

JAKUB DEPCZYŃSKI
BOGNA STEFAŃSKA

MNIEJ ZNACZY DOŚĆ

KULTURA UMIARU NA KONCEPTUALNYCH PLENERACH ARTYSTYCZNYCH W POLSCE LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH

JAKUB DEPCZYŃSKI

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Historyk sztuki, ukończył studia magisterskie na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Pracuje w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie jako researcher w dziale badań oraz kurator programu publicznego. Interesuje się praktykami postartystycznymi, relacjami technologii i sztuki, sztuką w czasach antropocenu oraz współczesną myślą ekologiczną. ORCID: 0000-0002-4256-2752.

BOGNA STEFAŃSKA

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Historyczka sztuki, ukończyła studia magisterskie na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Pracuje w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie jako researcherka w dziale

W niniejszym tekście przyglądamy się konceptualnym plenerom artystycznym z lat siedemdziesiątych, które uważamy za przykład praktykowania umiaru w historii kultury polskiej. Uważamy, że wartości i założenia, które tworzyły atmosferę i wyznaczały sposoby działania w czasie plenerów konceptualnych, takie jak: odejście od materialności i przymusu tworzenia dzieł, krytyka nadprodukcji, współpraca z naukowcami, docenienie kontaktu ze środowiskiem, czasu wolnego, wypoczynku i zabawy, wejście w relację z naturą i krajobrazem, rozwijanie wspólnej przestrzeni dyskusji, wyobraźni i eksperymentu, nastawienie na lokalność oraz zaangażowanie w miejscowe problemy, wpisują się w ideę kultury umiaru. Jesteśmy zdania, że konceptualne plenery stanowią świetny przykład scenariusza¹ dla umiarkowanej działalności artystycznej i mogą stanowić inspirację do tworzenia i rozwijania idei umiarkowanego, dobrego życia współcześnie, w duchu odchodzenia od obsesji wzrostu oraz nadmiernej produkcji i konsumpcji.

W pierwszej części tekstu lokalizujemy nasze poszukiwania w kontekście szerszej debaty o kryzysie klimatycznym oraz postulatów dewzrostu i umiaru.

1 Określenie to będzie używane w tym tekście w rozumieniu Piera Vittoria Aureliego.

badań oraz kuratorka programu publicznego. W pracy badawczej zajmuje się przepisywaniem kanonu działań artystycznych i aktywistycznych związanych z kryzysem klimatycznym oraz sztuką feministyczną i internetowymi działaniami feministycznymi. ORCID: 0000-0002-5607-4557.

W drugiej przedstawiamy kontekst artystyczny i społeczny, w którym rozwijały się konceptualne plenery artystyczne, oraz wskazujemy połączenia pomiędzy ideami granic wzrostu oraz krytyką rozwoju i cywilizacji technicznej a sztuką konceptualną. W trzeciej analizujemy konceptualne plenery artystyczne jako scenariusz dla namysłu nad umiarem oraz praktykowania umiarkowanej twórczości artystycznej, a także omawiamy związane z tą tematyką aspekty Pleneru Ziemia Zgorzelecka 1971 i pleneru Osieki 1972 oraz działań artystycznych przeprowadzanych w ich ramach. W podsumowaniu pokazujemy użyteczność modelu konceptualnych plenerów jako narzędzia uczenia się i praktykowania kultury umiaru współcześnie.

LESS IS ENOUGH – MNIEJ ZNACZY DOŚĆ

Czy mniej na pewno oznacza więcej? Hasło *less is more* (mniej znaczy więcej), spopularyzowane przez czołowego architekta minimalizmu, Ludwiga Miesa van der Rohe, stało się w ciągu ostatnich 80 lat jednym ze sztandarowych sloganów zachodniej nowoczesności. Jak przekonuje włoski architekt i teoretyk architektury Pier Vittorio Aureli, minimalistyczna dewiza jest jednak niezwykle zwodnicza – pomimo iż proklamuje „mniej”, nieuchronnie ciąży ku „więcej”. W swojej książce, przewrotnie zatytułowanej *Less is Enough*², stawia tezę, iż na przełomie XX i XXI wieku postulaty samoograniczenia zostały sprowadzone do kwestii estetycznych i marketingowych, stały się maszyną do sprzedaży produktów, usług, pragnień, wyobrażeń i stylów życia, które choć ukrywają się pod hasłem „mniej”, tak naprawdę prowadzą do „więcej” – większej produkcji i większej konsumpcji.

Aureli twierdzi, że przyczyna tego stanu rzeczy jest dwojaka. Z jednej strony winne jest oderwanie ideałów ograniczenia od zbiorowych form życia – wyznawanych wartości, sposobów bycia w świecie, codziennych nawyków czy zasad współżycia społecznego. Proces ten, jego zdaniem, ma swoją długą historię; włoski badacz ilustruje go przykładem architektury monastycznej, w której stosowanie

2 P.V. Aureli, *Less is Enough*, Strelka Press, Moscow 2014.

podziałów przestrzennych, w tym zwłaszcza wydzielanie jednoosobowych cel dla mnichów, miało na celu wspieranie życia skupionego, pełnego namysłu, symboli i rytuałów oraz bliskiego, intensywnego kontaktu zarówno z własnym wnętrzem, jak i najbliższym otoczeniem. Wraz z narodzinami wczesnonowoczesnego kapitalizmu kupieckiego klasztory przekształciły się w miejsca produkcji i pracy, a prywatne cele przestały być przestrzenią kontemplacji i stały się jednym z filarów idei własności prywatnej – własną przestrzenią, którą można dowolnie dysponować. Podobnie we współczesnej kulturze miejsca, obiekty, usługi czy procesy tworzone i rozwijane pod hasłem „mniej znaczy więcej” są oderwane od form życia – nie łączą się z konkretnymi wartościami, regułami czy sposobami bycia w świecie.

Z drugiej strony Aureli odnajduje problem w słowie „więcej” – choć początkowo hasło *less is more* miało symbolizować alternatywę wobec dominujących paradygmatów nieustannego wzrostu i rozwoju, to w powszechnym odbiorze rozumiano je jako zachętę, by, jak to ujął amerykański projektant i architekt Buckminster Fuller, „robić więcej, mając mniej”³. Autor *Less is Enough* przekonuje, że „mniej nie oznacza więcej – mniej oznacza dość”⁴. Jego zdaniem wobec rosnącego globalnego zadłużenia, coraz większych nierówności, narzucanej siłą polityki zaciskania pasa, przesadnej produkcji i konsumpcji oraz hedonistycznej kultury atakującej nas nadmiarem bodźców przywrócenie znaczenia samoograniczeniu i umiarowi mogłoby stanowić cenne wsparcie w zmaganiach z wyzwaniami współczesności. Aureli przypomina, że mniej naprawdę może wystarczyć. Skupiając się na więcej, zapomnieliśmy, że życie, w którym mamy mniej – produktów, pracy, konsumpcji, bodźców, myśli, treści – wcale nie musi oznaczać niedoboru, ubóstwa i nieszczęścia. Jak dodaje, współczesne postulaty zachowywania umiaru możemy rozumieć tak, jak źródłowo interpretowano pojęcie ascezy – nie jako umartwianie się, lecz świadomie podejmowane ćwiczenie, polegające na budowaniu określonej, umiarkowanej formy życia. W obliczu zmian, jakie zachodzą we współczesnej polityce, społeczeństwach i gospodarce, podpowiada Aureli, mogłaby to być forma dobrego życia, w którym mamy, chcemy, potrzebujemy i robimy mniej.

Rozważania włoskiego teoretyka i architekta odczytujemy w kontekście szerokiego nurtu refleksji na temat konieczności zmiany odziedziczonych po nowożytności priorytetów, wartości, pojęć oraz teorii i praktyk, które wciąż stanowią kulturowe fundamenty współczesnych społeczeństw. W obliczu wniosków płynących z raportów dotyczących zmiany klimatu oraz powiązanych z nią innych planetarnych przemian⁵ coraz więcej badaczy, nie tylko zajmujących się naukami ścisłymi i naukami o życiu, ale także humanistyką i naukami społecznymi,

3 R. Buckminster Fuller, *Nine Chains to the Moon*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1963, s. 293.

4 Z. Borawski, *Mniej nie oznacza więcej, mniej oznacza dość*, „Przekrój” 3564/2019 (2 września 2021).

5 IPCC, *Climate Change 2021: The Physical Science Basis, Contribution of Working Group I to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*, red. V. Masson-Delmotte, P. Zhai, A. Pirani i in., https://www.ipcc.ch/report/ar6/wg1/downloads/report/IPCC_AR6_WGI_Full_Report_smaller.pdf (3 września 2021); M. Popkiewicz, *Wprowadzenie do 6 Raportu IPCC*, Nauka o Klimacie, 25 sierpnia 2021, <https://naukaoklimacie.pl/aktualnosci/wprowadzenie-do-6-raportu-ipcc-490/> (3 września 2021).

postuluje pilne „ekologizowanie”⁶ czy dokonywanie „klimatycznej korekty”⁷ różnych obszarów ludzkiej aktywności. Stawka wywołanego działalnością człowieka kryzysu klimatycznego jest ogromna – nie chodzi już o zachowanie konkretnych ekosystemów, gatunków czy ludzkich kultur, ale o możliwość wytrącenia planety ze stanu względnej równowagi, która charakteryzowała epokę holocenu, całkowitą, trudną do wyobrażenia zmianę ludzkiego i pozaludzkiego życia na Ziemi oraz, jak określają to autorzy apelu *Naukowcy z całego świata ogłaszają klimatyczny stan wyjątkowy*, o „ocalenie naszej biosfery i uniknięcie nieopisanych cierpień z powodu kryzysu klimatycznego”⁸. Świadomość procesów planetarnych przemian, upadku ekosystemów czy wielkiego wymierania gatunków oraz ich konsekwencji politycznych, społecznych, gospodarczych i kulturowych⁹ prowadzi badaczy do ponownego rozważenia relacji pomiędzy gatunkiem *homo sapiens* i planetą. W obliczu zagrożenia klimatyczną zapaścią i całkowitą, niewyobrażalną zmianą warunków życia na Ziemi formułowane są różnego rodzaju propozycje transformacji społeczeństw, polityki, nauki czy kultury w kierunku umożliwiającym adaptację do planetarnych zmian: naukowcy postulują między innymi rewizję odziedziczonych po zachodniej nowoczesności, pozornie nienaruszalnych wartości, pojęć czy paradygmatów badawczych¹⁰, poszukiwanie nowych odpowiedzi na pytanie o istotę człowieczeństwa oraz miejsce człowieka w świecie w epoce antropocenu¹¹, zasypywanie nieaktualnych podziałów pomiędzy naturą i kulturą, teorią i praktyką oraz nauką i społeczeństwem¹² czy też odchodzenie od antropocentryzmu na rzecz budowy nowych międzygatunkowych relacji ze światem „poza-ludzkim”¹³.

W obszarze refleksji nad kryzysem klimatycznym funkcjonuje szereg propozycji, które za główną przyczynę grożącej życiu na planecie katastrofy uznają globalną dominację gospodarek i kultur opartych na ideach wzrostu i rozwoju. Odwołując się do klasycznych badań, takich jak raport *Granice wzrostu*¹⁴ z 1972 roku, opracowań z zakresu ekonomii ekologicznej¹⁵ czy koncepcji

6 B. Latour, *Polityka natury*, tłum. A. Czarnacka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

7 E. Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.

8 W.J. Ripple, C. Wolf, T.M. Newsome i in., *Naukowcy z całego świata ogłaszają klimatyczny stan wyjątkowy*, „BioScience” 1(70)/2020, https://us.edu.pl/wp-content/uploads/pliki/World_Scientists_Warning_of_a_Climate_Emergency_Polish.pdf (3 września 2021).

9 D. Wallace-Wells, *Ziemia nie do życia. Nasza planeta po globalnym ociepleniu*, tłum. J. Spólny, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2019.

10 D. Chakrabarty, *Klimat historii. Cztery tezy*, tłum. M. Szcześniak, „Teksty Drugie” 5/2014; tenże, *Humanistyka w czasach antropocenu. Kryzys mitycznej Kantowskiej opowieści*, tłum. K. Dix, „Prace Kulturoznawcze” 1–2(22)/2018.

11 C. Hamilton, *Defiant Earth. The Fate of Humans in the Anthropocene*, Polity Press, Cambridge 2017.

12 B. Latour, *Czekając na Gaję. Komponowanie wspólnego świata poprzez sztukę i politykę*, tłum. A. Kowalczyk, [w:] *Ekologia*, red. A. Jach, P. Juskowiak, A. Kowalczyk, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014; tenże, *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*, tłum. C. Porter, Polity, Cambridge 2017.

13 D.J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016; T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.

14 D.H. Meadows, D.L. Meadows, J. Randers, *Limits to Growth*, Universe Books, New York 1972.

15 P.A. Victor, *Managing without Growth. Slower by Design, not Disaster*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham 2019; T. Jackson, *Dobrobyt bez wzrostu. Ekonomia dla planety o ograniczonych możliwościach*, tłum. M. Polakowski, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2015.

granic planetarnych – czyli nieprzekraczalnych parametrów podstawowych systemów planetarnych, gwarantujących podtrzymanie życia na Ziemi w znanym nam kształcie – badacze tacy jak Kate Raworth¹⁶, Giorgos Kallis¹⁷, Kate Soper¹⁸ czy Jason Hickel¹⁹ stawiają tezę, że przywrócenie wartości pojęciom umiaru czy ograniczenia, „które są odrzucane przez dominującą kulturę wzrostu, hiperkonsumpcji, hedonizmu i indywidualizmu”²⁰, jest niezbędnym elementem wysiłków na rzecz „ekologizacji” czy „klimatycznej korekty” funkcjonowania współczesnych społeczeństw, szczególnie w bogatych państwach globalnej Północy. Ich zdaniem odchodzenie od obsesji wzrostu może pomóc nam nie tylko w zmaganiach z kryzysem klimatycznym, ale także innymi, powiązаныmi ze sobą wyzwaniem współczesności, takimi jak rosnące nierówności ekonomiczne, erozja demokracji czy narastające w społeczeństwach zachodnich poczucie braku przyszłości, wyzerpania i wykorzenia. Formułowane przez poszczególnych badaczy koncepcje nie są oczywiście jednorodne – niektóre z nich sytuują się w rozwijającym od lat siedemdziesiątych nurcie dewzrostu, który zakłada świadome odchodzenie od wzrostu jako paradygmatu kulturowego i gospodarczego²¹; inne proponują zachowanie neutralnego stosunku wobec pojęcia wzrostu i skupienie się na dążeniu do zrównoważonych relacji z planetą i środowiskiem, sprawiedliwości społecznej oraz przyjęciu sensownych i wartościowych form życia²²; jeszcze inne pokazują, że epoka ciągłego rozwoju gospodarczego kończy się na naszych oczach, a odejście od kultury wzrostu jest potrzebne, aby zaadaptować się do nowych warunków materialnych i gospodarczych²³.

Tym, co łączy wspomniane propozycje, jest jasno wyrażona chęć używania praktyk i wiedzy z różnych obszarów do budowania tego, co polscy badacze zajmujący się ideą dewzrostu trafnie nazwali kulturą umiaru²⁴. W tym kontekście rozważania Aureliego z *Less is Enough* interpretujemy jako identyfikowanie w obszarze architektury i projektowania takich propozycji, które mogłyby stanowić materialny scenariusz dla form życia opartych na świadomym ćwiczeniu się w kulturze umiaru. Jako badacze zajmujący się sztuką nowoczesną i współczesną, a także praktycy aktywnie działający we współczesnym polu sztuki poszukujemy praktyk artystycznych, które najlepiej komunikują i pomagają budować formy życia oparte na świadomym ograniczeniu. W dalszej części niniejszego

16 K. Raworth, *Ekonomia obwarzanka*, tłum. A. Paszkowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021.

17 G. Kallis, *Limits: Why Malthus Was Wrong and Why Environmentalists Should Care*, Stanford University Press, Stanford 2019.

18 K. Soper, *Post-Growth Living. For an Alternative Hedonism*, Verso, New York 2020.

19 J. Hickel, *Mniej znaczy lepiej. O tym, jak odejście od wzrostu gospodarczego ocali świat*, tłum. J.P. Listwan, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2021.

20 Z. Borawski, *Mniej nie oznacza...*, dz. cyt.

21 *Dewzrost. Słownik nowej ery*, red. G. D'Alisa, F. Demaria, G. Kallis, tłum. Ł. Lange, Wydawnictwo Łucja Lange, Łódź 2020.

22 K. Raworth, *Ekonomia obwarzanka*, dz. cyt.

23 E. Bendyk, *W Polsce, czyli wszędzie. Rzecz o upadku i przyszłości świata*, Wydawnictwo Polityka, Warszawa 2020.

24 M. Czepkiewicz, P. Morawski, W. Parfianowicz i in., *Jak rozmawiać o dewzroście i postwzroście?*, „Czas Kultury” 3/2020.

tekstu, inspirując się humanistyczną i społeczną refleksją nad kryzysem klimatycznym i antropocenem, tezami Aureliego oraz propozycjami badaczy rozwijających koncepcje dewzrostu oraz teorie kultury i gospodarki umiaru, przyglądamy się niezwykle ważnej dla historii sztuki polskiej tradycji plenerów artystycznych jako przestrzeni konstruowania i rozwijania „umiarkowanych praktyk artystycznych”. Jesteśmy zdania, że część organizowanych w Polsce w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych plenerów artystycznych, w tym zwłaszcza te animowane przez środowiska związane ze sztuką konceptualną, oraz realizowane w ich trakcie działania twórcze w wielu aspektach wpisują się w ideę kultury umiaru. Uważamy, że model plenerowy, uzupełniony o wnioski płynące ze współczesnej refleksji ekologicznej, klimatycznej i dewzrostowej, może posłużyć jednocześnie jako narzędzie propagowania i rozwijania kultury umiaru.

NIE ZAJMUJEMY SIĘ JUŻ SZTUKĄ

Idea sztuki konceptualnej rozwijała się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku zarówno w Stanach Zjednoczonych czy Europie Zachodniej, jak i Europie Środkowo-Wschodniej, w tym w Polsce. W podobnym czasie rozpoczęły się pierwsze dyskusje dotyczące krytyki cywilizacji technicznej czy pojęć rozwoju i wzrostu, które dziś uznawane są za kluczowe dla pojawienia się propozycji dewzrostu czy kultury umiaru²⁵. Za symboliczny początek idei dewzrostu można uznać rok 1972; wówczas filozof społeczny André Gorz użył słowa *décroissance* (dewzrost), by postawić fundamentalne pytanie: „czy dla równowagi Ziemi brak wzrostu – czy nawet dewzrost – produkcji materialnej jest warunkiem koniecznym, zgodnym z przetrwaniem systemu kapitalistycznego?”²⁶. W tym samym roku Klub Rzymski opublikował słynny raport *Granice wzrostu*, ostrzegający przed potencjalnie niebezpiecznymi konsekwencjami dalszego rozwijania gospodarek, społeczeństw i kultur opartych na nieograniczonym wzroście. Idee te i toczone wokół nich debaty docierały także do środowisk artystycznych i miały wpływ na ich działania – za przykład może posłużyć działalność klasycznego twórcy sztuki konceptualnej i sztuki ziemi, Roberta Smithsona, który postulując ograniczenie zbędnej nadprodukcji sztuki, wprost powoływał się na lekturę tekstów Nicholasa Georgescu-Roegeny²⁷, ekonomisty, którego koncepcje stanowią jeden z filarów myśli dewzrostowej²⁸.

W tym okresie artyści z krajów zachodnich reagowali żywo nie tylko na doniesienia naukowe dotyczące przyszłości gospodarek i planety, ale również na

25 F. Demaria, F. Schneider, F. Sekulova i in., *What is degrowth? From an activist slogan to a social movement*, „Environmental Values” 2(22)/2013, s. 195.

26 A. Gorz (M. Bosquet), *Proceedings from a public debate organized in Paris by the Club du Nouvel Observateur*, „Nouvel Observateur”, Paryż, 19 czerwca 1972, s. 397, cyt. za *Dewzrost. Słownik...*, dz. cyt., s. 35.

27 R. Smithson, *Entropy and the new monuments*, [w:] *Robert Smithson: The Collected Writings*, red. J. Flam, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1996; M. Roth, *An interview with Robert Smithson (1973)*, [w:] *Robert Smithson* [katalog wystawy], The Museum of Contemporary Art w Los Angeles, University of California Press, Berkeley 2004, s. 93.

28 S. Ulgiati, *Entropia*, [w:] *Dewzrost. Słownik...*, dz. cyt.; G. Kallis, *For a radical environmentalism*, [w:] G. Kallis, *In Defense of Degrowth: Opinions and Manifestos*, red. A. Vansintjan, Uneven Earth Press, Brussels 2018; F. Demaria, F. Schneider, F. Sekulova i in., *What is degrowth?*, dz. cyt., s. 197–198.

problemy samego świata sztuki, mierząc się z rozczarowaniem urynkowaniem sztuki i jej instytucji. W odpowiedzi na nasilające się procesy utowarowienia twórczości artystycznej, popularyzacji rynkowego obrotu dziełami i obsesyjne kolekcjonerstwo popularność zyskała idea sztuki konceptualnej, w ramach której materialny obiekt artystyczny tracił na znaczeniu i stawał się wtórny wobec samej koncepcji dzieła. W eseju *The dematerialization of art*, który ukazał się w magazynie „Art International” w 1968 roku, krytycy sztuki oraz aktywni członkowie środowiska konceptualnego w Stanach Zjednoczonych, Lucy R. Lippard i John Chandler, przewidywali przyszłość sztuki bez materialnych obiektów²⁹. Opisywali rodzącą się sztukę ultrakonceptualną, która nie będzie już wymagała istnienia pracowni artystycznych ani produkcji obiektów. Lippard i Chandler nazwali tę radykalną transformację „dematerializacją”; wierzyli, że dzięki niej działalność artystyczna może uniknąć utowarowienia i rynkowej spekulacji, ponieważ marszandzi nie będą w stanie sprzedawać niematerialnych idei. W książce *Six Years: The Dematerialization of the Art Object...* Lippard charakteryzuje lata 1966–1972 jako okres, w którym obiekty sztuki zostały zdematerializowane i zastąpione przez nowe praktyki artystyczne sztuki konceptualnej³⁰. Proces dematerializacji napędzało poczucie społecznej śmierci sztuki i bezcelowości dalszego wytwarzania kolejnych obiektów, których jedynym przeznaczeniem byłaby transformacja w produkt. Stanowiło ono podstawę do postawienia na nowo pytań: Czym ma być i do czego ma służyć sztuka? Jak odzyskać jej sens i nadać jej społeczną użyteczność? Jak przywrócić w sztuce wolność, przyjemność, zabawę? Odpowiedzią, jaką w latach siedemdziesiątych XX wieku sformułowało wiele artystek i artystów, było opuszczenie muzealno-galeryjnego *white cube’a*, porzucenie obiektów na rzecz efemerycznych i konceptualnych działań, które miały odzyskać sens, siłę i znaczenie społeczne twórczości artystycznej. To właśnie wtedy na Zachodzie triumfy święcą sztuka ziemi, sztuka konceptualna czy performans: dzieło przestaje być obiektem, a staje się spacerem, propozycją, instrukcją, grą, wspólnym posiłkiem.

Pomimo odmiennej sytuacji – braku prywatnego rynku sztuki czy problemu utowarowienia – proces dematerializacji miał również wpływ na sztukę w bloku wschodnim, w tym w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Twórcy w Polsce śledzili przemiany sztuki na Zachodzie, zdawali sobie sprawę z nowych koncepcji artystycznych rozwijanych w świecie kapitalistycznym oraz stojących za nimi teorii i inspiracji³¹. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w miejscach takich jak Galeria pod Moną Lisą, Galeria Foksal czy Galeria Akumulatory 2 rozwijały się różnorodne warianty lokalnych, polskich praktyk konceptualnych³². Teoretyk sztuki, współzałożyciel Galerii pod Moną Lisą oraz jedna z najważniejszych postaci środowiska polskiej sztuki konceptualnej, Jerzy Ludwiński, w wystąpieniu

29 L.R. Lippard, J. Chandler, *The dematerialization of art*, „Art International” 2(12)/1968.

30 L.R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Objects from 1966 to 1972*, University of California Press, California 1997.

31 *Sztuka konceptualna w Polsce*, Culture.pl, 20 listopada 2007, <https://culture.pl/pl/artykul/sztuka-konceptualna-w-polsce> (4 września 2021).

32 L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2009.

Epoka postartystyczna wygłoszonym na plenerze w Osiekach w sierpniu 1970 roku postawił tezę, że sztuka jest powoli wchłaniana przez rzeczywistość, co jego zdaniem jest procesem pozytywnym. Najważniejszą formą sztuki stały się, według niego, same koncepcje, których zadaniem było otwieranie ludzkiej wyobraźni i rzucanie wyzwania rzeczywistości: „Artysta może nie tworzyć manualnie dzieł sztuki [...] – artysta dokonuje wyboru, projektuje jakieś formy, reżyseruje jakieś działania, demonstruje przeciwko czemuś, milczy, wyłącza się z układu artystycznego świadomie i celowo i włącza się w rzeczywistość. Sztuka musi się ustosunkować do najważniejszych zjawisk rzeczywistości”³³. W eseju z 1972 roku, który rozwijał koncepcje z wcześniejszego o dwa lata wystąpienia *Sztuka w epoce postartystycznej*, Ludwiński pisał wprost: „Bardzo prawdopodobne, że dzisiaj nie zajmujemy się już sztuką. Po prostu przegapiliśmy moment, kiedy przekształciła się ona w coś zupełnie innego, coś, czego nie potrafimy już nazwać”³⁴.

W tym duchu w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Polsce środowisko twórców konceptualnych, które w dużej mierze zgadzało się w swoich obserwacjach i rozpoznaniach z Ludwińskim, organizowało plenery artystyczne – coroczne zjazdy artystów, teoretyków i naukowców z całej Polski, którzy spędzali razem kilka wakacyjnych tygodni, odpoczywając, tworząc i dyskutując o roli sztuki. W Polsce w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wiele różnorodnych plenerów, również tradycyjnych w formie, z których znaczna większość odbywała się przy zakładach, fabrykach i kopalniach, organizował Związek Polskich Artystów Plastyków³⁵. Jak pisze Bernadeta Stano:

*Okres PRL-u obfitował w akcje plenerowe organizowane przy dużych i mniejszych zakładach przemysłowych całej Polski. Do tych bardziej znanych należały spotkania, którym nadawano miano sympozjów, wsparte zapleczem teoretycznym historyków sztuki, krytyków, kadry inżynierskiej, na przykład Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (od 1965 do 1973) czy Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach (1966) oraz plenery lokalne, robocze, mocno związane ze specyfiką produkcji danego zakładu, na przykład w Hajnówce, Suchedniowie czy Bolesławcu*³⁶.

Plenery organizowane przez środowiska związane ze sztuką konceptualną, efemeryczną czy performansem miały jednak zupełnie inny charakter, różniły się zarówno od dziewiętnastowiecznych wyjść artystów w plener, jak i socjalistycznych plenerów roboczych, podczas których twórcy włączali się w działalność zakładów

33 J. Ludwiński, *Epoka postartystyczna* [zapis audio], cyt. za L. Nader, *Wspólnota wyobraźni jako dysensusus. VII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki Świdwin/Osieki (1970)*, „Sztuka i Dokumentacja” 18/2018, s. 49.

34 J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań 2009, s. 66.

35 W tym okresie pisano wręcz o pleneromanii. Plenery konceptualne stanowiły skromną część wszystkich tego typu wydarzeń – od lat sześćdziesiątych do osiemdziesiątych odbyło się ich kilkanaście, między innymi w Osiekach, Puławach, Opolnie-Zdroju, Zielonej Górze, zob. T. Brandys, R. Bełski, *Po plenerach koszańskich*, „Tygodnik Kulturalny” 46/1969, s. 11.

36 B. Stano, *Plenery pod skrzydłami Wielkiego Przemysłu. Mity i próby ich wskrzeszenia*, [w:] *PRL-owskie re-sentymenty*, red. A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski, Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, Gdańsk 2017, s. 215.

produkcyjnych. Janusz Bogucki, uczestnik spotkań w Osiekach, uważał, że stanowiły one nowatorski model wspólnego działania twórczego, który przerodził się w cały ekosystem powiązanych wydarzeń animowanych przez środowisko współpracujących ze sobą twórców, badaczy, teoretyków i krytyków:

tu powstał pierwszy zawiązek, pierwszy powiedziałbym model nowoczesnego pleneru; wzór działania, które przyjmując tradycyjną nazwę pleneru (wakacyjnego spotkania artystów malujących pejzaże z natury) – nappełnił tę nazwę zupełnie nową treścią, nadał jej nowy sens. [...] powstała nowa forma spotkania artystów, twórców sztuki nowoczesnej z różnych środowisk kraju, okazja do wspólnego doświadczenia pracy artystycznej, wspólnego dyskusowania, wspólnego dochodzenia do nowych problemów, do nowych horyzontów sztuki i myśli artystycznej. [...] powstał ów prototyp, który stał się wzorem dla inicjatyw podejmowanych w różny sposób gdzie indziej i później: w Zielonej Górze w postaci „Złotego Grona”, w Elblągu w postaci tamtejszych biennale form przestrzennych, w Puławach z okazji jednego, ale bardzo ważnego wydarzenia, jakim było sympozjum „Człowiek w zmieniającym się świecie”, czy także imprezy „Wrocław 70” we Wrocławiu³⁷.

Animowane przez środowiska konceptualne plenery w wielu swoich aspektach były nad wyraz umiarkowane – i to nie tylko dlatego, że znaczna większość działań artystycznych realizowanych w ich trakcie miała charakter niematerialny i ulotny: na plenerach prowadzono dyskusje, pisano teksty i odezwy, organizowano odczyty, debaty, spotkania, wycieczki i spacer, realizowano tymczasowe akcje, happeningi i działania performatywne, tworzone instrukcje, mapy, schematy i rysunki czy robiono zdjęcia. Zgodnie z założeniami konceptualizmu, którymi kierowali się organizatorzy wydarzeń, plenerowicze skupiali się na generowaniu idei, propozycji czy rozwiązań, a nie na materialnych interwencjach czy produkcji artefaktów. Plenery traktowano jako niezależną od instytucji i konwencji tworzenia sztuki przestrzeń interdyscyplinarnego spotkania, dialogu i eksperymentu³⁸, w której artyści byli wolni od przymusu „produkowania dzieł i obiektów” – ich wypowiedzi i sposoby obecności na plenerze mogły przyjąć różnorodny charakter, mogli też od jakiegokolwiek działania się powstrzymać i cieszyć samym udziałem w wydarzeniu³⁹. Ważną rolę w organizacji plenerów odgrywał także kontekst lokalny oraz kontakt ze środowiskiem i krajobrazem; budowanie przez plenerowiczów relacji z miejscem często owocowało zaangażowaniem w lokalne problemy oraz wykorzystywaniem narzędzi artystycznych do wypowiedzania się w kwestiach istotnych dla miejscowej społeczności czy przyrody. Ponieważ plenerowe spotkania często odbywały się latem i trwały długimi tygodniami, istotną ich część stanowiły różnorodne formy wspólnego spędzania czasu wolnego – spacer, wycieczki, zabawy, gry, imprezy, posiłki – które przenikały się z aktywnościami artystycznymi, dyskursywnymi i badawczymi. Plenery z założenia były wydarzeniami cyklicznymi – zamiast szukać nowych, ekscytujących przestrzeni

37 J. Bogucki, *Plenery koszalińskie – wspomnienia i refleksje*, „Koszalińskie Zeszyty Muzealne” 6/1976, s. 234–235.

38 A. Popiel, *Jerzy Fedorowicz: Rytm życia, rytm czasu, rytm sztuki*, „Sztuka i Dokumentacja” 18/2018, s. 160.

39 W. Ciesielski, *Już po Osiekach?*, „Sztuka i Dokumentacja” 18/2018, s. 14.

działania, artyści, badacze i krytycy rokrocznie powracali w to samo miejsce w podobnej grupie, aby kontynuować dyskusje i aktywności z poprzednich lat, za każdym razem jednak proponowali też nowe punkty widzenia, świeże pomysły i podejścia badawcze oraz twórcze.

Swobodny charakter spotkań, nastawienie na dyskusję i eksperyment, odcho-
dzenie od artystycznych konwencji i przymusu produktywności, bezpośredni
kontakt ze środowiskiem i krajobrazem oraz zakorzenienie w lokalności spra-
wiały, że plenery stanowiły zupełnie odmienne, odległe od tradycyjnie rozu-
mianych instytucji sztuki otoczenie czy też scenariusz do realizowania działań
artystycznych. W trakcie spotkań podejmowano problematykę bliską propozy-
cjom dewzrostowym czy idei kultury umiaru; specyficzna konstrukcja i charakter
plenerów kierowały zainteresowania uczestników ku tematom takim jak nad-
produkcja i granice wzrostu, krytyka cywilizacji technicznej, konsumpcjonizmu
i utowarowienia, kwestie ekologii, zniszczenie środowiska i destrukcja krajobra-
zu czy przyszłość ludzkiej cywilizacji. W dalszej części tekstu przyjrzymy się bliżej
wybranim przykładom conceptualnych plenerów artystycznych oraz realizowa-
nych w ich trakcie działaniom, uwypuklając ich aspekty związane z umiarem.

DEZAPROBATOR NADPRODUKCJI

Wyjście w plener miało być nie tylko conceptualnym zerwaniem z utartymi spo-
sobami myślenia o sztuce, ale też próbą stworzenia przestrzeni współpracy ba-
dawczo-artystycznej związanej z konkretnymi miejscami. „Sama podstawa tej
idei – wspominał Jerzy Fedorowicz, mówiąc o początkach spotkań w Osiekach –
wzięła się z naszej niezgody na monocentryczny model polskiej kultury i stagna-
cję ruchu artystycznego (...). Była to także świadoma próba integracji środowisk
artystyczno-intelektualnych. Była to też chęć tworzenia nowej formuły wspólnoty
twórczej w otwartym nadmorskim pejzażu”⁴⁰. Artyści, do pewnego stopnia iron-
icznie, postulowali w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych powrót do na-
tury; jednak szybko zorientowali się, że obcowanie z naturą w stanie czystym nie
jest możliwe. Plenery często odbywały się w otoczeniu krajobrazu industrialnego,
mocno przekształconego przez człowieka, skażonego i zanieczyszczonego, między
innymi w okolicach zakładów azotowych w Puławach czy kopalni Turów, co sty-
mulowało artystów do przemyślenia ich relacji ze środowiskiem. Wychodzili w plen-
er i zamiast podziwiać piękno przyrody, wskakiwali wprost do skażonego jeziora
Jamno⁴¹ czy w głąb krateru kopalni odkrywkowej, gdzie na własnej skórze mogli
odczuć negatywne skutki, paradoksy i sprzeczności cywilizacji opartej na wzroście.

Pierwszy z serii plenerów poświęconych relacjom człowieka i środowiska odbył
się w 1971 roku w Opolnie-Zdroju, dawnej miejscowości uzdrowiskowej położonej
tuż przy kopalni węgla brunatnego Turów. Artyści pod wpływem doniesień na
temat stanu planety i przyrody oraz krytyki cywilizacji technicznej, a także idei

40 Cyt. za W. Orłowska, *Wstęp*, [w:] *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*, opr. R. Ziarkiewicz, Muzeum w Koszalinie, Koszalin 2008, s. 14–15.

41 M. Worłowska, *O źródłach refleksji klimatycznej w polskiej sztuce* [wykład online], Facebook, <https://www.facebook.com/watch/?v=1535736583254179> (4 września 2021).

nieograniczonego wzrostu i rozwoju, pracowali wspólnie nad tematem „Sztuki i nauki w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka”. Sztuka zaangażowana ekologicznie rozwijała się w Polsce już od połowy lat sześćdziesiątych, jednak był to pierwszy plener, w którego tytule w tak bezpośredni sposób wyrażono potrzebę ochrony środowiska oraz troskę o naturę. Założeniem było zwrócenie uwagi na kondycję środowiska oraz negatywne skutki zderzenia natury z szybkim rozwojem technologii i cywilizacji, która została w tekście programowym nazwana „maszyną zdążającą do samozagłady”⁴². W swoich wystąpieniach biorący udział w wydarzeniu twórcy, krytycy i naukowcy diagnozowali problemy takie jak nadprodukcja, eksploatacja środowiska czy kult przedmiotu⁴³. Szanse na pozytywne zmiany dopatrywali się z kolei w idei, którą dziś nazwalibyśmy zrównoważonym rozwojem⁴⁴, redukowaniu napędzającej produkcję i konsumpcję chęci posiadania, planowym ograniczaniu działalności człowieka, tak aby nie przekraczać granic narzucanych przez środowisko, oraz we współpracy artystów, badaczy i przedstawicieli lokalnej społeczności. Zgodnie z ideą organizatorów Pleneru Ziemia Zgorzelecka 1971 Opolno-Zdrój i jego okolice miały stać się przykładem kooperacji różnych grup i środowisk na rzecz ograniczenia negatywnych skutków rozwoju. W trakcie pleneru artyści, korzystając ze swoich narzędzi i umiejętności, komentowali wpływ cywilizacji ludzkiej na środowisko. Ludmiła Popiel w ramach działania *Nić* zaproponowała rozciągnięcie nad wielką niecką kopalni odkrywkowej nitki, mającej symbolicznie wskazywać rozmiar zniszczeń, do których doszło w wyniku eksploatacji naturalnych surowców. Wielką dziurę kopalni oraz geologiczną skalę przekształceń krajobrazu komentował również Andrzej Matuszewski, który z pomocą pracowników kopalni pozyskał fragment ściany węgla z odkrywki, a następnie umieścił go, niczym eksponat muzealny, w ramie za szkłem. „Miejsce – komentował artysta – które powstało 30 mln lat temu, odkryte w ubiegłym miesiącu, czyli w czerwcu, 21 lipca przestało istnieć, w wyniku prac postępujących w kopalni. Tego miejsca już nie ma. Jedynym śladem jest to, co demonstruję”⁴⁵.

Wanda Gołkowska odniosła się wprost do problemu nadmiernej produkcji i konsumpcji, realizując w Opolnie-Zdroju *Dezaprobator nadprodukcji* – pracę manifest, krytykującą nadprodukcję w sztuce. *Dezaprobator* przyjął formę czarnego obiektu z otworem, z którego wystawała nawinięta na szpulę taśma z tekstem zaczynającym się od słów: „NADPRODUKCJA DZIEŁ SZTUKI I NADMIAR INFORMACJI utrudniają możliwość wyboru”. Tworząc swoją pracę, Gołkowska przeniosła postulaty umiarkowania na grunt świata sztuki, stawiając pytanie o ogrom powstających dzieł⁴⁶. Artystka kontynuowała refleksję na ten temat

42 Plener „Ziemia Zgorzelecka 1971”: nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka, red. W. Gołkowska, J. Ludwiński, [b.w.], [Wrocław] 1972.

43 Tamże.

44 M. Worłowska, *Początki sztuki ekologicznej w Polsce* [nieopublikowany doktorat napisany pod kierunkiem dr Anny M. Leśniewskiej].

45 *Odkrywki. Kropla wiedzy o plenerze Ziemia Zgorzelecka 1971–2021*, red. A. Krukowska, M. Rzerzycha-Myśliwy, Muzeum Współczesne Wrocław, Wrocław 2021, s. 10.

46 Tamże, s. 9.

w kolejnych wersjach dezaprobatorów, powstałych już po plenerze w Opolnie-Zdroju – na przykład *Dezaprobator potrójny* był postulatem stworzenia międzynarodowej bazy informacji o twórczości artystycznej działającej na zasadzie urzędu patentowego, która uniemożliwiłaby artystom pokazywanie wtórnych prac i koncepcji⁴⁷. W podobnym duchu na plenerze wypowiedział się Jerzy Rosołowicz, jeden z czołowych artystów polskiej sztuki konceptualnej. W Opolnie-Zdroju odczytał wariant tekstu *O działaniu neutralnym*, w którym rozwijał tworzoną przez siebie od drugiej połowy lat sześćdziesiątych teorię „świadomych działań neutralnych”, czyli takich, które „nie przynoszą ani korzyści, ani szkody”⁴⁸. Odpowiedź Rosołowicza na problem nadprodukcji oraz zagrożenie katastrofą środowiskową stawiającą na szali przetrwanie gatunku ludzkiego była zupełnie inna niż Gołkowskiej – zamiast ograniczania nadmiernej liczby wtórnych koncepcji artysta postulował podporządkowanie aktywności ludzkiej, w tym twórczości artystycznej, nauki, projektowania i inżynierii, idei neutralności. W swoich rozważaniach nie nawoływał do braku aktywności, lecz do odchodzenia od utylitaryzmu oraz działania w sposób umiarkowany, tak aby łagodzić konflikty i napięcia generowane przez starcie cywilizacji człowieka z przyrodą oraz tworzyć warunki umożliwiające dobre życie jednostkom i społeczeństwu⁴⁹. Chciał, by poprzez neutralne działania ludzie skupiali się nie na efekcie, lecz na samym procesie, stawali się bezinteresowni i zbliżali do „bezwzględnych” wartości zawartych w samej naturze, niepodporządkowanej celom narzucanym przez człowieka. Ideały umiarkowania i postulaty neutralności są obecne w zasadzie w całej twórczości Rosołowicza, jego wystąpienie w Opolnie-Zdroju było jednym z wielu w tym duchu, jednakże kontekst miejsca – materialnego i społecznego krajobrazu, wyniszczonego przez czynniki ekologiczne, ekonomiczne, społeczne i kulturowe wynikające z działalności kopalni i elektrowni – sprawiał, że odczyt *O działaniu neutralnym* nabierał wyjątkowo silnego i aktualnego wydźwięku.

STREFA WYPOCZYNKU

Plener w Osiekach w 1972 roku stanowił ideową kontynuację pleneru zgorzeleckiego z 1971 roku. Wydarzenie odbywało się pod hasłem „Nauka i sztuka w procesie ochrony widzenia człowieka” i także podejmowało wątki związane z niszczeniem środowiska i krajobrazu, granicami wzrostu, nadprodukcją oraz negatywnymi skutkami szybkiego, nieprzemyślanego rozwoju nowoczesnej cywilizacji technicznej. Zygmunt Wujek, komisarz artystyczny pleneru, podkreślał, że było ono reakcją środowiska artystycznego i badawczego na raport Klubu Rzymskiego *Granice wzrostu*⁵⁰. Jerzy Fedorowicz w tekście przedstawiającym założenia pleneru oskarżał gatunek ludzki o zgubny wpływ na środowisko:

47 Kudlicka/Gołkowska, Muzeum Współczesne Wrocław, 19 marca – 23 sierpnia 2021, <https://muzeumwspolczesne.pl/mww/wystawy/kudlicka-golkowska/> (4 września 2021).

48 Plener „Ziemia Zgorzelecka 1971”..., dz. cyt.

49 L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, dz. cyt.; *Wiek półcienia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany*, red. J. Lewandowska, S. Cichocki, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2020, s. 40.

50 *Wiek półcienia*, dz. cyt., s. 24.

Uruchomienie potężnych środków energetycznych, masowa produkcja wszelkich dóbr konsumpcyjnych, eksploatacja łądów i oceanów w przyspieszonym tempie, dla rosnących wciąż potrzeb wyżywieniowych, powstanie wielomilionowych aglomeracji miejskich – to tylko niektóre zjawiska, charakterystyczne dla działań nam wspólnych [...]. W ostatnich latach sprawa naruszenia systemu ekologicznego, w niektórych rejonach naszego globu, spowodowała szereg wystąpień uczonych różnych narodowości, którzy opracowywanymi przez siebie raportami o stanie zagrożenia środowiska naturalnego człowieka – alarmują opinię publiczną⁵¹.

Powołując się na doświadczenia wcześniejszego pleneru w Opolnie-Zdroju, zwracał uwagę, że wykładnicze tempo rozwoju cywilizacji prowadzi do równie szybkiego wyniszczania środowiska, a dalszy rozwój cywilizacji technologiczno-przemysłowej w Polsce stanowi zagrożenie dla przyrody i społeczeństwa, przestrzegał też przed „błędami popełnianymi w innych krajach wysoko uprzemysłowionych”⁵². Postulaty umiarkowania i ograniczenia działalności przemysłowej uzupełniało wezwanie do tworzenia w kraju stref relaksu i rozrywki, w których krajobraz i środowisko nie byłyby niszczone. Fedorowicz zwracał uwagę na potrzebę tworzenia przestrzeni zabawy i wypoczynku, wolnych od paradygmatu rozwoju i wzrostu, oraz podkreślał znaczenie kontaktu z przyrodą dla zachowania dobrostanu, także psychicznego, jednostek i grup, proponował też, by taką funkcję w Polsce pełnił obszar wybrzeża środkowego, gdzie położone są Osieki.

Inspirując się tekstem programowym, uczestnicy pleneru odbyli wiele wycieczek po okolicy Koszalina, by na własne oczy przekonać się, jak wygląda stan środowiska i krajobraz postulowanej „strefy wypoczynku i rozrywki”⁵³. Po zlokalizowaniu w okolicy licznych przypadków postępującej industrializacji plenerowicze zorganizowali szereg spotkań, między innymi z lokalnymi władzami, architektami, urbanistami, pracownikami miejscowych zakładów i wczasowiczami, by propagować idee ochrony środowiska i krajobrazu, ograniczenia działalności przemysłowej oraz zachowywania równowagi pomiędzy miejscami rozwoju i pracy a przestrzeniami odpoczynku i zabawy⁵⁴. Najbardziej wyrazistym efektem tych działań była wspólna plenerowa odezwa „Chrońmy polski krajobraz!” w obronie czystości położonego nieopodal Jeziora Bobieńskiego, którego część zaanektowały zakłady przemysłowe w Szczecinku⁵⁵.

Również w działaniach twórczych realizowanych w trakcie pleneru Osieki 1972 podejmowano wątki związane z ograniczeniem rozwoju przemysłu i ochroną środowiska. W humorystycznej akcji *Mandatowanie* Jerzy Treliński i Andrzej Pierzgałski postulowali umiarkowanie, wkładając za wycieraczki samochodów w Koszalinie mandaty „za wykroczenie przeciwko naturalnemu środowisku

51 J. Fedorowicz, *Osieki '72 – założenia programowe*, [b.w., b.m.] 1972.

52 Tamże.

53 *Awangarda w plenerze...*, dz. cyt., s. 236–237.

54 Tamże, s. 235.

55 Tamże, s. 240.

człowieka” oraz ulotki z tekstem: „Silnik samochodowy podczas kilkusetkilometrowej podróży zużywa tyle tlenu, ile wystarczyłoby dla jednego człowieka na cały rok”⁵⁶. Z kolei w akcji *Cisza* zwracali uwagę na problem zanieczyszczenia hałasem. Uczestnicy zostali zaproszeni do milczącej kontemplacji białej kartki papieru, zawieszanej w oddali wśród drzew, i odsłuchu nagrań dźwiękowych, w których odgłosy przemysłowe przeciwstawiane były dźwiękom przyrody⁵⁷. Za dnia przy użyciu lornetki można było przeczytać napisane daleko na kartce słowo „cisza”. Działaniem artystycznym najlepiej podsumowującym dyskusje na temat stanu środowiska oraz ograniczeń rozwoju i wzrostu, które prowadzono w trakcie pleneru w Osiekach w 1972 roku, było SWZ + SCT autorstwa Stefana Krygiera. Artysta umieścił w przestrzeni miasteczka instalację malarską, w której pytał o przyszłość ludzkiej cywilizacji oraz planety. Utrzymane w uproszczonej, plakatowej formie płótna przedstawiały dwie przeciwstawne przestrzenie: z jednej strony Strefę Wypoczynku Ziemia, z drugiej Strefę Cywilizacji Technicznej. Na jednej z tablic artysta ukazał sytuację z roku 1972 – na schematycznej kuli ziemskiej szaroczarna strefa pracy, rozwoju i cywilizacji pochłaniała coraz większe obszary niebieskozielonej strefy przyrody i wypoczynku⁵⁸. Na dole obrazu Krygier umieścił napis „1972.....? 2000”, symbolicznie zadając pytanie o to, jak będzie wyglądała sytuacja planety i cywilizacji w roku 2000. Niepokojąca, pesymistyczna instalacja nadała wizualną formę wnioskowi, do jakich uczestnicy pleneru Osieki '72 doszli, dyskutując o granicach rozwoju i wzrostu; ze współczesnej perspektywy wydaje się ona niemalże prorocza.

UMIAR W XXI WIEKU

Jak staraliśmy się pokazać, specyficzny charakter i formuła konceptualnych plenerów artystycznych z lat siedemdziesiątych sprzyjały namysłowi i eksperymentom dotyczącym kultury umiaru – uczestnicy spotkań żywo reagowali na ówczesne doniesienia o stanie planety i środowiska, rozwijaną wtedy krytykę nadmiernej produkcji i konsumpcji oraz cywilizacji opartej na technice, wzroście i rozwoju. Zjeżdżający na plenery artyści, badacze i krytycy nie tylko dyskutowali na temat szkodliwych skutków działalności człowieka i potrzeby umiaru, ale także propagowali swoje poglądy na ten temat na spotkaniach z różnymi grupami społecznymi, realizowali umiarkowane w formie i treści działania artystyczne oraz angażowali się w lokalne konflikty i problemy, wyraźnie opowiadając się za ochroną środowiska, docenieniem czasu wolnego, przyrody i przestrzeni wypoczynku, relaksu oraz zabawy, a także planowym ograniczeniem rozwoju, technicyzacji, industrializacji i wzrostu. Warto podkreślić, że idee i praktyki rozwijane w kontekście konceptualnych plenerów miały charakter pionierskich eksperymentów, odmiennych od procedur dominujących w świecie sztuki. Były jednym z nielicznych obszarów twórczego rozwoju refleksji inspirowanej pojawiającymi

56 Jerzy Treliński i Andrzej Pierzgalski. *Dokumentacja działań podczas plenerów w Osiekach*, „Sztuka i Dokumentacja” 18/2018, s. 187.

57 Tamże, s. 188.

58 M. Worłowska, *Początki sztuki ekologicznej w Polsce*, dz. cyt.

się w latach siedemdziesiątych ostrzeżeniami przed katastrofą środowiskową, niekontrolowanym rozwojem cywilizacji technicznej i granicami wzrostu.

Jeżeli dziś, w obliczu postępującego kryzysu klimatycznego i planetarnych przemian oraz problemów społecznych, ekonomicznych i politycznych trapiących współczesność, potrzebujemy ograniczeń, by przywołać postulaty Giorgosa Kallisa patronujące niniejszemu numerowi „Kultury Współczesnej”, to konceptualne plenery artystyczne stanowią nie tylko źródło inspiracji, ale też propozycję modelu czy Aureliowski scenariusz dla twórczego eksperymentowania, praktykowania i popularyzowania idei kultury umiaru. Wraz z rosnącym zainteresowaniem problematyką klimatyczną, ekologiczną i dewzrostową w polskim świecie sztuki obserwujemy wzmożone zainteresowanie tradycją konceptualnych plenerów, traktowanych jako inspiracja dla współczesnych prośrodowiskowych praktyk artystycznych. Spotkania w Opolnie-Zdroju, Puławach czy Osiekach były w ostatnich latach przywoływane na wielu wystawach⁵⁹, a niektóre środowiska twórcze podejmują także próby reaktywowania, opartych na ideach umiaru, plenerowych tradycji⁶⁰. W rękach współczesnych artystów, badaczy, teoretyków, krytyków i aktywistów plenerowy wzorzec, tak daleko odbiegający od utartych dróg działania w świecie sztuki, może stać się niezwykle użytecznym narzędziem do ćwiczenia się, jak chce Kallis, w życiu sensownym, dobrym i w harmonii ze środowiskiem oraz uczenia się, że mniej w zupełności wystarcza.

BIBLIOGRAFIA

- Aureli, Pier V. *Less is Enough*. Moscow: Strelka Press, 2014.
- D’Alisa, Giacomo, Federico Demaria, Giorgos Kallis, red., *Dewzrost. Słownik nowej ery*. Tłum. Lucja Lange. Łódź: Wydawnictwo Lucja Lange, 2020.
- Demaria, Federico, Francois Schneider, Filka Sekulova, Joan Martinez-Alier. „What is degrowth? From an activist slogan to a social movement”. *Environmental Values* 22, 2 (2013).
- Fedorowicz, Jerzy. *Osieki '72 – założenia programowe*. [b.m., b.w.] 1972.
- Gołkowska, Wanda, Jerzy Ludwiński, red., *Plener Ziemia Zgorzelecka 1971: nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*. Wrocław: [b.w.], 1972.
- Hickel, Jason. *Mniej znaczy lepiej. O tym, jak odejście od wzrostu gospodarczego ocali świat*. Tłum. Jerzy P. Listwan. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2021.
- Jackson, Tim. *Dobrobyt bez wzrostu. Ekonomia dla planety o ograniczonych możliwościach*. Tłum. Marcin Polakowski. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2015.
- Kallis, Giorgos. *In Defense of Degrowth: Opinions and Manifestos*. Red. Aaron Vansintjan. Brussels: Uneven Earth Press, 2018.
- Kallis, Giorgos. *Limits: Why Malthus Was Wrong and Why Environmentalists Should Care*. Stanford: Stanford University Press, 2019.

59 Są to między innymi: *Kłęska urodzaju. Początki sztuki ekologicznie zaangażowanej w Polsce* (17 maja – 23 czerwca 2019) w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu, *Na świeżym powietrzu? Pierwsze działania ekologiczne w czasie plenerów artystycznych w Polsce* (29 lutego – 31 marca 2020) w Fundacji Arton czy *Wiek półciemia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany* (5 czerwca – 13 września 2020) w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

60 Na przykład w ramach działań takich jak Konteksty. Kongres Postartystyczny, plener Opolno 2071 czy realizowany przez ASP we Wrocławiu i Muzeum Współczesne Wrocław program Odkrywki.

Krukowska, Anna, Małgorzata Rzerzycha-Myśliwy, red., *Odkrywki. Kropla wiedzy o plenerze Ziemia Zgorzelecka 1971–2021*. Wrocław: Muzeum Współczesne Wrocław, 2021.

Leśniewska, Anna M., red., „Wszystko jest kolekcją. Osieki – kłopotliwa sukcesja?”. *Sztuka i Dokumentacja* 18 (2018).

Nader, Luiza. *Konceptualizm w PRL*. Warszawa: Wydawnictwa UW, 2009.

Soper, Kate. *Post-Growth Living. For an Alternative Hedonism*. New York: Verso, 2020.

Ziarkiewicz, Ryszard, red., *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.

Data wpłynięcia: 10 października 2021 r. Data zatwierdzenia do druku: 25 stycznia 2022 r.

LESS IS ENOUGH. CULTURE OF MODERATION IN CONCEPTUAL PLEIN-AIR CONVENTION OF THE 1970S IN POLAND

The aim of this text is to analyse the conceptual plein-air convention of the 1970s as an example of practising moderation in the history of Polish culture. Conceptual plein-air meetings are shown as a great example of moderate artistic activity as well as an inspiration for creating and developing the idea of a moderate and good life in the present times. The first section of the article places the latter in the context of a broader debate on the climate crisis while calling for degrowth and moderation. The second part presents the artistic and social context of conceptual plein-air convention, highlighting the links between the limits to growth, criticism of development and technical advancement, and conceptual art. The third section analyses conceptual plein-air convention as a scenario for reflection on moderation and its practising in artistic creation. It also discusses the relevant – moderate – aspects of the 1971 Plein-Air Convention in the Zgorzelec Land and the 1972 Plein-Air Convention in Osieki, Poland. The authors conclude by emphasising the usability of the conceptual plein-air model as a tool for learning and practising the culture of moderation in modern times.

SŁOWA KLUCZOWE: umiar, dewzrost, plenery artystyczne, sztuka konceptualna

KEY WORDS: moderation, degrowth, plein-air convention, conceptual art