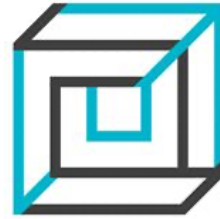


Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna,
im. Leona Schillera w Łodzi



Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej

Joanna Chojna

Nr albumu: 9858

**Autorska forma obecności.
Działania artystyczne Teresy Murak**

Praca magisterska napisana pod kierunkiem:

dr Weroniki Kobylińskiej

Spis treści

<i>Wstęp</i>	4
<i>Sylwetka artystki oraz stan badań</i>	6
<i>1. Rzeźba dla Ziemi a sztuka land artu</i>	9
<i>1.1 Szerszy kontekst realizacji – amerykański land art</i>	11
<i>1.2 Przekraczając granice Teresy Murak – rozszerzone pole ciała i duchowości</i>	15
<i>1.3 Fotografia i jej rola w kontekście dzieł efemerycznych</i>	20
<i>2. Ziarno – działania performatywne</i>	26
<i>2.1 Praca z rzeźbą</i>	26
<i>2.2 Między performatywnością a body artem</i>	30
<i>2.3 Zasiew a wątki feministyczne. Korelacje z twórczością Any Mendiety</i>	37
<i>3. Lato 1987, 15 lipca – 15 sierpnia, Lillehammer</i>	46
<i>3.1 Materia i proces</i>	46
<i>3.2 Rytuał, cielesność i liminalność</i>	48
<i>3.3 Próba kategoryzacji</i>	54
<i>Zakończenie</i>	59
<i>Bibliografia</i>	61

Spis fotografii

Fotografia 1 Teresa Murak	6
Fotografia 2 Teresa Murak, z cyklu: <i>Rzeźba dla Ziemi (Równowaga balansu)</i>	10
Fotografia 3 Robert Smithson, <i>Nonsite, Site Uncertain</i>	13
Fotografia 4 Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i>	14
Fotografia 5 Teresa Murak, z cyklu: <i>Rzeźba dla Ziemi (Równowaga balansu)</i>	19
Fotografia 6 Budowa <i>Spiral Jetty</i> za pomocą ciężarówki i buldożera	19
Fotografia 7 Teresa Murak, z cyklu: <i>Rzeźba dla Ziemi (Równowaga balansu)</i>	22
Fotografia 8 Teresa Murak, <i>Lady's Smock</i>	28
Fotografia 9 Teresa Murak, <i>Ziarno</i>	30
Fotografia 10 Ana Mendieta, <i>Untitled (from the Silueta series, Yágul)</i>	40
Fotografia 11 Ana Mendieta, <i>Untitled: Silueta Series</i>	42
Fotografia 12 Dokumentacja akcji <i>Lato 1987, 15 lipca–15 sierpnia, Lillehammer</i>	47
Fotografia 13 Dokumentacja akcji <i>Lato 1987, 15 lipca–15 sierpnia, Lillehammer</i>	55
Fotografia 14 Dokumentacja akcji <i>Lato 1987, 15 lipca–15 sierpnia, Lillehammer</i>	57

Spis rysunków

Rysunek 1 Teresa Murak, z cyklu: <i>Rzeźba dla Ziemi (Równowaga balansu)</i>	9
--	---

Spis ilustracji

Ilustracja 1 Rosalind E. Krauss, <i>Sculpture in the Expanded Field</i>	15
Ilustracja 2 Rosalind E. Krauss, <i>Sculpture in the Expanded Field</i>	16
Ilustracja 3 Richard Schechner, <i>Wachlarz i sieć performansu</i>	49

Wstęp

Twórczość Teresy Murak (ur. 1949) wyrasta z pogranicza sztuki, natury i duchowości, tworząc unikalny język artystyczny, który wymyka się tradycyjnym kategoriom. Analiza strategii artystycznych tej twórczyni wymaga interdyscyplinarnego podejścia, które uwzględnia różne konteksty jej działań. Operując efemerycznymi materiałami – błotem, ziemią, rzeżuchą, zaczynem chlebowym – i angażując własne ciało, przekracza ona granice tradycyjnie pojmowanej sztuki, wprowadzając w swoje działania aspekt duchowy i procesualny. Niniejsza praca opiera się na założeniu, że niezbędne dla całościowego zrozumienia twórczości i strategii Murak są trzy kategorie: natura, ciało i rytuał. Wybrane przeze mnie do analizy trzy dzieła artystki stanowią, w moim odczuciu, reprezentatywne przykłady wyłamywania się Murak z klasycznych kategorii oraz ukazują zasadnicze elementy jej praktyki: jej procesualność, cielesność oraz rytualny wymiar obecności w świecie.

Analiza twórczości Teresy Murak będzie zatem prowadzona w sposób syntetyzujący – teorie i refleksje metodologiczne zostaną wplecione w interpretację wybranych przeze mnie trzech prac. Jako podstawę interpretacji przyjmuję koncepcje rozwijane w kontekście land artu, performansu oraz rytualności sztuki, które zredefiniowały zasadniczo relację między artystą a naturą. Land art odrzuca postrzeganie dzieła jako statycznego obiektu na rzecz rozumienia go jako procesu, który podlega zmianom wynikającym z upływu czasu oraz wpływu środowiska. W kontekście działań performatywnych Murak ważne będzie odwołanie się także do teorii performansu podkreślających rolę ciała jako medium artystycznego. Ciało artystki staje się w nich narzędziem wyrażania wrażliwości, materialności oraz fizycznych i metaforycznych relacji z otaczającą przestrzenią. Nie mniej istotnym aspektem będzie refleksja nad duchowością i rytualnością w sztuce, pozwalająca uchwycić powtarzalność, symbolikę oraz sakralny wymiar działań Murak. W pracy zostanie pokazane, w jaki sposób rytuał, kontakt z naturą oraz gest stają się u niej formami poszukiwania sensu, bliskości z otoczeniem i przekraczania codzienności. Takie połączenie perspektywy teoretycznej i analizy konkretnych realizacji artystycznych pozwoli na pełniejsze uchwycenie specyfiki twórczości Teresy Murak oraz głębokiego, wielowarstwowego znaczenia jej sztuki. Rozważania te posłużą jako teoretyczna rama dla analiz twórczości Murak, umożliwiając osadzenie jej działań w kontekście szerokich tendencji artystycznych i filozoficznych. Twórczość tej postaci jest bardzo rozległa i różnorodna, stąd moim celem nie jest uchwycenie jej całokształtu i opisywania wszystkich jej strategii artystycznych. Celem pracy nie jest stworzenie przekrojowego ujęcia całości

twórczości artystki – byłoby to przedsięwzięcie zbyt obszerne, ze względu na bogactwo jej działań i ich ewolucję jej poczynąń w czasie. W mojej pracy skupiam się na trzech wybranych realizacjach, które pozwalają ukazać transformacyjny charakter jej sztuki – osadzonej w przestrzeni natury, prowadzonej poprzez ciało i zakorzenionej w rytuale. Praca ta ma na celu uchwycenie złożoności i wielowarstwowości języka artystycznego Murak oraz wpisanie jej twórczości w szerszy kontekst współczesnych praktyk artystycznych. Pracę tę piszę z założeniem, że twórczość Murak nie daje się sprowadzić do jednej formuły czy nurtu, ponieważ tworzy ona raczej otwartą, wielostronną przestrzeń, w której natura, cielesność i duchowość przenikają się i oddziałują na siebie na wielu poziomach. Wybór trzech realizacji podyktowany był ich reprezentatywnością dla najważniejszych strategii artystycznych Murak: od pracy z cielesnością i materią żywą, przez intymne rytuały czuwania, aż po działania wpisane w kontekst miejsca i wspólnoty. Każda z nich ujawnia inny wymiar jej praktyki – pozwalając prześledzić, jak artystka konsekwentnie przekracza granice pojedynczych kategorii czy konwencji.

Wychodząc z powyższych założeń, praca została podzielona na trzy zasadnicze rozdziały, z których każdy koncentruje się na innym aspekcie twórczości Murak, pokazując stopniowo, jak artystka wyłamuje się z kategorii tradycyjnie rozumianego dzieła sztuki, zarówno na poziomie formalnym, jak i tematycznym. W rozdziale pierwszym analizuję *Rzeźbę dla Ziemi* jako pierwszy istotny przykład praktyki land artu Teresy Murak, koncentrując się na kwestii efemeryczności, procesualności oraz roli dokumentacji jako nieodłącznej części dzieła. Omawiam tu także działania Murak na tle kanonicznych strategii sztuki ziemi. Rozdział drugi skupia się na praktykach performatywnych – ze szczególnym uwzględnieniem działań wokół motywu rzeżuchy i performansu *Ziarno*. Rozdział ten rozwija wątki cielesności oraz duchowego wymiaru praktyki, umieszczając Murak w kontekście body artu oraz współczesnych teorii performansu i ciała. Rozdział trzeci poświęcony jest analizie projektu *Lato 1987* w Lillehammer. Omawiam tu kwestię relacji z krajobrazem, procesualności, doświadczenia wspólnotowego (*communitas*) i rytuału przejścia oraz przemiany jako kluczowych strategii Murak. Każdy z rozdziałów zawiera analizę wybranych realizacji oraz szersze refleksje teoretyczne, porównania z innymi zjawiskami oraz konfrontację twórczości Murak z dawnymi i współczesnymi praktykami artystycznymi. Analiza dzieł Teresy Murak zostanie umieszczona także na tle działań innych artystów. Pozwoli to nie tylko zobaczyć oryginalność praktyki Murak na tle polskiej tradycji, ale i ukazać jej miejsce w szerokim, międzynarodowym nurcie sztuki badającej relacje ciała, natury i duchowości.

Sylwetka artystki oraz stan badań

Teresa Murak urodziła się 5 lipca 1949 w Kielczewicach. Podjęła edukację artystyczną w plastycznej szkole średniej w Lublinie (obecnie: Zespół Szkół Plastycznych im. Cypriana Kamila Norwida w Lublinie). Studiowała historię sztuki na Wydziale Historii Sztuki, Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego oraz malarstwo na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Murak ukończyła studia pod kierunkiem prof. Jana Tarasina i prof. Tadeusza Dominika w roku 1976. Już podczas studiów w Lublinie interesowała się filozofią przyrody, co w dużym stopniu ukształtowało jej podejście artystyczne¹.



Fotografia 1 Teresa Murak, źródło: Galeria Miejska bwa w Bydgoszczy [online]: <https://www.galeriabwa.bydgoszcz.pl/wystawa/teresa-murak-naczynia-otwarte/> [dostęp: 3.08.2025]

Teresa Murak kojarzona jest przede wszystkim z pracy z pieprzycą siewną, znaną też pod nazwą rzeżucha i to właśnie od tej rośliny zaczęła swoje poszukiwania artystyczne w obrębie natury, materialności oraz formy. Jeszcze będąc na studiach, w 1972 roku, dokonała swojego pierwszego *Zasiewu*². Wybór takiego materiału ma niewątpliwie dwojaką motywację. Z jednej strony rzeżucha kojarzona jest z obchodami Wielkanocy, która może mieć znaczenie symboliczne budzenia się do życia, z drugiej strony taki materiał pozwala

¹ Galeria Bielska BWA, *Teresa Murak*. [online]: <https://kolekcja.galeriabielska.pl/pl/artysci/1507/teresa-murak> [dostęp: 26.04.2025].

² Ewa Gorządek, Teresa Murak, *Zasiewy*, *Culture.pl* [online]: <https://culture.pl/pl/dzielo/teresa-murak-zasiewy> [dostęp: 26.04.2025].

na szybkie kiełkowanie i wzrost. Artystka pokryła wówczas koszulkę ziarnami rzeżuchy, które po pewnym czasie wykiełkowały i pokryły cały materiał. Już od jej pierwszych działań artystycznych – takich jak *Zasiew* w domu studenckim Dziekanka (1972), *Procesja* (1974) czy *Przyjście zieleni* w Galerii Repassage (1975) – praktykę Teresy Murak wyróżnia konsekwentne sięganie po naturalne procesy biologiczne. Jej twórczość kształtuje się przez ciągle przemieszczanie się i poszukiwanie specyficznych miejsc, które przyciągają jej uwagę i stają się przestrzenią działań artystycznych. Charakterystyczne jest także podnoszenie do rangi *sacrum* tego, co codzienne, niepozorne i zwykle niedoceniane – zarówno w obszarze gestów, jak i wykorzystywanych przedmiotów³.

Interpretacji twórczości Teresy Murak podejmował się m.in. Sebastian Cichocki⁴ – kurator, krytyk sztuki oraz socjolog czy Marta Ryczkowska⁵ – historyczka sztuki, krytyczka oraz kuratorka. Ponadto powstała interesująca pozycja *Teresa Murak – Nowe spojrzenia*⁶ pod redakcją Łukasza Mojsaka⁷ oraz Łukasza Rondudy⁸, która zbiera teksty na temat artystki, a ich autorzy patrzą na działalność artystyczną Murak z wielu perspektyw, nawiązując do współczesnego myślenia o świecie natury i sztuki. Odczytywali tym samym jej twórczość na nowo i prezentowali ją na tle działalności artystów i artystek z innych krajów. Jednak trudno jest znaleźć metodologiczną i przekrojową analizę jej twórczości, która odwoływałaby się do początków sztuki ziemi, czy performansu. A przecież, jak pisze Cichocki: „Był to moment zwrotny w kształtującej się świadomości twórczej Murak⁹”. Jej praca dyplomowa również wychodziła poza

³ Materiał promocyjny wystawy *Teresa Kazimiera Murak-Rembelska*, 07.05 - 17.07.2016, kuratorka: Joanna Kordjak [w:] *Magazyn Zachęta*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, s.2. [online]: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/5730591dc4b39.pdf> [dostęp: 13.03.2025].

⁴ Sebastian Cichocki - polski kurator, krytyk sztuki oraz socjolog. Obecnie pełni funkcję głównego kuratora Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Do 2008 roku był dyrektorem CSW Kronika w Bytomiu. Jest on kuratorem wielu wystaw w kraju i za granicą, m.in. ekspozycji reprezentujących Polskę na 52. i 54. Biennale w Wenecji. Źródło: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA w Krakowie [online]: <https://cricoteka.pl/pl/sebastian-cichocki-3/> [dostęp: 23.06.2025].

⁵ Marta Ryczkowska - doktor historii sztuki, wykładowczyni akademicka, krytyczka sztuki współczesnej, kuratorka wystaw i festiwali, edukatorka, animatorka działań kulturalnych. Zajmuje się krytyką sztuki, wystawiennictwem, promocją sztuki w kraju i za granicą, prowadzi szeroko zakrojone projekty badawcze dotyczące sztuki najnowszej, pracuje w obszarze animacji kultury opracowując i realizując projekty artystyczne oraz edukacyjne. Źródło: Otwarta Pracownia w Lublinie [online]: <https://otwarta-pracownia.pl/pl/portfolia-czlonkow/816-marta-ryczkowska> [dostęp: 23.06.2025].

⁶ Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *O recepcji sztuki Teresy Murak*, [w:] (red.) Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *Teresa Murak - nowe spojrzenia*. Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2022.

⁷ Łukasz Mojsak – historyk i teoretyk sztuki, kurator wystaw i pokazów filmowych, autor tekstów o sztuce i współczesnej i filmie. współpracuje m.in. z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Zachętą — Narodową Galerią Sztuki i Fundacją Artion w Warszawie. Współkuratorka (z Łukaszem Rondudą) wystawy Romana Stańczaka Lot w Pawilonie Polskim na 58. Biennale Sztuki w Wenecji. Tłumacz książek i tekstów o sztuce. Źródło: Serwis *Culture.pl* [online]: <https://culture.pl/pl/autor/lukasz-mojsak> [dostęp: 3.03.2025].

⁸ Łukasz Ronduda – historyk sztuki, reżyser filmowy, kurator w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Doktor habilitowany, profesor na Wydziale Badań Artystycznych i Studiów Kuratorskich Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Źródło: Serwis *Culture.pl* [online]: <https://culture.pl/pl/tworca/lukasz-ronduda> [dostęp: 3.03.2025].

⁹ Sebastian Cichocki, *Prace ziemne. Teresa Murak i uduchowienie szlamu*, [w:] (red.) Sebastian Cichocki, Marta Ryczkowska, *Teresa Murak. Do kogo idziesz* (kat. wys.), Galeria Labirynt, Lublin 2012. s. 5.

malarstwo i „bazowała na estetyce kontekstu i intermedium”¹⁰ wykorzystując do tego celu rzeźbę. Jednak nie był to jedyny materiał, z którym pracowała. W swojej praktyce używała również błota, pyłu oraz innej roślinności. Artystka jest osadzana w obszarze praktyk związanych z land artem. Ponadto uznawana jest za przedstawicielkę tego ruchu w Polsce, jednak wiele jej praktyk wskazuje na fakt wychodzenia poza monumentalne, przytłaczające formy rozgrywające się w przestrzeni publicznej, które często były kojarzone z tym ruchem¹¹. Murak może być, jak piszą Mojsak i Ronduda, „artystką kultywującą osobną praktykę, zachowując skrajną odporność na zawłaszczenia”¹². Przegląd praktyk i strategii artystycznych Murak wskazują na interdyscyplinarny charakter jej podejścia.

¹⁰ Roman Lewandowski, „*Moje prace zawsze są pomiędzy niebem a ziemią*”. *Szkic o twórczości Teresy Murak* [w:] Roman Lewandowski, Piotr Bernatowicz, Andrzej Holeczko-Kiehl, (red.) Katarzyna Bizacka, *Teresa Murak, Jestem* (kat. wyst.), Muzeum Śląskie, Katowice 2020, s. 17.

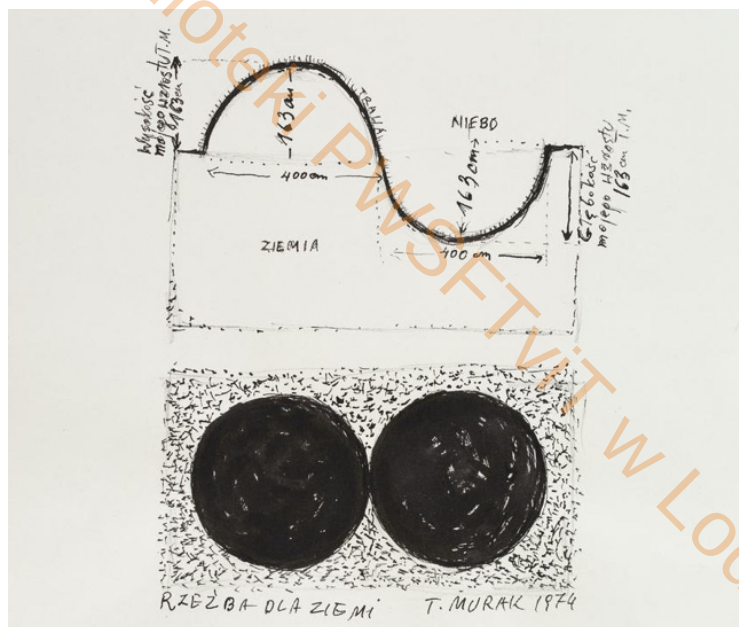
¹¹ Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *O recepcji sztuki Teresy Murak*, [w:] (red.) Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *Teresa Murak - nowe spojrzenia*. Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2022, s. 24.

¹² Tamże, s. 25.

1. Rzeźba dla Ziemi a sztuka land artu

W 1974 roku w ramach „Symposium Sztuki – 100 dni” w Ubbaboda w Szwecji powstała *Rzeźba dla Ziemi (Równowaga Balansu)*, która uważana jest za jedną z pierwszych realizacji land artu w Europie¹³. Kuratorem wystawy był Yoshio Nakajima. Na to spotkanie Murak przyjechała z balonem meteorologicznym, z którym miała początkowo pracować. Balon jednak uległ zniszczeniu i artystka znalazła inny sposób na stworzenie swojej pracy¹⁴. Cała realizacja miała formę kopca oraz wykopanego dołu w kształcie półkuli. Głębokość dołu oraz wysokość kopca były tego samego rozmiaru – 163 cm, co odpowiadało wzrostowi artystki, a ich szerokość miała 400 cm każda. Następnie te dwie półkoliste formy zostały obsiane przez nią rzeżuchą. Sama Murak mówiła o tej realizacji w następujący sposób:

[...] Narysowałam na ziemi cyrklem z patyka i sznurka dwa okręgi i zaczęłam przenosić ziemię dłońmi z jednego kręgu do drugiego [...]. Nie wiedziałam, że będę pracować przez 30 dni w tak wielkim trudzie i bólu nadwyreżonych mięśni i ścięgien¹⁵.



Rysunek 1 Teresa Murak, z cyklu: *Rzeźba dla Ziemi (Równowaga balansu)*, zasoby Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/8959> [dostęp: 17.03.2025]

¹³ Materiał promocyjny wystawy *Teresa Kazimiera Murak-Rembelska*, 07.05 - 17.07.2016, kuratorka: Joanna Kordjak [w:] *Magazyn Zachęta*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, s. 9. [online]: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/5730591dc4b39.pdf> (dostęp: 13.03.2025).

¹⁴ Na podstawie wypowiedzi Teresy Murak [w:] Marta Ryczkowska Teresa Murak: *Odsłony* [w:] (red.) Sebastian Cichocki, Marta Ryczkowska, Teresa Murak. *Do kogo idziesz* (kat. wys.) Galeria Labirynt, Lublin 2012, s. 21.

¹⁵ Teresa Murak, *Teresa Kazimiera Murak-Rembelska* [w:] *Magazyn Zachęta*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, s. 9, [online]: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/5730591dc4b39.pdf> (dostęp: 13.03.2025).

Niestety rzeźba przetrwała jedynie trzy dni, ze względu na skargi mieszkańców: odbierali oni rzeźbę jako „agresywną”. Władze zdecydowały się ją zniszczyć, co spotkało się z protestami innych artystów¹⁶. Ostatecznie rzeźba została zrekonstruowana w 1978 roku.



Fotografia 2 Teresa Murak, z cyklu: *Rzeźba dla Ziemi (Równowaga balansu)*, zasoby Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/8970> [dostęp: 17.03.2025]

W tej perspektywie praca Murak staje się radykalnym przeciwstawieniem się industrialnemu, klasycznemu, zmechanizowanemu podejściu do land artu. Same początki land artu sięgają czasów, w których to, w obliczu dynamicznego postępu technologicznego wielu twórców zaczęło odczuwać potrzebę powrotu do natury w świecie, w którym postęp przybiera na prędkości. II połowa XX wieku była czasem zmian i oporu wobec instytucjonalizacji sztuki i zamknięcia artysty w sztywne ramy, co miało znaczący wpływ na wyjście poza mury muzeów i instytucji kulturalnych. Ponadto, zaczęto szerzej rozmawiać o roli artysty w kontekście społecznym i środowiskowym¹⁷. Wyjście z muzeum oznaczało również nowe możliwości i inny typ pracy z przestrzenią. Zwłaszcza w latach 60. i 70., zaczęły pojawiać się ruchy artystyczne, które odrzuciły ograniczenia tradycyjnych instytucji sztuki, przenosząc swoje działania na łono natury. W Polsce kierunek ten częściej

¹⁶ Teresa Murak, Sebastian Cichocki, *Teresa Murak. Wybrane prace ziemne* [w:] *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, nr 8, 2014, [online:] <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/8-powrot-krajobrazu/teresa-murak--wybrane-prace-ziemne#9> [dostęp: 14.03.2025].

¹⁷ S. Cichocki, *Prace ziemne. Teresa Murak i uduchowienie szlamu*, [w:] (red.) Sebastian Cichocki, Marta Ryczkowska, Teresa Murak. *Do kogo idziesz* (kat. wyst.), Galeria Labirynt, Lublin 2012. s. 3.

występował pod określeniem sztuka ziemi. Land art na stałe zagościł w obszarze sztuki popularyzując artystyczne praktyki oparte na relacji człowieka ze światem organicznym, niejednokrotnie kwestionując antropocentryczne spojrzenie na sztukę i jej funkcje. Możemy więc dopatrywać się tu złożonych praktyk, które w sposób interdyscyplinarny pozwalały artystom na łamanie dotychczasowych zasad tworzenia i podejmowanie działań mających na celu zerwanie z akademickością. Nie można tu również pominąć perspektywy geopolitycznej i sposobu w jaki neo-awangardowa artystka pochodząca w Europie Środkowo-Wschodniej porusza tematy środowiskowe. Podczas gdy na Zachodzie podejście ekologiczne oznaczało próbę zahamowania wzrostu i konsumpcji, na Wschodzie wiązało się z koniecznością przejścia z ciężkiego przemysłu na lekki¹⁸.

1.1 Szerszy kontekst realizacji – amerykański land art

Land art swoje źródła miał w Stanach Zjednoczonych. Za umowny początek tego ruchu artystycznego uznaje się wystawę *Earthworks* w Dwan Gallery w Nowym Jorku zorganizowaną w 1968 roku¹⁹. Zostały tam zaprezentowane prace 14 artystów, w tym m.in. Roberta Smithsona, Claesa Oldenburgera i Herberta Bayera. Jednak twórczość tych artystów nie mieściła się jedynie w obrębie land artu. Zajmowali się oni również sztuką procesualną, performansem czy pracą z ciałem, co również wskazywało na pewien przełom w podejściu do strategii twórczych i możliwość dobierania i mieszania środków wyrazu artystycznego²⁰. Ten amerykański nurt nie pozostał bez wpływu na artystów działających w Europie. Rok później, w 1969 roku, Gerry Schuma zaprezentował *Land Art* jako audycję telewizyjną w niemieckiej stacji *Sender Freies Berlin*²¹.

Podejście Teresy Murak na tle klasycznego land artu było zdecydowanie bardziej efemeryczne, cielesne i związane z duchowością. Jej *Rzeźba dla Ziemi* stanowi przykład twórczej reinterpretacji konwencji land artu – głęboko zakorzenionej w procesualności i relacyjności. Land art funkcjonował jako obszar do nowych działań artystycznych. Podejmowano się również prób teoretycznego uchwycenia zachodzących zmian w tym polu w kontekście samej formy dzieła. Jedną z osób, która zamierzała opisać zmiany zachodzące w sztuce XX w. był wspomniany tu już Robert Smithson (1938-1973) urodzony w New

¹⁸ Adam Ostolski, *Między Wschodem i Zachodem* [w:] (red.) Przemysław Sadura, *Polski odcień zieleni*, Heinrich Böll Foundation, Warszawa 2008, s. 28. [online]: <https://pl.boell.org/pl/2014/02/24/polski-odcien-zieleni-zielone-idee-i-sily-polityczne-w-polsce> [dostęp: 1.03.2025].

¹⁹ Michał Rut, *Ned Kahn. Pomiędzy architekturą, sztuką a naturą* [w:] *Topiarius. Studia krajobrazowe*, 2016, s. 90. [online]: <https://yadda.icm.edu.pl/baztech/element/bwmeta1.element.baztech-41ec9912-37ed-4df4-b069-b75f8923e2ec> [dostęp: 24.06.2025].

²⁰ Grzegorz Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 128.

²¹ Stedelijk Museum Amsterdam, *LAND ART. FERNSEHAUSSTELLUNG I GERRY SCHUM*, [online]: <https://www.stedelijk.nl/en/collection/2486-gerry-schum-land-art.-fernsehausstellung-i> [dostęp: 24.06.2025].

Jersey artysta, który na przełomie lat 60. i 70. tworzył w zakresie land artu. W swoim tekście *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*²² dokonuje on krytyki dotychczasowego podejścia do formy rzeźbiarskiej. Jednocześnie zauważa, że lata 50. i 60. XX wieku opanowało zainteresowanie przemysłem i technologią, także w kontekście artystycznym. Opisywał, że artyści dążyli do przyjęcia roli jak „steel welder” (spawacza stali) lub „laboratory technician” (technika laboratoryjnego), co wskazuje na fascynację precyzją, kontrolą i industrialnym ideałem perfekcji. Taka postawa prowokuje refleksję nad różnicą między chłodną obróbką materiału a praktykami, które otwierają się na przypadek, organiczność i brak pełnej kontroli. Według Smithsona, w podejściu artystycznym o wiele ciekawszy jest sam proces, korozja i obserwacja jak materiał pracuje niż technologiczne usprawnienia i unikanie wszelkich niepożądanych (w tradycyjnym rozumieniu procesu wykonawczego) skaz i defektów. Stechniczowany sposób myślenia prowadzi do podporządkowania artysty kulturze, wpływając jednocześnie na to, jak postrzegamy granice naszego istnienia. Autor podkreślał również, że takie podejście jest bardzo schematyczne i zamknięte w konkretne struktury, a zamiast tego powinniśmy podążać w stronę *de-differentiation* (odróżnicowanie), w którym nie ma miejsca na sztywne podziały, a wszystko jest płynne²³. Z kolei Grzegorz Dziamski zauważa, że w 1968 r. Smithson nie mógł jednak oprzeć swoich teorii na wielu praktykach, ponieważ wówczas mógł odwoływać się jedynie do swoich prac *Non-sites* (1968). Warto podkreślić, że Smithson w te prace wprowadził pojęcie dialektyki miejsca i nie-miejsca. Artysta decydował się na zestawienia materii z czymś niematerialnym. Przedstawiał zdjęcia i mapy (jako *sites*, czyli miejsce) oraz zamykał kawałki gleby i kamieni w skrzyniach (jako *non-sites*, czyli nie-miejsce)²⁴. Takie zamknięcie materii w pudle było też odzwierciedleniem jego obserwacji w tamtych czasach.

²² Robert Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, [w:] *Robert Smithson: the collected writings*, (red.) Jack Flam, University of California Press, 1996. Jest to poszerzona wersja książki *The Writings of Robert Smithson*, która została zredagowana przez jego żonę, Nancy Holt (New York University Press, Nowy Jork 1979).

²³ Tamże, s. 86f.

²⁴ Grzegorz Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku...*, dz. cyt, s. 131.



Fotografia 3 Robert Smithson, Nonsite, *Site Uncertain* (1968)

Widok instalacji: Dwan Gallery, Nowy Jork, 1969 Kolekcja Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Dr. and Mrs. George Kamperman Fund and New Endowment Fund, źródło: Holt/Smithson Foundation
<https://holtsmithsonfoundation.org/last-nonsite-nonsite-site-uncertain-politics-and-prehistory> [dostęp: 13.03.2025]

W 1970 roku Smithson zbudował *Spiralną groblę* (*Spiral Jetty*) na północno-wschodnim wybrzeżu Wielkiego Jeziora Słonego w stanie Utah w Stanach Zjednoczonych. Forma ta została stworzona z kryształów soli, skał oraz błota i miała 460 m długości oraz 4.6 m szerokości. To właśnie przy tej pracy Smithson mógł uwypuklić zagadnienia, o których wcześniej pisał. Jako że *Spiralna grobla* jest usytuowana na jeziorze, to była ona wystawiona na liczne działania naturalne. Poziom wody w jeziorze rósł i malał, jej barwa zmieniała się na przestrzeni czasu, a biorąc pod uwagę wysokie zasolenie wody, kryształki soli osadzały się na skałach. Tym samym praca silnie wiązała się z kwestią entropii. Termin „entropia” wywodzi się z termodynamiki i oznacza „jedną z funkcji stanu określającą kierunek przebiegu zjawisk związanych z przemianami i przepływem energii”²⁵. Smithson odnosi się tutaj do materialności dzieła i jego kruchości oraz transformacji jakie przechodzi. Jak wcześniej wspomniano, artysta krytykował dotychczasowe podejścia do sztuki i próbę tworzenia niezniszczalnych dzieł, które niejako dają człowiekowi poczucie kontroli nad przemijalnością i sprawiają, że stworzone dzieła wydają się idealne i bez skazy²⁶.

²⁵ Słownik języka polskiego PWN.

²⁶ Robert Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* [w:] *Robert Smithson: the collected writings...*, dz. cyt., s. 86f.

Jak wskazuje Monika Lubińska – badaczka z Uniwersytetu Śląskiego – *Spiralna grobla (Spiral Jetty)* jest „przykładem sztuki, której celem nie jest pomnikowa nieśmiertelność, ale podleganie procesom rozproszenia, zanikania, wyczerpania energii, a w końcu także unicestwienia”²⁷.



Fotografia 4 Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970),
źródło: Holt/Smithson Foundation <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty-1> [dostęp: 17.03.2025]

Koncepcja Roberta Smithsona²⁸ wydaje się istotna do przywołania w kontekście twórczości Teresy Murak. Amerykański twórca i teoretyk wprowadził, już wcześniej przeze mnie wspomiane, rozróżnienie między „site” (miejscem) a „non-site” (nie-miejscem). „Site” to konkretna, fizyczna lokalizacja, w której dochodzi do artystycznego działania – w przypadku Murak będzie to samo wydarzenie, w którym artystka wchodzi w dialog z przestrzenią poprzez bezpośredni kontakt swojego ciała z naturą, a tym samym tworzy rzeźbę, w określonym miejscu i czasie. Natomiast „non-site” to reprezentacja tego działania, jego dokumentacja – fotograficzny zapis tego działania – która pozwala przekroczyć granice pierwotnej lokalizacji i umożliwia jego odbiór w innym kontekście i czasie. W ten sposób dzieło Murak „zyskuje” dwa równoległe byty: efemeryczną formę ulokowaną w czasie

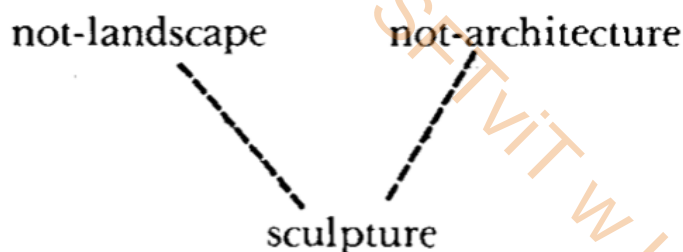
²⁷ Monika Lubińska, *Od rozproszenia do materializacji. Energia i entropia w sztukach wizualnych lat sześćdziesiątych a pierwszych dekad XXI wieku* [w:] *Er (r) go. Teoria-Literatura-Kultura* 1.44 (2022) s. 65, [online]: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1063726> [dostęp: 14.03.2025].

²⁸ Robert Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* [w:] *Robert Smithson: the collected writings...* dz. cyt., s. 86f.

i przestrzeni oraz jej trwały ślad, który funkcjonuje jako autonomiczna forma przekazu. W refleksji Roberta Smithsona nad sztuką pojawia się pojęcie entropii jako procesu nieuchronnego rozpadu, dezorganizacji i zanikania form, a co za tym idzie odłączenia artysty od marzenia o wieczności i trwałości. Proces ów wymaga pełnej akceptacji i zgody ze strony twórcy na ulotność i kruchość, tego co tworzy, nawet jeśli samo stworzenie wymagało wielu dni, energii oraz zaangażowania. Przenosząc tę perspektywę na działania Teresy Murak, można zauważyć, że jej praktyki artystyczne – oparte na hodowli rzeźuchy, ręcznym budowaniu rzeźby oraz organicznym wzroście i przemijaniu – w pewien sposób korespondują z tą ideą. W tym sensie, podobnie jak u Smithsona, pojawia się tutaj zgoda na entropijną logikę rzeczywistości, na nieustanne przechodzenie materii ze stanu porządku w stan rozproszenia.

1.2 Przekraczając granice Teresy Murak – rozszerzone pole ciała i duchowości

W 1979 roku Rosalind Krauss wprowadziła pojęcie „rzeźby w rozszerzonym polu”²⁹ (*sculpture in the expanded field*), wskazując na fakt, iż tradycyjne kategorie artystyczne przestają być wystarczające w opisie współczesnych form sztuki. W swoim eseju³⁰ zaproponowała model oparty na logice zaprzeczenia: rzeźba jako *nie-architektura* i *nie-krajobraz* (Ilustracja 1).



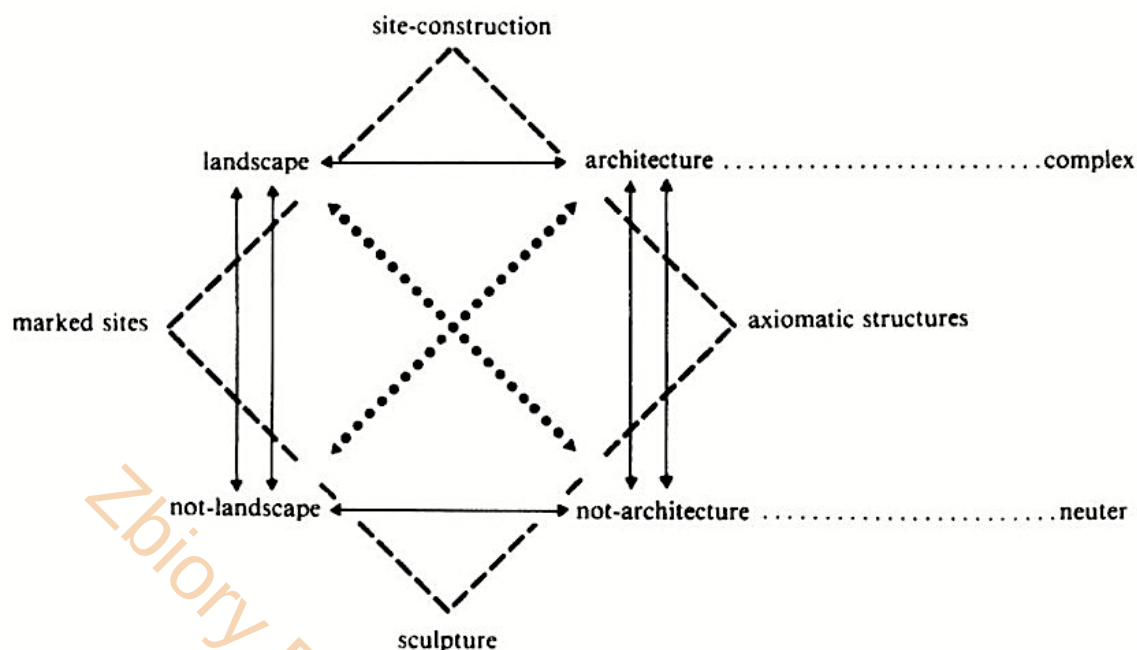
Ilustracja 1 Rosalind E. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*.³¹

Wykorzystując diagram semiotyczny (Ilustracja 2), Krauss ukazała relacje między rzeźbą, architekturą i krajobrazem, poszerzając rozumienie rzeźby o takie kategorie jak *oznaczone miejsca* (*marked sites*) czy *struktury aksjomatyczne* (*axiomatic structures*). W ten sposób rzeźba przestaje być odrębnym medium i funkcjonuje jako jedna z wielu możliwych form artystycznej interwencji w przestrzeni.

²⁹ Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, [w:] *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, red. H. Foster, Nowy Jork 1979 [online]: <https://www.jstor.org/stable/778224> [dostęp: 3.03.2025].

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże, s. 36.



Ilustracja 2 Rosalind E. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*.³²

Łukasz Mojsak i Łukasz Ronduda, nawiązując do analizy Jaromira Jedlińskiego³³, podkreślają, że twórczość Teresy Murak składa się z: ziemi, roślin, ciała i wody³⁴. Wydaje się, że dla Murak najważniejsza jest możliwość obcowania i doświadczania. Artystka nie skupia się wyłącznie na samym efekcie końcowym i formie jaką stworzy z ziemi. Jak piszą Mojsak i Ronduda³⁵:

„Murak sama wielokrotnie otwierała i naruszała w swoich działaniach skorupę ziemi, tworząc w niej szczeliny, zgłębiając jej tajemnice, a celem tych działań był „odczucie ziemi, refleksja nad nią, próby jej nasłuchu.”

Roman Lewandowski zwraca uwagę na formalny aspekt rzeźby – symetria wprowadzie stwarza wrażenie dualizmu, jednak można ją odczytywać również jako dwie dopełniające się energie, uzupełniające się materie. Praca wchodzi w spirytualistyczny wymiar³⁶.

Już sam opis procesu powstawania rzeźby Murak wskazuje na jej wyjątkowy charakter – gesty artystki są powtarzalne, rytualne, pełne skupienia i uważności, a zarazem

³² Tamże, s. 37.

³³ Jaromir Jedliński, *Zasiew i jego pokłosie*, [w:] Teresa Murak. *Bajka i Baszta Czarownic* (kat. wyst.), Biuro Artystyczne, Słupsk 1992, s. 37-43.

³⁴ Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *O recepcji sztuki Teresy Murak...*, dz. cyt., s. 9.

³⁵ Jaromir Jedliński, *Zasiew i jego pokłosie...*, dz. cyt., s. 39-40.

³⁶ Roman Lewandowski, *Moje prace zawsze są pomiędzy niebem a ziemią* [w:] Roman Lewandowski, Piotr Bernatowicz, Andrzej Holeczko-Kiehl, (red.) Katarzyna Bizacka, Teresa Murak, *Jestem* (kat. wyst.), Muzeum Śląskie, Katowice 2020, s. 15.

fizycznego wysiłku. Praca nad rzeźbą staje się duchową praktyką, w której ciało artystki służy jako medium przejścia i łączności między tym co namacalne, a tym co niewidzialne. Nie bez znaczenia miał tu również fakt wyjścia poza myślenie o dziele jako czymś zamkniętym. Wraz z pojawieniem się pojęcia dzieła otwartego, które wprowadził m.in. Umberto Eco w książce *Dzieło otwarte. Forma i nieskończoność w poetykach współczesnych*³⁷, rozwijało się nowe spojrzenie na sztukę. Pojawia się nowa perspektywa, która pozwala, w szerszy i bardziej dialektyczny sposób spojrzeć na dzieło artystyczne i zauważyć w nim coś, co nie jest wyłącznie wytworem samego artysty. W latach 60. i 70. pewne kanony i struktury, które przez wiele lat funkcjonowały i były uważane za jedyne słuszne, zaczęły ustępować miejsca wielu teoriom, które zakładały pewną kontekstualność dzieła i jego wielowymiarowość. Dodatkowo, środek ciężkości rozumienia dzieła sztuki przesunął się z czysto formalnego na procesualne, co oznaczało, że nie kończy się na wytworzeniu konkretnego artefaktu przez artystę. Kluczowe okazywało się oddziaływanie na odbiorcę i jego odczucia. Jednak nie były to pierwsze próby podważenia statusu dzieła sztuki. Nie można zapomnieć o tym, że to właśnie początek awangardy lat 20. XX w. wiązał się z próbą podważenia statusu malarstwa i rzeźby nad innymi formami sztuki³⁸.

Warto podkreślić, że Murak nie zależy jedynie na uzyskaniu geometrycznej formy, ma mieć ona charakter metaforyczny, nawiązujący do szukania balansu, braku i nadmiaru, tego co widoczne i niewidoczne, odkryte i ukryte, pustki i pełni. Być może również życia i śmierci, bo to co pod ziemią, traktujemy intuicyjnie jako to, co już przeminęło. Praca nad rzeźbą staje się w działaniu Murak pewnego rodzaju praktyką duchową. Przenoszenie ziemi dłońmi przez 30 dni wydaje się stawać gestem ukłonu wobec natury oraz próbą wejścia z nią w czuły, a zarazem bardzo intymny dialog. Działania Murak można by było przyporządkować do pojęcia *marked sites* (miejsca oznakowane)³⁹. Artystka przekształca przecież zastany krajobraz i tworzy z niego coś nowego. Poprzez jej działalność powstaje forma, która na nowo zostaje wpisana w otoczenie. Rzeźba ta jest stworzona z naturalnych materiałów, ale sama jej forma jest nienaturalnym wytworem działalności ludzkiej.

³⁷ Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieskończoność w poetykach współczesnych*, Czytelnik, Warszawa 1994.

³⁸ Grzegorz Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku...*, dz. cyt., s. 30.

³⁹ Zagadnienie to, zostało wprowadzone przez Rosalind E. Krauss. Termin *marked sites* (oznaczone miejsca) jest na styku *landscape* (krajobraz) i *not-landscape* (nie-krajobraz) i odnosi się do fizycznej ingerencji w przestrzeń. Pomiędzy *architecture* (architektura) a *not-architecture* (nie-architektura) leżą *axiomatic structures* (struktury aksjomatyczne), co daje pole do eksperymentowania w przestrzeni architektury przez dekonstrukcje, rekonstrukcje oraz inne formy ingerencji w nią. Ponadto mamy jeszcze osie przecinające się, gdzie *not-architecture* (nie-architektura) jest sposobem na opisanie *landscape* (krajobrazu) i kolejno - *not-landscape* (nie-krajobraz) jako *architecture* (architektura). W taki sposób tworzy się poszerzone pole, które zakłada kompleksowość pojmowania dzieła, a rzeźba przestaje mieć centralny charakter i zostaje postawiona na równi z innymi formami działań artystycznych zakładając ich wielowymiarowość. Na podstawie: Rosalind E. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, dz.cyt. s. 34.f.

Rozpatrując działania Murak w kontekście innych strategii artystycznych można zestawiać je z działaniami wielu artystów reprezentujących ten sam nurt. Patrząc na sam proces powstawania i ingerencji w krajobraz w przypadku *Rzeźby dla ziemi* artystka poświęca 30 dni na samodzielne stworzenie nowej struktury, nie używa do tego żadnych maszyn czy mechanicznej pomocy, wszystko odbywa się w sposób naturalny, co w pewien sposób jeszcze bardziej podkreśla obcowanie Murak z materią. Artystka nie tylko formuje krajobraz – ona się z nim jednoczy, przez co proces staje się ważniejszy niż rezultat. Warto zauważyć, że cały proces powstawania tej pracy to akt, w który angażuje całą siebie, swoją pracę i swoje ciało. Jak pisze Rachel Weiss:

Gleba stała się tu Matką Ziemią, ale proces ten nie przebiegał bezboleśnie. Owszem, w dziurze wykopanej w ziemi i usypanym obok wzgórku można widzieć łono lub pierś. [...] kiedy Murak czeka na nadjeżdżający buldożer, jej ciało wygląda na wyczerpane⁴⁰.

Częścią tego aktu jest ruch, który sprawia, że *Rzeźba dla ziemi* nabiera formy. Artystka przykuwa dużą uwagę do samej materialności i obcowania z ziemią, dotyka każdego kawałka ziemi, z której tworzy, zmienia jej położenie i oddaje się procesowi rekonstrukcji. Za pomocą własnych rąk formuje kształt rzeźby. Jednak nie jest to strategia, która była wykorzystywana przez wszystkich twórców land artu. Wspomniana już wcześniej przeze mnie *Spiralna grobla (Spiral Jetty)* Roberta Smithsona powstała przy użyciu ciężkich maszyn, aby móc przenosić materiał i tworzyć pożądane przez niego formy.

⁴⁰ Rachel Weiss, *W*, [w:] (red.) Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *Teresa Murak - nowe spojrzenia*. Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2022, s. 47.



Fotografia 5 Teresa Murak, z cyklu: *Rzeźba dla Ziemi (Równowaga balansu)*, zasoby Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/8965> [dostęp: 17.03.2025]



Fotografia 6 Budowa *Spiral Jetty* za pomocą ciężarówki i buldożera, Great Salt Lake, Utah 1970 Gianfranco Gorgoni, Getty's Collection Online, źródło: <https://www.getty.edu/art/collection/object/109Q96> [dostęp: 17.03.2025]

W tej perspektywie praca Murak staje się radykalnym przeciwstawieniem się industrialnemu, zmechanizowanemu podejściu do land artu. Jej gest nie ma być wielkim i dominującym aktem wobec natury i krajobrazu, lecz tworzyć możliwość pracy powolnej, w swoim rytmie i czasie, z przestrzenią na odczucia płynące z jej głębi. Podobne refleksje przychodzą Anke Kempkes:

[...] w przypadku Murak nie chodzi o «wielkie wykopy terenu w duchu land artu», lecz o «rozwiązania, które pozwalają na odczucie ziemi, refleksję nad nią, próby jej nasłuchu. [...] Artystka wędruje więc ku ziemi z wieloma skierowanymi do niej pytaniami»⁴¹.

Mojsak i Ronduda zauważają:

Ogromna rola ziemi w sztuce artystki skłania także często do osadzania jej w tradycji land artu, za którego wczesną i oryginalną przedstawicielkę jest ona uznawana na gruncie polskim. Wykazano jednak liczne aspekty, różniące jej postawę od kanonicznych działań sztuki ziemi, zwłaszcza w jej monumentalnym wymiarze⁴².

1.3 Fotografia i jej rola w kontekście dzieł efemerycznych

Murak, rezygnując z trwałości materiału i celowo poddając swoje prace naturalnym procesom rozkładu, przyjmuje postawę głęboko akceptującą ulotność. Można by tu zadać pytanie o materialność dzieła i czy taka forma może funkcjonować bez dokumentacji. Czy w pewnym sensie udokumentowanie *Rzeźby dla Ziemi* było formą oporu wobec entropii i niezgody na przemijanie i ulotność form naturalnych? Susan Sontag zwracała uwagę na aspekt dokumentacji jako sposób na radzenie sobie z ulotnością i przemijalnością. Jednocześnie fotografia ma szczególną moc, gdyż – jak pisze teoretyczka – „wydarzenie przemienia, ale zdjęcie zostanie, nadając utrwalonemu wydarzeniu pewien rodzaj nieśmiertelności i znaczenia, których bez zdjęcia byłoby ono pozbawione”⁴³. Fotografia, będąc świadectwem przemijalności, jednocześnie nadaje dziełu nową jakość – staje się aktem twórczym, który przeciwdziała ulotności i przemijaniu, tworząc trwały zapis, który może być przedmiotem dalszych interpretacji i emocjonalnych doświadczeń. Jednak jak zauważa Sontag: „Fotografia – to zarówno »pseudoobecność«, jak i świadectwo »nieobecności«”⁴⁴. Tę myśl można odnieść do koncepcji *miejsca (site)* i *nie-miejsca (non-*

⁴¹ Anke Kempkes, *Demonstracja roślin*, [w:] (red.) Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *Teresa Murak - nowe spojrzenia*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2022, s. 63.

⁴² Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *O recepcji sztuki Teresy Murak...*, dz. cyt., s. 25.

⁴³ Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magała. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009, s. 13.

⁴⁴ Tamże, s. 13.

site) Roberta Smithsona w kontekście *Rzeźby dla Ziemi*. Sama rzeźba istniała fizycznie jedynie przez trzy dni, lecz jej dokumentacja fotograficzna przenosi ją poza materialną formę, nadając jej status „non-site” w rozumieniu Smithsona. Fotografia staje się więc formą oporu wobec entropii i zanikającej materii. Sama w sobie jest paradoksalna, gdyż – jak zauważa Sontag – stanowi zarówno „pseudoobecność”, jak i świadectwo „nieobecności”. Rzeźba ta – zrealizowana jako akcja w konkretnej przestrzeni i czasie – przetrwała fizycznie jedynie przez trzy dni. Jednak jej fotograficzny zapis umożliwia jej dalsze istnienie, niejako „przenosząc” ją poza moment jej stworzenia. W tym ujęciu fizyczna akcja Murak stanowiła *site* – miejsce pierwotne, rzeczywiste, doświadczane cieleśnie i zmysłowo. Natomiast jej dokumentacja – zdjęcia i opisy – tworzą *non-site*, przenosząc to doświadczenie w inny kontekst, wyabstrahowany z pierwotnej lokalizacji, ale wciąż niosący jego sens. W tym kontekście dokumentacja *Rzeźby dla Ziemi* działa jak podwójny zapis: zarówno potwierdza istnienie dzieła, utrwala i nadaje dziełu pewną trwałość, czyniąc je dostępnym dla widza niezależnie od upływu czasu, jak i podkreśla jego zniknięcie, ukazując jego efemeryczny charakter, wskazując, że forma, choć zmaterializowana na krótki czas, podlega ciągłej transformacji i rozmyciu granic między naturą a działalnością ludzką⁴⁵. W ten sposób fotografia staje się metaforycznym pomostem między przeszłością a teraźniejszością, między pamięcią a zapomnieniem, umożliwiając odbiorcy głębszą refleksję nad ulotnością wszelkich form istnienia. Dokumentacja nie jest już tylko pewnym odrębnym zbiorem archiwalnym, ale staje się częścią dzieła – jego kolejnym wymiarem. Murak, dotykając ziemi, wchodząc w kontakt z jej materią i rytmem, doświadcza procesu przemijania bezpośrednio. My – jako odbiorcy – doświadczamy tego jedynie za pośrednictwem obrazu. W tym kontekście można się odwołać do refleksji zawartej w książce Roland Barthes’a *Światło obrazu*⁴⁶, w której to autor dokonuje szerokiej analizy materii fotografii. Nasuwa się zatem pytanie, czy w kontekście efemerycznych działań Murak nie dostrzegamy poniekąd analogicznego gestu do Barthes’owskiego, który wprawdzie opisuje czytelnikowi zdjęcie swojej matki, lecz nigdy nam go do *de facto* nie pokazuje? W podobny przecież sposób Murak doświadcza namacalnie ziemi, czuje jej strukturę, jej wilgotność, każdy jej kawałek. A my jako odbiorcy, możemy jej performansu i aktu artystycznego tylko doświadczać za pośrednictwem fotografii.

⁴⁵ Należy zaznaczyć, że fotograficzna dokumentacja działań Murak była wykonywana przez różnych, także zawodowych fotografów, np. Antoniego Zdebiaka.

⁴⁶ Zob. Roland Barthes, *Światło obrazu: Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.

Myśląc o dokumentacji i rekonstrukcji form performatywnych z perspektywy teoretycznej, można przywołać słowa badaczki kultury audiowizualnej Elżbiety Wysockiej „charakter materialny dzieła sztuki, przez wieki zmieniający się nieznacznie, wraz z postawangardowymi zmianami w jej teorii i rewolucją technologiczną gwałtownie się przeobraził”⁴⁷, co niewątpliwie ma znaczący wpływ na trwałość dzieła i możliwość na zmaterializowanie go, w momencie, gdy ma ono efemeryczny i unikalny charakter. Wśród teoretyków sztuki performatywnej pojawiają się sporne podejścia do samego zapisu performansu⁴⁸. Jak zauważa Tomasz Załuski: „zarówno dokumentacja, jak i re-enactment mogą nadawać efemerycznym działaniom status towarów i wprowadzać je w globalną cyrkulację kapitału”⁴⁹. Pomimo, niejednokrotnie pojawiającej się w dyskursie, krytycznej perspektywy wobec dokumentacji, warto zauważyć, że może ona mieć również cel archiwistyczny, który pozwala na zachowanie dorobku artystycznego, co jest pewnego rodzaju świadectwem działania i pozwala na odczytywanie dzieła w nowych kontekstach.



Fotografia 7 Teresa Murak, z cyklu: *Rzeźba dla Ziemi* (Równowaga balansu), zasoby Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/8958> [dostęp: 17.03.2025]

⁴⁷ Elżbieta Wysocka, *Re-enactment, czyli niekonserwatywna konserwacja sztuki performance*, [w:] *Sztuka i Dokumentacja* 3, 2010, s. 17.

⁴⁸ Reenactmenty (z angielskiego *reenactment* - odtworzenie, rekonstrukcja), czyli próba zrekonstruowania czy też odtworzenia performance'u, jednak biorąc pod uwagę to, że nie ma żadnych materialnych dowodów dla tego typu utworu artystycznego, rekonstrukcja bazuje również na personalnych reinterpretacjach i osobistych z nimi związanych odczuciach artysty.

⁴⁹ Tomasz Załuski, *Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce performance*, *Sztuka i Dokumentacja*, (9) 2013, s.51, [online]: https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/sztuka-i-dokumentacja/2013-numer-9/sztuka_i_dokumentacja-r2013-t-n9-s49-60.pdf [dostęp: 1.04.2025].

Odczytując praktyki land artu z lat 60. i 70. XX wieku, warto zadać pytanie o sposób, w jaki artyści wówczas odnosili się do natury, oraz o relację land artu i antropocentryzmu. Jak zauważa Piotr Bernatowicz „[Rzeźba dla ziemi] koresponduje z hipotezą Gai, mitologicznej bogini Ziemi. Koncepcja ta była głoszona przez kontrkulturowe ruchy lat 60., a naukową formę przybrała w książce Jamesa Lovelocka i Lynn Margulis opisującej ziemię jako samoregulujący się organizm”⁵⁰. W kontekście Teresy Murak, jej prace nie tylko kwestionują dominację człowieka nad naturą, ale także zwracają uwagę na emocjonalne aspekty tego kontaktu. Uważam, że to ważny trop w sposobie myślenia o relacjach z naturą. Często dyskurs ekologiczny skupia się wyłącznie na twardych danych i faktach, a odwołanie do nowej, nieantropocentrycznej koncepcji człowieczeństwa, nawiązywania bliskości, tworzenia jedności z naturą i szukania w niej swojego sprzymierzeńca może niejako namacalnie uzmysławiać nam konieczność troski o środowisko. W swoim esej *Crisis of Storytelling*⁵¹ Gem Fletcher podkreśla, że obrazy związane z kryzysem klimatycznym dystansują nas od myślenia o realności i bliskości tego zagrożenia za pomocą stereotypowych komunikatów wizualnych. Stąd też podkreśla konieczność stworzenia nowych tropów wizualnych, które unaoczniają nam realność problemów środowiskowych. Zwłaszcza w świecie, w którym fotografia szuka sensacji, a kryzysy naturalne są wolno postępującymi zmianami widocznymi dopiero przy długotrwałej obserwacji. Fletcher kładzie nacisk na rolę fotografii w kształtowaniu dyskursu kryzysu klimatycznego i jej obecności medialnej⁵². Murak w pewien sposób stara się dekonstruować hierarchię między artystą a naturą, jednocześnie poddając się jej sile i procesom, w niej zachodzącym. Jak zauważa Karolina Majewska-Grüde, rozpatrywanie praktyk Teresy Murak jedynie w kontekście teorii land artu może spowodować, że stworzymy bardzo ściśle ramy interpretacyjne, co w przypadku jej strategii artystycznych może być ograniczające. Warto myśleć o takiego rodzaju analizie w sposób transfiguracyjny i czerpać z narracji odautorskich⁵³. Murak jest w procesie całym swoim ciałem jako artystka, a tym samym cały ten proces staje się aktem doświadczenia o charakterze transcendentnym. W *Rzeźbie dla*

⁵⁰ Piotr Bernatowicz, *Pod tym znakiem. O pracy Teresy Murak*. [w:] Roman Lewandowski, Piotr Bernatowicz, Andrzej Holeczko-Kiehl, (red.) Katarzyna Bizacka, *Teresa Murak, Jestem* (kat. wys.), Muzeum Śląskie, Katowice 2020, s.46. Hipoteza Gai znajdowała wielu zwolenników w latach 70., gdy u szczytu były ruchy ekologiczne, w szczególności w kręgach New Age’owych i hipisowskich. Hipoteza ta spotkała się jednak z dużą ilością krytyki i niezgody, ponieważ była uważana za nienaukową i bazującą na nieprawdziwych założeniach.

⁵¹ Gem Fletcher, *Crisis of Storytelling* [w:] *Foam Magazine #64: EXTREMES - The Environmental Issue Foam Magazine*, Holandia 2023.

⁵² Gem Fletcher, *Crisis of Storytelling*, op.cyt, s.73f.

⁵³ Karolina Majewska-Grüde, *Pomiędzy strumieniem a świątynią. Transfiguratywny materializm Teresy Murak*. w:] (red.) Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *Teresa Murak - nowe spojrzenia*. Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2022, s. 83.

Ziemi Murak nie odnosi się do duchowości w sposób dosłowny ani narracyjny, ale subtelnie, poprzez proces pracy z materią, która sama w sobie staje się nośnikiem duchowych doświadczeń. Poprzez organiczne materiały – ziemię, rzeżuchę, wodę – artystka wpisuje swoje ciało w cykl życia i przemiany. Murak wykorzystuje przede wszystkim z rzeżuchę, więc jest świadoma ulotności materiału z jakim pracuje, jednocześnie odnosząc się do procesów zachodzących w naturze. Kielkowanie, wzrost, przemijanie – czynności, które składają się na pełen cykl życia roślin jest w pełni akceptowany i przyjmowany przez artystkę; bierze w tych procesach czynny udział. W tym sensie *Rzeźba dla ziemi* staje się również próbą pracy z czasem i przemijalnością, w którym kluczową rolę odgrywa gest. Analiza *Rzeźby dla Ziemi* ukazuje, że Teresa Murak redefiniuje pojęcie land artu w sposób radykalny. To właśnie ta wielopiętrowość, otwartość i gotowość na utratę struktury sprawia, że praktyka Murak wyłamuje się z ram klasycznego land artu oraz współczesnych kategorii sztuki, inicjując nową przestrzeń doświadczenia i refleksji. Dla mnie istotne jest, że Murak „jest w procesie” – cała sobą, całym ciałem. To nie jest praca nad czymś z zewnątrz – to wewnętrzna transformacja artystki, którą możemy obserwować. Ta ulotność i otwarcie pracy na współtworzenie z czasem i miejscem stanie się osią dalszych praktyk Murak, również tych związanych z ciałem i rytuałem, które omawiam w następnych rozdziałach.

W przeciwieństwie do amerykańskiego land artu, który często charakteryzuje się monumentalizmem, techniczną precyzją i chłodnym minimalizmem, prace Teresy Murak wprowadzają zupełnie inny wymiar doświadczenia. By wydobyć te różnice, warto przywołać twórczość takich artystów jak Michael Heizer (ur. 1944) czy Walter De Maria (1935-2013), którzy realizowali dzieła o monumentalnej skali, wykorzystując ciężki sprzęt i maszyny, które pozwalały im ingerować w krajobraz w sposób raczej inżynierski niż duchowy. Za przykład może posłużyć praca *City* Heizera, która powstawała przez pięć dekad, w okresie 1970-2022 na pustyni w Nevadzie. Ta ogromna, masywna struktura przypominająca starożytne ruiny rozciąga się na powierzchni kilku kilometrów kwadratowych i obejmuje różnorodne formy architektoniczne oraz przestrzenne – od monumentalnych murów, przez place, aż po labirynty i kamienne kręgi. *City* można uznać nie tylko za land art, ale również za przykład endurance art – ze względu na ogrom pracy, czasu i wytrwałości potrzebnych do realizacji tego dzieła w tak wymagającym środowisku. Projekt jest spektakularnym aktem ludzkiej dominacji i zawłaszczenia krajobrazu – *City* to nie tyle próba dialogu z naturą, ile demonstracja siły człowieka nad pustą, naturalną przestrzenią. Ogromna skala i monumentalność pracy podkreślają antropocentryczny gest – ziemia zostaje podporządkowana ludzkiej wizji i kontroli, a pustynia staje się areną dla

monumentalnej ingerencji. Realizacja ta wydobywa raczej trwałość ludzkiego dzieła i opanowanie natury, skupiając się na efektach wizualnych i geometrycznej formie, pozostawiając ciało artysty na uboczu procesu twórczego. Natura stawała się materiałem do przekształcenia, a nie partnerem w dialogu.

Podobnie możemy interpretować *The Lightning Field* (1977) De Marii. Jest to, wciąż funkcjonująca monumentalna instalacja land artowa zlokalizowana na pustyni w stanie Nowy Meksyk. Składa się z 400 stalowych słupów rozmieszczonych w regularnej siatce na obszarze około kilometra na kilometr. Słupy są zaprojektowane tak, by przyciągać i przewodzić wyładowania atmosferyczne, tworząc spektakularne widowisko świetlne podczas burz. Praca eksploruje relację między naturą a technologią, a także doświadczenie czasu i przestrzeni w kontekście zmieniających się warunków pogodowych. *The Lightning Field* stawia przede wszystkim na monumentalność i precyzję inżynierską. Ta geometryczna siatka tworzy wyraźny, niemal matematyczny porządek, który kontrastuje z naturalnym, organicznym krajobrazem. Praca ukazuje techniczno-inżynierskie podejście do natury, gdzie ziemia staje się polem działania dla precyzyjnej, sterylnej konstrukcji – niemal laboratoryjnym eksperymentem człowieka wykonywanym „na przyrodzie”, naznaczonym industrialnym chłodem i dystansem. Słupy, choć fizycznie cienkie i próbujące wtopić się w krajobraz, dominują nad nim swoją powtarzalnością i surową formą, co podkreśla antropocentryczny i stechnicyzowany charakter dzieła.

Stąd też, pozwalam sobie na postawienie tezy, że Murak redefiniuje land art, angażując całe swoje ciało i emocje, tworząc prace, które są zarazem rytuałem i aktem współlistnienia z naturą. Murak stawała się częścią żywego procesu. Zamiast dążyć do trwałości i monumentalności, artystka podejmuje temat przemijalności i naturalnego cyklu życia oraz wykorzystując efemeryczne materiały, takie jak rzeżucha. W przeciwieństwie do amerykańskich realizacji, Murak rezygnuje z chłodnych, abstrakcyjnych struktur, które zachowywały dystans wobec krajobrazu i odcinały się od niego. *Rzeźba dla ziemi* celebrowała proces wzrostu, przemiany i zanikania. W ten sposób Murak przywracała swymi działaniami *sacrum* i transcendencję, które w zachodnim land artcie bywają często pomijane lub zastępowane konceptualną abstrakcją. Jej prace były przestrzenią dialogu z naturą, w którym nie ma nadrzędności figury artysty wobec środowiska, a duchowe doświadczenie wynikają z fizycznego, organicznego zaangażowania w materię i czas.

2. Ziarno – działania perfomatywne

2.1 Praca z rzeżuchą

Teresa Murak w swoich praktykach artystycznych wykorzystywała gest wysiewania rzeżuchy i obserwacji jej powolnego rośnięcia. Pierwszego *Zasiewu* Murak dokonała jeszcze będąc na studiach, w 1972 roku, w łazience domu studenckiego Dziekanka. Artystka użyła ziaren rzeżuchy i pokryła nimi koszulę. Tym sposobem roślina porosła całą tkaniną⁵⁴. Jednak był to dopiero początek jej pracy z rzeżuchą. Murak dokonywała zasiewów również poprzez bezpośredni wzrost rośliny na swoim własnym ciele. W 1975 roku przez trzy dni hodowała w zagłębieniu swojej dłoni 30 ziaren rzeżuchy, zasiew ten został przez nią opatrzony numerem 30, *Kolebka*⁵⁵. Tego typu działanie inicjowało głębszy proces uobecniania życia poprzez własną cielesność, jednocześnie ze względu na samą formę zasiewu był to akt bardzo ulotny, kruchy i efemeryczny. Jej dłoń stała się miejscem, w którym następuje wzrost, przez co staje się zarówno tłem jaki i samym polem, na którym rozgrywa się przemiana i naradza się życie. Taki akt był również pewnego rodzaju podkreśleniem przemijalności, artystka świadomie oddała się przemijalności, a jednocześnie decydowała, kiedy proces ma się zakończyć, przejmując kontrolę nad jego rytmem. Jak pisze Agata Jakubowska:

Kolebka, jest jedną z podejmowanych przez nią [Teresę Murak] od początku lat siedemdziesiątych do dziś akcji, w których ciągle powtarza ten sam proces – wysiewu i pielęgnacji tej niezwykle żywotnej (szybko rosnącej i niespecjalnie wymagającej) rośliny. Zmieniają się okoliczności (w węższym osobistym i szerszym społeczno-politycznym znaczeniu). Zmienia się miejsce i scenariusz akcji⁵⁶.

Zasiew ten miał charakter bardzo prywatny, gdyż odbywał się w mieszkaniu artystki, bez żadnych świadków czy widowni⁵⁷. Murak jest więc sam na sam z rośliną, jej powolnym procesem rozwoju i własnym ciałem, które staje się miejscem wzrostu, które otacza opieką, ale i częścią całego dzieła. Można by było powiedzieć, że akcja ta miała wydźwięk niemal medytacyjny i rytualny. Tym samym *Zasiew* jest zarówno gestem artystycznym, jak i egzystencjalnym – wyrażał zgodę artystki na nietrwałość, na biologiczny rytm wzrastania i obumierania. Jednocześnie był to moment uwagi i intymności, gdyż w przypadku tej pracy

⁵⁴ Ewa Gorządek, *Teresa Murak, Zasiewy*, Culture.pl [online]: <https://culture.pl/pl/dzielo/teresa-murak-zasiewy> [dostęp: 26.04.2025].

⁵⁵ Sebastian Cichocki, *Prace ziemne*, dz. cyt., s.5.

⁵⁶ Agata Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Universitas, Kraków 2004, s. 153.

⁵⁷ Tamże, s. 153.

artystka nie wystawia się na odbiór swojego procesu na widzów, oni jedynie mają dostęp do końcowej wersji dzieła, a sama tworzy całość w odosobnieniu. Ponadto nie można tego działania zamknąć w konkretne ramy, bo nie da się jednoznacznie stwierdzić, kiedy ten akt się zaczął, a kiedy zakończył. Proces ten wymyka się tradycyjnej typologii i sposobowi myślenia o dziele. Jej praca w pewien sposób jest otwarta i zbliża się raczej do form rytualnych, których siła opiera się na powtarzalności, intencji i skupieniu. Jednak jest to dopiero początek tego typu działań w twórczości Murak, ponieważ w tym samym roku powstają *Przyjście zieleni* oraz *Lady's Smock*. W pracy *Przyjście zieleni* pod koniec 1975 roku, Murak zamieszkała na jedenaście dni w galerii Repassage w Warszawie i doglądała powolnego wzrostu rzeżuchy w miejscu niedostępnym dla innych ludzi. Ponadto Murak w czasie całego procesu zasiewu prowadziła dziennik z notatkami:

„[piątek, 21 II] Ziarno rzeżuchy zasiane, pobudzone wodą, zaczyna pęcznieć i pęka w ciemności. Podlewam co godzinę, nie śpię, doglądam, świecę światło

[sobota, 22 II] Kielki zaczynają wchodzić w tkaninę. Nie mogą się przedostać na drugą stronę. Pomagam im światłem. Zwiększam częstość podlewania

[wtorek, 25 II] Rośnie. Podlewam. Myślę o niej

[niedziela, 2 III] Roślina osiąga maksymalną wielkość i PEŁNIĘ ZIELENI.

Moment połączenia będzie trwać długo, aż do zmęczenia w pozycji półsiedzącej, chcę wytrzymać jak najdłużej” [zakończenie akcji polegało na powolnym ubieraniu koszuli przez artystkę]⁵⁸.

Każdy wpis stanowi pewnego rodzaju potwierdzenie emocjonalnego i cielesnego zaangażowania artystki w rytuał wzrostu, nie jest on jedynie formą dokumentacji wzrastania rzeżuchy. Murak staje się tu opiekunką, angażuje się w powolny wzrost, dogląda i jest całą sobą w tym procesie, gdy czuwa przy roślinie, a każdy jej gest, który wpisany jest w codzienne czuwanie. Zapiski w dzienniku stają się pewnego rodzaju rytuałem, czymś co artystka powtarza dzień w dzień jak mantrę. Założenie koszuli na siebie, która w pełni pokryta jest rzeżuchą przypomina rytuał przejścia, moment, w którym to Murak nawiązuje jeszcze głębszą i osobistą relację z materią, którą przecież wcześniej się opiekowała i z którą obcowała całe dni. Można by powiedzieć, że jest to jakiś moment zrośnięcia i stania się

⁵⁸ Iwo Zmyślony. (2013). *Feminizm ziemi. Powrót Teresy Murak*, Obieg / Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski [online]: https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/29069#footnote3_bn3j329 [dostęp: 10.06.2025]. Zmyślony przywołuje te notatki na podstawie *Galeria Repassage, Katalog wystawy*, red. Maryla Sitkowska, wyd. Zachęta, Warszawa 1993, s. 87.

całością, jednocześnie etap, w którym zacierają się granice pomiędzy tym co ludzkie a nieludzkie. Tym samym tworzy się bardzo osobista i intymna przestrzeń w jej działaniu. W pracy *Lady's Smock* Teresa Murak poświęciła się czuwaniu w Galerii Labirynt w Lublinie. Sam tytuł nawiązuje zarówno do szaty kobiety oraz nazwy rzeżuchy łąkowej w średniowiecznej Anglii⁵⁹. Artystka ubrała długą koszulę, a następnie pokryła ją ziarnami rzeżuchy i obserwowała ich powolny wzrost i rozwój. Murak nakładała tę koszulę na kilka godzin codziennie⁶⁰.



Fotografia 8 Teresa Murak, *Lady's Smock*, 1975/lata 90. XX w., dokumentacja fotograficzna performansu zrealizowanego w Galerii Labirynt w Lublinie. fot. Leopold Sarnecki.

Źródło: <https://bid.desa.pl/lots/view/1-6MLIIV/teresa-murak-ladys-smock-1975lata-90-xx-w>

Bliskość ziaren z ciałem artystki stworzyło ciepłą powierzchnię, która pozwoliła na kiełkowanie nasion. Sam tytuł pracy nawiązuje do ludowej nazwy rośliny – rzeżuchy łąkowej, co niejako zakotwicza dzieło w pierwotnym rozumieniu relacji człowieka z naturą.

⁵⁹ Roman Lewandowski, *Moje prace zawsze są pomiędzy niebem a ziemią* [w:] Roman Lewandowski, Piotr Bernatowicz, Andrzej Holeczko-Kiehl, (red.) Katarzyna Bizacka, *Teresa Murak, Jestem* (kat. wyst.), Muzeum Śląskie, Katowice 2020, s. 20.

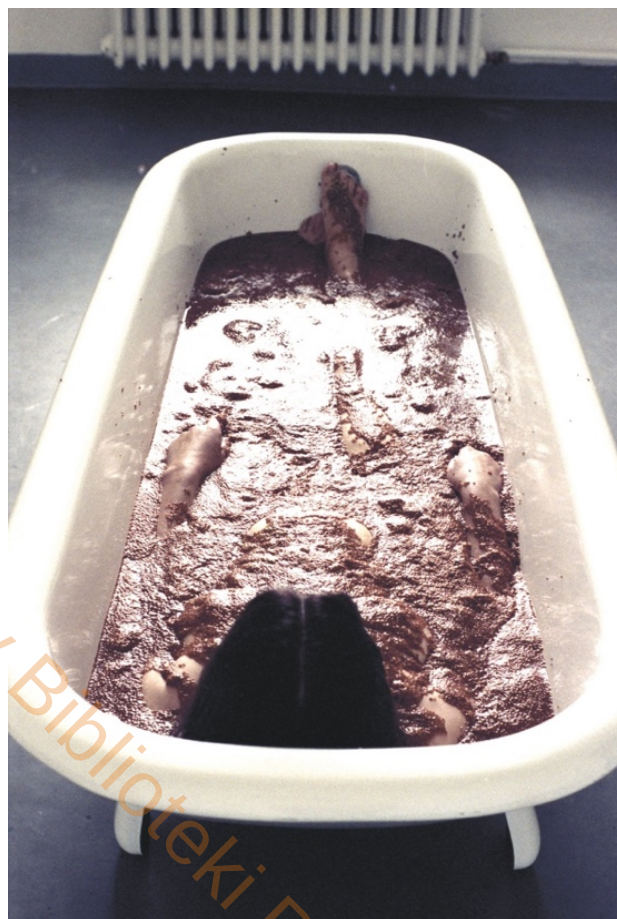
⁶⁰ Agata Jakubowska, dz. cyt., s. 154.

Jak zauważa Roman Lewandowski: „wcześniejszej realizacji w galerii Repassage artystka nie знаła jeszcze tych semantycznych dwuznaczności, co wskazuje, że chociaż w obu przypadkach Teresa Murak z pełną świadomością wykorzystywała te same środki wyrazu, jej działania miały poniekąd charakter intuicyjny i profetyczny”⁶¹. Po ukończeniu performansu w galerii koszula stała się bujnym, zielonym kostiumem, którego w pełni pokrywała rzeżucha, zarazem dokumentem działania i jego materialną kontynuacją.

Później Murak idzie o krok dalej i dokonuje zasiewu na całym swoim ciele i zostaje w kontakcie z ziarnem przez cały czas tworzenia. W pracy *Ziarno* Murak zanurzała się w wannie wypełnionej wodą i ziarnem. Cały proces polegał na tym, że artystka pokrywała swoje ciało gazą, na której kiełkowały powolnie ziarna i w taki sposób spędzała ona kilka godzin dziennie w wannie. Pod koniec lat 80. i na początku lat 90. artystka zrealizowała cały cykl tego typu performansów. Pierwszy performans miał miejsce w Warszawie, w mieszkaniu artystki w roku 1976. Artystka powtarza tę akcję m.in. w 1989 roku w berlińskiej galerii Künstlerhaus Bethanien, tego samego roku w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku Muzeum czy PS1, 1+1 Gallery w Nowym Jorku w 1991 roku⁶².

⁶¹ Roman Lewandowski, *Moje prace zawsze są pomiędzy niebem a ziemią* [w:] Roman Lewandowski, Piotr Bernatowicz, Andrzej Holeczko-Kiehl, (red.) Katarzyna Bizacka, Teresa Murak, *Jestem* (kat. wys.), Muzeum Śląskie, Katowice 2020, s. 20.

⁶² Karolina Majewska-Grüde, *Pomiędzy strumieniem a świątynią. Transfiguratywny materializm Teresy Murak*, w:] (red.) Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *Teresa Murak - nowe spojrzenia*. Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2022, s. 90.



Fotografia 9 Teresa Murak, *Ziarno*, Berlin 1989. Fot. Sławomir Koch, Kinga Nowakowska, źródło: <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2017/17-protest-obrazow/rewolta-rusalki> [dostęp: 19.04.2025].

2.2 Między performatywnością a body artem

Sam akt, w którym bierze udział artystka podczas tworzenia *Ziarna* jest ściśle związany z performatywnym działaniem, w którym to jej ciało staje się żywym podłożem dla wzrostu ziaren. Lata 60. XX w. to początki sztuki angażującej ciało jako medium i traktujące ciało jako narzędzie artystycznego wyrazu. To na ten okres przypada rozwój performansu oraz body artu, gdy artyści zaczęli odchodzić od dzieła rozumianego jako obiekt na rzecz działań efemerycznych, performatywnych i procesualnych. Zaczynając myśleć o performansie warto zauważyć, że pojęcie to zyskało szerokie zastosowanie w różnych dziedzinach nauki i kultury, a jego znaczenie oraz rozumienie może różnić się od kontekstu oraz kategorii, pod względem których chcemy to zjawisko analizować. Performans w sztuce, humanistyce, socjologii i teatrze to obszary, które łączy idea działania, lecz ich cele, metody i interpretacje są odmienne. Nie sposób jest rozgraniczyć tych trzech obszarów i mówić o nich bez wzajemnych na siebie wpływów. Z perspektywy myślenia o performansie w kontekście prac Teresy Murak skupię się na analizie zjawisk performatywnych w ujęciu strategii artystycznych, jednak biorąc pod uwagę fakt, iż rozkwit

performansu przypada na lata 60. i 70. XX w. nie sposób opisywać tych zjawisk w oderwaniu od kontekstu teatralnego, społecznego i humanistycznego ze względu na fakt pewnego rodzaju transgresji i wyjścia sztuki poza jej tradycyjne schematy pojmowania.

Słowo *performance* pochodzi od angielskiego czasownika *to perform* – występować, odgrywać, a sam termin został przyjęty ze sztuk teatralnych. Termin ten powstał na kanwie tzw. *performing arts*, które to wyrosły z potrzeby odróżnienia ich od *visual arts*⁶³. Samych początków performansu trudno doszukiwać się w jednym konkretnym miejscu, momencie czy środowisku ze względu na jego bardzo różnorodny i wyłamujący się ze sztywnych ram charakter⁶⁴. Ponadto wyzbył się on sztywnych reguł, zasad i definicji, co do swojej istoty, ze względu na fakt, iż może on czerpać z wielu dziedzin, jak literatura, muzyka. Ma być on formą ekspresji artystycznej, która odbywa się na żywo i daje również pole do interakcji z odbiorcą. Jednak sama forma i pole, w którym obraca się performans jest bezpośrednio definiowane przez artystę i to on nadaje ton swojemu dziełu⁶⁵. Jak pisał Grzegorz Działowski: „Performance wychodzi poza hermeneutyczne i semiotyczne interpretacje, nie chce być wyłącznie zbiorem znaków do odczytania, chce apelować do naszego zmysłowego i dramaturgicznego doświadczania świata”⁶⁶. Początki performansu związane są ze sztuką konceptualną i *body art*⁶⁷. Myśląc o *body art* sposobem na tworzenie sztuki jest ciało, które artysta wykorzystuje jako materię w procesie tworzenia. Jednak także w przypadku podjęcia próby zdefiniowania *body art*, trudno tu o jednorodną i konkretną definicję. Uważa się, że *body art* jest jakimś odłamem performansu. Z drugiej strony performerzy przekonują – jak zauważa Agnieszka Bandura – że:

⁶³ Grzegorz Działowski, *Sztuka u progu XXI wieku...*, dz. cyt., s. 101.

⁶⁴ Z jednej strony możemy się dopatrywać ich w awangardzie, gdzie, jak wspomniałam w poprzednim podrozdziale, definicji sztuki i dzieła, również zaczęto podejmować próby z wychodzeniem ze sztuką poza klasyczne formy i podejmować dotąd niewykorzystywane sposoby ekspresji. To też próby wyjścia ze sztuką poza muzeum, lecz w nieco innym wymiarze, gdyż chodzi tu o integrację sztuki w życie codzienne i próby szukania sposobów na własne przeżycia artystyczne. Z drugiej strony sam performance to właśnie to silne połączenie z *performing arts*, czyli tradycyjnymi sztukami wykonawczymi - m.in. teatr, taniec, cyrk. Jednak samą sztukę performatywną można traktować jako ich radykalne rozszerzenie, podważające konwencjonalne formy narracji oraz inscenizacji i relacji między wykonawcą a publicznością. Performance był więc możliwością na wzbudzanie emocji, jednocześnie mając bezpośredni kontakt z widzem, tu i teraz (Działowski, *Sztuka u progu XXI wieku*, dz.cyt., s.101-102).

⁶⁵ RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art, 1909 to the Present*, H. N. Abrams, Nowy Jork 1979, s. 6.

⁶⁶ Grzegorz Działowski, *Kilka uwag o sztuce performance*, [w:] *Sztuka i Dokumentacja*, (21) 2019, s. 13.

⁶⁷ Według niektórych badaczy, którzy próbowali teoretyzować formę performansu, był on silnie powiązany ze sztuką konceptualną, ponieważ dążył do pewnej formy dematerializacji i wychodził poza ściśle określone przez laty formy sztuki. RoseLee Goldberg, amerykańska historyczka sztuki, krytyczka, kuratorka, urodzona w Afryce Południowej, w swojej książce *Performance: Live Art, 1909 to the Present* podejmuje się prześledzenia performansu i strategii podejmowanych przez artystów XX w. w ujęciu historycznym. Zauważa ona, że performance był w sztuce obecny od lat, jednak nie był on zauważany i poddawany próbie osadzenia go w ramach teorii historii sztuki.

„[...] *body art* wymaga nowego podejścia do problemu ludzkiej cielesności i przyznania, iż człowiek to jedność duszy (umysłu) i ciała, że ludzkie ciało stanowi psychofizyczną całość – w związku z czym nie może być traktowane jako narzędzie czy przedmiot, wobec którego możemy się zdystansować.⁶⁸”

Nurt *body art* jest zatem ściśle związany z doświadczaniem ciała, jego materialnością, zmysłowością i stawia na czyste czucie oraz doznawanie. Akcent kładziony jest na fizyczne doświadczanie, na przyjemność, ból, cierpienie. Praktyki te skupiają się na ciele jako materiale i temacie dzieła⁶⁹. *Body art* może być realizowany jako działanie performatywne, więc trudno w tej kategorii oddzielić klarownie *body art* od performansu, gdyż obie te praktyki mają części wspólne.

Ziarno stanowi dobry przykład praktyki *body artu* i performansu w polskim kontekście: łączy cielesność z materią, eksponuje efemeryczność i przekraczanie granic między dziełem a życiem, między podmiotem a przedmiotem, uwikłaniem społecznym oraz intymnością. Dzięki tej pracy wyraźnie widoczne jest, do czego prowadzi radykalność i bezpośredniość sztuki ciała – zacierają się klasyczne opozycje, podważane są sztywne kategorie tożsamości i obecności, a artystka sama staje się integralną częścią procesu wzrastania i ulotności. W swojej radykalności i bezpośredniości, praca ta kwestionuje granice tożsamości i obecności oraz dekonstruuje społeczne i kulturowe oczekiwania wobec ciała kobiety. Amelia Jones, amerykańska historyczka sztuki, teoretyczka i krytyczka, w swojej książce *Body Art/Performing the Subject*⁷⁰ mierzy się z próbą analizy strategii i metod performatywnych. Była ona również kluczową postacią w procesie formowania się krytycznego dyskursu wokół sztuki performance⁷¹. Jones traktuje *body art* i performance art jako powiązane ze sobą zjawiska, choć zauważa między nimi pewne różnice – przede wszystkim ewolucję *body artu* w kierunku bardziej złożonych form performatywnych z użyciem różnych mediów, jak m.in. fotografia czy wystąpienia teatralne. Omawiając *body art* i performans odnosi się do myśli postmodernistycznej. Odwołuje się ona m.in. do teorii Michela Benamou, który uważa, że performance jest głównym środkiem wyrazu w epoce postmodernizmu. Z kolei Clement Greenberg twierdził, że sztuka powinna koncentrować się na swoim medium, nie musi niczego nauczać. W tym podejściu kwestionuje się

⁶⁸ Agnieszka Bandura, *Czym jest ciało w body art?*. DYSKURS Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu, (1 (12)) 2011, s. 80. [online]: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-8d64aaff-dfb0-4bd2-b2e3-9ee9438f04a0> [dostęp: 23.03.2025].

⁶⁹ Agnieszka Bandura, *Czym jest ciało w body art?*., dz.cyt. s.81.

⁷⁰ Amelia Jones, *Body art/performing the subject*. Univerity of Minnesota Press, 1998.

⁷¹ Tomasz Załuski, Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce performance. *Sztuka i Dokumentacja*, (9) 2013, s. 51. [online]: https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/sztuka-i-dokumentacja/2013-numer-9/sztuka_i_dokumentacja-r2013-t-n9-s49-60.pdf [dostęp: 1.04.2025].

modernistyczne rozumienie dzieła, a sztuka ciała jest obszarem, w którym dochodzi do pewnego rodzaju kontaktu z cielesnością i nie musi tu zachodzić żadna inna „funkcjonalność” czy cel sztuki. Takie praktyki uważano za radykalne odsunięcie od idei modernistycznych, których pozycje utrzymywały się jeszcze w początkach lat 60. XX wieku. Amelia Jones powołuje się na Mary Kelly, która zakwestionowała takie podejście do sztuki ciała, bo ma ona swoje podwaliny w modernizmie, a ciało nie może być „czyste”, wyrugowane z uprzedzeń i treści, które za nim idą, ponieważ ciało jest powiązane z aspektami politycznymi, społecznymi czy kulturowymi⁷².

Praktyka Murak wdrożona w *Ziarnie* jest ilustracją właśnie tych tez poprzez gest zanurzenia się w wannie z nasionami rzeżuchy i świadome poddanie swojego ciała procesom organicznym. Artystka umożliwiła kiełkowanie nasion bezpośrednio na powierzchni własnej skóry. Murak powtarza centralny gest body artu/performance według Jones: zamienia ciało w miejsce działania, doświadczenia, a nawet eksperymentu na granicy fizycznego ryzyka, bólu i ulotności. W *Ziarnie* to nie tylko zmysłowość i materia ciała grają rolę, ale także sama sytuacja – artystka doświadcza fizycznego dyskomfortu, wyzbywa się dystansu wobec siebie, oddaje się w „ręce natury”, co wpisuje jej działania w radykalną, postmodernistyczną rewolucję w sztuce, opisaną przez Jones. Bez wątplenia działanie to wymaga cierpliwości i zaczyna przypominać przywoływane tu przeze mnie wcześniej czuwanie, które to Teresa Murach w swoich działaniach artystycznych stosuje. To też podkreśla procesualny charakter dzieła, w którym osłabia się granica pomiędzy tym co ludzkie a nieludzkie. Jak zauważają Mojsak i Ronduda: „[Murak] zanurzała się w wannie wypełnionej wodą i nasionami, by ogrzać je swoim ciepłem. W gestach tych dostrzegano głęboko uczuciowy, symboliczny i mistyczny wymiar⁷³”. Artystka przekształcała swoje ciało w miejsce wzrostu. Akt ów wymagał cierpliwości, zaangażowania i oddania się procesowi. Doświadczyła ona życia i wzrostu przez bezpośredni kontakt, bycie i czuwanie.

⁷² Paulina Sztabińska, *Performance art, performativity and the issue of neomodernism*, *Art Inquiry*, (18) 2016, s. 162-163. [online]: https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-777eea63-810c-44dd-94c2-e50b1222b6df/c/Paulina_Sztabinska.pdf [dostęp: 1.04.2025].

⁷³ Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *O recepcji sztuki Teresy Murak*, [w:] (red.) Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *Teresa Murak - nowe spojrzenia*. Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2022, s.11.

Marvin Carlson, amerykański teatrolog, bada zjawisko performansu w bardzo szerokim kontekście. W polskim nakładzie ukazała się jego książka *Performans*, w której to autor zbiera liczne teorie z obszaru performansu i tworzy „mapy pojęciowe”⁷⁴. Zaczyna on od zauważenia, że performans można rozpatrywać z dala od kategorii teatralnych czy czysto artystycznych, a skupiając swoją uwagę na kontekstach kulturowych i znaczeniach tego słowa. Badacz przywołuje etnolingwistę Richarda Bauman, który zauważał, że „performans zakłada świadomość podwójności, z jaką faktycznie spełniona czynność porównuje się w myślach z pewną potencją, ideałem czy z zapamiętanym pierwotnym wzorem tej czynności”⁷⁵. Osoba performująca spotyka się więc z konkretnymi oczekiwaniami, zarówno własnymi, które kształtują sposób, w jaki realizuje dany akt performansu, jaki i zewnętrznymi. W tym kontekście performans nie jest jedynie neutralnym odtworzeniem, lecz świadomym, często refleksyjnym procesem, w którym wykonawca konfrontuje swoją interpretację z pewnymi konwencjami. Ponadto, jak zauważa Carlson, „performans jest zawsze performansem dla kogoś, dla jakiejś publiczności, która go postrzega i ocenia jako performans – chociażby nawet, jak to się od czasu do czasu zdarza, publicznością była czyjaś własna osoba”⁷⁶. A zatem performans nie działa w próżni, nie jest zamkniętą formą, a raczej strukturą, siecią, która ze sobą współgra, jest performer i odbiorca. Idąc za Carlsonem, należy powiedzieć, że performujący twórca może to robić również dla samego siebie, nie zakłada się tu konieczności uczestnictwa innych osób, jednak nawet w osobie performującej samo to działanie sprawia, że staje się ona jednocześnie wykonawcą i odbiorcą własnego działania. Co więcej, to każdorazowo proces jest dynamiczny – dzieje się na styku między tym, co znane i zapamiętane, a tym, co spontaniczne i indywidualne i nie jest jedynie mechanicznym powtórzeniem wzorca. Taka perspektywa pozwala widzieć performans – także ten praktykowany przez Teresę Murak – nie tylko jako formę adresowaną do zewnętrznego widza, lecz otwarty, wciąż aktualizujący się proces, w którym artystka pozostaje zarówno obecna jako „wykonawca”, jak i „świadek” własnego aktu. Podobnie dzieje się z odbiorcą, bez względu na to, czy jest fizycznie obecny, czy doświadcza dokumentacji. Należy jednak podkreślić, że Carlson prezentuje swoje rozważania z perspektywy teatrologa, jednak nie odrzuca on istnienia sztuki performansu artystycznego. W kategorii teoretyzowania performansu warto zauważyć, że następuje pewien rozłam na

⁷⁴ Marvin Carlson, *Performans*, Dom Wydawniczy PWN, Warszawa, s. 24.

⁷⁵ Tamże, s. 29.

⁷⁶ Tamże, s. 29.

środowiska mocno zakorzenione w teatrze oraz te związane ze sztuką wizualną, stąd też mnogość teorii i kontekstów w jakich można performans definiować i rozumieć⁷⁷.

Posiłkując się przywołanymi w niniejszym rozdziale teoriami, warto podkreślić, że *Ziarno* nie jest tylko działaniem na rzecz sztuki czy publiki, ale aktem, w którym Murak konfrontuje swoje oczekiwania, pamięć wcześniejszych realizacji i własne potrzeby z tym, co rzeczywiście wydarza się w kontakcie z materią, rośliną, tempem wzrostu czy własnym ciałem. W swoim performansie artystka radykalnie przekraczała granice między tym co ludzkie a co naturalne, a jej ciało przestaje być jedynie przestrzenią, na której rozwija się życie. Wręcz przeciwnie. Staje się jego nośnikiem, miejscem przechowywania i ochrony. Murak doświadcza i umożliwia doświadczenia życia samą sobą w całej swej materii, jednocześnie doświadcza też poprzez ciało kontaktu z rośliną jako wzajemnego oddziaływania wobec siebie, gdzie obie istoty czerpią z siebie i są na równym poziomie. Na szczególną rolę ciała w performatywnym procesie Teresy Murak uwagę zwraca Jakubowska:

Doświadcza ona dotyku rośnięcia. Świadomość takiej interakcji skłania do skupienia uwagi na ciele artystki, jej doświadczeniach. Niejako mimo czy wbrew naszemu odbiorowi tych akcji za pośrednictwem dokumentacji. Te bowiem – zwłaszcza barwne fotografie – zamieniają zdarzenia w obrazy, atrakcyjną wizualnie roślinę stawiając w centrum. Tymczasem, (...), to ciało wydaje się tu najważniejsze. Ciało nie tyle zobaczone, co właśnie odczuwające, bowiem to odczuwanie dominuje w tych działaniach nad wizualnością⁷⁸.

Jakubowska analizując działania Teresy Murak w kontekście cielesności przywołuje znaczące tezy Christine Battersby: „granica mojego ciała powinna być raczej pomyślana jako zdarzenie, horyzont, w którym jedna forma napotyka potencjonalność swego przekształcenia się w inną formę lub formy”⁷⁹. Tego rodzaju ujęcie pozwala odczytać praktykę artystki jako skupioną na jego dynamicznym uczestnictwie, w procesach biologicznych, czasowych i relacyjnych. Sam aspekt cielesny tym samym odchodzi na drugi

⁷⁷ Rozróżnienie to może wynikać z odmiennych celów badawczych, ale i właśnie początkowego rozumienia tego pojęcia dla obu dyscyplin, co skutkuje wielością teorii oraz różnorodnością kontekstów, w jakich można definiować i rozumieć performans. Teatrolodzy wchodzą również w myślenie o performansie w polu socjologiczno-etnograficznym, badając performans jako zjawisko społeczne i kulturowe, nierzadko w odniesieniu do codziennych rytuałów, obrzędów czy działań tożsamościowych⁷⁷, co w znacznej mierze różni się od pojmowania performansu w polu sztuki wizualnej. Stąd też Carlson odrzucał podejście RoseLee Goldberg ze względu na pominięcie istotnych wątków religijno-obyczajowych i skupienie się jedynie na korzeniach performansu sięgającego do awangardy i jej podejścia budowanego na niezgodzie wobec tradycji, norm i ściśle określonych zasad. Zob. Marta Ryczkowska, *Happening, performance, sztuka akcji od lat 60. XX wieku w polskiej krytyce artystycznej*, *Studia i Materiały Lubelskie* 20, 2017, s. 64. [online]: <https://siml.pl/index.php/siml/article/view/83/67> [dostęp: 11.04.2015] Ryczkowska tutaj również odwołuje się do wspomianej przeze mnie pozycji Carlsona.

⁷⁸ Agata Jakubowska, dz. cyt., s. 155.

⁷⁹ Tamże, s. 154.

plan. Myśląc o takim podejściu można określić sposób działania Murak jako efemeryczny i medytacyjny, nieustannie zakorzeniony w ruchu i zmianie oraz byciu z materią. W jej sposobie tworzenia nie ma miejsca na sztywne podziały i struktury, tworzy ona przestrzeń wymiany i przepływów oraz wzajemnych oddziaływań. Jest to bez wątpienia forma otwarta, której nie da się moderować, nie da się wpłynąć na proces przekształcania, ale temu przekształcaniu trzeba się poddać. Rytm i rytuał budują przestrzeń, dzięki której powstaje wydarzenie nieustannie otwarte na przemianę. Tym samym można się tu odwołać do myśli Eriki Fischer-Lichte⁸⁰. Ciało performera w pewnym momencie zatracą swoją indywidualność i staje się „czysto semiotycznym”⁸¹ nośnikiem znaczeń, symboli i transformacji. W swojej koncepcji estetyki performatywności Fischer-Lichte podkreśla, że to właśnie ciało staje się centralnym nośnikiem znaczeń w performansie – nie przez przedstawianie, ale przez działanie. Jej ciało w *Ziarnie* nie funkcjonuje już jako część rzeczy się wydarzały. Ciało „odcieleśnia się”⁸², stając się medium przepływu, staje się procesem. Jednak czy to napięcie pomiędzy cielesnością a procesem nie wytwarza ucieleśniania w działaniu performatywnym? Przecież to ciało artystki doświadcza i jest w całym tym procesie istotnym elementem, to właśnie poprzez ciało Murak doświadcza, czuje i trwa w procesie. Jak pisze Rachel Weiss:

Murak nieruchomieje, w wannie, we śnie, służąc ziarnu, któremu ofiaruje swoje ciało jako podłoże. Filtruje z sentymentalnością, ale nie popada w nią, bo w jej sztuce jest szlam (a nie kwiaty), swędzenie (a nie pieszczoty), znikanie (a nie memento)⁸³.

Murak w pełni akceptuje nieidealność i naturalność tego procesu. Jest w tym procesie część, w której pojawia się jakieś napięcie czy dyskomfort, tym samym Weiss podkreśla odcięcie się artystki od romantycznej wizji natury, nie ma tu przestrzeni na idealizację i estetyzację procesu. Działania Murak pokazują też to co być może trudne, dyskomfortowe, cielesne i ulotne. Cielesne zaangażowanie w proces wzrastania może być lekkie, swędzące i dyskomfortowe, jednak ona decyduje się na ten dyskomfort, niejako wchodząc w stan zawieszenia i bycia „pomiędzy”. Nie jest to jedynie chwilowy gest, na który decyduje się artystka, to powolne trwanie, czekanie, uległość oraz wytrwałość. To, co najważniejsze zdaje się być jednak niewidoczne, bo zachodzi powoli i wewnątrz, w samej artystce. Jest to

⁸⁰ Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Księgarnia Akademicka Cykl: Interpretacje Dramatu (tom 31), Kraków, 2008.

⁸¹ Tamże, s. 126.

⁸² Tamże, s. 126.

⁸³ Rachel Weiss, *W*, [w:] (red.) Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *Teresa Murak - nowe spojrzenia*. Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2022, s. 24.

pogodzenie się z brakiem wpływu i poddanie się biologicznym procesom i siłom natury. Myślę, że to właśnie w tym oddaniu się całym swoim ciałem ujawnia się sens jej sztuki. Z kolei Weronika Piróg odczytuje *Ziarno* w ramach paradygmatu, który łączy postsekularną duchowość z posthumanistycznym podejściem. Podobnie jak w przypadku rozważań Jakubowskiej, autorka zwraca uwagę na zacieranie się granic pomiędzy tym co ludzkie a nieludzkie. W tym ujęciu performans *Ziarno* nie jest już jednostronnym przekazem od podmiotu do widza. Cieleśność artystki przekazuje znaczenia oraz pozwala na doświadczenie przepływu, dotyku, relacji. Jak zauważa Piróg: „To poprzez nie Murak kontaktuje się z nie-ludzkim Innym – ziarnem i wyrastającą z niego rzeżuchą, doświadcza witalnego przepływu i to właśnie je odsłania przed publicznością jako płaszczyznę komunikatu”[...] Artystka zrywa z tym schematem i usuwa swe Ego z przestrzeni wydarzania się procesu (..) Murak decentralizuje swą pozycję jako autorki – to nie ona ustala, jak długo i w jaki sposób przebiegał będzie występ”⁸⁴. Murak oddala się od definicji czasu i zgadza się na to, aby to rzeżucha i jej powolny proces kiełkowania i wzrostu zadecydował o długości trwania performansu⁸⁵. Tym, co według Piróg staje się kluczowe w analizie performansu *Ziarno*, jest więc uznanie ciała jako przestrzeni wymiany i kontaktu, zarówno w sposób czysto fizyczny, jak i duchowy. Praktyka artystyczna Teresy Murak – szczególnie tak ważna praca jak *Ziarno* – wpisuje się bezpośrednio w rozumienie performansu jako działania przekraczającego ramy tradycyjnej sztuki wizualnej, a zarazem zakorzenionego w cieleśności, rytuale i relacyjności. Jej działania są procesem stawania się, transformacji, przekraczania granic między podmiotem a materią, między ciałem a naturą, między performerem a odbiorcą. Jednocześnie Murak wypracowuje styl pracy z ciałem, który jest unikatowy i nie daje się wpisać w sztywne ramy, co słusznie zauważa Anke Kempkes: „Ten zdumiewający proces staje się archetypem i uniwersalnym kodem twórczości Murak – «wytrwałej ogrodniczki» świata sztuki”⁸⁶. W tym sensie *Ziarno* wpisuje się w rozumienie body artu jako formy duchowego i materialnego doświadczenia.

2.3 Zasiew a wątki feministyczne. Korelacje z twórczością Any Mendiety

Bez wątpienia Murak wyłamuje się z myślenia o ciele jedynie w paradygmacie feministycznym, co różnicuje ją od twórczości takich postaci jak Natalia LL czy Ewa

⁸⁴ Weronika Piróg, *Ciało jako medium doświadczenia Innego. Posthumanizm i duchowość postsekularna w sztuce performansu na przykładzie pracy Teresy Murak pod tytułem Ziarno*. [w:] *Zeszyty Artystyczne* - Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, 2023, Issue 43, s. 92-93.

⁸⁵ Tamże s. 93.

⁸⁶ Anke Kempkes, *Demonstracja roślin*, [w:] (red.) Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *Teresa Murak - nowe spojrzenia*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2022, s.53.

Partum⁸⁷. Prace Murak odczytywałabym jako jedne z najbardziej przełomowych realizacji polskiego body artu, które wychodzą naprzeciw tradycyjnym podziałom i kategoriom. Ciało Murak i w jaki sposób je wykorzystuje przy tej realizacji nie bazuje na napięciach. To, co u Murak istotne, to zatarcie granicy pomiędzy tym co ludzkie i nieludzkie, cielesne i naturalne, prywatne i polityczne. Jak zauważa Jakubowska: „Nie ma tu siostrzeństwa, odnajdywania tożsamości w grupie kobiet. Artystka jest sama, samotna wręcz (w swoim domu, w zamkniętej galerii). Skupiona na odkrywaniu swojego ciała, na wyrwaniu go z kulturowych uwikłań (...) i odzyskaniu dla siebie”⁸⁸. Pomimo że sztuka Teresy Murak oraz jej forma działania nie wykazują typowych cech sztuki feministycznej, to nie sposób jest je pominąć. Uważam, że artystka poszukuje duchowego wymiaru cielesności, w którym to właśnie kobiece ciało – poprzez gest czuwania, opieki, relacyjności – staje się przestrzenią wzrostu i połączenia z żywym światem. Myślę, że te kulturowe uwikłania, które tu przywołałam (m.in. konstatacje Agaty Jakubowskiej), można rozszerzyć do figury kobiecej która łączy się z myśleniem o symbolu kobiecości w kontekście kultu płodności. Czy to przy realizacji *Ziarno*, czy przy *Lecie 1987* rola Murak jako artystki, kobiety, która jest opiekunką życia, która dogląda i trwa. Czy nie jest to rola, która ściśle związana jest z figurą matki? Jednocześnie fascynująca jest tu gra niedopowiedzeniem, które stosuje Murak, jej styl, który sprawia, nie daje się ona przypisać w żadne konkretne kategorie i zjawiska w sztuce. Nawet w kontekście feminizmu, ekofeminizmu czy próbie odczytu hydrofeministycznej Murak sytuuje się „gdzieś pomiędzy”. Jej twórczość balansuje na granicy – pomiędzy cielesnością a duchowością, pomiędzy naturą a kulturą, pomiędzy rytuałem a codziennością. To właśnie ta pozycja „pomiędzy” pozwala odczytywać sztukę Teresy Murak jako głęboko zakorzoną w doświadczeniu kobiecym, ale jednocześnie przekraczającą ramy klasycznego dyskursu feministycznego. Karolina Majewska-Güde stara się odczytywać działania Murak w bardziej transdyscyplinarnych ramach, wykraczających poza dotychczasowe propozycje (tj. sztuka ziemi, ekofeminizm). Proponuje ona przyjrzeć się działaniom Murak w ujęciu hydrofeministycznym i filozofii zwrotu ku roślinom⁸⁹. Można zatem pisać o relacyjności, duchowości, o feministycznym aspekcie troski i matczynej obecności, o ekofeministycznym splocie kobiecego ciała i żywego świata. Ale Murak – jakby uprzedzając te wszystkie próby – konsekwentnie pozostaje *pomiędzy*. Jej prace

⁸⁷ Iwo Zmyślony, *Feminizm ziemi. Powrót Teresy Murak*. [w:] *Obieg*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2023 [online]: https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/29069#footnote3_bn3j329 [dostęp: 10.06. 2025].

⁸⁸ Agata Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Universitas, Kraków 2004, s. 158.

⁸⁹ Karolina Majewska-Güde, *Pomiędzy strumieniem a świątynią. Transfiguracyjny materializm Teresy Murak*. w:] (red.) Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *Teresa Murak - nowe spojrzenia*. Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2022, s. 83.

wchodzą w szczeliny tych wszystkich definicji, nie zatrzymując się w żadnej. Właśnie do takiego przeżycia – somatycznego, intuicyjnego, obocznościowego – zaprasza sztuka Teresy Murak.

W tym kontekście warto przywołać twórczość Any Mendiety (1948-1985), artystki kubańsko-amerykańskiej, której działania z lat 70. i 80. XX wieku również dotyczyły bezpośredniego połączenia kobiecego ciała z ziemią. Cichocki jest jednym z badaczy, który również wskazuje na tę artystkę, jeśli chcemy szukać „historyczno-artystycznych paraleli do twórczości Teresy Murak”⁹⁰. Mendieta była malarką, rzeźbiarką i performerką. Została wysłana ze swojej rodzinnej Kuby do Iowa ze względu na to, że pochodziła z rodziny, która była krytyczna wobec ówczesnego reżimu kubańskiego. W 1972 roku rozpoczęła swoją działalność artystyczną. Mendieta studiując w Stanach Zjednoczonych uczyła się pod okiem m.in. Hansa Bredera, który miał bardzo duży wpływ na jej twórczość, także ze względu na fakt, iż ich początkowa relacja akademicka przekształciła się w relację miłosną⁹¹. Sama Mendieta o genezie swojej twórczości mówiła w następujący sposób:

Uświadomiłam sobie, że malarstwo nie było dostatecznie prawdziwe dla obrazów, które chciałam przywołać. Przez prawdziwe rozumiałam potężne i magiczne. Zdecydowałam, że jeśli chcę zawrzeć te magiczne właściwości, muszę pracować bezpośrednio z naturą. Że muszę dotrzeć do źródła życia, do ziemi⁹².

Motyw natury, ziemi i ciała wielokrotnie pojawia się w twórczości Mendiety, ale najbardziej widoczny jest on w cyklu *Siluetas* (1973–1980)⁹³. Był to długoletni projekt, jej rytualny dialog z krajobrazem. Artystka nazwała swoje działania jako *earth-body works* (prace „ciało-ziemia”). Jednak w wielu przypadkach jej ciało wcale nie było elementem realizacji artystycznych. Mendieta pozostawiała jedynie po sobie ślad obecności. Takich *Siluetas* powstało ponad 100⁹⁴. Cały cykl opiera się o gest tworzenia konturów własnego ciała i kobiecej sylwetki. Do tego Mendieta wykorzystywała naturalne materiały. Ponadto, jej zafascynowanie powrotem do źródeł, do korzeni i swojego pochodzenia jest nierozdzielne z jej praktyką artystyczną, o czym świadczy m.in. jej następująca wypowiedź:

⁹⁰ Sebastian Cichocki, *Prace ziemne. Teresa Murak i uduchowienie szlamu*, [w:] (red.) Sebastian Cichocki, Marta Ryczkowska, Teresa Murak. *Do kogo idziesz* (kat. wys.) Galeria Labirynt, Lublin 2012. s. 4.

⁹¹ Sigurd Bergmann, Clingerman Forrest, eds. *Arts, Religion, and the Environment: Exploring Nature's Texture*, Brill, 2018, s. 166-167. [online]: <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctv2gfwms3> [dostęp: 1.08.2025].

⁹² Sebastian Cichocki, *Prace ziemne. Teresa Murak i uduchowienie szlamu...*, dz. cyt., s. 4f.

⁹³ Cyt. za: Bergmann, Sigurd i Forrest Clingerman (red.). *Arts, Religion, and the Environment – Exploring Nature's Texture*. Leiden | Boston: Brill, 2018, s. 169.

⁹⁴ Kira Cochrane, *Modern Women: 52 Pioneers*, London: Aurum Press, 2017, s. 285.

Moje artystyczne poszukiwania relacji między mną a naturą są bezpośrednim rezultatem wyrwania mnie z ojczyzny w okresie dojrzewania. Tworzenie moich *Siluetas* w naturze stanowi pomost między krajem, z którego pochodzę, a moim nowym domem. To sposób na odzyskanie korzeni i zjednoczenie się z naturą. Choć kultura, w której obecnie żyję, jest częścią mnie, moje korzenie i tożsamość kulturowa wywodzą się z dziedzictwa Kuby⁹⁵.

Jednocześnie należy podkreślić, że artystka poświęcała dużą uwagę kulturom rdzennym i to właśnie cykl *Siluetas* opiera się na zafascynowaniu religią Santaría oraz religią afrokubańską. Ciało w jej performansach zostaje zrytualizowane jako miejsce zarówno odrębności, jak i zjednoczenia ze środowiskiem naturalnym.



Fotografia 10 *Untitled (from the Silueta series, Yágul)*, 1973-1977, Museum of Contemporary Art Chicago, źródło: <https://www.meer.com/museum-of-contemporary-art-chicago/artworks/37601> [dostęp: 26.07.2025].

Pomimo iż Mendieta stosowała podobne strategie artystyczne do Murak, to na pierwszy plan w jej twórczości wybijają się wątki autobiograficzne i feministyczne. Mendieta w swoich *earth-body works* koncentruje się na znikaniu, ulotności i śladzie⁹⁶. To co nam zostaje to pewnego rodzaju powidok. Jej działania podkreślają ślad w ziemi, pozostawiony w materii

⁹⁵ Cyt. za: Bergmann, Sigurd i Forrest Clingerman (red.). *Arts, Religion, and the Environment...* dz. cyt., s. 174.

⁹⁶ Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, Londyn, 1997, s. 119.

natury i następnie zanikający, inaczej niż w przypadku Murak, która wykorzystuje ciało jako narzędzie wzrostu, pielęgnacji, uczestnictwa. Jak sama Mendieta podkreślała:

Prowadzę dialog pomiędzy pejzażem a kobiecym ciałem, oparty na moim własnym konturze. Wierzę, że jest to bezpośredni rezultat tego, że zostałam wyrwana z ojczyzny w okresie dojrzewania. Ogarnia mnie poczucie, jakbym została wyrzucona z łona. Moja sztuka to sposób, w jaki na nowo nawiązuję więź, która łączy mnie z wszechświatem. To powrót do matczynego źródła⁹⁷.

To wyznanie Any Mendiety można wykorzystać jako klucz do zrozumienia jej własnej praktyki artystycznej, ale również w zestawieniu z podobnym – choć nie identycznym – duchowo-cieleśnym podejściem Teresy Murak. Obie artystki mają w swoich procesach coś, co jest nieuchwytnie, coś co jest bardzo intymne i dostępne jedynie dla nich samych. Dla Mendiety ten proces wydaje się być medytacją nad stratą, tęsknotą za miejscem utraconym, formą „powrotu” do „rodzinnej” ziemi, do której należy. W przypadku Mendiety ślad ciała staje się wydarzeniem – jego obecność jest zawsze tymczasowa, ulotna, definiowana zarówno przez gest artystki, jak i naturalne procesy rozpadu oraz przemijania. W ten sposób stratę i nieobecność czyni realnie obecnymi: jej działanie jest świadomym procesem negocjowania niepewnej tożsamości, „bycia pomiędzy” – między własną historią, kobiecością, krajobrazem, pamięcią i światem. Choć różne są ich biografie i konteksty kulturowe, obie artystki traktują naturę jako przestrzeń połączenia, odzyskiwania relacji, symbolicznego powrotu.

⁹⁷ Tłumaczenie własne na podstawie oryginalnego cytatu: „I have been carrying on a dialogue between the landscape and the female body (based on my own silhouette). I believe this has been a direct result of my having been torn from my homeland (Cuba) during my adolescence. I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (nature). My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe. It is a return to the maternal source”. Źródło: <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/157> [dostęp: 27.07.2025].



Fotografia 11 *Untitled: Silueta Series*, 1978 Galerie Lelong & Co.

źródło: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artwork-changed-life-ana-mendietas-silueta-series>

Tym samym zarówno Murak, jak i Mendieta, rozdarte pomiędzy kategoriami, uprawiają sztukę czuwania, opieki, przemiany i subtelnie zaznaczają, że doświadczenie kobiece i cielesne wykracza poza podziały: jest tym, co „pomiędzy”. Podczas gdy Murak koncentruje się na rytualnym czuwaniu i sprawczości opieki, Mendieta podkreśla także osobistą i feministyczną narrację. Obie artystki łączy jednak próba uduchowienia cielesności oraz symboliczny powrót do „matczynego źródła”. Ich działania tworzą rzeczywistość, uruchamiają procesy, przekraczają reprezentację.

Myślę, że bardzo ciekawą i aktualną refleksję na temat kondycji sztuki i potrzeby przypisywania jej przez modne teorie wysnuwa Anka Wendzel, eseistka, antropolożka, matka dwójki dzieci, członkini spółdzielczej farmy MOST. Autorka tekstów o splotach środowiska, kultury i pracy opiekuńczej, autorka książki *Sztuka przetrwania*⁹⁸. W publikacji tej proponuje bardzo nowatorskie i śmiałe podejście do mówienia o sztuce, bo nie zamyka się jedynie w obrębie analizy projektów ekologicznych polskich artystek (m.in. Joanny Rajkowskiej, Diany Lelonek, Karoliny Grzywnowicz, Cecylii Malik), całą opowieść przeplata własnymi doświadczeniami i niejako przedstawia kulisy bycia matką i pisarką.

⁹⁸ Anka Wendzel, *Sztuka przetrwania*, Wydawnictwo Karaktery, Współwydawca: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2025.

Zauważa, że „kapitalizm nienawidzi nudy. Za to wspiera nadprodukcję i miraż wyjątkowości oraz indywidualnego sukcesu”⁹⁹. W tej rzeczywistości sztuka kobiet – w tym artystek takich jak Teresa Murak – często zostaje albo zmarginalizowana, albo nadmiernie teoretyzowana, jakby trzeba ją było uzasadniać¹⁰⁰. Może tu też chodzić o ciche bycie, o trwanie z materią, jak mówi sama artystka, „Dla mnie muł z rzeki jest tworzywem bycia, cząstki umarłych organizmów i resztki procesów przemiany”¹⁰¹. A więc można by było zadać sobie pytanie czy dziełem Murak jest to co z performansu zostaje jako namacalny i haptyczny obiekt, czy też jedynie jej działanie performatywne, które ściśle związane jest z obecnością jej ciała i relacją jaką nawiązuje z roślinami. Wydawać by się mogło, że i w tym przypadku, podobnie jak w *Rzeźbie dla ziemi*, bez fizycznego udziału artystki, zdjęcia, dokumentacje czy obiekty, które po takich działaniach zostają nie oddają faktycznego sensu i istoty zabiegu, na jaki artysta się decyduje. Nie da się tego działania zachować w konkretnej formie, ale na to też godzi się Murak. Samym dziełem staje się działanie, a może i brak tego działania, czuwanie, trwanie, bycie i oddanie się procesowi niezależnemu od niej samej. Można odnieść wrażenie, że w całym dziele to właśnie takie bycie i doświadczanie zarówno na poziomie fizycznym jaki i metafizycznym są kluczowe. Jak zauważają Mojsak i Ronduda powołując się na Andrzeja Kotłowskiego: „Murak jest dla widzów trudno uchwytna, a to, że artystce udaje się komunikować tkwiące w niej sensory, uznaje [Kotłowski] za jej wielkie osiągnięcie”¹⁰². A więc Murak niejako odrzuca samą formę na rzecz materii. Myśląc jednak o bardziej usystematyzowanym podejściu wobec działań artystycznych Murak można przywołać książkę *Etos nowej sztuki*¹⁰³ Jolanty Brach-Czajny, którą z resztą również Mojsak i Ronduda przytaczają w swoich rozważaniach o artystce. Autorka używa tu pojęcia *samotranscendencji*¹⁰⁴. Jak pisze Brach-Czajna, akt transcendowania to „tworzenie przez zaangażowaną w ten ruch osoby wyższego porządku”¹⁰⁵. Murak, decydując się na wielogodzinne trwanie w stanie bezruchu, zanurzona w wannie z nasionami, dąży do wewnętrznej przemiany i zjednoczenia się z procesem życia, z dala od aspiracji na stworzenie dzieła w sensie materialnym czy estetycznym. W tym sensie *Ziarno* ukazuje się

⁹⁹ Tamże, s. 82.

¹⁰⁰ Tamże s.82-83.

¹⁰¹ Iwo Zmysłony, *Zasiew, Rozmowa z Teresą Murak* [w:] Dwutygodnik, wyd. 186, 2016, [online:] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6582-zasiew.html> [dostęp: 24.07.2025]

¹⁰² Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *O recepcji sztuki Teresy Murak*, [w:] (red.) Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *Teresa Murak - nowe spojrzenia*. Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2022, s.21.

¹⁰³ Jolanta Brach-Czajna, *Etos nowej sztuki*, 1984, Państwowe Wydawnictwo Naukowe

¹⁰⁴ Jak tłumaczy Jolanta Brach-Czajna pojęcia *samotranscendencji* używa ona w kontekście rozwoju dziedziny, która to w jego wyniku jest przekraczana, jednak nie jest to związane jedynie z jakąś formą dekonstrukcji, ale i przekraczaniem ku pewnym wartościom.

¹⁰⁵ Jolanta Brach-Czajna, *Etos nowej sztuki*, dz. cyt. s. 210.

jako proces trwający w czasie, w ciele i poprzez ciało. Teresa Murak wytwarza sytuację wzrostu, stając się jej uczestniczką i środowiskiem. Choć centralnym punktem niniejszego podrozdziału pozostaje performans *Ziarno*, uznałam za istotne odnieść się tu także do wcześniejszych i równoległych działań artystki – takich jak *Kolebka*, *Lady's Smock* czy *Przyjście zieleni*. Dzieła są kontekstem, ale i integralną częścią procesu twórczego Murak, który opiera się na powtarzalności gestu, medytacyjnym rytmie i cielesnej obecności. *Ziarno* postrzegam tu jako punkt kulminacyjny i rozwinięcie wcześniejszych doświadczeń artystki z ciałem, naturą i materią życia. Tego rodzaju działanie można odczytać jako przykład postawy samotranscendującej, którą Jolanta Brach-Czaina wiąże z wewnętrznym ruchem ku wartościom:

Ludzie zdolni do transcendowania nieustannie przywołują wybrane przez siebie wartości. Potrafią w taki sposób przekształcić sytuacje, w których się znajdują, i aranżować drobne nawet działania, że każda czynność zostaje ukierunkowana ku wartościom, ze względu na nie przedsięwzięta, przywołuje je, realizuje. Transcendowanie jest twórczością dokonywaną już nie w materiale sztuki, lecz całego własnego życia¹⁰⁶.

Murak zamiast wyznaczać granice, pozostaje w sytuacji otwartej – w zawieszeniu, w relacji z innym bytem, w stanie czuwania. Brach-Czaina zauważa, że „utrzymywanie się w postawie transcendującej jest bardzo trudne. Wymaga stałej koncentracji i intensywnego przeżywania uznawanych wartości”¹⁰⁷. Artystka zostawia jedynie ślad swojej obecności, ale myślę, że takie działanie można również odczytywać jako opór wobec konkretnych rezultatów i potrzeby materializacji dzieła. To też zauważają Mojsak i Ronduda: „Murak nie stawiała pytań, lecz obdarzała głębokim uczuciem życie, któremu dawała początek i które pielęgnowała”¹⁰⁸. Czy takie działanie można odczytywać jako zerwanie z kulturowymi oczekiwaniami wobec tworzenia, twórcy i roli artysty, który ma „dostarczać materiał” i nieustannie „produkować”? Myślę, że tak. Jednocześnie postrzegam takie działanie Murak za odważny gest w kontrze do swojego ego oraz roli artystki. Poprzez takie podejście ściąga ona z piedestału postać artysty i jego działania jako kogoś wyjątkowego i zamienia to w akt współlistnienia, intymną relację, pełną troski, czuwania i obserwacji. Tak ukierunkowana analiza praktyk zasiewu i pracy z ciałem pokazuje, że Murak przekracza granice typowych podziałów body artu, performansu i sztuki feministycznej, tworząc

¹⁰⁶ Tamże, s. 211.

¹⁰⁷ Tamże, s. 211.

¹⁰⁸ Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *O recepcji sztuki Teresy Murak*, [w:] (red.) Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *Teresa Murak - nowe spojrzenia*. Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2022, s.11.

własny, cielesno-rytualny język oparty na procesualności i obecności. Praktyka zasiewu i cielesnego czuwania Teresy Murak, na styku życia i sztuki, pozwala zbudować unikalny, własny język doświadczenia i obecności, który konsekwentnie wyłamuje się z wszelkich kategorii.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

3. Lato 1987, 15 lipca – 15 sierpnia, Lillehammer

3.1 Materia i proces

Performance *Lato 1987, 15 lipca – 15 sierpnia, Lillehammer* powstał w ramach sympozjum *Natura-Sztuka. Sztuka-Natura* w Lillehammer w 1987 roku. Wydarzenie to było przyczynkiem do dalszych kontaktów między środowiskiem norweskim a polskim ze względu na fakt, iż Teresa Murak zorganizowała to wydarzenie we współpracy z Per Erikiem Fonkalsrudem¹⁰⁹. Podobnie jak w analizowanych wcześniej realizacjach z użyciem rzeźuchy, Murak i tym razem pracuje z żywą, biologiczną materią. Jednak w przeciwieństwie do intymnych, cielesnych gestów wcześniejszych prac, *Lato 1987* eksploruje relację ciała z przestrzenią krajobrazu i jego elementami. Tym razem wykorzystwała do tego celu ziemię z bagnistych terenów norweskiego lasu oraz rozczyń chlebowy (mieszany z ziemią, mułem lub kurzem)¹¹⁰. Sam performance odbył się w dniach 15 lipca – 15 sierpnia 1987 roku. Z pomocą wybranego przez artystkę materiału powstała pewna forma zaczynu. Zaczyn ten został umieszczony w bagnie i przez cztery tygodnie był doglądany i „dokarmiany” przez artystkę – regularnie dodawała mąkę i wodę, ogrzewała ogniskiem, usuwała skorupy, dbając o jego wzrost i przemiany organiczne. Po upływie miesiąca zaczyn osiągnął średnicę około 1,5 metra, tworząc nietrwałą, organiczną rzeźbę, której rozwój był zależny od warunków naturalnych i interwencji artystki. Fragment ziemi z miejsca performansu został później przeniesiony do Polski i stał się elementem wystawy w Zachęcie¹¹¹ w 2016 roku¹¹². Sama artystka opisuje pracę z materią organiczną oraz swój performance w następujący sposób:

Jadę z nadzieją spotkania się z bagnem, już po doświadczeniach z mułem rzeczonym. Znajduję miejsce, gdzie będę pracowała z rozczyńem chleba. Sięgam w głąb, wydaję miękką materię bagna na zewnątrz i układam rozczyń. Cztery tygodnie pracy: czuwam, pielęgnuję, palę ognisko, nieustannie dodaję mąki. Rozczyń rośnie: w nocy, w deszczu. Kilkakrotnie zapraszam ludzi na bagienną wyspę, miękką, lekko kołyszącą się pod stopami. Rozczyń nieustannie powiększa się – po czterech

¹⁰⁹ Andrzej Holeczko-Kiehl, *Jestem – Teresa Murak. Bóg jest we mnie bardziej niż ja sama* [w:] Roman Lewandowski, Piotr Bernatowicz, Andrzej Holeczko-Kiehl, (red.) Katarzyna Bizacka, Teresa Murak, *Jestem* (kat. wyst.), Muzeum Śląskie, Katowice 2020, s.63

¹¹⁰ Materiał promocyjny wystawy *Teresa Kazimiera Murak-Rembielińska*, 07.05 - 17.07.2016, kuratorka: Joanna Kordjak, [w:] Magazyn Zachęta, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, s.11, [online]: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/5730591dc4b39.pdf> [dostęp: 13.06.2025].

¹¹¹ *Teresa Kazimiera Murak-Rembielińska*, kuratorka: Joanna Kordjak, daty trwania wystawy: 07.05 – 17.07.2016, Zachęta.

¹¹² Opis wydarzenia *Rozczynianie*, zob. spotkanie na wystawie z Teresą Murak, Zachęta, 2016, [online]: <https://zacheta.art.pl/pl/kalendarz/rozczynianie-spotkanie-na-wystawie-z-teresa-murak> [dostęp: 17.06.2025]

tygodniach ma ok. 1,5 m średnicy, jego ściany wznoszą się ku górze. Kontemplując materię miękką, wilgotną, mam silne odczucie miękkiego i bezbronnego, przywołania świadomości początku...¹¹³.



Fotografia 12 Dokumentacja akcji Lato 1987, 15 lipca–15 sierpnia, Lillehammer, Lillehammer, Norwegia, 1987, kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, źródło: <https://artmuseum.pl/prace/msn-k1-124-4> [dostęp: 17.06.2025]

Można zauważyć, że tak jak w przypadku wcześniej opisanych przeze mnie performansów z użyciem rzeżuchy, Murak ponownie podjęła próbę wpisania swojego ciała i własnego istnienia w cykl biologiczny, jednak tym razem w znacznie szerszym, przestrzennym i czasowym wymiarze, wykorzystując zarówno lokalny kontekst norweskiego krajobrazu, jak i uniwersalne symbole życia i przemiany. Jak zauważa Roman Lewandowski:

Niezwykle znamienna w sztuce Teresy Murak jest nadreprezentacja sfery procesualnej, która dowodzi, że – zgodnie z duchem neoawangardy – akcentuje ona kategorię performatywności. Nie ma najmniejszych wątpliwości, że jej twórczość aktywizuje się przede wszystkim w domenie czasowników, a nie – jak miało to miejsce u protoplastów awangardy – w obszarze rzeczowników czy przymiotników¹¹⁴.

Wskazanie na „domenę czasowników” jako przestrzeń twórczą Murak jest tu szczególnie trafne – w *Lecie 1987* to, co dzieje się poza samą fizyczną formą jest najistotniejsze. Można

¹¹³ Materiał promocyjny wystawy *Teresa Kazimiera Murak-Rembieleńska*, dz. cyt. s.11.

¹¹⁴ Roman Lewandowski, *Moje prace zawsze są pomiędzy niebem a ziemią* [w:] Roman Lewandowski, Piotr Bernatowicz, Andrzej Holeczko-Kiehl, (red.) Katarzyna Bizacka, *Teresa Murak. Jestem* (kat. wyst.), Muzeum Śląskie, Katowice 2020, s. 20.

spróbować ująć te kwestie w kategoriach czuwania, bycia i trwania. Murak tworzy sztukę osadzoną w realnym czasie i w fizycznym krajobrazie. Gleba, błoto, wilgoć, roślinność stają się współtwórcami zdarzenia. Działania artystki wpisują się w rytm, który natura już wyznacza, a sama artystka nie skupia się na obcowaniu z formą czy próbie wytworzenia czegoś zaskakującego, a decyduje się na współbycie i współodczuwanie. Pomimo, że w efekcie końcowym powstaje namacalna forma, nie wydaje się być tu ona najważniejszym elementem. Ciało artystki funkcjonuje jako miejsce styku, przemian, doświadczenie bliskości i zespolenia. *Lato 1987* wpisuje się więc w myślenie, według którego sztuka przestaje pełnić funkcję reprezentacji, a zaczyna być doświadczeniem: obecnością, cielesną relacją, gestem w stronę tego, co wspólne.

W swojej twórczości Teresa Murak rozwija na różne sposoby analogie między kobiecym ciałem a ziemią, skórą i glebą – szczególnie w pracach z zasiewami dokonywanymi przez nią na własnym ciele. W wielu realizacjach mamy do czynienia z procesem zacierania się granic między jej ciałem a ziemią, naturą – jak w kulminacyjny momencie performansu w Lillehammer, gdy w trakcie intymnego rytuału artystka zanurzała się w rozpulchnionej, grząskiej ziemi bagnistej łąki, zespalając się z nią w organicznej symbiozie¹¹⁵.

3.2 Rytuał, cielesność i liminalność

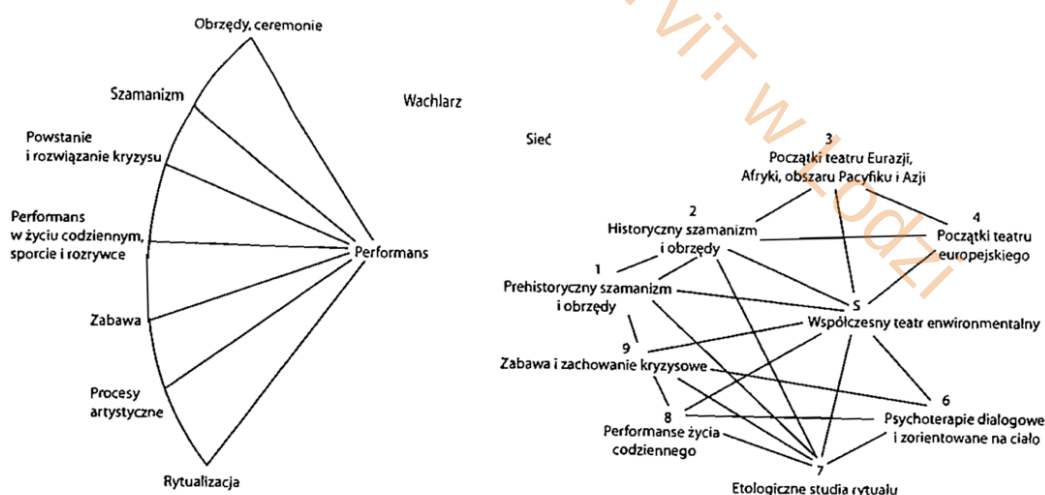
Czuwanie przy zachęce, powtarzalne gesty, trwanie w przestrzeni zawieszenia między narodzinami a śmiercią formy – wszystko to pozwala odczytać *Lato 1987* jako rodzaj rytuału przejścia, w którym artystka przekształca codzienne gesty w sakralny wymiar bycia z materią. Jej działania aktywują sferę cielesności i duchowości jednocześnie. W sztuce lat 60. i 70. XX wieku rytuał był więc narzędziem głębokiej transformacji i przekraczania granic cielesności i tożsamości, ale i doświadczenia odmiennych stanów. Można powiedzieć, że rytuał staje się tu momentem przejścia – z codzienności w wymiar sztuki, z roli biernego odbiorcy w aktywnego uczestnika doświadczenia. Rytuał w sztuce nie jest jedynie formalną strukturą czy powtarzalnym gestem, lecz staje się kluczowym medium, które nadaje sens nie tylko samemu przedstawieniu, ale także doświadczeniu dzieła. Jolanta Mędrowicz¹¹⁶ cytuje przywoływaną przeze mnie wcześniej RoseLee Goldberg i wskazane przez nią elementy związane z nurtem performatywnym. Są to: „sztuka idei”, „instrukcja i pytania”, „ciało artysty”, „ciało w przestrzeni”, „żywa rzeźba”, „autobiografia”, „styl

¹¹⁵ Materiał promocyjny wystawy *Teresa Kazimiera Murak-Rembielińska*, 07.05 - 17.07.2016, kuratorka: Joanna Kordjak) [w:] Magazyn Zachęta, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, s.12. [online]: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/5730591dc4b39.pdf> [dostęp: 13.03.2025].

¹¹⁶ Jolanta Mędrowicz, *Uwagi na temat 'Rytuałów ofiarowania' i sztuki performance*, „Zeszyty Naukowe KUL” 57, nr 4 (228), 2014, s. 95, [online]: <https://czasopisma.kul.pl/index.php/znkul/article/view/11463/9812> [dostęp: 11.04.2025].

życia”, „żywa sztuka”, a także „rytuał”¹¹⁷. Zaczęto więc traktować rytuał jako element performansu, w szczególności jego procesualny charakter, co było punktem wspólnym dla obu tych pojęć. Cytując Susan Sontag: „Najwcześniejsze rozumienie sztuki musiało być takie, że jest ona czymś rytualnym, magicznym, że jest narzędziem obrzędu (...)”¹¹⁸. Myśląc o tych słowach nie sposób nie zauważyć, że sztuka od najdawniejszych lat miała silne związki ze sferą *sacrum*. Mogła mieć ona formę magiczną, być elementem praktyk mających na celu transformację, uświęcenie czy przemianę duchową. Takie działania ze sferą sakralną niejednokrotnie przyjmowały formę obrzędu lub ceremonii jako formę społecznego rytuału, który niósł na sobą konkretną symbolikę i znaczenia.

Za jednego z najważniejszych teoretyków performansu uważa się amerykańskiego badacza, Richarda Schechnera, który przyczynił się do rozwoju oddzielnej dziedziny badań nad performansem – *performance studies*. Schechner rozwijał teorię, która skupia się na badaniu wszelkiego rodzaju działań performatywnych w kulturze, nie ograniczając się jedynie do sztuki. Jego zdaniem performans można rozumieć jako szerokie spektrum praktyk – od rytuałów religijnych i społecznych, przez teatr, aż po działania codzienne. Stworzył on schemat wachlarza i sieci (Rysunek 1), który pomógł teoretykowi ukazać myślenie o performansie jako akcie wielowymiarowym, który zawiera w sobie rytualność, obrzędowość i ceremonie. Przenikają się tu także codzienne zachowania rytualne.



Ilustracja 3 Richard Schechner, *Wachlarz i sieć performansu*. Schemat przedstawia złożoną strukturę powiązań performansu z różnymi sferami życia społecznego i kultury. Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp* (2002), przeł. Tomasz Kubikowski, Instytut im. Jerzego Grotto

¹¹⁷ RoseLee Goldberg, *Ritual [w]: Performance Art. From Futurism to the Present*, London 1988, s. 163-167.

¹¹⁸ Susan Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012, s. 11.

Patrząc na schemat sieci i śledząc kolejne etapy jego rozwoju, można stwierdzić, że performans przedstawiany jest jako forma ekspresji rozwijającej się na przecięciu prehistorycznych obrzędów, teatrów tradycyjnych, praktyk terapeutycznych i współczesnych strategii artystycznych (m.in. teatru environmentalnego czy psychoterapii dialogowej). Schematy te podkreślają podejście Schechnera do ujęcia performansu jako szerokiego spektrum działań i praktyk, które się nawzajem przenikają. Podkreśla on:

Nie przypadkiem umieściłem w centrum mój własny „współczesny teatr enwironmentalny”. To arbitralny i subiektywny wybór, odzwierciedlający moje doświadczenie życiowe. Inni mogą umieścić w centrum co innego. W gruncie rzeczy centrum nie istnieje – powinno się wyobrażać sobie system w nieustannym ruchu i przebudowie. W dodatku umieszczam w nim historyczne fakty obok spekulacji i performansów artystycznych. [...] ¹¹⁹.

Włączenie tego schematu do analizy performansów Teresy Murak pozwala umiejscowić jej działania na przecięciu kilku ścieżek: rytualizacji, szamanizmu, praktyk codziennych i sztuki ciała. Jej praktyka rezonuje szczególnie z tym, co Schechner określa jako *performanse życia codziennego* oraz *procesy artystyczne*, ale nie sposób pominąć ich zakorzenienia w symbolice rytualnej, a nawet duchowej. To podejście podkreśla otwartą formę performansu oraz jego procesualną naturę, która, jako działanie, wymyka się jednoznacznym definicjom oraz pozostaje polem do nieustannych transformacji i wymian w obszarze różnych form ekspresji. Podstawą do rozwoju teorii performatywności były badania antropologiczne, w szczególności dorobek Viktora Turnera, antropologa i etnologa szkockiego pochodzenia, który zajął się pojęciem liminalności w kontekście performatyki. Wcześniej Arnold van Gennep próbował zdefiniować i zbadać rytuały przejścia i to właśnie na tej podstawie Turner zaczął dalej konstruować podejście do performatyki w ujęciu rytuału i rozszerzył je na większe grupy i konteksty. Zdaniem van Gennepa „rytuał przejścia wiąże się z symbolicznym przekroczeniem progu i doświadczenia przejścia”¹²⁰. „Bycie pomiędzy” zostało zdefiniowane przez Turnera jako liminalność (łac. *limen* – próg). Odnosi się ono do momentu, w którym człowiek nie przynależy, ani do *tu* ani do *tam*. Turner jako pierwszy poddał głębszej refleksji liminalność w kontekście działań artystycznych, co też przyczyniło

¹¹⁹ Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp* (2002), przeł. Tomasz Kubikowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006, s. 32.

¹²⁰ Poddał analizie m.in. ruchy kontrkulturowe lat 60., które redefiniowały rolę artysty jako jednostki progowej, zdolnej do przekraczania norm i przyjętych zwyczajów, jednak postać artysty buntownika znana była już od czasów modernistycznych, a w postmodernizmie tylko przybrała ona na znaczeniu. Turner, analizując zmiany społeczne w latach 80., wprowadził rozróżnienie między pojęciami *liminalności* i *liminoidalności*, wskazując na różnicę między obowiązkowym charakterem rytuałów a dobrowolnością działań symbolicznych w sztuce i rozrywce. . Zob. Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Cykl: Interpretacje Dramatu (tom 31), tłum. Mateusz Borowski, tłum. Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, 2008, s. 280.

się do pewnego zawłaszczenia tego terminu w obszarze krytyki artystycznej¹²¹. Turner zauważył, że wielu artystów XX wieku po II wojnie światowej świadomie konstituowało swoją twórczość w opozycji do dominujących estetyk¹²². Dominika Łarionow¹²³ cytuje w tym kontekście słowa Richarda Schechnera, który odnosi się do koncepcji Turnera:

Jeżeli to, co *liminalne*, zawiera w sobie *komunikacje sacrum* oraz *ludyczne inwersje i rekombinacje*, to, co *liminoidalne*, obejmuje sztukę i popularne rozrywki. Ogólnie ujmując, czynności liminoidalne są dobrowolne, podczas gdy rytmy liminalne – obligatoryjne¹²⁴.

Ważnym elementem koncepcji Turnera było pojęcie *communitas* rozumiane jako wspólnota, które podzielił na trzy typy: spontaniczną, normatywną i ideologiczną. W rozumieniu sztuki najważniejsza była wspólnota spontaniczna, ponieważ „znosi [ona] wszelki status, gdyż chodzi o spotkanie i wytworzenie pomiędzy jego uczestnikami pewnej formy jedności i wzajemności”¹²⁵. W rozumieniu bycia pomiędzy można też rozważać kontekst ciała zaangażowanego w akt performatywny, jak pisze Erika Fischer-Lichte, niemiecka teatrolożka:

Ciałem można posłużyć się z pożytkiem dopiero wtedy, kiedy podda się je pewnemu odcieśnieniu. Należy je oczyścić z wszystkiego, co każe zwracać uwagę na organiczność i cielesne bycie-w-świecie aktora, tak aby pozostało wyłącznie ciało „czyste” semiotyczne. Tylko takie „czyste” semiotyczne ciało zdoła bez zniekształceń uzewnętrznić znaczenia zapisane w tekście, uczyni je zmysłowo postrzegalnymi i przekazać widzom¹²⁶.

Lato 1987 nie jest performansem, który da się zamknąć w prostej strukturze. Wspomniane przez Murak „zapraszanie ludzi” nie jest odosobnionym aktem w świetle całokształtu jej twórczości. Pomimo że na potrzeby tej pracy ograniczam analizę jej twórczości jedynie do trzech wybranych przeze mnie dzieł, to warto zwrócić uwagę, że angażowanie innych odgrywało kluczową rolę w jej strategiach. Istotnym aspektem *Lata 1987* – w przeciwieństwie do wcześniejszych omawianych przeze mnie prac, bardziej samotnych rytuałów Murak – jest celowe otwarcie procesu na obecność innych. Artystka świadomie zaprasza ludzi na „bagienną wyspę”, zachęcając do współprzeżywania, bycia w tej samej

¹²¹ Dominika Łarionow, *Wędrujące pojęcia. Liminalność, Czyli pomiędzy Antropologią Kultury, Performatyką a Sztuką*, „Zeszyty Wiejskie”, 2024, s. 163, [online]: <https://czasopisma.uni.lodz.pl/zwiej/article/view/23664> [dostęp: 11.04.2025].

¹²² Tamże, s.165.

¹²³ Tamże, s. 166.

¹²⁴ Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp...*, dz. cyt. s. 85-88.

¹²⁵ Dominika Łarionow, *Wędrujące pojęcia*, dz. cyt. s. 166.

¹²⁶ Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, dz. cyt., s. 126.

przestrzeni i dzielenia doświadczenia kontaktu z materią, wilgocią, organicznym wzrostem. Z perspektywy teorii performansu, takie zaproszenie do współdziału czyni z niego doświadczenie współdzielonego rytuału przemiany, w którym granica między artystką a odbiorcą zostaje zatarta. Wspólnota (*communitas*), choć chwilowa, ma wymiar głęboko bezstronny: wszyscy obecni są świadkami i uczestnikami biologicznego cyklu, stają się jego częścią jako współuczestnicy społeczności skupionej wokół procesu życia, przemijania, powtarzania codziennych czynności. Murak redefiniuje tym samym relację artysty z publicznością – z roli twórcy i odbiorcy przenosi ją na pole współtworzenia i współbycia.

W swojej twórczości Murak kilkakrotnie wraca do materii mułu rzeczno i błota. W swojej realizacji *Muł rzeczny – tworzywo bycia* z 1989 roku wybiera błoto z chełmskiej rzeki Uherki¹²⁷. Ciało Murak zanurzone w procesie nie wydaje się być „czysto semiotyczne” w sensie czystego znaku, lecz raczej hybrydowe – symboliczne, obecne i uniwersalne. Zarówno u Turnera, jak i u Schechnera czy Fischer-Lichte, widać wyraźnie, że rytuał oraz doświadczenie liminalności i cielesności w performansie są jego integralną częścią, a w zasadzie powiedzieć by można, że tworzą jego fundament i pole, na którym artysta może wejść w akt performatywny, stan zawieszenia pomiędzy codziennością a doświadczeniem estetycznym i duchowym. W tym obszarze odbywa się materialne i symboliczne przekroczenie granic i transformacji. Rytuał więc jest istotą performansu i oddaje jego duchowy wymiar oraz redefiniuje relacyjność i cielesność. W tym sensie *Lato 1987* łączy teorię liminalności i *communitas* z praktyką artystyczną, ale też problematyzuje samo pojęcie cielesności jako medium. Paweł Moźdzynski analizując antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku, zauważa tendencje związane z zwrotem ku odmiennym stanom świadomości. Praktyki artystyczne przestają być jedynie środkiem ekspresji, a stają się formą doświadczenia, przeżycia, a nawet transformacji¹²⁸. Objawia się on najmocniej w mediach procesualnych, w tym właśnie w performansie. Jak pisze Moźdzynski:

Klarowność i racjonalność nowoczesności ustępują tu miejsca tajemnicy i emocjonalności, niedawno jeszcze usuwanej z nowoczesnego projektu życia i świata. Rytualizacja jest oczywiście nastawiona na pogoń za wrażeniami – na poszukiwanie doświadczeń szczytowych, które niegdyś były zarezerwowane – jak wskazywał Bauman – dla elity religijnej, a dziś uległy demokratyzacji, poszukiwanie autentyczności, różnie pojmowane transgresje, eksploracje rozmaicie rozumianej

¹²⁷ Anke Kempkes, dz. cyt. s. 53.

¹²⁸ Paweł Moźdzynski, *Inicjacje i Transgresje. Antystrukturalność Sztuki XX i XXI Wieku w Oczach Socjologa*, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011, s. 163.

„inności”, działania, które – wedle intencji autorów – mają mieć charakter dekonstruuający system społeczno-kulturowy¹²⁹.

Myśląc o rytuale w sztuce okazuje się, że nie jest on jedynie powtarzalnym gestem czy symboliczną strukturą – staje się formą działania o charakterze transformacyjnym, a nawet transcendentnym, skrywającym pewną tajemnicę i indywidualne doświadczenia duchowe, które znajdują swoją przestrzeń w innych miejscach niż te, które do tej pory uważane były za święte. Cichocki zauważa, że: „ta przedziwna organiczna rzeźba, podlegająca przemianom i wchodząca w interakcje z innymi organizmami (błoto ‘noszące w sobie’ fermentujący, pełen bakterii zaczyn), jest świadectwem organicznej transformacji, *przemienienia* o religijnym charakterze”¹³⁰. Zaczyn chlebowy staje się nośnikiem procesów transformacyjnych o quasi-religijnym charakterze. Przemiana materii staje się równoległa do mistycznego przeobrażenia. Murak „nie tworzy” w tradycyjnym sensie, ona czuwa, służy procesowi, umożliwia przemianę, oddając się temu, co żywe i kruche. Na taki aspekt podejścia artystki wskazują również Mojsak i Ronduda, którzy zauważają, że relacja artystki z naturą jest powiązana również z „duchownych i religijnym aspektem jej działań”, a samo działanie z materią organiczną niesie ze sobą „echo archaicznych wierzeń i obrzędów związanych z dawnymi kultami agrarnymi. Murak ściśle łączy się z tradycją chrześcijańską, a odradzanie się życia w jej pracach przywołuje zmartwychwstanie”¹³¹. Myślę, że w przypadku *Lata 1987* bardziej dominuje wątek obrzędowości i kultu agrarnego niż bezpośrednich powiązań z chrześcijaństwem. Powiązania chrześcijańskie o wiele mocniej widoczne są w *Dywanie wielkanocnym* (1974) czy też w *Ścierkach wizytek* (1988), w których to Murak w bezpośredni sposób odwołuje się do motywów chrześcijańskich. Chociaż w przypadku *Lata 1987* moglibyśmy się ich dopatrywać w nieprzypadkowym wyborze materiału z jakiego artystka tworzy, a więc z zaczynu chlebowego. Niezaprzeczalnie Murak operuje tu pewnego rodzaju symboliką podobnie jak w przypadku rzeźuchy. Nie bez znaczenia pozostaje także wymiar duchowy i symboliczny działania: zaczyn chlebowy jako materiał organiczny, odwołuje się do archetypicznych znaczeń związanych z życiem, odnową i wspólnotą. Zaczyn i chleb, będący podstawowym pokarmem, symbolizuje nie tylko fizyczne przetrwanie, ale i można w nim dostrzec również odniesienia duchowe. Proces doglądania i pielęgnowania zaczynu przez

¹²⁹ Tamże, s. 194.

¹³⁰ Sebastian Cichocki, *Prace ziemne. Teresa Murak i uduchowienie szlamu*, [w:] (red.) Sebastian Cichocki, Marta Ryczkowska, Teresa Murak. *Do kogo idziesz* (kat. wyst.) Galeria Labirynt, Lublin 2012. s.6f.

¹³¹ Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *O recepcji sztuki Teresy Murak...*, dz. cyt., s. 12.

cztery tygodnie był także rodzajem rytuału – codzienne czynności, takie jak dodawanie mąki, ogrzewanie ogniskiem, nabrały charakteru medytacyjnego i kontemplacyjnego. Sama Teresa Murak mówi o tym spotkaniu z materią w następujący sposób: „niesamowitym przeżyciem było dotknięcie wnętrza tego bagna, jego pierwotna czystość, którą odczułam, sięgając w głąb na długość ręki”¹³².

3.3 Próba kategoryzacji

Choć sztuka Murak wyrywa się ze wszelkich kategorii, można ją ujmować w kontekstach teoretycznych. Działanie w Lillehammer ma cechy site-specific i land artu ze względu na fakt, iż jest wpisane w konkretny krajobraz (bagno norweskiego lasu), a artystka wykorzystuje jego materię. To działanie nie może być przeniesione do innego kontekstu bez utraty znaczenia. Miłosz Hołody oraz Magdalena Krzosek-Hołody definiują określenie *site-specific* w następujący sposób:

(...) odnosi się do sztuki tworzonej w dialogu z przestrzenią o określonych uwarunkowaniach fizycznych, społecznych, historycznych i kulturowych. (...) Głównym wyznacznikiem sztuki site-specific jest jej dopasowanie do kontekstu przestrzennego, uwzględniające lokalną specyfikę zarówno w jej aspekcie estetycznym, jak i społeczno-kulturowym. Chodzi więc o projekty, które oprócz nadania miejscu nowego (dodatkowego) waloru artystycznego, wchodzą w dialog z jego historią i użytkownikami¹³³.

¹³² Materiał promocyjny wystawy *Teresa Kazimiera Murak-Rembielińska*, 07.05 - 17.07.2016, kuratorka: Joanna Kordjak) [w:] *Magazyn Zachęta*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, s. 11, [online]: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/5730591dc4b39.pdf> [dostęp: 13.06.2025].

¹³³ Miłosz Hołody, Magdalena Krzosek-Hołody, *Słowo-obraz w przestrzeni. Poezja w projektach site-specific. Komentarz do twórczości Joana Brossy oraz Iana i Aleca Finlayów*, „Warstwy” (2) 2018, s. 54, [online]: <https://journals.ur.edu.pl/w/article/view/9301> [dostęp: 3.03.2025].



Fotografia 13 *Dokumentacja akcji Lato 1987, 15 lipca–15 sierpnia, Lillehammer*, Lillehammer, Norwegia, 1987, kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, źródło: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, [online]: <https://artmuseum.pl/prace/msn-k1-124-4> [dostęp: 17.06.202]

Jak zauważa Marta Ryczkowska w działaniach artystki pojawiają się powtórzenia, wybiera ona podobne zabiegi formalne, jednak wspólnym ich mianownikiem jest sama Teresa Murak, która nadaje tym działaniom znaczeń¹³⁴. Jak mówi artystka: „obecność poprzez powtarzanie, ponawianie stawia mnie w punkcie startowym przyszłych zdarzeń i przywołuje świadomość początku. Każdy drobny gest jest potencjalnym ziarnem dla ścieżek, które rozwijają się w różnych kierunkach”¹³⁵. Tym samym *Lato 1987* to zespół działań opartych na medytacyjnej powtarzalności i duchowym, cielesnym współbyciu, które Murak wykorzystuje przy swoich licznych realizacjach. Ciało artystki staje się tu medium przejścia pomiędzy jednostką a wspólnotą oraz człowiekiem a ziemią. W interpretacji tej pracy można odwołać się do teorii rytuału i liminalności Victora Turnera. Zaczyn chlebowy, który Murak pielęgnuje codziennie przez cztery tygodnie, staje się obiektem rytuału. Czynności powtarzane – karmienie, ogrzewanie, dogłądanie – mają charakter rytualny i medytacyjny. Działania artystki przekraczają granice materialności i estetyki. Sam zaczyn staje się ciałem

¹³⁴ Marta Ryczkowska, *Teresa Murak: Odsłony*, [w:] (red.) Sebastian Cichocki, Marta Ryczkowska, Teresa Murak. *Do kogo idziesz* (kat. wyst.) Galeria Labirynt, Lublin 2012. s. 22.

¹³⁵ Tamże, s. 22.

przeobrażającym się, miejscem cyrkulacji energii i życia. Tego rodzaju przekształcenie może być odczytane jako akt biologicznej, ale też symbolicznej i duchowej metamorfozy:

Sztuka Teresy Murak nie poddaje się łatwemu szufladkowaniu, stanowiąc osobną wykładnię sztuki miejsca/ziemi. Artystka stworzyła oryginalny język sztuki – jako – posłannictwa, odnosząc się do krajobrazu miejskiego i podmiejskiego, relacji między naturą a ciałem ludzkim, odpowiedzialności za ekosystem (zwłaszcza w swych mniej spektakularnych formach: błocie, pyłe, chwastach etc.) (..) Jej sztuka oparta jest na współczuciu i współodczuwaniu, dostrojeniu się do naturalnych procesów (wzrost, obumieranie, tropizm etc.)¹³⁶.

Sama artystka w tym działaniu nie pełni roli dominującej – oddaje się procesowi, pozwalając naturze na własny rytm. Myślę, że w tym kontekście Murak nie chodzi o przedstawienie aktu, lecz o jego realne, cielesne przeżycie – tym samym zbliża się ona do liminalnej przestrzeni opisywanej przez Victora Turnera, gdzie performer przekracza granice zwykłego czasu i staje się czymś więcej niż tylko artystką – staje się uczestniczką, świadkinią i nośniczką procesów życiowych. Artystka znajduje się bowiem w stanie zawieszenia – pomiędzy byciem podmiotem a materią, człowiekiem a środowiskiem naturalnym, performerem a świadkiem biologicznego procesu. Murak tym samym przechodzi przez doświadczenie transformacji – przekracza granice podmiotu artystycznego, wchodząc w stan współlistnienia z materią. Jak zauważa Marta Ryczkowska, która opisuje w szerszym kontekście działania Teresy Murak:

Artystka zestrzaja pierwotne siły natury z człowiekiem, nakłada je na skalę ludzką. Jej ciało – będące obszarem zasiewów, odciskane w materii z kiełkującą rzeżuchą, funkcjonuje jako metonimia procesów wzrostu, odnowy i budzącego się życia¹³⁷.

¹³⁶ Sebastian Cichocki, *Prace ziemne. Teresa Murak i uduchowienie szlamu*, [w:] (red.) Sebastian Cichocki, Marta Ryczkowska, Teresa Murak. *Do kogo idziesz* (kat. wys.) Galeria Labirynt, Lublin 2012. s.4.

¹³⁷ Marta Ryczkowska, *Teresa Murak: Odsłony*, [w:] (red.) Sebastian Cichocki, Marta Ryczkowska, Teresa Murak. *Do kogo idziesz* (kat. wys.), Galeria Labirynt, Lublin 2012. s. 13.



Fotografia 14 Dokumentacja akcji Lato 1987, 15 lipca–15 sierpnia, Lillehammer, Lillehammer, Norwegia, 1987, kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, źródło: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, [online]: <https://artmuseum.pl/prace/msn-k1-124-4> [dostęp: 17.06.2025]

Praca Teresy Murak wymyka się jednoznacznej interpretacji – jej siła polega nie tyle na zakomunikowanej treści, ile na doświadczeniu obecności, przemiany, rytuału i współbycia z żywym krajobrazem. Murak proponuje widzowi nie konkretne „przesłanie” i gotowy „produkt” czy „wytwór jej działań”, lecz raczej sytuację do przeżycia. W tym kontekście można przywołać słowa Susan Sontag, która pisała, że „skutkiem zbyt mocnego podkreślania roli treści jest nieustanne, nigdy nieukończone przedsięwzięcie interpretacji. I *vice versa* – nawyk obcowania z utworem po to, by go zinterpretować, podtrzymuje iluzję, że rzeczywiście istnieje coś takiego jak treść dzieła sztuki. [...]” Nigdy już nie odzyskamy niewinności z czasów przed sformułowaniem wszelkich teorii, kiedy sztuka nie musiała się z niczego tłumaczyć [...]. Każdy wiedział (lub sądził, że wie), co ono *robi*”¹³⁸. Dlatego myślę, że sednem twórczości Murak nie jest znaczenie, ale *bycie* – czułe, troskliwe, obecne. To nie jest sztuka, którą się „czyta”. To sztuka, którą się dotyka – czasem dosłownie. I w tym sensie Sontagowskie wezwanie do „uleczenia zmysłów”, do „widzenia, słyszenia i odczuwania”, a nie interpretowania, staje się nie tylko aktualne, ale fundamentalne. Może

¹³⁸ Susan Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. Wojciech Włodarczyk, Warszawa: PIW, 2020, s. 14.

– jak sugeruje Sontag – „aby w ogóle być w stanie zobaczyć dzieło, musimy odsunąć treść na bok”¹³⁹.

Performance *Lato 1987* stanowi ważny przykład strategii Teresy Murak polegającej na wpisywaniu własnego ciała, gestu i rytuału w biologiczne i społeczne cykle przemiany. Oddając się procesowi trwania i transformacji, artystka nie narzuca sensu swojemu dziełu, lecz zaprasza do współodczuwania, wspólnotowego przeżywania i duchowego doświadczania ich kruchości. Tym samym jej praktyka nie pozostaje ani *land art*em, ani pojedynczym performansem, ale staje się autorską formą obecności – sztuką trwania, czuwania i współbycia w świecie. Analiza tej realizacji pozwala zrozumieć, w jaki sposób Murak rozszerza swój performans – angażując publiczność do współbycia i współtworzenia rytuału przejścia, czyniąc z odbiorców uczestników aktualizowanego „tu i teraz” procesu współobecności, opieki i transformacji. Praca ta pokazuje, jak sztuka Murak wyłamuje się z roli dzieła jednostkowego na rzecz wspólnotowej praktyki. Tym samym partycypacja staje się fundamentem nowego, ekspansywnego rozumienia sensu działania artystycznego.

¹³⁹ Tamże, s.25.

Zakończenie

Twórczość Teresy Murak to przykład sztuki, która wykracza poza tradycyjne ramy i definicje. Analiza jej twórczości pokazuje, że jest ona artystką konsekwentnie wymykającą się jednoznacznym klasyfikacjom, zarówno w kontekście formalnym, jak i teoretycznym. Granice pomiędzy sztuką, naturą i duchowością są przez nią nieustannie przekraczane. Jej prace, z jednej strony procesualne i efemeryczne, z drugiej zaś głęboko związane z rytuałem i cielesnością. Sama Murak tworzy w nich przestrzeń, gdzie jej działania artystyczne stają się nie tylko medium, ale także miejscem doświadczenia. Anke Kempkes cytuje za Andrzejem Kostołowskim¹⁴⁰:

Praktyka Murak bez wątpienia wpisuje się w nurt kwestionowania ścisłego podziału między rzeźbą a krajobrazem, ponadto w jej praktyce możemy zaobserwować, że nie tylko natura i krajobraz jest czymś, co *pracuje*, artystka angażuje samą siebie i swoje ciało, co jest nierozłączną częścią jej praktyki.

Analiza trzech wybranych prac – od *Rzeźby dla Ziemi*, przez cielesne działania z rzeźuchą w realizacji *Ziarno*, po rozbudowane rytuały w *Lecie 1987* – pozwala zauważyć, że jej strategia artystyczna polega na byciu w stanie czuwania, współuczestnictwa, ciągłej relacyjności z materią świata. Murak odrzuca pogon za tworzeniem „czegoś”, za efektem. Artystka nie zamyka się w jednym sposobie tworzenia, a bardzo intuicyjnie wchodzi w kontakt z naturą na różne sposoby, wykorzystując do tego swoje ciało i doświadczając na nim procesu wzrastania i łączenia się w całość z materią. Co odróżnia ją od typowych praktyk sztuki ziemi, to właśnie budowanie relacji i kontakt z materią. Ciało artystki nie tylko pośredniczy w kontakcie z materią, ale staje się integralną częścią dzieła, przeżywając proces wzrastania i łączenia się z naturą. Warto też podkreślić kontekst twórczości Murak, czyli czasy, w których tworzyła. Rozkwit jej twórczości przypada na lata 70. i 80. XX w., artystka działała w kontekście socjalistycznej Polski, gdzie ekspresja cielesna i indywidualna była ograniczana przez normy polityczne i społeczne. Jednak sama forma pracy z ciałem nie ma charakteru czysto emancypacyjnego, ponieważ artystka nawiązuje relacje z materią i obdarza ją obecnością poprzez własne ciało. Podejmując działania na styku sztuki ziemi, performansu, body artu i praktyk rytualnych, Murak rozwija osobisty, niepowtarzalny język wypowiedzi artystycznej, który problematyzuje ustalone kategorie gatunkowe oraz tożsamościowe. Artystka proponuje model twórcy jako „opiekunki”

¹⁴⁰ Andrzej Kostołowski, *Intymność ujawniona*, [w:] Teresa Murak (kat.wys.), Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 1998, s. 8.

i „uczestniczki” cyklu życia natury, która włącza własne ciało i podmiotowość w rytm środowiska, przekraczając przy tym podziały na podmiot i przedmiot oraz sztukę i życie. Jej sztuka odbywa się na pograniczu fenomenu performatywności – jako wydarzenie i relacja, jako nieskończona forma – i otwiera nowe perspektywy dla myślenia o praktykach artystycznych zorientowanych na uważne, troskliwe współistnienie ze światem. Otwarta forma, liminalność, rytmiczna obecność i duchowy wymiar działań Murak pokazują, na czym polega prawdziwe „wyłamywanie się z kategorii” – poprzez radykalne, empatyczne trwanie „pomiędzy”, w procesie, który nigdy się nie kończy.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Bibliografia

Agnieszka Bandura, *Czym jest ciało w body art?*. DYSKURS Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu, (1 (12)) 2011, s. 80-81. [online]: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-8d64aaff-dfb0-4bd2-b2e3-9ee9438f04a0> [dostęp: 23.03.2025]

Sigurd Bergmann, Clingerman Forrest, eds. *Arts, Religion, and the Environment: Exploring Nature's Texture*. Brill, 2018, s. 166-167. [online]: <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctv2gjwms3> [dostęp: 1.08.2025]

Biogram Sebastiana Cichockiego, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA w Krakowie
[online]: <https://cricoteka.pl/pl/sebastian-cichocki-3/> [dostęp: 23.06.2025].

Biogram Łukasza Mojsaka, Serwis *Culture.pl*
[online]: <https://culture.pl/pl/autor/lukasz-mojzak> [dostęp: 3.03.2025].

Biogram Łukasza Rondudy, Serwis *Culture.pl*
[online]: <https://culture.pl/pl/tworca/lukasz-ronduda> [dostęp: 3.03.2025].

Biogram Marty Ryczkowskiej, Otwarta Pracownia w Lublinie
[online]: <https://otwarta-pracownia.pl/pl/portfolia-czlonkow/816-marta-ryczkowska> [dostęp: 23.06.2025].

Jolanta Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, 1984, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s.210.

Marvin Carlson, *Performans*, Dom Wydawniczy PWN, s. 24-29.

Sebastian Cichocki, *Prace ziemne. Teresa Murak i uduchowanie szlamu*, [w:] (red.)

Sebastian Cichocki, Marta Ryczkowska, *Teresa Murak. Do kogo idziesz* (kat. wys.), Galeria Labirynt, Lublin 2012. s. 5.

Grzegorz Dziamski, *Kilka uwag o sztuce performance*. [w:] *Sztuka i Dokumentacja*, (21) 2019, s.13.

Grzegorz Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s.30, s.101, s.128-131.

Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Księgarnia Akademicka Cykl: Interpretacje Dramatu (tom 31), 2008, s.126.

Gem Fletcher, *Crisis of Storytelling* [w:] *Foam Magazine #64: EXTREMES – The Environmental Issue Foam Magazine*, Holandia 2023.

Galeria Bielska BWA, *Teresa Murak*.

[online]: <https://kolekcja.galeriabielska.pl/pl/artysci/1507/teresa-murak> [dostęp: 26.04.2025].

RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art, 1909 to the Present*, H. N. Abrams, Nowy Jork 1979, s.6.

RoseLee Goldberg, *Ritual* [w:] *Performance Art. From Futurism to the Present*, London 1988, s. 163-167.

Ewa Gorządek, Teresa Murak, *Zasiewy*, *Culture.pl* [online]: <https://culture.pl/pl/dzielo/teresa-murak-zasiewy> [dostęp: 26.04.2025].

Miłosz Hołody, Magdalena Krzosek-Hołody, *Słowo-obraz w przestrzeni. Poezja w projektach site-specific. Komentarz do twórczości Joana Brossy oraz Iana i Aleca Finlayów*, „*Warstwy*” (2) 2018, s.54 [online]: <https://journals.ur.edu.pl/w/article/view/9301> [dostęp: 3.03.2025].

Agata Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Universitas, Kraków 2004, s. 153-154, s.158.

Jaromir Jedliński, *Zasiew i jego pokłosie*, [w:] Teresa Murak. *Bajka i Baszta Czarownic*. (kat. wys.), Biuro Artystyczne, Słupsk 1992, s.37-43.

Anke Kempkes, *Demonstracja roślin*, [w:] (red.) Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, Teresa Murak – nowe spojrzenia. *Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki*, Warszawa 2022, s53-.63.

Andrzej Kostołowski, *Intymność ujawniona*, [w:] Teresa Murak (kat.wys.), Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 1998, s. 8.

Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, [w:] *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, red. H. Foster, Nowy Jork 1979, s.34-36. [online]: <https://www.jstor.org/stable/778224> [dostęp: 3.03.2025].

Roman Lewandowski, „*Moje prace zawsze są pomiędzy niebem a ziemią*” Szkic o twórczości Teresy Murak [w:] Roman Lewandowski, Piotr Bernatowicz, Andrzej Holeczko-Kiehl, (red.) Katarzyna Bizacka, *Teresa Murak, Jestem* (kat. wys.), Muzeum Śląskie, Katowice 2020, s.15- 20.

Monika Lubińska, Od rozproszenia do materializacji. Energia i entropia w sztukach wizualnych lat sześćdziesiątych a pierwszych dekad XXI wieku. [w:] *Er (r) go. Teoria-Literatura-Kultura* 1.44 (2022) s.65 [online]: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1063726> [dostęp: 14.03.2025].

Dominika Łarionow, *Wędrujące pojęcia. Liminalność, Czyli pomiędzy Antropologią Kultury, Performatyką a Sztuką. Zeszyty Wiejskie*, 2024, s. 163-165. [online]: <https://czasopisma.uni.lodz.pl/zwiej/article/view/23664> [dostęp: 11.04.2025].

Karolina Majewska-Grüde, *Pomiędzy strumieniem a świątynią. Transfiguracywny materializm Teresy Murak*. w:] (red.) Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *Teresa Murak – nowe spojrzenia*. Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2022, s. 83-90.

Materiał promocyjny wystawy *Teresa Kazimiera Murak-Rembielińska*, 07.05 – 17.07.2016, kuratorka: Joanna Kordjak [w:] *Magazyn Zachęta*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, [online]: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/5730591dc4b39.pdf> [dostęp: 13.03.2025].

Jolanta Męderowicz, Uwagi na temat ‘Rytuałów ofiarowania’ i sztuki performance, *Zeszyty Naukowe KUL* 57 nr 4 (228) 2014, s. 95. [online]: <https://czasopisma.kul.pl/index.php/znkul/article/view/11463/9812> [dostęp: 11.04.2025]

Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *O recepcji sztuki Teresy Murak*, [w:] (red.) Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *Teresa Murak – nowe spojrzenia*. Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2022, s.24.

Paweł Moźdzynski, *Inicjacje i Transgresje. Antystrukturalność Sztuki XX i XXI Wieku w Oczach Socjologa*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011, s.163, s.194.

Teresa Murak, Sebastian Cichocki, *Teresa Murak. Wybrane prace ziemne* [w:] Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej nr 8 2014, *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*. [online:] <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/8-powrot-krajobrazu/teresa-murak.-wybrane-prace-ziemne#9> [dostęp: 14.03.2025].

Opis wydarzenia *Rozczynianie*. Spotkanie na wystawie z Teresą Murak, Zachęta, 2016, [online]: <https://zacheta.art.pl/pl/kalendarz/rozczywanie-spotkanie-na-wystawie-z-teresa-murak> [dostęp: 17.06.2025]

Adam Ostolski, *Między Wschodem i Zachodem* [w:] (red.) Przemysław Sadura, *Polski odcień zieleni*, Heinrich Böll Foundation, Warszawa 2008, s.28. [online]: <https://pl.boell.org/pl/2014/02/24/polski-odcien-zieleni-zielone-idee-i-sily-polityczne-w-polsce> [dostęp: 1.03.2025].

Weronika Piróg, *Ciało jako medium doświadczenia Innego. Posthumanizm i duchowość postsekularna w sztuce performansu na przykładzie pracy Teresy Murak pod tytułem Ziarno*. [w:] *Zeszyty Artystyczne – Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu*, 2023, Issue 43, s.92-93.

Michał Rut, *Ned Kahn. Pomiedzy architekturą, sztuką a naturą*. [w:] *Topiarius. Studia krajobrazowe*, 2016, s. 90. [online]: <https://yadda.icm.edu.pl/baztech/element/bwmeta1.element.baztech-41ec9912-37ed-4df4-b069-b75f8923e2ec> [dostęp: 24.06.2025].

Marta Ryczkowska, *Happening, performance, sztuka akcji od lat 60. XX wieku w polskiej krytyce artystycznej*, *Studia i Materiały Lubelskie* 20, 2017, s. 64. [online]: <https://siml.pl/index.php/siml/article/view/83/67> [dostęp: 11.04.2025]

Marta Ryczkowska, *Teresa Murak: Odsłony* [w:] (red.) Sebastian Cichocki, Marta Ryczkowska, Teresa Murak. *Do kogo idziesz* (kat. wys.) Galeria Labirynt, Lublin 2012. s.21.

Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp* (2002), przeł. Tomasz Kubikowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006, s. 32, s. 85-88.

Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Routledge 1997, s. 119.

Robert Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, [w:] *Robert Smithson: the collected writings*, (red.) Jack Flam, University of California Press, 1996, s. 86-70.

Susan Sontag, O fotografii. Przeł. S. Magala. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009, s. 13.

Susan Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012, s. 11.

Susan Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. Wojciech Włodarczyk, Warszawa: PIW, 2020, s. 14-25.

Stedelijk Museum Amsterdam, LAND ART. FERNSEHAUSSTELLUNG I GERRY SCHUM, [online]: <https://www.stedelijk.nl/en/collection/2486-gerry-schum-land-art.-fernsehausstellung-i> [dostęp: 24.06.2025].

Paulina Sztabińska, *Performance art, performativity and the issue of neomodernism, Art Inquiry*, (18) 2016, s. 162-163. [online]: https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-777eea63-810c-44dd-94c2-e50b1222b6df/c/Paulina_Sztabsinska.pdf [dostęp: 1.04.2025]

Rachel Weiss, *W*, [w:] (red.) Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda, *Teresa Murak – nowe spojrzenia*. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2022, s. 47.

Anka Wendzel, *Sztuka przetrwania*, Wydawnictwo Karakter, Współwydawca: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2025.

Elżbieta Wysocka, *Re-enactment, czyli niekonserwatywna konserwacja sztuki performance*. [w:] *Sztuka i Dokumentacja* 3, 2010, s. 17.

Tomasz Załuski, Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce performance. *Sztuka i Dokumentacja*, (9) 2013, s. 51. [online]: https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/sztuka-i-dokumentacja/2013-numer-9/sztuka_i_dokumentacja-r2013-t-n9-s49-60.pdf [dostęp: 1.04.2025]

Iwo Zmysłony, *Feminizm ziemi. Powrót Teresy Murak*. [w:] *Obieg*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2023 [online]: https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/29069#footnote3_bn3j329 [dostęp: 10.06. 2025].

Iwo Zmyślony, *Zasiew, Rozmowa z Teresą Murak* [w:] Dwutygodnik, wyd. 186, 2016,
[online:] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6582-zasiew.html> [dostęp: 24.07.2025]

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi