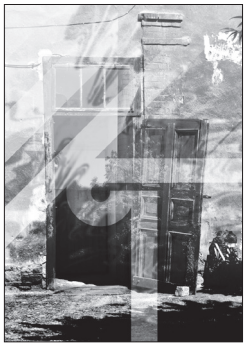

Architectus

2019
3(59)

DOI: 10.37190/arc190312

Piotr Wesołowski*

Geumgang Nature Art Biennale 2017–2018 – studium przypadku

Geumgang Nature Art Biennale 2017–2018 – case study

Wprowadzenie

Współczesna sztuka nieustannie poszukuje nowych idei, nowych przestrzeni, nowych pretekstów. W latach 2017–2018 odbyły się kolejne *Geumgang Nature Art Biennale* [1] w Gongju (Korea Płd.), poświęcone twórczości artystycznej realizowanej w środowisku przyrodniczym, a nazywanej *nature art* – sztuka przyrody[1]. Były to powiązane tematycznie warsztaty i plenerowe wystawy dotyczące kreacji artystycznych o charakterze architektonicznym: „Szałas w lesie" (*Shelter in the Forest*, 2017) i „Przyroda – przestrzeń prywatna – schronienie" (*Nature – private space – shelter*, 2018) [1]. Tematyka biennale skłania do pytania o związki sztuki z architekturą w sferze idei, które wynikają z natury tych dyscyplin, ale jednocześnie mogą wzajemnie inspirować się i dopełniać.

Cel badań

Celem badań jest ukazanie idei twórczych, jakie zaprezentowali artyści w ramach tematów biennale. Przed-

Introduction

Contemporary art is constantly looking for new ideas, new spaces and new pretexts. In the years 2017–2018, another edition of *Geumgang Nature Art Biennale* [1] took place in Gongju (South Korea), which was devoted to artistic creativity implemented in the natural environment called *nature art*[1]. These were thematically related workshops and outdoor exhibitions on artistic creations of an architectural character, i.e. *Shelter in the Forest* (2017) and *Nature – private space – shelter* (2018) [1]. The subject matter of the biennale makes us pose questions about relationships between art and architecture in the sphere of ideas that arise from the nature of these disciplines, with their ability to inspire and complement each other at the same time.

Purpose of the research

Our research is aimed at showing creative ideas that artists presented as part of the biennale themes. The subject of the analysis includes completed or only published spatial composition designs. Their status as works of art is different, however, from the point of view of the goals of our analysis, both forms of recording creative thoughts

* ORCID: 0000-0002-4557-1187. Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej/Faculty of Architecture, Wrocław University of Science and Technology.

[1] Sztuka przyrody (*nature art*) może wyrażać się poprzez formy przestrzenne i prace instalacyjne stworzone z prostych komponentów jako kompozycje w naturalnym kontekście przyrody. Dzięki sztuce przyrody natura nie jest jedynie celem ekspresji artystycznej, ale staje się medium twórczości przypominającej o wartości życia w harmonii z naturą. Udo Weilacher pisze, że termin *nature art* lub niemiecki termin *Nature-Kunst* […] *został stworzony dla opisania ekologicznie zorientowanej sztuki, która, wykorzystując głównie naturalne materiały, pojawiła się wraz z rosnącą ekologiczną świadomością istniejącą w Europie we wczesnych latach siedemdziesiątych* [2, s. 11].

[1] *Nature art* can be expressed through spatial forms and installation works which are created from simple components as compositions in the natural context of nature. Thanks to nature art, nature is not only the goal of artistic expression, but it becomes a medium of creative activity reminding the value of living in harmony with nature. Udo Weilacher writes that the term *nature art* or the German term *Nature-Kunst* […] *was created to describe ecologically oriented art which, using mainly natural materials, emerged along with the growing ecological awareness existing in Europe in the early 1970s* [2, p. 11].

miotem analizy są zrealizowane lub tylko opublikowane projekty kompozycji przestrzennych. Ich status jako dzieła sztuki jest odmienny, jednak z punktu widzenia celów analizy obie postacie zapisu myśli twórczej stwarzają możliwość odczytania idei, którymi kierowali się artyści. Konkurs i wystawa prowokują pytanie, czy takie prezentacje mają wartość poznawczą.

Zbiór prac 147 artystów z całego świata ukazuje, w jaki sposób język sztuki umożliwia formułowanie wypowiedzi opisujących autorskie spojrzenie na przestrzeń osobistą, intymną (jako wytwór kultury). Pojedyncze propozycje są tylko arbitralnymi wypowiedziami artystycznymi. Natomiast analiza zbioru takich indywidualnych dzieł umożliwia syntetyczne spojrzenie opisujące typowe lub charakterystyczne dla danej grupy twórców koncepcje intelektualno-artystyczne. Nie ukazuje ono uniwersalnego i w pełni obiektywnego obrazu sztuki, gdyż należy przyjąć, że zgłoszone do konkursu prace wykonali autorzy z doświadczeniem artystycznym i o określonym nastawieniu ideowym, przede wszystkim pozytywnym wobec natury i ekologii. W związku z tym ich wypowiedzi graficzne i werbalne reprezentują określony krąg twórców. Niemniej, pomimo powyższych zastrzeżeń i ograniczeń wnioski z takiej analizy pozwalają szerzej spojrzeć na relacje ideowe pomiędzy architekturą i sztuką, gdy w podłożu myślenia twórczego pojawiają się kwestie ekologii i relacji człowieka z naturą.

Sztuka efemeryczna

Na styku sztuki i architektury znajduje się obszar twórczości, który jest wykorzystywany przez architektów i artystów jako poligon do prowadzenia eksperymentów i realizacji idei twórczych. W dużym uproszczeniu architekturę od sztuk plastycznych (wizualnych) odróżnia użytkowość. W omawianym obszarze eksperymentów zagadnienie funkcji (użytkowości) może być traktowane jako pretekst do poszukiwań formalnych i estetycznych.

Efektem takich poszukiwań są obiekty lokowane w przestrzeniach publicznych, które plasują się pomiędzy formami paraarchitektonicznymi, rzeźbą, instalacją artystyczną, *environment* itp. Znaczna część realizacji artystycznych, podążających za dynamiką współczesnego życia – w odróżnieniu do „wiecznych" pomników przeszłości – cechuje się ograniczoną trwałością, ustępując miejsce kolejnym kreacjom. W wielu przypadkach formy te mają w naturę dzieła wpisaną zmienność, mobilność, tymczasowość. Zmienność może oznaczać włączenie takich procesów, jak np. wzrastanie materiału biologicznego lub przekształcenia wynikające z interaktywności dzieła. Mobilność wiąże się z możliwością przemieszczania się dzieła np. w przestrzeni miasta. Ulotny, tymczasowy charakter może natomiast wynikać z naturalnego rozpadu formy, np. kruchości materii (lód), delikatności i nietrwałości konstrukcji (trzcina) bądź chwilowego stanu formy plastycznej, a więc zależeć od warunków ekspozycji i czynników środowiskowych (np. nurt rzeki, wiatr, światło słoneczne itp.). Dlatego prace takie nazywane są utworami efemerycznymi. Do takich utworów zaliczają się również te przedstawione na biennale.

make the opportunity to read (understand) the ideas that guided the artists. The competition and exhibition provoke the question whether such presentations have a cognitive value.

The collection of works by 147 artists from all over the world shows how the language of art makes it possible to formulate statements describing the author's view on the personal and intimate space (as a cultural product). Individual proposals are only authorial and arbitrary artistic statements. On the other hand, the analysis of a collection of such individual works enables a synthetic view describing intellectual or artistic concepts typical or characteristic of a given group of artists. It does not show a universal and fully objective picture of art because it should be assumed that the works submitted to the competition were made by authors with artistic experience and a specific ideological attitude, first of all positive towards nature and ecology. Therefore, their graphic and verbal statements represent a specific circle of artists. Nevertheless, despite the above objections and limitations, conclusions of such an analysis enable a broader look at the ideological relations between architecture and art when the issues of ecology and human relations with nature appear in the background of creative thinking.

Ephemeral art

At the interface between art and architecture, there is an area of creative activity that is used by architects and artists as a training ground for conducting experiments and implementing creative ideas. To put it simply, architecture is distinguished from visual arts by utility. In the area of experiments discussed, the issue of function (utility) can be treated as a pretext for formal and aesthetic searches.

The result of such searches comprise spatial objects located in public spaces that rank between para-architectural forms, sculpture, artistic installation, environment etc. A significant part of artistic implementations that follow the dynamics of modern life – in contrast to "eternal" monuments of the past – is characterized by limited durability, giving way to new creations. In many cases, changeability, mobility and temporality are included in the nature of these forms. Variability can mean the inclusion of such processes as e.g. the growth of biological material or transformations resulting from interactivity of a work. Mobility is connected with the possibility of movement of a work e.g. in the city space. On the other hand, the ephemeral and temporary character may result from the natural decay of the form, e.g. fragility of matter (ice), fragility and instability of the structure (reed) or a temporary state of the artistic form, and thus depend on the exposure conditions and environmental factors (e.g. river current, wind, sunlight etc.). Therefore, such works are called ephemeral works. Those presented at the biennale also belong to this kind of works.

In ephemeral art that explores urban spaces (street art) and natural landscape (land art), there are opportunities to use the language of art for artistic, social and political purposes. Works of this type have the artistic potential

W sztuce efemerycznej eksplorującej przestrzenie miejskie (*street art*) i naturalny krajobraz (*land art*) kryją się możliwości wykorzystywania języka sztuki m.in. do celów artystycznych, społecznych, politycznych. Prace tego typu mają plastyczny potencjał doraźnego modyfikowania jakości przestrzennych miejsca, układu urbanistycznego, kompozycji krajobrazu. Mogą również służyć do chwilowego użytkowego aranżowania przestrzeni stosownie do pory roku, sytuacji kulturowej lub do aktualnych potrzeb mieszkańców. Czasami spełniają cele propagandowe polegające na promowaniu idei społecznych lub haseł proekologicznych, np. ochrony przyrody, recyklingu, zrównoważonego rozwoju. Ponadto niektóre dzieła nawiązują artystyczny i estetyczny dialog z miejscem i z jego mieszkańcami, z czasem i z procesami kulturowymi.

Powyższe właściwości sztuki zostały w różnym stopniu i w różny sposób wykorzystane przez artystów przy tworzeniu prac.

Tło ideowe i założenia organizacyjne biennale

Jednym z najważniejszych problemów 2. połowy XX w. stał się kryzys środowiska człowieka. Jego skutki, budząc świadomość ekologiczną, spowodowały rozwój wielu dziedzin nauki i twórczości – od filozofii przez różne obszary humanistyki i techniki po sztukę. W działaniach na rzecz powstrzymania degradacji środowiska naturalnego dużego znaczenia nabrały nie tylko badania i praktyczne działania związane z jego ochroną, ale również wpływanie na zmianę mentalności ludzi i promowanie nowego podejścia do relacji człowiek–natura. W tym zakresie pobudzania wrażliwości proekologicznej ważną rolę zaczęła odgrywać sztuka.

Zainteresowanie krajobrazem naturalnym jako terenem aktywności twórczej wiąże się z powstaniem w latach 60. nurtu *land art*, który w późniejszych latach przybierał różne nazwy i zajmował różne terytoria działalności artystycznej – od architektury krajobrazu do sztuki ziemi [2].

W tym kontekście kulturowym należy postrzegać aktywność koreańskiej organizacji Yatoo[2]. Twórczość podejmowana przez jej członków jest określana jako „ekologiczny ruch artystyczny" (przez organizatorów nazwany *Nature Art Movement* [1, s. 11]). Szersze spojrzenie na tego rodzaju aktywność prezentuje Istvan Eross, dyrektor artystyczny *Geumgang Nature Art Biennale 2017–2018*. Napisał on we wstępie do katalogu biennale: *Coraz więcej z nas odczuwa potrzebę rezygnacji z idei ciągłej ekspansji oraz przyjęcia długoterminowej perspektywy kreślącej rozsądną, zrównoważoną wizję przyszłości w nowych ramach ideologicznych.* […] *Wzmocnienie sztuki publicznej, sztuki ulicznej i gatunków sztuki ekologicznej ujawnia rosnące pragnienia artystów, aby przenieść swoją aktywność poza system oparty na galeriach. Tak więc artyści pracujący w środowisku naturalnym często kierują się*

[2] Yatoo – Koreańskie Stowarzyszenie Twórców Przyrody (Korean Nature Artists' Association) zostało założone w 1981 r. w Gongju w prowincji Chungcheongnam-do w Korei Południowej. Znaczenie słowa Yatoo można przetłumaczyć jako „rzucenie w pole" lub „wyrażanie przyrody"; słowo 野 (*Ya*), oznacza „pole" lub „naturę", słowo 投 (*Too*) oznacza „rzucać" lub „wyrażać".

of temporarily modifying the spatial quality of a place, urban layout, and landscape arrangement. They can also be applied to temporarily use the space according to the season, cultural situation or the current needs of residents. Sometimes they meet propaganda purposes consisting in promoting social ideas or pro-ecological slogans, for example, nature protection, recycling and sustainable development. Moreover, some works establish an artistic and aesthetic dialogue with a place and its inhabitants, with time as well as with cultural processes.

The above properties of art have been used to a different degree by artists in creating their works.

Ideological background and organizational assumptions of the biennale

One of the most important problems of the 2nd half of the 20th century was a crisis of the human environment. Its effects, awakening ecological awareness, resulted in the development of many fields of science and creative activity – from philosophy through various fields of humanities and technology to art. In making efforts to stop degradation of the natural environment, not only research and practical activities related to its protection, but also influencing the change in mentality of people and promoting a new approach to human-nature relations have become really significant. In this area of stimulating ecological sensitivity, art began to play an important role.

Interest in natural landscape as an area of creative activity is connected with the emergence of *land art* trend in the 1960s, which in later years took different names and occupied various territories of artistic activity – from landscape architecture to earth art [2].

In this cultural context, the activity of a Korean organisation called Yatoo[2] should be perceived. Creative activity undertaken by its members is referred to as "Nature Art Movement" and was called in this way by organisers [1, p. 11]). A broader look at this kind of activity is presented by Istvan Eross, the artistic director of *Geumgang Nature Art Biennale 2017–2018*. In the introduction to the biennale catalogue he wrote as follows: *More and more of us feel the need to disengage from the idea of continuous expansion and by adopting a longer-term perspective, to sketch out a sensible, sustainable vision of the future within a new ideological framework.* […] *The strengthening of public art, street art, and environmental art genres reveal the growing wishes of artists to move their work beyond a primarily galery-based system. Thus, the artists working in natural environment are often led by the intension to improve socjety. While doing so, they inevitably resonate with a growing vision of an altered social, economic, and cultural environment* [1, p. 55].

The ideas implemented by artists – ecological artistic movement – can be seen in the perspective of ecological

[2] Yatoo – Korean Nature Artists' Association was founded in Gongju in Chungcheongnam-do Province, South Korea in 1981. The meaning of the word Yatoo can be translated as "throwing into the field" or "expressing nature"; the word 野 (*Ya*) means "field" or "nature", the word 投 (*Too*) means "cast" or "express".

intencją ulepszenia społeczeństwa. Czyniąc to, wyrażają rodzące się wizje zmienionego środowiska społecznego, gospodarczego i kulturowego [1, s. 55].

Realizowane przez artystów idee – ekologiczny ruch artystyczny – można postrzegać w perspektywie estetyki ekologicznej[3]. Związek człowieka ze środowiskiem naturalnym wyraża się w sposób cielesny, psychiczny i duchowy. Z tego powodu doświadczanie natury w warunkach kryzysu ekologicznego odbierane jest w trzech aspektach – biologicznym, etycznym oraz estetycznym [5, s. 187]. Ekoestetyka poszerza refleksję estetyczną nad działaniami artystycznymi o ekologię, przyrodę i kontekst środowiskowy rozumiane holistycznie. W takim interdyscyplinarnym wysiłku na rzecz poprawy środowiska krzyżują się różne dziedziny nauki i twórczości, wzbogacając język opisu zjawisk i obszary ekspresji.

Celem biennale jest m.in. zwrócenie uwagi na kryzys ekologiczny. Można go postrzegać nie tylko jako kryzys w przyrodzie, lecz również jako kryzys dotyczący ludzi w społeczeństwie. Szczególnie mocno to wyraziła Carolyn Merchant, amerykańska ekofeministka, twórczyni teorii „śmierci przyrody" [6, s. 183]. Nowe podejście do ekologii wiązało się z powstaniem trzech bliskich sobie nurtów myślenia *deep ecology* (głęboka ekologia), *spiritual ecology* (ekologia duchowa) i *social ecology* (ekologia społeczna). Te nowe sposoby podejścia zaprzeczają „antropocentrycznemu racjonalizmowi" lub „antropocentrycznej ekologii" i wyrażają potrzebę przestrzegania zasad równości w biosferze[4]. Szczególnie ekologia społeczna wzywa ludzi do zajęcia krytycznego stanowiska wobec tematu „dominacji ludzi nad ludźmi' oraz „dominacji ludzi nad naturą". Te idee przyświecały organizatorom zeszłorocznego biennale.

Geumgang Nature Art Biennale to jedna z cyklicznych międzynarodowych wystaw sztuki przyrody organizowanych przez Yatoo. Stowarzyszenie ma duże doświadczenie w tym zakresie. Realizuje je już od wczesnych lat 90. XX w.[5] Pierwsze biennale odbyło się w 2004 r. Zazwyczaj trwa cztery tygodnie. W tym czasie artyści z całego świata przebywają razem i tworzą swoje dzieła. Odbywają się sesje wprowadzające do projektów z zakresu sztuki przyrody, międzynarodowe seminaria i inne wydarzenia artystyczne, w których mogą uczestniczyć również okoliczni mieszkańcy – dorośli i dzieci. Odwiedzający obserwują, jak twórcy i ich prace wchodzą w relacje z naturalnym

[3] Krystyna Wilkoszewska odnośnie do ekoestetyki napisała, że […] *status naukowości, jak i kwestie autonomii oraz tożsamości pozostają niepewne* [3, s. 136]. Temat estetyki ekologicznej – ekoestetyki podjęła w swojej pracy Maria Gołaszewska (*Święto wiosny. Ekoestetyka – nauka o pięknie natury*, Kraków 2000) i zaproponowała definicję terminu: *Ekologia z estetycznego punktu widzenia (ekoestetyka) jest działem estetyki badającym współczynnik piękna w antroposferze jako całości* (za: [4, s. 140]).

[4] Wypowiedź Kim Sung-ho, koreańskiego krytyka sztuki, na spotkaniu autorskim w ramach biennale, sierpień 2018 r.

[5] Działalność Yatoo wiąże się z ideami GNAP (Global Nomadic Art Project) – nomadycznego, międzynarodowego projektu, który łączy artystów z całego świata zainteresowanych sztuką przyrody. Został on oparty na idei „natura nie ma granic". GNAP jest coroczną imprezą i składa się zazwyczaj z trzech części: warsztatów plenerowych i wystaw wewnętrznych z udziałem 15–20 artystów z całego świata oraz publikacji dokumentacji z takiego projektu.

aesthetics[3]. The relationship of man with the natural environment is expressed in a bodily, psychological and spiritual way. For this reason, experiencing nature in conditions of the ecological crisis is perceived in three aspects, i.e. biological, ethical and aesthetic [5, p. 187]. Eco-aesthetics extends aesthetic reflection on artistic activities to include ecology, nature and the environmental context holistically understood. In such an interdisciplinary effort to improve the environment, various fields of science and creative activity intersect enriching the language of phenomena description and areas of expression.

The purpose of the biennale is, among other things, drawing attention to the ecological crisis. It can be seen not only as a crisis in nature, but also as a crisis affecting people in society. This was particularly strongly expressed by Carolyn Merchant, an American eco-feminist, the author of the theory of "death of nature" [6, p. 183]. A new approach to ecology was connected with the emergence of three interconnected trends of thinking, i.e. *deep ecology*, *spiritual ecology* and *social ecology*. These new approaches deny "anthropocentric rationalism" or "anthropocentric ecology" and express the need to respect the principles of equality in the biosphere[4]. Especially social ecology calls people to take a critical stand on the subject of "domination of people over people" and "domination of people over nature". These ideas guided the organizers of the biennale which took place last year.

Geumgang Nature Art Biennale is one of the cyclical international exhibitions of nature art organized by Yatoo. The association has extensive experience in this field. It has been implementing this activity since the early 1990s[5]. The first biennale took place in 2004. It usually lasts four weeks. During that time, artists from all over the world stay together and create their works. There are introductory sessions as regards natural art projects, international seminars and other artistic events in which local residents, both adults and children can also participate. Visitors observe how authors and their works interact with the natural context. The artists' works are exhibited in Yeonmisan Nature Art Park and in Geumgang Ssangshin Park.

The assumptions of the biennale for the years 2017–2018 were implemented in several stages. In the period 27.09–30.11.2017, 11 works by 12 artists from six coun-

[3] Krystyna Wilkoszewska in relation to eco-aesthetics wrote that […] *the status of science as well as the issues of autonomy and identity remain uncertain* [3, p. 136]. The subject of ecological aesthetics – eco-aesthetics was taken up by Maria Gołaszewska in her work (*Święto wiosny. Ekoestetyka – nauka o pięknie natury* [*Festival of Spring. Eco-aesthetics – science about the beauty of nature*], Cracow 2000) and proposed the following definition of the term: *Ecology from the aesthetic point of view (eco-aesthetics) is a branch of aesthetics examining the factor of beauty in the anthroposphere as a whole* (after: [4, p. 140]).

[4] A statement by Kim Sung-ho, a Korean art critic, at the author's meeting at the biennale, August 2018.

[5] Yatoo's activities are connected with the ideas of GNAP (Global Nomadic Art Project) – a nomadic, international project that connects artists from all over the world, who are interested in nature art. It was based on the following idea: "nature has no limits". GNAP is an annual event and it usually consists of three parts: outdoor workshops and internal exhibitions with the participation of 15–20 artists from all over the world as well as publication of documentation from such a project.

kontekstem. Dzieła artystów są eksponowane w Yeonmisan Nature Art Park i w Geumgang Ssangshin Park.

Założenia biennale rozciągniętego na lata 2017–2018 zostały zrealizowane w kilku etapach. W okresie 27.09–30.11.2017 w Yeonmisan Nature Art Park zostało wykonanych 11 prac 12 artystów z 6 krajów. Prace te były odpowiedzią na hasło pierwszej części biennale „Szałas w lesie", poprzedzonej wstępnym wyborem zaproszonych autorów. Jednocześnie na ogłoszony wcześniej konkurs na drugą część pod hasłem „Przyroda – przestrzeń prywatna – schronienie" napłynęło 147 prac artystów z 42 krajów świata. Kilkanaście wybranych przez organizatorów artyści wykonali osobiście w lecie 2018 r.

Schronienie jako temat biennale

Zaproponowane przez organizatorów hasło „szałas" odwołuje się do pierwotnej funkcji przestrzeni, którą człowiek budował w celu uzyskania bezpiecznego miejsca. Istvan Eross określił temat zwięźle: *Budynek stworzony w celu ochrony przed złymi warunkami pogodowymi, niebezpieczeństwem lub atakiem* [1, s. 55]. Pojęcie schronienia-szałasu jest zatem związane z archetypiczną formą zamieszkiwania.

Świat przyrody wykształcił w toku ewolucji różne formy zabezpieczania się przed wrogimi czynnikami środowiska (pancerze, muszle, kolce, futra itp.). Człowiek pierwotny, nie dysponując naturalnymi formami obrony, musiał ich poszukiwać lub tworzyć, naśladując przyrodę (jaskinie, skóry zwierząt). Szałasy jako formy architektoniczne zaczęły powstawać w okresie przechodzenia z koczowniczego na osiadły tryb życia. Był to początek idei „domu".

Gilles Deleuze wprowadził rozróżnienie na przestrzeń gładką (*espace lisse*), która odnosi się do niecywilizowanej otwartej i koczowniczej przestrzeni, oraz przestrzeń wypełnioną, żłobioną (*espace strié*) oznaczającą przestrzeń porządku i stratyfikacji [7, s. 592]. Dawna przestrzeń stanowiła horyzontalny związek człowieka z naturą. Jej przeciwieństwem jest nowsza reprezentująca pionowy świat, który tworzy hierarchię i klasy społeczne. W sztucznie wybudowanym świecie nastąpiło zerwanie poziomego związku z naturą. Schronienie-szałas w postaci naturalnych form zastąpiły sztuczne byty. Organizatorzy biennale postawili pytanie, czy szałas-schronienie można jeszcze wiązać z kontekstem natury, czy jest już jedynie sztuczną emanacją kultury. I czy w tej archetypicznej idei jesteśmy w stanie odszukać utracone więzi z naturą.

Temat stwarza przy okazji tych pytań płaszczyznę poszukiwań artystycznych łączących problematykę architektoniczną, artystyczną i ekologiczną. W temacie „Natura – przestrzeń prywatna – schronienie", jak stwierdził Eross, organizatorzy założyli proces analizowania granic architektury i sztuki oraz doświadczania związków między tymi dwoma obszarami twórczości [1, s. 55].

Analiza prac

W analizie zostały uwzględnione dwa zbiory prac opublikowanych w obszernym katalogu [1]. Pierwszy zbiór obejmuje 11 kompozycji, które zostały wykonane

tries were made in Yeonmisan Nature Art Park. These works were a response to the slogan of the first part of the biennale named "Shelter in the Forest", which was preceded by a preliminary selection of invited authors. At the same time, 147 works from artists from 42 countries of the world were submitted to the previously announced competition for the second part under the slogan "Nature – private space – shelter". Several works, which were made by artists personally in the summer of 2018, were chosen by organizers.

Shelter as a topic of the biennale

The slogan "shelter", which was proposed by the organizers of the biennale, refers to the original function of space that man built in order to obtain a safe place. Istvan Eross described the topic briefly: *A building created to protect against bad weather conditions, danger or attack* [1, p. 55]. The concept of shelter-hut is therefore connected with the archetypal form of living.

The natural world by evolution has produced various forms of protection against hostile environmental factors (armour, shells, spikes, furs, etc.). Primitive man, who did not have natural forms of defence, had to look for or create them imitating nature (caves, animal skins). Shelters as architectural forms began to be erected during the transition from the nomadic to sedentary way of life. It was the beginning of the idea of "home".

Gilles Deleuze introduced a distinction between a smooth space (*espace lisse*) which refers to an uncivilized open and nomadic space as well as a filled grooved space (*espace strié*) which means a space of order and stratification [7, p. 592]. The former space constituted the horizontal relationship between man and nature. Its opposite is the newer one representing the vertical world that creates hierarchy and social classes. In the world constructed artificially, a break in the horizontal relationship with nature occurred. Shelter-hut in the shape of natural forms was replaced by artificial entities. The organizers of the biennale asked the question whether a shelter-hut can still be associated with the context of nature or whether it is only an artificial emanation of culture. And whether in this archetypal idea we are able to find the lost bonds with nature.

On the occasion of these questions, this subject becomes the reason for artistic searches combining architectural, artistic and ecological issues. In the subject "Nature – private space – shelter", as it was stated by Eross, the organizers assumed a process of analysing the boundaries of architecture and art as well as experiencing relationships between these two areas of creative activity [1, p. 55].

Analysis of works

The analysis included two collections of papers which were published in an extensive catalogue [1]. The first collection includes 11 compositions that were made as part of a small exhibition entitled "Shelter in the forest" (*Pre-Biennale 2017*). Their character is synthetically presented in Table 1. The basis of the research was photographic documentation and descriptions. The second part of the ana-

Tabela 1. Prace zrealizowane w ramach wystawy „Szałas w lesie" (*Pre-Biennale 2017*) (oprac. P. Wesołowski)
Table 1. Works made at the exhibition „Shelter in the forest" (*Pre-Biennale 2017*) (by P. Wesołowski)

Artysta *Artist*	Kraj pochodzenia autora *Author's country of origin*	Tytuł i forma szałasu *Title and form of the shelter*	Materiał *Material*
Amarsaikhan Namsraijav	Mongolia	tradycyjna jurta *traditional yurt*	drewno, stal, tkanina *wood, steel, fabric*
Bae Soo-young	Korea Południowa *South Korea*	„Neverland Dream-catcher" ażurowy szałas-kolaż *openwork shelter-collage*	stal, sznurek, różne gadżety *steel, rope, different gadgets*
Donald Buglass	Nowa Zelandia *New Zealand*	„Vessel IX" forma pionowa, „łódź ratunkowa" *vertical form "lifeboat"*	kamień *stone*
Kang Hee-joon	Korea Południowa *South Korea*	„Nature and Contemplative Space" pawilon-kopuła *pavilion-dome*	bambus *bamboo*
Kazuya Iwaki	Japonia *Japan*	ażurowa kula (92 wieloboki), trójkątne zwierciadełka *openwork ball (92 polygons), triangular mirrors*	pręty z włókna szklanego, lustrzane tworzywo *fibreglass rods, mirror plastic*
Kiran Vaghela	Indie *India*	„Inkubator" struktura geometryczna *geometric structure*	bambus wiązany sznurami *bamboo tied with ropes*
Ko Seung-hyun Kim Ca-bin	Korea Południowa *South Korea*	„Contemplated Space" kryjówka-chata *hideout-hut*	czerwona glina, otwory z bambusa *red clay, bamboo openings*
Ko Yo-han	Korea Południowa *South Korea*	„Dome as Hideout" ażurowa kopuła, forma szałasu *openwork dome, form of shelter*	stalowe pręty, żelazne koła *steel bars, iron wheels*
Ri Eung-woo	Korea Południowa *South Korea*	„Round Hut" smukły ażurowy kokon – tradycyjna *slender openwork cocoon – traditional hut*	bambus, stal *bamboo, steel*
Shim Kyung-bo	Korea Południowa *South Korea*	ażurowy pawilon *openwork pavilion*	ceramiczne rurki, stal *ceramic pipes, steel*
Tim Norris	Wielka Brytania *Great Britain*	„Forest Wave shelter" forma wznoszącej się fali *rising wave form*	gałęzie dębu, wiśni, kasztanowca, stal, bawełniane płótno *branches of oak, cherry, chestnut, steel, cotton canvas*

w ramach kameralnej wystawy pt. „Szałas w lesie" (*Pre-Biennale 2017*). Ich charakter syntetycznie zaprezentowano w tabeli 1. Podstawą badań była dokumentacja fotograficzna i opisy. Drugą część analizy stanowi 140 projektów również opublikowanych we wspomnianym katalogu [1, s. 58–197]. Materiałem badawczym w tym drugim przypadku są rysunki, wizualizacje komputerowe, fotomontaże itp. oraz autorskie opisy dotyczące założenia ideowego, koncepcji przestrzennej, materiałowej bądź technologicznej dotyczącej realizacji.

Forma szałasu

Analiza zaprojektowanych przez artystów obiektów pozwala stworzyć typologię rozwiązań – autorskich interpretacji hasła „schronienie-szałas". Głównym kryterium takiego porządkowania jest forma szałasu, która zawiera w sobie zarówno minimalną funkcję, jak i rozwiązanie konstrukcyjno-materiałowe. W ramach takiej typologii wyróżnia się kilka zasadniczych grup związanych z kształtem budowli. Najogólniej można podzielić ten zbiór na dwie grupy – formy przedstawiające i formy abstrakcyjne. Natomiast w ramach dominującej grupy form przedstawiających dają się wydzielić cztery wyraźne podgrupy.

lysis consists of 140 projects also published in the above-mentioned catalogue [1, pp. 58–197]. The research material in the latter case includes drawings, computer visualizations, photomontages, etc. and authors' descriptions regarding the ideological assumption, as well as a spatial, material or technological concept concerned with the implementation.

The form of a shelter

The analysis of the objects which were designed by the artists makes it possible to prepare a typology of solutions – the authors' interpretations of the slogan "shelter-hut". The main criterion for such ordering is the form of a shelter, which contains both a minimal function as well as a structural and material solution. Within this typology, there are several basic groups which are connected with the shape of an object. Generally, this collection can be divided into two groups, i.e. the presenting forms and abstract forms. However, within the dominant group of the presenting forms, four distinct subgroups can be distinguished.

Presenting forms

The first subgroup consists of objects referring by their shapes to anthropogenic forms such as a house, tower,

Il. 1. Atanas Atanasoski (Macedonia), *Nasze gniazdo* (fot. P. Wesołowski)

Fig. 1. Atanas Atanasoski (Macedonia), *Ours Nest* (photo by P. Wesołowski)

Il. 2. Piotr Wesołowski (Polska), *Drzewo* (fot. P. Wesołowski)

Fig. 2. Piotr Wesołowski (Poland), *Tree* (photo by P. Wesołowski)

Formy przedstawiające

Pierwszą podgrupę stanowią obiekty odwołujące się kształtem do form antropogenicznych, takich jak dom, wieża, ściana, mury, bramy, przejścia, koncentryczne kręgi (miejsca kultu) itp. Wśród nich występują bezpośrednie nawiązania do form regionalnych, np. szałas w formie jurty z Mongolii (Amarsaikhan Namsraijav, s. 26, 27)[6], *Surviving Shelter* z Indii (Aarti Zaveri, s. 58), *A Heart-Roofed Home* z Indonezji (Adrian Christian Worek, Edi Sunaryo, Lutse Lambert Daniel Morin, s. 59) czy rumuńska chata Cocioaba (Adrian Emil, s. 60). Występują tu również obiekty, które są dosłownymi chatami lub szałasami. Do grupy tej należy zaliczyć też sprzęty wykorzystane jako schronienie, a użyte na zasadzie „ready-made" – parasol, wózek dziecięcy, szafa i koszyk.

Drugą podgrupę tworzą formy antropomorficzne. W tym przypadku artyści nawiązują formą szałasu do figury ludzkiej – głowy bądź całej postaci. Kształt głowy mają m.in. prace: *Mugunghwa* (Anna Korver, Nowa Zelandia, Daniel Perez, Hiszpania, s. 65), *Lesnik – Protective Spirit of the Woods* (Bojan Grujic, Serbia, s. 77). Postać ludzka natomiast pojawia się jako sylwetka wycięta w drewnianej kłodzie (*Wood womb*, Ben Allanoff, USA, s. 75) bądź w formie stracha na wróble (*Comfort Crow*, Mrugen Rathod, Indie, s. 146).

Formy zoomorficzne należą do trzeciej podgrupy. W tej grupie znajdują się szałasy w kształcie świerszcza (*Eco-system Insect*, Andi Ramdani Imron, Indonezja, s. 62), ptaka (*Bird-Shelter*, Arvydas Alisanka, Litwa, s. 71), jeża (*Hedgehog Wheel Dwelling*, Christoph Rossner, Niemcy, s. 83). Zalicza się tu również liczne formy przypominające schronienia zwierząt, a więc muszle, gniazda, kokony (il. 1).

Kolejną mniej liczną podgrupę stanowią formy biomorficzne. Występują tu obiekty przypominające kształty ze świata flory: drzewa (*Tree*, Piotr Wesołowski, Polska,

wall, walls, gates, passages, concentric circles (places of worship), etc. Among them there are direct references to regional forms, e.g. a shelter in the form of a yurt from Mongolia (Amarsaikhan Namsraijav, pp. 26, 27)[6], *Surviving Shelter* from India (Aarti Zaveri, p. 58), *A Heart-Roofed Home* from Indonesia (Adrian Christian Worek, Edi Sunaryo, Lutse Lambert Daniel Morin, p. 59) or the Romanian cottage *Cocioaba* (Adrian Emil, p. 60). There are also objects that are literal huts or shelters. This group also includes equipment used as a shelter and used on a "ready-made" basis – an umbrella, a baby stroller, a wardrobe and a basket.

The second subgroup consists of anthropomorphic forms. In this case, with the form of a shelter artists refer to the human figure – a head or the whole figure. Among other things, the works such as *Mugunghwa* (Anna Korver, New Zeland, Daniel Perez, Spain, p. 65), *Lesnik – Protective Spirit of the Woods* (Bojan Grujic, Serbia, p. 77) have the shape of a head. The human figure, however, appears as a silhouette cut out in a wooden log (*Wood womb*, Ben Allanoff, USA, p. 75) or in the form of a scarecrow (*Comfort Crow*, Mrugen Rathod, India, p. 146).

Zoomorphic forms belong to the third subgroup. This group includes animal-shaped shelters, e.g. a cricket (*Ecosystem Insect*, Andi Ramdani Imron, Indonesia, p. 62), a bird (*Bird-Shelter*, Arvydas Alisanka, Lithuania, p. 71), a hedgehog (*Hedgehog Wheel Dwelling*, Christoph Rossner, Germany, p. 83). It also included numerous forms resembling animal shelters such as shells, nests, cocoons (Fig. 1).

Biomorphic forms constitute another less numerous subgroup. Here, there are objects resembling shapes from the world of flora, i.e. trees (*Tree*, Piotr Wesołowski, Poland, p. 163, Fig. 2), leaves (*Leaf Shelter*, Anna Snyman, PC Janse van Rensburg, South Africa, p. 68), seeds (*Stay Perfectly*, Hong Chul-min, South Korea, p. 107).

[6] Podane numery stron przy tytułach prac odnoszą się do katalogu biennale [1].

[6] The page numbers provided for the titles of works refer to the biennale catalogue [1].

s. 163, il. 2), liście (*Leaf Shelter*, Anna Snyman, PC Janse van Rensburg, RPA, s. 68), nasiona (*Stay Perfectly*, Hong Chul-min, Korea Południowa., s. 107).

Formy abstrakcyjne

Druga zasadnicza grupa jest stosunkowo nieliczna. Obejmuje ona kształty będące bryłami geometrycznymi, np. sześcian (*Silence Within a Concert of Silence for Nature by Nature*, Aron Mathe, Węgry, s. 70), kulę (*Artbri Spherice*, Isabelle Aubry, Pierre Guilloteau, Francja, s. 110), koncentryczne walce (*The Way Inside*, Anna Rofka, Ukraina, Michael Rofka, Niemcy, s. 66) oraz ostrosłupy lub stożki, które jednak bardziej kojarzą się z typowymi szałasami. Można do tej grupy zaliczyć również geometryczną siatkę w formie prostopadłościanu (*Verticality and Horizontality for Spider*, Cho Se-jin, Korea Południowa, s. 81), koncentrację pionowych słupów (*Events*, Diana Sulyi, Peter Gal, Węgry, s. 89) oraz strukturę ze stretchu rozpiętą wewnątrz sześciennej ramy (*Have a Nice Stretching*, Monika Ortmann, Niemcy, s. 144). Występują tu również formy geometryczne złożone, np. *Construction to Carch Time* (Pilar Aldona Mendez, Hiszpania, s. 162) i *A Shelter for Another View* (Pal Peter, Rumunia, s. 153).

Inne

Do nielicznych nietypowych form poza powyższymi grupami można zaliczyć kształty takie jak gwiazda (*The Star of Life II*, Lefter Bogdan-Adrian, Rumunia, s. 131), kryształy pirytu (*Pyrite*, Laurent Gongora, Francja, s. 130) czy warstwicowa struktura górotworu (*Untitled*, Varol Topac, Turcja, s. 186).

Funkcja szałasu

Założony temat zgłaszanych prac z góry określił podstawową funkcję obiektu [1, s. 55]. Jednak twórcy w różnym stopniu dosłowności potraktowali zadanie.

Znaczna większość prac spełnia wymóg schronienia, chociaż w niektórych przypadkach koncepcja przestrzenna lub ażurowa i delikatna struktura powłoki zewnętrznej w rzeczywistości takiego zabezpieczenia nie zapewniają. Wskazuje to na podejście do tematu w sposób symboliczny, to znaczy umowne potraktowanie przez wielu artystów ochronnej funkcji zaproponowanej formy.

Wśród dodanych funkcji można wyróżnić dwie powtarzające się, które w naturalny sposób wpisują się w przestrzeń szałasu: punkt do obserwacji otoczenia i miejsce do medytacji.

A. Szałas w lesie może być miejscem obserwacji przyrodniczego otoczenia – rodzajem obserwatorium natury. Taką funkcję pełnią m.in. następujące prace:

– Wieża obserwacyjna „Wielki ptak" (*Big Bird*, s. 145) Moritza Dornaufa z Niemiec zaprojektowana w formie dużej ptasiej głowy maskującej stanowisko obserwacyjne.

– Kamienna wieża pełniąca obronno-obserwacyjną funkcję dawnych wież obronnych (*Ancient Tower*, s. 93) autorstwa Emila Dobribana z Rumunii.

– Stanowisko obserwacji wtopione w strukturę wyrastającą z ziemi (*Look at Nature*, s. 126, il. 3) Kim Do-hyuna z Korei Południowej.

Abstract forms

The second main group is relatively small. It includes shapes that are geometric solids, e.g. a cube (*Silence Within a Concert of Silence for Nature by Nature*, Aron Mathe, Hungary, p. 70), a sphere (*Artbri Spherice*, Isabelle Aubry, Pierre Guilloteau, France, s. 110), concentric cylinders (*The Way Inside*, Anna Rofka, Ukraine, Michael Rofka, Germany, p. 66) as well as pyramids or cones, which, however, are more associated with typical shelters. This group also consists of a geometric grid in the form of a cuboid (*Verticality and Horizontality for Spider*, Cho Se-jin, South Korea, p. 81), a concentration of vertical columns (*Events*, Diana Sulyi, Peter Gal, Hungary, p. 89) and a stretch structure spread inside a cubic frame (*Have a Nice Stretching*, Monika Ortmann, Germany, p. 144). Here, there are also complex geometric forms, for example, *Construction to Catch Time* (Pilar Aldona Mendez, Spain, p. 162) and *A Shelter for Another View* (Pal Peter, Romania, p. 153).

Others

Apart from the above-mentioned groups, shapes such as a star (*The Star of Life II*, Lefter Bogdan-Adrian, Romania, p. 131), pyrite crystals (*Pyrite*, Laurent Gongora, France, p. 130) and a rock mass contour structure (*Untitled*, Varol Topac, Turkey, p. 186) also belong to few non-typical forms.

Function of the shelter

The assumed topic of the submitted works defined the basic function of the object in advance [1, p. 55]. However, the authors treated the task in varying degrees of literality.

The vast majority of works meet the shelter requirement, although in some cases a spatial concept or openwork and delicate structure of the outer shell do not actually provide such protection in reality. This indicates a symbolic approach to the topic, i.e. a conventional treatment of the protective function of the proposed form by many artists.

Among the functions added, there are two recurring ones that naturally fit into the space of a shelter, i.e. a point for observing the environment and a place for meditation.

A. A shelter in the forest can be a place to observe natural surroundings – a kind of observatory of nature. Such a function is performed by, inter alia, the following works:

– "Big Bird" observation tower by Moritz Dornauf from Germany (*Big Bird*, p. 145) designed in the form of a large bird's head masking the observation stand.

– A stone tower performing a defensive and observational function of old defensive towers by Emil Dobriban from Romania (*Ancient Tower*, p. 93).

– Observation site embedded in a structure growing out of the ground by Kim Do-hyuna from South Korea (*Look at Nature*, p. 126, Fig. 3).

– An object in the form of a wooden box with two round windows of different sizes in opposite walls by Pal Peter from Romania (*A Shelter for Another View*, p. 153).

B. A place for meditation.

– Jo Sung-sook from South Korea created the "Nest of Thoughts" – a place to contemplate in the form of a niche

Il. 3. Kim Do-hyun (Korea Południowa), *Spójrz na przyrodę* (fot. P. Wesołowski)

Fig. 3. Kim Do-hyun (South Korea), *Look at Nature* (photo by P. Wesołowski)

– Obiekt w formie drewnianej skrzyni z dwoma różnej wielkości okrągłymi oknami w przeciwległych ścianach (*A Shelter for Another View*, s. 153) Pala Petera z Rumunii.

B. Miejsce do medytacji.

– Jo Sung-sook z Korei Południowej stworzyła „Gniazdo myśli" – miejsce do kontemplacji w formie niszy utworzonej z żywych krzewów, miejsce „ekologicznego odzyskiwania zdrowia" (*Nest of Thoughts – Ecological Healing Space*, s. 116).

– Węgier Aron Mathe zaproponował instalację przestrzenną zatytułowaną „Cisza podczas koncertu ciszy dla natury przez naturę" (*Silence Within a Concert of Silence for Nature by Nature*, s. 70) – drewnianą sześcienną ramę z kamieniem pośrodku, w warstwie ideowej odwołującą się do filozofii zen.

– Kazuya Iwaki z Japonii przedstawił szałas w formie ażurowej kulistej struktury z zamontowanymi na powierzchni trójkątnymi lusterkami odbijającymi otoczenie jako miejsce pośredniczące w kontaktach człowieka z naturą (*FRP Fabric Sphere*, s. 34).

– Gothard Erzsebet z Węgier stworzył przestrzeń do medytacji w formie ażurowej struktury z bambusa „Lekko poruszający się spokój" (*„Torsion" Slightly Moving Calmness*, s. 101), filtrującej światło i reagującej na wiatr.

C. Wśród opublikowanych prac są również utwory, w których schronienie ma być – w intencji autorów – przestrzenią magiczną, mityczną, metafizyczną.

– Bea Soo-young z Korei Południowej stworzyła „łapacz snów" – szałas pozwalający na odpoczynek i powrót do marzeń z dzieciństwa, a jednocześnie wizji przyszłej koegzystencji człowieka i natury (*Neverland Dream-catcher*, s. 28, 29).

– Peruwiański artysta Miguel Angel Velit przedstawił *Peruvian Inka Mandala Shelter* – sześć kamiennych pionowych kompozycji (*apacheta*) ustawionych w okręgu.

created from live bushes, a place for "ecological recovery of health" (*Nest of Thoughts – Ecological Healing Space*, p. 116).

– Aron Mathe from Hungary proposed a spatial installation entitled *Silence Within a Concert of Silence for Nature by Nature* (p. 70) – a wooden cubic frame with a stone in the middle, referring to Zen philosophy in the ideological aspect.

– Kazuya Iwaki from Japan presented a shelter in the form of an openwork spherical structure with triangular mirrors mounted on the surface reflecting the surroundings as a place mediating human contact with nature (*FRP Fabric Sphere*, p. 34).

– Gothard Erzsebet from Hungary created a space for meditation in the form of an openwork structure made of bamboo "*Torsion" Slightly Moving Calmness* (p. 101) filtering light and reacting to the wind.

C. Among the works published there are also works in which the shelter is supposed to be – in the authors' intention – a magical, mythical, metaphysical space.

– Bea Soo-young from South Korea created a "dream catcher" – a shelter that makes it possible to rest and return to dreams from childhood times and at the same time a vision of the future coexistence of man and nature (*Neverland Dream-catcher*, pp. 28, 29).

– Peruvian artist Miguel Angel Velit presented *Peruvian Inka Mandala Shelter* – six stone vertical compositions (*apacheta*) arranged in a circle. In this case, the issue of protection is entrusted to magic and ghosts of ancestors in the form of a ritual space (p. 143).

– Hama Lohrman from Germany even proposed a "Sanctuary" (*Sanctuary*, p. 105), a fenced place with a young tree in the middle symbolizing eternal birth and disappearance. The growth of this tree is supposed to make man-made restrictions explode.

Il. 4. Anni Snyman, PC Janse van Rensburg (RPA), *Szałas-liść* (fot. P. Wesołowski)

Fig. 4. Anni Snyman, PC Janse van Rensburg (South Africa), *Leaf Shelter* (photo by P. Wesołowski)

Il. 5. Onur Findik (Turcja), *Schronienie z adobe* (fot. P. Wesołowski)

Fig. 5. Onur Findik (Turkey), *Adobe Shelter* (photo by P. Wesołowski)

W tym przypadku kwestia ochrony zostaje powierzona magii i duchom przodków w formie przestrzeni rytualnej (s. 143).

– Hama Lohrman z Niemiec zaproponowała wręcz „Sanktuarium" (*Sanctuary*, s. 105), ogrodzone miejsce z młodym drzewem pośrodku, symbolizującym wieczne narodziny i zanikanie. Wzrost tego drzewa miałby rozsadzić stworzone przez człowieka ograniczenia.

– Węgier Gyertyános Zoltan zaprojektował obiekt przypominający świątynię łączącą konceptualnie mikrokosmos i makrokosmos (*God's Palm*, s. 104).

Konstrukcja szałasu

Ideowe przesłanie biennale sugerowało ekologiczne podejście do strony realizacyjnej projektów. W związku z tym zaproponowane w formie projektów i wykonane prace w większości przypadków opierają się na materiałach lokalnych, organicznych, biodegradowalnych. Ich trwałość nie stanowi zatem istotnej wartości. Jednocześnie tworzenie obiektów jako kreacji artystycznych zakładało własnoręczne ich wykonanie. Strona techniczna i technologiczna wymagała zatem rozwiązań, które byłyby dostępne dla twórców w lesie.

Wśród zaprojektowanych, a zwłaszcza zrealizowanych obiektów można wyróżnić dwie zasadnicze grupy:

A. Formy zbudowane w oparciu o konstrukcję nośną, np. stelaż, rusztowanie obłożone materiałem organicznym (drewno, bambus, trzcina itp., il. 4) lub mineralnym. Przykładem mogą być takie formy jak struktura z bambusa na stalowej konstrukcji (*Round Hut*, Ri Eung-woo, Korea Południowa, s. 42, 43) i szałas w formie fali (*Forest Wave Shelter*, Tim Norris, Wielka Brytania, s. 46, 47), żywy krzew rozpostarty na bambusowym stelażu (*Mugunghwa*, Anna Korver, Nowa Zelandia, Daniel Perez, Hiszpania, s. 65), tkanina na stelażu (szałas w formie

– Gyertyános Zoltan from Hungary designed an object resembling a temple conceptually combining microcosm and macrocosm (*God's Palm*, p. 104).

Structure of a shelter

The ideological message of the biennale suggested an ecological approach to the implementation side of projects. Therefore, the works proposed in the form of projects and then implemented, in most cases are based on local, organic and biodegradable materials. Therefore, their durability does not constitute a significant value. At the same time, preparing objects as artistic creations assumed that their authors made them themselves. That is why technical and technological aspects required solutions that would be available to authors in the forest.

Two groups can be distinguished among designed and especially among implemented objects:

A. Forms constructed on the basis of a supporting structure, e.g. frame, scaffolding covered with organic material (wood, bamboo, reed, etc., Fig. 4) or mineral material. Examples include forms such as a structure made of bamboo on a steel structure (*Round Hut*, Ri Eung-woo, South Korea, pp. 42, 43) and a shelter in the form of a wave (*Forest Wave Shelter*, Tim Norris, UK, pp. 46, 47), a live bush spread on a bamboo frame (*Mugunghwa*, Anna Korver, New Zealand, Daniel Perez, Spain, p. 65), fabric on the frame (a shelter in the form of a yurt, Amarsaikhan Namsraijav, Mongolia, pp. 26, 27), a clay coating applied

jurty, Amarsaikhan Namsraijav, Mongolia, s. 26, 27), powłoka z gliny nałożona na bambusową konstrukcję (*Adobe Shelter*, Onur Findik, Turcja, s. 151, il. 5), a nawet struktura ze stretchu (*Have a Nice Stretching*, Monika Ortmann, Niemcy, s. 144).

B. Formy samonośne z materiału naturalnego – kamienia, gliny, żywego drzewa, drewna (bambus, listwy, deski itp.) lub innych materiałów, takich jak metal, szkło, tworzywo sztuczne. W tej grupie dominują liczne struktury z bambusa i z gałęzi drzew (np. *Breathing Innerspace*, s. 197). Nie mniej liczną grupę stanowią prace budowane z kamieni lub gliny, np. kamienne schronienie w formie stojącej łodzi ratunkowej (*Vessel IX*, Donald Buglass, Nowa Zelandia, s. 30, 31, il. 6) czy budowla z gliny (*Contemplated Space*, Ko Seung-hyun, Kim Ca-bin, Korea Południowa, s. 38, 39). Przykładem użycia innych materiałów jest praca z arkuszy blachy (*Double Entrance, exit, access, transition*, Alois Lindenbauer, Austria, s. 61) czy instalacja ze szkła bez tytułu japońskiego artysty Xiao Li (s. 194).

Il. 6. Donald Buglass (Nowa Zelandia), *Statek IX* (fot. P. Wesołowski)

Fig. 6. Donald Buglass (New Zealand), *Vessel IX* (photo by P. Wesołowski)

Ikonografia form szałasów

Analiza form szałasów, ich plastyczne wariacje oraz mniej czy bardziej czytelne odniesienia do rozpoznawalnych kształtów kierują uwagę na możliwą symbolikę tych dzieł. Formy te mają duży potencjał narracyjny poprzez skojarzenia bądź bezpośrednie podobieństwo do kształtów ze świata przyrody i kultury.

W warstwie elementarnych pojęć, które występują w opisach prac oraz wiążą się z proponowanymi formami i układami przestrzennymi, można wymienić grupę terminów kojarzących się z ideą schronienia. Są to takie określenia, jak bezpieczeństwo, ochrona, intymność, prywatność, samodzielność, niezależność, zamknięcie, wyodrębnienie, odseparowanie itp. Sens tych pojęć artyści rozbudowują o własne autorskie odniesienia, symbole, reprezentacje wizualne, często uwikłane w szerszy kontekst kulturowy. Należy jednak zauważyć, że podobną właściwość „bezpieczeństwo" autorzy przypisują różnym formom, np. symbolem bezpieczeństwa są drzwi w pracy „Wejście" Anny Vajna i Balazsa Vassa z Węgier (*Entry*, s. 67), jak i sanktuarium innego Węgra Petera Lipkovicsa (*Mud-Sanctuary*, s. 160).

Analiza zrealizowanych i opublikowanych prac pozwala wyróżnić kilka grup propozycji o wyrazistej symbolice:

A. Symbolika związana z tradycją kulturową zawiera się w formach szałasów naśladujących regionalne techniki budownictwa, np. z Korei, Indonezji, Indii czy z Rumunii. Kulturowe odniesienia symbolizują również inne konstrukcje, np. kamienne formy odwołujące się do świętych kamieni związanych z obserwacjami gwiazd *Armenian Megalithic Stone* (Tigran Harutyuyan, Armenia, s. 182) lub szałas w formie celtyckiego znaku *triskele* (Tiiu Kirspuu, Estonia, s. 183). Niektóre prace sięgają do form symbolicznych w sposób bardziej uniwersalny, np. do formy kopuły (*Rooted Dome*, Claudia Aranovich, Argentyna, s. 84), starogreckiej świątyni (*Temple*, Daria Lisitsyna, Rosja, s. 87) czy grobowca (*Treasury of Atreus*, Vasilis Vasilis, Grecja, s. 187).

on the bamboo structure (*Adobe Shelter*, Onur Findik, Turkey, p. 151, Fig. 5), and even a stretch structure (*Have a Nice Stretching*, Monika Ortmann, Germany, p. 144).

B. Self-supporting forms made of natural material – stone, clay, live tree, wood (bamboo, slats, boards, etc.) or other materials such as metal, glass, plastic. This group is dominated by numerous structures made of bamboo and tree branches (e.g., *Breathing Inner Space*, Zelenek Sandor, Hungary, p. 197). Another numerous group includes works which are constructed from stones or clay, e.g. a stone shelter in the form of a standing lifeboat (*Vessel IX*, Donald Buglass, New Zealand, pp. 30, 32, Fig. 6) or a clay structure (*Contemplated Space*, Ko Seung-hyun, Kim Ca-bin, South Korea, pp. 38, 39). An example of using other materials is a work made of sheet metal (*Double Entrance, exit, access, transition*, Alois Lindenbauer, Austria, p. 61) or an installation made of glass without any title by Japanese artist Xiao Li (p. 194).

Iconography of the forms of shelters

The analysis of shelter forms, their artistic variations and more or less readable references to recognizable shapes draw our attention to the possible symbolism of these works. These forms have a great narrative potential through associations or direct similarities to shapes from the world of nature and culture.

In the layer of elementary concepts which appear in the descriptions of works and are connected with the proposed spatial forms and systems, a group of terms associated with the idea of shelter can be mentioned. These are notions such as security, protection, intimacy, privacy, self-reliance, independence, closure, isolation, separation, etc. The sense of these concepts is extended by means of the artists' own references, symbols, visual representations, often entangled in a broader cultural context. However, it should be noticed that a similar property, i.e. "security" authors attribute to various forms, e.g., the symbol

Il. 7. Fred Martin (Francja), *Duch drzewa* (fot. P. Wesołowski)

Fig. 7. Fred Martin (France), *Spirit of the Tree* (photo by P. Wesołowski)

B. Symbolika przyrodnicza nawiązuje do form schronienia lub ochrony życia w świecie zwierząt i roślin. Najczęściej przywoływanymi formami naturalnymi są gniazdo i muszla. Schronienia w kształcie gniazd umieszczone zostały podobnie jak to czynią ptaki na drzewach (trzy prace o takim samym tytule *Nest*, Lovadi KInga, Węgry, s. 135, Priyanka Bhattacharjee, Indie, s. 164, i Veljko Zejak, Serbia, s. 189) lub na ziemi (*Ours Nest*, Atanas Atanasoski, Macedonia, s. 72). Kształty jajka (*Egg up*, Roland Cros, Francja, s. 167), kokonu (*Silkworm Cocoon's Dream*, Noh Won-hyuk, Korea Południowa, s. 149) czy nasiona (*The Giant Seed*, Jinal Patel, Vasim Shaikh, Indie, s. 115) są z kolei formami symbolizującymi przetrwalniki życia.

C. Symbolika proekologiczna odwołuje się do koegzystencji człowieka z naturą. W tej licznej grupie najczęściej idee symbolizują szałasy w kształcie drzew, liści, zwierząt. Symbolicznymi odniesieniami do problematyki ekologii są również nawiązania do kwestii wody i powietrza w środowisku, np. instalacja wokół żywego drzewa informująca o obiegu i zużyciu tlenu (*Oxygen Shelter*, Branislav Smon, Słowenia, s. 78).

D. Symbolika związana z kryzysem cywilizacyjnym nawiązuje do form destrukcji, jak np. szałas pod stertą gruzów (*A New Hill of a New Town*, Shin Jea-eun, Korea Południowa, s. 176) czy bomba niosąca zniszczenie, ale i regenerację (*Cundhamani*, Wisnu Ajitama, Indonezja, s. 191).

E. Symbolika egzystencjalna odwołuje się do kondycji człowieka i jego miejsca w świecie. Powtarzającym się symbolem jest forma głowy lub figury ludzkiej (il. 7). Bardziej wysublimowaną formą są obiekty zawierające

of security is the door in the work entitled *Entry* by Anna Vajn and Balazs Vass from Hungary (p. 67) as well as the sanctuary by another Hungarian, Peter Lipkovics (*Mud-Sanctuary*, p. 160).

The analysis of works implemented and published makes it possible to distinguish several groups of proposals with clear symbolism:

A. Symbolism related to cultural tradition is contained in the forms of shelters imitating regional construction techniques, e.g. from Korea, Indonesia, India or Romania. Cultural references also symbolize other structures, e.g. stone forms referring to sacred stones connected with observations of stars of *Armenian Megalithic Stone* (Tigran Harutyuyan, Armenia, p. 182) or a shelter in the form of the Celtic *triskele* sign (Tiiu Kirspuu, Estonia, p. 183). Some works use symbolic forms in a more universal way, e.g. the form of a dome (*Rooted Dome*, Claudia Aranovich, Argentina, p. 84), an ancient Greek temple (*Temple*, Daria Lisitsyna, Russia, p. 87) or a tomb (*Treasury of Atreus*, Vasilis Vasilis, Greece, p. 187).

B. Symbolism of nature refers to forms of shelter or protection of life in the world of animals and plants. The most frequently applied natural forms include a nest and a shell. Nest-shaped shelters were placed, similarly to birds, on trees (three works of the same title *Nest*, Lovadi KInga, Hungary, p. 135, Priyanka Bhattacharjee, India, p. 164, and Veljko Zejak, Serbia, p. 189) or on the ground (*Our Nest*, Atanas Atanasoski, Macedonia, p. 72). Moreover, shapes of an egg (*Egg up*, Roland Cros, France, p. 167), cocoon (*Silkworm Cocoon's Dream*, Noh Won-hyuk, South Korea, p. 149) or seed (*The Giant Seed*, Jinal Patel, Vasim Shaikh, India, p. 115) are forms that symbolize life spores.

miejsca do medytacji, takie jak *God'Palm* (Gyertyanos Zoltan, Węgry, s. 104) czy *The Revival Temple* (Paweł Chlebak, Polska, s. 157). W pracy Arisa de Bakkera i Karoli Pezzaro z Holandii miejsce człowieka wyznacza przestrzeń pomiędzy otworem w szczycie chaty, przez który widać Kosmos, a jego odbiciem w lustrze wody umieszczonym w posadzce (*Reflection*, Aris de Bakker, Karola Pezarro, Holandia, s. 69).

Wnioski

Przeprowadzone badania potwierdzają wartość poznawczą konfrontacji postaw twórczych w zaproponowanej formie biennale. Analiza prac zaprezentowanych w Korei ukazała szerokie spektrum propozycji odpowiedzi na rzucone przez organizatorów biennale hasła. Udział w wystawie architektów i artystów z różnych krajów pozwolił skonfrontować różne postawy ideowe i twórcze wobec wspólnego zadania. Wspólne proekologiczne podejście zostało wzbogacone o indywidualne, autorskie spojrzenia. Nastąpiła twórcza wymiana poglądów na temat relacji natury i kultury oraz miejsca człowieka w środowisku.

Wystawa stała się okazją do promocji określonych idei i postaw wobec kryzysu środowiskowego i cywilizacyjnego. Zaprezentowane na niej prace zobrazowały niektóre sposoby myślenia obecne we współczesnej sztuce zaangażowanej w dyskurs artystyczny i estetyczny na temat kulturowego wymiaru przestrzeni i ekologii. Impreza ukazała również różne twórcze relacje pomiędzy architekturą a sztuką – dwoma dyscyplinami wzajemnie się inspirującymi. Biennale dowodzi, że dobrze wybrany temat może być wystarczającym powodem, aby stworzyć warsztatową płaszczyznę eksperymentów twórczych. Efekty wystawy świadczą o tym, że na styku architektury i sztuki istnieje bardzo żyzny teren do artystycznych i intelektualnych poszukiwań oraz ożywiania starych i rozwijania nowych form współdziałania lub współzawodniczenia. Doświadczenia tego typu działań twórczych można z powodzeniem przenosić również na teren uczelni, wzbogacając dydaktykę i pracę własną nauczycieli.

C. Pro-ecological symbolism refers to the coexistence of man with nature. In this large group, ideas are most often symbolized by shelters in the shape of trees, leaves and animals. Symbolic references to the issues of ecology are also references made to the matter of water and air in the environment, e.g. an installation around a live tree informing about the circulation and consumption of oxygen (*Oxygen Shelter*, Branislav Smon, Slovenia, p. 78).

D. Symbolism connected with the civilization crisis refers to forms of destruction such as a shelter under a pile of debris (*A New Hill of a New Town*, Shin Jea-eun, South Korea, p. 176) or a bomb carrying destruction, but also regeneration (*Cundhamani*, Wisnu Ajitama, Indonesia, p. 191).

E. Existential symbolism refers to the condition of man and his place in the world. A repetitive symbol is the form of a human head or figure (Fig. 7). A more sublime form includes objects containing places for meditation such as *God's Palm* (Gyertyanos Zoltan, Hungary, p. 104) or *The Revival Temple* (Paweł Chlebak, Poland, p. 157). In the work by Aris de Bakker and Karola Pezzaro from the Netherlands, man's place is marked by the space between the hole in the top of the hut through which Cosmos can be seen and its reflection in the water mirror placed on the floor covering (*Reflection*, Aris de Bakker, Karola Pezarro, Netherlands, p. 69).

Conclusions

The research confirms a cognitive value of the confrontation of creative attitudes in the proposed form of the biennale. The analysis of the works presented in Korea showed a wide spectrum of suggestions for answers to the biennale slogans posed by the organizers. Participation of architects and artists from various countries in the exhibition made it possible to confront different ideological and creative attitudes towards a common task. The common pro-ecological approach was enriched with individual authors' original approaches. There was a creative exchange of views on the relationship between nature and culture as well as the place of man in the environment.

The exhibition became an opportunity to promote specific ideas and attitudes towards the environmental and civilization crisis. The works presented at the exhibition depicted some of the ways of thinking present in contemporary art involved in artistic and aesthetic discourse on the cultural dimension of space and ecology. The event also showed various creative relationships between architecture and art – two disciplines that inspire each other. The Biennale proves that a well-chosen topic can be a sufficient reason to create a workshop plane for creative experiments. The effects of the exhibition testify to the fact that there is a very fertile area at the interface between architecture and art for artistic and intellectual exploration as well as enlivening old and developing new forms of cooperation or competition. Experiences of this type of creative activities can also be successfully transferred to the university enriching didactics and teachers' own work.

Translated by
Bogusław Setkowicz

Bibliografia/References

[1] *Geumgang Nature Art Pre-Biennale 2017*, Committee of Geumgang Nature Art Biennale, Gongju-si 2017.
[2] Weilacher U., *Between Landscape Architecture and Land Art*, Birkhäuser, Basel 1999.
[3] Wilkoszewska K., *Problem eko-estetyki*, „Diametros" 2006, Nr 9, 136–142.
[4] Liszewska M., *Estetyka, natura, ekologia*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo" 2000, Nr 6, 240–241.
[5] Gloy K., *Das Verständnis der Natur*, Bd. 2: *Die Geschichte des ganzheitlichen Denkens*, C.H. Beck, München 1996.
[6] Eckersley R., *The Death of Nature and the Birth of Ecological Humanities*, „Organization and the Environment" 1998, No. 2 (Vol. 11), 183–185.
[7] Deleuze G., Guattari F., *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980.

Streszczenie

W artykule omówiono wystawę prac plastycznych zrealizowanych bądź opublikowanych w ramach biennale sztuki przyrody *Geumgang Nature Art Biennale* w latach 2017–2018 w Gongju (Korea Płd.). Celem opracowania jest zaprezentowanie wyników analizy form przestrzennych z pogranicza kreacji artystycznej i architektonicznej. Autor, który sam brał udział w tej wystawie, wyszedł z założenia, że taka analiza projektów i realizacji pozwoli ukazać możliwość twórczej konfrontacji różnych postaw artystów wobec problemu obecności człowieka w naturalnym środowisku. Przed architektami i artystami postawiono zadanie stworzenia schronienia-szałasu w środowisku przyrodniczym (las). Temat stał się pretekstem do poszukiwania formalnej, artystycznej i estetycznej odpowiedzi na pytanie o współczesne relacje człowieka i przyrody w kontekście rozwijającego się nurtu ekoestetyki.

Analiza objęła 147 projektów oraz 11 zrealizowanych prac. Za materiał badawczy posłużyła dokumentacja fotograficzna oraz obszerny katalog. Badania metodą porównawczą dotyczyły formy, funkcji, konstrukcji oraz symboliki zawartej w zaproponowanych obiektach. Analiza ukazała przede wszystkim szerokie spektrum kształtów szałasów – od form abstrakcyjnych po biomorficzne, zoomorficzne, a nawet antropomorficzne – wpisanych w naturalne środowisko. Zdecydowana większość autorów zaproponowała naturalne i biodegradowalne tworzywa. Tym samym takie obiekty o założonej ograniczonej trwałości weszły w obszar sztuki efemerycznej.

W podsumowaniu artykułu zostały sformułowane wnioski mówiące o twórczym przenikaniu się idei artystycznych i architektonicznych w eksperymentalnej formule biennale. Podkreślono również fakt podejmowania przez twórców w artystycznej konfrontacji ważnych współczesnych problemów dotyczących stanu naturalnego środowiska i obecności w nim człowieka.

Słowa kluczowe: sztuka przyrody, sztuka efemeryczna, kompozycja architektoniczna, teoria architektury, ekologia

Abstract

In the article the exhibition of works of art realized or publish in the biennale of the art of nature Geumgang Nature Art Biennale in the years 2017–2018 in Gongju (South Korea) have been discussed. The aim of this work is the presentation of the results of the analysis of spatial forms on the border line of artistic and architectonic creation. The author, who took part in this exhibition assumed that such an analysis of projects and realization will allow presenting the possibility of creative confrontation of various attitudes of artists towards the problem of the presence of man in the natural environment. The task of creating a shelter-hut in the natural environment (forest) was set before the artists. The topic became an excuse for searching for a formal, artistic and aesthetic answer to the question about contemporary human and nature relations in the context of the developing trend of eco-aesthetics.

The analysis of 147 submitted projects and 11 works that were completed in the 1st stage of the biennale concerned the form, function and symbolism contained in the proposed objects. The research material was composed of photographic documentation and comprehensive catalogue. What draws attention above all is the wide spectrum of shapes of shelters – from abstract forms to biomorphic, zoomorphic and even anthropomorphic ones being part of the natural environment. In the project descriptions artists declared simple functions – from the role of shelter protecting from atmospheric influences, through observatories, to places for meditation. Some artists emphasized the possible role of the shelter as a refuge for forest fauna as well. The vast majority of authors proposed natural and biodegradable materials. Thus, such objects with assumed limited durability have entered the field of ephemeral art.

In the summing up part of the article, conclusions have been formulated regarding both the creative permeation of artistic and architectural ideas in such an experimental form, as well as the undertaking of important contemporary problems in the artistic confrontation, regarding the state of the natural environment and the presence of man in it.

Key words: nature art, ephemeral art, architectural composition, theory of architecture, ecology