

ZACHĘTA

Murak

Teresa Kazimiera Murak-Rembalińska
wystawa czynna do 17 lipca 2016

Teresa Kazimiera Murak-Rembielińska

Teresa Kazimiera Murak-Rembielińska

koncepcja wystawy, budowanie relacji i tworzenie kontekstów | exhibition concept, context and relationship building: Teresa Murak

kuratorka | curator: Joanna Kordjak

współpraca | collaboration: Katarzyna Kołodziej i | and Mateusz Rembieliński, Per Erik Fonkalsrud

partnerzy wystawy | partners of the exhibition: Rada Okręgu Oppland, Lillehammer; Kompania Węglowa S.A. | Oppland County Council, Lillehammer; Kompania Węglowa S.A.

patroni medialni | media patronage: Stolica, artinfo.pl

kontakt dla prasy | press contact: Olga Gawerska, rzecznik prasowy | press officer, tel. | phone +48 22 556 96 55, +48 603 510 112

zdjęcia dla prasy | press photos: <http://zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publikacje/murak-rembielinska-zdjecia-prasa>

Performerka i rzeźbiarka podejmująca działania w przestrzeni publicznej, prekursorka i najważniejsza przedstawicielka sztuki ziemi w Polsce. Od pierwszych realizacji, takich jak *Zasiew* w domu studenckim Dziekanka (1972), *Procesja* (1974) czy *Przyjście zieleni* w Galerii Repassage (1975), znakiem rozpoznawczym artystki jest wykorzystywanie biologicznych procesów: zasiewu, wzrostu, obumierania.

Na wystawie twórczość Teresy Murak prezentowana jest zarówno poprzez wybrane prace powstałe w ciągu ostatnich kilku dekad, jak i najnowsze realizacje (w różny sposób odwołujące się do tych historycznych). Szczególnie ważne miejsce zajmują dzieła, których tworzywem jest ziemia w rozmaitych postaciach, a także działania artystki z krajobrazem — w mikro- i makroskali: od wydeptywania ścieżek w pejzażu po rzeźby dla Ziemi, których parametry wyznacza ciało ludzkie.

W proces tworzenia Murak wpisane jest nieustanne wędrowanie. Artystka daje się zatrzymać przez miejsca, w których potem realizuje swoje prace. Dostępuje i sięga po to, co przyziemne, niskie, pospolite — czynności lub przedmioty podnoszone do rangi sacrum.

Zasięg tych wędrówek bywa różny: od lokalnego (spacer ulicami miasta) po niemal globalny. Istotnym ich elementem jest otwarcie na współczesność — spotkania, budowanie relacji, wreszcie radość tworzenia we wspólnocie. Kontynuacją podróży wzdłuż osi północ-południe zapoczątkowanych w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych jest praca *Zobaczenie — Uniesienie* zrealizowana w ramach wystawy w Lillehammer w Norwegii.

Materiał sztuki Teresy Murak stanowią czas i entropia, które określiły sposób pracy nad wystawą oraz funkcjonowanie w jej przestrzeni poszczególnych dzieł. Istotą jest proces ich powstawania — performansy rozpisane przez artystkę na wiele tygodni i miesięcy. Jego kluczowe momenty to: *zobaczenie — wytyczenie — uniesienie*; czas „pomiędzy” wypełniało oczekiwanie i czuwanie.

Podstawowym elementem artystycznej strategii Murak jest organizowanie przestrzeni. Zasięg i skalę działań, które stworzyły tę wystawę, wyznacza, z jednej strony, odległość — koło podbiegunowe, z drugiej, głębokość — 1000 metrów pod ziemią. Artystka wykorzystuje również dla potrzeb swojego dzieła i eksploruje na wielu poziomach przestrzeń budynku galerii, ze szczególnym uwzględnieniem dachu. Staje się on ważnym obszarem jej działania.

Rzeźba z węgla zrealizowana na wystawę w Zachęcie to kontynuacja projektu rozpoczętego w 2006 roku. Powstała przez ostatnich kilka miesięcy jako rezultat spotkania i ścisłego współdziałania z ludźmi związanymi z kopalnią Halemba.

A performer and sculptor engaging in activities in public space, is a precursor and one of the most important representatives of earth art in Poland. From her first projects — such as *Sowing* (1972) in the Dziekanka student house, *Procession* (1974) or *The Coming of Greenery* in the Repassage Gallery (1975) — the artist's trademark has been the use of biological processes: of sowing, growth, and decay.

At the exhibition in Zachęta, Teresa Murak's oeuvre is presented both through a selection of the works she has made over the course of her several decades of artistic activity and through her newest works (often harking back in a variety of ways to earlier ones). An especially important place is occupied by works whose material is earth in its various forms, and also by the artist's interventions into the landscape on both micro- and macro-scales: from the treading out of paths in the landscape to earth sculptures whose dimensions are formed by the human body.

In the process of Murak's work is also inscribed an unceasing journey. The artist allows herself to be held by the places in which she then realises her works. She takes note and makes use of that which is pleasurable, low, everyday — actions and objects which are then raised to the level of the sacred.

The range of these journeys differs: from the local (a walk through the streets of a city) to the almost global. A significant aspect of her journeys is an openness to participation — to meetings, to the building of relations and finally to the joy of communal creation. *Seeing — Lifting*, the work realised in Lillehammer (Norway), continues the artist's journey along the north-south axis, which already began in the first half of the 1970s.

Teresa Murak's subject matter is time and entropy, which defined how the exhibition was prepared, as well as its functioning in terms of individual pieces. The process of their creation is essential here — a performance set out for weeks and months by the artist. Its crucial moments marked by *seeing — outlining — lifting*, the time 'in-between' filled by waiting and keeping watch.

Organisation of space is the basic element of Murak's artistic strategy. The scope and scale of her activities that have gone into creating this exhibition, on the one hand set out a distance — the Arctic Circle — and on the other hand, depth — 1,000 metres below ground. She also uses the space of the gallery building, especially the roof, for special purposes in her work, exploring it on multiple levels. The roof becomes an important area of her activity.

The coal sculpture made for the exhibition at the Zachęta is a continuation of her 2006 project, and was created over the last few months in close cooperation with people connected with the Halemba mine.

s. 4:
Teresa Murak, Mateusz Rembieliński, Bartosz Górka, *Rzeźba duchowa*, 2016, fotografia

s. 5:
Procesja z krzyżem, ul. Żytnia, Warszawa, 1983

s. 4:
Teresa Murak, Mateusz Rembieliński, Bartosz Górka, *Spiritual Sculpture*, 2016, photograph

p. 5:
Procession with a Cross, Żytnia Street, Warsaw, 1983

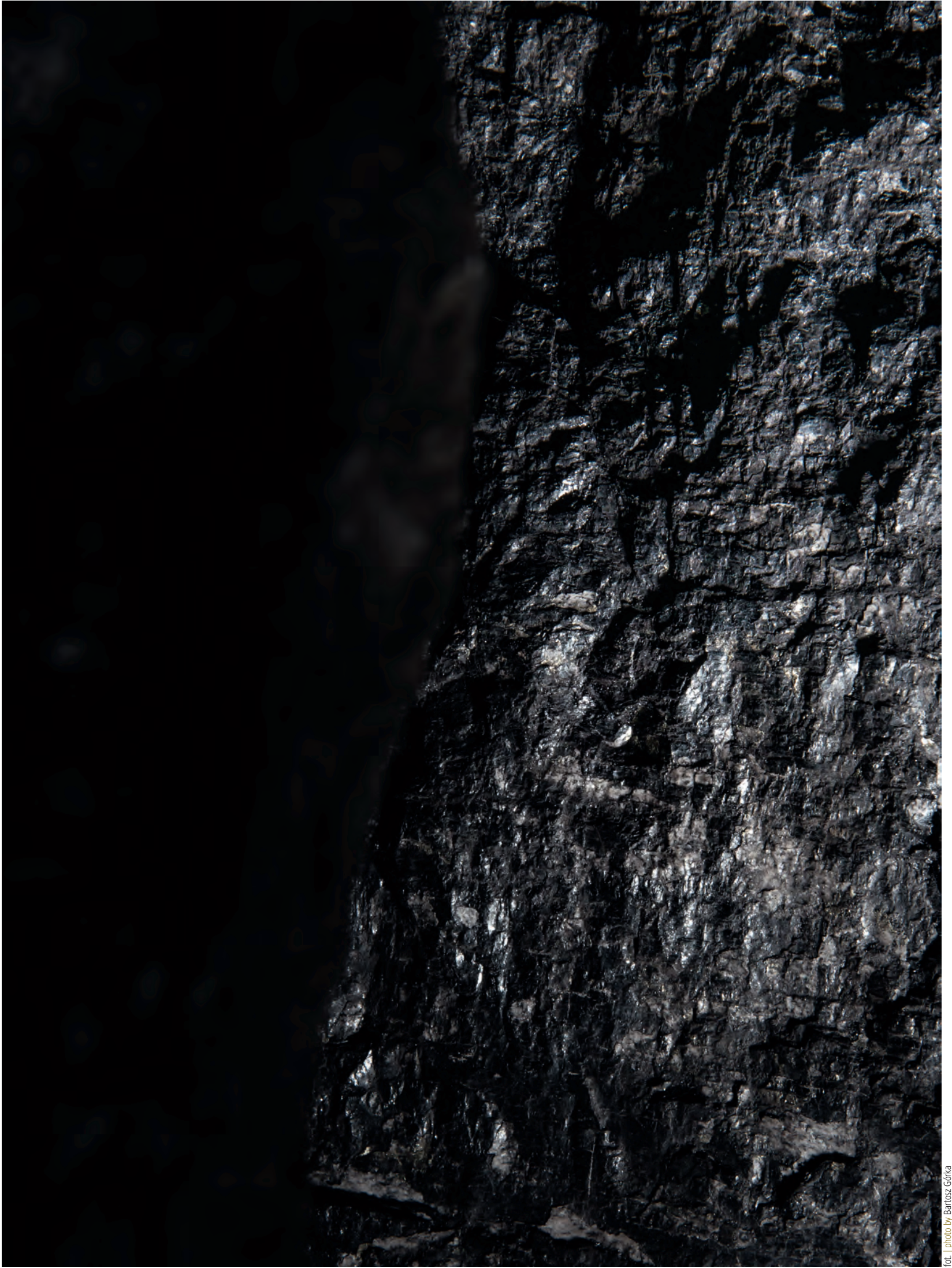




foto: | photo by Marcin Appel

O wystawie

About the exhibition

Joanna Kordjak

Twórczość Teresy Murak jest prezentowana na wystawie zarówno poprzez wybrane prace powstałe w ciągu ostatnich kilku dekad, jak i najnowsze realizacje w różny sposób odwołujące się do tych historycznych. Szczególnie ważne miejsce zajmują dzieła, których tworzywo stanowi ziemia w rozmaitych postaciach, a także działania artystki z krajobrazem.

Materiał tej sztuki jest czas i entropia, które określiły sposób pracy nad wystawą oraz funkcjonowanie w jej przestrzeni poszczególnych dzieł. W proces tworzenia wpisane jest nieustanne wędrowanie. Artystka pozwala się zatrzymać przez miejsca, w których potem realizuje swoje prace. Dostrzega i sięga po to, co przyziemne, niskie, pospolite — czynności lub przedmioty podnoszone do rangi sacrum.

Monumentalna rzeźba Teresy Murak zrealizowana na wystawę w Zachęcie jest kontynuacją projektu rozpoczętego w 2006 roku, którego załączkiem była przywieziona z Rudy Śląskiej pierwsza bryła węgla. O swojej najnowszej realizacji artystka myśli jako o kolejnej z cyklu „rzeźb duchowych” (podobnie jak *Most — Rzeźba spotkań* nad al. Solidarności, Warszawa, 2002–2005). Powstawała przez ostatnich kilka miesięcy w ścisłej współpracy z ludźmi związanymi z kopalnią Halemba. Jak wiele z dotychczasowych prac artystki jest rezultatem spotkania i współdziałania wielu osób, budowania relacji i wspólnoty tworzonej ponad podziałami społecznymi, ekonomicznymi czy politycznymi.

Materia świeżo wydobyta z głębi ziemi wspólnym wysiłkiem zostaje dosłownie uniesiona. Przyziemność i wzniosłość łączą się tu w sposób nierozzerwalny, daje o sobie znać także ważny dla artystki w myśleniu i mówieniu o własnej twórczości etos pracy. Nieodłącznym elementem realizowania rzeźb jest ciężki fizyczny wysiłek i kontemplacja. Ważnym etapem był tu trwający wiele tygodni proces wybierania i przygotowania brył węgla. Jego istotą jest czekanie i czuwanie.

Rzeźba i proces jej powstawania wpisują się w szereg wcześniejszych działań artystki, które opierały się na współuczestnictwie, jak ikoniczna już realizacja *Dywan wielkanocny* (1974). Szczególnie ważnym punktem odniesienia był performans zrealizowany w trakcie trwania wystawy *Znak krzyża* (1983) w kościele przy ul. Żytniej w Warszawie — procesja z udziałem uczestników wystawy i parafian niosących sześciometrowy drewniany krzyż z zasiewem.

Teresa Murak's art is being displayed at the exhibition both through selected works created over the last few decades, and her latest projects that reminisce about those historical ones in various ways. An important place is occupied by the works made of earth in its various forms, as well as the artist's landscape performances.

Time and entropy constitute the material of this art, defining the exhibition's development and the intended

way of functioning within the space of individual works. A constant wandering is embedded in the process of creation. The artist lets one stop by the place where she will later perform. She notices and reaches for what is mundane, low, common — activities or objects elevated to the ranks of the sacred.

Teresa Murak's monumental sculpture made for the exhibition at the Zachęta is a continuation of a project begun in 2006, the foundation stone of which was the first lump of coal brought from the town of Ruda Śląska. The artist sees her latest piece as the next element in a series of 'spiritual sculptures' (like *Bridge: Sculpture of Encounters* over Aleja Solidarności, Warsaw, 2002–2005). It was created over the last several months in close cooperation with people related to the Halemba mine. Like much of her previous work, it is a result of the meeting and interaction of many people, the building of relationships and a community created across social, economic and political divisions.

Matter freshly extracted from the depths of the earth is literally elevated in this joint effort. The mundane and the sublime unite here inseparably and the artist's work ethic is revealed as something important to the way she thinks and talks about her art. Heavy physical effort and contemplation are inherent in the making of the sculptures. Lasting many weeks, the process of selecting and processing the lumps of coal was crucial here. The essence of this process lay in waiting and watching.

The sculpture and the process of its formation follow up a series of the artist's previous activities, based on participation, such as the iconic piece *Easter Carpet* (1974). The performance she gave during the *Sign of the Cross* (1983) exhibition in the church on Żytnia Street in Warsaw was a particularly important point of reference — a procession with the exhibition's participants and parishioners carrying a six-metre long wooden cross with seeds.



phot. | photo by Antoni Zdebiak

„Istotne było dla mnie wyjście z tych gnuśnych, nudnych, smętnych malarskich pracowni. [...] Chciałam przestrzeni, kontaktu, rozmów”*

Od pierwszego *Zasiewu* w Dziekance (1972) artystka wykorzystuje w swojej pracy nasiona rzeżuchy. Sięjąc je na tkaninie przylegającej do ciała, wchodziła w ścisły kontakt z uprawą, doświadczając „dotyku rośnięcia”. Dwugodzinna przechadzka ulicami Śródmieścia w pelerynie porośniętej rzeżuchą (na trasie Krakowskie Przedmieście–plac Zwycięstwa–Ogród Saski) była manifestacją życia, a jednocześnie demonstracją swobody w trudnej politycznie rzeczywistości lat siedemdziesiątych.

W ciągu ostatnich kilkunastu lat ingerencje Teresy Murak w pejzaż miasta przybierają formę zasiewów, dzięki którym artystka może realnie wpływać na życie lokalnej społeczności, wprowadzać naturę w sam środek miejskiej zabudowy.

‘I really wanted to break away from the lazy, boring melancholy of painting studios. . . . I wanted space, contact, conversation.’*

From the first *Sowing* at the Dziekanka gallery (1972), the artist has used cress seeds in her work. Sowing them on the fabric touching the body, she comes in close contact with the crops, experiencing ‘the feel of growing’. Her two-hour walk through the streets of downtown Warsaw in a cape covered with garden cress (down Krakowskie Przedmieście Street, through Plac Zwycięstwa to the Saxon Garden) was a manifestation of life and a demonstration of freedom in the difficult political reality of the 1970s.

Over the past dozen or so years, Teresa Murak’s interventions in the city landscape have taken the form of sowings that enable the artist to affect the life of the local community in a real way, and introduce nature in the middle of the urban space.



phot. | dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist



phot. | dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist

„Od zawsze pracuję z kulą (Całością). Wystąpiłam z teatrem Tenjo Sajiki z Tokio (który spotkałam w 1973 roku w Warszawie) w ramach IV Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu. Zjawiłam się w *teatrze z zazielenioną rzeźbą kulę Trzeci Zasiew* [*Zasiew 1973*] i *spontanicznie włączyłam się do spektaklu*. [...] *Przyjechałam do Szwecji pod koniec* studniowego spotkania artystów japońskich i skandynawskich, po trzecim roku ASP, z projektem nawiązującym do poprzedniego (z teatrem Tenjo Sajiki).

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

Rzeźba dla Ziemi (1974) zrealizowana przez artystkę w Ubbebodzie (Szwecja) uważana jest za jedną z pierwszych realizacji land artu w Europie. Miała ona formę dwóch przesuniętych względem siebie połówek kuli — wgłębienia i wzniesienia — łącznie o średnicy czterech metrów. Ich wysokość i głębokość odpowiadały wzrostowi artystki (163 cm). Całość obsiana została rzeżuchą. Praca nad rzeźbą trwała 30 dni. Zaledwie trzy dni po jej ukończeniu lokalne władze nakazały wyrównać teren za pomocą spychaczy ze względu na negatywny odbiór rzeźby przez okolicznych mieszkańców. Wywołało to protesty środowiska artystycznego. Wyrazem solidarności była tzw. *Wystawa sympatii dla Teresy Murak*. Sprawa odżyła w 1978 roku na łamach szwedzkiego pisma artystycznego „Konstnären”, które postulowało rekonstrukcję rzeźby.

‘I have always worked with the sphere (the Whole). I performed with Tokyo’s Tenjo Sajiki theatre (which I met in Warsaw in 1973) as part of the 4th Open Theatre Festival in Wrocław. I arrived at the theatre with the greenery sphere of the *Third Sowing* [*Sowing 1973*] sculpture and spontaneously joined the show. . . . I came to Sweden with a project reminiscent of my previous one (with Tenjo Sajiki’s theatre) at the end of the 100-day meeting of Japanese and Scandinavian artists, after the third year of my studies at the Fine Arts Academy. . . .

I drew two circles in the earth with a compass made of sticks and string, and began to move earth from one circle to the other with my hands I didn’t know that I would work so hard and with the pain of strained muscles and tendons for 30 days.’

Sculpture for the Earth (1974) made by the artist in Ubbeboda (Sweden) is considered to be one of the first examples of land art in Europe. It took the form of two half-spheres shifted against each other — a depression and an elevation — with a total diameter of about four metres. Their height and depth matched the height of the artist (163 cm). It was sown with cress. Work on the sculpture lasted 30 days. Just three days after its completion, the local authorities ordered the ground levelled with bulldozers due to the negative perception of the sculpture by local residents. This sparked protests in the artistic community. In an expression of solidarity, they held the so-called *Exhibition of Sympathy for Teresa Murak*. The issue was brought up again in 1978 in the pages of the Swedish art magazine *Konstnären*, which called for a reconstruction of the sculpture.

Procesja, Warszawa, 1974

Rzeźba dla Ziemi, Ubbeboda, 1974

Zasiew 1973, przelot samolotem na trasie Warszawa–Wrocław, w ramach IV Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu, październik 1973

Procession, Warsaw, 1974

Sculpture for the Earth, Ubbeboda, 1974

Sowing 1973, in the airplane Warsaw–Wrocław, as part of the 4th Open Theatre Festival, Wrocław, October 1973



foto | photo by Teresa Murak

Oku Ziemi, 1985, makieta sfotografowana w plenerze

Lato 1987, 15 lipca–15 sierpnia, Lillehammer

Eye of the Earth, 1985, mock-up photographed in plein-air

Summer 1987, 15 July–15 August, Lillehammer

„W *Oku Ziemi* cała koncepcja jest pod powierzchnią. Na powierzchni widać tylko otwór do środka w głąb, gdzie pada światło na dno kuli o średnicy czterech metrów. Na dnie kuli płynie strumień wewnętrzny ziemi: tworzy lustro, w którym widać otwór w niebo”.

Niezrealizowany projekt *Oku Ziemi* (1985) należy do serii projektów dla Ziemi — koncepcji z pogranicza rzeźby i architektury wizualizowanych w formie szkiców, makiet i ich fotografii w krajobrazie, zaprezentowanych po raz pierwszy w 1987 roku w warszawskiej Galerii Pokaz. *Oku Ziemi* zajmuje wśród nich miejsce szczególne. Wychodząc od analogii między ziemią a ciałem ludzkim, artystka rozwija w tym projekcie zapoczątkowane w pracach z lat siedemdziesiątych zainteresowanie formą kuli, nawiązując do swoich najważniejszych realizacji, jak *Rzeźba dla Ziemi* w Ubbedodzie.

‘In the *Eye of the Earth*, the entire concept is hidden under the surface. On the surface you can see only a hole inside, where light strikes at the bottom of a sphere of four metres in diameter. At the bottom of the sphere there flows the earth’s internal stream: it creates a mirror in which you see a hole projecting into the sky.’

The unrealised project *Eye of the Earth* (1985) is part of a series of projects for the Earth — a concept combining sculpture and architecture visualised in the form of sketches, mock-ups and photographs in the landscape, presented for the first time in 1987 in Warsaw’s Pokaz Gallery. *Eye of the Earth* occupies a special place among them. Starting from the analogy between the earth and the human body in this project, the artist develops her interest in spheres from the 1970s, drawing on her most important works, such as *Sculpture for the Earth* in Ubbedoda.



foto | dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist

„Jadę z nadzieją spotkania się z bagnem, już po doświadczeniach z mułem rzeczonym. Znajduję miejsce, gdzie będę pracowała z rozczysem chleba. Sięgam w głąb, wydjmuję miękką materię bagna na zewnątrz i układam rozczy. Cztery tygodnie pracy: czuwam, pielęgnuję, palę ognisko, nieustannie dodaję mąki. Rozczyn roślinie: w nocy, w deszczu. Kilkakrotnie zapraszam ludzi na bagienną wyspę, miękką, lekko kołyszącą się pod stopami. Rozczyn nieustannie powiększa się — po czterech 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...”

„Niesamowitym przeżyciem było dotknięcie wnętrza tego bagna, jego pierwotna czystość, którą odczułam, sięgając w głąb na długość ręki”.

Performans *Lato 1987, 15 lipca–15 sierpnia, Lillehammer* został zrealizowany w ramach sympozjum *Natura–Sztuka. Sztuka–Natura* w Lillehammer w 1987 roku. Wydarzenie zorganizowane z inicjatywy Teresy Murak we współpracy z Per Erikem Fonkalsrudem (zaangażowanym też w aktualny projekt) zapoczątkowało kontakty między polskim i norweskim środowiskiem artystycznym. Materią, którą artystka posłużyła się wówczas, była ziemia z bagnistych terenów norweskiego lasu oraz rozczy chlebowy (mieszany z ziemią, mułem lub kurzem, odgrywał w jej sztuce kluczową rolę od połowy lat osiemdziesiątych).

Obecna realizacja zatytułowana *Zobaczenie — Uniesienie* to kontynuacja wędrówki artystki wzdłuż osi północ–południe, zapoczątkowanej w 1973 roku (gdy po raz pierwszy przyjechała do Norwegii). Latem zeszłego roku na wykonanej na jej prośbę i przesłanej z Norwegii fotografii mogła ponownie zobaczyć miejsce, w którym 30 lat temu zrealizowała swój performans. Podjęła wtedy decyzję, aby w dniu przesilenia jesienno-zimowego w miejscu, w którym w 1987 roku ziemia połączona została z rozczysem, wytyczyć obszar mający stać się punktem wyjścia do realizacji rzeźby na wystawę w Zachęcie. Jego zasięg wyznaczyły parametry ludzkiego ciała (głębokość, na jaką w bagnistej ziemi można było zanurzyć rękę). W marcu tego roku ziemia została wydobyta i przywieziona do Polski.

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 kulminacyjnym momencie performansu w Lillehammer, gdy w trakcie intymnego rytuału artystka zanurzała się w rozpulchnionej, grząskiej ziemi bagnistej łąki, zespalaając się z nią w organicznej symbiozie.

‘I’m going there, hoping to meet with swamp, after my experiences with river mud. I find the place where I would work with bread leaven. I reach inside and take out the swamps’ soft matter, spreading out the leaven. Four weeks of work: watching, cultivating, keeping a bonfire burning, constantly adding flour. The leaven grows: at night, in the rain. A couple of times I invite people to the swampy island, soft, lightly rolling underfoot. The leaven continues to grow — after four weeks it is about 1.5 m in diameter, its walls rising upwards. Contemplating the soft, damp matter, I have a strong feeling of something soft and vulnerable, reminiscent of an awareness of the beginning . . .’

‘It was an incredible experience to touch the inside of the swamp, its original purity that I felt, reaching inside at arm’s length.’

The performance *Summer 1987, 15 July–15 August, Lillehammer* was staged as part of the *Nature–Art. Art–Nature* symposium in Lillehammer, in 1987. The event was held on the initiative of Teresa Murak, in collaboration with Per Erik Fonkalsrud (who is also involved in the current project), and initiated further contact between Polish and Norwegian artistic circles. The matter that the artist used at that time was earth from the swampy areas of a Norwegian forest, and bread leaven (mixed with soil, mud or dust; this has played a key role in her art since the mid-1980s).

The current installation is *Seeing — Lifting*, and continues the artist’s journey along the north-south axis, which began in 1973 (when she first came to Norway). Last summer, in a photo taken for her and sent from Norway, she was able to see again the place where, 30 years before, she had given her famous performance. She then decided to mark out the area that — on the day of the autumn-winter solstice, at the location where, in 1987 earth was mixed with leaven — would be the starting point for the making of the sculpture for the Zachęta exhibition. Its size was delineated by the parameters of the human body (the depth to which you can immerse your hand in swampy earth). This March, the earth was extracted and transported to Poland.

In her art, Teresa Murak explores the parallels between the female body and earth, skin, and soil in different ways — especially with the seed sowings she makes on her own body. In many projects, we deal with the process of blurring the boundaries between the body and earth, nature — as in the climax of the performance in Lillehammer, when in the course of an intimate ritual, the artist immersed herself in the softened, swampy ground of a marshy meadow, uniting with it in an organic symbiosis.



foto: | photo by Maciej Musiał

Krajobraz jest dla Teresy Murak bezpośrednim materiałem do działań i artystycznych ingerencji — na różnych poziomach i na różną skalę: od wydeptywania ścieżek w pejzażu po rzeźby dla ziemi, których parametry wyznacza ciało ludzkie. Podstawowym działaniem, któremu artystka często nadaje charakter rytuału czy misterium, jest wędrówka. Zasięg tych wędrówek bywa różny: od lokalnego (spacer ulicami miasta) po niemal globalny (podróżowanie wzdłuż osi północ–południe). Murak zaznacza swoją obecność na wiele sposobów, często przez oszczędne, skromne gesty. Pozostają po nich niezbyt trwałe ślady, jak rozrzucone na plaży koraliki, odciski palców czy stóp na piasku.

Zapisem efemerycznych działań w krajobrazie jest seria fotografii z Abramowic, które na wystawie usytuowane zostały w kontekście XIX-wiecznego malarstwa pejzażowego, a także pejzażu widzianego z okna Mateusza Rembielińskiego pt. *Abramowice*. Fotografie z Abramowic pokazują, w jaki sposób artystka wkracza w pejzaż, zatapia się w nim, by stać się jego częścią. Granica między roślinnością i glebą a leżącym na ziemi kobiecym ciałem zaciera się, a jego status wydaje się niepokojąco dwuznaczny.

Landscape is Teresa Murak’s immediate material for her artistic actions and interventions — on different levels and at different scales: from treading paths in the landscape to sculptures for the earth whose parameters are marked by the human body. Wandering is the main activity that the artist often transforms into a ritual and a mystery play. The range of these wanderings differs: from the local (a walk through the streets of a city) to the almost global (travelling along the north-south axis). Murak marks her presence in many ways, often with sparse, modest gestures that nevertheless leave permanent traces, like beads scattered on the beach, fingerprints or footprints in the sand.

These ephemeral actions on the landscape are recorded in a series of photographs from Abramowice that the exhibition places in the context of 19th century landscape painting, and the landscape from Mateusz Rembieliński’s window entitled *Abramowice*. The photographs from Abramowice show how the artist enters the landscape and sinks in to become part of it. The boundary between vegetation and soil and the female lying on the ground is blurred, and its status appears to be disturbingly ambiguous.



fot. | photo by Wojciech Beszterda

„Budowałam tę pracę ze świadomością energii pozostawionej w mule przez drobne istoty bytujące na granicy życia i śmierci, walczące o przetrwanie”.

Od 1986 roku artystka używa na różne sposoby mułu rzecznego — nakładanego na ściany, podłogę czy specjalnie wybudowane ekrany. Pierwszą instalacją była *Przestrzeń pośrednia* w BWA w Lublinie, kolejne zrealizowała m.in. na wystawie *Labirynt* (1989) w podziemiach Kościoła Wniebowstąpienia w Warszawie czy w oknach Baszty Czarownic w Galerii BWA w Słupsku (1992). Działania te sytuują się pomiędzy sztuką ziemi a malarstwem materii. Przywołane na wystawie kierują uwagę na malarskie doświadczenie Murak, które wyznaczyło początek jej drogi artystycznej.

‘I created this piece, aware of the energy left in the mud by the tiny creatures that live on the border between life and death, fighting for survival.’

Since 1986, the artist has used river mud in various ways — applying it to walls, floors and specially-designed screens. Her first installation was *Interspace* at the BWA Gallery in Lublin, while others were made, for example, for the exhibition *Labyrinth* (1989) presented in the basement of the Church of the Ascension in Warsaw, or in the windows of the Witches’ Tower at the BWA Gallery in Słupsk (1992). These actions are situated between land art and matter painting. Displayed at the exhibition, they focus the viewer’s attention on Murak’s painting experiences that marked the beginning of her artistic career.

Muł rzeczny — tworzywo bycia, Galeria 72, Chełm, 1989

Działanie z koralikami z udziałem syna Mateusza, plaża w Mielnie, w ramach akcji *Kolęda artystyczna w Koszalinie*, 1984

na sąsiedniej stronie:
Abramowice Prywatne, 1985

River Mud — the Matter of Being, Galeria 72, Chełm, 1989

Action with beads with the participation of the artist’s son, Mateusz, Mielno beach, as part of the *Artistic Christmas Carol event in Koszalin*, 1984

opposite:
Abramowice Prywatne, 1985

„Pracownia to moje miejsce spotkań. Światło pracowni z odsłoniętych okien, wynosi mnie na dach. Dach jest również przestrzenią mojego działania”.

Sztuka Teresy Murak nastawiona jest na proces, a jej podstawowa artystyczna strategia polega na zawłaszczaniu i organizowaniu przestrzeni. Warszawska pracownia — kluczowe miejsce w biografii artystki, o specyficznej architekturze poddasza, wprowadzone zostaje jej decyzją w obręb obecnej wystawy. Dynamika zmian i przekształceń tej przestrzeni w trakcie trwania ekspozycji odpowiada dynamice procesu twórczego artystki. ●●●

* Wszystkie cytaty w tekście pochodzą od artystki.

‘The Studio is my meeting place. The light from the studio’s uncovered windows elevates me to the roof. The roof is also a space for my actions.’

Teresa Murak also focuses on the process and its basic artistic strategy, which consists in appropriation and organisation of space. Her Warsaw studio, with its characteristic attic architecture — a key place in the artist’s biography — has been introduced by her own decision into the sphere of the current exhibition. The dynamics of change and transformation in this space during the exhibition correspond to the dynamics of the artist’s creative process. ●●●

* All quotations in the text are from the artist’s statements.

Teresa Murak (ur. 1949, Kiełczewice). Performerka i rzeźbiarka podejmująca działania w przestrzeni publicznej, prekursorka i najważniejsza przedstawicielka sztuki ziemi w Europie Środkowej. Kluczowa postać polskiej sceny artystycznej już od momentu debiutu w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych. Od pierwszych realizacji, takich jak *Zasiew* w Dziekance (1972), *Procesja* (1974) czy *Przyjście zieleni* w Galerii Repassage (1975) znakiem rozpoznawczym artystki jest wykorzystywanie biologicznych procesów: zasiewu, wzrostu, obumierania.

Teresa Murak (b. 1949, Kiełczewice). Performer and sculptor undertaking activities in the public space, a precursor and leading representative of land art in Central Europe. A key figure of the Polish art scene from her debut in the first half of the 1970s. Since the time of her first productions, such as *Sowing* at the Dziekanka gallery (1972), *Procession* (1974) and *Coming of Greenery* at the Galeria Repassage (1975), her signature has been the use of biological processes of sowing, growth and dying.



fot. | photo by Zdzisław Pacholski

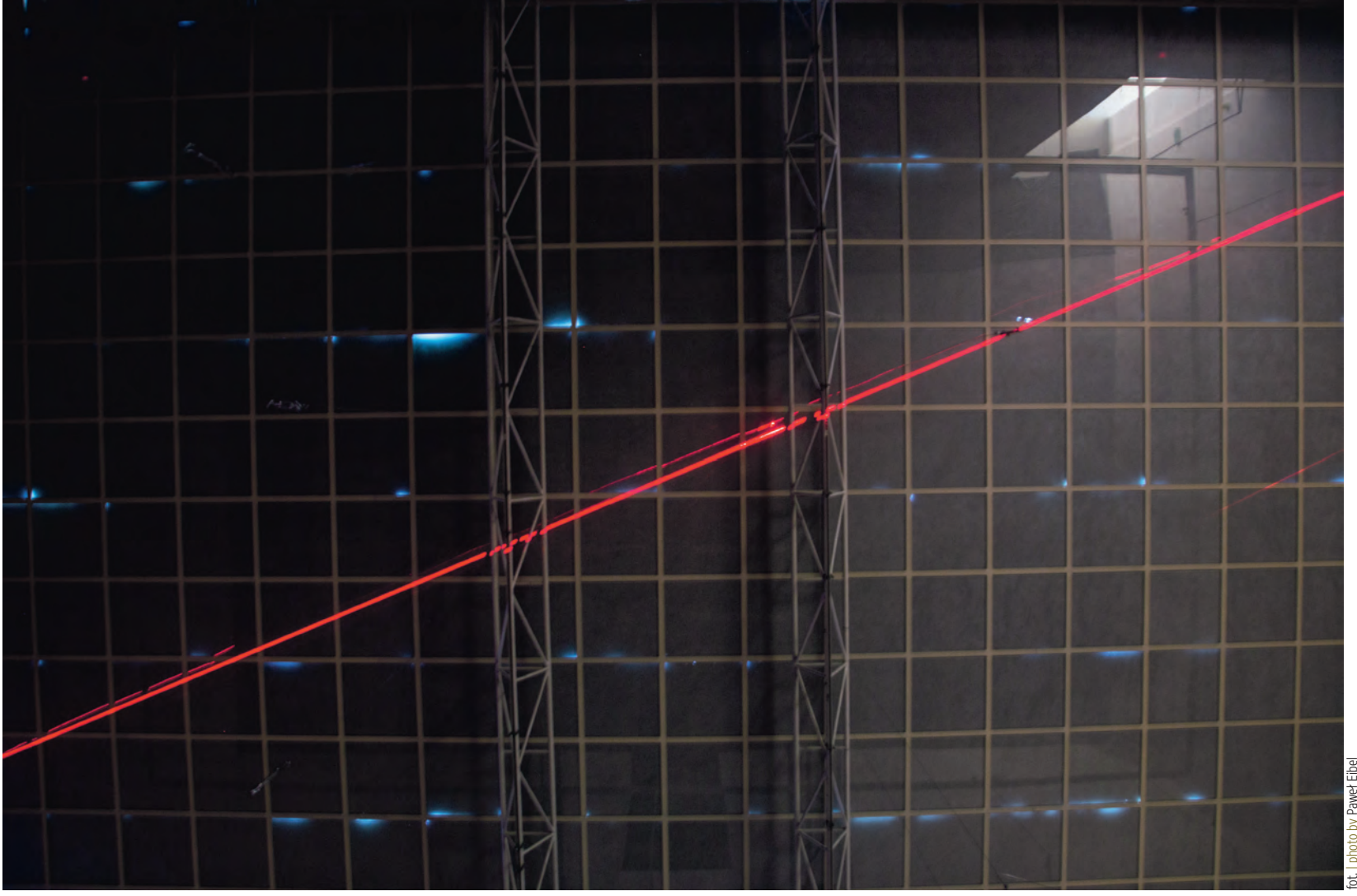


foto. | photo by Paweł Ebel



foto. | photo by Teresa Murak







foto | photo by Teresa Murak



foto | photo by Teresa Murak

Rozczyn, bagno, Murak

Leaven, Swamp, Murak

Per Bj. Boym



foto. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist

W pracach Teresy Murak materialność sztuki i środowiska łączy się z tym, co nieuchwytnie, a wzrost i inne procesy dokonują się na oczach widza. Mit, rytuał i kult to częste punkty odniesienia dla artystki. Przyjrzyć się bliżej jednej z jej prac, która miała swój początek w 1987 roku (i kontynuację w 2016), i spróbuję umiejscowić twórczość artystki w rozległej perspektywie. Mam nadzieję, że dzięki temu wskażę na konieczność tej sztuki w szerszym sensie, chociaż zdaję sobie sprawę, że można ją przedstawić w rozmaitych kontekstach.

Praca wyjściowa nosi tytuł *Rozczyn* (Lillehammer, 1987). Jej kontynuacja polega na przeniesieniu sześciennego wycinka z tej części bagna, w której w 1987 roku miał miejsce performans, na wystawę artystki zorganizowaną w 2016 roku w Zachęcie.

Doświadczenie/eksperyment — metoda

W języku francuskim słowo *l'expérience* ma dwojakie znaczenie. Oznacza zarówno doświadczenie — coś, co można określić jako wynik pewnych działań — jak i eksperyment, czyli zaplanowane działanie, które ma przynieść przewidywany lub nie, jednak z założenia niewiadomy rezultat.

Proces twórczy bazuje na wcześniejszych doświadczeniach i działaniach artysty. Z drugiej strony, jest od nich w pewnym sensie niezależny, ponieważ jego efekt nie może być z góry określony.

Myślę, że warto zachować dwojakie konotacje zawarte w jednym słowie — eksperyment. Jest ono przydatne w próbach określenia procesów, w których wiele dzieł sztuki — w tym prace Murak — pełni rolę katalizatora lub jest ich aktywną częścią. Koncepcja

eksperymentu pomaga także zrozumieć, że przedmiot zainteresowania jest w tym przypadku integralną częścią zachodzącego procesu, a nie czymś, co może zaistnieć tylko w wyniku późniejszego ustalenia — „nawet jeśli daje się określić dopiero po fakcie”¹.

Pracę Murak z rzeźuchą, ziemią, tkaninami itp. można traktować jako rodzaj eksperymentu: „Przez eksperyment rozumiem system działań [fr. *gestes*] podporządkowany pewnej zasadzie i funkcjonujący w warunkach niezależnych od tych działań”².

Koncepcja „systemu działań podporządkowanego pewnej zasadzie” sugeruje, że można o tej metodzie myśleć jako o sytuacji wielokrotnego wyboru, w której każdy może wybrać dowolny system i zasadę. Wolałbym jednak widzieć w niej analogię do eksperymentu matematycznego. Wybór metody ma w sobie coś z konieczności — w danej sytuacji pojawia się element, który przesądza o konieczności wybrania przez artystę (lub matematyka) właśnie tej, a nie innej metody.

Metoda Teresy Murak koncentruje się na ciele jako całości. Całe ciało bierze czynny udział w tworzeniu i przedstawianiu. Pracuje z materią — przede wszystkim organiczną — lub ziemią, albo samo jest obiektem działania. Ziemia jest częścią procesu geologicznego, mieszaną materii organicznej i minerałów. Dlaczego ta metoda jest konieczna?

Lillehammer, 1987

Rozczyn powstał w ramach polsko-norweskiego projektu artystycznego na zalesionym zboczu koło miasta Lillehammer w Norwegii. Byłem w tym czasie dyrektorem tamtejszego Muzeum Sztuki i z zainteresowaniem śledziłem pracę artystów. Teresa Murak

jako pierwsza rozpoczęła przygotowania, przywożąc do Lillehammer porcję zakwasu chlebowego. Planowała wykorzystać element krajobrazu — bagno. W jednej z rozmów podczas trwania projektu w sierpniu 1987 roku artystka mówiła:

„Szukam kolejnego kroku na mojej drodze artystycznej. Bagno rozumiem jako formę pierwotnej materii, pierwotnego istnienia... Kiedy trafiłam do tej części lasu, ucieszyło mnie znalezienie strumienia, który w moim odczuciu zdominował to miejsce. Zaczęłam szukać jego źródła, i wtedy znalazłam bagno. [...] Używam rozczyń chleba jako materiału”³.

Potem opisywała ten proces w następujący sposób: „Pracowaliśmy przez miesiąc o wschodzie i zachodzie słońca na wybranej polanie wśród drzew. Rozczyn powiększał się codziennie. Dodawałam mąki, zdejmowałam wysychające obrzeża. Po miesiącu garść rozczyń w ziemi powiększyła się do średnicy 1 metra, tworząc otwarty krater”⁴.

W ciągu dnia artystka przykrywała to miejsce białym płótnem. Odbływały się tam performanse, podczas których zanurzała ramiona głęboko w bagno⁵, ubrana w białą suknię⁶. Trwało to miesiąc; potem proces został zakończony usunięciem rozczyń z bagna i wystawieniem jego fragmentu w Muzeum Sztuki w Lillehammer, razem z fotografią ukazującą go w całości w pierwotnym otoczeniu, na bagnie.

Sądzę, że warto w tym miejscu opatrzyć komentarzem cztery elementy tej pracy — przed pochYLENIEM SIĘ nad nią jako koniecznym dziełem sztuki. Owe elementy to rola ciała, konotacje bagna, znaczenie rozczyń i garść refleksji na temat performansu.

Kiedy mowa o ciele, chciałbym nawiązać do wzmoczonego zainteresowania ciałem jako organem czucia, obecnego w sztuce przedstawicieli minimalizmu od 1960 roku, a także wcześniej, w latach pięćdziesiątych, w malarstwie artystów takich jak Jackson Pollock i Barnett Newman. Były to początki afirmacji ciała jako czującej całości, wykraczającej poza zdolność doświadczania samymi zmysłami wzroku i/lub dotyku. Teresa Murak w pracy *Rozczyn* posuwa się dalej w posługiwaniu się ciałem. W pielęgnowaniu rozczyń można dostrzec analogię do użycia ciała w praktyce action painting, ale kopanie jest czymś jeszcze innym. Ciało jest ważniejsze. Francuski filozof Michel Serres opisał w 1999 roku doświadczenie alpinisty w sposób, który można odnieść także do tego samego rodzaju doświadczeń w innych środowiskach, w tym przypadku do bagna: „Radosne uniesienie nie wyrasta na gruncie melancholii, ale z bezpośredniego kontaktu ze skałą”⁷. A jeszcze dobitniej jest to ujęte w aforystycznym stwierdzeniu: „Głowa głupia, ciało genialne”⁸. Takie spojrzenie na doświadczenie cielesne jest bliskie mojemu postrzeganiu pracy Murak z 1987 roku.

Bagno ma różnorakie konotacje. Uważa się, że w kręgu religii chrześcijańskiej woda może stanowić odniesienie do Świętej Trójcy⁹. Z kolei w myśli świeckiej woda oznacza źródło życia. W dawnych tekstach chińskich pojawia się pogląd, że to woda i góry pozwalają płynąć życiodajnym siłom. W tym kontekście bagno jawi się jako pierwotne źródło życia, w którym zaczyna swój bieg woda. Jednak źródło życia jest tajemnicze i nieprzewidywalne. Bagienna mgła dała początek licznym opowieściom o duchach i stała się tłem wielu nadprzyrodzonych wydarzeń.

Rozczyn jest od wieków podstawą wypieku chleba. Jako symbolu etyki i rozprzestrzeniania się idei używano go zarówno w pozytywnym, jak i negatywnym znaczeniu. To drugie opiera się na założeniu, że zakwas poprzez proces fermentacji żyta powoduje zepsucie materii, z którą się styka. Z drugiej strony, przyspiesza fermentację w szaleńczym rozroście, który może się kojarzyć pozytywnie z przekazywaniem pożądanych wartości — lub negatywnie w przypadku rozprzestrzeniania się zjawisk niepożądanych. Myślę o rozczyń jako o obrazie metamorfozy, która polega na zmianie wywołanej przez samą styczność z czymś i tworzeniu się nowych konstelacji. Właściwości rozczyń rozprzestrzeniają się na czystą materię i zmieniają ją. Ta zmieniona postać może okazać się lepsza i przydatna. Rozczyn to niezależny i niewidzialny sprawca.

Performans w lesie

Cały proces pielęgnowania rozczyń i codziennej opieki nad nim można traktować jako akt poświęcenia, odzwierciedlający zaangażowanie w pracę i w proces. Giorgio Agamben twierdzi, że słowo *devotio* pochodzi od praktyki, polegającej na złożeniu bogom ofiary z siebie samego przez dowódcę w celu zapewnienia armii zwycięstwa w bitwie. Potem termin ten stopniowo stawał się coraz bardziej związany z kultem i wewnętrznym stanem, który towarzyszy czynnościom z nim związanym¹⁰.

Performans realizowany w lesie przez ubraną w białą suknię artystkę przywodzi na myśl praktyki związane z kultem i liturgią. Podobieństwo polega na tym, że aktor takiego oficjum nie może przerwać swoich działań mimo dokuczliwości komarów czy niewygodny odczuwanej w kontakcie z mokrym, błotnistym podłożem; działanie musi zostać doprowadzone do końca niezależnie od warunków. Aktor to artysta, ale jednocześnie jego rola wydaje się ważniejsza niż on sam. Zgodnie z poglądami Agambena na czynności związa-

ne z liturgią takie warunki gwarantują skuteczne działanie: „W rzeczywistości liturgia nie ma w sobie nic z tajemnicy, do tego stopnia, że można by wysunąć tezę przeciwną — że liturgia łączy się z najbardziej radykalnym przykładem praktyki nastawionej wyłącznie na skuteczność. W tym sensie tajemnica liturgii jest tajemnicą skuteczności. [...] Jest ona skuteczniejsza niż jakiegokolwiek zwyczajne ludzkie działanie, ponieważ działa *ex opere operato* — niezależnie od cech jednostki, która wykonuje czynności”¹¹.

Ten rodzaj performansu podejmuje próbę przełamania granic ideologicznych obwarowujących działanie jednostki, wskazując na model łączący rolę jednostki i ogółu.

Konieczność Rozczyń

Miasto Lillehammer leży na północnym brzegu największego jeziora w Norwegii, Mjøsa. (Strumień z bagna, które stało się częścią *Rozczyń*, wpada właśnie do Mjøsa). Od początku XIX wieku wraz z rozwojem przemysłu, rolnictwa i gospodarstwa domowego zwiększało się zanieczyszczenie jeziora. W latach siedemdziesiątych XX wieku sytuacja wymknęła się spod kontroli: doszło do skażenia wody pitnej, ryby zdychały, a glony zagrażały wielu żyjącym w jeziorze organizmom. Opracowano i wdrożono wielki plan „ratowania” jeziora — w latach 1973–1982 wprowadzono restrykcyjne przepisy przeciwko zanieczyszczaniu wody, opracowywano nowe produkty i sposoby oczyszczania wody. Jezioro stało się jednym z najczystszych w Norwegii. Jednak nie oznacza to zakończenia walki — w 2016 roku rozpoznano nowe źródła zanieczyszczenia. A Mjøsa to przecież tylko niewielki zbiornik w skali świata pełnego zagrożeń dla ludzi i różnych elementów środowiska.

Postawa krytyczna wobec dominujących tradycji myślenia *per se*, myślenia o środowisku i działaniach człowieka była ważnym czynnikiem wykształcenia się w latach sześćdziesiątych praktyki artystycznej określanej jako land art lub sztuka ziemi. Stanowiła też ważny punkt odniesienia dla Teresy Murak i innych artystów jej pokolenia. Robert Smithson zmierzył się z tą problematyką w 1969 roku, kiedy postulował równość materii i myśli zamiast koncepcji „albo, albo” lub trwałego określenia dominacji jednego z elementów tego układu¹². Rozumiem tę propozycję jako próbę podważenia sposobu myślenia, który dokonuje podziału pomiędzy „mną” (człowiekiem) jako podmiotem i resztą świata jako przedmiotem („moich”, naszych działań). „Moja” zdolność łączenia, czyli wartościowość, zależy od zdolności tworzenia wiązań wszystkich innych bytów. Myślę, że bogactwo i radość życia, chęć życia, zależą od liczby tych połączeń.

Rozczyn to praca głęboko osadzona w tym kontekście. Niesie ze sobą ducha współpracy pomiędzy artystą, rozczyńem i bagnem, a granice między podmiotem i przedmiotem stopniowo ulegają zatarciu. Przy tym widoczny jest tu nacisk na oficjalny, skuteczny przekaz społeczny.

Dzieło Murak, moim zdaniem, ma wiele do zaoferowania w szerszym kontekście poszukiwania nowych sposobów czucia i myślenia. Wystawienie zakwaszonego fragmentu bagna w muzeum jest przypomnieniem pracy, a przy tym odbywa się w scenarii innego, słabszego kultu — na wystawie sztuki. Czy tutaj bagno wciąż ma coś do przekazania? Mimo że zostało poskromione i przycięte do stabilnej i bezpiecznej formy szczęścianu? Czy rzeczywiście taka forma, dopasowana do dominujących wzorców kulturowych, ułatwi kontakt z bagnem?

Michel Serres wysuwa tezę, że historyczny okres dominacji procesów uprzedmiotowienia, na które to zjawisko odpowiedział Robert Smithson, i przeciwko któremu prowadziła działania eksperymentalne Teresa Murak, dobiega końca. Skończy się przyzwolenie na ignorowanie liczby możliwych połączeń jako rzekomo nieistotnej dla naszego funkcjonowania. *Rozczyn* to konieczny eksperyment; jego metoda jest konieczna — musi zostać wypróbowana na drodze dążenia do zmiany utartego schematu opartego na podziale podmiot–przedmiot. Michel Serres tak opisuje ten proces tworzenia nowego paradygmatu: „[...] z jednej strony — podmiot, pojedynczy lub zbiorowy, królewski; z drugiej — bierne i bezwolne przedmioty, zredukowane do kilku wymiarów przestrzeni, czasu, masy, energii i mocy, prawie nagie, obnażone i pozbawione krwi. Ta droga poznania — naiwna, upraszczająca, nieugięta i niewyobrażalnie okrutna — przychodzi nam dziś łatwo. Hegemonia nauk określanych jako ścisłe, uznawanych za obiektywne, zmierza ku końcowi. Przed nami zmiana paradygmatu”¹³. ●●●

1 „Jeśli jest częściowo zależny od sytuacji, jest również częściowo od niej niezależny, jako że wynik zastosowania metody może być określony dopiero po fakcie; to właśnie nazywam eksperymentem matematycznym [*l'expérience mathématique*]”. Goldhammer tłumaczy *constaté dans son accomplissement* jako „określone dopiero po fakcie”, co jest poprawne, jednak zatracca coś z immanentnych cech procesu, które Cavallès stara się opisać. Uzyskana niezależność charakteryzuje proces, a nie rezultat wtórnego określenia — nawet jeśli daje się określić dopiero po fakcie”. Knox Peden, *Spinoza Contra Phenomenology: French Rationalism from Cavallès to Deleuze*, Stanford University Press, Redwood City 2014, s. 44 (e-book, wersja na Kindle).

2 Jean Cavallès, Albert Lautman, *La pensée mathématique* (1946), w: *French Philosophy since 1945*, red. Étienne Balibar, John Rajchman, Anne Boyman, Free Press, New York 2011, cyt. za: Knox Peden, op. cit., s. 44.

- 3 6.08.1987, *Art–Nature. Nature–Art. Documentation from Polish Norwegian Art Project 1987*, Lillehammer, Lillehammer 1989, s. 18.
- 4 *Outside in / Inside out*, kat. wyst., Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2010, s. 126.
- 5 „Niesamowitym przeżyciem było dotknięcie wnętrza tego bagna, jego pierwotna czystość, którą odczułam, sięgając w głąb na długość ręki”. Teresa Murak, cyt. za: Andrzej Kostołowski, *Intymność ujawniona*, w: *Teresa Murak*, kat. wyst., Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 1998, s. 26.
- 6 Zob. dokumentacja fotograficzna w *Art–Nature. Nature–Art...*, op. cit., s. 100.
- 7 Michel Serres, *Variations on the Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015, s. 152–153 (e-book, wersja na Kindle).
- 8 *Ibidem*, s. 112.
- 9 „Woda w działaniach Teresy Murak ma religijne konotacje, symbolizuje Ducha Świętego, Źródło, Strumień. Woda odnosi się do Ducha Świętego”. Marta Ryczkowska, *Teresa Murak: Osłony*, w: *Teresa Murak*, kat. wyst., Galeria Labirynt, Lublin 2012, s. 19, przyp. 13.
- 10 Giorgio Agamben, *Opus Dei: An Archaeology of Duty*, Stanford University Press, Redwood City 2013, s. 103 (e-book, wersja na Kindle).
- 11 *Ibidem*, *Preface*, s. nb.
- 12 „Jednak myśl i materia zawsze współdziałają. Czasem praca istnieje tylko dla myśli, a czasem tylko dla materii; w ten sposób powstają prace z materii inspirowane myślą i prace z myśli inspirowane materią. [...] Materia jest aluzyjna, nieuchwytna jak myśl; obie są w pewnym sensie niewytłumaczalne, niepoznawalne”. Robert Smithson has been interviewed in Rome by Achille Bonito Oliva, „Domus” 1969, nr 481, cyt. za: *Robert Smithson in Vancouver*, red. Grant Arnold, kat. wyst., Vancouver Art Gallery, Vancouver 2004, s. 12.
- 13 Michel Serres, *Biogea*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015, s. 342–349 (e-book, wersja na Kindle).

Teresa Murak’s work has situated itself in the realm where the materiality of art and environment is approaching the indiscernible, where growth and processes are demonstratively visible and where the labels ‘mythical’, ‘ritual’, and ‘cult’ are frequently used.

I will look closely at one of her works, which started in 1987 (with a follow-up in 2016), to try to situate the work in a wider realm. Hopefully, this could be helpful in underlining the necessity of her work in a broader sense, although I am aware that her work could be presented in totally different contexts.

In her oeuvre the work is called *Leaven* (Lillehammer, 1987). The follow-up consists of taking a cube out of that part of the swamp in Norway where the 1987 work took place and moving this cube to Zachęta — National Gallery of Art to present it in Murak’s exhibition in 2016.

Experience /Experiment — Method

In French, the word *l’expérience* has a twofold connotation of both experience — something to sum up as a result of actions — and experiment — planned actions with a guessed or not guessed, but in principle an unknown result.

A creative artistic process stands on the shoulder of, builds on, previous artistic processes. Still it is in a sense independent of the earlier processes, in that the result cannot be determined in beforehand.

I think it would be useful to keep the twofold connotation in the one word — experiment. It helps to define processes that many artworks — including Murak’s — participate in or create. It also can make it clearer that the core of what is summed up is an integral part of the actions taking place, not something that belongs to a later determination — ‘even if it is discerned only retrospectively’¹.

Murak’s works with cress, earth, textiles, etc. can be treated as this kind of experiment: ‘By “experiment” [*l’expérience*], I mean a system of actions [*gestes*] governed by a rule and submitted to conditions independent of these actions.’

With a ‘system of actions governed by a rule’ as the method, one can be tempted to think of a multiple-choice-situation, in which you can choose whatever system and rule you like. However, here I would also prefer to see a parallel to the mathematical experiment. There is something necessary behind the method chosen. There is something in the actual situation that will disclose the necessity for the artist (or the mathematician) of trying out just this method.

Teresa Murak’s method focuses on the body as a whole, which is active in creating and presenting. And the whole body is working with — or being worked upon — mostly organic material or earth matter; earth: this part of a geological process being a mixture of organic material and minerals. Why is this method necessary?

Lillehammer, 1987

The work *Leaven* was produced during a Polish-Norwegian Art project in a forest on the hillside outside of the town of Lillehammer, Norway. I was at that time director at the Lillehammer Art Museum and I followed the artists’ works with interest. It was Teresa Murak who took an early initiative to this project, and she arrived at Lillehammer carrying with her a lump of leaven, a sourdough. Her plan was to use a swamp in the landscape. In a conversation in August 1987, during the project, she said: ‘I am searching for a new step in my artistic development. . . . I see the swamps as a form of primary matter, of primary existence . . . When I came to the place in the woods. I was glad to find a stream there that I felt dominated the place. I started to search for the sources of the stream and then I found the swamp. . . . I am using leaven as a material.’

Later she described the process in these words: ‘We worked for a month at dawn and at dusk in a chosen forest meadow among the trees. The sourdough grew every day.

I added flour and removed the outer rim. Within a month the sourdough in the soil grew to 1 m in diameter creating an open crater.’

She covered the place with a piece of white linen when she left it for the day; and she did performances, including digging her arms deep into the swamp, dressed in a white robe. This happened during the month and at the end of the process when the leaven was removed from the swamp. The rest of the leaven was exhibited in Lillehammer Art Museum together with a photograph of the full grown leaven in the swamp.

I hope it is fruitful to give some more elaborate comments on four elements in this work, before trying to grasp it as a necessary artwork. The four elements are: the role of the body, the connotations of the swamp, the importance of the leaven and some thoughts about the performance.

Talking about the body, first I would like to remind you about the extended interest in the whole body as a sensory organ that was propagated and demonstrated by the so-called minimalist art starting in 1960, and before that in the paintings of among others Jackson Pollock and Barnett Newman in the 1950s. This, however, seems to me as a beginning, an affirmation of the power of sensing with the whole body, not just sensing with the sight and/or the touch. Murak’s use of the body in *Leaven* goes a bit further. The caring of the leaven could be seen as a parallel to the use of the body in action painting, but the digging is something else. The body is more important. The French philosopher Michel Serres describes in 1999 a mountaineer’s experience, but as an experience of a kind that could be experienced in other surrounding as well, in our case the swamp: ‘Jubilant exultation does not emerge from melancholy, but from immediate contact with the rock.’ And even stronger in an aphorism-like statement: ‘Head, stupid; body, brilliant.’ This is an evaluation of bodily experience that is closer to how I experienced Murak’s work in 1987.

The swamp has many connotations. It has been noted that water in a Christian religious setting can be treated as referring to the Holy Trinity. In a more secular view water is also seen as the source of life. Scientists are looking for water in the universe to find signs of life. In old Chinese texts one can read that the mountains and the water let the forces of life stream. The swamp is in all this thinking a primeval source of life, where the water comes from. But the source of life is mysterious, not predictable. The fog on the moor has given rise to many ghost-stories and been the background for many tales of revelations.

The leaven has an age-old tradition in bread making. As an image of ethics and spreading of ideas it has been used both in a negative and positive sense. The negative consist in that the leaven corrupts its original material, the process of fermentation of the rye. On the other hand leaven spreads the fermentation relatively fast; this image of fast spreading, wild diffusiveness, is a positive image when positive attitudes are being transmitted, but negative when it comes to the opposite. I like to think of the leaven as an image of metamorphoses, something creates changes to something else by infection, by making new constellations. What once was pure becomes infected and new. And this new could be good and useful. The leaven is an independent and secret agent.

Performance in the woods

The whole process of tending the leaven, carefully cultivating it day for day, can be seen as an act of commitment, expressing devotion to the work and the process. Giorgio Agamben claims that the origin of the word *devotio* and the praxis associated with it is the commander who consecrate his own life to the gods to obtain victory in a battle; and that the term is gradually transformed both into describing cultic activity and the interior attitude with which it is carried out.

Murak’s performance in the woods, in a white robe, discloses affinity to cultic activity and liturgical praxis. As these it is an official action; the actor carries it out in spite of nuisance from the mosquitos and the wet and dirty ground as if it is decided independently of the actual situation. The actor is the artist, but at the same time a role and the role is treated as more important than the individual. This character — and here I follow Agamben’s reasoning on liturgical actions — gives the performance effectiveness: ‘The liturgy is, in truth, not very mysterious at all, to the point that one can say that, on the contrary, it coincides with perhaps the most radical attempt to think a praxis that would be absolutely and wholly effective. The mystery of the liturgy is, in this sense, the mystery of effectiveness . . . It is more effective than any ordinary human action because it acts *ex opere operato*, independently of the qualities of the subject who officiates it.

This kind of performance tries to break down ideological boundaries surrounding the individual subject performing, pointing towards an image combining the roles of the individual and the common.



foto: | photo by Per Erik Fonkalsrud

The necessity of *Leaven*

Lillehammer is a town at the northern end of the biggest lake in Norway, Mjøsa. (The water from the swamp of Murak's *Leaven* ends up in Mjøsa.) Starting in the 1800s, the pollution of the lake was growing in pace with the scientific progress of industry, agriculture and family household. In the 1970s the situation was out of control, the drinking water was infested, the fish died and the algae threatened many types of life. A big plan was developed and realised to 'save' the lake, from 1973 through 1982 restrictions were imposed, new products were developed and new ways of treating polluted water were established. The lake became one of the cleanest in Norway. But this fight has no end, in 2016 new sources of pollution has been identified. And Mjøsa is just a small lake in a world where humans and other phenomena in the environment are threatened.

A critical attitude towards the dominating traditions of thinking *per se*, of thinking of the environment, of thinking about human actions was an important part of the beginning of the art praxis called earth-art or land-art in the 1960s, an important background for Teresa Murak and other artists of her generation. The artist Robert Smithson struggles with this situation in 1969 and tries to formulate a platform where matter and mind are being postulated as 'equal', not an idea of *either/or* or an idea of a permanent dominating part. I see this as an approach that weakens the way of thinking operating with a clear and undisputable idea of me (or the humans) as subjects and the rest as objects (for me, for us). The combining powers, the valences, of me are dependent on the combining powers of everything else. I think that the richness and joy of life, the desire for life, depends on this multitude.

Leaven is a work that belongs in this context; it brings with it a feeling of cooperation, of combining powers between the artist, the leaven and the swamp, where the borders between subject and object gradually dissolve; and it is presented with an insistence on the official, the social effective transmission.

In a broader context of discovering new ways to feel and think, I find a confrontation with the work has a lot to offer. The presentation of the infected cube from the swamp in the museum is a reminder of the work; and it is presented in another, however weaker, cultic scene: the art exhibition. Will the swamp still have something to say? Although it is tamed and has got this stable, reassuring, cubic form? Will it be easier for many to communicate with the swamp in this form, given the dominant cultural attitudes?

Michel Serres proposes that a historical period dominated by the process of objectivising, which Robert Smithson reacts to, and which Teresa Murak makes experiments against, is coming to an end. We will no longer accept to be treated as if the amounts of valences do not have importance. *Leaven* is a necessary experiment; the method of *Leaven*

is a necessary method, one that has to be tried out, when the perspective is to try to change the petrified subject/object prison. This is a process of creating a new paradigm that Michel Serres describes like this: '... on one side, this subject, personal or collective, royal; on the other, the passive and submissive objects, reduced to a few dimensions of space, time, mass, energy and power, almost naked, undressed, bloodless. Simplistic and naive, implacable, of an unparalleled cruelty, this way of knowing accompanied fields of knowledge that today we find easy: the sciences said to be hard, objective, whose royal supremacy, until recently uncontested, is drawing to an end. We are changing paradigm.' ●●●

- 1 'If it is dependent on that situation in part, it is also to a certain extent independent of it, in that the result of applying the method can be determined only after the fact. That is what I mean by a mathematical experiment [*l'expérience mathématique*].' Goldhammer translates *constaté dans son accomplissement* as 'determined only after the fact', which is idiomatically justified but loses something of the immanent quality of the process that Cavallès is attempting to describe. The achieved independence is internal to the process, not the result of a retrospective determination — even if it is discerned only retrospectively.' Knox Peden, *Spinoza Contra Phenomenology: French Rationalism from Cavallès to Deleuze*, Redwood City: Stanford University Press, 2014, p. 44 (Kindle edition).
- 2 Jean Cavallès, Albert Lautman, 'La pensée mathématique' (1946), quotation from *French Philosophy since 1945*, ed. Étienne Balibar, John Rajchman, Anne Boyman, New York: Free Press, 2011, cited in Peden, p. 44.
- 3 6 August 1987, in *Art–Nature. Nature–Art Documentation from Polish Norwegian Art Project 1987*, Lillehammer, Lillehammer 1989, p. 18.
- 4 In *Outside In / Inside Out*, exh. cat., Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 2010, p. 126.
- 5 'It was an incredible experience to touch the interior of this swamp, to stick the hand up to the armpit and feel its primeval purity.' Teresa Murak, cited in Andrzej Kostołowski, *Intimacy Revealed*, in *Teresa Murak*, exh. cat., Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 1998, p. 26.
- 6 See photo documentation in *Art–Nature. Nature–Art...*, p. 100.
- 7 Michel Serres, *Variations on the Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015, p. 152–153 (Kindle edition).
- 8 *Ibid.*, p. 112.
- 9 'Water in Murak's work has religious connotations, it symbolises the Holy Spirit; *Źródło. Strumień. Woda* [Source. Stream. Water] refers to the Holy Trinity.' Marta Ryczkowska, *Teresa Murak: Revelations*, in *Teresa Murak*, exh. cat., Lublin: Galeria Labyrinth, 2012, p. 30, note 28.
- 10 Giorgio Agamben, *Opus Dei: An Archaeology of Duty*, Redwood City: Stanford University Press, 2013, p. 103 (Kindle edition).
- 11 *Ibid.*, 'Preface', n.pag.
- 12 'But mind and matter are always interplaying and sometimes the work exists only for the mind and sometimes only for the matter, so that you have some works that is matter informed by the mind, and other work that is mind informed by the matter... Matter is allusive, fugitive as the mind, both matter and mind are in a sense inexplicable, unknowable.' Robert Smithson has been interviewed in Rome by Achille Bonito Oliva, *Domus*, no. 481, 1969, cited in *Robert Smithson in Vancouver*, ed. Arnold Grant, exh. cat., Vancouver: Vancouver Art Gallery, 2004, p. 12.
- 13 Michel Serres, *Biogea*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015, p. 342–349 (Kindle edition).

Lillehammer, marzec 2016

s. 14
Zobaczenie, Lillehammer, sierpień 2015

Lillehammer, March 2016

p. 14
Seeing, Lillehammer, August 2015