *Uczep* przedstawia wielokrotnie powiększone nasiono uczepu trójlistnego, wykonane przez artystkę z surowej gliny i popiołu, który uzyskała z odpadów spalonych podczas pracy nad drewnianą rzeźbą *Lipa*. Uczep trójlistkowy to roślina synantropijna, czyli towarzysząca człowiekowi, przystosowana do życia w środowisku przekształconym przez gatunek ludzki. Praca Siekierskiej stanowi część szerszego projektu, w ramach którego artystka bada miejskie nieużytki oraz zamieszkujące je rośliny, które ze względu na swoją rzekomą „bezużyteczność” są szczególnie źle postrzegane i aktywnie tępione przez ludzi. Działania artystki są manifestem pochwalnym dla rzekomych „chwastów” – ich vitalnej siły, cichego, upartego oporu, oraz niezwykłej zdolności do przystosowania się do kolejnych zmian środowiska i krajobrazu narzucanych im przez człowieka.

Forma rzeźby *Uczep* odwołuje się z kolei do ludowych wyobrażeń diabła Boruty, którego postać częściowo wywodzi się od stowiańskiego demona Boruty (leszego, borowego) – strażnika lasów, opiekuna leśnych zwierząt. Boruta, błada, nienaturalnie wysoka istota o złym spojrzeniu, potrafił zmieniać się w dzikie zwierzęta i naśladować naturalne dźwięki, mając leśników i myśliwych. Jego działania miały na celu obronę lasu przed nadmierną eksploatacją, co czyni z Boruty protoplastę postulowanych przez Latoura współczesnych rzeczników praw istot nieludzkich, których rolę mogą odgrywać także artystki – na przykład sama Anna Siekierska.

## 64

Rudolf Sikora (ur. 1946 w Żylinie, Słowacja)

Bez tytułu 1968 / 1969 tekst, papier. Dzięki uprzejmości artysty.

*Czas... Przestrzeń VI (Przestrzeń życia II)* 1974 serigrafia. Dzięki uprzejmości artysty.

*Czas... Przestrzeń VIII (Galeria Czasu II)* 1974 serigrafia. Dzięki uprzejmości artysty.

*Lamina* (Z cyklu „Między niebem a ziemią”) 1985 fotografia, tempera. Dzięki uprzejmości artysty.

*Poza miasto* 1970 / 2020 fotografia, papier, druk artystyczny. Dzięki uprzejmości artysty.

*Wykrzyknik* 1974 model. Dzięki uprzejmości artysty.

*Wykrzyknik* 1974 / 2020 fotografia, papier, druk artystyczny. Dzięki uprzejmości artysty.

<p>WIEK PÓLCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>	
--	--

Rudolf Sikora, przedstawiciel środkowoeuropejskiej sztuki konceptualnej, jedna z najbardziej interesujących osobowości słowackiej sztuki lat 70. i 80. W swojej praktyce koncentrował się na kwestiach społecznych, ekologicznych, łącząc malarstwo, rzeźbę, rysunek, grafikę i fotografię. Korzenie wyjątkowej kosmogonii Sikory tkwią w dziedzictwie rosyjskiego konstrukttywizmu, szczególnie w twórczości Kazimierza Malewicza oraz poetyce charakterystycznych znaków i motywów, w których gromadzi się energia. W 1970 roku założył w swoim mieszkaniu w Bratysławie *1st Open Studio*, kultową alternatywną przestrzeń wystawienniczą, w której organizowano warsztaty i dyskusje publiczne i która stała się jednym z centralnych punktów na mapie sztuki konceptualnej w Słowacji. Prace Sikory to rozważania nad ludzkością i znaczeniem egzystencji człowieka na planecie Ziemia. Jest autorem licznych wykładów na temat związków między ezoteryką, ekologią i astronomią a pracą artystyczną.

W tytule akcji *Poza miasto* Sikora sugeruje kuszącą perspektywę ucieczki. Artysta przeprowadził swoje działanie podczas Świąt Bożego Narodzenia w 1970 roku na obrzeżach miasta Zwolen w Słowacji. W jego ramach stworzył dziewięć dużych strzałek usypanych z czerwonego pigmentu na śniegu, które wskazywały drogę od nowoczesnych zabudowań miejskich w kierunku pól i lasów. W *Poza miasto* artysta demonstrował odczuwalny strach przed dewastacją środowiska na wielką skalę i pragnienie działania na granicy tego, co brudne i czyste, zdewastowane i pozornie nietknięte. Fotograf Ladislav Paule przygotował dokumentację działania, w której na horyzoncie, nad białym, idyllicznym krajobrazem majączy łuna szarego smogu. W cyklu „Wykrzyknik” Sikora wykorzystuje symbol wykrzyknika, uniwersalnego znaku wykraczającego poza barierę języka, który przekształca w trójwymiarowy obiekt-plakat, pokryty tekstem i wycinkami prasowymi dotyczącymi palących problemów społecznych, politycznych i ekologicznych. W wersji prezentowanej na wystawie wykrzyknik onosi się w przestrzeni kosmicznej, a Ziemia odgrywa rolę kropki. Całość przypomina ekologiczne, planetarne *memento* końca cywilizacji ludzkiej.

W projektach graficznych Sikora zajmował się również alternatywnymi sposobami prezentowania danych. Tytuł serii, „Czas... Przestrzeń”, sugeruje, że dotyczy ona relacji czasowych i przestrzennych oraz pytań o pozycję ludzkości w tych wymiarach. Cykl zdjęć i grafik przedstawia wszechświat, układy planetarne i *czas geologiczny*. Na projekty artysta naniósł naukowe dane dotyczące wielkości wszechświata, odległości między gwiazdami, wieku planety Ziemia i historii życia na niej oraz informacje dotyczące liczby ludności na przestrzeni wieków, a także prognozy na przyszłość. Suchoe liczby zestawił z pojęciami, takimi jak praca, miłość, odwaga, ale też niesprawiedliwość, wojna, klęska głodu, ignorancja, okrucieństwo, fanatyzm. Ta mieszanka danych i wartości pokazuje podejście Sikory do środowiska rozumianego przez niego jako ściśle związanego z indywidualną etyką i estetyką.

## • 65

Magdalena Starska (ur. 1980 w Poznaniu, Polska)

*Babie mary* 2013 akwarela, papier. Dzięki uprzejmości artystki oraz Galerii Stereo.

*Bóstwo leśne* 2010 akwarela, kalka, papier akwarelowy. Dzięki uprzejmości artystki.

<p>WIEK PÓLCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>	
--	--

*Patykowy facet* 2015 tusz, węgiel, papier. Dzięki uprzejmości artystki i Galerii Monopol.

*Pieniek* 2010 akryl, węgiel, papier. Dzięki uprzejmości artystki i Galerii Monopol.

*Po pestkach dyni* 2020 ołówek, kalka, papier śniadaniowy. Dzięki uprzejmości artystki.

*Skóra cebuli* 2010 węgiel, papier. Dzięki uprzejmości artystki i Galerii Monopol.

*Urojenie sobie fotela* 2013 akwarela, papier. Dzięki uprzejmości artystki oraz Galerii Stereo.

*Wchtanianie i wydychanie* 2010 ołówek, cienkopis, papier. Dzięki uprzejmości artystki i Galerii Monopol.

*Wiosna 2019* 2019 tusz, węgiel, płótno. Dzięki uprzejmości artystki i Galerii Monopol.

*Zaróżlarz* 2014 akwarela, tusz, papier. Dzięki uprzejmości artystki i Galerii Monopol.

Magdalena Starska we wszystkich obszarach swojej twórczej aktywności, od performansu, przez malarstwo po rzeźbę, opowiada o bliskiej koegzystencji tego, co ożywione i nieożywione. Ludzkość umieszcza w pozycji gatunku, z powrotem wprowadza ją w łańcuch materialnych i współzależnych bytów. W pracach malarskich i rysunkach artystka fantazjuje i wyobraża sobie zupełnie nową rzeczywistość, jest zainteresowana krawędziami relacji człowieka z tym, co nazywamy *naturą*. W jej licznych i różnorodnych rysunkach można dostrzec prawidłowości, powtarzające się wątki i motywy – grzybnie, kokony, wykluwanie i przepoczwarczenie się różnych tworów i stworów. Pojawiają się różnego rodzaju istoty na granicy bycia i niebycia, niczym dawne pogańskie fantazje, przepelnione witalnością i ruchem. Starska tworzy własne mitologie, mieszając legendy, bajki i wyobrażenia z fragmentami przeżyć i wspomnień, nasycając wszystko poczuciem prastarych lęków. W jej rysunkach rośliny i zwierzęta czasami reprezentują konkretne gatunki, innym razem zmieniają się w hybrydyczne twory, które łączą się w dziwne całości z przedmiotami codziennego uzytku, roślinami, grzybami, kamieniami. Ludzie nigdy nie są po prostu ludźmi – postaci zawsze są za małe lub za duże, karykaturalne niczym ulepione z plasteliny. Rysunki Starskiej mają w sobie swobodną intuicję nie tylko w tym, co przedstawiają, ale również w kompozycji – są często umieszczone na boku lub u dołu kartki. Rysowanie nie wygląda na zaplanowane, obrazy przydarzają się raczej niż są przez artystkę tworzone. Prace Starskiej są pełnym przeciwieństwem nowoczesności i normalizacji; organiczne materie porastają brzegi i granice, rośliny wciskają się we wszystkie szczeliny. Wszystkie byty w tych rysunkach są połączonym ze sobą światem, wspólnotowym przeciwieństwem indywidualistycznego, nienasyconego systemu neoliberalnej konsumpcji. W rysunkach artystka ożywia świat rzeczy myślanych jako martwe: znajduje sposoby symbiotycznego współistnienia

istot ludzkich i nie ludzkich w pełnej harmonii. Ludzie zastają mchem, kończyny zmieniają się w łodygi, kamienie i łupiny otrzymują ludzkie twarze, a niektóre hybrydyczne postaci zupełnie przekraczają podział na to, co ludzkie i nie ludzkie, są jednocześnie tym i tamtym, niczym złudzenie optyczne – nie możemy być już pewni faktur, ciężaru, stanu skupienia.

## • 66

Irv Teibel (ur. 1958 w Buffalo, Nowy Jork, zm. 2010 w Austin, Teksas, Stany Zjednoczone)

*Environments. Nowe koncepty dźwiękowe* płyty gramofonowe w papierowej kopercie z nadrukiem 1969–79.

Irv Teibel zajmował się nagraniami terenowymi, projektowaniem graficznym i fotografią. Podczas służby wojskowej w Niemczech zainteresował się muzyką konkretną i elektroniczną, jak utrzymywał w wywiadach, pobierał przez krótki czas lekcje u Karlheinz’a Stockhausena. W latach 60. Teibel wrócił do Stanów Zjednoczonych, podejmował się różnych prac dorywczych (głównie fotograficznych, m.in. dla magazynów motoryzacyjnych), a wieczorami studiował komponowanie muzyki elektronicznej w nowojorskiej The New School. Praca z dźwiękiem zaczęła łączyć się u niego z zainteresowaniem neuropsychologią i cybernetyką.

Przełomowym doświadczeniem było dla Teibela zlecenie nagrań fal oceanu do eksperymentalnego filmu Tony’ego Conrada. W 1969 roku ukazała się płyta z kilkoma wersjami nagrania *The Psychologically Ultimate Seashore*[Psychologicznie krańcowy brzeg morza] z nagraniami fal, pierwsza z pionierskiej serii *environments* (środowiska). Do 1979 roku ukazało się 11 albumów zawierających nagrania terenowe: dżungli, burzy śnieżnej w Alpach, pola kukurydzy podczas upalnego lata, poranku na bagnach etc. Teibel interesował się psychologicznymi i terapeutycznymi efektami jego nagrań, chciał stworzyć kojące tło dźwiękowe do życia w środowisku miejskim. Seria *environments* była popkulturowym fenomenem, doskonale wpisala się w ducha przełomu lat 60. i 70. XX wieku – kiedy joga, wegetarianizm, New Age, pacyfizm, ekologia etc. stały się częścią amerykańskiego mainstreamu. *Environments* to wyobrażona, syntetyczna wersja natury – starannie wyedytowana, ustabilizowana za pomocą najnowszych technologii. Od początku Teibel modyfikował zarejestrowane dźwięki, korzystając z komputera IBM 360. Przykładowo, ocean z pierwszej płyty jest „asamblażem” nagrań z różnych miejsc, o zmienionej prędkości i częstotliwości uderzeń fal. Perfekcyjny ocean w naturze nie istnieje.

## • 67

Akira Tsuboi (ur. 1976 w Tokio, Japonia)

*Evakuacja po wypadku w elektrowni jądrowej. Incydent w szpitalu Futaba* 2016 / 2020 druk cyfrowy, papier. Dzięki uprzejmości artysty.

*Evakuacja po wypadku w elektrowni jądrowej. Okrutny kontrast, pierwsza osoba, której udało się uciec* 2016 / 2020 druk cyfrowy, papier. Dzięki uprzejmości artysty.

<p>WIEK PÓLCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>	
--	--

*Mleko matki* 2017 / 2020 druk cyfrowy, papier. Dzięki uprzejmości artysty.

*Prace dekontaminacyjne i Yakuza* 2017 / 2020 druk cyfrowy, papier. Dzięki uprzejmości artysty.

*Smutek bycia napromieniowanym* 2018 / 2020 druk cyfrowy, papier. Dzięki uprzejmości artysty.

*Zabieranie nawierzchni jako sposób na dekontaminację – ryby żyjące w glebie* 2016 / 2020 druk cyfrowy, papier. Dzięki uprzejmości artysty.

Akira Tsuboi studiował niemiecką literaturę na Uniwersytecie Keiō, jest pielęgniarem, aktywistą, malarzem samoukiem. Używa sztuki do przekazywania informacji na temat konsekwencji katastrofy Elektrowni Atomowej Fukushima, jaka miała miejsce nieopodal miasta Ōkuma w 2011 roku. W efekcie trzęsienia ziemi u wybrzeży wyspy Honsiu powstało potężne tsunami, które uszkodziło system chłodzenia reaktorów. Z okolic ewakuowano ponad 150 tysięcy osób. Paradoksalną konsekwencją awarii był powrót (w założeniu tymczasowo) Japonii do paliw kopalnych jako podstawowego źródła energii.

Akira Tsuboi maluje na sklejce, każda z prac relacjonuje jedno zdarzenie i podzielona jest na trzy plansze. Prezentowane przez artystę historie są zapisem jego spotkań ze świadkami katastrofy. Tsuboi przeprowadzał wywiady z ratownikami medycznymi, nauczycielami, mnichami, pracownikami elektrowni, służb porządkowych i ośrodków pomocy społecznej, rolnikami etc. Obrazy mają rozbudowane tytuły, które w rzeczowy, pozbawiony metafor sposób opisują wybrany temat: *Pracownik elektrowni atomowej umiera dnia 22 sierpnia 2013 roku, Zbieranie górnej warstwy gleby jako sposób dekontaminacji, 1 lipca kobieta podpaliła się w miejscu, w którym wcześniej stał jej dom* etc.

Tsuboi tworzy „obrazy protestujące” i, jak sam przyznaje, kieruje nim gniew. Sztuka służy mu do dokumentowania chaosu w zarządzaniu kryzysem, korupcji, tragedii wymuszonej ewakuacji, okrucieństwa wobec ludzi i zwierząt, cenzury, ukrywania informacji o skażeniu i chorobach popromiennych. Działając z dala od artystycznego mainstreamu, Tsuboi prezentuje swoje prace w formie książek, podczas protestów i improwizowanych wystaw w przestrzeni publicznej (przez co często spotyka się z interwencjami policji). W kontekście sztuki współczesnej prace te prezentowane były podczas Biennale Sztuki w Gwangju w 2018 roku. Twórczość Tsuboi porównana została na łamach magazynu „ArtAsiaPacific” do japońskiego „malarstwa reportażowego” z lat 50. XX wieku, m.in. do Nakamury Hiroshi i Yamashity Kikui.

## • 68

Maria Waśko (ur. 1956 w Łodzi, Polska)

*Wspólnie zasadzić drzewo* 1995 wideo 58’00”. Dzięki uprzejmości artystki.

<p>WIEK PÓLCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany</p>	
--	--

Ryszard Waśko (ur. 1947 w Nysie, Polska)

*Współistnienie – 7 ścieżek róży* 1995 obraz na piasku (ok. 100 m × 50 m, Pustynia Negew, Izrael), druk cyfrowy, papier. Dzięki uprzejmości artysty.

Konstrukcja w procesie – dokumentacja (*Współistnienie – 7 ścieżek róży* malowanie piaskiem na pustyni Negew) 1995

Konstrukcja w Procesie to festiwal artystyczny, okreśłany przez założycieli – Ryszarda i Marię Waśków, artystów konceptualną – jako międzynarodowe zdarzenie artystyczne. Pierwsza edycja miała miejsce w 1981 roku, a inspiracją dla organizatorów stanowiła międzynarodowa wystawa *Pier+Ocean* organizowana w Hayward Gallery. „[...] w tytule łódzkiej wystawy – Konstrukcja w Procesie – starałem się uwidocznić znaczenie obu istotnych aspektów w sztuce lat 70., z tym jednak iż słowo «proces» należało tu rozumieć w bardzo szerokim znaczeniu i kontekście” (*Muzeum Artystów. Międzynarodowa Prowizoryczna Wspólnota Artystyczna Łódź*, oprac. Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów, Muzeum Artystów, Łódź 1996, s. 6).

Punktem wyjścia dla szkieletu merytorycznego festiwalu była tradycja konstrukttywizmu. Mottem wystawy stała się wypowiedź Mieczysława Szczuki, jednego ze współzałożycieli grupy Blok, o tym, że „sztuka nie może być pustym ornamentem społeczeństwa”, a artysta musi współuczestniczyć w organizacji życia. W czasie festiwalu artyści nie koncentrowali się na produkcji prac, ale stawali się jednocześnie organizatorami, kuratorami, aktywistami, producentami. Działania neoawangardowe były próbą znalezienia sposobu wymiany idei między Wschodem a Zachodem na poziomie refleksji dotyczącej nie tylko analiz lingwistycznych, ale także konceptualizacji sztuki i artystycznych interwencji. Organizując Konstrukcję w Procesie Ryszard Waśko wprowadził sztukę zachodnią w przestrzeń publiczną Łodzi – w dużej mierze objętą cenzurą i wyłączoną z działań artystycznych. W 1981 roku, w sytuacji kryzysu ekonomicznego i politycznego udało mu się zaprosić do Łodzi artystów z zagranicy, którzy na własny koszt, bez żadnej pomocy instytucjonalnej, przyjechali tworzyć sztukę w przestrzeniach fabrycznych miasta.

Na wystawie prezentowana jest dokumentacja piątej edycji Konstrukcji w Procesie, *Współistnienie*, która odbyła się w 1995 roku w Izraelu, na pustyni Negew, z okazji Roku Pokoju na Bliskim Wschodzie – wzięło w niej udział około stu trzydziestu artystów, poetów, muzyków, krytyków i polityków. Ważnym elementem festiwalu była współpraca pomiędzy artystami palestyńskimi i izraelskimi. Ta edycja Konstrukcji w Procesie miała na celu zmierzenie się z kolonialną wyobraźnią Europy na temat Bliskiego Wschodu, gdzie demokracja sąsiaduje z krwawym, niekończącym się konfliktem, gdzie spotykają się najważniejsze religie świata, gdzie panuje bezustanne napięcie. Publiczność i artyści otwierający wystawę nie znaleźli wielu z prac rozrzuconych na pustyni, do których nie było żadnej mapy. Ryszard Waśko wykonał pracę zatytułowaną *Współistnienie – 7 ścieżek róży*, umieszczoną w pustynnym kraterze. Miał to być obraz z piasku o długości 100 metrów, przygotowany z pomocą kilkudziesięciu innych artystów o wschodzie stońca w dniu otwarcia. W kraterze wykopywano czarny, biały i czerwony piasek, potem noszono go w wiadrach w miejsca wybrane przez artystę. Obraz widoczny z góry, z krawędzi krateru, miał kształt postaci ludzkiej, narysowanej palcem na piasku.

## • 69

Lawrence Weiner (ur. 1940 w Nowym Jorku, Stany Zjednoczone)

*Sól ziemi zmieszana z solą morską* 1982–96 sitodruk, papier. Dzięki uprzejmości Muzeum Van Abbe, Eindhoven.

„Przemysłowa, socjoekonomiczna maszyneria zatruwa środowisko. W dniu, w którym artysta poczuje się powołany do tego, by brudzić jeszcze bardziej, powinniśmy przestać tworzyć sztukę. Jeżeli niemożliwe jest tworzenie sztuki bez odciskania trwałego śladu na fizycznym aspekcie świata, to być może w ogóle nie warto jej robić. W tym sensie każda trwała szkoda poczyniona naturalnym czynnikiem ekologicznym, która nie jest niezbędna dla przedłużenia istnienia ludzkości, lecz potrzebna jedynie do zilustrowania idei artystycznej, jest zbrodnią przeciw ludzkości” (Lawrence Weiner w rozmowie z Ursulą Meyer, *Lawrence Weiner, 12 October 1969*, [w:] U. Meyer, *Conceptual Art*, E.P. Dutton, Nowy Jork 1972, s. 217).

Jedna z pierwszych prac amerykańskiego pioniera sztuki konceptualnej Lawrence’a Weinerja polegała na podziurawieniu pola w Kalifornii rzeźbami-kraterami za pomocą serii eksplozji dynamitu. Choć jeszcze na początku lat 60. działania Weinerja miały w sobie dawkę wizualnej spektakularności – eksperymentował nie tylko z materiałami wybuchowymi, ale też z technikami malarskimi – od połowy dekady jego prace zaczęły przybierać coraz subtelniejszy kształt, na przykład wyznaczenia fragmentu przestrzeni za pomocą linki. W 1968 roku Weiner radykalnie ograniczył materialne interwencje w rzeczywistość i skoncentrował się na samej idei dzieła sztuki, którą uznał za najważniejszy element praktyki artystycznej, wobec którego realizacja koncepcji pozostaje wtórna. Od tego czasu Weiner tworzy głównie tekstowe prace na bazie językowych opisów działania lub obiektu, które przyjmują formę publikacji (*Statements*, 1968) lub napisów instalowanych na ścianach galerii oraz w przestrzeni publicznej. Dla artysty kluczowe jest podtrzymywanie swobodnej cyrkulacji idei artystycznych oraz komunikowanie ich odbiorcom, którzy z przekazanymi im koncepcjami mogą postąpić w dowolny sposób.

Na wystawie prezentowana jest praca Weinerja zatytułowana *Sól ziemi zmieszana z solą morską* z 1982 roku. Jak zwykle w przypadku prac conceptualisty nie sposób jasno określić, co jest istotą dzieła – wydrukowany na papierze tekst, językowy opis działania, czy może sama koncepcja wymieszanej soli. Charakterystyczne dla Weinerja użycie czasu przeszłego dokonanego wskazuje na to, że rzeczona mieszanina już istnieje – być może artysta nie odnosi się wcale do artystycznej idei, lecz do głębokich procesów geologicznych, które w długim okresie sprawiają, że różnego rodzaju materiały łączą się z sobą i odkładają jako jednorodne skały i osady, lub do zasady entropii, zgodnie z którą powoli, acz nieuchronnie zaciera się wszelka różnica w świecie, a wszystko, co istnieje, ostatecznie sprowadzone zostanie do poziomu jednorodnej substancji? W *epoce antropocenu* praca Weinerja staje się także chłodnym opisem zachodzącego na naszych oczach procesu gwałtownego podnoszenia się poziomu mórz i oceanów.

## • 70

Magdalena Więcek (ur. 1924 w Katowicach, Polska, zm. 2008 w Egipcie)

*Kompozycja / Oderwanie* 1961 gips, stal. Dzięki uprzejmości Daniela Wnuka.

Magdalena Więcek była rzeźbiarką i autorką pomników, która przeszła drogę od rzeźb realistycznych w gipsie i betonie, poprzez nawiązania do świata przyrody, a od lat 70. eksperymentując głównie z językiem abstrakcji geometrycznej.

Pod koniec lat 50. XX wieku w twórczości artystki bardzo wyraźne stały się motywy przyrodnicze – m.in. w kontynuowanych przez lata 60. cyklach rzeźbiarskich „Florale” i „Blisko ziemi”, jak również w pojedynczych pracach, takich jak *Natura / Zderzenia*, 1958, *Duo / Drzewo*, 1959–60. Jedna z jej najbardziej znanych prac z tego okresu, *Blisko ziemi* (1962), jest eksponowana w parku wokół Rijksmuseum Kröller-Müller w holenderskim Otterlo.

Więcek interesowały relacje rzeźby do architektury i pejzażu. Brała udział w konkursach na rzeźby publiczne i projekty zagospodarowania przestrzeni m.in. starego koryta rzeki Warty, trasy Muzeum Narodowe–Zalew Zegrzyński oraz stoczni w Ustce.

W 1962 roku zrealizowała projekt, funkcjonujący wówczas pod nazwą *Pomnik Siarki*, dla Przedsiębiorstwa Kopalnianego i Zakładów Przetwórczych Siarki im. Marcelego Nowotki w Machowie koło Tarnobrzega. Odkrycie złóż siarki, dokonane w 1953 roku w Mokrzeszowie pod Tarnobrzegiem, było jednym z najbardziej znaczących momentów w historii polskiego powojennego przemysłu. Na ogromną skalę zaczęto produkować tam nawozy sztuczne i produkty chemiczne (w tym leki) na bazie siarki. Wydobycie znacznie zmalało w XXI wieku, teren przedsiębiorstwa poddano częściowi rewitalizacji, ale wciąż jest to jedyne miejsce na świecie, gdzie siarkę wydobywa się w sposób kopalniany.

Pomnik Więcek był tymczasowy, nie wiadomo kiedy dokładnie uległ destrukcji, z relacji pracowników wynika, że niszczał latami. Historyczka sztuki Anna Maria Leśniewska opisywała: „W tym konkretnym przypadku inspiracją była litera «S» jak siarka, najprostsza forma, dla wszystkich jednoznacznie czytelny znak. Aby zrealizować ten projekt, wykonana stelaż drewniany i na jego strukturę narzucita najprawdopodobniej cement, ponieważ dla artystek wówczas tworzących był to najprostszy zabieg”.

## • 71

Andrea Zittel (ur. 1965 w Escondido, Kalifornia, Stany Zjednoczone)

*Rezonator ideologiczny #3* 2010 lateks, sklejka A / C. Dzięki uprzejmości artystki i Sadie Coles HQ, Londyn.

Andrea Zittel studiowała na San Diego State University i Rhode Island School of Design. Mieszka na pustyni w Kalifornii, nieopodal Parku Narodowego Joshua Tree, gdzie od 1999 roku prowadzi A–Z West: miejsce badań nad modelami nowych form zamieszkiwania, adaptacji do zmieniających się warunków klimatycznych i tworzenia użytecznej sztuki. Zittel założyła jednoosobową firmę

A–Z Administrative Services (A–Z Usługi Administracyjne), problematyzując granice pomiędzy dziełem sztuki, rzemiosłem i przedmiotami codziennego użytku. Zittel buduje „jednostki mieszkalne”, niewielkie moduły, zapewniające

przetrwanie na pustyni, czy też konstruuje dostosowane do potrzeb indywidualnego użytkownika tak zwane wehikuty do ucieczki, służące odizolowaniu się od społeczeństwa (z wyboru bądź konieczności). Artystka bada granice redukcji rzeczy i zasobów potrzebnych małej społeczności do przetrwania: ubrań, wody, metrów kwadratowych domu etc. W eksperymentalnych pustynnych jednostkach mieszkalnych A–Z West Zittel gości co roku kilkadziesiąt osób uczestniczących w zajęciach Instytutu Eksperymentalnego Życia [Institute for Investigative Living], wspólnie gotując, opiekując się roślinami, organizując projekty artystyczne. Sztuka Zittel interpretowana może być obecnie poprzez pryzmat kryzysu klimatycznego: potrzeby „głębokiej adaptacji”, przygotowań na czasy niedoboru.

Praca prezentowana na wystawie należy do serii „Rezonatorów ideologicznych”, lateksowych obrazów na sklejce, poświęconej doświadczeniu świata natury poprzez dotyk. Stylistycznie Zittel nawiązuje do języka reklamy i propagandy, jednocześnie czerpiąc z ikonografii dwóch na pozór przeciwstawnych tradycji: modernizmu i New Age (stałe obecnych w sztuce artystki). Artystka pisze: „Podobnie jak religie New Age, tak i nowoczesna, i współczesna sztuka podkreśla wagę indywidualnego autorstwa, ciągłego poszukiwania nowych i alternatywnych rozwiązań, ma też zdolność do wchłaniania pluralistycznych systemów wierzeń”. Słofice w czasach kryzysu klimatycznego, pojawiające się jako „korporacyjne logo” w pracy Zittel, staje się śmiertelnym wrogiem (życie na pustyni, a w przyszłości prawdopodobnie na całej planecie, zorganizowane jest wokół strategii unikania promieni słonecznych), może stać się także źródłem odnawialnej energii i przyjemności.

# Works

## • 1

Jonathas de Andrade (b. 1982 in Maceió, Brazil)

*O Peixe (The Fish)* 2016 video 37' 00". Courtesy of Galeria Vermelho, Galleria Continua, Alexander & Bonin.

Jonathas de Andrade has lived for over fifteen years in Recife, one of the largest cities in north-east Brazil. In his work he often recounts the long, complicated history of the region, seeking the deep roots of its current situation. He examines the colonial exploitation of people and environment organized around the sugar plantation system; seeks the sources of current racial tensions in Western science legitimizing prejudice and violence; revisits the memory of slavery and human trafficking, which continues to cast a shadow over the contemporary world; and also explores the legacy of the Tropical Modern architecture of the second half of the 20<sup>th</sup> century, which is slowly collapsing into ruin. In his works, de Andrade emerges from local history to construct much more universal statements, exerting a broad impact. He continually returns to themes of power, racial and class divisions, depictions of labour, and the issue of the connections between ideals of masculinity and individual sexuality and sensitivity. De Andrade freely alludes to stereotypes and exoticizing clichés of Brazil, toying with ambiguity and balancing on the thin line between truth and fiction. His projects are preceded by extensive research, complex processes in which the artist often engages local communities. His works ultimately assume various forms—film, photography, installations, drawings, and performance.

Several of de Andrade's key themes are interwoven in the work presented at the exhibition, *The Fish*. In this work, he consciously alludes to the convention of slow-moving ethnographic films, accentuating the hypnotic tropical landscape and allowing us to observe “local inhabitants in their natural setting.” The image, recorded on 16 mm film, focuses on the figures of ten fishermen living in the São Francisco river delta. De Andrade parodies Western images of Brazil and its inhabitants: frames bathed in warm colours, lazy from the heat, focus long on the lush vegetation and reflections of light on the water, to finally reveal the profiles of beautiful, muscular, masculine bodies. At the moment when each fisherman catches his fish, the weight of the film unexpectedly shifts from colonial issues to interspecies relations. In the next scenes, we observe a disturbing “ritual,” not described by ethnographers, when the men embrace, stroke and even kiss the fish attempting to escape their tender but deadly grip. De Andrade portrays human relations with animals and the environment as founded on violence, control, exploitation and dominance, but at the same time as strangely close, complex and ambiguous, eluding an easy assessment or unequivocal judgments. The supposed “ritual,” full of erotic tension, is ultimately invented, but both the fishermen and their victims are real.

## • 2

Isabelle Andriessen (b. 1986, Netherlands)

*Terminal Beach* 2018 ceramics, metal. Courtesy of the artist.

On the surfaces of the sculptural installations by Isabelle Andriessen processes are underway suggesting a progressive illness. Smooth ceramic objects, like the virus-infected skin or body of a beached, decomposing whale, become covered over time with a strange rash of multi-coloured blisters and crystals. The aluminium elements perspire, and the water dripping from them forms rusty discharges and puddles. Andriessen calls her recent projects “zombie sculptures,” drawing attention to their disturbing state, stressing the thin, fuzzy boundary between living and dead matter. The continually mutating objects form an unpredictable system which, once set into motion by the artist, begins to be governed by its own laws. The combined sculptural forms feed, interact with the environment, simultaneously growing and decomposing.

Encouraging close observation of the carefully selected materials, Andriessen draws attention to the irreversible processes occurring on our planet. Fragments of the installation *Terminal Beach* function as fossils from the future. Viewed up-close they call to mind depopulated post-industrial landscapes. A world in which only chemicals and other nondegradable substances remain, creating new forms of life known only from apocalyptic narratives. An incomprehensible but only seemingly distant ecosystem in which we no exert no agency.

## • 3

Rasheed Araeen (b. 1935 in Karachi, now Pakistan)

*A Proposal for a Collective Farm in Balochistan* 1998 digital print, plastic. Courtesy of the artist and Grosvenor Gallery, London.

*Between the Black Lines* 2002 pen on printed map. Courtesy of the artist and Grosvenor Gallery, London.

*Mediterranea* 2001–02 felt-tipped marker, ink pen, printed map. Courtesy of the artist and Grosvenor Gallery, London.

*Mediterranismo* 2002 pen, ink, printed map. Courtesy of the artist and Grosvenor Gallery, London.

*Mediterranean Union* 2002 felt-tipped marker, ink pen, printed map. Courtesy of the artist and Grosvenor Gallery, London.

*Preliminary Drawing for Mediterranea 1* 2009 felt-tipped marker, printed map. Courtesy of the artist and Grosvenor Gallery, London.

*Preliminary Drawing for Mediterranea 2* 2009 felt-tipped marker on printed map. Courtesy of the artist and Grosvenor Gallery, London.

*Preparatory map for Mediterranean* 2007 pen, printed map. Courtesy of the artist and Grosvenor Gallery, London.

*Union of Mediterranean Countries* 2009 felt-tipped pen, printed map, paper. Courtesy of the artist and Grosvenor Gallery, London.

Rasheed Araeen is the author of sculptures and installations, performances as well as theoretical texts. The artist moved to London in 1964. He combines artistic activity with political engagement (he joined, inter alia, the Black Panther Party), criticism of colonialism and globalization. In 1978, Araeen founded and began editing the journal *Black Phoenix*, revived in 1987 under the name *Third Text*, which to this day remains one of the most important magazines devoted to the history of art from a postcolonial perspective.

Araeen formulated an ecoaesthetics program, expressed in a series of essays making up the publication *Art Beyond Art. Ecoaesthetics: A Manifesto for the 21st Century* (2010). In it, the artist postulates going beyond the supremacy of the Homo sapiens species and unleashing the "creative energy of the free collective imagination." Araeen's program is anti-imperialist, anti-colonial as well as anti-capitalist. The system—wherein art functions— itself is criticized, which maintains hierarchies, glorifies growth and progress, powered by the intellectual fuel of modernity, separating creative energies from everyday life processes and petrifies them into "narego"—the narcissistic ego of the artist.

Araeen uses the terms *nominalism* and *cosmoralism*. The first one consists in launching useful processes—fluid, lasting, based on sustainable development—by artists, then implemented by local communities. For example, in 2001, Araeen proposed—utilizing his engineering experience—building a dam in the Balochistan desert, which would help retain water from periodic rivers, thus providing better living conditions for the nomadic population. The dam would be both a sculpture and a fully functional engineering solution. The second proposal, *cosmoralism*, is a complete vision of a network of cooperatives and ecological villages based on fair cooperation between the Global North and Global South, which would result in, amongst other things, the reforestation of the Sahara. The exhibition shall present drawings related to both concepts: a farm project deriving energy from monsoon winds (nominalism) as well as selected maps from the *Mediterranea* series, the Mediterranean Union, a new form of economic and cultural cooperation between Europe, Asia and Africa, where an extensive railway network is the primary means of transport (cosmoralism).

## • 4

Robert Barry (b. 1936 in New York, USA)

*Inert Gas Series / Helium, Neon, Argon, Krypton, Xenon / From a Measured Volume to Indefinite Expansion* 1969 letterpress. Courtesy of the Embassy Brussels.

Robert Barry is a conceptual artist who has been radically testing the limits of materiality and visibility of art since the 1960s. In his work, he has made use of carrier waves of a radio station, telepathy, interviews and ideas, a gallery building (closed for the duration of the exhibition), and even gossip as a medium for his work. At the turn of the 1960s and 1970s, Barry collaborated intensively with Seth Siegelaub—a curator and gallerist—who was searching for new forms of "exhibiting" conceptual works of art (through experimental publications, poetry books, instructions, A4 photocopies, or reports of activities scattered around the globe), and he was also looking for ways to enter them into the art market.

In 1969, Siegelaub organized a solo exhibition of Robert Barry based on releasing the five noble

gases (of the existing six): helium, neon, argon, krypton, and xenon around Los Angeles—on the beach, amid the palm trees of Beverly Hills, in the Tehachapi Mountains, and the Mojave Desert. The only physically tangible evidence of Barry’s work was a poster issued in 800 copies. The poster was nearly blank other than containing one line of text with basic information: the artist’s name, title of the work, address of a post office box and the phone number of Seth Siegelaub’s gallery. By calling the gallery, you reached an answering service with a recorded message describing the “work.” Noble gases are low reactive, do not form any chemical compounds easily nor do they participate in biological processes. The artist’s work—although invisible and immeasurable—is theoretically infinite (the unbounded and continuous scattering of non-reactive gas molecules into the atmosphere) and can be perceived in terms of *deep time* meditation. Siegelaub: “He has done something and it’s definitely changing the world, however infinitesimally. (...) Something real but imperceptible.”

## • 5

Kasper Bosmans  
(b. 1990 in Lommel, Belgium)

*Legend: A Temporary Futures Institute*  
2016  
acrylic on panel. Courtesy of the Museum of Modern Art, Antwerp.

*Wolf Corridor & Stamp Forest*  
2020  
household paint. Courtesy of the artist and Gladstone Gallery New York / Brussels.

Kasper Bosmans describes himself as a “history nerd.” He employs painting and sculpture, creates installations, and makes institutional interventions. His works are based on historical research and stories, symbols, anecdotes and concepts from the past collected by the artist, which Bosmans strips from their broader context and juxtaposes with each other in precise “pictogram” compositions. The characteristic signs, ornaments and legends used by the artist derive from various eras, but in these original combinations they gain contemporary cultural meanings. Elements drawn from different political and social orders—government records, royal insignia, myths, crafts, technical instructions, maps and folk art—are confronted without hierarchical divisions, in distinct, colourful paintings from the *Legends* series, allowing the imagination to wander freely around seemingly contradictory themes. The stories elaborated by the Belgian artist, infected with humour, often address legal systems, markets, capitalism, war and ecology. Bosmans reinterprets fragments of the past to bring out invisible relations of power which have shaped hierarchies, concepts and symbols. His intuitive works, closely connected to language, demonstrate that decorative form and precision can go hand in hand with deep exploration of issues. “*Art is decoration that makes you cleverer,*” Bosmans says, and stresses that he is interested in the moment when seemingly innocuous decorations become a political declaration, and embellishments assume their proper content.

The painting *Legend: A Temporary Futures Institute* (2016), from the collection of M HKA in Antwerp, is a graphic translation of the “Four Futures,” a model of social changes developed by Jim Dator, director of the Hawaii Research Center for Futures Studies at the University of Hawaii. In 1979 Dator published his theory that all narratives of social change can be classified into four categories: continued growth, collapse, discipline, and transformation. Bosmans visualized these concepts in his characteristic style, dividing the composition into four parts.

The fresco executed by Bosmans specially for *The Penumbral Age* comprises motifs fitting within the narrative of the impact of “ribbon development” (urban growth concentrated along roads connecting cities) on the migration of animals. In this system, small zones of artificially regulated woodlands—“stamp forests”—are separated by a network of highways. High-speed transit arteries break apart natural ecosystems, including the “European wolf corridor”—a migration trail for these predators. These isolated wooded areas are too small to provide a habitat for animals. To maintain populations of endangered species, ecological connectivity must be ensured on a continent-wide scale.

## • 6

Boyle Family

*Elemental Study for the Barcelona Site (Red Mudcracks with Rivulets, Green Mudstones and Shells), World Series*  
1968–78  
mixed media, resin and fiberglass. Courtesy of the Boyle Family DACS.

*Sardinia, Elemental Study (Brown Scarp), World Series*  
1968–78  
mixed media, resin and fiberglass. Courtesy of the Boyle Family DACS.

*World Series Map showing the sites of the 1000 sites*  
1968 / 2020  
digital print, paper. Courtesy of the Boyle Family DACS.

Boyle Family is an artistic collective founded by Mark Boyle and. Rooted in the 1960s counterculture, Boyle and Hills together created multimedia projects including painting, sculpture, installations and performances. They were also pioneers in the “liquid light shows” popular at that time, executed live at concerts and other artistic events. They were closely associated then with the famed UFO Club in London and the group Soft Machine. When their children Sebastian (born 1962) and Georgia (born 1963) grew up, they joined the creative ventures of their father and mother and the group began to function under the family name. Since then their work has been shown all over the world. The group represented the UK at the Venice Biennale in 1978 and the São Paulo Biennial in 1987.

The most recognizable projects by the Boyles are studies of the surface of the Earth from the *World Series*, launched in 1968 at the exhibition *Journey to the Surface of the Earth* at the Institute of Contemporary Arts in London. There, during a happening accompanying the show, guests with their eyes covered fired shots at a map of the world hanging on the wall. The random points on the globe designated by these shots were used in the following years to guide the activities of Boyle Family, who visited the indicated locations and carefully documented what they found under their feet. This led to the creation of precise, 3D casts of the surface of the earth, made in a proprietary technique that remains a secret to this day, using materials found on the site—dust, grass, concrete, stones, snow and debris—as well as paints and resins, fixing the whole in the form of a shell. Preserved in a characteristic square format, this three-dimensional modelling of the earth offers an encyclopaedic overview of the varied terrain, from swamps to housing estates, from deserts to parking lots and the ocean floor. It is also an exceptional archive of samples from the given spaces and times. It is even possible that with the changes underway on the Earth, these “constructs of nature” will be the only material trace of a state that no longer exists.

## • 7

Agnieszka Brzeżańska  
(b. 1972 in Gdańsk, Poland)

*The Vistula Fabric*  
2018  
dye, unprimed canvas. Courtesy of the artist.

Agnieszka Brzeżańska is a painter, ceramist, video artist, as well as author of photographic works, but also an herbalist as well as sailor. The distinctive nature of Brzeżańska’s artistic practice is described by curator Agnieszka Tarasiuk: “Her area of interest extends from archeology to futurology, from botany and evolutionism to esotericism and philosophical systems of the East. With flippancy, the artist moves between the world order and the Mass Extinction. Concurrently, Brzeżańska’s art carries within it a proposal to change the way we think about our relationship with the planet, built on the foundation of utility and community.

The work *The Vistula Fabric* (2019) was created by immersing cotton fabric in the waters of the Vistula River. Fragments of organic matter deposited themselves onto it: algae, river mud, or pollutants all dress the fabric in the character of an abstract painting. The work was created on the occasion of river activities under the event *Flow*, organized by Agnieszka Brzeżańska together with Ewa Ciepielewska as well as the Razem Pamoja Foundation. The Vistula—suffering from drought and threatened by plans for the development of inland waterway shipping and river regulation—is still one of the largest, partly wild rivers in Europe. *Flow* on the Solny scow—with a constantly changing constellation of guests and colleagues—is an experiment of being together, a kind of water “plein-air,” not burdened with the obligation to produce artifacts or to name and author things that arise during open artistic processes.

## • 8

Dora Budor  
(b. 1984 in Zagreb, Croatia)

*Origin III (Snow Storm)*  
2019  
custom environmental chamber (reactive electronic system, compressor, valves, 3D printed elements, aluminium, acrylic, LED light, glass, wood, paint), organic and synthetic pigments, diatomaceous earth, FX dust, felt. Courtesy of the artist.

In her installation *Origin III (Snow Storm)* (2019), an edition of which was created especially for *The Penumbral Age*, Dora Budor alludes to environmental test chambers used by factories to examine the impact of atmospheric conditions and the passage of time on their products. Budor’s glass object, filled with pigments and particles, recalls a terrarium or a diorama from 19<sup>th</sup>-century museums of natural history, displaying a phenomenon or narrative scene in a three-dimensional composition. In *Origin III*, eruptions of miniature geysers cause particles ejected into the air to settle in the form of mounds and craters. The composition evolves and changes its appearance like a landscape subjected to natural processes over a span of centuries. In creating the *Origin* series,

originally comprising three objects of similar shape, Budor alluded to the colour scheme and composition of paintings by J.M.W. Turner (1775–1851), who captured violent and fleeting meteorological phenomena as well as traces left in the air by expanding industry. Turner displayed his unfinished canvases behind his studio, where they were exposed to the immediate impact of rain and snow, leaving “unique markers of time and space.” The version of *Origin* presented at the exhibition, using lighter hues, alludes to Turner’s painting *Snow Storm—Steam-Boat off a Harbour’s Mouth* (1842). The steamboat leaving port struggles with the swirling snow. In the dynamic, almost abstract composition, the clouds blend with the grey smoke from the boat, waves crash against rocks, and the sail is illuminated by rays of sunshine breaking through the storm. A similarly elemental scene plays out in Budor’s foggy work, depicting the circulation of particles, meteorological phenomena, and the interface of nature with industrial production. The installation is connected to the construction site for the new building of the Museum of Modern Art in Warsaw on Plac Defilad. Acoustic phenomena occurring on the construction site are recorded and converted in real time into code, which then controls the intensity of the movements of air occurring under the glass cover of *Origin III*, responsiblefor the fleeting visual impressions created by the wafting particles.

## • 9

Vija Celmins  
(b. 1958 in Rīga, Latvia)

*Night Sky #1 (Reversed)*  
2002  
paper, aquatint, photo engraving, dry needle. Courtesy of the artist and Zuzāns Collection.

*Strata*  
1983  
paper, mezzotinta. Courtesy of the artist and Zuzāns Collection.

*Untitled (Ocean with Cross #1)*  
2005  
paper, silkscreen print. Courtesy of the artist and Zuzāns Collection.

In 1944, Vija Celmins and her family fled Latvia to Germany ahead of the Soviet Army, and four years later emigrated to the United States. For the first few months in an American school she mainly drew, as she didn’t know a word of English. Soon after she began to collect pictures cut from magazines and books found in used bookstores. In 1962 she began art studies at UCLA. After a period of painterly experiments and a fascination with pop art and abstract expressionism, Celmins limited her palette to black, grey and white. For many years she rejected painting, and began to draw and explore other graphic techniques.

Celmins’ early drawings from 1967 / 1968 feature pictures of cloud formations and historical photographs from the period of the Second World War, torn from various publications, as well as original takes on the surface of the moon and Mars based on materials from Soviet and American space probes. An integral element of the compositions is the uneven edges of scraps of paper presented in the drawings, fragments of texts, and folds, underlining the artist’s concept which was aimed not at realistic copying of the photographed theme, but a flat modelling of three-dimensional objects, shreds of paper.

A breakthrough in Celmins’ work occurred when she was walking her dog on Venice Beach in Los Angeles and began to take photos of the ocean and make drawings copying selected fragments of the ocean’s surface on paper. The surface of the ocean, and later also deserts, the starry sky, and spiderwebs, became recurrent motifs which the artist is associated with to this day. Celmins points out that when drawing she does not return to the moment of observing nature or try to evoke the memory of the impressions accompanying that observation. She focuses on the medium, on the surface. She experiments with the pressure of the graphite, the intensity of hues, and repetitiveness of textures, the printing press, the format of the paper, or the white frame surrounding the presentation. In Celmins’ work, the observation of nature and atmospheric phenomena become a point of departure for an individual recreation or reconstruction of nature. In some of her works the artist includes subtle signs unmasking the photographic illusion. In the graphic work presented at the exhibition *Untitled (Ocean with Cross #1)*, there is a noticeable crosscutting through the composition, constructed from thin, white, diagonal lines. In *The Night Sky*, the starry firmament is captured in a geometric grid rescaling infinity to the dimensions of the sheet.

## • 10

Center for Land Use Interpretation

*Bingham Canyon Mine to Kennecott Smelter, Utah*  
2018  
video 23’00". Courtesy of the Center for Land Use Interpretation.

The Center for Land Use Interpretation (founded in Los Angeles in 1994) deals with “exploring, examining, and understanding land and landscape issues,” undertaking interdisciplinary reflection on planet modification through agricultural, industrial, military or tourism activities of Homo sapiens. As a student, Matthew Coolidge, the founder, met Robert Smithson—one of the pioneers of Land Art and an advocate for introducing the perspective of *geological time* in reflections on art. The scientific and philosophical spirit of Smithson’s art is present in the Center’s programs. CLUI organizes exhibitions, provides archives, runs a residency program in the Wendover Desert (Utah), publishes scientific books as well as guidebooks, and organizes trips to hard-to-reach corners of the United States, including nuclear test sites. The organization also established the conceptual American Land Museum, covering the territory of the entire United States. Its collection consists of objects and locations cataloged by the Center’s team (closed factories, dumps, aircraft cemeteries, mockups of cities for military exercises, bings, etc.). Critic, theoretician and curator Lucy Lippard wrote that CLUI is the most significant heir to the conceptual art of the 1960s and ’70s, still, at the same time, it is difficult to “recognize” their activities as art.

The exhibition presents a film made using the *flyover* technique, documenting the aerial view of Bingham Canyon Mine—an open-pit copper mine, the largest man-made excavation on earth—a kind of *capitalocene* monument. Over 17 million tonnes of copper, 5,900 tonnes of silver and 715 tonnes of gold have been mined here during the time frame of a century. CLUI: “The Landscan is meant to speak for itself, and, like a lot of ‘visual art,’ is meant to be absorbed on its own terms. It is not appropriate for us to write about it, to interpret it, as it already is an interpretation of the landscape.”

Following the trend of projects related to the revitalization of industrial areas, in 1973 Robert Smithson made an official request to Kennecott Copper Corporation—the management company of Bingham Canyon Mine. He suggested that they stop mining and instead change the status of this place into a work of art, referring in its form to a nineteenth-century cyclorama.

## • 11

Alice Creischer  
(b. 1960 in Gerolstein, Germany)

*In the Stomach of Predators*  
2012 / 2013  
video 22’23". Courtesy of the artist and KOW Gallery, Berlin.

In the video work *In the Stomach of the Predators*, four strange characters—a wolf, a hyena, a bear and a jackal—go on a journey. Each of them is a symbolic embodiment of the predatory logic of capitalism: privatization, monopoly, appropriation of land, and deprivation of rights. To understand these symbolic figures, the elements of costume, decoration, and artefacts must be carefully examined. The animals set out in quest of what was once a common good, but was taken to make room for exploitation of creatures and their environment by an external force.

We begin our journey on the island of Spitsbergen, home of the Svalbard Global Seed Vault. Deep under the earth and permafrost rests the entire biodiversity of Earth, stored in hundreds of thousands of dormant seeds. The seed banks are funded by the same corporations that conduct biotechnology experiments, marketing highly processed, high-output, resistant strains grown on industrial-scale farms throughout the world. In this manner, Monsanto, Pioneer and Syngenta quell the concerns associated with destruction of plant biodiversity. A huge mixture of diverse plant genes systematically disappears into bunkers guarded by predatory agro-corporations.

The journey next takes us to Benin, where a form of land ownership is being introduced which never existed here before, as in many other countries. Co-ownership and the individual right to use what is common was engrained in local knowledge and custom. Under new laws, the national authorities divide the land, expropriating the owners and selling the real estate, first managing to evict the residents. We are witnesses to the next colonial division of Africa. Eviction clearances are also underway in Istanbul, in Sulukule and Tarlabaşı, the oldest Roma districts, also inhabited by other minorities, near Gezi Park and Taksim Square. The government is uprooting the last public space, expanding urban projects in a lucrative public-private partnership. Exploitation of land is just as profitable as exploitation of workers. Exploitation of all possible resources sucks up what is held in common, degrades the environment, and strips of their last rights the workers settling in the slums of the metropolis. Deprived of community, rights and property, all of us together nestle in the belly of voracious agents of the neoliberal order.

Alice Creischer’s video explores the predatory logic of late capitalism, drawing on topics from research which the artist conducted over several years along with activist Andreas Siekmann concerning the privatization of the commons: seeds, land rights, and intellectual property. In their grotesque journey, the animals personify greed, injustice, destruction, and a paradoxical desire for survival in the era of catastrophes designed by humanity.

## • 12

Czekalska + Golec

Tatiana Czekalska  
(b. 1966 in Łódź, Poland)

Leszek Golec  
(b. 1959 in Świebodzice, Poland)

*Columbarium*  
1996  
bronze. Courtesy of the artists.

*Homo Anobium St. Francis 100% sculpture*  
1680–1985  
wood. Courtesy of the artists and Centre of Polish Sculpture in Orońsko.

Tatiana Czekalska and Leszek Golec are ecological activists who use art as a tool to fight for justice, equality, and inter-species empathy. Their work is meditative and spiritual; the artists refer to Buddhist solidarity with all life forms while at the same time citing the language of conceptual art and minimalism. The artists have been working as the duet Czekalska + Golec since 1996. Their work assumes the form of sculptures, photographs, objects, but also intangible transfers: energy, financial resources or concern. They use formats such as an exhibition, catalog or an opening to undermine the anthropocentric view of the world while including non-human collaborators: sheep, cats or pigeons. For example, the exhibition *T. atrica METAMORPHOSIS IMPERFECTA* (2004) served to observe a spider performing an almost imperceptible to the human eye "performance"—moulting.

The first work shown at an exhibition was *Homo Anobium. St. Francis 100% sculpture 1680–1985*. It is a sculpture of St. Francis of Assisi, patron of ecology, authored anonymously over 4 centuries ago, and then drilled by woodworm larvae. A customary approach to the form of the sculpture was abandoned, no longer being dominated by the regime of purpose, creativity, or the hierarchies of species. *Columbarium*, installed on the facade of the Museum, is a house for pigeons made of bronze, treated concurrently as an "energy battery." The word columbarium—a cemetery building from the times of Ancient Rome, with niches for funeral urns to be stored—comes from the Latin name "house for pigeons." Depending on whether we look at them with a human or bird eye, niches in the wall of the tomb can be a place of temporary or eternal rest.

## • 13

Betsy Damon Archive: Keepers of the Waters (Chengdu and Lhasa) at Asia Art Archive

Betsy Damon  
(b. 1940 in New York, USA)

Liu Chengying, *Altitude 3650 m, 25°C*  
1996 / 2020  
photography, digital print, paper. Courtesy of Betsy Damon and Asia Art Archive.

Zhang Xin, *Another Road*  
1996 / 2020  
photography, digital print, paper. Courtesy of Betsy Damon and Asia Art Archive.

Zhang Xin, *Another Road*  
1996 / 2020  
photography, digital print, paper. Courtesy of Betsy Damon and Asia Art Archive.

Yin Xiuzhen, *A Piece of the Sky*

1996 / 2020  
photography, digital print, paper. Courtesy of Betsy Damon and Asia Art Archive.

Li Jixiang, *Cleaning the River*  
1996 / 2020  
photography, digital print, paper. Courtesy of Betsy Damon and Asia Art Archive.

Li Jixiang, *Cleaning the River*  
1996 / 2020  
photography, digital print, paper. Courtesy of Betsy Damon and Asia Art Archive.

Yin Xiuzhen, *Shoes with Yak Butter*  
1996 / 2020  
photography, digital print, paper. Courtesy of Betsy Damon and Asia Art Archive.

Dong Song, *Stamping the Water*  
1996 / 2020  
photography, digital print, paper. Courtesy of Betsy Damon and Asia Art Archive.

Yin Xiuzhen, *Washing River*  
1996 / 2020  
photography, digital print, paper. Courtesy of Betsy Damon and Asia Art Archive.

Betsy Damon is a feminist, activist and environmental artist. Her early performances, such as *7000 Year Old Woman* (1977), were associated with the artist's commitment to the feminist movement. Damon founded the self-help organization No Limits for Women Artists, fighting sexism and the exclusion of women in the artistic community. In the early '90s—after carrying out several artistic works on climate change, such as casting a dry riverbed, *The Memory of Clean Water* (1985)—the artist decided to devote herself entirely to the protection of water resources on the planet, threatened by industrial and agricultural activities. In 1991, she founded the NGO Keepers of the Waters, which aims to support scientific, educational, and artistic projects related to raising awareness about the water crisis. The organization is involved in, amongst others, seeking solutions for the Cheyenne River in South Dakota, which is contaminated by radioactive uranium mill waste.

In the 1990s, Damon traveled to China to initiate artistic and activist projects related to river protection, mainly with the Funan River (which flows through the city of Chengdu, the cultural and economic center of the country in the southwest) and the Lhasa River (Tibet Autonomous Region). Organized in cooperation with artist Dai Guangyu and anthropologist Zhu Xiaofeng, the 1995 Keepers of the Waters in Chengdu—lasting several weeks—four years later led to the opening of the Living Water Garden, a water-themed ecological park that functions as a water treatment plant. In 1996, during a three-day artistic event organized in Lhasa (also in cooperation with Dai Guangyu and Zhu Xiaofeng), artists from the region as well as guests from the United States and Switzerland participated. The photographs presented at the exhibition include the works of the following artists: Liu Chengying (Chengdu), Zhang Xin (Shanghai), Li Jixiang (Chengdu), Yin Xiuzhen (Beijing), and Song Dong (Beijing).

## • 14

Tacita Dean  
(b. 1965 in Canterbury, UK)

*Beautiful Sheffield*  
2001  
photo-etching on paper. Courtesy of the Tate:  
Presented by the artist 2002

Tacita Dean studied painting at the Slade School of Fine Art in London; but since the mid-90s, she has been mainly using film and photography. Her film works—carried out on analogue materials, usually 16mm film—can be described as meditations on the passing of time, nature, and the medium that is slowly falling into oblivion in favor of digital media. Long, still shots often focus on natural phenomena, such as a sunset, steam rising from the earth, or human footsteps in a surrounding landscape. Film references can also be found in Dean's works made with other techniques—naturalistic chalk drawings on large-format boards or photographs and postcards that have been processed by the author.

*Beautiful Sheffield*, a work being shown at the exhibition, is part of a larger series entitled *The Russian Ending*, consisting of twenty black and white photogravures (the photographic image was transferred to a metal plate, etched with a photosensitive emulsion, then covered with paint and printed in a press). The basis of each of the prints included in the portfolio is a postcard found by Dean at a flea market depicting a tragic event—an accident or a natural disaster. The collective title of the series refers to the beginnings of Danish cinematography, when each of the films produced had two versions—directed for the American market, having a happy ending, and a version with pessimistic overtones intended for Russian audiences. Each of the frames selected by Dean are superimposed with the artist's handwritten notes, reminiscent of a director's remarks regarding camera work, lighting, mood, or sound. The graphics can, therefore, be treated as ideas for separate films that will play out in the recipient's imagination.

In *Beautiful Sheffield*, one of the inscriptions on the industrial landscape depicting a series of dark chimneys emitting black smoke into a grey and heavy sky reads: "The Russian (pastoral) Ending ... we must weep for the past." Here, Dean is expressing longing for the idyllic landscape destroyed by the industry of England, which is to be intensified by the film effects suggested by the author in the notes accompanying the frame, emphasizing the density of the smog and soot, removing all features of "bucolic bliss" from the depiction. The final image of this imaginary film would be complemented by a soundtrack of a local choir singing the patriotic anthem *Jerusalem*, based on the poem by William Blake.

## • 15

Thierry De Cordier  
(b. 1954 in Oudenaarde, Belgium)

*The Alpine Discourse*  
1987  
silkscreen on paper. Courtesy of the Van Abbe Museum, Eindhoven.

Thierry De Cordier is an artist, philosopher and writer. After completing his painting studies at the Royal Academy of Fine Arts in Ghent he could never settle down. Thus began the artist's many years of peregrinations, when he contemplated in solitude and wrote poetry. For a while he hoped that he could achieve peace in his own garden, where he explored the mysteries of plant cultivation and the properties of herbs, and hid

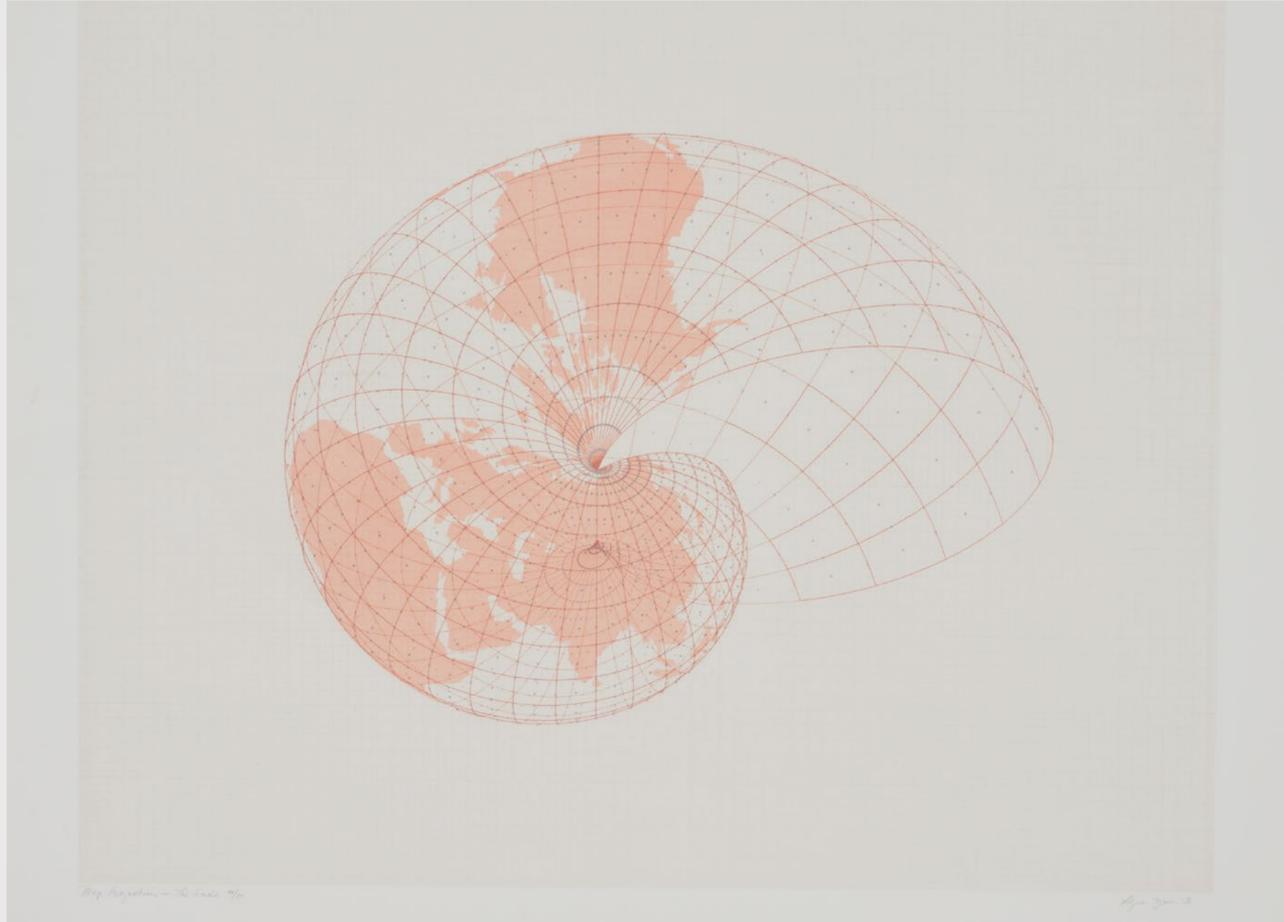
## • 16

Zhang Xin, *Inna droga* | *Another Road*, 1996 / 2020.



## •16

Agnes Denes, *Systemy izometryczne w przestrzeni izotropowej – projekcja map: ślimak* | *Isometric Systems in Isotropic Space – Map Projections: The Snail*, 1976.



from civilization. But he didn't manage to heal his battered spirit then, nor when, after a move to Ostend (1982–86), "he turned his back to others and his face to the sea," admiring and painting the power of the ocean. His creative process is driven by anxiety and melancholy, romantic in spirit, caused by a lack of identification with the contemporary world oriented toward constant progress, consumption and growth. The artist claimed to have "absolutely nothing in common with the 20<sup>th</sup> century," and his gloomy, dark-hued paintings of the sea and mountains can be interpreted as a metaphor for internal struggles.

De Cordier lives constantly torn between a desire for hermitic isolation and a wish to share his thoughts with his surroundings. His work includes architectural designs, models and installations playing numerous, sometimes mutually exclusive functions, as a shelter, studio, abode, garden shed, temple, meeting place, and an open platform from which the artist can communicate with audiences. In his performances, held at depopulated sites and also in cities, De Cordier proclaims messages which no one has usually heard before. A similar motif recurs in his graphics, for example the silkscreen print *Le discour alpin* (Alpine discourse), presenting a lone man, the artist's alter ego, standing on a rocky ledge and reading out a text held in his hands toward the vast mountain landscape. The handwritten notation below the composition states in French, "I decided to change the world." Under another print of the same work, found in a private collection, the artist wrote instead, "I decided to cut out my own tongue."

## • 16

Agnes Denes  
(b. 1951 in Budapest, Hungary)

*Isometric Systems in Isotropic Space – Map Projections: The Egg*  
1976

four-color lithograph on Rives BFK paper, edition of 36 / 50. Courtesy of the artist and Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York.

*Isometric Systems in Isotropic Space – Map Projections: The Hot Dog*  
1976

four-color lithograph on Rives BFK paper, edition of 6 / 50. Courtesy of the artist and Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York.

*Isometric Systems in Isotropic Space – Map Projections: The Snail*  
1976

four-color lithograph on Rives BFK paper, edition of 48 / 50. Courtesy of the artist and Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York.

*Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan – Aerial View*  
1982

C-print, paper, edition of 6. Courtesy of the artist and Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York.

*Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan – The Harvest*  
1982

C-print, paper, edition of 6. Courtesy of the artist and Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York.

*Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan – With Agnes Denes Standing in the Field*  
1982

C-print, paper, edition of 6. Courtesy of the artist and Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York.

*Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan – With Statue of Liberty Across the Hudson*  
1982

C-print, paper, edition of 6. Courtesy of the artist and Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York.

"My work is a composition, a process, a place, a field of grain, a mathematical forest, benign problem solving, nature articulated through human intelligence, philosophy in the land"—says Agnes Denes about her work. Denes considers herself a precursor of environmental art, and her numerous activities in public spaces focus on attempts to expand ecological awareness in environments intensively processed by people, such as cities or industrial and post-industrial areas. In the works created since the 1960s, Agnes Denes utilizes trans-disciplinary knowledge, combining the dynamics of natural processes and the organization of societies. One of her most celebrated activities is *Wheatfield—A Confrontation: Battery Park Landfill* from 1982, which cleared the landfill in downtown Manhattan and sowed two acres of wheat in that very spot. Two hundred trucks' worth of soil were brought to the site and two hundred and eighty-five grain furrows were dug by hand. The end of the four-month trial was the August harvest, yielding five hundred kilograms of flour from the grain, which then traveled to twenty-eight cities around the world in an exhibition called *The International Art Show for the End of World Hunger*, organized by the Minnesota Museum of Art. Importantly, the location of where the artist sowed the field was located between Wall Street and the World Trade Center, opposite of the Statue of Liberty. The combination of fertile soil and wheat growing on it—an archetypal symbol of prosperity—with the icons of globalization and economics based on financial speculation constituted a confrontation of incompatible ways of thinking about prosperity. Denes emphasizes that her actions desired to call attention to our misplaced priorities in the global economy and Wall Street bankers who run *business as usual*, producing *climate debt* and inequality as a side effect of the economic system. After the project was completed, the land was commissioned for the construction of a luxury apartment complex.

In turn, in the series *Isometric Systems in Isotropic Space – Map Projections* from 1976, Denes reaches for the mathematical formulas of measurements and maps of the Earth, applying them in drawings of organic shapes, e.g. eggs, lemons, hot dogs, or a snail. The disruption of mental habits and known perspectives causes that the familiar representation of the planet moves into unknown dimensions and creates new relationships. Denes asks the question of how systematized ways of representing topological data affect the rigidity of the rules for producing knowledge and the way of thinking about the relationship between people and the planet.

## • 17

Ines Doujak  
(b. 1959 in Klagenfurt, Austria)

*Ghostpopulation*  
2019

historical prints montaged on black paper mounted on alu-dibond. Courtesy of the artist.

Ines Doujak is an Austrian artist with a queer-feminist, anti-racist, anti-colonial focus. She co-creates the long term and ongoing project *Loomshuttles / Warpaths*, which centers on highlighting the complex and asymmetrical relations between Europe and Latin America through the history of Andean textiles. The

artist's activities often include textiles, treated as an ancient global product, serving as a map showing how the various forms and consequences of colonial policy tie the past to the present.

Under the exhibition, works from the collage series titled *Ghostpopulations* from 2019 shall be presented. These are multi-colored images, cutouts created on the basis of 19th and 20th century nature educational boards and medical textbooks from, amongst others, the collections of the Leprosy Museum in Bergen. Although leprosy epidemics in Europe ceased already in the 16th century, fear of infection continued for a long time, primarily because leprosy was considered a punishment for sins. Leprosy patients were excluded from their communities; they lost most of their rights and were forced to leave their families. Society used a language that excluded them and legitimized the withdrawal of their rights and property—leprosy patients were described as parasites and pests. Doujak's collages depict hybrids constructed of human bodies, plants, worms, vegetables, birds, reptiles and amphibians. The human bodies are wounded, covered with pimples, fungi, growths—all leper and beautiful at the same time. The focal subject matter of the collages is desperation, which the artist considers the leading economic force of the modern world. Entire populations migrate in search of economic and climate stability, fleeing towards the slightest ray of hope just to find themselves in the worst position: people and animals are deported, sold and branded, ending up as extremely cheap and disposable goods. Because Ines Doujak in her collages combines human bodies with animal bodies and plants, the species become obscure. This in turn results in the interspecies beings all functioning on equal terms. In her Baroque compositions, she immobilizes the economy of despair while simultaneously restoring vitality to the tired human species and entwines it in a dance with other entities.

## • 18

Jimmie Durham  
(b. 1940 in Houston, Texas, USA)

*A Dead Deer*  
1986

skull, bone, wood, paint, string, plastic. Courtesy of the Museum of Modern Art, Antwerp.

"This is what he gave me as a name gift; that I would always see whatever was dead if it were within my field of vision. For more than thirty years I have seen every dead bird and animal every day wherever I am."

This is how the American artist, poet and activist Jimmie Durham described his relationship with animals in 1984. Famed for his engagement in the battle for the rights of native peoples in the American Indian Movement, Durham has largely devoted his artistic activity to undermining the assumptions, prejudices and stereotypes underlying Western culture, deconstruction of national discourses and identities, and unmasking of the symbolic and literal violence experienced around the world by minorities and oppressed groups. Durham creates drawings, graphics, collages, films and photographs, presents performances, and writes ironic essays, full of black humour, often analysing colonial histories and revealing the omnipresence of colonial images and heritage in contemporary culture. The best known are his sculptural assemblages, such as stone or wood combined with synthetic elements, glass, steel, fragments of clothing, and trivial everyday items, often supplementing the work with text. By stressing his membership of the Cherokee tribe (which that community itself has disputed many times), Durham plays with the stereotype of the

"Indian artist" and the "Indian aesthetic." He creates ambiguous forms slipping through the boundaries between "Western art" and "traditional culture." The materials most often used by Durham include animals' bones, skulls and body parts, which he gathers on his travels around the United States and Europe. In many works, such as *A Dead Deer*, shown in the exhibition, the artist pays homage to dead creatures, seeking to convey their unique, individual character using an assemblage of meagre objects and materials. Presented among other places at the Venice Biennale in 2019, during which Durham was honoured with a Golden Lion for lifetime achievement, the hybrid figures of animals seem to be suspended between life and death, gazing meaningfully at us and baring their teeth. Composed of the skull and legs of a real animal, a piece of wood and plastic ornaments, *A Dead Deer* moves delicately, like a figure in a medieval dance of death. Durham aptly points out that he has seen dead animals all over the world for decades—realizing that he lives in the era of the “sixth mass extinction,” when every day more species of animals disappear from the face of the earth. His eerie, artificial / animal totems are a sign of the effects of colonization of the entire planet by mankind and subjugation of plant and animal kingdoms, accompanied by huge violence and the suffering and death of an unimaginable number of non-human beings.

## • 19

Jerzy Fedorowicz (b. 1928 in Pruszków, d. 2018, Poland)

Ludmiła Popiel (b. 1929 in Zarównie, zm. 1988 in Warsaw, Poland)

Jerzy Fedorowicz Osieki '72 – programme 1972 programme of the tenth meeting of artists, scientists and art theoreticians Osieki 1972.

Ludmiła Popiel *Nić [Thread]* 1971 conceptual charts for the project of connecting the two banks of the Turów mine basin by thread.

Ludmiła Popiel and Jerzy Fedorowicz *Synchron* 1977 documentation of the action during the open-air workshop Dłusko 1977, photo: Stanisław Fijałkowski.

*Ziemia Zgorzelecka – 1971: science and art in the process of protecting the natural human environment* Wrocław 1971 Ziemia Zgorzelecka 1971 coferencce materials, edited by Jerzy Ludwiński.

reIARTacje – symposium Dłusko 1977 Dłusko 1977 symposium catalogue edited by Andrzej Matuszewski.

Ludmiła Popiel and Jerzy Fedorowicz—conceptual artists, strongly associated with the organization of the first plein-airs in Osieki. The plein-airs that took place every year between 1963–1981 were crucial for the development of Polish neo-avant-garde art. It was through these outdoor meetings that Popiel and Fedorowicz developed their interest in conceptual art and started a joint conceptual artistic collaboration.

The main motivation of the plein-airs was to confront various trends of contemporary art and to follow changes in formal and theoretical attitudes. Efforts were made to implement this program according

to the principle of rotation—of topics, curators as well as members of the organizational team. The archives of the plein-airs perfectly demonstrate the environmental awareness and tradition of ecological art that has been alive since the 1970s. During the meetings, the artists presented new, often utopian solutions for the immediate area, country, and even planet.

In addition, in group activities they often proposed specific solutions, postulating immediate protection of the environment and created eco-interventions. One of the examples of the first artistic-ecological activities in Poland was the Ziemia Zgorzelecka Plein-air which took place in July of 1971 in Opolno-Zdrój. The artistic activities taking place during this plein-air focused on the relationship between man and nature, which resulted in, amongst others, a series of photographs by Natalia LL entitled *Natural Surrounding (Otoczenie naturalne)* and the work of Ludmiła Popiel *Thread (Nić)* in the Turów Mine, wherein the artist intended to connect two edges of a vast mine basin using a thin line. The outdoor exhibition entitled *Art and Science in the Process of Protecting the Human Natural Environment* was held near a mine in Turów.

The next plein-air taking up ecological matters took place in Osieki between August 10-24, 1972. Its theme was “Art and Science in the Process of Protecting the Human Field of Vision.” The plein-air’s manifesto accused the human species of having a devastating impact on the environment: "The activation of powerful energy resources, mass production of all consumer goods, exploitation of lands and oceans at an accelerated pace, for ever-increasing nutritional needs, the emergence of-millions of urban agglomerations—these are just some of the phenomena characteristic of activities common to us.” (*Avant-garde in Plein-air: Osieki and Łazy 1963-1981 (Awangarda w Plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981)*. Zygmunt Wujek, the art commissioner of the plein-air, emphasized that the event was a reaction of the community to the Club of Rome report “The Limits to Growth,” i.e. a document analyzing the future of humanity in the face of the increasing number of Earth’s inhabitants and the depletion of natural resources. Numerous artistic activities took place within the frames of the plein-air, including *Ticketing (Mandatowanie)* by Jerzy Treliński and Andrzej Pierzgalski, who in the streets of Koszalin gave car owners fines for offenses, supplemented with the words "against the natural environment of man"; the action *Unveiling of the Wood Monument (Odślonięcie Pomnika DREWNA)* prepared by Zygmunt Wujek; installation by Andrzej Pawłowski *In defense of the natural environment (W obronie środowiska naturalnego)*, consisting of mirrors and gas masks; Wanda Gołkowska's action *A Collection of the Word Earth (Kolekcja słowa Ziemia)*; the photographic action by Krzysztof Wodiczko *90 minutes of photographing the sea (90 minut fotografowania morza)* and *Transformation (Przekształcanie)* by Ludmiła Popiel and Jerzy Fedorowicz, in which the artists combined landscape and mathematical symbols used to describe the situation created by the artists as well as the existing reality. Participants of the Osieki '72 plein-air also issued a joint proclamation "Let's protect the Polish landscape!" in defense of maintaining the purity of Lake Bobęciński, part of which was annexed by industrial plants in Szczecinek. Postulates from Osiek '72 were continued during another plein-air focused on the issue of water resources, entitled “Art and Science in the Process of Protecting the Human Field of Vision. The plasticity of water landscapes.”

The exhibition also includes archival photographs from the reIARTacje Symposium, taking place in Dłusk between February 2-11, 1977. During, Popiel and Fedorowicz implemented the action *Synchron*, which consisted in creating a geometric model that was the result of taking three independent, freely made group decisions regarding the choice of direction in a given space.

# • 20

Hamish Fulton (b. 1946 in London, UK)

*Small birds; A continuous 101 mile walk without sleep country roads Kent and Sussex England full moon 10 11 November, 1992* 1994 offset on paper. Courtesy of the Van Abbe Museum, Eindhoven.

Hamish Fulton has often been classified as a sculptor, photographer, conceptual artist and exponent of land art, but he refers to himself simply as a “walking artist.” This term is closely connected to his creative practice, which has consistently relied since the early 1970s on walking, an activity which Fulton conceives of as an individual or group “experience” recorded in the form of a work of art. He documents his countless walks using photography, text, drawing, or a form combining all of these media. Fulton carried out his first walk with students from St. Martin’s College of Art in London in 1967. He already knew that his artistic work would not involve the production of more and more objects. The artist refers to the first six years of practising his artistic walks as a trial period, full of errors. It was only in 1973, after completing a walk of over a thousand miles “from coast to coast,” i.e. from Duncansby Head in northern Scotland to Land’s End at the south-western tip of England, which took the artist 47 days, that he made what he called “the most important decision of my creative life: to make art resulting only from the experience of individual walks.” Since then Fulton has conducted numerous pedestrian excursions of various types, from solitary expeditions lasting several weeks to group urban walks involving hundreds of people. Every time the artist tries to interfere with the surrounding landscape as little as possible, not modifying natural formations, leaving traces of his presence, or collecting any found objects. Only after completing the excursion does Fulton write a text poetically conveying the essence of the hike, and that becomes the trace of his individual experience. For years he has linked his practice with engagement in environmental protection and the fight for the rights of native communities, for example in North America and Tibet.

# • 21

Futurefarmers *The Flatbread Society* 2020 oven and the soot writing on the wall. Courtesy of the artists.

The interdisciplinary collective Futurefarmers, founded in 1995 by visual and graphic artist Amy Franceschini (b. 1970 in Patterson, USA), organizes long-term programs focusing on the subject of land cultivation and ownership, biodiversity, food production, and migration. The name of the group refers to an American organization educating young farmers since the 1920s —the Future Farmers of America. The collective started its activity as a graphic studio carrying out commercial orders, inter alia, for MTV and NASA, which enabled it to become active on a rather large scale. For example, *Victory Gardens* (early 2007) is a program that helps the residents of San Francisco transform backyards, balconies and roofs into gardens by using packages containing seeds and fertilizers, along with instructions on cultivation that have been distributed and delivered by bicycles. *Seed Journey* is one of the main programs of Futurefarmers—a travel-exhibition-research project, inaugurated in Oslo in 2016, concerning “the migration of people, ideas and seeds in time and space.” The members

of the collective describe the nature of *Seed Journey*: "A rotating crew of artists, anthropologists, biologists, bakers, activists, sailors and farmers join the journey and share their findings at host institutions along the route from small harbors to large ports from barns to museums (contemporary art, natrual history and maritime) to social centers." Part of the trip took place on board the vessel RS-10 Christiania from 1895, and the grain that was on board came from, amongst others, archaeological excavations in Finland. This trip is defined by Futurefarmers as a "museum-event" (an art movement with no fixed location), touching upon a number of issues related to climate change, such as: monocultural agriculture, domestication of plants, relationships between humans and non-humans, patenting nature, and invasive species. It is a journey "to the end of nature," to the sources of today's world organization, initiated by the Neolithic revolution about 12,000 years ago. Futurefarmers' participation in the exhibition is processual, it symbolically begins by placing a portable bread oven in the museum (it will be used during picnics and gatherings and the soot left after baking will be used to create inscriptions on the walls). In the ensuing months, there will be activities and interventions with the participation of the collective's members—according to the instructions they sent.

# • 22

Cyprien Gaillard (b. 1980 in Paris, France)

*Real Remnants of Fictive Wars V* 2004 35mm film and 35mm film transferred to video 7'09". Courtesy the artist and Sprüth Magers

Cyprien Gaillard, sometimes referred to as an “archaeologist of the present,” examines the contemporary, exposing the approaching collapse and entropy which he finds endlessly fascinating. From the start of his artistic work, which includes sculpture, photography, video, painting, performance, and interventions in public space, Gaillard has treated the present as a reservoir of the forms and traces humanity imprints on nature. The French artist, combining the Romantic tradition with the principles of land art, operates on a geological scale, aware like Robert Smithson of the processes shaping Earth as we know it as well as phenomena that may be annihilated by the work of *homo sapiens*. He perceives reality as an unbroken cycle of evolution and reconstruction.

*Real Remnants of Fictive Wars* (2003–08) is a series of on-camera actions, akin to land art, in which Gaillard displays a landscape while activating industrial fire extinguishers. The image is temporarily enveloped in a white mist, calling to mind painterly compositions from the age of Romanticism. In *Real Remnants of Fictive Wars V* (2004), presented at *The Penumbral Age*, the camera sweeps horizontally along the decorative balustrade of a French castle, with a park spreading out in the background. It was originally shot on 35 m film, then slowed to 32 frames per second, giving the image an unreal, hypnotic effect. White smoke slowly begins to emerge from a tree at the centre of the composition. It gathers in the form of a cloud, which gradually spreads, causing the centre of the frame to disappear from view entirely. After a long time the smoke disperses, leaving as its only trace a grey deposit clinging to the leaves of the tree like rime ice, highlighting its structure as in the painterly effect of *grisaille*. The particles rising in the air call to mind the dust appearing just after the demolition of a building. But nothing is destroyed here, and the intervention made in the landscape, an ephemeral act of “vandalism,” is only temporary.

# • 23

Simryn Gill (b. 1959 in Singapore)

*Footloose* 2007– ongoing objects found on walks; various thread, wool and cloth. Courtesy of the artist.

Untitled 2020 monoprint on kozo paper from a dry banana leaf off a tree in the artist's neighbour's garden in Sydney. Courtesy of the artist.

Simryn Gill was born in Singapore, raised in Malaysia, and educated in India and the UK. She creates systematic collections and conceptual installations exploring how history and memory influence human relations with the surrounding world, as well as objects made of apparently randomly collected items, found artificial and organic materials, clippings from books and old prints. Her artistic practice relies on sensitivity to the utterly mundane, careful examination of the everyday from various perspectives, and thorough exploration of the environment through collecting, writing, reading and photography.

*Footloose* comes from a series the artist began working on in 2007. Bracelets and necklaces made from items found when walking on pavements and beaches form a coherent collection of abandoned objects restored to life when worn by people. In her artistic practice, Gill examines colonial history and studies the complex mechanism of assimilation of knowledge coming from the world, in which *nature* itself is used as an object and metaphor. Her works manipulate the colonial discourse of *culture's* domination of *nature*. The collected elements form a coherent new constellation of what is human and non-human, while mankind and the artefacts produced by it again join in natural processes. Found objects—pieces of wood, plastic elements, and pages from books—are combined into organic arrangements which we recognize more emotionally than intellectually, as souvenirs and recollections left from the human epoch. The actions of collecting, commemorating, arranging, pressing and printing are guided by pre-Enlightenment rationality, a sense of the need to bid farewell to the world controlled by humans, as it recedes into the forgotten. Alluding to the tradition of 19<sup>th</sup>-century missionaries in the South Pacific preparing herbaria and prints of unfamiliar plants, Gill herself creates pressings of found objects, plants and animals' bodies on paper. She collects dead snakes from the roadside, carefully preserves dead birds brought home by her cats, and then coats them with ink and wraps them in paper, creating ink-print souvenirs. In this manner she obtained a print of a withered banana leaf from the garden of one of the artist's neighbours in Sydney (Untitled, 2020). That day the temperature in the city was 47°C, and extreme fires raged all over Australia. Gill's works allude to a contemporary sense of unease, but don't convert it into metaphor—they make us begin to notice our own sensitivity, which arises when the outside world contacts the surface of the skin. The artist shows that the fragility of nature and our own fragility are inseparable. In this delicate montage she doesn't restore things to life or repair them. Instead, she seems to say, particularly to those capable of imagining the apocalypse, that perhaps all we can do now is remember.

# • 24

Wanda Gołkowska (b. 1925 in Rzeszów, d. 2015 in Wrocław, Poland)

*EARTH collection* 1972 drawing, ink, feather, card. Courtesy of Museum in Koszalin.

Wanda Gołkowska was an artist seeking a new artistic language. In the 1950s she was interested in matter painting; her compositions were abstract, structural, formed with thick layers of paint. She also created the series *Tablice* (Tablets), compositions constructed of rhythmic, repeating geometrical forms, furrows and grooves, forming universal arrangements. Gołkowska sought formal and spatial solutions, as her paintings became reliefs and then began to emerge into space as three-dimensional objects relating to space and organizing space around them. She experimented at Galeria Pod Moną Lisą, operated by Jerzy Ludwiński, where she showed 3D objects composed of frames and wooden blocks, as well as boards with moving elements which could be arranged in any manner. Apart from space, Gołkowska introduced motion and accident into her compositions, calling her objects *Układy otwarte* (Open arrangements). Seeking conceptual solutions, she also worked on *Kolekcje* (Collections), projects responding to the overproduction of information. The collections of thoughts, concepts, jotted-down facts, and catalogues of colour used in them constituted a new form of documentation, open to continuation. The collection *Art* (1972) was a board of alphabetically arranged names identifying various genres of art, while the collection *Katalog* (Catalogue) was a board with numbered squares presenting various shades of cool colours. *Kolekcja Błękitu – tautologia słowa* (Blue Collection: Tautology of the word, 1976) was based on the relation between the colour and the word describing it. *Kolekcja ZIEMIA (EARTH Collection)*, presented at the exhibition, was created at the plein-air in Osieki 1972. It is a set of drawing equivalents of words / concepts, conveying different senses of the word “earth.” The board was filled with drawings of 41 linguistic variants of this term, alluding to visual and auditory versions of the concept. *EARTH Collection* ranges from abstract sounds to tangible objects. The artist added clumps of earth to the collection, as an integral part of the work. “By introducing the concept of COLLECTION into my work, I affirmed that the sums of artistic events and facts are sets, a collection of intellectual constructions.” Gołkowska wrote, alluding to the conceptions of Joseph Kosuth, who focused in his artistic practice on issues of conceptual tautologies and intellectual constructs involving material objects and how they are transformed in the field of art and in linguistic definitions (e.g. in his 1965 work *One and Three Chairs*).

# • 25

Guerrilla Girls *10 trashy ideas about the environment* 1994 offset lithograph, polythene bag. Courtesy of the Van Abbe Museum, Eindhoven.

Guerrilla Girls is an anonymous feminist group made up of artist-activists fighting all forms of sexism, racism, and inequality in the art world. Gorilla masks—which they wear during their actions in public places—have become the hallmarks of the Guerrilla Girls. Anonymity allows them to focus on problems that need to be addressed without focusing on identity—Guerrilla Girls can be anyone, they are everywhere.

The catalyst for their activism was an exhibition of two hundred contemporary artists organized in 1984 at MoMA, New York, among which there were only a dozen or so women and a few non-white people. Guerrilla Girls did not intend to argue with the facts, but instead wanted to say things as they were—the history of art is the history of patriarchy, and the world of art is primarily male and white, not because of the outstanding quality of the work of white men, but because of the systemic discrimination inscribed in it.

In their iconic posters, Guerrilla Girls illustrate facts about sexism and inequality, use mocking visualizations to reveal gender and ethnic prejudices as well as corruption in politics, art, film, and pop culture. The Guerrilla Girls' protests are supported by quantitative data on the world of art, film, and theater. According to the members of the group, the main task of the artists and activists is to ask basic questions, for example: Why is the world of art primarily a place for white men? Guerrilla Girls challenge mainstream narratives, revealing injustice and exclusion. They have implemented hundreds of projects (in the form of posters, actions, protests, books, films, or stickers) around the world. They also intervene and organize exhibitions in museums, stigmatizing discriminatory practices in art institutions—e.g. in 2015, they displayed a projection on the façade of the Whitney Museum criticizing income inequalities in the world of art.

*10 trashy ideas about the environment* from 1994 ridicules attitudes characteristic of *climate change denial*—arguments negating climate change in the name of individual comfort are given in the form of quotes. Today, Guerrilla Girls' work can be read as a voice in the debate on the individual responsibility of each and every one of us for the climate catastrophe and the simultaneous lack of necessary system solutions. As the latest data shows, individual attitudes are important, but it is the sins of *capitalocene*, such as *ecocide* resulting from the extraction of fossil fuels, *terraforming* through quarries or large-scale animal breeding farms that are the main factors leading us directly towards a climate catastrophe.

## • 26

Małgorzata Gurowska  
(b. 1977 in Warsaw, Poland)

*Red*  
2007–19  
paper (notebook – 96 pages – A4 size), dye (red)  
155,000 drops. Courtesy of the artist.

It takes about 155,000 cochineal larvae to produce a kilogramme of carmine (carminic acid, also known as E120), a popular red organic dye. Until the 16<sup>th</sup> century carmine was most often produced from the Polish cochineal, and before the expansion of transatlantic trade the larva of this insect was one of the biggest export goods from Lithuania and Poland. Polish cochineals were particularly intensively exploited in the territory of Red Ruthenia (in what is now south-eastern Poland and north-western Ukraine), although it is unclear to what extent the name of the region is related to the valuable pigment. In the process of producing carmine from the Polish cochineal, its larvae were soaked in boiling water, dried in the sun or in an oven, and then chopped or ground and dissolved in rye kvass. This valuable product was then sold at a huge profit abroad, for example to Germany, Venice or Tuscany, mainly for use in the textile industry. Carmine was also extensively used for dyeing (including cardinals' capes called *mozzette* and the red coats of the British army) and in painting.

After the colonization of Central America, carmine pigment began to be made from the more productive Mexican cochineals, which feed on prickly-pear cactus and from which red pigment had been derived as far back as the time of the Mayans and Aztecs. In the 19<sup>th</sup> century the demand for carmine steadily grew in Europe, and it began to be used as a food dye and as one of the main ingredients of the cosmetic rouge very popular at the time. In the second half of the 19<sup>th</sup> century interest in the substance rapidly declined, but it is now undergoing a real renaissance, as many manufacturers of cosmetics and foods use carmine as a "natural" substitute for synthetic colouring agents.

Małgorzata Gurowska dripped 155,000 drops of red ink (not containing carmine) onto an A4 notebook. Gurowska is a Polish visual artist, curator and lecturer affiliated with the Warsaw Academy of Fine Arts, of which she is also a graduate. In her artistic and design practice, Gurowska reflects the perspective of non-human beings, drawing attention to their subordinated position and revealing how they are exploited by the human species. The work *Czerwień* (Red) presented at the exhibition is a conceptual monument to insects treated for centuries as a cheap resource. The work alludes not only to the complex and violent history of carmine, but also to the deep, longstanding ties between humans and animals. These modest larvae play a huge role in economic, commercial and geopolitical processes, and accompany us in our everyday life. Traces of the insects are found in food and cosmetics, and also in the names of colours and a geographical region—and in Polish the month of June.

## • 27

Anna & Lawrence Halprin

Anna Halprin  
(b. 1920 in Winnetka, Illinois, USA)

Lawrence Halprin  
(b. 1916 in New York, d. 2009 in Kentfield, USA)

*Experiments in Environment workshop.*  
*Build a Driftwood City, Ann Hallecks*  
*+ Steve & Bob—a site for rituals*  
1966 / 2020  
digital print on paper. Lawrence Halprin Collection, The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

*Experiments in Environment workshop.*  
*Build a Driftwood City*  
1966 / 2020  
digital print on paper. Lawrence Halprin Collection, The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

*Experiments in Environment workshop.*  
*Build a Driftwood City*  
1966 / 2020  
digital print on paper. Lawrence Halprin Collection, The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

*Experiments in Environment workshop.*  
*Build a Driftwood City*  
1966 / 2020  
digital print on paper. Lawrence Halprin Collection, The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

*Experiments in Environment workshop.*  
*Build a Driftwood City*  
1966 / 2020  
digital print on paper. Lawrence Halprin Collection, The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

*Experiments in Environment workshop.*  
*Sensory Walk*  
1966 / 2020  
digital print on paper. Lawrence Halprin Collection, The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

*Halprin Cabin, Sea Ranch. Activities within cove*  
1980 / 2020  
digital print on paper. Lawrence Halprin Collection, The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

*RSVP Cycles Publication. Ecoscore study for Sea Ranch*  
ca. 1969 / 2020  
digital print on paper. Lawrence Halprin Collection, The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

*Sea Ranch, CA Ecological Planning. Radiation Impact Chart*  
1963 / 2020  
digital print on paper. Lawrence Halprin Collection, The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

*Sea Ranch, CA Landscape survey. Driftwood on beach*  
ca. 1964–70 / 2020  
digital print on paper. Lawrence Halprin Collection, The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

*RSVP Cycles Publication Ecoscore for Sea Ranch*  
ca. 1969 / 2020  
digital print on paper. Lawrence Halprin Collection, The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Between 1966 and 1971, the dancer and choreographer Anna Halprin (born 1920 in Winnetka, Illinois) and the landscape architect Lawrence Halprin (born 1916 in Brooklyn, New York, died 2009 in Kentfield, California) organized a series of workshops in San Francisco, at their home in Kentfield, and in Sonoma County, where the Sea Ranch, a settlement of homes embedded in the landscape, was erected. Designed in 1962, the Sea Ranch was located on a 10-mile stretch of coastline three-and-a-half hours north of San Francisco. In his adaptation projects, Lawrence Halprin paid attention to the harmonious fusion of aesthetics and ecology. In creating the plan for development of the Sea Ranch, he was inspired by the culture of the Pomo Indians, natives of California who "lived lightly on the land." Along with four other architects working on the Sea Ranch, he created a set of construction principles to be followed when erecting modest, low-rise wooden homes on the site, "responding to the spirit of the place, its terrain, its climate, its vegetation." These same rules applied to the green areas surrounding the buildings; the gardens could be planted only with vegetation native to the area. The team was also responsible for insisting on maintaining public access to the ocean and prohibiting privatization of the coastline. Seeking to visualize the philosophy guiding him in creating the Sea Ranch and drafting the guidelines for the community planning to live there, Lawrence Halprin prepared a diagram, *Ecoscore*, depicting in the organic shape of a seashell the history of the lands adapted for construction of the settlement, reaching back to the Jurassic period. This original diagram was intended to remind the architects, builders, developers and residents of the Sea Ranch of the history of the region, its native settlers, and the layers of earth and rock under their feet built up over millennia.

During their cross-disciplinary Experiments in Environment workshops, involving students of architecture and dance, choreographers and landscape designers, Anna and Lawrence



•30

Ice Stupas Project, *Lodowa stupa w Ladakh* | *Ice Stupa in Ladakh*, 2015 / 2020.

Halprin often used various types of instructions or diagrams to serve the participants as a basis for further improvisation. They even created their own cooperation methodology, called the "RSVP Cycle," which could be applied to any type of group activity (R for "resources" immediately available; S for "score," a record of instructions assisting in the work; V for "valuation," meaning assessment of the value contributed to the process by each participant; and P for "performance" of the real work).

The improvisational workshops were intended to stimulate collective creativity. For several weeks the participants explored the immediate environment together and took part in exercises led by the Halprins or their invited guests. The exhibition features design drawings and instructions by Lawrence Halprin for the architectural adaptation of the Sonoma coast, along with documentation of exercises conducted at the Sea Ranch. During "sensory walks," groups of students experienced the surroundings through various senses, focusing on each one in turn and excluding others, thus selecting among the stimuli reaching their consciousness. Deep integration with the environment and exercises in togetherness also became the basis for workshop entitled "Driftwood City," where the participants were tasked with building a shelter from wood and branches washed up on the beach.

## •28

Mitsutoshi Hanaga  
(b. 1955 in Tokyo, died in 1999, Japan)

*Collective of Monks Praying to Kill Owners of Corporations Responsible for Environmental Pollution at the Suzuka River in Yokkaichi*  
1970 / 2020  
digital print, paper. Courtesy of Mitsutoshi Hanaga Project Committee (Taro Hanaga, Gallery Kochuten and Aoyama Meguro).

In 1970, a group of Buddhist monks from the Shingon and Nichiren schools and their three lay persons (a hippie, a Christian, and a student) went on a pilgrimage to Japan, from Toyama to Kumamoto. They adopted the name Jusatsu Kito Sodan, i.e. Group of Monks Bringing the Curse of Death. It was one of the most radical but also poetic ecological and anti-capitalist manifestations in the history of Japan. Equipped with conch instruments and books with the curses of Abhichar (based on, among others, Vedic rituals from the 9th century), the monks wandered from factory to factory where they camped and performed their ceremonies. Their intention was to bring death to factory directors through prayers. The activities of Jusatsu Kito Sodan were a response to the environmental pollution and mass poisonings in Japan after a series of epidemics in the mid-1960s. New diseases appeared, such as itai-itai, caused by cadmium contaminated rice, a side effect of hard coal mining. Japanese industrialists connected to, inter alia, American businesses or those protected by the government remained unpunished. One such example is, amongst others, the activities of Chisso Corporation, which for 34 years—aware of the damages it was causing—discharged wastewater with high mercury content into the Shiranui Sea. This poisoned thousands of people and caused severe Minamata disease in many.

The actions of Jusatsu Kito Sodan can be analyzed in terms of a radical artistic experiment or performance that combines spirituality as well as general concern for the well-being of people and the natural environment. According to Buddhist beliefs, primarily under the Shingon Tantric School, ope are part of the cosmic environment, on par with all other life forms.

## •29

Suzanne Husky  
(b. 1975 in Bazas, France)

*La Noble Pastorale (The Noble Pastoral)*  
2016 / 2017  
tapestry. Courtesy of the artist.

Suzanne Husky is an artist, gardener, and environmental activist. Her approach to life and art is best reflected by a statement published on her website:

*I vow to myself and each of you*

*To commit myself daily to the healing of our world and the welfare of all beings.*

*To live on Earth more lightly and less violently in the food, products and energy I consume.*

*To draw strength and guidance from the living Earth, the ancestors, the future beings,*

*and my brothers and sisters of all species.*

*To support each other in our work for the world and to ask for help when I feel the need.*

*To pursue a daily practice that clarifies my mind, strengthens my heart and supports me in observing these vows.*

Living between the United States and France, for years the artist has been fascinated by gardening and ethnobotany. She is trained in permaculture and herbal medicine. In her work she often deals with humans' relations with the environment and other species, and also pursues themes like over-exploitation of natural resources and globalization. She and Stéphanie Sagot founded *Le Nouveau Ministère de l'Agriculture* (the New Ministry of Agriculture), an initiative in which they create works devoted to criticism of agribusiness and the technologies associated with industrial agriculture. Husky documents the lives of activists as well as individuals and communities following the "back to the land" philosophy and deciding to pursue a separate, ecological life based on recycling of goods and recovery of the urban landscape, countering the ideology of growth driven by capitalism.

The title of Husky's tapestry presented at the exhibition, *La noble pastorale*, alludes to a folk theme popular in the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries and often adopted by court artists. In the Middle Ages, against a background in the typical pattern known as *millefleur* ("thousand flowers"), i.e. small plant and animal elements, a figural scene was placed extolling rural life and craft. In Husky's work, in the centre of the composition, in place of courtiers playing peasants there is a masked activist blocking the clearcutting of a forest to make way for construction of some "giant useless infrastructure"—another supermarket, dam or airport.

## •30

The Ice Stupa Project

*Ice Stupa in Ladakh*, photo by Sonam Wangchuk  
2015 / 2020  
photography, digital print, paper. Courtesy of the artist.

The so-called ice stupas (stupa is the name of a simple Buddhist shrine in which relics are stored) are man-made warehouses used for storing winter water in the form of conical shaped ice heaps to deal with drought in the Indian region of Ladakh. In desert areas, located at an altitude of over 3000 meters above sea level, it almost never rains, and agriculture is dependent on water from seasonally melting glaciers flowing down from the Himalayas. Currently—as a consequence of global warming—water no longer reaches the villages at the foot of the mountains, and when it does, it does so violently, destroying buildings and bridges.

The idea to create these ice stupas came from engineer Sonam Wangchuk (b. 1966 in Uleytokpo, Ladakh, a region under Indian administration), previously known, inter alia, as the founder of SECMOL (Students' Educational and Cultural Movement of Ladakh)—an organization specializing in experimental, "non-Western" education and renewable energy sources. Wangchuk's life inspired Bollywood cinema; parts of his biography were used in the comedy *3 Idiots* (directed by Rajkumar Hirani, 2009) about the adventures of three engineering students facing the absurdities of the traditional education system.

Wangchuk and his team use gravity and temperature differences between day and night to create the ice stupas. Using a simple pipe system, they direct water from peaks to the villages in the valleys below. The ice stupas, several meters high, melt slowly, supplying farmers with water until early summer. A beneficial side effect of erecting ice stupas is also the draining of lakes, which form as a result of the violent ripping of large fragments of glaciers, blocking the outflow of water and causing floods. According to local legends, in Ladakh, people have specialized in "breeding" glaciers for centuries. In the thirteenth century, an ice barrier was used to stop the invasion of Genghis Khan's army.

## •31

Nabil Ahmed / INTERPRT  
(b. 1978 in Dhaka, Bangladesh)

*residency programme*  
2020  
(meetings, reading group, timeline, films),  
Museum on Pańska 3

Nabil Ahmed is the initiator of the INTERPRT collective, whose task is to collect and analyze evidence in order to prosecute crimes committed in the natural environment, mainly in the Pacific. By using charts, films, interactive maps, exhibitions and lectures, INTERPRT members lobby for *ecocide* to be a criminal offense under international law. At the same time, they reflect on the need for system changes, such as the responsibility of large fuel companies for climate change. Ahmed asks: "How do you punish a crime whose effect will only be detectable in a few decades? Whose victims—for example, the inhabitants of an island in the Pacific Ocean that will sink in half a century—have often yet to be born?"

Ecocide means human activities (usually military or industrial) that lead to the destruction of entire ecosystems. The term was introduced by the

American scientist Arthur Galston in the 1970s in the context of the Vietnam War and the use of Agent Orange (a herbicide that, in addition to destroying vegetation, has contributed to the formation of grotesque genetic defects in, inter alia, infants). In 2009, environmental lawyer Polly Higgins—whose ethical and intellectual legacy is fundamental to the collective's activities—launched a push for ecocide to be included in the Rome Statute of the International Criminal Court. During activities in Poland, the group dealt with, amongst others, an incident from 1947, when Poland accused eleven German citizens of war crimes as part of the United Nations War Crimes Commission (UNWCC); the allegations regarded the devastation of Polish forests.

INTERPRT currently operates in four cities: London, Madrid, Trondheim, and Warsaw. Its members include Nabil Ahmed, Olga Lucko, Svitlana Lavrenchuk, Joel Koupermann, and Filip Wesolowski.

## • 32

Anja Kanngieser (b. 1980, Pacific Ocean)

*Tarawa Night Song* 2019 sound installation 8'54". Courtesy of the artist.

Anja Kanngieser is an interdisciplinary scholar, author of radio programs, as well as a sound artist working with such issues as climate justice, political geography and "listening" to the anthropocene / capitalocene. She was born and spent her early childhood on a boat sailing the Pacific. She remembers the sounds of the ocean, always mixed with the noise of the walkie-talkie that her father, the sailor, and electrician operated.

Kanngieser's work consists of field recordings, interviews, and turning scientific data into sound. At the same time, the artist deals with issues such as the use of voice and sound in political protests as well as the history of radio as a tool of resistance and self-organization. In addition to sound installations, Kanngieser is the author of numerous texts, lectures and radio plays about violence against indigenous communities and the natural environment of the Pacific region, related e.g. to the extraction of fossil fuels from the ocean floor or the consequences of nuclear tests done in the 20th century. Kanngieser is involved in, amongst others, the Climate of Listening program at the University of Wollongong, Australia; she has collaborated with the anarchist radio Dissident Island in London and the Transmediale festival in Berlin.

The exhibition (outside the building near the Vistula) presents the artist's field recording, recorded early in the morning in Tirawa, the capital of the Republic of Kiribati in the Pacific. The Republic is on the front line of climate change: the ocean level has risen by 3 meters and the island is regularly submerged in salt water. The water enters flats, hospitals, drinking water wells, fields and gardens, destroying crops. Anja Kanngieser: "The people of Kiribati with whom I spoke do not want to leave the land of their ancestors, where they have lived for thousands of years. Some elders told me that they wanted to stay on their islands and did not want to talk about migration, that people were happy in their

homes and that they didn't know what would come but they put their trust in God. Kiribati's share of global greenhouse gas emissions is disproportionately low to the effects that the islanders face today." According to climate forecasts, by 2050, Kiribati will disappear completely under water.

## • 33

Karrabing Film Collective

*The Mermaids, or Aiden in Wonderland* 2018 video 26'29". Courtesy of the artist.

How to imagine the possibility of life in the Anthropocene? How to convey the entanglement in colonization, climate catastrophe, and the inability to imagine a future for people on a dying planet? The Karrabing Film Collective is a group making films answering these complicated questions. In its work, the collective points to the difficult conditions in which the native Aboriginal population live in Australia's Northern Territory, attempting despite barriers to maintain their connection to the land and their ancestors.

The group is made up of over 30 people of various ages from the Belyuen community as well as anthropologist and activist Elizabeth Povinelli, who has worked with the collective since 1984. Together they try to develop a model for making activist films combining various tribes and languages, various narrative and documentary traditions. Karrabing films are also a practice of memory, embodying forgotten people and places. In the native Emmiyengal language, *karrabing* means "high tide," and refers to forms of community outside the restrictions imposed by the government on the native population. Most of the collective's films are shot using mobile phones, and satirize the everyday barriers facing members of the collective in their interactions with corporations and state authorities. Karrabing also composes webs of nonlinear narratives concerning cultural memory, freely travelling through overlapping dimensions of space and time and indefinite states. In their work the group expose the long-term effects of colonial violence immediately impacting native residents, such as devastation of the environment, appropriation of land, and economic exploitation. Since 2000, the conservative Australian government, backed by corporations extracting fossil fuels, has denied the native population land rights and financial and social support, turning them into a cheap labour force. In their films, the members of Karrabing Film Collective ask whether it is possible to end the systemic violence of late capitalism.

In the film *The Mermaids, or Aiden in Wonderland*, the Karrabing group relates a speculative history set in the not-too-distant future, in which whites, to survive, must seek shelter indoors. Only Aboriginal Australians can survive contact with the external world, of contaminated land, water and creatures. The protagonist is Aiden, a native inhabitant of the dying earth, who was captured as a child for experimentation. Now, exiled, he begins a journey across the polluted land together with two men met along the way, sharing legends and dreams intermingling with reality but contradictory. The story of creation of the world is also a tale of rivalries and alliances, from which emerge different possible scenarios for survival and salvation of the white man. The journey through the landscape and narratives also represent an attempt to break the colonial logic of private property and recognize the Aboriginals' right to the land.

## • 34

Beom Kim (b. 1963 in Seoul, South Korea)

*A Rock that Learned the Poetry of Jung Jiyong* 2010 video 731'00". Courtesy of the artist.

In his 1997 book *The Art of Transforming*, Kim Beom taught readers how they can change into a tree, grass, a stream or a rock. In *A Rock That Learned the Poetry of Jung Jiyong*, it is a rock that is educated. In a series of lectures, over twelve hours, instructors explain to the rock in detail the sense and meaning of the poetry of Jung Jiyong, one of the most important Korean modernist poets, writing in the first half of the 20<sup>th</sup> century. The form taken by the work stresses the absurdity of the whole situation. It comprises a screen suspended on the wall, where a recording of the instructional process is projected, but lasts too long to watch in its entirety in the museum and is entirely bereft of subtitles or translation; and a wooden table where the well-educated rock serenely takes it all in.

Kim, a graduate of art schools in Seoul and New York, uses many tools in his work—drawing, video, sculpture, installation, and art book—to construct a coherent vision of the world, which is incredibly strange and mysterious, full of absurdity and black humour, but also arbitrary, impenetrable rules, beliefs and procedures. In Kim's works, a horse rides a horse, a knife offers us a hand, a hammer gets pregnant, a circle drawn on paper proves to be a powerful, thinking being, and a television announcer excitedly asks if it wouldn't be wonderful if we were soaked with rain. In the reality viewed through the eyes of the Korean artist, nothing is what it seems, and the boundaries between human and nonhuman, animate and inanimate, active and passive, prove fluid and non-obvious.

*A Rock That Learned the Poetry of Jung Jiyong* is part of a larger series of works in which Kim submits objects to educational processes. Apart from the rock inducted into the mysteries of poetry, the pupils include a ship in a bottle, which learns that the sea does not exist, a rock that discovers it is a bird, and a class of 19 objects taught during the lesson that they are only tools deprived of meaning, aim, history or life. The seemingly jocular and absurd situations soon expose the violence and desire for control associated with education. Kim is suspicious of knowledge and learning, which in his works are equated with unassailable dogmas and oversimplified schemata, imposed by force, detached from magical, complex, non-obvious reality. The Korean artist shows how seemingly rational teachers, by stripping objects of their agency, succumb to the illusions and temptations of power. Regardless of what the lecturers say, the rock remains calm and does not react—perhaps it is fortunate enough to be immune to human knowledge.

## • 35

Frans Krajcberg (b. 1921 in Kozenice, Poland, d. 2017, in Rio de Janeiro, Brazil)

*Revolt IV* 2003 liana, root, natural pigment. Courtesy of the Frans Krajcberg, collection de l'Association des Amis de Frans Krajcberg, Espace Krajcberg and Centre d'Art contemporain Art & Nature, Paris.

Frans Krajcberg is a Brazilian painter, sculptor, photographer and writer of Polish origin. He came from a family of Jewish merchants. During World War II he served successively in the Red Army, in the brigade of sappers in Anders' Army, and the Polish People's Army. In the meantime, he began studying architecture in Leningrad. He lost his whole family during the war and decided never to return to Poland. In 1948, with a letter of recommendation from a sculpture teacher addressed to Ferdinand Leger, Krajcberg went to Paris where for several months he lived

in extreme poverty. In the same year, he managed to buy a third-class ticket to sail to Brazil. In the first years of his stay in South America, he undertook various jobs, which he later abandoned just to hole himself up alone in a cave in the state of Minas Gerais, where he devoted himself to sculpting in stone (local residents called him the "bearded stone man"). Then he lived in Parana, in a hut in the middle of the forest. During this time he became enchanted by Brazilian nature, which became an inexhaustible source of inspiration for him. "I belong to the minority which is aware of the importance of nature for the future of mankind. My work expresses this." Between 1958-1964 he stayed in Europe, often traveling between Paris, Ibiza, and the Balearic Islands. In 1964, he returned to Brazil and began a new stage of his work while working in a plein-air studio in Cata Branca. In his works, a sharp turn appeared against European art—the directions, tendencies; painting and composition. Krajcberg's paintings of that time—in fact a reflection of the organic forms found on Earth—were an attempt to "create nature anew." Dynamic, large-scale sculptures were based on materials found in his vicinity—roots, vines, branches and palm leaves dyed with natural pigments of vivid colors.

In 1972, the artist moved to the southern coast, to Nova Viçosa, where he built a house on a tree as well as a studio, wherein he could continue to create even larger implementations and store daily collected materials: trees thrown ashore, rotten branches caught from nearby wetlands or woody lianas, which Krajcberg mixed with techniques used by the indigenous people of the region.

Once in a while, the artist went on long trips to other areas of Brazil. In the Amazon, Krajcberg photographed the dramatic process of burning the jungle. He used burned tree fragments in his sculpture works, trying to read and reproduce the motion dormant in the material he used. From the late seventies, the artist became an avid activist. He worked to protect the natural environment of his beloved region, which gave him a new lease on life since the traumas of the war. In a fiery speech in Moscow in 1990, Krajcberg said: "I'm not a writer, I'm not a politician. My message is tragic: I reveal the crime. The evil side of technology gone berserk, I want to proclaim my defiance in the most dramatic and violent manner possible. If I could spread the ashes on the floor here and now, it would be closer to the way I feel. In my work I express the revolted conscience of the planet."

## • 36

Susanne Kriemann (b. 1972 in Erlangen, Germany)

*Ray* 2013 installation, mixed technique. Courtesy of the artist.

Susanne Kriemann is a visual artist that investigates the medium of photography in the context of social history and archival practice. She worked, inter alia, on the history of uraninite mining in socialist East Germany using early photographic printing techniques such as heliogravure and exposing photosensitive paper to radioactive materials (*Pechblende*, 2014). Kriemann's works are preceded by a long and thorough research process, which places her practice on the border between art and scientific observation, drawing on geology, history of photography, or radiology.

The project *Ray* (2013) is an artistic research program on the extraction of rare earth elements. Photography is used by Kriemann to poetically record anthropogenic changes on and below the

earth's surface; in this case, the history of the Barringer Hill Mine in Llano, Texas. At the end of the 19th century, this mine mined one of the rare earths, gadolinium, using it to produce the Nernst lamp—one of the first bulbs. The mine was closed in 1906; it was flooded by an artificial lake that was created after the construction of a dam on the Colorado River. In recent years, the mine has made a come back—rare earths have become desirable again, and on a scale unimaginable in the nineteenth century. They are necessary for the production of smartphones, LCD screens, hybrid car engines, etc. Their mining is now almost entirely monopolized by China. The exhibition presents photos from Texas made using the autoradiography technique—the image is created on paper by the decomposition of a radioactive substance in an object neighboring it, in this case: gadolinium lumps.

## • 37

Stefan Krygier (b. 1923, d. 1997 in Łódź, Poland)

Technical Civilization Zone – SCT – Table II 1972 oil, canvas. Courtesy of the Museum in Koszalin.

Technical Civilization Zone – SCT – Table V 1972 oil, canvas. Courtesy of the Museum in Koszalin.

Stefan Krygier graduated from the Faculty of Painting and Spatial Arts at the State Art School in Łódź in 1950. He studied under Władysław Strzemiński, who was his mentor, maestro and friend. They worked together closely, particularly in the field of theory. In 1953 Krygier became one of the founders of the Katowice-based Grupa St-53, a group of young artists rebelling against the doctrine of socialist realism. Their main inspiration was their reading of Strzemiński's *Theory of Seeing*. For his entire career Krygier lectured at the art academy in Łódź and at the Łódź University of Technology, where he completed architecture studies in 1963.

In his artistic work, Krygier was primarily involved in painting. He was inspired by cubism, Strzemiński's theories, and the art of ancient Egypt. He experimented with matter painting, geometrical compositions, organic forms, constructivism, and simultaneous painting. He also created spatial objects, sculptures, reliefs, graphics, environment and conceptual works, and carried out architectural and urban-planning projects. In many works he tried to combine his extensive interests and skills by creating spatial arrangements expressing sculptural, painterly and architectural qualities. In the 1960s and 1970s he took an active part in the famed symposium in Puławy, as well as the plein-airs in Osieki and the Golden Grape symposia in Zielona Góra.

The exhibition presents two paintings by Krygier which were part of an action carried out in 1972 during the 10<sup>th</sup> Koszalin Plein-air in Osieki under the theme "Science and art in the process of protecting human vision," wholly devoted to issues of ecology, pollution, and relations between art and the environment. During the plein-air Krygier carried out an action entitled *SWZ + SCT (RZE + TCZ)*, during which he tried to illustrate the progressive degradation of the planet and warn against the dangerous consequences of human activity and technological progress. Alluding to the surrounding nature and the recreational atmosphere of the space where the event was held, the artist erected diagonally a white cube, over a metre wide, in front of the palace in Osieki, and began to paint it black. As Krygier explained, it was intended as a symbol of human civilization. In front of the

cube he lined up five paintings, through which, with simple geometrical shapes, letters and colours, he contrasted two models: "recreation zone—earth" and "technical civilization zone." The artist anticipated that after the year 2000 technology would devour the planet, changing the blue-green sphere, full of life, into an extinct shell—a gaping vacuum, a cold, black and grey abyss.

(Our thanks to Magdalena Worlowska for providing materials and detailed information about Krygier's action).

## • 38

Katalin Ladik (b. 1942 in Novi Sad, Serbia)

*Stone Vagina* 1979 gelatin silver print. Courtesy of the artist and acb Gallery, Budapest.

Serbian artist Katalin Ladik is above all a poet. However, she considers paper—the traditional medium of poetry—to be too static and replaces it with her body: sensual, individual, and political. Her controversial poetic performances were accompanied by graphic scores—interpreted on-site of a performance, collages arranged in evocative images that she then interpreted. Her vocal compositions were constructed around the material quality of sound. Stripping language of meaning, the artist broke it down to phonemes to expose the primeval, instinctive, and mechanical aspects of language. During the performances, which often include music and choreographic movement, she changes the language of her written poetry—she elongates the vowels, repeats consonants, brings words to life, which seem to flow directly from the intestines, throat and mouth. She often treats the performance of poems through the body as a shamanic ritual. In dynamic instability, Ladik finds freedom; potential in an incomplete definition—endlessly reinventing her language(s) anew. Her work is based on continual differentiation—distortion, pausing as well as sound and movement. Everything is set in motion, in constant flow and transformation; there is no imitation, representation or narrative. The artist says about herself: "I am an androgyne: a liar. Therefore sincere. // am an object of art, a centaur."

Ladik was a member of two polyphonic avant-garde music groups, Acezantez and Spiritus Noister. While being part of the artistic collective Bosch + Bosch (1973–76), she focused on stage work by implementing the agency of movement, various media, and creative polyphony. In scores for works such as *Selected Folk Poems 4* (1973–75), *Waltz* (1973–75), *Queen of Sheba* (1973) and *Spring Buzz* (1977) Ladik constructs a hybrid of visual, poetic and sound language, uses music, but also clippings from magazines and newspapers that relate to stereotypes about women, tailoring patterns, written language, maps, and automatic verbal instructions. Her scores can be read as well as performed or treated as a visual record of a live performance. Listening to the recording *Spring Buzz* we hear how Ladik says and how she repeats as well as follows the movements and words on paper. The relationship between her written poems, instructional scores and visual scores, and their ritual performance develops as a continuity of the body as well as language. The work presented at the exhibition, *Stone Vagina*, is one of the narrative poem-scores created by Katalin Ladik, in which, just as the body is an extension of language, the stone becomes an extension of the body, wherein the continuity of the universal human body and the surrounding world is emphasized.

<b>• 39</b>
Nicolás Lamas (b.1980 in Lima, Peru)
<span></span>

*Tools* 2016 plastic case, animal bones. Courtesy the artist and Meessen De Clercq.

In his installations, provoking a sense of strangeness, Nicolás Lamas collides objects of everyday use with organic forms. Combining in one composition products of nature such as honeycombs, bones or hay with the cold order of technology results in the deconstruction of the cognitive and sensory structures guiding our perception of reality. The artist manipulates familiar substances to undermine the logic of the material. He seeks ruptures and holes in scientific discourse, our customs and our notions of the shape of nature. He explores and explodes them using alien matter. He has created a sleeping bag filled with hay, a boulder emerging from a scanner, and a map displaying clumps of dust instead of continents. What has been drilled into us in the laborious process of study, what has been measured and included in instructions for use, disintegrates in Lamas's work. We recognize only fragments of the world as we know it. The rest of it is parcelled out and shifted into other arrangements. The artist is fascinated by the remnants of things, organisms and discourses. As an archaeologist he digs them up, but he does not attempt to recreate the whole from the fragments he finds. To the contrary, by questioning historical determinism, he magnifies the fragmentation of data. Lamas's artistic practice provokes questions on the rapid obsolescence of technology and methods for storing information. For his sculptures, the artist often himself proposes the appropriate architecture, as an integral part of the installation. Shelves and brackets, drawers, cabinets and chests left open a crack, place Lamas's objects in a kind of post-human archive, which, as if borrowed from the future, could be a souvenir left over from our world—documentation of our obsessions and rituals, our need for classification, and consumerism.

## • 40

John Latham (b. 1921 in Livingstone, North Rhodesia, now Maramba, Zambia, d. 2006 in London, UK)

*Derelict Land Art: Five Sisters* 1976 wood, photographs, glass jar and shale. Courtesy of the Tate: Purchased 1976.

*Five Sisters Bing* 1976 books. Courtesy of the Tate: Purchased 1976.

APG (Artists Placement Group)—an artistic initiative founded in 1966 in London by John Lathamand and Barbara Steveni (b. 1928 in Mashhad, Iran)—was a radical experiment aimed at changing the marginal role and position of artists in society. APG's ambition was to "delegate" the artist from their isolated, encapsulated in her / his own codes world of art, to a non-artistic environment associated with paid work: offices, private companies, service companies, hospitals, etc. Art under APG was to aid in "making decisions," and the artist—by undertaking daily, paid work outside the world of art—was to play the role of a creative "incidental person." APG operated until 1989, but

its mission continued until 2008 under the banner of O+I (Organisation and Imagination). One of APG's contracts was the employment of John Latham in 1975–76 at the Scottish Office's Development Agency in Edinburgh. The artist's task was to consult and develop a “feasibility study” regarding the adaptation or removal of nineteen bings (or spoil tips) in the Midlothian region of Scotland. These bings were the remains of mining processes from the 1860s designed to extract and distil products from oil-bearing shale for use as paraffin fuel. For every barrel of fuel obtained in this way there was a half a ton of waste. Latham treated the bings as "process sculptures" and proposed "nominating" them as monuments of historical, cultural and natural significance. The proposal was partially implemented—a group of bings called the Five Sisters became protected by the Ancient Monuments and Archaeological Areas Act. Latham also proposed the erection of large sculptures, in the form of books (Latham often used the theme of books in his work) on the summits of the bings, emphasizing the cultural connotations of the 19th-century bituminous bings. Despite formal similarities of the bings to American earthworks (Robert Smithson or Michael Heizer), Latham was closer to the ready-made tradition, the auto-destructive art of Gustav Metzger as well as the political and ecological artistic practice of Joseph Beuys. Nominating bings to the rank of landscape-as-art can also be read as the abolition of a dichotomy between what is "natural" and what is "artificial."

## • 41

Richard Long (b. 1945 in Bristol, UK)

*Throwing a Stone around MacGillycuddy's Reeks* 1977 black-and-white photograph, graphite and colour pencil. Courtesy of the Van Abbe Museum, Eindhoven.

“Why stop skimming stones when you grow up?”

Richard Long is one of the most important and best-known creators of land art. He bases his entire artistic practice on solitude, often in distant and hard-to-access sites around the world, on hikes and excursions lasting several days, documenting his course using photographs, drawings, maps and texts. Long often intervenes in the environment he traverses, leaving behind traces of his presence. Using primitive materials found in the area—stones, sticks or pieces of wood—he arranges simple, temporary sculptures, often in the shape of a line, cross or circle. Photos of temporary, delicate interventions in an empty, harsh landscape, such as *A Line Made by Walking*, a simple track trodden into a field by the artist, have become his most famous works. In his sculptural activity, Long also introduces into gallery spaces the sticks and stones gathered during his travels, or chips of rock from quarries, arranging them into simple, geometrical compositions based on the motif of concentric circles, lines or spirals.

The status of the British artist's practice, the fundamental issue of which is man's relation to nature and the landscape, remains ambiguous. For many critics Long represents yet another incarnation of the 19<sup>th</sup>-century white colonizer and conqueror; the artist has been accused many times (e.g. by Rasheed Araeen) of failure to interrogate his own privilege, a lack of interest in the condition of local inhabitants, and ignoring the political, social and ecological problems afflicting the sites he visits. He has also been accused of naïvely romanticizing nature, constructing a false image

of visited places as savage and unspoiled, and treating the landscape as a pure background isolated from the lone artist / wanderer, just waiting for his creative intervention.

But Long's oeuvre may also be understood as a sign of man's connection to the environment and of the impact of human activity on the entire planet. The clear distinction between figure and background evaporates in his works: each intervention by the artist adds to the landscape, just as every human action, however slight, leaves its imprint on the whole environment. The exhibition includes documentation of the work *Throwing a Stone around MacGillycuddy's Reeks*, Long's journey through a mountain range in Ireland, during which a stone he found served as his guide and companion. To start his hike, the artist picked up the rock,threw it, and moved forward to the place where the stone fell, picked it up and threw it again. Over two and a half days Long repeated that action 3,628 times, until he had walked around the entire chain of mountains, then replaced the rock where he found it.

## • 42

Antje Majewski (b. 1968 in Marl, Germany)

*Passages* 2019 oil on canvas. Courtesy of the artist and neugerriemschneider, Berlin.

The large-format oil painting *Passagen* (2019) by Antje Majewski portrays a magnified view of the delicately crafted, sinuous passageways that bark beetles burrow in the trees that they infest. The artist visualizes the passages created by the bark beetle (Ips typographus) and the spruce wood engraver (Pityogenes chalcographus) in the monumental landscape format using painterly qualities to lend them a presence that deftly straddles the figurative and the abstract. During extended periods of drought experienced in recent years, monoculturally raised spruce trees can become weak, transforming them into veritable breeding grounds for these beetles. This leads to drastic ecological and economic consequences. The vast increase of bark beetles has become an indicator of an unbalanced ecosystem, provoking questions about biodiversity, sustainable development, climate change, and resilience. The painting and history of the bark beetle are interwoven with Majewski's own family history—the artist follows in the footsteps of her ancestor, Karl Leberecht Krutzsch (1772–1852), a researcher of soil chemistry and bark beetles at Germany's first forest university. His grandson—Hermann Krutzsch (1819–1896), a professor at this same academy—was instrumental in developing sustainable forestry practices.

*Passagen* is a part of the *Der Wald (Forest)* exhibition, which consists of paintings, videos, and collages from archival materials, in which Antje Majewski transfers her often globally oriented attention to the more local ecosystem—currently threatened by human intervention. The starting point for these works are Central European forests, imperiled by record high temperatures in recent years, above all the deforested Flechtingen Hills in Saxony-Anhalt and the forests around Tharandt, a town located in the Ore Mountains on the border between Germany and the Czech Republic. The artist's grandfather, forestry scientist Heinrich Krieger (1887–1966), avidly photographed this area, especially around Tharandt. He was especially taken by the forest's capacity as a dynamic system that is much more fertile, resilient and lush when various species grow in it than when it is planted

as a monoculture. The works from the *Der Wald* exhibition are closely linked to the artist's family history, showing how all the generations are affected by the symbiotic relationship between the forest and the human species.

## • 43

Nicholas Mangan (b. 1979 in Geelong, Australia)

*Nauru notes from a cretaceous world* 2010 video 11'54", Courtesy of the Collection Lafayette Anticipations – Fonds de dotation Famille Moulin, Paris.

Nicholas Mangan is an artist of the Capitalocene epoch. He pursues long-term research projects in which he tracks processes occurring over centuries and complex links between global capitalism, exploitation of resources, and destruction of the landscape, the interests of powerful corporations, global politics, wars and migrations. He creates essayistic narratives from the perspective of “deep time,” reflecting geological processes, long-term transformations of the environment, and their consequences. The artist's works arising out of his research employ conciseness and straightforward explanations, while adopting expansive forms combining many complementary elements: photos, videos, installations, objects, sculptures and collages.

This is the case with the video essay presented at the exhibition, *Nauru—Notes from a Cretaceous World*, and the accompanying sculpture *Dowiyogo's Ancient Coral Coffee Table*. The protagonist of both works is coral limestone, a deposit arising from fragments of corals mixed with the remains of sea organisms, which commonly occurs in the Republic of Nauru, an island nation in Micronesia. Mangan's film traces the history of cones of coral limestone which were removed from Nauru and erected in the courtyard of Nauru House, a 52-storey tower built in Melbourne, Australia, in 1977. The building was the symbol of the wealth of the micro-state, whose main source of income was opencast mining of phosphorites, exported for the production of fertilizers. The rapacious exploitation of Nauru's resources quickly led to devastation of the landscape and environmental collapse, which practically prohibited agriculture on the island. Today the residents of Nauru survive largely on low-quality, imported, canned foods. The rapidly depleting phosphorite reserves and the food crisis led to political and economic destabilization of the country, which declared bankruptcy in 2004 and was consequently forced to sell the famed Nauru House. In 2005, the cones of coral limestone disappeared from in front of the tower. Mangan became interested in the island's history when he came across an offer of excursions to Nauru, stressing the uniqueness of its barren, almost lunar landscape—one of the republic's concepts for recovering from its economic collapse. Another idea for resolving the crisis was to lease out a portion of the island to the Australian government for the purpose of refugee camps, which still exist to this day, where migrants seeking to reach the coast of the continent are housed.

The coral limestone from which the sculpture accompanying the film was made comes from one of the cones that once upon a time ornamented Nauru House. The form of a coffee table in turn alludes to the words allegedly spoken by Bernard Dowiyogo, a corrupt president of Nauru who was removed from office. When he was forced to resign in 2003, he left for the United States, where he died from diabetes and heart failure—

illnesses common among inhabitants of the island, attributable to their poor diet. Just before his death the former president supposedly proposed that to rescue the island's economy, the coral limestone remaining on the island should be used to produce coffee tables decorated with fossils of tiny sea creatures—an ideal product for the American market.

## • 44

Krzysztof Maniak (b. 1990 in Tuchów, Poland)

*A Sculpture for Insects* 2019 mixed technique. Courtesy of the artist.

The works of Krzysztof Maniak begin to arise during the artist's walks through forests, meadows, and hills in his hometown in the Lesser Poland Voivodeship. These places are both the background for his activities as well as provide the building materials for his temporary installations and are used as props in performances. Over the past decade, Maniak carried out hundreds of interventions, work with objects and actions: from simple actions (trampling down paths, squeezing through blackthorn bushes, measuring the spacing between trees using his own body, etc.) to more extensive, multi-stage ones (e.g. finding deer bones, ending with their burial—*Untitled, Deer*, 2018). Each of the exercises performed by Maniak in a rural environment shows—with humorous literalness—the "artificiality" of nature as a concept, entity and experience. Nature is "produced," becoming such constructs as a bouquet of wild flowers in a vase, a wheat field, or a commercial forest.

*A Sculpture for Insects* is both a destruct as well as effect of interspecies collaboration. The installation—presented outside the Museum building—is another materialization of the work, which was first exhibited in the artist's garden in the summer of 2019 where it served as a feeder and shelter for insects. It consists of prefabricated organic elements, such as polypore, honey or a hornet's nest, and products resulting from the exploitation of natural resources, such as sugar and chocolate. The presence of the sculpture for non-humans provokes questions about what and who we will want to save being witnesses of the Holocene Extinction on our planet, and whether the things we call art today will find any new function in a reality after the "human era."

## • 45

Manumie Qavavau (b. 1958 in Cape Dorset, Qikiqtaaluk, Nunavut)

Untitled 1994–95 graphite, coloured pencil, ink on paper. Courtesy of the artist and West Baffin Eskimo Cooperative.

Untitled 1997–98 graphite, coloured pencil, ink on paper. Courtesy of the artist and West Baffin Eskimo Cooperative.

Untitled 2006–07 graphite, coloured pencil, ink on paper. Courtesy of the artist and West Baffin Eskimo Cooperative.

Untitled 2006–07 graphite, coloured pencil, ink on paper. Courtesy of the artist and West Baffin Eskimo Cooperative.

Untitled 2009 graphite, coloured pencil, ink on paper. Courtesy of the artist and West Baffin Eskimo Cooperative.

Untitled 2012 graphite, coloured pencil, ink on paper. Courtesy of the artist and West Baffin Eskimo Cooperative.

Untitled 2016 graphite, coloured pencil, ink on paper. Courtesy of the artist and West Baffin Eskimo Cooperative.

Untitled 2016 graphite, coloured pencil, ink on paper. Courtesy of the artist and West Baffin Eskimo Cooperative.

The works of Manumie Qavavau—an Inuit artist, drawer and meticulous print-maker—flow between two extremes: narrativity and surrealism. Transformation is a recurring theme, suggesting a fluid relationship between the human and animal world, as well as between nature and technology. In his drawings, the whale becomes a huge ship with a hull and mast instead of a dorsal fin; a woman lies on a bed of seaweed, having a fish fin instead of a leg; and the birds and fish alternate with hooks and harpoons, representing the interdependence between their lives and people's lives. Along with transformation, there is also potentiality—a small man holds two giant bird wings in each hand, seeming to consider the possibility of escape or the potential to become another being.

Manumie Qavavau is known for his graphic works and intricate compositions with ink and colored pencil. His interests include Inuit legends and mythology, Arctic nature and illustrations of contemporary aspects of Inuit life. Along with depictions of the sea, a recurring theme for Qavavau is Inugagulligaq, or members of the Inuit tribes referred to as *little people*. The artist's inspiration stems from the stories told to him by his father, *Inugagulligaq*, who lives in an Inuit society. Qavavau is a representative of already the next generation of Inuit artists who have contributed to the Canadian GDP—the art of this indigenous peoples has been selling well since the 1950s. However, Inuit life has not improved—the inhabitants of Nunavut suffer from poverty, are plagued by alcoholism and domestic violence. Art, especially traditional drawing, is the only chance for getting out of poverty.

Qavavau's works are the real *end of nature*, i.e. nature understood as a setting of action uncontaminated by human interventions. We observe the end of the world through the glass of a broken bottle, but the world also looks at us, in the form of a glacier with the head of a large bird ready to attack; the human species is trapped together with other various species of animals, fish, and birds in a monstrous problem. The artist's drawings are also a record of nightmares that torment him in connection with the *sixth mass extinction* and the *irreversibility of the changes brought about by the Anthropocene era*. In his delicate, subtle—at first glance—drawings, the ice cracks, the horizon burns, but the tourists are blithely camping, being watched by hiding indigenous Arctic inhabitants.

## 46

Robert Morris (b. 1951 in Kansas City, Missouri – d. 2018 in Kingston, New York, USA)

*Earth Project* 1969 lithograph on paper. Courtesy of the Van Abbe Museum, Eindhoven.

Robert Morris was one of the most prolific American artists in the second half of the 20<sup>th</sup> century. He worked as a theoretician, sculptor, and conceptual artist, and his works and extended essays had a huge impact on the growth and intellectual foundations of minimalism. Morris also practised land art. His first direct intervention in the landscape was *Steam* in 1967, an installation comprising a layer of rocks, from under which puffs of steam emerged. The artist was interested in prehistoric cultures, early humans’ relations with natural materials, and Neolithic astronomical observations. The fruit of these inquiries is Morris’s most famed and spectacular land art project, *Observatory*, an earth construction in the Netherlands composed of two mounds, arranged in concentric circles, the outer one having a diameter of 71 metres. The work is arranged to mark the spring and autumn equinoxes as well as the winter and summer solstices. Morris referred to his work as a “modern Stonehenge.”

The exhibition includes three selected lithographs from *Earth Projects*, a set of ten large-scale land-art projects designed by Morris, devoted to phenomena such as sandstorms, earthquakes, ploughed fields, sudden temperature changes, Indian mounds, concrete dams, formal gardens, the steam rising from city streets, natural disasters and their consequences, suburban hedges and gravel paths, burning industrial waste, and dumps for huge quantities of materials. In Morris’s vision, the earth is an object subjected to endless “terraforming”; the vast scale of human activity has such a big impact on the planet that its effects cannot be separated from what is usually called “natural processes.” Landscape and environment, culture, architecture and industry, represent a single continuum shaped at every moment by processes of human and non-human sources. For a reality in which man no longer constitutes the central touchstone, Morris designed artistic works surpassing the human spatial and temporal scale—they are so big that they cannot be encompassed by our vision in their entirety, and they could exist for tens of thousands of years. These unrealized projects seem even more telling in the Anthropocene epoch, in which fantasies of shaping entire planets to the human will are paradoxically fulfilled, leading to climate catastrophe. In this situation, can we imagine more fitting monuments than a gigantic cloud of dust created by buried jet engines (*Dust*), a mound of boulders erected in a lake and a basin in the earth representing its negative reflection (*Pits and Piles*), or covering the entire surface of a river with a layer of burning oil (*Burning Petroleum*)?

## 47

Shana Moulton & Nick Hallet

Shana Moulton (b. 1976 in Oakhurst, California, USA)

Nick Hallett (b. 1974 in Boston, Massachusetts, USA)

*Whispering Pines 10* 2019 video, 35'00". Courtesy of the artist.

Shana Moulton works at the intersection of video, performance and installation art. In 2002 she launched the *Whispering Pines* series of video works, named for a section of cabins in a campground near Sierra National Park, where she was raised. In her films Moulton plays the heroine, named Cynthia, the alter ego of the artist. Cynthia, suffering from agoraphobia and hypochondria brought on by the toxicity of the world around her, refuses to leave her home. In her colourful hallucinations, which are sometimes the result of unconventional self-medication, items of everyday use come to life and begin to function contrary to their original purpose, offering surrealist solutions. Routine actions performed obsessively by the heroine transform into bizarre rituals with a complex choreography. Seeking a remedy for her anxiety and fear of her surroundings, Cynthia explores various methods of meditation and relaxation, approaching spiritualism and New Age philosophy. The world depicted in Moulton's works, accosting the aesthetic of kitsch, stuffed with goods and substances of unknown origin, is a subtle criticism of consumerism propped up by self-help guides and the advertising industry.

The ecofeminist spirituality and exploration of alternative models for life are also essential elements of the narrative of *Whispering Pines 10*, a continuation of the film series begun years before by Moulton in cooperation with composer Nick Hallett (born 1974). The video opera revolves around Cynthia's anxiety caused by the climate crisis. Realizing the scale of the ecological catastrophes playing out on earth, the heroine prepares for an internal transformation and overcoming of her reclusive attitude. An inner voice counsels her to face her fears, leave home, and fight to defend the environment. This is accompanied by a melodic call by the famed activist Julia “Butterfly” Hill, who in an act of civil disobedience lived for nearly two years (1997–98) at the top of a 200-foot-tall sequoia in California called Luna to protest logging by the Pacific Lumber Company. “What is your tree?” is the question asked in her aria by Julia Butterfly, played in the opera by vocalist Katie Eastburn. This succeeds in mobilizing Cynthia to emerge from her psychedelic solitude.

## 48

Teresa Murak (b. 1949 in Kielcezwice, Poland)

Photographs from the series *Summer 1987, 15 July –15 August, Lillehammer, Norway 1987* black and white photographic DOP prints. Museum of Modern Art in Warsaw.

Teresa Murak has been cultivating a unique form of land art since the 1970s, referring to the relationship between the human body and other forms of animate and inanimate matter (cress, mud, leaven, etc.) while drawing on pagan and Judeo-Christian spirituality.

The performance *Summer 1987, 15 July – 15 August, Lillehammer* was created during an artistic plein-air in Norway (from Poland also Jan Berdyszak, Grzegorz Kowalski, Danuta Mączak, and Jan Stanisław Wojciechowski participated in it). The artist worked with bread leaven, placing it in a swampy area of a Norwegian forest, and covering it with fabric. The leaven required care—heating with the flames of a bonfire built close by, removing the crust. After four weeks, it grew to a diameter of one and a half meters. The organic sculpture—created in the harsh Scandinavian landscape, subject to changes and interactions with other organisms—is a testament to transformation, even a spiritual *transformation*.

The exhibition also presents works on paper from the “For the Earth” series (1980s), situated amid the projects “cosmic sculptures,” including *Sculptures for the Earth* from 1974 implemented in the Swedish town of Ubbeboda. This sculpture consisted of a hollow hemisphere carved into the ground and a small, round hill next to it formed from the excavated earth of its neighboring hollow hemisphere (162 centimeters deep, i.e. the artist’s height). Murak's art is characterized by a conservative approach to the natural environment—treated as a divine gift, deserving of protection and respect, but at the same time, constituting a depository of resources for humanity.

## 49

Peter Nadin & Natsuko Uchino & Aimée Toledano

Peter Nadin (b. 1954 in Bromborough, England)

*The First Mark* 2008 video 9'13". Courtesy of the artist.

Peter Nadin studied fine arts at the University of Newcastle. In 1976, he moved to the United States, where he worked as a construction worker, wrote poetry, and painted. Together with Jenny Holzer he ran an "artist consulting office" offering practical aesthetic services and with Chris D'Arcangelo, an experimental gallery at 84 West Broadway (where Jeff Koons, Dan Graham, and Daniel Buren presented their works). In 1987, Nadin bought the nineteenth-century Old Field Farm in the Catskill Mountains, New York, devoting himself to farming and animal husbandry. In 2006, he published the novel *The First Mark: Unlearning How to Make Art*.

The film *The First Mark* was made in collaboration with the Japanese agriculture and ceramics artist Natsuko Uchino and film director Aimée Toledano. It is a record of farm work, a meditation on an artist's social role, and the need to go beyond stubborn divisions: between art and non-art, nature and culture, the world of humans and non-humans. In the 1990s, Peter Nadin visited Cuba as a United States delegate to the South American Beekeepers’ Conference. He observed that in Cuba farm work is often combined with cultural activities: theater, dance, or visual arts— the villages had an abundance of local community centers with stages for dancing and small galleries. Inspired by this discovery, he soon returned to practicing art, utilizing in his sculptures materials found on a farm, amongst others, propolis, egg shells, and honey. Merging agriculture, poetry and art is the unique way in which Nadin experiences the landscape (also through its "consumption") and in which he is building new interspecies relationships.

## 50

Bruce Nauman (b. 1941 in Fort Wayne, Indiana, USA)

*Eat Death* 1973 lithograph on paper. Courtesy of the Van Abbe Museum, Eindhoven.

*Pay Attention* 1973 lithograph on paper. Courtesy of the Van Abbe Museum, Eindhoven.

Bruce Nauman is one of the most important living American artists. In the early 1960s he studied mathematics and physics at the University of Wisconsin, while also expanding his interests in the field of art. In 1964 he decided to abandon painting for good, and a year later began art studies in California. Since then he has pursued his own consistent but highly varied artistic practice, freely moving among numerous media: sculpture, performance, film, sound, photography, installation, video, drawing and graphics. Nauman’s work, which has thousands of ardent followers all over the world, as well as hundreds of implacable critics, stands out for its unusual precision and intellectual rigour. The artist tests the possibilities of art, which he treats as a tool for examining the fundamental conditions and manners of human existence in the world. He avoids unequivocal statements, often blurring and complicating the meaning of his works, seeking to make them more proposals for systems of thought than clear statements. His intellectual patrons are Samuel Beckett and Ludwig Wittgenstein. Nauman places the body (emerging from performance art and body art) and language (alluding to the conceptual tradition, which is close to him) at the centre of his artistic reflections.

The lithograph presented at the exhibition, *Eat Death*, is one of numerous works in graphic form which Nauman creates based on various types of linguistic games. In them the artist manipulates words, blurring their meanings by repetition and transformation, constructing surprising anagrams and palindromes or bringing out their “hidden” meanings—here stressing the word *eat* as forming the core of the word *death*. But this work is not only a conceptual / philosophical play on language. Like the famed *Pay Attention Motherfucker* (1973), *Eat Death* is a performative statement, phrased in the imperative. The issue of the inevitability and omnipresence of death, transience, and entropy slowly devouring all, is one of the threads continually recurring in Nauman's work. In the context of climate catastrophe, *Eat Death* can be understood as an indication of the overriding imperative of the action of the human species. With his characteristic irony, Nauman exposes the metabolic mechanism driving human civilization, which for thousands of years has literally fed on death, killing to survive, failing to find another path to development than the “accumulation through extinction” characteristic of the Necrocene epoch.

## 51

Nishiko (b. 1981 in Kagoshima, Japan)

*Repairing Earthquake Project* 2019 / 2020 installation, wooden platform and objects. Courtesy of the artist.

“In my point of view, extreme care and dedication generate a potential for healing,” says Nishiko, whose extensive *Repairing Earthquake Project* has been ongoing since 2011. It began shortly after the tsunami and the earthquake preceding it destroyed a large portion of the Japanese coastline. Nishiko headed then to the disaster-stricken Tohoku region, where she collected objects destroyed by the catastrophe and stories of the witnesses of the tragic events. In the years since, the artist has “resuscitated” many of these objects, submitting them to a careful process of renovation, full of reverence. Nishiko stresses that the sutures and “scars” on their surface serve as physical testimony to the catastrophe. The *Repairing Earthquake Project* has passed

through several stages, during which the artist publicly repaired the found objects (2011–12), built special cases for them, and turned them over to “foster parents” who agreed to take the objects in (2013), or commissioned drawings of lost objects, based on the recollections and oral descriptions by the victims (2018). For seven years after the tsunami, Nishiko travelled to the coastal town of Tofino in Canada, where she gathered remnants of Japanese materials carried off by the sea and tossed up on the opposite coast of the Pacific. While it is now hard to find remnants of the cataclysm in Japan itself, where thorough renovation work was conducted and huge quantities of concrete were poured to protect against a recurrence of the waves, fragments of material traces of the tragedy continue to reach Canada. The artist has catalogued and numbered 1,249 pieces of microplastics gathered in Tofino, which by lingering in the oceans pose a constant threat to the flora and fauna there.

The sweeping multimedia *Repairing Earthquake Project* is not just witness to a tragedy, but also tangible proof and visualization of the climate crisis: rising water levels, meteorological anomalies, the problem of non-biodegradable waste lingering in the oceans. Through the painstaking repair of found objects, Nishiko appeals for vigilance and concern—values particularly precious in uncertain times of planetary change.

## 52

Isamu Noguchi (b. 1904 in Los Angeles, d. 1988 in New York, USA)

*Memorial to Man* 1947 / 2020 photography, digital print, paper. ©2020 The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / Artists Rights Society (ARS), New York.

*Memorial to Man*, also called *Sculpture to Be Seen from Mars* (1947), by Isamu Noguchi is the earliest dated work shown in *The Penumbral Age*. But the imagination of the artist creating it outpaced the development of technology and the flow of events. The monument to humanity, a sand model of which is captured in a black-and-white photograph, was supposed to be viewed from Mars at a time when there were no longer any people left on Earth.

Noguchi, an American artist of Japanese origin, worked across numerous media: sculpture, architecture, design, spatial planning, and ceramics. Onto American modernism he grafted elements drawn from the art of East Asia, particularly Japan and China. In the 1920s Noguchi assisted Constantin Brâncuși in Paris, and after returning to the US, for several decades he created set designs for dance performances by the distinguished choreographer Martha Graham. With time, he began to execute public projects, including playgrounds, fountains, and urban parks. After the attack at Pearl Harbor in 1941, the artist became involved in political activities. For seven months he stayed voluntarily at an internment camp in Arizona, where other Japanese-Americans from the West Coast were forcibly detained.

The creation of *Memorial to Man* was influenced by the experience of deep anxiety connected with the Cold War and the atomic attacks on Hiroshima and Nagasaki in 1945. More than two decades before the first successful lunar expedition by American astronauts, Noguchi built a model of a monument presenting a simplified, geometrical human face calling to mind both

ancient images and a futuristic vision of humanity. The monumental project, built on a sand foundation, was supposed to be located in the desert, “in some unwanted place,” and visible from space (to indicate the scale of the monument, the nose alone was supposed to be over 1.5 km long). Noguchi’s work is still accompanied by the question: Does a civilization stubbornly aiming at destroying its own species and the entire planet deserve any memorial? If we gazed at Earth from a cosmic distance, we would want to see a human face?

## 53

OHO

*Catalogue – The Šempas Family, Students’ Center Gallery in Belgrade* 1976 Courtesy of the Moderna galerija, Ljubljana.

*Group schooling in Čezsoča* 1970 5 b / w photographs. Courtesy of the Moderna galerija, Ljubljana.

*Summer Projects* 1970 video 29'11". Courtesy of Moderna galerija, Ljubljana.

*The Šempas Family* 20 b / w photographs, photo by Bojan Breclj 1971 Courtesy of the Marinko Sudac Collection.

The activities of the Slovenian OHO group—active from 1966–71 (these dates are rather arbitrary)—are described as “transcendental conceptualism.” The development of the group can be divided into three rather distinct phases. In the first phase, members of the group devoted themselves to “reism,” a philosophical and artistic project based on a non-anthropocentric view of the world and discovering things as they are, a world of things, where there would be no hierarchical difference between people and things—seeing things beyond their function. They devoted themselves to, inter alia, creating “popular art” that could be found on matchboxes sold in bazaars. In the second phase, the group established a dialogue with the contemporary artistic avant-garde: the artists used the principles of Arte Povera, Land Art, Conceptual Art, Anti-form, etc. Many of their activities took place in nature and consisted of poetic and transient interventions using readily available materials: strings or sticks. In the last phase, OHO members undertook to leave the world of art through a combination of Conceptual Art and a kind of esoteric and ecological approach. The group’s composition was changing, especially in the first phase, when OHO functioned more as an artistic “movement,” which was attended by representatives of various disciplines: poets, filmmakers, sculptors.

The documentation presented at the exhibition focuses on the last phase of the group’s existence. The film *Summer Projects 1970* is a review of the group’s actions in various personal configurations, implemented outside the gallery, described using diagrams and instructions. In 1970, OHO was invited to participate in the exhibition *Information* at MoMA in New York. In response, the artists then focused on activities they referred to as “solanje” (education), organizing two summer sessions in the villages of Zarica and Čezsoča. They did not work on any specific project, but in a conscious and conceptual way approached living, cooking, walking, and breathing together, looking for patterns of behavior and relationships with each other and with nature. They were primarily

mindfulness exercises, through which they trained in order to perceive OHO as a "collective body." The group was just starting an international career when the members decided they should abandon art as a separate area and really enter life; therefore, in April of 1971, the main members of the group settled on an abandoned farm in the western part of Slovenia and started a community—the Šempas Family. Meditation, cultivation of land, daily drawing sessions, weaving, ceramics, and animal husbandry were all a continuation of OHO’s hitherto searches into posthumanism, spirituality, and land art. After a year, the family went their separate ways, only Marko Pogačnik remained in the village, who continues to work for the benefit of the local community and environment while attempting to "heal the land" through his original "lithopuncture" method.

## • 54

Dennis Oppenheim (b. 1938 in Electric City, Washington, d. 2011 in New York, USA)

Directed Harvest

1966 photographs, map and typescript, paper, mounted on board. Courtesy of the Tate: Presented by the American Fund for the Tate Gallery, courtesy of an anonymous donor 2000.

Dennis Oppenheim was a pioneer of conceptual art, land art, and body art. He was one of the first artists to use film and photographic technologies in the context of performance, and examined the concept of site-specific art. In his "earthworks" created in the 1960s and 1970s, analysis of social and industrial systems overlaps with observations of nature. In projects from 1970–74, Oppenheim experimented with his own body, examining the changes occurring in the body and its relations to the environment. In the famous video *Reading Position for Second Degree Burn*, Oppenheim lay for five hours on the beach with a book spread over his chest, exposing himself to the direct impact of the sun’s rays. In the 1980s he focused on machines, whose operation, depicted in a series of instructions, he compared to the artistic process. The 1990s and the following decade, up until his death, was a period of creating large structures in the public sphere, bordering on sculpture and architecture.

*Directed Harvest* is one of several earthworks created between 1966 and 1970 in which Oppenheim intervened in the existing landscape, treating it like a sculptural material or canvas. In a wheat field in Pennsylvania, the operator of a combine followed the artist’s instructions, cutting "linear patterns" through the field before harvesting the entire field. For Oppenheim the crucial aspect of this action was the process of temporary alteration of the landscape, striking at the cycle of nature with an industrial intervention. Works like *Directed Harvest* and the similar project *Cancelled Crop* (1969), in which the artist declined to use the gathered seed to plant all but designated lines of a field, rejecting the ruthless logic of economics, criticize the instrumental use of nature. They exist today only as photographic documentation and a set of notes, which according to Oppenheim’s intentions do not refer to a specific physical object or site, only a process extended in time, which has long ago passed.

## • 55

Prabhakar Pachupte & Rupalı Patil

Prabhakar Pachpute (b. 1986 in Chandrapur, India)

Rupalı Patil (b. 1984 in Pune, India)

Dinner with Dead Machines

2017 engraving / MDF, wood, ink, watercolour, gouache. Courtesy of the artists.

For many years, Rupalı Patil and Prabhakar Pachpute have travelled around the world drawing attention to the mining industry, agriculture, factory farming of animals, and the contribution of human activity to *irreversible planetary change*. In their works they attempt to capture the bonds between geographically distant communities of miners from Australia, Germany, India, Poland and Turkey, who are close to each other in their similar attachment to tradition and respect for coal, as well as their love for the tools they use to perform their work. Together the artists create maps of experience and practice, tracing cross-border connections arising from devotion to labour. They are best known for huge, hypnotic drawings made with coal directly on walls, and for murals in which surrealistıc motifs combine with critical political, social and ecological commentaries. The installations prepared by Rupalı Patil and Prabhakar Pachpute are suggestive landscapes of the end of the future, examining the consequences of exploitation of the environment by humans and their machines. The *Anthropocene* epoch is played out in this process, where man acts as a gigantic geological and ecological force, shaping the surface of earth on a huge scale while altering the future of the entire planet.

For Patil and Pachpute, the experience of working and living conditions in a region dominated by the industrial exploitation of nature is the foundation for their artistic work. As a coal-based economy, India is shaped to a great degree by mechanical human activity. The extraction of coal, known in India as "black gold," not only ensures access to electricity for millions of people, but is one of the main export goods driving the country’s economic development. Meanwhile, due to mining, vast surfaces undergo deforestation and contamination, degrading not only flora and fauna, but also large-scale plantings of grain, rice and cotton, leading to famine. The poor and hungry, stripped of their land, offer a cheap workforce for the capitalist system which has deprived them of everything, relying on a vision of endless exploitation of resources which are now running out.

*Dinner with Dead Machine* by Rupalı Patil and Prabhakar Pachpute is a work in wood presenting mining machines and tools sitting at the table in a scene suggesting the Last Supper. In it, the artists combine all aspects of their artistic practice. They ask, Does the mining industry equate people with machines? As a result, will humanity pass, leaving only machines, which will be the final survivors of the great *ecocide*? Will machines set us free? Their answer to the last question is no. What they propose is a demand for counter-labour. We don’t need just less human labour, we need less labour in general, in order to survive as a species on a planet exploited to the limits of its capacity. The language of Patil and Pachpute’s art is a sensitive seismograph and a transmitter of the contemporary complicity of the human species in vast processes occurring on a global scale.

## • 56

Maria Pinińska-Bereś (b. 1951 in Poznań, d. 1999 in Kraków, Poland)

Annexing the Landscape

1980 vintage print, paper. Courtesy of Maria Pinińska-Bereś and Jerzy Bereś Foundation and Galeria Monopol.

Praying for the Rain

1977 / 2020 digital print, paper. Courtesy of Maria Pinińska-Bereś and Jerzy Bereś Foundation and Galeria Monopol.

Sunset on a Lake

1984 plywood, canvas, acrylic. Courtesy of the Wiktor Ambroziewicz Museum of the Chełm Land in Chełm.

Maria Pinińska-Bereś was an artist affiliated with the hippie movement in Kraków, a sculptor and precursor of women’s art in the 20<sup>th</sup> century, best-known for her subtle, personal, ironic sculptural works. Critics often identify feminist aspects in her work, but the artist distanced herself from such interpretations, while acknowledging the female figure and the relation of the body with the environment as major themes in her work. The documentation of actions presented at the exhibition come from the late 1970s and early 1980s, when Pinińska-Bereś created actions and objects using pink banners. All of the objects used in her performative actions were selected with extreme precision and presented as autonomous installations after completion of the actions. The banners not only served as props in performances, but also as an element defining her relation to the world and identity as an artist. Pinińska-Bereś’s work is characterized by a special, sensitive and close relationship to the environment, as an ephemeral surrounding but also subjected to the senses. Her artistic actions redefine humans’ relation to the surrounding world. Pinińska-Bereś acted while experiencing the surroundings with all her senses: touching, stroking, sniffing, and submerging in it.

One of these non-invasive sensuous actions was *Aneksja krajobrazu* (Annexing the Landscape), performed during the plein-air in Miastko in 1980, an attempt to identify with a patch of meadow, an act of alliance with nature. The artist wandered through the meadow with a pink banner, painting stones she found along the way pink, thus marking her presence in the landscape. *Modlitwa o deszcz* (Praying for the Rain), an attempt at sensuous tuning into the innate rhythm of nature, was held near Pinińska-Bereś’s home on the outskirts of Kraków. Kneeling in the meadow, the artist buried her face in the grass and tossed out the stones lying about the area, forming a space in the shape of a circle. Then with a knife she cut out fragments of grass with the roots, like soft sections of skin, marking out a circle using pink banners. At the end of the action, as in a shamanistic ritual, she lay with her face to the sky and her hands outstretched in the shape of a bowl, waiting for rain. Pinińska-Bereś’s sculptural work also related to her ephemeral actions, including what the artist called "landscape sculptures." *Zachód słońca na jeziorze* (Sunset on a Lake), shown in the exhibition, constitutes a material reference to her performative actions. An elliptical shape was demarcated, this time with a black banner. From the early 1970s Pinińska-Bereś worked with less-classical sculptural materials, seeking light, soft structures. She used plywood, papier-mâché, and in particular textiles (stitched, quilted, embroidered). The colour pink always remained her hallmark.

## • 57

Agnieszka Polska (b. 1985 in Lublin, Poland)

Glass of petrol

2015 / 2020 digital print, banner. Courtesy of the artist.

In her films and graphic works, Agnieszka Polska often makes a sudden change in perspective (temporal, spatial, symbolic)—a radical leap of scale within a single work. Departing from a detail or individual history, Polska fluently passes to a narrative on phenomena affecting the entire planet or even the solar system. In one story she combines facts, speculations and fictions. She examines the relations between science and language, sound and image, experimenting with stimuli exerting a strong physical impact on viewers.

The narrators of her films include historical figures, forgotten conceptual artists, demons, and even personified stars. In the film *The New Sun* (2017) the personified Sun gazes from a distance at Earth and human actions with tenderness and sadness. In the video *The Demon’s Brain* (2018), inspired by Andreas Malm’s book *Fossil Capital*, the artist portrays the fate of a medieval messenger, whose adventures confront us with the sources of contemporary problems of industrialization and global warming. *The Happiest Thought* (2019), which we present in connection with *The Penumbral Age* in special screenings in the planetarium of the Copernicus Science Centre, is a video essay on the largest mass extinction to date, which occurred over 250 million years ago and wiped out nearly 90% of life on earth.

In *Glass of Petrol* (2015), a slender wineglass full of petrol is placed against a deep black background, in a space without any reference points, which may call to mind the boundlessness of the cosmos. It is a collage of two photos found by the author on the same page of a magazine from the 1980s. In one symbolic image Polska confronts a photo illustrating an article about human dependence on fossil fuels with an ad for champagne. She managed to create a strongly expressive image, associating with luxury, pleasure and excess a liquid on the surface of which the characteristic tiny bubbles are still ripening, soon to fill the glass and dangerously overflow. No doubt it has already gone to the heads of those who have been quaffing it without moderation over the past decades.

## • 58

Joanna Rajkowska (b. 1968 in Bydgoszcz, Poland)

*Greetings from Jerusalem Avenue. A Nest. Night, 31 May 2019* 2002 / 2019 found object. Courtesy of the artist and the l’étrangère Gallery, London.

Joanna Rajkowska’s works often take the form of long-term processes developing over time. The artist treats them as living organisms that blossom and age or change with the seasons. In her practice, Rajkowska employs varied techniques and tools, creating films, objects, installations, happenings etc. She has also worked on projects in public space, which are always rooted in the specific site, exploration of local identity and history, including traumatic and repressed themes, and the existing relationships and organisms inhabiting the area. “She is interested in the limitations and the limiting of human activities,

multiplicity of agencies and human and non-human relations. The outcomes of her works range from urban axes and architectural projects, through geological fantasies, excavation sites to underwater sculptures. (rajkowska.com).”

The best-known project in public space designed by Joanna Rajkowska is *Greetings from Jerusalem Avenue* (2002), in other words the famous artificial palm tree on Rondo de Gaulle’a in Warsaw. The work’s meaning has changed many times. Originally the palm was intended to recall the long history of Polish / Jewish relations and draw attention to the tangible, painful absence of the Jewish community from contemporary Warsaw. With time, however, the artist’s original aim was blurred, as the palm itself, a seductive but alien element in public space, became a cult symbol of the capital, surrounded many times by artists and activists during various happenings, protests and manifestations. In 2019, the UNEP / GRID-Warsaw Centre, in conjunction with the ad agency Syrena Communications, organized an action called *Śmierć palmy* (Death of the Palm Tree), when the tree symbolically withered, the green treetop temporarily replaced by drooping, drab brown leaves. This action performed on one of the most visible symbols of the city was intended to draw public attention to the climate changes caused by man and to warn against their consequences. Contry to the dreams of some, climate change will not cause exotic trees to grow in Poland, and the society will not cash in—or figuratively “crack coconuts”—on the increased temperatures. The plastic palm tree in the centre of Warsaw takes on a new meaning, becoming a disturbing symbol of the breakdown in relations between the human species and the planet—a local monument to the Anthropocene.

The work *Gniazdo* (A Nest), shown at the exhibition, is a real bird’s nest which the artist found at the top of the artificial tree during the *Death of the Palm Tree* action. As Joanna Rajkowska writes: “A tangle of numerous branches—the nest was insulated with down, feathers and mineral wool. My trash is your home. ... Life doesn’t give up. It endures. ... I hope the birds manage in a better place. After all, they are just dinosaurs who survived the last mass extinction (rajkowska.com).”

## • 59

Jerzy Rosołowicz (b. 1928 in Winniki, now Vynnyky, Ukraine, d. 1982 in Wrocław, Poland)

*Creatorium of the Millennium Stalagmatic Column* 1970 photograph, paper, photogram Courtesy of the Wiktor Ambroziewicz Museum of the Chełm Land in Chełm.

Jerzy Rosołowicz studied at the Academy of Fine Arts in Wrocław and remained affiliated with the artistic community in that city until the end of this life. For the first few years after leaving school he created paintings inspired by the work of Paul Klee and Joan Miró, and also experimented with matter painting. In the 1960s he began to organize his works around pulsing, rhythmic geometrical compositions. He believed that geometry, inspired by absolute, natural forms, stripped of subjective warping, constitutes the perfect expression of the ideal of “neutral action.” He also created objects and reliefs, often using arrangements of optical lenses, which he set in polychromed wood (the *Reliefy sferyczne* (Spherical Reliefs) series), metal and glass surfaces (the famed *Neutronikony* (Neutronicons)),

One of the most important concepts in Rosołowicz’s work was “neutrality.” The theory of “neutral action” he elaborated from the

1960s aimed at persuading people to direct their activity toward creating a balanced, sustainable world. As far back as the ’60s Rosołowicz feared a catastrophe threatening the planet, and self-annihilation of *homo sapiens* caused by environmental destruction and nuclear wars. He clearly realized the consequences of the conflicts inherent in human activity. But his aim was not so much to limit this activity as to consciously mitigate the tensions and undesirable effects generated by it, in order to create optimal living conditions for individuals and entire societies. The model of “neutral action” propagated by Rosołowicz, in theory lacking any utilitarian functions, was intended to become a universal solution for the entire planet. The artist believed that his concept should be realized first in the fields of art and science, particularly architecture, urban planning, physics, cybernetics and engineering.

Rosołowicz also elaborated his theoretical deliberations in conceptual proposals such as the *Neutrdrom*, an object designed at the Wrocław ’70 symposium comprising a cone 100 metres high and a sphere with a diameter of 35 metres, which inspire human creativity and also serve as an ideal space for performing neutral actions. *Kreatorium kolumny stalagmatowej millennium* (Creatorium of the Millennium Stalagnatic Column), presented in the exhibition, is another scientific / artistic device designed by the artist. The human role in this project is reduced to creating and maintaining conditions allowing geological processes to freely proceed on a scale of *deep time*—over the course of a thousand years, the dripping of water saturated with calcium carbonate would create a column one meter tall. The *Creatorium* provides a model example of “neutral action,” which does not consist at all of passivity, but of bringing human activity closer to the rhythms of the environment and the planet.

## • 60

Oscar Santillán (b. 1980 in Ecuador)

How Rivers Think

2018–19 slideshow. Courtesy the artist and 80M2 Gallery.

Before Oscar Santillán sets to work, he conducts thorough research. He is driven by curiosity and a desire to comprehend complex phenomena. He often cooperates with “scientists, philosophers, music composers, anthropologists, and all types of experts, those who innovate and those who keep ancient traditions alive.” In *How Rivers Think*, Santillán alludes to an anthropology work by Eduardo Kohn, *How Forests Think*, which summed up many years of observations by the author on the relations between natives of the Upper Amazon region in Ecuador with other beings inhabiting this exceptionally rich ecosystem. Kohn’s book challenges the view of anthropology as a science setting humans apart from other beings. In his own work, Santillán explores the same geographical region as the anthropologist Kohn. During a journey down the river the natives call Kushuimi, a tributary of the Amazon, every 600 metres he collected a sample of water containing fragments of vegetation from the nearby rain forest. The eighty samples were then poured into specially prepared slides. When the transparencies are illuminated, the seemingly abstract, varied forms reveal miniature ecosystems containing numerous organisms coexisting and undergoing shared processes.

•60

Oscar Sántillan, *Jak myślą rzeki* | *How Rivers Think*, 2018–19.



•62

Bonnie Ora Sherk, *Siedząc w bezruchu* / *Sitting Still I*, 1970 / 2020.



## 61

Gerry Schum (b. 1958 in Cologne, d. 1975 in Düsseldorf, Germany)

*Land Art Fernsehhausstellung I* 1968–69 video 32'03". Courtesy of the Van Abbe Museum, Eindhoven.

Gerry Schum was a visionary artist, filmmaker, creator of television programmes, and theoretician. After several years of work on TV productions, in 1968, with his wife Ursula Wevers, he decided to open his own "television gallery," Fernsehgalerie Gerry Schum. Schum believed that TV broadcasts and recordings were the future of the visual arts, and anticipated that they would supplant outdated and exclusive galleries and museums and facilitate access to art for millions of people around the world. He also viewed "television exhibitions" as works of art in themselves, and treated them not only as a tool enabling recording and transmission of artworks, but primarily as a medium operating under its own rules generating a new value. The rigid attitude of Schum, who refused to include in his programmes an explanation of the recorded works and artistic actions, was quickly rejected by the television channel. The Fernsehgalerie action ended after just two exhibitions: *Land Art* (1969) and *Identifications* (1970), and the latter was never broadcast in its full form. Discouraged by the conservative attitude of the TV stations, Schum and Wevers decided to change their tactics, and in 1970 / 1971 they opened a video art gallery in Düsseldorf where they tried to sell limited editions of recordings of artworks on cassettes. This venture also quickly proved to be a fiasco, and Gerry Schum committed suicide in 1973.

The exhibition presents the *Land Art* programme, executed by Fernsehgalerie Gerry Schum and aired by the TV station Sender Freies Berlin at 10:40 pm on 15 April 1969. The show begins with a sequence reminiscent of a gallery opening, in the appropriately decorated SFB TV studio. Then we see recordings made in Europe and the US, shown without any commentary, of works by eight artists practising land art: Richard Long, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Marinus Boezem, Robert Smithson, Jan Dibbets, Walter De Maria and Mike Heizer. Schum and Wevers’ TV show provided an interesting platform for presenting land art, facilitating confrontation with artistic actions that were often of a fleeting character, difficult or impossible to recreate in another location or located in accessible places. The programme was created at the same time as the transformation underway in the expansion of the reach of television, as symbolized by the transmission of the moon landing by the Apollo 11 mission on 20 July 1969, viewed by millions. The images of Earth seen from space so common at that time arouse a disturbing sensation not unlike that evoked by the interventions by land artists dwarfing the human temporal and spatial scale.

# 62

Bonnie Ora Sherk (b. 1940 in New Bedford, Massachusetts, USA)

*Sitting Still I* 1970 / 2020 photography, digital print, paper. Courtesy of the artist.

Bonnie Ora Sherk is a visual artist and activist transforming neglected city parts into green, useful enclaves for local communities. Sherk called her early works from the 1970s "environmental performance sculptures"—

she found places that could act as stage settings for her temporary interventions. The performer's presence was supposed to change the perception of "dead spaces." In October 1970, Sherk, while wandering around San Francisco, came across a giant puddle filled with rubbish and building materials—the remains of the construction of the giant 101 Freeway Interchange construction zone. The artist returned there with a photographer, put on an evening gown and sat there for an hour on a chair sticking out of dirty water, smoking cigarettes and contemplating the surrounding urban landscape. The spectators were random car drivers who had to slow down in this spot because of ongoing road works. This scene is a graceful illustration of the concept of "dark ecology," proposed several decades later by philosopher Timothy Morton—the boundaries between what is natural and unnatural, artificial and organic have been blurred.

In the mid-1970s, Bonnie Ora Sherk decided to take a more active approach to urban regeneration by initiating the creation of a space for joint work, study and recreation for local communities as well as a space for animals (which at that time were being more and more often engaged by the artist in mutual, interspecies actions). Her most prominent project *Sherk: Crossroads Community (The Farm)*, 1974–80, was a community garden founded under the highway overpass, in the same location where the photo of *Sitting Still I* was taken a few years prior. The farm grew to seven acres, included garden beds and The Raw Egg Animal Theater, a building for animals. This place—used by residents of the residential neighborhoods Mission, Bernal Heights, Potrero Hill, and Bayview—served as a kindergarten, neighborhood club, playground, farm, and an alternative community center.

# 63

Anna Siekierska (b. 1987 in Warsaw, Poland)

*Hitch* 2019 personal technique. Courtesy of the artist.

The Warsaw sculptor and environmental activist Anna Siekierska treats art as a tool for giving voice to non-human beings in public space. In her installations, sculptures, objects and actions, she seeks not only to draw attention to humans' objectification of animals and plants, but also to empower beings that are invisible or overlooked in the everyday functioning of human civilization. The best example is the action ongoing since 2018 titled *Usługi międzygatunkowe* (Interspecies services), in which Siekierska embodies a sow, lending it her body to speak publicly for non-human beings, in the media, during protests and manifestations. This realizes the demands by the French sociologist Bruno Latour, who proposed that places should be reserved in national and international institutions for representatives of non-human beings—animals, plants, entire ecosystems—to further their interests.

The sculpture *Uczep* (Hitch) shown at the exhibition presents a greatly magnified seed of the three-lobe beggartick (*Bidens tripartita*), executed by the artist from clay and ash obtained from waste burned during work on her wood sculpture *Lipa* (Linden). The three-lobe beggartick is a synanthropic plant, meaning that it accompanies man and is adapted to life in a habitat transformed by the human species. Siekierska's work is part of a broader project in which the artist studies urban wastelands and populates them with plants which due to their "uselessness" are particularly badly perceived and actively condemned by humans. Her actions

are a manifesto glorifying so-called "weeds"—their vital strength, quiet, stubborn resistance, and incredible capacity to adapt to successive changes to the environment and landscape imposed on them by man.

The form of the sculpture *Hitch* alludes in turn to the folk images of the devil Boruta, a figure partially derived from a Slavic demon, guardian of the forest and of woodland animals. Boruta, a pale, unnaturally tall creature with a stern gaze, could change into wild animals and imitate natural sounds to beguile foresters and hunters. His actions were intended to protect the forest against over-exploitation. This makes Boruta a forerunner of the contemporary advocates for the rights of non-human beings, called for by Latour, whose role can also be fulfilled by artists, like Anna Siekierska herself.

# 64

Rudolf Sikora (b. 1946 in Žilina, Slovakia)

*Exclamation Mark* 1974 model, Courtesy of the artist.

*Exclamation Mark* 1974 / 2020 photography, paper, fine art print. Courtesy of the artist.

*Lamina (From The Cycle "Between Heaven And Earth")* 1985 photograph, tempera. Courtesy of the artist.

*Out of Town* 1970 / 2020 photography, paper, fine art print. Courtesy of the artist.

*Time... Space VI (Space of Life II)* 1974 serigraph. Courtesy of the artist.

*Time... Space VIII (Gallery Of Time II)* 1974 serigraph. Courtesy of the artist.

Untitled 1968 / 1969 typed text, paper. Courtesy of the artist.

Rudolf Sikora, an exponent of Central European conceptual art, is one of the most interesting figures in Slovakian art of the 1970s and 1980s. In his practice he concentrated on social and ecological issues, combining painting, sculpture, drawing, graphics and photography. Sikora places the roots of his exceptional cosmogony in the legacy of Russian Constructivism, particularly in the work of Kazimir Malevich and a poetics of characteristic signs and motifs gathering energy. In 1970 he founded the 1<sup>st</sup> Open Studio in his home in Bratislava, a cult alternative exhibition space where workshops and public debates were held and which became one of the central points on the map of conceptual art in Slovakia. Sikora's works are reflections on humanity and the meaning of human existence on planet Earth. He has delivered numerous lectures on the links between esoterica, ecology and astronomy and artistic work.

In the title of the action *Out of Town*, Sikora suggests the tempting prospect of an escape. The artist conducted his action during Christmas 1970 on the outskirts of Zvolen, Slovakia. In the work, he created nine huge arrows in the snow out of red pigment, pointing the way from modern urban construction toward the fields and forests. In *Out of Town* the artist demonstrated

a palpable fear of devastation of the environment on a huge scale and a desire for action on the boundary of the contaminated and the clean, the devastated and the seemingly untouched. The photographer Ladislav Paule prepared a documentation of the action, in which on the horizon, a glow of grey smog hovers over the idyllic white landscape.

In the series *Exclamation Mark* Sikora uses this universal symbol, which overcomes language barriers, converting it into a three-dimensional object / poster, covered with text and press clippings concerning urgent social, political and ecological issues. In the version presented at the exhibition, the stroke of the exclamation mark rises toward outer space and Earth serves as the dot. The whole suggests an ecological, planetary memento of the end of human civilization.

In his graphic designs, Sikora also pursued alternative methods of presenting data. The title of the series *Time... Space* suggests that it involves temporal and spatial relations and questions about the position of humanity in these dimensions. The cycle of photos and graphics presents the universe, planetary systems, and *geologic time*. The artist included in the designs scientific data concerning the size of the universe, distances between stars, the age of planet Earth, the history of life on Earth, figures on human populations over the centuries, and projections for the future. He juxtaposed the dry figures with concepts such as work, love and courage, injustice, war, famine, ignorance, cruelty and fanaticism. This mixture of data and values reveals Sikora's approach to the environment, which he regarded as closely connected to individual ethics and aesthetics.

# 65

Magdalena Starska (b. 1980 in Poznań, Poland)

*Absorption and Exhalation* 2010 acrylic, fine ballpoint pen, paper. Courtesy of the artist and the Monopol Gallery.

*A Delusion of a Chair* 2013 watercolour, paper. Courtesy of the artist and the Stereo Gallery.

*A Forest Deity* 2010 watercolour, carbon paper, watercolour paper. Courtesy of the artist.

*After Pumpkin Seeds* 2020 pencil, carbon paper, sandwich paper. Courtesy of the artist.

*Delusions* 2013 watercolour, paper. Courtesy of the artist and the Stereo Gallery.

*Onion Skin* 2010 charcoal, paper. Courtesy of the artist and the Monopol Gallery.

*Shrub Man* 2014 watercolour, ink, paper. Courtesy of the artist and the Monopol Gallery.

*Spring 2019* 2019 ink, charcoal, paper. Courtesy of the artist and the Monopol Gallery.

*Stick Man* 2015 ink, charcoal, paper. Courtesy of the artist and the Monopol Gallery.

*Tree Trunk* 2010 acrylic, charcoal, paper. Courtesy of the artist and the Monopol Gallery.

In all fields of her creative activity, from performance to painting and sculpture, Magdalena Starska depicts the close coexistence of the animate and inanimate. She places humanity in the position of a species, then reintroduces it into the chain of material, mutually dependent beings. In her paintings and drawings, the artist fantasizes and imagines an entirely new reality, and is interested in the edges of man's relationship with what we call *nature*. Certain regularities can be discerned in her numerous and varied drawings, repeating threads and motifs: mycelium, cocoons, the hatching and pupating of various creatures and monsters. Various types of beings appear on the border of being and non-being, like ancient pagan fantasies, full of vitality and movement. Starska creates her own mythologies, blending legends, fairy tales and visions with fragments of experiences and recollections, imbuing everything with a sense of primal dread. In her drawings, plants and animals sometimes represent concrete species, and other times change into hybrid beings, merging into strange wholes with everyday items, plants, fungi, stones. People are never simply people; the figures are always too small or too big, like caricatures shaped from modelling clay. Starska's drawings contain a free intuition not only in what they present, but also in their composition, often placed to the side or bottom of the sheet.

The drawing doesn't appear planned, and the images seem to happen rather than being created by the artist. Her works are the complete opposite of modernity and normalcy; organic materials grow edges and borders, and vegetation squeezes into every crack. In these drawings, all beings make up a combined world, a communal antithesis of the individualistic, insatiable system of neoliberal consumption.

In her drawings, Starska gives life to a world of things thought of as dead, finds methods for symbiotic coexistence of human and non-human beings in full harmony. People are overgrown with moss, their limbs turn into stems, stones and shells receive human faces, and some hybrid figures entirely overcome the division between the human and the non-human, are both this and that, like an optical illusion. We can no longer be certain of their texture, weight, or state of focus.

# 66

Irv Teibel (b. 1958 in Buffalo, New York, d. 2010 in Austin, Texas, USA)

*Environments. Totally new concepts in sound* vinyl on paper, printed envelope 1969–79.

Irv Teibel was a field recordist, graphic designer, and photographer. During his military service in Germany, he became interested in musique concrète and electronic music. He often said in interviews that he took lessons from Karlheinz Stockhausen during that time, for a short period. In the 1960s, Teibel returned to the United States, undertook various odd jobs (mainly photography, inter alia, for automotive magazines) while in the

evenings, he studied composing electronic music at The New School in New York. His work with sound began to connect with his interest in neuropsychology and cybernetics.

Teibel's commissioned recording of ocean waves for Tony Conrad's experimental film was a breakthrough. In 1969, a vinyl came out with several recorded versions of *The Psychologically Ultimate Seashore* consisting of wave recordings; the first in the pioneering series *environments*. By 1979, 11 albums containing field recordings were released: jungle, snow storm in the Alps, corn fields during a hot summer, morning in a swamp, etc. Teibel was interested in the psychological and therapeutic effects of his recordings. He wanted to create a soothing soundtrack for living in an urban environment. The series *environments* was a pop-cultural phenomenon, perfectly inscribed in the spirit of the late 1960s and early 1970s—when yoga, vegetarianism, new age, pacifism, and ecology etc. became part of the American mainstream.

*Environments* is an imaginary, synthetic version of nature—carefully edited, stabilized using the latest technologies. Teibel had been modifying the recorded sounds using an IBM 360 computer from the very beginning. For example, the ocean from the first disc is an "assemblage" of recordings from different places, just the speed and frequency of the waves had been changed. A perfect ocean does not exist in nature.

# 67

Akira Tsuboi (b. 1976 in Tokyo, Japan)

*Decontamination work and Yakuza* 2017 / 2020 oil painting on wood panel, collage / digital print on paper. Courtesy of the artist.

*Evacuation of nuclear power plant accident 1. Cruel contrast, the first person to escape* 2016 / 2020 oil painting on wood panel, collage / digital print on paper. Courtesy of the artist.

*Evacuation of nuclear power plant accident. Futaba hospital incident* 2016 / 2020 digital print on paper. Courtesy of the artist.

*Mother's Milk* 2017 / 2020 digital print on paper. Courtesy of the artist.

*Sadness of being exposed* 2018 / 2020 oil painting on wood panel, collage / digital print on paper. Courtesy of the artist.

*Taking away the surface as the way of decontamination – fishes living in the soil* 2016 / 2020 oil painting on wood panel / digital print on paper. Courtesy of the artist.

Akira Tsuboi studied German literature at Keiō University, is a nurse, activist, and a self-taught painter. He uses art to convey information on the consequences of the Fukushima Nuclear Power Plant disaster that took place near the city Ōkuma in 2011. As a result of the earthquake off the coast of the island of Honshu, a powerful tsunami arose that damaged the nuclear reactor's cooling system. Over 150,000 people were evacuated from the area. The paradoxical consequence of the accident was Japan's return (temporarily assumed) to fossil fuels as the primary energy source.

Akira Tsuboi paints on plywood, each work reports one event and is divided into three boards. The stories presented by Tsuboi are a record of the artist's meetings with the witnesses of the disaster. He interviewed paramedics, teachers, monks, employees of the power plant, cleaning services and social assistance centers, farmers, etc. The paintings have extensive titles that describe the chosen topic in a matter-of-fact way, devoid of metaphors: "A nuclear power plant worker dies on August 22, 2013," "Collecting topsoil as a decontamination method," "On July 1<sup>st</sup>, a woman set herself on fire in the place where her home used to stand," etc.

Tsuboi creates "protest paintings" and, as he admits, is driven by anger. He uses art to document the chaos of crisis management, corruption, the tragedy of the forced evacuation, the cruelty towards people and animals, censorship, concealing information about the contamination and radiation diseases. Staying away from the artistic mainstream, Tsuboi presents his work in the form of books, during protests, and improvised exhibitions in public spaces (which is why he often meets with police interventions). In the context of contemporary art, these works were presented at the Gwangju Art Biennale in 2018. The artist's work was compared—in the pages of the magazine "ArtAsiaPacific"—to Japanese "reportage painting" from the 1950s, amongst others, to Nakamura Hiroshi and Yamashita Kikuji.

## • 68

Maria Waško  
(b. 1956 in Łódź, Poland)

*To Plant a Tree Together*, 1995, video 58' 00".  
Courtesy of the artist.

Ryszard Waško  
(b. 1947 in Nysa, Poland)

*Co-existence – 7 Paths of Roses*, 1995, sand painting (ca. 100m x 50m, Negev Desert, Israel), digital print, paper. Courtesy of the artist.

Construction in Process was an artistic festival, defined by its founders, the conceptual artists Ryszard and Maria Waško, as an international artistic event. The first edition was held in 1981 in Łódź, inspired by the international exhibition *Pier+Ocean: Construction in the Art of the Seventies* at the Hayward Gallery in London. As Ryszard Waško explained, "In the title of the Łódź exhibition, *Construction in Process*, I sought to show the significance of both key aspects of art in the '70s, although the word 'process' had to be understood in a much broader meaning and context."

The point of departure for the substantive framework of the festival was the tradition of Constructivism. The motto for the show was the statement by Mieczysław Szczuka, one of the cofounders of the Blok group, that "art cannot be an empty ornament of society," and the artist must be involved in organizing life. During the festival, the artists did not focus on merely creating works, but also served as organizers, curators, activists and producers. The neo-avant-garde initiatives were an attempt to find a method for exchange of ideas between East and West at the level of reflections not only on linguistic analyses, but also conceptualization of art and artistic interventions. Through Construction in Process, Ryszard Waško introduced Western art into the public space of Łódź, which was largely censored and excluded from artistic actions. In 1981, when Poland was suffering from economic and

political crisis, he managed to invite foreign artists to Łódź, where at their own cost, without any institutional assistance, they came to create art in the city's factory spaces.

The exhibition presents documentation from the fifth edition of Construction in Process, *Coexistence*, held in 1995 in the Negev Desert in Israel, marking the Year of Peace in the Middle East. About 130 artists, poets, musicians, critics and politicians took part. A key element of the festival was cooperation between Palestinian and Israeli artists. This edition of Construction in Process was aimed at addressing Europe's colonial image of the Middle East, where democracy borders on bloody, endless conflict, where major world religions meet, where constant tension prevails. The public and the artists opening the exhibition did not find many of the works scattered in the desert, for which there was no map. Ryszard Waško executed a work entitled *Co-existence – 7 Paths of Roses* in a desert crater. It was intended as a sand painting 100 metres long, prepared with the assistance of dozens of other artists at dawn on the opening day. Black, white and red sand was excavated from the crater and carried in buckets to the place indicated by the artist. Seen from above, from the edge of the crater, the image had the shape of a human figure, drawn with a finger in the sand.

## • 69

Lawrence Weiner  
(b. 1942 in New York, USA)

*The Salt of the Earth Mingled With the Salt of the Sea*  
1982 – 1996  
silkscreen on paper. Courtesy of the Van Abbe Museum, Eindhoven.

"Industrial and socioeconomic machinery pollutes the environment and the day the artist feels obligated to muck it up further art should cease being made. If you can't make art without making a permanent imprint on the physical aspects of the world, then maybe art is not worth making. In this sense, any permanent damage to ecological factors in nature not necessary for the furtherance of human existence, but only necessary for the illustration of an art concept, is a crime against humanity."

One of the first works by the American pioneer of conceptual art Lawrence Weiner was to install crater sculptures in a field in California by setting off a series of dynamite explosions. Although by the early 1960s Weiner had already completed some visually spectacular works—he experimented not only with explosives, but also with painting techniques—from the middle of the decade his works began to assume an increasingly subtler form, e.g. by using a line to demarcate a fragment of space. In 1968 Weiner radically limited his material interventions in reality and focused on the very concept of the work of art, which he regarded as the most important element of artistic practice, compared to which execution of the concept became secondary. Since then Weiner has created mainly textual works based on linguistic descriptions of an action or object taking a public form (*Statements*, 1968) or inscriptions installed on gallery walls or in public space. What is key for the artist is to maintain the free circulation of artistic concepts and to communicate them to audiences, who can do as they wish with the concepts shared with them.

The exhibition presents Weiner's work from 1982 *The Salt of the Earth Mingled with the Salt of the Sea*. As usual in the case of the conceptualist's

works, the essence of the work cannot be clearly defined: the text printed on paper, the linguistic description of an action, or perhaps the very concept of mingled salts. The use of the past tense, characteristic for Weiner, indicates that this mixture already exists. Perhaps the artist is not referring at all to an artistic concept, but to deep geological processes which over the long term cause various types of material to merge and accumulate as a homogenous residue, or to the law of entropy, according to which slowly but inexorably all differences in the universe are eroding, and everything that exists will be reduced to the level of uniform matter? In the Anthropocene epoch Weiner's work also becomes a sober description of the process underway before our very eyes of the rapid rise in sea levels. Apart from *The Salt of the Earth*, the exhibition also features photographs of the sea by Weiner, which he sent to Wiesław Borowski as a foretaste of his individual show at Galeria Foksal in Warsaw in 1979.

## • 70

Magdalena Więcek  
(b. 1924 in Katowice, Poland, d. 2008 in Egypt)

*Composition / Severance*

1961

plaster, steel. Courtesy of Daniel Wnuk.

Magdalena Więcek was a prominent sculptor and author of monuments. Her oeuvre went through major transformations: from plaster and concrete realistic sculptures, through amorphous structures derived from the natural environment, and since the '70s—experimenting mainly with abstract compositions and shapes related to the realm of ideas.

At the end of the 1950s, naturalistic motifs became very obvious in the artist's work—inter alia, in the sculptural series "Florals" and "Close to the Earth," which continued throughout the 1960s, as well as in individual works such as *Nature / Collisions* (1958) and *Duo / Tree* (1959–60). One of her most recognized works from this period, *Close to the Earth* (1962) is exhibited in the park around the Rijksmuseum Kröller-Müller in Otterlo, Netherlands.

Więcek was interested in the relationship of sculpture to architecture and landscape. The artist partook in competitions for public sculpture and space development projects, among others, the old riverbed of the Warta River, the Museum—Zegze Reservoir Route, and the Ustka Shipyard. In 1962, she implemented a project functioning at that time under the name *Sulfur Monument* (or *S symbol of Sulfur*) for the Marceli Nowotko Sulphur Mine and Processing Plant in Machów near Tarnobrzeg. The 1953 discovery of sulfur deposits in Mokrzeszów near Tarnobrzeg was one of the most significant moments in the history of Polish post-war industry. Chemical fertilizers and chemical products (including medicines) based on sulfur began to be produced there on a large scale. Mining significantly decreased in the 21st century; the area of the past enterprise was partially revitalized, yet it is still the only place in the world where sulfur is mined. Więcek's monument was temporary; it is unknown when exactly it was destroyed. According to employee accounts, it was slowly deteriorating for years. Art historian Anna Maria Leśniewska described: "In this particular case, the inspiration was the letter "S" for sulfur, the simplest form, a sign everyone would understand. To make this project, she made a wooden frame and most likely placed cement over its structure, because for the artists working back then, it was the simplest method."

## • 71

Andrea Zittel  
(b. 1965 in Escondido, California, USA)

*Ideological Resonator #3*

2010

latex, A / C plywood. Courtesy of the artist and Sadie Coles HQ, London.

Andrea Zittel studied at San Diego State University as well as the Rhode Island School of Design. She lives in the California desert near Joshua Tree National Park, where since 1999 she has been running A-Z West: a place for the creation of useful art as well as research functioning as an evolving testing grounds for living—a place in which spaces, objects, and acts of living all intertwine into a single ongoing investigation into what it means to exist and participate in our culture today as well as adapt to the changing climatic conditions. Zittel founded the one-man company

A-Z Administrative Services, problematizing the boundaries between a work of art, crafts, and everyday objects. Zittel builds "living units," small modules to ensure survival in the desert, or constructs tailored to the needs of the individual user so-called "escape vehicles" so that they may isolate themselves from society (by choice or necessity). The artist researches the limits of reducing the things and resources that a small community needs to survive: clothes, water, square meters of a house, etc. Every year, Zittel hosts dozens of people in the experimental desert living units of A-Z West. They participate in the classes of the Institute for Investigative Living by cooking together, caring for plants, and organizing artistic projects. Zittel's art can currently be interpreted through the prism of the climate crisis: the need for "deep adaptation," preparation for times of scarcity.

The work presented at the exhibition belongs to the series *Ideological Resonators*—latex plywood images dedicated to experiencing the world of nature through touch. Stylistically, the artist refers to the language of advertising and propaganda while drawing on the iconography of two seemingly opposing traditions: modernism and New Age (incessantly present in the artist's art). The artist writes: "Like New Age religions, both modern and contemporary art emphasizes the importance of individual authorship, the constant search for new and alternative solutions, and also has the ability to absorb pluralistic belief systems." The sun in times of a climate crisis—appearing as a "corporate logo" in Zittel's work—becomes a deadly enemy (life in the desert is strategically organized to avoid sunlight, and in the future, this avoidance can take on a global scale), but it can also become a source of renewable energy and pleasure.

# Ewa Bińczyk

## Słownik do wystawy *Wiek półcienia*

Ewa Bińczyk

## Antropocen

Nazwa współczesnej, geologicznej „epoki człowieka”, którą zaproponowali w roku 2000 Eugène F. Stoermer oraz Paul J. Crutzen (laureat Nagrody Nobla z 1995 roku w dziedzinie chemii atmosfery). Antropocen to epoka niezwykle intensywnego wpływu człowieka na planetę: litosferę, hydrosferę oraz atmosferę, w której *homo sapiens* jako gatunek stał się supersprawczą siłą o znaczeniu geologicznym. W epoce człowieka ludzkość dokonuje niebezpiecznych, równoczesnych modyfikacji wielu kluczowych parametrów systemów planetarnych. Świadczą o tym dane z obszaru nauki o systemie Ziemi mówiące o tym, że zostały przekroczone tzw. granice planetarne, szczególnie z uwagi na zmianę klimatyczną, degradację gleb, zakwaszenie oceanów, zaburzenie cykli biogeochemicznych Ziemi (tj. obiegu azotu i fosforu) i tempo utraty bioróżnorodności (tzw. szóste wielkie wymieranie). Symbolicznym początkiem antropocenu zdaniem Stoermera i Crutzena było opatentowanie silnika parowego przez Jamesa Watta (rok 1784), otwierające okres rewolucji przemysłowej, intensywnego spalania paliw kopalnych oraz emisji dwutlenku węgla (CO2) do atmosfery. Obecnie początek antropocenu utożsamia się z tzw. Wielkim Przyspieszeniem, wynikającym z industrializacji i zacieśniania się międzynarodowych relacji handlowych po II wojnie światowej.

## Business as usual

Z ang. „biznes jak zwykle”. Potocznie oznacza kontynuowanie utrwalonych, znanych praktyk oraz hołdowanie dotychczasowym rozwiązaniom. W kontekście dyskusji na temat pilnej konieczności wprowadzenia skutecznej polityki proklimatycznej i próśrodowiskowej, określenie to odnosi się do praktyk i rozwiązań utrudniających jakiekolwiek znaczące zmiany. Koncentracja na *business as usual*, czyli modelach ekonomicznych i społecznych, które nie odbiegają od przyjętego *status quo* świadczy o ograniczeniu wyobraźni w epoce antropocenu.

## Chtulucen

Alternatywna wobec antropocenu etykiетка zaproponowana przez Donnę J. Haraway. Pojęcie chtulucenu odnosi się do gatunku pająka *Pimoa cthulu* występującego w Kalifornii, którego nazwa pochodzi z języka ludu Goshute z plemienia Szoszonów zamieszkujących stan Utah. *Chtonice* oznacza siły Ziemi, zaznaczające swą obecność we wszystkim, co nas otacza. Poprzez wprowadzenie określenia chtulucenu do dyskusji na temat planetarnego kryzysu środowiskowego Haraway próbuje stworzyć symboliczną przestrzeń dla nowej filozofii wielogatunkowości, uwyplukając znaczenie głębokiej, nieredukowalnej współzależności wszystkich istot żywych tworzących ekosystemy na Ziemi.

Wiek półcienia, sztuka Ewy Bińczyk

## Denializm klimatyczny

Określany też mianem sceptycyzmu wobec zmiany klimatycznej. Irracjonalna postawa polegająca na ignorowaniu, odrzucaniu oraz zaprzeczaniu ustaleniom nauk empirycznych (takich jak klimatologia, czy nauka o systemie Ziemi) dotyczącym antropogenicznej zmiany klimatycznej (tj. destabilizacji klimatu wywołanej działalnością człowieka). Jak wykazały liczne badania empiryczne w zakresie studiów nad nauką, poważną przyczyną denializmu klimatycznego były kampanie dezinformacyjne sponsorowane przez przemysł paliwowy i realizowane przez tzw. handlarzy wątpliwościami. Handlarze wątpliwościami to quasi-eksperci, którzy na zlecenie zainteresowanych podmiotów wytwarali atmosferę kontrowersyjności i kakaofonię zastrzeżeń wobec dobrze udokumentowanych faktów z zakresu klimatologii.

## Dług klimatyczny

Idea, która pojawia się w kontekście dyskusji na temat sprawiedliwości klimatycznej i radykalnego konfliktu interesów między klasami truciocieli-hiperkonsumentów i klasami ofiar ewentualnej destabilizacji klimatu. Nierówności społeczno-ekonomiczne są w nieuchronny sposób związane z problemem planetarnego kryzysu środowiskowego. Nowego znaczenia nabierają kategorie bezpieczeństwa i podziału klimatycznego. Wprowadza się także określenia „luksusowych emisji gazów cieplarnianych” i „emisji na przeżycie”. Obywatele i obywatelki, najwięcej konsumujący w krajach rozwiniętych, każdego dnia zaciągają gigantyczny dług klimatyczny wobec przyszłych pokoleń i współczesnych poszkodowanych. Emisje gazów cieplarnianych najuboższych mieszkańców krajów rozwijających się są nieporównywanie niższe. Idea długu klimatycznego związana jest także z kwestią historycznej odpowiedzialności klimatycznej krajów rozwiniętych wobec krajów rozwijających się, na przykład Boliwii, która w niewielkim stopniu przyczyniła się do kryzysu klimatycznego, ucierpi w stopniu decydującym, czerpie bowiem wodę z lodowców, które już wkrótce zanikną. Jest to przykład kraju będącego „klimatycznym wierzycielem” innych państw, w szczególności tych państw, w których historycznie i współcześnie konsumuje się najwięcej.

## Ekobójstwo

Antropogeniczna ekokatastrofa, destrukcja ekosystemów na danym terytorium wywołana działalnością człowieka. W debacie na temat antropocenu występuje refleksja nad znaczeniem egzystencjalnym ekobójstwa o zasięgu planetarnym.

## Geoinżynieria (inżynieria klimatu)

Celowe oraz oparte na technologii manipulowanie systemem klimatycznym Ziemi mające na celu powstrzymanie procesów wznagających destabilizację klimatu. Geoinżynieria opiera się na interwencjach na szeroką, planetarną skalę, czym różni się od technologii modyfikowania pogody, takich jak wywoływanie deszczu przy użyciu jodku srebra. Najważniejsze rodzaje geoinżynierii to inżynieria węglowa (wychwytywanie dwutlenku węgla (CO<sub>2</sub>) z powietrza i jego bezpieczne składowanie) oraz solarna, mająca na celu zarządzanie promieniowaniem słonecznym w celu zwiększenia albedo Ziemi (tj. stosunku ilości promieniowania odbitego do padającego). Do solarnych technik inżynierii klimatu należą m.in.: namnażanie alg w oceanach, które konsumowałyby nadmiar CO<sub>2</sub>, a następnie opadały na dno, dzięki czemu CO<sub>2</sub> byłby składowany w naturalny sposób w głębi oceanów, „wybielanie” chmur położonych nisko nad powierzchnią oceanów poprzez rozpylenie wody przez tysiące statków, umieszczanie tryliony drobnych luster odbijających promienie słoneczne na orbicie, a także wprowadzanie do stratosfery drobnych cząstek (aerozoli) odbijających promienie słoneczne. Ostatnia z metod jest najszerzej dyskutowana. Wydaje się najtańsza i możliwa do zastosowania z terytorium jednego państwa. Zakłada ona umieszczenie w stratosferze znacznych ilości siarczku wodoru albo dwutlenku siarki (SO<sub>2</sub>), które przez kilka lat, stopniowo utleniając się i tworząc drobne cząstki aerozolu kwasu siarkowego, rozpraszająby promienie słoneczne.

Najbardziej znani zwolennicy prowadzenia badań w zakresie inżynierii klimatu to: fizyk David W. Keith, chemik atmosfery i laureat Nagrody Nobla Paul Crutzen, a także klimatolodzy Ken Caldeira i John Sheperd. Jednym z najbardziej znanych krytyków hipertehnologii rozpraszania związków siarki w stratosferze jest klimatolog Mike Hulme.

## Kapitalizm paliw kopalnych

System gospodarczo-polityczny oparty na uzależnieniu większości sektorów (energetyka, przemysł, rolnictwo, transport, budownictwo etc.) od spalania paliw kopalnych (węgla, ropy i gazu).

### Kapitałocen

Pojęcie to wprowadził Andreas Malm podczas jednego z seminariów w roku 2009. Od roku 2012 zaczęli go także używać Donna J. Haraway oraz Jason W. Moore. Jak twierdzi Moore, kategorię antropocenu (epoki człowieka) należy zastąpić bardziej adekwatną etykietką kapitałocenu. Określenie epoki *człowieka* sugeruje monolitycznie ujęte pojęcie „ludzkości”, nie pozwalając nam zrozumieć przyczyn planetarnego kryzysu środowiskowego ani przypisać odpowiedzialności. Zdaniem Moore a rzeczywisty początek antropocenu to tak zwane długie XVI stulecie (lata 1450–1750). Autor ten krytykuje przekonanie o wyjątkowej roli rewolucji przemysłowej jako anglocentryczne. Nie chodziło o wykorzystanie węgla w przemyśle czy industrializację opartą na innowacjach naukowo-technicznych, lecz o dużo wcześniejsze zmiany fundujące logikę rynkową. Zanim doszło do intensyfikacji produkcji, nastąpiły istotne wydarzenia kulturowe. W Europie załamał się system feudalny i ugruntował imperatyw akumulacji kapitału oraz akumulacji pracy. Ustanowiono wszechobecny reżim własności prywatnej (dotyczący zarówno ziemi, jak i środków produkcji). Narodził się proletariat oraz praktyki wyzysku taniej siły roboczej. Tym samym narodził się kapitałocen. Eksploatacja paliw kopalnych to jedynie impuls, który napędził dynamikę nowoczesnego wzrostu gospodarczego opartego na przepływie kapitału.

## Koniec natury

Antropocen to epoka postnaturalna, postśrodowiskowa, w której nie występuje już przyroda rozumiana jako nieskażone interwencjami ludzkimi tło naszego działania. Z uwagi na hipersprawczość gatunku *homo sapiens*, który stał się siłą o znaczeniu geologicznym, do dyskusji na temat epoki człowieka wprowadza się pojęcie postprzyrody. Natura skończyła się, nie występuje już dzika przyroda, jest ona artefaktem czy też ludzkim konstruktem w trywialnym sensie, albowiem na wiele aspektów funkcjonowania przyrody zasadniczo wpływa działalność człowieka. W antropocenie granica między tym, co naturalne i tym, co wytworzone przez człowieka staje się coraz bardziej problematyczna. Wiele interesujących pojęć składających się na słownik antropocenu reprezentuje problem końca natury, na przykład technoskamielny, plastisfera, Wielka Pacyficzna Plama Śmieci, korytarze migracyjne, wspomagane migracje gatunków, modyfikowanie pogody, inżynieria klimatu czy usługi ekosystemowe.

## Nieodwracalność

Kluczowy problem ekofilozoficzny i egzystencjalny w dobie planetarnego kryzysu środowiskowego, o którym dyskutuje się w obrębie debaty na temat antropocenu. Szeroka gama pojęć składających się na charakterystyczny słownik antropocenu reprezentuje problem nieodwracalności. Należą do nich: przekraczanie granic planetarnych, bezprecedensowość, świat bez precedensu, nieodwołalność, niepowetowana strata, punkty przełomowe / krytyczne, przekraczanie progów, zwrot planetarny, punkt bez odwrotu, efekt zapadki, efekt domina, „dekada zero”. Mało ambitne postulaty polityczne antropocenu, wobec impasu polityki proklimatycznej i próśrodowiskowej, sprowadzają się do zarządzania nieodwracalnymi stratami.

### Nowa Pangea

Symboliczne określenie Ziemi jako globalnego, ujednocionego superkontynentu, „biosfery własnego wyrobu”. Nowa Pangea jest efektem działań ludzkich, w szczególności procesów kolonizacji i globalizacji, ułatwiających liczne, transkontynentalne bioinwazje różnych gatunków zwierząt i roślin. Jednymi z najbardziej znanych przykładów bioinwazji są inwazja królika europejskiego w Australii na przełomie XIX i XX wieku oraz inwazja okonia nilowego w Jeziorze Wiktorii w latach 50. XX wieku. W epoce antropocenu omawiane procesy intensyfikują się. Bioinwazje często poważnie destabilizują ekosystemy.

## Postantropocentryzm

Strategia retoryczna postantropocentryzmu polega na podważaniu stroniczości wynikającej z szowinizmu ludzkiego. Krytyczne modele postantropocentryczne budowane są przede wszystkim w odpowiedzi na zagrożenia wynikające z arogancji wpisanej w myśl antropocentryczną. Humaniści przełomu XX i XXI wieku w obrębie takich dyscyplin jak ekolingwistyka, antropologia, studia nad zwierzętami, biohistoria, etyka środowiskowa czy studia nad nauką i technologią piszą o konieczności dokonania zwrotu postantropocentrycznego. Podkreśla się w tym kontekście wartość wielogatunkowej ekosprawiedliwości, tworzy stanowiska posthumanistyczne, mówi o ekologizowaniu humanistyki i rozwijaniu ekologii politycznej. Tworzy się także klimatyczne, ekologiczne korekty teorii społecznych i filozoficznych.

## Problem potworny

Problemy „potworne” wyłaniają się z systemów niezrozumiałych dla nas relacji pozbawionych jasnych granic. Wynikają one ze sprzężeń zwrotnych między wieloma czynnikami – z ich nieprzewidywalnych interakcji. Pojęcie to wprowadził teoretyk planowania społecznego Horst W. J. Rittel w latach 70. XX wieku. Destabilizacja klimatu i planetarny kryzys środowiskowy to bez wątpienia problemy tego rodzaju. Są to problemy złożone, rozległe i obezwładniające, bez jasnego rozwiązania. Stawienie czoła takiemu problemowi, jak zmiana klimatyczna wymaga fundamentalnego zakwestionowania dotychczasowych sposobów postępowania: polityki energetycznej, fiskalnej i dotyczącej subsydiów, a także zafiksowania gospodarek na podsycaaniu konsumpcji i dalszym wroście PKB. Koszty środowiskowe rozwoju społecznego i wymóg integralności ekosystemów nie mogą już dłużej być ignorowane.

## Szóste wielkie wymieranie

Dramatyczny kryzys utraty bioróżnorodności, spowodowany działaniami człowieka, charakteryzujący epokę antropocenu. Geologia opisuje pięć wielkich wymierań w historii Ziemi: ordowickie, dewońskie, permskie, triasowe i kredowe. Następowaly one na skutek katastrof kosmicznych, zmian klimatycznych, wulkanizmu. Obecnie szacuje się, że do 2050 roku wymrze około miliona gatunków tj. 24% wszystkich żyjących na Ziemi gatunków flory i fauny. Do końca XXI stulecia może to być nawet do 50%. Tempo współczesnego wymierania jest 10 000 razy szybsze niż tempo wymierania z powodów naturalnych. Dlatego też epokę człowieka określa się również mianem nekrocenu – epoki wymierania. Przyczyny współczesnego *wielkiego wymierania* gatunków to utrata habitatów, zmiana klimatyczna, polowania.

## Terraformowanie

W debacie publicznej często utożsamiane z „geoinżynierią”, ponieważ zarówno w wypadku terraformowania, jak i geoinżynierii chodzi o szeroko zakrojone naukowo-technologiczne projekty modyfikacji środowiska i „majsterkowania” uwarunkowaniami planetarnymi. Celem terraformowania jest jednak dostosowanie warunków na Księżycu bądź innej planecie (takiej jak na przykład Mars) do tego, by przetrwać mógł na niej człowiek. Celem geoinżynierii jest powstrzymanie procesów wznagających destabilizację klimatu. Kolonizacja innych planet wydaje się przy tym całkowicie nieuprawniona pod względem etycznym, dopóki człowiek nie udowodni, że potrafi zamieszkiwać Ziemię w harmonii z innymi gatunkami, nie doprowadzając do krytycznej destabilizacji systemów planetarnych, takich jak hydrosfera, atmosfera czy litosfera.

## Zwrot / przełom planetarny

Wprowadzenie systemów planetarnych (atmosfery, hydrosfery, litosfery) ze stanu równowagi. Chodzi o procesy o potężnym, destabilizującym potencjale, zakłócenia dotyczące funkcjonowania planety jako całości.

# Ewa Bińczyk

## Glossary for *The Penumbra Age*

### Anthropocene

Name for the contemporary, geologic “human epoch,” proposed in 2000 by Eugene F. Stoermer and Paul J. Crutzen (winner of the 1995 Nobel Prize in Chemistry for his work in atmospheric chemistry). The Anthropocene is an epoch of intense human impact on the planet—the lithosphere, the hydrosphere, and the atmosphere—in which *homo sapiens* as a species has become a hyperagent, a causative force of geological significance. In the human era, humanity is carrying out dangerous, simultaneous modifications to many key parameters of global systems. This is demonstrated by data from the field of Earth System science showing that “planetary boundaries” have been crossed, particularly due to climate change, degradation of soil, acidification of the oceans, disruption of Earth’s biogeochemical cycle (i.e. the circulation of oxygen and phosphorus), and the rate of loss of biodiversity (the sixth mass extinction). According to Stoermer and Crutzen, the symbolic beginning of the Anthropocene was patenting of the steam engine by James Watt (1784), launching the period of the Industrial Revolution, intensive combustion of fossil fuels and emissions of CO<sub>2</sub> into the atmosphere. Currently the start of the Anthropocene is identified with the Great Acceleration arising out of industrialization and the tightening of international commercial relations after the Second World War.

### Business as usual

Popular term for continuing established, familiar practices and embracing existing solutions. In the context of the debate on the urgent need to introduce an effective pro-climate and pro-environmental policy, this term refers to practices and solutions hindering any major changes. A focus on business as usual, i.e. economic and social models adhering to the accepted status quo, demonstrates the limits of imagination in the Anthropocene epoch.

### Capitalocene

Concept introduced by Andreas Malm at a seminar in 2009. From 2012 it was picked up by Donna J. Haraway and Jason W. Moore. According to Moore, the Anthropocene (human epoch) should be replaced by the more accurate label of the Capitalocene. The notion of a “human” epoch suggests a monolithic notion of “humanity,” concealing the causes of the global environmental crisis and failing to attribute responsibility for the crisis. In Moore’s view, the true beginning of the Anthropocene was the “long 16<sup>th</sup> century” (1450–1650). He criticizes the belief in the exceptional role of the industrial revolution as Anglocentric. The point was not the use of coal in industry or industrialization based on scientific and technological innovations, but rather the much earlier changes establishing the logic of markets. Intensification of production was preceded by major cultural events. In Europe the feudal system collapsed, replaced by the imperative of accumulating capital and accumulating labour. An omnipresent regime of private property was established (covering both land and means of production). The proletariat was born, along with practices of exploiting a cheap workforce. This gave birth to the Capitalocene. The exploitation of fossil fuels is just an impulse that drove the speed of modern economic growth based on the flow of capital.

### Chthulucene

A label proposed by Donna J. Haraway as an alternative to the Anthropocene. The notion of the Chthulucene alludes to the species of spider *Pimoa chthulhu*, occurring in California, whose name is derived from the language of the Goshute people in Utah, a Shoshone tribe. “Chthonic” refers to the strength of Earth, exerting its presence in everything around us. By introducing the term Chthulucene into the debate on the global environmental crisis, Haraway attempts to create a symbolic space for a new philosophy of multi-species kinship, highlighting the importance of the deep, irreducible interdependency of all living beings making up Earth’s ecosystems.

### Climate debt

The notion raised in the context of discussions of climate justice and the radical conflict of interest between the classes of poisoners / hyperconsumers and classes of the victims of eventual destabilization of climate. Socio-economic inequalities are inseparably bound up with the problem of the global environmental crisis. Categories of climate security and climate division take on new meanings. The notions of “luxury emissions” and “subsistence emissions” of greenhouse gases are also introduced. Every day, citizens consuming the most in developed countries incur a huge climate debt to future generations and contemporary injured parties. The greenhouse gas emissions of the poorest residents of developing countries are incomparably smaller. The notion of climate debt is also tied to issues of historic climate liability of developed countries towards developing countries. For example, Bolivia has contributed little to the climate crisis but suffers decisively from the crisis, as it draws water from glaciers that will soon vanish. Thus it is a “climate creditor” of other countries, in particular the countries that historically and today consume the most.

### Climate denialism

Also known as climate-change scepticism. An irrational attitude of ignoring, rejecting or denying findings of the empirical sciences (such as climatology and Earth System science) on anthropogenic climate change (i.e. destabilization of the climate caused by human activity). As shown by numerous empirical studies of science, a major cause of climate denialism has been disinformation campaigns sponsored by the fossil-fuel industry and carried out by “merchants of doubt.” These are quasi-experts hired by interested parties to stir up an atmosphere of controversy and a cacophony of objections to well-documented facts on climatology.

### Ecocide

Anthropogenic ecocatastrophe, destruction of ecosystems in a territory caused by human activity. The debate on the Anthropocene generates reflections on the existential importance of ecocide of planetary scope.

### End of nature

The Anthropocene is a post-natural, post-environmental epoch in which nature in the sense of a background for our actions uncontaminated by human interventions no longer exists. Given the hyperagency of *homo sapiens*, which has become a force of geological scope, the notion of “post-nature” is introduced into debate on the human epoch. Nature has ended, wild nature no longer occurs, it is an artefact or a human construct in a trivial sense, as the activity of man fundamentally impacts the functioning of nature in numerous aspects. In the Anthropocene, the boundary between what is natural and what is manmade becomes increasingly problematic. Many interesting concepts in the glossary of the Anthropocene present the issue of the end of nature, such as technofossils, plastisphere, the Great Pacific Garbage Patch, migration corridors, assisted migration of species, weather modification, climate engineering, and ecosystem services.

### Fossil capitalism

An economic and political system based on dependence of most sectors (power, industry, agriculture, transport, construction, etc) on combustion of fossil fuels (coal, oil and gas).

### Geoengineering (climate engineering)

Intentional, technology-based manipulation of Earth’s climate system intended to halt processes reinforcing destabilization of the climate. Geoengineering is based on interventions on a broad, planetary scale, thus differing from weather modification technologies such as cloud seeding using silver iodide. The most important types of geoengineering are carbon engineering (capturing carbon dioxide (CO<sub>2</sub>) from the atmosphere and safely storing it) and solar engineering, aimed at managing sunshine in order to raise the Earth’s albedo (i.e. the ratio of reflected to absorbed solar radiation). Solar technologies of climate engineering include proliferation of algae in the oceans, as they which would consume excess CO<sub>2</sub> and then fall to the ocean floor, thanks to which CO<sub>2</sub> would be stored naturally in the depths of the oceans, “whitening” of clouds close to the surface of the oceans through nebulizing of water by thousands of ships, launching trillions of tiny mirrors reflecting solar radiation into orbit, and introducing into the stratosphere small particles (aerosols) reflecting solar radiation. The last of these methods is the most broadly discussed. It appears to be the cheapest and capable of being applied from the territory of a single country. It involves placing in the stratosphere massive quantities of hydrogen sulphide or sulphur dioxide (SO<sub>2</sub>), which over several years, by gradually oxidizing and forming fine particles of sulphate aerosol, would disperse solar radiation. The best-known proponents of research on climate engineering include physicist David W. Keith, atmospheric chemist and Nobel laureate Paul Crutzen, and climatologists Ken Caldeira and John Shepherd. Climatologist Mike Hulme is one of the most prominent critics of the hypertechnology of dispersing sulphates in the stratosphere.

### Irreversibility

A key ecophilosophical and existential problem in the age of the global environmental crisis, discussed in the debate about the Anthropocene. A wide range of concepts making up the typical glossary of the Anthropocene represent the problem of irreversibility. These include crossing planetary boundaries, a world without precedent, irrevocability, irremediable loss, critical or tipping points, crossing thresholds, planetary turn, point of no return, ratchet effect, domino effect, “decade zero.” Given the impasse in pro-climate and pro-environmental policy, the unambitious political demands of the Anthropocene boil down to managing irremediable losses.

### New Pangea

Symbolic term for Earth as a global, unified supercontinent, a “biosphere of our own making.” The New Pangea is the effect of human actions, particularly colonization and globalization, facilitating numerous transcontinental bioinvasions by various species of animals and plants. One of the best-known examples of bioinvasion is the invasion of Australia by the European rabbit in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries, and the invasion of Lake Victoria by the Nile perch in the 1950s. These processes are intensifying in the Anthropocene epoch. Bioinvasions often seriously destabilize ecosystems.

### Planetary turn

Pushing planetary systems (atmosphere, hydrosphere and lithosphere) out of balance. This involves processes with powerful destabilizing potential, disruption of the functioning of the planet as a whole.

### Post-anthropocentrism

The rhetorical strategy of post-anthropocentrism consists of undermining the bias resulting from human chauvinism. Post-anthropocentric critical models are constructed primarily in response to threats arising out of the arrogance inherent in anthropocentric thinking. Humanists of the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries in disciplines like ecogeographics, anthropology, animal studies, biohistory, environmental ethics, and science and technology studies write of the need for a post-anthropocentric turn. The value of multi-species ecogjustice is stressed in this context, post-humanistic positions are created, and there is discussion of the ecological transformation of the humanities and development of political ecology. Climatic and ecological corrections to social and philosophical theories are being developed.

### Sixth mass extinction

Dramatic crisis of the loss of biodiversity caused by human activity, characterizing the Anthropocene epoch. Geology depicts five mass extinctions in the history of Earth: Ordovician, Devonian, Permian, Triassic, and Cretaceous. They occurred as a result of cosmic catastrophes, climate changes, and volcanic eruptions. Currently it is estimated that by 2050 about a million species may die out, i.e. 24% of all species of flora and fauna living on Earth. The figure may reach 50% by the end of the 21<sup>st</sup> century. The rate of contemporary extinctions is 10,000 times faster than extinction due to natural causes. Thus the human epoch is also referred to as the Necrocene: the epoch of extinction. The causes of the contemporary mass extinction include habitat loss, climate change, and hunting.

### Terraforming

Often equated in public debate with “geoengineering,” as both terraforming and geoengineering broadly involve scientific and technological projects for modifying the environment and “tinkering” with planetary conditions. But the aim of terraforming is to adapt conditions on the Moon or another planet (such as Mars) so that humans could survive there. The aim of geoengineering is to hold back processes reinforcing destabilization of the climate. In this respect, colonization of other planets seems entirely illegitimate in ethical terms, so long as humans cannot prove that they can inhabit Earth in harmony with other species, without bringing about a critical destabilization of planetary systems such as the hydrosphere, atmosphere and lithosphere.

### Wicked problem

“Wicked” problems arise out of poorly understood systems of relationships without clear boundaries. They result from feedback loops among numerous factors, from their unpredictable interactions. This concept was introduced in the 1970s by the social planning theorist Horst W.J. Rittel. Climate destabilization and the global environmental crisis are undoubtedly problems of this type. They are complicated, extensive and overwhelming problems with no clear solution. Facing a problem like climate change requires fundamental questioning of existing behaviours: energy policy, fiscal policy, subsidies, and economies’ fixation on fuelling consumption and further growth of GDP. The environmental costs of social growth and the requirement for integrity of ecosystems can no longer be ignored.

Publikacja towarzyszy wystawie  
WIEK PÓŁCIENIA.  
Sztuka w czasach planetarnej zmiany.

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie  
WIOSNA 2020

The publication accompanies the exhibition  
THE PENUMBRAL AGE.  
Art in the Time of Planetary Change.

Museum of Modern Art in Warsaw  
SPRING 2020

WIEK PÓŁCIENIA.  
Sztuka w czasach planetarnej zmiany.

Przewodnik

THE PENUMBRAL AGE.  
Art in the Time of Planetary Change.

Exhibition Guide

Teksty | Texts  
Sebastian Cichocki  
Jakub Depczyński  
Jagna Lewandowska  
Bogna Stefańska

Redakcja i korekta językowa  
| Copy editing and proofreading  
Agnes Dudek  
Zofia Kozik  
Kacha Szaniawska

Projekt graficzny | Graphic design  
Jakub de Barbaro

Redaktorka prowadząca | Managing Editor  
Kacha Szaniawska

All texts ©  
Museum of Modern Art in Warsaw 2020

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie  
ul. Pańska 3, 00-124 Warszawa  
www.artmuseum.pl

Museum of Modern Art in Warsaw  
Pańska 3, 00-124 Warsaw  
www.artmuseum.pl

Wystawa online | Exhibition website  
wiekpolcienia.artmuseum.pl

Kuratorzy | Curators  
Sebastian Cichocki  
Jagna Lewandowska

Produkcja | Project management  
Aleksandra Nasiorowska  
Szymon Żydek

Projekt architektoniczny | Exhibition architecture  
Kooperative für Darstellungspolitik  
(Berlin)

Identyfikacja wizualna i opracowanie graficzne wystawy  
| Key visual and graphic design of the exhibition  
Jakub de Barbaro

Tłumaczenia | Translation  
Klementyna Dec  
Agnes Dudek  
Joanna Figiel  
Agnieszka Modzelewska  
Chris Smith  
Piotr Urbaniak

Promocja | Promotion  
Iga Winczakiewicz  
Magdalena Zięba-Grodzka

Konserwacja | Conservation and restoration  
Joanna Dziewanowska-Stefańczyk  
Michał Koźurno

Koordynator programu publicznego  
| Public program coordinator  
Paweł Nowożycki

Program edukacyjny | Educational program  
Paweł Brylski  
Dominika Jagiełło  
Marta Przasnek  
Marta Przybył  
Jolanta Woch

i zespół edukacji „Użyj Muzeum”  
| and education team „Użyj Muzeum”

Realizacja wystawy | Realization

Jakub Antosz  
Marek Franczak  
Piotr Fryszak  
Szymon Ignatowicz  
Jan Jurkiewicz  
Aleksander Kalinowski  
Yank Malikov  
Grzegorz Ostromecki  
Paweł Ostromecki  
Paweł Sobczak  
Marcin Szubiak  
Michał Ziętek

Współpraca | Cooperation

Meagan Down  
Joanna Kasperowska  
Andrzej Kowalski  
Hubert Kowalski  
Agnieszka Kosela  
Katarzyna Król  
Anna Nagadowska  
Dagmara Rykalska  
Katarzyna Szotkowska-Beylin  
Daniel Woźniak

Podziękowania | Acknowledgements:

Nick Aikens  
Katarína Bajcurová  
Bianca Beetson  
Diana Campbell Betancourt  
Charles Esche  
Candice Hopkins  
Sunjung Kim  
Róna Kopeczky  
Katia Krupennikova  
Inga Läce  
Olga Micińska  
Agnieszka Popiel  
Magdalena Romanowska  
Konrad Smoleński  
Jakub Socha  
Matylda Taszycka  
John Tain  
Miriam Wistreich  
Michelle Wong  
Magdalena Worłowska

Działalność Muzeum  
i wybrane projekty  
finansuje  
—  
The Museum  
is funded by

Siedzibę Muzeum  
oraz wybrane projekty  
finansuje m.st.  
Warszawa  
—  
The premises and  
selected projects  
are funded by the  
City of Warsaw

Mecenas Muzeum  
i Kolekcji  
—  
Patron of the Museum  
and the Collection

Partner Strategiczny  
Muzeum  
—  
Strategic Partner  
of the Museum

Partner  
prawny Muzeum  
—  
Legal advisor

Projekt współfinansowany  
ze środków Fundacji  
Współpracy  
Polsko-Niemieckiej  
—  
Project co-financed  
from the funds  
of the Polish-German  
Cooperation Foundation

Partnerzy  
wystawy  
—  
Partners of  
the Exhibition

Partner  
medialny  
—  
Media  
partner

Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego



ERGO  
HESTIA



DZP  
więcej niż prawo



BRITISH  
COUNCIL



Strøm  
Den Haag



Huncwot

cojestygnie24

Zdjęcia (wg. numerów stron) | Photo credits (according to page number):

(4–5) Fot. Jānis Pipars. Dzięki uprzejmości artystki i Zuzāns Collection. | Photo by Jānis Pipars. Courtesy of the artist and Zuzāns Collection. (21) Dzięki uprzejmości Betsy Damon i Asia Art Archive. | (Courtesy of the Betsy Damon and Asia Art Archive. (22) Kolekcja Van Abbemuseum, Eindhoven | Collection Van Abbemuseum, Eindhoven. (35) Fot. Soichi Sunami | Photo by Soichi Sunami. © 2020 The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / Artists Rights Society (ARS), New York. (56) Dzięki uprzejmości Fundacji im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia oraz Galerii Monopol. | Courtesy of Maria Pinińska-Bereś and Jerzy Bereś Foundation and the Monopol Gallery. (58–59) Dzięki uprzejmości artysty. Kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. | Courtesy of the artist. Collection Museum of Modern Art in Warsaw. (49) Dzięki uprzejmości Betsy Damon i Asia Art Archive. | Courtesy of the Betsy Damon and Asia Art Archive. (50) Dzięki uprzejmości artystki i Leslie Tonkonow Artworks + Projects, Nowy Jork. | Courtesy of the artists and Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York. (55) Kolekcja Lawrence’a Halprina, Archiwa Architektoniczne, University of Pennsylvania. | Lawrence Halprin Collection, The Architectural Archives, University of Pennsylvania. (56) Fot. Sonam Wangchuk | Photo by Sonam Wangchuk (66) Dzięki uprzejmości artysty i 80m2 Livia Benavides. | Courtesy of the artist and 80m2 Livia Benavides. (67) Dzięki uprzejmości artystki. | Courtesy of the artist.

ISBN 978-85-64177-65-1

