

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

nr 3-4 (102-103) marzec-kwiecień

2021

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2021, nr 3-4 (102-103) marzec-kwiecień

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

**Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /
Polish Institute of World Art Studies**

Adres redakcji:

00-032 Warszawa, ul. Foksal 11 – 6; 601 31 36 91

biuro@world-art.pl, www.world-art.pl

**Recenzenci: prof. dr hab. Anna Markowska i prof. dr hab. Jan Wiktor
Sienkiewicz**

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata
można nabyć w: siedzibie Instytutu
oraz w Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń
tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

Spis treści:

Informacja o przygotowywanych tomach:

- *Polska krytyka artystyczna XIX – XXI wieku* – „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, tom 16
- *Polskie i radzieckie malarstwo, rzeźba i grafika 1955-1968/1970* – „Sztuka Europy Wschodniej”, tom IX

Artykuły:

- Eleonora Jedlińska, *Francis Bacon (1909-1992): fotografia jako sposób patrzenia*
- Zuzanna Kowalczyk, *Problemy środowiskowe jako temat en vogue w sztuce*
– *postawy artystów wobec ekologii*

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

Członkowie płacą 10 zł miesięcznie, doktoranci, emeryci i renciści 5 zł miesięcznie.

POLSKA KRYTYKA ARTYSTYCZNA

XIX – XXI WIEKU

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata przystępuje do wydania kolejnej pozycji poświęconej krytyce artystycznej i myśli o sztuce. Tomem 16 „Pamiętnika Sztuk Pięknych / Fine Art Diary” Instytut pragnie uczcić 200-lecie polskiej krytyki artystycznej, której początki sięgają lat 1819-1822 w Warszawie i w Wilnie.

Instytut wraz z Zakładem Historii Sztuki Nowoczesnej WSP UMK organizował konferencje i publikował pozycje poświęcone tym zagadnieniom. Wśród nich znalazły się tomy: *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce* (2008), *Manifesty polskiej awangardy artystycznej: Formiści – Bunt – Jung Idysz 1917-1922* (2019). W wielu tomach roczników „World Art Studies”, „Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / The Art of Eastern Europe”, „Pamiętnika Sztuk Pięknych” i seriach „Studia i monografie” oraz „Studia o sztuce nowoczesnej / Studies on modern art” zamieszczone zostały artykuły i tomy o krytyce artystycznej i myśli o sztuce (www.world-art.pl).

W związku z pandemią Instytut nie organizuje konferencji, prosząc zainteresowane osoby o zgłoszenie tytułów do wydawanego tomu do 31 maja 2021 na adres: biuro@world-art.pl. Zasady publikacji znajdują się na stronie [www.world-art.pl/Czasopisma i serie wydawnicze / Pamiętnik Sztuk Pięknych / Dla autorów](http://www.world-art.pl/Czasopisma_i_serie_wydawnicze/Pamietnik_Sztuk_Pieknych/). Termin nadsyłania tekstów (około 10 stron i 7 ilustracji oraz streszczenie angielskie) – 10 września. Punktacja tomu jako monografii – 80 pkt.

Redaktorzy tomu: dr Małgorzata Geron (m.geron@poczta.fm) i prof. Jerzy Malinowski (jmalin@poczta.onet.pl).

Wśród zagadnień, na które redaktorzy pragnęliby zwrócić uwagę, nie wykluczając innych tematów, znajdują się: 1/. Geneza polskiej krytyki artystycznej 1819-1822 – Warszawa, Wilno; 2/. Polska krytyka sztuki między akademizmem i realizmem; 3/. Lwowska krytyka artystyczna (polska, ukraińska, żydowska); 4/. O sztuce na łamach niemieckiej prasy

Wielkopolski i Pomorza; 5/. Żydowski krytycy artystyczni; 5/. Polscy krytycy i korespondenci w Paryżu; 6/. Krytycy w kręgu międzywojennej awangardy; 7/. Krytycy o architekturze i sztuce stosowanej; 8/. Krytyczki sztuki w Polsce; 9/. Sztuka w powojennej prasie emigracyjnej w WB, USA i Kanadzie; 10/. Krytyka artystyczna między 1955 a 1968/1970; 11/. Kongres AICA w Polsce w 1975; 12/. O sztuce w prasie podziemnej lat 80.; 13/. Rola współczesnej krytyki artystycznej; 14/. Polska krytyka wobec sztuki świata; 15/. Język i terminologia polskiej krytyki; 16/. Zawód krytyka sztuki; 17/. Dokumentacja dziejów polskiej krytyki artystycznej i piśmiennictwa o sztuce.

**POLSKIE I RADZIECKIE MALARSTWO, RZEŹBA I GRAFIKA
1955-1968/1970**

Tom IX rocznika „Sztuka Europy Wschodniej” po raz pierwszy podejmuje wyłącznie tematykę sztuki współczesnej – malarstwa, rzeźby, grafiki, sztuki nowych mediów. W szczegółowym zakresie odnosi się to do lat 1955 – 1968/1970. Dla redaktorów tomu mniej interesujące wydają się relacje sztuki i kontakty między środowiskami obydwu państw (mocno uwarunkowane restrykcyjną polityką kulturalną), bardziej – porównanie generalnej sytuacji w skali międzynarodowej, w jakiej przyszło działać artystom oraz wspierającym ich krytykom i ludziom sztuki.

Powstanie Ruchu Państw Niezaangażowanych na konferencji w indonezyjskim Bandungu w kwietniu 1955 poprzedziło V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów w sierpniu tegoż roku w Warszawie. Zorganizowana wówczas Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, zwana też Arsenalem, przełamując realistyczne i postimpresjonistyczne konwencje, otworzyła nowy etap w sztuce polskiej, łączony z tendencjami ekspresjonizmu, a potem awangardy. Polskie władze akceptowały nowoczesność, opierając się na modelu sztuki ukształtowanym we Francji - kraju wspierającego politycznie Polskę. Z modernizmu francuskiego czerpano inspiracje surrealizmem, tacyzmem, nawiązywano do nowej paryskiej awangardy lat 60. i 70. Francja wspierała wymianę stypendialną, z której skorzystała duża część polskiego środowiska artystycznego i intelektualnego. Działalność II Grupy Krakowskiej, Galerii Krzywego Koła w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, krajowe i międzynarodowe wystawy, Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach, Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, Galeria Foksal, polska szkoła plakatu, polska szkoła tkaniny, teatry Cricot 2 i Laboratorium, Studio Eksperymentalne Polskiego Radia, polska szkoła filmowa (i inne) spowodowały, że lata do wydarzeń marcowych 1968 były jednym z najbardziej twórczych w światowej skali okresów sztuki polskiej.

W Związku Radzieckim po 1953 roku zaczęła się liberalizacja, nazwana „odwilżą”. Odpowiednikiem polskich nowatorów stali się artyści nonkonformiści, negujący oficjalną sztukę socrealizmu i organizujący nieoficjalne wystawy. W 1957 roku odbył się w Moskwie VI Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów, a na związanej z nim Międzynarodowej Wystawie Sztuki Krajów Socjalistycznych w dziale polskim pokazano prace bliskie abstrakcji. Sztukę współczesną prezentowały wystawy Picassa (1956), amerykańskich abstrakcjonistów (1959), w następnych latach współczesnej sztuki francuskiej i brytyjskiej. Po ostrej politycznej nagonce na wystawę radzieckich artystów w Maneżu w Moskwie w 1962 roku, nowe prądy prezentowane były na wystawach nieoficjalnych. Po XX Zjeździe KPZR w 1956 roku ukształtowało się pokolenie „szestidiesiatników”. Wśród nich dużą rolę odegrało studio malarzy abstrakcjonistów „Новая реальность”, którzy wzięli udział we wspomnianej wystawie w 1962 roku. W Leningradzie nurt „nieoficjalnej” sztuki zaczął się w 1955 publikacją podziemnego pisma „Голубой Бутон”, poprzedzającego m.in. pracowniane wystawy nonkonformistycznych artystów. Na przełomie lat. 50 i 60. ukształtował się realistyczny „surowy styl”, nawiązujący do Dejneki i twórczości lat 20., który ujawnił się na moskiewskiej wystawie „Radziecka Rosja” w 1960 roku.

Przedstawione zagadnienia sztuki polskiej i sztuki rosyjskiej lat 1955-1968/1970 były przedmiotem referatów na I Konferencji Polskich i Rosyjskich Historyków Sztuki POLSKA-ROSJA: SZTUKA I HISTORIA w Warszawie w 2012 roku, opublikowanych w t. II rocznika „Sztuka Europy Wschodniej” w 2014. Po kilku latach redakcja pisma pragnie powrócić do artystycznej współczesności.

Prosimy o nadsyłanie tematów artykułów w językach polskim, rosyjskim lub angielskim do 31 maja 2021 roku na adres

sztukaeuropywschodniej@gmail.com

Redaktorzy tomu: Irina Gavrash i prof. Jerzy Malinowski (biuro@world-art.pl).

Eleonora Jedlińska

ORCID 0000-0002-4322-5563

Francis Bacon (1909-1992): fotografia jako sposób patrzenia

Malarstwo Francisa Bacona to ustawicznie ponawiany temat, podejmowany przez kuratorów, krytyków i historyków sztuki. Wystawy jego dorobku na przestrzeni ostatnich lat można było oglądać w Londynie (*Bacon's Eye*, 8 lutego–16 kwietnia 2001 r.), w Barbican Art Gallery; w Nowym Jorku (*Francis Bacon: A Centenary Retrospective*, 20 maja–16 sierpnia 2009), w Metropolitan Museum of Modern Art; na przełomie 2009 i 2010 roku w Rzymie (1 października 2009–14 stycznia 2010 r.) w Galleria Borghese miała miejsce jedna z najbardziej imponujących prezentacji dwudziestu dzieł Francisa Bacona w korespondencji z obrazami Caravaggia; w Paryżu w Centre Pompidou można było zobaczyć wystawę *Bacon en toutes lettres*, trwającą od 11 sierpnia 2020 do 20 stycznia 2020 r.; w Rzymie (*La Scoula di Londra: Opere della Tate: Francis Bacon and Lucien Freud*, 23 września 2019–23 lutego 2020 r.), w Chiostro del Bramante; w Bazylei (*Bacon – Giacometti*, 29 kwietnia–2 września 2018 r.), w Fondation Beyler (we współpracy z paryską Fondation Giacometti), by wymienić zaledwie kilka, w ramach których demonstrowano tylko obrazy Bacona oraz w odniesieniu i w łączności ze sztuką największych mistrzów XX wieku. Jedną z najważniejszych publikacji związanych z Baconem jest książka Davida Sylvestra, przyjaciela malarza i krytyka sztuki, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, rezultat serii wywiadów z artystą przeprowadzanych w latach 1962-1986. Rozmowy zostały zapisane na taśmie magnetofonowej – niektóre były transmitowane przez radio BBC w ramach audycji *Francis Bacon talking with David Sylvester*, inne – nagrywane na taśmę filmową – posłużyły jako podstawa filmu telewizyjnego *Francis Bacon: Fragments of a Portrait* (reż. Michael Gill); jego emisja odbyła się 23 marca 1963 roku, jeszcze inne były zapisem prywatnych rozmów bądź zostały opublikowane w katalogach wystaw (np. rozmowy z lat 1982-1984 zostały zamieszczone w katalogu ekspozycji *Francis Bacon: peintures récentes*

w Galerie Maeght Lelong w Paryżu¹. Anne Baldassari jest autorką wydanej w 2005 roku, w ramach programu edytorskiego Musée Picasso w Paryżu, książki *Bacon, Picasso: la vie des images*; tego samego roku ukazała się praca Margarity Cappock *Francis Bacon Studio*, (London, New York 2005), omawiająca losy spuścizny pozostawionej w londyńskiej pracowni po śmierci malarza. Martin Harrison jest autorem opracowania *In Camera. Francis Bacon. Photography, Film and the Practice of Painting*, wydanego w Londynie w 2005 roku. „Kwartalnik Artystyczny” nr 4 z 2005 roku zawiera teksty polskich i zagranicznych autorów zajmujących się twórczością Bacona, m.in.: Marka Kędzierskiego, Darii Kołackiej, Pawła Leszkowicza, Ewy Sonnenberg, Sama Huntera, Davida Sylvestra. Marry McGrath w referacie *The Francis Bacon Studio Project: The Deconstruction of the Francis Bacon Studio and Its Relocation in Dublin*, wygłoszonym na konferencji Contemporary Art: Creation, Curation, Collection and Conservation (The Irish Museum of Modern Art w Dublinie, 21-22 września 2001 r.), przedstawiła proces przenoszenia prac i dokumentów z pracowni w Londynie do Dublina, gdzie powstało stałe miejsce ekspozycji. W 2019 roku w Londynie została opublikowana książka pod redakcją Martina Harrisona *Bacon and the Mind: Art, Neuroscience and Psychology* (Thames & Hudson, London 2019). Także pod redakcją Martina Harrisona wydano opracowanie *Inside Francis* (Francis Bacon Studies III, The Estate of Francis Bacon Publishing / Thames & Hudson, London 2020).

Twórczość Bacona, rozpatrywana z punktu widzenia filozofii, znajduje próbę odpowiedzi w pracy Gillesa Deleuze’a *Francis Bacon. Logiques de la sensation*, Paris 2002. Francuski badacz skupia się na „celowości” malarstwa Bacona, które – zachowując formę przedstawieniową – nie zajmuje się opisywaniem rzeczywistości, ale – jak twierdzi Deleuze – poszukuje szczególnego stanu realności, zawartego w myśli, w systemie nerwowym, w sposobie nakładania farby. Filip Pręgowski, analizując obrazy Bacona, śledząc poszczególne etapy jego pracy (dobór źródeł inspiracji,

¹ Wg D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przekł. M. Wasilewski, Poznań 1997, s. 201-202.

badanie szkiców, motywów itp.), uczynił pracę Deleuze'a podstawą własnego opracowania *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011. Kwestie znaczenia filozofii i psychoanalizy w malarstwie Bacona poruszono w pracy z 2019 roku, wydanej pod redakcją Bena Ware'a *Francis Bacon: Painting, Philosophy, Psychoanalysis* (Thames & Hudson, London 2019). Numer 3-4 „Kontekstów” z 2007 roku, poświęcony Michelowi Leirisowi zawiera listy francuskiego etnologa kierowane do Bacona (*O sobie / do siebie*), esej Leirisa pt. *Francis Bacon, en face i z profilu* w przekładzie Marka Kędzierskiego oraz tekst Dariusza Czai *Francis Bacon: ślady katastrofy*. W niniejszym artykule najważniejsza okazała się książka Martina Harrisona i Rebekki Daniels *Francis Bacon. Incunabula* (2008), powstała jako rezultat przeprowadzonych badań nad materiałami fotograficznymi pozostawionymi po śmierci artysty w jego ostatniej londyńskiej pracowni i zebranych w odtworzonym przez kuratorów i przyjaciół malarza w Dublinie atelier-muzeum.

*

W 1949 roku Francis Bacon zdecydował, że będzie malować człowieka w jego najróżnorodniejszych stanach, fazach życia i śmierci, jego wyobrażeniach od antyku po współczesność. Drugim ważnym motywem były dzikie zwierzęta. Bacon malował obrazy, których podstawą były najczęściej fotografie zamieszczane w encyklopediach, podręcznikach, kalendarzach, gazetach, czasopismach popularnych – naukowych i paronaukowych, w prasie brukowej, ulotkach, na plakatach i opakowaniach. Interesowały go reprodukcje obrazów wielkich mistrzów, kadry filmowe, wykorzystywał zdjęcia Eadwearda Muybridge'a. Fotografie, traktowane przez Bacona jak narzędzia, następnie były „opracowywane” przez artystę, stając się kanwą jego obrazów. Sceny, które wybierał – często drastyczne, ukazujące gwałt i przemoc – wmalowywał w swe płótna, tworząc zdeformowany obraz świata, jaki „wydostał się” z okropności obu wojen światowych. Zdjęcia dokumentalne, rozpowszechniane w milionowych niekiedy nakładach, w dziele artysty zyskały wartość obrazu unikatowego. Instrumentalne, praktyczne traktowanie fotografii przez Bacona łączy się tu z emocjami: „jest

to relacja, w której łączą się fascynacja z nienawiścią” – pisze André Rouillé². Zdjęcia przedstawiające pracownię artysty pokazują rozrzucone w nieładzie na podłodze fotografie gazetowe i reprodukcje dzieł fascynujących go mistrzów malarstwa europejskiego – postrzępione wycinki, zdeptane, poplamione farbami i zabłocone³. Na podstawie wykonywanych przez siebie fotografii przyjaciół maluje portrety; część zdjęć osób, które zamierzał sportretować, robił za niego John Deakin: np. fotografie George’a Dyera, Isabel Rawsthorne, Luciana Freuda, Henrietty Moraes. Są to najczęściej osoby, z którymi artysta związany był emocjonalnie. Autoportrety malował na podstawie seryjnych zdjęć wykonanych w automacie fotograficznym, spośród których wybierał kilka stanowiących podstawę obrazów.

Bacon, jak twierdzą Martin Harrison i Rebecca Daniels, autorzy książki *Francis Bacon: Incunabula*, niechętnie ujawniał wykorzystywanie przez siebie fotografii, która – jak okazało się na podstawie „archiwum” zachowanego w jego pracowni – była integralną częścią jego procesu twórczego. Malarstwo Bacona wyłoniło się z podziwu dla sztuki przeszłości i jej powszechnej obecności w fotografii jako medium świata współczesnego. Pojawienie się fotografii, jej udoskonalanie, nieograniczone możliwości przekształceń technicznych – uważał artysta – zdecydowały o przeobrażeniu malarstwa i zmusiło artystów, by w swych pracach, opartych na dawnych metodach, tematach czy technikach, wykorzystywali zdobycze fotografii, tak aby obraz tradycyjny (realistyczny) do przeszłości odnosił się w sposób, jaki narzucają współczesne media. „Myślę, że film i fotografia są zamachem na sens wizerunku. Kiedy patrzymy na coś, nie patrzymy bezpośrednio, ale przez (...) zamach, który został dokonany za pomocą filmu czy fotografii”⁴ – mówił Bacon. Każdy obiekt, na który patrzymy, zawiera w sobie niezliczone obrazy, filmy, fotografie, obrazy wewnętrzne, pamięć i wyobraźnię. Te natomiast stają się już tylko obrazami zastępującymi rzeczywistość, twierdzi Bacon, albo samą rzeczywistością – „przesuniętą”, ale tym bardziej dojmującą⁵. Pojęcie

² A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przekł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 347.

³ D. Sylvester, dz. cyt., s. 38.

⁴ Tamże, s. 30.

⁵ Tamże.

przesunięcia wiąże się w sztuce Bacona z deformacją jako istotą podobieństwa, które – uważa – jest domeną malarstwa. Fotografia tylko ilustruje, odbija fakty i formy; dopiero spojrzenie malarza, zastosowane techniki, przedstawienia, „których charakter fikcji malarskiej stopniowo się zaciera, dzięki czemu istnieją one mocniej niż proste reprezentacje” czynią obraz realnym⁶. Malarz, wykorzystując fotografię, traktując ją jak narzędzie, sytuował ją – mimo swej fascynacji nią – na marginesie sztuki, rozumiał ją jako daleką sztukę, jako jej przeciwieństwo. Owa niechęć i urzeczenie fotografią wynikała z dążenia do dotarcia do istoty postaci bez uciekania się do ilustracji, do opowiadania historii. Tylko malarstwo zdolne jest „uchwycić tajemnicę podobieństwa i tajemnicę jego tworzenia”⁷ – deklarował w rozmowie z Sylvestrem.

Fotografię widział jako medium, które nie tyle przekazuje rzeczywistość, czy ją potwierdza, ile generuje nieuniknioną niezgodność, zachodzącą między realnością a zdjęciem⁸. Szczelina zarysowująca się między tym, co fotografia pokazuje, i samym zdjęciem umożliwia fotografowi uchwycić realność, odsłonić – jak twierdzi Bacon – to, co może ujawnić sama rzecz: „Obraz fotograficzny sprawia, że zastanawiam się nad rzeczywistością głębiej, niż gdybym na nią patrzył. Fotografie to nie tylko punkty odniesienia, to także źródła pomysłów”⁹ (il. 1). Płótna Francisca Bacona powstawały w toku wydobywania wyobrażeń z nadmiaru obrazów codzienności: reklam, ilustracji fotograficznych, obrazów telewizyjnych, zdjęć dokumentalnych i filmowych fikcji. Malując portrety na podstawie fotografii, unika ilustracyjności – z jednej strony, z drugiej – chcąc oddać dokładne podobieństwo – kieruje się „subiektywną i niemal arbitralną intuicją, nie lekceważąc przy tym ogólnie znanych cech, poświadczonych w fotografiach, które w tym wypadku funkcjonują nie jako źródło inspiracji, lecz środek kontroli”¹⁰. Fotografia paszportowa jako narzędzie portretu, pozbawiona cech

⁶ M. Leiris, *Francis Bacon: en face i z profilu*, przeł. M. Kędziński, „Konteksty” 2007, nr 3-4, s. 139-150.

⁷ D. Sylvetster, dz. cyt., s. 140.

⁸ A. Rouillé, dz. cyt., s. 348.

⁹ D. Sylvester, dz. cyt., s. 30.

¹⁰ M. Leiris, dz. cyt., s. 144.



Il.1. Reprodukacja portretu Velázquez, *Filip IV Hiszpański*, ok. 1656. Strona z książki José Ortegi y Gasset, Velázquez, René Juillard, Paris 1954 (tabl. 90). Materiał odnaleziony w pracowni Bacona przy 7, Reece Mews w Londynie.

Obraz ten znajdował się w zbiorach National Gallery w Londynie, był pokazywany na wystawie *The Artist's Eye* w 1985 roku. Kartka z książki Gasset widoczna jest na fotografii przedstawiającej pracownię Bacona w 1960 roku w Overstrand Mansions. Zatem jest to dokument, który przetrwał przeprowadzkę na Reece Mews w 1961 roku.

Źródło reprodukcji: M. Harrison, R. Daniels, *Francis Bacon. Incunabula*, London 2008, s. 167.

emocjonalności, wrażeniowości, jest „dosłowna” – w procesie tworzenia obrazu malarskiego u Bacona pełni funkcję bariery – malował z pamięci, pomagając sobie fotografiami – którą usiłuje zburzyć. Za sprawą tego dążenia na powierzchnię płótna, jego fakturę, przedostaje się dążenie malarza, by dotrzeć do podobieństwa, jakie znajduje w swoim umyśle. Fizyczna obecność modelu, twierdzi artysta, przeszkadza mu w tym, aby jego wizerunek poddać zamierzonym deformacjom, gdyż właśnie dzięki nim pożądana podobizna jest TĄ podobizną – nie kopią, anegdotą opowiedzianą obrazem. Rzeczy i osoby rzeczywiste – w wyobrażeniu Bacona – powinny „zaistnieć w wyznaczonej im fikcyjnej przestrzeni”¹¹. Niszcząc dosłowność (fotografii), Bacon w malarstwie

¹¹ Tamże, s. 145.

chce odnaleźć pożądane w nim podobieństwo jako zasadę malarstwa, a więc „na nowo odkryć realizm”¹². Malując portret, próbuje uchwycić wygląd postaci, rzeczy wraz z wrażeniami, które ten wygląd wywołuje w twórcy. „Być może realizm w swym najgłębszym wyrazie jest zawsze subiektywny” – pisał w liście do Michela Leirisa¹³.

Wędrówka. Jessie Lightfoot. Lata 1914-1961

Od wybuchu I wojny światowej, gdy ojciec Bacona został zmobilizowany, rodzina przeniosła się (artysta miał młodsze rodzeństwo: dwóch braci i dwie siostry) z Irlandii¹⁴ do Londynu. Od tego czasu malarz przemieszczał w różnych miejscach Londynu, podejmując przypadkowe zajęcia zarobkowe. W 1927 i 1928 roku przebywał w Berlinie: „wtedy było to miasto otwarte i w jakiś sposób pełne przemocy. Być może odczułem to tak dlatego, że przyjechałem z Irlandii, w której była przemoc w sensie militarnym, a nie emocjonalnym jak w Berlinie”¹⁵. Od 1929 roku mieszkał w dzielnicy South Kensington w Londynie, niedaleko muzeów, których zbiory w tamtym czasie były podstawowym miejscem jego edukacji artystycznej. W 1933 roku namalował, gdy postanowił zamieszkać z Jessie Lightfoot¹⁶, serię obrazów

¹² D. Sylvester, dz. cyt., s. 176.

¹³ M. Leiris, dz. cyt., s. 145.

¹⁴ Do wybuchu pierwszej wojny światowej rodzina mieszkała niedaleko Curragh w Irlandii Północnej, w domu nazwanym Canny Court. Ojciec Bacona był trenerem koni w regimencie brytyjskiej kawalerii. Bacon urodził się w Dublinie, ale rodzice byli Anglikami. Por. D. Sylvester, dz. cyt., s. 81 i 184-188.

¹⁵ Tamże, s. 81.

¹⁶ Jessie Lightfoot urodziła się w 1871 roku, była nianią Francisca Bacona, z którą artysta był emocjonalnie związany aż do jej śmierci w 1951 roku. Mieszkała z rodziną Baconów w Cannycourt w hrabstwie Kildare w Irlandii od 1911 roku, zatrudniona była jako „pielęgniarka i pomoc domowa”, podczas I wojny światowej razem z rodziną Baconów przeniosła się do Londynu. Gdy w 1929 roku, zwolniona ze służby, znalazła się w kłopotach finansowych, Francis Bacon i jego ówczesny partner Eric Alldenen, zamieszkali razem w domu przy 54 Vincent Square w dzielnicy Pimlico. W kolejnych latach mieszkali wspólnie w kilku wynajmowanych mieszkaniach, pełniła funkcję pomocy domowej. Od 1934 roku pracowała jako kucharka w domu projektanta Arundella Clarke’a przy Barnabas Street, w którym Bacon mieszkał w 1935 roku. Ekscentryczna i nieobliczalna osobowość Lightfoot, współuczestniczki spotkań organizowanych przez przyjaciół Bacona – jak relacjonują biografowie – fascynowała artystę, a jej pomoc w codziennym organizowaniu życia i łącząca ich więź, były mu niezbędne. Por. M. Peppiatt, *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma*, London 2008; M. Harrison (red.), *Bacon and the Mind: Art, Neuroscience and Psychology*, Francis Bacon Studies I, The Estate of Francis Bacon Publishing / Thames & Hudson, London 2019, s. 74.

mających zdecydowany styl charakteryzujący jego twórczość. Powstało wówczas szereg obrazów, w tym pierwsza, istniejąca wersja *Ukrzyżowania*, które pokazał w Mayor Gallery w Londynie. Wiele obrazów Bacona powstałych między 1933 i 1943 rokiem artysta zniszczył. W 1940 roku zmarł jego ojciec. W czasie II wojny światowej, uznany za niezdolnego do czynnej służby wojskowej, był w Londynie, działając w obronie cywilnej.

W 1943 roku wynajął dom przy 7 Cromwell Place, niegdyś miejsce, gdzie znajdowała się pracownia Johna Everetta Millaisa, w którym zamieszkała także Jessie Lightfoot. W 1951 roku, po śmierci Lightfoot, nie chcąc zostać w miejscu, które dzielił z najbliższą mu wówczas osobą, opuścił dom przy Cromwell Place, ustawicznie odtąd zmieniając dorywcze zajęcia i adresy; dopiero po dziesięciu latach osiedlił się przy 7, Reece Mews. Jakkolwiek żaden z portretów przedstawiających Jessie Lightfoot nie przetrwał, to Harrison sugeruje, że echo jej wyglądu oraz odniesienie do szczególnego związku, który ich łączył, Bacon mógł zawrzeć w obrazie¹⁷ *Krzycząca piastunka* (1957), namalowanego na podstawie kadru z filmu Sergiusza Eisensteina *Pancernik Potiomkin* (1925). W 1950 roku Sam Hunter, amerykański historyk sztuki, odwiedził pracownię Bacona przy Cromwell Place i sfotografował część materiałów, które malarz przygotował sobie do pracy. Jak pisze Harrison, dwie z fotografii zrobionych przez Huntera zostały zamieszczone w „Magazine of Art” w 1952 roku, co pozwala ustalić istnienie obrazów, nad którymi w tamtym czasie Bacon pracował, a które nie zachowały się. Prawdopodobnie, jak sugeruje Harrison, zostały porzucone przez artystę w latach londyńskich wędrówek bądź zniszczone (tak jak uczynił np. ze *Studium do Velàzqueza* (1950) – płótno zniszczone przez artystę w 1951 roku czy *Papież III* (1951) – płótno zniszczone przez artystę w 1966 roku)¹⁸. „Kiedy pracuję nad płótnem przez jakiś czas i nic z tego nie wychodzi, tnę je i niszczę, bo farba staje się przeszkodą i nie mogę dalej

¹⁷ M. Harrison (red.), *Francis Bacon: Catalogue Raisonné*, vol. I, London: *The Estate of Francis Bacon*, London 2016.

<https://www.francis-bacon.com/life/family-friends-sitters/jessie-lightfoot>, s. 494-495. (12.12.2020).

¹⁸ D. Sylvester, dz. cyt., s. 204 i 205.

malować” – mówił artysta¹⁹. Bacon niechętnie deklarował własne inspiracje dziełami innych twórców; jednakże w wywiadzie-rzecz prowadzonej przez Sylvestra w 1975 roku mówi o swej fascynacji obrazami Nicolasa Poussina (*Rzeź niewiniątek*, 1630-1631), Rembrandta (*Rozpłatany wół*, 1643,1655), Velázquez (Portret Papieża Innocentego X, 1650; Portret Infanta Filipa Prospera, 1659;), Edgara Degas (*Po kąpielu*, 1903 z National Gallery w Londynie), Rodina, Renoira, Cézanne’a, Picassa. Niezwykle cenił twórczość Alberto Giacomettiego, z którym spotkał się w Londynie w 1965 roku podczas jego wystawy indywidualnej w Tate Gallery. Spotkanie to udokumentował na fotografiach Graham Keen, wówczas student szkoły sztuk pięknych, zafascynowany twórczością Giacomettiego. Szczególnej admiracji, jaką darzyli się obaj artyści, warto poświęcić oddzielny artykuł. Warto też wspomnieć, że w 2018 roku w Fondation Beyler w Riehen opodal Bazylei zorganizowano wystawę „Bacon – Giacometti”²⁰.

W 1959 roku, przygotowując się do pierwszej wystawy indywidualnej w Marlborough Gallery w Londynie, przez trzy miesiące mieszkał w wynajętej pracowni w St. Ives w Kornwalii. Ron Belton, towarzysz podróży Bacona do St. Ives, wspominał, że artysta zabrał wówczas ze sobą podręczniki medyczne, do nauki zoologii, stopy zdjęć pokazujących różne stany chorobowe, fotografie fragmentów ciał ludzkich i zwierzęcych, zdjęcia mające posłużyć artyście jako tematy obrazów, przymocował do ścian pracowni²¹.

7, Reece Mews w Londynie / pracownia jako pole walki

„Czuję się tu jak w domu. Mam tu bałagan, bo chaos podpowiada mi nowe pomysły. Poza tym uwielbiam żyć w bałaganie. (...) Lubię, kiedy rzeczy są czyste, nie chciałbym, by moje narzędzia były brudne, ale uwielbiam atmosferę chaosu”²².

¹⁹ Tamże, s. 195.

²⁰ Por. C. Grenier, U. Küster, Michael Peppiatt (red.), *Bacon – Giacometti, 29 kwietnia – 2 września*, katalog wystawy, Basil 2018.

²¹ M. Harrison (red.), *Bacon and the Mind: Art, Neuroscience and Psychology*, Francis Bacon Studies I, The Estate of Francis Bacon Publishing / Thames & Hudson, London 2019, s. 9.

²² D. Sylvester, dz. cyt., s. 190.

Najprawdopodobniej materiały zastane w pracowni przy 7, Reece Mews są jedynymi w miarę rzetelnie „odtworzającymi” życie i twórczość irlandzkiego artysty od 1961 roku, ponieważ Bacon nie przykładął wagi do „archiwów” pozostawianych w uprzednich miejscach, wyrzucał te, które uważał za niepotrzebne. (il. 2) Do swej ostatniej pracowni zabrał tylko niezbędne dokumenty, a tych „odsłoniętych” spod porzuconych warstw papierów nie można traktować jako systematycznie prowadzone archiwum. Zbierane przez lata materiały, zalegające podłogę pracowni, gdy ich ogrom uniemożliwiał pracę,



Il. 2. „Archiwum” – wnętrze pracowni Francisca Bacona przy 7, Recce Mews w Londynie.

wydawały się niepotrzebne, przeszkadzały, były więc po prostu wyrzucane. Chaos panujący w pracowni Bacona stanowił w pewnym sensie o sposobie jego pracy – uważał, że porządek powinny odzwierciedlać jego obrazy, sposób ich oprawiania, wystawiania według jasno wytyczonych przez niego

wskazówek. Pracownia Bacona, odwiedzana przez przyjaciół malarza – ściśle grono fotografów i krytyków, mieściła się w Londynie w dzielnicy South Kensington. Jej zasoby jednakże, aż do śmierci artysty, nie były opracowywane. Bacon nie tworzył uporządkowanego archiwum, nie katalogował ani swoich dzieł, ani materiałów stanowiących – o czym była mowa wyżej – narzędzie jego obrazów. W 1992 roku, po śmierci artysty, najpierw archiwum zajęła się Valerie Beston, później John Edwards²³, jego przyjaciel i wykonawca testamentu, który przekazał zbiory archiwalne oraz dzieła Dublin City Gallery The Hugh Lane. Pracownia artysty mieściła się w niewielkim pokoju mierzącym 6 x 4 metry, wypełnionym stosami fotografii, książek, albumów, magazynów, szkiców, gotowych obrazów²⁴. Historycy sztuki podjęli się przebadania i ujawnienia tego, co ukryte było pod warstwami materiałów gromadzonych przez ponad trzydzieści lat. Ukryte nie znaczy ukrywane – papiery zalegały przestrzeń pracowni, tworząc swoisty palimpsest składający się na tok jego pracy, doświadczeń, aktualnych i minionych fascynacji, wahań, porzuceń i powrotów do tematów. „To, co ukryte, wyszło na jaw, co znajdowało się pod warstwami, okazało się równie ważne dla Bacona, jak to, co było widoczne”²⁵. Niektóre papiery zostały podarte celowo, inne strawił czas, kolejne są pomazane farbami bądź pastelami, te przedstawiające czyjeś twarze – celowo pogniecione bądź zarysowane.

Materiały pochodzą z różnych okresów życia Bacona, niektóre z czasu, gdy – po latach przemieszkiwania w różnych miejscach – w październiku 1961 roku osiadł w pracowni mieszczącej się na pierwszym piętrze domu przy 7, Reece Mews w Londynie (dzielnica South Kensington), gdzie pozostał do śmierci. Książki, czasopisma, różnorodne druki z zakresu medycyny, o walkach byków, ogrodnictwie, boksie, zwierzętach, a także reprodukcje

²³ John Edwards był przyjacielem Bacona od połowy lat 70. Poznał artystę w londyńskim Colony Club w 1974 roku przez swego brata, który przyjaźnił się z Muriel Belcher. Bacon uczynił Edwardsa jedynym spadkobiercą. Jest tematem kilku portretów Bacona, m.in. *Portrait of John Edwards* z 1988 roku.

²⁴ Warto w tym miejscu wspomnieć wystawę, która miała miejsce w Paryżu w Centre Pompidou na przełomie 2019 i 2020 roku *Bacon. En toutes lettres* (Francis Bacon. Books and Painting, red. Didier Ottinger, published on the occasion of the exhibition *Bacon en toutes lettres*, Centre Pompidou, 2019-2020, Thames & Hudson, London 2019 & New York 2020).

²⁵ B. Dawson, *Tracing Bacon*, [w:] *Francis Bacon. Incunabula*, London 2009, s. 5.

własnych obrazów wypełniały ciasne wnętrza. Publikacje zbierane przez Bacona były rozrywane, wycinał z nich artykuły i zdjęcia, składał luźne kartki, domalowywał bądź zakreślał. Warsztat swej pracy, sposób tworzenia ukrywał, znane były one tylko bliskim przyjaciołom. John Edwards zapamiętał, że malarz „zwykł trzymać pędzel jak miecz, stojąc z dala od płótna, jakby walczył z nieznanym przeciwnikiem”²⁶.

Pracownia przy 7, Reece Mews w latach 70. XX wieku była odwiedzana przez dziennikarzy fotografujących jej wnętrza, obecnie te zdjęcia stały się cennym źródłem umożliwiającym przebadanie ostatnich trzydziestu lat twórczości Bacona. Pokazują kolorowy skromny pokój zastawiony półkami ze stosami książek, stertami kartonów z fotografiami i luźnymi kartkami z czasopism i książek. Bacon zwykle zdejmował z książek obwoluty i wyrzucał je. Harrison zwraca uwagę, że obraz / reprodukcja / fotografia mogły być potrzebne Baconowi w chwili, gdy w jego umyśle zrodziło się oczekiwane skojarzenie, gdy je przetworzył na własne dzieło – ów obraz stawał się zbędny, przeszkadzał i należało się go pozbyć, zamknąć w pudle, by nie ingerował w proces malowania.



Il.3. Fotografia autorstwa Johna Timbersa przedstawiająca Iana Boarda i Muriel Belcher w Colony Room, Londyn, ok. 1975 rok. Źródło reprodukcji: M. Harrison, R. Daniels, *Francis Bacon. Incunabula*, London 2008, s. 182.

²⁶ J. Edwards <https://francis-bacon.com/life/family-friends-sitters/john-edwards> (6.12.2020).

Odnaleziony pośród licznych zdjęć portret Muriel Belcher²⁷, wykonany przez Johna Timbersa (ok. 1965 i ok. 1975), pokazuje, w jaki sposób Bacon w fotografii wprowadzał ingerencje, domalowując czy przemalowując elementy (tu: zamalowane na biało prostokątne lustro, w którym podobnie jak w obrazach Ingesa odbija się głowa i profil modelki, obmalowane tak, by stały się cieniem, kontrastującym z jasnym, matowym tłem) (il. 3). Bacon wielokrotnie malował Muriel Belcher (np. *Miss Muriel Belcher*, 1959; *Tree Studies for a Portrait of Muriel Belcher* – tryptyk z 1966 roku), jedną z bliskich sobie osób, a jej przyjaźń z artystą miała wyjątkowe znaczenie i udokumentowana jest licznymi fotografiami i korespondencją (il. 4).



Il.4. Fotografia autorstwa Johna Timbersa (złożona i przemalowana przez Bacona) przedstawiająca Muriel Belcher w Colony Room, Londyn ok. 1975 rok. Źródło reprodukcji: M. Harrison, R. Daniels, *Francis Bacon. Incunabula*, London 2008, s. 10.

²⁷ Muriel Belcher była właścicielką znanego prywatnego klubu (*drinking club*) Colony Room przy Deen Street w Soho, w którym Bacon lubił bywać. Belcher pomagała finansowo Baconowi i jego przyjaciółom w latach 40.



Il.5. Francis Bacon, *Sphinx – Portrait of Muriel Belcher*, 1979. Źródło reprodukcji: katalog wystawy w Bazylei (*Bacon – Giacometti*. 29 kwietnia – 2 września 2018 r.), Foundation Beyler (we współpracy z paryską Foundation Giacometti), s. n.n.

Portret *Sphinx*–*Portrait of Muriel Belcher* (il. 5) z 1979 roku porównany z fotografią Timbersa może być przykładem zachodzącego w myśli malarza procesu skojarzeń, odrzucania wybranych fragmentów i przetworzeń wizerunku-„wzoru”, decydujących o końcowym dziele malarskim²⁸. Czarno-biała odbitka fotograficzna stała się ekstraktem dla obrazu. Pomarańczowe tło z prostokątem (powidok lustra znajdującego się na fotografii) w kolorze cyklamenu, na którym została umieszczona zdeformowana figura modelki ujętej w rodzaj przestrzennego, geometrycznego obramowania, jej wczepione w ortopedyczne szyny pazury sfinksa sugerują gest wycofywania się i jednocześnie pragnienia pozostania.

Portret przyjaciółki jako sfinksa powstał w 1979 roku, w roku śmierci Belcher. Można zatem sądzić, że został namalowany na podstawie dwóch

²⁸ M. Harrison, R. Daniels, *Francis Bacon. Incunabula*, London 2008, s. 10-11.

zdjęć – jednego wykonanego przez Deakina ok. 1965 roku oraz drugiego zrobionego przez Timbersa ok. 1975 roku. Obie fotografie odnaleziono w teczkach pozostawionych w pracowni Bacona. Harrison przypuszcza, że portret Muriel Belcher jest syntezą obu fotografii, ale także refleksem scen zapamiętanych z czasu wizyt artysty w szpitalu, w którym przebywała i gdzie Bacon odwiedzał swoją przyjaciółkę. Motyw sfinksa, twór fascynacji obrazem Ingesa, Bacon malował kilkakrotnie: w 1953, 1954, 1979 roku, jednakże – jak zauważa Harrison – wyolbrzymione łapy i pazury w portrecie Belcher (wersja z 1979 roku), jej obnażony tors wskazują także na podobieństwo do fotografii



Il.6. Marcia Haydée w *Onieginie* wystawionym przez Stuttgart Ballet, fotografia prasowa autorstwa Nobby'ego Clarka, wycięta z „Observera”, Sunday, 4 June 1978. Źródło reprodukcji: M. Harrison, R. Daniels, *Francis Bacon. Incunabula*, London 2008, s. 11 i 183.

zamieszczonej w piśmie „Observer” z 4 czerwca 1978 roku, przedstawiającej tancerkę Marcję Haydée²⁹ (il. 6). Fotografie tancerki, pogniecioną, niedbale wydartą z gazety odnaleziono w pracowni Bacona, stąd przypuszczenie, że mogła ona posłużyć jako swoisty kadłub portretu Belcher. Także użycie

²⁹ Tamże, s. 11.

Marcia Haydée Salaverri Pereira da Silva urodziła się 18 kwietnia 1937 roku w Niterói w Brazylii. Była primabaleriną Stuttgart Ballet w okresie, gdy teatr prowadził John Cranko, choreografką i dyrektorką baletu w latach 1976-1995. Od 1992 roku była także dyrektorką Santiago Ballet.

chirurgicznych szyn w obrazie *Three Studies from the Human Body* z 1967 roku, dzięki materiałom z pracowni Bacona, znalazło swój pierwowzór w książce z zakresu medycyny K. C. Clarke'a *Positioning in Radiography*, wydanej w Londynie w 1942 roku. Analiza źródeł omawianego dzieła, dokonana na podstawie materiałów odnalezionych w ostatniej londyńskiej pracowni malarza, jego struktury, kompozycji, zastosowanych kolorów, pozwoliły w pewnym sensie odsłonić, rozpoznać proces myślowy prowadzący do ostatecznego, skończonego obrazu.

*

Dublin City Gallery The Hugh Lane

W 1996 roku John Edwards zaprosił Briana Clarke'a, brytyjskiego artystę, aby ten obejrzał pracownię Bacona, która od śmierci artysty pozostawała zamknięta. Materiały i dokumenty, które stały się przedmiotem badań, często przypadkowe, jedne intrygujące, inne (pozornie) nieznaczące, stały się istotne, gdy artysta wprowadzał w nie własne interwencje, w jakiś sposób je przetwarzał, tworząc pierwsze zarysy dzieła. Najważniejsze obiekty – pisze Martin Harrison – zostały skopiowane, by pokazać je Davidowi Sylwestrowi³⁰. Dokumenty, które przedstawiono krytykowi, także jemu – mimo bardzo bliskiej, wieloletniej znajomości z malarzem – były dotąd nieznanne. Studia materiałów znajdujących się w pracowni Bacona stały się wskazówkami pomocnymi w poznaniu procesu jego pracy: wstępne studia, szkice, które odrzucał, notatki z pomysłami przyszłych obrazów, niekiedy warianty już istniejących. Jakkolwiek fakt wykorzystywania przez artystę do swoich obrazów fotografii Muybridge'a był znany, to dopiero przegląd jego zapisków ujawnił, że po raz pierwszy zetknął się z pracami brytyjskiego wynalazcy, dotyczącymi zapisu ludzkiego ruchu³¹, już w 1949 roku, one też stały się

³⁰ David Sylvester (1924-2001), brytyjski krytyk sztuki i kurator wystaw (autor m.in. katalogu i wystawy z 1997 roku *Francis Bacon: The Human Body*, London Hayward Gallery) przez ponad 25 lat prowadził rozmowy z Francisem Baconem, które stały się bezcennym źródłem wiedzy o warsztacie malarza, jego życiu, fascynacjach i obsesjach.

³¹ E. Muybridge, *The Human Figure in Motion*, 1907, pdf (21.1.2015), ss. 51, 53, 55, 69, 71, 73 i i in.
https://monoskop.org/File:Muybridge_Eadweard_The_Human_Figure_in_Motion_1907.pdf (9.12.2020).

źródłem wielu prac Bacona. Wyczerpujące, techniczne i organizacyjne dane dotyczące przenoszenia i konserwacji dzieł, dokumentów, także sprzętów zgromadzonych w pracowni przy 7, Reece Mews w Londynie oraz prac organizacyjnych w Dublin City Gallery The Hugh Lane, zawarła w swym referacie *The Francis Bacon Studio Project: The Deconstruction of the Francis Bacon Studio and It's Relocation in Dublin* Mary McGrath, wygłoszonym w 2001 roku³².

*

Obrazy Muybride'a i obrazy dzieł Michała Anioła, twierdził malarz, łączą się w jego umyśle, a efektem są własne płótna. Obecność w naszym życiu obrazów przeszłości odmienia je i naznacza obrazem człowieka współczesnego – naznaczonego „fizyczną wizją samotności istoty udręczonej światem i pustką rzeczywistości”³³. Obrazy Bacona są ciemne przez swój brak światła w znaczeniu metaforycznym i dosłownym; są to obrazy bez piękna, „infernalne”, odwołujące się do topiki chrześcijańskiej bez chrześcijańskiego posłannictwa, pozbawione nadziei, wiary w odkupienie. Brzydota, potworności, które maluje Bacon, mają siłę przyciągania, są „absolutnym unaocznieniem zła” – wedle słów Jerzego Nowosielskiego³⁴. Nowosielski, malarz i teolog, wypowiada się na temat serii obrazów Bacona poświęconych tematowi Ukrzyżowania, które ten malował od 1932 roku³⁵. W 1944 roku powstał tryptyk *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* – obraz nazwany przez Nowosielskiego „unaocznieniem zła”: „To niejako potwierdzenie w sztuce intuicji manichejskich. Zło, które w taki sposób manifestuje się za pośrednictwem formy artystycznej, zdaje się posiadać substancjalne, osobowe istnienie. Albowiem jedynie posiadając substancjalny byt, zło zdolne jest nasycić formę artystyczną. Taka

³² Por. C. Gogarty, Z. Reid, *Contemporary Art: Creation, Curation, Collection and Conservation*, The Irish Museum of Modern Art, Dublin, 21-22 September 2002.

³³ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973-1979*, Warszawa 1990, s. 204.

³⁴ Z. Podgórzec, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Białystok 1993, s. 11.

³⁵ Pierwsza wersja *Ukrzyżowania* z 1932 roku została zniszczona przez Bacona, zachowała się kolejna, powstała w roku 1933. Por. H. Read, *Art Now: An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*, London 1993, s. 77.

niepokojąca rzeczywistość artystyczna zaistniała dopiero w naszych czasach, sztuce dawnej obce były tego rodzaju doświadczenia”³⁶.

*

Od 1962 roku fotografie przyjaciół, które miały stać się podstawą portretów Bacona, wykonywał John Deakin. Spośród kilkunastu klitek fotograficznych, pełniących podobną funkcję, co zdjęcia Muybridge’a – pozy postaci były bardziej statyczne, malarz – by nadać im większą dynamikę – niekiedy włączał w wizerunki pewne elementy zaczerpnięte z kadrów albumów dziewiętnastowiecznego fotografa.

Nieznane / znane źródła obrazów

Niektóre tematy płócien Bacona, co ujawniły zgromadzone w pracowni materiały, fascynowały go od dzieciństwa: wiszące półcie mięsa, rzeźnicy przy pracy, książki kucharskie z ilustracjami przedstawiającymi sprawione tusze zwierzęce, wnętrza sklepów rzeźnickich. W 1952 roku John Deakin zrobił zdjęcie, do którego półnagi Bacon pozował trzymając w obu uniesionych rękach rozpolowane mięso świni. Lewe skrzydło tryptyku *Trzy studia Ukrzyżowania* z 1962 roku wyobraża wnętrze rozplatanego zwierzęcia, w 1980-1981 roku na czerwonym tle namalował kurczaka (lewe skrzydło tryptyku) związanego, przygotowanego do dalszej obróbki, wykorzystując ilustrację z książki kucharskiej (Terence & Conran, *The Cook Book*, 1980). Harrison, powołując się na teksty Johna Aubreya (1626-1697), zwraca uwagę na nietypowe dla Bacona wykorzystanie tego typu przedstawienia, przypuszczając, że ma ono związek z eksperymentami przeprowadzanymi przez przodka malarza – Sir Francisa Bacona, który m.in. badał wpływ chorób zwierząt na człowieka, a zmarł na zapalenie płuc wywołane infekcją odzwierzęcą³⁷. W rozmowie z Davidem Sylvestrem Bacon na pytanie krytyka o powód namalowania *Ukrzyżowania*, odpowiedział: „Zawsze bardzo poruszały mnie obrazy przedstawiające rzeźnie i mięso. Według mnie wiążą

³⁶ Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 11.

³⁷ M. Harrison, R. Daniels, dz. cyt., s. 8.

się one z tematem Ukrzyżowania. Istnieją doskonale fotografie zwierząt tuż przed zabiciem; czuje się w nich zapach śmierci. Wydaje się, że zwierzęta zdają sobie sprawę z tego, co się stanie, próbują ucieczki za wszelką cenę. Myślę, że moje obrazy bliskie są tym sprawom, które w moim odczuciu nie są odległe od Ukrzyżowania. Rozumiem, że dla ludzi wierzących, dla chrześcijan, Ukrzyżowanie ma zupełnie inne znaczenie. Jako niewierzący odczytuję Ukrzyżowanie jako pewien akt³⁸.

Pośród materiałów zgromadzonych w pracowni przy 7, Reece Mews znajdowały się dwie wydarte kartki, pochodzące z książki do nauki gry w golfa (Louis T. Stanley, *Style Analysis* z 1951 roku), które tylko pozornie wydają się mało znaczące. Artysta wykorzystywał do swych obrazów zamieszczone w niej fotografie bądź ich fragmenty. Podobną funkcję dla procesu twórczego miała książka Bena Hogana *The Modern Fundamentals of Golf* z 1957 roku. Przekształcone detale zdjęć z tej publikacji posłużyły malarzowi do obrazu *Two Man Working in a Field* z 1971 roku. Bacon, pytany o źródła umieszczania w obrazach strzałek wskazujących kierunek, jakie znajdujemy w jego pracach od 1971 roku, odpowiadał, że pomysł zaczerpnął właśnie z podręczników do gry w golfa, ale dopiero odnalezienie luźnych kartek zebranych w pudłach pozostawionych w pracowni pokazało pochodzenie owych „tajemniczych” wskazówek [np. *Postać w ruchu* (1976), *Pejzaż* (1978), *Kawałek ziemi jałowej* (1982)]. Badacze dotarli do książki *Style Analysis* (której nie odnaleziono w „archiwum” Bacona); porównanie fotografii na okładce podręcznika, przedstawiającej gracza w golfa ubranego według zasad wskazanych strzałkami, potwierdziły słowa Bacona i publikacja została włączona do dublińskiej ekspozycji. Przykładanie zbytniego znaczenia do fotografii, z których korzystał artysta nie ma większego znaczenia, istotą jego sztuki był obraz, sam proces wydobywania formy dzieła kształtującego się w jego umyśle. Fotografia dla jego sztuki była tylko narzędziem, swoistym „szkicem” poprzedzającym obraz: gdy przestawała być mu potrzebna, wyrzucał ją, w najlepszym razie odkładał do teczek; często po namalowaniu obrazu więcej do niej nie wracał: „*I want to*

³⁸ D. Sylvester, dz. cyt., s. 23-24.

paint, not hunt for newspaper cuttings” – miał powiedzieć do Sonii Orwell (jak zanotował Harrison) w 1954 roku. Bacon konsekwentnie zaprzeczał, że tworzył rysunki bądź szkice do swoich prac. Ten temat stał się od czasu jego śmierci, a przede wszystkim od czasu wystawy w 1999 roku *Francis Bacon. Working on Paper* w Tate Britain, przedmiotem dyskusji badaczy jego sztuki. W zespole dzieł demonstrowanych w ramach tej ekspozycji pokazano czterdzieści dwie prace; głównie były to nieznane dotąd szkice postaci wykonane szybkimi pociągnięciami pędzla, kilka rysunków ołówkiem albo długopisem, pospieszne rysunki na luźnych kartkach, powstałe między 1959 i 1962 rokiem. Zarzucano Baconowi brak umiejętności posługiwania się rysunkiem³⁹ (np. Michael Ayrton), którego kunszt bardzo cenił u Michała Anioła czy Giacomettiego, na co wskazują przechowane przez niego albumy ze szkicami obu mistrzów. Harrison nie podważa opinii Ayrtona, brytyjskiego rysownika i malarza, uważa jednakże iż Bacon w ogóle nie przykładał wagi do rysunku, natomiast prace na papierze, które pokazano na wystawie w Tate zostały starannie dobrane przez kuratorów: „są one bardzo interesujące – pisze Harrison – ale trudno nazwać je szkicami. Nie znajdujemy podstaw (dowodów), by sądzić, że Bacon swoje obrazy przedstawiające ludzkie postaci poprzedzał tworzeniem szkiców”⁴⁰. Zachowało się kilka zarysów przyszłych kompozycji, wykonanych pośpieszną linią, pędzlem z użyciem farb olejnych, wprost na surowym, niezagruntowanym płótnie. Prace te mogą być dla współczesnych badaczy twórczości Bacona podstawą analizy kolejnych etapów malowania, w pewnym stopniu ujawniają procesy zachodzących asocjacji, intencji, tłumionych emocji. Metodę malowania wprost na surowym płótnie – według rozmów z Sylwestrem (lata 1982-1986) – zaczął stosować od lat czterdziestych⁴¹.

*

³⁹ Bacon był samoukiem, nie ukończył żadnej szkoły artystycznej, uważając, że mistrzowie, którzy mogą go nauczyć sztuki malowania, znajdują się w największych muzeach europejskich. Jego wuj Sir Cecil Harcourt Smith był dyrektorem Victoria & Albert Museum w Londynie w czasie, gdy Auguste Rodin w 1914 roku przekazał londyńskiej kolekcji osiemnaście swych rzeźb. W „archiwum” Bacona znaleziono okładkę książki Jeana Charobonneaux, *Les Sculptures de Rodin*, Fernand Hazan, Paris 1949, z reprodukcją rzeźby *Wiek spiżu* z ok. 1917 roku.

⁴⁰ M. Harrison, R. Daniels, dz. cyt., s. 12.

⁴¹ Por. D. Sylvester, dz. cyt., s. 195.

Londyńska pracownia Francisa Bacona, skrupulatnie odtworzona przez kuratorów i konserwatorów, „powtórzona” w przestrzeni Hugh Lane Gallery w Dublinie, obecnie udostępniona jest publiczności. Znajduje się w niej około 7 500 obiektów, wśród nich liczne podarte przez artystę fotografie jego kochanków i przyjaciół, czarno-białe reprodukcje twarzy polityków, gwiazd kultury popularnej, zdjęcia dokumentujące tragedie wojenne, słynne procesy sądowe, egzekucje... – teraz starannie złożone, ostatnie pocięte przez artystę płótna, sztalugi. Margarita Cappock przeprowadziła pierwsze wnikliwe badania zbiorów pracowni Bacona. Z gęstej masy przedmiotów (kartonów, talerzy, szmat, puszek i tub po farbach, wyschniętych pędzli, filiżanek po kawie, butelek po terpentynie itp. porzuconych na podłodze, na półkach, szafkach, podestach) wybrała te, które miały pomóc wpisać życie Bacona w określony kontekst jego praktyki artystycznej. Nie chodziło bynajmniej o obnażenie intymnej strony życia malarza (to zapewne nastąpi później) – zadaniem badaczy miało być rozpoznanie znaczenia tych artefaktów, które umożliwią poznanie inspiracji i metod pracy. Jak wspomniano wyżej, londyńska pracownia Bacona została przeniesiona do Dublina w 1998 roku: „wraz ze ścianami, podłogą, sufitem i drzwiami. Zadbano przy tym o to, by nie uronić nic z panującego tam chaosu, rekonstruując precyzyjnie, centymetr po centymetrze układ przedmiotów leżących na stołach, półkach i podłodze”⁴².

W książce, na którą składają się zebrane przez Sylvestra rozmowy z Baconem (wydanie polskie z 1997), na s. 69 zamieszczone jest zdjęcie przedstawiające meble zaprojektowane przez Bacona, sfotografowane w jego pracowni w 1930 roku⁴³. Pamiętamy, że od 1929 roku mieszkał w Kensington. Prawdopodobnie więc ta doskonale modernistyczna przestrzeń z funkcjonalnym wyposażeniem i dominującym okrągłym lustrem bez ramy była jednym z miejsc, które Bacon zamieszkiwał w latach swych wędrówek. Ascetyczny ład panujący w tym wnętrzu i obecność w nim lustrzanego tonda (widocznego także na zdjęciach z pracowni przy 7, Reece Mews) stają w rozdźwięku z fotografiami przedstawiającymi niemal to samo lustro oparte o

⁴² F. Pręgowski, *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011, s. 9

⁴³ D. Sylvester, dz. cyt., s. 69.

ścianę – tu matowe, zabrudzone, z plamami korozji. Na jednym z wielu zdjęć pracowni malarza – reprodukowanych w licznych albumach, książkach, w zasobach internetu – w tafli lustra odbija się maska pośmiertna Williama Blake’a, według której powstała seria sześciu obrazów poświęconych angielskiemu wizjonerowi. Bacon po raz pierwszy zobaczył ją w National Portrait Gallery w Londynie; zafascynowany tym wizerunkiem uzyskał jej odlew⁴⁴. Obraz powstał jednak na podstawie czarno-białej fotografii. Głowa poety na obrazie *Study for Portrait II (after the Life Mask of William Blake)* z 1955 roku, zbudowana jest z delikatnych warstw-smug szaro-białej farby, „wydobywających” się z czarnego tła, w które Bacon szerokimi pociągnięciami pędzla wmalował pasma różu i fioletu, wprowadzając w obraz śmierci sugestię życia, unaoczniając, potęgując jednocześnie emanujące z tej postaci odczucie cierpienia i samotności połączonych z siłą ducha.

Bacon wykorzystywał zdjęcia i reprodukcje, traktując je jak „proste” narzędzia swoich obrazów – wprowadzał ingerencje, deformował, załamywał, domalowywał elementy, rozdzierał. Obcowanie z żywym modelem, nawet z repliką interesującego go obiektu (jak to było w przypadku maski pośmiertnej Blake’a) – wiązałyby się z jego obecnością w pracowni, zakłócałyby samotność konieczną przy pracy, a przede wszystkim – według słów malarza – niemożliwe byłoby swobodne deformowanie. „To może wynika z mojego neurotycznego charakteru, ale czuję się mniej ograniczony, pracując z pamięci i z fotografią niż w obecności siedzących przy mnie ludzi”⁴⁵.

W 1971 roku Henri Cartier-Bresson sportretował Bacona w jego pracowni; zdjęcie zostało znalezione w pracowni artysty. Harrison podkreśla, że – mimo deklaracji Bacona, iż często zebrane materiały niszczone były przypadkowo – ta fotografia została specjalnie w zamierzony sposób załamana czy wręcz złożona tak, by widoczny był tylko fragment twarzy i rąk. Fotografia – tak istotna w malarstwie Bacona – służyła mu do ustanowienia istoty ciała, figury, kształtu. Płaskość zdjęcia została przewyciężona, wydobył z niego

⁴⁴ Gipsowa replika maski pośmiertnej Blake’a została odnaleziona w pracowni Bacona po jego śmierci i obecnie znajduje się w Dublinie.

⁴⁵ D. Sylvester, dz. cyt., s. 38.

przestrzenność, której konstrukcję tworzył w wyobraźni, budował, składając dosłownie i symbolicznie realność przedmiotu, postaci. Zebrane w Dublin City Gallery The Hugh Lane archiwum Bacona, na które składają się pozornie nieznaczące, zgniecione, podarte fragmenty gazet, notatek, bezładnych szkiców czy zdjęć celowo bądź przypadkowo pozaginanych, są dziś niemymi wskazówkami, prowadzącymi ku poznaniu tajemnicy procesu twórczego artysty, który mimo licznych opracowań, utrwalonych z nim rozmów, pozostaje nadal twórcą nieodgadnionym.

BIBLIOGRAFIA

- Baldassari Anna, *Bacon, Picasso: la vie des images*, Paris 2005.
- Cappock Margarita, *Francis Bacon Studio*, London, New York 2005.
- Czaja Dariusz, *Francis Bacon: ślady katastrofy*, „Konteksty” 2007, nr 3-4, s. 153-162.
- Dawson Barbara, *Tracing Bacon*, [w:] *Francis Bacon. Incunabula*, London 2009.
- Deleuze Gilles, *Francis Bacon. Logiques de la sensation*, Paris 2002.
- Gogarty Claire, Reid Zoë (red.), *Contemporary Art: Creation, Curation, Collection and Conservation*, The Irish Museum of Modern Art, Dublin, 21-22 September 2002.
- Grenier Catherine, Küster Ulf, Peppiatt Michael (red.), *Bacon – Giacometti*, 29 kwietnia – 2 września, katalog wystawy, Basil 2018.
- Harrison Martin, *In Camera. Francis Bacon. Photography, Film and the Practice of Painting*, London 2005.
- Harrison Martin, Daniels Rebecca, *Francis Bacon. Incunabula*, London 2008.
- Harrison Martin (red.), *Bacon and the Mind: Art, Neuroscience and Psychology*, Francis Bacon Studies I, The Estate of Francis Bacon Publishing / Thames & Hudson, London 2019.
- Harrison Martin (red.), *Inside Francis*, Francis Bacon Studies III, The Estate of Francis Bacon Publishing / Thames & Hudson, London 2020).
- Herling-Grudziński Gustaw, *Dziennik pisany nocą 1973-1979*, Warszawa 1990.
- Leiris Michel, *Francis Bacon: en face i z profilu*, przeł. Marek Kędzierski, „Konteksty” 2007, nr 3-4, s. 139-150.

Ottinger Didier (red.), *Francis Bacon. Books and Painting*, [w:] *Bacon en toutes lettres*, Centre Pompidou 11 września 2019 – 20 stycznia 2020, katalog wystawy, Paris 2019.

Peppiatt Michel, *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma*, London 2008.

Podgórzec Zbigniew, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Białystok 1993.

Pręgowski Filip, *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011.

Read Herbert, *Art Now: An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*, London 1933 (1993).

Rouillé André, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przekł. Oskar Hedemann, Kraków 2007.

Sylvester David, *The brutality of fact: interviews with Francis Bacon*, New York 1988.

Sylvester David, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przekł. Marek Wasilewski, Poznań 1997.

Ware Ben (red.), *Francis Bacon: Painting, Philosophy, Psychoanalysis*, Francis Bacon Studies II, The Estate of Francis Bacon Publishing / Thames & Hudson, London 2019.

Źródła internetowe

Edwards John, <https://francis-bacon.com/life/family-friends-sitters/john-edwards> (6.12.2020).

Harrison Martin (red.), *Francis Bacon: Catalogue Raisonné*, vol. I, London: *The Estate of Francis Bacon*, London 2016, <https://www.francis-bacon.com/life/family-friends-sitters/jessie-lightfoot> (12.12.2020).

Muybridge Eadweard, *The Human Figure in Motion*, pdf (21.01.2015), [https://monoskop.org/File:Muybridge Eadweard The Human Figure in Motion 1907.pdf](https://monoskop.org/File:Muybridge_Eadweard_The_Human_Figure_in_Motion_1907.pdf) (9.12.2020).

<https://www.francis-bacon.com/life/family-friends-sitters/jessie-lightfoot> (12.12.2020).

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-study-for-portrait-ii-after-the-life-mask-of-william-blake-t02414> (19.12.2020).

Zuzanna Kowalczyk

Problemy środowiskowe jako temat *en vogue* w sztuce – postawy artystów wobec ekologii

Chęć tworzenia sztuki towarzyszy ludziom już od czasów prehistorycznych. Próby uwiecznienia piękna natury pojawiły się na długo przed wynalezieniem pędzli czy farb, bo już około 40 tys. lat p.n.e.¹ Nasi przodkowie oddawali hołd światu fauny i flory, tworząc malowidła naskalne. Głównym tematem sztuki prehistorycznej były zwierzęta, rzadko kiedy malowano ludzi, a jeśli już się to zdarzało, byli przedstawiani schematycznie, zaledwie jako parę czarnych kresek, co w porównaniu z majestatycznymi, realnie oddanymi zwierzętami ukazywało prehistorycznego człowieka jako istotę niewiele znaczącą w naturze. Tak na przykład w jaskini Lascaux znajduje się tylko jeden malunek, który ukazuje ludzką sylwetkę, w dodatku postać ta przedstawiona jest jako martwa, pokonana przez znajdującego się obok potężnego byka, który, chociaż sam poniósł obrażenia w walce (zwierzę jest przebite włócznią, a z rany na brzuchu wypływają jelita), wciąż stoi na nogach z głową pochyloną w stronę człowieka, celując w niego ostrymi rogami, gotów w razie konieczności ponownie zaatakować. Do tworzenia swoich dzieł człowiek prehistoryczny używał przede wszystkim dłoni, a za farby służyły mu gliny, kredy oraz węgle. Naturalna faktura skał, na których tworzył, była dla niego inspiracją i swoje freski umieszczał na ścianach tak, by każda wypukłość współgrała z malunkami. Malowidła naskalne stały się punktem wyjścia dla wielu terażniejszych nurtów w sztuce².

W ciągu wieków tradycja zachwytu nad naturą w sztuce raz potęgowała się, raz malała, jednak niewątpliwie istniała nieprzerwanie. W starożytnej Grecji i Rzymie podziw wzbudzał głównie człowiek, który oddawany był zgodnie z greckim pojęciem kalokagatii, oznaczającym połączenie dobra z pięknem. Pod koniec VII wieku p.n.e., gdy w sztuce panował późny styl

¹ <https://dzienniknaukowy.pl/czlowiek/na-borneo-zidentyfikowano-malowidla-naskalne-sprzed-40-tys-lat>, dostęp 12.04 2020.

² B. Szymańska, *Naskalne malowidło z Jaskini Lascaux*, <http://www.isztuka.edu.pl/i-sztuka/node/183>, dostęp 14.01.2020.

geometryczny, na wazach zaczęły pojawiać się również zwierzęta, natomiast w Rzymie, w czasie masowego wycinania lasów i nadmiernego wykorzystywania ziemi w celach budowy okrętów i rozwoju rolnictwa, rozwinęło się malarstwo pejzażowe³. Sztuka kolejnych epok zgodnie z dominującymi ideałami koncentrowała się na Bogu, człowieku lub naturze. Renesansowy antropocentryzm pozwalał jednak na wprowadzenie toposu Arkadii i przedstawianie świata przyrody jako idealnego miejsca dla rozumnego, działającego zgodnie z wolną wolą człowieka. Podobnie pod koniec oświecenia sentymentalny prąd artystyczny umieszczał bohaterów w naturalnej scenerii pól i lasów. Romantyzm widział w naturze kosmiczną wielkość i trwałość, a człowiek bywał bezbronny i kruchy wobec jej potęgi. Realizm stawiał przed człowiekiem zadanie okiełznania przyrody w imię cywilizacji. Natomiast modernizm wrócił do romantycznych zachwytów nad światem flory i fauny oraz respektu przed ich nieprzewidywalnością i mocą. To wtedy w polskim malarstwie przeważały pejzaże wspaniałych i groźnych Tatr. Początek wieku XX zdominowały hasła: Miasto, Masa, Maszyna. Gwałtowny rozwój techniki zepchnął tematykę przyrodniczą w sztuce na odległy plan. Dopiero zagrożenia cywilizacyjne spowodowały powrót do ideału życia w harmonii z naturą.

Przez wieki zatem sztuka skupiała się głównie na pięknie i majestacie przyrody. A jak to wygląda dziś? Jak współczesna sztuka odwołuje się do środowiska? Czy aby na pewno dzieła, określane przez twórców jako ekologiczne, mające na celu szerzenie wiedzy na temat problemów środowiskowych, spełniają swoją funkcję, czy może są ułudą odpowiadającą jedynie na wymogi panującej chwilowo mody?

Początki sztuki ekologicznej są nierozłączne z nurtem landscape artu oraz sztuką środowiskową. To właśnie z tych dziedzin w miarę upływu czasu zaczął wyodrębniać się ekoart jako osobny kierunek w sztuce. Tym, co odróżnia sztukę ekologiczną od jej nurtów późniejszych jest fakt, że snuje ona refleksje na temat natury i miejsca, jakie zajmuje w jej hierarchii człowiek, o konsekwencjach naszych czynów i nierozłącznej więzi, jaką mamy ze środowiskiem.

³ K. Wilkoszewska, *Sztuka ekologiczna*, „Sztuka i Filozofia” 1993, nr 7, s. 267.

Sztuka ekologiczna jako zachwyt nad naturą oraz wykorzystywanie i nawiązywanie do niej w sztuce istniała od zawsze, jednak została tak nazwana na początku XXI wieku, można by zatem rzec, że nurt ten dopiero zaczyna stawiać pierwsze kroki, ponieważ sam termin „ekoart” został użyty po raz pierwszy przez Beth Carruthers w raporcie badawczym UNESCO z 2006 roku dla think tanku Art in Ecology na temat sztuki i zrównoważonego rozwoju *Mapping the Terrain of Contemporary EcoArt Practice and Collaboration*⁴.

W pracy *Czy dzieła sztuki mogą kształtować postawę szacunku do przyrody – sztuka ekologiczna w Polsce* Magdalena Worłowska i Maria Marko-Worłowska piszą, że sztuka ekologiczna nie powinna, a wręcz nie może odwoływać się jedynie do estetycznej części natury, powierzchownie nazywać emocji związanych z jej odczuwaniem. Jej zadaniem jest przede wszystkim edukowanie, pobudzanie do działania na rzecz środowiska i ekologii, dotykane moralnych postaw wobec natury i nawoływanie do rozejrzenia się i zmiany zaistniałego stanu rzeczy⁵.

Czy jednak odwoływanie się do ekologii i wykorzystywanie natury w sztuce zawsze ma pozytywne skutki? Nierzadko w końcu również możemy dopatrzeć się nieprzemyślanego wykorzystywania zasobów środowiskowych, a nawet i znęcania się nad istotami żywymi! Gdzie więc leży granica między sztuką a sadyzmem? Czy artystów obowiązują inne zasady? I co najważniejsze, kiedy podejmowane przez artystów kroki są słuszne, a kiedy stają się paradoksalnie zaprzeczeniem zamierzonego przekazu i powinny zostać zaprzestane?

Sztuka ekologiczna na świecie

Chociaż jeszcze do niedawna mogłoby się wydawać, że natura stała się łatwo przewidywalna i niemal całkowicie podporządkowana człowiekowi, to właśnie teraz, w epoce, którą światowej sławy naukowcy sugerują nazywać antropocenem, siły przyrody pokazują nam, że wszystko ma swoje

⁴ B. Carruthers, *Mapping the Terrain of Contemporary EcoArt Practice and Collaboration. Art in ecology – a think tank on arts and sustainability*, Vancouver, British Columbia, 2006, s. 6.

⁵ Magdalena Worłowska i Maria Marko-Worłowska, *Czy dzieła sztuki mogą kształtować postawę szacunku do przyrody – sztuka ekologiczna w Polsce*, Proceedings of EC Opole, Vol. 4, nr 2, 2010, s. 507-508.

konsekwencje, a chwilowe podporządkowanie żywiołów będzie miało znaczące skutki w niedalekiej przyszłości⁶. Sztuka ekologiczna nie jest pozbawiona poprzedników i w żadnym wypadku nie jest *novum* w świecie artystycznym. Jednak dopiero niedawno w świetle realnych zagrożeń środowiskowych wyłoniła się jako osobny nurt wywodzący się z tradycji reagowania na zmiany klimatyczne przez artystów z całego świata⁷.

Ukłon sztuki w stronę natury swój przełom na świecie miał w latach 1968-1970. Wtedy właśnie sztuka ziemi wyodrębniła się jako nowy nurt. Artyści zaczęli zwracać uwagę na procesy naturalne i ich znaczenie dla świata⁸.



Il. 1. Robert Smithson, *Spiralna grobla (Spiral Jetty)* 1970. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Spiral-jetty-from-rozel-point.png> (dostęp 13.04.2021)

Symbolem tego kierunku w sztuce stała się praca Roberta Smithsona z 1970 roku *Spiralna grobla* (il. 1). Było to usypane z kamieni na północno-wschodnim wybrzeżu Wielkiego Jeziora Słonego w stanie Utah molo o

⁶ P. Policht, *Wilk człowiekowi człowiekiem: natura w sztuce współczesnej*, <https://culture.pl/pl/artykul/wilk-czlowiekowi-czlowiekiem-natura-w-sztuce-wspolczesnej>, dostęp 15.01.2020.

⁷ K. Wilkoszewska, *Sztuka ekologiczna*, s. 266.

⁸ *Akcenty ekologiczne i środowiskowe w sztuce*, <http://wdolnymslasku.com/2018/12/21/akcenty-ekologiczne-i-srodowiskowe-w-sztuce/>, dostęp 21.01.2020.

monumentalnych wymiarach czterystu sześćdziesięciu metrów długości i prawie pięciu metrów szerokości⁹.

Dopiero jednak sztuka ekologiczna zmieniła postawę artystów wobec natury. Nie była już jedynie środkiem przekazu, narzędziem do budowania estetyki, a stała się jej głównym bohaterem. Jak pisał Grzegorz Dziamski; „Człowiek podbił i udomowił naturę, zmienił planetę w wielki ogród, ale jest to ogród barbarzyńców. Trudno w nim odróżnić to, co naturalne, od tego, co przynależy do kultury, trudno odnaleźć naturalny porządek rzeczy”¹⁰. I to właśnie stało się celem sztuki ekologicznej, byśmy my, barbarzyńcy, zaczęli dbać i ratować naturę. Jednym z pierwszy artystów, który w swojej pracy zdołał połączyć estetykę z ekologią, był urodzony w Niemczech Joseph Beuys. W 1962 roku zorganizował projekt, polegający na oczyszczeniu z odpadów rzeki Łaby, a dwadzieścia lat później – w 1982 roku był pomysłodawcą akcji *Rzeźba społeczna*, która polegała na zasadzeniu siedmiu tysięcy dębów w mieście Kassel. Niestety, artysta zmarł rok przed zakończeniem projektu¹¹.

Nie sposób jednak zaprzeczyć, że najciekawsze pionierskie projekty sztuki ekologicznej pojawiały się w Ameryce. Na wymienienie zasługują tu niewątpliwie Newton i Helen Mayer Harrison, którzy tworzyli w porozumieniu z ekologami oraz biologami. Wyszukiwali incydenty, w których zakłócano naturalny bieg wydarzeń, nagłaśniali problem, ale również poszukiwali rozwiązań. Przykładem jest ich praca z 1983 roku *The Mangrove and The Pine*.

Inną równie interesującą postacią na amerykańskiej scenie artystycznej jest Agnes Denes – znana na całym świecie ze swoich prac tworzonych za pomocą różnych mediów, jedna z najważniejszych przedstawicielek sztuki ziemi i pionierka ekoartu¹². Jej przełomową dla nurtu sztuki ekologicznej pracą było zrealizowanie w 1968 roku w hrabstwie Sullivan w stanie Nowy Jork trzyetapowego projektu *Rice/Tree/Burial* (il. 2). Pierwszym jego etapem było

⁹ M. Worłowska i M. Marko-Worłowska, *Czy dzieła sztuki mogą kształtować postawę szacunku do przyrody – sztuka ekologiczna w Polsce*, Proceedings of ECOpoleVol. 4, 2010, nr 2, s. 508.

¹⁰ G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 141.

¹¹ P. Sarzyński, *Artysta naturę ratuje*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1786964,1,artysta-nature-ratuje.read>, dostęp 21.01.2020.

¹² Tamże.



Il. 2. Agnes Denes, *Rice /Tree/ Burial*, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 1977 (negatywy); 2012 (wydruki) [https://emuseum.cornell.edu/view/objects/asitem/items\\$0040:48499](https://emuseum.cornell.edu/view/objects/asitem/items$0040:48499) (dostęp 13.04.2021)

zasadzenie ryżu na wcześniej przygotowanym obszarze, drugim oplecenie drzew łańcuchami, by rosły w określonym kierunku, a trzecim symboliczne pogrzebanie tomiku poezji haiku autorstwa samej artystki¹³. Agnes Denes wyjaśniła projekt słowami: „Sadziłam ryż, aby reprezentować życie, obwiązywałam drzewa łańcuchami, aby wskazać na ingerencję człowieka w życie i procesy naturalne i zakopałam moją poezję haiku, aby symbolizować ideę”¹⁴. Projekt ten uważany jest za pierwszą ekologiczną realizację w sztuce publicznej.

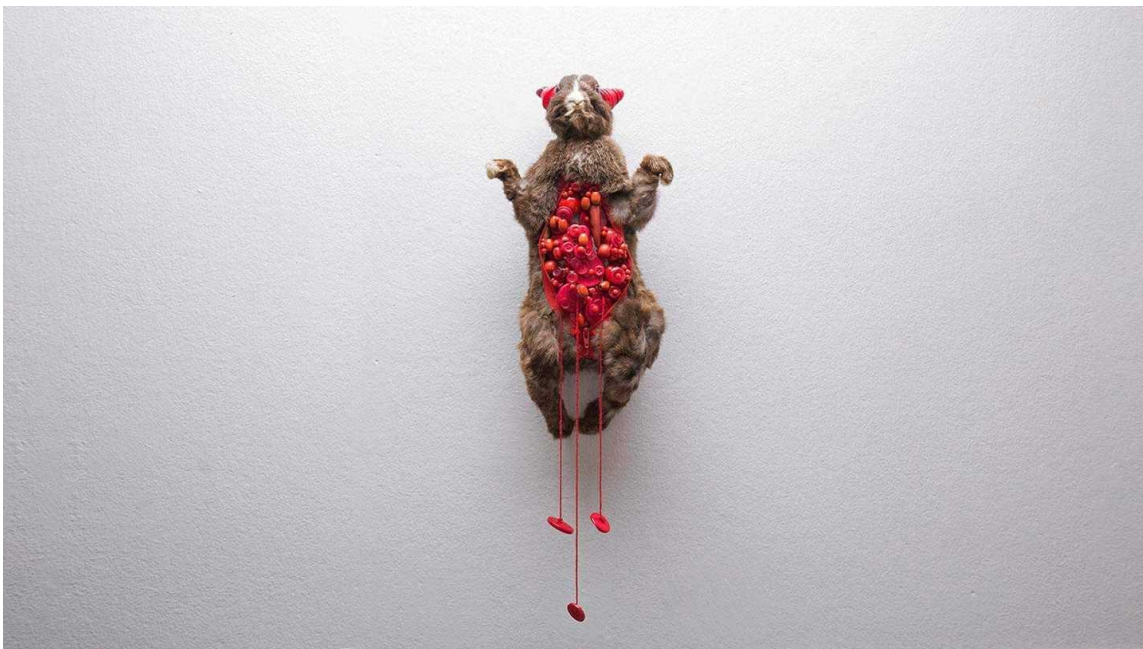
Dzisiaj sztuki wizualne coraz częściej odnoszą się do problemów środowiskowych, społecznych oraz politycznych. Claudia Roth w tekście do katalogu wystawy „Natura w sztuce”, która miała miejsce w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOC AK, trafnie nazwała to zjawisko „artywizmem”, czyli połączeniem sztuki i aktywizmu¹⁵.

¹³ Agnes Denes Studio, <http://www.agnesdenesstudio.com>, dostęp 21.01.2020.

¹⁴ Agnes Denes, *Rice/Tree/Burial with Time Capsule*, <http://www.agnesdenesstudio.com/works2.html>, dostęp 21.01.2020.

¹⁵ C. Roth, *Natura w sztuce*, [w:] *Natura w sztuce*, red. D. Jałowik, M. A. Potocka, MOC AK, Kraków 2019, s. 12.

Z teraźniejszego „artywistycznego” towarzystwa na wyróżnienie zasługuje między innymi Vibha Galhotra. Artystka z Indii w swoich pracach porusza problemy ekologii i zmian w środowisku spowodowanych przez człowieka. Przykładem jest zaaranżowany przez nią performance *Manthan* z 2015 roku, którego tytuł oraz cała praca odnoszą się do hinduskiej legendy *Samudra Manthan* o nektarze nieśmiertelności wydobywanym z Oceanu Mleka przez istoty boskie i demoniczne. W performansie Galhotry również mamy do czynienia ze swego rodzaju obrzędem. Mężczyźni ubrani w pianki do nurkowania zanurzają się w rzece Jamunie, która jest jedną z najbardziej zanieczyszczonych na świecie. Mają ze sobą białą płachtę, która pod wpływem oblepiającego ją brudu szybko zmienia kolor na niemal czarny. Pokazuje to ogromną skalę problemu, jakim jest zanieczyszczenie środowiska¹⁶.



Il. 3. Angela Singer, *Catch Caught*, 2007. <https://www.angelasinger.com/project/w-button/> (dostęp 13.04.2021)

Inną ciekawą tworzącą obecnie artystką jest Angela Singer, która w swojej sztuce kieruje się przede wszystkim troską o środowisko i porusza problem nieetycznego wykorzystywania przez ludzi zwierząt i środowiska oraz konsekwencji, które się z tym wszystkim wiążą (il. 3). Angela Singer pokazuje, że granice między ludźmi a nieлюдźmi są przezroczyste. W swoich

¹⁶ Tamże, s. 142.

pracach wykorzystuje znalezione w sklepach antycznych zwierzęta poddane taksydermii, wypełniając ich uszkodzone elementy kryształami, kwiatami, guzikami itd. W ten kreatywny sposób nadaje ich śmierci nowy wymiar. Należy wspomnieć, że artystka nigdy nie skrzywdziła żywej istoty i nie poddała jej taksydermii samodzielnie. Wykorzystuje wyłącznie zakupione wypchane wcześniej zwierzęta¹⁷.

Sztuka ekologiczna w Polsce

Sztuka ekologiczna zawsze powstawała w odpowiedzi na towarzyszące postępowi zmiany mające wpływ na środowisko. Nic więc dziwnego, że to właśnie lata siedemdziesiąte dwudziestego wieku, kiedy w Polsce zapanował konsumpcyjny optymizm, okazały się być początkiem rozwoju polskiego landartu, a w konsekwencji późniejszego ekoartu. W tamtych czasach powstało wiele budynków mieszkalnych i użyteczności publicznej z wielkiej płyty; niemal wszystko można było kupić na kredyt, a wzornictwo przemysłowe oraz masowa produkcja różnych sprzętów rozkwitały w najlepsze¹⁸. Cały ten nagły bum gospodarczy stał się punktem wyjściowym dla sztuki, by zacząć krytykę destrukcyjnego wpływu na środowisko postępującego uprzemysłowienia. To właśnie wtedy, a dokładnie w 1971 roku, odbył się plener „Ziemia zgorzelecka”. Jego organizatorzy w założeniach programowych napisali: „W związku z planowanym rozwojem cywilizacji techniczno-przemysłowej w Polsce powinno się bezwzględnie unikać błędów, które popełniano już w krajach wyżej uprzemysłowionych”¹⁹. Niestety, przypuszczenia twórców okazały się profetyczne, co możemy dostrzec już nie tylko w wiadomościach i alarmujących postach w internecie, ale najwyczejniej wychodząc z własnego domu.

¹⁷ A. Singer, <https://www.angelasinger.com/about/>, dostęp 10.02.2020.

¹⁸ M. Lewoc, *Lata 70. w Polsce – jak się wtedy mieszkało?*, <https://www.morizon.pl/blog/lata-70-w-polsce-jak-sie-wtedy-mieszalo/>, dostęp 15.01.2020.

¹⁹ *Kłęska urodzaju. Początki sztuki ekologicznie zaangażowanej w Polsce w GSW Opole*, <https://magazynszum.pl/kleska-urodzaju-poczatki-sztuki-ekologicznie-zaangazowanej-w-polsce-w-gsw-opole/>, dostęp 16.01.2020.



Il. 4. Jacek Tylicki, *Natural Art, Nr 183 (Stworzone przez Nature)*. Starodrzew leśny, południowa Szwecja, 17.08 –29.08. 1976. https://pl.wikipedia.org/wiki/Jacek_Tylicki#/media/Plik:Tylicki_Natural_Art-183.jpg (dostęp 13.04.2021)

Polscy artyści, którzy wpisują się w nurt sztuki ekologicznej, posługują się różnymi środkami wyrazu. Jacek Tylicki w 1973 roku zaczął zostawiać płótna na powietrzu w różnych środowiskach (na łąkach, nad rzekami, w lasach) i pozwalał naturze na „malowanie arcydzieł” poprzez naturalny proces porostania, gnicia i brudzenia materiału (il. 4). Natomiast Teresa Murak łączyła landartowe prace z koncepcją ekologii i feminizmu²⁰. Przykładem takich prac są *Zasiewy*. Pierwsza powstała już w 1972 roku i stała się początkiem kariery artystycznej autorki. Teresa Murak zasiała na grubym płaszczu rzeźuchę, po czym ubrana w swoje dzieło przeszła się ulicami Warszawy. W ten sposób zmanifestowała chęć i potrzebę powrotu do korzeni, do świata wolnego od betonu, dziewiczego i pięknego. Ten wątek artystyczny był powielany przez artystkę do końca lat siedemdziesiątych²¹, a w katalogu wystawy Galerii Bielskiej krytyk i teoretyk sztuki Andrzej

²⁰ P. Sarzyński, *Sztuka ziemi coraz popularniejsza w Polsce*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1529533,1,sztuka-ziemi-coraz-popularniejsza-w-polsce.read>, dostęp 17.01.2020.

²¹ M. Sitkowska, <https://culture.pl/pl/tworca/teresa-murak>, dostęp 17.01.2020.

Kostołowski napisał: „Plonem, który zbiera artystka, jest otwarciem naszych oczu na świat przyrody”²².

Następne wymienione dzieła są już zdecydowanie bardziej współczesne i nawiązujące do teraźniejszych problemów wynikających z realnego zagrożenia nieustannie ocieplającego się klimatu. Jedną z takich prac jest *Wieża tlenowa* z 2005 roku Jarosława Kozakiewicza. Jest to projekt innowatorskiej aglomeracji, który ma być odpowiedzią na problemy gęsto zabudowanych terenów, cierpiących na brak przestrzeni i roślin. Ideą tej pracy było zasadzenie w środku metropolii roślin, które wytwarzałyby niezbędny do życia tlen.



Il. 5. Zbigniew Libera, *Wyjście ludzi z miast*, 2010. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Zbigniew Libera - Wyj%C5%9Bcie ludzi z miast \(2010\).jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Zbigniew_Libera_-_Wyj%C5%9Bcie_ludzi_z_miast_(2010).jpg)

Zupełnie inaczej do tematu podchodzi Zbigniew Libera, który w odróżnieniu od nieco utopijnej wizji Jarosława Kozakiewicza w swoich dziełach pokazuje przyszłość w ciemnych barwach. W serii fotografii z 2010 roku pt. *Wyjście ludzi z miast* (il. 5) artysta pokazuje profetyczny, dokumentalny zapis klimatycznej apokalipsy, do której dążymy. Na zdjęciach widzimy upadłe miasta, ruiny budynków oraz ludzi, którzy zabierają swoje najpotrzebniejsze

²² Teresa Murak. *Katalog wystawy*, Galeria Bielska. BWN, Bielsko-Biała 1998.

rzeczy i wyruszają na poszukiwanie innego, jeszcze niezniszczonego miejsca do życia²³.

O apokaliptycznej przyszłości opowiadają również dzieła Diany Lelonek. Choć podejmują podobny temat, mają zupełnie inne przesłanie i estetyczny wymiar. Artystka porusza kwestie relacji między kulturą a naturą. W jej dorobku znajdują się prace o końcu ludzkiego panowania nad światem, kiedy to natura odbiera to, co zostało jej zagrabione. Temat środowiskowego odwetu na ludzkości podjęty został np. w cyklu *Zoe-terapia* z 2015 roku (il. 6), na który składają się wizytówki ludzkiej kultury, porośnięte koloniami mikroorganizmów, bakterii i grzybów, oraz w najbardziej znanej pracy artystki *Instytut dla żywych rzeczy* z 2016 roku, na którą składają się rzeczy porzucone przez człowieka: buty, opakowania po jedzeniu, urządzenia i przedmioty codziennego użytku, wszystkie pokryte brudem, porośnięte mchem, niezdatne już do użytku według ludzi, a jednak stały się domem dla mikroorganizmów²⁴.



Il. 6. Diana Lelonek, Akademia porośnięta różnymi gatunkami pleśni i bakterii z cyklu *Zoe-Terapia*, <http://dianalelonek.com/portfolio/zoe-therapy/> (dostęp 13.04.2021)

²³ P. Policht, *Wilk człowiekowi człowiekiem: natura w sztuce współczesnej*, <https://culture.pl/pl/artykul/wilk-czlowiekowi-czlowiekiem-natura-w-sztuce-wspolczesnej>, dostęp 20.01.2020.

²⁴ Tamże.

Postapokaliptycznej wizji przyszłości możemy się też doszukać w instalacji Kuby Bąkowskiego z 2006 roku *Chłopiec i jego pies*. Bezpośrednią inspiracją do stworzenia rzeźby był film z 1975 roku w reżyserii L. Q. Jonesa o tym samym tytule. Artysta aranżuje prawdopodobne sytuacje, które wydarzą się po końcu świata. Bohaterzy zdają się mieć tylko siebie nawzajem i wspólnie próbują przeciwstawić się nowej rzeczywistości i przetrwać w trudnych warunkach. Praca ma na celu ukazanie świata po wojnie atomowej: opustoszałego i wymarłego. Tym samym nawołuje do przyjmowania ekologicznych wzorów postępowania ponad ludzką chęcią dominacji i posiadania²⁵.

Jak widać, chociaż sztuka ekologiczna jest młodym nurtem, to również w Polsce ma wielu wybitnych przedstawicieli. Tak trafne oddanie palących problemów środowiskowych w ciekawej estetycznej formie budzi nadzieję, że sztuka otworzy oczy odbiorcom i przyczyni się do rozwoju świadomości ekologicznej.

Problemy eksploatacji natury przez człowieka jako modny temat w sztuce

W związku z realnym zagrożeniem klimatycznym tematy ekologiczne są coraz chętniej podejmowane przez środowisko artystyczne. Niestety, nie zawsze, choć w założeniu mają taki cel, są edukacyjne. Coraz częściej mamy do czynienia z brakiem spójności między ekologicznym tematem pracy a udziałem w procesie nadprodukcji, która przecież jest jednym z istotnych czynników kryzysu; oraz z dziełami głoszącymi równe prawa dla zwierząt i ludzi, a jednocześnie w okrutny sposób łamiącymi te zasady i skazującymi zwierzęta na cierpienie dla potrzeb „sztuki”.

Tego typu prac budzących wątpliwości z powodu niestosowania się do głoszonych idei na przestrzeni lat było wiele. Pracą, która wywołała ogromne poruszenie, było umieszczenie przez Jannisa Kounellisa w 1969 roku w przestrzeni Galerii L'attico w Rzymie dwunastu żywych koni. Jedną z koncepcji było prawdopodobnie naśladowanie *Ready made's* Duchampa, a

²⁵ *Natura w sztuce*, s. 136.

więc chęć pokazania, że sztuka nie musi być wysoka, z tą znaczącą różnicą, że tutaj mieliśmy do czynienia z czującymi istotami. Kolejną zaś ukazanie pięknych zwierząt jako dzieł sztuki²⁶. Konie znajdowały się w zamkniętym pomieszczeniu, przywiązane do ścian z ograniczoną możliwością ruchu przez trzy dni. Podawano im siano i wodę, a potrzeby fizjologiczne załatwiała pod siebie. Całe to przedsięwzięcie wywołało liczne skargi, jednak wielu ludzi nie widziało w nim nic niepokojącego. Ponadto pracownicy galerii mieli „starać się jak najlepiej dbać” o zwierzęta, a dla odwiedzających wprowadzono nakaz zachowywania ciszy oraz bezpiecznego odstępów od koni²⁷. I chociaż finalnie zwierzętom nic złego się nie stało, a praca została oceniona jako znacząca dla narodzin *arte povera* – nurtu sztuki biednej, to jednak niesmak wynikający z czysto etycznych oraz estetycznych względów pozostał do dziś.

Kolejnym, tym razem polskim artystą, który w swoich dziełach wykorzystuje żywe istoty jest Zbigniew Warpechowski. W pracy *Dialog z rybą* z 1973 roku artysta swoim działaniem odnosił się do tematu okrucieństwa i cierpienia. Warpechowski postanowił sprawdzić, czy jest w stanie oszukać widzów swoją grą aktorską. W czuły sposób obejmował rybę, gładził ją, całował, by odwrócić uwagę oglądających od faktu, że ryba jest pozbawiona wody, a co za tym idzie – dusi się w męczarniach. Ostatecznie żaden z odbiorców nie wykazał niepokojów z powodu cierpienia zwierzęcia i sam Warpechowski przerwał występ, wrzucając ją z powrotem do wody²⁸. Nie był to jedyny przypadek, kiedy artysta posłużył się żywą rybą jako rekwizytem. Kolejnym takim performansem był *Remis* z 1984 roku, w którym to twórca wyciągał z wody pstrąga, odkładając go na stół, po czym sam zanurzał w wodzie własną głowę. W wyniku tych działań zarówno człowiek, jak i ryba zaczęli się dusić, a gra polegała na tym, które z nich dłużej wytrzyma. Znaczącą różnicą jednak było to, że Warpechowski mógł w każdej chwili się wynurzyć z powodu dyskomfortu, natomiast ryba była całkowicie zdana na jego łaskę,

²⁶ *When Jannis Kounellis painted with horses*, <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/october/09/when-jannis-kounellis-painted-with-horses/>, dostęp 10.02.2020.

²⁷ Allison Meier, *The Calm and Controversy of 12 Horses in an Art Gallery*, <https://hyperallergic.com/218248/the-calm-and-controversy-of-12-horses-in-an-art-gallery/>, dostęp 10.02.2020.

²⁸ *Dialog z rybą*, <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/warpechowski-zbigniew-dialog-z-ryba>, dostęp 11.02.2020.

ponadto trzepocząc się w próbach złapania oddechu spadła ze stołu, w wyniku czego nie odzyskała już przytomności²⁹.

Z pewnością jednym z najgłośniejszych krytykowanych przez ekologów, a jednocześnie docenianych przez krytyków jest Damien Hirst. Jednym z jego pierwszych dzieł, które wywołało ogromne poruszenie, była instalacja *Tysiąc lat* z 1990 roku. W szklanej witrynie znajdowała się odcięta głowa krowy, na której zaczynały żerować muchy. Owady posilały się truchłem, składały w nim jaja, a gdy larwy dorosły i zaczynały latać, szybko natrafiały na znajdującą się na górze witryny pułapkę z prądem i ginęły. Instalacja miała odzwierciedlać krąg życia³⁰. Kolejnymi pracami, które wywołały protesty obrońców zwierząt, był cykl *Natural history* (il. 7) (1991-2014). Jest



Il. 7. Damien Hirst, *Death Denied*, Pinchuk Art Centre, Kijów 2008.

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Physical_Impossibility_of_Death_in_the_Mind_of_Someone_Living#/media/File:Shark83.JPG

to kolekcja różnych stworzeń, zatopionych w formalinie i zamkniętych w szklanych witrynach. Należy podkreślić, że większość z nich została

²⁹ Remis, <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/warpechowski-zbigniew-remis>, dostęp 11.02.2020.

³⁰ <https://www.national-geographic.pl/ludzie/ile-zwierzat-zginelo-dla-jego-prac-artysta-ktorego-sztuka-szokuje-i-przeraza>, dostęp 12.02.2020.

uśmiercona specjalnie po to, by artysta mógł je zatopić w formalinie i wystawić w muzeum. Na potrzeby tego dzieła zabito 23 zwierząt domowych, 685 ryb, w tym 17 rekinów, które są gatunkiem zagrożonym, 912 000 owadów, 5 ptaków oraz wykorzystano 729 szczątków. Damien Hirst za tę pracę otrzymał prestiżową Nagrodę Turnera w 1996 roku.

Działań artystycznych, które posługują się zwierzętami, jest wiele i za każdym razem budzą wątpliwości oraz refleksje o hierarchii w przyrodzie, w której człowiek bezwzględnie stawia siebie na pierwszym miejscu. Za przykład takich działań można podać chociażby performance Josepha Beuysa *I like America and America likes me* z 1974 roku mający na celu rozpoczęcie narodowego dialogu w Ameryce, która w obliczu wojny wietnamskiej stała się podzielona. Artysta owinięty w filcowy koc zamknął się w pokoju w nowo otwartej galerii Rene Block przy 409 West Broadway w Nowym Jorku na trzy dni po osiem godzin z dzikim żywym kojotem, który jest ważnym symbolem wierzeń indiańskich. Zwierzę z początku zachowywało się agresywnie, jednak wraz z upływem czasu kojot powoli zaczynał oswajać się z towarzystwem człowieka³¹. Chociaż w ostatecznym rozrachunku zwierzęciu nie stała się żadna krzywda, to niewątpliwie zamknięcie go na 3 dni i wystawianie na stresującą sytuację może skłaniać do głębszej refleksji. Innym performansem Beuysa, w którym artysta posłużył się, tym razem z martwym, zwierzęciem było *W jaki sposób wyjaśnić obrazy martwemu królikowi?* z 1965 roku w Galerie Schmela w Dreźnie, podczas którego podjął próbę objaśnienia nieżywemu zwierzęciu sztuki³².

Podobne wątpliwości wzbudza *Slobodan* z 2004 roku Wima Delvoye'a, w którym, jak sam autor zapewnia, pod czujnym okiem weterynarza w ogólnym znieczuleniu (choć niewątpliwie bez zgody zwierzęcia) została wytatuowana świnia, której artysta nadał właśnie imię Slobodan, co z serbskiego oznacza „wolność”³³. Praca ta miała pokazać, że zwierzęta hodowlane, postrzegane przez nas jako pożywienie, mają własną osobowość. Tatuaz na ciele świni miał pokazać, że ona również może „wyrażać siebie” i

³¹ <https://www.kidsofdada.com/blogs/magazine/35963521-joseph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me>, dostęp 24.03.2020.

³² <https://coztasztuka.com/tag/joseph-beuys/>, dostęp 24.03.2020.

³³ *Natura w sztuce*, s. 222.

powinniśmy ją traktować z takim samym szacunkiem jak drugiego człowieka³⁴. Chociaż cel pracy wydaje się szczytny, sam pomysł wzbudza kontrowersje, bo czy właśnie poprzez akt tatuowania Slobodan paradoksalnie nie został pozbawiony wolności wyboru?

O problemie traktowania zwierząt przedmiotowo, niezauważania ich cierpienia i osobowości zdecydował się mówić również kostarykański artysta Guillermo „Habacuc” Vargas, którego praca *Exposición No. 1.* z 2007 roku wywołała ogromną burzę w czasopiśmie i mediach społecznościowych. Habacuc w kontrowersyjny sposób postanowił poruszyć problem bezpańskich psów na ulicy, przywiązując jednego z nich do ściany muzeum i stawiając przed nim miskę z jedzeniem na tyle daleko, by nie mógł do niej dosięgnąć. Pies był przetrzymywany tak przez pięć dni, po czym zniknął. Według dziennikarzy wniosek był jeden – pies zdechł w wyniku działań Habacuca. Ta niepotwierdzona informacja szybko obiegła internet i wywołała poruszenie wśród milionów ludzi. Tymczasem dyrektorka muzeum napisała w oświadczeniu, że po zakończeniu wystawy chciała psa przygarnąć, jednak ten jej się wymknął³⁵. Nie mamy więc żadnego świadka rzekomej śmierci zwierzęcia, za to znalazła się jedna osoba, która potwierdza, że uciekł. Niezależnie od tego, który z finałów tej historii jest prawdziwy, performance wydaje się wyjątkowo okrutny, a jego szlachetny cel wysoce wątpliwy.

O równości zwierząt i ludzi w nieco lepszy, choć równie szokujący sposób mówi Marion Laval-Jeantet, która w performansie „May the Horse Live in Me” z 2011 roku przetoczyła końską krew do swojego ciała³⁶. Tutaj zwierzęciu nie stało się nic złego, natomiast zagrożone było zdrowie samej artystki. Znaczącą różnicą między tym performansem a poprzednimi działaniami było to, że Marion Laval-Jeantet sama zdecydowała o swoim losie i nikt jej do tego nie zmuszał. Nie możemy jednak zapominać, że w pewnym stopniu o losie konia również zdecydowała. Pobranie krwi zwierzęciu zawsze wiąże się ze stresem, zatem z pewnością jej działalność też

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

³⁶ http://www.artandsciencemeeting.pl/teksty/niech_zyje_we_mnie_kon_wywiad_z_art_oriente_objet-13/, dostęp 12.02.2020.

miała uboczny skutek na choćby psychiczne zdrowie konia i skazanie go na stres.

Również projekty, w których nie wykorzystuje się zwierząt ani roślin, potrafią wywołać liczne emocje i przemyślenia wśród odbiorców. Jedną z takich prac są *Pandy w trasie* z 2008 francuskiego artysty Paulo Grangeona (il. 8). Jest to zbiór 1600 figurek pand, których liczba odpowiada ówczesnej populacji tych zagrożonych wyginięciem zwierząt. Rzeźby objechały sporą część świata,



Il. 8. Paulo Grangeon, *Pandas on Tour*, 2014. https://zh.wikipedia.org/wiki/紙熊貓#/media/File:PMQ_1600_Pandas_Zone_Overview_20140717.jpg (dostęp 13.04.2021)

ustawiane były na placach, w salach kinowych oraz wewnątrz budynków publicznych, co pozwalało widzom lepiej wyobrazić sobie, jak niewielka liczba pand pozostała na świecie. Wtedy też jednak narodziło się pytanie, czy w zaistniałej sytuacji, w której przyczyną wymierania gatunków zwierząt i roślin jest właśnie nic innego jak nadprodukcja i masowa eksploatacja naturalnych materiałów, wytwarzanie 1600 podobizn pand jest naprawdę koniecznym i niezbędnym zabiegiem?³⁷ Może to wzbudzać w nas słuszne wątpliwości, ale trzeba zaznaczyć, że figurki zostały wykonane techniką papier-mâché z papieru pochodzącego z recyklingu. Ostatecznie jednak w

³⁷ <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8448-modna-katastrofa.html>, dostęp 2.03.2020.

„misiowym szale” inne miasta zapragnęły swoich własnych pandzich statuetek, co w końcowym rozrachunku doprowadziło do powstania 5300 kopii³⁸, a więc ostateczna liczba nieożywionych pand niemal wielokrotnie przerosła te żyjące, co zaczęło mijać się z zamierzonym celem, natomiast spowodowało nadprodukcję.

Warto również zastanowić się nad wykorzystywaniem przez artystów flory. Trudno bowiem dostrzec cierpienie roślin. W końcu drzewa nie krzyczą z bólu ani nie uciekają przed zagrożeniem. Trzeba zadać sobie pytanie, czy np. praca Vaughn Bella *Prywatne biosfery* z 2019 roku skłania do zastanowienia się nad możliwą przyszłością ludzi, w której będą potrzebować własnych biosfer, czy tylko wywołuje refleksję nad losem wyrwanych ze swoich ekosystemów roślin, zamkniętych w gablocie i skazanych na obumarciu.

Podobne wątpliwości budzi projekt Michała Frydrycha *Nieskończona ilość ściętych drzew* z 2017 roku. Artysta postanowił zareagować na haniebną decyzję ministra środowiska Jana Szyszko, zezwalającą na masową wycinkę drzew na terenach prywatnych. W ciągu paru dni Michał Frydrych „ozdobił” pniaki ściętych drzew wokół Pałacu Kultury oraz w Parku Rydza Śmigłego i Parku Świętokrzyskim³⁹. Tak zaznaczone ścięte drzewa są widoczne z daleka. Faktycznie, cel, jaki sobie postawił, został osiągnięty – efekty wycinki stały się jaskrawe, ale pojawił się kolejny problem, o którym artysta nie pomyślał zawczasu – gruba warstwa farby skutecznie uniemożliwiła proces regeneracji i odrastania roślin. Zatem w ostatecznym rozrachunku artysta przyłączył się mimowolnie do dewastatorów.

Nie samym ekoartem sztuka żyje

Wątpliwości budzi również wykorzystywanie natury w sztuce w celach zupełnie niezwiązanych z szerzeniem idei ekologicznych. Chodzi tu między innymi o nurt zwany bioartem, którego filozofia opiera się na eksperymentalnym ingerowaniu w naturalne procesy.

³⁸ https://kobieta.gazeta.pl/kobieta_ekstra/1,155242,15921118,w-1600-pand-dookola-swiata-edukacyjny-projekt-w-spektakularnym.html, dostęp 2.03.2020.

³⁹ <https://www.newsweek.pl/kultura/wydarzenia/artysta-pomalowal-pnie-w-warszawskich-parkach/dx0wpqs>, dostęp 12.03.2020.

W *Tactical Biopolitics, Art, Activism and Technoscience* możemy znaleźć stanowisko Jensena Hausera, który stwierdził: „Do sztuki, która stosuje biotechnologie jako środek ekspresji, podchodzi się dziś nie tyle jak do sztuki, co raczej jak do dyskursywnej i często zinstrumentalizowanej formy włączania się w debatę publiczną, toczącą się poza sferą estetyczną. [...] Bardziej znaczące staje się to, w jaki sposób zastosowanie procesów biotechnologicznych w sztuce semiotycznie i somatycznie zmienia relacje między artystą, jego lub jej wystawami, odbiorcami i kontekstem socjoekonomicznym, z którymi splata się sztuka”⁴⁰.

W związku z powyższymi rozważaniami stajemy przed pytaniem, czym tak właściwie jest bioart i kto zdecydował, że w ogóle ma prawo posiadać morfem „art”, dzięki któremu zaczyna wychodzić poza świat nauki i odznaczać się cechami artystycznymi? Pewne jest, że jest swego rodzaju dialogiem prowadzonym między biotechnologią a sztuką. Akcje, które do tej pory były podejmowane w laboratoriach, pod koniec XX wieku znalazły sposób na wyjście poza ściśle określone ramy i zaczęły wkraczać do galerii.

Bezpośrednią inspiracją dla bioartu miał być eksperyment biotechnologów z Massachusetts Institute of Technology z 1995 roku, który polegał na wyhodowaniu ucha na ciele szczura. Ów twór bezpośrednio wpłynął na artystów Orona Cattsa oraz Ionat Zurrę, którzy w porozumieniu ze Stelarckiem zaczęli pracę nad wyhodowaniem własnego ucha i nadaniem mu artystycznego wyrazu⁴¹. Wspólnie, przy użyciu ludzkich i mysich komórek, stworzyli replikę ucha Stelarca, w skali 1:4. Tak właśnie w 2003 roku powstała praca *Ucho w skali 1/4*, prezentująca wyhodowaną część ciała nie tylko jako protezę, ale również jako osobny żyjący organizm, podając tym samym w wątpliwość postrzeganie ciała jako całości⁴². Cztery lata później Stelarc ponownie podjął ten temat. Zgromadził środki i sztab ekspertów, którzy pomogli mu zaszczepić implant własnego ucha na przedramię. Miało

⁴⁰ J. Hauser, *Toward a Phenomenological Approach to Art Involving Biotechnology*, [w:] *Tactical Biopolitics, Art, Activism and Technoscience*, red. B. da Costa, K. Philip, Cambridge 2008, s. 83–104; J. Jeśmian, *Żywa sztuka. Wielowymiarowość bioartu w kontekście posthumanistycznym*, Uniwersytet SWPS, 2015, s. 10.

⁴¹ Tamże.

⁴² <http://stelarc.org/?catID=20240>, dostęp 21.03.2020.

ono służyć nie tylko do słuchania, ale również do przekazywania dźwięków do Internetu. Zabieg się udał, a ucho działało według planu, ale zaledwie dwa tygodnie, gdyż wdało się zakażenie i postępująca martwica zmusiła artystę do usunięcia dzieła z własnego ciała. Po eksperymentalnym przedsięwzięciu pozostał nie tylko ślad na przedramieniu artysty, ale przede wszystkim rozgłos medialny⁴³.

Za prekursora bioartu uważany jest również Eduardo Kac, znany z przełomowego happeningu *Time Capsule* z 1997 roku w São Paulo, podczas którego artysta wczepił pod swoją skórę chip, podobny do tych, jakimi oznacza się domowych pupili, by później w razie zagubienia łatwiej można było ich odnaleźć. W ten sposób chciał wykazać, że każdy z nas posiada swój unikatowy kod, jakim jest DNA⁴⁴. Efekt dyskusyjny, ponieważ równie dobrze można ten eksperyment widzieć jako metodę inwigilacji i ograniczenia wolności człowieka.

Najgłośniejszą pracą Kaca jest *Trylogia GFP*, która jest wynikiem prowadzonych przez dwadzieścia pięć lat badań nad różnicą między życiem a technologią. Pierwsza część tryptyku nosi tytuł *Genesis* i jest wprowadzeniem oraz objaśnieniem kolejnych działań tej serii. Polegała na przedstawieniu cytatu z Księgi Rodzaju Starego Testamentu: „Niech człowiek panuje nad rybami morskimi, nad ptactwem powietrznym i nad wszystkimi zwierzętami pełzającymi po ziemi” (Rdz.1,26)⁴⁵ w alfabecie Morse’a, który następnie został przełożony na zapis kodu DNA. Powstały szyfr Eduardo Kac wysłał do laboratorium, gdzie stworzono z niego łańcuch białek, który został wprowadzony do genomu bakterii. W ten sposób powstała nowa, do tej pory nieistniejąca forma życia, którą artysta nazwał *Genesis*, co oznacza po łacinie ‘narodzenie, pochodzenie, ród, rodzaj’⁴⁶.

Drugą pracą z trylogii i dzisiaj najlepiej znaną z całej twórczości Eduardo Kaca, był *GFP Bunny*, stworzony we współpracy z głównym koordynatorem

⁴³ Tamże.

⁴⁴ O. Woźniak, *Bioart, czyli nauka i sztuka w jednym*, www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1527543,1,bioart-czyli-nauka-i-sztuka-w-jednym.read, dostęp 1.03.2020

⁴⁵ *Biblia tysiąclecia*, red. ks. K. Dynarski SAC, Warszawa 1990, s. 25.

⁴⁶ <https://artbioart.wordpress.com/2012/01/05/eduardo-kac/>, dostęp 1.03.2020.

projektu, francuskim genetykiem Louis-Marie Houdebine'em⁴⁷. Tytułowy królik przyszedł na świat w 2000 roku wskutek wszczepienia białka (GFP) meduzy z północno-zachodniego Pacyfiku, odpowiedzialnego za wytwarzanie zielonej poświaty przy odpowiednim oświetleniu, w zapłodnione jajeczko królika albinosa. Alba, bo tak później nazwał artysta zwierzę, nie różniła się od swojego rodzeństwa niczym oprócz faktu, że rzeczywiście „świeciła” w ciemności. Wokół projektu narodziło się wiele dyskusji i sporów dotyczących kwestii, czy w ogóle można uznać takie działanie za sztukę i czy to etyczny projekt. Sam Kac o swoim dziele mówił: „Nie zmieniłem żyjącego królika, stworzyłem od początku zupełnie nową istotę. Hybrydy od wieków fascynowały ludzkość, znalazłem je we wszystkich mitologiach świata. Jednak dopiero dziś stworzenie istoty będącej połączeniem królika i meduzy jest możliwe. W tym wszystkim bardzo istotny jest dla mnie fakt, że GFP niczego nie zmienia w organizmie zwierzęcia, któremu jest wszczepiony, nie wywołuje żadnych komplikacji. Mój króliczek powstał po dokładnych przemyśleniach, nigdy nie stworzyłbym istoty, która miałaby cierpieć”⁴⁸. I rzeczywiście, zwierzę nie cierpiało podczas żadnego zabiegu, a zwyczajnie urodziło się „inne”. Wątpliwości budzi jednak utożsamianie przez artystę kreatywności nowej sztuki z dosłownym stworzeniem życia i brania za nie odpowiedzialności⁴⁹. Kac starał się później o adopcję swojej fluorescencyjnej Alby, jednak ostatecznie Instytut w Avinion wycofał pozwolenie z uwagi na obawy dotyczące transportu i bezpieczeństwa zwierzęcia transgenicznego oraz z powodu protestów obrońców praw zwierząt⁵⁰. Ostatecznie możemy stwierdzić, że w kwestiach etycznych omówione powyżej dzieła są zdecydowanie mniej oburzające niż zabijanie, głodzenie czy zamykanie w czterech ścianach zwierząt w imię sztuki. Mimo tego wciąż budzą wiele wątpliwości. Ostatecznie królik zmarł w 2002 roku z nieznanych przyczyn, a

⁴⁷ <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor>, dostęp 22.03.2020.

⁴⁸ https://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,35635,6167930,Eduardo_Kac_Byc_jak_Bog.html, dostęp 1.03.2020.

⁴⁹ K. Ziarek (2004). *The Force of Art*. Stanford University Press, pp. 95
https://books.google.pl/books?id=BLWqiCyweWEC&pg=PA95&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false, dostęp 12.03.2020.

⁵⁰ E. Young, *Mutant bunny*, www.newscientist.com/article/dn16-mutant-bunny/, 12.03.2020.

sam Louis-Marie Houdebine stwierdził, że mógł zostać uśpiony specjalnie, aby położyć kres dwuletniej niepożądanego uwadze mediów⁵¹.

Eduardo Kac rzeczywiście miał zamiłowanie do łączenia genów i tworzenia nowego życia. Na wspomnienie zasługuje również *Edunia*, opracowana w latach 2003-2008, a po raz pierwszy wystawiona 17 kwietnia 2009 roku w Weisman Art Museum w Minneapolis. Praca ta to genetycznie zmodyfikowany kwiat, który jest hybrydą petunii oraz samego artysty (sic!). Ludzki gen wszczepiony roślinie stanowi kodujący fragment przeciwciała, wskutek czego *Edunia* wytwarzała go w czerwonych żyłkach przecinających płatki. Artysta pokusił się nawet o stwierdzenie, że bladnoróżowe tło, na którym widoczne są czerwone żyły, przywodzi na myśl jego własny odcień skóry. Trudno jest polemizować z tym odniesieniem, ale z całą pewnością dzieło jest niezwykłym przyczynkiem do dyskusji nad pozornością różnic między gatunkami⁵².

Jak widać, pojęcie bioartu jest przedmiotem zainteresowań wielu artystów oraz badaczy i trudno jednoznacznie zaprzeczyć lub zgodzić się z odmiennymi zdaniem dotyczącymi różnorodnych kwestii związanych z tym tematem. Nie sposób zamknąć bioart w określonych ramach. Trudno jednak oprzeć się tezie, że z punktu widzenia nauki wszczepienie własnego genu roślinie może być znaczącym eksperymentem naukowym, ale nazwanie tego działania sztuką może wzbudzać już pewne wątpliwości, a nawet kontrowersje. W założeniu bioart redefiniuje miejsce człowieka we wszechświecie i ma na celu pokazanie, że wszystkie istoty biologiczne, a więc ludzie, zwierzęta oraz rośliny, nie różnią się znacząco od siebie⁵³.

Ponieważ obie te dziedziny: ekoart oraz bioart są stosunkowo nowymi zjawiskami w świecie sztuki, dyskusje wokół nich, spory nad wykorzystywaniem natury w sztuce, zwłaszcza teraz, kiedy ludzkość tak prędko podąża w stronę zniszczenia planety, którą zamieszkuje, są niezwykle żywe. Coraz częściej są stawiane pytania: jak tworzyć w zgodzie z naturą?, jak edukować ludzi za pomocą kultury?, gdzie postawić granicę między

⁵¹ <https://www.wired.com/2002/08/rip-alba-the-glowing-bunny/>, dostęp 12.03.2020.

⁵² <https://www.ekac.org/nat.hist.enig.html>, dostęp 12.03.2020.

⁵³ <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=196&artykul=4223>, dostęp 12.03.2020.

artystycznym wyrazem a bezwzględny wykorzystaniem zwierząt czy naturalnych zasobów ziemi?, czy artysta stoi ponad prawem?, czy cel uświęca środki?

A jeśli zdecydujemy, że swoboda tworzenia powinna zostać ograniczona, a artystę muszą obowiązywać te same prawa, co zwykłych zjadaczy chleba, to czy nie zniewoli to sztuki i wolności wypowiedzi artystycznej. Gdzie są granice? Co jest jeszcze sztuką, a co żalosnym niemoralnym spektaklem? Jakie funkcje mają spełniać dzieła: nadal uczyć, bawić czy wyłącznie szokować? Nie możemy w tych rozważaniach jednak zapominać, że większość dzieł nawiązujących do problemów środowiska naturalnego powstaje w wyniku recyklingu. Działania artystyczne, nawet te najbardziej kontrowersyjne, mają niewielki negatywny wpływ na środowisko, zwłaszcza jeśli porównać je ze szkodami przemysłowymi. A sztuka mimo wszystko bywa skuteczną edukatorką, szczególnie dla młodego pokolenia. Może lepiej błądzić, a nawet się mylić, niż nic nie robić i milczeć. „Nie bądźmy obojętni”⁵⁴ – to wyzwanie i nowe przykazanie współczesności.

BIBLIOGRAFIA

Ablair Taylor, *Angela Singer Taylor* *ablairblog*,

<https://taylorablairblog.wordpress.com/2016/04/25/head-start/>, dostęp 10.02.2020.

AH, Newsweek, <https://www.newsweek.pl/kultura/wydarzenia/artysta-pomalowal-pnie-w-warszawskich-parkach/dx0wpqs>, dostęp 12.03.2020.

Bastek Dorota, *Dialog nauki ze sztuką, czyli o bioarcie słów kilka*, apier.com/index.php?page=artykul&wydanie=196&artykul=4223, dostęp 12.03.2020.

Carruthers Beth, *Mapping the Terrain of Contemporary EcoArt Practice and Collaboration. Art in ecology - a think tank on arts and sustainability*, Vancouver, British Columbia, 2006 r.

Cembrzyńska Patrycja, *Jarosław Kozakiewicz*,

<https://culture.pl/pl/tworca/jaroslaw-kozakiewicz>, dostęp 17.01.2020.

⁵⁴ M. Turski, Przemówienie na uroczystości z okazji 75. rocznicy wyzwolenia obozu koncentracyjnego Auschwitz, <https://www.youtube.com/watch?v=WeU4efasAKo>, dostęp 4.03.2020.

- Dziamiński Grzegorz, *Sztuka u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002
- Hirszfeld Aleksandra, *Niech żyje we mnie koń*,
www.artandsciencemeeting.pl/teksty/niech_zyje_we_mnie_kon_wywiad_z_art_orient_e_objet-13/, dostęp 12.02.2020.
- Jarecka Dorota, *Czy to prawda, że Kostarykanin zagłodził w galerii psa?*,
wyborcza.pl/1,75410,4690770.html?disableRedirects=true, dostęp 12.02.2020
- Jeśmian Joanna, *Żywa Sztuka. Wielowymiarowość bioartu w kontekście posthumanistycznym*, Uniwersytet SWPS, 2015r.
- Kowalczyk Zuzanna, *Modna Katastrofa*,
<https://www.dwutygodnik.com/artypkyl/8448-modna-katastrofa.html>, dostęp 14.01.2020 r.
- Kozłowska Aleksandra, *Eduardo Kac: Być jak Bóg*,
trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,35635,6167930,Eduardo_Kac_Byc_jak_Bog.html, dostęp 12.02.2020.
- Lewoc Marek, *Lata 70. w Polsce – jak się wtedy mieszkało?*,
<https://www.morizon.pl/blog/lata-70-w-polsce-jak-sie-wtedy-mieszkal/>, dostęp 15.01.2020.
- ŁM, *Filmoteka Muzeum*, artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/warpechowski-zbigniew-remis, dostęp 11.02.2020.
- Meier Allison, *The Calm and Controversy of 12 Horses in an Art Gallery*,
<https://hyperallergic.com/218248/the-calm-and-controversy-of-12-horses-in-an-art-gallery/>, dostęp 10.02.2020.
- Murak Terasa: Katalog wystawy*. Galeria Bielska. BWN, Bielsko-Biała 1998
- National Geographic, *Damien Hirst. Artysta, który przeraża*, www.national-geographic.pl/ludzie/ile-zwierzat-zginelo-dla-jego-prac-artysta-ktorego-sztuka-szokuje-i-przeraza, dostęp 12.02.2020.
- Oleszczak Mateusz, *Beuys, Beuys, Beuys*, coztaszuka.com/tag/joseph-beuys/,
dostęp 24.03.2020.
- Pentecost C., *Toward a Critical Inventory of Bioart*, w: *Tactical Biopolitics, Art, Activism and Technoscience*, red. B. da Costa, K. Philip, Cambridge–London 2008
- Phaidon, *When Jannis Kounellis painted with horses*,
<https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/october/09/when-jannis-kounellis-painted-with-horses/>, dostęp 10.02.2020.
- Philipkoski Kristen, *RIP: Alba, the Glowing Bunny*, www.wired.com/2002/08/rip-alba-the-glowing-bunny/, dostęp 12.03.2020.

Połąjewska Agata, *W 1600 pand dookoła świata: edukacyjny projekt w spektakularnym wydaniu*, kobieta.gazeta.pl/kobieta_ekstra/1,155242,15921118,w-1600-pand-dookola-swiata-edukacyjny-projekt-w-spektakularnym.html, dostęp 02.03.2020.

Policht Piotr, *Diana Lelonek*, <https://culture.pl/pl/tworca/diana-lelonek>, dostęp 20.01.2020.

Policht Piotr, *Wilk człowiekowi człowiekiem: natura w sztuce współczesnej*, <https://culture.pl/pl/artykul/wilk-czlowiekowi-czlowiekiem-natura-w-sztuce-wspolczesnej>, dostęp 15.01.2020.

Delfina Jałowik (red.), *Maria Anna Potocka. Natura w sztuce* (praca zbiorowa), MOCAK, Kraków 2019

Kazimierz Dynarski SAC (red.), *Biblia Tysiąclecia*, Warszawa 1990

Sarzyński Piotr, *Artysta naturę ratuje*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1786964,1,artysta-nature-ratuje.read>, dostęp 21.01.2020.

Sarzyński Piotr, *Sztuka ziemi coraz popularniejsza w Polsce*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1529533,1,sztuka-ziemi-coraz-popularniejsza-w-polsce.read>, dostęp 17.01.2020.

Sitkowska Maryla, *Teresa Murak*, <https://culture.pl/pl/tworca/teresa-murak>, dostęp 17.01.2020.

Szymańska Barbara, *Naskalne malowidło z Jaskini Lascaux*, <http://www.isztuka.edu.pl/i-sztuka/node/183> dostęp, 14.01.2020.

Tokarska Paulina, *Dwudziestodwuletni projekt z mrówkami przywiezionymi z Berlina. Elvin Flamingo u Prokopa*, <http://ztymicosiecznaja.wp.pl/artykul/dwudziestodwuletni-projekt-z-mrowkami-przywiezionymi-z-berlina-elvin-flamingo-u-prokopa>, dostęp 10.05.2020.

WDS, *Akcenty ekologiczne i środowiskowe w sztuce*, <http://wdolnymslasku.com/2018/12/21/akcenty-ekologiczne-i-srodowiskowe-w-sztuce/>, dostęp 21.01.2020.

Wilkoszewska Krystyna, *Sztuka Ekologiczna*, w: *Sztuka i Filozofia*, nr.7, 1993 r.

Worłowska Magdalena i Marko-Worłowska Maria, *Czy dzieła sztuki mogą kształtować postawę szacunku do przyrody - sztuka ekologiczna w Polsce*, w: *Proceedings of ECOpole Vol. 4, nr. 2, 2010*

Woźniak Olga, *Bioart, czyli nauka i sztuka w jednym*, www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1527543,1,bioart-czyli-nauka-i-sztuka-w-jednym.read, dostęp 01.03.2020.

Yeung Peter, *Joseph Beuys: I Like America And America Likes Me*,
www.kidsofdada.com/blogs/magazine/35963521-joseph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me, dostęp 24.03.2020.

Young Emma, *Mutant bunny*, www.newscientist.com/article/dn16-mutant-bunny/,
12.03.2020.

Ziarek Krzysztof, *The Force of Art*, Stanford University Press, 2004.

https://books.google.pl/books?id=BLWqiCyweWEC&pg=PA95&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false, dostęp 12.03.2020.



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**