

Academia Artium Humaniorum
Uniwersytet Mikołaja Kopernika
w Toruniu

mgr Maciej Jerzy Kwietnicki

Sztuka w epoce antropocenu, od teorii do praktyki, która przynosi zmianę.

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Mariana Stępaka

Toruń 2025

Spis treści:

Spis treści:	2
Wstęp	5
0.1. Tło problematyki i uzasadnienie wyboru tematu	5
0.2. Zakres i specyfika pola badawczego	6
0.3. Określenie problemu badawczego i jego znaczenia	7
0.4. Cele i pytania badawcze	9
0.5. Przegląd literatury i główne ujęcia teoretyczne	10
0.6. Metodologia	12
0.7. Struktura pracy	13
Rozdział 1: Antropocen i współczesna humanistyka krytyczna	17
1.1. Geneza i definicje antropocenu	17
Narodziny antropocenu	17
Początki antropocenu	18
Kontrowersje i status formalny	21
1.2. Kryzys wyobraźni i konieczność nowych narracji	24
Przełamanie podziału natura–kultura	25
Gaia, Chthulucene i Kapitałocen: ontologiczne propozycje XXI wieku	26
Marazm antropocenu	29
1.3. Posthumanizm i ontologie spekulatywne w epoce antropocenu	31
Posthumanizm nomadyczny	32
Sprawczy realizm	33
Ontologia hiperobiektów	35
Materializm witalny	38
1.4. Poza wzrost: Ekonomia ekologiczna i alternatywne modele gospodarcze	41
Krytyka wzrostu gospodarczego	42
Alternatywy postwzrostowe	44
Od teorii do praktyki	47
1.5. Podsumowanie i wnioski dla praktyk artystycznych i społecznych	49
Teoretyczne podstawy i kryzys wyobraźni	49
Pytanie o rolę sztuki w epoce antropocenu	50

Sztuka jako przestrzeń wyobraźni i sprawczości	51
Język i wyobrażenia: interwencje krytyczne	52
Sztuka jako laboratorium poznawcze i zmysłowe w antropocenie	54
Potencjał i ograniczenia sztuki wobec kryzysu planetarnego	55
Rozdział 2: Sztuka wobec wyzwań antropocenu	57
2.1 Sztuka wobec wyzwań antropocenu – ewolucja, krytyka i nowe formy sprawczości	57
Zwrot ku naturze	57
Monumentalne ingerencje w krajobraz	57
Sztuka utrzymania i ekologia codzienności.	58
Działania procesualne i performatywne.	59
Polskie ścieżki sztuki ekologicznej.	61
Nowe formuły artystyczne w XXI wieku	63
Sztuka jako narzędzie interwencji społeczno-ekologicznej	64
Posthumanizm i nie-ludzka sprawczość w sztuce	67
Bioart i sztuka biomateriałów	71
Spekulacja artystyczna, krytyka technologii i nowe media w obliczu antropocenu	73
Ekofeminizm i queer ecology – płeć, seksualność i międzygatunkowe relacje	76
2.2. Krytyka estetyzacji katastrofy i sztuki pozornej	79
Estetyzacja katastrofy: mobilizacja świadomości czy piękno zagłady?	79
Spektakularne, lecz powierzchowne interwencje artystyczne	80
Greenwashing i artwashing: gdy instytucje pozorują ekologię	81
Granice zaangażowania i możliwości skuteczności sztuki	83
2.3. Wystawa jako narzędzie budowania narracji i wyobraźni społeczne	84
Bezludzka Ziemia – posthumanistyczna przestroga	85
Centrum Natury Współczesnej – antropocen jako przemoc	86
Wiek półcienia – między sztuką a nauką	87
KLIMAKS – między naturą a kulturą	88
Przewrót – ku nowej kosmologii	89
Czy złożyłabyś tu jaja? Nawiedzone krajobrazy miejskiego mokradła	91
2.4 Ograniczenia sprawczości sztuki ekologicznej – potrzeba nowych modeli sprawczości	93
Diagnoza barier i ograniczeń sprawczości sztuki ekologicznej	93
Sojusz sztuki, nauki i technologii	96
W kierunku nowych modeli sprawczości	98
Rozdział 3: Postsztuka jako strategia działania i transformacji	101
3.1 Rzeźba społeczna w epoce postartystycznej	101
Sztuka niemożliwa - narodziny epoki postartystycznej	102
Rzeźba społeczna - wszyscy jesteśmy artystami	102
3.2 Od relacji do użytkowania	104

Od autonomii ku wspólnotowości - estetyka relacyjna	104
Nowy słownik użytkowania sztuki	105
Sztuka jako narzędzie społeczne	108
Narzędzie do kształtowania rzeczywistości	110
3.3 Kolektywność i mikrospołeczeństwa jako strategie artystyczne na przykładzie lumbung	111
Studniowa wspólnota	111
Lumbung w praktyce	113
3.4 Postsztuka jako interwencja społeczna i polityczna	119
Sztuka zaangażowana w erę postartystycznej	119
Strategie artystyczne jako polityczna praktyka	120
Przykłady postartystycznych interwencji w Polsce	124
Oddolne działania artystyczno-aktywistyczne w przestrzeni publicznej	125
Instytucje sztuki jako przestrzeń oporu i solidarności	128
Postsztuka – skuteczność, napięcia i „współczynnik sztuki”	132
3.5 Krytyka strategii postartystycznych	135
Reprodukcja przywilejów i instrumentalizacja sztuki	135
Paradoksy: między utopią a realnością	136
Documenta 15 – studium napięć i ograniczeń	138
Skuteczność i dalsze kierunki	141
Rozdział 4: Opolno-Zdrój jako studium przypadku	143
4.1 Kontekst geograficzny i historyczny Opolna-Zdroju	143
4.2 Degradacja środowiskowa i lokalne wyzwania społeczne	145
4.3 Historia interwencji artystycznych w Opolnie	147
Plener „Ziemia Zgorzelecka” (1971)	147
Reaktywacja: „Opolno 2071” i współczesne działania (2021–2024)	150
Konferencja „Opolno-Zdrój to przyszłość!” – krytyczne tezy, spory, rozpoznania	155
4.4 Strategie artystyczne w kontekście lokalnym – perspektywa krytyczna	159
Transformacja regionów górniczych: Konin, Bełchatów i Turów	159
Użytkowanie w Opolnie	160
Spekulatywne wizje vs. brutalne realia	163
Odrobina nadziei	164
Podsumowanie	166
Bibliografia	179
Netografia	186

Wstęp

0.1. Tło problematyki i uzasadnienie wyboru tematu

Wysychające rzeki, szalejące pożary, rekordowe fale upałów, czy coraz częściej występujące powodzie błyskawiczne nie są już scenariuszem filmu katastroficznego, lecz codziennością epoki antropocenu. Raport Międzyrządowego Zespołu ds. Zmiany Klimatu jednoznacznie stwierdza, że „działalność człowieka ogrzała atmosferę, oceany i lądy”, wywołując „powszechne i szybkie zmiany w atmosferze, oceanie, kriosferze i biosferze”¹. Każda z ostatnich czterech dekad była cieplejsza od poprzedniej, a tempo ocieplenia w ostatnich pięćdziesięciu latach nie ma precedensu w historii ostatnich dwóch tysięcy lat². Konsekwencją jest gwałtowne narastanie zjawisk ekstremalnych – fal upałów, susz, ulew czy cyklonów tropikalnych, których występowanie bez udziału człowieka byłoby „skrajnie nieprawdopodobne”³.

Mimo niepodważalnych dowodów naukowych, globalne emisje gazów cieplarnianych nie maleją. Jak podkreślają badacze, od opublikowania pierwszego raportu IPCC w 1990 roku emisje wzrosły o ponad połowę, osiągając w 2019 roku rekordowe 59 mld ton ekwiwalentu CO₂⁴. Oznacza to, że zamiast ograniczać skalę kryzysu, wciąż go pogłębiany. w świetle obecnych scenariuszy globalne ocieplenie o 1,5°C zostanie przekroczone w najbliższych dekadach, a próg 2°C – uznawany za granicę katastrofalnych konsekwencji – pozostaje bardzo prawdopodobny jeszcze w tym stuleciu⁵. Co więcej, według najnowszych szacunków opartych na koncepcji tzw. „granic planetarnych”, działalność człowieka

¹ IPCC, *Podsumowanie dla Decydentów. Zmiana Klimatu 2021: Fizyczne Podstawy Naukowe. Wkład i Grupy Roboczej do Szóstego Raportu Oceny Międzyrządowego Zespołu ds. Zmiany Klimatu*, tłum. Szymon Malinowski i in. (Warszawa: IPCC, 2021), 6.

² Ibid., 9–10.

³ Ibid., 11.

⁴ „IPCC podsumowuje: od premiery pierwszego raportu emisje gazów cieplarnianych wzrosły o ponad połowę,” *Nauka o Klimacie*, dostęp 10 września 2025, <https://naukaoklimacie.pl/aktualnosci/ipcc-podsumowuje-szosty-raport-od-premiery-pierwszego-emisje-gazow-cieplarnianych-wzrosly-o-ponad-polowe/>.

⁵ IPCC, *Podsumowanie dla Decydentów*, 18–19.

doprowadziła już do przekroczenia bezpiecznych limitów w sześciu z dziewięciu kluczowych obszarów systemu Ziemi.

Tymczasem diagnozy społeczne ukazują inny wymiar kryzysu – kryzys wyobraźni. Raport *Ziemia nie atakuje!* wskazuje, że mimo rosnącej liczby informacji o zagrożeniu, coraz więcej osób uczy się żyć z katastrofą klimatyczną niczym z nową normą⁶. Spada poczucie pilności działań: odsetek Polaków przekonanych, że „stan, w jakim znalazła się Ziemia, jest poważny i wymaga natychmiastowych działań”, zmalał z 78% w 2020 roku do 63% w roku 2024⁷. Równocześnie rośnie poczucie bezradności – 16% respondentów uważa, że „jest już za późno, aby zapobiec katastrofie klimatycznej”⁸. Autorzy raportu podkreślają, że dotychczasowe narracje zawodzą, więc potrzebne są nowe, zdolne poruszyć wyobraźnię i zmobilizować do działania⁹.

W tej sytuacji zasadne staje się postawienie pytania o rolę sztuki. Skoro kryzys klimatyczny jest równocześnie kryzysem wyobraźni, sztuka współczesna może być przestrzenią generowania alternatywnych narracji o świecie. Jako medium zdolne kształtować emocje, pobudzać wrażliwość i tworzyć nowe sposoby myślenia, sztuka ma potencjał do pełnienia roli krytycznej i sprawczej w obliczu wyzwań antropocenu. Wybór tematu niniejszej pracy – rola sztuki w epoce antropocenu – znajduje więc uzasadnienie zarówno w aktualności problemu, jak i w luce badawczej: braku dostatecznych analiz roli praktyk artystycznych w kształtowaniu narracji i działań wobec globalnego kryzysu planetarnego.

0.2. Zakres i specyfika pola badawczego

Niniejsza praca sytuuje się na styku sztuki współczesnej oraz humanistyki środowiskowej. Oznacza to, że podejmowana problematyka wymaga spojrzenia interdyscyplinarnego, łączącego perspektywy właściwe naukom humanistycznym o środowisku z refleksją nad sztuką najnowszą. Obejmuje to zarówno działania artystyczne bezpośrednio reagujące na problemy środowiskowe, jak i bardziej konceptualne realizacje eksplorujące relacje człowieka z nie-ludzkim światem. Analiza dotyczy więc zjawisk artystycznych, które w różny sposób podejmują temat przemian klimatycznych, degradacji środowiska oraz współzależności między ludźmi a pozostałymi aktorami biosfery.

⁶ *Ziemia nie atakuje! Raport 2024*, red. Mateusz Galica (Warszawa: Fundacja Lata Dwudzieste, 2024), 3.

⁷ Ibid., 24.

⁸ Ibid., 31.

⁹ Ibid., 44.

Specyfika badań prowadzonych w obszarze sztuk plastycznych w kontekście antropocenu polega na konieczności sięgnięcia do współczesnej myśli ekologicznej, studiów nad kulturą oraz nauk społecznych. Tylko wykorzystując ustalenia tych dziedzin można właściwie zrozumieć artystyczne reakcje na zmiany klimatyczne i szerzej – na kryzys środowiskowy. Dyskurs antropocenu wyrósł bowiem na gruncie nowych koncepcji humanistycznych, które kwestionują tradycyjne podziały natura–kultura i proponują spojrzenie systemowe na świat. Sztuka najnowsza mocno rezonuje z tymi ideami, czerpiąc z nich inspiracje zarówno w warstwie treści, jak i metod działania. Zrozumienie twórczości podejmującej temat antropocenu wymaga więc transdyscyplinarnej podstawy teoretycznej, integrującej wiedzę z zakresu ekologii, teorii kultury i socjologii.

Taka łączona optyka badawcza umożliwia analizę sztuki w epoce antropocenu nie tylko jako zjawiska estetycznego, lecz także jako fenomenu społeczno-kulturowego osadzonego w szerszym kontekście planetarnym. Praca ta sytuuje sztukę wśród wielorakich dyskursów współczesnych – od filozofii ekologicznej po krytykę społeczno-polityczną – aby ukazać, jak praktyki artystyczne współtworzą wyobraźnię zbiorową wobec kryzysu środowiskowego.

Przedmiotem refleksji jest przede wszystkim sztuka drugiej połowy XX wieku oraz dotychczasowych, wybranych realizacji XXI wieku, a więc okresu, w którym nastąpił gwałtowny wzrost świadomości ekologicznej i rozwinęły się artystyczne reakcje na degradację przyrody. Geograficznie praca koncentruje się na Świecie Zachodnim – przede wszystkim na obszarze Europy i Ameryki Północnej – gdzie dyskurs antropocenu i związane z nim nurty artystyczne są szczególnie obecne. Uwydatniono przy tym kontekst polski, aby pokazać specyfikę i wkład lokalnych zjawisk w szerszy nurt sztuki ekologicznej. Analiza obejmuje zatem zarówno przykłady ze sceny międzynarodowej, jak i polskie inspiracje i realizacje, ukazując szerokie spektrum podejść – od oddolnych akcji artystyczno-aktywistycznych po instytucjonalne projekty wystawiennicze. Tak określony zakres chronologiczno-geograficzny pozwala zachować spójność badań, jednocześnie osadzając rozważania w globalnym kontekście kulturowym i uwzględniając rodzime doświadczenia artystyczne związane z antropocenem.

0.3. Określenie problemu badawczego i jego znaczenia

Główny problem badawczy rozprawy, został sformułowany jako pytanie: jakie znaczenie i skuteczność może mieć sztuka w obliczu kryzysu antropocenu? Wynika on z napięcia między rosnącą świadomością globalnych zagrożeń, a pytaniem o sprawczość działań

artystycznych wobec tych wyzwań. Coraz powszechniejsze jest przekonanie, że kryzys antropocenu ma charakter nie tylko naukowy czy techniczny, ale przede wszystkim kulturowy – dotyczy naszych wartości, narracji i zbiorowych wyobrażeń przyszłości. Pojawia się zatem pytanie, na ile sztuka jako część kultury może stać się czynnikiem zmiany w obliczu tak zdefiniowanego kryzysu.

Krytyczna analiza tej kwestii jest istotna zarówno z perspektywy teorii kultury, jak i praktyki artystycznej. z teoretycznego punktu widzenia problem dotyka roli wyobraźni i narracji w kształtowaniu postaw społecznych i odpowiedzi na wyzwania antropocenu. Filozofowie podkreślają, że aby przezwyciężyć kryzys planetarny, potrzebna jest transformacja wyobraźni – zasadnicza zmiana sposobu myślenia o relacji człowieka ze światem. Sztuka oferuje przestrzeń, w której taka przemiana zbiorowych wyobrażeń może być ćwiczona i rozwijana, dostarczając nowych języków i obrazów przyszłości. z praktycznego punktu widzenia, dla pola sztuki, rozważany problem wiąże się z pytaniem, jak artyści mogą realnie wpływać na rzeczywistość społeczno-polityczną. w dyskusjach artystów pojawia się bowiem wątpliwość, czy sztuka współczesna ma „jakikolwiek widoczny społeczny skutek”, o co prowokacyjnie pyta Artur Żmijewski, krytykując artystyczną bierność. Podejmując ten temat, rozprawa dotyka więc praktycznego wymiaru sztuki zaangażowanej: czy twórczość może wyjść poza ramy estetycznej autonomii i wpływać na realne procesy społeczne.

Znaczenie podjętego problemu zostanie omówione w kontekście sztuki zaangażowanej. Analiza ta pozwoli lepiej zrozumieć zarówno potencjał, jak i ograniczenia sztuki w obliczu globalnych wyzwań. Celem rozprawy nie jest ani naiwne idealistyczne ogłoszenie sztuki jako panaceum na kryzys planetarny, ani cyniczne przekreślenie jej znaczenia – lecz wyważona ocena tego, co sztuka może wnieść do zbiorowej wyobraźni i działania wobec antropocenu oraz gdzie napotyka bariery strukturalne i paradoksy. Zbadanie tych kwestii jest istotne na polu sztuk wizualnych i interdyscyplinarnych studiów nad antropocenem, gdyż dostarcza wglądu w to, jak praktyki artystyczne mogą, lub nie mogą, przyczyniać się do koniecznej transformacji społeczno-kulturowej w obliczu bezprecedensowego kryzysu. Sztuka w epoce antropocenu jawi się tu jako „aktywny uczestnik przemian poznawczych i społecznych”, który mimo uwikłania w rozmaite napięcia, tworzy symboliczne „pole bitwy o przyszłość”, gdzie ścierają się różne wizje dalszych losów ludzkości i świata. Pozwala to uchwycić wagę podjętego problemu badawczego. Od jego rozstrzygnięcia zależy lepsze zrozumienie roli sztuki w kształtowaniu naszej zbiorowej odpowiedzi na aktualne

wyzwania, co czyni tę rozprawę istotną zarówno dla teorii i praktyki artystycznej, jak i dla szerszej refleksji nad możliwością kulturowej zmiany.

0.4. Cele i pytania badawcze

Podstawowym celem niniejszej rozprawy jest krytyczne zbadanie strategii artystycznych podejmowanych w epoce antropocenu oraz ocena, w jakim stopniu mogą one przyczyniać się do kształtowania nowych sposobów myślenia i działania wobec narastającego kryzysu ekologicznego. Wybór tego celu wynika z przekonania, że sztuka nie tylko rejestruje rzeczywistość, ale też generuje obrazy i narracje, które oddziałują na zbiorową wyobraźnię, a tym samym mogą wpływać na sposoby społecznego reagowania na wyzwania planetarne. Rozprawa podejmuje zatem pytanie, czy sztuka – działając w ramach własnego języka i środków – jest w stanie nie tylko komentować kryzys klimatyczny i ekologiczny, lecz również wspierać procesy zmiany społeczno-kulturowej, jakie są w tej sytuacji niezbędne.

Cel główny rozwija się w kilku kierunkach, które nadają badaniu charakter pogłębiony i wieloaspektowy. Po pierwsze, chodzi o prześledzenie ewolucji artystycznych podejść wobec problematyki środowiskowej – poczynając od pionierskich działań drugiej połowy XX wieku, aż po najnowsze tendencje z początku XXI wieku, charakteryzujące się coraz wyraźniejszym osadzeniem w dyskursach ekokrytycznych. Zrozumienie tej ewolucji pozwala uchwycić, w jaki sposób praktyki artystyczne stopniowo przemieszczały się od gestów formalnych i lokalnych działań ku pogłębionej refleksji nad globalnym kryzysem planetarnym.

Po drugie, celem badania jest identyfikacja kluczowych narracji i metafor wykorzystywanych przez artystów do przedstawiania problematyki środowiskowej. W polu sztuki coraz wyraźniej obecne są wizje postapokaliptyczne, które starają się uchwycić poczucie końca pewnej epoki i nieuchronności katastrofy. Pojawiają się międzygatunkowe opowieści, w których artyści próbują wyjść poza granice antropocentrycznego języka i uwzględnić perspektywę nieludzkich aktorów. Widoczna jest również krytyka technologii i kapitalistycznych modeli eksploatacji planety. Te metafory i narracje odgrywają rolę narzędzi poznawczych, które pomagają wyobrazić sobie inne sposoby współistnienia i inne możliwe przyszłości.

Po trzecie, rozprawa stawia sobie za cel ocenę skuteczności i ograniczeń tych praktyk. W centrum zainteresowania znajduje się pytanie, w jakim stopniu działania artystyczne są

w stanie generować realną refleksję i przekładać się na zmianę społeczną. w obliczu skali wyzwań antropocenu pojawia się bowiem wątpliwość, czy sztuka – operując w przestrzeni symbolicznej – dysponuje wystarczającą mocą sprawczą, aby wpływać na postawy i zachowania odbiorców. Analiza obejmie zarówno te przypadki, w których sztuka staje się katalizatorem krytycznego myślenia i zbiorowego działania, jak i te, w których działania artystyczne okazują się powierzchowne, ulotne i łatwo neutralizowane przez system, pełniąc jedynie funkcję niegroźnego, estetycznego tła.

Wszystkie te cele prowadzą do sformułowania zasadniczych pytań badawczych. Jakie strategie artystyczne były i są stosowane, aby angażować publiczność w kwestie związane z antropocenem, i jakiego rodzaju narracje o relacji człowieka ze środowiskiem są przy ich pomocy konstruowane? w jaki sposób sztuka współczesna korzysta z perspektyw posthumanistycznych, aby poszerzyć wyobraźnię kulturową i włączyć w nią więcej-niż-ludzkich aktorów? i wreszcie, czy działania artystyczne mogą realnie wpływać na świadomość oraz postawy społeczne wobec kryzysu klimatycznego, a jeśli tak, to jakie warunki sprzyjają ich skuteczności.

Ważnym elementem jest krytyczne odczytanie istniejących strategii artystycznych. Rozprawa nie zamierza ograniczać się do zaprezentowania przykładów ekologicznie zaangażowanej twórczości, lecz chce poddać je ocenie pod kątem ich autentyczności i sprawczości. Szczególna uwaga zostanie poświęcona zjawiskom, które mogą być uznane za problematyczne, między innymi pozornemu aktywizmowi artystycznemu, który bardziej imituje niż realnie podejmuje działanie, czy estetyzacji katastrofy. Tak rozumiane cele i pytania badawcze służą ясному ukierunkowaniu dalszych rozważań teoretycznych, a zarazem sygnalizują, że rozprawa będzie nie tylko próbą dokumentacji artystycznych odpowiedzi na antropocen, ale także krytyczną refleksją nad ich znaczeniem, skutecznością i ograniczeniami.

0.5. Przegląd literatury i główne ujęcia teoretyczne

Debata nad antropocenem nie rozgrywa się w odseparowanych „izbach badawczych”, lecz w gęstej sieci pojęć i interwencji, które wzajemnie się korygują. Krytyczna humanistyka – od Ewy Bińczyk po autorów nurtu postnaturalistycznego – wskazuje, że samo słowo „antropocen” bywa mobilizujące poznawczo i politycznie, ale niesie też ryzyko marazmu, kiedy uśrednia odpowiedzialność i utrwala wizję impasu wyobraźni. Dlatego obok niego pojawiają się inne ramy, które przesuwają akcenty i precyzują odpowiedzialność:

kapitałocen Jasona W. Moore'a uwidacznia systemowe korzenie kryzysu w logice wzrostu i akumulacji, a chthulucen Donny J. Haraway proponuje opowieść o współ-istnieniu wielu gatunków i praktyce „stawania się krewnymi” zamiast kolejnego prometejskiego autoportretu „Człowieka”. Wspólny dla tych propozycji jest ruch od abstrakcyjnej „ludzkości” ku konkretnym relacjom władzy, historii i międzygatunkowej wspólnoty.

Na tym tle posthumanizm i ontologie relacyjne budują język, który przekracza modernistyczny podział natura–kultura. Od Latoura i Haraway – którzy już pod koniec XX wieku podważyli wyjątkowość „Człowieka” i pokazali, że świat tworzą hybrydy ludzi, maszyn, zwierząt i instytucji – po ujęcia Braidotti, Barad i Bennett rozpościera się wachlarz koncepcji podmiotowości rozproszonej i sprawczości współdzielonej. Nomadyczny podmiot Braidotti, intra-akcje Barad oraz „wibrująca materia” Bennett wspólnie kierują uwagę ku temu, że to, co ludzkie i nie-ludzkie, splata się w praktykach, rzeczach i relacjach; ten zwrot dostarcza sztuce narzędzi do wyjścia poza reprezentację i traktowania własnych działań jako współtworzących rzeczywistość.

Dodatkowego ciężaru ontologicznego nadaje tej debacie teoria hiperobiektów Mortona i jego „ciemna ekologia”. Hiperobiekty – jak globalne ocieplenie czy plastikowe „kontynenty” – rozciągają się poza skalę ludzkiej percepcji, unieważniając złudzenie zewnętrznego punktu widzenia i „stabilnego tła” dla naszych działań. „Ciemna ekologia” proponuje, by zamiast tęsknić za mitem czystej Natury, uznać splątanie z toksynami, odpadami i procesami planetarnymi – i na tej niekomfortowej świadomości budować etykę i estetykę. Ta perspektywa skłania artystów do porzucenia pocieszających obrazów na rzecz praktyk, które uczą się żyć „w brzuchu hiperobiektu”.

W konsekwencji krytyka artystyczna przesuwą się od ilustracji danych ku sporowi o formy widzenia, afektu i sprawczości. T. J. Demos wzywa do „dekolonizacji widzenia” i wiedzy w antropocenie – do porzucenia uniwersalizującej figury „Człowieka” na rzecz obrazów ujawniających realne relacje władzy, ekologii i przemocy – jednocześnie ostrzegając, wraz z Nicholasem Mirzoeffem, przed znieczulającą „estetyzacją katastrofy”. Claire Bishop dopowiada, że w „etycznie nasyconym klimacie” sztuki łatwo zwolnić działania z rygoru estetycznego, co grozi pozornym aktywizmem i miękką moralizacją. Te rozpoznania nie tyle unieważniają artystyczne zaangażowanie, ile stawiają mu wymagania: pracować na przecięciu wiedzy i wyobraźni, unikać anestetyzacji, poddać się krytyce i mierzyć ze sprzecznościami instytucjonalnego pola.

Dlatego coraz większą rolę odgrywa kuratorstwo i format wystawy jako „medium społecznej wyobraźni” – miejsca, gdzie sztuka i wiedza spotykają się w scenariuszach przyszłości, a odbiorca doświadcza antropocenu nie jako abstrakcji, lecz jako relacyjnej sytuacji. w polskich realizacjach ostatnich lat to właśnie wystawy stają się laboratoriami praktykowania posthumanistycznej wrażliwości, testowania języków i sprawdzania granic sprawczości obrazu. w tak rozumianej mapie literatury i ujęć teoretycznych poszczególne nurty – od kapitałocenu przez chthulucen i hiperobiekty po posthumanistyczne ontologie – nie konkurują, lecz zazębiają się, wyposażając sztukę w narzędzia do krytycznej pracy nad wyobraźnią.

0.6. Metodologia

Niniejsza rozprawa ma charakter teoretyczno-badawczy w obszarze sztuk plastycznych, a zastosowane metody mają charakter jakościowy, analityczny i krytyczny. w badaniach wykorzystano przede wszystkim krytyczną analizę oraz interpretację tekstów kultury, takich jak dzieła sztuki, projekty artystyczne, wypowiedzi teoretyczne, co pozwala na pogłębione zrozumienie zjawisk na styku sztuki i antropocenu.

Podstawą pracy jest analiza porównawcza wybranych strategii artystycznych rozwijanych w odpowiedzi na wyzwania epoki antropocenu. Takie szerokie zestawienie nurtów i tendencji umożliwia ukazanie ewolucji podejść artystycznych: od działań nastawionych na obcowanie z naturą, po obecne formy twórczości eksplorujące sprawczość bytów nie-ludzkich czy wykorzystujące nowe media technologiczne.

Ważną metodą zastosowaną w pracy jest również studium przypadku. Ostatni rozdział rozprawy stanowi pogłębione omówienie działań artystyczno-społecznych realizowanych w miejscowości Opolno-Zdrój, które służy jako ilustracja i weryfikacja szerszych zjawisk teoretycznych przedstawionych we wcześniejszych częściach pracy. Opisane studium przypadku pełni rolę przykładu empirycznego, dzięki któremu hipotezy teoretyczne zostają przetestowane i osadzone w realnym kontekście.

Metodologia rozprawy obejmuje ponadto analizę dyskursu i kontekstu społeczno-kulturowego badanych zjawisk. Oznacza to, że przedmiotem badania są nie tylko same dzieła sztuki, ale też towarzyszące im przekazy słowne i instytucjonalne: wypowiedzi i deklaracje artystów, manifesty programowe, opisy kuratorskie wystaw oraz ich recepcja krytyczna. Takie ujęcie pozwala umieścić praktyki artystyczne w szerszej perspektywie społecznej. Dzięki temu możliwe jest zrozumienie, jak artyści i instytucje komunikują idee

antropocenu, oraz jakie reakcje i dyskusje wywołują te przedsięwzięcia w przestrzeni publicznej.

Praca bazuje na narzędziach właściwych humanistyce oraz inspirowane jest wybranymi nurtami teorii krytycznej – tam, gdzie to adekwatne, wykorzystywane są perspektywy postkolonialne czy ekofeministyczne w analizie materiału. Istotnym elementem warsztatu badawczego jest także refleksja z perspektywy artysty-badacza: jako praktyk sztuki łączę namysł teoretyczny z wrażliwością wynikającą z doświadczenia artystycznego. Tego rodzaju interdyscyplinarne spojrzenie umożliwia wieloaspektową interpretację zjawisk, oraz krytyczne ustosunkowanie się do zastanych narracji.

Pytanie o to, czy i w jaki sposób sztuka może być narzędziem rzeczywistej przemiany, przenika całą rozprawę – od rozważań teoretycznych po studium przypadku – i determinuje krytyczny charakter analizy. W rezultacie metodologia pracy jest ściśle podporządkowana celowi badawczemu: nie tylko opisuje istniejące zjawiska artystyczne, ale także ocenia ich sprawczość i skutki, łącząc perspektywę historycznej analizy sztuki z pytaniem o jej rolę w kształtowaniu przyszłości w epoce antropocenu.

0.7. Struktura pracy

Pierwszy rozdział, zatytułowany *Antropocen i współczesna humanistyka krytyczna*, prezentuje podstawy pojęciowe i ramy teoretyczne dla całej rozprawy. Omawiana jest geneza terminu antropocen, proponowane daty rozpoczęcia tej epoki oraz toczące się debaty nad jej formalnym uznaniem. Rozdział ten wskazuje kluczowe wyzwania intelektualne związane z antropocenem – w tym kryzys wyobraźni oraz potrzebę wyjścia poza dualistyczny podział na naturę i kulturę. Przedstawione zostają różnorodne ujęcia teoretyczne antropocenu: od postnaturalistycznych narracji krytykujących antropocentryzm po perspektywy ekologiczne i eko-marksistowskie. W rozdziale pierwszym wprowadzone zostają także kluczowe dla dalszych analiz idee posthumanizmu i zwrotu ontologicznego – m.in. nomadyczny podmiot Rosi Braidotti, koncepcja aktora-sieci Latoura, hiperobiekty Timothy'ego Mortona czy witalna materia Jane Bennett. Ponadto poruszone są zagadnienia ekologii politycznej i krytyki wzrostu gospodarczego. Całość rozdziału zamyka podsumowanie przedstawionych podstaw teoretycznych oraz płynące z nich wnioski dla praktyk artystycznych. Pojawia się tu zasadnicze pytanie o rolę sztuki w obliczu opisanych przemian myślowych i kryzysów – motyw, który zostanie rozwinięty w kolejnych częściach pracy.

Drugi rozdział – *Sztuka wobec wyzwań antropocenu* – przechodzi do analizy historycznej oraz typologicznej strategii artystycznych podejmujących temat relacji człowieka ze środowiskiem. Na wstępie nakreślona zostaje ewolucja sztuki ekologicznej od lat 60. i 70. XX wieku: począwszy od pionierskich działań land artu i monumentalnych ingerencji w krajobraz, poprzez sztukę podejmującą ekologię codzienności i procesualne działania artystyczne, aż po wątki specyficznie polskie – rodzime przykłady sztuki zaangażowanej ekologicznie. Następnie rozdział przygląda się nowym formom artystycznym, które wyłoniły się w XXI wieku. Omówiona zostaje sztuka jako narzędzie interwencji społeczno-ekologicznej oraz praktyki inspirowane posthumanizmem, oddające głos podmiotom nieludzkim. w tym kontekście pojawiają się przykłady bio-artu i wykorzystania biomateriałów, w tym projekty symbiotyczne realizowane we współpracy ze zwierzętami czy roślinami. Poruszone są również przedsięwzięcia spekulatywne, wykorzystujące technologię i nowe media do krytycznego przedstawienia kryzysu ekologicznego – np. sztuka oparta na danych ukazująca ukryte infrastruktury oraz ślad ekologiczny współczesnych technologii. w dalszej części rozdziału podjęta zostaje refleksja krytyczna nad opisanymi zjawiskami. w sekcji poświęconej „estetyzacji katastrofy” i sztuce pozornie zaangażowanej rozważa się problem sytuacji, gdy artystyczne wizje katastrofy klimatycznej pozostają jedynie estetycznie efektownymi obrazami, nie prowadząc do realnej zmiany postaw odbiorców. w tym kontekście pojawia się zagadnienie greenwashingu w polu sztuki – przypadki, gdy instytucje artystyczne lub powierzchowne działania twórcze jedynie pozorują ekologiczne zaangażowanie. Osobno omówiona zostaje rola wystaw sztuki jako narzędzi narracji społecznej w dobie antropocenu. Analizowane są tu przykłady istotnych ekspozycji kuratorskich ostatnich lat podejmujących tę tematykę, ukazując, w jaki sposób przestrzeń muzealna stała się miejscem budowania zbiorowej wyobraźni ekologicznej. Rozdział drugi kończy się diagnozą ograniczeń sprawczości sztuki ekologicznej – wskazane zostają bariery instytucjonalne, społeczne i ekonomiczne, które utrudniają sztuce wywieranie realnego wpływu. Tym samym zasygnalizowana zostaje potrzeba poszukiwania nowych modeli działania artystycznego, mogących skuteczniej odpowiadać na wyzwania antropocenu.

Trzeci rozdział – *Postsztuka jako strategia działania i transformacji* – skupia się na koncepcji postsztuki jako potencjalnej odpowiedzi na zidentyfikowane wcześniej ograniczenia tradycyjnych form artystycznych. Na wstępie wyjaśnione zostaje, czym jest postsztuka, termin zaproponowany przez Jerzego Ludwińskiego, który odnosi się do praktyk artystycznych świadomie przekraczających granice autonomicznego świata sztuki i wtapiających się w życie codzienne. Rozdział przedstawia genezę idei w których sztuka

przenika się z otaczającym światem, opisywaną w tej pracy jako postsztuka, sięgając do koncepcji rzeźby społecznej Josepha Beuysa oraz późniejszych nurtów, takich jak estetyka relacyjna Nicolasa Bourriaud. Ukazane zostaje, w jaki sposób na przestrzeni dekad następowało przesunięcie akcentu – od pojmowania sztuki jako autonomicznego obiektu ku rozumieniu jej jako relacji i procesu. Następnie analizowane są współczesne przykłady strategii postsztuki w kontekście antropocenu. Przedstawione zostają praktyki kolektywne i działania mikrospołeczności artystycznych, które łączą twórczość z organizowaniem wspólnoty oraz alternatywną ekonomią dzielenia się. Omówione są też projekty artystyczno-aktywistyczne realizowane poza tradycyjnymi instytucjami – często w przestrzeni publicznej – działające na styku sztuki i ruchów społecznych. Pojawiają się tu przykłady oddolnych inicjatyw ekologicznych w Polsce, w których artyści współpracują z lokalnymi społecznościami broniącymi swojego otoczenia. Rozdział trzeci podejmuje dyskusję nad sprawczością postsztuki: na ile tego rodzaju hybrydowe działania mogą przynosić realne efekty, a z jakimi napięciami wiąże się takie poszerzenie pola sztuki. Pod koniec tej części pojawia się pytanie, czy oddolne działania artystyczne są w stanie w dłuższej perspektywie oddziaływać systemowo, czy też pozostają jedynie inspiracją. Rozważane są także przypadki kontrowersji, np. doświadczenia wystawy Documenta 15, które unaocznily napięcia i ograniczenia związane z wdrażaniem idei postsztuki na szerszą skalę.

Czwarty rozdział części teoretycznej – *Opolno-Zdrój jako studium przypadku* – stanowi pogłębione studium konkretnej sytuacji, integrujące poprzednie rozważania z analizą empiryczną. Niewielka miejscowość Opolno-Zdrój na Dolnym Śląsku, doświadczająca degradacji środowiska na skutek eksploatacji węgla brunatnego, zostaje przedstawiona jako laboratorium antropocenu i jednocześnie arena oddolnych inicjatyw artystyczno-społecznych. Na początku zarysowany zostaje kontekst tego przypadku: historia samego miejsca, wpływ odkrywkowej kopalni Turów na lokalną społeczność i krajobraz, a także powstanie ruchu mieszkańców walczących o ocalenie swojej miejscowości przed zagładą. Następnie analiza skupia się na konkretnych działaniach artystycznych powiązanych z Opolnem-Zdrój. Opisane zostają projekty artystów i aktywistów współpracujących z mieszkańcami – takie jak warsztaty, interwencje w przestrzeni publicznej czy artystyczne dokumentacje przemian krajobrazu. w świetle teorii omówionych we wcześniejszych rozdziałach badane jest to, jak w praktyce realizuje się postsztuka i sztuka ekologiczna: czy w tym realnym przypadku udało się wytworzyć nową wyobraźnię przyszłości, czy artystyczne interwencje przełożyły się na zwiększenie świadomości lub mobilizację społeczną, a także z jakimi barierami się zderzono. Rozdział czwarty pełni zatem rolę

pomostu między teorią a rzeczywistością – pozwala zweryfikować wcześniejsze ustalenia w kontekście konkretnego przykładu.

Przedstawiona powyżej struktura pracy odzwierciedla logikę badawczą: od podstaw pojęciowych i teoretycznych antropocenu, poprzez analizę historycznych i współczesnych strategii sztuki ekologicznej, po refleksję nad postsztuką jako narzędziem transformacji i studium przypadku w Opolnie-Zdroju. Taki układ pozwala przejść od diagnozy kryzysu i ram teoretycznych do analizy konkretnych praktyk, a następnie do uogólnień dotyczących roli sztuki w epoce antropocenu.

Rozdział 1: Antropocen i współczesna humanistyka krytyczna

1.1. Geneza i definicje antropocenu

Narodziny antropocenu

Nasilający się kryzys klimatyczny i ekologiczny o podłożu antropogenicznym jest dziś faktem niepodważalnym, stanowiącym punkt wyjścia dla pojęcia antropocenu. Zarówno obserwacje instrumentalne, jak i badania paleoklimatyczne¹⁰ jednoznacznie pokazują, że globalne ocieplenie zachodzi i jest spowodowane działalnością człowieka¹¹. Międzyrządowy Zespół ds. Zmian Klimatu (IPCC) stwierdza z całą stanowczością, iż obecne ocieplenie klimatu wynika głównie ze spalania paliw kopalnych i wylesiania, a 97–98% klimatologów popiera wniosek, że zmiana klimatu jest faktem spowodowanym przez ludzi¹². Co więcej, już teraz obserwujemy negatywny wpływ zmiany klimatu na systemy przyrodnicze i społeczno-ekonomiczne, m.in. poprzez wzrost ekstremów pogodowych, zagrożenie bezpieczeństwa żywnościowego czy degradację ekosystemów morskich.¹³ Równolegle postępuje *wielkie wymieranie* gatunków, tj. utrata bioróżnorodności nienotowana w dziejach cywilizacji.¹⁴ w odpowiedzi na tę bezprecedensową sytuację badacze różnych dyscyplin coraz częściej posługują się terminem antropocen dla opisanie nowej kondycji planety, zdominowanej przez wpływ człowieka.

¹⁰ Paulina Płatkowska i Agnieszka Jeż-Kaflik, red., *Nauka o klimacie* (Warszawa: Sonia Draga Wydawnictwo, 2019), 186.

¹¹ Ibid., 321.

¹² Ibid.

¹³ Ewa Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA, 2018), 108-109.

¹⁴ Ibid., 115, 155.

Pojęcie *antropocenu* (od gr. *ánthropos* – człowiek oraz *kainós* – nowy) wprowadzone zostało do dyskursu naukowego na początku XXI wieku przez Paula J. Crutzena (chemika atmosfery, laureata Nagrody Nobla) oraz Eugene’a F. Stoermera (biologa zajmującego się wodami śródlądowymi). w wydanej w 2000 r. krótkiej pracy zaproponowali oni, by uznać obecną epokę geologiczną za „epokę człowieka” – antropocen, podkreślając centralną rolę ludzkości jako czynnika geologicznego i ekologicznego.¹⁵ Autorzy wskazali, że działalność ludzka przeobraża Ziemię w skali porównywalnej z wielkimi siłami natury, a skutki tych przekształceń będą widoczne w zapisie geologicznym przez setki tysięcy lat. w klasycznym artykule Crutzen i Stoermer wymienili liczne przejawy tej planetarnej ingerencji człowieka: m.in. wzrost koncentracji gazów cieplarnianych (CO₂ o ponad 30% powyżej poziomu preindustrialnego, CH₄ o ponad 100%), szybkie zużycie paliw kopalnych akumulowanych przez setki milionów lat, przekształcenie ponad połowy powierzchni lądów, zawłaszczenie znacznej części słodkiej wody, wywołanie tysiąckrotnie wyższego tempa wymierania gatunków czy emisję związków chemicznych, jak freony, wpływających na warstwę ozonową.¹⁶ Wszystkie te zjawiska dowodzą, że *człowiek stał się czynnikiem geologicznym*, zdolnym trwale zmienić funkcjonowanie systemu Ziemi.

Początki antropocenu

Od czasu ukucia terminu toczy się ożywiona debata nad tym, kiedy należałoby wyznaczyć początek antropocenu. Crutzen początkowo wiązał go z rewolucją przemysłową, jednak w literaturze przedmiotu pojawiły się różne propozycje granicy chronologicznej¹⁷. Do najważniejszych należą:

- Koniec XVIII wieku – rewolucja przemysłowa: Crutzen i Stoermer sugerowali datę ok. 1780 r., czyli schyłek XVIII w., kiedy to z danych izotopowych rdzeni lodowych wynika początek wzrostu koncentracji CO₂ i CH₄ w atmosferze. Okres ten zbiega się z wynalezieniem maszyny parowej przez Jamesa Watta (1784) i początkiem industrializacji na szeroką skalę. Industrializacja zapoczątkowała lawinowy wzrost emisji gazów cieplarnianych, zużycia surowców i energii, urbanizacji oraz skażenia środowiska, co czyni koniec XVIII w. logiczną cezurą nowej epoki. To datowanie

¹⁵ Paul J. Crutzen, Eugene F. Stoermer i Will Steffen, "The 'Anthropocene'", w *The Future of Nature: Documents of Global Change*, red. Libby Robin, Sverker Sörlin i Paul Warde (New Haven: Yale University Press, 2013), 484.

¹⁶ Ibid., 484-485.

¹⁷ Ibid., 484.

wspiera m.in. fakt odczytania w rdzeniach lodowych wyraźnego wzrostu CO₂ od około 1800 r.

- Rok 1610 – efekt wymiany kolumbijskiej: część badaczy (np. Simon L. Lewis i Mark A. Maslin) zaproponowała wcześniejszą datę około 1610 r., opartą na zauważalnym *obniżeniu stężenia CO₂* w atmosferze w tym okresie. Spadek ten wiązany jest z tak zwaną wymianą kolumbijską – depopulacją obu Ameryk spowodowaną przez Europejczyków, skutkiem czego było odrodzenie się lasów na opuszczonych polach uprawnych i wtórnym pochłonięciem węgla z atmosfery. Argumentuje się, że kolonizacja i globalna wymiana organizmów (roślin, zwierząt, patogenów) zapoczątkowały istotne zmiany ekologiczne na skalę całej planety. *Przeciw* tej dacie występują jednak autorytety w dziedzinie historii środowiskowej, jak J. R. McNeill, wskazując że spadek CO₂ około 1610 r. był stosunkowo niewielki w porównaniu z naturalnymi wahaniami i nie towarzyszyły mu jeszcze systemowe zakłócenia funkcjonowania klimatu czy biosfery. Dlatego wielu uznaje rok 1610 raczej za ciekawą metaforę wpływu kolonializmu, lecz niewystarczający geologiczny sygnał nowej epoki. Clive Hamilton podkreśla, że w XVII w. nie doszło jeszcze do globalnej zmiany systemowej porównywalnej z dzisiejszą.¹⁸
- Połowa XX wieku – Wielkie Przyspieszenie: obecnie coraz silniej przemawia za sobą koncepcja umieszczająca początek antropocenu w latach 40./50. XX w. wraz z tak zwanym Wielkim Przyspieszeniem. Okres po 1945 r. cechuje wykładniczy wzrost większości wskaźników aktywności człowieka: liczby ludności, konsumpcji energii, produkcji przemysłowej, urbanizacji, emisji gazów cieplarnianych, użycia nawozów sztucznych itp. Analizy pokazują, że zmiany od około 1950 r. zdecydowanie wykraczają poza naturalne odchylenia Holocenu i stanowią jakościowo nowy etap w dziejach Ziemi. Za połową XX w. przemawia też jednoznaczny sygnał stratygraficzny: warstwa radionuklidów w osadach pochodząca z atmosferycznych testów broni jądrowej. w latach 1945–1989 przeprowadzono ponad 2000 wybuchów nuklearnych, a globalne maksimum promieniotwórczego izotopu węgla-14 w przyrodzie przypadło na rok 1964, co stanowi wyraźny jednoczesny znacznik we wszystkich archiwach geologicznych. Choć samo promieniowanie nie spowodowało zmian planetarnych porównywalnych

¹⁸ Ewa Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA, 2018), 83-85.

z industrializacją, sygnał ten ułatwia formalne zdefiniowanie granicy epok. Koncepcja *Wielkiego Przyspieszenia* łączy się z rozwojem nauki o systemie Ziemi, ponieważ dopiero globalne dane satelitarne, sieci pomiarowe i zintegrowane modele komputerowe, rozwijane od lat 80. XX w., unaocznily bezprecedensową skalę współczesnych zmian środowiskowych.¹⁹

- Prehistoria i hipoteza „wczesnego antropocenu”: niektórzy autorzy posuwają się jeszcze dalej. Sugerują, że wpływ człowieka na środowisko ma bardzo długą historię i proponują umowny początek antropocenu nawet kilka tysięcy lat temu. William Ruddiman wysunął hipotezę, iż preindustrialny wzrost stężenia CO₂ (od ok. 8 tys. lat) i CH₄ (od ok. 5 tys. lat) spowodowany rozwojem rolnictwa i wylesianiem mógł opóźnić nadejście epoki lodowej, co oznaczałoby, że *antropogeniczne oddziaływanie klimatyczne* zaczęło się wraz z rewolucją neolityczną. Inni wskazywali na wymieranie megafauny pod koniec plejstocenu (ok. 50–10 tys. lat temu) jako pierwszy globalny efekt działalności Homo sapiens.²⁰ Hipoteza wczesnego antropocenu pozostaje jednak mocno dyskusyjna i jak zauważa Andreas Malm czy Jason W. Moore zaciera kluczową różnicę między umiarkowanymi wpływami preindustrialnymi a gwałtownym skokiem degradacji planetarnej w czasach nowożytnych²¹. Ewa Bińczyk zwraca uwagę, że przesuwanie początków antropocenu w głąb przeszłości może pełnić funkcję retoryczną: jeśli uznamy, że „*epokę bezprecedensowego wpływu człowieka*” zapoczątkował już Homo sapiens jako gatunek, to odpowiedzialność rozmywa się na wszystkich ludzi w historii.²² Taka interpretacja wpisuje się w narrację konserwatywną, normalizującą obecny kryzys jako rzekomo naturalny bieg rzeczy. Bińczyk przytacza opinię, że idea „*wczesnego antropocenu*” bywa atrakcyjna politycznie dla środowisk negujących wyjątkowość współczesnej katastrofy – skoro „*tak było od zawsze*”, to globalne zmiany środowiskowe mogą wydawać się nieuniknione. w rezultacie zanika poczucie pilności działania, a odpowiedzialność za kryzys klimatyczny rozkłada się równomiernie na całą ludzkość, niezależnie od faktycznego wkładu poszczególnych społeczeństw w emisję czy degradację ekosystemów.²³

¹⁹ Ibid., 86-93.

²⁰ Ibid., 92-93.

²¹ Ibid. 100.

²² Ibid., 95.

²³ Ibid.

Kontrowersje i status formalny

Spory o datowanie antropocenu odsłaniają szersze napięcie między kryteriami nauk geologicznych a uwikłaniem ideologicznym tego pojęcia. z punktu widzenia stratygrafii nowa epoka powinna być zdefiniowana *obiektywnie*, przez globalny sygnał zapisany w skałach (tzw. złoty gwóźdź, GSSP). Jednak, jak zauważa Bińczyk, pozornie formalna dyskusja geologiczna ma wyraźny wymiar retoryczny i polityczny.²⁴ Ogromna siła oddziaływania terminu *antropocen* wynika m.in. z autorytetu nauk przyrodniczych. Zakotwiczenie debaty w języku geologii nadało jej prestiż i powagę, których nie miałyby np. propozycja nowej *epoki historycznej*. Określenie, że żyjemy w epoce geologicznej stworzonej przez człowieka, działa na wyobraźnię o wiele silniej niż konstatacje o kryzysie środowiskowym w kategoriach społecznych. Retoryka naukowa dostarcza dyskursowi o antropocenie argumentów o *planetarnym* ciężarze, pozwalając kontrastować skalę geologiczną, liczoną w tysiącach czy milionach lat, ze skalą historyczną ludzkich działań. Taki kontrast uświadamia nam, że współczesne społeczeństwa w ciągu kilku dekad doprowadziły do zmian, które wpłyną na Ziemię przez dziesiątki lub setki tysięcy lat, np. opóźniając nadejście kolejnej epoki lodowej o ok. 50 tys. lat w konsekwencji ocieplenia klimatu. z jednej strony wizja ta ma charakter alarmujący i mobilizujący jako, że często mówi się o *bezprecedensowej skali* i *ostateczności* obecnych przemian, sugerując, że jest to ostatni moment na powstrzymanie katastrofy. z drugiej strony paradoksalnie tak rozległa perspektywa czasowa może wywoływać efekt odwrotny: poczucie przytłoczenia ogromem problemu i marazm decyzyjny. Bińczyk ostrzega, że przedstawianie antropocenu w kategoriach niemal geologicznego „*przeznaczenia*” ludzkości może rodzić fatalizm i zobojętnienie. Politycy skupieni na kadencyjnych cyklach mogą uznać zmiany sięgające setek lat za zbyt odległe, by się nimi przejmować²⁵. w ten sposób retoryka eschatologiczna, jako groźba końca cywilizacji czy „piekielne scenariusze przyszłości” w mediach, bywa równoważona przez *retorykę denializmu* i bierności, składając się na to, co Bińczyk nazywa „retoryką i marazmem antropocenu”, tj. pojawia się mnogość dyskursów o zagładzie, idąca w parze z brakiem realnych działań²⁶. Przy wszystkich zastrzeżeniach, samo pojęcie pozostaje jednak niezwykle cenne jako rama interpretacyjna współczesności, stanowiąc wyzwanie rzucone tradycyjnemu myśleniu o świecie i miejscu człowieka.

²⁴ Ibid., 93.

²⁵ Ibid., 94.

²⁶ Ibid., 29.

Warto zaznaczyć, że kontrowersje geologiczne nie unieważniają politycznego, ekologicznego ani filozoficznego znaczenia antropocenu. Nawet jeśli ostatecznie społeczność stratygraficzna nie zatwierdzi nowej epoki, idea „epoki człowieka” już na trwałe weszła do obiegu intelektualnego i publicznego. Pod koniec lat 2010. antropocen stał się pojęciem kluczowym w humanistyce środowiskowej i studiach nad nauką. Jednocześnie stanowi płaszczyznę dialogu humanistów z przyrodnikami, zmuszając do przekroczenia podziału na „dwie kultury” nauk²⁷. Dipesh Chakrabarty zacytowany w części recenzenckiej książki *The Anthropocene* Eva Horn i Hannes Bergthaller, wskazuje, że antropocen jako postulowana nowa epoka geologiczna jest zarazem terminem naukowym i popularnym, uwikłanym w spory, które jednak *głęboko wpłynęły na myśl humanistyczną naszych czasów*. Pojęcie to skłania filozofów, socjologów, artystów do ponownego przemyślenia kategorii takich jak „*natura*”, „*historia*”, „*sprawczość*” czy „*odpowiedzialność*” w kontekście globalnej zmiany planetarnej. Bruno Latour wskazuje, że wejście w antropocen podważa nowożytną koncepcję Natury jako stałego, obojętnego tła dla ludzkich działań. w jego ujęciu Ziemia, określana metaforycznie jako Gaia, stała się aktywnym aktorem, który „*nie jest już obojętny na to, co robimy*”²⁸. Latour pisze, że Antropocen można zdefiniować jako wielopostaciową reakcję Ziemi na nasze poczynania, a Gaia urasta do roli trzeciej strony w każdym ludzkim konflikcie. Innymi słowy, w dobie antropocenu ludzkość nie działa już w pustce. System planetarny odpowiada na naszą cywilizację sprzężeniami zwrotnymi (zmianą klimatu, degradacją biosfery, zakwaszeniem oceanów itd.), co przypomina uwikłanie w „stan wojny” z pozaludzkim przeciwnikiem.²⁹ Latour podkreśla, że nie ma już jednego suwerennego „Prawa Natury”, które gwarantowałoby stabilność, a my musimy *punkt po punkcie odkrywać reakcje sprawczości nieludzkich* i nauczyć się swoistej dyplomacji z Gaią zamiast traktować planetę jak bierne tło. Ta diagnoza wiąże się z postulatem porzucenia iluzji „globalnego zarządcy”. Latour krytykuje zarówno technokratyczne wizje inżynierii planety, jak i apokaliptyczne marzenia o „całkowicie spacyfikowanej kuli ziemskiej”, które okazują się utopią. Zamiast tego Latour proponuje *nowy układ polityczny*, w którym uznajemy współzależność ludzkich społeczeństw i ziemskich systemów oraz negocjujemy warunki przetrwania w zmienionym środowisku³⁰.

²⁷ Eva Horn i Hannes Bergthaller, *The Anthropocene: Key Issues for the Humanities* (Nowy Jork: Routledge, 2020), 6.

²⁸ Bruno Latour, *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime* (Cambridge, MA: Polity Press, 2017), 238.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid. 283.

O doniosłości pojęcia antropocenu świadczy fakt, że mimo niepewności co do formalnego statusu, utworzono w 2009 r. oficjalną Grupę Roboczą ds. Antropocenu przy Międzynarodowej Komisji Stratygrafii. Przez ponad dekadę interdyscyplinarny zespół badaczy gromadził dowody stratygraficzne przemawiające za wydzieleniem nowej epoki. w 2016 r. grupa ta zarekomendowała formalne ogłoszenie antropocenu epoką następującą po holocenie. Jednak proces formalizacji napotkał opór części środowiska geologów, argumentujących, że z punktu widzenia stratygrafii upłynęło zbyt mało czasu, by wyodrębnić pełnoprawną epokę. Kulminacją tych sporów była decyzja ogłoszona w marcu 2024 r., w której Podkomisja Stratygrafii Czwartorzędu przy IUGS odrzuciła wniosek o ustanowienie antropocenu nową epoką geologiczną³¹. Jak relacjonował Richard Heinberg, członkowie komisji zgodzili się co do tego, że ludzkość faktycznie zmienia Ziemię. Większość uznała jednak, iż zmiany te lepiej postrzegać jako *wydarzenie* katastrofalne w skutkach, lecz stosunkowo krótkotrwałe, analogiczne do masowego wymierania czy uderzenia asteroidy, a nie początek pełnej epoki w sensie geologicznym. Decyzja ta, choć rozczarowująca dla zwolenników formalizacji, wynika z konserwatyzmu metodologicznego geologów. Epoki w skali stratygraficznej trwają zwykle miliony lat, tymczasem antropocen rozumiany choćby od 1950 r., to raptem kilka dekad, czyli mrugnięcie oka w dziejach Ziemi³². Część badaczy podważa zasadność tej decyzji i wskazuje, że ma ona również wymiar polityczny. Bez względu jednak na uznanie formalne, idea antropocenu pozostaje naukowo i społecznie nośna. Jak pisze Bińczyk, nawet jeśli geolodzy nie przyznają nam oficjalnie nowej epoki, „*dwa pozostałe sensy terminu antropocen i tak pozostaną aktualne*”³³. Antropocen, jako etap w historii systemu Ziemi, potwierdzony przez nauki o Ziemi, pokazujące globalne przekroczenie granic planetarnych, oraz antropocen jako rama refleksji humanistycznej nad relacją człowieka z resztą przyrody, jest nadal aktualny. w obu tych wymiarach pojęcie to spełnia istotną rolę mobilizującą wyobraźnię i integrującą wysiłki badawcze.

Podsumowując, geneza antropocenu wyrasta z uświadomienia sobie planetarnej skali kryzysu wywołanego przez człowieka – kryzysu klimatycznego i ekologicznego, który zmusza do przekroczenia dotychczasowych podziałów między naturą a kulturą. Choć wokół definicji i początku antropocenu toczą się spory (zarówno merytoryczne, jak

³¹ Richard Heinberg, "Nie antropocen, ale Wielki Pożar," Krytyka Polityczna, 24 czerwca 2021, <https://krytykapolityczna.pl/nauka/nie-antropocen-ale-wielki-pozar/> (dostęp 30 marca 2024).

³² Ibid.

³³ Ewa Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA, 2018), 93.

i ideologiczne), a formalny status geologiczny pozostaje niepewny, kategoria ta okazała się niezwykle płodna poznawczo. Stanowi ona wspólny punkt odniesienia dla nauk przyrodniczych i humanistycznych, symbolizując *nową epokę świadomości* wzajemnego powiązania losu ludzkości z funkcjonowaniem Ziemi jako całości. w kolejnych częściach pracy zobaczymy, jak kryzys wyobraźni, idee posthumanizmu, spekulatywne ontologie czy krytyka wzrostu starają się odpowiedzieć na to wyzwanie epoki człowieka.

1.2. Kryzys wyobraźni i konieczność nowych narracji

Pojęcie antropocenu, zaproponowanego na początku XXI wieku przez Paula Crutzena i Eugena Stoermera, wywołała szeroką dyskusję nie tylko w naukach o Ziemi, ale i w filozofii oraz naukach społecznych. w obliczu narastającego kryzysu klimatycznego epoki antropocenu wielu badaczy diagnozuje dotkliwy kryzys wyobraźni oraz swoisty epistemologiczny marazm, czyli intelektualną stagnację, która utrudnia wyobrażenie sobie alternatywnej przyszłości. Ewa Bińczyk wskazuje, że dyskurs wokół antropocenu cechuje pesymizm i retoryka impasu, prowadzące do utraty zdolności projektowania pozytywnych wizji zmian. Jej zdaniem żyjemy w czasach „*poznawczej inercji wyobrazeniowej*”³⁴, gdzie społeczeństwo *odwraca się od przyszłości*, koncentrując na teraźniejszości i powielaniu status quo. Bińczyk zauważa, że proponowane rozwiązania wybiegające poza model *business as usual* (ciągłego wzrostu i konsumpcji) są powszechnie uznawane za utopijne lub naiwne, co skutkuje odrzucaniem wszelkich alternatyw już na wstępie. w rezultacie dominująca staje się wizja „końca przyszłości”, niemożności wyobrażenia sobie świata innego niż obecny. Jak przyznaje badaczka, „*w metaforycznym sensie już utraciliśmy przyszłość, stawiając na nieskończone kopiowanie teraźniejszości*”.³⁵ Ta symboliczna utrata objawia się intelektualnym paraliżem. Łatwiej jest dziś – parafrazując znany slogan, wyobrazić sobie zagładę świata niż kres kapitalizmu. Bińczyk podkreśla, że refleksja nad antropocenem skoncentrowała się na wizji własnego wymarcia ludzkości i katastrofy, zamiast inspirować do szukania nowych dróg rozwoju.³⁶ w dyskusjach tych pobrzmiewa przekonanie o braku „pomysłu na przyszłość” i nieuchronności nadciągającej apokalipsy, co podkopuje wiarę w sprawczość społeczną.

³⁴ Ewa Bińczyk, *Uspołecznianie antropocenu. Ekowerwa i ekologizowanie ekonomii* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2023), 135.

³⁵ Ibid. 133.

³⁶ Ibid. 135.

Równocześnie wraz z uświadomieniem sobie, że działalność ludzka stała się globalną siłą geologiczną, pojawiła się potrzeba nowych ram pojęciowych do zrozumienia relacji człowieka z resztą przyrody. Już pod koniec XX wieku niektórzy myśliciele kładli podwaliny pod taką zmianę myślenia, krytykując tradycyjne dualizmy i antropocentryczne założenia nowoczesności.³⁷ Filozoficzne nurty rozwijane przez autorów takich jak Bruno Latour czy Donna J. Haraway przygotowały grunt pod obecne posthumanistyczne i ontologiczne ujęcia antropocenu. Zgodnie z klasyfikacją Ewy Bińczyk, w dzisiejszych debatach o antropocenie można wyróżnić m.in. postnaturalistyczną narrację krytyki antropocentryzmu (reprezentowaną przez Donnę Haraway, Brunona Latoura, Isabelle Stengers czy Dipesh Chakrabarty) oraz eko-marksistowski dyskurs Kapitałocenu (związany z Jasonem W. Moore'em, Ianem Angusem i innymi).³⁸ Poniżej przedstawiono chronologicznie kluczowe idee tych nurtów oraz ich przenikanie się, co wyznacza spójny punkt startowy dla dalszych rozważań o posthumanizmie i zwrocie ku ontologii spekulatywnej.

Przełamanie podziału natura–kultura

Już w latach 80. i 90. XX wieku pojawiły się wpływowe koncepcje filozoficzne kwestionujące ostre rozdzielenie świata ludzkiego i naturalnego, które leżało u podstaw nowoczesnej wizji świata. Bruno Latour, francuski antropolog i socjolog nauki, w głośnej pracy *We Have Never Been Modern* (1991) dowodził, że tzw. „Konstytucja nowoczesności” opiera się na fikcyjnym podziale na dwa odrębne porządki: Naturę i Kulturę³⁹. Latour przekonywał, iż podział ten nigdy nie istniał w sposób absolutny. Świat realny zawsze tworzyły hybrydy i sieci relacji łączące czynniki ludzkie i pozaludzkie. w odpowiedzi na iluzję „nowoczesnego” oczyszczenia świata z hybryd zaproponował on koncepcję aktorów-sieci, czyli model zbiorowości, w którym wszyscy aktorzy, tj. ludzie, zwierzęta, obiekty techniczne, instytucje, a nawet fakty naukowe, współdziałają na równych prawach, starając się mobilizować sojuszników i trwać w sieci powiązań. Taka symetryczna ontologia znosi uprzywilejowanie człowieka jako jedynej sprawcy, a sprawczość rozdzielona jest między byty ludzkie i pozaludzkie.⁴⁰ Tym samym Latour stworzył podwaliny pod myślenie „ponowoczesne”, w którym pojęcie społeczeństwa

³⁷ Ibid. 168.

³⁸ Ibid. 121.

³⁹ Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, tłum. Catherine Porter (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993), 13.

⁴⁰ Ibid. 168.

zostaje zastąpione pojęciem szerszej zbiorowości złożonej z ludzi oraz pozaludzkich czynników.⁴¹ Już u progu epoki antropocenu wskazał więc drogę do szerszego ujęcia podmiotowości, jako rozproszonej w kolektywie istot ludzkich i nieludzkich, co okazało się kluczowe dla późniejszych ontologii środowiskowych.

Niezależnie od Latoura, ale w zbliżonym duchu Donna J. Haraway, amerykańska filozofka i badaczka nauki, rozwijała w tym samym okresie idee podważające antropocentryzm i esencjalizm gatunkowy. w eseju a *Cyborg Manifesto* (1985) Haraway wprowadziła postać cyborga jako symbol zniesienia tradycyjnych granic między człowiekiem a zwierzęciem, organizmem a maszyną, naturą a kulturą. Argumentowała, że w późnym XX wieku granica między ludźmi a innymi istotami żywymi została już „całkowicie naruszona”. Badania biologiczne i ruchy ekologiczne pokazały ciągłość i powiązania między ludźmi a zwierzętami, podważając mit wyjątkowości *Homo sapiens*.⁴² Podobnie rozmyciu uległ podział na to, co naturalne i sztuczne: nowe technologie oraz biologia molekularna sprawiły, że maszyny stały się niesamowicie ożywione, a organizmy niepokojąco obezwładnione przez technikę.⁴³ Haraway proponowała więc myślenie hybrydowe, posthumanistyczne, w którym ani natura, ani człowiek nie istnieją w pierwotnej, niezmięnionej postaci, lecz są tylko splątane byty cyborgiczne, łączące cechy biologiczne i techniczne. Ta prowokacyjna metafora wskazywała na potrzebę odrzucenia tradycyjnych dualizmów i stworzenia nowych opowieści o tożsamości gatunkowej i relacji człowieka z resztą świata. Idee Haraway inspirowały feministyczne i naukowo-techniczne studia nad społeczeństwem, podkreślając „przyjemność z powiązań” między ludźmi a innymi istotami oraz krytykując dążenie do czystych podziałów.⁴⁴ Zarówno prace Latoura, jak i Haraway z końca XX wieku przygotowały grunt pod porzucenie antropocentrycznego paradygmatu i zapowiadały zwrot ku bardziej relacyjnym i postnaturalnym ujęciom świata, niezbędnym do filozoficznego uchwycenia fenomenu antropocenu.

Gaia, Chthulucene i Kapitałocen: ontologiczne propozycje XXI wieku

W miarę jak po roku 2000 świadomość kryzysu planetarnego rosła, filozofowie i teoretycy społeczni zaczęli adaptować postnaturalistyczne i spekulatywne idee do analizy samego zjawiska antropocenu. Powstały wówczas liczne nowe koncepcje i neologizmy, mające

⁴¹ Ibid.

⁴² Donna J. Haraway, *Manifestly Haraway* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016), 9-10, ProQuest Ebook Central.

⁴³ Ibid. 11.

⁴⁴ Ibid. 9-10.

oddać specyfikę epoki dominacji człowieka i zaproponować jej krytyczne reinterpretacje. Jedną z ważnych linii tej debaty była próba *zepchnięcie na margines terminu „Antropocen”* i zastąpienie go innymi nazwami, które lepiej wskazywałyby na źródła oraz charakter globalnych przemian.

Jason W. Moore, historyk i socjolog środowiskowy, zaproponował pojęcie Kapitałocenu⁴⁵ jako alternatywę dla antropocenu. Moore i inni badacze tego nurtu argumentują, że to nie abstrakcyjna „ludzkość” jako całość odpowiada za dewastację planetarną, lecz specyficzny system kapitalistycznej gospodarki rozwijanej od kilku stuleci. Żyjemy nie tyle w epoce człowieka, ile w „erze kapitału”, która przeorganizowała relacje ludzi z resztą przyrody na skalę planetarną. Moore ujmuje historię ostatnich 500 lat jako proces kształtowania ekologii-świata, w której kapitalizm integruje działalność gospodarczą z eksploatacją przyrody w jedną całość.⁴⁶ w takim ujęciu kapitalizm to sposób organizacji natury jako całości, włączający zarówno procesy ekonomiczne, jak i ekologiczne. Ludzkie instytucje (klasy, imperia, rynki itd.) nie tylko *przekształcają* środowisko, lecz same są przez to środowisko *kształtowane*. Koncepcja Kapitałocenu koryguje więc uniwersalistyczną narrację antropocenu, wskazując konkretnego „sprawcę” zmian, tj. globalny system kapitalistyczny. System napędzany logiką zysku i nieograniczonego wzrostu, odpowiedzialny za przemiany geologiczne od odkrycia Nowego Świata, przez rewolucję przemysłową, po neoliberalną globalizację. Moore i współautorzy wzywają wprost do „postawienia nieadekwatnego terminu *Antropocen* na swoim miejscu” i przyjęcia bardziej trafnego określenia epoki kapitału. Taka diagnoza ma oczywiście również wymiar polityczny sugerując, że wyzwania antropocenu (np. zmiana klimatu) nie zostaną rozwiązane bez zakwestionowania globalnego kapitalizmu jako systemu organizacji świata.

Inną odpowiedzią na niedoskonałości terminu „antropocen” były propozycje pochodzące ze środowisk feministycznych i posthumanistycznych, zwłaszcza od Donny Haraway. Haraway podobnie jak Moore zwraca uwagę, że słowo *antropocen* niewłaściwie przypisuje winę całemu gatunkowi ludzkiemu, podczas gdy realnie odpowiedzialność i sprawczość są zróżnicowane historycznie, klasowo czy geograficznie. Od około 2012 roku zaczęła więc posługiwać się pobudzającymi wyobraźnię neologizmami: *Kapitałocen* (przejmując termin m.in. od Moore’a) czy *Plantationocene*, a przede wszystkim własnym pojęciem

⁴⁵ Jason W. Moore, red., *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism* (Oakland, CA: PM Press, 2016), 5.

⁴⁶ Ibid., 113.

Chthulucenu.⁴⁷ To ostatnie odwołuje się do greckiego *khthôn* (Ziemia, gleba)⁴⁸ i mackowatych stworzeń⁴⁹, by zasugerować nowe ramy czasowe i konceptualne dla naszej epoki. Chthulucen w ujęciu Haraway to czas „wynurzania się z ziemi”, epoka współistnienia gatunków, wzajemnych powiązań i *glebowej* pracy u podstaw, przeciwstawiona antropocentrycznej opowieści o dominacji człowieka. Haraway, idąc tropem filozofki Eileen Crist, krytykuje dominującą narrację antropocenu jako kolejny „prometejski autoportret” ludzkości, w którym człowiek jawi się jako wszechmocny bohater (nawet jeśli tym razem negatywny).⁵⁰ w *Chthulucenie* natomiast centrum opowieści zajmują *relacje* i procesy symbiotyczne: Haraway, za Lynn Margulis, pisze o świecie jako o „wspólnocie *holobiontów*”, czyli organizmów złożonych z wielu gatunków żyjących w symbiozie (np. człowiek ze swoją florą bakteryjną)⁵¹, oraz nawołuje do „*stawania się krewnymi*” pomiędzy gatunkami.⁵² Postuluje etykę wielogatunkowej odpowiedzialności, swoistą ekologiczną sprawiedliwość obejmującą nie tylko ludzi, ale i inne istoty. Takie podejście wymaga, by porzucić zarówno dawny humanizm oparty na wyjątkowości człowieka, jak i czysto katastroficzną narrację o zagładzie. Zamiast tego Haraway proponuje „*staying with the trouble*”, czyli „trwanie przy kłopotach”, ucząc się życia i umierania na zdewastowanej Ziemi wspólnie z innymi gatunkami, bez ucieczki w technokratyczne utopie ani w apokaliptyczną rezygnację. w duchu tej filozofii, antropocen to okazja do namysłu nad nowymi formami *pokrewieństwa* i *odpowiedzialności*, a nie tylko geologiczna epoka do formalnego ogłoszenia.

Równolegle Isabelle Stengers, belgijska filozofka nauki, rozwijała namysł nad politycznymi i ontologicznymi implikacjami antropocenu, posługując się figurą Gai.⁵³ w eseju *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism* (2015) i innych tekstach Stengers przestrzega przed zbyt łatwym wpisaniem antropocenu w narrację o „Ludzkości, która obudziła się i uratuje planetę”.⁵⁴ Zwraca uwagę, że zawrotna kariera terminu *antropocen* – od eksplozji konferencji i publikacji po entuzjazm mediów – może oznaczać narodziny

⁴⁷ Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016), 31, 47, 101.

⁴⁸ Ibid., 173.

⁴⁹ Ibid., 31-32, 101.

⁵⁰ Ibid. 49-50.

⁵¹ Ibid., 60.

⁵² Ibid., 103.

⁵³ Isabelle Stengers, *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism* (London: Open Humanities Press we współpracy z meson press, 2015), 44. <https://openhumanitiespress.org/books/titles/in-catastrophic-times.html> (dostęp 23 marca 2023)

⁵⁴ Ibid., 9-10.

nowej wielkiej opowieści o Człowieku w roli świadomego zarządcy Ziemi. Taka opowieść budzi jej niepokój, ponieważ to abstrakcyjny Człowiek (pisany wielką literą) może stanąć znów w centrum narracji, podczas gdy realne struktury władzy i kapitału pozostają nietknięte. Stengers wskazuje, że łatwo tu o ideologiczną pułapkę: skoro *“to my, ludzie, zrobiliśmy bałagan”*, to *“my go posprządamy”*, co może legitymizować technokratyczne zapędy i wzmocnienie kontroli elit nad społeczeństwem w imię ratowania planety.⁵⁵ Filozofka proponuje inne ujęcie, mówiąc o „wtargnięciu Gai” jako o wydarzeniu, które wymusza na ludzkości porzucenie dotychczasowych nawyków myślenia. Gaja, rozumiana nie mitycznie, lecz jako uosobienie reagującej Ziemi, *nie jest* według Stengers ani dobrotliwą Matką, ani mściwym bóstwem, lecz raczej uosabia złożony splot procesów bio-geofizycznych, które *wymykają się* ludzkim próbom pełnej kontroli.⁵⁶ Wtargnięcie Gai oznacza, że to planeta stawia warunki. Zmiany klimatyczne i inne skutki naszej działalności są głosem Ziemi, którego nie da się uciszyć. w związku z tym Stengers nawołuje do „odczarowania” katastrofy oraz uznania, że nie ma prostych technicznych rozwiązań, a także do oddolnego *oporu* przed popadnięciem w barbarzyństwo jak choćby autorytarne reakcje na kryzys. Co ważne, autorka podkreśla też rolę kapitalizmu: jej zdaniem, jeśli nic się nie zmieni, epoka nazwana ewentualnie Kapitałocenem będzie bardzo krótka i zakończy się gwałtownie.⁵⁷ Dostrzega więc zbieżność z diagnozą Moore’a. Zarazem wskazuje, że nie wiemy, czy zdołamy w porę stworzyć nowe formy zbiorowej inteligencji politycznej, aby sprostać wyzwaniom, ale od tego może zależeć, *jakie będzie „umieranie” naszej cywilizacji*. Myśliciele tacy jak Stengers czy Latour, który również odnosił się do koncepcji Gai, kładą nacisk na konieczność *radikalnej zmiany sposobu myślenia* o polityce w epoce kryzysu ekologicznego. Postulują oni tworzenie nowych kolektywów z udziałem nie-ludzi, oraz odejście od modernistycznej wiary w nieograniczony postęp.⁵⁸ Te ontologiczne propozycje (Kapitałocen, Chthulucen, Gaia) choć różne, wszystkie wskazują na głęboką współzależność pomiędzy naturą a kulturą, oraz potrzebę zmiany paradygmatu filozoficznego w obliczu antropocenu.

Marazm antropocenu

Pod koniec drugiej dekady XXI wieku polska filozofka nauki Ewa Bińczyk dokonała wszechstronnej analizy powyższych debat, wskazując zarówno ich osiągnięcia, jak

⁵⁵ Ibid., 8-9.

⁵⁶ Ibid., 43-44.

⁵⁷ Ibid., 10.

⁵⁸ Bińczyk, *Uspołecznianie antropocenu*, 168.

i słabości. w książce *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu* (2018) Bińczyk zwraca uwagę, że dyskurs o antropocenie często oscyluje między efektownymi metaforami a bezsilnością praktyczną. Autorka wyróżnia, wspomniane już główne nurty narracji, między innymi naukowy (naturalistyczny), postnaturalistyczny (posthumanistyczny) oraz krytyczne dyskursy Kapitałocenu.⁵⁹ Postnaturalizm (Haraway, Latour, Stengers, Chakrabarty) wnosi do debaty nowe, ważne pojęcia i perspektywy ontologiczne, konsekwentnie przekraczając dualizm natura/kultura. Posthumaniści w ramach zwrotu ontologicznego próbują, jak pisze Bińczyk, wyjść poza tradycyjne opozycje i wypracować język opisu „wspólnot więcej-niż-ludzkich”. Filozofka zauważa jednak, że temu nurtowi można postawić pytanie o komunikatywność i skuteczność.⁶⁰ Przytacza krytykę Alfa Hornborga, który zarzuca Haraway, Tsing czy Latourowi tworzenie narracji pełnych poetyckich metafor, niejasnego żargonu i luźnych skojarzeń. w opinii Hornborga (reprezentanta perspektywy eko-marksistowskiej) istnieje ryzyko, że *marnujemy energię intelektualną* na zbyt spekulatywne wizje, podczas gdy pilny kryzys ekologiczny wymaga konkretnych, klarownych analiz i działań.⁶¹ Bińczyk zgadza się, że pewna *mglistość* stylu posthumanistycznego może utrudniać dotarcie do szerszej publiczności czy decydentów. z drugiej strony przyznaje, że idee te odgrywają ważną rolę demaskując ukryte założenia antropocentryczne i inspirując do myślenia alternatywnego.

Istotnym punktem krytycznym Bińczyk jest wskazanie, iż w wielu filozoficznych narracjach antropocenu brakuje refleksji nad działaniami instytucjonalnymi i politycznymi. w swoich analizach autorka zauważa, że wobec bezprecedensowego wyzwania destabilizacji klimatu razi pominięcie potrzeby zdecydowanych działań regulacyjnych i wzmocnienia roli państw.⁶² Zachwyt nad ontologiczną „zmianą paradygmatu” nie może zastępować pytania *co realnie robić*, by powstrzymać najgorsze scenariusze? Bińczyk argumentuje, że do dyskusji o ochronie systemów planetarnych i dekarbonizacji gospodarki muszą zostać włączone dyscypliny skupione na konkretnych mechanizmach społeczno-ekonomicznych, takie jak ekonomia, prawo, nauki polityczne.⁶³ Postulaty te wynikają z przeświadczenia, że potrzebujemy jednocześnie transformacji wyobraźni i skutecznej polityki. Konieczna jest zatem, zarówno zmiana sposobu myślenia o miejscu człowieka w systemie ziemskim, co

⁵⁹ Ibid., 120-121.

⁶⁰ Ibid., 168.

⁶¹ Ibid., 108-109.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid., 168.

zapewnili posthumaniści i ontologie spekulatywne, jak i przełożenie tej nowej świadomości na realne działania zbiorowe.

Podsumowując, od przełomu XX i XXI wieku dokonała się zasadnicza ewolucja myśli filozoficznej, która dziś pozwala lepiej uchwycić wyjątkowość sytuacji antropocenu. Kluczowi myśliciele, od Latoura i Haraway, przez Stengers, Moore'a po Bińczyk, stopniowo rozszerzali nasze rozumienie sprawczości i podmiotowości poza gatunek ludzki. Ich idee wzajemnie się przenikały: Latour inspirował ontologów spekulatywnych, Haraway polemizowała z Moore'em, jednocześnie przejmując od niego pojęcie Kapitałocenu, Stengers i Latour zgodnie mówili o Gai jako wyzwaniu dla polityki, wszyscy zaś przyczynili się do osłabienia „monopolu człowieka” na opisywanie świata. Dzięki temu dziś dysponujemy bogatym zestawem pojęć, takich jak hybrydy, sieci, aktanty, holobionty, Gaia, Chthulucen, Kapitałocen, które pomagają myśleć o epoce antropocenu nie jako o banalnym triumfie lub klęsce ludzkości, lecz jako o złożonym splocie procesów naturalno-społecznych. Ten filozoficzny punkt wyjścia umożliwia przejście do kolejnego etapu rozważań. Kontynuując naszą analizę, zobaczymy, w jaki sposób myśl posthumanistyczna konkretyzuje się w nowych ontologiach i jakie konsekwencje niesie zerwany pakt modernizmu dla przyszłości myśli filozoficznej w antropocenie.

1.3. Posthumanizm i ontologie spekulatywne w epoce antropocenu

Sekcje 1.1 i 1.2 wykazały, że współczesna dotąd wizja człowieka jako „miary wszystkich rzeczy” utraciła swoją stabilność. Pojawia się wręcz lęk przed usunięciem „Człowieka” z centralnej pozycji w świecie⁶⁴. Równocześnie nauka i filozofia kwestionują sztywny podział na to, co naturalne i to, co kulturowe, proponując ich ścisłą ciągłość. Jak zauważa Rosi Braidotti, na gruncie filozofii monistycznej dochodzi do odrzucenia dualizmu, zwłaszcza dychotomii natury i kultury, na rzecz podkreślenia samoorganizującej mocy żywej materii⁶⁵. w obliczu antropocenu potrzebujemy zatem nowych kategorii myślenia, które przekroczą antropocentryzm oraz dualistyczne podziały, umożliwiając całościowe ujęcie relacji człowieka ze światem nie-ludzkim.

⁶⁴ Rosi Braidotti, *Po człowieku*, przeł. Emilia Konopka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014), 49.

⁶⁵ Ibid., 48.

W odpowiedzi na te wyzwania wyłaniają się nurty filozoficzne określane zbiorczo mianem posthumanizmu oraz nurty ontologii spekulatywnej (w tym nowego materializmu). Łączy je zwrot ku przekraczaniu tradycyjnego humanizmu: uznanie sprawczości nie-ludzkich bytów, zatarcie granic między człowiekiem a „naturą” oraz poszukiwanie nowych sposobów myślenia o podmiotowości, etyce i materii w epoce planetarnego kryzysu. Poniżej omówione zostaną kluczowe propozycje Rosi Braidotti, Karen Barad, Timothy’ego Mortona i Jane Bennett, filozofek i filozofów, których idee posthumanizmu i nowej ontologii stanowią istotną odpowiedź na problemy antropocenu. Na zakończenie wskazane zostanie znaczenie tych koncepcji dla współczesnej sztuki, zarówno jako ram metodologicznych badań, jak i źródła twórczych inspiracji dla artystów mierzących się z wyzwaniami epoki antropocenu.

Posthumanizm nomadyczny

Rosi Braidotti proponuje wizję podmiotu postludzkiego, która podważa esencjalizm i tradycyjny podmiot humanistyczny. w koncepcji inspirowanej filozofią Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego, Braidotti rozwija ideę „podmiotu nomadycznego”⁶⁶, czyli tożsamości rozumianej nie jako stała istota, lecz procesualna, wielowymiarowa konstrukcja pozostająca w ciągłym stawianiu się. *Nomadyczność jako kondycja i struktura podmiotu* oznacza funkcjonowanie na przecięciu wielu kategorii i brak możliwości pełnej identyfikacji z jednym miejscem, czasem czy przynależnością. w tym ujęciu, współczesny podmiot jest hybrydowy i niejednorodny. Braidotti zauważa, że „wszyscy – choć pewnie w nierównym stopniu – jesteśmy dziś hybrydami”⁶⁷. Nomadyzm w ujęciu Braidotti nie implikuje jednak „braku zakorzenienia” lecz podkreśla złożoność i niejednoznaczność wielokrotnej przynależności jednostki do rozmaitych miejsc, tożsamości i porządków społecznych, która cechuje nas w warunkach kondycji postludzkiej.⁶⁸

Braidotti krytykuje pogląd o stałej, uniwersalnej naturze „Człowieka” jako centrum. *Podmiot postludzki* zostaje odsunięty z centralnej pozycji. w miejsce dawnego podmiotu autonomicznego pojawia się podmiot relacyjny⁶⁹, z definicji istniejący tylko poprzez relacje z innymi, zarówno ludzkimi, jak i nie-ludzkimi. Braidotti określa podmiot właśnie jako *splot sił*, efekt relacji, w jakie wchodzi on z innymi bytami w swoim otoczeniu⁷⁰. Ten zwrot ku

⁶⁶ Ibid., 190.

⁶⁷ Ibid., 37.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid., 314-315.

⁷⁰ Ibid.

relacyjności oznacza, że granice między „ja” a „innymi” (w tym innymi gatunkami, zwierzętami, maszynami) ulegają upłynnieniu: podmiot ma przepuszczalne granice i pozostaje w stanie nieustannych interakcji ze światem.

Na gruncie etycznym posthumanizm Braidotti rozwija ideę etyki postludzkiej, która wykracza poza ramy antropocentryczne. Skoro podmiot nie jest już wyłącznym centrum wartości, etyka musi objąć także „innych mieszkańców planety”⁷¹, takie jak zwierzęta, organizmy, a nawet elementy technologiczne. Braidotti wprowadza tu pojęcie wielogatunkowości, postulując uznanie wspólnoty losu ludzkiego i nie-ludzkiego oraz rozwijanie odpowiedzialności etycznej wobec życia jako takiego, a nie tylko życia ludzkiego. Taka *zoe-centryczna* perspektywa (od greckiego *zoé*, życie) zakłada, że podmiot postludzki jest wrażliwy na sprawczość i cierpienie bytów pozaludzkich, zwierząt, ekosystemów, oraz że w dobie antropocenu tradycyjne humanistyczne ramy moralności wymagają przeformułowania.⁷² Braidotti łączy tu analizę biowładzy i nekropolityki z refleksją nad odpowiedzialnością za trwałość życia na Ziemi⁷³. Jej posthumanizm nomadyczny dostarcza więc filozoficznych narzędzi do myślenia o człowieku jako o części szerszej sieci życia, a nie gatunku oddzielonym od „natury”. Dla sztuki współczesnej tak ujęty posthumanizm stanowi inspirację do przekraczania antropocentrycznych perspektyw. Artyści czerpią z niego, eksperymentując z hybrydowymi formami podmiotowości (np. cyborg, chimera, nomada) i tworząc prace podkreślające relacje między ludźmi, innymi gatunkami i technologiami.

Sprawczy realizm

Kolejną ważną propozycją jest teoria sprawczego realizmu autorstwa Karen Barad – fizyczki i filozofki, której prace sytuują się na przecięciu fizyki kwantowej, filozofii feministycznej i ontologii spekulatywnej. Barad konstruuje ramy epistemologiczno-ontologiczno-etyczne, które radykalnie zrywają z tradycyjnym podziałem na podmiot (obserwatora) i przedmiot (obserwowany świat). Zamiast klasycznego modelu, w którym świat zewnętrzny istnieje niezależnie, a poznanie polega na jego odwzorowaniu w umyśle (krytykowany reprezentacjonizm), Barad proponuje ujęcie performatywne i posthumanistyczne: teoria sprawczego realizmu postuluje, że rzeczywistość ujawnia się

⁷¹ Ibid., 350.

⁷² Ibid., 138-137, 317-318.

⁷³ Ibid., 357-358.

w wyniku działań (intra-akcji), w których granica między „tym, kto poznaje” a „tym, co poznawane” jest współtworzona w procesie⁷⁴.

Kluczowym pojęciem Barad jest intra-akcja, odróżniona od zwykłej interakcji. Interakcja zakłada istnienie odrębnych bytów, które wchodzą ze sobą w relacje, natomiast *intra-akcja* oznacza, że podmioty i przedmioty wyłaniają się dopiero w trakcie wzajemnego oddziaływania. Nie ma z góry danych, odseparowanych jednostek, a wszelkie podziały i granice są wynikiem konkretnych, praktyk wyznaczania granic w obrębie fenomenu. Podmiot i przedmiot są więc współkonstytuowane, a świat składa się z fenomenów, w których „obiekty” i „podmioty” wyłaniają się jako relacyjnie powiązane elementy jednego układu. Barad obrazowo pisze, że *„istnienie nie jest sprawą indywidualną”*, żaden byt nie ma niezależnej, samoistnej egzystencji – wszystkie są splątane z innymi. Istnienie to nie autonomia, lecz sieć wzajemnych powiązań.⁷⁵

Konsekwencją sprawczego realizmu jest zatem odrzucenie opozycji podmiot–przedmiot oraz natura–kultura jako fundamentalnych kategorii. Barad argumentuje, że tradycyjna granica między tym, co naturalne, a tym, co społeczne, również powinna zostać zniesiona na rzecz pojęcia praktyk materialno-dyskursywnych. w jej ujęciu czynniki „materialne” i „znaczeniowe” są ze sobą nierozzerwalnie splecione, a rzeczywistość to dynamiczny splot materii i znaczenia⁷⁶. Materia nie jest biernym tworzywem oczekującym na nadanie znaczenia przez ludzki umysł. Przeciwnie – materia ma sprawczość i *„jest zawsze w procesie stawania się”*⁷⁷. Barad, czerpiąc m.in. z filozofii Nielsa Bohra i z mechaniki kwantowej, podkreśla, że nawet na najbardziej fundamentalnym poziomie fizycznym obserwator i obserwowane zjawisko są splecione, a akt obserwacji *współtworzy* obserwowany stan rzeczy⁷⁸. To oznacza, że nie możemy już mówić o świecie „zewnętrznym” wobec człowieka. Jesteśmy częścią świata, który badamy, a nasze praktyki (naukowe, społeczne) współkształtują rzeczywistość.

Sprawczy realizm ma również wymiar etyczny. Skoro *wszystkie byty są uwikłane* w sieć relacji, to mamy współodpowiedzialność za skutki tych splątanych intra-akcji. Barad mówi wręcz o „*onto-etyko-epistemologii*” sugerując, że ontologia (byt), epistemologia (poznanie)

⁷⁴ Karen Barad, *Spotkanie z wszechświatem w pół drogi. Fizyka kwantowa a splątanie materii ze znaczeniem*, przeł. Sławomir Królak (Poznań: WBPiCAK, 2024), 84-85.

⁷⁵ Ibid., 194-195

⁷⁶ Ibid., 312-313.

⁷⁷ Ibid., 209-210.

⁷⁸ Ibid., 213

i etyka (wartości) są nierozdzielne⁷⁹. Wiedza nie jest neutralna, lecz zawsze „robi różnicę” w świecie. Nasze sposoby konceptualizacji wpływają na to, jakie byty wyłaniają się jako „istotne”, w podwójnym sensie materialnym i znaczeniowym. Ta perspektywa ma duże znaczenie w kontekście antropocenu: podważa bowiem antropocentryczną iluzję, że człowiek stoi poza przyrodą i może dowolnie ją kontrolować. Zamiast tego Barad skłania do myślenia o relacyjnej sprawczości, rozproszonej między ludzi i nie-ludzi. w epoce, gdy działalność ludzka przekształca systemy planetarne, teoria ta przypomina, że *nie ma czystej granicy między działaniami ludzkimi a procesami naturalnymi*. Jesteśmy uwikłani w materialny świat, a nasze działania intra-aktywne z biosferą pociągają za sobą etyczne konsekwencje. Dla artystów i teoretyków sztuki sprawczy realizm dostarcza modelu, w którym sztuka może być postrzegana jako część materialno-dyskursywnego procesu stawania się świata. Praktyka artystyczna również jest formą intra-akcji, tworząc nowe fenomeny, łączą materiały, widza i twórcę w sieci znaczeń, co otwiera pole do eksperymentów z instalacjami interaktywnymi, sztuką bio-art czy pracami angażującymi żywe organizmy i technologie na równych prawach z człowiekiem.

Ontologia hiperobiektów

Filozof Timothy Morton, związany z nurtem tzw. ontologii zwróconej ku przedmiotom (OOO)⁸⁰ i ekokrytyki, wprowadził pojęcie hiperobiektów dla opisanie szczególnego rodzaju bytów, które nabierają znaczenia w epoce antropocenu. Morton definiuje hiperobiekty jako „rzeczy masowo rozciągnięte w czasie i przestrzeni względem ludzi”⁸¹. Obiekty te są tak rozległe czasowo i powierzchniowo, że przekraczają ludzką skalę postrzegania i oddziaływania. Przykładami hiperobiektów są globalne zjawiska, jak zmiana klimatu, promieniotwórcze odpady, oceaniczne "wyspy" śmieci czy kapitalizm. Cecha wspólna hiperobiektów polega na tym, że nie są one w pełni uchwytnie z perspektywy jednostkowego ludzkiego doświadczenia. Ich istnienie przejawia się poprzez liczne, rozproszone przejawy, jak np. pojedyncze zdarzenia pogodowe czy akumulacje śmieci, ale całość pozostaje dla nas abstrakcyjna. Mimo to hiperobiekty są realne i determinują warunki życia ludzkiego.

⁷⁹ Ibid., 520-521

⁸⁰ Object-Oriented Ontology (OOO) to termin stworzony przez Grahama Harmana, który zakłada, że obiekty istnieją niezależnie od tego, czy są postrzegane przez ludzi. Zob. Graham Harman, *Object-Oriented Ontology: a New Theory of Everything* (London: Penguin Books, 2018), 35-42.

⁸¹ Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 1.

Morton podkreśla szereg właściwości hiperobektów, takich jak *lepkość*⁸² (są „lepkie”, bo wczepiają się w wszystko, np. plastik przenika ekosystemy i ciała organizmów), *nielokalność*⁸³ (działają jednocześnie w wielu miejscach, nie dając się zlokalizować w jednym punkcie), czy *fazowość czasowa*⁸⁴ (mają dziwne skalowanie czasu, np. zmiana klimatu rozwija się przez stulecia, ale przejawia się też w ekstremalnych epizodach). Istnienie hiperobektów ma głębokie konsekwencje dla myślenia o sprawczości w antropocenie. Dotychczasowa nowoczesna wizja zakładała, że człowiek jako podmiot może z zewnątrz obserwować świat i nim zarządzać, jednak w zderzeniu z hiperobektami ta iluzja kontroli upada. Morton pisze, że już sam fakt wejścia ludzkości w epokę antropocenu oznacza „koniec świata” w rozumieniu stabilnej sceny dla ludzkich działań⁸⁵. Nie chodzi o fizyczną anihilację planety, lecz o załamanie pojęcia „środowiska” jako czegoś oddzielnego od człowieka. Hiperobiekty, z globalnym ociepleniem na czele, *wtargnęły do ludzkiej sfery doświadczenia*, niwecząc dawny podział na ludzkie centrum i zewnętrzną naturę. Czas hiperobektów, który Morton nazywa również *Wiekem Asymetrii*, charakteryzuje się tym, że ludzie i nie-ludzie stają naprzeciw siebie niczym oponenty, a człowiek uświadamia sobie boleśnie, iż „*nie jest dyrygentem znaczenia*” ani suwerennym kontrolerem bytu⁸⁶. Paradoksalnie, w momencie największej technicznej potęgi i zdolności przemiany całej Ziemi ludzkość odkrywa, że nie panuje nad skutkami swoich działań. gdzie np. emisja gazów cieplarnianych uruchomiła procesy klimatyczne wymykające się prostym scenariuszom przewidywać czy kontroli⁸⁷.

W filozofii Mortona oznacza to konieczność porzucenia myśli o jakimkolwiek „zewnętrznym” punkcie widzenia czy metajęzyk, z którego moglibyśmy w pełni opisać świat. Skoro *jesteśmy zanurzeni wewnątrz hiperobektu* (jak Jonas w brzuchu wieloryba – metafora używana przez Mortona), nasze poznanie zawsze będzie niepełne i uwikłane⁸⁸. Morton mówi tu o „końcu świata” w sensie końca tradycyjnej światocentrycznej perspektywy, gdzie „*świat*” *jako stabilne tło dla ludzkich poczynań przestał istnieć*. To wyzwanie intelektualne domaga się nowego, „głębokiego współodczuwania” z Ziemią, które Morton określa mianem ciemnej ekologii.

⁸² Ibid., 31.

⁸³ Ibid., 47-48.

⁸⁴ Ibid., 74

⁸⁵ Ibid., 6

⁸⁶ Ibid., 164

⁸⁷ Ibid., 160-161

⁸⁸ Ibid., 173

Ciemna ekologia⁸⁹ Mortona to koncepcja etyczno-filozoficzna przeciwstawiona naiwnym, utopijnym wizjom powrotu do pierwotnej harmonii z Naturą. Morton stanowczo odrzuca tradycyjne, romantyczne wizje natury jako czystej i harmonijnej przestrzeni, którą należy chronić. Zamiast tego proponuje spojrzenie na rzeczywistość ekologiczną jako na coś mrocznego, splątanego i niepokojącego. Mroczna ekologia zakłada pogodzenie się z faktem, że współczesny świat zaludniają wraz z nami liczne byty nie-ludzkie – od wirusów i bakterii, przez plastik i toksyczne odpady, po globalny klimat, które nie budzą w nas radości, lecz przeciwnie, niosą niepokój, mrok i poczucie przygnębienia⁹⁰. Morton przekonuje, że prawdziwie, *głębokie myślenie ekologiczne* musi zaakceptować tę niekomfortową, „ciemną” stronę naszej relacji ze światem. Zamiast marzyć o czystej, idyllicznej Naturze, której rzekomo byliśmy kiedyś częścią, powinniśmy zmierzyć się z realnym, często odpychającym obliczem współczesnej ekologii – z zatrutymi rzekami, wymieraniem gatunków, wszechobecnymi odpadami. Według Mortona, *należy kochać rzeczy takimi, jakimi są naprawdę, zamiast oczekiwać, że ohydna ropucha pod wpływem ekologicznych pocałunków zamieni się w księcia z bajki*⁹¹. Taka przewrotna metafora oddaje sedno ciemnej ekologii. Porzucenie iluzji i taniego optymizmu na rzecz postawy pokory wobec niekontrolowalnych procesów planetarnych. Morton zaleca *wejście w bagno* i zaakceptowanie, że nie stoimy ponad „brudem” świata, lecz tkwimy w nim po uszy, współzależni od nie-ludzkich aktorów każdego dnia⁹².

Ontologia hiperobiektów i ciemna ekologia Mortona oferują więc filozoficzny język do opisu Antropocenu jako epoki niepewności i utraty centralnej pozycji człowieka. w kontekście sztuki inspirują one artystów do eksplorowania tematów takich jak skala planetarna (projekty artystyczne ukazujące zmiany klimatyczne, topnienie lodowców, sieci powiązań globalnych) czy estetyka „brzydoty” i odpadków (tzw. estetyka post-apokaliptyczna, ukazująca piękno i grozę zniszczonych krajobrazów). Ciemna ekologia zachęca też do twórczości, która konfrontuje widza z uczuciem nieswojości i winy ekologicznej zamiast oferować łatwe pocieszenie, co stanowi ważny trend we współczesnej sztuce zajmującej się kryzysem klimatycznym.

⁸⁹ Timothy Morton, *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współlistnienia*, tłum. Anna Barcz (Warszawa: Oficyna Związek Otwarty, 2023), 75.

⁹⁰ Ibid., 142.

⁹¹ Timothy Morton, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007), 196.

⁹² Ibid., 108.

Materializm witalny

Jane Bennett, amerykańska teoretyczka polityki, rozwija w swojej pracy koncepcję materializmu witalnego⁹³ (vital materialism), którą przedstawiła m.in. w książce *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things* (2010). Bennett nawiązuje do tradycji myśli ekofilozoficznej i nowego materializmu, proponując radykalne przesunięcie naszej uwagi z wyłącznie ludzkich sprawców na sprawczość materii nieożywionej. Jej kluczowa idea to uznanie „żywotności” lub „wibracji” materii – przekonanie, że nawet rzeczy pozornie martwe czy przedmioty codziennego użytku mają swój własny rodzaj aktywności i mocy sprawczej⁹⁴. Mówiąc inaczej, Bennett odwołując się do Latoura stara się „odczarować” tradycyjny podział na aktywnego człowieka i pasywną rzecz. Zamiast tego wprowadza pojęcie thing-power (moc rzeczy), które „wskazuje na osobliwe zdolności zwyczajnych, wykonanych przez człowieka przedmiotów do przekraczania swojego statusu obiektów i przejawiania oznak niezależności lub żywotności”. Przedmioty nie są więc wyłącznie tym, za co uważa je ludzki użytkownik, lecz posiadają pewną nadwyżkę istnienia, która wymyka się ludzkim celom i definicjom⁹⁵.

Bennett podkreśla, że nasze języki i nawyki myślowe są „narcystycznie” skupione na człowieku i ignorują ten pozaludzki wymiar sprawczości. Proponuje zatem celowe przesunięcie perspektywy: *przerysowanie* roli sił nie-ludzkich w różnych procesach, aby skontrolować wbudowaną w nasz sposób myślenia zarozumiałość gatunkową. Pisze wręcz, że musimy „kultywować odrobinę antropomorfizmu”, tzn. świadomie dopatrywać się cech sprawczych w przyrodzie nieożywionej, „aby przeciwdziałać narcystycznemu odruchowi ludzkiego myślenia”⁹⁶. Chodzi jej nie o naiwne ożywianie rzeczy, ale o metodologiczny zabieg, który otworzy nas na dostrzeżenie realnego wpływu, jaki rzeczy wywierają. w świecie Bennett, przedmioty, rzeczy, materia, od kamieni i bakterii, po sieci elektryczne i monety, uczestniczą w działaniach jako współsprawcy wydarzeń.

Na płaszczyźnie ontologicznej materializm witalny postulowany przez Bennett znosi ostre granice między życiem a materią. Inspirując się m.in. Baruchem Spinozą i Henrim Bergsonem (oraz czerpiąc z terminologii witalistów początku XX w.), Bennett sugeruje, że wszystkie byty są ożywione, choć w różnym stopniu. Nawet materia nieorganiczna

⁹³ Jane Bennett, *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things* (Durham, NC: Duke University Press, 2010), Przedmowa (Preface) VIII

⁹⁴ Ibid., 9.

⁹⁵ Ibid., 20.

⁹⁶ Ibid., Przedmowa (Preface) XVI

wykazuje zdolność do samoorganizacji i spontanicznych przemian (Bennett przywołuje np. teorie Manuela DeLand'y o samoorganizujących się układach w geologii i fizyce)⁹⁷. Oznacza to zerwanie z mechanicyzmem, w którym tylko człowiek (lub ewentualnie zwierzę) jest aktywny, a cała reszta to martwa scena. Bennett proponuje nowy obraz przyrody jako kontinuum dynamicznych zgromadzeń⁹⁸, w których siły ludzkie i nie-ludzkie łączą się i współdziałają. Bardzo istotny jest tu koncept „zgromadzeń sprawczych” zdaniem Bennett sprawczość jest zawsze rozproszona w sieci heterogenicznych elementów, a to, co zwyczajowo przypisujemy indywidualnemu podmiotowi, w rzeczywistości jest efektem kolektywnego działania wielu czynników⁹⁹. Przykładowo, gdy rozważamy zdarzenie polityczne czy ekologiczne (np. zamieszki uliczne, awarię blackout, katastrofę ekologiczną), Bennett zachęca, by dostrzec, że oprócz ludzi-aktorów brały w nim udział także rzeczy, takie jak infrastruktura, pogoda, obiekty, i że *one również „robiły różnicę”* dla przebiegu wydarzeń.

Taki sposób myślenia prowadzi Bennett do sformułowania „polityki rzeczy”. w ostatnich rozdziałach *Vibrant Matter* autorka zastanawia się, jak kluczowe pojęcia teorii politycznej – „sfera publiczna”, „uczestnictwo polityczne”, „działanie polityczne” – wyglądają, jeśli uwzględnimy w nich nie-ludzi. Korzystając m.in. z myśli Johna Deweya, Bennett proponuje wizję publiczności jako kolektywu złożonego z ludzi i nie-ludzi, powstającego wspólnie wobec odczuwanego problemu¹⁰⁰. Zgodnie z tym ujęciem można np. myśleć o *społeczności dotkniętej zanieczyszczeniem wody* jako o zbiorowości obejmującej mieszkańców i samą skażoną rzekę wraz z toksynami. Wszyscy oni są uwikłani w konkretny problem i wymuszają określone działania naprawcze. Bennett opowiada się za modelowaniem polityki jako ekologii¹⁰¹, ciągłe negocjacje między wielogatunkowymi, wieloelementowymi zgromadzeniami. Taka polityka zakłada, że „publiczność” to kolektywy ludzko-nie-ludzkie wywołane do istnienia przez współdzielone doświadczenie krzywdy¹⁰². Przykładem może być globalny ruch na rzecz klimatu. Można go postrzegać jako nowy rodzaj podmiotu politycznego, w którego skład wchodzi nie tylko aktywiści, naukowcy czy politycy, ale też topniejące lodowce, niedźwiedzie polarne, wskaźniki CO₂ w atmosferze czy obrazy satelitarne Ziemi. Materializm witalny dostarcza języka dla takich właśnie

⁹⁷ Ibid., 6-7.

⁹⁸ Ibid., 23-24.

⁹⁹ Ibid., 120-121.

¹⁰⁰ Ibid., 100-102.

¹⁰¹ Ibid., 100.

¹⁰² Ibid., 100-102.

koalicji, w których granica między tym, co ludzkie a nie-ludzkie, ulega politycznemu przeformułowaniu.

Bennett nie poprzestaje na diagnozie, zastanawiając się również nad strategiami kulturowymi pozwalającymi „uwrażliwić” nas na żywotność materii. Proponuje m.in. praktyki estetyczne i etyczne¹⁰³, które pomogą nam doświadczyć samych siebie jako „wibrującej materii” pośród innych. Jest to wizja bliska ekologicznemu zanurzeniu: człowiek ma poczuć się częścią większej całości, pełnej potężnych, choć często niedostrzeganych nie-ludzkich sił.¹⁰⁴ Materializm witalny Bennet inspirował zatem sztukę do eksperymentów z perspektywą nie-ludzką. Współcześni twórcy, zainspirowani tą filozofią, tworzą np. instalacje oddające „głos” rzeczom, badają „biografie obiektów” w kapitalizmie, czy budują narracje filmowe z punktu widzenia zwierząt i krajobrazów. W kontekście polityki idea żywej materii zachęca do włączania czynników nie-ludzkich w proces decyzyjny, np. poprzez eksperymenty z nadawaniem rzekom osobowości prawnej, gdzie uczestnicy reprezentują także interesy ekosystemów czy przyszłych pokoleń, lub poprzez projektowanie miast z myślą o bytach innych niż ludzie (parki dla owadów, korytarze migracyjne dla zwierząt itp.).

Przedstawione powyżej koncepcje, tj. nomadyczny posthumanizm Braidotti, sprawczy realizm Barad, ontologia hiperobiektów Mortona oraz materializm witalny Bennett, mimo różnych podejść łączy kilka zasadniczych wątków. Wszystkie konsekwentnie zrywają z antropocentrycznym paradygmatem nowoczesności, który sytuuje człowieka jako jedyny suwerenny podmiot. W miejsce tradycyjnych dualizmów natura/kultura, człowiek/środowisko, wprowadzają model relacyjności, w którym podmiot, przedmiot, materia i znaczenie nieustannie współtworzą się nawzajem. Tym samym ukazują świat jako sieć dynamicznych splątań, wielogatunkowych relacji i procesów, w których sprawczość jest rozproszona między różnorodne, ludzkie i nie-ludzkie podmioty.

Współczesna sztuka szeroko korzysta z tych posthumanistycznych inspiracji zarówno w wymiarze metodologicznym, jak i twórczym. Artyści i teoretycy coraz częściej odchodzą od konwencjonalnych reprezentacji przyrody, dążąc do eksploracji złożonych sieci współistnienia ludzi z innymi bytami. Działania artystyczne stają się przez to ważnym laboratorium eksperymentalnym, w którym filozoficzne idee nomadyzmu, hiperobiektów, splątań i polityki rzeczy przekładane są na konkretne strategie estetyczne.

¹⁰³ Ibid., 114.

¹⁰⁴ Ibid., 119-120.

Jednocześnie analiza tych nurtów ujawnia konieczność głębszego namysłu nad ekonomicznym wymiarem kryzysu ekologicznego, zwłaszcza w kontekście alternatywnych modeli gospodarczych. Jeśli bowiem antropocen jest bezpośrednim skutkiem globalnego systemu kapitalistycznego, konieczne staje się nie tylko myślenie poza antropocentryzmem, ale również poza wzrostem gospodarczym jako podstawowym imperatywem współczesności. w tym kontekście właśnie nurty post wzrostowe (Raworth, Jackson, Hickel) dostarczają odpowiedzi na pytania, które wyłaniają się z refleksji posthumanistycznej: w jaki sposób przemyśleć ekonomię, aby mogła odpowiadać na specyfikę i skalę hiperobiektów, materialnej sprawczości oraz splątanych relacji ludzi z nie-ludźmi? Jakiego rodzaju gospodarka mogłaby stać się częścią „mrocznej ekologii”, zdolnej do zaakceptowania niepewności i odpowiedzialności za długoterminowe konsekwencje działania człowieka?

Wobec tych wyzwań, kolejnym krokiem naszej analizy będzie kolejny podrozdział, w którym zostaną przedstawione współczesne propozycje ekonomii ekologicznej oraz alternatywnych modeli gospodarczych – szczególnie w perspektywie przekraczającej wzrost gospodarczy, jako imperatyw epoki antropocenu.

1.4 Poza wzrost: Ekonomia ekologiczna i alternatywne modele gospodarcze

Jeśli antropocen jest bezpośrednim następstwem dominacji globalnego kapitalizmu, jak twierdzi Jason Moore, nazywając go kapitałocenem¹⁰⁵, to konfrontacja z kryzysem ekologicznym wymaga od nas głębszego namysłu nad alternatywnymi modelami ekonomicznymi, zdolnymi do przekroczenia obecnego imperatywu wzrostu gospodarczego. Imperatyw ten, napędzany logiką ciągłej ekspansji, pozostaje jednym z fundamentalnych źródeł kryzysu ekologicznego, prowadząc bezpośrednio do naruszenia granic planetarnych oraz pogłębiając globalne nierówności¹⁰⁶. Opisywana we wcześniejszym segmencie refleksja posthumanistyczna, wyraźnie wskazuje na potrzebę wypracowania nowych ram ekonomicznych, adekwatnych do epoki antropocenu. Takich modeli, które nie tylko odrzucają antropocentryzm, lecz także kwestionują samą podstawę współczesnego kapitalizmu, czyli dążenie do nieustannego wzrostu.

¹⁰⁵ Tim Jackson, *Postwzrost. Życie po kapitalizmie* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2024), 64.

¹⁰⁶ Kate Raworth, *Ekonomia obwarzanka. Siedem sposobów myślenia o ekonomii XXI wieku* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2021), 31.

W tej perspektywie, ekonomia ekologiczna oraz modele postwzrostowe oferowane przez Kate Raworth, Tima Jacksona, a także Jasona Hickela stają się naturalną konsekwencją filozoficznych rozważań nad relacyjnością, materialną sprawczością i specyfiką hiperobiektyw. Potrzeba wypracowania nowej ekonomicznej wyobraźni wynika bowiem bezpośrednio z uznania, że działania gospodarcze są nierozzerwalnie splecione z dynamicznymi systemami społecznymi i ekologicznymi, wymagając podejścia otwartego na niepewność oraz odpowiedzialnego wobec nie-ludzkich form życia. Tak rozumiana ekonomia staje się nie tylko koniecznym, ale i logicznym rozwinięciem posthumanistycznego sposobu myślenia. w kolejnych częściach tej sekcji przedstawione zostaną zatem współczesne koncepcje ekonomii ekologicznej oraz alternatywne modele gospodarcze, które mogą stanowić teoretyczne i praktyczne odpowiedzi na pytania postawione przez filozoficzne rozważania antropocenu.

Krytyka wzrostu gospodarczego

Jednym z najważniejszych krytyków ekonomii opartej na ciągłym wzroście jest Jason Hickel, który w pracy *Mniej znaczy lepiej* przedstawia szereg tez podważających zasadność dalszego hołdowania ideologii wzrostu. Hickel wskazuje, że nieograniczony wzrost gospodarczy stanowi podstawową logikę kapitalizmu, „nadrzędną zasadę” tego systemu¹⁰⁷. Wzrost dla wzrostu, pozbawiony wyższego celu, nabiera totalizującego charakteru, gdzie każda gałąź gospodarki i każdy sektor mają ekspandować bez końca. Autor odwołuje się do analogii biologicznej, zauważając, że w przyrodzie organizmy rosną tylko do pewnej granicy, po czym osiągają stan równowagi; niekontrolowany, nieustanny rozrost komórek prowadzi natomiast do powstania nowotworu.¹⁰⁸ Tak zwany wzrościzm¹⁰⁹ – ideologia wzrostu – jest zatem według Hickela zjawiskiem patologicznym: globalna gospodarka podwaja swoją skalę w cyklach zaledwie kilkudziesięcioletnich, co nieuchronnie wiąże się z rosnącą konsumpcją energii i surowców, przekraczaniem zdolności regeneracyjnych Ziemi i degradacją ekosystemów¹¹⁰. Co więcej, korzyści z takiego modelu są dystrybuowane skrajnie nierówno. To przede wszystkim kraje wysokorozwinięte napędzają nadmierną konsumpcję, dalece przekraczając poziom zaspokojenia realnych potrzeb, podczas gdy skutki ekologicznej destrukcji w największym

¹⁰⁷ Jason Hickel, *Mniej znaczy lepiej. o tym, jak odejście od wzrostu gospodarczego ocali świat* (Kraków: Karakter, 2022), 37-38.

¹⁰⁸ Ibid., 38.

¹⁰⁹ Ibid., 42.

¹¹⁰ Ibid., 40-42.

stopniu dotyczą społeczności globalnego Południa, które najmniej przyczyniły się do kryzysu. Hickel podkreśla, że rozpad ekologiczny jest napędzany nadmiarem wzrostu w bogatych społeczeństwach i nadmierną akumulacją w rękach najzamożniejszych, co czyni obecny kryzys także kryzysem nierówności¹¹¹.

Z filozoficznej perspektywy Timothy Morton proponuje pojęcie hiperobiektu, które okazuje się użyteczne w zrozumieniu imperatywu wzrostu. Hiperobiekt (jak np. zmiana klimatu) to byłby rozproszony w czasie i przestrzeni, o ogromnej skali i złożoności, wymykający się pełnej percepcji jednostkowej. Można uznać, że logika nieustannego wzrostu, przenikająca globalną gospodarkę, instytucje i nasze codzienne wybory, funkcjonuje właśnie na kształt hiperobiektu: jest wszędzie, lecz nigdzie konkretnie, trudno wskazać jej pojedyncze źródło czy sprawcę, a jej oddziaływanie wydaje się wymknąć spod kontroli ludzkiej skali. Mortonowska rama pojęciowa unaocznia, jak imperatyw wzrostu urósł do siły niemal autonomicznej, którą trudno okiełznać w dotychczasowych kategoriach myślenia.

Hickel zauważa, że system kapitalistyczny *uwięził nas* w tej logice. Gospodarka musi rosnąć, bo inaczej grozi jej załamanie – recesja, bezrobocie, kryzys społeczny. Wzrost stał się więc strukturalnym przymusem, „żelaznym prawem” podtrzymującym status quo, a zarazem jednym z najbardziej hegemonicznych dogmatów naszej epoki. Politycy i partie niezależnie od barw ideowych traktują wysoki wskaźnik PKB jak nadrzędny cel, co prowadzi do uderzającej poznawczej dysonansowości: ci sami przywódcy, którzy deklarują troskę o klimat, równocześnie zabiegają o wzrost produkcji i konsumpcji¹¹². Logika wzrostu zdaje się funkcjonować poza demokratyczną kontrolą, niwecząc próby powstrzymania katastrofy ekologicznej. W tej sytuacji wszelkie konieczne działania są odsuwane lub osłabiane, jeśli kolidują z celem pomnażania PKB. Co więcej, nadzieje na technokratyczne rozwiązanie tego napięcia, takie jak obietnice „zielonego wzrostu” dzięki nowym technologiom Hickel ocenia jako iluzoryczne. Dane empiryczne nie potwierdzają możliwości całkowitego *rozłączenia* wzrostu gospodarczego od degradacji środowiska, a postulowanie nieograniczonego „zielonego” wzrostu to zdaniem autora jedynie niebezpieczna fantazja, odwlekająca realne zmiany.¹¹³ Krótko mówiąc, kontynuowanie dotychczasowej ścieżki pro wzrostowej prowadzi wprost do katastrofy społecznej i ekologicznej. Konieczne jest zatem odejście od logiki wzrostu. Zakwestionowanie jej na

¹¹¹ Ibid., 39-40.

¹¹² Ibid., 42.

¹¹³ Ibid., 43-44.

poziomie wartości, celów rozwojowych oraz polityki gospodarczej, jako warunku przetrwania i sprawiedliwości w antropocenie.

Alternatywy postwzrostowe

Skoro więc wzrost gospodarczy nie może już dłużej pełnić roli busoli wskazującej dobrobyt ludzkości, pojawiają się propozycje nowych modeli ekonomicznych określanych zbiorczo mianem postwzrostowych (post-growth). Do czołowych koncepcji tego nurtu należą model „ekonomii obwarzanka” autorstwa Kate Raworth oraz wizja „postwzrostu” rozwijana przez Tima Jacksona. Choć różnią się akcentami, obie te propozycje redefiniują cele gospodarowania w sposób zgodny z ograniczeniami planetarnymi i humanistycznymi wartościami, korespondując zarazem z posthumanistycznym sposobem myślenia o relacyjności i współzależności.

Kate Raworth postuluje, by zmienić podstawowy cel ekonomii: zamiast dążenia do nieskończonego wzrostu PKB celem powinna stać się dobrobyt w granicach planetarnych, ujęty metaforycznie jako wejście ludzkości do „bezpiecznej i sprawiedliwej przestrzeni” wyznaczonej przez obwarzanek¹¹⁴. Ów model obwarzanka obrazuje dwa kluczowe zestawy granic, pomiędzy którymi powinna mieścić się działalność gospodarcza. Pierwszy to wewnętrzny społeczny fundament – zbiór podstawowych warunków godnego życia, które muszą być zapewnione wszystkim ludziom (m.in. dostęp do żywności, wody, opieki zdrowotnej, edukacji, energii, mieszkania itp.). Drugi zaś to zewnętrzny ekologiczny sufit, czyli granice planetarne, których ludzkość nie może przekroczyć bez naruszenia stabilności systemów podtrzymujących życie na Ziemi (obejmujące m.in. stabilność klimatu, bioróżnorodność, obieg wody i pierwiastków, jakość gleby i powietrza). Pomędzy tymi dwoma pierścieniami znajduje się tytułowa „bezpieczna i sprawiedliwa przestrzeń dla ludzkości”. Strefa, w której zaspokajane są potrzeby wszystkich ludzi, ale jednocześnie całość pozostaje w równowadze z przyrodą. Celem rozwoju powinno być zatem utrzymanie gospodarki w obszarze obwarzanka: powyżej społecznego minimum (by eliminować niedostatek) i poniżej ekologicznego maksimum (by nie dewastować planety).¹¹⁵ Raworth podkreśla, że takie ujęcie wymaga odrzucenia mantry „więcej znaczy lepiej” na rzecz nowej definicji sukcesu: *dobrobyt to równowaga*. Postęp społeczno-ekonomiczny przestaje być wykreślaną w górę linią wzrostu PKB, a staje się dążeniem do

¹¹⁴ Raworth, *Ekonomia obwarzanka*, 34.

¹¹⁵ Ibid., 48-49.

stanu dynamicznej równowagi, w którym ludzkość w sposób zbalansowany rozwija się wspólnie z systemem Ziemi.¹¹⁶

Ważnym aspektem ekonomii obwarzanka jest jej powiązanie z ideami sprawiedliwości społeczno-ekologicznej oraz współzależności wielogatunkowej. Raworth jasno wskazuje, że gospodarka nie jest bytem oderwanym, ponieważ każda ekonomia jest osadzona w społeczeństwie i w żyjącym świecie. Ta perspektywa „osadzenia” harmonizuje z poglądem Karen Barad o splątaniu ontologicznym, gdzie działania ekonomiczne są nierozzerwalnie uwikłane w sieci relacji społecznych i ekologicznych. Model obwarzanka uwzględnia nie-ludzkich uczestników, poprzez wprowadzenie ich dobrostanu do samego rdzenia ram ekonomicznych, np. poprzez granice planetarne związane z bioróżnorodnością, cyklem azotu i fosforu, itp. Jest to zgodne z postulatami nowych materialistów, takimi jak Jane Bennett, by uznać sprawczość materii i życia niehumanistycznego. Ekonomia musi respektować „głos” systemów przyrodniczych, przejawiający się w limitach, których nie wolno przekraczać. Ponadto Raworth zwraca uwagę na kwestię dystrybucji. Gospodarka obwarzanka zakłada eliminację skrajnej nierówności i rozdział zasobów w sposób umożliwiający wszystkim zaspokojenie potrzeb w granicach dostępnych możliwości planety. w tym sensie model ten odpowiada również na etyczny postulat Braidotti dotyczący nomadycznego, relacyjnego podmiotu – wspólnoty ludzkiej, która definiuje siebie poprzez relacje odpowiedzialności wobec innych istot i środowiska, a nie poprzez dominację. Ekonomia obwarzanka proponuje ramy, w których ludzka kreatywność i dobrobyt mogą się realizować *współ* z innymi elementami Ziemskiego systemu, a nie ich kosztem.

Komplementarną wobec Raworth propozycję przedstawia Tim Jackson, który postuluje gruntowną redefinicję pojęcia dobrobytu i jakości życia w warunkach wykraczających poza gospodarczy imperatyw wzrostu. Jackson zauważa, że przez dekady przyzwyczailiśmy się utożsamiać rozwój społeczny ze wzrostem PKB. Uwierzyliśmy w kulturowy „mit wzrostu”, wedle którego rosnąca gospodarka automatycznie oznacza postęp i lepsze życie.¹¹⁷ w książce *Post Growth* przekonuje on jednak, że dalsze podtrzymywanie tego mitu jest nie tylko niemożliwe (wobec twardych ograniczeń fizycznych i termodynamicznych świata), ale też niepożądane, bo wzrost przestał poprawiać dobrostan w zamożnych społeczeństwach. Dobrobyt nie sprowadza się bowiem do akumulacji dóbr materialnych ani wskaźników

¹¹⁶ Ibid., 31,34.

¹¹⁷ Jackson, *Postwzrost*, 24-25.

ekonomicznych¹¹⁸, zamiast tego „*zależy raczej od zdolności ludzi do rozkwitu bądź dobrego funkcjonowania*”¹¹⁹. Odwołując się m.in. do koncepcji Amartyi Sena, Jackson argumentuje, że jakość życia należy mierzyć rozwojem realnych możliwości jednostek i społeczności.¹²⁰ Najważniejszym wymienianym tu czynnikiem jest dostęp do zdrowia, nie tylko fizycznego, ale również psychicznego. Taka wizja dobrobytu kładzie nacisk na to, co niematerialne lub nieprzeliczalne w PKB – na kondycję psychofizyczną, szczęście, poczucie sensu, więzi z innymi ludźmi oraz z miejscem, w którym żyjemy¹²¹. Co istotne, ta zmiana paradygmatu jest zgodna z intuicją, którą Rosi Braidotti wyraża poprzez swój postulat afirmacji życia. Jackson proponuje, by centrum uwagi przesunąć z ilości (materiału, konsumpcji, wzrostu) na jakość relacji, doświadczeń i środowiska, które umożliwiają dobre życie.

W swojej analizie Jackson podkreśla również znaczenie umiejscowienia człowieka w sieci powiązań biologicznych i społecznych. Píše on o „naturze dobrobytu” jako stanie swoistej *zdrowotności* systemu: prawdziwie prosperujące społeczeństwo to takie, które dba o zdrowie fizyczne i psychiczne swoich członków oraz o „zdrowie” środowiska, od którego jesteśmy zależni. U podstaw tej wizji leży przyznanie, że jesteśmy, jak to ujmuję Jackson, *istotami żywymi w materialnym świecie* i nasze życie opiera się na stałej wymianie z otoczeniem (od oddechu i pożywienia poczynając)¹²². Dobrobyt rozumiany jako „dobre życie” oznacza więc harmonijną koegzystencję z procesami przyrodniczymi podtrzymującymi nasze istnienie. To stanowisko współgra z podejściem Bennett: docenienia żywotności materii i współzależności wszystkich elementów systemu, co przekłada się na postulat gospodarki troszczącej się o wspólne dobro ludzkie i nie-ludzkie. Jackson wielokrotnie wskazuje też na wagę wartości i przemian kulturowych: przekroczenie paradygmatu wzrostu wymaga nowych narracji i metafor ekonomicznych, które opisywałyby sukces nie poprzez pryzmat nieograniczonej ekspansji, lecz poprzez trwałość, odporność i równowagę. Tutaj znów widoczna jest zbieżność z Mortonem i jego ideą zakwestionowania „baśni o wiecznym wzroście” – według Jacksona musimy odpowiedzieć sobie na nowo, co to znaczy żyć dobrze, aby móc porzucić stary mit wzrostu.

¹¹⁸ Ibid., 84.

¹¹⁹ Ibid. 94.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid., 97-101.

¹²² Ibid. 97-98.

Model postwzrostowy Jacksona nie zatrzymuje się na krytyce, lecz proponuje konkretne kierunki zmian instytucjonalnych i społecznych. Opowiada się za gospodarką, która mieści się w granicach planetarnych, a jednocześnie zapewnia wszystkim możliwość rozwoju ich potencjału. w praktyce oznacza to m.in. inwestycje w usługi publiczne i dobra wspólne (zdrowie, edukacja, kultura), skrócenie tygodnia pracy i bardziej równomierny podział dochodów (aby wzrost jakości życia nie był utożsamiany z rosnącą konsumpcją elit), a także przeorientowanie systemu finansowego tak, by wspierał długoterminowe bezpieczeństwo ekologiczne zamiast krótkoterminowego zysku. Propozycje te odzwierciedlają etykę odpowiedzialności i troski, bliską zarówno filozofii posthumanistycznej, jak i ideałom sprawiedliwości społecznej. w efekcie, modele Raworth i Jacksona można postrzegać jako próbę zintegrowania myśli teoretycznej z praktyką: tworzą one pomost między refleksją nad kondycją człowieka w antropocenie a wizją konkretnych zmian społeczno-gospodarczych. Ich spójność z posthumanistycznymi wątkami (relacyjność u Barad, nomadyczna podmiotowość u Braidotti, uznanie hiperobiektów u Mortona, sprawczość nie-ludzka u Bennetta) sugeruje, że ekonomia postwzrostowa stanowi nie tylko techniczną korektę w polityce, ale wręcz przejaw głębszej kulturowej przemiany w pojmowaniu miejsca człowieka w świecie.

Od teorii do praktyki

Ideały ekonomii ekologicznej i postwzrostowej są już wdrażane na różnych polach, od przemysłu, przez samorządy, po oddolne inicjatywy obywatelskie, co pokazuje, że przejście od teorii do praktyki jest możliwe. Gospodarka cyrkularna (obiegu zamkniętego) stanowi jeden z przykładów takiej implementacji. Jej celem jest zastąpienie linearnego modelu „weź–wytwórz–wyrzuć” modelem regeneracyjnym, w którym materiały krążą w obiegu, a odpad jest eliminowany już na etapie projektowania produktów¹²³. Na poziomie społeczności lokalnych pojawiają się natomiast alternatywne formy przedsiębiorczości i wymiany, zgodne z duchem postwzrostu. Przedsiębiorstwa spółdzielcze i pracownicze (kooperatywy) to klasyczny już przykład modeli nastawionych nie na maksymalizację zysku dla akcjonariuszy, lecz na *wartość dla społeczności*. Jak odnotowuje Raworth, przedsiębiorstwa będące własnością pracowników bądź członków spółdzielni od dawna dowodzą swojej skuteczności, zapewniając lepsze wynagrodzenia i bezpieczeństwo zatrudnienia, a także większą odporność na kryzysy dzięki demokratycznemu zarządzaniu. w skali globu sektor spółdzielczy jest znaczący

¹²³ Raworth, *Ekonomia obwarzanka*, 209-210, 211-212.

ekonomicznie (obróć największych kooperatyw sięga równowartości PKB siódmej gospodarki świata), dowodząc, że współdzielenie własności i zysków może być realną alternatywą dla korporacyjnego kapitalizmu.¹²⁴ Innym kierunkiem są waluty lokalne i komplementarne, które utrzymują wartość dodaną w obrębie danej społeczności oraz nagradzają działania korzystne społecznie lub ekologicznie. Przykłady takie jak lokalna waluta Bangla-Pesa w kenijskich slumsach czy belgijska waluta „Torekes” (wydawana za proekologiczne prace na rzecz sąsiedztwa) pokazują, że *pieniądz również można projektować inaczej*, czyli tak, by wspierał odporność wspólnoty i realizował cele społeczne¹²⁵. Uzupełnieniem powyższych jest rozwój inicjatyw określanych mianem ekonomii współdzielenia. Wbrew komercyjnym platformom typu Uber czy Airbnb, autentyczna ekonomia współdzielenia opiera się na zasadzie szerokiego dostępu do zasobów zamiast ich posiadania na własność. Kultura „access over ownership” przejawia się w praktyce poprzez wspólne korzystanie z rzadziej używanych dóbr, od systemów współdzielonej mobilności (np. miejskie wypożyczalnie rowerów, samochodów) po biblioteki narzędzi czy sąsiedzkie inicjatywy wymiany usług. Jak zauważa Raworth, młode pokolenie coraz chętniej rezygnuje z prywatnej własności na rzecz modelu użytkowania dóbr wspólnie, co zmniejsza marnotrawstwo i łączny ślad materialny społeczeństwa¹²⁶. Wszystkie te przykłady – gospodarka cyrkularna, kooperatywy, waluty lokalne, współdzielenie zasobów – ilustrują praktyczną realizację założeń ekonomii ekologicznej. Dążą one do zamknięcia obiegu materii i energii, wzmocnienia lokalnej samowystarczalności i więzi społecznych, a także do zmiany codziennych nawyków konsumpcyjnych. Stanowią załączki nowego paradygmatu gospodarczego, który próbuje godzić ludzką pomyślność z ograniczeniami i prawami rządzącymi światem przyrody.

Rozważania przedstawione w niniejszej sekcji prowadzą do zasadniczej konkluzji: aby sprostać wyzwaniom antropocenu, musimy odejść od gospodarki napędzanej wzrostem na rzecz ekonomii postwzrostowych, które podporządkowują działalność ludzką celom społecznym i ekologicznym. Takie modele – w typie propozycji Raworth i Jacksona – pełnią rolę łącznika między teorią a praktyką: przekładają posthumanistyczne, systemowe spojrzenie na konkretne ramy instytucjonalne i działania, zdolne przeobrazić zarówno politykę gospodarczą, jak i codzienne życie zbiorowe. Co istotne z punktu widzenia dalszych analiz, ekonomie postwzrostowe stanowią pomost nie tylko między filozofią

¹²⁴ Ibid., 184.

¹²⁵ Ibid., 179-180, 227.

¹²⁶ Ibid., 254.

a polityką, ale też między refleksją teoretyczną a praktyką artystyczną. Sztuka w dobie antropocenu coraz częściej podejmuje tematykę ekologiczną i ekonomiczną, eksplorując alternatywne wyobrażenia przyszłości, krytykując paradygmat wzrostu oraz eksperymentując z formami wspólnotowego działania. w kolejnych częściach pracy zajmiemy się właśnie tym zagadnieniem. Zbadamy w jaki sposób idee omawiane powyżej przenikają do pola sztuki.

1.5 Podsumowanie i wnioski dla praktyk artystycznych i społecznych

Teoretyczne podstawy i kryzys wyobraźni

W poprzednich częściach omówiono zasadnicze wyzwania epoki antropocenu z perspektywy filozoficznej, od posthumanizmu, przez spekulatywne ontologie, po krytykę wzrostu. Myśl posthumanistyczna podważyła tradycyjny antropocentryzm, wskazując na splątane relacje człowieka z innymi bytami oraz na sprawczość pozaludzkich elementów świata. Ontologie spekulatywne (np. hiperbiekty Mortona czy nowy materializm Bennett) wezwały do wypracowania nowych sposobów rozumienia rzeczywistości, w których podział na „naturę” i „kulturę” zostaje przekroczony. z kolei krytyka ideologii nieograniczonego wzrostu obnażyła fundamentalny konflikt między logiką ciągłego przyrostu gospodarczego a ograniczeniami planetarnymi. Myśliciele tacy jak Jason Hickel dowodzą, że nieskrępowany wzrost – „nadrzędna zasada” kapitalizmu – ma charakter patologiczny, prowadząc do przekroczenia zdolności regeneracyjnych Ziemi i eskalacji kryzysu ekologicznego. w odpowiedzi formułowane są alternatywy postwzrostowe (Raworth, Jackson), postulujące redefinicję celów ekonomicznych tak, by dobrobyt mieścił się w granicach planetarnych, zamiast fetyszu PKB. Wszystkie te perspektywy łączy przeświadczenie, że kryzys klimatyczny ma wymiar nie tylko naukowy czy techniczny, ale przede wszystkim kulturowy. Dotyczy naszych wartości, narracji i sposobów imaginacji przyszłości. Innymi słowy, epoka antropocenu stawia przed ludzkością konieczność radykalnej zmiany wyobrażeń zbiorowych o miejscu człowieka w świecie i modelach rozwoju.

Tomasz Markiewka trafnie zauważa, że obecny kryzys klimatyczny jest w równym stopniu kryzysem politycznym, co kryzysem wyobraźni¹²⁷. Problemem nie jest brak danych naukowych czy dowodów na zagrożenia, lecz fakt, że współczesna wyobraźnia polityczna uległa „uwiądowi”¹²⁸, uniemożliwiając wyobrażenie sobie gruntownej zmiany systemowej. Dominacja neoliberalnej kultury indywidualizmu sprawiła, że łatwiej przychodzi nam myśleć w kategoriach jednostkowej zaradności niż dobra wspólnego¹²⁹. Jak pisze Markiewka, żyjemy w „kulturze zaradności”, która uczy radzić sobie samemu, ale brakuje nam scenariuszy zbiorowej sprawczości, pokazujących, jak działać razem na poziomie politycznym¹³⁰. Społeczeństwa pozostają więc bierne nie z powodu obojętności, lecz dlatego, że nie potrafimy wyobrazić sobie alternatywnego ładu społeczno-ekonomicznego. w metaforycznym sensie „nastąpił już koniec przyszłości” – horyzont myślenia o innym świecie zdaje się zamknięty. Ten impas wyobraźni stanowi jedno z kluczowych wyzwań epoki antropocenu.

Pytanie o rolę sztuki w epoce antropocenu

Skoro rdzeniem kryzysu antropocenu jest kryzys narracji i wyobraźni, nasuwa się pytanie o możliwą rolę szeroko pojętej kultury, a zwłaszcza sztuki, jako przestrzeni regeneracji wyobraźni zbiorowej. Jeżeli świat wymaga dziś nowej opowieści, nowego języka i obrazów przyszłości, to właśnie praktyki artystyczne mogą potencjalnie pełnić funkcję generatora alternatyw. Nie oznacza to, oczywiście, że artyści mają dostarczyć gotowe modele gospodarcze czy polityczne rozwiązania kryzysu. Ich zadaniem może być raczej uwrażliwianie na to, co niewyobrażalne w ramach istniejących paradygmatów, tworzenie warunków do myślenia o świecie inaczej. Sztuka, dzięki swojej zdolności do spekulacji, metafory i eksperymentu, wydaje się obszarem, w którym można testować wyjście poza status quo. Inaczej wyobrażać sobie relacje człowieka z przyrodą, inne formy wspólnotowości czy inne ścieżki rozwoju.

Celem niniejszej refleksji nie jest ani naiwna afirmacja sztuki jako panaceum na kryzys planetarny, ani cyniczne przekreślenie jej znaczenia. Zamiast tego podjęta zostaje próba analizy potencjału i ograniczeń sztuki jako medium wyobraźni, odpowiedzialności i sprawczości w obliczu antropocenu. Należy się więc przyjrzeć, co sztuka może wnieść do

¹²⁷ Tomasz S. Markiewka, *Zmienić świat raz jeszcze. Jak wygrać walkę o klimat* (Warszawa: Czarna Owca, 2021), 160-162.

¹²⁸ Ibid., 160

¹²⁹ Ibid., 16-18.

¹³⁰ Ibid., 161-162

wyobrażenia i współtworzenia lepszej przyszłości, a zarazem jakie napotyka bariery strukturalne i paradoksy w kontekście globalnego kryzysu.

Sztuka jako przestrzeń wyobraźni i sprawczości

Postawione wyżej pytania o kulturotwórczą rolę sztuki rezonują z głosami zarówno filozofów, jak i samych artystów. Tomasz Markiewka, postulując odbudowę kategorii dobra wspólnego i demokratycznej sprawczości, wskazuje, że polem treningu tych pojęć może stać się właśnie sztuka i wyobraźnia artystyczna¹³¹. w obszarze sztuki, często na marginesie dominującego dyskursu władzy i poza utartymi instytucjami, łatwiej kontestować istniejące schematy myślenia i eksperymentować z nowymi wizjami wspólnotowości. Sztuka daje przestrzeń, by przekraczać granice języka i wyobraźni zbiorowej, które w mainstreamie politycznym wydają się nieprzekraczalne.

Podobny postulat formułuje Artur Żmijewski w swojej koncepcji *Stosowanych sztuk społecznych*. Żmijewski kwestionuje tradycyjne ujęcie sztuki jako autonomicznej sfery estetycznej, oderwanej od realnych problemów. Pyta prowokacyjnie: „Czy współczesna sztuka ma jakikolwiek widoczny społeczny skutek?”¹³². To retoryczne pytanie prowadzi go do krytyki artystycznej bierności – trwania przy wizji sztuki neutralnej, uprawianej z dystansu. Jego odpowiedź brzmi: artysta powinien wziąć odpowiedzialność za świat, w którym działa – nie jako komentator z boku, lecz jako współtwórca. Sztuka ma nie tylko opisywać rzeczywistość, ale aktywnie w nią ingerować¹³³: kształtować relacje społeczne, wzmacniać głosy wykluczonych, inicjować procesy przemiany społecznej.

Żmijewski zwraca uwagę, że wielu artystów doświadcza wewnętrznego rozdwojenia. Pragną uczestniczyć w życiu publicznym, a zarazem odczuwają wstyd lub opór przed działaniem politycznym. Ten wstyd wynika z obawy, że angażując się praktycznie, sztuka utraci autonomię albo ulegnie uwikłaniu w mechanizmy władzy¹³⁴. Skutkiem bywa często alienacja sztuki i wybór między artystyczną „sterylną nieszkodliwością” a polityczną bezsilnością. Przełamanie tego impasu, argumentuje Żmijewski, wymaga uświadomienia sobie, że sztuka i *tak* posiada sprawczość symboliczną. Nawet najbardziej „neutralne” działania artystyczne kształtują wyobrażenia, emocje i wizje wspólnoty, wpływając na porządki symboliczne naszego świata. Skoro polityka w gruncie rzeczy polega na

¹³¹ Ibid., 168-169.

¹³² Artur Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007), 15.

¹³³ Ibid., 17.

¹³⁴ Ibid., 16-17.

definiowaniu tego, co społecznie możliwe, to sztuka, jako praktyka posługująca się obrazami, narracjami i formami, może odgrywać istotną rolę w poszerzaniu pola możliwości¹³⁵.

W tym duchu Żmijewski postuluje swoistą etykę odpowiedzialności twórczej zamiast nowego stylu artystycznego. Artysta nie musi rezygnować z krytycznego potencjału ani jednoznacznie podporządkowywać się ideologii; powinien jednak świadomie wykorzystywać wpływ sztuki jako narzędzia zmiany społecznej¹³⁶. Stosowane sztuki społeczne nie są tu rozumiane jako sztuka propagandowa czy czysto utylitarna – chodzi raczej o praktykę twórczą, która wchodzi w relacje z innymi obszarami życia społecznego (nauką, aktywizmem, codziennymi praktykami) i akceptuje ryzyko niejednoznaczności¹³⁷, byle uczestniczyć w definiowaniu wspólnego świata. Postawa Żmijewskiego podkreśla więc potencjał sprawczy sztuki: jej zdolność do wpływania na narracje społeczne i wyobraźnię zbiorową.

Oczywiście, z perspektywy krytycznej należy dostrzec też ograniczenia takiego podejścia. Nawet jeśli sztuka ma moc kształtowania symboli, to przełożenie tego wpływu na realne zmiany społeczno-polityczne bywa niejawne i długofalowe. Sam Żmijewski przyznaje, że artyści obawiający się utraty autonomii historycznie mają ku temu powody. Przykłady upolitycznienia sztuki w XX wieku (od socrealizmu po propagandę) pokazały ryzyka instrumentalizacji sztuki¹³⁸. Dlatego kluczowe jest zachowanie równowagi: zaangażowanie nie może oznaczać prostego podporządkowania sztuki doraźnym celom politycznym, bo grozi to utratą wiarygodności i siły krytycznej. Sztuka działa najskuteczniej wtedy, gdy proponuje nowe języki i obrazy, poszerzając horyzont debaty, zamiast powielać istniejące slogany. Wymaga to jednak odwagi wyjścia poza bezpieczną strefę estetycznej autonomii i pogodzenia się z faktem, że sztuka *jest* formą działania we wspólnym świecie.

Język i wyobraźnia: interwencje krytyczne

Refleksję nad sprawczością sztuki pogłębia Andrzej Marzec, kierując uwagę na sam język jako pole artystycznej interwencji. Podobnie jak Żmijewski, Marzec domaga się realnego

¹³⁵ Ibid., 15-17.

¹³⁶ Ibid., 17-18.

¹³⁷ Ibid., 19-21.

¹³⁸ Ibid., 15.

wpływu sztuki na rzeczywistość społeczno-kulturową¹³⁹, lecz upatruje go przede wszystkim w kreatywnym przekształcaniu pojęć i narracji. Posługując się strategią spekulatywną, Marzec tworzy nowe kategorie pojęciowe, które mają zakwestionować utrwalone sposoby myślenia. Jego autorski termin „antropocień”¹⁴⁰ – złożony z greckiego *ánthropos* (człowiek) oraz polskiego *cień* – to przykład takiej konceptualnej interwencji. Neologizm ten stanowi celowe „zanieczyszczenie” czystego terminu *antropocen* poprzez dodanie cienia, rozumianego jako symbol wszystkiego, co wyparte i pomijane w dominującej narracji antropocentrycznej. Marzec tłumaczy, że *antropocień* jest pojęciem wieloznacznym i „żyznym”¹⁴¹, wprowadzając do dyskursu zamierzony dyskomfort pojęciowy, który obnaża ukryte założenia epoki człowieka.

Tego rodzaju pojęciowa praca jest według Marca nie tylko uwarżliwiająca, ale i sprawcza. *Antropocień* nie służy biernemu opisowi rzeczywistości, lecz działa performatywnie – ma wywołać zmianę w naszym myśleniu o świecie¹⁴². Poprzez językowe przesunięcie rozsadza utrwalone ramy pojęciowe i zmusza do innej refleksji. Marzec ilustruje to na przykładzie języka: w antropocentrycznej polszczyźnie tylko człowiek naprawdę „umiera”, podczas gdy zwierzęta co najwyżej „zdychają” albo „padają”, a rośliny „obumierają”. Te subtelne rozróżnienia semantyczne odbierają nie-ludzkim istotom pełnoprawny wymiar śmierci, utrwalając hierarchię, w której tylko życie ludzkie ma absolutną wartość¹⁴³. Jest to przykład tego, jak świadome przeformułowywanie języka jako forma oporu wobec takich narracji, może przełamać skostniałe schematy myślowe i otworzyć nas na inne perspektywy istnienia.

Wprowadzanie nowych metafor, obrazów i pojęć jest istotnym elementem poszerzania wyobraźni zbiorowej. Oczywiście, rodzi się pytanie, na ile takie konceptualne interwencje przekładają się na szerszy dyskurs społeczny poza akademią i sztuką. Niemniej jednak już samo zakwestionowanie języka, którym opisujemy kryzys planetarny, ma znaczenie: zmieniając język, stopniowo zmieniamy społeczną wyobraźnię tego kryzysu.

¹³⁹ Andrzej Marzec, *Antropocień. Filozofia Estetyka po końcu świata* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA, 2021), 10.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid., 16-17.

¹⁴³ Ibid., 145-146.

Sztuka jako laboratorium poznawcze i zmysłowe w antropocenie

W świetle powyższych rozważań można postrzegać sztukę nie tyle jako domenę estetyki, ile jako pewien sposób organizowania doświadczenia w epoce antropocenu. Heather Davis i Etienne Turpin, redaktorzy *Art in the Anthropocene*, podkreślają, że antropocen to nie tylko pojęcie naukowe, ale także doświadczenie zmysłowe, wymagające nowych metod poznania, odczuwania i obrazowania świata¹⁴⁴. Ich zdaniem sztuka jest jednym z nielicznych obszarów, gdzie możliwe staje się krytyczne eksperymentowanie z takimi nowymi wizjami rzeczywistości planetarnej¹⁴⁵. Sztuka nie powinna więc ograniczać się do ilustrowania danych naukowych o klimacie. Jej główną rolą jest otwieranie wyobraźni i pozwalanie, byśmy poczuli i pomyśleli inaczej o sposobach zamieszkiwania naszego wspólnego świata¹⁴⁶. Można powiedzieć, że galerie, pracownie i projekty artystyczne pełnią funkcję swoistych laboratoriów poznawczych, w których krzyżują się pytania etyczne, estetyczne i polityczne epoki antropocenu.

Istotnym wymiarem artystycznego przekształcania doświadczenia antropocenu jest sfera wizualna i zmysłowa. Nicholas Mirzoeff zwraca uwagę, że antropocen nie jest bezpośrednio widzialny¹⁴⁷ – znamy go poprzez wizualizacje, modele i narracje, które próbują uczynić niewyobrażalną skalę planetarnej zmiany zrozumiałą. Problem w tym, że dominujące dziś sposoby obrazowania antropocenu często okazują się „anaestetyczne” (znieczulające). Podając informacje w formie abstrakcyjnych danych, wykresów, symulacji czy spektakularnych ujęć, paradoksalnie tłumią realne zaangażowanie odbiorcy¹⁴⁸. w efekcie oglądamy katastrofę klimatyczną jak odległy spektakl, co budzi co najwyżej chwilową trwogę lub fascynację estetyczną, ale nie przekłada się na głęboką zmianę postaw. Mirzoeff ostrzega, że taka estetyzacja katastrofy prowadzi do odrętwienia. Widz przyzwyczaja się do obrazów destrukcji, traktuje je jak kolejne widowisko w mediach, zamiast odczuć rzeczywiste konsekwencje kryzysu¹⁴⁹. Wobec tak postawionego problemu należałoby by uznać, że sztuka powinna łamać istniejące schematy obrazowania. Zamiast powielać konwencje estetyczne, artystyczne strategie powinny pobudzać zmysły

¹⁴⁴ Heather Davis i Etienne Turpin, red., *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (London: Open Humanities Press, 2015), 3-4.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Nicholas Mirzoeff, „Visualizing the Anthropocene,” *Public Culture* 26, nr 2 (2014): 215.

¹⁴⁸ Ibid., 220-223.

¹⁴⁹ Ibid., 217, 221-222.

i zmieniać percepcję, przywracając poczucie *cielesnego* i *afektywnego* współuczestnictwa w świecie.

Potencjał i ograniczenia sztuki wobec kryzysu planetarnego

Przedstawione powyżej rozważania prowadzą do wniosku, że sztuka w dobie antropocenu staje się polem ścierania się wyobraźni, etyki i wiedzy. To właśnie na przecięciu wyobraźni politycznej, etyki odpowiedzialności oraz estetyki zmysłowej wyłania się przestrzeń dla sztuki jako *praktyki myślenia* o świecie na nowo. Działania artystyczne mogą pełnić rolę katalizatora nowych wyobrażeń. Mogą nie tylko komentować trwający kryzys klimatyczny, ale projektować inne relacje, wspólnoty, języki i formy współodczuwania, realnie wpływając na to, jak rozumiemy nasze miejsce na Ziemi i jak wyobrażamy sobie przyszłość. Sztuka, inaczej mówiąc, ma potencjał stać się inkubatorem etycznych i politycznych wyobrażeń, jakich potrzebujemy, by wyjść z impasu, w jakim znalazły się społeczeństwa nowoczesne wobec katastrofy planetarnej.

Należy jednak podkreślić, że taka wizja sztuki nie oznacza przypisania jej roli „zbawcy świata”. Potencjał nie jest gwarancją skuteczności, a ograniczenia sztuki jako medium społecznej zmiany są realne. Po pierwsze, oddziaływanie sztuki jest zwykle pośrednie i trudne do zmierzenia. Kształtuje klimaty intelektualne i wrażliwość, ale rzadko przekłada się na natychmiastowe decyzje polityczne. Wymaga to czasu i sprzyjających okoliczności, by idee zasiane przez artystów przeniknęły do głównego nurtu debaty lub ruchów społecznych. Po drugie, odbiorcy sztuki to często publiczność już w pewnym stopniu uprzywilejowana kulturowo; istnieje ryzyko, że sztuka zaangażowana będzie trafiać głównie do „przekonanych”, pozostając niezrozumiałą lub niewidoczną dla szerszego społeczeństwa. Po trzecie, występuje wspomniane wcześniej napięcie między autonomią a aktywizmem: instytucje artystyczne funkcjonują w określonych ramach ekonomicznych i politycznych, co może ograniczać radykalność przekazu. Nie jest tajemnicą, że galerie czy biennale nierzadko sponsorowane są przez korporacje współodpowiedzialne za kryzys ekologiczny, co rodzi pytania o szczerłość i wpływ krytyki formułowanej w tych przestrzeniach.

Wreszcie, sztuka musi uważać, by zamiast angażować – nie oswajała nas z katastrofą. Wspomniana wcześniej estetyzacja katastrofy pozostaje poważnym dylematem: piękne zdjęcia topniejących lodowców lub widowiskowe instalacje ukazujące zagładę mogą równie dobrze zachwycać formą, co znieczulać na treść. Jak pisze T.J. Demos, wiele

oficjalnych wizualizacji antropocenu prezentuje kryzys jako abstrakcyjną całość, wywołaną przez uniwersalnego „Człowieka”, zamiatając pod dywan kwestie odpowiedzialności i nierówności¹⁵⁰. Sztuka ma szansę to skorygować, ale tylko pod warunkiem, że uniknie ogólników i sięgnie po perspektywy peryferyjne, czyli głosy społeczności lokalnych, Istot niehumanicznych, ofiar kolonializmu i kapitalocenu. Demos wzywa do dekolonizacji widzenia i wiedzy w antropocenie¹⁵¹, co można rozumieć jako postulat, by zarówno nauka, jak i sztuka porzuciły uniwersalistyczną narrację „ludzkości jako całości” na rzecz ukazania konkretnych relacji władzy i zależności ekologicznych. To trudne zadanie, wymagające od artystów głębokiej świadomości politycznej i etycznej, a także współpracy z innymi dyscyplinami.

Podsumowując - sztuka w epoce antropocenu jawi się jako aktywny uczestnik przemian poznawczych i społecznych, ale jej oddziaływanie jest uwikłane w szereg napięć. Klimatologowie mówią, że do przezwyciężenia kryzysu potrzebna jest transformacja systemowa; filozofowie dodają, że potrzebna jest transformacja wyobraźni. Sztuka natomiast proponuje przestrzeń, w której owa transformacja wyobraźni może być ćwiczona, testowana, wcielana w formy symboliczne. Nie jest to ani panaceum, ani zbędny luksus – raczej *pole bitwy o przyszłość*, gdzie ścierają się różne wizje tego, kim jesteśmy i dokąd zmierzamy jako mieszkańcy planety.

W kolejnych rozdziałach przejdziemy od tej syntetycznej, problemowej refleksji do analizy konkretnych przypadków artystycznych. Rozdział 2 będzie poświęcony ewolucji sztuki środowiskowej i omówieniu jej współczesnych strategii: od pionierskich działań land artu i sztuki ekologicznej, przez bioart wykorzystujący procesy biologiczne, sztukę relacyjną angażującą społeczność, aż po dzisiejsze interwencje aktywistyczne i projekty eksplorujące sprawczość pozaludzką. Przyjrzymy się też zjawisku estetyzacji katastrofy we współczesnej kulturze oraz temu, jak kuratorzy i artyści konstruują wystawy podejmujące temat antropocenu. Będzie to próba rozpoznania, na ile sztuka może rzeczywiście być pomocna w walce z kryzysem, a także w jaki sposób wyobraża sobie świat *po antropocenie*.

¹⁵⁰ T.J. Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today* (Berlin: Sternberg Press, 2017), 16-17.

¹⁵¹ T.J. Demos, *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology* (Berlin: Sternberg Press, 2014), 54.

Rozdział 2: Sztuka wobec wyzwań antropocenu

2.1 Sztuka wobec wyzwań antropocenu – ewolucja, krytyka i nowe formy sprawczości

Zwrot ku naturze

Monumentalne ingerencje w krajobraz

U schyłku lat 60. XX wieku artyści tacy jak Robert Smithson, Michael Heizer czy Nancy Holt zaczęli wynosić sztukę poza galerię, dokonując monumentalnych ingerencji w naturalny krajobraz. Ruch ten nazwano land artem, czyli sztuką ziemi. Powstawały wtedy słynne earthworks, jak *Spiral Jetty* Smithsona (1970) – spiralna grobla z kamieni i ziemi usypana w wodach Wielkiego Jeziora Słonego, czy *Double Negative* Heizera (1969) – ogromna „rana” wydrążona w skale pustyni Nevady. Twórcy land artu wykorzystywali ziemię, skały, piasek czy wodę jako tworzywo artystyczne i operowali olbrzymią skalą. Ich prace często były dostępne tylko in situ, w odległych plenerach, a dokumentacja (fotografie, mapy) służyła jako substytut dzieła w galerii. Działania te stanowiły radykalne odejście od tradycyjnego obiektu sztuki i komercyjnego rynku – naturę uczyniono przestrzenią i materiałem sztuki.

Choć land art zmienił myślenie o relacji sztuki i środowiska, jego podejście do ekologii bywało ambiwalentne. Większość prac koncentrowała się na estetycznym doświadczeniu krajobrazu, nie odnosząc się bezpośrednio do problemów ekologicznych. Dzieła artystów takich jak Heizer czy De Maria sytuowały modernistyczne formy w dzikich pejzażach, lecz nie zajmowały się one destrukcją środowiska ani jego ochroną. Niekiedy same ingerencje (np. wycięcie ton skał pod *Double Negative*) oznaczały dewastację terenu. Land art eksponował potęgę natury i procesy entropii. Przykładowo *Spiral Jetty* z czasem pokryła

się solą i bywała zalewana przez wody, ale nie formułował jeszcze krytyki wpływu człowieka na środowisko. Krytycy wskazują, że sztuka ziemi tamtego okresu traktowała krajobraz jako tworzywo rzeźbiarskie, pomijając jego aspekty ekologiczne¹⁵². Mimo to zapoczątkowała ważny zwrot wyprowadzając sztukę w przestrzeń pozamiejską, uwrażliwiając odbiorcę na bezpośredni kontakt z ziemią, horyzontem, siłami natury. Był to pierwszy etap ewolucji sztuki wobec środowiska, który przygotował grunt pod dalsze, bardziej zaangażowane eko przemiany.

Sztuka utrzymania i ekologia codzienności.

W latach 70. uwaga części artystów przesunęła się z spektakularnych ingerencji ku podtrzymywaniu i pielęgnacji, zarówno w wymiarze społecznym, jak i środowiskowym. Pojęciem kluczowym stało się „maintenance” (utrzymanie), rozumiane jako codzienna troska o ład życia i otoczenia. Kuratorka Barbara Matilsky definiowała ekologię właśnie jako „naukę o *planetarnym gospodarstwie domowym*”, zajmującą się utrzymywaniem relacji podtrzymujących życie. Takie ujęcie, odwołujące się do greckiego źródłosłowu *oikos* (dom)¹⁵³, podkreśla, że troska o środowisko zaczyna się od rutynowych czynności opiekuńczych. W duchu tym Mierle Laderman Ukeles ogłosiła w 1969 r. manifest *Maintenance Art*¹⁵⁴, uznając sprzątanie, mycie, opiekę nad dziećmi czy odpadami za pełnoprawną sztukę. Jej „Manifest sztuki utrzymania” włączał niewidoczną pracę kobiet i pracowników komunalnych w ramy sztuki, krytykując kulturową degradację tych działań. Ukeles zaczęła wykonywać publicznie prozaiczne czynności, np. myła podłogi muzeum (*Washing/Tracks/Maintenance*, 1973), podnosząc je do rangi performance’u. Sztuka utrzymania zwracała uwagę na to, co podtrzymuje życie społeczne i ekologiczne, choć bywa ignorowane.

Na gruncie ekologicznym strategia ta oznaczała skupienie na codziennych praktykach dbania o środowisko. Przykładem jest wieloletni projekt Ukeles *Touch Sanitation* (1979–80)¹⁵⁵, podczas którego artystka spotkała się z 8500 nowojorskimi śmieciarzami, każdemu dziękując za „utrzymanie przy życiu miasta” poprzez wywóz odpadów. Ten performans, polegający na uścisku dłoni każdego pracownika Sanitation Department, wydobył na

¹⁵² Demos, *Decolonizing Nature*, 44-45.

¹⁵³ Ibid., 39-40

¹⁵⁴ Mierle Laderman Ukeles, „Manifesto for Maintenance Art 1969!” Queens Museum, 1969, dostęp 4 marca 2023, <https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf>

¹⁵⁵ Florian Malzacher, red., *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce. Podręcznik* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2018), 248-249.

światło dzienne heroizm codziennej pracy na rzecz czystości miejskiego ekosystemu. Ukeles została też etatową artystką-rezydentką w Departamencie Sanitation, integrując sztukę z systemem gospodarki odpadami¹⁵⁶. Innym nurtem „ekologii codzienności” były drobne interwencje w przestrzeni publicznej mające poprawić lokalne warunki. Artyści podejmowali się na przykład oczyszczania fragmentów zanieczyszczonych rzek czy parków, organizując społeczne akcje sprzątania jako gest artystyczny. Przykładowo Hans Haacke w pracy *Rhine-Water Purification Plant* (1972) stworzył w muzeum funkcjonującą instalację do filtrowania brudnej wody z Renu. Po chemicznym oczyszczeniu trafiała ona do akwarium ze złotymi rybkami, co symbolizowało przywrócenie życia skażonej naturze. Dzieło to nie tylko *prezentowało* proces uzdrawiania środowiska, ale realnie go wykonywało, zmieniając galerię sztuki w laboratorium ekologicznej odnowy¹⁵⁷. Takie przykłady pokazują, że w latach 70. sztuka zaangażowana ekologicznie zaczęła przyjmować formę troski o świat wokół nas, poprzez afirmację zwykłych czynności konserwacji, naprawy i sprzątania rozumianych jako twórcze i etyczne praktyki artystyczne.

Działania procesualne i performatywne.

Kolejnym etapem rozwoju sztuki środowiskowej stały się projekty procesualne i performans – rozciągnięte w czasie, często partycypacyjne działania, w których sama zmiana lub *wzrost* stanowiły istotę dzieła. w odróżnieniu od statycznych obiektów land artu czy jednorazowych gestów, artyści lat 70. i 80. podejmowali prace trwające miesiące i lata, nieraz angażujące społeczności lokalne. Joseph Beuys, propagator idei *rzeźby społecznej*, w ramach documenta 7¹⁵⁸ w Kassel zainicjował w 1982 r. akcję 7000 dębów. Rozpoczął wówczas wieloletni projekt zasadzenia siedmiu tysięcy drzew w przestrzeni miasta, każdemu towarzyszył bazaltowy obelisk. Sadzenie drzew, wykonywane przez artystę i mieszkańców, było rozłożonym na 5 lat performansem ekologicznym, który faktycznie zazielenił Kassel i zaangażował społeczność w działanie na rzecz środowiska. Projekt Beuysa ukazał nową formę sprawczości sztuki: zamiast tworzyć symboliczne przedstawienie natury, artysta *realnie przekształcił* fragment środowiska miejskiego, włączając odbiorców w proces zmian. Podobną logikę miał projekt Agnes Denes

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Demos, *Decolonizing Nature*, 47.

¹⁵⁸ „Documenta 7,” documenta, dostęp 4 marca 2023, <https://documenta.de/en/retrospective/documenta-7>.

Wheatfield – a Confrontation (1982)¹⁵⁹, gdzie artystka obsiała dwa akry zdegradowanego terenu miasta na Manhattanie ziarnem pszenicy, pielęgnowała je przez kilka miesięcy, po czym zebrała plony. *Wheatfield* stanowiło kontrast między bujnym łanem zboża a drapaczami chmur Wall Street w tle, zwracając uwagę na konflikt pomiędzy naturą, a kulturą. Była to jednak przede wszystkim praca procesualna krytyczna wobec marnotrawstwa (ziarna zebrane z pola rozdano i zasiano ponownie).

W sztuce procesualnej istotne stało się także łączenie nauki i ekologii. Najbardziej rozpoznawalnym przykładem jest *Portable Fish Farm* (1971) duetu Helen Mayer Harrison i Newton Harrison¹⁶⁰. Praca opierała się na mobilnej hodowli zainstalowanej w galerii, gdzie w sześciu basenach artyści utrzymywali różne gatunki ryb i skorupiaków, a następnie rytualnie je odławiali i serwowali podczas finałowej uczty. Dzieło to łączyło instalację z elementem performansu kulinarnego, podejmując problem etycznego pozyskiwania żywności i więzi człowieka z cyklem natury. Innymi odsłonami serii *Survival Pieces* (1970–1974), podczas których w instytucjach sztuki tworzyli *działające mikrosystemy*, była np. hodowla krewetek w solankowych „stawach” (*Shrimp Farm*)¹⁶¹ czy miniaturowy sad określany metaforycznie „ostatnim sadem w Orange County” z drzewkami cytrusowymi w skrzyniach (*Portable Orchard*)¹⁶². Takie artystyczne eksperymenty ekologiczne demonstrowały możliwości samowystarczальной uprawy żywności i krytkowały rolnictwo przemysłowe. w *Portable Orchard* Harrisonowie przeciwstawiali organiczny sad destrukcyjnemu rozwojowi przedmieść. Równolegle Mel Chin na początku lat 90. zrealizował projekt *Revival Field* (1990–93)¹⁶³, tworząc na zdegradowanym terenie hutniczym ogród fitoremediacyjny, zasadził rośliny hiperakumulujące metale ciężkie, by oczyścić glebę. Było to przedsięwzięcie z pogranicza sztuki i biologii, trwające kilka sezonów wegetacyjnych. Artysta współpracował z botanikiem, a efektem była realna poprawa stanu gleby na poletku. Sztuka stała się tu katalizatorem faktycznej naprawy środowiska. Działania procesualne i performatywne końca XX wieku cechowała właśnie taka nowa sprawczość: artyści nie tylko reprezentowali problemy ekologiczne, ale podejmowali próby ich praktycznego

¹⁵⁹ Agnes Denes, „Wheatfield - a Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan (1982),” Agnes Denes Studio, dostęp 4 marca 2023, <http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html>.

¹⁶⁰ Helen Mayer Harrison i Newton Harrison, „Portable Fish Farm - Survival Piece #3 (1971),” The Harrison Studio, dostęp 4 marca 2023, <https://www.theharrisonstudio.net/portable-fish-farm-survival-piece-3-1971>.

¹⁶¹ Helen Mayer Harrison i Newton Harrison, „Shrimp Farm - Survival Piece #2,” The Harrison Studio, dostęp 4 marca 2023, <https://www.theharrisonstudio.net/shrimp-farm-survival-piece-2>.

¹⁶² Helen Mayer Harrison i Newton Harrison, „Portable Orchard (1972-73),” The Harrison Studio, dostęp 4 marca 2023, <https://www.theharrisonstudio.net/portable-orchard-1972-73>.

¹⁶³ „Revival Field,” Arte Útil, dostęp 14 marca 2023, <https://arte-util.org/projects/revival-field/>.

rozwiązywania, sadząc drzewa, oczyszczając wodę czy ziemię, zakładając ogrody, często angażując przy tym szerszą publiczność we wspólne działanie.

Polskie ścieżki sztuki ekologicznej.

Polska sztuka zaangażowana ekologicznie rozwijała się od lat 60. wyjątkowo wcześniej na tle innych krajów Europy¹⁶⁴. Już pod koniec lat 50. i w latach 60. rodzimi artyści podejmowali tematy związane z naturą, krajobrazem i zagrożeniami środowiska, często w ramach plenerów i sympozjów artystycznych odbywających się poza wielkimi centrami. Kluczową rolę odegrały eksperymenty konceptualne i efemeryczne akcje w plenerze, realizowane m.in. podczas Ogólnopolskich Plenerów w Osiekach (1963–1981) oraz w trakcie legendarnego pleneru Ziemia Zgorzelecka '71. Ten ostatni, zorganizowany w 1971 r. na terenach Zagłębia Turoszowskiego, już w swojej deklaracji programowej przestrzegał przed powielaniem w Polsce błędów ekologicznych Zachodu. w obliczu planowanej industrializacji artyści wzywali do rozwagi i ochrony środowiska. Okazało się to głosem profetycznym - twórcy uprzedzali ekologiczne koszty uprzemysłowienia zanim stały się one oczywiste. Działania polskich artystów toczyły się w realiach socjalistycznego państwa, gdzie oficjalnie dominował technokratyczny entuzjazm dla postępu. Sztuka ekologiczna w PRL przybrała zatem formę sztuki politycznej, często aluzyjnej lub subwersywnej wobec oficjalnej ideologii rozwoju. Artyści używali z jednej strony „języka przyrody” (materialnie włączając elementy natury w dzieła), z drugiej – „języka techniki” (odwołując się do pojęć naukowych, form przemysłowych). To zderzenie natury i techniki nadawało ich pracom niepokojący, krytyczny ton¹⁶⁵.

W od lat 60-tych zaczęły powstać w Polsce imponujące, choć realizowane skromnymi środkami prace podejmujące wątki ekologiczne. Włodzimierz Borowski już w 1967 r. w Osiekach wykonał działanie podczas którego zatopił w jeziorze okno domku campingowego podkreślając efemeryczność wytworów kultury wobec sił natury¹⁶⁶. Jerzy Rosołowicz badał związki natury i techniki, tworząc m.in. *Naczynie do łapania rosy*¹⁶⁷. Wanda Gołkowska, podczas pleneru Ziemia Zgorzelecka 1971 w pracy-manifeście *Dezaprobator*,

¹⁶⁴ Redakcja, „Kłęska urodzaju: Początki sztuki ekologicznie zaangażowanej w Polsce w GSW Opole,” *Magazyn Szum*, dostęp 25 marca 2023, <https://magazynszum.pl/kleska-urodzaju-poczatki-sztuki-ekologicznie-zaangazowanej-w-polsce-w-gsw-opole/>.

¹⁶⁵ Redakcja, „Kłęska urodzaju.”

¹⁶⁶ „VII Pokaz Synkretyczny pt. «Zdjęcie kapelusza», Osieki, 1967,” Archiwum Włodzimierza Borowskiego, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, dostęp 25 marca 2023, <https://archiwum.artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-wlodzimierza-borowskiego/1184?read=all>.

¹⁶⁷ Joanna Sokołowska, „Profil artysty: Jerzy Rosołowicz,” w: *Zasoby Muzeum Sztuki w Łodzi*, Muzeum Sztuki w Łodzi, <https://zasoby.msl.org.pl/martists/view/254> (dostęp 25 marca 2023).

skrytykowała nadprodukcję dzieł sztuki, postulując ograniczenie twórczości artystycznej i stworzenie "urzędu patentowego" do odrzucania wtórnych koncepcji¹⁶⁸. w trakcie tego samego pleneru Andrzej Matuszewski stworzył pracę używając fragmentu ściany węgla, którą pozyskał z odkrywki, chcąc w ten sposób zachować i zadokumentować historię miejsca, które przestało istnieć w wyniku prac kopalnianych¹⁶⁹. Konrad Jarodzki w akcji "Zapis przestrzeni" symbolicznie ujarzmił industrialny krajobraz kopalni, rozciągając za sobą białą taśmę, która podkreślała nierówności terenu i uwypuklała wpływ człowieka na naturalny pejzaż¹⁷⁰. Stefan Papp, krakowski rzeźbiarz, zrealizował w latach 70. XX wieku pionierski, przewencyjny projekt artystyczny o charakterze ekologicznym.¹⁷¹ Jego akcja *Drzewa umierają publicznie* z 1975 roku, realizowana w Zielonej Górze polegała na rozwieszeniu w przestrzeni miejskiej tysiąca plakatów-nekrologów, które informowały o śmierci drzew z powodu wyłożenia ulicy brukiem. Działanie to, zorganizowane z pomocą uczniów lokalnej szkoły, miało na celu nie tylko zwrócenie uwagi na problem dewastacji środowiska, ale także zaangażowanie społeczności i wywołanie reakcji, która wykraczała poza tradycyjne ramy galerii sztuki. Akcja wywołała poruszenie i spowodowała reakcję władz partyjnych. Mimo że nekrologi zostały zerwane, ich oddziaływanie mocno zapisało się w pamięci mieszkańców, stając się przykładem skutecznej interwencji artystycznej o wymiarze społecznym i politycznym.¹⁷² Te wczesne prace cechował brak monumentalności, realizowano je niskim nakładem, przez co były mniej spektakularne niż amerykański land art. Jednak właśnie dzięki temu nierzadko miały charakter manifestów ekologii codzienności: zamiast przenosić góry, wskazywały na drobne gesty poszanowania natury tu i teraz.

Na osobne miejsce zasługuje Teresa Murak, pionierka polskiej sztuki ekologicznej i feministycznej. Od pierwszych akcji w 1973 r. (zasiewy rzeżuchy na płótnie i noszenie „zielonego płaszcza” z kiełkujących roślin) Murak konsekwentnie wprowadzała naturę w sferę intymną i sakralną. Jej słynna *Procesja* (1974)¹⁷³, czyli przemarsz artystki w szacie

¹⁶⁸ Anna Krukowska i Małgorzata Rzerzycha-Myśliwy, *Odkrywki. Kropla wiedzy o plenerze Ziemia Zgorzelecka 1971–2021*, Muzeum Współczesne Wrocław i Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, 2021, 9.

¹⁶⁹ Ibid., 10.

¹⁷⁰ Ibid., 9.

¹⁷¹ Piotr Słodkowski, "Wystawianie sztuki jako działanie zapobiegawcze," w *Humanistyka przewencyjna*, red. Ewa Domańska, Piotr Słodkowski i Monika Stobiecka (Warszawa–Poznań: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Poznańskie Centrum Dziedzictwa, 2022), 6-7.

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Maryla Sitkowska, "Teresa Murak," *Culture.pl*, styczeń 2003, aktualizacja kwiecień 2020, <https://culture.pl/pl/tworca/teresa-murak> (dostęp 25 marca 2023).

porośniętej kielkami, połączyła rytuał religijny z celebracją wegetacji. Murak angażowała w performansy elementy środowiska – ziemię, nasiona, wodę, błoto. Jej działania, choć wpisują się w nurt eko-artu, wyróżniały się mistyczną treścią: w kiełkowaniu roślin artystka dostrzegała symbol odnowy życia.

Polska sztuka ekologiczna rozwijała się więc wielotorowo, od konceptualnych akcji protestu po ekofeministyczne rytuały. Co istotne, już w latach 70. polscy artyści formułowali konkretne postulaty ochrony środowiska, nieraz współpracując z naukowcami lub lokalną ludnością. Organizowane w ramach grupowych plenerów „ekowencje”¹⁷⁴, jak je nazwano, były wydarzeniami, gdzie sztuka stawiała się platformą dyskusji o ekologii i przestrzenią testowania utopijnych pomysłów dla dobra wspólnego.

Powyższe przykłady pokazują jak sztuka ekologiczna w swych początkowych stadiach przybierała przeróżne formy, od heroicznych gestów przekształcania krajobrazu przez strategie utrzymania i codziennej troski, po złożone procesy i akcje performatywne oraz polskie realizacje o wymiarze zarówno politycznym, jak i duchowym. Krytyka destrukcji środowiska stawiała się coraz bardziej jawna, a artyści stopniowo przechodzili od symbolicznych interwencji do rzeczywistych działań naprawczych. Tym samym torowali drogę nowym formom artystycznej sprawczości – takim, które w obliczu kryzysu ekologicznego nie tylko obrazują problemy, ale aktywnie współkształtują świat, poszukując dla planetarnego „gospodarstwa domowego” dróg uzdrowienia.

Nowe formuły artystyczne w XXI wieku

Coraz częstsze debaty pojawiające się dyskusji publicznej na temat zmian klimatycznych w pierwszych dekadach XXI wieku, wpłynęły znacząco na zainteresowanie problematyką środowiskową w sztuce współczesnej. Eskalacja katastrof naturalnych, informacje o masowym wymieraniu gatunków oraz narastające nierówności społeczne sprawiły, że artyści zaczęli coraz mocniej angażować się w działania społeczno-ekologiczne, poszukując nowych form wypowiedzi, które mogą skutecznie wpływać na świadomość społeczną. Choć różnią się od siebie znacząco pod kątem formalnym łączy je namysł krytyczny kwestionujący antropocentryzm i uwzględniające sprawczość innych niż ludzkie podmiotów.

¹⁷⁴ Redakcja, "Kłęska urodzaju."

Sztuka jako narzędzie interwencji społeczno-ekologicznej

Jednym z najważniejszych nurtów sztuki ekologicznej XXI wieku są działania artystyczno-aktywistyczne, w tym te łączące interwencję społeczną i ekologię. Sztuka środowiskowa nie ogranicza się już do symbolicznego komentowania. Coraz częściej walczy o realny wpływ na świadomość społeczną wobec zmian klimatu¹⁷⁵. Badacze wskazują, że siła takiej sztuki zaangażowanej wynika z jej zdolności do wywoływania zmian kulturowych, poznawczych i psychologicznych. Twórcze działania potrafią kształtować postawy, edukować i włączać społeczności do działania. Ruchy ekologiczne świadomie sięgają po środki artystyczne, aby edukować, angażować ludzi w protesty i wzmacniać poczucie wspólnoty, co zwiększa zasięg i skuteczność ich przekazu¹⁷⁶. W efekcie ukształtował się nurt określany nieraz jako *artivism* (artystyczny aktywizm), gdzie granica między sztuką a aktywnością obywatelską się zaciera. Jak zauważa Diana Lelonek, trudno dziś pozostać obojętnym, coraz więcej artystów włącza się w ruchy ekologiczne, a nawet podczas protestów (np. Strajku dla Ziemi) pojawiają się specjalne sekcje „artywistyczne” integrujące twórców i aktywistów¹⁷⁷.

Jednym z głównych pól takiej działalności jest przestrzeń miejska, gdzie artyści interweniują, by zwrócić uwagę na potrzebę zieleni i troski o ekosystemy w codziennym życiu mieszkańców. Przykładem jest Joanna Rajkowska, która stworzyła w Warszawie głośną instalację *Dotleniacz* (2007)¹⁷⁸. Na zaniedbanym placu urządziła oczko wodne z roślinami dotleniającymi wodę, tworząc publiczny mikro-park. Ten „miejski ekosystem” zapewniał świeże powietrze i zapraszał ludzi do wspólnego spędzania czasu. Był to zarazem gest artystyczny i proekologiczny, pokazujący jak natura może ożywiać tkankę miejską. *Dotleniacz* stał się popularnym miejscem spotkań, a Rajkowska – jak podkreślano przy okazji nagrody Paszport „Polityki”¹⁷⁹ – działała „na pograniczu sztuki, natury i życia”, oddając miasto jego mieszkańcom i przywracając w nim przestrzeń do oddechu i refleksji.

¹⁷⁵ T.J. Demos, „Contemporary Art and the Politics of Ecology: An Introduction,” *Third Text* 27, nr 1 (styczeń 2013): 7.

¹⁷⁶ Teresa Sanz i Beatriz Rodriguez-Labajos, „Does artistic activism change anything? Strategic and transformative effects of arts in anti-coal struggles in Oakland, CA,” *Geoforum* 122 (2021): 41.

¹⁷⁷ Piotr Policht, „Diana Lelonek,” *Culture.pl*, czerwiec 2017, aktualizacja sierpień 2020, <https://culture.pl/pl/tworca/diana-lelonek> (dostęp 25 marca 2023).

¹⁷⁸ Joanna Rajkowska, „Dotleniacz,” Joanna Rajkowska, dostęp 25 marca 2023, <https://www.rajkowska.com/dotleniacz-2/>.

¹⁷⁹ Redakcja, „Sztuki wizualne. Joanna Rajkowska,” *Polityka*, dostęp 10 kwietnia 2023, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/241297,1.sztuki-wizualne-joanna-rajkowska.read>.

Nic więc dziwnego, że po zakończeniu projektu, jego likwidacja przyniosła duże niezadowolenie wśród okolicznych mieszkańców¹⁸⁰.

Innym obszarem artystycznych interwencji budzącym jeszcze większe emocje są naturalne ekosystemy i przyroda pozamiejska. w Polsce symbolem takich działań stała się Cecylia Malik, krakowska artystka i aktywistka. Szerokim echem odbiła się jej akcja *Matki Polki na wyrębie*¹⁸¹. Był to oddolny ruch zainicjowany w 2017 roku, w którym matki z dziećmi protestowały przeciw masowej wycince drzew (m.in. w Puszczy Białowieskiej). Malik wraz z innymi kobietami w wymowny sposób karmiła piersią niemowlęta na pniach ściętych drzew, stając się żywym symbolem matek broniących natury dla przyszłych generacji. Ta pokojowa, lecz dramatyczna forma protestu zwróciła uwagę mediów na dewastację prastarej puszczy. Matki siedzące w „cmentarzysku drzew” przemówiły w imieniu niemego lasu, domagając się jego ochrony¹⁸². Również rzeki zyskały swe rzeczniczki dzięki kolektywowi zainicjowanemu przez Malik. Siostry Rzeki¹⁸³, akcja zapoczątkowana przez Cecylię Malik wraz z Anną Grajewską i Agatą Bargiel, to seria happeningów, podczas których kobiety wchodziły do rzek, aby w imieniu Koalicji Ratujmy Rzeki protestować przeciwko budowie drogi wodnej E40 i zapory w Siarzewie. Poprzez ten poetycki gest przyjmowania imion, a tym samym reprezentowania konkretnych rzek, artystki nagłaśniały problem ich regulacji i dewastacji ich naturalnych koryt. Kampanie Malik cechuje ścisłe połączenie sztuki z aktywnością obywatelską: działania performatywne stają się częścią szerszych koalicji społecznych. Praktykę Malik można definiować jako „rzeźbę społeczną” w duchu Beuysa – sztukę, która realnie współkształtuje rzeczywistość społeczno-ekologiczną. Jej projekty powstają we współpracy z naukowcami, mieszkańcami i aktywistami, a kreatywność służy mobilizacji społeczności do walki o wspólne dobro, czy to zielony skwer w mieście, czy dzika rzeka¹⁸⁴.

Działalność takich artystek jak Rajkowska czy Malik pokazuje, że sztuka może pełnić rolę katalizatora zmian, oferując nowe symbole, rytuały i przestrzenie dla ruchów

¹⁸⁰ Joanna Rajkowska, „Dotleniacz,” Sztuka Publiczna, dostęp 10 kwietnia 2023, <https://sztukapubliczna.pl/pl/dotleniacz-joanna-rajkowska/czytaj/100>.

¹⁸¹ Cecylia Malik, „Matki Polki na wyrębie,” Cecylia Malik, dostęp 10 kwietnia 2023, <https://www.cecylialalik.pl/pl/drzewa/MatkiPolkiNaWyrębie>.

¹⁸² Natalia Sawka, „Trzymając w rękach malutkie dzieci, kobiety usiadły na świeżo wyciętych konarach drzew,” Krytyka Polityczna, dostęp 10 kwietnia 2023, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/miasto/lex-szyszko-protest/>.

¹⁸³ Cecylia Malik, „Siostry Rzeki,” Cecylia Malik, dostęp 10 kwietnia 2023, <https://www.cecylialalik.pl/pl/rzeki/SiostryRzeki>.

¹⁸⁴ Marcin Polak, „Wywiad Rzeki / Cecylia Malik,” Miej Miejsce, dostęp 10 kwietnia 2023, <https://miejmiejsce.com/sztuka/wywiad-rzeka-cecylia-malik>

ekologicznych. Instalacje i happeningi poszerzają oddziaływanie protestów, przyciągając uwagę mediów i wyobraźnię społeczną. Malik podkreśla, że protesty muszą chwytać za serce i oko. Stąd jej pomysłowe akcje, jak np. plecenie 6-kilometrowego warkocza symbolizującego rzekę Białkę¹⁸⁵, przyciągają zarówno zwykłych ludzi, jak i polityków. Dzięki takiej strategii sztuka staje się narzędziem oddolnej zmiany, pomaga budować szerszą koalicję wokół postulatów ekologicznych, przekładając je na język zrozumiały i angażujący emocjonalnie.

Z innego punktu wychodzi twórczość Diany Lelonek, która poszukuje rozwiązań w środowisku już w pełni zdegradowanym. w projekcie *Hałda rokitnikowa*¹⁸⁶, artystka zajęła się terenami pogórnymi Wielkopolski, wyjąłowionymi przez odkrywki węgla brunatnego. Obserwując, iż na zdegradowanych hałdach świetnie rośnie rokitnik, Lelonek zaproponowała wizję przekształcenia nieużytków w uprawy prozdrowotnych owoców nadających się na przetwory i soki. Projekt ten łączy sztukę z ekonomią i ekologią: artystka proponuje przemianę regionu górniczego w region produkujący ekologiczne dobra, co stanowi zarówno medium dyskusji o przyszłości postwęglowej, jak i realną alternatywę gospodarczą¹⁸⁷. To przykład artystycznej interwencji, która wychodzi poza galerię – staje się laboratorium zmiany społecznej, angażując lokalną społeczność i władze do myślenia o zrównoważonym rozwoju.

Oczywiście artystyczny aktywizm ekologiczny nie występuje tylko w Polsce, a ma wymiar globalny. Przykładem jest projekt fotograficzny *Drowning World* Gideona Mendela¹⁸⁸, rozpoczęty w 2007 roku, w którym artysta dokumentuje ofiary powodzi na całym świecie. Jego poruszające portrety ludzi stojących po pas w wodzie w zalanych domach unaoczniają ludzkie oblicze kryzysu klimatycznego. Fotografie Mendela funkcjonują zarazem jako dzieła sztuki i jako materiał kampanii społecznej, były prezentowane na ulicznych wystawach i w mediach, budząc empatię dla ofiar ekstremalnych zjawisk pogodowych. Estetyka Mendela, łącząca piękno kadrów z grozą powodzi, skutecznie zwraca uwagę opinii publicznej na skutki globalnego ocieplenia.

¹⁸⁵ Katarzyna Wiekiera, „Raj w życiu jest nad rzeką: rozmowa z Cecylią Malik”. *Dzisiejsze Życie*, maj 2024. Dostęp 10 czerwca 2024. <https://dzisiezycie.pl/archiwum/2024/maj-2024/raj-w-zyciu-jest-nad-rzeka-rozmowa-z-cecylia-malik>.

¹⁸⁶ Diana Lelonek, „Seaberry Slagheap”. Diana Lelonek, od 2018. dostęp 5 maja 2023. <http://dianalelonek.com/portfolio/seaberryslagheap/>.

¹⁸⁷ Piotr Policht, „Diana Lelonek”. *Culture.pl*, dostęp 5 maja 2023. <https://culture.pl/pl/tworca/diana-lelonek>.

¹⁸⁸ Gideon Mendel, „Drowning World,” Gideon Mendel, Dostęp 5 maja 2023, <https://gideonmendel.com/drowning-world-introduction/>.

Jest to tylko kilka przykładów na styku sztuki, ekologii i aktywizmu, traktujących sztukę jako narzędzie interwencji społeczno-środowiskowej. Działania w przestrzeni publicznej, od miejskich instalacji poprawiających mikroklimat, przez performanse uwrażliwiające na los drzew i rzek, po projekty fotograficzne i land-artowe, pełnią funkcję alarmu i katalizatora. Twórcy tacy jak Rajkowska, Malik, Lelonek czy Mendel uzbrajają społeczeństwo w wyobraźnię potrzebną do stawienia czoła kryzysowi klimatycznemu. Dzięki nim abstrakcyjne hasła ekologiczne przekładają się na konkretne obrazy i doświadczenia, które poruszają emocje i pobudzają do działania tu i teraz. Sztuka staje się więc potencjalnym narzędziem budowania społecznej wrażliwości w obliczu wyzwań ekologicznych.

Posthumanizm i nie-ludzka sprawczość w sztuce

Równolegle do artystycznego aktywizmu rozwija się nurt posthumanistyczny w sztuce, kwestionujący antropocentryczną wizję świata i tradycyjne podziały na naturę i kulturę. Postantropocentryzm w sztuce oznacza świadome przesunięcie uwagi z człowieka jako „miary wszechrzeczy” na współdziałanie człowieka z innymi formami istnienia – zwierzętami, roślinami, a nawet bytami nieożywionymi. Filozoficzne inspiracje tego podejścia płyną m.in. z nowego materializmu i teorii pokrewnych, które przypisują materii i istotom nie-ludzkim sprawczość oraz podkreślają *uwikłanie* ludzi w sieci powiązań z otoczeniem. Posthumanistyczna sztuka odrzuca zatem dualizm natura/kultura jako konstrukcję myślową, zamiast tego proponuje myślenie o świecie w kategoriach „współbycia”, relacyjności i wzajemnej zależności wszystkich bytów. Jak ujął to Antje Jacobs za Haraway - potrzebujemy odejścia od utartych schematów wiedzy opartych na przeciwstawieniu człowieka i natury. Współczesna sztuka ekologiczna coraz częściej staje się polem eksperymentu, gdzie ludzie i „inne-niż-ludzkie” organizmy współtworzą nowe, ekocentryczne spojrzenie na świat¹⁸⁹.

Diana Lelonek, obok działań interwencyjnych, realizuje projekty artystyczne wpisujące się również w nurt posthumanistyczny. w jej twórczości widać konsekwentne dążenie do przełamania skostniałego podziału na kulturę i naturę oraz ukazania sieci współzależności między ludźmi a innymi organizmami. Sztandarowym projektem Lelonek jest *Centrum*

¹⁸⁹ Antje Jacobs, Steven Devleminck, i Karin Hannes, „Co-Creatively Producing Knowledge With Other-Than-Human Organisms in a (Bio)Technology-Controlled Artistic Environment,” *Social Inclusion* 11, nr 3 (2023): 61-62.

*Żywych Rzeczy*¹⁹⁰, założona przez artystkę quasi-instytucja badawcza, gromadząca porzucone przez ludzi przedmioty zasiedlone przez organizmy żywe. w „centrum” tym stare buty porośnięte mchem czy nadtopione plastiki pokryte grzybnia prezentowane są jak eksponaty przyrodnicze, tyle że tworzą je hybrydy wytworów kultury i dzikiej natury. Ideą Lelonek jest pokazanie, że to co uznajemy za odpad i „martwy” obiekt, w rzeczywistości staje się podłożem nowego życia¹⁹¹. Natura i kultura przenikają się, a granica między nimi rozplywa. Artystka mówi wręcz o *splocie systemu ekonomicznego późnego kapitalizmu z systemami biologicznymi* – nasze produkty i śmieci włączają się w obieg przyrody, a organizmy potrafią skolonizować wytwory cywilizacji, tworząc nowe ekosystemy. *Centrum Żywych Rzeczy* to zatem rodzaj laboratorium symbiozy i jednocześnie krytyczny komentarz do konsumpcjonizmu. Wskazuje na konieczność nowego myślenia o odpadach jako o części środowiska, za którą ponosimy odpowiedzialność wspólnie z innymi gatunkami.

Inni artyści idą o krok dalej, oddając kontrolę nad kształtem dzieła samym ekosystemom czy zwierzętom. Elvin Flamingo (Jarosław Czarnecki) w swojej głośnej pracy *Symbiotyczność tworzenia*¹⁹² (rozpoczętej w 2012) stworzył twórczy sojusz z hodowaną kolonią mrówek. Zaprojektował system połączonych inkubatorów, zamieszkałych przez mrówki i grzyby hodowane przez nie w symbiozie. Dzieło jest w istocie żywym organizmem-artefaktem, rozwijającym się autonomicznie na oczach widzów. Flamingo określa siebie jedynie jako *asystenta* mrówek; zrzekł się pozycji wszechwiedzącego autora na rzecz bycia opiekunem i świadkiem międzygatunkowego procesu twórczego. Artysta zaplanował, że projekt ma trwać aż do naturalnej śmierci królowej mrówek, co przewidywane jest w latach trzydziestych XXI wieku.¹⁹³ *Symbiotyczność tworzenia* radykalnie realizuje założenia posthumanizmu: ludzka intencja splata się tu z aktywnością owadów, a cykl życia nie-ludzkiego gatunku wyznacza ramy trwania dzieła. w ten sposób Flamingo podważa tradycyjną figurę artysty-demiurga. Kreacja staje się tu aktem zbiorowym, obejmującym inteligencję roju i procesy biologiczne, które wymykają się kontroli człowieka. Podobne idee znajdziemy w twórczości Pierre’a Huyghe’a,

¹⁹⁰ Diana Lelonek, „Center for the Living Things,” Diana Lelonek, dostęp 10 maja 2023, <http://dianalelonek.com/portfolio/center-for-the-living-things/>.

¹⁹¹ Agnieszka Warnke, „Diana Lelonek: Pokazać sprawczość roślin [WYWIAD],” *Culture.pl*, dostęp 10 maja 2023, <https://culture.pl/pl/artykul/diana-lelonek-pokazac-sprawczosc-roslin-wywiad>.

¹⁹² Elvin Flamingo, „Symbiosis of Creation — Self-commentary on the artist's achievements,” Elvin Flamingo, dostęp 15 maja 2023, <https://www.elvinflamingo.art/n-b-t.html>.

¹⁹³ Elvin Flamingo, *Symbiotyczność tworzenia. Dzień 1/119*, NOMUS (Gdańsk), dostęp 15 maja 2023, <https://nomus.gda.pl/pl/zbiory/f/elvin-flamingo/symbiotycznosc-tworzenia-dzien-1119>.

uznawanego za jednego z pionierów posthumanistycznego myślenia w sztuce współczesnej. Huyghe często tworzy swoje dzieła jako dynamiczne i otwarte ekosystemy, w których równorzędną rolę odgrywają elementy ludzkie, zwierzęce i roślinne. Przykładem tego podejścia jest jego słynna praca „Untilled” (Documenta 13, 2012)¹⁹⁴, która powstała jako specyficzny ogród-instalacja na terenie parku Karlsaue w Kassel. Artysta wprowadził tam żywe zwierzęta, między innymi psa o różowym futrze na nodze, oraz ul pszczeli umieszczony na głowie rzeźby przedstawiającej ludzką postać leżącą na ziemi. Roślinność ogrodu rozwijała się bez ingerencji człowieka, a zwierzęta mogły swobodnie przemieszczać się i kształtować przestrzeń według własnych zachowań i potrzeb.

Instalacja ta reprezentuje odejście od tradycyjnego sposobu prezentowania sztuki jako statycznych, zamkniętych dzieł, w zamian proponując dzieło jako żyjący habitat, który ewoluuje niezależnie od kontroli artysty. Wystawy Huyghe’a często przypominają swoiste laboratoria, w których obok elementów typowo galeryjnych, jak wideo i rzeźby, obecne są żywe organizmy, takie jak algi, bakterie, stworzenia morskie w akwariach czy nawet owady i zwierzęta swobodnie przemieszczające się po salach wystawowych. W efekcie granica między przestrzenią sztuki a naturalnym środowiskiem zostaje całkowicie zatarta, a widz doświadcza sytuacji, w której kultura ludzka przenika się i współtworzy z kulturą nie-ludzką. W pracach tych Huyghe konsekwentnie realizuje ideę posthumanistyczną, wskazując na konieczność redefinicji naszych relacji ze światem przyrody oraz na równouprawnienie różnych form życia i ich współsprawczość w kreowaniu rzeczywistości¹⁹⁵.

Do międzynarodowych przykładów wrażliwości posthumanistycznej należy również twórczość Aki Inomaty, japońskiej artystki znanej z projektu *Why Not Hand Over a ‘Shelter’ to Hermit Crabs?*, w tłumaczeniu - Dlaczego by nie przekazać „schronienia” krabom pustelnikom, rozpoczęty w 2009 roku¹⁹⁶. To nietypowy przykład szeroko pojętego bio-artu polegający na twórczej współpracy ze zwierzętami. Inomata przy pomocy tomografii komputerowej skanuje naturalne muszle zamieszkiwane przez kraby pustelniki, a następnie modyfikuje ich cyfrowe modele 3D, dodając do formy muszli charakterystyczne kształty architektury z różnych metropolii świata (m.in. Tokio, Nowy

¹⁹⁴ Dorothea von Hantelmann, „Thinking the Arrival: Pierre Huyghe's Untilled and the Ontology of the Exhibition,” *On-Curating.org*, dostęp 15 sierpnia 2023, <https://www.on-curating.org/issue-33-reader/thinking-the-arrival-pierre-huyghes-untitled-and-the-ontology-of-the-exhibition.html>.

¹⁹⁵ Christopher Mooney, „Pierre Huyghe,” *ArtReview*, dostęp 15 sierpnia 2023, <https://artreview.com/october-2013-feature-pierre-huyghe/>.

¹⁹⁶ Aki Inomata, „Why Not Hand Over a “Shelter” to Hermit Crabs? -Border-,” Aki Inomata, dostęp 15 sierpnia 2023, <https://www.aki-inomata.com/works/hermit/>.

Jork, Paryż). Tak opracowane, przezroczyste muszle wytwarza techniką druku 3D i przekazuje krabom, te zaś chętnie zasiedlają stworzone "schronienia", korzystając z nich jak z prawdziwych muszli. Projekt Inomaty eksploruje zagadnienia przenikania się kultury i natury oraz kwestie tożsamości, migracji i przekraczania granic. Pustelniki zamieniając się "domami" symbolizują pokojową wymianę terytoriów, a ich swobodne wędrówki z jednej symbolicznej "metropolii" do drugiej przywodzą na myśl sytuację migrantów i uchodźców. Zwierzęta w jej instalacji dosłownie przekraczają granice "narodowe" i gatunkowe, tworząc symboliczne odwrócenie ludzkich społeczeństw, w których zmiana miejsca zamieszkania czy obywatelstwa nie odbywa się tak łatwo jak u krabów pustelników. Poprzez tę artystyczną metaforę Inomata ukazuje relację człowieka z innymi gatunkami i zachęca do refleksji nad sposobami, w jaki żywe organizmy mogą współtworzyć dzieło sztuki.

W nurt posthumanistyczny wpisuje się także sztuka filmowa i multimedialna tworzona z perspektywy rdzennych kultur, dla których podział na człowieka i naturę jest obcy. Przykładem jest Karrabing Film Collective – kolektyw aborygeński z australijskiego Terytorium Północnego, który używa filmu jako narzędzia oddolnej analizy społecznej i opowieści o relacji z ziemią¹⁹⁷. Ich filmy, kręcone wspólnie przez kilkudziesięcioosobową grupę rodzin, przedstawiają świat, w którym ludzie, ziemia, duchy przodków, zwierzęta, a także obiekty, takie jak kopalnie czy infrastruktura, tworzą nierozdzielalną całość. Karrabing określa swoje historie jako rozgrywające się w „światach więcej-niż-ludzkich”, gdzie życie *ożywione i nieożywione* przenika się w jednolitą opowieść¹⁹⁸. Poprzez improwizowane fabuły osadzone w realiach postkolonialnych, kolektyw krytycznie bada skutki eksploatacji ziemi i narzucone, zachodnie struktury władzy nad naturą. Ich podejście łączy się z aktywizmem ekologicznym. Filmy Karrabingu demaskują toksyczne skutki przemysłu i polityki (np. zanieczyszczenie, wywłaszczenie z ziemi), jednocześnie afirmując rdzenną wizję świata jako sieci relacji zamiast hierarchii. Można powiedzieć, że w ich twórczości ziemia przemawia poprzez ludzi: kolektyw używa humoru, metafory i mitologii, by zakwestionować zachodni antropocentryzm i przypomnieć, że przyroda ma swoją podmiotowość, a ludzka społeczność jest tylko częścią większej wspólnoty istnienia. Ta perspektywa koresponduje z postulatami posthumanizmu i dekolonizacji. Jak pisze jedna z założycielek kolektywu, antropolożka E. Povinelli, ich celem jest znalezienie języka poza

¹⁹⁷ Karrabing Indigenous Corporation „The Karrabing Film Collective”, dostęp 15 sierpnia 2023, <https://karrabing.info/karrabing-film-collective>

¹⁹⁸ Karrabing Film Collective, "Karrabing Film Collective," *Hawai'i Contemporary*, dostęp 15 sierpnia 2023, <https://hawaiicontemporary.org/artist-karrabing-film-collective>.

narzuconymi podziałami, który łączy w jedno to, co zachodnia myśl rozdzieliła: człowieka, ziemię, przeszłość i teraźniejszość¹⁹⁹.

Sztuka posthumanistyczna poszerza więc nasze pole wrażliwości i wyobraźni. Poprzez *współpracę z ekosystemami* i oddanie głosu nie-ludzkim aktorom, artyści tworzą nowe narracje o świecie jako wspólnocie wielu gatunków. W estetyce współbycia ważne jest dostrzeżenie, że los ludzkości jest nierozzerwalny z losem innych istot – sztuka staje się tu formą medytacji nad współzależnością i etyką troski o planetę. Dzieła Lelonek ujawniają sieć powiązań między ludźmi a nie-ludźmi, podkreślając, że uznanie tych relacji jest kluczowe dla wspólnej przyszłości²⁰⁰. Prace takie jak *Symbiotyczność tworzenia* czy filmy Karrabingu to z kolei artystyczne modele koegzystencji, w których człowiek uczy się partnerstwa z innymi formami życia zamiast dominacji. Wszystkie te zjawiska łączy dążenie do przezwyciężenia antropocentrycznej arogancji i wypracowania nowej, pokornej postawy świadomości bycia jednym z wielu współdziałających podmiotów w sieci życia. Sztuka posthumanistyczna jest więc nie tylko estetyczną propozycją, ale też filozoficzną i etyczną praktyką wspólnego istnienia, laboratorium tego, jak my, ludzie, możemy na nowo określić swoje miejsce wśród wielu innych współtworzących ten świat.

Bioart i sztuka biomateriałów

Wrażliwość posthumanistyczna w sztuce często objawia się poprzez działania, które sytuują się na pograniczu filozoficznej refleksji i praktyki bioartowej. Choć niektóre projekty oparte na wrażliwości posthumanistycznej wykorzystują metody laboratoryjne typowe dla bioartu, ich celem jest przede wszystkim kwestionowanie antropocentrycznych założeń i eksplorowanie nowych form relacji między człowiekiem a nie-ludzkimi istotami. Bioart natomiast, choć naturalnie opiera się na filozoficznych podstawach humanizmu i posthumanizmu, kładzie większy nacisk na konkretne eksperymenty z żywymi organizmami, materiałami biologicznymi i technologiami laboratoryjnymi jako medium artystycznym.

Nurt ten stał się platformą etycznej refleksji, która uwidacznia się szczególnie w projektach transgenicznych i tkankowych, testujących granice ingerencji człowieka w przyrodę. Pionier bio-artu Eduardo Kac w słynnym projekcie *GFP Bunny* (2000) stworzył genetycznie zmodyfikowanego królika, który świeci na zielono dzięki wprowadzeniu do jego organizmu

¹⁹⁹ Karrabing Film Collective, *Karrabing Film Collective*.

²⁰⁰ Policht, „Diana Lelonek”.

genu meduzy. Projekt ten wywołał globalną dyskusję o etyce modyfikacji genetycznych i o tym, czy człowiek ma prawo kreować nowe formy życia dla celów artystycznych. Kac nie dążył do „zabawy w stwórcę”, lecz do zakwestionowania władzy biotechnologii oraz do nawiązania dialogu między artystą, transgenicznym stworzeniem a publicznością²⁰¹. w podobnym duchu działa Tissue Culture & Art Project (Oron Catts i Ionat Zurr), kolektyw tworzący *semi-żywe* obiekty z hodowanych komórek. Ich głośna instalacja „Victimless Leather” (2004) – miniaturowa kurteczka wyhodowana z żywych komórek skóry w bioreaktorze, stanowiła prototyp surowca kaletniczego stworzonego bez ofiar zwierzęcych. Projekt ten skłaniał do namysłu nad moralnymi implikacjami używania zwierząt na potrzeby mody, sugerując przyszłość, w której materiały mogą powstawać w laboratorium bez cierpienia istot czujących²⁰². *Victimless Leather* unaocznia jednak również paradoksy takich rozwiązań. Nawet wolna od okrucieństwa technologia laboratoryjna generuje odpady i zużywa zasoby, co artyści podkreślili, celowo uśmiercając eksponat odcięciem pożywki, by przypomnieć o odpowiedzialności za *manipulowane życie*²⁰³. Również prace Pinar Yoldas poszerzają debatę etyczną. Artystka tworzy spekulatywne ekosystemy nowych organizmów powstałych w wyniku nadmiaru odpadów i toksyn. w instalacji *Ecosystem of Excess* (2014)²⁰⁴ Yoldas wyobraża sobie życie, które mogłoby wyewoluować w *Wielkiej Pacyficznej Plamie Śmieci*. Projektuje hipotetyczne gatunki zdolne żywić się plastikiem i żyć w skrajnie zanieczyszczonym środowisku. Jej wizja to ironiczne odbicie antropocentryzmu - skoro ludzkie odpady stały się nową „pierwotną zupą”, to być może powstaną byty, które w przekształconym środowisku poradzą sobie lepiej od nas. Jak pisze Yoldas, jej praca przechodzi “od nadmiernego antropocentryzmu do anthropo-de-centrism, oferując życie bez ludzkości”²⁰⁵. Bioart staje się tu futurystycznym laboratorium, w którym artyści badają granice ingerencji człowieka, a zarazem podważają nasze egoistyczne założenia, ukazując scenariusze, gdzie natura adaptuje się lub odpowiada na działalność ludzką bez naszego udziału.

Kontrastem dla praktyk Yoldas oferującej wizję życia bez ludzkości może stanowić biodesign jawiący się jako ekologiczna alternatywa dla tradycyjnych praktyk projektowych.

²⁰¹ Monika Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2011), 167-171

²⁰² The Tissue Culture & Art Project, *Victimless Leather* (2004), dostęp 15 sierpnia 2023, <https://tcaproject.net/portfolio/victimless-leather/>

²⁰³ Bakke, *Bio-transfiguracje*, 181-184

²⁰⁴ Pinar Yoldas, *Ecosystem of Excess* (2014), dostęp 15 sierpnia 2023, <https://www.pinaryoldas.info/WORK/Ecosystem-of-Excess-2014>

²⁰⁵ Yoldas, *Ecosystem of Excess*, dostęp 15 sierpnia 2023,

Wykorzystuje procesy biologiczne i materiały organiczne zamiast tworzyw sztucznych czy przemysłowych. Przykładem są eksperymenty Zbigniewa Oksiuty, który tworzy “żywe” formy architektoniczne z polimerów organicznych takich jak np. alginian czy żelatyna zamiast betonu. Oksiuta postuluje wizję *habitatów biologicznych* jako symbiotycznych systemów, gdzie ludzie, zwierzęta i rośliny współżyją w jednej przestrzeni – membranie z żywej materii, będącej równoprawnym członkiem wspólnoty²⁰⁶. Tego rodzaju radykalny zwrot ku biologii w projektowaniu kwestionuje antropocentryczne myślenie o architekturze i środowisku, wskazując, że człowiek nie jest odrębnym bytem mogącym istnieć w izolacji od innych organizmów. Podobnie Karolina Żyniewicz, polska artystka bioartu, prowadzi działania na pograniczu sztuki i biologii. Artystka hoduje w laboratorium własne komórki, doprowadzając do ich zaprogramowanej śmierci (*Safe Suicide*, 2017)²⁰⁷ i dokumentując ten proces. Jej prace balansują między fascynacją a obrzydzeniem, dotykając tabu życia i śmierci, co podważa tradycyjne granice „ciało – organizm” oraz zmusza do namysłu nad definicją życia i sprawczością człowieka. Twórczość Żyniewicz, podobnie jak Oksiuty, ukazuje, że materia organiczna może być traktowana jako pełnoprawny medium sztuki, a nie tylko przedmiot badań naukowych. Wszystkie te przykłady ilustrują ekologiczny wymiar bioartu: żywe dzieła sztuki prowokują pytania o odpowiedzialność, współistnienie gatunków i etyczne granice eksperymentów, kwestionując zarazem antropocentryczne przekonanie o dominacji człowieka nad resztą biosfery.

Spekulacja artystyczna, krytyka technologii i nowe media w obliczu antropocenu

W obliczu kryzysu antropocenu wielu artystów sięga po nowe media, technologie cyfrowe, AI oraz dane, aby krytycznie przeanalizować wpływ techniki na środowisko i społeczeństwo oraz wyobrazić sobie możliwe przyszłości. Sztuka w tym nurcie bada materialne i społeczno-polityczne aspekty infrastruktury cyfrowej, od ukrytych *fizycznych sieci kabli i serwerów* po koszty energetyczne i nierówności, jakie generuje globalna sieć. Wbrew popularnej metaforze „chmury” dane nie są niematerialne. Fizyczność Internetu stała się szczególnie widoczna po ujawnieniu globalnej inwigilacji, prowadzonej przez amerykańską agencję NSA, przez Edwarda Snowdena w 2013 roku. Ujawnienie podsłuchu transatlantyckich kabli komunikacyjnych pokazało także geopolityczny wymiar

²⁰⁶ Katarzyna Warmuz, „„Spatium Gelatum” Zbigniewa Oksiuty jako forma estetyzacji przestrzeni,” *Amor Fati* 1, nr 5 (2016): 68-70.

²⁰⁷ Karolina Żyniewicz, *Safe Suicide*, Living Projects, 2016 (projekt w toku), dostęp 15 sierpnia 2023, <http://karolinazyniewicz.eu/gallery-category/living-projects/#safe-suicide>

technologii. Nawet przebieg podmorskich światłowodów ma konsekwencje dla suwerenności i nadzoru²⁰⁸. Artyści nowych mediów, eksplorując te tematy, odsłaniają to, co Jussi Parikka nazywa „*antrobsceną*” czyli obscenicznym zapleczem nowoczesnych technologii, pełnym toksycznych odpadów i utajonych kosztów środowiskowych współczesnej kultury medialnej²⁰⁹.

Krytyka infrastruktury cyfrowej w dobie antropocenu dotyczy m.in. niebotycznego zużycia energii przez centra danych, emisji CO₂ generowanych przez streaming i blockchain, a także problemu elektroodpadów. We współczesnej sztuce pojawiają się prace komentujące te zjawiska, jak np. instalacja *Tantalum Memorial* (2008) autorstwa Harwooda, Wrighta i Yokokojiego, przywołana przez Parikkę²¹⁰, która odnosi się do konfliktu w Kongo napędzanego wydobywaniem koltanu (metal niezbędny do produkcji telefonów komórkowych)²¹¹. Takie dzieła wiążą naszą codzienną technologiczną wygodę z wyciskaniem zasobów i ludzi w krajach globalnego Południa. Parikka wskazuje, że kultura techniczna opiera się na praktykach “ekologicznie nie zrównoważonych, politycznie wątpliwych i etycznie podejrzanych” – od *planowanego postarzania sprzętu* po neokolonialny układ globalnej ekstrakcji surowców energetycznych²¹². Eksploatacja złóż rzadkich minerałów, tania siła robocza w fabrykach elektroniki oraz wysyłanie zużytych urządzeń na wysypiska w Afryce czy Azji tworzą ciągłość, w której cyfrowa utopia Północy opłacana jest degradacją Południa.

Na tym tle pojawiają się artyści badający geopolityczne uwikłania technologii. Kolektyw Forensic Architecture redefiniuje architekturę jako narzędzie śledcze ujawniające przemoc strukturalną²¹³. Wykorzystuje dane cyfrowe, zdjęcia satelitarne i modele 3D do demaskowania nadużyć władzy, zbrodni wojennych czy ekologicznych katastrof tuszowanych przez korporacje. Ich dochodzenia pokazują, że systemy nadzoru i infrastruktury graniczne stały się przedłużeniem przemocy państwowej i korporacyjnej

²⁰⁸ Ibid., 270-271.

²⁰⁹ Ibid., 269-270

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Graham Harwood, Richard Wright i Matsuko Yokokoji, *Tantalum Memorial* (instalacja telefoniczna, Wielka Brytania, 2008), dostęp 20 września 2023, archive.transmediale.de/tantalum-memorial

²¹² Jussi Parikka, „Antrobscen(a)”, *Prace Kulturoznawcze* 22, nr 1–2 (2018): 269..

²¹³ Ich dochodzenia ujawniają, że współczesna przemoc polityczna i ekologiczna ma często charakter strukturalny i kolonialny. Przykładowo ich niezależne analizy satelitarne wykonane jeszcze przed rozpoczęciem otwartego konfliktu zbrojnego dokumentują m.in. katastrofalne zniszczenia środowiska w Strefie Gazy, gdzie naloty i operacje wojskowe Izraela zniszczyły ok. 38% powierzchni uprawnej i prawie 1/3 wszystkich szklarni. Skala i systematyczność tych zniszczeń skłoniły ekspertów do nazwania ich ekobójstwem i postulowania, by traktować je jako zbrodnię wojenną przeciwko środowisku. <https://forensic-architecture.org/investigation/ecocide-in-gaza> dostęp. 23 maja 2024

wobec środowiska. Równie krytyczny wobec „ukrytej” geoprzestrzeni technologii jest Trevor Paglen, który w swoich projektach artystycznych ukazuje niewidzialne sieci inwigilacji i kontroli²¹⁴. Fotografuje tajne satelity szpiegowskie i centra NSA, bada algorytmy sztucznej inteligencji i bazy danych wykorzystywane do masowej obserwacji. Paglen czyni widocznym to, co zwykle niedostrzegalne, materialną infrastrukturę nadzoru, podkreślając, że technologie są narzędziem władzy zakorzenionym w zapędach militarnych i kolonialnych, a zarazem generują nowe warstwy zanieczyszczeń²¹⁵.

Podczas gdy Forensic Architecture i Paglen skupiają się na krytyce istniejących struktur technopolitycznych, inni twórcy sięgają po spekulację artystyczną, by wyobrażać alternatywne scenariusze przyszłości w obliczu antropocenu. Janek Simon w projekcie *Syntetyczny folklor*²¹⁶ bada, czy sztuczna inteligencja może chronić różnorodność kulturową przed homogenizacją i ksenofobią oraz jak mógłby wyglądać „nowy uniwersalizm” oparty na kolektywnie tworzonej tradycji w epoce polityki tożsamości. w swoich pracach artysta śledzi globalne obiegi materii i technologii, od produkcji urządzeń w chińskim Shenzhen po składowiska e-odpadów w Nigerii, ujawniając postkolonialne zapętlenia globalnego kapitalizmu²¹⁷. Jego artystyczne eksperymenty rezonują z problemami antropocenu, wskazując na materialne i społeczne konsekwencje rozwoju technologii.

Przemysław Jasielski natomiast wykorzystuje metodę „artystycznego prototypowania”, budując aparaty naukowo-artystyczne o pozornie utopijnych funkcjach. w cyklu *Control Units* konstruuje maszyny do kontrolowania zjawisk planetarnych i egzystencjalnych: *Earth Rotation Speed Control Unit* (2003)²¹⁸ pozwala spowolnić obrót Ziemi, wydłużając dobę, a *Zestaw do kontroli globalnego ocieplenia* (2010)²¹⁹ hipotetycznie neutralizuje efekt cieplarniany. Te instalacje, często opatrzone fikcyjną dokumentacją, ironicznie komentują ludzkie ambicje panowania nad naturą i technologią, ujawniając ich sprzeczności

²¹⁴ Na przykład projekt „Undersea Cables”, ukazujący podmorską infrastrukturę światłowodową, która posłużyła wspomnianej już NSA do inwigilacji.

Trevor Paglen, „Undersea Cables,” paglen.studio (blog), dostęp 22 maja 2024, <https://paglen.studio/2020/05/22/undersea-cables/>

²¹⁵ Emily McDermott, „In the studio with Trevor Paglen,” *1854 Photography*, dostęp 15 czerwca 2024, <https://www.1854.photography/2023/05/in-the-studio-trevor-paglen/>

²¹⁶ Joanna Warsza, *Syntetyczny folklor* - Przewodnik wystawy indywidualnej Janka Simona, (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2019), 4-5.

²¹⁷ Culture.pl, „Janek Simon,” dostęp 25 maja 2024, <https://culture.pl/pl/tworca/janek-simon>.

²¹⁸ Culture.pl, „Przemysław Jasielski,” dostęp 25 maja 2024, <https://culture.pl/pl/tworca/przemyslaw-jasielski>.

²¹⁹ Przemysław Jasielski, *Zestaw do kontroli globalnego ocieplenia*, 2010, dostęp 25 maja 2024, <https://jasielski.com/>

i konsekwencje. Jego spekulatywne wynalazki stanowią artystyczne symulacje alternatywnych przyszłości, w których granice między fikcją a nauką zacierają się w krytycznej refleksji.

Do nurtu spekulacji artystycznej zaliczyć można również Pepe Rojo, meksykańskiego pisarza i artystę działającego na pograniczu USA i Meksyku. Rojo tworzy performatywne interwencje społeczne, które przybierają formę symulacji przyszłości osadzonych w realiach polityki granicznej i kultury cyfrowej. w serii akcji *You Can See the Future From Here*²²⁰, przeprowadzonej na granicy Tijuana–San Diego, angażował uczestników w odgrywanie scenariuszy z pogranicza dystopii i utopii technologicznej, demaskując nierówności i mechanizmy kontroli. Poprzez takie projekty łączące sztukę i aktywizm, Rojo pokazuje, że granice generują własne „ekologie przyszłości”, często naznaczone przemocą, ale też stające się przestrzenią nowych tożsamości. Jego twórczość skłania do myślenia o światach alternatywnych, w których technologia może zarówno pogłębiać podziały, jak i sprzyjać emancypacji.

Od refleksji Parikki nad geologiczną materialnością mediów, przez krytyczne dochodzenia Forensic Architecture i Paglena w sprawie geopolityki technologii, po spekulatywne projekty Simona, Jasielskiego i Rojo – wyłania się spójna narracja o sztuce mierzącej się z antropocenem. Artyści ci, choć różnią się metodami, wspólnie obnażają związki między technologią a władzą, kolonializmem i kryzysem ekologicznym, zarazem proponując wyobrażeniowe alternatywy skłaniające do ponownego przemyślenia przyszłości.

Ekofeminizm i queer ecology – płęć, seksualność i międzygatunkowe relacje

W XXI wieku również perspektywy feministyczne i queerowe zaczęły odgrywać ważną rolę w krytycznym spojrzeniu na kryzys ekologiczny. Ekofeminizm wskazuje na głębokie powiązanie patriarchatu z eksploatacją środowiska, argumentując, że ta sama logika dominacji, która podporządkowała kobiety, służy też podporządkowaniu natury²²¹. Już w latach 70. XX w. działaczki ekofeministyczne zwracały uwagę, że zachodnia, patriarchalna kultura postrzega przyrodę jako bierną, podobnie jak kobiety w stereotypowych rolach, usprawiedliwiając tym samym przemoc i rabunkową

²²⁰ Pepe Rojo, „Desde aquí se ve el futuro,” Pepe Rojo, dostęp 25 maa 2024, <https://en.peperojox.xyz/desde-aqui-se-ve-el-futuro>.

²²¹ Vandana Shiva, *Staying Alive: Women, Ecology and Survival in India* (New Delhi: Kali for Women, 1988), 57.

eksploatację. Vandana Shiva pisze, że „kapitalistyczny patriarchat zakłada, iż natura jest martwa, a kobiety pasywne”²²², podczas gdy ekofeminizm wychodzi od uznania kreatywności natury i kobiet, proponując relacje oparte na współtworzeniu zamiast dominacji. Zgodnie z tą filozofią, dewastacja Ziemi i tłamszenie praw kobiet mają wspólne korzenie w dualizmie przeciwstawiającym kulturę (męskość), naturze (kobiecość). Dualizmie, który legitymizował kolonializm, rozwój przemysłowy i wszelkie hierarchie²²³. We współczesnej sztuce ekofeministycznej te analizy znajdują odzwierciedlenie w różnorodnych strategiach twórczych: od rytuałów łączących kobiece ciało z żywiołami przyrody, po prace demaskujące ekologiczne skutki kapitalizmu i militarizmu. Kuratorka Monika Fabijańska zauważa, że dzisiejsze artystki ekologiczne poszerzają zakres działań – nie ograniczają się już do symboliki Matki Ziemi, lecz krytykują patriarchalne struktury władzy, kapitalizm i mit nieograniczonego postępu, odwołując się nieraz do wiedzy rdzennych kultur i podejmując aktywizm społeczny²²⁴. Historyczne prace ekofeministek, jak choćby *The Earth Ambulance* (1982) Helène Aylon, tj. rytualna akcja „ratowania ziemi” z terenów nuklearnych przez grupę kobiet, łączyły sprzeciw wobec wojen i degradacji środowiska z krytyką *patriarchalnych religii* usprawiedliwiających destrukcję²²⁵. Współcześnie artystki kontynuują ten wątek, często posługując się nowymi mediami i futurystycznymi wizjami. Przykładowo, *Lynn Hershman Leeson* tworzy projekty bio-artowe dotyczące oczyszczania wody z plastiku (*Twisted Gravity*, 2021), łącząc feministyczną troskę o „życie codzienne” z naukową innowacją²²⁶.

Z kolei queer ecology (ekologia queerowa) podważa *heteronormatywne wyobrażenia natury* oraz proponuje nowe, nierzadko radykalne formy relacji międzygatunkowych i cielesnych. Tradycyjnie przyroda bywała metaforyzowana w kategoriach płciowych (np. „Matka Ziemia”) i postrzegana przez pryzmat heteroseksualnej reprodukcji jako normy. Ekologia queerowa wskazuje jednak, że świat ożywiony jest pełen różnorodności płciowej i seksualnej, od zwierząt przejawiających homoseksualne zachowania, po organizmy zmieniające płeć, a *porządek hetero* został narzucony kulturowo także na nasze rozumienie natury. Autorki queer ecological argumentują, że ruchy ekologiczne również cierpiały na „ukryty heteronormatyzm”, idealizując np. amerykańską rodzinę nuklearną czy

²²² Vandana Shiva, „*Women's Economic Empowerment: Let's Act Together*,” wystąpienie w Parlamencie Europejskim z okazji Międzynarodowego Dnia Kobiet, 8 marca 2018, dokument MS Word, 3.

²²³ Monika Fabijańska, *ecofeminism(s)* (New York: Thomas Erben Gallery, 2020), 34

²²⁴ Ibid., 34-36.

²²⁵ Ibid., 5.

²²⁶ Ibid., 17

pomijając nie-reprodukcyjne formy życia w ochronie gatunków²²⁷. Sztuka inspirowana queer ecology próbuje zatem poszerzyć wyobraźnię: ukazuje *nietypowe sojusze* między gatunkami, zmysłowe związki z naturą i płynność granic między tym co ludzkie, zwierzęce i roślinne. Przykładem są działania Annie Sprinkle i Beth Stephens, które ogłosiły siebie *ekoseksualnymi* i od ponad dekady realizują performanse ślubów z przyrodą – m.in. z Ziemią, morzem, słońcem²²⁸. w swoim „Ecosex Manifesto” (2008) proklamowały, że „*Ziemia jest naszym kochankiem*” i że ekoseksualność może być formą aktywizmu ekologicznego²²⁹. w ramach projektu *Sexecology* organizowały ceremonie, w których ludzie wyznawali miłość lasom czy wodzie, zachęcając do zmysłowego, pełnego czułości podejścia do środowiska. Ten żartobliwy, a zarazem prowokacyjny gest obala patriarchalny wizerunek Ziemi jako biernej matki – zamiast tego natura staje się aktywnym partnerem w relacji, co niesie implikacje szacunku i wzajemności. Podobnie Liliana Zeic w Polsce czerpie z queer ecology, tworząc performanse i wideo z pogranicza sztuki i aktywizmu. Jej prace dotyczą relacji queerowych osób z krajobrazem i światem roślin, nieraz z perspektywy nieheteronormatywnych doświadczeń ciała²³⁰. w pracy „*Perelki*” składa hołd małżom słodkowodnym, które pełnią rolę żywych biomonitorów w polskich systemach wodociągowych, ostrzegając przed zanieczyszczeniami wody. Artystka upamiętnia te „niewidzialne pracowniczk”, tworząc inkrustowany muszlami obiekt, który kontrastuje użyteczność małży jako narzędzia pracy z ich wykorzystaniem jako materiału dekoracyjnego²³¹. Takie działania zwracają uwagę, że walka o klimat i prawa mniejszości mogą iść w parze – obie dotyczą przełamywania dominacji i poszerzania wspólnoty etycznej o tych „Innych”, których głos był/jest marginalizowany.

Wszystkie te praktyki, tj. ekofeminizm, queer ecology, bioart, spekulacja artystyczna czy posthumanizm, współtworzą złożony krajobraz sztuki ekologicznej, która rozwinęła się szczególnie mocno po 2000 roku. Łączy je fundamentalne kwestionowanie antropocentrycznych założeń oraz próba wypracowania nowych relacji między człowiekiem a środowiskiem. Przez wskazywanie na wielogatunkowe, nieheteronormatywne i bardziej empatyczne sposoby współistnienia, współczesna sztuka

²²⁷ Catriona Mortimer-Sandilands i Bruce Erickson, red., *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire* (Bloomington: Indiana University Press, 2010), 10-11, 125.

²²⁸ Elizabeth Stephens i Annie Sprinkle, *Ecosex Wedding Project*, dostęp 8 listopada 2023, <https://sprinklestephens.ucsc.edu/wedding-compilation/>

²²⁹ Elizabeth Stephens i Annie Sprinkle, „*Ecosex Manifesto*,” dostęp 8 listopada 2023, <https://sprinklestephens.ucsc.edu/research-writing/ecosex-manifesto/>

²³⁰ Liliana Zeic, *Silne siostry powiedziały braciom*, dostęp 8 listopada 2023, <http://lilianapiskorska.com/pl/praca/silne-siostry-powiedziały-braciom/>

²³¹ Liliana Zeic, *Perelki*, dostęp 8 listopada 2023, <http://lilianapiskorska.com/pl/praca/perelki/>

ekologiczna zachęca nas do przewartościowania obecnych relacji z naturą. Te różnorodne, choć wzajemnie przenikające się strategie, oferują alternatywne narracje i scenariusze, które mogą okazać się kluczowe dla zrozumienia i przezwyciężenia obecnego kryzysu planetarnego. Pozostaje jednak pytanie o ich skuteczność.

2.2. Krytyka estetyzacji katastrofy i sztuki pozornej

Estetyzacja katastrofy: mobilizacja świadomości czy piękno zagłady?

W poprzednim podrozdziale wskazano, że artyści podejmują temat katastrofy ekologicznej z wielu perspektyw, pragnąc uwrażliwić społeczeństwo na jej skutki. Pojawia się jednak pytanie, czy sztuka ekologiczna rzeczywiście mobilizuje społeczną świadomość, czy też głównie estetyzuje katastrofę, ujmując dramat zagłady w atrakcyjne, ciekawe wizualnie formy, które wywołują raczej podziw niż działanie. Krytycy tacy jak T. J. Demos i Nicholas Mirzoeff ostrzegają, że estetyczna reprezentacja kryzysu może mieć efekt znieczulający. Mirzoeff pisał, że „estetyka Antropocenu” stała się *„niezamierzonym suplementem estetyki imperialnej – sprawia, że destrukcja wydaje się naturalna, oczywista, wręcz piękna – i w ten sposób znieczula percepcję nowoczesnego zanieczyszczenia”*²³². Innymi słowy, podbój natury, ujęty estetycznie, prowadzi do utraty wrażliwości, zamieniając doznanie w rodzaj anaestezji. Demos z kolei wskazuje na pokrewieństwo takiego upiększania zagłady z faszystowską estetyzacją polityki opisaną przez Waltera Benjamina, gdzie społeczeństwo *„doświadcza własnej zagłady jako najwyższej rozkoszy estetycznej”*²³³. Zachwyt nad pięknym obrazem dewastacji środowiska może więc przerodzić się w perwersyjną przyjemność, zastępując moralny wstrząs bierną kontemplacją. Czy *nie „tłumaczymy scen destrukcji na kompozycje estetycznego piękna”*? – pyta retorycznie Demos²³⁴, sugerując, że tego rodzaju przedstawienia zamiast mobilizować odbiorców oswajają ich z nadciągającą katastrofą.

Problem ten wiąże się z granicami reprezentacji. Czy sztuka jest w stanie ukazać grozę kryzysu klimatycznego, nie zamieniając jej w kolejny spektakl? Claire Bishop zauważa, że

²³² Mirzoeff, „Visualizing the Anthropocene,” 220.

²³³ Demos, *Against the Anthropocene*, 70.

²³⁴ Ibid.

w dzisiejszym „*etycznie nasyconym klimacie*”²³⁵ sztuka społecznie zaangażowana bywa wręcz zwolniona z krytyki artystycznej, liczą się dobre intencje i poprawność etyczna, podczas gdy faktyczna skuteczność i jakość dzieła schodzą na dalszy plan. Projekty ocenia się często jako moralnie wzorcowe, ale ich estetyczna czy polityczna siła rażenia pozostaje ograniczona. Sztuka przybiera formę „*użytecznych, uzdrawiających i ostatecznie skromnych gestów*” zamiast tworzyć odważne akty pozostawiające „*kłopotliwy ślad*” w świadomości.²³⁶ Taką *pozorność* artystycznego zaangażowania zauważa również Rasheed Araeen. w swoim manifestie *Ecoaesthetics: Art Beyond Art* ostro krytykuje współczesną sztukę za uwięzienie w narcystycznym spektaklu. Argumentuje on, że artysta-celebryta „*może spektakularnie zabawiać publiczność, ale bez żadnej funkcji transformacyjnej*”²³⁷. Aby odzyskać tę funkcję, sztuka, zdaniem Araeena, musi wyrwać się z ram instytucjonalnych i naprawdę włączyć w kolektywne życie i pracę, stając się „*radikalną siłą XXI wieku*”²³⁸. Zamiast tworzyć kolejny fetysz na rynku sztuki, powinna stać się częścią konkretnych działań naprawczych, jak chociażby masowe sadzenie drzew czy oczyszczanie wód. Tylko wyzbywając się autotelicznej „*estetyki dla estetyki*” i integrując z realnym aktywizmem, sztuka ekologiczna może uniknąć estetyzacji katastrofy i zyskać etyczną sprawczość.

Spektakularne, lecz powierzchowne interwencje artystyczne

Wielkoskalowe projekty artystyczne podejmujące temat klimatu często balansują między mocnym przekazem a efektownym gestem o ograniczonej głębi. Przykładem jest Olafur Eliasson i jego „Ice Watch”²³⁹ - seria instalacji, w ramach których do centrów miast sprowadzano duże bryły lodu z Arktyki i układano je w przestrzeni publicznej, by przechodnie mogli fizycznie doświadczyć topniejącego lodu. Eliasson chciał w ten sposób uzmysłwić skalę ocieplenia, dotykając emocji widzów poprzez kontakt z realnym fragmentem topniejącego lodowca. Projekt przyciągnął ogromną uwagę mediów i publiczności, stał się wydarzeniem. Krytycy wskazywali jednak na jego ambiwalencje. Przede wszystkim podkreślano ironiczny fakt, że *lód topniał nie wskutek globalnego*

²³⁵ Claire Bishop, *Sztuczne piękno: Sztuka partycypacyjna i polityka widowni* (Warszawa: Bęc Zmiana, 2015), 51.

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Rasheed Araeen, „Ecoaesthetics: a Manifesto for the Twenty-First Century,” ResearchGate, wrzesień 2009, dostęp 8 listopada 2023, https://www.researchgate.net/publication/232244026_Ecoaesthetics_A_Manifesto_for_the_Twenty-First_Century.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Olafur Eliasson i Minik Rosing, „Ice Watch,” 2014-2019, dostęp 8 listopada 2023, <https://olafureliasson.net/artwork/ice-watch-2014/>.

ocieplenia, lecz dlatego że przetransportowano go do ciepłego miasta²⁴⁰ (samo przewiezienie lodowych bloków z Grenlandii wiązało się z emisjami CO₂). Zwłaszcza symboliczne ustawienie lodu podczas szczytu klimatycznego COP21 w Paryżu (2015) miało prowokować refleksję, ale czy politycy faktycznie się przejęli? Dean Kissick określił *Ice Watch* mianem „ogromnie kosztownego i pozbawionego subtelności” środowiskowego spektaklu, który będzie się powtarzał w społeczeństwie niezdolnym do zrozumienia niuansów.²⁴¹ Odbiorcy mogli dosłownie *patrzeć, jak lód się topi*, jednak czy takie dosłowne zobrazowanie przełożyło się na realną zmianę postaw, pozostaje dyskusyjne.

Podobne wątpliwości dotyczą rzeźby „Support” (2017) autorstwa *Lorenzo Quinna*, ukazującej dwie gigantyczne dłonie wyłaniające się z Canale Grande i podpierające ścianę weneckiego pałacu. Symbolika była jednoznaczna: dziecięce dłonie „podtrzymują” tonące miasto, wzywając ludzkość do powstrzymania wzrostu poziomu morza. Quinn mówił, że pragnie przekazać ludziom „jasny, prosty i bezpośredni” komunikat i że *zjednoczeni możemy powstrzymać zmiany klimatu*²⁴². Instalacja stała się jedną z najbardziej fotograficznych atrakcji Biennale 2017, gdzie obraz potężnych rąk wspierających kruche piękno Wenecji miał przemawiać do wyobraźni. Jednak czy na tym oddziaływanie się nie kończy? Dosłowność tej monumentalnej metafory sprawia, że oferuje ona głównie efekt wizualny, nie proponując żadnego rozwiązania poza apelatywnym wezwaniem uwagi. Po demontażu rzeźby niewiele pozostało – poza setkami zdjęć krążących w sieci. Tego rodzaju prace często działają jako jednorazowe alarmy, które łatwo zostają przyćmione przez kolejne sensacje. Ukazują one granicę efektywności sztuki: spektakl może pobudzić emocje, ale bez trwałego kontekstu edukacyjnego czy aktywistycznego jego wpływ bywa krótkotrwały.

Greenwashing i artwashing: gdy instytucje pozorują ekologię

Krytyka estetyzacji katastrofy dotyczy nie tylko samych dzieł, ale i instytucji sztuki. Wiele z nich deklaruje troskę o planetę, organizuje wystawy o klimacie, jednocześnie korzystając ze wsparcia korporacji przyczyniających się do kryzysu. Mówimy wówczas o *greenwashingu* – “zielonym marketingu”, oraz *artwashingu*, czyli wykorzystywaniu sztuki

²⁴⁰ Dean Kissick, „Big Ice Art,” *Affidavit*, 3 grudnia 2019, dostęp 8 listopada 2023, <https://affidavit.art/articles/big-ice-art>.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Nathaniel Ainley, „Giant Hands Emerge From a Venice Canal to Raise Climate Change Awareness,” *Vice*, 15 maja 2017, dostęp 8 listopada 2023, <https://www.vice.com/en/article/giant-hands-venice-canal-climate-change-awareness/>.

do poprawy wizerunku. Flagowym przykładem jest koncern BP, przez lata sponsorujący czołowe brytyjskie muzea (British Museum, Tate i in.). Te partnerstwa były reklamowane jako mecenat kultury, ale zdaniem krytyków stanowiły formę kupowania sobie reputacji przez koncern paliwowy za niewielką cenę. Według aktywistów BP zapewniało mniej niż 1% budżetu British Museum, a w zamian otrzymywało możliwość pozycjonowania się jako mecenas sztuki.²⁴³ To klasyczny greenwashing: instytucja kulturalna używa moralnej legitymacji firmie odpowiedzialnej za katastrofy ekologiczne, w zamian zyskując skromne środki finansowe. w odpowiedzi powstał ruch sprzeciwu – grupy takie jak BP or not BP? organizowały głośne protesty artystyczne. w 2015 r. aktywiści wraz z nowojorskim performerem Reverendem Billym, jako grupa Reverend Billy and the Stop Shopping Choir, przeprowadzili w British Museum nielegalny performans, rozlewając symboliczną “plamę ropy” z czarnych parasolek i odgrywając sceny śmierci zwierząt. Zarzucili muzeum, że pomaga BP “czyścić” splamioną reputację, pozwalając na sponsoring wystaw. w dramatycznym finale Reverend Billy nawoływał muzeum do odrzucenia pieniędzy BP, a członkini BP or not BP? podkreśliła, że *„muzeum nie potrzebuje BP – to BP potrzebuje muzeum, by zgreenwashować swój wizerunek i móc dalej truć planetę”*²⁴⁴. Tego rodzaju akcje unaocznily publiczności hipokryzję instytucji kultury powiązanych finansowymi relacjami z przemysłem paliwowym.

Mechanizmy *artwashingu* przejawiają się także w szerszej skali, gdy bogaci sponsorzy używają sztuki do ocieplania własnego wizerunku. Przykładem jest moskiewskie Garage Museum, założone przez Darię Żukową i jej ówczesnego partnera Romana Abramowicza – oligarchę, którego majątek pochodzi m.in. z ropy naftowej. Tego typu prywatne muzea prezentują się jako filantropijne przedsięwzięcia dla dobra publicznego, lecz jednocześnie *„piorą” reputację* swoich fundatorów. *„To artwashing – pranie wizerunku poprzez sztukę”*, komentuje krytyk Ben Lewis, dodając, że im silniej kontrowersyjni miliarderzy *„wplatają się”* w świat sztuki, *„tym trudniej ich krytykować”*²⁴⁵. Oligarcha staje się mecenasem, bywalcem w kręgach sztuki, co utrudnia otwarte mówienie o jego ekologicznych czy politycznych przewinach. Dopóki wojna w Ukrainie i sankcje nie uwidoczniły skali tego zjawiska, wielu obserwatorów nie dostrzegało, jak bardzo instytucje sztuki, od Londynu po Moskwę,

²⁴³ „We create an oil spill inside the British Museum, with Reverend Billy and the Stop Shopping Choir!,” BP or not BP?, 2 maja 2015, dostęp 10 listopada 2023, <https://bp-or-not-bp.org/2015/05/02/we-create-an-oil-spill-inside-the-british-museum-with-reverend-billy-and-the-stop-shopping-choir/>.

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ Oliver Basciano, „It’s artwashing’: can galleries wean themselves off Russian oligarch loot?,” *The Guardian*, 17 marca 2022, dostęp 10 listopad 2023. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/mar/17/artwashing-art-galleries-russian-oligarch-money>.

wspierane były przez kapitał pochodzący z przemysłu paliwowego i innych destrukcyjnych działalności. w Polsce takie sytuacje również mają miejsce gdzie takie koncerny jak np. Audi jest partnerem strategicznym Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie²⁴⁶. Również PGE wspiera wydarzenia i instytucje kulturalne takie jak muzea, galerie, opery czy filharmonie.

Granice zaangażowania i możliwości skuteczności sztuki

Powyższe przykłady pokazują, że sztuka wobec kryzysu klimatycznego działa na polu pełnym napięć. Granice zaangażowania sztuki wyznacza z jednej strony jej język – obraz, metafora, spektakl – a z drugiej strony jej uwikłanie instytucjonalne i ekonomiczne. Sztuka może łatwo osunąć się w estetyczne podziwianie katastrofy lub w pozorne gesty, jeśli zabraknie krytycznej refleksji i realnego powiązania z działaniem. z drugiej strony, posiada ona unikalną zdolność poruszania wyobraźni, stawiania trudnych pytań i inicjowania dyskusji, czego nie należy bagatelizować. Skuteczność etyczna i polityczna sztuki ekologicznej zależy więc od tego, na ile potrafi ona przekroczyć własną autonomię artystyczną i znaleźć sposoby oddziaływania poza galerią.

Jeśli sztuka poprzestaje na pięknym obrazie zagłady lub jednorazowym happeningu, jej wpływ na świadomość społeczną będzie siłą rzeczy ograniczony. Jednak gdy łączy wymiar estetyczny z konkretną praxis, może stać się ważnym narzędziem zmiany. T. J. Demos wskazuje, że najbardziej obiecujące dziś są właśnie takie hybrydowe modele: sztuka, która splata eksperyment formy z zaangażowaniem społeczno-politycznym.²⁴⁷ Przykładem mogą być projekty artystyczne współtworzone z naukowcami i lokalnymi społecznościami, które nie tylko przedstawiają problem (np. degradację ekosystemu), ale aktywnie pracują nad jego rozwiązaniem, czy to przez akcje nasadzeń, kampanie informacyjne, czy tworzenie nowych wspólnot. Sztuka staje się wtedy częścią większego ruchu na rzecz sprawiedliwości klimatycznej, zachowując przy tym swoją zdolność kreowania symboli i narracji nadających sens działaniom.

Granice sztuki nie są więc sztywne: może ona pozostać *sztuką pozorną*, tj. wizerunkiem apokalipsy, albo stać się siłą etyczną i polityczną. Aby osiągnąć to drugie, artyści i instytucje muszą odważnie spojrzeć na własne uwikłania i wypracować nowe modele

²⁴⁶ „Audi nawiązuje wieloletnią współpracę z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie,” Audi MediaCenter, 8 października 2024, dostęp 15 listopada 2024, https://audi-mediacycenter.pl/artykul.52685.audi_nawiazuje_wieloletnia_wspolpracy_z_muzeum_sztuki_nowoczesnej_w_warszawie.

²⁴⁷ Demos, *Decolonizing Nature*, 4-5.

współpracy i ekspresji, które nie reprodukują cynicznego status quo. Być może sztuka nie „ocali” świata sama w sobie, ale może tworzyć przestrzeń dla wyobrażenia innego, lepszego świata i inspirować do działania tu i teraz. w obliczu klimatycznej zagłady potrzebujemy zarówno konkretnych działań, jak i wyobraźni, a zaangażowana, krytyczna sztuka może dostarczyć jednego i drugiego, o ile nie ugrzęźnie w estetyzacji tragedii, lecz odważy się realnie wpływać na rzeczywistość. w następnym podrozdziale przyjrzymy się jak to wygląda nie tylko w przypadku pojedynczych realizacji, a całych wystaw w trakcie których kuratorzy kształtują różne formy narracji.

2.3. Wystawa jako narzędzie budowania narracji i wyobraźni społeczne

Kuratorzy coraz częściej traktują format wystawy jako laboratorium wyobraźni społecznej, w którym można wypróbować nowe narracje o środowisku, przyszłości i relacji ludzkości z planetą. Sztuka dysponuje „szeregiem dziwnych narzędzi” pozwalających *usłyszeć znaki na niebie i ziemi* – kiedy zawodzi zwykły dialog i perswazja, artyści potrafią umożliwić „skok wyobraźni”, oddziałując na emocje i konfrontując odbiorcę z tym, co niezrozumiałe i nieznane²⁴⁸. Jak ujął to Nicholas Mirzoeff, „musimy *odwiedzić* wpojone nam sposoby widzenia świata i zacząć wyobrażać sobie nową relację z tym, co zwykliśmy nazywać naturą”²⁴⁹, a sztuka może nam w tym pomóc, organizując pracę wyobraźni skuteczniej niż narzędzia nauki czy polityki.

Wystawy związane z antropocenem często wykorzystują strategie narracyjne łączące fakty i fikcję, wiedzę naukową i artystyczną spekulację. Ich celem bywa pobudzenie odbiorców do nowych sposobów myślenia o kryzysie ekologicznym, nie przez suche komunikaty, lecz poprzez zanurzenie w opowieściach, które można *przeżyć* w przestrzeni galerii. Bruno Latour twierdził, że aby obudzić naszą aktywność wobec problemów, musimy stworzyć nowe sposoby rozumienia i wyobrażania sobie świata. Wystawa i prezentowane na niej prace mogą być odpowiedzią na tę potrzebę²⁵⁰. Oznacza to, że dobrze zaprojektowana wystawa staje się medium społecznej wyobraźni, czyli miejscem,

²⁴⁸ Ewa Bińczyk, Sebastian Cichocki, Jakub Depczyński, Jagna Lewandowska, Bogna Stefańska, „Wprowadzenie,” Przewodnik po wystawie *Wiek półcienia: Sztuka w czasach planetarnej zmiany*, red. Jakub Depczyński, Agnes Dudek, Zofia Kozik i Kacha Szaniawska (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2020), 9.

²⁴⁹ Ibid., 2.

²⁵⁰ Jarosław Lubiak, *Bezludzka Ziemia*, w ramach projektu *Plastyczność planety*, red. Jan Koźbiel (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2019), 3-4.

gdzie zwiedzający mogą mierzyć się z wizją antropocenu na własne oczy i emocje, a przez to lepiej je zrozumieć. Kuratorzy określają nieraz wystawę mianem „laboratorium przyszłości” lub „eksperymentu myślowego”, w którym testuje się możliwe scenariusze rozwoju sytuacji. Format ten pozwala łączyć różnorodne prace artystyczne w spójną narrację, niczym rozdziały opowieści o świecie w dobie kryzysu klimatycznego.

W polu sztuki wykształciły się różne strategie narracyjne wobec antropocenu, wykorzystywane przez twórców. Część wystaw stawia na realizm katastroficzny – mocne zobrazowanie zagłady i nieodwracalnych zmian, aby wstrząsnąć publicznością i przełamać społeczną apatię. Inne proponują podejście kryminalistyczne – traktując sztukę jako narzędzie dochodzenia prawdy i przedstawiania dowodów na ekologiczne zbrodnie. Kolejne strategie to wizje spekulatywne, w których artyści wybiegają myślą w przyszłość lub alternatywną rzeczywistość, aby zakwestionować nasz obecny sposób życia. Pojawiają się też narracje queerujące utarte podziały (np. między naturą a kulturą) oraz ujęcia akcentujące lokalność i dokumentację konkretnego miejsca jako mikrokosmosu globalnych procesów. Wreszcie coraz ważniejsze są perspektywy intersekcyjne i posthumanistyczne, łączące wątki społeczne (np. wykluczenia, kolonializmu, płci) z ekologicznymi oraz oddające głos podmiotom nieludzkim. Poniżej przeanalizujemy sześć wybranych polskich wystaw z lat 2019–2025, reprezentujących wymienione strategie, ich założenia kuratorskie, zastosowane środki narracyjne oraz odbiór i efekty społeczne tych przedsięwzięć.

Bezludzka Ziemia – posthumanistyczna przestroga

Jednym z pierwszych w Polsce tak przekrojowych projektów poruszających temat antropocenu była wystawa „Bezludzka Ziemia” w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (2019), zrealizowana w ramach projektu *Plastyczność planety*. Jej kurator Jarosław Lubiak za punkt wyjścia postawił radykalną hipotezę: antropogeniczne zmiany środowiska mogą uczynić Ziemię miejscem nie zamieszkiwanym dla ludzi²⁵¹. Lubiak, inspirowany m.in. koncepcjami Donny Haraway, postulował konieczność „pozostawania przy problemach” zamiast ucieczki od nich. Wystawa stanowiła konfrontację z nieodwracalnymi zmianami klimatyczno-ekologicznymi, odwołując się do spekulacji Alana Weismana o świecie „bez nas” oraz do pesymistycznych analiz Ewy Bińczyk o marazmie antropocenu²⁵². Prezentowane prace ukazywały wizje świata po zagładzie lub

²⁵¹ Ibid., 2.

²⁵² Ibid.

bez udziału człowieka, jednak celem nie było czysto apokaliptyczne widowisko. Kuratorska narracja akcentowała raczej ostrzeżenie i refleksję: skoro nie da się cofnąć dokonanej dewastacji, ludzkość musi stawić czoło perspektywie własnego wyginięcia i wynikającym z tego implikacjom etycznym. „Bezludzka Ziemia” wstrząsnęła wyobraźnią przynajmniej części odbiorców. Krytycy podkreślali sprawną stronę kuratorską i mocny, spójny przekaz, ale niektórzy pytali, czy szokująca wizja nie prowadzi jedynie do estetyzacji katastrofy²⁵³. Niemniej wystawa ta ustanowiła pewien punkt odniesienia dla kolejnych projektów ekologicznych w Polsce, pokazując możliwości i pułapki narracji katastroficznych.

Centrum Natury Współczesnej – antropocen jako przemoc

Drugą ekspozycją z projektu *Plastyczność planety* była prezentacja prac Forensic Architecture: Centrum Natury Współczesnej. Ten pokaz znacząco różnił się koncepcyjnie od Bezludzkiej Ziemi. Zespół Forensic Architecture – międzynarodowa grupa badaczy, architektów i artystów – wykorzystuje narzędzia dochodzeniowe do ujawniania naruszeń praw człowieka i przemocy środowiskowej²⁵⁴. Ich warszawska wystawa skupiła się na powiązaniach konfliktów zbrojnych z degradacją ekosystemów²⁵⁵, proponując pojęcie „współczesnej natury” jako klucza do zrozumienia dzisiejszej sytuacji. w dobie przyspieszonych zmian klimatycznych natura przestaje być biernym tłem – „porusza się w tym samym tempie co ludzka historia” i splata się z działalnością człowieka w sprzężeniu zwrotnym poza naszą kontrolą²⁵⁶. Forensic Architecture wskazuje, że konflikty polityczne i wojny stają się nierozzerwalnie związane ze swoim środowiskiem, a niszczenie przyrody bywa wykorzystywane jako narzędzie walki. Wprowadzają nawet termin „ekobójstwo”²⁵⁷ na określenie nowych form przemocy, często rozproszonych, powolnych i wymierzonych w całe ekosystemy. Strategia kuratorska tej wystawy opierała się więc na analizie dochodzeniowej. Zaprezentowano dwa studia przypadku – użycia herbicydów do niszczenia upraw i roślinności w Strefie Gazy oraz w kolumbijskiej Amazonii, które ujawniły *namacalny dowód* splotu przemocy wobec ludzi i środowiska²⁵⁸. w przeciwieństwie do spekulatywnego charakteru Bezludzkiej Ziemi, Forensic Architecture

²⁵³ Zuzanna Kowalczyk, „Modna katastrofa,” *Dwutygodnik*, nr 264 (wrzesień 2019), dostęp 15 grudnia 2023, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8448-modna-katastrofa.html>

²⁵⁴ Jarosław Lubiak, *Centrum Natury Współczesnej*, w ramach projektu *Plastyczność planety*, tekst kuratorski, (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2019), 2

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Ibid.

przedstawiło fakty i dowody: obrazy satelitarne, mapy, modele 3D, raporty naukowe, przenosząc język śledczy do galerii sztuki. Narracja miała charakter badawczy i aktywistyczny zarazem. Widz stawał się świadkiem dochodzenia, które dowodzi, że antropocen ma również wymiar polityczny i kryminalny. Wystawa poszerzyła definicję narracji artystycznej o wymiar dowodowy. Zamiast fikcji czy symboli otrzymaliśmy twarde fakty podane w estetycznej formie. Tego rodzaju strategię wpisują się w szerszy nurt sztuki zaangażowanej, gdzie granica między galerią a instytucjami społecznej zmiany ulega zatarciu.

Wiek półcienia – między sztuką a nauką

Kolejnym podejściem do narracji antropocenu była wystawa *Wiek półcienia*. Sztuka w czasach planetarnej zmiany (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2020), kuratorowana przez Sebastiana Cichockiego i Jagnę Lewandowską. Ten projekt przybrał formę szerokiej retrospektywy historyczno-artystycznej, osadzając antropocen w kontekście działań twórczych ostatnich pięciu dekad. *Wiek półcienia*, tytuł zaczerpnięty z futurystycznego eseju Naomi Oreskes i Erika Conwaya, oznacza okres półmroku poznawczego, czasy antynauki i zaniechania, w których ignorowanie ustaleń nauki uniemożliwia podjęcie działań wobec kryzysu²⁵⁹. Kuratorzy odnieśli się do tej metafory, wskazując, że żyjemy w epoce planetarnej zmiany dotyczącej każdego, lecz reakcje społeczne są sparaliżowane przez denializm klimatyczny i kryzys zaufania do wiedzy eksperckiej. Wystawa stanowiła przestrzeń dyskusji o „zarządzaniu nieodwracalnym” – jak żyć z świadomością, że pewne zmiany są już nie do cofnięcia – oraz o nowych formach solidarności i współodczuwania w obliczu katastrofy²⁶⁰. Prezentując prace ponad 70 artystów z różnych dekad, ekspozycja pokazała, że refleksja ekologiczna w sztuce nie jest nagłą modą ostatnich lat, ale trwałym nurtem obecnym od przełomu lat 60. i 70. po współczesność. Kuratorzy wyraźnie przeciwstawili się tezie o rzekomym „zwrocie ekologicznym” jako nowince²⁶¹, podkreślając ciągłość i konsekwencję artystycznych reakcji na zmiany środowiska, a zaangażowanie muzeum w ten temat przedstawili jako powinność, nie trend. Strategia narracyjna *Wiek półcienia* opierała się na dialogu sztuki i nauki. z jednej strony, artyści pełnili rolę „świadków” planetarnej zmiany, ale czynili to

²⁵⁹ Naomi Oreskes i Erik M. Conway, *Upadek cywilizacji zachodniej: Spojrzenie z przyszłości*, tłum. Ewa Bińczyk, Jakub Gużyński, Krzysztof Tarkowski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018), 36

²⁶⁰ Sebastian Cichocki i Jagna Lewandowska *Wiek półcienia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, dostęp 5 stycznia 2024, artmuseum.pl/pl/wystawy/wiek-polcienia

²⁶¹ Cichocki i Lewandowska, „*Wiek półcienia*.”

inaczej niż naukowcy – nie przez nadmiar danych czy drastycznych obrazów, lecz poprzez uruchomienie wyobraźni i empatii odbiorcy. w tekście kuratorskim przywołano słowa Nicholasa Mirzoeffa o konieczności „odwiedzenia” dotychczasowych sposobów patrzenia na świat i wyobrażenia sobie nowej relacji z tym, co nazywamy naturą²⁶². Zgodnie z tym stwierdzeniem, wystawa unikała prostego moralizowania zamiast tego zestawiała prace dawne i współczesne tak, by ukazać różnorodne sposoby odczuwania i pojmowania zmian planetarnych. Używała do tego np. dokumentacji działań ekologicznych, artystycznych manifestów, czy prac symbolicznie przełamujących dualizm człowiek–natura. Narracja była wielogłosowa i refleksyjna: muzeum stało się forum, w którym przeszłość spotyka się z przyszłością, a sztuka daje „dziwne narzędzia”²⁶³ do wyobrażenia sobie życia w cieniu katastrofy. Tym samym Wiek półcienia wyróżniał się perspektywą krytyczno-historyczną: kuratorzy nie tylko przedstawili prace artystyczne o tematyce ekologicznej, ale i skomentowali kondycję społeczną oraz rolę instytucji sztuki w dobie kryzysu klimatycznego jako przestrzeni edukacji i odpowiedzialności.

KLIMAKS – między naturą a kulturą

Interesującym kontrastem wobec powyższych jest wystawa KLIMAKS (Muzeum Emigracji w Gdyni, 2021), kuratorowana przez Maksymiliana Bochenka. Została ona pomyślana na styku zagadnień ekologii i migracji, korzystając z potencjału metafory tytułowego „klimaksu”. Kurator zestawiał tu dwa znaczenia tego pojęcia: ekologiczne (jako końcowe, choć nie ostateczne stadium rozwoju ekosystemu) oraz literacko-dramaturgiczne (moment kulminacyjny napięcia przed rozwiązaniem fabuły)²⁶⁴. w rezultacie wystawa interpretowała obecny kryzys klimatyczny jako moment kulminacyjny naszej historii – czas najwyższego napięcia i zagrożenia, ale zarazem czas nadziei na przełom. w tekście kuratorskim czytamy, że choć w pojęciu „klimaks” mieszczą się nasze lęki przed nieuchronną katastrofą, niesie ono również „nadzieję, że pojawi się Ktoś lub Coś, co zmieni obecny układ... i nakreśli nowe, obiecujące perspektywy”²⁶⁵. Ta spekulatywna nuta nadziei odróżnia Klimaks od otwarcie apokaliptycznej wymowy Bezludzkiej Ziemi. w tym przypadku kurator dopuszcza możliwość pozytywnego zwrotu akcji. Jednocześnie jednak Klimaks stawia poważne pytania o nasze relacje z naturą. Wystawa włączała w narrację

²⁶² Nicholas Mirzoeff „Przewodnik po wystawie Wiek półcienia,” 2.

²⁶³ Bińczyk, Cichocki, Depczyński, Lewandowska, Stefańska, „Przewodnik po wystawie *Wiek półcienia*.” 11.

²⁶⁴ Maksymilian Bochenek, KLIMAKS, red. Piotr Salewski (Gdynia: Muzeum Emigracji w Gdyni, 2021), 15-16.

²⁶⁵ Ibid., 17-18.

historię polskiej emigracji do Brazylii i Argentyny (XIX/XX w.), ukazaną poprzez archiwalne fotografie, obiekty i współczesne prace artystyczne, aby zilustrować splot procesów przyrodniczych i kulturowych²⁶⁶. Kolonizacja nowych terenów, wycinka puszczy, zakładanie upraw i osad przez migrantów zostały tu przedstawione jako elementy szerszej opowieści o przekształcaniu środowiska i migracjach międzygatunkowych²⁶⁷. Kurator wraz z artystkami Katarzyną i Marianne Wąsowskimi, autorkami projektu fotograficznego *Czekając na Śnieg* podważył dychotomię natury i kultury – zebrane obrazy i obiekty zestawiono tak, by rozmontować „nazbyt prostą opozycję” między tym, co ludzkie, a tym, co nieludzkie²⁶⁸. Na wystawie znalazły się więc zarówno zdjęcia dokumentujące życie polskich osadników na obcej ziemi, jak i ujęcia lokalnej przyrody (puszczy, pól uprawnych) czy ślady działalności zwierząt. Taki montaż tworzył hybrydową narrację: historie ludzi przeplatały się z historiami innych gatunków i krajobrazu²⁶⁹. Strategia kuratorska Klimaksu opierała się na analogii – sugerowaniu, że doświadczenie migracji ma wymiar uniwersalny, „nawet międzygatunkowy”. Przeszłość (archiwalia) spotykała się tu z teraźniejszością (współczesne prace ekologiczne), aby pokazać, że ekspansja człowieka zawsze wpisana była w ekosystem i wywoływała reakcje ze strony „nieludzkich aktorów”. w warstwie ideowej wystawa niosła krytykę antropocentryzmu: podkreślono, że dominująca dotąd narracja „ratowania natury” skażona jest euro- i antropocentryzmem, a nadszedł czas na nową relację z przyrodą, wyzbytą logiki zawłaszczania. Klimaks wyróżniał się więc interdyscyplinarnością i perspektywą systemową. Jako projekt muzeum emigracji pokazał, że tematy zmian klimatu i migracji ludzkich można twórczo połączyć, wychodząc poza schematy tradycyjnych wystaw sztuki. Narracja angażowała zarówno emocje (losy ludzi opuszczających ojczyznę, tęsknota, zderzenie z obcą przyrodą), jak i intelekt (naukowe scenariusze bioróżnorodności prezentowane we współpracy z Fundacją Biodiversitatis). w rezultacie Klimaks oferował spojrzenie na antropocen jako proces splątany z historią migracji, a zarazem pozostawił widza z pytaniem: czy potrafimy przeprojektować nasze myślenie tak, by przyszłość nie musiała oznaczać katastrofy, lecz nowy początek?

Przewrót – ku nowej kosmologii

W 2023 roku Galeria Wozownia w Toruniu zaproponowała wystawę *Przewrót*, która stanowiła wprost manifestacyjny apel o zmianę paradygmatu w dobie antropocenu.

²⁶⁶ Ibid., 17.

²⁶⁷ Ibid., 29.

²⁶⁸ Ibid., 42.

²⁶⁹ Ibid., 41.

Kuratorzy (Elżbieta Jabłońska, Tomasz Wlaźlak, Maciej Kwietnicki) odwołali się do symboliki kopernikańskiej. Obchodzona wówczas 550. rocznica urodzin Mikołaja Kopernika stała się okazją do refleksji, że dziś potrzebujemy „drugiego przewrotu kopernikańskiego”²⁷⁰, tym razem jednak w sferze relacji człowieka ze środowiskiem. w kontraście do renesansowego *De revolutionibus*, nie chodzi tu o proste przesunięcie centrum z człowieka na inny byt, lecz o postulowaną rewolucję światopoglądową, która odbierze ludzkości status miary wszechrzeczy i włączy nas w sieć współzależnych istot²⁷¹. Kuratorska narracja Przewrotu miała zatem charakter utopijny i normatywny zarazem: postawiono pytanie, jest możliwa „postantropocentryczna” przemiana wartości. w tekście towarzyszącym wystawie czytamy, że wzorzec „człowieka witruwiańskiego”, jako symbolicznego centrum świata, wyczerpał się w obliczu postępującego kryzysu klimatycznego i masowego wymierania gatunków. Potrzebna jest nowa, posthumanistyczna rewolucja, prowadząca do „przewrotu w myśleniu” na miarę kopernikańskiego²⁷². Co istotne, Przewrót nie poprzestawał na teoriach – wystawa zgromadziła prace artystek i artystów oraz kolektywów społecznych, które już teraz eksperymentują z praktykami życia i sztuki wykraczającymi poza antropocentryzm. Strategia kuratorska koncentrowała się na partycypacji i kolektywności.. w odróżnieniu od wielu klasycznych wystaw tu ważną rolę odgrywały wydarzenia towarzyszące (warsztaty, spotkania z aktywistami, działania performatywne), które zdecentrowały tradycyjną rolę kuratora na rzecz animatora dyskusji. Narracja miała wymiar prospołeczny i przyszłościowy, ponieważ nie tyle dokumentowała antropocen, co kreśliła wizje społecznych zmian. Postulowała oddanie głosu naukowcom i aktywistom, zabiegała o słyszalność tych, którzy na co dzień głosu nie mają – od metaforycznych aktów, po aktywne włączenie się w obronę „Parku Naturalnego Wrzosowisko”²⁷³ – terenu w ówczesnym czasie zagrożonego anihilacją i przejęciem przez deweloperkę. *Przewrót* wyróżniał się więc spośród omawianych przykładów najbardziej idealistycznym i zaangażowanym tonem. o ile wcześniejsze wystawy diagnozowały kryzys, ten projekt wprost nawoływał do działania i do wypracowania „nowej utopii, dzięki której bycie w świecie będzie znacznie bardziej zharmonizowane”. w ten sposób toruńska wystawa pokazała antropocen jako impuls do głębokiej przemiany kulturowej, być może najgłębszej od czasów nowożytnych.

²⁷⁰ Elżbieta Jabłońska, Maciej Kwietnicki i Tomasz Wlaźlak, „Przewrót / wystawa zbiorowa,” Galeria Sztuki Wozownia, dostęp 18 stycznia 2024, <https://wozownia.pl/przewrot-wystawa-zbiorowa/>

²⁷¹ Jabłońska, Kwietnicki i Wlaźlak, „Przewrót / wystawa zbiorowa”

²⁷² Jabłońska, Kwietnicki i Wlaźlak, „Przewrót / wystawa zbiorowa”

²⁷³ Stowarzyszenie Zielone Wrzosi, „Park Naturalny Wrzosowisko,” *Blog Stowarzyszenia Zielone Wrzosi – Toruń*, dostęp 20 stycznia 2024, <https://zielonewrzosi.wordpress.com/>

Czy złożyłabyś tu jaja? Nawiedzone krajobrazy miejskiego mokradła

Najbardziej aktualnym (2025) przykładem wystawy eksploatującej narrację społeczne antropocenu jest projekt o intrygującym tytule „Czy złożyłabyś tu jaja?”²⁷⁴ Nawiedzone krajobrazy miejskiego mokradła” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Wystawa ta powstała na bazie kilkuletniej pracy artystyczno-badawczej kolektywu działającego na rzecz ochrony Zakola Wawerskiego²⁷⁵ – unikalnego mokradła położonego na obrzeżach Warszawy. Jej narracja cechuje się perspektywą intersekcyjną i posthumanistyczną, łącząc wątki ekologii miasta, aktywizmu społecznego, feminizmu i wiedzy eksperymentalnej. Tytułowe pytanie „Czy złożyłabyś tu jaja?” skierowane jest jakby do istoty niehumanicznej (ptaka, żaby?), sugerując próbę wejścia w jej punkt widzenia, co od razu sygnalizuje posthumanistyczne przełamanie antropocentrycznej narracji. Zakole Wawerskie jawi się w ich opisie jako przestrzeń przenikania się porządków naturalnych i sztucznych: z jednej strony podmokłe łąki, torfowiska, ślady dzikiej przyrody (żeremia bobrów, ostępy leśne), z drugiej – pozostałości infrastruktury miejskiej, kanały melioracyjne, porzucone odpady, niedoszące inwestycje pochłonięte przez naturę. Narracja miejsca została tu ujęta w kategoriach współistnienia i zmiany: warstwy dawnego ekosystemu przenikają się z nowymi, „duchy” wymarłych gatunków i dawnych użytkowników ziemi wciąż są odczuwalne, a procesy rozkładu, wzrostu, mutacji i regeneracji zachodzą jednocześnie w różnych skalach czasu. Kolektyw starał się rozszerzyć nasze postrzeganie poza antropocentryczne ramy, łącząc wiedzę naukową, lokalne opowieści i artystyczną wrażliwość. Zamiast jednej metody badawczej, wielość podejść: zanurzanie się fizycznie w terenie, nasłuchiwanie odgłosów, dokumentacja fotograficzna i rysunkowa, eksperymenty myślowe (jak tytułowe wcielenie się w ptaka składającego jaja)²⁷⁶. Taka immersyjna strategia narracyjna pozwoliła ukazać miejski ekosystem jako wielogatunkowy, „więcej-niż-ludzki” świat, w którym zwykle kategorie tracą ostrość. Autorki tekstu kuratorskiego zauważają, że pomimo uregulowanych trawników i siatki ulic miasto wciąż tętni dzikim życiem, a dążenie do sterylnego porządku wyklucza niektóre formy istnienia i narzuca określone warunki zamieszkiwania. Pytanie „czy złożyłabyś tu jaja?” odsłania

²⁷⁴ Kuratorki Grupy ZAKOLE (Zuzia Derlacz, Krysia Jędrzejewska-Szmek, Ola Knychalska, Olga Roszkowska, Pola Salicka), „Czy złożyłabyś tu jaja? Nawiedzone krajobrazy miejskiego mokradła,” Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, dostęp 5 marca 2025, <https://artmuseum.pl/wystawy/czy-zlozylabyś-tu-jaja>

²⁷⁵ Grupa ZAKOLE, „Materiały o Zakolu” Zakole – projekt o Zakole Wawerskim, dostęp 5 marca 2025

²⁷⁶ Kuratorki ZAKOLE, „Czy złożyłabyś tu jaja?”

więc napięcie między tym, co ludzkie wyobrażenie ładu, a potrzebami innych gatunków²⁷⁷. Narracja o Zakolu jest pełna lokalnych mikrohistorii i „widm”, pokazuje antropocen oddolnie, poprzez konkretny pejzaż i doświadczenie miejsca, a nie globalne statystyki. w efekcie ta quasi-wystawa (realizowana częściowo jako publikacje, oprowadzania terenowe, akcje społeczne) proponuje nowy język opowieści o antropocenie: język empirii i empatii, który łączy twarde dane (np. o osuszaniu mokradeł czy bioróżnorodności) z wyobraźnią i wrażliwością na „radykalną żywotność świata” poza ludzkim horyzontem. Można powiedzieć, że *Czy złożyłabyś tu jaja?* realizuje postulat praktykowania antropocenu *tu i teraz* – poprzez uważną obecność w miejscu, współdziałanie z innymi istotami i opowieści zakorzenione w lokalności. Ta strategia różni się od skostniałego formatu większości wystaw skalą (mikro zamiast makro) i formą (proces zamiast produktu ekspozycyjnego), ale cel pozostaje wspólny: *przełamać antropocentryczny punkt widzenia* i wypracować bardziej inkluzywną narrację o świecie w kryzysie.

Powyższe zestawienie sześciu projektów kuratorskich ukazuje, jak rozmaicie można opowiadać o antropocenie w przestrzeni sztuki. Różnice koncepcyjne między wystawami są uderzające: od mrocznej wizji postludzkiej przyszłości w Bezludzkiej Ziemi po aktywną utopię Przewrotu; od dowodowej narracji Forensic Architecture po poetycką immersję Zakola Wawerskiego; od syntetycznej perspektywy historycznej Wieku półcienia po interdyscyplinarny dialog natury i kultury w Klimaksie. Wszystkie te podejścia łączy jednak przekonanie, że tradycyjne formaty muzealne muszą ulec przemianie w obliczu kryzysu planetarnego, czy to poprzez włączenie nauki i aktywizmu, czy poprzez zmianę perspektywy na pozaludzką, czy poprzez nowe formy zaangażowania publiczności. z perspektywy autorskiej warto podkreślić, iż każda z opisanych strategii dostarcza cennych inspiracji i lekcji. Kuratorzy mierzą się z podobnym wyzwaniem – jak opowiadać o epoce dominacji człowieka, która kwestionuje przyszłość samej ludzkości – ale rozwiązują je odmiennie. To bogactwo podejść potwierdza, że nie ma jednej słusznej recepty na wystawę o antropocenie; przeciwnie, wymaga on wielości języków i formatów, eksperymentowania i przekraczania granic dyscyplin.

²⁷⁷ Zespół kuratorski Grupy ZAKOLE (Zuzia Derlacz, Krysia Jędrzejewska-Szmek, Ola Knychalska, Olga Roszkowska, Pola Salicka), „Czy złożyłabyś tu jaja? Nawiedzone krajobrazy miejskiego mokradła,” PDF udostępniony przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, dostęp 5 marca 2025, <https://api-sf.artmuseum.pl/uploads/files/67a4ba3fc0887535629512.pdf>.

2.4 Ograniczenia sprawczości sztuki ekologicznej – potrzeba nowych modeli sprawczości

Diagnoza barier i ograniczeń sprawczości sztuki ekologicznej

Sztuka ekologiczna często mierzy się z problemem uznania jej poznawczego statusu poza polem sztuki. Artystki i artyści, podejmując dialog z nauką czy polityką, natrafiają na barierę w postaci zakorzenionych hierarchii wiedzy i instytucji. Jak zauważa Edwin Bendyk, relacje te są nacechowane jednostronnością, polegającą na tym, że przedstawiciele nauk ścisłych i społecznych rzadko skłonni są postrzegać praktyki artystyczne jako źródło nowej, istotnej wiedzy uzupełniającej ich własne metody.²⁷⁸ Powraca tu zasada strzeżenia granic dyscyplin, instytucjonalna potrzeba nauki do podtrzymania własnej legitymacji i rygoru metodologicznego bywa silniejsza niż otwartość na transdyscyplinarne inspiracje. w konsekwencji sztuka podejmująca tematy naukowe bywa traktowana marginalnie. Przykładowo, artystyczny eksperyment Artura Żmijewskiego *Powtórzenie* (2005)²⁷⁹, inspirowany psychologią behawioralną, został przez psychologów zignorowany pod oceną, że doświadczenie to nic nie wnosi do wiedzy naukowej. Tę sytuację Bendyk interpretuje jako skutek wąsko zdefiniowanych kryteriów poznania naukowego, które wykluczają mniej konwencjonalne formy wiedzy²⁸⁰. Oznacza to, że autonomia pola nauki i innych instytucji (np. polityki) ogranicza możliwość przekładania artystycznych diagnoz na realne działania. Podejście to sprawia, że sztuka, również ta ekologiczna, często oddziałuje tylko we własnym obiegu, nie przenikając w szersze struktury decyzyjne.

Drugim wymiarem są uwarunkowania instytucjonalne świata sztuki, które mogą paradoksalnie ograniczać sprawczość sztuki. Instytucje sztuki (muzea, galerie, grantodawcy) coraz częściej wspierają projekty o tematyce środowiskowej, jednak oczekują przy tym wpisania ich w określone ramy odbioru i ewaluacji. Dążenie do „skuteczności” sztuki bywa mierzone krótkoterminowym oddźwiękiem medialnym czy frekwencją, co nie zawsze przekłada się na trwałą zmianę postaw ekologicznych. Co

²⁷⁸ Edwin Bendyk, „Sztuka i nauka: konflikt czy symbioza? Kruche zależności, niepewne sojusze,” w *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014), 368-370.

²⁷⁹ Artur Żmijewski, *Powtórzenie*, dokumentalny film prezentowany w Pawilonie Polskim na 51. Biennale Arte w Wenecji (2005), tekst kuratorski oraz kadry z filmu opublikowane na stronie Pawilonu Polskiego — *La Biennale di Venezia*, dostęp 25 maja 2025, <https://labiennale.art.pl/wystawy/powtorzenie/>

²⁸⁰ Bendyk, „Sztuka i nauka,”., 355-368.

więcej, interwencje artystyczne inicjowane w instytucjonalnym kontekście mogą ulec przejściu przez logikę rynkową lub polityczną. Analizy krytyczne wskazują, że projekty, które miały otwierać i przekształcać przestrzeń relacji społecznych, nierzadko kończą jako działania pogłębiające alienację. Ich społeczne efekty są *skapitalizowane jednostronnie* przez samych artystów jako zysk symboliczny lub wspierające instytucje i władze jako zysk wizerunkowy²⁸¹. Taki mechanizm został już wielokrotnie rozpoznany w polu sztuki zaangażowanej.²⁸² Zamiast realnej zmiany społecznej, następuje *instytucjonalne zawłaszczenie* energii twórczej na potrzeby autopromocji lub pozornej realizacji misji.

Oprócz przeszkód strukturalnych, nie mniej istotne są czynniki afektywne utrudniające sztuce oddziaływanie na odbiorców. Dzieła podejmujące tematykę kryzysu klimatycznego i degradacji środowiska siłą rzeczy często operują estetyką budzącą niepokój, smutek czy gniew, konfrontując publiczność z niewygodną prawdą o zagrożeniach. Taka strategia „negatywnej estetyki” bywa celowa i może wstrząsnąć widzom, skłaniając do refleksji nad sytuacją planetarną. Niemniej silnie negatywne bodźce emocjonalne mogą powodować opór lub wyparcie²⁸³. Część publiczności odrzuca przekaz ekologiczny nie ze względu na jego treść merytoryczną, ale z powodu formy wywołującej lęk czy poczucie winy. Ponadto intensywne emocje, jak lęk klimatyczny czy poczucie bezsilności wobec globalnej katastrofy, mogą prowadzić do paraliżu decyzyjnego albo znużenia przekazem apokaliptycznym²⁸⁴. Jeśli sztuka ekologiczna skupia się wyłącznie na katastroficznych wizjach, istnieje ryzyko, że odbiorcy *wycofają się emocjonalnie*, chroniąc swoją równowagę psychiczną, zamiast przekuć niepokój w działanie. z drugiej strony, zbyt łagodne lub estetycznie upiękzone przedstawienie problemów ekologicznych grozi trywializacją tematu. Twórcy stoją więc przed wyzwaniem znalezienia równowagi afektywnej – angażować emocje na tyle silnie, by poruszyć sumienia, ale zarazem oferować przestrzeń na refleksję i konstruktywne przepracowanie tych emocji. Badania psychologiczne sugerują, że optymalnym efektem sztuki o tematyce klimatycznej jest wywołanie początkowej reakcji emocjonalnej, a następnie poprowadzenie widza ku refleksji poznawczej, co łącznie może przełożyć się na większe poparcie dla działań pro-

²⁸¹ Tomasz Załuski, „Napięcia, negocjacje, przechwyty i odzyski. Sztuka jako polityka redystrybucji”, w *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014), 518-521, 541.

²⁸² Piotr Juskowiak, „Sztuka wspólnoty Krzysztofa Wodiczki: Wokół Projekcji Poznańskiej,” *Praktyka Teoretyczna* 1 (2010), 78.

²⁸³ Bińczyk, *Uspołecznianie antropocenu*, 153.

²⁸⁴ Bińczyk, *Epoka człowieka*, 53.

klimatycznych²⁸⁵. Bariera jest jednak to, że nie każdy odbiorca gotów jest wejść na tę ścieżkę, szczególnie, jeśli przesłanie dzieła przeczy jego dotychczasowym przekonaniom lub wymaga zmiany nawyków. Wówczas reakcją bywa odrzucenie przekazu zamiast jego akceptacji.

W kontekście powyższych trudności pojawia się pokusa, by potraktować sztukę ekologiczną instrumentalnie, jako narzędzie komunikacji społecznej czy propagandy ekologicznej, podporządkowane z góry założonemu rezultatowi. Taka instrumentalizacja może być dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, instrumentalizacja zewnętrzna, gdy różne podmioty (np. przez instytucje rządowe, korporacyjne praktyki greewachingowe) usiłują wykorzystać artystów do promowania własnych narracji proekologicznych. Sztuka staje się wtedy środkiem do celu - dekoracją kampanii, wydarzeniem spełniającym wymogi politycznej poprawności, zamiast autonomiczną praktyką krytyczną. Grozi to spłyceciem przekazu i utratą wiarygodności artysty, ponieważ odbiorcy wyczuwają, że dzieło zamienia się w ulotkę propagandową. Po drugie, istnieje instrumentalizacja wewnętrzna, wynikająca z postawy samych artystów i kuratorów pragnących udowodnić "skuteczność" swojej sztuki. Jeśli założymy, że dzieło musi *koniecznie* przynieść namacalną zmianę społeczną (np. konkretne proekologiczne zachowania widzów), łatwo popaść w pułapkę uproszczeń i technokratycznego myślenia: sztuka zaczyna być traktowana jak rodzaj interwencji inżynierskiej, którą można zaprojektować i zmierzyć. Takie podejście bywa wpisane nawet w teoretyczne koncepcje sztuki zaangażowanej – np. Artur Żmijewski postulował tworzenie "*artystycznych algorytmów*" dających "*operacyjną pozytywność*" społeczną²⁸⁶, a Nicolas Bourriaud metaforycznie porównywał sztukę relacyjną do "*alternatywnej taśmy montażowej*" budującej nowe formy społeczne²⁸⁷. Jednak, jak zauważa Tomasz Załuski, nawet najbardziej progresywne hasła tego typu opierają się często na tych samych wartościach, które napędzają współczesny kapitalizm afektywny, przez co łatwo ulegają one instrumentalizacji w ramach praktyk zarządzania społecznego²⁸⁸. w rezultacie, sztuka nastawiona na produkcję określonych efektów może nieświadomie reprodukować logikę systemu, z którym chciała walczyć (np. logikę wydajności, kontroli wyników, kapitalizacji

²⁸⁵ Christian Andreas Klockner i Laura K. Sommer, „Visual art inspired by climate change—An analysis of audience reactions to 37 artworks presented during 21st UN climate summit in Paris,” *PLOS ONE* 16, nr 2 (19 lutego 2021), dostęp 10 marca 2025. <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0247331>, 14.

²⁸⁶ Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, 21

²⁸⁷ Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski (Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej, 2010), 23, 26.

²⁸⁸ Załuski, *Skuteczność sztuki*, 530.

emocji). Oczekiwanie wymiernych skutków bywa mieczem obosiecznym: z jednej strony uzasadnia finansowanie i społeczne zainteresowanie sztuką ekologiczną, z drugiej, łatwo może prowadzić do narzucania innym swoich poglądów i traktowania ich z góry. Artysta staje się wtedy moralizatorem lub „inżynierem dusz”, który nie liczy się z autonomią odbiorców ani z nieprzewidywalnością procesu twórczego. Instrumentalizacja grozi więc utratą najcenniejszych walorów sztuki – jej otwartości, zdolności zadawania pytań i kwestionowania założeń. Paradoksalnie, nadmierna presja na skuteczność może obniżyć długofalowy wpływ artysty, powodując utratę zaufania odbiorców bądź zniechęcenie twórcy zbyt ciasnymi ramami działania.

Powyższa krytyczna diagnoza ujawnia, że sztuka ekologiczna funkcjonuje w polu napięć: między autonomią a zaangażowaniem, między ekspresją artystyczną a oczekiwaniem rezultatu, między potrzebą silnego przekazu a ryzykiem odrzucenia emocjonalnego. Bariery epistemologiczne, instytucjonalne i afektywne sprawiają, iż potencjał sprawczy wielu ekopraktyk artystycznych nie jest w pełni realizowany. W efekcie narasta przekonanie, że dotychczasowe modele działania są niewystarczające. Rodzi się pytanie: jak przeformułować podejście, aby sztuka w obliczu kryzysu ekologicznego była naprawdę skuteczna, nie tracąc przy tym swojej krytycznej autonomii? Jedną z odpowiedzi poszukiwanych we współczesnej refleksji jest zacieśnienie sojuszu sztuki z nauką i technologią oraz wypracowanie nowych form kolektywnej sprawczości. Te zagadnienia omówimy w kolejnych częściach.

Sojusz sztuki, nauki i technologii

Relacje między sztuką a nauką od czasów nowożytnych cechuje zarazem bliskość i napięcie. Jak zauważa Zaród, sukces nowożytnej nauki oparty był na odrzuceniu subiektywnych czynników (emocji, intuicji), czyli tych elementów, które od zawsze stanowiły tworzywo sztuki²⁸⁹. Ukształtował się kontrast między „*chłodem laboratoriów*” a „*rozgorączkowanymi kawiarniami*” bohemy artystycznej²⁹⁰, co symbolizuje odmienną logikę działania obu sfer. Nauka dąży do obiektywnej weryfikowalności i kontrolowanego eksperymentu, podczas gdy sztuka operuje subiektywną ekspresją i niepowtarzalnym eksperymentem wyobraźni. Mimo tej opozycji, historia pokazuje, że nie mamy do czynienia z prostym antagonizmem. Rozwój techniki i nauki nieraz tworzył warunki rozwoju nowych form sztuki (np. wynalazek radia, filmu czy komputera poszerzał medium

²⁸⁹ Zaród, *Skuteczność sztuki*, 377.

²⁹⁰ Ibid.

sztuki)²⁹¹. Zależności te pozostają jednak kruche: sztuka i nauka zawierają niepewne sojusze oparte na tymczasowych projektach i punktowych interakcjach²⁹².

Te „*kruche zależności*” wynikają w dużej mierze z różnic instytucjonalnych i celów obu domen. Nauka funkcjonuje w kulturze akademickiej, publikacjach, grantach i jasno zdefiniowanych metodach kontroli wyników, co podkreśla Zaród z perspektywy zarazem fizyka i inżyniera²⁹³. Sztuka zaś działa w polu instytucji artystycznych, galerii i indywidualnej praktyki twórczej. Twórczość artystyczna bywa dzielona na „sztukę czystą” – autonomiczne poszukiwanie prawdy estetycznej, oraz „sztukę stosowaną”, która nastawiona jest na sprawczość społeczną i praktyczne oddziaływanie²⁹⁴. Podobnie naukę można odróżnić od techniki: pierwsza szuka obiektywnej prawdy, druga skutecznych narzędzi zmiany świata²⁹⁵. Te odmienne utopie i konteksty ekonomiczne sprawiają, że współpraca sztuki i nauki napotyka bariery. Jak pokazuje przykład przytoczony przez Bendyką, przedstawiciele obu środowisk często kwestionują wzajemną wartość poznawczą: w publicznej debacie naukowiec stwierdził kategorycznie, że artystyczny projekt odtworzenia eksperymentu Zimbardo nie dostarczył *żadnej* wiedzy w sensie naukowym²⁹⁶. z drugiej strony sam artysta był krytykowany przez środowisko sztuki, że projekt ten nie był „dość artystyczny”²⁹⁷. Taka sytuacja unaocznia instytucjonalne podziały, gdzie każda ze stron broni własnej autonomii i metodologii, co utrudnia trwałe zbliżenie.

Mimo to Bendyk dowodzi, że alians sztuki, nauki i technologii jest możliwy, o ile uznamy odmienność procedur prawdy każdej z dziedzin²⁹⁸. Proponuje on spojrzeć na dzieło sztuki analogicznie do eksperymentu naukowego – jako na wydarzenie, które może generować wiedzę, lecz czyni to innymi środkami. Odwołując się do projektu „*Niezwykłe Rzadkich Zdarzeń*”²⁹⁹, Bendyk sugeruje, że dzieło sztuki to właśnie taki rzadki, nieprzewidywalny akt, który nabiera znaczenia dopiero gdy zostanie społecznie przetworzony i „*wprowadzony do kultury*”³⁰⁰. w związku z powyższym, artystyczny eksperyment wnosi

²⁹¹ Ibid., 377-378

²⁹² Ibid., 376.

²⁹³ Ibid., 378.

²⁹⁴ Ibid., 378-379.

²⁹⁵ Ibid., 377-388.

²⁹⁶ Bendyk, *Skuteczność sztuki*, 366-367.

²⁹⁷ Ibid., 368.

²⁹⁸ Ibid., 371-372.

²⁹⁹ Karol Sienkiewicz, „Artystyczna kontrreformacja”, *Dwutygodnik*, wrzesień 2009, dostęp 10 marca 2025, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/431-artystyczna-kontrreformacja.html>

³⁰⁰ Bendyk, *Skuteczność sztuki*, 371.

nową jakość poznawczą w trybie *laboratorium przyszłości* – eksploruje możliwości i zadaje pytania, których nauka dopiero nauczyc się stawiać. w tym sensie sztuka może pełnić rolę eksperymentatorium wyobraźni, przewidując emergentne zjawiska społeczne czy technologiczne. Jednakże, jak podkreśla Bendyk, współdziałanie to musi zachować równowagę: narzucenie jednej dziedziny przez drugą grozi utratą zdolności do generowania nowości po obu stronach³⁰¹. Instrumentalizacja sztuki dla celów czysto naukowych lub politycznych, czy też podporządkowanie nauki logice artystycznej, osłabia ich autonomię i tym samym ogranicza potencjał kreacyjny³⁰². Trwałość sojuszu wymaga więc poszanowania odrębności: sztuka i nauka mogą się wzajemnie inspirować i uzupełniać, wymieniając narzędzia (np. wizualizacje, modele, narracje) oraz generując razem nową wiedzę, ale bez rezygnacji ze swych podstawowych zasad działania.

Bendyk i Zaród wskazują, że sojusz sztuki, nauki i technologii jest warunkowy i dynamiczny. To raczej *tymczasowe przymierza* niż stała unia – zawiązywane we wspólnym celu (projekt, problem) i trwające tak długo, jak długo każda ze stron widzi sens we współpracy. Jego struktura opiera się na dialogu dwóch odmiennych logik: naukowej dążącej do prawdy uogólnialnej oraz artystycznej szukającej prawdy przeżycia i krytycznej refleksji. Trwałość zaś zależy od stworzenia odpowiednich warunków instytucjonalnych (np. programy rezydencyjne, laboratoria artystyczno-naukowe), oraz wzajemnego zaufania i uznania, że wiedza może przybierać różne formy. Tylko wtedy niepewne dziś sojusze mają szansę przerodzić się w bardziej stabilną współpracę, zdolną sprostać wyzwaniom współczesności.

W kierunku nowych modeli sprawczości

Rozdział 2 wskazał szereg barier ograniczających sprawczość sztuki ekologicznej. Po pierwsze, występują napięcia epistemologiczne i instytucjonalne: artystyczne diagnozy rzadko przenikają do głównego obiegu wiedzy i decyzji, gdyż przedstawiciele nauki i polityki niechętnie uznają praktyki artystyczne za źródło uzupełniającej wiedzy³⁰³. Sztuka pozostaje więc często zamknięta we własnym polu, co ogranicza jej realny wpływ. Po drugie, ujawnia się problem instrumentalizacji. Projekty ekologiczne bywają wykorzystywane do celów wizerunkowych korporacji i instytucji, a presja udowodnienia „skuteczności” prowadzi nieraz do spłylenia przekazu artystycznego. w efekcie sztuka

³⁰¹ Ibid.

³⁰² Ibid.

³⁰³ Bendyk, *Skuteczność sztuki*, 366-367.

traci krytyczną autonomię i nieświadomie replikuje logikę systemu, z którym chciała walczyć. Po trzecie, nadmierne eksponowanie obrazów katastrofy klimatycznej rodzi zjawisko „zmęczenia katastrofą”, gdzie odbiorcy przytłoczeni ciągłym szokiem i apokaliptyczną retoryką zagłady popadają w apatię lub wyparcie zamiast podejmować działania. Taka paraliżująca mieszanka czynników sprawia, że potencjał oddziaływania ekosztuki nie jest w pełni realizowany.

Wobec powyższych ograniczeń pojawia się paląca potrzeba wypracowania nowych modeli sprawczości. Sztuka ekologiczna jest potencjalnym polem eksperymentowania z takimi właśnie nowymi strategiami skuteczności, łączącymi wiedzę, wyobraźnię i zaangażowanie społeczne. Jednym z kluczowych kierunków rozwoju jest przekraczanie tradycyjnych granic dyscyplinarnych i instytucjonalnych – artyści powinni pogłębić interdyscyplinarne koalicje z naukowcami, aktywistami, a także urzędnikami i politykami, wspólnie poszukując rozwiązań i nowych narracji dla kryzysu środowiskowego. T.J. Demos podkreśla, że w obliczu globalnej katastrofy klimatycznej sztuka musi wejść w rolę aktywnego uczestnika przemian społeczno-ekologicznych³⁰⁴.

Nowe modele artystycznej sprawczości powinny rozwijać się również poprzez działania z lokalnymi społecznościami w bezpośredniej relacji. Artyści w tym kontekście są istotni jako inicjatorzy projektów wspólnotowych – od tworzenia społecznych ogrodów po działania pomocowe względem osób uchodźczych, wykorzystując kreatywność do budowania świadomości i sieci współpracy. Rola twórcy ulega przy tym redefinicji: zamiast indywidualnej praktyki, staje się facylitatorem zmian, funkcjonując na styku sztuki, edukacji i aktywizmu. Sprawczość ma tu charakter rozproszony, wynika ze współdziałania wielu aktantów (w ujęciu Latourowskim), a nie jednostkowej mocy twórcy. Wyzwania antropocenu wymagają jednak tworzenia oddolnych ośrodków, w których dzięki wspólnotowym działaniom, budowana jest odporność i wrażliwość społeczna.

Kolejnym kierunkiem rozwoju praktyk jest poszerzenie wspólnoty sprawczości poza gatunek ludzki. T.J. Demos wzywa do „dekolonizacji natury”, czyli wyzwolenia przyrody z roli pasywnego zasobu i uznania jej za pełnoprawnego uczestnika relacji społecznych³⁰⁵. Przykładem są inicjatywy na rzecz nadania praw rzekom, lasom czy innym ekosystemom oraz czerpanie z mądrości kultur rdzennych, postrzegających człowieka jako część szerszej wspólnoty życia. Takie podejście poszerza definicję sprawczości, gdzie alians

³⁰⁴ Demos, *Decolonizing Nature*, 13.

³⁰⁵ Ibid., 19-20

ludzi z aktorami nie-ludzkimi (zwierzętami, roślinami, żywiołami) jawi się jako nowy horyzont wyobraźni artystycznej. Sztuka może tu pełnić rolę mediatora między światem natury a społeczeństwem, współtworząc język opisu tych hybrydowych kolektywów łączących czynniki społeczne, techniczne i przyrodnicze³⁰⁶.

Podsumowując, rozwój sztuki ekologicznej zmierza ku modelom sprawczości opartym na współdziałaniu, transdyscyplinarności i perspektywie posthumanistycznej. w odpowiedzi na impas antropocenu artyści przyjmują rolę współtwórców zmian – działając wspólnie z innymi (naukowcami, aktywistami, społecznościami czy ekosystemami) zamiast w izolacji. Takie kolektywne podejście daje nadzieję na przełamanie marazmu: jak zauważa Demos, sztuka dzięki tradycji eksperymentu i wyobraźni może odegrać „transformującą rolę”, inicjując nowe sposoby rozumienia świata i naszego w nim miejsca³⁰⁷. Nowe modele sprawczości wypracowywane w sztuce ekologicznej tworzą przestrzeń dla wyobrażonych przyszłości, w których twórcza wizja łączy się z działaniem na rzecz planetarnego dobra wspólnego. Poprzez włączanie różnorodnych form wiedzy i podmiotowości sztuka staje się laboratorium nadziei – miejscem, gdzie rodzą się alternatywne scenariusze, a sprawczość zyskuje wymiar kolektywny, inkluzywny i ukierunkowany na przetrwanie oraz współlistnienie. Jednocześnie przesuwanie się tych praktyk ku sprawczości użytkowej zaciera granice między polem sztuki a bezpośrednią interwencją. Jest to charakterystyczne dla praktyk postartystycznych, w których sztuka miksuje się z rzeczywistością. Jakże ten miks przybiera formy opisane zostanie w kolejnym rozdziale.

³⁰⁶ Ibid., 201-202, 216.

³⁰⁷ Ibid., 262-263.

Rozdział 3: Postsztuka jako strategia działania i transformacji

Rozdział 2 wykazał, że przełom drugiej połowy XX wieku polegał nie tylko na zmianach stylistycznych, lecz na przekształceniu warunków możliwości sztuki: od autonomicznego obiektu ku praktykom procesualnym, relacyjnym i poznawczym. Rozdział 3 rozwija ten wniosek, traktując postsztukę jako strategię działania i transformacji społecznej. w kolejnych podrozdziałach analizie poddane zostaną genealogie i modele tak rozumianej praktyki – od rzeźby społecznej i „epoki postartystycznej”, przez przejście „od relacji do użytkowania”, po kolektywne ekonomie wymiany oraz narzędziowe, interwencyjne użycia sztuki w sferze publicznej.

3.1 Rzeźba społeczna w epoce postartystycznej

Zestawienie Jerzego Ludwińskiego i Josepha Beuysa ujawnia wspólny horyzont: przesunięcie akcentu z estetyki ku sprawczości społecznej. U Ludwińskiego „epoka postartystyczna” to rozpoznanie, że sztuka „przegapiła moment” własnej transformacji w „coś innego”, o większych możliwościach³⁰⁸ – diagnoza demarkująca kres klasycznych kryteriów i otwierająca pole działań o innym statusie ontologicznym³⁰⁹. U Beuysa „rzeźba społeczna” nadaje temu rozpoznaniu program: społeczeństwo staje się dziełem w toku, a „każdy jest artystą”. Co oznacza, że każdy dysponuje potencjałem twórczym do współkształtowania ładu zbiorowego³¹⁰.

³⁰⁸ Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. Jarosław Kozłowski, (Poznań–Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu; BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej, 2009), 66

³⁰⁹ Jerzy Ludwiński, „Neutralizacja kryteriów,” w *Katalog sympozjum „Ziemia Zgorzelecka — nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka”*, Opolno-Zdrój, 1971, 43

³¹⁰ Kalina Kukielko-Rogozińska, „Wszyscy jesteśmy artystami? Marshall McLuhan i Joseph Beuys o społecznej roli sztuki,” *Panoptikum* 11 (18) (2012)

Sztuka niemożliwa - narodziny epoki postartystycznej

Rewolucja w podejściu do sztuki Ludwińskiego opiera się na wniosku z obserwowanego przez niego rozpadu różnych tendencji artystycznych lat 60-tych. Zamiast przekształcania się w nowe, dążyły one do dalszego rozproszenia. Zjawisko to nazwał sztuką niemożliwą, której właściwością jest brak wspólnych cech stylistycznych. w istocie jest to mozaika różnych zjawisk, nie mających często ze sobą nic wspólnego ani na poziomie idei, ani w sensie formalnym. Często konkretyzuje się dopiero w wyobraźni obserwatora³¹¹. z tą tezą sprzęga terminologiczna korekta: zamiast „dzieła” jest „fakt artystyczny”, a więc zdarzenie, proces, sytuacja. Zamiast hierarchii – „neutralizacja kryteriów” i wtopienie praktyk artystycznych w obieg rzeczywistości³¹².

Diagnoza ta nie powstała w próżni teoretycznej, lecz w konkretnej praktyce kuratorskiej. Program Galerii „pod Moną Lisą” Ludwińskiego³¹³, gdzie od „muzeum gry” po wystawę SP – Sztuki Pojęciowej (1970), zredukowaną do dokumentacji na kartach A4, konsekwentnie czynił z wystawy jedynie „symptom procesu artystycznego”, przenosząc ciężar z ekspozycji na sytuowanie „faktów artystycznych” w polu społecznym i dyskursywnym³¹⁴. Jak podkreśla Luiza Nader „epoka postartystyczna” to nie zanik twórczości, lecz jej migracja do „kulturowych procesów codzienności”, gdzie instytucje przestają wystarczać, artyści zmieniają kompetencje, a odbiorca zostaje wciągnięty w realne praktyki współtworzenia³¹⁵.

Rzeźba społeczna - wszyscy jesteśmy artystami

W tym miejscu spotykamy Beuysa i jego „rozszerzone pojęcie sztuki”, formułujące rzeźbę jako proces kształtowania „społecznej materii” – myślenia, komunikowania i instytucji. Stąd programowa deklaracja: „Formy myślenia ludzi są rzeźbą; [...] ‘rzeźba społeczna’, gdzie każdy człowiek jest artystą”³¹⁶. Beuysowskie projekty pokazują, jak ów program przekłada

³¹¹ Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, 58-59.

³¹² Katarzyna Radomska, „Ilustracja pola sztuki,” w *Wypełniając puste pola*, red. Piotr Lisowski (Toruń: CSW Znaki Czasu, 2011), 43.

³¹³ Szymon Gózdź, *Działalność, struktura i znaczenie galerii „Pod Moną Lisą”* (Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2019), 24-26.

³¹⁴ Piotr Lisowski, „Performatywna «mitologia». o strategii kuratorskiej Jerzego Ludwińskiego,” w *Wypełniając puste pola*, red. Piotr Lisowski (Toruń: CSW Znaki Czasu, 2011), 14-15.

³¹⁵ Luiza Nader, „Wspólnota wyobraźni jako dyssensus. VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki Świdwin/Osieki (1970),” *Sztuka i Dokumentacja* 18 (2018) 48.

³¹⁶ *Joseph Beuys. Teksty, komentarze, wywiady*, wybór, oprac. i wstęp Jaromir Jedliński (Warszawa: Akademia Ruchu; Centrum Sztuki Współczesnej, 1990), 18-19.

się na długotrwałe formy działania. Przykładowo 7000 dębów (Kassel, 1982–1987), tj. sadzenie drzew wraz z bazaltowymi słupami, zainicjowane na Documenta 7 i kontynuowane latami, ustanawia model „rzeźby społecznej” jako pracy na infrastrukturze miasta, ekonomii uwagi i kooperacji obywateli³¹⁷. To rzeźba, która nie kończy się wraz z wystawą, lecz wytwarza proces instytucjonalny i ekologiczny zarazem. Innym przykładem może być akcja przeprowadzona w Düsseldorfie: 14 grudnia 1971 pt. Rettet den Wald (ratujcie las) podczas której razem z ok. pięćdziesięcioma studentami z Akademii wymiatał ścieżki w Grafenberger Wald. Był to protest przeciw planowanej rozbudowie miejscowego klubu tenisowego, kosztem pobliskiego środowiska. Wydarzenie odbiło się szerokim echem w mediach i uruchomiło falę listów do magistratu z żądaniem ochrony lasu³¹⁸.

Jeśli Ludwiński opisuje warunki możliwości postsztuki – rozproszenie, proceduralność, zatarcie granic między sztuką, teorią i życiem³¹⁹ – to Beuys proponuje narzędzia: edukację (FIU)³²⁰, współdecydowanie i materialne prototypy przyszłych instytucji. w obu ujęciach widz staje się współtwórcą, a „wystawa” polem gry i negocjacji. Istotny jest tu też wymiar dokumentacji i zapisu. Skoro dzieło ulega dematerializacji, to archiwa, instrukcje i protokoły stają się nie tyle „wtórnym” śladem, co współczynnikiem funkcjonowania praktyk – warunkiem ich reprodukowalności i społecznego życia po wydarzeniu³²¹. Krytycznym wspornikiem dla tych projektów jest zmiana instytucjonalna. Zarówno „muzeum gry” Ludwińskiego, jak i beuysowskie „rady” i uniwersytet (FIU) postulują redystrybucję sprawczości, od kuratora i autora ku wspólnocie uczestników. w efekcie „wystawa” przestaje być celem, a staje się wehikułem inicjowania długotrwałych procesów³²².

Z perspektywy postsztuki kluczowa innowacja polega więc na tym, że twórczość nie jest już domeną wąskiej grupy specjalistów, ale dystrybuowanym potencjałem, gdzie „każdy jest artystą”, o ile przyjmuje odpowiedzialność za współkształtowanie wspólnej rzeczywistości. To właśnie zderzenie rozpląnięcia się sztuki w realności Ludwińskiego

³¹⁷ *documenta 7*. 1982. Wystawa zbiorowa, kur. Rudi Fuchs. Kassel, Niemcy, 19 VI–28 IX 1982. dostęp 28 maja 2025

³¹⁸ Till Briegleb, „Człowiek sam jest stwórcą,” *Dwutygodnik*, 2024, dostęp 28 maja 2025, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/9539-czlowiek-sam-jest-stworca.html>.

³¹⁹ Piotr Lisowski, „Peryferyjne pole gry. Tam, gdzie wszystko się kończy albo zaczyna,” *Elementy. Sztuka i Dizajn*, nr 4, 2023. 117.

³²⁰ Joseph Beuys. Teksty, komentarze, wywiady, 21-23

³²¹ Grzegorz Dziamski, „Dokumentowanie sztuki jako nowa praktyka artystyczna,” *Sztuka i Dokumentacja* 6 (2012) 22-26.

³²² Lisowski, „Peryferyjne pole gry,” 113.

z beuysowską afirmacją powszechnej kreacyjności wyznaczyło horyzont późniejszych praktyk partycypacyjnych i kolektywnych. Jednocześnie rodzi ono pytania o kryteria wartości i o trwałość efektów. Pytania, do których rozdział wróci, analizując przejście „od relacji do użytkowania” oraz modele kolektywne postsztuki.

3.2 Od relacji do użytkowania

Zarówno Ludwiński, jak i Beuys nawoływali do zniesienia podziału między sztuką a życiem codziennym, co stanowiło kontynuację dążeń historycznej awangardy do utożsamienia praktyki artystycznej z działaniem społecznym. Nawiązując do tej tradycji, współcześni artyści i teoretycy ponownie podejmują „marzenie o zlewaniu się sztuki z życiem”. Choć nie w pełni zrealizowane, wciąż nie zostało porzucone i napędza próby redefinicji sztuki poza własną autonomią³²³. w tym kontekście można zaobserwować pewne wyróżniające się tendencje, poczynając od sztuki relacyjnej (Nicolasa Bourriaud), akcentującej wspólnotowe relacje międzyludzkie, ku koncepcji użytkowania sztuki (Stephena Wrighta), która postuluje pełne włączenie sztuki w realne działania społeczne.

Od autonomii ku wspólnotowości - estetyka relacyjna

Przełom lat 90. przyniósł sformułowanie przez Nicolasa Bourriauda koncepcji estetyki relacyjnej, będącej próbą odejścia od modernistycznej idei sztuki autonomicznej na rzecz sztuki tworzącej nowe relacje społeczne. Bourriaud wskazuje na możliwość zaistnienia „*sztuki relacyjnej*” – takiej, która za swój teoretyczny horyzont przyjmuje sferę interakcji międzyludzkich i ich kontekst społeczny, zamiast afirmować odrębną i prywatną „przestrzeń symboliczną” właściwą sztuce nowoczesnej³²⁴. Tego rodzaju praktyka artystyczna oznacza radykalne przewartościowanie celów estetycznych, kulturowych i politycznych odziedziczonych po sztuce autonomicznej: dzieło przestaje być obiektem kontemplacji, stając się modelem działania i sposobem współ-bycia w rzeczywistości. Przykładem mogą być projekty artystyczne, w których to *czas trwania wspólnego doświadczenia i dialogu*, a nie fizyczny obiekt, staje się właściwą „materią” sztuki - „Sztuka jest stanem spotkania”³²⁵.

³²³ Kuba Szreder, „Konkret a sprawa polska. Parę słów przypomnienia o nadwiślańskich debatach wokół niebezpiecznych związków sztuki i polityki,” w *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce. Podręcznik*, red. steirischer herbst i Florian Malzacher (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2017), 30

³²⁴ Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski (Kraków: MOC AK, 2012), 34.

³²⁵ Bourriaud, „Estetyka relacyjna”, 46

Estetyka relacyjna odrzuca więc ideę sztuki jako autonomicznej czynności odseparowanej od życia społecznego, proponując w zamian sztukę jako międzyludzki interfejs, przestrzeń spotkania i wymiany. Autonomia modernistyczna ustępuje tu miejsca komunalności doświadczenia: jak pisze Bourriaud, współczesne dzieło sztuki to raczej „*okres czasu, który należy przeżyć, otwarcie na nieograniczoną dyskusję*” niż materialny przedmiot do posiadania. Tak rozumiana praktyka artystyczna tworzy efemeryczne wspólnoty uczestników – tymczasowe „mikro-utopie” kształtowane we wspólnym działaniu i dialogu w ramach galerii, wystaw czy akcji artystycznych³²⁶.

Warto zauważyć, że choć Bourriaud deklaratywnie zerwał z estetyką autonomii, to jego ujęcie spotkało się z krytyką ze strony artystów zaangażowanych społecznie. Zarzucano mu, iż w praktyce estetyka relacyjna wciąż pozostaje w granicach świata sztuki i skupia się na formie estetycznej tworzonej relacji bardziej niż na realnej zmianie społecznej³²⁷. Bourriaud opisywał co prawda procesy artystyczne oparte na interakcjach i budowaniu tymczasowych wspólnot, ale jednocześnie uwypuklał ich wymiar estetyczny i nie przekraczał instytucjonalnych ram sztuki. w odpowiedzi na tę ograniczoność podejścia relacyjnego, na początku XXI wieku pojawiły się tendencje idące dalej, ku sztuce partycypacyjnej i tzw. praktyce społecznej, które świadomie zacierają ślady „sztuki” w swojej działalności. Praktyka społeczna traktuje działania artystyczne jak zwykłe praktyki życia społecznego, celowo pomijając tradycyjne pojęcia artystycznego kunsztu czy piękna³²⁸, a artystę postrzega nie jako wyjątkowego geniusza, lecz jako profesjonalistę pracującego na rzecz społeczeństwa. Tym samym idea wspólnotowości i współdziałania staje się gestem sprzeciwu wobec zindywidualizowanej kultury konsumpcyjnej i „*społeczeństwa spektaklu*”. Sztuka wybiera rolę katalizatora więzi społecznych, zamiast dostarczyciela wyizolowanych doznań estetycznych.

Nowy słownik użytkowania sztuki

Na fali powyższych dyskusji i rozczarowań ograniczeniami estetyki relacyjnej, w następnych dekadach pojawiła się tendencja do bardziej praktycznego i użytkowego traktowania sztuki. Kolejny krok w stronę redefinicji sztuki jako praktyki społecznej

³²⁶ Ibid., 61.

³²⁷ Florian Malzacher, „Pisuar wraca do ubicacji. Symboliczna i bezpośrednia moc sztuki,” w *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce*. Podręcznik, red. steirischer herbst i Florian Malzacher (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2017), 17-18

³²⁸ Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art: a Materials and Techniques Handbook* (New York: Jorge Pinto Books, 2011), 3.

zapropował Stephen Wright w swoim leksykonie użytkownika, przygotowanym dla Museum of Arte Útil³²⁹. Wright krytykuje utrwalony podział ról na twórców (artystów) i biernych odbiorców (widzów). Zauważa, że tradycyjny model muzealno-galeryjny skazuje publiczność na pasywność, podczas gdy potencjał sztuki leży w *aktywnym użyciu* jej zasobów przez społeczność³³⁰. W tekście *“W stronę leksykonu użytkownika”* (2013) Wright proponuje zestaw pojęć opisujących tę zmianę paradygmatu. Centralne miejsce zajmuje postulat odejścia od spektatorskiego nastawienia na rzecz postawy użytkownika: sztuka ma być czymś, z czego się korzysta, a nie tylko na co się patrzy.

Skala 1:1 to jedno z kluczowych pojęć Wrighta, opisujące projekty artystyczne, które działają w skali rzeczywistości, a nie jej modelu³³¹. Oznacza to, że przedsięwzięcia te nie są zredukowanymi reprezentacjami (małymi modelami czy prototypami) jakichś pomysłów, lecz *działają dokładnie na taką skalę, jak zjawiska, z którymi się mierzą*. Sztuka operująca w skali 1:1 nie odtwarza rzeczywistości w metaforyczny sposób, lecz staje się częścią rzeczywistości. Przykładowo zamiast tworzyć artystyczną symulację biblioteki, projekt 1:1 jest prawdziwą biblioteką dostępną dla użytkowników. Tego rodzaju praktyki działają *tu i teraz*, często nie wyglądają jak „dzieło sztuki” w tradycyjnym sensie, ponieważ pełnią konkretną funkcję społeczną. Jak obrazuje anegdota zainspirowana opowiadaniem Lewisa Carrolla, zamiast rysować mapę kraju w skali 1:1, *„używa się samego kraju jako mapy”* – czyli działania artystyczne pokrywają się z realnym życiem i są z nim tożsame. Skala 1:1 reprezentuje zerwanie z modernistyczną tradycją, w której sztuka była pomniejszonym, oderwanym modelem rzeczywistości; teraz sztuka dzieje się w pełnej skali społecznej, wypełniając sobą fragment rzeczywistości zamiast go tylko przedstawiać.

Drugim ważnym pojęciem jest współczynnik sztuki³³². Wright zapożycza ten termin od Marcela Duchampa, nadając mu jednak nowe znaczenie w kontekście użytkowania sztuki. Zamiast definiować sztywno, co jest sztuką a co nią nie jest, proponuje myślenie o sztuce jako o pewnej jakości, która może występować w różnym natężeniu w rozmaitych działaniach. *Współczynnik sztuki* oznacza stopień, w jakim dany gest, obiekt czy praktyka posiada „artystyczną intensywność”, czyli ile „sztuki w sztuce” się w nim zawiera. Zgodnie z tą koncepcją możliwe jest pytanie: *„jaki współczynnik sztuki ma dane działanie społeczne?”* zamiast pytania *„czy to jest sztuka?”*. Takie podejście unika ontologicznych

³²⁹ Stephen Wright, w *stronę leksykonu użytkownika* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2019), 44-46

³³⁰ Ibid., 75-78.

³³¹ Ibid., 16-19.

³³² Ibid., 31-32.

sporów o definicję sztuki. Można uznać, że sztuka nie jest już odrębną kategorią obiektów, lecz pewną potencjalnością obecną (z różnym nasileniem) w wielu codziennych praktykach. Wright określa to jako „radikalnie deontologiczną” koncepcję sztuki, gdzie ujmowana jest jako uspołeczniona kompetencja (umiejętność, z której ludzie korzystają), a nie zestaw wyjątkowych dzieł. w efekcie granica między tym, co artystyczne a tym, co użytkowe, ulega zatarciu. Wiele działań może posiadać pewien ułamek cech artystycznych (pewien współczynnik sztuki), choć nie są one formalnie uznawane za „dzieła sztuki” w tradycyjnym rozumieniu.

Kolejnym istotnym terminem jest „eksterytorialna wzajemność”³³³, który opisuje dwukierunkową relację między polem sztuki a innymi obszarami działalności społecznej, jaka zachodzi gdy sztuka opuszcza własne „terytorium”. Wright pyta: *co się dzieje, gdy sztuka wychodzi ze swoich instytucjonalnych ram i przenosi się na „południe” – do sfery społecznej, politycznej, do innych dyscyplin?*. Zazwyczaj analizuje się tylko wpływ sztuki na nowe pole (to, co sztuka robi w społeczeństwie), ale Wright zauważa, że równie ważne jest to, co dzieje się z miejscem, które sztuka opuszcza. Gdy sztuka przenosi się do innej dziedziny i staje się praktyką w skali 1:1, zwalnia jednocześnie przestrzeń w swoim dawnym obszarze, pozostawiając „niewidzialną próżnię” w świecie sztuki, którą mogą wypełnić przedstawiciele innych praktyk (działa tu analogia do natury, która nie znosi pustki). Ten gest wzajemności polega więc na tym, że sztuka w geście wymiany udostępnia swoje dawne terytorium innym formom aktywności, podczas gdy sama „zapuszcza korzenie” poza sobą, w nowym kontekście społecznym. w praktyce oznacza to, że porzucając autonomię na rzecz zaangażowania społecznego, sztuka traci swój uprzywilejowany status „świętej” dziedziny, ale zyskuje możliwość realnego oddziaływania oraz, co ważne, zmienia układ sił. Obszar sztuki otwiera się na działania aktywistów, edukatorów czy innych praktyków, którzy mogą wykorzystać instytucje i zasoby artystyczne do własnych celów. Powstaje w ten sposób sztuka bez własnego terytorium, działająca w interdyscyplinarnej przestrzeni współpracy, bądź lepiej rzecz: we wspólnym czasie działania społecznego, bo bardziej adekwatne jest tu myślenie kategoriami czasu niż przestrzeni.

Wright opisuje również zjawisko, które można nazwać „naddatek kognitywny”³³⁴. Chodzi o wartość dodaną, jaka powstaje, gdy wiele osób współużytkuje dane dobro lub wspólnie uczestniczy w procesie – w rezultacie efekt przerasta sumę indywidualnych wkładów.

³³³ Ibid., 59-60.

³³⁴ Ibid., 33-35.

Przykładem jest tu Wikipedia: ogromna encyklopedia tworzona przez użytkowników w ramach wolontariatu powstała dzięki zintegrowaniu niezliczonych drobnych edycji i kontrybucji. Jak zauważa Wright, Wikipedia została zbudowana w oparciu o zaledwie ok. 1% czasu, jaki Amerykanie łącznie poświęcają na oglądanie telewizji, co uświadamia potencjał drzemiący w *“kognitywnej nadwyżce”* użytkowników. Podobnie projekty typu reCAPTCHA (gdzie internauci, rozwiązując krótkie zagadki tekstowe, wspólnie pomagają w procesie digitalizacji książek) pokazują, że kolektywne użytkowanie generuje olbrzymią wartość jako *produkt uboczny* podstawowych czynności (ludzie wpisują kody, a przy okazji powstaje zdigitalizowany zasób wiedzy). Wright podkreśla, że ten naddatek pożytku bywa dziś zawłaszczany. w kulturze 2.0 to korporacje czy instytucje często czerpią zyski z pracy użytkowników, którzy sami nie mają kontroli nad wygenerowaną wartością (np. serwisy społecznościowe korzystające z treści tworzonych przez swoich użytkowników). Niemniej jednak świadomość istnienia *naddatku kognitywnego* prowadzi do postulatu, by społeczności użytkowników odzyskiwały i redystrybuowały wytworzoną przez siebie nadwyżkę zamiast oddawać ją kapitałowi. Koncepcja ta uzupełnia nam obraz sztuki zorientowanej na użytek: kiedy widzowie stają się użytkownikami, ich zbiorowe działanie wytwarza realną, nową wartość – społeczną, kulturową, a nawet ekonomiczną – co diametralnie odróżnia ten model od tradycyjnej konsumpcji sztuki jako produktu.

Wright proponuje demokratyzację praktyki artystycznej poprzez język użytkowania: sztuka to otwarte zasoby do użycia przez wszystkich, a nie luksusowe obiekty dla nielicznych. Takie podejście podważa ideę bezinteresowności sztuki (dzieło jako coś, co nie służy żadnemu praktycznemu celowi). Przeciwnie, wartość sztuki miałaby się ujawniać właśnie w procesie jej używania i wdrażania w życie. Jest to kolejny etap erozji modernistycznego gmachu pojęciowego³³⁵, na którym zbudowano autonomię sztuki. Sztuka użytkowana świadomie rezygnuje z niektórych przywilejów autonomii, aby zyskać sprawczość społeczną.

Sztuka jako narzędzie społeczne

Pełną ideę użytkowania sztuki, tj. uczynienia z niej narzędzia realnej zmiany społecznej, najdobitniej sformułowała kubańska artystka Tania Bruguera. Wprowadzając pojęcie *Arte Útil* (sztuki użytecznej), Bruguera otwarcie przeciwstawia się przekonaniu o nieprzystawalności sztuki i polityki. Jej zdaniem twierdzenie, że „*sztuka zaangażowana przestaje być sztuką*” gdy wchodzi w obszar społeczno-polityczny na równych prawach z innymi

³³⁵ Ibid., 40-41.

praktykami, wynika z konserwatywnego przywiązania do autonomii estetycznej³³⁶. Tego rodzaju argumenty, jak pisze Bruguera, ignorują współczesne realia i służą raczej obronie status quo niż faktycznej ocenie potencjału sztuki. Nazwanie sztuki „użyteczną” jest dziś aktem prowokacyjnym właśnie dlatego, że przez stulecia utrwalano ideał jej bezinteresownej autonomii³³⁷. Jednak Bruguera przekonuje, że nadszedł czas, by sztuka wyszła z muzeów „pod strzechy” i stała się częścią życia ludzi – tylko wtedy nastąpi prawdziwa demokratyzacja sztuki. Nie liczba odwiedzających muzea, ale jakość wymiany między sztuką a jej publicznością powinna być miernikiem wartości, postuluje artystka³³⁸.

W praktyce sztuka użyteczna według Bruguery to sztuka, która angażuje odbiorców jako współtwórców zmiany społecznej. Artystka zauważa, że krytycy sztuki politycznej często oczekują od niej natychmiastowych, spektakularnych rezultatów, tak zwanej „rewolucyjnej zmiany”, podczas gdy prawdziwe przeobrażenia społeczne mają charakter subtelny i długofalowy³³⁹. Użyteczność sztuki nie polega na cudownym rozwiązaniu wszystkich problemów od razu, lecz na uruchomieniu procesu, nawet drobnej, lokalnej zmiany, która z czasem może się multiplikować. Co więcej, sztuka taka zrywa z tradycyjnym podziałem ról: widz nie jest już pasywnym obserwatorem, lecz tak jak to opisywał Stephen Wright staje się uczestnikiem i sprawcą określonych działań. Bruguera podkreśla, że sztuka zaangażowana „wymaga od widza, by stał się sprawcą społecznej dynamiki danego dzieła”, Oznacza to, że odbiorca powinien współdziałać i współodpowiadać za efekt, a nie tylko oceniać z dystansu³⁴⁰. Tak rozumiana praktyka twórcza odzyskuje etos sprawstwa, znosząc podział na estetykę i etykę: estetyką staje się tu etyka działania. Sama Bruguera pisze wręcz o „*est-etyce*” – estetyce etyki – czyli o walorach artystycznych mierzalnych poprzez etyczną przemianę, jaką dane działanie wywołuje w ludziach³⁴¹. w tym ujęciu estetyka nie przejawia się w doskonałości formy, lecz w realnym efekcie społecznego oddziaływania: np. w tym, że projekt artystyczny integruje wykluczoną społeczność, daje komuś kompetencje albo rozwiązuje konkretny lokalny problem. Użyteczna sztuka to sztuka, która *działa* – nie poprzestaje na komentowaniu rzeczywistości, ale podejmuje

³³⁶ Tania Bruguera, „Arte Útil (Sztuka użyteczna)” w *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce*. Podręcznik, red. steirischer herbst i Florian Malzacher (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2017), 245.

³³⁷ Florian Malzacher, „Pisuar wraca do ubikacji. Symboliczna i bezpośrednia moc sztuki,” w *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce*. Podręcznik, red. steirischer herbst i Florian Malzacher (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2017), 24.

³³⁸ Ibid.

³³⁹ Bruguera, „Arte Útil (Sztuka użyteczna)”, 246-247.

³⁴⁰ Ibid., 247.

³⁴¹ Ibid.

próbę jej przekształcenia. Jak stwierdza Bruguera, „*sztuka działająca politycznie nie polega na obwieszczaniu i wskazywaniu problemu, ale na próbach jego rozwiązania*”³⁴².

Narzędzie do kształtowania rzeczywistości

Przejście od relacyjności do użytkowania stanowi istotny zwrot w myśleniu o sztuce jako praktyce społecznej. o ile estetyka relacyjna Bourriauda podważyła modernistyczny ideał izolowanego dzieła, proponując w zamian sztukę tworzącą międzyludzkie więzi i chwilowe wspólnoty, o tyle koncepcja usership poszła krok dalej, znosząc dystans między sztuką a życiem niemal całkowicie. w modelu użytkowania sztuka nie jest już odrębną sferą doświadczenia, lecz częścią codziennych działań, które *każdy* może podjąć i wykorzystać. Taka sztuka często traci etykietę „sztuki”. Nie wygląda jak tradycyjne dzieło, bo przybiera formę procesu, usługi, interwencji społecznej. Jednak właśnie poprzez tę „*eksterytorialność*” redefiniuje ona siebie: sztuka staje się tym, co robi w świecie, a nie tym, czym jest w muzeum. Proces ten ma charakter dialektyczny – podważenie autonomii sztuki wiąże się z ryzykiem rozmycia jej tożsamości, ale zarazem otwiera nowe możliwości oddziaływania. w napięciu między obietnicą „radikalnej bezużyteczności” (sztuka jako przestrzeń wolna od instrumentalnych funkcji) a postulatem użyteczności (sztuka jako narzędzie zmiany) kształtuje się współczesne myślenie o sztuce. Ten napięty dialog nie oznacza końca sztuki, lecz jej przededefiniowanie. Artysta może stać się inicjatorem procesów społecznych, a publiczność, wspólnotą użytkowników. Efektem zwrotu ku użytkowaniu jest więc poszerzenie pola sztuki do granic życia, gdzie praktyka artystyczna upodabnia się do praktyki społecznej, nie tracąc przy tym całkiem swojego krytycznego potencjału czy wyobraźni symbolicznej, lecz kierując je na realne problemy i relacje społeczne. Można powiedzieć, że sztuka odzyskuje w ten sposób znaczenie pierwotne – jako narzędzie do kształtowania rzeczywistości, a nie tylko jej odzwierciedlania. Współczesne strategie od relacyjności do użytkowania pokazują, że sztuka pojmowana jako praktyka społeczna nie jest już *czasem wolnym* estetów, lecz żywą praktyką wpisaną w konkretny kontekst polityczny, ekonomiczny i ludzki. Praktyką, która dąży do konkretnej prawdy życia społecznego poprzez działanie, a nie kontemplację.

Przedstawione powyżej zestawienie sztuki relacyjnej z użytkowaniem wskazuje na rosnącą potrzebę myślenia o praktyce artystycznej w kategoriach kolektywnych oraz systemowych form współdziałania. Użytkowanie nie ogranicza się bowiem jedynie do indywidualnych działań. Jego pełny potencjał ujawnia się w ramach zorganizowanych

³⁴² Ibid.

wspólnot, które poprzez wspólne działania mogą generować istotną wartość społeczną, kulturową i polityczną. Przykładem wdrożenia (intencjonalnie, bądź nie) tych założeń na dużą skalę instytucjonalną był eksperyment kuratorski przeprowadzony podczas *documenta fifteen* w Kassel (2022), oparty na indonezyjskiej koncepcji „*lumbung*”, czyli współdzielonego „spichlerza” zasobów. To właśnie strategiom kolektywności, współpracy oraz tworzeniu mikrospołeczności zostanie poświęcony kolejny podrozdział.

3.3 Kolektywność i mikrospołeczeństwa jako strategie artystyczne na przykładzie *lumbung*

Studniowa wspólnota

Documenta Fifteen w Kassel (2022) stanowiła przełomowy eksperyment kuratorski, oparty na idei *lumbung*, indonezyjskim pojęciu oznaczającym stodołę na ryż, w której społeczność wspólnie gromadzi i przechowuje plony na przyszłość³⁴³. Kuratorzy z kolektywu *ruangrupa* uczynili z *lumbung* zasadę przewodnią wystawy, przekierowując nacisk z indywidualnych dzieł sztuki na formy współdziałania i dzielenia zasobów. Jak podkreślono w oficjalnym wprowadzeniu do katalogu, termin *lumbung* odnosi się do koncepcji zbiorowej wymiany, która była testowana najpierw w kontekstach wspólnego gromadzenia i zarządzania środkami finansowymi, a następnie rozwijana w kierunku współdzielenia różnorodnych zasobów. Od 2013 roku *ruangrupa* z innymi kolektywami z Dżakarty buduje ekosystemy, inspirowane ekosystemami naturalnymi, ze zrozumieniem szerszego kontekstu społeczno-środowiskowego³⁴⁴. Zgodnie z mottem „*Make friends, not art!*”³⁴⁵ – „twórz przyjaźnie, nie sztukę” – piętnasta edycja *documenta* została pomyślana jako przestrzeń budowania przyjaźni i wspólnoty zamiast tradycyjnej prezentacji artystycznych „arcydzieł”. Efektem było przeobrażenie klasycznej 100-dniowej wystawy w 100-dniową wspólnotę zaangażowanych podmiotów³⁴⁶. Kuratorski model przyjął charakter współtwórczy i partycypacyjny. *Ruangrupa* zaprosiła do współpracy najpierw 14 inicjatyw artystycznych z całego świata (tzw. *lumbung inter-lokal*, głównie z Globalnego Południa), które następnie na zasadzie kłacza włączyły kolejnych artystów i kolektywy ze

³⁴³ *Documenta Fifteen Handbook*, red. Petra Schmidt (Kassel: Hatje Cantz Verlag GmbH, 2022), 12.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*, 9.

³⁴⁶ Miłosz Markiewicz, „*Wspólnota prelogiczna*,” *Czas Kultury*, nr 19/2022, sekcje *Społeczeństwo · Sztuka · Wydarzenia*, dostęp 28 maja 2025, <https://czaskultury.pl/artykul/wspolnota-prelogiczna/>.

swoich ekosystemów³⁴⁷. Tak powstała rozgałęziona sieć kilkuset uczestników, złożona nie tylko z artystów wizualnych, ale także aktywistów, edukatorów i instytucji oddolnych, współtworzących program documenta 15.³⁴⁸

Model *lumbung* realizowany przez *ruangrupę* można interpretować jako strategię postsztuki, czyli praktykę artystyczną wykraczającą poza tradycyjne ramy „dzieła” i instytucji sztuki. Zamiast koncentrować się na obiektach artystycznych, postawiono na procesy społeczne, tj. kolektywność, współdzielenie zasobów, budowanie mikrospołeczności oraz kulturę troski. w założeniach *ruangrupy* documenta 15 miała być platformą współpracy, która pozostanie aktywna także po zakończeniu wystawy, między innymi dzięki narzędziom komunikacji i produkcji, takim jak platforma *lumbung.space* i warsztat *lumbung Press*³⁴⁹. Fundamentem stał się alternatywny, wspólnotowy model zrównoważonego rozwoju (ekonomicznego, społecznego i ekologicznego), oparty na współdzieleniu zasobów, wiedzy, pomysłów oraz na partycypacji społecznej. Tym samym *lumbung* jako praktyka wpłynęła na całą strukturę i przebieg documenta 15: od sposobu zarządzania budżetem, przez proces kuratorski, po formę prezentacji działań.

Już na etapie planowania zagwarantowano wszystkim zaproszonym podmiotom równe warunki uczestnictwa, co wyrażało się m.in. w egalitarnym podziale środków finansowych. Każdy z 14 członków *lumbung inter-lokal* otrzymał taki sam budżet produkcyjny (180 tys. euro) oraz „seed money”, czyli zaliczkę 25 tys. euro na rozwój projektu, traktowaną jako uznanie dotychczasowej pracy danej inicjatywy we własnej społeczności oraz załączek dalszych działań po Kassel³⁵⁰. Ponadto, po długich dyskusjach z zespołem artystycznym i organizatorami, wydzielono z całości budżetu wspólny fundusz, po 20 tys. euro dla każdej grupy, pozostawiając samym artystom decyzję, jak wspólnie spożytkować te środki podczas wystawy. Takie podejście do finansów odzwierciedla istotę *lumbung* – gromadzenia zasobów w jednym „spichlerzu” i kolektywnego dysponowania nimi według potrzeb. Co ważne, *zasobami* tymi były nie tylko pieniądze, ale wszelkie dziedziny aktywności: czas, wiedza, kontakty itp. Radykalna równość i współdzielenie rozciągały się zatem na wiele obszarów. Kluczowym narzędziem współzarządzania były regularne zgromadzenia zwane majelis, pomyślane jako oddolna przestrzeń dyskusji i podej-

³⁴⁷ *Documenta Fifteen Handbook*, 16.

³⁴⁸ Markiewicz, „Wspólnota prelogiczna”.

³⁴⁹ *Ibid.*, 24-28.

³⁵⁰ *Ibid.*, 21.

mowania decyzji w duchu wzajemnej nauki, odbywających się bez rywalizacji³⁵¹. w ramach majelis członkowie lumbung wspólnie ustalali m.in. kształt wystawy i zasady podziału zasobów, a spotkania te, choć wskutek pandemii przeniesione do internetu, umożliwiły wykształcenie się sieci roboczych grup tematycznych. Powstały m.in. grupy zajmujące się nowymi modelami ekonomicznymi, alternatywnymi walutami i krążeniem wartości (lumbung Gallery, lumbung Kios, lumbung Currency), a także grupy pracy nad kwestią ziemi (dostęp do przestrzeni dla społeczności) oraz nad relacją między sztuką a życiem codziennym (*Where is the Art?*). Ta ostatnia zainicjowała nawet platformę lumbung.space i sieć niezależnych wydawnictw, aby wzmocnić dyskurs łączenia praktyki artystycznej z życiem³⁵². Wszystkie te działania wskazują, że w modelu lumbung sztuka zostaje zdefiniowana na nowo jako proces wspólnototwórczy, stając się narzędziem budowania ekosystemów społecznych, dzielenia się wiedzą i troski o dobrostan wspólnot, zamiast celem samym w sobie.

Lumbung w praktyce

Strategia *lumbung* została zilustrowana przez rozmaite kolektywy artystyczne i mikro-społeczności zaproszone do Kassel, z których wiele od lat praktykowało zbliżone idee w swoich lokalnych kontekstach. Sami twórcy documenta 15 określali swój projekt jako „kolektyw kolektywów” i podkreślali potrzebę świadomego funkcjonowania w szerszym ekosystemie, niczym gatunek w złożonym ekologicznym środowisku³⁵³. Dobór uczestników skupił się więc na inicjatywach od dawna działających wspólnotowo, często poza głównym nurtem instytucjonalnym. Warto przyjrzeć się kilku przykładom lumbungowych podmiotów, które obrazują różne sposoby wdrożenia tej idei w praktyce.

Gudskul³⁵⁴ (Jakarta, Indonezja) – to jeden z kluczowych kolektywów stojących za koncepcją lumbung. Powstał w 2018 roku jako platforma edukacji kolektywnej utworzona przez trzy współpracujące grupy (ruangrupa, Serrum i Grafis Huru Hara), kontynuujące wcześniejszy eksperyment ekosystemu w kompleksie Gudang Sarinah w Dżakarcie³⁵⁵. Gudskul to „kolektywność podniesiona do kwadratu”, kolektyw kolektywów, który stał się żywym laboratorium alternatywnej edukacji artystycznej i współdzielonej infrastruktury dla młodych twórców. Jego działalność wyrasta z krytyki skostniałych instytucji sztuki

³⁵¹ Ibid. 24.

³⁵² Ibid., 24-28.

³⁵³ Ibid, 12.

³⁵⁴ Ibid., 108.

³⁵⁵ Ibid., 12.

i tradycyjnych akademii. Gudskul proponuje nieformalne metody uczenia się przez doświadczanie i koleżeńskie dzielenie wiedzy, w duchu indonezyjskiej kultury *nongkrong* (wspólnego „przesiadania”) ³⁵⁶. Przed documenta 15 Gudskul funkcjonował jako miejsce spotkań, warsztatów i kursów prowadzonych przez artystów dla artystów, pełniąc rolę niszy w oficjalnym systemie edukacji i oddolnego systemu wsparcia dla lokalnego świata sztuki. Na documenta Gudskul przeniósł swój model zbiorowej nauki, tworząc Sekolah Temujalar, tj. tymczasową „szkołę” dla uczestników i publiczności, opartą na przyjacielskich spotkaniach, wymianie umiejętności i samoorganizacji. Działania Gudskul w Kassel pokazały, jak instytucję sztuki można przekształcić w przestrzeń nauki i współbycia, wzmacniając więzi w mikrospołecznościach twórczych.

Jatiwangi art Factory ³⁵⁷ (Jawa Zachodnia, Indonezja) – ten kolektyw z małej miejscowości Jatiwangi koncentruje się na animowaniu społeczności wiejskich i wydobywaniu ich potencjału kulturowego. w czasach Nowego Porządku prowadzonego przez Suharto, w Indonezji wprowadzono industrialną, scentralizowaną politykę rolną (*pembangunan*), podporządkowując wsie modelowi wzrostu gospodarczego. Skutkowało to przekształceniem wsi z samowystarczalnych ośrodków w przestrzenie globalnej konsumpcji, oraz ucieczką wielu jej mieszkańców do miast. w 1998 roku, czasach ruchu Reformasi, wiele obszarów było już na skraju upadku. Wychodząc z tego kontekstu polityczno-społecznego grupa Jatiwangi art Factory działa na rzecz odbudowy godności i odporności struktur wiejskich, podkreślając kulturowe prawo społeczności do ziemi oraz jej twórczy potencjał. ³⁵⁸. Gleba rozumiana jest tu zarówno symbolicznie, jako płaszczyzna wspólnych strategii kreatywnych i kulturowej tożsamości, oraz dosłownie, gdzie rolnictwo jest przestrzenią budowania lokalnej odporności. Na potrzeby documenta 15 grupa zrealizowała New Rural Agenda – transnarodowy szczyt społeczności wiejskich, poprzedzony cyklem spotkań i wymiany wiedzy (New Rural School). Kolektyw celowo posłużył się formatem konferencji dyplomatycznej, by przetransformować go oddolnie. w Kassel spotkali się przedstawiciele wiosek, młodzież, kobiety, liderzy rdzennych społeczności, lokalni samorządowcy, a nawet „podmioty nie-ludzkie”, by wspólnie opracować „Traktat o Godności Mieszkańców Ziemi”, czyli oddolną deklarację potrzeb i praw w perspektywie przyszłości. Perspektywa ruralna została tu potraktowana jako

³⁵⁶ Ibid., 108.

³⁵⁷ Ibid., 124.

³⁵⁸ Ibid.

równie ważna jak miejska, a wiedza o wsi jako narzędzie projektowania zbiorowej przyszłości opartej na trosce, bezpieczeństwie żywnościowym i lokalnej odporności³⁵⁹. Projekt Jatiwangi art Factory pokazał, że strategie lumbung mogą przybrać formę mikrospołecznych utopii – niewielkich społeczności praktykujących samostanowienie i dzielenie się zasobami (takimi jak ziemia, wiedza, kultura) poza logiką korporacyjnej modernizacji. Jest to zarazem wyraźny przykład *postsztuki*: działalność kolektywu płynnie łączy sztukę, aktywizm społeczny i pracę kulturową na rzecz wspólnoty, przez co tradycyjne granice „sztuki” zostają zatarte.

Alice Yard³⁶⁰ (Port of Spain, Trynidad i Tobago) – to niezależna przestrzeń artystyczna i sieć społeczna działająca od 2006 roku na Karaibach, która w ramach documenta 15 uosabiała ideę translokalnego mikrokosmosu sztuki. Powstała na podwórku domu należącego niegdyś do Alice Gittens, prababci architekta Seana Leonarda, który po rozmowach z kuratorem i artystą wizualnym Christopherem Cozierem, oraz pisarzem i redaktorem Nicholasem Laughlinem, zidentyfikował realność potrzeby niezależnych przestrzeni wspierających artystów i ich inicjatywy. Przez kilkanaście lat Alice Yard gościła rezydentów artystycznych, organizowała wystawy, koncerty i warsztaty w intymnej przestrzeni podwórka, traktując ideę zabawy jako praktykę badawczą dociekań i zadumy, częściowo zaczerpniętą z Karaibskiego Karnawału. w 2020 roku przeniosła się do większej siedziby (Granderson Lab), zachowując swój charakter otwartej, przyjaznej platformy dla sztuki niezależnej. Jej program traktuje współpracę, eksperyment i współdzielenie jako formy praktyki artystycznej i społecznej. Na documenta 15 Alice Yard pełniła rolę gospodarza dla dziewięciu artystów karaibskich w rezydencji w Kassel, współorganizując spontaniczne wydarzenia, pokazy filmów z regionu i projektów zgłębiających kwestie folkloru i mitologii w erze cyfrowej – po erze konstrukcji państwa, regulacji i tworzenia narracji tożsamości narodowej. Jednocześnie, dzięki wsparciu documenta 15, kontynuowała aktywność u siebie. Część programu toczyła się równolegle na Trynidadzie, łącząc obie lokalizacje³⁶¹. Alice Yard stała się więc pomostem między mikrospołecznością karaibską a globalną publicznością documenta, pokazując w praktyce ideę *ekosystemu translokalnego*. Jej model działania ilustruje, jak niewielka społeczność artystów może współdzielić przestrzeń, infrastrukturę i pomysły, budując sieć relacji opartą na wzajemnym wsparciu i gościnności. To także przykład praktyki troski. Alice Yard

³⁵⁹ Ibid.

³⁶⁰ Ibid., 51.

³⁶¹ Ibid.

pielęgnuje lokalną scenę artystyczną, jednocześnie dbając o to, by głosy z Karaibów wybrzmiały w szerszym kontekście świata sztuki.

Arts Collaboratory³⁶² (AC) – w przeciwieństwie do poprzednich, ten podmiot nie jest osadzony w jednej społeczności, lecz stanowi globalną sieć współpracy złożoną z 25 organizacji artystycznych z Azji, Afryki, Bliskiego Wschodu, Ameryki Łacińskiej i Europy. Założony w 2007 r., od 2015 kolektyw ten funkcjonuje jako w pełni samoorganizujący się ekosystem (ecosistem³⁶³) rozproszony po świecie, którego uczestnicy regularnie spotykają się na zgromadzeniach (tzw. *Banga*, w języku luganda oznaczającym „czas i przestrzeń”), oraz współpracują nad wspólnymi projektami. Misją Arts Collaboratory jest łączenie sztuki wizualnej z aktywizmem społecznym. Sieć pracuje nad zmianami paradygmatów w sposobach życia i bycia, strukturach, organizacyjnych, finansowaniu, relacjach władzy i zbiorowym zarządzaniu³⁶⁴. Działając w różnych kontekstach lokalnych na kilku kontynentach, członkowie AC wypracowali własne mechanizmy demokratycznego podejmowania decyzji i dzielenia zasobów, tworząc międzynarodową wspólnotę praktyk, która podważa tradycyjne hierarchie, struktury władzy i relacje w świecie sztuki. Na documenta 15 Arts Collaboratory objawiło się w postaci „Arts Collaboratory School” – parasolowego projektu, w ramach którego sieć podzieliła się z publicznością swoim doświadczeniem i wiedzą. AC School zajęła przestrzeń w centrum Kassel (m.in. ruhrHaus i Trafohaus), łącząc ideę różnorodności „czasów i przestrzeni”. w duchu otwartości i wymiany powstało otwarte radio, redakcja, biblioteka połączona z salonem spotkań, punkty z publikacjami w miasteczku i sesje wspólnego gotowania³⁶⁵. Wszystkie te działania były niejako demonstracją praktyk wspólnotowych wypracowanych przez lata w sieci. Ważnym elementem był też *documentamtam*, tj. specjalne wydanie ich kolektywnego biuletynu, dostępnego online, przybliżające idee zbiorowości, wspólnej kasy, zgromadzeń i powiązania sztuki z działaniami społecznymi³⁶⁶. Przykład Arts Collaboratory unaoczniał możliwość globalnego współdzielenia w sztuce, budowania ponadnarodowej mikrosocjności artystycznej zjednoczonej wokół wspólnych wartości i wzajemnej pomocy. AC pokazało, że lumbung można realizować na skalę sieci międzykontynentalnej: przez prawie 100 dni członkowie sieci żyli i pracowali razem w Kassel, równocześnie

³⁶² Ibid., 61.

³⁶³ Ekosystem to indonezyjskie słowo oznaczające ekosystem, opisujące sieci współpracy, w ramach których wymieniana, dzielona i łączona jest wiedza, zasoby oraz idee.
Documenta Fifteen Handbook, 291.

³⁶⁴ Ibid., 61.

³⁶⁵ Ibid.

³⁶⁶ Ibid.

utrzymując więź ze swymi lokalnymi bazami. To dowód, że praktyki kolektywne mogą skutecznie kwestionować tradycyjny podział na centrum i peryferie świata sztuki, proponując model wielogłosu i współodpowiedzialności za kulturę.

Powyższe przykłady ukazują różnorodność form, jakie przybrała idea *lumbung* – od lokalnych „nisz” miejskich i wiejskich, przez regionalne sieci, po globalne kolektywy. Łączy je przekonanie, że sztuka może pełnić rolę katalizatora więzi społecznych, oraz że wspólne działanie może wygenerować nowe instytucje post-artystyczne odpowiadające na realne potrzeby. Documenta 15 stała się platformą, na której te strategie postsztuki zostały zademonstrowane w praktyce na dużą skalę. Zamiast tradycyjnej, spójnej tematycznie wystawy, otrzymaliśmy mozaikę *współistniejących mikro-wystaw i projektów*, rozwijanych autonomicznie przez poszczególne grupy w myśl zasady „*kolektywność zamiast kuratorskiego autorytetu*”. Taka konstrukcja niosła ze sobą zarówno potencjał, jak i wyzwania. z jednej strony, nadała documenta 15 wyjątkowy charakter żywego zgromadzenia różnorodnych wspólnot – festiwalu współdziałania, który wielu uczestników opisywało wręcz jako doświadczenie zmieniające ich podejście do pracy artystycznej. z drugiej strony, tradycyjna publiczność artystyczna mogła odczuć brak centralnej narracji czy „dzieł-wiodących”. Krytycy wskazywali, że widz niezaangażowany w procesy mógł czuć się zagubiony pośród rozproszonych aktywności³⁶⁷. w istocie pytanie „*Where is the art?*” („Gdzie jest sztuka?”) pojawiało się nie tylko jako żartobliwa nazwa grupy roboczej, ale i rzeczywista wątpliwość części odbiorców. Jednak taka jest natura postartystycznych strategii. Przesuwają one akcent ze sztuki jako obiektu estetycznego na sztukę jako proces społeczny, przez co efekt nie zawsze mieści się w oczekiwaniach tradycyjnej perspektywy wystawienniczej.

Na koniec warto poddać refleksji krytycznej trwałość efektów przyjętego modelu. Ruangrupa od początku zakładała, że *lumbung* nie skończy się wraz z finisażem, ich ambicją było zaszczepienie długofalowych mechanizmów współpracy. Rzeczywiście, pewne struktury powstałe w ramach documenta 15 zaprojektowano tak, by funkcjonowały dalej: choćby wspomniane inicjatywy *lumbung Gallery* czy *lumbung Space*, które mają wspierać artystów i kolektywy poza głównym obiegiem³⁶⁸. Większość kolektywów *lumbung* powróciła do swoich krajów z nowymi doświadczeniami, kontaktami i, co istotne, zastrzykiem środków, co paradoksalnie pomogło im przetrwać trudny czas pandemii.

³⁶⁷ Karol Sienkiewicz, „Smutno było to oglądać.” *Dwutygodnik*, opublikowano 27 lipca 2022, dostęp 28 maja 2025, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10208-smutno-bylo-to-ogladac.html>.

³⁶⁸ *Documenta Fifteen Handbook*, 24.

Można więc uznać, że documenta 15 była organizacją, która wzmocniła ich lokalną odporność. Pytanie jednak, na ile trwale będą nawiązane więzi i czy idea lumbung przetrwa jako sieć. Bez wątpienia pewne kapitały społeczne i kulturowe zostały zbudowane. Uczestnicy wielokrotnie deklarowali chęć kontynuacji wspólnych projektów, odbyły się także po zakończeniu wystawy spotkania podsumowujące (np. konferencja „Let there be Lumbung”³⁶⁹ we wrześniu 2022). Niemniej, nieuniknione są wyzwania: brak już dużego wspólnego budżetu i infrastruktury documenta, a także ciężar kontrowersji politycznych, które towarzyszyły wystawie (oskarżenia o antysemityzm wokół pracy kolektywu Taring Padi, prowadzące do kryzysu wizerunkowego) – to wszystko mogło osłabić oddźwięk pozytywnych rezultatów. Krytycy wskazują także, że ograniczeniem może być sama mentalność europejskich instytucji sztuki, zakorzeniona w logice eksploatacji i pozyskiwania zasobów, co utrudnia przeniesienie idei lumbung na grunt Zachodu. w efekcie transformacyjny potencjał tych działań może okazać się krótkotrwały, jeśli nie zostaną wypracowane narzędzia pozwalające na adaptację wypracowanego modelu do innych kontekstów.³⁷⁰ z perspektywy czasu widać, że choć documenta 15 nie zrewolucjonizowała od razu całego świata sztuki, to z pewnością zasiała ważne ziarna. Idee i praktyki lumbung zaczynają rezonować w dyskusjach kuratorskich o dekolonizacji instytucji i ekonomii sztuki. Pokazano, że możliwe jest stworzenie dużego wydarzenia artystycznego na zasadach współpracy, a nie konkurencji, prototypu instytucji przyszłości, w której troska o wspólnotę staje się równie ważna co produkcja kultury. Czy prototyp ten będzie rozwijany dalej, okaże się w kolejnych latach. Niezależnie jednak od trudności, documenta fifteen zapisała się w historii jako odważny manifest kolektywnej wyobraźni w sztuce. Przywróciła sztuce także wymiar *społecznej utopii w skali mikro*, przypominając, że nawet w zglobalizowanym świecie sztuki wciąż jest miejsce na przyjaźń, dzielenie się i wzajemną troskę – wartości, które być może staną się najtrwalszym dziedzictwem lumbung pośród strategii postsztuki początku XXI wieku.

³⁶⁹ Documenta Fifteen, „Let there be lumbung: Talks about lumbung practices and lumbung beyond documenta fifteen,” *documenta fifteen – News*, wrzesień 2022, dostęp 28 maja 2025, <https://documenta-fifteen.de/en/news/let-there-be-lumbung-talks-about-lumbung-practices-and-lumbung-beyond-documenta-fifteen/>.

³⁷⁰ Markiewicz, „*Wspólnota prelogiczna*”.

3.4 Postsztuka jako interwencja społeczna i polityczna

Sztuka zaangażowana w erze postartystycznej

W obliczu kryzysów antropocenu, od katastrofy klimatycznej po wojny i migracje, nasila się przekonanie, że sztuka nie może być jedynie estetycznym odbiciem rzeczywistości, lecz powinna stać się narzędziem realnej zmiany społecznej. Pytanie „jaką rolę może odegrać sztuka w społecznych i politycznych bojach? Czy może stać się narzędziem kształtowania świata, a nie tylko jego odbiciem?”, postawione we wprowadzeniu do *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce*, dobrze oddaje istotę dylematów współczesnej sztuki zaangażowanej³⁷¹. Florian Malzacher, redaktor tej publikacji, przywołuje Brechtowskie hasło „Prawda jest konkretna”, wskazując na konieczność *sztuki, która nie tylko reprezentuje i dokumentuje, ale angażuje się w konkretne sytuacje polityczne i społeczne*³⁷². w dobie gwałtownych przemian artyści coraz częściej wkraczają w rolę aktywistów, stosując kreatywne strategie oporu i współtworząc oddolne ruchy społeczne.

Tę tendencję teoretycy określają mianem „postsztuki” (praktyki postartystycznej), czyli sztuki, która przekracza tradycyjne ramy instytucjonalne i estetyczne. Współcześni badacze, tacy jak Sebastian Cichocki czy Kuba Szreder, rozwijają myśl Ludwińskiego, miksując ją z terminologią zaproponowaną przez Wrighta i wybranymi elementami relacyjności Bourriauda, wskazując na rozmycie granic między polem sztuki a innymi domenami życia. Szreder opisuje współczesne praktyki postartystyczne jako „dziwne narzędzia w powszechnym użyciu”³⁷³, podkreślając ich hybrydyczny charakter: często wyglądają jak sztuka, choć nią nie są w tradycyjnym sensie, albo nie chcą być tak nazywane. Mimo to działają w przestrzeni społecznej, angażując wyobraźnię, symboliczny potencjał i kreatywność typowe dla sztuki. Inaczej mówiąc, postsztuka oznacza twórcze strategie interwencji, które operują równocześnie w polu sztuki i aktywizmu.

W dalszej części rozdziału przyjrzymy się wybranym strategiom postsztuki, które efektywnie wykorzystują sztukę do interwencji społecznych i politycznych. Analiza obejmie zarówno przykłady z Polski, jak i zagraniczne inspiracje, ukazując szerokie spektrum metod – od oddolnych akcji ulicznych, przez *„kuratorstwo interwencyjne”* w instytucjach sztuki, po trwałe sojusze artystów z ruchami społecznymi. Następnie rozważymy, czy

³⁷¹ Malzacher, *Prawda jest konkretna*, 5.

³⁷² Ibid., 6.

³⁷³ Kuba Szreder, „Postsztuka dzisiaj, czyli dziwne narzędzia w powszechnym użyciu”, *Quart* 2021, nr 1, 30.

postsztuka może być narzędziem realnych przemian społecznych i politycznych, badając skuteczność oraz napięcia związane z łączeniem sztuki i aktywizmu. Wreszcie, odniesiemy się do kwestii „współczynnika sztuki”, odwołując się do koncepcji Marcela Duchampa, zastanowimy się, czy praktyki nie definiowane oficjalnie jako sztuka mogą posiadać wysoki potencjał artystyczny.

Strategie artystyczne jako polityczna praktyka

Jednym z kamieni milowych dyskusji o sztuce zaangażowanej był projekt „Truth is Concrete”, tj. trwający tydzień maraton artystyczno-aktywistyczny w Grazu w 2012 roku³⁷⁴. w trakcie spotkania zgromadzono setki twórców i teoretyków z całego świata, wymieniających się doświadczeniami z pogranicza sztuki i polityki. Efektem tego spotkania stała się publikacja *„Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce”* która dokumentuje wiele przypadków działań, w których twórcy wykorzystują strategie artystyczne do bezpośredniej interwencji w rzeczywistość społeczną i polityczną. Przykłady te ilustrują odpowiedź na pytanie, jakie praktyki artystyczne skutecznie używają sztuki do interwencji społeczno-politycznych. Warto omówić kilka z nich, reprezentujących różne podejścia i konteksty.

Spektakularnym przykładem jak polityka miesza się ze strategiami artystycznymi stały się dokonania Antanasa Mockusa. Jest to kolumbijski matematyk i filozof, który dwukrotnie był burmistrzem Bogoty. Chcąc zachęcić ludzi do budowy wzajemnego zaufania, czy wzmocnienia ich poczucia odpowiedzialności za społeczność, postanowił sięgnąć po narzędzia, które oferuje sztuka³⁷⁵. Swoją strategię nazwał subsztuką, tworząc zestaw inspirowanych sztuką interwencji, które miały przesunąć ciężar z posłuszeństwa wymuszonego strachem na samoregulację i zaufanie społeczne. Kładł nacisk na kulturę obywatelską (*cultura ciudadana*), „transformacyjne gry językowe” i zachęcanie do moralnego poszanowania norm, a nie tylko ich legalnego egzekwowania. w tamtym czasie Bogota uchodziła za jedno z najniebezpieczniejszych miast świata, wyniszczone przemocą, narkobiznesem, korupcją i macyzmem, co tłumaczy, dlaczego Mockus zaczynał od przywracania elementarnej wiary, że wspólne życie ma sens. Do kanonicznych gestów należały: wymiana broni na zabawki (licząc na nacisk dzieci na rodziców), wycięte w kamizelce kuloodpornej serce, jako demonstracja sprzeciwu wobec przemocy, pomimo osobistego ryzyka czy „superobywatel”, czyli autoironiczna figura

³⁷⁴ Malzacher, *Prawda jest konkretna*, 278.

³⁷⁵ Ibid., 12.

pokazująca, że kompetencje do rządzenia są powszechne. Równolegle oczyszczał instytucje. Usunął skorumpowany departament drogówki i zastąpił ją mimami, opierając się na sile wstydu i śmiechu zamiast mandatów. w jego relacji był to dowód, że korupcję da się przerwać, a nauka może odbywać się przez pozytywne emocje, a nie lęk. Skutkom towarzyszyły twarde wskaźniki – dwukrotnie zmalała liczba zabójstw, o 1/3, spadła liczba zgonów w wypadkach samochodowych, dochody miasta wzrosły. Strategia „Kiedy nie widzę wyjścia z sytuacji, robię to, co zrobiłby na moim miejscu artysta” okazała się nie tylko efektowna, ale i skuteczna.³⁷⁶

Inną strategią wartą przywołania jest wykorzystanie elementu zaskakującej symboliki w protestach ulicznych przez kolektyw Tools for Action³⁷⁷ (Artur van Balen i współpracownicy). Ich najsłynniejszy pomysł to pneumatyczne, srebrzyste, nadmuchiwane kostki brukowe, służące jako rekwizyty podczas demonstracji. w 2012 roku podczas 1-majowego protestu w Berlinie aktywiści zaczęli podrzucać w tłumie ogromną, lekką kostkę powietrzną. w pewnym momencie została odbita w kierunku kordonu policji, który zaczął odrzucać ją z powrotem, co przerodziło się w rodzaj improwizowanej „gry w piłkę” między demonstrantami a policjantami. Ta absurdalna sytuacja rozładowała napięcie konfliktu i ośmieszyła nieco powagę władzy. „Taktyczna frywolność”, bo tak określa się tę metodę, ma kilka funkcji. Po pierwsze, *użytkowanie nadmuchiwanego obiektów przemienia ponury protest w wydarzenie o charakterze karnawałowym*, wciągając uczestników do wspólnej zabawy. Po drugie, miękkie, duże rekwizyty mogą fizycznie ochronić protestujących i deeskalować agresję (policjant z pałką wygląda komicznie, walcząc z balonową kostką). Po trzecie zaś – dostarczają atrakcyjnych obrazów medialnych, co przebija się do mainstreamu i zmienia narrację. Gdy w Barcelonie policja teatralnie „aresztowała” taki nadmuchiwany rekwizyt, zdjęcia obieły media, stając się symbolem protestów. Tools for Action świadomie planuje wręcz momenty zniszczenia dmuchanych obiektów przez służby jako spektakl, który przyciąga uwagę kamer i odwraca stereotypowe przedstawienie manifestantów jako „chuliganów”. To dowód, że twórcza ingerencja artystyczna w estetykę protestu może zwiększyć jego skuteczność komunikacyjną i uczynić go *widzialnym* dla niezaangażowanych obserwatorów.

Kolejnym przykładem postartystycznej gry z tożsamością polityczną jest projekt słoweńskiej grupy działającej pod wspólnym imieniem Janez Janša³⁷⁸. w 2007 roku trzech

³⁷⁶ Ibid.

³⁷⁷ van Balen, *Prawda jest konkretna*, 78-79.

³⁷⁸ Janša, *Prawda jest konkretna*, 98-100.

artystów z Lublany jednocześnie zmieniło swoje oficjalne nazwiska na Janez Janša, czyli tak jak nazywał się ówczesny konserwatywny premier Słowenii. Mało tego, wszyscy zapisali się też do partii rządzącej tego polityka. Ta zbiorowa decyzja, choć z punktu widzenia prawa całkowicie legalna, była pomyślana jako gest artystyczny i happening polityczny zarazem. „*Nagle w przestrzeni publicznej pojawiło się więcej Janezów Janšów*” – opisuje jeden z artystów. Rezultat? Totalne zamieszanie w mediach, dyskursie publicznym i życiu codziennym. Akt zmiany imion sprowokował lawinę interpretacji: jedni uznali to za satyryczną prowokację demaskującą kult jednostki, drudzy węszyli spisek lub próbę zniesławienia polityka. Projekt ten zatarł granice między osobistym życiem a performansem. Artyści stali się żywym *ready-made*, chodzącym dziełem sztuki w urzędowych rejestrach i dowodach osobistych. „Granice między ich życiem a sztuką zaczęły zlewać się na wiele nieprzewidzianych sposobów”, pisano o tej akcji. Co istotne, działanie to miało również wymiar krytyczny. Zadawało pytania o mechanizmy władzy (czy w kraju rządzonym autorytarnie wszyscy mamy stać się „klonami” przywódcy?), o prywatność versus przestrzeń publiczną, wreszcie o *tożsamość jako tworzywo artystyczne*. Projekt zyskał międzynarodowy rozgłos. Powstał o nim film dokumentalny *My Name Is Janez Janša* (2012), który pokazywano na festiwalach na całym świecie. Choć akcja nie była klasycznym protestem, to stanowiła subwersywną interwencję w sferę publiczną poprzez zmianę *znaku*, nazwiska, jako symbolu władzy. Jej oddźwięk potwierdził, że gest artystyczny może uwidocznic i zakwestionować ukryte założenia polityki tożsamości.

Nieco odmienną ścieżką podąża austriacka grupa WochenKlausur³⁷⁹, która od 1993 roku realizuje projekty określane mianem *konkretnych interwencji społecznych*. Zamiast wystaw koncentrują się na rozwiązywaniu realnych, lokalnych problemów podczas intensywnej, kilkutygodniowej pracy z udziałem interesariuszy. Pierwsza interwencja miała miejsce w Zurychu. w odpowiedzi na ograniczenie pomocy dla uzależnionych, bezdomnych pracowników seksualnych zespół wypracował – poprzez mediacje oraz organizację wycieczki łódką, łączącej polityków, media, służby, prawniczki i osoby uzależnione – otwarcie dziennego schroniska. Po znalezieniu lokalu, wymuszeniu decyzji o finansowaniu i zapewnieniu partnera prowadzącego, schronisko działało sześć lat, aż do wstrzymania dotacji przez miasto. Kolejny projekt w Austrii polegał na wykorzystaniu przepisów, by umożliwić uchodźczynom i uchodźcom legalną pracę. Nadano im „artystyczną tożsamość”, pozyskano zamówienia na Rzeźby Społeczne, a rezultaty zaprezentowano na

³⁷⁹ WochenKlausur, *Prawda jest konkretna*, 220-227.

festiwalu steirischer herbst, co pozwoliło spełnić wymogi prawne. w czasie wojny w Kosowie grupa uruchomiła też szkoły językowe w Macedonii. Wynajęto sale, pozyskano wyposażenie (darowizny szkół, transport Caritas), zatrudniono nauczycieli z Kosowa i zabezpieczono finansowanie (m.in. dzięki zbiórce podczas Biennale w Wenecji). Działanie trwało trzy lata we współpracy z lokalnym stowarzyszeniem ADI, a uczennice i uczniowie kończyli naukę z ważnymi formalnie świadectwami. Wszystkie te działania łączy podejście: artysta jako rozjemca i organizator społeczny, który wykorzystuje swoje kreatywne myślenie i „kompetencje znajdowania twórczych rozwiązań” poza tradycyjnym polem sztuki. WochenKlausur podkreśla, że nie widzi zasadniczej różnicy między malarzem komponującym obraz a artystą rozwiązującym problem społeczny. w obu przypadkach potrzebne są wyobraźnia i precyzja w określeniu celu³⁸⁰. Ich prace dowodzą, iż interwencjonizm artystyczny może przynieść namacalne rezultaty, tj. zmienić czyjeś życie na lepsze, wpłynąć na politykę lokalną, stworzyć trwałą instytucję. Co istotne, WochenKlausur każdorazowo *ocenia skuteczność* projektu. Sukces mierzy się tu realną poprawą sytuacji, a krytyka artystyczna polega na porównaniu intencji z rezultatem. Taka praktyka to esencja postsztuki: sztuka dzieje się w skali 1:1, nie jako symbol na wystawie, lecz jako rzeczywista zmiana rzeczywistości.

Na koniec warto wspomnieć o brytyjskim aktywiście Richardzie Reynoldsie, uznawanym za lidera ruchu guerrilla gardening (partyzanckiego ogrodnictwa). Jego działania koncentrują się na *oddolnym upiększaniu zaniedbanych przestrzeni publicznych* poprzez nielegalne nasadzenia roślin. Reynolds od 2004 roku nocami obsadza kwiatami i krzewami opuszczone skwery, klomby przyuliczne czy „zapomniane” miejskie rabaty, zwłaszcza w rejonie Elephant & Castle w Londynie³⁸¹. Zamiast manifestów czy transparentów, Reynolds proponuje działanie poprzez bezpośrednie zaangażowanie w przestrzeń – przekształcanie zaniedbanych, choć publicznie dostępnych terenów w ogrody. w publikacji *Prawda jest konkretna* Reynolds przywołuje dwa londyńskie przykłady ogrodniczej partyzantki³⁸². Pierwszy z nich to Parliament Square, miejsce głośnych, politycznie motywowanych interwencji. w 2000 roku grupa Reclaim the Streets posadziła tam m.in. jabłunki, a pomnik Winstona Churchilla „ozdobiono” trawiastym irokezem. Akcja trwała zaledwie jeden dzień, ale stała się szeroko komentowanym

³⁸⁰ WochenKlausur, „Methode,” dostęp 2 czerwca 2025, <https://www.wochenklausur.at/methode.php?lang=de>.

³⁸¹ Richard Reynolds, „Guerrilla Gardening: a Frontline Tour – in Pictures,” *The Guardian*, 23 maja 2012, dostęp 2 czerwca 2025, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/gallery/2012/may/23/guerrilla-gardening-richard-reynolds>.

³⁸² Reynolds, *Prawda jest konkretna*, 131-132.

wydarzeniem. Dziesięć lat później, w tym samym miejscu, powstał ogród w ramach obozowiska *The Democracy Village*, z transparentami wzywającymi m.in. do krytyki kapitalizmu i zaprzestania wojen. Między namiotami bujnie rósł jadalny ogród, kontrastując z pożółkłą od słońca trawą, jednak negatywny wizerunek obozu kreowany przez media osłabił potencjalny wpływ tych działań. Drugim przykładem jest wysepka drogowa przy stacji Lambeth North. Początkowo zaniedbana, z rachityczną trawą i kilkoma krzewami, została przekształcona w pełen lawendy, malin, truskawek, tulipanów i róż ogród. Reynolds razem z grupą osób pielęgnowali to miejsce przez siedem lat, bez formalnych pozwoleń, tworząc przestrzeń, którą mieszkańcy określali mianem „wiejskiego ogrodu w środku miasta”.

Działania Reynoldsa pokazują, że upór grup czy jednostek, oraz estetyczny gest mogą stać się zaczynem zmiany – zarówno w materialnym krajobrazie miasta, jak i w mentalności jego mieszkańców. Guerrilla gardening, często powielany dziś na całym świecie udowadnia skuteczność drobnych postartystycznych interwencji. Jednocześnie wskazane przykłady pokazują, że ich odbiór może być skrajnie różny. w przypadku *The Democracy Village* polityczny kontekst i medialne narracje zdominowały pozytywne aspekty ogrodu, podczas gdy ogród przy Lambeth North został zaakceptowany i doceniony przez lokalną społeczność. To pewnego rodzaju przestroga, że oddziaływanie takich akcji zależy nie tylko od ich jakości i intencji, ale również od kontekstu, w jakim powstają, oraz od sposobu, w jaki są przedstawiane i zapamiętywane.

Powyższe międzynarodowe przykłady obrazują, jak różnorodne mogą być strategie użycia sztuki dla społecznej zmiany – od performatywnej polityki, przez artystyczny aktywizm uliczny, po organizowanie usług społecznych. Wszystkie one cechuje wysoki „współczynnik sztuki”, choć nie mieszczą się w tradycyjnej definicji dzieła artystycznego. Tytułowa prawda sztuki, w opisanych przez Melzachera działaniach artystów, wyraża się w konkretnych czynach i efektach, tj. w uratowanych istnieniach, ośmieszonej władzy czy zazielenionych ulicach.

Przykłady postartystycznych interwencji w Polsce

Punktem zwrotnym dla polskiej „postsztuki” była wystawa „Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej”³⁸³ w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2016), przygotowana

³⁸³ *Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*. „O wystawie – Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej.” *Making Use*, dostęp 4 czerwca 2025, <https://makinguse.artmuseum.pl/o-wystawie/>.

przez wspomnianych już Sebastiana Cichockiego i Kubę Szredera we współpracy z Stephenem Wrightem. Projekt ten, łącząc teorie Jerzego Ludwińskiego z koncepcją użytkologii Wrighta³⁸⁴, zadawał pytanie o rolę sztuki, która wychodzi poza tradycyjne medium i instytucjonalny obieg. Wystawa przesuwiała punkt ciężkości z materialnych dzieł na dokumentację, raporty i spotkania, gromadząc przykłady praktyk funkcjonujących w realnym życiu: od miejskich ogrodów i kooperatyw po działania aktywistyczne i edukacyjne. Była to próba „muzeum 3.0”³⁸⁵, czyli miejsca, w którym instytucja staje się sprzymierzeńcem oddolnych inicjatyw, udostępniając im przestrzeń i narzędzia do prezentacji oraz wymiany doświadczeń.

Choć idea postsztuki w Polsce rozwijała się już wcześniej, to właśnie ta ekspozycja znacząco przyczyniła się do jej upowszechnienia w polu sztuki i debacie publicznej. Równolegle funkcjonowały też inne narzędzia utrwalające tego rodzaju praktyki, m.in. internetowe archiwum krolikokaczki.pl, dokumentujące postartystyczne interwencje w Polsce od 2015 roku. Oba te wątki, instytucjonalny i oddolny, wskazują na rosnącą obecność postsztuki jako narzędzia realnych interwencji społecznych, stanowiąc tło dla przykładów, które omówione zostaną poniżej.

Oddolne działania artystyczno-aktywistyczne w przestrzeni publicznej

Jedną z najbardziej widocznych form postsztuki są akcje w przestrzeni publicznej, w których artyści wchodzą w rolę obywatelskich aktywistów, wykorzystując przy tym swój twórczy warsztat. Przykładem może być działalność Arka Pasożyta. Od 2018 realizuje on cykl „Obrazy strajkujące”³⁸⁶ – unikalną formę protestu artystycznego polegającą na udziale namalowanych obrazów w demonstracjach ulicznych. Artysta zbiera stare, porzucone płótna (na pchlich targach, śmietnikach lub odbierając je od osób, które chciały się ich pozbyć) i nanosi na nie własne interwencje malarskie związane z aktualnymi protestami. Tak przetworzone obrazy, przedstawiające np. słynną *Damę z łasiczką* w kominiarce czy *Matkę Boską* z hasłami protestacyjnymi, zabiera na manifestacje w charakterze transparentów. w ten sposób malarstwo „wyszło na ulicę”: tradycyjny nośnik artystyczny został *uzbrojony* politycznie, stając się narzędziem wyrazu gniewu i sprzeciwu. Jego obrazy „zostały namalowane w odpowiedzi na aktualne protesty, demonstracje oraz ruchy społeczne”, powstają „w czasie eskalacji bezprawia i niesprawiedliwości rządzącej partii”

³⁸⁴ Wright, w stronę leksykonu użytkowania, 116-119.

³⁸⁵ Wright, w stronę leksykonu użytkowania, 75-78.

³⁸⁶ Arek Pasożyt, „Obrazy Strajkujące,” *Parasite*, dostęp 11 lipca 2025, <https://parasite.pl/pl/obrazy-strajkujace/>

i są formą adekwatnego protestu artysty-aktywisty³⁸⁷. w latach nasilonych demonstracji (od Czarnych Protestów, przez obronę praw osób LGBT+, po strajki klimatyczne i solidarnościowe z Białorusią) *obrazy strajkujące* stały się stałym elementem pejzażu protestów. Sztuka dosłownie maszerowała ramię w ramię z obywatelami, wzmacniając przekaz demonstracji. Ta strategia to przykład artystycznej interwencji symbolicznej, gdzie obrazy przyciągały uwagę mediów i uczestników, działały na wyobraźnię. Jednocześnie pełniły funkcję jak najbardziej praktyczną, gdyż zastępowały transparenty, „*niosąc hasła*” w artystycznej formie. Pasożyt włączał się też osobiście w liczne akcje (blokady polowań, pikiety, performatywne protesty), rezygnując z roli zdystansowanego twórcy na rzecz obywatelskiego działania. Jego aktywność dowodzi, że artysta może skutecznie pełnić rolę społecznego agitatora, dostarczając ruchom protestu mocnych symboli i narracji wizualnych. Przy tym jego praktyka – choć prezentowana głównie na ulicach – niewątpliwie ma *wysoki współczynnik sztuki*, łącząc kreatywność i konceptualną przewrotność z realnym zaangażowaniem politycznym. Wykorzystanie ikon narodowej kultury, takich jak *Dama z łasiczką* czy *Bitwa pod Grunwaldem*, pozwala artyście prowadzić grę z tradycją, kwestionować oficjalne narracje i ujawniać napięcia między uwikłaniem sztuki w porządek rynkowy a jej potencjałem emancypacyjnym³⁸⁸

Innym przykładem oddolnych działań na styku sztuki i aktywizmu jest twórczość Yulii Krivich, urodzonej w Ukrainie artystki wizualnej mieszkającej w Polsce. Jej prace często przybierają formę gestów interwencyjnych w przestrzeni publicznej, podejmujących tematy tożsamości i polityki migracyjnej. Jedną z najgłośniejszych akcji Krivich stał się performans językowy z 2019 roku, podczas którego artystka stanęła przy warszawskim Dworcu Zachodnim z dużą flagą i napisanym na niej hasłem „W Ukrainie”³⁸⁹. Była to pozornie subtelna korekta językowa – w języku polskim dotąd powszechnie mówiono „*na Ukrainie*” (jak o regionie, nie suwerennym państwie). Krivich swoim działaniem zasugerowała, że język kształtuje polityczne postrzeganie, domagając się symbolicznego uznania podmiotowości Ukrainy poprzez zmianę przyimka. „*Forma językowa ma swoje polityczne konsekwencje*”, tłumaczyła artystka³⁹⁰. Ten prosty performatywny gest uruchomił dyskusję publiczną. Aktywiści i media podjęli temat, a z czasem zwrot „*w Ukrainie*” zaczął przenikać

³⁸⁷ Pasożyt, „Obrazy Strajkujące.”

³⁸⁸ Karolina Wilczyńska i Arek Pasożyt, „Obrazy idą na strajk – o strategii aktywistycznej Arka Pasożyta,” *Czas Kultury* XL, nr 1 (2024): 149-150.

³⁸⁹ „Yulia Krivich,” *Fundacja Sztuki Polskiej ING – Kolekcja*, dostęp 11 lipca 2025, https://ingart.pl/pl/kolekcja/artysci/yulia_krivich

³⁹⁰ „Yulia Krivich.” *Stypendia artystyczne m.st. Warszawy – Biogramy stypendystek/stypendystów*, *Dwutygodnik*. Dostęp 11 lipca 2025. <https://stypendiawarszawy.dwutygodnik.com/artykul/89-yulia-krivich.html>

do oficjalnego dyskursu (zwłaszcza po 2022 roku)³⁹¹. Można więc powiedzieć, że artystka realnie wpłynęła na świadomość społeczną, wykorzystując minimalistyczną formę happeningu. Krivich angażuje się też w działania na rzecz migrantów i uchodźców. Jej prace fotograficzne i akcje (jak SDK Słonecznik czy inicjatywa Za*Grupa zrzeszająca zagranicznych twórców w Polsce) to przykłady tego, jak praktyka artystyczna staje się przedłużeniem aktywizmu. Sama mówi: „*Wierzę w skuteczność sztuki*”³⁹², co znajduje potwierdzenie w jej projektach, które są konceptualnie przemyślane, a zarazem nastawione na zmianę konkretnych postaw społecznych (np. walka z ksenofobią, nacjonalizmem czy seksizmem). Co istotne, Krivich działa zarówno w obszarze instytucjonalnym (prowadzi zajęcia z fotografii postartystycznej, wystawia w galeriach), jak i poza nim – na ulicy czy w przestrzeni medialnej. Jej podejście uosabia ideę artystki-usera (artysta użytkownik), który posługuje się sztuką jak narzędziem społecznym.

W kontekście ruchów społecznych w Polsce przełomu 2020/2021 warto odnotować również zjawisko, które można nazwać „festiwalem sztuki protestu”, czyli Marsz Gościnności³⁹³. Była to oddolna inicjatywa aktywistyczno-artystyczna z listopada 2021 roku, zorganizowana w kontrze do ksenofobicznych marszów skrajnej prawicy. Idea Marszu Gościnności polegała na tym, by przestrzeń polskich miast wypełnić manifestacjami pozytywnych wartości, gościnności, solidarności z uchodźcami, empatii, w formie szeregu wydarzeń kulturalnych i happeningów. W ramach tego tygodniowego „marszu” odbywały się m.in. wystawy, koncerty, warsztaty i akcje uliczne w wielu miastach (Warszawa, Kraków, Lublin, Gdynia i in.). Przykładowo w Lublinie zainaugurowano artystyczny „Pomnik Drutu Kolczastego”³⁹⁴ upamiętniający ofiary kryzysu na granicy, w Krakowie na Rynku wykonano performance „Jest miejsce przy stole”³⁹⁵ – symboliczne zaproszenie migrantów do wspólnoty, w Warszawie odbywały się codzienne czuwania pod

³⁹¹ Karol Serewis, „‘W Ukrainie’ czy ‘na Ukrainie’? Rada Języka Polskiego wydała opinię,” *Noizz.pl*, dostęp 11 lipca 2025, <https://noizz.pl/spoleczenstwo/w-ukrainie-czy-na-ukrainie-rada-jezyka-polskiego-wydala-opinie/qpxylj4>

³⁹² Kateryna Rusetska, „Yulia Krivich / Юлія Кривич,” *Secondary Archive*, 2022, dostęp 11 lipca 2025, <https://secondaryarchive.org/artists/yulia-krivich/>

³⁹³ *Marsz Gościnności*, strona projektu, marszgoscinnosci.pl, 2021 (wydarzenie 9–15 listopada 2021), dostęp 11 sierpnia 2025, <https://marszgoscinnosci.pl/marsz-goscinnosci/>

³⁹⁴ Michał Frydrych, *Pomnik Drutu Kolczastego*, instalacja artystyczna, Muzeum Woli, Warszawa, 19 listopada 2021, dokumentacja dostępna online w ramach projektu *Marsz Gościnności* (9–15 listopada 2021), dostęp 11 lipca 2025, <https://marszgoscinnosci.pl/pomnik-drutu-kolczastego/>.

³⁹⁵ *Jest miejsce przy stole*, wydarzenie w ramach Marszu Gościnności, Rynek Główny, Kraków, 24 listopada 2021, dokumentacja dostępna online, dostęp 11 lipca 2025, <https://marszgoscinnosci.pl/jest-miejsce-przy-stole/>.

Sejmem pod hasłem „Korytarze humanitarne teraz”³⁹⁶, a w Olsztynie zorganizowano „Marsz troski o oszukanych”³⁹⁷, czyli marsz pamięci ku czci uchodźców. Wszystkie te wydarzenia łączył duch kreatywnego protestu. Wykorzystywano muzykę, poezję, sztuki wizualne i teatralne, by przekazać polityczne treści w formie poruszającej emocje i wyobraźnię. Marsz Gościnności zaangażował wielu artystów, ale także aktywistów i zwykłych mieszkańców, zacierając granicę między twórcą a odbiorcą – wszyscy stawali się uczestnikami wspólnego działania. Inicjatywa ta przypominała formułę festiwal sztuki partycypacyjnej, którego głównym *dziełem* była sama wspólnota chwilowo zbudowana wokół idei pomocy bliźniemu. Marsz nie miał jednego kuratora. Program został zebrany podczas otwartego naboru pomysłów, co podkreśla oddolny, demokratyczny charakter całego przedsięwzięcia³⁹⁸. Można uznać Marsz Gościnności za wzorcowy przykład postsztuki jako interwencji politycznej. Poprzez kreatywne działania wpłynął na dyskurs publiczny, przeciwstawiając solidarność narracji nienawiści, zbudował sieć współpracy różnych grup i dostarczył *symboli oporu*, wprowadzając hasło „Gościnność” w kontrze do ksenofobii. Jego efekty są wprawdzie trudne do zmierzenia, jednak w warstwie symbolicznej i społecznej inicjatywa ta wzmocniła poczucie wspólnoty wśród ludzi sprzeciwiających się polityce odrzucenia. Można więc powiedzieć, że sztuka pełniła funkcję katalizatora społecznej empatii, co samo w sobie jest istotną przemianą, nawet jeśli pośrednią.

Instytucje sztuki jako przestrzeń oporu i solidarności

Oprócz oddolnych inicjatyw ulicznych, ważnym nurtem postsztuki są interwencje podejmowane wewnątrz (lub przy wsparciu) instytucji artystycznych, które jednak wykraczają poza typowe ramy działań kulturalnych. W ostatnich latach w Polsce można zaobserwować zjawisko „aktywizmu instytucjonalnego” – muzea i galerie stają się miejscem realnego zaangażowania w palące kwestie społeczne, nierzadko ryzykując konflikty z władzą czy własnym statutem.

Modelowym przykładem jest tu Solidarny Dom Kultury „Słonecznik”, czyli inicjatywa, która narodziła się w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (MSN) bezpośrednio po wybu-

³⁹⁶ *Korytarze humanitarne teraz*, wydarzenie w ramach Marszu Gościnności, Sejm RP, Warszawa, codziennie o 17:30–18:30 w dniach 9–15 listopada 2021, dokumentacja dostępna online, dostęp 11 lipca 2025, <https://marszgoscinnosci.pl/korytarze-humanitarne-teraz/>

³⁹⁷ *Marsz Troski o Oszukanych #granicaCzłowieczeństwa*, Marsz Gościnności, Plac Unii Lubelskiej, Warszawa, 20 listopada 2021, dokumentacja online, dostęp 11 lipca 2025, <https://marszgoscinnosci.pl/marsz-troski-o-oszukanych-granicaczlowieczestwa/>

³⁹⁸ *Open Call: Marsz Gościnności*, strona informacyjna, marszgoscinnosci.pl, 2021, dostęp 11 lipca 2025, <https://marszgoscinnosci.pl/open-call-marsz-goscinnosci/>

chu wojny w Ukrainie w lutym 2022³⁹⁹. w obliczu nagłego napływu tysięcy uchodźców do Warszawy, zespół muzeum stanął przed pytaniem: „do czego, w sytuacji naglącego kryzysu, może przydać się instytucja kultury?”⁴⁰⁰. Odpowiedź przyszła szybko, wraz z potrzebą czynnego włączenia się muzeum w organizację przestrzeni pomocowej. Już kilka dni po agresji rosyjskiej siedziba MSN przy ul. Pańskiej 3 zamieniła się w centrum pomocowe produkujące tysiące kanapek dziennie, wydające ciepłe posiłki i napoje, robiące zdjęcia do dokumentów dla osób uchodźczych, oraz organizujące zbiórki leków i sprzętu medycznego⁴⁰¹. Ta spontaniczna mobilizacja pracowników muzeum, artystów oraz wolontariuszy przerodziła się z czasem w zorganizowaną formę, dzięki czemu powstał Solidarny Dom Kultury „Słonecznik”. Jego nazwa nawiązuje do słonecznika, który stał się symbolem solidarności z Ukrainą. SDK Słonecznik funkcjonuje do dziś jako patainstytucja⁴⁰² w ramach muzeum. z jednej strony prowadzi działania pomocowe i integracyjne (warsztaty dla uchodźców, bank żywności, poradnictwo), z drugiej działalność artystyczno-kulturalną (spotkania, wystawy, projekty artystyczne współtworzone przez uchodźców i artystów). Bogna Stefańska, współzałożycielka Słonecznika, określa tę inicjatywę jako „papierek lakmusowy możliwości zaangażowania aktywistycznego w polskich instytucjach kultury”⁴⁰³. Jej zdaniem Słonecznik testuje granice tego, na ile muzeum może wesprzeć oddolny aktywizm, nie odbierając mu autonomii i nie „zużywając” go instrumentalnie. Istotnie, projekt ten odsłonił ogromny potencjał, jak i napięcia takiej współpracy⁴⁰⁴. z jednej strony MSN udostępniło swoje zasoby, tj. przestrzeń, logistykę, autorytet instytucji, by służyły celom społecznym, pokazując wzorcowo, że muzeum może być przestrzenią dobra wspólnego. z drugiej strony, rodziły się pytania o długofalowość i instytucjonalizację takiej oddolnej energii – czy z czasem spontaniczny ruch nie ulegnie rutynie biurokracji? Czy instytucja nie zagrozi niezależności aktywistów?⁴⁰⁵ Stefańska w swych analizach nad Słonecznikiem zastanawia się m.in., „czy instytucje sztuki są w stanie wspierać inicjatywy aktywistyczne, nie zabierając ich potencjału i nie żerując na wysiłku osób aktywistycznych”⁴⁰⁶. Dzięki uważności

³⁹⁹ „Słonecznik,” *Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – Kolekcja / cykle Słonecznik*, dostęp 12 lipca 2025, <https://artmuseum.pl/slonecznik>

⁴⁰⁰ Bogna Stefańska, „Muzeum dobra wspólnego i dziwne użytki: Solidarny Dom Kultury ‘Słonecznik’,” *Czas Kultury XL*, nr 1 (2024): 163

⁴⁰¹ Ibid.

⁴⁰² Kuba Szreder, *ABC Projektariatu. o nędzy projektowego życia* (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2016), 89.

⁴⁰³ Stefańska, „Muzeum dobra wspólnego,” 163.

⁴⁰⁴ Ibid., 163-164.

⁴⁰⁵ Ibid., 164-165.

⁴⁰⁶ Ibid., 164.

i negocjacom obu stron, pomimo funkcjonowania pod dachem państwowego muzeum, Słonecznikowi udało się utrzymać równowagę. Przez całą długość swej aktywnej działalności pozostał miejscem autentycznej solidarności, zarazem wnosząc do muzeum nową publiczność i żywą energię społecznego zaangażowania. To przykład postsztuki jako praktyki opieki i gościnności, gdzie działanie nie miało klasycznej formy artystycznej, ale niosło ze sobą głęboki wymiar etyczny i symboliczny.

Podobną filozofią kieruje się Galeria Labirynt w Lublinie, instytucja, która zasłynęła w ostatnich latach błyskawicznymi reakcjami wystawienniczymi na ważne wydarzenia społeczne. Dyrektor Labiryntu, Waldemar Tatarczuk, wypracował model tzw. „kuratorstwa interwencyjnego”, gdzie galeria staje się areną bezpośredniego wsparcia dla protestów i ruchów obywatelskich⁴⁰⁷. Najgłośniejszym przykładem była wystawa „Nigdy nie będziesz szła sama” (grudzień 2020 – maj 2021)⁴⁰⁸, zorganizowana niemal natychmiast po wybuchu masowych protestów w obronie praw kobiet (Strajk Kobiet) jesienią 2020. Była to wystawa-manifest solidarności z kobietami, które wyszły na ulice po wyroku Trybunału Konstytucyjnego zaostrzającym prawo aborcyjne. Ekspozycja miała charakter partycypacyjny i otwarty. Labirynt wezwał do nadsyłania przez obywatelki i obywateli wszelkich materialnych śladów protestu – transparentów, plakatów, naklejek, fotografii, nagrań wideo. w efekcie powstała wielka, żywa instalacja, oparta o „*morze haseł i transparentów różnego rodzaju*” zgromadzone w sali wystawowej. Na ścianach rozwieszono setki oryginalnych kartonów z demonstracji z całej Polski, od dużych miast po małe miejscowości, tworząc barwną mozaikę znaków i słów – autentyczne dzieło zbiorowe tysięcy uczestniczek protestu⁴⁰⁹. Wystawa stale się rozrastała, przez kilka miesięcy napływały nowe materiały, które na bieżąco dołączano do ekspozycji. Co ważne, po zakończeniu wystawy Labirynt przekazał całą tę unikalną kolekcję do Domu Słów w Lublinie (placówki dokumentującej historię wolnego słowa), aby zachować ją dla przyszłych pokoleń jako świadectwo społecznego zrywu⁴¹⁰. w ten sposób instytucja galerii wypełniła potrójną rolę: archiwum oporu, przestrzeni ekspresji oraz aktora politycznego wspierającego ruch protestu. Paweł Leszkowicz nazwał tę wystawę „autentycznym

⁴⁰⁷ Paweł Leszkowicz, „*Nigdy nie będziesz szła sama. Ogólnopolski Strajk Kobiet jako Dzieło Sztuki w Galerii Labirynt*,” OKO.press, 28 lutego 2021, dostęp 13 lipca 2025, <https://oko.press/ogolnopolski-strajk-kobiet-jako-dzialo-sztuki-w-galerii-labirynt>

⁴⁰⁸ „*Nigdy nie będziesz szła sama*,” Galeria Labirynt, dostęp 13 lipca 2025, <https://labirynt.com/2020/12/15/nigdy-nie-bedziesz-szla-sama/>.

⁴⁰⁹ Leszkowicz, „*Nigdy nie będziesz szła sama*.”

⁴¹⁰ „*Kobiety. Rewolucja. Słowa 2020*,” *Opowiadanie Świata*, Teatr NN, dostęp 13 lipca 2025, <https://teatrnn.pl/opowiadanie-swiata/kobiety-rewolucja-slowa-202/>

*przykładem sztuki publicznej tworzonej oddolnie przez tysiące obywaterek i obywateli – sztuki mas, ku pokrzepieniu i radości serc strapionych autorytaryzmem państwa*⁴¹¹. Rzeczywiście, *Nigdy nie będziesz szła sama* podniosła na duchu wiele osób. Sam fakt, że ich transparent trafił do galerii, dawał poczucie bycia zauważonym. Warto podkreślić, że Labirynt zorganizował tę wystawę w ekspresowym tempie, w ciągu miesiąca od rozpoczęcia protestów, co jest ewenementem przy zazwyczaj powolnych cyklach instytucjonalnych. Było to de facto działanie aktywistyczne dokonane środkami galerii, rodzaj symbolicznej „akcji bezpośredniej” poprzez instytucję sztuki. Galeria zaryzykowała przy tym konflikt z władzami, jako publiczna instytucja kultury jawnie solidaryzując się z ruchem sprzeciwiającym się polityce ówczesnego rządu, co wymagało odwagi i poczucia misji. Sukces ekspozycji sprawił, że Tatarczuk zastosował tę formułę ponownie, m.in. w projekcie „Jesteśmy ludźmi” (2020) wspierającym społeczność LGBT+ po homofobicznych wypowiedziach rządzących⁴¹². Obie ekspozycje wyznaczają nowy model wystawiennictwa zaangażowanego, gdzie granica między sztuką a aktywizmem zaciera się całkowicie. Galeria reagując na współczesność jak sumienie społeczne, staje się przestrzenią terapeutyczną i mobilizującą dla społeczeństwa obywatelskiego. w takich przypadkach kurator pełni rolę aktywistyczną, a wystawa jest formą działania politycznego. To kolejny dowód, że postsztuka może skutecznie służyć realnym przemianom, w tym wypadku przemianie świadomości i umocnieniu tkanki społecznej sprzeciwu.

Opisując związki instytucji sztuki z aktywizmem, należy wspomnieć też o fenomenie Konsorcjum Praktyk Postartystycznych. Jest to nieformalny sojusz ludzi sztuki powstały ok. 2017 roku, który „używają swojej wyobraźni i umiejętności artystycznych poza polem sztuki”, angażując się „w koalicje antyfaszystowskie, walkę o prawa kobiet, artystek i pracowniczek”⁴¹³. Konsorcjum to sieć artystów, kuratorów, animatorów – wielu z nich brało udział w opisanych wyżej inicjatywach, takich jak Marsz Gościnności, Strajk Kobiet czy pomoc uchodźcom. Idea Konsorcjum polega na wymianie doświadczeń, mobilizacji i łączeniu sił w sytuacjach kryzysowych. Przykładowo, tuż po wybuchu wojny w Ukrainie Konsorcjum zorganizowało zjazd w MSN, podczas którego skoordynowano pierwsze

⁴¹¹ Leszkowicz, „*Nigdy nie będziesz szła sama.*”

⁴¹² „*Jesteśmy ludźmi,*” interwencyjna wystawa zbiorowa kuratorowana przez Galerię Labirynt w reakcji na wypowiedzi prezydenta Andrzeja Dudy dotyczące osób LGBT+, Galeria Labirynt, 24 czerwca – 30 września 2020, dostęp 14 lipca 2025, <https://labirynt.com/2020/08/07/jestesmy-ludźmi/>.

⁴¹³ „*Konsorcjum Praktyk Postartystycznych,*” *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, dostęp 14 lipca 2025, <https://www.pismowidok.org/pl/bio?id=637>.

działania pomocowe (to tam zrodziły się załączki Słonecznika i innych inicjatyw)⁴¹⁴. Można powiedzieć, że Konsorcjum pełni rolę „meta-artysty” zbiorowego, tworzącego infrastrukturę współpracy czy *narzędziownik* dla postartystów. Jego istnienie świadczy o tym, że postsztuka w Polsce dojrzuje do formy ruchu, a nie tylko pojedynczych projektów. Co istotne, konsorcjum działa poza formalnymi strukturami, co daje mu elastyczność i niezależność, zarazem czerpiąc z zaplecza instytucji (muzea użyczają przestrzeni, środowisko sztuki dostarcza zasobów). Jest to więc nowatorski model organizacji, rodzaj hybrydy aktywistycznego kolektywu i branżowej sieci sztuki, w pełni wpisujący się w postartystyczną logikę. Konsorcjum jako całość również realizuje wysoką misję społeczną: broni wartości demokratycznych, praw człowieka, sprzeciwia się autorytaryzmowi, wykorzystując kompetencje twórcze, od projektowania grafik protestu po organizację wydarzeń). Można uznać, że w jego przypadku praktyka nie będąca dziełem sztuki w tradycyjnym rozumieniu, bo Konsorcjum nie „wystawia” prac, ma jednak wysoki współczynnik sztuki⁴¹⁵, gdyż operuje wyobraźnią, symbolem, kreacją społeczną na szeroka skalę.

Postsztuka – skuteczność, napięcia i „współczynnik sztuki”

Przedstawione przykłady pozwalają lepiej zrozumieć potencjał postsztuki jako narzędzia przemian, ale też złożoność jej oddziaływania. Czy zatem postsztuka może być narzędziem realnych przemian społecznych i politycznych? w świetle powyższych analiz tak, ale jej skuteczność przejawia się na różnych poziomach.

Po pierwsze, postsztuka potrafi wpływać na świadomość i kulturę społeczną, kształtując język debaty publicznej i dostarczając nowych symboli. Przykłady Yulii Krivich z flagą „*W Ukrainie*” czy wystawy Labiryntu pokazują, że interwencje artystyczne potrafią zmieniać narracje, osuwając społeczeństwo z innym spojrzeniem. Tu efektem realnej zmiany jest przesunięcie horyzontu dyskusji, gdzie to, co wcześniej marginalizowane, staje się widzialne i dyskutowane. Sztuka wnosi element wyobraźni i empatii, który bywa katalizatorem zmiany postaw. w tym sensie jej działanie choć pośrednie, jest trwałe, a idee zakorzenione w kulturze zostają z ludźmi na długo.

⁴¹⁴ Piotr Policht, „Sebastian Cichocki i Marianna Dobkowska: Stare to nowe nowe,” *Culture.pl*, dostęp 15 lipca 2025, <https://culture.pl/pl/artykul/sebastian-cichocki-i-marianna-dobkowska-stare-to-nowe-nowe-wywiad>.

⁴¹⁵ Wright, w stronę leksykonu użytkowania, 31-32.

Po drugie, postsztuka może organizować ludzi i zasoby do działania tu i teraz, wykraczając poza symbol. Słonecznik jest przykładem, gdzie sztuka, a właściwie instytucja sztuki, przełożyła się na konkretną pomoc humanitarną dla tysięcy osób. Tutaj skuteczność mierzona jest w liczbie nakarmionych osób, udzielonych porad, integracji uchodźców, czyli w bardzo wymiernych skutkach. Można argumentować, że to już nie sztuka, a czysty *aktywizm*, ale przecież Słonecznik nadal operuje tożsamością artystyczną prowadząc działania kulturalne przy wsparciu artystów. Owa hybrydowość zwiększa skuteczność, ponieważ dzięki autorytetowi i infrastrukturze muzeum aktywiści mogli zrobić więcej niż w oderwaniu od niego, w tym wypadku synergia sztuki i aktywizmu przyniosła efekt. Podobnie było w przypadku Labiryntu – choć zorganizowana wystawa nie obaliła prawa antyaborcyjnego, to umocniła ruch protestu dając mu platformę, archiwum, poczucie wspólnoty, co pośrednio wpływa na dalszą walkę polityczną. Arek Pasożyt obrazami strajkującymi nie zmienił decyzji rządzących, ale podniósł morale protestujących oraz ubarwił przekaz medialny demonstracji, co również możemy traktować jako element skutecznej mobilizacji społecznej.

Po trzecie, postsztuka potrafi czasem oddziaływać również poprzez instytucje. Galeria Labirynt aktywnie opowiadająca się po jednej ze stron konfliktu politycznego w kraju, ośmiela inne instytucje do bardziej odważnych działań kształtujących dyskurs społeczny. Należy jednak dostrzec również napięcia i ograniczenia. Jednym z głównych obszarów ryzyka może być instytucjonalizacja buntu, gdzie żywiołowa energia społeczna wchłonięta przez muzeum czy galerię zostanie utemperowana. Stefańska zwraca uwagę na niebezpieczeństwo, iż instytucje mogą „*zerować na wysiłku aktywistów*”, np. przypisując sobie ich sukcesy czy wykorzystując ich pracę wolontariacką do budowania własnego wizerunku⁴¹⁶. z kolei artyści i osoby zaangażowane mogą popaść w frustrację, gdy ich działania nie przynoszą natychmiastowych skutków politycznych, co jest zresztą doświadczeniem opisanym w kontekście *Obrazów strajkujących* (Wilczyńska i Pasożyt piszą o „*poczuciu bezsilności, wściekłości i wyczerpania*” towarzyszącym artystom-aktywistom w obliczu oporu systemu)⁴¹⁷. Ponadto, w reżimach autorytarnych sztuka sprzeciwiająca się władzy naraża się na represje – w Polsce Galerii Labirynt obcięto dotacje, a aktywistki Strajku Kobiet były ciągane po sądach. Postsztuka nie jest więc panaceum ani łatwą drogą.

⁴¹⁶ Stefańska, „Muzeum dobra wspólnego,” 164

⁴¹⁷ Wilczyńska i Pasożyt, „Obrazy idą na strajk,” 157-158.

Mimo to, jeśli spojrzeć przez pryzmat „współczynnika sztuki”, można dostrzec, że wiele z tych praktyk osiąga wysoki poziom artystycznej sprawczości, choć nie zawsze jest formalnie uznawane za sztukę. Wspomniany *Słonecznik* oraz *Marsz Gościnności*, czy nazwiemy je sztuką, czy też aktywizmem, zawierają ogromny ładunek kreatywności, symboliki, ekspresji zbiorowej. To samo dotyczy protestów kobiet. Hasła na kartonach bywały błyskotliwe jak dobre dzieła sztuki konceptualnej, a performatyka uliczna (taniec, okrzyki, rytuały protestu) miała walory artystyczne. Widać tu spełnienie tezy ze słownika *Robiąc użytek*: „zdarzają się sytuacje, w których obiekty czy praktyki nie zdefiniowane jako dzieła artystyczne mają wysoki współczynnik sztuki”⁴¹⁸. Prowadzi to do wniosku, że istota sztuki – rozumiana jako zdolność do nadawania formy ludzkim doświadczeniom, poruszania emocji, komunikowania uniwersalnych treści – ujawnia się także w działaniach społecznych, jeśli są one prowadzone świadomie i twórczo. Jerzy Ludwiński przewidywał, że sztuka przyszłości może przybrać *dowolną formę, nawet taką, której nie rozpoznamy od razu jako sztuki*. Dziś te słowa brzmią aktualnie. Postsztuka wtapia się w życie, przez co trudniej ją wyróżnić, ale zarazem mocniej oddziałuje na rzeczywistość. Stephen Wright ująłby to jako objaw eskapologii⁴¹⁹ podnoszącej sprawczość sztuki, i nie ma przy tym znaczenia, czy coś zostanie nazwane sztuką, ważne czy zmienia świat.

Podsumowując, postsztuka jako interwencja społeczna i polityczna okazuje się nurtem żywotnym, znajdującym w Polsce podatny grunt. Każdy z wymienionych wyżej przykładów na swój sposób efektywnie wykorzystuje narzędzia sztuki, np. obrazy, narracje, performans, organizację przestrzeni, do celów wykraczających poza sztukę. Tym samym odpowiadają twierdząco na pytanie, czy sztuka może kształtować świat, a nie tylko odzwierciedlać jego obraz. Oczywiście, postsztuka nie zastąpi klasycznej polityki ani systemowych rozwiązań, ale może je inspirować lub wspierać, uruchamiając wyobraźnię społeczną i wolę działania. w erze antropocenu, gdy stare instytucje często zawodzą, rola „postartystów” jako inicjatorów zmiany zapewne będzie rosła. Jak pisze Szreder, powołując się na idee Ludwińskiego, ta sfera dziwnych, hybrydowych praktyk jest w ciągłym procesie kształtowania się, ale dysponuje bogatym arsenalem pomysłów i działań⁴²⁰. Możemy więc spodziewać się kolejnych odsłon postsztuki – sztuki, która

⁴¹⁸ „*Współczynnik Sztuki*,” słownik w projekcie *Robiąc użytek* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie), dostęp 17 lipca 2025,

⁴¹⁹ Wright, w stronę leksykonu użytkowania, 49-51.

⁴²⁰ Szreder, *Postsztuka dzisiaj*, 49.

dzieje się zarówno w muzeum, jak i na ulicy, w sieci sojuszy, i w życiu codziennym – wszędzie tam, gdzie jest potrzebna.

3.5 Krytyka strategii postartystycznych

Czynniki kształtujące dyskurs postartystyczny budzą zarówno entuzjazm, jak i krytykę. z jednej strony obiecywały realizację utopijnej wizji sztuki jako życia – wspólnotowej praktyki zdolnej realnie przekształcać rzeczywistość społeczną. z drugiej strony coraz częściej wskazuje się na ich słabości, pułapki i ograniczenia. Krytycy tacy jak Ewa Majewska czy Jan Sowa podkreślają ryzyko reprodukcji przywilejów i instrumentalizacji sztuki w ramach postsztuki, zaś Claire Bishop, Gregory Sholette czy Stewart Martin punktuje paradoksy „utopii społecznych” sztuki relacyjnej i partycypacyjnej. Poniżej przedstawiono kluczowe napięcia między utopijnymi założeniami postartystycznych strategii a ich praktycznymi ograniczeniami.

Reprodukcja przywilejów i instrumentalizacja sztuki

Pierwszym problemem jest fakt, że postartystyczne projekty często nie przełamują hierarchii świata sztuki, lecz mimowolnie je powielają. Działania te inicjowane są zazwyczaj przez artystów dysponujących dostępem do instytucji i zasobów, a więc o uprzywilejowanej pozycji społeczno-kulturowej. Reprodukcja przywileju przejawia się choćby w tym, że to artyści/kuratorzy (często z klasy średniej lub uprzywilejowanych kręgów) definiują ramy zaangażowania społecznego, wciągając mniej uprzywilejowane społeczności w projekty na własnych warunkach. w ujęciu Pierre’a Bourdieu każda praktyka artystyczna uwikłana jest w struktury klasowe i stanowi formę walki o kapitał kulturowy, nawet jeśli deklaruje równościowe intencje⁴²¹. Zatem, pole sztuki reprodukuje hierarchie społeczne, a postartystyczna zmiana tej logiki bywa pozorna. Bez przełamania ukrytych strukturalnych nierówności może ona jedynie potwierdzać status quo.

Drugą zarzucaną słabością jest instrumentalizacja sztuki, czyli traktowanie działań artystycznych wyłącznie jako narzędzia osiągnięcia zewnętrznych celów społeczno-politycznych. Ewa Majewska wskazuje, że praktyki artystyczne o deklaratywnie politycznym charakterze łatwo popadają w pułapkę *użytkowego* traktowania zarówno sztuki, jak i osób oraz przestrzeni zaangażowanych w projekt⁴²². Jaskrawym przykładem

⁴²¹ Majewska, *Skuteczność sztuki*, 220-221.

⁴²² Ibid., 224-225.

była 7. Berlińska Biennale (2012) kuratorowana przez Artura Żmijewskiego – projekt często przywoływany jako studium nieudanej sztuki zaangażowanej. Żmijewski, pragnąc uczynić biennale platformą realnej zmiany społecznej, zaprosił m.in. aktywistów ruchu Oburzonych/ Occupy. Według Majewskiej niektóre pomysły kuratora „*stanowiły skandaliczne naruszenie modelu partycypacyjnego*”⁴²³. Kurator zaapelował np., by uczestnicy ruchu Oburzonych przemaszerowali z Brukseli do Berlina, co zostało odebrane jako próbę uprawomocnienia politycznego zaangażowania kuratora – ignorując faktyczne możliwości i potrzeby tych aktywistów, którzy dopiero co przeszli pieszo tysiąc kilometrów z Madrytu do Brukseli. Tego rodzaju instrumentalne potraktowanie ludzi i przestrzeni (np. blokowanie ulic wokół galerii dla happeningu upamiętniającego Mur Berliński) sprawiło wrażenie, że sztuka została cynicznie użyta jako narzędzie, pozbawiając ją autonomii i szacunku dla uczestników. Majewska ocenia wprost, że działania Żmijewskiego były „*absurdalne*” i wykazały nieznajomość dynamiki ruchów społecznych oraz podstaw współpracy. Ten przykład ujawnia klasyczną pułapkę sztuki społecznie zaangażowanej, gdzie szlachetna idea zaangażowania bywa realizowana w sposób odgórny, narzucający aktywistom logikę artystycznego spektaklu, co skutkuje konfliktem wartości i utratą wiarygodności inicjatywy.

Paradoksy: między utopią a realnością

Postartystyczne strategie wyrastają z utopijnej wizji zniesienia podziału na sztukę i życie. Nicolas Bourriaud, teoretyk estetyki relacyjnej, przekonywał, że sztuka może tworzyć „*momenty wspólnoty*” i mikro-utopie w ramach rzeczywistości kapitalizmu – nisze autentycznych relacji międzyludzkich poza logiką zysku⁴²⁴. w założeniu dzieło sztuki ma być już nie przedstawieniem utopii, lecz jej urzeczywistnieniem: sposobem życia, modelem innego współ-bycia tu i teraz. Tak rozumiana praktyka artystyczna często deklaruje odejście od fetyszu obiektu artystycznego na rzecz *procesu, relacji i kolektywnej kreatywności*⁴²⁵. Paradoxem jest jednak to, że owe mikro-utopie funkcjonują w szerszym kontekście instytucji sztuki i rynku, co stawia pod znakiem zapytania ich rzeczywistą autonomię. Stewart Martin w „Critique of Relational Aesthetics” zauważa, że relacyjna utopia Bourriauda brzmi atrakcyjnie, lecz w praktyce bywa „*płytkim powtórzeniem romantycznej idei*”, że *sztuka może stać poza kapitalizmem*. w istocie, według Martina, relacyjna estetyka naiwnie powiela pewne mechanizmy kapitalizmu, np. fetysz „społeczności” jako

⁴²³ Ibid., 225.

⁴²⁴ Stewart Martin, „Critique of Relational Aesthetics”, *Third Text*, vol. 21, nr 4 (lipiec 2007): 370-371.

⁴²⁵ Ibid., 383-384.

produktu⁴²⁶. Autor przywołuje znamienity tytuł jednej z wystaw Rirkrita Tiravaniji – „*Das soziale Kapital*” – sugerując, że relacyjność staje się kolejnym kapitałem symbolicznym w obrębie pola sztuki⁴²⁷. Co więcej, Martin wskazuje na pokrewieństwo *przyjemnych interakcji* estetyki relacyjnej z logiką skomercjalizowanej przyjaźni w usługach klientów, tj. współczesnego „zadowalania” konsumenta. z tej perspektywy pozorna antysystemowość wielu projektów relacyjnych jest w istocie uwikłana w system, tworząc „miłą” formę wspólnoty, która ani nie narusza realnych stosunków władzy, ani nie wychodzi poza ramy instytucjonalne galerii i biennale.

Claire Bishop z kolei podkreśla brak antagonizmu jako istotną słabość sztuki partycypacyjnej. Odwołując się do teorii antagonistycznej Chantal Mouffe, Bishop krytykuje projekty relacyjne za unikanie konfliktu i politycznej różnicy, czyli tego, co jest istotą realnej polityczności (sporu, negocjacji interesów)⁴²⁸. Jej głośny esej „*Antagonism and Relational Aesthetics*” zarzuca Bourriaudowi zbyt idealistyczne podejście do projektów opartych na społecznej interakcji. Jej zdaniem wiele prac estetyki relacyjnej tworzy jedynie przesłodzony pozór wspólnoty, który w rzeczywistości maskuje trwające pod powierzchnią nierozwiązane napięcia społeczne.⁴²⁹ w innym tekście Bishop zauważa też, że wraz z „zwrotem społecznym” w sztuce nastąpił „zwrot etyczny” w krytyce artystycznej, gdzie dominującym kryterium oceny stało się dobroczynne oddziaływanie na uczestników i poprawność etyczna procesu, zamiast jakości samego dzieła⁴³⁰. To rodzi kolejny paradoks – niezależnie od deklaracji emancypacyjnych, sztuka partycypacyjna może popaść w paternalizm. Artyści pragną „uszcześliwiać” społeczności poprzez sztukę, ale czy mają do tego mandat? Bishop ostrzega, że bez refleksji krytycznej i estetycznej rygoru, takie projekty mogą produkować powierzchowne rezultaty – przyjemne spotkania, które jednak nie kwestionują status quo i szybko rozplývają się po zakończeniu finansowanego projektu.

Jeszcze dalej idzie Gregory Sholette, analizując zjawisko sztuki zaangażowanej z perspektywy politycznej ekonomii świata sztuki. Sholette wprowadza pojęcie „ciemnej materii”, całej rzeszy niewidzialnych praktyk artystycznych i aktywistycznych pozosta-

⁴²⁶ Ibid., 378-379.

⁴²⁷ Ibid., 379-381.

⁴²⁸ Claire Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics”, *October*, nr 110 (jesień 2004): 66-67.

⁴²⁹ Ibid., 79.

⁴³⁰ Claire Bishop, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents,” *Artforum* 44, nr 6 (luty 2006), dostęp 18 lipca 2025, <https://www.artforum.com/features/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-173361/>.

jących poza blaskiem instytucjonalnych gwiazd⁴³¹. To właśnie w obrębie tej „ciemnej materii” lokuje się większość postartystycznych, kolektywnych inicjatyw społecznych. Problem w tym, że instytucje sztuki chętnie wykorzystują energię oddolnych działań, ale ich nie doceniają i nie integrują na równych prawach. Sholette zauważa np., że modne obecnie hasła dekolonizacji i inkluzywności często funkcjonują tylko w granicach akceptowalnych dla Zachodu⁴³², co dobitnie pokazała afera wokół documenta 15 (o czym niżej). w związku z powyższym, dominujący dyskurs artystyczny *wchłania* niewygodne, radykalne praktyki na własnych warunkach lub spycha je w niewidoczność. Ponadto Sholette i inni krytycy zwracają uwagę na ekonomiczne sprzeczności sztuki zaangażowanej. Artyści angażujący się w projekty społeczne często działają prekaryjnie, w ramach krótkotrwałych grantów i rezydencji, które nie rozwiązują strukturalnych problemów społeczności, a jedynie je zajmują tymczasowo. Bywa, że artystyczne interwencje zastępują realną politykę społeczną – np. zamiast systemowych zmian w zaniedbanych dzielnicach, funduje się tam warsztaty artystyczne dla mieszkańców. Taka „kreatywna” łatka może poprawić wizerunek instytucji lub miasta, ale nie zawsze przekłada się na trwałą poprawę sytuacji lokalnej. Krótko mówiąc, skuteczność postartystycznych utopii jest ograniczona. Projekty te często działają w wymiarze symbolicznym lub chwilowym, niezdolne do zmierzenia się z głębszymi strukturami ekonomii i władzy.

Documenta 15 – studium napięć i ograniczeń

Ilustracją omawianych paradoksów jest przykład documenta 15 w Kassel, które celowo przyjęło formułę, którą z polskiej perspektywy moglibyśmy określić jako postartystyczną. Dyrektorem artystycznym tej prestiżowej wystawy został po raz pierwszy kolektyw, indonezyjska grupa ruangrupa, która zaproponowała model oparty na lokalnej idei *lumbung* (wspólnej „stodole” na ryż, metaforze wspólnotowego gospodarowania zasobami)⁴³³. Założenia były śmiałe – horyzontalna, egalitarna organizacja, rezygnacja z gwiazdorskiego systemu kuratorów i artystów, włączenie kilkunastu kolektywów z globalnego Południa na równych prawach decyzyjnych oraz skupienie się na procesach i współpracy zamiast na *dziełach* i *temacie przewodnim*. Ruangrupa odrzuciła typową dla wielkich biennale logikę spektaklu artystycznego na rzecz wizji „100-dniowej wspólnoty”.

⁴³¹ Gregory Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture* (London; New York: Pluto Press, 2010), 1-3.

⁴³² Ibid., 84-86.

⁴³³ Wulan Dirgantoro i Elly Kent, „We need to talk! Art, offence and politics in Documenta 15,” *OnCurating*, issue 54, miesiąc 2022?, dostęp 21 lipca 2025, <https://on-curating.org/issue-54-reader/we-need-to-talk-art-offence-and-politics-in-documenta-15.html>.

Jak pisano, documenta 15 miała stać się żywym laboratorium alternatywnych form życia społecznego, a nie tylko wystawą sztuki⁴³⁴.

Ta utopijna koncepcja napotkała jednak poważne trudności w zderzeniu z rzeczywistością. Już na etapie przygotowań pojawiły się konflikty polityczne – obecność palestyńskiego kolektywu The Question of Funding wywołała oskarżenia prawicowych mediów o rzekomy antysemityzm kuratorów⁴³⁵. Choć pomówienia te zdyskredytowano, klimat podejrzliwości pozostał. Krótco po otwarciu wystawy eksplodował kryzys, na jednym z pokazywanych zbiorowych obrazów indonezyjskiej grupy Taring Padi dopatrzone się antysemitickich stereotypów (karykaturalna postać Żyda z pejsami, czerwonymi oczami i kłami)⁴³⁶. Obraz ten, stworzony dwie dekady wcześniej w innym kontekście, został natychmiast uznany w Niemczech za skandaliczny. Rozpętała się burza medialna i polityczna, a głos zabrano nawet ambasada Izraela i minister kultury Niemiec. Organizatorzy documenta, pod presją, zdecydowali się ocenzurować pracę (najpierw zasłonić, następnie usunąć), a ostatecznie dyrektorka generalna documenta ustąpiła ze stanowiska⁴³⁷. w ten sposób ambitny projekt wspólnotowy został *przytłoczony* przez kryzys polityczny, odsłaniając przy tym słabe punkty strategii postartystycznych.

Analizy komentatorów wskazują na kilka takich słabych punktów. Przypadek obrazu Taring Padi ukazał brak skutecznych mechanizmów weryfikacji kulturowej i odpowiedzialności w radykalnie horyzontalnej strukturze. Jak zauważają Wulan Dirgantoro i Elly Kent, ruangrupa nie wypracowała dostatecznego sposobu podziału odpowiedzialności i ryzyka w warunkach napięć właściwych kontekstowi niemieckiemu (zwłaszcza pamięci Holocaustu i czułości na antysemityzm)⁴³⁸. Lumbung zakładało współdzielenie decyzji przez artystów i kolektywy, co z jednej strony znosi tradycyjną hierarchię kurator–artysta, ale z drugiej, rozmywa kontrolę i utrudnia reagowanie na potencjalnie kontrowersyjne treści. w efekcie *„eksperymentalne metody [...] nie znalazły mechanizmu, by rozdzielić ryzyko i odpowiedzialność”* w nowym otoczeniu kulturowym⁴³⁹. To, co w kontekście indonezyjskim działało jako swobodna twórczość zbiorowa, w Niemczech wymagało

⁴³⁴ Markiewicz, „Wspólnota prelogiczna”.

⁴³⁵ Dirgantoro i Kent, „We need to talk! Art, offence and politics in Documenta 15.”

⁴³⁶ Dirgantoro i Kent, „We need to talk! Art, offence and politics in Documenta 15.”

⁴³⁷ Alex Greenberger, *“Documenta’s Anti-Semitism Controversy, Explained: How a German Art Show Became the Year’s Most Contentious Exhibition,”* ARTnews, opublikowano 22 lipca 2022, dostęp 21 lipca 2025, <https://www.artnews.com/art-news/news/what-is-documenta-15-antisemitism-controversy-1234635001/>.

⁴³⁸ Dirgantoro i Kent, „We need to talk! Art, offence and politics in Documenta 15.”

⁴³⁹ Dirgantoro i Kent, „We need to talk! Art, offence and politics in Documenta 15.”

świadomości innych tabu i wrażliwości, a tej zabrakło, bo nikt w porę nie wychwycił problemu. Artyści z Taring Padi przyznali po fakcie, że nie dyskutowano wcześniej o historycznych kontekstach europejskich – „*nikt nie miał tego w pamięci*” podczas kolektywnych spotkań. Instytucje kultury zwykle starają się minimalizować ryzyko wizerunkowe, tutaj jednak świadomie zawieszono typową hierarchię kontroli, co przyniosło „*wielkie ryzyko towarzyszące wielkim korzyściom*” – i ryzyko to zmaterializowało się boleśnie⁴⁴⁰.

Inny problem obnażony przez documenta 15 to zderzenie modeli odbioru sztuki. Jak zauważył krytyk Karol Sienkiewicz, „*im bardziej aktywistyczna, skupiona na procesach wystawa, tym mniej nastawiona na tradycyjnego widza*”⁴⁴¹. w Kassel wielu zwiedzających czuło konsternację. Sale wystawowe często świeciły pustkami lub chaotycznymi śladami działań, które odbyły się wcześniej albo miały dopiero się odbyć⁴⁴². Klasyczny muzealny odbiorca przyzwyczajony do oglądania obiektów czuł się zagubiony – „*widz [...] dostrzeże raczej luki w ekspozycji*”, jeśli nie jest zaangażowany w trwające „tu i teraz” działania performatywne. Sienkiewicz przypomina, że podobne zarzuty pojawiały się dekadę wcześniej wobec biennale Żmijewskiego – „*narzekano, że nie ma czego oglądać*”⁴⁴³. Documenta 15 świadomie przyjęła formę anty-spektaklu, jednak konsekwencją było wykluczenie szerszej publiczności, która nie miała czasu ani kontekstu, by uczestniczyć w procesach. w ten sposób utopijna wspólnota stała się nie do końca wspólna, a raczej *insiderska*, zrozumiała głównie dla zaangażowanych kolektywów i aktywistów. To ważne ograniczenie – sztuka postulująca społeczną zmianę powinna *poszerzać krąg uczestnictwa*, tymczasem zbyt radykalne odejście od tradycyjnych form może skutkować utratą komunikatywności.

Przypadek documenta 15 pokazał też, jak szybko utopia zderza się z polityką realną. Międzynarodowa wystawa, finansowana ze środków publicznych, nie mogła funkcjonować w próżni. Akcjonariusze spółki Documenta GmbH (miasto Kassel, land Hesja) w obliczu skandalu uruchomili mechanizmy nadzorcze, powołując specjalny panel doradczy do zbadania zarzutów⁴⁴⁴. Miłosz Markiewicz zauważa gorzko, że reakcje te obnażyły hipokryzję rzekomej otwartości Zachodu – „*zachodnia moda na dekolonizację może być*

⁴⁴⁰ Dirgantoro i Kent, „We need to talk! Art, offence and politics in Documenta 15.”

⁴⁴¹ Karol Sienkiewicz, „Smutno było to oglądać,” *Dwutygodnik*, 20 maja 2025, dostęp 11 sierpnia 2025, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10208-smutno-bylo-to-ogladac.html>

⁴⁴² Sienkiewicz, „Smutno było to oglądać.”

⁴⁴³ Sienkiewicz, „Smutno było to oglądać.”

⁴⁴⁴ Markiewicz, „Wspólnota prelogiczna”

powszechnie akceptowana jedynie na zachodnich zasadach” – pluralizm jest mile widziany, o ile „dobrzy dzikusowie” mówią naszym językiem i w wyznaczonych ramach. Gdy indonezyjski kolektyw wymknął się tym ramom, odpowiedzią była cenzura zamiast dialogu. w rezultacie planowana „100-dniowa wspólnota” nie wytrzymała nawet stu dni. Projekt rozbił się o sztywne ograniczenia instytucjonalno-polityczne świata sztuki zachodniej. Mimo to ruangrupa i artyści lumbung nie załamali rąk, w swoim manifeście „*Jesteśmy zdenerwowani, zasmuceni, zmęczeni, zjednoczeni*” deklarowali dalszą jedność i brak zamiaru wycofania się. Markiewicz interpretuje to jako dowód, że „*inny świat (nie tylko sztuki) jest możliwy – a nawet już istnieje*”, choć niełatwo go uciszyć⁴⁴⁵. To optymistyczne przesłanie nie zaciera jednak ogólnego wrażenia. Documenta 15 uwidoczniła zarówno potencjał, jak i kruchość strategii postartystycznych. z jednej strony, praktyka lumbung przełamwała wiele schematów (decentralizacja, współpraca transkontynentalna, nowe formy odbioru sztuki). z drugiej pokazała, że utopijny kolektywizm natrafia na realne bariery kulturowe (różnice w rozumieniu symboli), strukturalne (presja instytucji, polityki) i komunikacyjne (nieprzygotowanie widowni).

Skuteczność i dalsze kierunki

Bilans krytycznej analizy szeroko pojętych strategii postartystycznych jest złożony. Niewątpliwie poszerzyły one pole działania sztuki, wносиły nową energię i zaangażowanie tam, gdzie tradycyjna sztuka milczała. Jednak ich skuteczność jako strategii społeczno-politycznej w szerszym zakresie pozostaje dyskusyjna. Podstawowa słabość polega na tym, że dobre intencje nie gwarantują pozytywnych efektów – artystyczny aktywizm może przynieść zarówno emancypację, jak i opresję. Jak pisze Majewska, „*sztuka deklarująca się jako ‘polityczna’ może przynieść, w efekcie, zwiększenie emancypacji albo zwiększenie opresji, dokładnie tak samo, jak sztuka, która rezygnuje z jakiejkolwiek politycznej afiliacji*”⁴⁴⁶. o wartości projektu decydują realne działania i konsekwencje, a nie same założenia. Analizowane pułapki, jak np. reprodukcja przywilejów, instrumentalizacja, utopijna naiwność, brak konfliktu, efemeryczność rezultatów, każą ostrożnie oceniać wydolność postsztuki w roli skutecznego aktywizmu. Często projekty te operują w skali mikro albo symbolicznej, trudno im wpłynąć na systemowe zmiany (co skrytykowali np. Bishop i Sholette). z drugiej strony, nie można odmówić im pewnych sukcesów – budowania tymczasowych wspólnot, nagłaśniania spraw marginalizowanych społeczności,

⁴⁴⁵ Markiewicz, „Wspólnota prelogiczna”

⁴⁴⁶ Majewska, *Skuteczność sztuki*, 238.

testowania alternatywnych modeli współdziałania. Być może ich najbardziej wartościowym aspektem jest właśnie tworzenie *przestrzeni wyobraźni politycznej* i pokazywanie, że możliwe są inne formy relacji społecznych, choćby na małą skalę.

Mimo przedstawionych ograniczeń i krytycznych diagnoz strategii postartystycznych, byłoby zdecydowanie przedwczesne poddawanie negacji narzędzi, które postsztuka dostarcza. Należy podkreślić, że jest to nadal obszar niezwykle żywych eksperymentów społecznych i politycznych, które choć nierzadko zawodzą, dostarczają kluczowych doświadczeń i refleksji. Każde z działań, nawet to pozornie nieudane, jest istotnym materiałem badawczym, umożliwiającym wyciągnięcie wniosków, pogłębienie świadomości metodologicznej i teoretycznej, a także uniknięcie błędów w przyszłości. Praktyki postartystyczne, mimo pułapek instrumentalizacji, reprodukcji przywilejów czy powierzchownej partycypacji, wciąż pozostają jedną z najbardziej obiecujących dróg poszukiwania alternatywnych form działania w przestrzeni społecznej. Dowodzą tego także drobne, lecz znaczące sukcesy, takie jak kampania językowa Yulii Krivitch, dzięki której w polskiej przestrzeni medialnej udało się zmienić dominujący dyskurs z „na Ukrainie” na „w Ukrainie”. Ten przykład pokazuje, że cierpliwe, konsekwentne, a zarazem refleksyjne podejmowanie kolejnych prób może prowadzić do realnych zmian społecznych. Postsztuka pozostaje zatem nie tylko przestrzenią krytyki, lecz przede wszystkim potencjalnym narzędziem realnego oddziaływania, którego wartość i efektywność mogą być w pełni zbadane tylko poprzez dalszą praktykę, analizę i gotowość do nauki na własnych błędach.

Rozważania te stanowią punkt wyjścia do kolejnego rozdziału, w którym teoria zderzy się z długoterminową praktyką w konkretnym miejscu. Opolno-Zdrój, niewielka miejscowość, gdzie tradycyjne działania aktywistyczne zawiodły, stanie się studium przypadku zastosowania strategii postartystycznych. Czy kolektywne działania artystyczne mogą przynieść realną zmianę tam, gdzie wcześniejsze formy aktywizmu okazały się bezskuteczne? Analiza doświadczeń Opolna-Zdroju pozwoli zweryfikować w praktyce napięcia i ograniczenia opisane powyżej, pogłębiając krytyczną ocenę potencjału postsztuki w przestrzeni społecznej.

Rozdział 4: Opolno-Zdrój jako studium przypadku

4.1 Kontekst geograficzny i historyczny Opolna-Zdroju

Opolno-Zdrój stanowi modelowy przykład przestrzeni, w której uwidaczniają się jak w soczewce wszystkie problemy epoki antropocenu. Ta niewielka miejscowość w gminie Bogatynia, położona w tzw. Worku Turoszowskim, w bezpośrednim sąsiedztwie rozległego wyrobiska Kopalni Węgla Brunatnego Turów od dekad doświadcza drastycznych skutków intensywnej eksploatacji surowców naturalnych⁴⁴⁷. Długotrwała eksploatacja węgla w okolicznej odkrywce stała się przyczyną powstania głębokiego, sięgającego trzystu metrów w głąb, wyrobiska oraz wysokiej hałdy płonnego urobku o wysokości bezwzględnej 469 m n.p.m.⁴⁴⁸. Tego typu działalność górnicza doprowadziła nie tylko do dewastacji krajobrazu, ale także do nieodwracalnych zmian hydrologicznych, w tym zaniku lokalnych wód zdrojowych⁴⁴⁹. Już organizatorzy pleneru w 1971 r. trafnie zauważyli, że „styka się tu natura w stanie zbliżonym do pierwotnego z nową naturą powstałą w wyniku przemysłowo-technicznej działalności człowieka”, a wskutek eksploatacji człowiek „zniszczył całkowicie pierwotny charakter krajobrazu”⁴⁵⁰.

Zanim jednak intensywne wydobywanie węgla zdominowało okolicę, Opolno-Zdrój posiadało odmienną tożsamość uzdrowiskową i kulturalną. Odkrycie leczniczych źródeł w 1836 roku zapoczątkowało rozwój kurortu; w drugiej połowie XIX wieku powstały liczne zakłady kąpielowe, domy zdrojowe i pensjonaty oferujące kąpiele borowinowe, a u progu XX wieku rocznie przyjeżdżało tu około tysiąca kuracjuszy z Saksonii, Śląska i Czech. U szczytu

⁴⁴⁷ PGE GiEK SA, Oddział Kopalnia Węgla Brunatnego Turów, „Historia,” dostęp 7 czerwca 2025, <https://kwbturow.pgegiiek.pl/o-oddziale/historia>.

⁴⁴⁸ Polska-org.pl, „Zwałowisko zewnętrzne KWB Turów (nieczynne),” dostęp 7 czerwca 2025, https://polska-org.pl/9767357,Bogatynia,Zwalowisko_zewnetrzne_KWB_Turow_nieczynne.html.

⁴⁴⁹ Albert Bystroński, *Zapomniane dawne uzdrowisko Opolno Zdrój umiera. Mieszkańcy czekają, co dalej*, TVP Wrocław, dostęp 7 sierpnia 2025, <https://wroclaw.tvp.pl/83535156/zapomniane-dawne-uzdrowisko-opolno-zdroj-umiera-mieszkancy-czekaja-co-dalej>

⁴⁵⁰ Piotr Policht, *Ziemia odzyskiwana. o plenerze Ziemia Zgorzelecka*, Culture.pl, dostęp 7 czerwca 2025, <https://culture.pl/pl/artykul/ziemia-odzyskiwana-o-plenerze-ziemia-zgorzelecka>

rozkwitu Opolno, wówczas pruskie Bad Oppelsdorf, nazywano „saskimi Cieplicami” na cześć znanego, śląskiego źródła⁴⁵¹. Ta bogata tradycja uzdrowiskowa pozostawiła po sobie cenne dziedzictwo architektoniczne, które przetrwało mimo powojennej zapaści.

Po 1945 roku, w przeciwieństwie do innych sudeckich uzdrowisk, Opolno-Zdrój nie wznowiło działalności leczniczej – jego losy zdeterminowało gwałtowne uprzemysłowienie regionu. w 1958⁴⁵² roku zapadła decyzja o budowie kombinatu górniczo-energetycznego Turów, co przyniosło głęboką degradację środowiska i stopniowy upadek miejscowości. Ekspansja wyrobiska doprowadziła do przeobrażenia regionu w monstrualnych rozmiarów krater. Przez kolejne lata zdegradowane miasteczko stopniowo traciło swoje walory – z jednej strony się wyludniało, z drugiej, stare łaźnie przerabiano na mieszkania komunalne. Współcześnie Opolno-Zdrój można określić mianem zapomnianej przez świat miejscowości, przed którą jawią się dwa scenariusze. Dalsza działalność Kopalni Węgla Brunatnego Turów może spowodować pochłonięcie wsi przez dziurę, jednak w przypadku ograniczenia wydobycia i idącej za tym transformacji energetycznej, ma szansę stać się „perłą architektury uzdrowiskowej”⁴⁵³.

Właśnie w tym miejscu o podwójnej, przemysłowej i uzdrowiskowej, tożsamości na początku lat 70. XX wieku pojawiły się nowatorskie próby połączenia sztuki, nauki i ekologii. w lipcu 1971 roku w Opolnie-Zdroju odbył się pionierski plener interdyscyplinarny „Ziemia Zgorzelecka '71”, który zgromadził artystów, naukowców i teoretyków sztuki (w tym Jerzego Ludwińskiego) pod hasłem „Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka”⁴⁵⁴. Plener ten zapoczątkował w Polsce dialog między sztuką, nauką a ekologią, antycypując wiele późniejszych działań z obszaru sztuki środowiskowej. Niniejszy rozdział podejmuje analizę tego fenomenu, ukazując, jak na przykładzie Opolna-Zdroju humanistyczno-artystyczna refleksja odpowiadała na wyzwania przemian środowiskowych w dobie antropocenu.

⁴⁵¹ Justyna Orlik „Saskie Cieplice. Kuracjusze przyjeżdżali z całego kraju do Opolno-Zdrój,” Naszemiasto.pl – Jelenia Góra, dostęp 7 czerwca 2025, <https://jeleniagora.naszemiasto.pl/saskie-cieplice-kuracjusze-przyjezdza-z-calego-kraju-do/ar/c1-8607363>.

⁴⁵² PGE GiEK – Oddział KWB Turów, „Historia.”

⁴⁵³ Klaudia Urban, „Kopalnia pochłonie dawne uzdrowisko. Żyją na walizkach od 40 lat,” *Smoglab*, 15 lutego 2025, dostęp 7 czerwca 2025. <https://smoglab.pl/kopalnia-pochlonie-dawne-uzdrowisko-zyja-na-walizkach-od-40-lat/>.

⁴⁵⁴ Policht, *Ziemia odzyskiwana*.

4.2 Degradacja środowiskowa i lokalne wyzwania społeczne

Turów, kompleks odkrywkowej kopalni węgla brunatnego i elektrowni, odcisnął ogromne piętno na środowisku i społecznościach Kotliny Turoszowskiej. Przez ponad pół wieku intensywna eksploatacja węgla spowodowała rozległe szkody ekologiczne i niemal całkowitą zagładę miejscowości Opolno-Zdrój. Dawne uzdrowisko, słynące niegdyś z wód mineralnych, utraciło swoją tożsamość już pod koniec lat 50. XX w. w wyniku poszerzania wyrobiska kopalni, kiedy zanikły źródła wód leczniczych⁴⁵⁵. Osuszeniu zasobów wodnych towarzyszyła postępująca degradacja krajobrazu. Kopalnia przekształciła okolicę w księżycowy pejzaż hałd i wyrobisk, pochłaniając doliny potoków i pola uprawne. Spokojny niegdyś zakątek zmienił się nieodwracalnie – środowisko zostało w brutalny sposób przekształcone przez człowieka. Uciążliwości takie jak ciągły hałas maszyn, zapylenie powietrza czy wibracje gruntu stały się codziennością mieszkańców sąsiadujących z odkrywką i ogromną elektrownią Turów, a długotrwała susza hydrogeologiczna w rejonie uważana jest za skutek leju depresyjnego⁴⁵⁶ będącego efektem działalności kopalni. Co więcej, ekspansji górnictwa towarzyszą również problemy geotechniczne. Przykładowo, planowano zasypać wyrobiskiem tereny przygraniczne, lecz plany te ograniczyło zagrożenie osuwiskowe. Po tym jak wysiedlono rejon wsi Wigancice Żytawskie⁴⁵⁷, ponieważ miał zostać zasypany hałdą zewnętrzną kopalni, odstąpiono od tego zamiaru ze względu na możliwość osuwania się ziemi na część czeską⁴⁵⁸.

Konsekwencje działalności kopalni Turów okazały się katastrofalne dla lokalnych społeczności. Wraz z poszerzaniem odkrywki wysiedlano całe wsie – sąsiednie miejscowości były likwidowane jedna po drugiej. z mapy zniknęły m.in. Rybarzowice,

⁴⁵⁵ Grażyna Kodym-Kozaczko i Mieczysław Kozaczko, „Opolno-Zdrój – problemy rewitalizacji,” *Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej* 17 (2023): 242, doi:10.21008/j.2658-2619.2023.17.14.

⁴⁵⁶ „Lej depresji,” *Ekologia.pl*, sekcja Wiedza → Encyklopedia, dostęp 8 czerwca 2025, <https://www.ekologia.pl/slownik/lej-depresji/>.

⁴⁵⁷ Stowarzyszenie Dom Kołodzieja, „Wigancice Żytawskie,” *Dom Kołodzieja*, dostęp 8 czerwca 2025, <https://domkolodzieja.pl/kraina-domow-przyslupowych/wigancice>.

⁴⁵⁸ jk, „Mieli je zasypać, ale zmienili plany. Po ćwierć wieku na mapy wracają Wigancice Żytawskie,” *Radio Wrocław*, 21 sierpnia 2019, dostęp 8 czerwca 2025. <https://www.radiowroclaw.pl/articles/view/89339/Mieli-je-zasypac-ale-zmienili-plan-y-po-cwierc-wieku-na-mapy-wracaja-Wigancice-Zytawskie>.

Biedrzychowice Górne, Pasternik, Gościszów, których obszary zostały wchłonięte przez kopalnię. czy wyżej wspomnianych Wigancice Żytawskie⁴⁵⁹. Los tej ostatniej wsi obrazuje skalę przymusowych migracji i utraty lokalnej tożsamości: w 1999 roku wszystkie budynki we wsi zostały zburzone, a mieszkańcy przeniesieni. Ludność Wigancic, podobnie jak mieszkańcy innych likwidowanych wsi, doświadczyła dramatycznego wykorzenienia – utraty domów, wielopokoleniowego dorobku i więzi z miejscem⁴⁶⁰. Opolno-Zdrój również wykupywana jest przez PGE etapami; miejscowość skurczyła się do kilku ulic, a wiele zabytkowych obiektów uzdrowskich popadło w ruinę. Co gorsza, w dokumentach planistycznych jeszcze do niedawna przewidywano dalszą ekspansję wyrobiska aż po centrum Opolna, łącznie z historycznym zespołem zdrojowym i szkołą, co byłby definitywnym kresem miejscowości⁴⁶¹. Taki scenariusz oznacza też blokadę środków pomocowych. Powiat zgorzelecki, planując wydobycie węgla brunatnego do 2044 roku, wykluczył się z dostępu do funduszy na sprawiedliwą transformację (ok. 1 mld zł dotacji), które UE uzależnia od planowanych terminów odchodzenia od węgla⁴⁶². Dodatkowo, na początku 2021 roku wybuchł spór między Polską a Czechami dotyczący kopalni, której działalność miała powodować drastyczne obniżenie poziomu wód gruntowych po czechkiej stronie granicy. Czechy złożyły pozew do Trybunału Sprawiedliwości UE, zarzucając Polsce naruszenie unijnych przepisów, brak konsultacji międzynarodowych oraz brak dokumentacji środowiskowej. Komisja Europejska poparła pozew, a TSUE nałożył na Polskę karę 500 tys. euro dziennie za niezaprzestanie wydobywania. Decyzja Trybunału spotkała się z krytyką polskiego rządu i protestami ze strony związków zawodowych oraz Polskiej Grupy Energetycznej. Konflikt zakończył się dopiero w lutym 2022 roku ugodą, w której Polska zobowiązała się do wypłaty odszkodowań i wdrożenia działań ochronnych⁴⁶³.

Mieszkańcy od lat żyją więc w cieniu kopalni, niepewni swojej przyszłości. Ten specyficzny stan pomiędzy byciem a nie byciem stawia ich w trudnej pozycji. Część z nich chciałaby

⁴⁵⁹ Justyna Orlik, „Wchłonięte przez kopalnię: Biedrzychowice Górne i...”, Naszemiasto.pl – Bogatynia, dostęp 8 czerwca 2025, <https://bogatynia.naszemiasto.pl/wchlониete-przez-kopalnie-biedrzychowice-gorne-i-ar/c7-8441167>.

⁴⁶⁰ Klaudia Urban, „Kopalnia pochłonięła ich wioskę. Teraz walczą, by ją przywrócić,” *SmogLab*, dostęp 7 czerwca 2025, <https://smoglab.pl/kopalnia-pochlonela-ich-wioske-teraz-walczą-by-ja-przywrócic/>

⁴⁶¹ Milan Starec, „Zanim umilkną dzwony,” w 3 km od Beznadziei, (Uhelná: Stowarzyszenie Sąsiedzkie Uhelná, 2023) 159.

⁴⁶² Karolina Kijek, „Region kopalni Turów stracił miliard złotych z UE na transformację. To porażka rządu PiS,” *Gazeta Wyborcza Wrocław*, 8 grudnia 2022, dostęp 7 czerwca 2025, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,29234391,ponad-miliard-zlotych-przeszlo-kolo-nosa-region-kopalni-turow.html>.

⁴⁶³ Demagog, „Kopalnia Turów: wyjaśniamy sytuację po decyzji TSUE,” Demagog: Analizy i Raporty, 26 maja 2021, dostęp 8 czerwca 2025, https://demagog.org.pl/analizy_i_raporty/kopalnia-turow-wyjasniamy-sytuacje-po-decyzji-tsue/.

opuścić to miejsce jak najszybciej, czeka jednak na ofertę wykupu z kopalni, podczas gdy inni chcieliby obronić dziedzictwo tego miejsca przed zniszczeniem i zapomnieniem. Dawne uzdrowisko, przez wciąż niejasny status, powoli traci swój unikatowy charakter. Opolno, niegdyś tętniące życiem kuracjuszy, dziś zagrożone jest dalszą likwidacją⁴⁶⁴. Nastrojów nie poprawiają wspomnienia po innych wsiach wokół Bogatyni, które zostały już wcześniej wysiedlone, pozostawiając po sobie silne emocje naznaczone poczuciem straty, wywłaszczenia i wykorzenienia. Te „wsie-widma”, istniejące już tylko we wspomnieniach przesiedlonych mieszkańców i ich potomków⁴⁶⁵, są dowodem zerwania ciągłości kulturowej i dewastacji dziedzictwa lokalnego przez przemysłowe megaprojekty.

4.3 Historia interwencji artystycznych w Opolnie

Wobec tak głębokiego kryzysu środowiskowego i społecznego, w regionie z czasem narodziły się oddolne inicjatywy mieszkańców, aktywistów i naukowców, dążące do ochrony pozostałego dziedzictwa i zahamowania degradacji. Już w 1971 r. poddano krytyce działalność kopalni podczas pionierskiego ekologicznego pleneru artystycznego z udziałem artystów, naukowców, władz kopalni i górników, sygnalizując potrzebę ochrony tutejszej przyrody i kultury. Pół wieku później ta idea powróciła. w 2021 r. odbył się artystyczny plener „Opolno 2071”, podczas którego lokalni działacze, artyści i eksperci wspólnie nakreślili strategię przeciwdziałania upadkowi społeczno-ekonomicznemu i ekologicznemu gminy⁴⁶⁶.

Plener „Ziemia Zgorzelecka” (1971)

Historycznym przykładem artystycznej interwencji w Opolnie-Zdroju był plener „Ziemia Zgorzelecka 1971: Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka”⁴⁶⁷, zorganizowany w lipcu 1971 roku. w realiach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej było to wydarzenie wyjątkowe – pierwszy w historii polskiej sztuki plener artystyczny w całości poświęcony problematyce ekologicznej. Jego inicjatorami byli krytyk i teoretyk Jerzy Ludwiński oraz artyści Jan Chwałczyk i Antoni Dzieduszycki, związani

⁴⁶⁴ Kodym-Kozaczko, Kozaczko, „Opolno-Zdrój – problemy rewitalizacji”, 240.

⁴⁶⁵ Katarzyna Majbroda, „A ghost village. Spatial cleansing in Wigancice-Żytawskie in the landscape of the Turów mining and power complex, Lower Silesia,” *Lud* 106 (2022): 262.

⁴⁶⁶ Jakub Depczyński, „OPOLNO 2071,” dostęp 7 sierpnia 2025, *Królikokaczki.pl* (archiwum postartystyczne), <https://krolikokaczki.pl/opolno-2071/>

⁴⁶⁷ Policht, *Ziemia odzyskiwana*.

z wrocławską neoawangardą⁴⁶⁸. Plener łączył siły sztuki i nauki, odpowiadając na rodzący się dyskurs ekologiczny i stanowił wyraźną korektę dotychczasowej postawy świata sztuki wobec przemysłu. Wcześniejsze plenery nurtu artystyczno-przemysłowego (jak Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 1965) opierały się na symbiozie z zakładami przemysłowymi, które dostarczały materiałów i patronatu, podczas gdy artyści przymykali oko na szkody środowiskowe. Plener w Opolnie-Zdroju zerwał z tą zależnością i zamiast fetyszyzować postęp techniczny, postawił pytania o koszt środowiskowy uprzemysłowienia i skierował sztukę na tory krytyki ekologicznej⁴⁶⁹.

Zasadnicze znaczenie Opolna 1971 polegało na tym, że artyści po raz pierwszy tak otwarcie zaangażowali się w problem ochrony natury, stanowiąc awangardę wśród światowych tendencji (konferencja Sztokholm 1972, raport Klubu Rzymskiego)⁴⁷⁰ w realiach „Żelaznej Kurtyny”, gdzie oficjalna polityka traktowała środowisko utylitarnie. w efekcie plener stał się symbolicznym momentem założycielskim polskiej sztuki ekologicznej, pomimo faktu, że przez lata popadł w zapomnienie, ustępując sławą cyklicznym imprezom (Złote Grono w Zielonej Górze, Osieki, Elbląg)⁴⁷¹. Dopiero po dekadach doceniono jego wpływ – kuratorka Sylwia Serafinowicz przypomniała to wydarzenie na wystawie *Ziemia* (Muzeum Współczesne Wrocław, 2015)⁴⁷², zaś w 50. rocznicę ponownie podjęto idee organizacji wydarzeń artystycznych w Opolnie⁴⁷³. Pomimo jednostkowego charakteru, Opolno 1971 odcisnęło trwałe piętno: już w następnym roku plener w Osiekach 1972 odbył się pod bliźniaczym hasłem łączącym sztukę i naukę w obronie środowiska. Można zatem powiedzieć, że „Ziemia Zgorzelecka 1971” dla sztuki ekologicznej stała się tym, czym sympozjum Wrocław ’70 był dla sztuki konceptualnej⁴⁷⁴ – katalizatorem nowego kierunku.

⁴⁶⁸ Policht, *Ziemia odzyskiwana*.

⁴⁶⁹ Policht, *Ziemia odzyskiwana*.

⁴⁷⁰ Donella Meadows, Dennis Meadows i inni, *Granice wzrostu* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne, 1973)

⁴⁷¹ Magdalena Worłowska, „Sztuka zaangażowana ekologicznie na sympozjach i plenerach na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 60. i 70. (Opolno, Osieki, Zielona Góra),” *Pamiętnik Sztuk Pięknych*, nr 11 (Warszawa 2016): 221.

⁴⁷² Sylwia Serafinowicz, *Ziemia*, wystawa zbiorowa, kur. Sylwia Serafinowicz, Muzeum Współczesne Wrocław, Wrocław, 20 lutego–4 maja 2015, dostęp 18 czerwca 2025, <https://muzeumwspolczesne.pl/wystawy/ziemia/>.

⁴⁷³ Hanna Schudy, „Turów 2071, czyli o potęgę wyobraźni,” *Kultura Liberalna*, dostęp 18 czerwca 2025; <https://kulturaliberalna.pl/2021/08/02/turow-2071-czyli-o-potedge-wyobrazni/>

⁴⁷⁴ Piotr Lisowski, *Sympozjum Plastyczne Wrocław ’70: Historia*, [strona internetowa], dostęp 18 sierpnia 2025, <https://www.sympozjum7020.pl/sympozjum-plastyczne-wroclaw-70-historia>.

Przebieg i formuła pleneru były także nowatorskie. w wydarzeniu wzięli udział czołowi przedstawiciele awangardy, m.in. Wanda Gołkowska, Andrzej Matuszewski, Ludmiła Popiel, Jerzy Fedorowicz, Konrad Jarodzki, Natalia LL (Lach-Lachowicz), Antoni Dzieduszycki, a także naukowcy różnych dziedzin oraz zaproszeni reprezentanci lokalnej społeczności (mieszkańcy Opolna, górnicy, dyrekcja kopalni)⁴⁷⁵. Program obejmował zarówno realizacje artystyczne w terenie, jak i sympozjum interdyscyplinarne. Co istotne, naukowcy oraz przedstawiciele kopalni nie pozostawali w kontrze do artystów, lecz brali udział w dyskusjach o skali degradacji i możliwych zmianach. Sam dyrektor elektrowni Turów, inż. Eugeniusz Mróz, wygłosił odczyt *„Ochrona środowiska naturalnego w obrębie zakładów przemysłowych, z uwzględnieniem terenów rekreacyjnych”*⁴⁷⁶, co sugeruje próbę wpisania się władz w język ochrony przyrody, choćby deklaratywnie. Plener pełnił więc także rolę platformy dialogu między artystami, nauką a lokalnymi decydentami. Było to unikatowe osiągnięcie w realiach PRL, gdzie ekologiczna krytyka przemysłu nie miała łatwej drogi. Mimo wystąpień krytycznych wobec industrializacji⁴⁷⁷, wydarzenie odbyło się bez ingerencji cenzury; możliwe, że władze traktowały je jako nieszkodliwy eksperyment artystyczny na prowincji lub formę legitymizacji kulturalnej na terenach przyłączonych po 1945 roku⁴⁷⁸. z perspektywy uczestników była to jednak świadoma próba powiedzenia „sprawdzam” wizji postępu. Artystyczny głos sprzeciwu wobec dewastacji środowiska, jaki dokonywał się w imię rozwoju.

Wszystkie działania łączyło konceptualne podejście w którym ważniejsza od materialnego „dzieła” była idea, proces i kontekst. Artyści zebrani na plenerze swoimi działaniami krytykowali wpływ przemysłu na środowisko, tworząc wizje empatycznych relacji z naturą. Konrad Jarodzki i Ludmiła Popiel zaznaczali skalę ingerencji w krajobraz, tworząc symboliczne interwencje z użyciem taśmy i nici. Andrzej Matuszewski odwołał się do głębokiego czasu geologicznego, a Wanda Gołkowska, czy Jerzy Rosołowicz poruszali tematy nadprodukcji i obecności bytów pozaludzkich⁴⁷⁹. Plener mimo działań nie pozostawił po sobie tradycyjnych eksponatów, a jedynie skromną dokumentację fotograficzną i tekstową. w tym sensie był efemeryczny, co zresztą odpowiadało przesłaniu o powstrzymaniu nadprodukcji obiektów. Dokumentacja, tj. zdjęcia Natalii LL, notatki,

⁴⁷⁵ Krukowska, Rzerzycha-Myśliwy, *Odkrywki*.

⁴⁷⁶ Policht, *Ziemia odzyskiwana*.

⁴⁷⁷ Jakub Depczyński, „Na krawędzi odkrywki. Praktyki postartystyczne i zaangażowanie klimatyczne na plenerach w Opolnie-Zdroju,” *Czas Kultury*, nr 1 (2024): 179

⁴⁷⁸ Policht, *Ziemia odzyskiwana*.

⁴⁷⁹ Jakub Depczyński i Bogna Stefańska, „Mniej znaczy dość. Kultura umiaru na konceptualnych plenerach artystycznych w Polsce lat siedemdziesiątych,” *Kultura Współczesna* 1(117) (2022): 117.

manifesty, stała się jedynym śladem, a zarazem świadectwem nowej świadomości ekologicznej w sztuce.

Reakcje odbiorców i władz lokalnych na plener 1971 były umiarkowane. Lokalne społeczeństwo, mieszkańcy Opolna i okoliczni górnicy, z pewnością z zainteresowaniem obserwowali działania artystów, tym bardziej że część wydarzeń odbywała się publicznie (np. dyskusje, prezentacje przy kopalni). Udział niektórych mieszkańców w sympozjum sugeruje, że plener nie był całkowicie odizolowany od społecznego odbioru. Mimo to w prasie ogólnopolskiej wydarzenie przeszło raczej bez echa – ówczesny dyskurs publiczny nie był gotowy na ekologię w sztuce. Wzmianki pojawiły się głównie w środowiskowych periodykach artystycznych i lokalnej prasie kulturalnej (np. Melania Grudniewska pisała o plenerze w „Głosie Koszalińskim”)⁴⁸⁰. Władze partyjne nie oprotowały pleneru, być może widząc w nim nieszkodliwą „sztukę nowomodną” lub uznając, że udział dyrekcji kopalni zabezpiecza ich interes. Niemniej, trudno mówić o jakiegokolwiek sprawczości – kopalnia Turów kontynuowała ekspansję, a kolejne wsie wokół niej w następnych dekadach dalej traciły obszary i wyludniały się przez działalność górniczą. z perspektywy czasu plener 1971 jawi się więc jako głos wołającego na pustyni, choć był ważnym sygnałem ostrzegawczym, który wyprzedził swoją epokę. Idea połączenia sztuki, nauki i aktywizmu ekologicznego nie zakorzeniła się od razu, ale pozostała w pamięci uczestników i archiwach.

„Ziemia Zgorzelecka 1971” była wydarzeniem pionierskim o unikalnym charakterze. Wprowadziła do polskiej sztuki temat antropopresji – wpływu człowieka na środowisko – i wskazała, że artysta może stać się krytycznym obserwatorem procesów cywilizacyjnych. Plener położył podwaliny pod późniejsze formy sztuki zaangażowanej ekologicznie oraz interdyscyplinarne współdziałanie twórców ze specjalistami innych dziedzin. Jego dziedzictwo, choć zapomniane na lata, przetrwało w ideach. Po pół wieku następne pokolenie twórców powróciło do Opolna-Zdroju, by kontynuować tę refleksję w nowych realiach, już nie pod dyktando jednej ideologii, lecz w dobie globalnego kryzysu klimatycznego i poszukiwania sprawiedliwej transformacji energetycznej.

Reaktywacja: „Opolno 2071” i współczesne działania (2021–2024)

Po upływie pięciu dekad od historycznego pleneru, Opolno-Zdrój ponownie stało się przestrzenią artystyczno-społeczną interwencji. w 2021 roku, dokładnie w 50. rocznicę

⁴⁸⁰ Melania Grudniewska, „Sztuka-to wszystko”, Głos Koszaliński, 253 (9 września 1972).

wydarzeń z 1971, zainicjowano między innymi projektami rocznicowymi „Opolno 2071”, nawiązujący nazwą do dawnego „Ziemia Zgorzelecka” i wybiegający myślą o kolejne półwiecze⁴⁸¹. Impulsem do reaktywacji była współpraca Biura Usług Postartystycznych (BUP), nieformalnej inicjatywy artystyczno-aktywistycznej działającej w strukturach Fundacji Bęc Zmiana, z lokalną liderką społeczności Anną Wilczyńską. To właśnie Wilczyńska (ówczesna sołtyska Opolna-Zdroju), wraz z ekologiczno-społecznym stowarzyszeniem *Eko-Unia*, zaprosiła artystów z BUP, by spróbowali „zrekonstruować” historyczny plener w kontekście obecnej sytuacji miejscowości⁴⁸². Był początek 2021 roku, gdy konflikt wokół kopalni Turów przybrał na sile – rząd Czech zaskarżył przedłużenie koncesji kopalni na wydobycie węgla do 2044 r. do Trybunału Sprawiedliwości UE, z powodu zanikających wód gruntowych po stronie Czeskiej. Choć temat Turowa stał się głośny międzynarodowo, lokalna społeczność czuła się bezradna i pomijana. w tych okolicznościach powrót do idei sprzed 50 lat zyskał szczególną wymowę. Miał przypomnieć pionierską krytykę industrializacji z 1971 r., a zarazem odnieść ją do aktualnego kryzysu ekologicznego i społecznego⁴⁸³.

Latem 2021 do Opolna-Zdroju przybyła grupa kilkunastu artystek i artystów, badaczek i aktywistów związanych z Biurem Usług Postartystycznych⁴⁸⁴. w dniach 6–8 sierpnia zrealizowali oni plener artystyczno-badawczy „Ziemia Zgorzelecka: Opolno 2071”, którego celem było przywołanie procesów zainicjowanych w 1971 roku wspólnie z lokalną społecznością. Od samego początku podkreślano, że teraźniejsze działania będą różnić się od historycznego pierwowzoru. Uczestnicy projektu wskazywali, iż w 1971 roku artyści głównie ostrzegali przed katastrofą i diagnozowali destrukcyjne zapędy cywilizacji, natomiast w 2021 postanowiono skupić się na poszukiwaniu pozytywnych wizji przyszłości⁴⁸⁵. Zamiast apokaliptycznej przestrogi przesunięto akcent na konstruktywne wyobrażenie alternatywy. Hasłem przewodnim stała się sprawiedliwa, zielona przyszłość, którą poprzez sztukę chciano wspólnie z mieszkańcami *wymyślić* i *zainscenizować* na potrzeby obecnej debaty o transformacji regionu Turów. Osią pleneru była fikcja spekulatywna – wyobrażenie roku 2071, w którym kopalnia i elektrownia to już

⁴⁸¹ Policht, „Ziemia odzyskiwana,” dostęp 18 czerwca 2025.

⁴⁸² Weekend ze sztuką w Opolnie-Zdroju, w: Biuro Usług Postartystycznych, 2024, Bęc Zmiana, dostęp 18 czerwca 2025, <https://beczmiana.pl/bup/>.

⁴⁸³ Opolno-Zdrój to przyszłość! Od conceptualnych plenerów do sprawiedliwej transformacji, w: Biuro Usług Postartystycznych, 2024, Bęc Zmiana, dostęp 18 czerwca 2025, <https://beczmiana.pl/bup/>.

⁴⁸⁴ „Biuro Usług Postartystycznych – Opolno to przyszłość!,” Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, dostęp 18 czerwca 2025, <https://zacheta.art.pl/pl/kalendarz/biuro-uslug-postartystycznych-opolno-to-przyszlosc>.

⁴⁸⁵ Plener Ziemia Zgorzelecka: OPOLNO 2071, w: Biuro Usług Postartystycznych, 2021, Bęc Zmiana, dostęp 18 czerwca 2025 <https://beczmiana.pl/bup/>.

zamierzchła przeszłość, a Opolno-Zdrój funkcjonuje jako futurystyczne uzdrowisko oraz centrum rezydencji artystycznych. Tę utopijną narrację potraktowano zarazem jako narzędzie interwencji. w oderwaniu od bieżących konfliktów politycznych uczestnicy dali sobie i mieszkańcom prawo do marzenia o innym scenariuszu rozwoju, niejako przeskakując ograniczenia „tu i teraz”⁴⁸⁶.

Podczas pleneru „Opolno 2071” zrealizowano szereg działań artystyczno-edukacyjnych w ścisłym partnerstwie z lokalną społecznością. w przeciwieństwie do 1971 roku, gdy miejscowi byli głównie słuchaczami sympozjum, teraz stanęli w roli współtwórców wielu przedsięwzięć. w ramach *Opolno 2071* odbywały się warsztaty, akcje terenowe, dyskusje i interwencje w przestrzeni publicznej, integrujące różne grupy wiekowe i społeczne. Istotny nacisk położono na dzieci i młodzież – czyli tych, którzy *realnie będą kształtować przyszłość miejsca w 2071 roku*. Dla najmłodszych zorganizowano m.in. warsztaty fotograficzne, w trakcie których dzieci wyposażone w aparaty analogowe dokumentowały przebieg pleneru z własnej perspektywy⁴⁸⁷. Efektem stała się wyjątkowa dokumentacja wydarzeń *oczami najmłodszych*, co nie tylko włączyło dzieci w proces twórczy, ale też zbudowało w nich poczucie, że ich głos i obserwacje są ważne dla wspólnoty. Partycypacyjny charakter projektu przejawiał się również w akcji „Wypoczęty Kuracjusz”. Była to tymczasowa kawiarenka artystyczna, odwołująca się do uzdrowiskowej tradycji Opolna. Co znamienne, opiekę nad nią powierzono miejscowym dzieciom (przy wsparciu mam i babć): serwowano napary z lokalnych ziół, domowe ciasta upieczone przez mieszkanki, a za symboliczne „waluty” (kwiat lub kamyczek) można było dostać poczęstunek⁴⁸⁸. Ta międzypokoleniowa inicjatywa łączyła elementy performansu i animacji społecznej, tworząc przestrzeń spotkania, wspomnień i rozmów o miejscowości. Dzieci brały także czynny udział w tworzeniu drobnych interwencji – na jednym z drzew starego, zapomnianego parku zawisła z ich pomocą wspólnie zrobiona huśtawka, jako symbol przywracania życia w opuszczone miejsce. Plener zakończyła wspólna parada mieszkańców i artystów z transparentem o znamienym hasle „*Opolno to przyszłość!*”, ogłaszającym nadzieję na dalsze istnienie i rozwój miejscowości. To oddolnie wygenerowane hasło stało się mottem kolejnych etapów projektu⁴⁸⁹.

⁴⁸⁶ Plener Ziemia Zgorzelecka, *Biuro Usług Postartystycznych*, dostęp 18 czerwca 2025.

⁴⁸⁷ Plener Ziemia Zgorzelecka, *Biuro Usług Postartystycznych*, dostęp 18 czerwca 2025.

⁴⁸⁸ Plener Ziemia Zgorzelecka, *Biuro Usług Postartystycznych*, dostęp 18 czerwca 2025.

⁴⁸⁹ Plener Ziemia Zgorzelecka, *Biuro Usług Postartystycznych*, dostęp 18 czerwca 2025

Rok 2022 przyniósł kontynuację inicjatywy pod hasłem „Opolno to przyszłość!”, akcentując potrzebę sprawiedliwej transformacji w zmienionym kontekście polityczno-energetycznym. Uczestnicy drugiego pleneru, organizowanego ponownie przez BUP we współpracy z mieszkańcami, zadawali pytania o możliwość przemiany regionu w obliczu kryzysu energetycznego, wojny i impasu polityki klimatycznej, zastanawiając się jednocześnie, *jaką rolę może odegrać w tym procesie sztuka*. Strategia artystyczna ewoluowała w kierunku głębszego zakorzenienia działań w lokalnej społeczności. Program obejmował m.in. oddolne akcje i warsztaty angażujące mieszkańców – od symbolicznego *sprzątania wsi na otwarcie pleneru*, przez wspólne warsztaty zielarskie, kulinarne i ekologiczne, po inicjatywy łączące sztukę z lokalnym dziedzictwem. Przestrzeń integracji ponownie stanowiła stworzona na czas pleneru kawiarenka „Wypoczęty Kuracjusz”, nawiązująca do uzdrowskiej tradycji Opolna, oraz prowizoryczne *centrum kultury* urządzone w budynku dawnej biblioteki⁴⁹⁰. Tam odbywały się m.in. pokazy filmowe i pokazano wystawę dokumentującą efekty działań warsztatowych. Sztuka przenikała codzienność wsi. Przykładem może być wspólne zaprojektowanie *flagi Opolna-Zdroju* z motywem mandragory (symbolu nowego życia na miejscu kopalni) oraz przemalowanie lokalnego przystanku autobusowego na neoawangardowy wzór, witający przyjezdnych wizją przemiany. Działania te miały wymiar praktyczny i symboliczny zarazem. Wzmacniały tożsamość lokalną, upamiętniały historię i kreowały nowe obrazy przyszłości. Wszystko to odbywało się w skali 1:1 – realnej przestrzeni społecznej, a nie jedynie w galerii, zgodnie z duchem sztuki postartystycznej⁴⁹¹.

W 2023 roku nastąpiła zmiana formatu działań. Zamiast kolejnego kilkudniowego festiwalu zdecydowano się na indywidualne rezydencje artystyczno-badawcze. Ta długofalowa strategia pozwoliła na ciągłą pracę z mieszkańcami i pogłębienie poruszanych tematów. Rezydencje (trwające po kilkanaście dni) zaowocowały m.in. nagrywaniem spekulatywnych słuchowisk, opracowaniem lokalnych archiwów i projektów twórczych, które następnie włączono do programu kolejnego pleneru. Zmiana strategii przyniosła wyraźne korzyści społecznościowe: stopniowo przełamano początkową nieufność części mieszkańców, a udział w proponowanych warsztatach i spotkaniach zaczął być przez część lokalnych odbiorców aktywnie współtworzony i wręcz oczekiwany. Jak zauważają organizatorzy, po serii rezydencji mieszkańcy sami zgłaszali potrzebę kolejnych działań (np. warsztatów również dla dorosłych), co świadczy o rosnącym zaufaniu i poczuciu

⁴⁹⁰ Depczyński, „Na krawędzi odkrywki”, 181.

⁴⁹¹ Depczyński, „Na krawędzi odkrywki”, 182.

współuczestnictwa społeczności Opolna-Zdroju. Dzięki rezydencjom sztuka stała się narzędziem pracy u podstaw – od edukacji dzieci po wspólne odkrywanie „zapomnianych frakcji rzeczywistości”, jak lokalna historia i przyroda, które mogą stać się zasobem dla przyszłego rozwoju⁴⁹².

Kulminacją tego procesu był „Weekend ze sztuką w Opolnie-Zdroju” (lipiec 2024) – czwarta edycja projektu, pomyślana jako zgromadzenie artystyczne i festiwal podsumowujący dotychczasowe działania. Wydarzenie to kontynuowało długofalową współpracę BUP z opolniańską społecznością, rozszerzając ją zarazem na wymiar międzynarodowy. Po raz pierwszy do udziału zaproszono artystki, badaczki i aktywistów z Czech i Niemiec, regionów również zmagających się z wygaszaniem kopalni odkrywkowych⁴⁹³. Program „Weekendu ze sztuką” integrował wielowątkowe strategie wypracowane w poprzednich latach: artystyczne warsztaty, działania edukacyjne, dyskusje eksperckie i wydarzenia społeczno-kulturalne służyły zarówno *zachowaniu pamięci miejsca*, jak i *wspólnemu projektowaniu przyszłości*. Podczas pleneru 2024 przywrócono pamięć o dziedzictwie uzdrowiska (spacery dawnymi ścieżkami kuracyjnymi, oprowadzania po historycznej architekturze), podjęto temat alternatywnej rekultywacji terenów pokopalnianych, a także praktykowano formy troski o krajobraz i relacje społeczne (np. warsztaty oddechowe i trening dialogu)⁴⁹⁴. Kluczowym motywem pozostała jednak wizja sprawiedliwej transformacji – wszystkie te przedsięwzięcia stanowiły interwencję w toczącą się debatę o przyszłości regionu w dobie kryzysu klimatycznego. Opolno-Zdrój, jako jedna z ostatnich ofiar ekspansji kopalni (30% zabudowy już zniknęło, kolejne wyburzenia planowane są do 2044 r.), stało się swoistym laboratorium Europejskiego Zielonego Ładu, skupiającym jak w soczewce problemy polityki energetycznej i klimatycznej. Sztuka postartystyczna okazała się tu katalizatorem rozmowy o „*sprawiedliwej transformacji*” – przypominając, że odejście od węgla wymaga nie tylko decyzji technologicznych czy finansowych, ale także pracy z kulturą, obrazami i wartościami, które kształtują społeczne wyobrażenia przyszłości. Zgodnie z założeniami organizatorów, kilkuletni projekt w Opolnie ma pozostawić trwałe efekty: trwają prace nad *eksperymentalnym przewodnikiem po Opolnie-Zdroju* oraz nad utworzeniem

⁴⁹² Obserwacja własna autora, Opolno-Zdrój, 2023.

⁴⁹³ Biuro Usług Postartystycznych, „Weekend ze sztuką w Opolnie-Zdroju,” projekt, 18–21 lipca 2024, Fundacja Bęc Zmiana, dostęp 18 czerwca 2025, <https://beczmiana.pl/weekend-ze-sztuka-w-opolnie-zdroju/>.

⁴⁹⁴ Królikokaczki, „Weekend ze sztuką w Opolnie-Zdroju,” *Królikokaczki.pl*, projekt wydarzenia, dostęp 18 czerwca 2025, <https://krolikokaczki.pl/weekend-ze-sztuka-w-opolnie-zdroju/>.

w miejscowości lokalnego centrum kultury i rezydencji artystycznych, będącej jednym ze scenariuszy spełniających marzenia mieszkańców o nowej tożsamości ich miejscowości.

Konferencja „Opolno-Zdrój to przyszłość!” – krytyczne tezy, spory, rozpoznania

Zwieńczeniem kilkuletniego cyklu postartystycznych interwencji w Opolnie-Zdroju stała się konferencja „Opolno-Zdrój to przyszłość! Od conceptualnych plenerów do sprawiedliwej transformacji”, zorganizowana w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie w grudniu 2024 roku - nie jako celebrowanie działań, lecz jako forum wymiany doświadczeń i krytycznej perspektywy wokół sprawiedliwej transformacji. Problematyką skupiającą środowisko artystyczno-badawcze z Polski i Czech była trudna sytuacja dawnego uzdrowiska na skraju odkrywki Turów, które dziś dźwiga społeczno-ekonomiczne i środowiskowe skutki dekad eksploatacji, a zarazem niesie dziedzictwo pierwszego w Polsce pleneru ekologicznego z 1971 roku⁴⁹⁵.

W panelu otwierającym konferencję, wybrzmiała teza Jakuba Depczyńskiego, że przyszłość świata „rozstrzyga się” w takich miejscowościach jak Opolno-Zdrój, gdzie globalne napięcia (energetyczne, klimatyczne, wodne) są doświadczane w skali codzienności⁴⁹⁶. Myśl ta przesunęła perspektywę z Opolna Zdrój jako miejscowości na „końcu Polski”, na miejscowość będącą „oknem na Europę”, z której bliżej jest do Pragi czy Berlina niż Warszawy.

Pierwszy panel – o praktykach postartystyczno-społeczno-etnograficznych – przyniósł konkluzję problematyzującą przywiązanie społeczności Opolna Zdrój do miejsca. Anna Ptak zdiagnozowała, że tożsamość miejscowości osadzona na tzw. ziemiach odzyskanych kreuje mit pustki, terenów niczyich. Podkreśliła, że w regionach takich jak Opolno, historia wysiedleń nie jest wyjątkiem, lecz normą związaną z jej usytuowaniem. Mieszkanie na takich terenach jest więc obarczone rodzajem historycznej niepewności, sprawiając, że części mieszkańców trudno jest się „ukorzenić”. Kuba Szreder wprowadził wątek

⁴⁹⁵ Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, „Opolno–Zdrój to przyszłość! Od conceptualnych plenerów do sprawiedliwej transformacji,” konferencja, Warszawa, 6–7 grudnia 2024, dostęp 18 czerwca 2025, https://u-jazdowski.pl/informacja/opolno-konferencja?tid=t_content

⁴⁹⁶ „Opolno-Zdrój to przyszłość! Od conceptualnych plenerów do sprawiedliwej transformacji,” panel dyskusyjny z udziałem Anny Wilczyńskiej, Bogny Stefańskiej i Jakuba Depczyńskiego, moderacja: Bogna Świątkowska, w ramach konferencji *Opolno-Zdrój to przyszłość! Od conceptualnych plenerów do sprawiedliwej transformacji*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 6–7 grudnia 2024.

„transformacji jako stanu permanentnego” – sekwencji zmian uniemożliwiających planowanie życia i wytwarzających chroniczną prekaryjność.⁴⁹⁷

Ten sam panel naświetlił problem wymazania pamięci transformacyjnej lat 90. XX w. Julia Ciunowicz i współautorki projektu „Szmaty, Ścierki, Pieluchy, Ręczniki. o dbaniu i uznaniu historii pracownic przemysłu bawełnianego na Trójstyku”, (w trakcie której udało się odtworzyć opowieści i doświadczenia ludzi, którzy przez lata związani byli z fabryką), przypomniały o zapomnianej transformacji tekstylnej. w trakcie długotrwałego zamykania zakładów Doltex (1992–2001) pracownice przeszły bolesny i pełen niepewności proces zakończony nie tylko utratą pracy, ale i marginalizacją pamięci o niej. Spowodowane było to faktem, że przemysł włókienniczy nie był traktowany równie prestiżowo co górniczy. z kolei Tomasz Rakowski wprowadził pojęcie „post-traumy transformacyjnej” w której mieszkańcy nie tylko doświadczają nowej transformacji, ale niosą w sobie pamięć poprzednich. Są to rany, których nie daje się zamknąć, bo każda nowa fala zmian nakłada się na poprzednie, także w krajobrazie i pamięci rodzinnej. w tym kontekście przywołał Wałbrzych jako widmo przyszłości, której nikt nie chce, obrazu degradacji krajobrazu i społecznej traumy. Jednocześnie wielka elektrownia czy kopalnia w Opolnie pozostaje gwarantem bezpieczeństwa — paradoksalnie stabilizuje rzeczywistość, choć jednocześnie ją niszczy.

Panel o spekulatywnej fabulacji unaoczniał, że praca nad przyszłością wymaga zmiany trybu narracji⁴⁹⁸. Weronika Zalewska opowiedziała o filmie jako spekulacyjnym narzędziu. Argumentowała, że wideo pozwala wprowadzać więcej niż ludzkich protagonistów i snuć opowieści na wielu poziomach — nieoczywistych, fantastycznych, przekraczających logiczne porządki. Innym przykładem spekulacji mogą być tworzone na potrzeby miejsca baśnie i bajki. Przedstawiony w trakcie konferencji „Kubeczek. Legenda o Opolnie-Zdroju”⁴⁹⁹ używa baśniowej formy, by „oswoić” lęk w obliczu wysychania wód i wyburzeń. Fabuła umożliwia tu wspólne ćwiczenie wyobraźni, nie infantylizując problemów. Zalewska

⁴⁹⁷ „Postartystyczne i społeczne działania w rzeczywistości postprzemysłowej,” panel dyskusyjny z udziałem Diany Lelonek, Tomasza Rakowskiego, Julii Ciunowicz, Mai Janczar i Anny Ptak, moderacja: Kuba Szreder, w ramach konferencji *Opolno–Zdrój to przyszłość! Od konceptualnych plenerów do sprawiedliwej transformacji*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 6–7 grudnia 2024.

⁴⁹⁸ „Spekulatywna fabulacja jako metoda poznawania rzeczywistości społecznej,” panel dyskusyjny z udziałem Jaśminy Wójcik i Weroniki Zalewskiej, moderacja: Katarzyna Kasia, w ramach konferencji *Opolno–Zdrój to przyszłość! Od konceptualnych plenerów do sprawiedliwej transformacji*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 6–7 grudnia 2024.

⁴⁹⁹ *Kubeczek. Legenda o Opolnie-Zdroju*, performans audiowizualny w wykonaniu Weroniki Zalewskiej, Mateusza Kowalczyka, Macieja Kwietnickiego i Alicji Kochanowicz, w ramach konferencji *Opolno–Zdrój to przyszłość! Od konceptualnych plenerów do sprawiedliwej transformacji*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 6 grudnia 2024.

zaznaczyła też, że dla niej szczególnie ważne stało się, aby projekty artystyczne przestały być jedynie przekazywaniem głosu od „marginesu” do centrum, ale by stawały się narzędziami umożliwiającymi społecznościom opowiadanie o sobie nawzajem. Podkreśliła, że perspektywa ta nie jest tylko utopią, a realnym potencjałem fabulacji, który może rozkwitać w bibliotekach, ośrodkach wiejskich czy na miejskich bazarach.

W panelu „Wizje transformacji i możliwe przyszłości” Milan Starec, aktywista z czeskiej miejscowości Uhelná, dopełnił obraz transgranicznej współzależności. Podkreślił, że decyzje o eksploatacji i rekultywacji nie respektują granic administracyjnych, a ich skutki (hydrologiczne, społeczne) krążą po regionie niczym niewidzialna fala. Jako osoba odpowiedzialna za podniesienie konfliktu, pomiędzy kopalnią a mieszkańcami ościennych miejscowości po stronie czeskiej i niemieckiej, do rangi sporu o zasięgu europejskim, Milan zwracał uwagę, że celem Czechów nigdy nie było natychmiastowe zatrzymanie kopalni Turów. Wiedzieli, że zamknięcie z dnia na dzień, w dodatku przy ogromnej liczbie zatrudnionych tam osób, mogłoby doprowadzić do katastrofy społecznej i ekonomicznej w regionie. Milan podkreślił, że historia tego konfliktu pokazuje, jak ważna jest rozmowa o przyszłości – o tym, jak planować i jak dzielić się odpowiedzialnością za transformację.⁵⁰⁰

Kulminacją był panel „Utopistyka wobec krachu antropocenu” Ewy Bińczyk prowadzony przez Sebastiana Cichockiego. w swoim wystąpieniu Ewa Bińczyk odrzuciła wizję „zielonego wzrostu” jako narracji podtrzymującej iluzję, że da się pogodzić dalszy wzrost PKB z realnym zmniejszeniem presji na biosferę. Zamiast tego zaproponowała „utopistykę” rozumianą jako dyscyplinę wyobraźni projektującą alternatywy w momentach wyczerpania dotychczasowych scenariuszy. Jej propozycja była daleka od abstrakcyjnych wizji: opierała się na konkretnych warunkach, takich jak odejście od logiki business as usual, wdrożenie polityk realnej oszczędności zasobów i priorytetu dla renowacji nad nową zabudową, skracanie czasu pracy w celu ograniczenia konsumpcji czy uderzenie w tzw. luksusowe emisje generowane przez najbogatsze 10% społeczeństwa. Bińczyk akcentowała również potrzebę pracy z emocjami, przyjęcia żałoby po utraconych formach życia jako etapu mobilizującego do działania, oraz wskazywała na znaczenie „punktów przełomowych”, kiedy niewielka, ale aktywna mniejszość może uruchomić proces zmiany. Całość jej wywodu miała narrację operacyjnego szkicu: mapy możliwych interwencji, które

⁵⁰⁰ „Wizje transformacji i możliwe przyszłości,” panel dyskusyjny z udziałem Oli Arent i Milana Starca, moderacja: Jakub Depczyński, w ramach konferencji *Opolno–Zdrój to przyszłość! Od conceptualnych plenerów do sprawiedliwej transformacji*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 7 grudnia 2024.

– łącząc politykę, edukację i wyobraźnię – pozwalają wyjść poza fatalizm i zaplanować sprawiedliwą transformację w realiach przekroczonych granic planetarnych⁵⁰¹.

Konferencji towarzyszyła wystawa „Pomiędzy byciem a nie byciem”⁵⁰², której trzon stanowiły analogowe fotografie najmłodszych mieszkank i mieszkańców Opolna. Fotografie powstałe w ramach warsztatów podczas plenerów realizowanych od 2021 r., będące zapisem spontanicznych emocji ich autorów i autorek, stały się wizjerem, przez który odbiorcy mogli spojrzeć na życie tętniące w miasteczku. Przeniesienie dziecięcej, oddolnej perspektywy do instytucji domknęło wątki konferencji. Zamiast mówić o przyszłości w imieniu społeczności, wystawa oddała jej głos i widzialność.

Konferencja zespoliła diagnozę lokalnej problematyki transformacji Opolna Zdrój w kontekście globalnych zmian planetarnych, oraz splotła ją z operacyjną wyobraźnią. W rezultacie „sprawiedliwa transformacja” została sformułowana nie jako hasło, lecz jako zestaw możliwych do rozważenia narzędzi, dających perspektywę realnego wdrożenia. Unaocznione zostały też paradoksy sprawiedliwej transformacji, sytuujące się między trudnościami wywołanymi pamięcią dziedziczonej traumy przesiedleń, a potrzebą ryzyka wyobraźni w tworzeniu przestrzeni do kreowania przyszłości. Wskazała również na rozdzźwięk między stabilizacją dzięki kopalni a jej realnymi kosztami dla lokalnej społeczności, a także między polityką „dużych liczb” i opłacalności, a mikro-praktykami troski, które faktycznie scalają wspólnotę. Podczas konferencji użyty został szereg metodologii, pozwalających w krytyczny sposób przepracować ostatnie cztery lata działań w Opolnie-Zdroju, dzięki czemu przeniesiono dyskusję o Opolnie z rejestru „czy” i „kiedy” do rejestru „jak” – jakich języków, infrastruktur i instytucji potrzebuje miejscowość, która nie chce być ani skansenem po węglu, ani laboratorium w stanie wiecznej próby.

⁵⁰¹ „Utopistyka wobec krachu antropocenu,” panel dyskusyjny z udziałem Ewy Bińczyk, moderacja: Sebastian Cichocki, w ramach konferencji *Opolno–Zdrój to przyszłość! Od conceptualnych plenerów do sprawiedliwej transformacji*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 6–7 grudnia 2024.

⁵⁰² Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, „*Pomiędzy byciem a niebyciem*,” pokaz fotografii Alicji Kochanowicz i Macieja Kwietnickiego (KWKO), w ramach cyklu *Otwieramy się!*, 6–10 grudnia 2024, dostęp 18 czerwca 2025, <https://u-jazdowski.pl/program/otwieramy-sie/pomiedzy-byciem-a-nie-byciem>.

4.4 Strategie artystyczne w kontekście lokalnym – perspektywa krytyczna

Transformacja regionów górniczych: Konin, Bełchatów i Turów

W przeciwieństwie do regionu Konina oraz Bełchatowa, które dysponują już oficjalnymi strategiami odchodzenia od węgla, okolice kopalni Turów wciąż nie mają jasnego planu transformacji. We Wschodniej Wielkopolsce koncern ZE PAK ogłosił jak najszybsze zakończenie wydobywania węgla brunatnego i pełne odejście od węgla do 2030 r., inwestując w odnawialne źródła energii⁵⁰³. z kolei w Bełchatowie, największym kompleksie węglowym Europy, lokalne władze we współpracy z UE przygotowały w 2021 r. Terytorialny Plan Sprawiedliwej Transformacji. Region uzyskał ok. 370 mln euro wsparcia na łagodzenie skutków zamknięcia kopalni i elektrowni⁵⁰⁴ do ok. 2036 roku⁵⁰⁵. Takie plany wyznaczają harmonogram wygaszania bloków energetycznych i tworzenia nowych miejsc pracy (m.in. w OZE), dając mieszkańcom poczucie pewności co do przyszłości.

Tymczasem na Ziemi Turoszowskiej sytuacja wygląda odmiennie. Polski rząd w 2021 r. wydłużył koncesję kopalni Turów aż do 2044 r., pomimo sprzeciwu sąsiadów i orzeczenia TSUE nakazującego wstrzymanie wydobywania⁵⁰⁶. Oznacza to dalsze powiększanie odkrywki. Szacuje się, że jeśli kopalnia będzie działać do 2044 r., pochłonie ona kolejne połacie Opolna-Zdroju, pozostawiając nietknięte <50% pierwotnej powierzchni wsi⁵⁰⁷. Brak perspektywicznego planu wygaszania wydobywania przekłada się na poczucie zawieszenia i beznadziei w lokalnej społeczności. Jak zauważa Jakub Depczyński, w Opolnie dominuje atmosfera życia „jakby po końcu świata” – wymowne hasło „*no future*” (brak przyszłości) namalowane kiedyś przy głównej ulicy wsi nie robi już na mieszkańcach większego wrażenia. Ludzie wciąż codziennie pracują w kopalni i elektrowni, czekając latami aż odkrywka wykupi ich domy, by mogli wyjechać i zacząć życie od nowa⁵⁰⁸.

⁵⁰³ ZE PAK S.A., „Zielone kierunki Strategii ZE PAK S.A. zaakceptowane. Koniec z energią z węgla najpóźniej w 2030 roku,” ZE PAK S.A., 2 października 2020, dostęp 20 czerwca 2025, <https://ri.zepak.com.pl/pl/aktualnosci/1469-zielone-kierunki-strategii-ze-pak-sa-zaakceptowane-koniec-z-energia-z-węgla-najpóźniej-w-2030-roku.html>.

⁵⁰⁴ „Miliony euro dla regionu na transformację energetyczną.” Urząd Miasta Bełchatów, 6 grudnia 2022, dostęp 20 czerwca 2025, <https://belchatow.pl/miliony-euro-dla-regionu-na-transformacje-energetyczna/>.

⁵⁰⁵ Marcel Wandas, „Zamknięcie elektrowni Bełchatów,” *Smoglab*, 8 czerwca 2021, dostęp 20 czerwca 2025, <https://smoglab.pl/zamkniecie-elektrowni-belchatow/>.

⁵⁰⁶ Depczyński, „Na krawędzi odkrywki”, 175.

⁵⁰⁷ Ibid, 178.

⁵⁰⁸ Ibid, 178-179.

Użytkowanie w Opolnie

Wobec impasu instytucjonalnego w Turowie, pojawiły się oddolne, spekulatywne inicjatywy zarówno artystyczne jak i aktywistyczne, próbujące zapełnić lukę w myśleniu o przyszłości regionu. Przyglądając się tym pierwszym na przykładzie działań Biura Usług Postartystycznych, można podjąć próbę analizy skuteczności ich strategii. Wymaga to odwołania się do kilku komplementarnych kategorii teoretycznych. Po pierwsze, należy zauważyć, że silnie obecna jest tu logika użytkowania⁵⁰⁹, opisana przez Stephena Wrighta. Sztuka staje się narzędziem *użytku społecznego*, a nie kontemplacji estetycznej. Twórcy działający w Opolnie świadomie rezygnują z *reprezentowania* problemów w formie wystaw czy obiektów artystycznych na rzecz wcielania idei w życie w skali 1:1. Jak wskazują osoby działające przy BUP, „korzystają ze sztuki jako użytecznego narzędzia, mającego pożyteczne zastosowanie w realnych sytuacjach”⁵¹⁰. Mieszkańcy wsi nie są tu odbiorcami dzieła, lecz jego współautorami i użytkownikami – czy to jako uczestnicy warsztatów, przewodnicy po okolicznych szlakach turystycznych, czy strażnicy pamięci lokalnej historii. Taka demokratyzacja roli odbiorcy przekłada się na redystrybucję sprawczości. Sztuka staje się tu przestrzenią negocjowania realnych zmian, co odpowiada postulatowi Tomasza Załuskiego, by praktyki artystyczne kierowały się polityką redystrybucji dóbr symbolicznych i społecznych, a nie jedynie polityką uznania⁵¹¹. Zgodnie z tą ideą artyści w Opolnie nie poprzestają na nadaniu widoczności problemom (jak zanik wsi czy krzywda ekologiczna), ale dążą do *przełożenia* artystycznej interwencji na konkretne korzyści dla społeczności. Przykładem jest choćby transfer wiedzy i zasobów: aliance BUP z aktywistami i ekspertami zaowocowały wsparciem mieszkańców np. w prowadzeniu trudnych rozmów o oczekiwaniach i przyszłości, oraz w projektach alternatywnego zagospodarowania terenu po kopalni. Tego typu działania można interpretować jako „społeczną redystrybucję” kapitału wytwarzanego przez sztukę – wiedzy, uwagi medialnej, sieci kontaktów – w myśl postulatu, że *kapitał symboliczny sztuki musi zostać przechwycony i uspołeczniony, aby wywierał realny efekt*⁵¹².

Równocześnie omawiane strategie bliskie są myśli Jerzego Ludwińskiego. Granica między sztuką a życiem ulega tu zatarciu. Działania BUP i lokalnych stowarzyszeń są jednocześnie akcjami artystycznymi i aktami społecznej samoorganizacji. Część

⁵⁰⁹ Wright, w *stronę leksykonu użytkowania*, 16, 111-112.

⁵¹⁰ Depczyński, „Na krawędzi odkrywki”, 177.

⁵¹¹ Załuski, *Skuteczność sztuki*, 524-525.

⁵¹² Załuski, *Skuteczność sztuki*, 538-539.

mieszkańców w ogóle nie identyfikuje działań osób związanych z BUPem jako działań artystycznych, czy tworzonych przez artystów. Tę podwójną ontologię praktyk postartystycznych trafnie opisał Wright⁵¹³. Wedle teorii możemy czytać inicjatywy w Opolnie w dwóch kierunkach - podstawowej ontologii, gdzie są tym czym są jeśli mowa np. o działaniach społecznych czy aktywistycznych, jednak ich pochodną ontologią jest aksjomat porządku sztuki, z którego wychodzą. Innymi słowy, choć animatorzy operują językiem warsztatów, zabaw terenowych czy spotkań wspólnotowych, ich działania nadal czerpią z potencjału sztuki do kreowania nowych wyobrażeń i symboli. Ludwiński już w 1970 r. przewidywał nadejście takiej fazy, pisząc: *„bardzo prawdopodobne, że dzisiaj nie zajmujemy się już sztuką... przekształciła się ona w coś zupełnie innego, czego nie potrafimy nazwać. Pewne jest, że to, czym się zajmujemy dzisiaj, posiada większe możliwości”*. Opolno zdaje się potwierdzać tę intuicję.

Ważnym aspektem tych działań jest również włączenie sprawczości więcej-niż-ludzkiej w projektowanie nowych scenariuszy dla Opolna. Zarówno artyści, jak i lokalni działacze traktują krajobraz pogórniczy nie jako pasywną scenerię, lecz jako pełnoprawnego uczestnika procesu przemiany. Ich podejście rezonuje z tezami humanistyki środowiskowej, że należy badać splątane historie ludzkie i nie-ludzkie oraz projektować przyszłość z przyrodą, a nie przeciw niej. w działaniach artystycznych przekłada się to na gesty uwzględniające pamięć miejsca zapisaną w materii miasteczka, gdzie architektura zdrojowa przypomina o jej potencjale i dziedzictwie, a huśtawka powieszona w starym parku przemienia przestrzeń opuszczoną w zachęcającą do odwiedzenia. Oddanie głosu milczącym elementom przestrzeni wywołuje sytuacje, w których możliwe staje się nawiązywanie wspólnot. Rośliny ze starej, wysiedlonej części Opolna stają się twórczym wielu procesów, będąc aktorami łączącymi różne środowiska w kontekstach wspólnych zabaw, edukacji, czy ułatwiając afektywny odbiór historii miasteczka w stanie niepewnej przyszłości⁵¹⁴. Projektowanie scenariuszy przyszłości w Opolnie obejmuje więc także komponent więcej-niż-ludzki, od odbudowy relacji z lokalnym ekosystemem po troskę o materialne pozostałości kultury. To właśnie odróżnia omawiane strategie od typowych interwencji artystycznych skupionych wyłącznie na społeczności ludzkiej.

Opór wobec degradacji Opolna poprzez sztukę i animację kultury ma wreszcie istotny wymiar futurystyczny. Zamiast narracji o nieuchronnym „końcu świata” tej społeczności,

⁵¹³ Wright, w *stronę leksykonu użytkownika*, 47.

⁵¹⁴ Alicja Kochanowicz i Maciej Kwietnicki, „Pomiędzy byciem a niebyciem”, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, dostęp 20 czerwca 2025, <https://u-jazdowski.pl/program/otwieramy-sie/pomiedzy-byciem-a-nie-byciem>.

formułowane są wizje sprawiedliwej przyszłości, odpowiadające na pytanie, jak mógłby wyglądać region po węglu, gdy spełnią się postulaty klimatyczne. Ta forma futurystycznej sprawiedliwości⁵¹⁵ przejawia się choćby w snuciu wyobrażeń o zielonej transformacji: od utworzenia transgranicznego parku krajobrazowego w wyrobisku, przez rozwój turystyki uzdrowiskowej na nowo odkrytych źródłach, po lokalne inicjatywy energetyki obywatelskiej. Istotne, że owe wizje nie są czystą utopią, a wyrastają z tradycji miejsca i zasobów, które wciąż są dostępne. Demos zauważa, że *po narracjach końca świata potrzebujemy wyobrażeń „sprawiedliwości nadchodzącej” i międzygatunkowego rozkwitu*⁵¹⁶. w Opolnie artyści i mieszkańcy starają się takie wyobrażenia wcielić w praktykę, budując na gruzach dawnego uzdrowiska załóżki przyszłego, bardziej zrównoważonego świata. Przykład Opolna-Zdroju pokazuje więc, że krytyczne strategie artystyczne zakorzenione lokalnie potrafią wygenerować nowe formy uspołecznionego imaginarium przyszłości, będąc tym samym ważnym uzupełnieniem technokratycznych programów zmian.

Wracając do kwestii sprawczości należy jednak zadać pytanie, na ile takie spekulatywne wizje przekładają się na realną zmianę, a na ile mogą pozostać jedynie artystyczną fantazją. z jednej strony, utopijne projekty w stylu *Opolno 2071* wpisują się w tzw. “impuls utopijny” – pragnienie, by zakwestionować teraźniejszość i mozolnie wydobywać z niej załóżki przyszłości mimo apokaliptycznych nastrojów. Dają przestrzeń, by mieszkańcy sami opowiedzieli sobie inną historię miejsca niż ta zdominowana przez wizję „końca” wraz z zamknięciem kopalni. z drugiej strony jednak, nie można tracić z oczu faktów. Filozofka Hannah Arendt przestrzegała, że nadmierne dopatrywanie się „głębszych” przyczyn czy wybiegających w przyszłość spekulacji potrafi zagłuszyć „*nagą brutalność faktów, rzeczy takimi, jakimi są*”⁵¹⁷. w kontekście Opolna oznacza to brutalną prawdę, iż dziś wciąż postępuje degradacja środowiska oraz brak systemowego planu osłony społeczności – i żadna artystyczna narracja sama w sobie tego nie zmieni. Zatem, warto krytycznie ocenić te działania: czy pobudzają do realnych kroków i świadomości, czy mogą tworzyć fałszywe poczucie, że “problem już został rozwiązany w wyobraźni”.

⁵¹⁵ Termin zaczerpnięty od T.J.Demosa.

T. J. Demos, *Radical Futurisms: Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-to-Come* (Berlin: Sternberg Press, 2023), 9-10.

⁵¹⁶ Ibid.

⁵¹⁷ Hannah Arendt, *Responsibility and judgment* (New York: Schocken Books, 2003), 261-263.

Spekulatywne wizje vs. brutalne realia

Podczas analizy przemian w Opolnie-Zdroju przebijają się więc trzy drogi interpretacji bieżącej sytuacji, z których każda wnosi odmienną wartość i punkt widzenia.

Anna Lowenhaupt Tsing – antropolożka, która wprowadza koncepcję „nieujarzmionych krawędzi” (unruly edges), czyli szwów globalnego kapitalizmu. Zwraca ona uwagę na przestrzenie na obrzeżach systemu, gdzie logika rynkowa się załamuje, a na gruzach imperium mogą wyłaniać się nowe zależności międzygatunkowe i formy życia. Tsing badała choćby zbieraczy grzybów w zrujnowanych lasach po wyrębie, pokazując, że w miejscach zdewastowanych przez człowieka mogą kiełkować nieprzewidziane społeczno-przyrodnicze koalicje pozwalające przetrwać⁵¹⁸. w tej perspektywie możemy postrzegać Opolno-Zdrój jako „szew” – miejsce na styku upadającej gospodarki węglowej i przyszłego postwęglowego świata, które kryje potencjał oddolnych inicjatyw i nowych wspólnot, nawet jeśli dziś jawi się jako „ziemia niczyja” pośród zniszczeń. Zamiast czekać na odgórny plan, można szukać *życia w szczelinach* obecnego systemu.

T. J. Demos, historyk sztuki i badacz zaangażowanej sztuki ekologicznej, który podkreśla rolę wyobraźni i działań artystycznych w obliczu kryzysu planetarnego. w książce *Beyond the World's End* (2020) opisuje koncepcję „życia po końcu świata”, czyli praktyk życia i tworzenia pomimo wizji apokalipsy, na „gruzach” naszego świata⁵¹⁹. Demos wskazuje, że sztuka i aktywizm mogą otwierać przestrzeń dla nowych form nadziei właśnie wtedy, gdy dominuje hasło „no future”. w przypadku Opolna jego idee uzasadniają sens działań takich jak *Opolno to przyszłość*: postartystyczne interwencje nie tylko piętnują ekologiczne i społeczne skutki przemysłu (co czyniły już działania artystów w 1971 r.), ale też budują wizje alternatywnej przyszłości, których brak w dyskursie politycznym. Demos wnosi więc perspektywę emancypacyjną, pokazując, że poprzez narracje, symbole i działaniem wspólnotowym można przekroczyć paraliżujący fatalizm i zacząć “żyć, jakby przyszłość istniała”, tworząc podwaliny realnych zmian.

Hannah Arendt, filozofka polityki, oferuje głos krytyczny wprowadzający równowagę wobec powyższych wizji. Jej przestroga przed ucieczką w ideologie i wielkie narracje przypomina, że konieczne jest zakorzenienie w faktach i odpowiedzialności. Arendt podkreślała wartość

⁵¹⁸ Anna Tsing, „Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species,” *Environmental Humanities* 1 (2012): 151-152.

⁵¹⁹ T.J. Demos, *Beyond the World's End: Arts of Living at the Crossing* (Durham: Duke University Press, 2020), 1-2, 171-173.

pluralistycznego działania tu i teraz, oddolnej polityki opartej na realnych relacjach między ludźmi, oraz ostrzegała, że spekulacje o przyszłości czy ukrytych mechanizmach historii mogą odwracać uwagę od tego, co namacalne⁵²⁰. w kontekście transformacji energetycznej jej myśl każe pytać, kto ma sprawczość w tych procesach i czy wizje przyszłości przekładają się na polityczne decyzje w teraźniejszości. Jej słowa o „brutalności faktów”⁵²¹ mobilizują, by nie zapominać o społeczności górniczej w Turowie. Ludziach tracących grunt pod nogami, kiedy snujemy szczytne wizje zielonej przyszłości. To przypomnienie, że empatia i konkretne działania (np. konsultacje społeczne, programy osłonowe, inwestycje w nowe miejsca pracy) muszą iść w parze z wyobraźnią, aby transformacja była autentycznie sprawiedliwa.

Odrobina nadziei

Warto przy tym dodać, że poza wydarzeniami organizowanymi przez BUP pojawiają się również inne inicjatywy w ramach których lokalni działacze kreują wizje Opolna-Zdrój po zakończeniu ery węgla. Działania te zakładają czynny udział mieszkańców, od wspólnych rozmów o możliwych kierunkach rozwoju po integracyjne wydarzenia kulturalne, takie jak festiwal „Wehikule czasu do Opolna-Zdroju”, podczas którego odtwarza się przedwojenny klimat uzdrowiska z jego dawnymi strojami, tańcami i kawiarenkami⁵²². Równolegle funkcjonuje tu nurt *pamięciowy*: miejscowi animatorzy kultury starają się ocalić historię regionu poprzez upowszechnianie wiedzy o zaginionych wsiach. Dom Kołodzieja, zabytkowy budynek przeniesiony z opuszczonych Wigancic do pobliskiego Zgorzelca, służy dziś jako przestrzeń corocznego święta dawnych mieszkańców, potomków i sympatyków trójstyku⁵²³. Wokół Domu Kołodzieja wyłoniła się oddolna koalicja regionalistów, która nie poprzestaje na działaniach symbolicznych, których celem stała się *rekonstrukcja* Wigancic Żytawskich jako aktu sprawiedliwości ekologiczno-kulturowej, z udziałem architektów, archeologów, botanistów i inżynierów⁵²⁴. Ten szeroki sojusz aktywizmu, sztuki i nauki pokazuje, że sprawczość nie jest tu abstrakcją, a dzięki wyobraźni i determinacji, mogą zostać wprowadzone realne zmiany.

⁵²⁰ Hannah Arendt, *Responsibility and judgment* (New York: Schocken Books, 2003), 275.

⁵²¹ Ibid., 261-263.

⁵²² Powiat Zgorzelecki, „Wehikule czasu do Opolna Zdroju”, 5 września 2022, *Powiat Zgorzelecki – Aktualności*, dostęp 20 czerwca 2025, <https://powiatzgorzelecki.pl/wehikulem-czasu-do-opolna-zdroju/>.

⁵²³ Powiat Zgorzelecki, „XV Zjazd Mieszkańców Wigancic Żytawskich”, *Powiat Zgorzelecki – Aktualności*, 2 czerwca 2025, dostęp 20 czerwca 2025, <https://powiatzgorzelecki.pl/xv-zjazd-mieszkancow-wigancic-zytawskich/>.

⁵²⁴ Urban, „Kopalnia pochłonięła ich wioskę.”

Innym przykładem, który jeszcze bardziej rozbudza wyobraźnię jest Pödelwitz, niewielka wieś w Saksonii, która przez lata była przeznaczona do likwidacji w wyniku planowanego poszerzenia odkrywki węgla brunatnego. Dzięki determinacji mieszkańców, którzy powołali stowarzyszenie *Pödelwitz hat Zukunft*, udało się zatrzymać proces wysiedleń i zachować miejscowość⁵²⁵. Kluczowe jednak jest, by nie mitologizować tego przypadku jako uniwersalnego „przepisu na sukces”. Jego powodzenie wynikało z unikalnego splotu oddolnej mobilizacji z silnym zapleczem legislacyjnym i finansowym: wsparciem władz landu, uwzględnieniem w planach transformacji regionu i dostępem do funduszy strukturalnych UE. Obecnie Pödelwitz realizuje projekty modelowej wsi postwęglowej – od lokalnej energetyki odnawialnej po gospodarkę obiegu zamkniętego – jednak inicjatorzy podkreślają, że te działania są możliwe tylko dzięki formalnym gwarancjom trwałości i finansowaniu inwestycji. Dla Opolna przykład ten jest raczej ostrzeżeniem niż wzorcem: oddolne użytkowanie przestrzeni i kreatywność mieszkańców wymagają ram prawnych i ekonomicznych, bez których transformacja może pozostać jedynie w sferze deklaracji.

Konin i Bełchatów korzystają już z *map drogowych* ku przyszłości bez węgla, podczas gdy Opolno-Zdrój utknęło w przedłużającej się teraźniejszości kopalnianej bez określonego końca. w takiej sytuacji spekulatywne projekty artystyczne są próbą przełamania impasu, dając społeczności namiastkę wizji, że życie po węglu jest możliwe. Perspektywa Tsing pozwala dostrzec w tych peryferyjnych „szwach” szansę na nowe początki, a myśl Demosa dowartościowuje wyobraźnię jako siłę sprawczą w obliczu kryzysu. Zarazem Arendt przypomina, by te narracje nie odrywały od rzeczywistości, lecz wspierały odpowiedzialne działanie tu i teraz. Tylko łącząc utopię z konkretnymi działaniami – marzenie o lepszym jutrze z rzetelnym planem i zaangażowaniem społeczności – można uniknąć zarówno paraliżu rozpacz, jak i pustych halucynacji, a zamiast tego realnie przygotować grunt pod przyszłość po węglu.

⁵²⁵ Pödelwitz hat Zukunft e.V., „Ein Modelldorf der ökologischen und sozialen Nachhaltigkeit”, dostęp 20 czerwca 2025, <https://www.poedelwitz.de/en/>.

Podsumowanie

Niniejsza rozprawa została podjęta w kontekście narastającej świadomości bezprecedensowych wyzwań epoki antropocenu. Globalny kryzys klimatyczno-ekologiczny, jawi się jako problem o charakterze przede wszystkim kulturowym – dotyczy systemu wartości i powszechnych pragnień determinujących społeczną odpowiedź na kryzys planetarny. Dotychczasowe narracje i obrazy świata okazały się niewystarczające w obliczu tych przemian. w konsekwencji zaistniała widoczna potrzeba wykreowania nowych opowieści o relacji człowieka z Ziemią oraz tworzenia wizji przyszłości zdolnych inspirować do zmiany, które stoją w poprzek do powszechnie przyjętego podejścia “business as usual”. w tym nowym ujęciu to sztuka może odegrać kluczową rolę jako przestrzeń generowania nowych narracji i wyobrażeń, oferując pole do eksperymentu oraz refleksji nad możliwymi scenariuszami wspólnej przyszłości.

Pomimo doniosłości powyższej problematyki, na styku sztuki i ekokrytyki istniała istotna luka badawcza. Przy tak szerokim spektrum problemów wciąż niewystarczająca jest ilość studiów analizujących, w jaki sposób praktyki artystyczne odpowiadały na kryzys planetarny lub wpływały na kształtowanie społecznych wyobrażeń przyszłości. Wybór tematu niniejszej rozprawy wynikał z przekonania o konieczności próby wypełnienia tej przestrzeni i zaproponowania, w części artystycznej, praktycznych rozwiązań wzmacniających skuteczność sztuki zaangażowanej.

To właśnie poszukiwanie sposobów na zwiększenie *znaczenia i skuteczności jaką może mieć sztuka w obliczu kryzysu antropocenu stało się* głównym problemem badawczym rozprawy. Jako artysta chciałem zrozumieć w jaki sposób współczesna humanistyka środowiskowa i sztuka zaangażowana podejmują temat ekologicznej katastrofy i globalnych przemian, oraz czy, i jak mogę przyczynić się do społeczno-kulturowej zmiany. Tak sformułowany problem wynikał z dostrzeżonej sprzeczności: z jednej strony wiemy, że jako gatunek ludzki jesteśmy odpowiedzialni za dziejące się właśnie zmiany klimatu, z drugiej – pomimo świadomości niewiele robimy wobec tych zagrożeń. Antropocen obnaża impas dotychczasowych sposobów myślenia, kwestionuje rozdział natury i kultury,

wymaga nowego języka. Czy sztuka jest w stanie ten język stworzyć i wpłynąć na nasze postawy? Badanie tej kwestii ma wymiar zarówno teoretyczny, jak i praktyczny. Teoretycznie dotyczy roli narracji i wyobraźni w kształtowaniu postaw społecznych – filozofowie i teoretycy kultury podkreślają, że przezwyciężenie kryzysu wymaga transformacji wyobrażeń, a sztuka może być laboratorium takich przemian. Praktycznie zaś pytanie przekłada się na refleksję wewnątrz pola sztuki: czy artyści mogą realnie oddziaływać na rzeczywistość społeczną, wychodząc poza autonomię galerii i muzeów? w kręgach artystycznych pojawia się wszak wątpliwość, czy sztuka ma jakikolwiek widoczny skutek społeczny – to prowokacyjne pytanie stawiał np. Artur Żmijewski, krytykując bierność sztuki. Rozprawa wpisuje się w te dyskusje, starając się ocenić potencjał sztuki jako czynnika zmiany oraz wskazać na bariery, które mogą ten potencjał ograniczać.

Z powyższego problemu wynika nadrzędny cel badawczy pracy: krytyczne zbadanie strategii artystycznych podejmowanych w epoce antropocenu oraz ocena, na ile strategie te mogą przyczyniać się do kształtowania nowych sposobów myślenia i działania wobec narastającego kryzysu ekologicznego. Aby ten zasadniczy zamiar zrealizować, praca stawia sobie szereg pomniejszych celów. Po pierwsze, prześledzono ewolucję artystycznych postaw wobec problematyki środowiskowej od drugiej połowy XX wieku po czasy najnowsze. Analizie poddano pionierskie działania lat 60. i 70., a następnie kolejne etapy – od sztuki konceptualizującej relację człowieka z naturą, przez akcje performatywne i społeczne, aż po najnowsze tendencje XXI wieku. Te najświeższe zjawiska często wyrastają już wprost z dyskursu antropocenu i myśli posthumanistycznej. Prześledzenie historycznego rozwoju pozwala ukazać, jak stopniowo zmieniały się strategie artystyczne: od estetycznych gestów i lokalnych akcji w stronę coraz bardziej świadomej, globalnej perspektywy, oraz poszukiwania nowych form sprawczości sztuki. Po drugie, praca dąży do identyfikacji kluczowych narracji i metafor, za pomocą których artyści przedstawiają antropocen. Okazuje się, że w sztuce ostatnich dekad pojawiły się charakterystyczne wątki: wizje postapokaliptyczne wyrażające poczucie kresu dawnego świata i nadciągającej katastrofy, międzygatunkowe opowieści starające się wyjść poza antropocentryczny punkt widzenia i włączyć perspektywę innych istot, a także krytyka technologii i kapitalistycznych modeli eksploatacji planety. Te artystyczne narracje pełnią ważną rolę poznawczą – nie są czystą ilustracją danych naukowych, lecz sposobem konceptualizowania doświadczenia antropocenu. Metafory te pomagają wyobrazić sobie inne możliwości koegzystencji i przyszłości, odrywając wyobraźnię od utartych schematów.

Po trzecie, rozprawa stawia sobie za cel ocenę skuteczności i ograniczeń praktyk artystycznych na polu antropocenu. Centralne pytanie brzmi tutaj: na ile działania artystyczne są w stanie wygenerować realną refleksję i przełożyć się na zmianę społeczną? w obliczu ogromu wyzwań pojawia się uzasadniona wątpliwość, czy sztuka – operując w przestrzeni symbolicznej – ma dość mocy sprawczej, by wpływać na postawy i zachowania odbiorców. Dlatego analiza obejmuje zarówno przykłady, gdy sztuka faktycznie otwiera przestrzeń do krytycznego namysłu i wspólnotowego działania, jak i sytuacje, gdy działania artystyczne okazują się powierzchowne, efemeryczne lub łatwo asimilowane przez dominujący system, stając się jedynie estetycznym komentarzem bez trwałych konsekwencji.

Tak sformułowane cele wyznaczyły kierunek rozważań, czym ma być ta praca i w jaki sposób powinna uzupełniać część artystyczną. To z kolei poskutkowało kolejnymi pytaniami badawczymi oraz hipotezami przyjętymi w dysertacji. Rozprawa pyta między innymi: jakie strategie artystyczne były i są stosowane, aby angażować publiczność w kwestie antropocenu i jakie narracje o relacji człowieka ze środowiskiem są poprzez te strategie konstruowane? Zagadnienie to łączy się z historycznym przeglądem ewolucji podejść. Zakładano, że ukazanie ciągłości i zmian od lat 60. po współczesność odsłoni rosnącą świadomość ekologiczną w sztuce oraz coraz śmielsze eksperymenty z formą i treścią w odpowiedzi na kryzys planetarny. Ponadto pytano: w jaki sposób sztuka współczesna korzysta z perspektyw posthumanistycznych, aby poszerzyć wyobraźnię kulturową i włączyć w nią więcej- niż-ludzkich aktorów? Pytanie to wynika z obserwacji, że idee posthumanizmu i nowych ontologii, które zacierają podział natura–kultura i podważają wyjątkowość człowieka, przenikają do praktyk artystycznych. Hipotezą było, że artyści czerpią z tych idei, by tworzyć prace przekraczające tradycyjne granice, np. angażujące zwierzęta, organizmy, technologie jako współtwórców – co poszerza zakres naszej wspólnej wyobraźni o nieludzkie perspektywy. Wreszcie, kluczowe pytanie badawcze dotyczyło realnego wpływu sztuki: czy i w jaki sposób działania artystyczne mogą oddziaływać na świadomość oraz postawy społeczne wobec kryzysu klimatycznego, a jeśli mogą – to jakie warunki sprzyjają ich skuteczności? z tym pytaniem związane próby zarysowania kryteriów skutecznego zaangażowania artystycznego: jak rozpoznać, kiedy sztuka przekłada się na zmianę, poprzez np. inspirowanie dyskusji, budowanie wspólnoty, wpływ na decyzje lokalne, a kiedy pozostaje jedynie wydarzeniem “art-worldowym” bez szerszego rezonansu.

Aby nadać strukturę analizie, poszczególne rozdziały pracy zostały podporządkowane tym pytaniom i związanym z nimi hipotezom badawczym. We wprowadzeniu teoretycznym przyjęto założenie, że w obliczu załamania dawnych podziałów i wizji to właśnie praktyki artystyczne mogą wskazać kierunki myślenia posthumanistycznego, bardziej adekwatnego do epoki antropocenu. Rozdział drugi, poświęcony sztuce wobec wyzwań antropocenu, formułował hipotezę, iż analiza historyczna ujawni stopniowy rozwój sztuki ekologicznej oraz, że najnowsze zjawiska wykształciły nowe sposoby artystycznej sprawczości. Jednocześnie zakładano, że tradycyjne formy ekologicznie zaangażowanej sztuki napotykały istotne ograniczenia, przez co ich realny wpływ na postawy społeczne pozostaje ograniczony. Hipoteza ta stanowiła również podstawę dla rozważań artystycznych, w których pojawia się potrzeba poszukiwania nowych strategii wykraczających poza konwencjonalne ramy świata sztuki. Następnie, w rozdziale trzecim postawiono hipotezę, że postsztuka, łącząca praktyki artystyczne z aktywizmem społecznym, może stanowić odpowiedź na zidentyfikowane wcześniej ograniczenia tradycyjnej sztuki. Zakładano, że hybrydowe działania na styku sztuki i życia społecznego posiadają potencjał przynoszenia realnych efektów, takich jak integracja lokalnej społeczności, inicjowanie proekologicznych przedsięwzięć czy wzmacnianie dyskursu zmian, ale jednocześnie rozszerzenie pola sztuki o bezpośrednią użyteczność wiąże się z napięciami i ryzykiem. Hipoteza ta przewidywała zatem, że postsztuka zwiększa sprawczość sztuki w sferze społecznej, lecz niesie ryzyko instrumentalizacji sztuki i utraty jej autonomii, a także rodzi nowe dylematy np. kto ma prawo definiować cele społecznego działania artysty, czy zaangażowanie nie prowadzi do wykorzystania sztuki do celów politycznych kosztem jej wartości. Ostatnim elementem struktury badawczej było studium przypadku w rozdziale czwartym, pomyślane jako empiryczna weryfikacja wcześniejszych tez. Postawiono tu pytanie badawcze, czy oddolne, kolektywne działania artystyczne w konkretnej lokalnej społeczności dotkniętej kryzysem ekologicznym mogą realnie wpłynąć na sytuację – na przykład zintegrować mieszkańców, nagłośnić problem i przyczynić się do poszukiwania rozwiązań. Testowano zatem, na ile w praktyce potwierdzi się założenie, że sztuka angażująca się bezpośrednio „w terenie” może stać się katalizatorem zmiany, ale też sprawdzano, z jakimi ograniczeniami się spotka wobec realiów społeczno-politycznych.

Realizacja powyższych celów i weryfikacja hipotez wymagały zastosowania zróżnicowanych metod badawczych o charakterze jakościowym i interdyscyplinarnym. Część teoretyczna pracy została zaprojektowana jako pogłębiona analiza krytyczna

w obszarze sztuk plastycznych, czerpiąca z dorobku kilku dyscyplin. Fundament badań stanowiły metody humanistyki – przede wszystkim analiza literatury teoretycznej oraz analiza dyskursu artystycznego – połączone z metodologią historii sztuki i studiów kulturowych. Niniejsza rozprawa ma charakter teoretyczno-badawczy, co oznacza, że nie ogranicza się do opisu zjawisk artystycznych, lecz także je interpretuje i ocenia w świetle przyjętych ram teoretycznych. Wykorzystano podejście transdyscyplinarne: badania nad sztuką sprzęgnięto z koncepcjami wywiedzionymi z ekologii, antropologii, filozofii posthumanistycznej czy socjologii. Przede wszystkim przeprowadzono analizę licznych przykładów sztuki współczesnej odnoszących się do kryzysu ekologicznego. Obejmowała ona zarówno studia nad dziełami sztuki, jak i nad ich kontekstem. Każdy analizowany przykład osadzano w szerszej perspektywie: uwzględniono wypowiedzi i deklaracje artystów, manifesty programowe, teksty krytyczne oraz opisy kuratorskie wystaw, które towarzyszyły danym działaniom. Dzięki temu badanie objęło nie tylko same obiekty czy akcje artystyczne, ale też towarzyszące im narracje i instytucjonalne ramy, umożliwiając wgląd w to, jak sztuka komunikuje ideę antropocenu i jak jest odbierana społecznie. Zastosowanie analizy dyskursu, rozumianej jako badanie języka, pojęć i metafor pojawiających się wokół sztuki ekologicznej, pozwoliło wychwycić dominujące narracje w przestrzeni artystycznej oraz zidentyfikować granice i pułapki tego dyskursu.

Z perspektywy artysty–praktyka, szczególnie istotnym komponentem metodologicznym, było rozszerzenie pola badawczego o analizę konkretnych inicjatyw wystawienniczych i działań w przestrzeni publicznej. w pracy uwzględniono studia przypadków wybranych wystaw sztuki, podejmujących temat antropocenu, organizowanych w Polsce w latach 2019–2025. Przyjrzano się założeniom kuratorskim tych wystaw, zastosowanym narracjom ekspozycyjnym oraz reakcjom publiczności i krytyki. Ten fragment badań miał na celu sprawdzenie, w jaki sposób instytucje artystyczne komunikują problematykę antropocenu i czy potrafią one realnie zaangażować odbiorców. Analiza katalogów, opisów czy recenzji w połączeniu z kontekstem społeczno-kulturowym tych wydarzeń umożliwiła osadzenie praktyk artystycznych w szerszym dyskursie pokazano, jak sztuka funkcjonuje w obiegu publicznym oraz jakie narracje i emocje generuje w realnym kontakcie z widownią.

Zwieńczeniem części teoretycznej stało się zastosowanie metod badawczych w terenie – w formie studium przypadku – co nadało pracy walor empirycznej weryfikacji rozważań. w rozdziale czwartym dokonano pogłębionej analizy przypadku miejscowości Opolno-Zdrój w bezpośrednim sąsiedztwie Kopalni Węgla Brunatnego Turów. Tam właśnie w ostatnich

latach miały miejsce oddolne działania artystyczno-społeczne (w których jako artysta byłem aktywnym uczestnikiem), czyniące z Opolna swoiste laboratorium sztuki zaangażowanej. w ramach studium przypadku zebrano obszerny materiał empiryczny: informacje o kontekście lokalnym oraz o konkretnych interwencjach artystycznych realizowanych na miejscu. Przeanalizowano, jakie działania artystyczne podjęto, jaki był ich przebieg, kto był w nie zaangażowany i jakie reakcje wywołały. Ta analiza terenowa posłużyła do „zderzenia” teorii z praktyką – umożliwiła sprawdzenie w realnych warunkach, na ile opisywane wcześniej strategie artystyczne faktycznie przekładają się na oddziaływanie społeczne. Działania te pozwoliły przetestować wcześniej sformułowane hipotezy – czy rzeczywiście sztuka postartystyczna potrafi zintegrować społeczność i stać się katalizatorem zmiany, a także jakie napotyka przeszkody w starciu z czynnikami polityczno-ekonomicznymi. Metodologicznie, case study łączyło obserwację i analizę jakościową z perspektywą uczestniczącą. Takie podejście badawcze w którym łączyłem metody analizy teoretycznej z badaniami terenowymi, zapewniło wieloaspektowe ujęcie tematu. Przyjęta metodologia została podporządkowana celowi badawczemu: umożliwiła nie tylko opisanie i skontekstualizowanie zjawisk artystycznych, ale także ocenę ich sprawczości oraz weryfikację stawianych tez. Dzięki temu wnioski rozprawy są osadzone zarówno w literaturze i teoriach zapewniają to rzetelność merytoryczną, jak i sprawdzone w realnym działaniu, gwarantując praktyczną weryfikację konkluzji.

Wyniki przeprowadzonych analiz w znacznej mierze potwierdziły początkowe założenia badawcze, przynosząc zarazem pogłębione, zniuansowane odpowiedzi na postawione pytania. Po pierwsze, potwierdzona została teza o kulturowo-wyobrażeniowym wymiarze kryzysu antropocenu oraz o potencjalnej roli sztuki jako czynnika zmiany. w obliczu załamania tradycyjnych paradygmatów myślenia o relacji człowieka ze światem, co manifestują choćby koncepcje Kapitałocenu, Chthulucenu czy hipoteza Gai, pojawia się przestrzeń dla nowych narracji. Sztuka współczesna już tę przestrzeń częściowo wypełnia, włączając się w proponowanie alternatywnych sposobów rozumienia rzeczywistości. Praca wykazała, że wielu artystów aktywnie reaguje na zdiagnozowany „kryzys wyobraźni” – ich twórczość staje się formą poszukiwania języka opisującego splątanie człowieka z biosferą i drogą do przełamania paradygmatu „człowieka jako centrum”. Analiza źródeł krytycznej humanistyki, od Ewy Bińczyk po Donnę Haraway czy Timothy’ego Mortona, zestawiona z przykładami sztuki pokazała wyraźnie, że artyści podejmują dialog z tymi ideami – ilustrują je, rozwijają lub komentują – przez co sztuka jawi się jako aktywny uczestnik dyskursu o antropocenie. Co ważne, z analizy wynika, że ten udział sztuki nie

ogranicza się do biernego obrazowania danych naukowych; przeciwnie, sztuka często krytycznie interweniuje w dominujące opowieści np. demaskując fałszywe obietnice „zielonego kapitalizmu”, uwrażliwiając na perspektywę innych gatunków czy unaoczniając emocjonalny wymiar katastrofy. Tak więc pytanie o to, czy sztuka może wносить nową jakość do zbiorowej odpowiedzi na kryzys, uzyskało odpowiedź twierdzącą – choć, jak zaraz zostanie omówione, z istotnymi zastrzeżeniami co do granic tej sprawczości.

Historyczna i krytyczna analiza sztuki ekologicznej w rozdziale drugim potwierdziła postawioną hipotezę o ewolucji strategii artystycznych, a jednocześnie uwidoczniła napotykane ograniczenia. Zrekonstruowano ciągłość rozwoju tego nurtu: od pierwszych gestów w latach 60. gdy artyści tacy jak Robert Smithson czy Nancy Holt zwrócili się ku pejzażowi i materii natury, przez lata 70. i 80., charakteryzujące się eksperymentami ze sztuką konceptualną, efemeryczną i pojawieniem się tematyki ekologii codzienności, np. w pracach Mierle Laderman Ukeles, po przełom lat 90. i 2000., gdy sztuka zaangażowana ekologicznie stała się bardziej widoczna również instytucjonalnie. w XXI wieku zakres form artystycznych odnoszących się do splątanych relacji człowieka ze środowiskiem uległ znacznemu rozszerzeniu. Pojawiły się takie zjawiska, jak bioart (wykorzystujący żywe organizmy i biotechnologie jako medium, co wprost podejmuje kwestię relacji człowiek-inne gatunki) sztuka wykorzystująca nowe media i dane klimatyczne (prace wizualizujące zmiany środowiska, posługujące się technologiami jak AI czy Big Data), czy wreszcie praktyki społeczno-artystyczne, gdzie artyści działają w lokalnych społecznościach nad konkretnymi problemami ekologicznymi (np. projekty ogrodów społecznych, kolektywne akcje sprzątania i rekultywacji terenów). Ta różnorodność potwierdza, że sztuka poszukuje nowych sposobów działania adekwatnych do skali kryzysu – od działań symbolicznych przenosi się ku działaniom procesualnym, relacyjnym, a nawet pragmatycznym. Hipoteza o pojawieniu się nowych form sprawczości artystycznej została zatem potwierdzona. Przykładowo, we współczesnych realizacjach twórcy niejednokrotnie wcielają się w role animatorów czy edukatorów, próbując realnie wpływać na otaczającą rzeczywistość. Jednakże analiza ujawniła także istotne ograniczenia wpływu sztuki ekologicznej, zgodnie z przewidywaniami zawartymi w hipotezie. Wiele zbadanych przedsięwzięć artystycznych – zwłaszcza tych spektakularnych, sygnowanych przez duże instytucje – okazało się mieć ograniczony zasięg oddziaływania poza światem sztuki. Wskazano zjawiska takie jak „estetyzacja katastrofy” czy artystyczny greenwashing, które stanowią poważne wyzwanie. Niektóre

prace eksponują piękno destrukcji, np. efektowne instalacje ukazujące topniejące lodowce, co paradoksalnie może prowadzić do pewnej estetycznej fascynacji zagładą zamiast mobilizacji do działania. Inne projekty ekologiczne były promowane przez instytucje deklarujące troskę o planetę, finansowane przez korporacje zanieczyszczające środowisko. Tego rodzaju pozorne zaangażowanie osłabia wiarygodność sztuki jako czynnika zmiany. Co więcej, ograniczenia instytucjonalne i ekonomiczne okazały się realną barierą: artyści często muszą działać w ramach systemu sztuki, który wymaga atrakcyjności medialnej i wsparcia finansowego sponsorów, co nie zawsze sprzyja głębokiemu aktywizmowi. Praca wskazuje, że oddziaływanie sztuki pozostaje często symboliczne i rozproszone – może skłonić jednostki do refleksji, ale rzadko przekłada się na natychmiastowe zmiany polityczne czy gospodarcze. Weryfikacja hipotezy przyniosła więc obraz ambiwalentny: sztuka jest ważnym głosem w debacie o antropocenie i posiada zdolność wpływania na sferę idei oraz wartości, lecz jej bezpośrednia skuteczność społeczno-polityczna pozostaje ograniczona i zależna od szeregu czynników zewnętrznych.

W odpowiedzi na te ograniczenia, rozważania z części teoretycznej skierowały się ku koncepcji “postsztuki” i strategiom postartystycznym w rozdziale trzecim, co pozwoliło zbadać hipotezę o poszerzeniu pola sztuki w stronę aktywizmu. Analiza teoretyczna i studia przykładów potwierdziły, że już w XX wieku zaczęła się kształtować nowa formuła praktyki artystycznej, która świadomie przekracza ramy autonomicznego świata sztuki. Pojęcia “sztuki postartystycznej”, wywodzące się m.in. z myśli Jerzego Ludwińskiego czy idei “rzeźby społecznej” Josepha Beuysa, wskazują na dążenie, aby sztukę traktować jako narzędzie bezpośredniego działania społecznego. Praca wykazała, że w kontekście antropocenu trend ten zyskał na aktualności: wielu współczesnych artystów, znużonych nieskutecznością tradycyjnych form protestu artystycznego, wchodzi w role działaczy, organizatorów czy mediatorów społecznych. Przytoczone przykłady – od globalnych wydarzeń, jak Documenta 15, po lokalne inicjatywy artystyczno-aktywistyczne – potwierdziły, że postsztuka wnosi nową energię i poszerza pole działania sztuki tam, gdzie wcześniej dominowała sztuka galeryjna. Hipoteza zakładająca, że hybrydowe działania artystyczno-społeczne mogą przynosić realne efekty, została częściowo zweryfikowana pozytywnie. Stwierdzono, że projekty postartystyczne potrafią integrować społeczności, budować świadomość oddolną, a czasem inicjować konkretne przedsięwzięcia – słowem, przekładać język sztuki na język społecznej zmiany. Takie efekty nie były typowe dla bardziej klasycznych form sztuki ekologicznej, co sugeruje, że przekroczenie granic

sztuki zwiększa jej sprawczość w pewnych obszarach. Jednocześnie jednak analiza krytyczna ujawniła napięcia i paradoksy wpisane w strategię postartystyczne. Po pierwsze, pojawia się kwestia instrumentalizacji sztuki – gdy wartość artystyczna dzieła zostaje podporządkowana celom społecznym lub politycznym, rodzi się pytanie, czy wciąż mamy do czynienia ze sztuką, czy już wyłącznie z aktywizmem i czy to ewentualne rozmycie granic jest problemem, czy wręcz przeciwnie – nową wartością. Po drugie, odnotowano utratę autonomii sztuki: część artystów obawia się, że angażując się w bezpośrednią działalność, tracą swobodę eksperymentu i krytycznej dystynkcji, jaka płynie z autonomii pola artystycznego. Ponadto, skuteczność polityczna postsztuki okazała się dyskusyjna w szerszej skali. Analizowane inicjatywy, choć pełne entuzjazmu i wartościowych działań lokalnych, często natrafiały na bariery systemowe – podobnie jak tradycyjny aktywizm obywatelski. Ostatecznie więc rozważania te doprowadziły do konkluzji, że postsztuka jest obiecującym kierunkiem zwiększania zaangażowania i realności sztuki, wnosi nowe perspektywy etyczne i społeczne do praktyk artystycznych, ale nie jest wolna od problemów. Wymaga ciągłego balansowania między utopijną wizją sztuki jako siły naprawczej, a rygorami rzeczywistości, które mogą tę wizję podkopywać.

Empiryczna weryfikacja hipotez w Opolnie Zdroju wykazała, że oddolna sztuka zaangażowana może inspirować i integrować ludzi, jednak nie zastąpi działań systemowych, jeśli te zawodzą. Sztuka stała się tam narzędziem budowania wspólnoty – mieszkańcy poczuli, że nie są sami w obliczu zagrożenia, że ich doświadczenie zostaje wysłuchane i wyrażone poprzez kreatywne formy. To potwierdziło przewidywany potencjał integracyjny i katalityczny sztuki: działania artystyczne przetłumaczyły abstrakcyjny problem ekologiczny na język przeżyć lokalnej społeczności, wzmacniając ich głos w debacie publicznej. Dzięki sztuce o Opolnie zrobiło się głośniejsze w mediach, nastąpiła pewna mobilizacja władz lokalnych i włączenie tematu do szerszej dyskusji o sprawiedliwej transformacji regionów pogórnich. Można więc uznać, że hipoteza o pozytywnym wpływie postsztuki na mikrospołeczność znalazła potwierdzenie – sztuka dostarczyła mieszkańcom narzędzi ekspresji i platformy solidarności, co samo w sobie jest cennym osiągnięciem. Jednak studium przypadku ukazało również ostro granice tej sprawczości. Pomimo twórczych protestów i nagłośnienia problemu, degradacja miejsca nadal postępuje. Kopalnia Turów kontynuuje działalność na mocy decyzji politycznych, a poziom wód gruntowych w okolicy dalej się obniża. Sztuka nie mogła zatrzymać „brutalnych faktów” geologicznych i ekonomicznych, gdy brakowało woli politycznej do ich zmiany. Co więcej, życie mieszkańców nadal naznaczone jest

niepewnością – wciąż czekają na konkretny plan rekompensat i działań osłonowych, a wiele rodzin żyje w zawieszeniu, licząc na wykup domów. Sama sztuka nie rozwiąże tych strukturalnych problemów, może jedynie łagodzić ich psychospołeczne skutki. w pracy przywołano kontrastujący przykład innej zagrożonej wsi – Pödelwitz w Niemczech – gdzie protesty mieszkańców wsparte przez działania oddolne zakończyły się sukcesem, ale stało się tak głównie dzięki systemowym decyzjom politycznym o odchodzeniu od węgla. Ten kontrast uwypuklił wniosek, że dla realnej skuteczności oddolnych inicjatyw artystycznych potrzebne jest sprzężenie ich z szerszymi zmianami instytucjonalnymi. Badania w Opolnie potwierdziły główne założenia rozprawy w skali lokalnej: sztuka może stać się iskrą zapalną, duchowym spoiwem i nośnikiem nowych narracji w społeczności, ale nie zastąpi czynników polityczno-ekonomicznych w sprawczości makroskalowej. To ważne dopełnienie obrazu, gdzie badanie terenowe pozwoliło przełożyć teoretyczne rozważania na konkret i wykazać, że wizja sztuki jako panaceum jest równie nieuprawniona, co jej całkowite przekreślanie. w efekcie wyłoniła się konkluzja o konieczności współdziałania sztuki z innymi domenami życia społecznego – sztuka może inicjować zmiany w sferze świadomości, wyobraźni, relacji międzyludzkich, ale dopiero w połączeniu z działaniami politycznymi, edukacyjnymi czy naukowymi może przełożyć się na trwałe przeobrażenia rzeczywistości.

Część teoretyczna rozprawy wnosi w ten sposób szereg unikalnych wartości, ustaleń i perspektyw do badań nad sztuką w kontekście antropocenu, wzbogacając dyskurs akademicki. Stanowi jednak przede wszystkim źródło refleksji, w jaki sposób wzmocnić sprawczy potencjał praktyk artystycznych. Ponadto, praca stanowi kompleksową syntezę interdyscyplinarną, która łączy teorię sztuki z najnowszymi nurtami humanistyki środowiskowej. Dzięki temu badania nad sztuką zostają osadzone w szerszym kontekście refleksji o antropocenie – rozprawa pokazuje, że analizy artystyczne nie mogą pomijać aktualnej wiedzy o zmianach planetarnych i toczącej się wokół nich debaty intelektualnej. Takie powiązanie dyscyplin stanowi wartość dodaną: otwiera pole sztuk plastycznych na dialog z naukami o Ziemi, filozofią i socjologią, co sprzyja wypracowaniu nowego języka opisu praktyk artystycznych uwikłanych w problematykę globalną. Pomimo nadziei autora pokładanej w roli sztuki, praca proponuje krytyczną jej ocenę wobec kryzysu ekologicznego, unikając jednostronności. w dotychczasowych dyskusjach często ścierały się dwie postawy: romantyczna wiara w artystę jako zbawcę świata oraz sceptyczny pogląd, że sztuka nie ma realnego znaczenia poza własnym polem. Niniejsza rozprawa, poprzez wnikliwą analizę konkretnych przypadków i idei, ukonkretyzowała zarówno

potencjał, jak i ograniczenia sztuki. Tak ujęta perspektywa jest cenna, bo pozwala budować dalsze badania i działania na realistycznych podstawach – dostrzegając siłę sztuki w kształtowaniu wyobraźni i dyskursu, a jednocześnie rozumiejąc, jakie są granice tego oddziaływania. Praca wnosi również nową wiedzę faktograficzną i analityczną do badań nad sztuką ekologiczną, zwłaszcza w kontekście polskim. Dokumentacja i analiza działań w Opolnie-Zdroju, to oryginalny wkład empiryczny. Dotąd zagadnienia te nie były szeroko opracowane w literaturze, a studium konkretnych inicjatyw wzbogaca rozumienie tego, jak walka o sprawczość sztuki przekłada się na praktykę artystyczną w Polsce. Jednocześnie pokazanie polskich doświadczeń na tle globalnym podkreśla ich specyfikę i znaczenie: lokalne działania mogą wnosić istotne perspektywy do światowej dyskusji traktując kasus Opolna jako przykład społeczności zmagającej się z dziedzictwem przemysłu węglowego, analogicznie do wielu innych miejsc na świecie. Dysertacja ta porządkuje i konceptualizuje terminologię z pogranicza sztuki i ekologii. Wprowadzenie i objaśnienie pojęć z zakresu ekokrytyki, a następnie odniesienie ich do praktyk artystycznych tworzy ramy teoretyczne, z których mogą korzystać kolejni badacze sztuki. Także analiza krytyczna zjawisk takich jak estetyzacja katastrofy czy artwashing w sztuce ekologicznej pomaga wyznaczyć kryteria oceny autentyczności zaangażowanych praktyk artystycznych. Wskazanie, dlaczego pewne działania pozostają powierzchowne i co odróżnia je od działań rzeczywiście transformujących świadomość, pozwala uniknąć pułapki pozorności i zwiększyć oddźwięk społeczny sztuki. w pracy skupiono się na praktykach postartystycznych jako dominującej tendencji pośród innych nurtów sztuki współczesnej, które dzięki swej specyfice mają potencjał stać się sztuką prawdziwie użyteczną. w kontekście kryzysu klimatycznego, postsztuka nabiera dodatkowego wymiaru – może stać się strategią radzenia sobie ze skutkami katastrofy i próbą wypracowania alternatywnych modeli działania i wdrażania ich w codzienność. To perspektywa, która może zainspirować dalsze badania na styku ekokrytyki i teorii sztuki, a także zachęcić artystów do odważniejszego eksperymentowania z formami kolektywnej współpracy. Wreszcie, wnioski płynące z rozprawy mają znaczenie nie tylko dla teorii, ale i dla praktyki artystycznej. Uświadamiają wagę dialogu sztuki z nauką, aktywizmem i polityką – czyli tworzenia transdyscyplinarnych platform, na których twórcy, badacze i działacze społeczni wspólnie wypracowują język zmiany. Taki postulat wypływa z przekonania, które rozprawa silnie argumentuje: że przemiana społeczno-kulturowa jest warunkiem przetrwania w antropocenie, a bez sztuki – rozumianej jako przestrzeń, gdzie rodzą się nowe idee, empatia i wrażliwość na złożoności świata – przemiana ta byłaby niepełna.

Przeprowadzone analizy teoretyczne ujawniły jednak też istotną lukę w dotychczasowych podejściach artystycznych do wyzwań antropocenu. Pomimo różnych strategii sztuka w obliczu kryzysu planetarnego często grzęźnie w impasie wyobraźni: potrafi zwrócić uwagę na katastrofalne perspektywy, ale nie oferuje narzędzi, które prowadziłyby odbiorców od refleksji do realnego działania. Już sama kategoria działania pozycjonująca je w polu sztuki, stanowi wytrych, który osłabia efekt zrzucając z odbiorcy jakiejkolwiek konsekwencje, kiedy w swym odczuciu jest wyłącznie widzem spektaklu. Odpowiedzią na tak zdiagnozowany problem mogą być praktyki postartystyczne, które mieszają się z rzeczywistością w sposób, który dla widza, czy jak by to powiedział Wright „użytkownika”, jest nie do odróżnienia. Brak jednak w tych strategiach myślenia długofalowego, włączającego perspektywę, co po projekcie, pozbawia ich trwałego oddziaływania. Konkluzją części teoretycznej jest więc potrzeba wypracowania nowego modelu działalności artystycznej, który przewycięży te ograniczenia. Modelem zdolnego przekuć krytyczną wyobraźnię na trwałe, wspólnotowe działania i zapewnić większą sprawczość sztuki w obliczu kryzysu antropocenu. Identyfikacja tej luki stała się bezpośrednim impulsem do próby opracowania własnej propozycji konceptualnej, mającej na celu odpowiedź na zdiagnozowane braki.

Z tego powodu część artystyczna pracy poświęcona została autorskiemu projektowi o nazwie „Współczynnik Użytkowania” (WU), stanowiącemu próbę praktycznej odpowiedzi na powyższe rozpoznanie. Projekt ten został pomyślany jako narzędzie wspierające planowanie, realizację i utrzymanie społecznie zaangażowanych działań artystycznych, tak aby zwiększyć ich realny i długofalowy wpływ. Geneza WU wyrasta bezpośrednio z wniosków części teoretycznej – jego celem jest wypełnienie luki między jednorazowym, symbolicznym gestem a trwałą zmianą społeczną. w praktyce Współczynnik Użytkowania przyjmuje formę ramy metodologicznej porządkującej proces twórczy od momentu sformułowania *Propozycji*, poprzez etap *Użycia* projektu przez odbiorców (przekształconych w jego aktywnych użytkowników), aż po fazę *Utrzymania* wypracowanych rozwiązań w czasie. Tak zaplanowany cykl ma pomóc twórcom i społeczności w podejmowaniu świadomych decyzji: czy i jak kontynuować rozpoczętą inicjatywę, kiedy wprowadzić ewentualne korekty, bądź kiedy zakończyć działania lub przekazać ich efekty lokalnym aktorom do dalszego wykorzystania.

WU wpisuje się w nurt dążeń do przeformułowania roli sztuki z czysto estetycznej na społeczną i użytkową. Odwołuje się do idei sztuki użytecznej (*Arte Útil*) Tanii Bruguery oraz koncepcji *usership* Stephena Wrighta, które akcentują przesunięcie roli odbiorcy

z biernego widza na aktywnego użytkownika dzieła. Czerpie także z tradycji rzeźby społecznej Josepha Beuysa, zakładającej twórcze kształtowanie tkanki społecznej niczym materiału artystycznego. Ponadto projekt nawiązuje do postulatów epoki postartystycznej Jerzego Ludwińskiego, zacierającego granice między sztuką a życiem codziennym, jak również korzysta z doświadczeń sztuki relacyjnej, budującej tymczasowe mikro-wspólnoty uczestników. WU uwzględnia także perspektywę posthumanistyczną – włączając do procesu więcej-niż-ludzkich uczestników (elementy środowiska naturalnego) – oraz inspirowane ideami postwzrostu, kładąc nacisk na działanie w *granicach* planetarnych i zasadę „nie szkodzić”. Dzięki tak szerokiej podstawie teoretycznej narzędzie to pozostaje zakorzenione w polu sztuki, ale jednocześnie rozszerza jego oddziaływanie, oferując praktyczne kryteria projektowania i ewaluacji skuteczności interwencji artystycznych. Co ważne, WU bezpośrednio nawiązuje do pytań postawionych wcześniej w rozprawie – o warunki, w jakich sztuka może realnie wpływać na społeczeństwo i środowisko – proponując konkretny sposób przełożenia krytycznej refleksji na wspólne działania przekładające się na trwałą zmianę.

Ostateczny wydźwięk pracy *„Sztuka w epoce antropocenu”* podkreśla konieczność budowania odpowiedzialnej świadomości zarówno badawczej, jak i artystycznej. Połączenie szczegółowej refleksji teoretycznej z autorskim eksperymentem twórczym pokazało, że w obliczu kryzysu planetarnego sztuka może odgrywać istotną rolę jako katalizator zmiany, ale tylko pod warunkiem przekroczenia tradycyjnych schematów działania i krytycznego namysłu nad własnymi ograniczeniami. Zintegrowane podejście zaprezentowane w rozprawie – łączące analizę i praktykę – stanowi przykład poszukiwania nowych dróg w odpowiedzi na wyzwania antropocenu. Taka postawa, świadoma kontekstu społeczno-ekologicznego, unika zarówno naiwnego idealizmu, jak i paraliżującego cynizmu. W zamian proponuje zaangażowanie oparte na refleksji: tworzenie nowych narracji i narzędzi (jak WU) przy jednoczesnym poczuciu odpowiedzialności za realne skutki podejmowanych działań. Tym samym rozprawa wnosi wkład w pogłębienie dyskusji o roli sztuki w dobie antropocenu, wskazując, że tylko poprzez połączenie wyobraźni z praktycznym działaniem oraz krytycznej świadomości z odwagą interwencji możemy realnie zmierzyć się z kryzysem i współtworzyć bardziej zrównoważoną przyszłość.

Bibliografia

Arendt, Hannah. Responsibility and judgment (New York: Schocken Books, 2003)

Bakke, Monika. Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2011)

Barad, Karen. Spotkanie z wszechświatem w pół drogi. Fizyka kwantowa a splątanie materii ze znaczeniem, przeł. Sławomir Królak (Poznań: WBPiCAK, 2024)

Bennett, Jane. Vibrant Matter: a Political Ecology of Things (Durham, NC: Duke University Press, 2010), Przedmowa (Preface) VIII

Bishop, Claire. „Antagonism and Relational Aesthetics”, October, nr 110 (jesień 2004)

Bishop, Claire. Sztuczne piekła: Sztuka partycypacyjna i polityka widowni (Warszawa: Bęc Zmiana, 2015)

Bińczyk, Ewa. Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA, 2018)

Bińczyk, Ewa. Uspołecznianie antropocenu. Ekowerwa i ekologizowanie ekonomii (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2023)

Bińczyk, Ewa. Cichocki Sebastian, Depczyński Jakub, Lewandowska Jagna, Stefańska Bogna, Przewodnik po wystawie Wiek półcienia: Sztuka w czasach planetarnej zmiany, red. Jakub Depczyński, Agnes Dudek, Zofia Kozik i Kacha Szaniawska (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2020)

Bochenek, Maksymilian. KLIMAKS, red. Piotr Salewski (Gdynia: Muzeum Emigracji w Gdyni, 2021)

Bourriaud, Nicolas. Estetyka relacyjna, tłum. Łukasz Białkowski (Kraków: MOCAR, 2012)

Braidotti, Rosi. Po człowieku, przeł. Emilia Konopka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014)

Crutzen, Paul J.. Eugene F. Stoermer i Will Steffen, "The 'Anthropocene'", w *The Future of Nature: Documents of Global Change*, red. Libby Robin, Sverker Sörlin i Paul Warde (New Haven: Yale University Press, 2013)

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

Demos, T.J.. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today* (Berlin: Sternberg Press, 2017)

Demos, T.J.. *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology* (Berlin: Sternberg Press, 2014)

Demos, Termin zaczerpnięty od T.J.Demosa.T. J.. *Radical Futurisms: Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-to-Come* (Berlin: Sternberg Press, 2023)

Demos, T.J.. *Beyond the World's End: Arts of Living at the Crossing* (Durham: Duke University Press, 2020)

Demos, T.J.. „Contemporary Art and the Politics of Ecology: An Introduction,” *Third Text* 27, nr 1 (styczeń 2013)

Depczyński, Jakub. „Na krawędzi odkrywki. Praktyki postartystyczne i zaangażowanie klimatyczne na plenerach w Opolnie-Zdroju,” *Czas Kultury*, nr 1 (2024)

Depczyński, Jakub i Stefańska Bogna. „Mniej znaczy dość. Kultura umiaru na konceptualnych plenerach artystycznych w Polsce lat siedemdziesiątych,” *Kultura Współczesna* 1(117) (2022)

Dziamski, Grzegorz. „Dokumentowanie sztuki jako nowa praktyka artystyczna,” *Sztuka i Dokumentacja* 6 (2012)

Fabijańska, Monika. *ecofeminism(s)* (New York: Thomas Erben Gallery, 2020)

Grudniewska, Melania. „Sztuka-to wszystko”, *Głos Koszaliński*, 253 (9 września 1972).

Gózdź, Szymon. Działalność, struktura i znaczenie galerii „Pod Maną Lisą” (Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2019)

Documenta Fifteen Handbook, . red. Petra Schmidt (Kassel: Hatje Cantz Verlag GmbH, 2022)

Haraway, Donna J.. Manifestly Haraway (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016), 9-10, ProQuest Ebook Central.

Haraway, Donna J.. Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene (Durham: Duke University Press, 2016), 31, 47

Helguera, Pablo. Education for Socially Engaged Art: a Materials and Techniques Handbook (New York: Jorge Pinto Books, 2011)

Hickel, Jason. Mniej znaczy lepiej. o tym, jak odejście od wzrostu gospodarczego ocali świat (Kraków: Karakter, 2022)

Horn, Eva i Bergthaller Hannes. The Anthropocene: Key Issues for the Humanities (Nowy Jork: Routledge, 2020)

IPCC. Podsumowanie dla Decydentów. Zmiana Klimatu 2021: Fizyczne Podstawy Naukowe. Wkład i Grupy Roboczej do Szóstego Raportu Oceny Międzyrządowego Zespołu ds. Zmiany Klimatu, tłum. Szymon Malinowski i in. (Warszawa: IPCC, 2021)

Jackson, Tim. Postwzrost. Życie po kapitalizmie (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2024)

Jacobs, Antje. Steven Devleminck, i Karin Hannes, „Co-Creatively Producing Knowledge With Other-Than-Human Organisms in a (Bio)Technology-Controlled Artistic Environment,” Social Inclusion 11, nr 3 (2023)

Juskowiak, Piotr. „Sztuka wspólnoty Krzysztofa Wodiczki: Wokół Projektu Poznańskiego,” Praktyka Teoretyczna 1 (2010)

Kodym-Kozaczko, Grażyna i Kozaczko Mieczysław. „Opolno-Zdrój – problemy rewitalizacji,” Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej 17 (2023): 242, doi:10.21008/j.2658-2619.2023.17.14.

Krukowska, Anna i Rzerzycha-Myśliwy Małgorzata. Odkrywki. Kropla wiedzy o plenerze Ziemia Zgorzelecka 1971–2021, Muzeum Współczesne Wrocław i Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, 2021

Kukielko-Rogozińska, Kalina. „Wszyscy jesteśmy artystami? Marshall McLuhan i Joseph Beuys o społecznej roli sztuki,” *Panoptikum* 11 (18) (2012)

Latour, Bruno. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime* (Cambridge, MA: Polity Press, 2017)

Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*, tłum. Catherine Porter (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993)

Lisowski, Piotr. „Performatywna «mitologia». o strategii kuratorskiej Jerzego Ludwińskiego,” w *Wypełniając puste pola*, red. Piotr Lisowski (Toruń: CSW Znaki Czasu, 2011)

Lisowski, Piotr. „Peryferyjne pole gry. Tam, gdzie wszystko się kończy albo zaczyna,” *Elementy. Sztuka i Dizajn*, nr 4, 2023. 117.

Lubiak, Jarosław. *Bezludzka Ziemia*, w ramach projektu *Plastyczność planety*, red. Jan Koźbiel (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2019)

Lubiak, Jarosław. *Centrum Natury Współczesnej*, w ramach projektu *Plastyczność planety*, tekst kuratorski, (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2019)

Ludwiński, Jerzy. *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. Jarosław Kozłowski, (Poznań–Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu; BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej, 2009)

Ludwiński, Jerzy. „Neutralizacja kryteriów,” w *Katalog sympozjum „Ziemia Zgorzelecka — nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka”*, Opolno-Zdrój, 1971

Majbroda, Katarzyna. „A ghost village. Spatial cleansing in Wigancice-Żytawskie in the landscape of the Turów mining and power complex, Lower Silesia,” *Lud* 106 (2022)

Malzacher, Florian. *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce*. Podręcznik, red. steirischer herbst i Florian Malzacher (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2017)

- Markiewka, Tomasz S.. Zmienić świat raz jeszcze. Jak wygrać walkę o klimat (Warszawa: Czarna Owca, 2021)
- Martin, Stewart. „Critique of Relational Aesthetics”, *Third Text*, vol. 21, nr 4 (lipiec 2007)
- Marzec, Andrzej. Antropocień. Filozofia Estetyka po końcu świata (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA, 2021)
- Meadows, Donella. Dennis Meadows i inni, Granice wzrostu (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne, 1973)
- Mirzoeff, Nicholas. „Visualizing the Anthropocene,” *Public Culture* 26, nr 2 (2014)
- Moore, Jason W.. red., Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism (Oakland, CA: PM Press, 2016)
- Mortimer-Sandilands, Catriona i Erickson Bruce. red., Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire (Bloomington: Indiana University Press, 2010)
- Morton, Timothy. Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013)
- Morton, Timothy. Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia, tłum. Anna Barcz (Warszawa: Oficyna Związek Otwarty, 2023)
- Morton, Timothy. Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007)
- Nader, Luiza. „Wspólnota wyobraźni jako dyssensus. VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki Świdwin/Osieki (1970),” *Sztuka i Dokumentacja* 18 (2018)
- Oreskes, Naomi i Conway Erik M.. Upadek cywilizacji zachodniej: Spojrzenie z przyszłości, tłum. Ewa Bińczyk, Jakub Gużyński, Krzysztof Tarkowski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018)
- Parikka, Jussi. „Antrobscen(a)”. *Prace Kulturoznawcze* 22, nr 1–2 (2018)
- Płatkowska, Paulina i Jeż-Kaflik Agnieszka. red., Nauka o klimacie (Warszawa: Sonia Draga Wydawnictwo, 2019)

Radomska, Katarzyna. „Ilustracja pola sztuki,” w Wypełniając puste pola, red. Piotr Lisowski (Toruń: CSW Znaki Czasu, 2011)

Raworth, Kate. Ekonomia obwarzanka. Siedem sposobów myślenia o ekonomii XXI wieku (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2021)

Sanz, Teresa i Rodriguez-Labajos Beatriz. "Does artistic activism change anything? Strategic and transformative effects of arts in anti-coal struggles in Oakland, CA," Geoforum 122 (2021)

Shiva, Vandana. Staying Alive: Women, Ecology and Survival in India (New Delhi: Kali for Women, 1988)

Shiva, Vandana. „Women’s Economic Empowerment: Let’s Act Together,” wystąpienie w Parlamencie Europejskim z okazji Międzynarodowego Dnia Kobiet, 8 marca 2018, dokument MS Word

Sholette, Gregory. Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture (London; New York: Pluto Press, 2010)

Starec, Milan. „Zanim umilkną dzwony,” w 3 km od Beznadziei, (Uhelń: Stowarzyszenie Sąsiedzkie Uhelń, 2023)

Stefańska, Bogna. „Muzeum dobra wspólnego i dziwne użytki: Solidarny Dom Kultury ‘Słonecznik’,” Czas Kultury XL, nr 1 (2024)

Szreder, Kuba. „Postsztuka dzisiaj, czyli dziwne narzędzia w powszechnym użyciu”, Quart 2021, nr 1

Szreder, Kuba. ABC Projektariatu. o nędzy projektowego życia (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2016)

Słodkowski, Piotr. "Wystawianie sztuki jako działanie zapobiegawcze," w Humanistyka prewencyjna, red. Ewa Domańska, Piotr Słodkowski i Monika Stobiecka (Warszawa–Poznań: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Poznańskie Centrum Dziedzictwa, 2022)

Teksty, Joseph Beuys.. komentarze, wywiady, wybór, oprac. i wstęp Jaromir Jedliński (Warszawa: Akademia Ruchu; Centrum Sztuki Współczesnej, 1990)

Tsing, Anna. „Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species,” *Environmental Humanities* 1 (2012)

Warmuz, Katarzyna. „„Spatium Gelatum” Zbigniewa Oksiuły jako forma estetyzacji przestrzeni,” *Amor Fati* 1, nr 5 (2016)

Warsza, Joanna. *Syntetyczny folklor - Przewodnik wystawy indywidualnej Janka Simona*, (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2019)

Wilczyńska, Karolina i Pasożyt Arek. „Obrazy idą na strajk – o strategii aktywistycznej Arka Pasożyta,” *Czas Kultury XL*, nr 1 (2024)

Worłowska, Magdalena. „Sztuka zaangażowana ekologicznie na sympozjach i plenerach na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 60. i 70. (Opolno, Osieki, Zielona Góra),” *Pamiętnik Sztuk Pięknych*, nr 11 (Warszawa 2016)

Wright, Stephen. *w stronę leksykonu użytkowania* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2019)

Yoldaş. *Ecosystem of Excess*, dostęp 15 sierpnia 2023

Załoski, Tomasz. „Napięcia, negocjacje, przechwyty i odzyski. Sztuka jako polityka redystrybucji”, w *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załoski (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014)

Ziemiańskie atakują! Raport. red. Mateusz Galica (Warszawa: Fundacja Lata Dwudzieste, 2024)

Żmijewski, Artur. *Stosowane sztuki społeczne* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007)

Netografia

Ainley, Nathaniel. „Giant Hands Emerge From a Venice Canal to Raise Climate Change Awareness,” Vice, 15 maja 2017, dostęp 8 listopada 2023, <https://www.vice.com/en/article/giant-hands-venice-canal-climate-change-awareness/>.

Araeen, Rasheed. „Ecoaesthetics: a Manifesto for the Twenty-First Century,” ResearchGate, wrzesień 2009, dostęp 8 listopada 2023, https://www.researchgate.net/publication/232244026_Ecoaesthetics_A_Manifesto_for_the_Twenty-First_Century.

Arte Útil. „Revival Field”, dostęp 14 marca 2023, <https://arte-util.org/projects/revival-field/>.

Audi MediaCenter, „Audi nawiązuje wieloletnią współpracę z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. ” Audi MediaCenter, 8 października 2024, dostęp 15 listopada 2024, https://audi-mediacycenter.pl/artykul,52685,audi_nawiazuje_wieloletnia_wspolpracy_z_muzeum_sztuki_nowoczesnej_w_warszawie.

Basciano, Oliver. „'It's artwashing': can galleries wean themselves off Russian oligarch loot?,” The Guardian, 17 marca 2022, dostęp 10 listopad 2023. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/mar/17/artwashing-art-galleries-russian-oligarch-money>.

Bishop, Claire. „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents,” Artforum 44, nr 6 (luty 2006), dostęp 18 lipca 2025, <https://www.artforum.com/features/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-173361/>.

Borowski, Włodzimierz. „VII Pokaz Synkretyczny pt. «Zdjęcie Kapelusza», . Osieki, 1967,” Archiwum Włodzimierza Borowskiego, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, dostęp 25 marca 2023, <https://archiwum.artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-wlodzimierza-borowskiego/1184?read=all>.

BP or not BP? „We create an oil spill inside the British Museum. with Reverend Billy and the Stop Shopping Choir!,” BP or not BP?, 2 maja 2015, dostęp 10 listopada 2023, <https://bp-or-not-bp.org/2015/05/02/we-create-an-oil-spill-inside-the-british-museum-with-reverend-billy-and-the-stop-shopping-choir/>.

Briegleb, Till. „Człowiek sam jest stwórcą,” Dwutygodnik, 2024, dostęp 28 maja 2025, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9539-czlowiek-sam-jest-stworca.html>.

Bujalski, Szymon. „IPCC podsumowuje: od premiery pierwszego raportu emisje gazów cieplarnianych wzrosły o ponad połowę.” Nauka o Klimacie, dostęp 10 września 2025, <https://naukaoklimacie.pl/aktualnosci/ipcc-podsumowuje-szosty-raport-od-premiery-pierwszego-emisje-gazow-cieplarnianych-wzrosly-o-ponad-polowe/>.

Bystrzeński, Albert. Zapomniane dawne uzdrowisko Opolno Zdrój umiera. Mieszkańcy czekają, co dalej, TVP Wrocław, dostęp 7 sierpnia 2025, <https://wroclaw.tvp.pl/83535156/zapomniane-dawne-uzdrowisko-opolno-zdroj-umiera-mieszkancy-czekaja-co-dalej>

Cichocki Sebastian i Szreder Kuba, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. „O wystawie – Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej.” Making Use. dostęp 4 czerwca 2025, <https://makinguse.artmuseum.pl/o-wystawie/>.

Culture.pl. „Janek Simon,” dostęp 25 maja 2024, <https://culture.pl/pl/tworca/janek-simon>.

Culture.pl. „Przemysław Jasielski,” dostęp 25 maja 2024, <https://culture.pl/pl/tworca/przemyslaw-jasielski>.

Demagog. „Kopalnia Turów: wyjaśniamy sytuację po decyzji TSUE,” Demagog: Analizy i Raporty, 26 maja 2021, dostęp 8 czerwca 2025, https://demagog.org.pl/analizy_i_raporty/kopalnia-turow-wyjasniamy-sytuacje-po-decyzji-tsue/.

Denes, Agnes. „Wheatfield - a Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan (1982),” Agnes Denes Studio, dostęp 4 marca 2023, <http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html>.

Depczyński, Jakub. „OPOLNO 2071,” dostęp 7 sierpnia 2025, Królikokaczki.pl (archiwum postartystyczne), <https://krolikokaczki.pl/opolno-2071/>

Depczyński, Jakub. Opolno-Zdrój to przyszłość! Od conceptualnych plenerów do sprawiedliwej transformacji. w: Biuro Usług Postartystycznych, 2024, Bęc Zmiana, dostęp 18 czerwca 2025, <https://beczmiana.pl/bup/>.

Depczyński, Jakub. „Weekend ze sztuką w Opolnie-Zdroju”. w: Biuro Usług Postartystycznych, 2024, Bęc Zmiana, dostęp 18 czerwca 2025, <https://beczmiana.pl/bup/>.

Derlacz Zuzia, Jędrzejewska-Szmek Krysia, Knychalska Ola, Roszkowska Olga, Salicka Pola, „Czy złożyłabyś tu jaja? Nawiedzone krajobrazy miejskiego mokradła,” Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, dostęp 5 marca 2025, <https://artmuseum.pl/wystawy/czy-zlozylabys-tu-jaja>

Dirgantoro, Wulan i Kent Elly. „We need to talk! Art, offence and politics in Documenta 15,” OnCurating, issue 54, miesiąc 2022?, dostęp 21 lipca 2025, <https://on-curating.org/issue-54-reader/we-need-to-talk-art-offence-and-politics-in-documenta-15.html>.

„Documenta 7 ” documenta, dostęp 4 marca 2023, <https://documenta.de/en/retrospective/documenta-7>.

Documenta Fifteen. „Let there be lumbung: Talks about lumbung practices and lumbung beyond documenta fifteen,” documenta fifteen – News, wrzesień 2022, dostęp 28 maja 2025, <https://documenta-fifteen.de/en/news/let-there-be-lumbung-talks-about-lumbung-practices-and-lumbung-beyond-documenta-fifteen/>.

Eliasson, Olafur i Rosing Minik. „Ice Watch,” 2014-2019, dostęp 8 listopada 2023, <https://olafureliasson.net/artwork/ice-watch-2014/>.

Ekologia.pl. „Lej depresji”, sekcja Wiedza → Encyklopedia, dostęp 8 czerwca 2025, <https://www.ekologia.pl/slownik/lej-depresji/>.

Flamingo, Elvin. „Symbiosity of Creation — Self-commentary on the artist's achievements,” Elvin Flamingo, dostęp 15 maja 2023, <https://www.elvinflamingo.art/n-b-t.html>.

Flamingo, Elvin. Symbiotyczność tworzenia. Dzień 1/119, NOMUS (Gdańsk), dostęp 15 maja 2023, <https://nomus.gda.pl/pl/zbiory/f/elvin-flamingo/symbiotycznosc-tworzenia-dzien-1119>.

Forensic Architecture, „Ecocide in Gaza”, dostęp 20 maja 2025, <https://forensic-architecture.org/investigation/ecocide-in-gaza>.

Frydrych, Michał. Pomnik Drutu Kolczastego, instalacja artystyczna, Muzeum Woli, Warszawa, 19 listopada 2021, dokumentacja dostępna online w ramach projektu Marsz Gościnności (9–15 listopada 2021), dostęp 11 lipca 2025, <https://marszgoscinnosci.pl/pomnik-drutu-kolczastego/>.

Greenberger, Alex. "Documenta's Anti-Semitism Controversy, Explained: How a German Art Show Became the Year's Most Contentious Exhibition," ARTnews, opublikowano 22 lipca 2022, dostęp 21 lipca 2025, <https://www.artnews.com/art-news/news/what-is-documenta-15-antisemitism-controversy-1234635001/>.

Harrison, Helen i Harrison Newton. „Portable Fish Farm - Survival Piece #3 (1971),” The Harrison Studio, dostęp 4 marca 2023, <https://www.theharrisonstudio.net/portable-fish-farm-survival-piece-3-1971>

Harrison, Helen i Harrison Newton. „Shrimp Farm - Survival Piece #2,” The Harrison Studio, dostęp 4 marca 2023, <https://www.theharrisonstudio.net/shrimp-farm-survival-piece-2>.

Harrison, Helen i Harrison Newton. „Portable Orchard (1972-73),” The Harrison Studio, dostęp 4 marca 2023, <https://www.theharrisonstudio.net/portable-orchard-1972-73>.

Harwood, Graham, Wright Richard i Yokokoji Matsuko. *Tantalum Memorial*. Instalacja telefoniczna, Wielka Brytania, 2008. Dostęp 20 września 2023. archive.transmediale.de/tantalum-memorial.

Heinberg, Richard. "Nie antropocen, ale Wielki Pożar," Krytyka Polityczna, 24 czerwca 2021, <https://krytykapolityczna.pl/nauka/nie-antropocen-ale-wielki-pozar/> (dostęp 30 marca 2024).

Inomata, Aki. „Why Not Hand Over a “Shelter” to Hermit Crabs? -Border-,” Aki Inomata, dostęp 15 sierpnia 2023, <https://www.aki-inomata.com/works/hermit/>.

Jabłońska, Elżbieta. Kwietnicki Maciej i Wlaźlak Tomasz, „Przewrót / wystawa zbiorowa,” Galeria Sztuki Wozownia, dostęp 18 stycznia 2024, <https://wozownia.pl/przewrot-wystawa-zbiorowa/>

Januszczyk, Alina. „Kobiety. Rewolucja. Słowa.” 2020, Opowiadanie Świata, Teatr NN, dostęp 13 lipca 2025, <https://teatrnn.pl/opowiadanie-swiata/kobiety-rewolucja-slowa-202/>

Jasielski, Przemysław. Zestaw do kontroli globalnego ocieplenia, 2010, dostęp 25 maja 2024, <https://jasielski.com/>

Karrabing Film Collective., "Karrabing Film Collective," Hawai'i Contemporary, dostęp 15 sierpnia 2023, <https://hawaiicontemporary.org/artist-karrabing-film-collective>.

Karrabing Indigenous Corporation Collective., „The Karrabing Film. dostęp 15 sierpnia 2023, <https://karrabing.info/karrabing-film-collective>

Kijek, Karolina. „Region kopalni Turów stracił miliard złotych z UE na transformację. To porażka rządu PiS,” Gazeta Wyborcza Wrocław, 8 grudnia 2022, dostęp 7 czerwca 2025, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,29234391,ponad-miliard-zlotych-przeszlo-kolo-nosa-region-kopalni-turow.html>.

Kissick, Dean. „Big Ice Art,” Affidavit, 3 grudnia 2019, dostęp 8 listopada 2023, <https://affidavit.art/articles/big-ice-art>.

Klockner, Christian Andreas i Sommer Laura K.. „Visual art inspired by climate change—An analysis of audience reactions to 37 artworks presented during 21st UN climate summit in Paris,” PLOS ONE 16, nr 2 (19 lutego 2021), dostęp 10 marca 2025. <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0247331>

Kochanowicz, Alicja i Kwietnicki Maciej. „Pomiędzy byciem a niebyciem”, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, dostęp 20 czerwca 2025, <https://u-jazdowski.pl/program/otwieramy-sie/pomiedzy-byciem-a-nie-byciem>.

Kowalczyk, Zuzanna. „Modna katastrofa,” Dwutygodnik, nr 264 (wrzesień 2019), dostęp 15 grudnia 2023, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8448-modna-katastrofa.html>

Krivich, „Yulia. ” Fundacja Sztuki Polskiej ING – Kolekcja, dostęp 11 lipca 2025, https://ingart.pl/pl/kolekcja/artysci/yulia_krivich

Królikokaczki. „Weekend ze sztuką w Opolnie-Zdroju,” Królikokaczki.pl, projekt wydarzenia, dostęp 18 czerwca 2025, <https://krolikokaczki.pl/weekend-ze-sztuka-w-opolnie-zdroju/>.

Lelonek, Diana. „Seaberry Slagheap”. Diana Lelonek, od 2018. dostęp 5 maja 2023. <http://dianalelonek.com/portfolio/seaberryslagheap/>.

Lelonek, Diana. „Center for the Living Things,” Diana Lelonek, dostęp 10 maja 2023, <http://dianalelonek.com/portfolio/center-for-the-living-things/>.

Leszkowicz, Paweł. „Nigdy nie będziesz szła sama. Ogólnopolski Strajk Kobiet jako Dzieło Sztuki w Galerii Labirynt,” OKO.press, 28 lutego 2021, dostęp 13 lipca 2025, <https://oko.press/ogolnopolski-strajk-kobiet-jako-dzialo-sztuki-w-galerii-labirynt>

Lisowski, Piotr. Sympozjum Plastyczne Wrocław '70: Historia, [strona internetowa], dostęp 18 sierpnia 2025, <https://www.sympozjum7020.pl/sympozjum-plastyczne-wroclaw-70-historia>.

Malik, Cecylia. „Matki Polki na wyrębie,” Cecylia Malik, dostęp 10 kwietnia 2023, <https://www.cecyliamalik.pl/pl/drzewa/MatkiPolkiNaWyrebie>.

Malik, Cecylia. „Siostry Rzeki,” Cecylia Malik, dostęp 10 kwietnia 2023, <https://www.cecyliamalik.pl/pl/rzeki/SiostryRzeki>.

Markiewicz, Miłosz. „Wspólnota prelogiczna,” Czas Kultury, nr 19/2022, sekcje Społeczeństwo · Sztuka · Wydarzenia, dostęp 28 maja 2025, <https://czaskultury.pl/artikul/wspolnota-prelogiczna/>.

Marsz Gościńności „Jest miejsce przy stole”. wydarzenie w ramach Marszu Gościńności, Rynek Główny, Kraków, 24 listopada 2021, dokumentacja dostępna online, dostęp 11 lipca 2025, <https://marszgoscinnosci.pl/jest-miejsce-przy-stole/>.

Marsz Gościńności „Korytarze humanitarne teraz”. wydarzenie w ramach Marszu Gościńności, Sejm RP, Warszawa, 9–15 listopada 2021, dokumentacja dostępna online, dostęp 11 lipca 2025, <https://marszgoscinnosci.pl/korytarze-humanitarne-teraz/>

Marsz Gościńności. strona projektu, marszgoscinnosci.pl, 2021 (wydarzenie 9–15 listopada 2021), dostęp 11 sierpnia 2025, <https://marszgoscinnosci.pl/marsz-goscinnosci/>

Marsz Gościńności, Open Call: Marsz Gościńności. strona informacyjna, marszgoscinnosci.pl, 2021, dostęp 11 lipca 2025, <https://marszgoscinnosci.pl/open-call-marsz-goscinnosci/>

Marsz Troski o Oszukanych. Marsz Gościńności, Plac Unii Lubelskiej, Warszawa, 20 listopada 2021, dokumentacja online, dostęp 11 lipca 2025, <https://marszgoscinnosci.pl/marsz-troski-o-oszukanych-granicaczlowieczestwa/>

McDermott, Emily. „In the studio with Trevor Paglen,” 1854 Photography, dostęp 15 czerwca 2024, <https://www.1854.photography/2023/05/in-the-studio-trevor-paglen/>

Mendel, Gideon. „Drowning World,” Gideon Mendel, Dostęp 5 maja 2023, <https://gideonmendel.com/drowning-world-introduction/>.

Mooney, Christopher. „Pierre Huyghe,” ArtReview, dostęp 15 sierpnia 2023, <https://artreview.com/october-2013-feature-pierre-huyghe/>.

Orlik, Justyna. „Saskie Cieplice. Kuracjusze przyjeżdżali z całego kraju do Opolno-Zdrój. ” Naszemiasto.pl – Jelenia Góra, dostęp 7 czerwca 2025, <https://jeleniagora.naszemiasto.pl/saskie-cieplice-kuracjusze-przyjezdza-z-calogo-kraju-do/ar/c1-8607363>.

Orlik, Justyna. „Wchłonięte przez kopalnię: Biedrzychowice Górne i...”, Naszemiasto.pl – Bogatynia, dostęp 8 czerwca 2025, <https://bogatynia.naszemiasto.pl/wchloniete-przez-kopalnie-biedrzychowice-gorne-i/ar/c7-8441167>.

Pasożyt, Arek. „Obrazy Strajkujące,” Parasite, dostęp 11 lipca 2025, <https://parasite.pl/pl/obrazy-strajkujace/>

Paglen, Trevor. „Undersea Cables,” paglen.studio (blog), dostęp 22 maja 2024, <https://paglen.studio/2020/05/22/undersea-cables/>

PGE GiEK SA, . Oddział Kopalnia Węgla Brunatnego Turów, „Historia,” dostęp 7 czerwca 2025, <https://kwbturow.pgegiiek.pl/o-oddziale/historia>.

Plener Ziemia Zgorzelecka 2071: OPOLNO. w: Biuro Usług Postartystycznych, 2021, Bęc Zmiana, dostęp 18 czerwca 2025 <https://beczmiana.pl/bup/>.

Polak, Marcin. „Wywiad Rzeka / Cecylia Malik,” Miej Miejsce, dostęp 10 kwietnia 2023, <https://miejmiejsce.com/sztuka/wywiad-rzeka-cecylia-malik>

Policht, Piotr. „Sebastian Cichocki i Marianna Dobkowska: Stare to nowe nowe,” Culture.pl, dostęp 15 lipca 2025, <https://culture.pl/pl/artykul/sebastian-cichocki-i-marianna-dobkowska-stare-to-nowe-nowe-wywiad>.

Policht, Piotr. Ziemia odzyskiwana. o plenerze Ziemia Zgorzelecka, Culture.pl, dostęp 7 czerwca 2025, <https://culture.pl/pl/artykul/ziemia-odzyskiwana-o-plenerze-ziemia-zgorzelecka>

Policht, Piotr. "Diana Lelonek," Culture.pl, czerwiec 2017, aktualizacja sierpień 2020, <https://culture.pl/pl/tworca/diana-lelonek> (dostęp 25 marca 2023).

Policht, Piotr. „Diana Lelonek”. Culture.pl, dostęp 5 maja 2023. <https://culture.pl/pl/tworca/diana-lelonek>.

Polityka. „Sztuki wizualne. Joanna Rajkowska,” Polityka, dostęp 10 kwietnia 2023, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/241297,1,sztuki-wizualne-joanna-rajkowska.read>.

Polska-org.pl. „Zwałowisko zewnętrzne KWB Turów (nieczynne),” dostęp 7 czerwca 2025, https://polska-org.pl/9767357,Bogatynia,Zwalowisko_zewnetrzne_KWB_Turow_nieczynne.html.

Powiat Zgorzelecki. “Wehikule czasu do Opolna Zdroju”, 5 września 2022, Powiat Zgorzelecki – Aktualności, dostęp 20 czerwca 2025, <https://powiatzgorzelecki.pl/wehikule-czasu-do-opolna-zdroju/>.

Powiat Zgorzelecki. “XV Zjazd Mieszkańców Wigancic Żytawskich”, Powiat Zgorzelecki – Aktualności, 2 czerwca 2025, dostęp 20 czerwca 2025, <https://powiatzgorzelecki.pl/xv-zjazd-mieszkancow-wigancic-zytawskich/>.

Pödelwitz hat Zukunft. „Ein Modelldorf der ökologischen und sozialen Nachhaltigkeit”, dostęp 20 czerwca 2025, <https://www.poedelwitz.de/en/>.

Radio Wrocław, „Mieli je zasypać, ale zmienili plany. Po ćwierć wieku na mapy wracają Wigancice Żytawskie,” Radio Wrocław, 21 sierpnia 2019, dostęp 8 czerwca 2025. <https://www.radiowroclaw.pl/articles/view/89339/Mieli-je-zasypac-ale-zmienili-plan-1-Po-cwierc-wieku-na-mapy-wracaja-Wigancice-Zytawskie>.

Rajkowska, Joanna. „Dotleniacz,” Joanna Rajkowska, dostęp 25 marca 2023, <https://www.rajkowska.com/dotleniacz-2/>.

Rajkowska, Joanna. „Dotleniacz,” Sztuka Publiczna, dostęp 10 kwietnia 2023, <https://sztukapubliczna.pl/pl/dotleniacz-joanna-rajkowska/czytaj/100>.

Worłowska, Magdalena i Krawczyk Natalia. „Kłęska urodzaju: Początki sztuki ekologicznie zaangażowanej w Polsce w GSW Opole,” Magazyn Szum, dostęp 25 marca 2023, <https://>

magazynsum.pl/kleska-urodzaju-poczatki-sztuki-ekologicznie-zaangazowanej-w-polsce-w-gsw-opole/.

Reynolds, Richard. "Guerrilla Gardening: a Frontline Tour – in Pictures," The Guardian, 23 maja 2012, dostęp 2 czerwca 2025, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/gallery/2012/may/23/guerrilla-gardening-richard-reynolds>.

Rojo, Pepe. „Desde aquí se ve el futuro,” Pepe Rojo, dostęp 25 maja 2024, <https://en.peperojox.xyz/desde-aqui-se-ve-el-futuro>.

Rusetska, Kateryna. „Yulia Krivich / Юлія Кривич,” Secondary Archive, 2022, dostęp 11 lipca 2025, <https://secondaryarchive.org/artists/yulia-krivich/>

Sawka, Natalia. „Trzymając w rękach malutkie dzieci, kobiety usiadły na świeżo wyciętych konarach drzew,” Krytyka Polityczna, dostęp 10 kwietnia 2023, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/miasto/lex-szyszko-protest/>.

Schudy, Hanna. „Turów 2071, czyli o potędze wyobraźni,” Kultura Liberalna, dostęp 18 czerwca 2025; <https://kulturaliberalna.pl/2021/08/02/turow-2071-czyli-o-potedze-wyobrazni/>

SDK Słonecznik. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – Kolekcja / cykle Słonecznik, dostęp 12 lipca 2025, <https://artmuseum.pl/slonecznik>

Serafinowicz, Sylwia. Ziemia, wystawa zbiorowa, kur. Sylwia Serafinowicz, Muzeum Współczesne Wrocław, Wrocław, 20 lutego–4 maja 2015, dostęp 18 czerwca 2025, <https://muzeumwspolczesne.pl/wystawy/ziemia/>.

Serewis, Karol. „‘W Ukrainie’ czy ‘na Ukrainie’? Rada Języka Polskiego wydała opinię,” Noizz.pl, dostęp 11 lipca 2025, <https://noizz.pl/spoleczenstwo/w-ukrainie-czy-na-ukrainie-rada-jezyka-polskiego-wydala-opinie/qpxylj4>

Sienkiewicz, Karol. „Smutno było to oglądać,” Dwutygodnik, 20 maja 2025, dostęp 11 sierpnia 2025, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10208-smutno-bylo-to-ogladac.html>

Sienkiewicz, Karol. „Artystyczna kontrreformacja”, Dwutygodnik, wrzesień 2009, dostęp 10 marca 2025, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/431-artystyczna-kontrreformacja.html>

Sitkowska, Maryla. "Teresa Murak," Culture.pl, styczeń 2003, aktualizacja kwiecień 2020, <https://culture.pl/pl/tworca/teresa-murak> (dostęp 25 marca 2023).

Sokołowska, Joanna. "Profil artysty: Jerzy Rosołowicz," w: Zasoby Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Sztuki w Łodzi, <https://zasoby.msl.org.pl/martists/view/254> (dostęp 25 marca 2023).

Stengers, Isabelle. In *Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism* (London: Open Humanities Press we współpracy z meson press, 2015), 44. <https://openhumanitiespress.org/books/titles/in-catastrophic-times.html> (dostęp 23 marca 2023)

Stephens, Elizabeth i Sprinkle Annie. *Ecosex Wedding Project*, dostęp 8 listopada 2023, <https://sprinklestephens.ucsc.edu/wedding-compilation/>

Stephens, Elizabeth i Sprinkle Annie. „Ecosex Manifesto,” dostęp 8 listopada 2023, <https://sprinklestephens.ucsc.edu/research-writing/ecosex-manifesto/>

Stowarzyszenie Dom Kołodzieja. „Wigancice Żytawskie,” Dom Kołodzieja, dostęp 8 czerwca 2025, <https://domkolodzieja.pl/kraina-domow-przyslupowych/wigancice>.

Stowarzyszenie Zielone Wrzosi. „Park Naturalny Wrzosowisko,” Blog Stowarzyszenia Zielone Wrzosi – Toruń, dostęp 20 stycznia 2024, <https://zielonewrzosy.wordpress.com/>

Stypendia artystyczne m.st. Warszawy „Yulia Krivich.” Stypendia artystyczne m.st. Warszawy – Biogramy stypendystek/stypendystów, . Dwutygodnik. Dostęp 11 lipca 2025. <https://stypendiawarszawy.dwutygodnik.com/artykul/89-yulia-krivich.html>

Tatańczuk, Waldemar. „Jesteśmy ludźmi” interwencyjna wystawa zbiorowa kuratorowana przez Galerię Labirynt w reakcji na wypowiedzi prezydenta Andrzeja Dudy dotyczące osób LGBT+, Galeria Labirynt, 24 czerwca – 30 września 2020, dostęp 14 lipca 2025, <https://labirynt.com/2020/08/07/jestesmy-ludzmi/>.

Tatańczuk, Waldemar, “Nigdy nie będziesz szła sama” Galeria Labirynt, dostęp 13 lipca 2025, <https://labirynt.com/2020/12/15/nigdy-nie-bedziesz-szla-sama/>.

The Tissue Culture & Art Project. *Victimless Leather* (2004), dostęp 15 sierpnia 2023, <https://tcaproject.net/portfolio/victimless-leather/>

U-jazdowski, Centrum Sztuki Współczesnej. „Opolno–Zdrój to przyszłość! Od konceptualnych plenerów do sprawiedliwej transformacji,” konferencja, Warszawa, 6–7 grudnia 2024, dostęp 18 czerwca 2025, https://u-jazdowski.pl/informacja/opolno-konferencja?tid=t_content

U-jazdowski, Centrum Sztuki Współczesnej. „Pomiędzy byciem a niebyciem,” pokaz fotografii Alicji Kochanowicz i Macieja Kwietnickiego (KWKO), w ramach cyklu Otwieramy się!, 6–10 grudnia 2024, dostęp 18 czerwca 2025, <https://u-jazdowski.pl/program/otwieramy-sie/pomiedzy-byciem-a-nie-byciem>.

Ukeles, Mierle Laderman. „Manifesto for Maintenance Art 1969!” Queens Museum, 1969, dostęp 4 marca 2023, <https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf>

Urban, Klaudia. „Kopalnia pochłonie dawne uzdrowisko. Żyją na walizkach od 40 lat,” Smoglab, 15 lutego 2025, dostęp 7 czerwca 2025. <https://smoglab.pl/kopalnia-pochlonie-dawne-uzdrowisko-zyja-na-walizkach-od-40-lat/>.

Urban, Klaudia. „Kopalnia pochłonięła ich wioskę. Teraz walczą, by ją przywrócić,” SmogLab, dostęp 7 czerwca 2025, <https://smoglab.pl/kopalnia-pochlonela-ich-wioske-teraz-walcza-by-ja-przywrocic/>

Urząd Miasta Bełchatów, „Miliony euro dla regionu na transformację energetyczną.” 6 grudnia 2022, dostęp 20 czerwca 2025, <https://belchatow.pl/miliony-euro-dla-regionu-na-transformacje-energetyczna/>.

von Hantelmann, Dorothea. „Thinking the Arrival: Pierre Huyghe's Untilled and the Ontology of the Exhibition,” On-Curating.org, dostęp 15 sierpnia 2023, <https://www.on-curating.org/issue-33-reader/thinking-the-arrival-pierre-huyghes-untilled-and-the-ontology-of-the-exhibition.html>.

Wandas, Marcel. „Zamknięcie elektrowni Bełchatów,” Smoglab, 8 czerwca 2021, dostęp 20 czerwca 2025, <https://smoglab.pl/zamkniecie-elektrowni-belchatow/>.

Warnke, Agnieszka. „Diana Lelonek: Pokazać sprawczość roślin [WYWIAD],” Culture.pl, dostęp 10 maja 2023, <https://culture.pl/pl/artykul/diana-lelonek-pokazac-sprawczosc-roslin-wywiad>.

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej „Konsorcjum Praktyk Postartystycznych.” Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej, dostęp 14 lipca 2025, <https://www.pismowidok.org/pl/bio?id=637>.

Wiekiera, Katarzyna. „Raj w życiu jest nad rzeką: rozmowa z Cecylią Malik”. Dzikie Życie, maj 2024. Dostęp 10 czerwca 2024. <https://dzikiezycie.pl/archiwum/2024/maj-2024/raj-w-zyciu-jest-nad-rzeka-rozmowa-z-cecylia-malik>.

WochenKlausur. „Methode,” dostęp 2 czerwca 2025, <https://www.wochenklausur.at/methode.php?lang=de>.

Yoldaş, Pınar. Ecosystem of Excess (2014), dostęp 15 sierpnia 2023, <https://www.pinaryoldas.info/WORK/Ecosystem-of-Excess-2014>

Zalewska Weronika, Komornicka Magdalena, „Biuro Usług Postartystycznych – Opolno to przyszłość!” Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, dostęp 18 czerwca 2025, <https://zacheta.art.pl/pl/kalendarz/biuro-uslug-postartystycznych-opolno-to-przyszlosc>.

Zeic, Liliana. Silne siostry powiedziały braciom, dostęp 8 listopada 2023, <http://lilianapiskorska.com/pl/praca/silne-siostry-powiedzialy-braciom/>

Zeic, Liliana. Perełki, dostęp 8 listopada 2023, <http://lilianapiskorska.com/pl/praca/perelki/>

ZE PAK. „Zielone kierunki Strategii ZE PAK S.A. zaakceptowane. Koniec z energią z węgla najpóźniej w 2030 roku,” ZE PAK S.A., 2 października 2020, dostęp 20 czerwca 2025, <https://ri.zepak.com.pl/pl/aktualnosci/1469-zielone-kierunki-strategii-ze-pak-sa-zaakceptowane-koniec-z-energia-z-wegla-najpozniej-w-2030-roku.html>.

Żmijewski, Artur. La Biennale, „Powtórzenie”, dostęp 20 maja 2025, <https://labiennale.art.pl/wystawy/powtorzenie/>.

Żyniewicz, Karolina. Safe Suicide, Living Projects, 2016 (projekt w toku), dostęp 15 sierpnia 2023, <http://karolinazyniewicz.eu/gallery-category/living-projects/#safe-suicid>