

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Rzeźby

ROZPRAWA DOKTORSKA

Roślina jako *ready made* w wybranych aspektach
sztuki współczesnej i arteterapii

mgr Anna Maria Brandys

Promotor:
prof. dr hab. Andrzej Banachowicz prof. zw. UAP

Promotor pomocniczy:
dr hab. Igor Mikoda prof. UAP

Recenzenci:
dr hab. Paulina Komorowska-Birger
dr hab. Renata Jackowiak

.....

Podpis promotora

prof. dr hab. Andrzej Banachowicz prof. zw. UAP

Spis treści

Przedmowa	7
Rozdział 1	
Roślina jako podmiot w aspekcie sztuk wizualnych	11
Rozdział 2	
Roślina w ujęciu terapeutycznym i fitoterapeutycznym	33
Rozdział 3	
Z kronik życia roślinnego	47
Konkluzje	71
Podziękowania	77
Spis ilustracji	79
Bibliografia	83
Załączniki	85

Przedmowa

Od wciąż żywego w mojej pamięci dnia w końcu 2015 roku, gdy za zgodą Rady Wydziału Rzeźby i Działań Przestrzennych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu zostałam pracownikiem naukowym z rozpoczętym przewodem doktorskim, w moim życiu dokonało się wiele przemian. Wszystkie te przeobrażenia miały — i mają — niebagatelny wpływ na niniejszą pracę; nie sposób jednak każdej z nich uwzględnić we wstępie do niej.

Gdy po urlopie rodzicielskim, w maju 2018 roku, wróciłam do aktywnej pracy zawodowej, niemalże co dzień zasiadałam od nowa do pisania teoretycznej pracy doktorskiej, ale zawsze czułam, że płynące ze mnie słowa są zarówno niesatysfakcjonujące merytorycznie, jak i nieautentyczne. Przed wyjściem z pracy usuwałam więc plik albo go nie zapisywałam i przez wiele miesięcy nie mogłam przełamać oporu wobec białej „kartki” w programie Word. Irracjonalne zachowania nie są dla mnie typowe, zawstydzanie sobą wzrastało więc proporcjonalnie do liczby utraconych świadomie i z premedytacją fragmentów dysertacji.

Zaczęłam nawet podejrzywać, że z roli arteterapeuty, w którą wchodzę, gdy łaskawy los od czasu do czasu rzuci mi godne wyzwanie, powinnam zrezygnować i przyjąć raczej identyfikator klienta. Trwałam w tym dziwnym stanie, próbując go zaakceptować i pogodzić się z myślą, że być może nigdy nie zamknę przewodu. Pewnym ukojeniem były dla mnie wnikliwe, choć niestety zbyt rzadkie, rozmowy z moją ówczesną promotorką — prof. zw. UAP dr hab. Danutą Mączak — która była przekonana, że to zadanie się powiedzie. Używając typowego dla tego okresu życia wehikułu znaczeń, pozwolę sobie użyć następującej metafory: jej wiara we mnie była jak syrop na kaszel albo witaminy na odporność, do których nakłaniałam moją córkę tylko po to, aby znów wróciła do miejsca, gdzie w towarzystwie sobie podobnych istot przez kilka godzin dziennie będzie mogła robić „hop, hop” i „am, am”, a ja w dalszym ciągu nie będę zapisywać plików i zajmować się zacytowanymi, lecz pobocznymi zadaniami związanymi z obroną przeze mnie drogą zawodową.

Kiedy zasiadłam, przestraszona i niepewna kierunku poszukiwań twórczych, przed gremium Rady Wydziału, byłam całkowicie przekonana, że doktorat jest mi nie tylko potrzebny, ale nawet niezbędny do życia, i że w sposób naturalny stanowi kolejny krok w kierunku

wybranej przeze mnie kariery. Wcale nie stan błogosławiony, a potem uroki i trudy macierzyństwa zmieniły mój stosunek do rozprawy doktorskiej, a może nawet szerzej — całej pracy naukowej. Dzięki przerwie od tejsze odkryłam coś, co przeczuwałam już podskórnym, lecz czego nie potrafiłam czy też nie miałam odwagi zwerbalizować. Dystans, którego nabrałam w okresie nieobecności, uzmysłowił mi, jak nierealne jest to, nad czym się pochylałam w pracy, jak bardzo staje się to powtarzalne, przewidywalne, wsobne — z każdą kolejną barwioną próbką — i jak bardzo trzeba być „kreatywnym”, aby, bazując stale na tym samym materiale badawczym, znajdować w tym spełnienie twórcze i naukowe. Co więcej — jak bardzo brakuje mi tam człowieka! Istoty ludzkiej, odbiorcy pracy — jako zwierciadła, w którym można przeglądać rezultaty badań i z satysfakcją odkrywać, że zmagania te mają sens, być może bowiem czynią czyjeś życie lepszym, lżejszym, pozbawionym mniejszego bólu bądź po prostu wreszcie ciekawszym i ładniejszym, gdyż od tkanin użytkowych wymaga się estetyki i funkcjonalności. Czas, który spędziłam poza placówką, uzmysłowił mi, że praca w charakterze naukowca teoretyka nie daje mi satysfakcji. Spełniam się w działaniu, czynnym akcie twórczym, czyli albo w samym barwieniu, albo pozyskiwaniu surowca roślinnego i uczeniu tego innych ludzi. Zmagania z teoretyczną częścią pracy doktorskiej są dla mnie równie mozolne i trudne jak inne opracowania naukowe na potrzeby konferencji czy seminarium, dają jednak nadzieję, że tym razem ta praca naukowa, tj. dysertacja, ma jednak jakiś sens i przysparza chociaż mnie samej satysfakcji, bo w przeciwnym razie żał był jej świadkiem.

Powodów, dla których ładnych parę lat temu na temat swojej dysertacji wybrałam zagadnienie „roślina jako *ready made* w wybranych aspektach sztuki współczesnej”, jest kilka. Trudno mi zdecydować, który z nich odgrywa kluczową rolę i staje się czynnikiem dominującym, ale z pewnością wszystkie w znaczącym stopniu wpłynęły na to, kim jestem jako artystka. Tezą, którą chciałabym więc postawić, a na dalszym etapie pracy obronić, jest mianowicie twierdzenie, że artyści — tak samo jak przedstawiciele innych profesji i po prostu jako ludzie — potrzebują roślin, aby dzięki nim doświadczyć pozaantropocentrycznego spoglądania na Innego, szerzej — na inne istnienia, a tym samym stać się jeszcze wrażliwszym na otoczenie. Zyska dzięki temu również odbiorca, który w kontakcie z dziełem dostrzeże zjawiska czy zagadnienia, nad którymi nie nawykł się zastanawiać. Zagadnienie to jest dla mnie wciąż na tyle frapujące i ważne, że mam nadzieję, iż zdołam przełamać opór wewnętrzny i przenieść Czytelnika w kolejne wątki narracji, w których będę ukazywać, dlaczego roślinność jest ważna zarówno dla świata sztuki, jak i dla arteterapii, niezwyklej dziedziny nauki.

Praca ta spełnić powinna wszelkie wymogi, jakie stawia się pracy naukowej. Pomimo wszelkich prób zachowania obiektywnego myślenia pozostanie ona naznaczona osobistymi doświadczeniami, a tym samym uwarunkowana zdarzeniami, które miały miejsce w moim życiu. Skupię się zatem przede wszystkim na faktach naukowych, aby stworzyć rzetelną analizę zjawiska, do którego doszło w ostatnich dziesięcioleciach, a które polega na zmianie funkcji pełnionej w sztuce współczesnej przez roślinę. Aby dokładnie je zbadać i zrozumieć,

„dlaczego artyści hodują rośliny”¹, konieczne będzie odwołanie do przeszłości i podsumowanie, jakie funkcje pełniła flora w minionych epokach.

Gdy podczas rozmów z ludźmi zajmującymi się sztuką zawodowo oraz z osobami nią zainteresowanymi opowiadałam, czego dotyczyć będzie moja dysertacja, najczęściej słyszałam, że artyści sięgają po żywe rośliny nie z jakiegoś głębszego powodu, ale dlatego, że po prostu nie potrafią już namalować/wyrzeźbić/odtworzyć roślinności tak, aby imitowała rzeczywistość w satysfakcjonującym ich stopniu. Odpowiedź ta bardzo mnie bawi, a jednocześnie niezmiernie smuci. Podążając tym tokiem rozumowania, musielibyśmy powiedzieć mniej więcej tyle, że artyści współcześni tworzą instalacje bądź performance nie dlatego, iż ten środek wyrazu plastycznego jest dla nich odpowiedni i daje najlepsze możliwości ekspresji, ale dlatego, że nie potrafią już rzeźbić, malować czy fotografować. Daleka więc jestem od takiego upraszczania motywacji twórcy, co więcej — jestem głęboko przekonana, że artyści celowo używają roślin jako obiektów *ready made*, a nie kierują się jedynie wygodnictwem bądź chęcią zakamufłowania własnych niedoborów.



Ryc. 1, 2. *Fontanna* Marcela Duchampa oraz współczesna street-artowa wariacja na temat słynnego dzieła powstałego z ceramicznego pisuaru.

Kluczowe dla tej pracy będzie doprecyzowanie pojęcia *ready made*. Oczywiście nie jest to słowo owiane tajemnicą. Termin bowiem należy wprowadzić do języka branżowego, ale pojawił się w środowisku artystycznym już na początku XX wieku. Po raz pierwszy użył go Marcel Duchamp. Choć przed *Fontanną* Duchamp stworzył już kilka dzieł o charakterze *ready made*, dopiero ona weszła na trwałe do popkultury, ona też sprawiła, że termin się upowszechnił. Zwrot *ready made* pisany będzie zawsze kursywą, ponieważ stanowi zapożyczenie z języka angielskiego. W środowisku artystycznym jest terminem powszechnie znanym, ale dla klarowności niniejszego wywodu przytoczę jego definicję ze *Słownika języka polskiego*: „*Ready made* to fabryczny przedmiot podniesiony do rangi sztuki przez artystę”.

¹ Tytuł eseju Anny Markowskiej opublikowanego na łamach czasopisma „Quart” w 2011 r. (nr 2, s. 86–102).

Słownik podaje ponadto: „*Ready made* to termin opisujący przedmiot stanowiący dzieło sztuki lub będący częścią dzieła sztuki, który został utworzony z przedmiotu codziennego użytku lub z odpadków. Użycie takiego przedmiotu w kontekście innym niż ten, do którego został przeznaczony, nadaje mu inny sens”².

Na podstawie tych definicji możemy wnioskować, że *ready makes* powstają zawsze z przedmiotów użytkowych, wytworzonych np. przez maszynę. Pozwalam sobie jednak rozszerzyć zakres znaczeniowy tego terminu, aby go zastosować w odniesieniu do roślin, mimo że nie powstają one w wyniku żadnych zaprojektowanych przez człowieka procesów produkcyjnych. Dlaczego? Otóż roślina rodzi się/powstaje jako wynik działania niezwykle skomplikowanej maszynerii, która pierwotnie należy do Przyrody. To jej naturalny system zależności, podobny do rytmu pracy w fabryce, owocuje zaistnieniem roślinności. Idąc tym tokiem rozumowania, można uznać, że rośliny, podobnie jak przedmioty użytkowe, produkowane są masowo przez mechanizm, na który człowiek nie ma aż tak dużego wpływu jak na urządzenia służące do masowej produkcji towarów. U źródła istnienia fabryk, a więc i wszelkich przedmiotów użytkowych, stoi nie-sztuczna inteligencja. W przypadku roślin jest zupełnie inaczej. Istnieją one niezależnie od ludzkiej woli i, choć działalność człowieka ma na nie znaczny wpływ już od dziesiątek tysięcy lat, to nie udało mu się nad nimi zaplanować całkowicie. Na szczęście! Dzięki temu bowiem wciąż możemy korzystać z dobrodziejstw Natury — nie tylko jako twórcy, ale przede wszystkim jako gatunek ludzki.

² <http://sjp.pwn.pl/sjp/ready-made;2573520.html> (dostęp 5.02.2016 r.).

ROZDZIAŁ I

Roślina jako podmiot w aspekcie sztuk wizualnych

Na wstępie tego rozdziału pragnę podkreślić, że jego temat nakreślony jest dość zwięźle. Nie jest bowiem moim celem pogłębiona analiza z zakresu historii sztuki, a jedynie przedstawienie kontekstu zagadnienia z czasów, zanim „artyści zaczęli hodować rośliny”. Podobnie jak w przypadku innych tendencji z obrębu sztuk wizualnych, nie zajęli się tym bez przyczyny; co więcej, działanie to miało głębokie fundamenty w sztuce epok minionych.

Punktem wyjścia do prześledzenia bogatej historii motywów florystycznych w sztukach wizualnych niech będzie ten moment na osi dziejów, od którego przeważnie rozpoczyna się opowieść o potrzebie tworzenia. Choć na malowidłach naskalnych dominowały sceny myśliwskie, historycy sądzą, że pewne fragmenty roślin miały specjalne znaczenie — magiczne właściwości przypisywano np. korzeniom. Uważano je za amulety i talizmany chroniące przed złymi mocami. Jaskiniowcy nosili je jak biżuterię. Z czasem zaczęli odwzorowywać ich kształty w celach dekoracyjnych. Za pierwszy powtarzający się motyw dekoracyjny uznaje się tzw. ornament sznurowy, ale wraz z rozwojem cywilizacyjnym wzbogaciła się też ornamentyka.

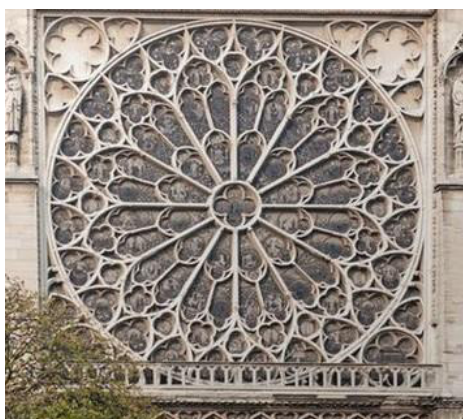
W czasach babilońskich oraz w kulturze starożytnego Egiptu formy roślinne były już wysoce popularne; z motywów florystycznych wyróżniały się przede wszystkim liście palmowe bądź kwiaty lotosu. Sztuka zdobienia zyskała jeszcze bardziej dzięki kolejnym starożytnym — Grekom. Wśród motywów pojawiła się wówczas inspirowana naturą palmeta, popularne były też liście akantu czy ornament kwiatowy (zwany także lesbijskim). Na potrzeby danej świątyni czy innego budynku użyteczności publicznej moduły te łączono i tworzone z nich rozbudowane formy. Najważniejszą jednak rośliną z tego okresu był akant, który jako ornament powracał także w kolejnych epokach.

Akant starożytnych Greków to konkretna roślina z liczącej około 30 gatunków rodziny *Acanthaceae*, mianowicie bylina znana w Polsce pod nazwą akant miękki. Z łatwością dostosowuje się do różnych warunków klimatycznych i rozprzestrzeniła się na wszystkich kontynentach poza Antarktydą. Rzymianie zaś nie tylko wykorzystywali roślinne ornamenty greckie, ale także lubowali się w obfitych festonach i girlandach, najczęściej złożonych z owoców, kwiatów i liści.

W czasach pierwszych chrześcijan doszło do pewnego przewartościowania. Roślinność pojawiająca się w sztuce tamtych czasów pełniła już nie tylko funkcję dekoracyjną, ale także symboliczną. Wykorzystywano gatunki znane z przekazu biblijnego, czyli — spośród roślin — wici winnego grona oraz palmowe gałązki. Ze świata zwierząt sięgano po wizerunki ryb i owiec, czasem także pawi.

W średniowieczu, cechującym się licznymi wpływami różnych kultur (np. motyw plecionki pochodzi z obszarów pozostających pod wpływem celtyckim), rośliny nie tylko zdobiły powierzchnie dekoracyjne na budowlach, ale także zaczęły się pojawiać w malarstwie oraz — co najistotniejsze dla dalszego rozwoju sztuki dekoracyjnej — w ręcznie pisanych dokumentach i księgach. Dopiero w gotyku roślinne kształty na dobre zdominowały prostsze geometryczne układy typowe dla epok wcześniejszych. Popularna w tamtym czasie rozeta, zwana także różycą, nawiązywała do kształtu kwiatu róży. Najśłynniejsze różyce gotyku to oczywiście te z katedry Notre Dame, niedawno niemal zniszczone przez ogień.

Rodzima, poznańska katedra została poważnie uszkodzona w czasie walk o Poznań w 1945 roku na skutek ostrzału artyleryjskiego i pożaru. Podczas odbudowy postanowiono nawiązać do gotyckiej formy budowli z pierwszej połowy XV wieku i aż do dziś w jej szczycie również znajduje się piękna rozeta.



Ryc. 3, 4. Rozety z Notre Dame w Paryżu oraz z archikatedry poznańskiej
(na zdjęciu Henryka Kondzieli z 1956 roku).

W średniowieczu symbolika roślin miała bardzo duże znaczenie. Nie tylko malowano rośliny, ale chętnie też przyozdabiano domostwa i świątynie żywymi kwiatami ciętymi. Dużą popularnością cieszyły się wtedy odmiany lecznicze, np. tymianek, lawenda czy szałwia. Popularne były również pięciornik, ruta, dziurawiec, macierzanka, a kompozycje kwiatowe uzupełniano długo zielonymi roślinami, np. mirtem, jaśminowcem czy bukszpanem. Symbolizowały one bowiem cenione w tym okresie wartości, m.in. czystość duchową i cielesną. Popularne były też ogrody.

W renesansie symbolika roślinna rozwinęła się jeszcze bardziej. Popularne były kwiatowe martwe natury wyrażające ideę wanitatywną. Ówczesni ludzie, inspirowani myślą sta-

rożytną, zaczęli poszukiwać w przyrodzie źródła przyjemności. Ogrodnictwo stało się więc popularne, a przy projektowaniu terenów zielonych kierowano się matematycznymi regułami. Rośliny w sztuce wciąż jednak mistrzowsko odtwarzano. Musiało minąć jeszcze parę stuleci, podczas których zrewolucjonizowało się myślenie o sztuce jako takiej, aby twórcy mogli sięgnąć po nie w charakterze *ready made*. Z czasów barokowych do dziś przetrwały cieszące się niesłabnącą popularnością ogrody w stylu francuskim, a na martwych naturach pyszniły się bukiety mające przypominać o kruchości doczesnego życia. Co ciekawe, częstokroć łączono w nich rośliny kwitnące w innych porach roku, które w rzeczywistości nie mogły wejść w skład jednej kompozycji. Nadrzędne bowiem było nie tyle odwzorowanie natury, ile przekazanie za pomocą tych roślin idei marności ludzkiej egzystencji.

Przywołane tutaj przykłady są bardzo ogólne i mają na celu przede wszystkim przypomnienie rzeczy ogólnie znanych, m.in. tego, że przez setki lat rośliny nie tylko były traktowane jak motyw dekoracyjny, ale przede wszystkim występowały w roli symbolicznej. Są też nośnikiem naszej historii. I to się nie zmienia, nawet gdy twórca zamiast malować czy rzeźbić roślinę wykorzysta ją samą. W sztuce nowożytnej możemy znaleźć wiele znamiennych przykładów użycia roślinnych inspiracji. Apogeum popularności motywów florystycznych przypada w moim odczuciu na czasy secesji, choć również impresjoniści korzystali z wizualnego dobrodziejstwa Matki Natury.

Jako gatunek, nie tylko osoby parające się i sympatyzujące ze sztuką, byliśmy i nadal jesteśmy od roślin zależni. Jest to o tyleż banalne, że na co dzień nie zdajemy sobie z tego sprawy. W dobie kryzysu klimatycznego przepełnionego manipulowaniem danymi i pseudo-naukowymi faktami wiele jest chaosu, ale tego, że oddychamy tlenem, który produkują rośliny, nie da się pominąć i przeinaczyć. W ostatnich dekadach pojawiają się głosy, które poddają w wątpliwość przedmiotową naturę roślinności. Nie zawsze są to sami botanicy, częstokroć również badacze z zakresu nauk humanistycznych, poruszeni coraz powszechniejszymi danymi dotyczącymi życia naszych zielonych sióstr i braci, ukazują je w kontekście postantropocentrycznym. Na rynku wydawniczym pojawiły się w minionych latach pozycje — skierowane zarówno do dorosłego czytelnika, jak i do jego podopiecznych — które przytaczają i popularyzują cały szereg faktów dotyczących życia roślin. Dzięki temu poznajemy nie tylko ciekawostki o roślinach, ale także obalane są stereotypy, np. ten, że rośliny są nieruchome. W pracach artystów, którymi będę się posiłkować w dalszej części tego rozdziału, aby podkreślić podmiotowość roślin, która i dla mnie jest niezwykle ważna, doszło do zmiany perspektywy. Punktem wyjścia przestaje być człowiek, a trans- i post-humanistyczna wizja rzeczywistości, którą kreują coraz liczniejsi twórcy, dopomina się o godność dla wszystkich istot, potrzebę poszanowania praw całej Natury. Nie tylko jej przemieszczających się reprezentantów — jak ma się to w przypadku analiz z zakresu tzw. *animal studies*.

Mój polonista z liceum, który był postacią nietuzinkową i — czego oczywiście nie doceniałam, będąc nastolatką — wywarł znaczący wpływ na moje przyszłe lektury oraz wyniki

z nich poszukiwania intertekstualne, zwykł mawiać ciut prześmiewczo, że są kobiety, u których w pewnym wieku przełącza się wartościowanie z „ja” na „one”. Owymi „onymi” mogą być zarówno zwierzęta, jak i rośliny. Kobiety przeznaczają wtedy wszystkie siły witalne i dostępne środki na to, by opiekować się potrzebującymi (w ich mniemaniu). Drażniło mnie to i nadal powoduje pewną irytację, w moim odczuciu bowiem podobny sposób widzenia świata przesiąknięty jest stereotypami płciowymi, schematycznym myśleniem i generalizacją. Nieprzypadkowo jednak Małgorzata Kaczmarek, nazywająca tę grupę „paniami od paprotek”, podkreśla ich olbrzymią rolę w nadawaniu znaczenia fitocentrycznej wizji świata³. Mnie bardziej ciekawi oczywiście to, dlaczego *panie od paprotek* mają się lepiej niż *panie bez paprotek*. Omówię to w ostatnim, trzecim rozdziale niniejszej pracy, w którym zajmę się poszukiwaniem potencjału tkwiącego w roślinach, uznając go za czynnik wzbogacający jakość życia ludzkiego.

Na przekór schematom i mojemu poloniście chcę przywołać jeszcze jedną, autentyczną postać. Jest nią mój sąsiad, *pan od tulipanów* (właściwie jeszcze chłopak) — M. Poznałam go dekadę temu, gdy z ówczesną współlokatorką wynosiłyśmy do piwnicy zamalowane płótna, które albo stanowiły gotowe „dzieło” malarskie, albo miały poczekać na ponowne wykorzystanie, czyli nową warstwę bawełnianej surówki. Siedział tam w ciasnej komórce i wpatrywał się zafascynowany w większe i mniejsze doniczki, w sporej części tymczasowe, wykonane z kubeczków po jogurtach, iluminowane różnymi rodzajami światła. Z rozmowy dowiedziałam się, że bada, jak kiełkują różne warianty nasion tej samej rośliny⁴. Nad wyraz wzruszający dla mnie widok! Wiedziałam co nieco o życiu owego sąsiada od jego babci, która pozostawała jego jedyną opiekunką, odkąd stracił rodziców⁵.

Nie wchodząc w zbędne detale z prywatnego życia sąsiadów, nadmienię jedynie, że M. we wczesnym dzieciństwie miał poważny wypadek samochodowy; został potrącony na przejściu dla pieszych. Próbując wrócić do zdrowia, wiele czasu spędził później oderwany od grupy rówieśniczej. Historia zakończyła się dobrze. Aby wrócić do życia z pełnią sił witalnych, jego nieżyjący już dziadek zabierał go na działkę na terenie pobliskiego Rodzinnego Ogrodu Działkowego, aby się dotleniał, pracował fizycznie, *nabrał krzepy*, a także — po prostu — po to, by mógł wkrótce wspomóc coraz bardziej niedołączonych opiekunów w pracach ogrodowych.

Dziś, po upływie wielu lat, M. jest nie tylko prezesem zarządu wspomnianego ROD, ale również wyspecjalizowanym fachowcem właśnie od tulipanów. Dzięki zaszczerpionej przez

3 Małgorzata Kaczmarek opublikowała w 2017 roku pracę badawczą zatytułowaną *Roślina jako przedmiot i podmiot dzieła sztuki współczesnej*, przygotowaną pod opieką dr Justyny Ryczek. Prywatnie doskonale łączy macierzyństwo opierające się na bliskości relacji z fascynacją sztuką współczesną.

4 Bądź cebulki — nie pamiętam już dokładnie, poza tym wtedy nie wiedziałam, że będzie mnie to interesowało.

5 Odeszli oni nie na skutek tego samego wypadku, któremu uległ bohater tej historii, lecz w innych okolicznościach, nieistotnych dla tej historii.

dziadków miłości do roślin — niemal jak przy szczepieniu odmiany jabłoni — udało mu się nie tylko odzyskać zdrowie i dogonić rówieśników, ale przede wszystkim odnaleźć pasję wykraczającą poza hobby, pokrywającą się z jego drogą zawodową i mającą odzwierciedlenie w życiu prywatnym.

Poświęciłam tej historii tak wiele miejsca, aby podkreślić, że nie trzeba być ani w podeszłym wieku, ani płci żeńskiej, aby afirmować roślinność i docenić jej znaczenie dla życia. Teraz pozwolę sobie przejść do omówienia postaci, której duch ma niebagatelne znaczenie dla historii sztuki, mianowicie Edwarda Steichena, znanego przede wszystkim jako знаmienitego fotografa, którego prace publikowały m.in. pisma „Vogue” oraz „Camera Work”. Steichen odegrał znaczącą rolę w sztuce współczesnej, był bowiem również szanowanym kuratorem i organizatorem wystaw. Jego ekspozycję *The Family of Man* (Rodzinę człowieka) z 1955 roku uważa się współcześnie za jedną najważniejszych fotograficznych wystaw XX wieku.



Ryc. 5. Edward Steichen z ostrózkami
w 1938 roku.

Steichen był również pierwszym twórcą, który — już w 1936 roku! — wykorzystał roślinę jako element *ready made*. Poza sztuką bowiem pasjonował się ostrózkami⁶. Hodował je niemal obsesyjnie, odnosząc na tym polu sukcesy. Otrzymywał prestiżowe wyróżnienia i honorowe nagrody ogrodnicze. Nie wiemy dokładnie, co go skłoniło, aby w legendarnym Museum of Modern Art (MoMA) zaprezentować żywe ostróżki zamiast fotograficznej reprezentacji, ale tak zrobił. Od tego prekursorskiego wydarzenia, czyli wystawy „Steichen Delphinimus”, na polu sztuki — pozwolę sobie pozostać przy rolniczej metaforze — wyrosli inni twórcy, którzy hodowali różne gatunki roślin i używali ich w swoich realizacjach z istotnych powodów, stając tym samym w opozycji do platońskiego poglądu, według którego roślinnej duszy brak „mniemania, rozumowania i inteligencji”. Otóż nie brak, lecz my —

⁶ Ostróżka (*Delphinium* L.) to liczący ok. 250 gatunków rodzaj roślin z rodziny jaskrowatych. Uprawia się ją jako roślinę ozdobną, zwłaszcza na rabatach, i wykorzystuje jako kwiat cięty.

jako gatunek, zapatrzeni we własny geniusz — nie potrafimy tego zauważyć. Na szczęście pojawiają się takie postaci jak wspomniany Edward Steichen i inni, na których twórczość powołam się poniżej.

Wcześniej jednak chciałabym — za Moniką Bakke, której badania mają kluczowe znaczenie dla wychodzenia poza antropocentryczną wizję świata — nakreślić, co o roślinach sądzili starożytni myśliciele i jak swoje przekonania wyrażali:

Empedokles, inspirowany myślą pitagorejską, głosił, iż rośliny, mając duszę, kierują się zdrowym rozsądkiem, a nawet rozumem, czego dowodem są ich reakcje na otoczenie. [...] Platon natomiast wyrażał pogląd, iż rośliny obdarzone są duszą [...], ale roślina nie jest niczym więcej jak „jestestwem żyjącym”. [...] Rośliny również dla Arystotelesa były istotami z duszy i ciała. Stagiryta, choć pozbawił duszę wegetatywną zdolności odczuwania, to dostrzegał jednocześnie, iż to właśnie dzięki niej rośliny pobierają pokarm, rosną oraz rozmnażają się⁷.

Ciekawą koncepcją było również samo nazywanie roślin przez Arystotelesa „zwierzętami odwróconymi”, jakby korzenie odpowiadać miały ustom, pędy zaś — odnóżom. Najważniejszy zaś, choć wciąż daleki od fitocentryzmu, był pogląd Teofrasta z Eresos. Jego rozważania stanowią fundamenty biologii, a choć jego systematyki od wieków się nie stosuje, gdyż zastąpiły ją doskonalsze systemy, stanowi podwaliny botaniki, przez co do historii przeszedł on jako jej ojciec.

Ojciec botaniki twierdził więc, że rośliny obdarzone są wyjątkową wrażliwością, z której jako gatunek możemy wiele czerpać. Niestety wraz z rozpowszechnianiem się wartości chrześcijańskich „zielone odwrócone zwierzęta” zdegradowano niemal do poziomu rzeczy, istotnych w tej mierze, w której człowiek może je wykorzystywać.

W twórczości kilku zaprezentowanych poniżej artystów — badacz specjalizujący się w tej dziedzinie przywołałby zapewne znacznie więcej nazwisk — sformułowano pytania nie tyle o „ludzką stronę roślin”, ile właśnie o roślinną stronę człowieka, jak ją nazywa Monika Bakke. Ci artyści bowiem skupiają się przede wszystkim na współtrwaniu, współbyciu w świecie, oraz na symbiotyczności egzystencji na jednej planecie.

Bliższym nam, bo poznańskim artystą, który w swojej twórczości korzysta z gotowych reprezentacji roślinnych, jest Łukasz Gruszczyński. Choć pochodzi ze Słupcy, jest na trwale wpisany w lokalne środowisko artystyczne, związał się bowiem zawodowo z UAP. W swoich realizacjach, najczęściej tych plenerowych, wykorzystuje obumarłe części roślin, np. powalone w lesie drzewa, lub w pełni konsekwentnie sięga po żywe sadzonki. Za przykład niech posłużą ukazane niżej realizacje, tj. *Drzewko drewnem* z 2014 roku oraz jedna z prac z terenu Bolesławca.

⁷ M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012, s. 133.

Sympatyzując z żywą postacią lasu, Gruszczyński wybrał strategię pracy „pod chmurką”, podczas gdy Karolina Grzywnowicz, inna artystka wizualna sięgająca po żywe organizmy roślinne, stosuje zabieg odwrotny. Dosłownie przenosi plener w inne miejsce, aby — poprzez wyrwanie go z naturalnego układu przestrzennego — mówić o rzeczach i zjawiskach dla niej ważnych. Przykładami takiego działania są instalacja *Chwasty* oraz akcja *Second Nature*, która poza częścią roślinną obejmowała performance w wykonaniu Agaty Siniarskiej.



Ryc. 6, 7. Realizacje Łukasza Gruszczyńskiego.

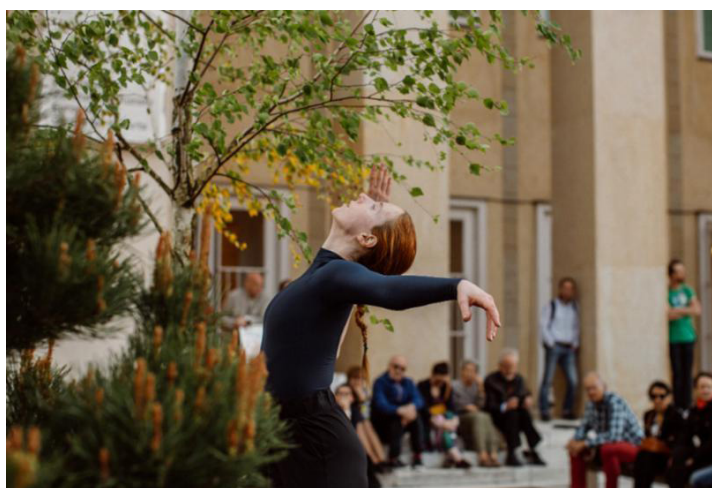


Ryc. 8, 9. *Chwasty* Karoliny Grzywnowicz.

W *Chwastach* artystka odnosi się do trudnej historii i miejsc, w których na skutek przemocowych działań związanych z polityką doszło do masowych wysiedleń lokalnych społeczności. Na swojej stronie internetowej pisze następująco:

Po wysiedlonych wsiach pozostała sieć dróg, teraz często prowadzących donikąd, gdzieś zachował się tarasowy układ pól z pojedynczymi drzewami owocowymi. Kwitnące wiosną w środku lasu jabłonie, śliwy czy grusze, zarówno te pojedyncze z przydomowych nasadzeń, jak i całe sady, są charakterystycznym znakiem wysiedlo-

nych miejscowości. Jednak roślin, które świadczą o obecności ludzi w tych miejscach, jest dużo więcej. To zarówno rośliny użytkowe (agrest, porzeczka, orzech laskowy, orzech włoski, lipa), ozdobne, hodowane w ogródkach (rudbekia naga, żonkile, irysy, astry), związane z obrzędami (barwinek pospolity, bukszpan wiecznie zielony, kalina koralowa), czy też takie, które wyrosły po wysiedleniach, ale które wskazują miejsca, które ludzie zamieszkiwali lub które użytkowali (pokrzywa zwyczajna, perz właściwy, szczaw alpejski). Rośliny są ciągle odradzającym się i trwałym świadectwem obecności ludzi w miejscach dawno przez nich opuszczonych. Zmiany w strukturze i składzie chemicznym gleby wprowadzone kiedyś przez człowieka są na tyle znaczące, że dają możliwość przetrwania tym gatunkom nawet przez następne 600 lat. Znajomość tych roślin pomaga odnaleźć wysiedlone wsie, może posłużyć do odtworzenia ich topografii, a także stanowi klucz do zrozumienia tej przestrzeni⁸.



Ryc. 10, 11. *Second Nature* Karoliny Grzywnowicz i Agaty Siniarskiej.

Praca *Second Nature* jest równie interesująca, porusza bowiem problem schematycznego myślenia o otaczającej nas florasie. Mówi przy tym o wyjściu poza postrzeganie zdarzeń historycznych z punktu widzenia ograniczonego do perspektywy człowieka. Artystka traktuje środowisko naturalne jako „aktora, świadka i współuczestnika historii”⁹. Odwołuje się przy tym do powszechnej potrzeby generalizowania i porządkowania/układania, przez ten pryzmat przepuszczając jednostkowe biografie. Motywem dla performance współtworzącego instalację był bowiem życiorys Poli Nireńskiej. Ta polska choreografka i tancerka pochodzenia żydowskiego — wielu znana wyłącznie z tego, że była drugą żoną Jana Karskiego — popełniła samobójstwo, a jej życie, pełne zagadkowych wątków, było niezwykle inspirujące. Aleksandra Janus pisze o tej realizacji następująco:

⁸ <http://chwasty.com/o-projekcie> (dostęp 30.08.2020 r.).

⁹ <https://karolinagrzywnowicz.com/pl/projekt> (dostęp 20.08.2019 r.).

Wpisując doświadczenie biograficzne Poli Nireńskiej w szeroki kontekst środowiskowej historii Zagłady, praca Siniarskiej i Grzywnowicz zwraca uwagę na trwanie w otaczającym nas krajobrazie eko-świadków przeszłej przemocy, a także trwałość przemocowych praktyk wobec natury oraz współczesną eksploatację środowiska¹⁰.

Obie przywołane wyżej realizacje odnoszą się do zjawiska, któremu Martin Pollack poświęcił całą książkę. W wydanych w Polsce w 2014 roku nakładem Wydawnictwa Czarne *Skażonych krajobrazach* możemy poznać zagadnienie mało znanych miejsc masowych mordów, nie tylko z czasów II wojny światowej. Cechą wspólną, która łączy wszystkie miejsca opisywane przez Pollacka, było to, że popełnione tam zbrodnie wydarzyły się w ukryciu i ścisłej tajemnicy, a lokalne społeczności częstokroć przez całe dekady nie przejmowały się przeszłością. Autor — austriacki eseista, tłumacz i prozaik — jest wybitnie szczery. Podejmując uniwersalny problem typowy dla Europy Środkowej i Wschodniej, porusza też wątki osobiste, które dźwiga jak brzemień. Przywołuje bowiem w tej książce m.in. górskie terytoria środkowej Słowacji, gdzie jego rodzony ojciec, dowódca SS, polował na Żydów i słowackich partyzantów. Opowiada też o jaskiniach krasowych w Słowenii, ukraińskich Przemyslanach oraz innych miejscowościach, których nazwy nie wywołują spektakularnego drżenia i lęku, chociaż mogłyby, gdyby powszechniej znano prawdę.

Nazwy takie jak Babi Jar, Katyń, Kuropaty, Bikernieki, Huda Jama czy Ponary oznaczają, używane zamiennie, setki innych miejsc we wschodniej i środkowej Europie: w Austrii, na Węgrzech, w Czechach, na Słowacji, w Rumunii, Polsce, na Litwie i Łotwie, na Ukrainie, Białorusi. To tam [...], często z dala od ludzkich osiedli, dokonywano masakr i grzebano zwłoki. [...] Skażone krajobrazy są wszędzie. Europa Środkowa, Środkowo-Wschodnia, Południowa — niezależnie od nazwy, wszystkie części naszego kontynentu są nimi pokryte, niektóre jak te wyżej wymienione, zdobyły smutną sławę. [...] Większość takich miejsc pozostaje jednak nadal nieznaną. [...] Te groby być może już nigdy nie zostaną odnalezione. Zmarli pozostaną zatem anonimowi, pozbawieni własnej twarzy i nazwiska, historii. Sterta kości, nic więcej¹¹.

Pollack proponuje, abyśmy „zrobili wszystko, by nieznanne ofiary wyrwać z masowych grobów w skażonych krajobrazach i niepamięci, zwrócić im ich nazwiska, twarze i historie”¹². Dlatego tak ważne jest to, że powstają takie realizacje jak prace przywołane powyżej, duetu Grzywnowicz i Siniarskiej. Rozumienie krajobrazu jako *tła i wyniku dziejów*, jak czynił Stanisław Vincenz, pozwala artystom i artystkom wizualnym posiłkować się roślinami

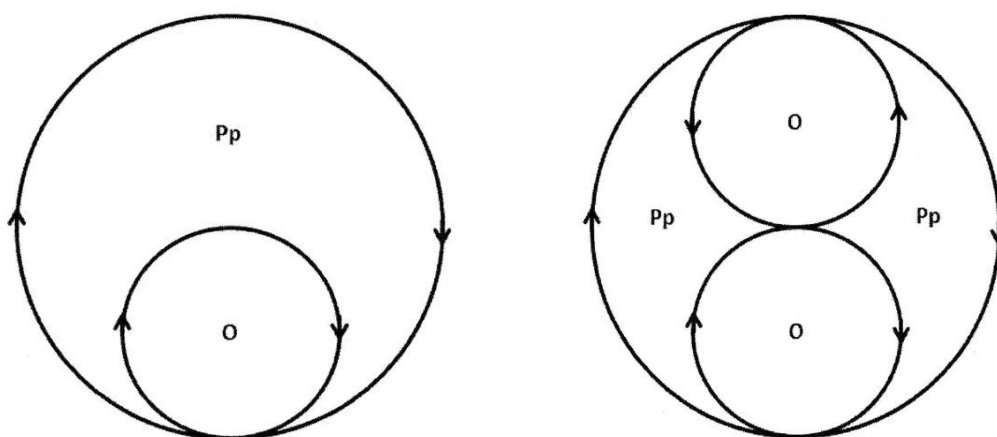
10 <https://karolinagrzywnowicz.com/pl/tekst-4> (dostęp 20.08.2019 r.).

11 M. Pollack, *Skażone krajobrazy*, Wołowiec 2014, s. 30.

12 Ibidem, s. 43.

właśnie w roli *ready made*. Nadaje im bowiem podmiotowości i wskazuje na kontekst post-antropocentryczny.

Krajobraz — skażony, czy nie — rozumiany jest jako pewna otwarta całość. Zgodnie z założeniami antropologii filozoficznej, która bazuje na osiągnięciach i wynikach badań z zakresu biologii, ale interpretuje je i odnosi do działalności człowieka, roślina stanowi właśnie otwartą formę organizacji bytu. Helmuth Plessner, reprezentant antropologii filozoficznej, zawsze myślał o roślinie w odniesieniu do otoczenia. Nazewnictwo zastosowane przez niego do określenia pozbawionych ośrodka woli roślin — czyli *dividuum*/dywiduum — w przeciwieństwie do *individuum*/indywiduum — stawiało je w roli poddańczej i całkowicie pozbawiało godności. Współcześnie istnieją już zróżnicowane perspektywy badawcze, a interdyscyplinarne działania oparte np. na biotechnologii pozwoliły zerwać z utrwaloną w filozofii dychotomią natury i kultury oraz mają odzwierciedlenie w świecie sztuki.



Ryc. 12, 13. Graficzne przedstawienie rośliny (po lewej) oraz zwierzęcia (po prawej) według Helmutha Plessnera (O — organizm; Pp — otoczenie („pole pozycjonalne”).

W Plessnerowskim neokantyzmie otwartość roślin polega na tym, że ich organizmy są „we wszystkich życiowych odniesieniach włączone bezpośrednio w otoczenie, co sprawia, że są one niesamodzielnym wycinkiem odpowiadającego im obiegu życia”¹³. W przypadku zwierząt, ukazanych na schemacie po prawej, może zachodzić równoległe uczestnictwo w otoczeniu — dlatego mały dolny okrąg „biegnie” w tym samym kierunku, który reprezentują strzałki dużego, oznaczającego „pole pozycjonalne”, tj. otoczenie, ale zarazem wystąpić mogą tendencje izolujące, zaprezentowane jako górny okrąg ze strzałkami w przeciwną stronę, co oznacza, że organizm kieruje się rytmem przeciwnym do rytmu otoczenia.

Realizacją artystyczną, która doskonale obrazuje roślinne współgranie z otoczeniem, jest *Mimosa pudica, shy plant* Denise King z 2007 r. Dzieło przypomina małą szklarnię, w której

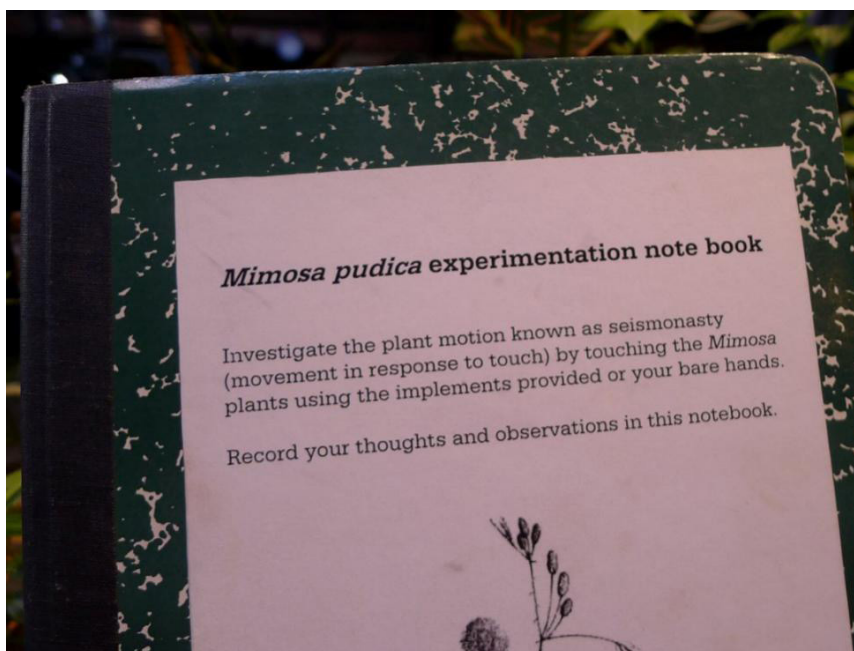
13 J. Jagiełło, *Niedokończony spór o antropologię filozoficzną (Heidegger-Plessner). Studium historyczno-analityczne*, Warszawa 2011, s. 239.

znajdują się sadzonki mające niezwykle właściwości. *Mimosa pudica* L., zwana po polsku mimosą wstydliwą, poddana dotykowym bodźcom reaguje natychmiast, i zawija szybko liście. Przywykliśmy do tego, że ruch roślin jest powolny, niemal więc nie zauważamy ich podążania za słońcem i innych akcentów mobilności. W tej realizacji artysta konfrontuje więc widza z niecodziennym odczuciem dyskomfortu. Włącza go nie tylko w dzieło sztuki, ale także zachęca do zastanowienia się, do refleksji nad barierami dzielącymi nas od flory i schematami, którymi posługujemy się w myśleniu o nich.



Ryc. 14. Zbliżenie na interaktywną instalację roślinną *Mimosa pudica, shy plant* Denise King z 2007 r.

Mimosa nie jest jedynym gatunkiem wykonującym tak zwane ruchy nastyczne. Najpopularniejsza jest muchołówka, którą znamy z popkultury, często mylnie nazywana rosiczką. W rzeczywistości słowo „mucholówka” odnosi się do jednego gatunku, a termin „rosiczka” obejmuje ich około 150. Warto również podkreślić, że nastie występują pod wpływem wielu bodźców, nie tylko dotyku czy światła, a od zwykłych ruchów tropicznych wyróżniają się przede wszystkim tym, że nie zależą od kierunku działania bodźca.



Ryc. 15. W skład realizacji Denise King *Mimosa pudica, shy plant* wchodziły także notesy, w których widzowie mogli zapisywać odczucia podczas „spotkania” z rośliną.

Od wspomnianych wcześniej realizacji Gruszczyńskiego czy Grzywnowicz pracę Denise King odróżnia coś bardzo dla mnie ważnego, mianowicie aspekt partycypacyjny, który w mojej ocenie w znaczącym stopniu sprawia, że realizacja jest interesująca. Wyśmienitych koncepcji twórców wykorzystujących rośliny jako *ready made* można oczywiście wymienić znacznie więcej — od pionierskiego, rozbudowanego projektu *Natural History of the Enigma* z lat 2003–2008 słynnego Eduarda Kaca, poprzez instalację *Be-longing* rodzimej Marzeny Czarnieckiej z 2004 r., w której zaprezentowano roślinę zmodyfikowaną o gen autorki, wzbogacając to działanie o dodatkowy materiał wizualny¹⁴ — po Justynę Orłowską, która także modyfikowała i obserwowała rośliny wzbogacone o fragment jej własnego genotypu. Ta artystka sięgnęła jednak po przywołane już wcześniej rośliny mięsożerne, tj. rosiczkę i muchołówkę. Mają one inne znaczenie kulturowe, są symbolicznie winne — zabijają. Wybaczamy to zwierzętom, ale wobec roślin nie wykazujemy już zazwyczaj takiego zrozumienia. Niezależnie od wyboru gatunku — przywołane tu projekty różni gatunek rośliny, którą poddano modyfikacji — w każdym z procesów powstały rośliny hybrydy, ale tylko u Eduarda Kaca nie mamy do czynienia z podejściem patocentrycznym. Jego przemyślane i czułe wobec petunii działanie dowodzi, że miano ojca bio-artu zyskał nie bez powodu.

Troje wymienionych twórców nie zakłada jednak aktywnego uczestnictwa widza — odbiorcy dzieła¹⁵. Ci artyści prezentują jedynie efekty swoich poszukiwań, a ponieważ niemalże całą ostatnią dekadę spędziłam w otoczeniu osób, którym świat sztuki jawił się jako świat skoncentrowany wyłącznie na zaspokajaniu potrzeb własnego ego twórcy, chcę znaleźć takie postawy, gdzie kreator jest tłem, a na pierwszy plan wysuwa się relacja między widzem a dziełem rośliną bądź tym, co ona symbolizuje. Nie wiem, czy pozwoli mi to udowodnić niedowiarkom, że sztuka nie istnieje jedynie dla artystów¹⁶, ale na pewno ułatwi płynne przejście do rozdziału drugiego, w którym chcę unaocznic rolę zarówno sztuki, jak i roślin, jako czynnika wzbogacającego codzienną egzystencję.

Jeśli chodzi o zmiany funkcjonowania sztuki z użyciem roślin, doszło m.in. do przewartościowania relacji między dziełami sztuki a przestrzenią publiczną. Miwon Kwon, koreańska kuratorka i edukatorka, zajmująca się w swoich pracach teoretycznych przede wszystkim takimi zjawiskami jak *land art* oraz *site-specific art*, opisuje trzy podejścia w myśleniu o sztuce w przestrzeni publicznej¹⁷. Kwon wyróżnia:

14 Czarniecka zaprezentowała bowiem widzom również dokumentację roślin doniczkowych „uchwyconych” w miejscach publicznych i prywatnych, a także fotorelację z prac laboratoryjnych.

15 Przywołanie jedynie trzech postaw to naturalnie dość skromna reprezentacja, ale pozwolę sobie przy niej pozostać, aby zyskać więcej miejsca na rozwinięcie istotniejszych dla mnie kwestii.

16 Tacy niedowiarkowie najczęściej mają mocno „ugruntowane” poglądy i mało refleksyjnie podchodzą do swoich postaw, ale nie zamierzam generalizować. Ostatnie lata pokazały mi bowiem, że prawdziwi naukowcy istnieją, są otwarci na różnorodność „oferty” ludzkiej rzeczywistości i chętnie je chłoną.

17 M. Kwon, *Urban Art and Urban Identities*, <https://transversal.at/transversal/0102/kwon/en> (dostęp 14.03.2020 r.).

– sztukę w miejscach publicznych, rozumianą głównie jako rzeźbę służącą estetyzacji otoczenia (*art in public places*);



Ryc. 16. Jerzy Bereś,
Żywy pomnik Arena.

– sztukę jako przestrzeń publiczną, która nie jest tylko miejscem ekspozycji, ale pełni aktywną funkcję (*art as public spacer*); przykładem może być *Spinacz*, który powstał w ramach Festiwalu Pięciu Pór Roku w Chaudfontaine Park w Belgii (nie przypadkiem w Liège, miasto to bowiem podejmuje wielkie wysiłki i przeznaczają pokaźne sumy, aby prowadzić sensowną politykę ochrony różnorodności biologicznej i naturalnych ekosystemów);



Ryc. 17. Mehmet Ali Uysal, *Spinacz*.



Ryc. 18. Jarosław Kozakiewicz,
Projekt Mars (fot. dzięki uprzejmości artysty). W rozdziale II pozwolę sobie przywołać tego niesłyszanie ważnego artystę ponownie.

– sztukę realizowaną w interesie publicznym, często mającą charakter ulotnych interwencji i służącą uwidocznieniu problemów ważnych dla danej społeczności (*art in the public interest*); w tej kategorii sytuują się w moim przekonaniu także działania z zakresu street artu, które wymykają się klasycznym typologiom historycznym, mieszcząc się na granicy różnych dyskursów — tak samo jak działania twórcze z użyciem roślin — a ponieważ „rośliny podlegają uhistorycznieniu, są nosicielem bardzo konkretnych i aktualnych problemów oraz przekonań”¹⁸, to działania z tej grupy mają w moim odczuciu największe oddziaływanie społeczne.



Ryc. 19. Sanja Ivekovič, *Pole maków* na Documenta 12, Kassel 2007 (fot. Paweł Łubowski).

Sanja Ivekovič zwraca uwagę odbiorców na fakt, iż 92 proc. światowej produkcji opium powstaje w Afganistanie i ma to bezpośredni wpływ na los afgańskich kobiet, uwikłanych w nielegalny handel narkotykami. Tło rozlegających się codziennie z głośników pieśni afgańskich kobiet, zaproponowane dla pięknego pola maków, powoduje, że oprócz zachwytu i przywoływania szlachetnych opowieści pojawia się zgrzyt traumy i rozpacz — jako pełnoprawne składniki warstw znaczeniowych, zależnych już tylko od ramowania, inscenizowania i cytowania, a nie od ponadczasowej, uniwersalnej esencji i ahistorycznego podejścia do roślin¹⁹.

W odbiorze pracy Ivekovič znaczącą rolę odgrywają rzewne śpiewy, które dobywają się z serca zrozpaczonego człowieka. Pojawiają się takie działania twórcze, gdzie rośliny stanowią źródło dźwięku. Wśród artystów polskich tego rodzaju działalnością zajmuje się m.in. Piotr Grygorkiewicz, którego akcje performatywne bazujące na bardzo czułym galwanome-

18 A. Markowska, *Dlaczego artyści hodują rośliny?*, http://quart.uni.wroc.pl/archiwum/2011/20/quart20_Markowska.pdf (dostęp 14.03.2020 r.).

19 http://quart.uni.wroc.pl/archiwum/2011/20/quart20_Markowska.pdf (dostęp 14.03.2020 r.).

trze zakładają czynną interakcję między roślinami a publicznością. Tym samym każdy jego koncert daje szansę na udział w procesie kreacji wspólnej „międzygatunkowej” pracy audio. O jego występach Fundacja Schronisko Dla Roślin pisze następująco:

W roślinach, podobnie jak we wszystkich żywych organizmach, występuje mierzalny przepływ elektronów, który można wykorzystać np. do sterowania parametrami syntezy dźwięku. Muzyka elektroniczna jest w swojej istocie wykorzystaniem fluktuacji elektronów i sterowaniem za pomocą napięcia, które można przetłumaczyć za pomocą całego spektrum urządzeń na słyszalne częstotliwości, głośność lub barwę dźwięku²⁰.

Tego typu działania podejmowała przed nim m.in. amerykańska kompozytorka Miya Masaoka, która ma za sobą wiele lat „klasycznej” edukacji muzycznej. W niektórych instalacjach z cyklu *Pieces for Plants* Masaoka zakłada współudział widzów. Opracowała też warianty, w których wystarczy zbliżyć się do liści, by wokół rozbrzmiał głos. Dotyk przestaje być konieczny. Jest to o tyle istotne, że według części neurobotaników kontakt tego typu być może nie zawsze boli, ale nie bardzo go pragną zieloni bracia i siostry, którzy u takich twórców jak Masaoka, Grygorkiewicz czy Luck Jarram zmieniają się nie tyle w instrumenty, ile w prawdziwych chórzystów.

Inną artystką, której realizacjom również przypisuje się troskę o kobiecy los i przywołuje się je czasem w kontekście feministycznym²¹, a która pracuje z rośliną, jest Teresa Murak. Jej wybór nie padł na odmianę *Papaver somniferum* L. — co zrobiła Ivekovič — ale na niepozorną pieprzycę siewną, czyli *Lepidium sativum* L. Jaka odmiana kryje się pod tą łacińską nazwą?



Ryc. 20, 21. Na fotografii z lewej widać kielki pieprzycy siewnej, których w swojej twórczości używa Teresa Murak, a na zdjęciu po prawej — rzeczywistą rzeżuchę, a dokładnie jej najpowszechniejszą łąkową odmianę (*Cardamine pratensis* L.). Nazwa „rzeżucha” (tj. *Cardamine* L.) obejmuje bowiem dziewięć gatunków występujących na terenie Polski. Na całej planecie jest ich około 200.

20 <http://www.schroniskodlaroslin.pl/inne-dzialania/dzwieki-roslin> (dostęp 20.03.2020 r.).

21 Należy jednak dodać, że sama się pod tym nie podpisuje i komentuje to następująco w wywiadzie dla „Dwutygodnika”: „Nie mam natomiast obsesji na punkcie własnej kobiecości. Kobiecość jest raczej naturalnym elementem mojej sztuki — faktem, którego nie komentuję” (<https://www.dwutygodnik.com/artykul/6582-zasiew.html>; dostęp: 20.09.2020 r.).

Twórczość Murak kojarzy się wizualnie z pieprzycą siewną, niewielką jednoroczną rośliną, którą współcześnie hodujemy głównie przed Wielkanocą na kielki²². Odnaczają się one wysoką zawartością witamin oraz składników mineralnych (m.in. witamin C, B1, K, prowitaminy A oraz witaminy E, jodu, wapnia, potasu, żelaza, kobaltu itp.). Nazywane rzeżuchą — błędnie i myląco — są też nośnikami znaczeń kulturowych. Zapytana, co szczególnie ma w sobie ta niepozorna roślina, Teresa Murak odpowiada:

Cały szereg cudownych właściwości — przede wszystkim rośnie bardzo szybko i niemal w każdych warunkach, nawet bez ziemi, na wacie czy tkaninie. Wystarczy trochę wody. To dlatego w czasie Wielkanocy wysiewamy ją jako symbol odradzającego się życia²³.

W tym samym wywiadzie dla „Dwutygodnika” artystka podkreśla też coś bardzo ważnego dla mnie, czyli partycypację innych ludzi w procesie twórczym. Wyraża to następująco: „Twórcy land artu to byli samotnicy, którzy tworzyli rzeźby dla samotników — z dala od ludzkich osiedli. A ja ogromny nacisk kładę na interakcję”²⁴. Widać to wyraźnie zarówno w jej pracach dawnych (nie tylko tych z użyciem roślin), jak i tych najnowszych, już z nowego tysiąclecia.

W pierwszym, legendarnym już *Zasiewie* z lat siedemdziesiątych, który miał miejsce w łazience Dziekanki, akademika warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w hodowli pomagali jej nawet niektórzy mieszkańcy bursy, gdyż kielki trzeba było stale zwilżać, aby nie wyschły. Aspekt partycypacyjny ma znaczenie także w akcjach spacerach z 1974 roku, takich jak *Procesja* w przestrzeni miejskiej, ale także... wiejskiej, gdzie wydaje mi się to znacznie trudniejsze. Od wielu lat jestem zaangażowana w działania na rzecz aktywizacji lokalnych społeczności, aktywizacji nie tylko twórczej zresztą, i wiem, jak trudno przełamać niechęć do wszelkich oddolnych inicjatyw. Podziwiam Murak za to, że *Dywanem wielkanocnym* udało jej się dokonać prawdziwej integracji mieszkańców jej rodzinnych Kiełczewic. W tym miejscu przywołam cytat, jej słowa bowiem idealnie opisują, co się wtedy wydarzyło:

Do parafii w Kiełczewicach zawiozłam wtedy 70 metrów pieluchowej tetry i kilkanaście kilogramów rzeżuchy. Na miejscu spotkałam organistę, który mnie zaprowadził do jednej z opiekunek parafii. Ona od razu mnie zabrała na strych pobliskiego klasztoru, gdzie rozłożyliśmy tkaninę i obsialiśmy ziarnem. Ponieważ musiałam wracać na uczelnię, przez cały kolejny tydzień siostry pielęgnowały ją same, przy udziale innych parafian, aż wyrósł gęsty dywan. Gdy przyszła Wielka Sobota, w uroczystej procesji przenieśliśmy go do kościoła. Rozłożony u stóp ołtarza ciągnął się przez cały kościół i dalej — po wzgórzu, aż do rzeki, w której po nabożeństwie został ceremonialnie zwodowany. [...]

22 Dawniej z nasion pieprzycy siewnej wycłaczano olej.

23 <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6582-zasiew.html> (dostęp: 20.09.2020 r.).

24 Ibidem.

Okazało się, że co roku mieszkańcy Kielczewic w okresie Wielkiego Tygodnia robili nowe zasiewy, które następnie uroczyście spławiali w nurcie Bystrzycy²⁵.



Ryc. 22, 23. Realizacja *Dywan wielkanocny* według koncepcji Teresy Murak z 1974 roku.

Mam jednocześnie świadomość, że relacje międzyludzkie w niewielkich społecznościach, do tego jeszcze skupione wokół wspólnej parafii, są znacznie bardziej zacieśnione niż w stolicy, dlatego oddziaływanie jej akcji w Warszawie musiało być wtedy inne niż w Kielczewicach. Co więcej, ponieważ działo się to niemal pół wieku temu, gdy struktury społeczne znacznie się różniły od dzisiejszych, trudno oczekiwać takich samych efektów podobnych akcji, a jednak Murak wychodzi na spotkanie z drugim człowiekiem.

Gdy na zaproszenie CSW Zamek Ujazdowski (2013–2015) realizowała pracę *Materia*, początkowo napotkała opór tzw. ludzkiej materii. Nie zniechęciła się jednak.

Kiedy poszłam z moim pomysłem do warszawskiego metra, to z początku trafiłam na inżynierów i geologów — ludzi, dla których ziemia jest czymś zupełnie banalnym, czy-
sto technicznym wyzwaniem. Ale potem poznałam pewnego geodetę, który jak się do-
wiedział, kim jestem, zaczął mi z przejściem opowiadać o kolorach ziemi. Więc kiedy
mu mówię, że chcę mieć ten i ten kawałek, to on mi na to: „faktycznie, piękne błękity,
fiolety, żółcienie, zielenie, róże...”. [...] To dla mnie nie ma nic wspólnego z biologicz-
ną tkanką, więcej z mistycyzmem²⁶.

Mniej więcej w tym samym czasie, gdy Teresa Murak przyodziewała się w bieliznę obsia-
ną kielkami i spacerowała po ulicach Warszawy, ale na innym kontynencie, Ana Mendieta,
amerykańska artystka urodzona na Kubie, oblekała swoje nagie ciało białymi kwiatami, aby
z ich pomocą tworzyć „obsesyjne akty potwierdzania moich więzi z ziemią, które są tak
naprawdę przejawem mojego pragnienia bycia, [...] reaktywacją pierwotnych przekonań
działających w ludzkiej psychice”.

²⁵ <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6582-zasiew.html> (dostęp: 20.09.2020 r.).

²⁶ Ibidem.



Ryc. 24. Ana Mendieta,
Imágen de Yágul, 1973.

Artystka umieściła się w grobie w środkowoamerykańskiej miejscowości Yágul, aby dać wyraz „wierze w jedną uniwersalną energię, która przepływa przez wszystko: od owada do człowieka, od człowieka do widma, od widma do rośliny, od rośliny do galaktyki”²⁷.

Powróćmy jednak do Teresy Murak, gdyż w przypadku jej twórczości pojawia się pewna niezwykle interesująca kwestia. Wspominałam już, że posługuje się pieprzycą siewną (taka bowiem jest poprawna nazwa rośliny, z której wykonywała swoje *Zasiewy*). Potoczna nazwa tej rośliny to *rzeżucha*. Posługując się tym terminem, Murak powieliła błąd, ale istotne jest to, że widać przez to, jak mocno zakorzenione są w naszej kulturze pewne zjawiska, zwłaszcza te związane z funkcjonowaniem języka i mowy potocznej. Świadomie użyłam tutaj słowa „zakorzeniać”, aby uwypuklić, jak pewne metafory roślinne funkcjonują

i są trwałe w naszej codziennej komunikacji międzyludzkiej — zarówno na poziomie mowy oraz pisma, jak i obrazowania wizualnego.

Pomocna okazuje się tu etymologia słowa *kultura*. *Cultura* to czynny imiesłów czasu przyszłego od łacińskiego czasownika *colo* znaczącego «uprawiać», a *cultus* to «uprawa». To naturalna konsekwencja tego, że z roślinami jesteśmy związani od początków wszelkiej cywilizacji.

W języku polskim istnieje bardzo wiele słów, które nasze codzienne funkcjonowanie wiążą z bytami roślinnymi. Często chcemy bowiem wrócić do *korzeni*, tj. miejsca naszego pochodzenia, a jeszcze niedawno *wianek* stanowił *zalążek* każdego udanego małżeństwa. Dziś już nie jest to oczywiste, gdyż zmieniły się nieco obyczaje, ale wciąż *krzewi się* wiedzę lub słuszne idee, ciężarne kobiety często komplementuje się słowami „wyglądasz *kwitnąco*”, a *wegetacja* to trwanie, jakiego nie chcemy doświadczać i jakie budzi nasze współczucie, gdy spotyka innych.

27 <https://infusedcbd.co/blogs/cbdfeels/between-body-and-earth-ana-mendietas-journey-home> (dostęp 15.03.2020 r.).

Murak nie posługuje się więc botanicznie poprawną nazwą („pieprzyca siewna”), gdyż nie jest to nazwa rozpoznawalna dla odbiorców. Korzysta z metafory utrwalonej przez rodzime tradycje katolickie, według której rzeżucha to symbol oraz nośnik pewnych konkretnych i cennych dla artystki wartości. Jej postawa jest zgodna z aktualną kognitywistyczną teorią, która rewolucjonizuje dotychczasowe podejście do posługiwania się metaforami; przestają one bowiem być „tylko” środkami stylistycznymi i stają się nośnikami znaczeń w tym sensie, że w istotny sposób determinują wszelkie myślenie czy działanie.

Przedstawiając *teorię metafor*, George Lakoff i Mark Johnson wykazują, że ludzkie myślenie bazuje na systemie pojęciowym opartym całkowicie na metaforach²⁸. Trudno nie zgodzić się z tym twierdzeniem, zwłaszcza w przypadku pojęć abstrakcyjnych, gdyż np. *czas*, *uczucia* czy *prawo* rzeczywiście mają charakter czysto metaforyczny. Doświadczyłam tego, próbując je tłumaczyć starszej córce. Naukowcy spierają się, czy nasze umysły w całości tak funkcjonują. Nie mogę oczywiście tej sprawy rozstrzygać, pragnę jedynie zwrócić uwagę na fakt, że na pewne pojęcia (np. wspomnianą już wiedzę, którą chcemy *krzewić* w innych) przenosimy „cechy strukturalne” z innych, lepiej znanych czy rozumianych pojęć (np. odnoszących się do tego, co postrzegamy zmysłowo). Przykładów z gruntu roślinnych metafor, które sprawnie funkcjonują w naszym języku, jest wiele — od *wpuszczania w maliny*, czyli świadomego wprowadzania w błąd, poprzez *sianie ziarna*, tj. zapoczątkowanie czegoś (często brzemiennego w skutki) albo *sianie strachu*, aż po *zbieranie żniwa* swoich bądź cudzych działań oraz *pokłosie*.

Wymienione przykłady są wehikułami znaczeń, ale nie ukazują całości zagadnienia. Według teorii metafor są one sądami — zgodnymi z naszym indywidualnym mniemaniem o świecie — ale odnoszą się do interakcji jednostki ze światem zewnętrznym, która nie jest wolna od doświadczeń minionych pokoleń, wynikając z wieków biologicznej i kulturowej ewolucji. Tym samym użycie przez Teresę Murak terminu *rzeżucha*, mimo iż błędne w kategoriach biologicznych, metaforycznie odsłania prawdę czytelną dla szerokiego grona odbiorców, znacznie szerszego od tych, którzy znają właściwą nazwę.

Na zakończenie tego rozdziału chciałabym jeszcze wspomnieć o dwóch projektach twórców, którzy podobnie jak Teresa Murak wykorzystują metafory roślinne, a jednocześnie stawiają na interakcję z widzem i jego czynny udział, aby dzieło mogło w pełni zaistnieć. Oba można było zobaczyć w ostatnich latach we Wrocławiu, choć pierwszy z nich odnosi się do przestrzeni Lublina.

W 2016 roku w ramach tzw. Koalicji miast dla kultury²⁹ na ulicy Karola Szajnochy zawiątało *Miejsce pełne roślinności (MPR121)* autorstwa Kingi i Łukasza Szulców. Ta realizacja poprzez kontakt z roślinami przenosiła spacerujących wrocławian na ulice Lublina. W tej

28 Szczegółowo wyjaśniają ją w książce *Metafory w naszym życiu*, która w polskim przekładzie ukazała się w 2010 r.

29 Wrocław był w tamtym roku wybrany na Europejską Stolicę Kultury.

interaktywnej szklarni bowiem zmysłowa wymiana międzygatunkowa owocowała transferem dźwięków. Poprzez dotknięcie roślin do uszu odbiorców trafiały „dźwięki rozmów, opowiedzianych historii, relacji radiowych czy nagrań terenowych. Poprzez kontakt z tymi dźwiękami z przeszłości, jak i terażniejszości doświadczymy Ducha miejsca”³⁰. Tym samym rośliny stały się „uniwersalnym medium informacji między narratorem a słuchaczem”³¹.

Trzy lata później, podczas jubileuszowej edycji WRO2019³², Olga Kiseleva zaprezentowała w Pawilonie Czterech Kopuł znamiennej realizację. Stało tam drzewo, a konkretnie platan, który właśnie wypuszczał listki. Symbolika drzewa w sztukach plastycznych i literaturze jest rozbudowana. Jedną z interpretacji jest uznanie postrzeganie w nim pomostu między światami. Korzenie reprezentują wtedy przeszłość, pień stanowi terażniejszość, a liście to przyszłość³³. Instalacja tej francuskiej artystki o rosyjskich korzeniach powstała we współpracy z Orange Telecom i stanowiła:

propozycję stworzenia sieci organicznej opartej na przekazie roślinnym. Wiemy, że wszystkie gatunki roślin komunikują się ze swoim środowiskiem. Zamiast słów używają różnych rodzajów emisji molekularnej. Komunikacja może być nawiązana między drzewami tego samego gatunku, ale może też być adresowana do innego organizmu: owada lub zwierzęcia — w tym człowieka. Umiejętność ta pomaga drzewom zoptymalizować własne życiowe mechanizmy i chronić się przed potencjalnymi agresorami. Praca przekształca tę zaszyfrowaną komunikację w otwartą i wszechstronną sieć. [...] Widzom pozwalała uczestniczyć w komunikacji za pośrednictwem obrazów wideo odbieranych na własnych tabletach i smartfonach³⁴.

Warto byłoby nadmienić także o realizacjach takich duetów jak Sommerer i Mignonneau oraz Gregory Lasserre i Anais met den Ancxt, w których również zakłada się partycypację widzów. Świadomie jednak nie przywołuję ich tutaj, zostały one bowiem omówione przez specjalistów zajmujących się coraz popularniejszym nurtem bio artu, czyli *plant sonification* (udźwiękowieniem roślin), nie pretenduję też do roli badaczki kultury.

Chciałam tylko wspomnieć o jeszcze jednej artystce, bez której niniejsza praca nie mogłaby powstać, bowiem jej podejście do natury niezwykle mnie inspiruje.

30 http://koalicjamiast.wroclaw2016.pl/sp_faq/kinga-i-lukasz-szulc-miejsce-pelne-roslinnosci-mpr121-instalacja-ul-karola-szajnochy (dostęp 20.08.2020 r.).

31 Ibidem.

32 Była to 30. rocznica Biennale Sztuki Mediów WRO.

33 Drzewo symbolizuje cykliczność natury, wieczne odradzanie. W *Księdze Hioba* znajduje się zdanie: „Drzewo może mieć nadzieję: choć jest ścięte, znowu się odradza, a jego pędy rosną dalej” (wersja z Biblii Warszawskiej). Drzewo staje się potwierdzeniem istnienia i życia, nigdy nie umiera, jego funkcje życiowe mogą pozostawać przez jakiś czas utajone, ale zawsze się w końcu ujawniają.

34 <http://wro2019.wrocenter.pl/works/eden> (dostęp 20.08.2020 r.).

Jest nią dr hab. Danuta Mączak prof. zw. UAP, która w swojej twórczości bada relacje między naturą, człowiekiem i kulturą. Jej wrażliwe i czułe podejście do przyrody jest bezcenne, dlatego cieszyłam się, że mogłyśmy współpracować. Dziękuję jej w tym miejscu bardzo serdecznie za to, że umożliwiła mi stworzenie własnej opowieści o godności istot różnych od człowieka.

Zamykając ten rozdział, pragnę szczególnie zwrócić uwagę na fragment ostatniego z przywołanych wyżej cytatów, na słowa „ochrony przed potencjalnymi agresorami”, aby w kolejnym rozdziale odnieść się z ich użyciem do sytuacji globalnej, w której się znajdujemy.

ROZDZIAŁ II

Roślina w ujęciu terapeutycznym i fitoterapeutycznym

Miałam kiedyś okazję spędzić kilka dni w Rotterdamie, o którym się mówi, że był „placem zabaw dla architektów”. Tak przynajmniej opowiadali mi przyjaciele — rzeźbiarka i fotograf, do których pojechałam. Rzeczywiście, tamta przestrzeń stanowi nadzwyczajną mieszkankę dla zmysłów. Doświadczyłam tam jednak dwóch niezwyklej rzeczy mających naturę jako wspólny mianownik, a za tło — rozwiązania urbanistyczne. Nie mogłam skupić się na podziwianiu architektury, bo niemal całą moją uwagę przykuwała wyraźna obecność osób niepełnosprawnych w przestrzeni publicznej. Miałam wtedy wręcz wrażenie, że w całym swoim dotychczasowym życiu nie widziałam tylu (przynajmniej pozornie) szczęśliwych i beztrudnie przemieszczających się osób na wózkach inwalidzkich jak podczas tego kilkudniowego wyjazdu. Czułam się niemal zawstydzona, ale — jak wspominałam we wstępie — miewam możliwość, którą bardzo sobie cenię, pracy w charakterze arteterapeutki, a wśród osób, do których skierowane są tego typu programy wsparcia, znajdują się osoby niebędące w stanie poruszać się samodzielnie. W życiu zawodowym zetknęłam się z podopiecznymi, którzy nie wychodzili z domu całymi tygodniami, a nawet miesiącami, ze względu na ograniczenia powodowane przez rozwiązania architektoniczne.

Gdy jako mama niemowlęcia zaczęłam penetrować tkankę miasta z wózkiem, byłam zrozpaczona. Miałam jednak świadomość, że za jakiś czas nie będę skazana na szarpaniny z krawężnikami, na pęknięcie opon na ostrych odłamkach, na dziury, schody ze zbyt stromymi podjazdami czy zanieczyszczone fekaliami i uryną windy, które zresztą nie zawsze działały. Kiedyś spadłam z takiego wózkowego podjazdu. Córce nic się nie stało, ale moje uszkodzone w czasie tego upadku kolano jest rehabilitowane już drugi rok. Gdy widzę osoby na wózkach w przestrzeni miejskiej, tłumaczę córce, że to odważni bohaterowie stający do nierównej walki. Rozwiązania zastosowane w Rotterdamie dowodzą, że nie zawsze musi tak być.

Drugą zadziwiającą rzeczą w holenderskim mieście były ogrody społeczne zlokalizowane często w niezwyklej miejscach. Do jednego z nich (znajduje się na dachu drapacza chmur) zabrała mnie Lotte, rzeźbiarka, która nas gościła, zaangażowana w tę formę *urban gardening*. Prócz niej o rośliny i zwierzęta (m.in. ule z pszczołami) dbali tam ludzie w róż-

nym wieku, różnych profesji, różnej płci — dość przypadkowy zbiór pasjonatów, których połączyła wspólna idea. Członkowie społeczności hodowali zioła, pomidory i inne rośliny jadalne, ale były też rabatki, gdzie dominowały kwiaty ozdobne, a w ich pobliżu znajdowała się przestrzeń do odpoczynku, dająca wytchnienie od rozpędzonego miasta. Lokalizacja, tuż pod chmurami, miała niezwykle moc oddziaływania.

Jakiś czas później pojawiły się pierwsze ogrody społeczne w Polsce, również w Poznaniu. Jednym z nich jest Kolektyw Kapielisko³⁵, w działaniach którego wielokrotnie brałam udział, choć nie jako sympatyk ogrodnictwa przede wszystkim, lecz jako animatorka, edukatorka i przedstawicielka Fundacji. Ogród Kapieliska jest zbyt oddalony od mojego domu, bym mogła zaangażować się prywatnie. Na przełomie 2017 i 2018 roku wraz z zupełnie obcymi mi ludźmi z Dębca, gdzie mieszkam, postanowiliśmy zorganizować podobne działanie.

Powstała grupa inicjatywna³⁶ złożona z urzędnika państwowego (z wykształcenia socjologa), psycholożki i wykładowczynie uczelni, osiedlowego radnego oraz kilkusobowej grupy aktywistów lokalnych, do której zaliczamy się również ja i moi bliscy. Już wiosną 2018 roku odbyły się pierwsze spotkania sąsiedzkie.

Od tamtej wiosny minęły już dwa lata. Ogród stanowi niezwykle miejsce, bez którego nie wyobrażam sobie teraz życia sąsiedzkiego. Były to trudne lata, podczas których nie obyło się bez problemów, konfliktów, nieporozumień, ale przeważają poczucie satysfakcji i szczęście wynikłe z kontaktu z przyrodą. Kontakt, którego w momencie, gdy piszę te słowa, brakuje mi jak nigdy dotąd w życiu.

Od wielu dni trwa kwarantanna, którą zarządzono z powodu pandemii koronawirusa. Marzę o tym, aby odwiedzić nasz wspólny ogród, spotkać sąsiadów i zobaczyć pierwsze ślady wiosennego przebudzenia przyrody. Brakuje mi rzetelnej wiedzy z zakresu biologii oraz medycyny, aby szerzej podejmować wątek skutków epidemii koronawirusa na łamach niniejszej pracy.

Chcę jednak wrócić do cytatu ujętego w ostatnim akapicie rozdziału I, aby zasygnalizować, że w moim odczuciu — piszę to, nie prorokując i nie posiłkując się danymi czy opracowaniami naukowymi³⁷ — Natura symbolicznie zbuntowała się przeciwko człowiekowi. Nie jest to jednak felieton społeczno-gospodarczy, a pisanie nie należy do moich specjalności, dlatego pozwalam sobie jedynie na tę krótką dygresję w mojej nieobiektywnej i rozbudowanej opowieści. Nie sposób jednak pozostać obojętną i nie zasygnalizować chociaż tą drobną wzmianką zgubności antropocentrycznego i konsumpcyjnego nastawienia do przyrody.

35 Więcej informacji o tej wspaniałej inicjatywie można znaleźć na stronie <https://ulicaekologiczna.pl/przyroda/kolektyw-kapielisko>.

36 Niezbędna, aby pozyskać pod bezpłatną dzierżawę teren zielony od Miasta Poznania.

37 Tych jeszcze nie ma, bo sytuacja jest bardzo dynamiczna. Przeczytałam jednak wiele opracowań, wg których sytuacja ta wynika ze złego traktowania zwierząt; zob. np. <https://krytykapolityczna.pl/swiat/covid-19-jest-skutkiem-przemocy-wobec-zwierzat-singer> (dostęp 15.08.2020 r.).



Ryc. 25, 26. Moja starsza córka z OSŁ MOPR/Wilda (zdjęcie z lewej) oraz grupą dzieci z sąsiedztwa (zdjęcie z prawej) w ogrodzie społecznym przy ul. Jaworowej latem 2018 roku.

Miejskie ogrody to wysmienite miejsce do edukowania, a przy tym doświadczania do-
brodziejstw tego, co badacze nazywają *hortiterapią*. *Horticulture therapy* zaliczana jest do
form terapii ekspresyjnych³⁸, które:

wykorzystują pięć dyscyplin artystycznych do nawiązania kontaktu z pacjentem/klien-
tem [...] i działają na zmysły człowieka. Terapie ekspresyjne to terapie niewerbalne, od-
wołujące się do metafor, różne od terapii medycznych służących diagnozie i leczeniu³⁹.

W literaturze możemy się również spotkać z podziałem, w którym ujmuje się ją w grupie
tzw. terapii kreatywnych. Termin ten często bywa stosowany zamiennie z pojęciem terapii
ekspresyjnej. Odnosi się do metod nurtu *person-centered expressive art therapy* wywodzą-
cej się od humanistycznej koncepcji terapii Carla Rogersa, w której podstawowym mecha-
nizmem motywacyjnym jednostki winna być jej samoaktualizacja pojmowana jako dążenie
do zrealizowania własnego potencjału.

Hortikuloterapia/hortiterapia zaliczana jest do arteterapii, ponieważ uprawa czy kompo-
nowanie roślin mogą zależeć od człowieka, choć same rośliny naturalnie nie są wytworem
człowieka. Już Maria Gołaszewska, wybitna polska filozofka, która studiowała u Romana
Ingardena, a później z nim współpracowała, zauważyła, że

istnieją ludzie odczuwający piękno natury, lecz mało wrażliwi na sztukę. Gdy doznają
przeżyć estetycznych od sztuki, to dlatego i o tyle, o ile w sztuce jest natura⁴⁰.

38 Ich nazwy nawiązują do chętnie używanego w Stanach Zjednoczonych podręcznika *Expressive Therapies*
autorstwa Cathy Malchiodi (wydanego w 2005 r.).

39 W. Szulc, *Arteterapia. Narodziny idei, ewolucja teorii, rozwój praktyki*, Warszawa 2011, s. 69.

40 M. Gołaszewska, cyt. za: H. Cesarz, *Piękno zawodu muzykoterapeuty* w: J. Gładyszewska-Cylulko (red.),
Muzykoterapia. Tożsamość — transgresja — transdyscyplinarność, Wrocław 2010.

Termin ten wywodzi się od łacińskich wyrazów *hortus* i *horticulus* («ogród», «ogródek»). Gdy będziemy postrzegać ogród jako

dzieło wyobraźni, pracy i troski człowieka, [...] zauważymy, że — podobnie jak dzieła architektury, ale także malarstwa czy literatury — pełni on funkcje użytkowe, służące zaspokajaniu różnorodnych potrzeb człowieka: piękna, wypoczynku, prestiżu. Jest więc wytworem kultury, a zatem może być wykorzystywany w kulturoterapii⁴¹.

Wykonywanie prostych prac w ogrodzie już w XVIII wieku było elementem codziennego życia pacjentów szpitali psychiatrycznych. Oczywiście ówczesne programy opierały się przede wszystkim na zaspokajaniu żywnościowych potrzeb jednostki leczniczej, ale wielu pionierów psychiatrii (m.in. Benjamin Rush ze Stanów Zjednoczonych) analizowało terapeutyczne walory tego rodzaju aktywności. Z czasem tego typu działania placówek zorientowano więc w kierunku terapeutycznym.

Być może w tym miejscu powinno się znaleźć krótkie omówienie historii ogrodów, od czasu, gdy ludzie pierwotni zaczęli tworzyć święte gaje, aż do specjalistycznych ogrodów botanicznych, ale mam wrażenie, że to ślepy zaułek, gdyż nie udałoby się tego zrobić w trzech, czterech akapitach. Nie da się tak okroić bogatej historii ogrodnictwa, nie kalecząc jej, dlatego lepiej wycofam się w tym momencie. Uważam przy tym, podobnie jak Michael Marder — autor książki *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life* wydanej w 2013 roku — że „rośliny nie istnieją wyłącznie jako pożywienie zwierząt i ludzi; wręcz przeciwnie, wspaniale się rozwijały na długo przed tym, kiedy na scenie ewolucji pojawiliśmy się my”⁴².

Za Hannah Arendt sugerowałabym, by w miarę możliwości zrewidować własne postrzeganie otaczającego nas świata, aby odrzucić schematyzm przejawiający się w tym, komu przyznajemy „prawo do posiadania praw”, a komu go odmawiamy. Ta słynna XX-wieczna teoretyczka polityczna zwracała uwagę, że chociaż niemowlęciu przyznajemy prawa człowieka, nie oczekujemy od niego, że zrewanżuje się nam za ten dar i odpracuje nam to, gdy będzie w stanie świadomie z nich korzystać w przyszłości. Podobnie jest w przypadku roślin, których wartości i prawa powinny wynikać z samego faktu istnienia, tj. ich uzasadnieniem nie może być wyłącznie utylitaryzm.

I choć od wieków używamy roślin nie tylko jako pokarmu, ale także jako środków leczniczych w fitoterapii, robimy to masowo, w warunkach dalekich od naturalnych, nie bacząc na fenomen istnienia. Nawet w miejscach specjalizujących się w fitoterapii stosuje się opryski, które szkodzą m.in. owadom czy ptactwu. W przemyśle wprowadzamy wciąż nowe chemiczne specyfiki, które „tym razem” mają być bezpieczne, gdyż okazuje się, że ich poprzednie wersje nie były (np. estry fosforanowe, związki chloroorganiczne, neonikotynoidy, słynny DDT).

41 W. Szulc, *Arteterapia. Narodziny idei, ewolucja teorii, rozwój praktyki*, Warszawa 2011, s. 176.

42 Cyt. za <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/czy-rosliny-powinny-miec-prawa> (dostęp 20.08.2020 r.).

Na szczęście — mam wrażenie — świadomość społeczna rośnie, a coraz większa popularność ogrodów społecznych jest tego dowodem. Naukowcy, a za nimi i inne środowiska — w tym artyści — podkreślają konieczność ponownego „oddania sterów naturze”⁴³ i potrzebę zachowania różnorodności biologicznej. Dziś wiemy już, że nie wystarczy ochrona tylko tych gatunków, pośród zwierząt czy roślin, które z jakichś względów są nam potrzebne. Są wśród naukowców postawy skrajnie antropocentryczne, według których „jedynym powodem, dla którego powinniśmy dbać o różnorodność biologiczną, jesteśmy my sami, a także to, by stworzyć ludziom stabilną przyszłość”⁴⁴.

Warto jednak wsłuchać się też w głos takich badaczy, jak Dave Goulson, brytyjski aktywista ruchu ochrony przyrody związany naukowo z Wydziałem Biologii na Uniwersytecie w Sussex, dla których istnieją

argumenty przemawiające za tym, by dbać o różnorodność biologiczną. Jeden z nich podsumowuje cytat z amerykańskiego leśnika, działacza ruchu ochrony dzikiej przyrody Aldo Leopolda: *Pierwszym środkiem ostrożności w inteligentnym majsterkowaniu jest zachowanie każdego kółka zębatego i śrubki*. Gatunki, które znikają, mogą okazać się ważne. Mamy bardzo słabe pojęcie o tym, jak funkcjonują złożone ekosystemy naturalne. Nie wiemy jakie będą konsekwencje naszych działań, a także utraty poszczególnych gatunków⁴⁵.

Dave Goulson, podobnie jak Robert Alexander Pyron, zauważa, że nie mamy prawa pozbawiać naszych potomków korzyści, jakie daje nam obcowanie ze zróżnicowanym ekosystemem:

Nieznany chrząszczyk może być albo ważnym zapylaczem, albo drapieżnikiem, który zjada szkodniki, albo kluczowym roślinożercą, powstrzymującym jakąś roślinę, żeby ta nie stała się chwastem. Nieznana roślina może zawierać związki chemiczne, których da się używać jako leku. Bezmyślne wyrzucenie tego wszystkiego jest ryzykowne. Oznacza również, że zamykamy pewne możliwości przyszłym pokoleniom⁴⁶.

Pyta przy tym o coś bardzo istotnego, co wytrąca z antropocentrycznego pojmowania rzeczywistości:

Dlaczego wszystko miałoby być oceniane pod kątek użyteczności dla nas? [...] Mamy moralny obowiązek opiekowania się naszymi współpodróżnikami na Ziemi niezależnie

43 Taki tytuł nosi rozmowa Dave’a Goulsona z Adamem Pluszką, opublikowana na łamach miesięcznika „Znak” nr 757 z czerwca 2018 roku.

44 *Oddać stery naturze*, „Znak” 757, czerwiec 2018 r., s. 6.

45 Ibidem.

46 Ibidem.

od tego, czy są użyteczni czy nie. Jeśli okaże się, że nasz nieznany chrząszczyk nic nie robi, z pewnością nie neguje to jego prawa do istnienia. Czy nie możemy cenić go po prostu za to, że jest? To, że umiemy wymazywać gatunki i ekosystemy z powierzchni Ziemi, nie oznacza, że mamy do tego prawo⁴⁷.

Zgadzam się z nim w pełni, choć fundamenty tego utylitarne podejścia do świata przyrody leżą w przekonaniach religijnych — które najczęściej wyrwane są z szerszego kontekstu. Niemal wyświechtane i wszędzie cytowane słowa z Biblii, według których mamy panować nad wszelkim stworzeniem ziemskim, są dla mnie dowodem, że na wyższą instancję spychamy odpowiedzialność za swoje niszczycielskie zachowania. I to od setek lat. Dlatego po raz kolejny zacytuję Goulsona, który podkreśla w każdej swojej wypowiedzi, że wątpi, jeśli Bóg istnieje, że „życzyłby sobie, abyśmy wymazywali Jego dzieło. Wyobrażam sobie, że spodziewałby się, że będziemy się nim opiekować”⁴⁸.

Zgadzam się z jego opinią, co więcej, jako artystka — a także arteterapeutka — widzę, jaką rolę, ile znaczeń ma dla twórcy jego dzieło. Klienci, którzy stosują metody terapii poprzez sztuki plastyczne, są emocjonalnie związani ze swoimi pracami artystycznymi — obrazami czy rzeźbami. Dotyczy to zresztą nie tylko podopiecznych, ale niemal każdego z nas. Relacje między człowiekiem, a wytworem jego rąk bada niesamowita dla mnie Olga Drenda w książce zatytułowanej *Wyroby. Pomysłowość wokół nas*. Drenda z doskonałym kunsztem literackim opisuje te wszystkie „betonowe przydomowe grzybki, łabędzie z opon, rycerzy i dinozaury z nakrętek i śrubek, galanterię religijną”⁴⁹. Jej poszukiwania, nad wyraz interesujące, są dla mnie niczym syrenie pieśni. Kuszą, ale zwodzą w kierunku, w którym podążać nie powinnam, bo to kolejne „piękne manowce”.

By wrócić na „właściwą drogę”, chciałabym przywołać dwie realizacje artystyczne. Pierwsza z nich, autorstwa Michaela Wanga, prezentowana była jesienią 2019 roku na wystawie w Lower Arts Cultural Council's Arts Center na Governors Island w Nowym Jorku. Wspominam o niej, ponieważ realizacja tego amerykańskiego artysty nawiązuje swoją formułą do ogrodów społecznych, tak bardzo niezbędnych dla miejskiej tkanki, z której wyrugowano swobodnie rosnącą roślinność. Jednocześnie Wang używa roślin jako *ready mades*. Aby zrozumieć poruszane przez niego zagadnienie, nie trzeba się udawać do Nowego Jorku. Wystarczy przyjrzeć się z bliska temu, co działo się w Poznaniu na jego głównej arterii, ulicy Święty Marcin, kiedy dokonywano rewitalizacji. Nawierzchnię zabezpieczono tam tak, aby w szczelinach nie pojawiały się niekontrolowane, swawolne pędy młodej trawki. Nikt nie musi nawet spryskiwać chodnika środkami chwastobójczymi, bo uporządkowano wszystko do tego stopnia, że nic żywego nie ma szans na tym „parkiecie” centrum miasta się pojawić.

47 *Oddać stery naturze*, „Znak” 757, czerwiec 2018 r., s. 6.

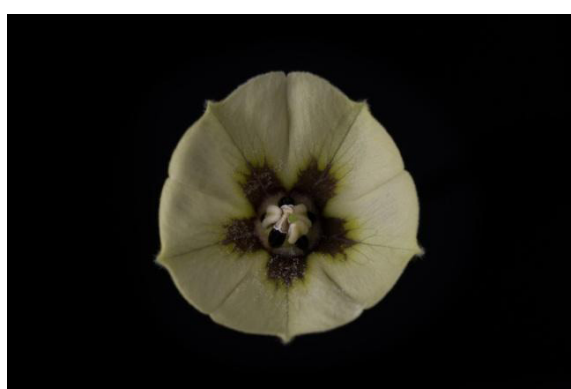
48 *Ibidem*, s. 7.

49 <https://www.karakter.pl/ksiazki/wyroby-pomyslowosc-wokol-nas>.

Niczym w osobnych doniczkach posadzono rachityczne drzewa, których systemy korzeniowe rozwijają się teraz pod pełną kontrolą. Zimą zakłada się im specjalne „ubranka”, które mają zastąpić opadłe liście i inne naturalne elementy poszycia zabezpieczające system korzeniowy przed przymrozkami. Drzewa posadzone zamiast wyciętych, którym daleko było do nowej, zrewitalizowanej sterylności, wcale nie dają cienia. Do tego lokalnego wątku jeszcze powrócę, bo jest on dla mnie bardzo ważny, daje bowiem pewne wyobrażenie, jak uporządkowana musi być flora w strukturze np. takiej aglomeracji, jaką jest Nowy Jork.

Projekt Michaela Wanga, zatytułowany *Extinct in New York*, składa się z czterech szklarni. Rośliny ukazano jako *ready mades* w całkowicie sztucznym środowisku. Z naturalnej przestrzeni zostały one bowiem całkowicie wyeliminowane na skutek działalności człowieka. W szklarniach rośliny umieszczono w taki sposób, by odwzorowywały przebieg największych nowojorskich ulic. Odwzorowując ich strukturę, artysta odnosi się do historii miasta, ponieważ wykorzystane w projekcie rośliny jeszcze w XIX wieku występowały powszechnie na ulicach Nowego Jorku, ale w ostatnich dekadach wskutek rozwoju aglomeracji wyginęły.

Współpracując z botanikami, artysta odtworzył 46 gatunków, które uznano tam za wymarłe. Wśród odtworzonych przez nich roślin znalazły się m.in. *Baptisia tinctoria* L. (baptysia żółta) czy słonecznik *Helianthus angustifolius*, których nie znajdzie się już w żadnej z pięciu ogromnych dzielnic Nowego Jorku.



Ryc. 27–30. Michael Wang, *Extinct in New York*, 2019.

Cała artystyczna działalność Wanga jest dla mnie niezwykle ciekawa, gdyż w swoich pozostałych projektach porusza on również zagadnienie zaniku bioróżnorodności, ale to właśnie w *Extinct in New York* przypomina o wartości swobodnego, samowolnego istnienia przyrody.

Ogrody społeczne nigdy nie zastąpią naturalnych zielonych „fyrtili”, ale ponieważ są one działaniem kolektywnym, to najczęściej odpowiedzialność za porządek w tego typu miejscach nieco się rozmywa i tym samym stają się azylem dla dzikiego życia — w przeciwieństwie do rabatki miejskich, skwerków, parków czy nawet prywatnych działek ROD, gdzie martwą roślinność uważa się za brzydką i szkodliwą.



Ryc. 31. Tim Helgert, *The Return of Nature*,
Prado, Madryt.

Inną realizacją, którą chciałabym w tym miejscu przywołać, jest praca Tima Helgerta *The Return of Nature* z marca 2020 roku, w której artysta wizualizuje nowy porządek przestrzenny, stanowiący efekt nieobecności gatunku *Homo sapiens*. Prace są wykonane w technice wideo, dlatego najlepiej zapoznać się z nimi poprzez serwis społecznościowy Instagram, gdzie miały swoją premierę/publikację.

Przedstawiają znane przestrzenie, np. Muzeum Prado w Madrycie, Brooklyn Bridge, arkadową Gallerię Vittorio Emanuele II w Mediolanie czy Taj Mahal, gdzie zamiast tłumów turystów z woli twórcy rozkwitła łąka pełna nie tylko ziół i traw, ale także pszczoł, motyli i innych przedstawicieli owadziego świata.

Podobne pod względem wizualnym realizacje — ale o innej genezie oczywiście — tworzy też Jarosław Kozakiewicz. Choć oba projekty mają zupełnie inne podłoże ideowe, łączy je sam sposób obrazowania utopii. Artysta ten podejmuje problem degradacji i naruszania równowagi ekologicznej na terenach zasiedlonych przez ludzi, Helgert zaś tylko tych miejsc, które „zasiedlone” są z intensywnością typową dla sezonu turystycznego. Twórczość Jarosława Kozakiewicza jest bardzo dobrze opisana. Przywołując ją tak marginalnie, pozwalam sobie ponownie zasygnalizować, że w działaniach interdyscyplinarnych tkwi olbrzymi potencjał rozwojowy. Zainteresowanego czytelnika odsyłam do opracowania *Proceedings of ECOpole Vol. 4*, gdzie w tekście autorstwa Magdaleny Worłowskiej i Marii Marko-Worłowskiej zatytułowanym *Czy dzieła sztuki mogą kształtować postawę szacunku do przyrody — sztuka ekologiczna w Polsce* omówiono to zagadnienie.



Ryc. 32. Jarosław Kozakiewicz,
Wieża tlenowa, 2005.

O odtwarzanie łąk kwiatnych na terenach miejskich i podmiejskich zabiegają nie tylko aktywiści i sympatycy pszczół. Również artyści i architekci postulują rozwiązania tego typu. Takie ekosystemy doceniają także badacze i lekarze, którzy dzięki odpowiednim analizom fitochemicznym mogą współcześnie naukowo potwierdzić zasadność użycia intuicyjnie stosowanych w medycynie ludowej przez naszych przodków pewnych gatunków roślin. Choć zgodnie z oficjalnym dyskursem fitoterapia powinna być prowadzona równoległe z kuracją zasadniczą (m.in. z użyciem leków syntetycznych), to tkwi w niej olbrzymi potencjał, który stanowić może uzupełnienie lub zaczątek do terapii ogrodami. Historia stosowania ziół jako środków leczniczych jest integralnie związana z historią człowieka. Przez te wszystkie wieki zioła nie zawsze leczyły, ale także szkodziły, a nawet

zabijały, przez to społeczne zaufanie do nich nie jest wysokie.

Dzięki doświadczeniu pracy w interdyscyplinarnej jednostce naukowo-badawczej miałam szansę poznać opracowania dotyczące odmian roślin wysokowartościowych o dużej zawartości aktywnych biologicznie substancji i przekonać się, że „przyroda jest największą i najprawdziwszą z aptek”.

Tego typu siedliska, gdzie zioła występują swobodnie w otoczeniu innych roślin — z których niektóre człowiek nazywa chwastami, choć z perspektywy wykraczającej poza antropocentryczny horyzont są pożyteczne — są najwłaściwsze z punktu widzenia ekologii. Pozwalają bowiem na zachowanie różnorodności biologicznej i „są jak nałóg”, jak to ujęła Małgorzata „Ruta” Kowalska, autorka bloga „Zioła w Pełni” (<https://ziolawpelni.pl>). W opublikowanym przez miesięcznik „Znak” artykule *O czym szumi łąka* podkreśla ona, że „patrzając na łąkę wyłącznie przez pryzmat nauki, bez emocji, nigdy nie poczujesz z nią więzi. A bez miłości nie będziesz jej ani szanować, ani chronić”⁵⁰.

Doświadczyłam tego, że można z przyrodą pracować, ale jej nie miłować właśnie podczas pracy zawodowej. Koledzy i koleżanki z instytutu nie rozumieli, dlaczego „wyrabiam nadgodziny”, aby się upewnić, że do ich kosza na śmieci wraz z objedzonymi gałązkami morwy nie wpadła choćby najmniejsza larwa. Dla nich pojedyncza gąsienica, która wypadła z pojemnika, w którym przebywają osobniki jej gatunku, jest nieprzydatna. Jej śmierć nie ma więc znaczenia. Mnie natomiast wyrzucanie — choćby przez zaniedbanie — ży-

50 „Znak” 757, s. 29.

wych jedwabników do kosza, gdzie zmorzy je głód, jawiło się jako czyn karygodny nie tylko ze względu na ideę pracy, którą się zajmowali (prowadzili hodowlę zachowawczą jedwabnika morwowego w Polsce), ale także z powodu wszelkiego istnienia. Choć neurobiologia (i historia) dowodzą, że wobec każdego trudnego doświadczenia obojętniejemy, by odciążać mózgi, dla mnie pewien poziom obojętności jest po prostu nie do zaakceptowania. Zabierałam zatem wszystkie gąsienice *nieczystej rasy* (czyli odrzucone, odbiegające od ideału) do domu i w warunkach dalekich od laboratoryjnych dbam, a właściwie dbamy, o to, by ich niezwykle, kruche i ulotne życie było pełne przynajmniej świeżych liści⁵¹.



Ryc. 33. Zdjęcie z domowego archiwum hodowców jedwabników morwowych.

⁵¹ Mam oczywiście świadomość, że morwowe liście skazują tym samym na pożarcie, ale tak zaplanowałam to nie ja, lecz Matka Natura, tworząc ten duet (jedwabnik morwowy i morwę). To tysiące lat działalności człowieka doprowadziły do tak olbrzymiej degeneracji w obrębie gatunku — na szczęście współcześnie aktywiści i część naukowców dążą do odtworzenia dzikich siedlisk jedwabnika.

Opisany powyżej przykład dotyczy akurat zwierząt, ale te same uczucia towarzyszyły mi zawsze na plantacji, na którą jeździłam, aby zbierać kwiaty do analiz barwierskich. Siadając na polu pełnym po horyzont pozornie dość pospolitych gatunków roślin — o ich tajemniczych właściwościach dowiadywałam się z biegiem lat — trudno mi było zrywać bez łez kwiatostany zanurzone w rytmicznym bzyczeniu i brzęczeniu owadów oburzonych moją obecnością. To doświadczenie przerodziło się w emocje, których wizualny wyraz daje w jednej z realizacji wchodzących w skład praktycznej pracy doktorskiej.

Nim przejdę do ostatniego rozdziału tej pracy, chciałabym jeszcze przywołać — na zakończenie tego — pracę *Gatunki stowarzyszone* Małgorzaty Kaczmarek, której teoretyczne uwagi przywoływałam wyżej. Dla niej rośliny to właśnie inspirujące do rozważań *ready mades*.



Ryc. 34, 35. Zdjęcie kokonów wśród zaschniętych liści morwy oraz dorosłych osobników jedwabników morowych, już po przeobrażeniu w ćmy.

Odkrycie tej realizacji — powstałej w 2017 roku — stało się dla mnie momentem w pewnej mierze przełomowym. Miało to miejsce przypadkiem, na przełomie 2019 i 2020 roku, gdy część mojej rodziny wyjechała, aby wspólnie z bliskimi spędzić sylwestra, a ja z młodszą, zaledwie dwumiesięczną latoroślą — to także określenie z języka biologicznego, tak wymowne i wdzięczne — zostałam w izolacji, bo córeczka poddana była antybiotykoterapii.

Kaczmarek przygotowała wyjątkowo wnikliwy projekt z pogranicza sztuki i nauk przyrodniczych, w którym — w ramach teoretycznego uzupełnienia — przeanalizowała zjawiska z zakresu sztuki, na które w moich luźnych notatkach do niniejszej pracy z lat 2016–2018 miałam powołać się także i ja.



Ryc. 36. Małgorzata Kaczmarek,
Gatunki skojarzone: Obiekt, 2017 r.

Odkrycie to początkowo wpędziło mnie w rozpacz, uzmysłowiło mi, że w czasie, który ja „zmarnowałam”, moja daleka znajoma wykonała świetną pracę i zawalczyła o godność roślin w sposób, który nie pozostawia mi wiele do dodania. Badania zaczynałyśmy niemal równolegle, bo w 2016 roku, tyle że ona je ukończyła, a ja odwlekałam sfinalizowanie projektu. Dałam się ponieść zdarzeniom jak nasionko niesione przez wiatr. Nie przeprowadziłam równie rzetelnej analizy zjawiska i podsumowania chociażby tego, jakie funkcje pełniła flora w minionych epokach (a miałam to w planach), bo to zrobiła już Kaczmarek.

Prócz rzetelnej pracy teoretycznej na realizację Małgorzaty Kaczmarek składał się m.in. performance *Obiekt*, w którym — dzięki współpracy z Fundacją artystyczno-badawczą OM, która umożliwiła artystce dokonanie pomiarów specja-

listycznym sprzętem medycznym — odwróciła role, stając się pożywieniem dla rośliny. W warunkach niekorzystnych dla swojego organizmu, ale idealnych dla rośliny nakarmiła ją wydychanym przez siebie dwutlenkiem węgla.

Artystka podkreślała, że obecność rośliny — znów użytej jako swoisty *ready made* — którą tuliła, miała dla niej charakter kojący, niemal terapeutyczny. Kaczmarek rozwijała te działania w innym projekcie o charakterze performance, zatytułowanym *Prawo związku i współzależności*, a jej doświadczenia są dla mnie inspiracją. Zagadnienia *pożywienia*, a raczej *pożywiania się* — relacji między *homo sapiens* a roślinnością — znajdują się z całą pewnością w puszcze Pandory, której nie ośmielę się otwierać. Znów więc tylko zasygnalizuję problem i odeślę czytelnika do doskonałej pozycji *Na marne* Marty Sapały z wydawnictwa Czarne. Dzięki temu doświadczeniu, pozornie bolesnemu, uzmysłowiłam sobie jednak coś wyjątkowego. Rebecca Solnit wyraziła to lepiej, niż mogłabym zrobić sama, dlatego sięgnę po jej zdania z *Nadziei w mroku*:

nasza cywilizacja bliska jest unicestwienia samej przyrody, od której pozostajemy zależne i zależni — oceanów, atmosfery, niezliczonych gatunków roślin, owadów i ptaków. [...] Wojny wybuchną, planeta się ogrzeje, gatunki wymrą, jednak to, jak wiele wojen, o ile stopni i które gatunki uda się ocalić, zależy od tego, czy podejmiemy jakies działania⁵².

52 R. Solnit, *Nadzieja w mroku. Nieznane opowieści, niebywałe możliwości*, Kraków 2019, s. 31.

To, że Małgorzata Kaczmarek podejmuje podobne wątki, świadczy o tym, że możemy współdziałać, *walczymy* przecież o to samo. Powinnam zatem zmierzyć się z rozprawą doktorską, by moje córki widziały, że bierność i poddanie się nie prowadzą do celu, nie dadzą spełnienia — ani twórczego, ani żadnego innego.

Moja miłość do przyrody jest w gruncie rzeczy miłością do nich i do siebie samej, bo — ostatni już raz nawiążę do słów Dave’a Goulsona — wszystko, co możemy zrobić, by zapobiec unicestwianiu życia innych istot, jest lepsze od tego, że nie zrobimy nic⁵³.

53 D. Goulson, *Ląka. Zapylacze, krwiopijcy i muchy flejtuchy*, Warszawa 2018, s. 9.

ROZDZIAŁ III

Z kronik życia roślinnego...

Na praktyczną część mojej pracy doktorskiej składa się kilka obiektów o równorzędnym znaczeniu. Z przyczyn emocjonalnych najistotniejszy jest dla mnie właśnie ten, który również — jak w przywołanych w rozdziale I i II przykładach twórczości artystów powszechnie znanych — korzysta z roślin jako *ready made*.



Wybrałam do jego stworzenia *Kalanchoe pinnata*, czyli żyworódkę pierzastą, dawniej zaliczaną do rodzaju *Bryophyllum*, tzn. swojski płodnolist. Ten stary termin (płodnolist) doskonale oddaje, co w żyworódce najbardziej niezwykle. Chociaż współcześni biologowie stosują już inną systematykę, nadal można spotkać takie nazwy jak kalanchoe pierzaste, płodnolist pierzasty, płodnolist kielichowy i briofilum pierzaste. W języku łacińskim żyworódka również ma wiele nazw, a ich mnogość jest wynikiem powszechnego występowania tej rośliny

Ryc. 37. Anna Maria Brandys,
Bez tytułu.

w wielu regionach. Żyworódka jest bowiem pospolita i łatwa w uprawie. Aż dziwne, że nie spotkałam jej wcześniej!



Ryc. 39, 39. Żyworódka pierzasta i jej „dzieci”.

Pierwszy raz zetknęłam się z nią w 2013 roku, gdy po szczęśliwym ukończeniu studiów⁵⁴ spędzałam wakacje w niewielkiej górskiej wiosce nieopodal Suchej Beskidzkiej. Właśnie tam, na targowisku — od lat niezmiennie odbywa się w każdą niedzielę; jeździliśmy tam już wtedy, gdy byłam dzieckiem z betonowego miasta, abym mogła poznać choć powierzchownie urok małych kurcząt, cieląt czy innych młodych zwierząt hodowlanych — zobaczyłam u górala na kocu tę kosmitkę w maleńkiej doniczce. „Kosmitkę” — tak właśnie pomyślałam wtedy i tak myślę o niej dziś.

Żyworódka wygląda, jakby ją teleportowano na ziemię z innej rzeczywistości. Choć flora innych terytoriów obfituje w przedziwnych reprezentantów, przy których żyworódka wypada marnie, nadal jest dla mnie symboliczna i nieprzypadkowo usytuowałam jej sadzonki w tym obiekcie. Wspominałam bowiem, że jest powszechna i łatwa w uprawie, a to czyni ją nieco banalną. Z pewnością określenie jej epitetem „unikatowa” byłoby nadużyciem, nawet

⁵⁴ Jest to o tyle istotne, że moment ukończenia studiów dość świadomie odwlekałam, jak tylko mogłam, przedłużając czas beztrudnej egzystencji studenta z pięciu do siedmiu lat. Już na trzecim roku studiów na Wydziale Malarstwa poczułam, że to, co czeka mnie po obronie magisterium, nie będzie łatwe i przyjemne. Rozpoczęłam bowiem wtedy pracę zarobkową jako opiekunka półrocznego chłopca. Odkrywszy niesamowity potencjał twórczej inspiracji w osobnikach gatunku ludzkiego określanymi zwyczajowo słowem *dziecko*, postanowiłam równolegle studiować pedagogikę artystyczną na Wydziale Edukacji Artystycznej, aby uzyskać kompetencje pozwalające jak najlepiej zrozumieć te istoty. Było to arcynaiwne z mojej strony; dziś, będąc matką dwójki żeńskich osobników, wiem, że im więcej próbujemy się o nich dowiedzieć, tym w rzeczywistości wiemy mniej. Dowiadujemy się za to czegoś cennego o sobie samych, choć słowo *dziecko* już raczej nie przystoi w autodeskrypcji, choćby człowiek bardzo chciał tak o sobie myśleć.

dla kogoś, kto mało się styka ze światem roślin. Żyworódka unikatowa nie jest. I podobnie nie jest unikatową kobieta. Przecież w społeczeństwie polskim stanowimy ponad połowę obywateli. W tym licznym zbiorze są różnorakie podzbiory, a jednym z większych są matki. Nie chcę definiować siebie jedynie jako matki, ale trudno myśleć o sobie inaczej w społeczeństwie, w którym rodzina wciąż jest traktowana jako najbardziej pożądana struktura, a inne kobiece role są wobec niej podrzędne. Gdy otwierałam przewód doktorski, myślałam o sobie, że jestem początkującą artystką, edukatorką artystyczną, badaczką, pracowniczką, koleżanką z pracy, przyjaciółką, partnerką (kolejność jest przypadkowa). Teraz, nawet jeśli chcę o tym czasem zapomnieć, najpierw jestem matką. Między czarnymi znakami pojawiającymi się na białej kartce w arkuszu roboczym w programie Word co jakiś czas podbiega starsza córka, abym pomogła z obtarciem tego, co obtarcia wymaga, z czym wszakże mogłaby z łatwością poradzić sobie sama; chce się jednak upewnić, że jestem. Młodsza śpi blisko, posapując w rytm stukania na klawiaturze.

Kobieta matka w naszym społeczeństwie jest trochę jak żyworódka. Dzieci — na szczęście nie w takiej liczbie jak w przypadku tej rośliny — są częścią jej samej. Nie chodzi nawet o ciało, choć oczywiście trudno je oddzielić, wynika to bowiem z biologii, ale aspekt ten jest w moim odczuciu wtórny wobec tego, czym matka jest kulturowo. Temu właśnie jest poświęcony ukazany na zdjęciu obiekt. I choć zagadnienie to przeanalizowało już wielu naukowców z różnych dziedzin — od literaturoznawców badających rolę matek w literaturze narodowej, poprzez socjologów, aż po przedstawicieli innych nauk społecznych — wciąż „biorą je na warsztat”, również dziś, współczesne artystki.

Moja wypowiedź nie jest wielce unikatowa. Tak jak unikatowa nie jest żyworódka. Realizacja z jej udziałem domaga się powstania, abym mogła wypełniać inne role, których chcę bądź muszę się podejmować, podobnie jak żyworódka musi wypuszczać nowe pokolenia żyworódkowych, dzieci wypełniając swą powinność rozumianą jako wolę Matki Natury/Stwórcy/Losu/Przeznaczenia.

Liczba sadzonek (25) odzwierciedla czas liczony w miesiącach. Dwadzieścia pięć miesięcy karmiłam piersią starszą córkę. Jest to banalne, a przy tym wydaje się nierealne — jak ta wybrana do instalacji roślina. W naszym społeczeństwie istnieje niebywała sprzeczność. Oczekuje się od matek, aby dawały z siebie to, co najlepsze, jednocześnie je piętnując, gdy to robią. Karmienie piersią budzi wiele kontrowersji, bo choć wszystkie dostępne badania naukowe dowodzą, że nie ma nic lepszego od naturalnego mleka mamy, moje rodaczki dość szybko odstawiają dziecko od piersi i decydują się na mleko modyfikowane, sztuczne, w proszku. Obojętnie jakim epitetem je określimy, jest ono zawsze mniej naturalne niż to, w co uposażyła nas biologia. Przyczyn tego zjawiska jest bardzo wiele (pomijam tu oczywiście niedobory zdrowotne kobiet): od braku edukacji w zakresie laktacji w szpitalach, po powszechne reklamy afirmujące niebywałe właściwości sztucznych mieszanek okraszone wizerunkami zdrowych, pięknych niemowląt, aż po — to najważniejsze — brak tolerancji wobec matek karmiących piersią publicznie.

Kobiety matki wciąż pozostają reprezentantkami gatunku *homo sapiens* i mają potrzeby społeczne, których nie zaspokoi kontakt z dziećmi i izolacja w domu, ponieważ dla zachowania równowagi psychicznej wciąż potrzeba partycypacji w codzienności całej społeczności. W minionych epokach matki spędzały znaczną ilość czasu z innymi kobietami znajdującymi się w podobnej sytuacji. Tym sposobem dzieci miały zapewnione niezbędną do rozwoju towarzystwo grupy rówieśniczej, a one — kontakt z innymi. Małuchy z zainkorporowanym wizerunkiem matki karmicielki, robiły to, co znały z dzieciństwa, gdy same stawały się rodzicami, tj. albo karmiły, gdy były córkami, albo wspierały w karmieniu — w przypadku synów.

Historyczny proces odchodzenia od mleka matki na rzecz mieszanki, tzw. mleka modyfikowanego, był długotrwały. Wynikał z wielu czynników, których długą historię doskonale przeanalizowała Gabrielle Palmer, brytyjska pisarka i pielęgniarka. Jej książkę *Polityka karmienia piersią. Ideologia, biznes i szemrane interesy* czyta się jak przerażający, oparty na faktach kryminał. Porównuje się tę publikację do kultowej książki *No Logo* Naomi Klein, nie tylko ze względu na świetne śledztwo dziennikarskie, ale właśnie przez fakt, że odejściu od karmienia piersią winne są koncerny i korporacje, które zdołały wmówić milionom ludzi, że w laboratorium można stworzyć coś zdrowszego niż to, w co wyposażyla nas biologia.



Ryc. 40. Anna Maria Brandys, *Bez tytułu*.

Moim celem nie jest edukowanie w zakresie laktacji, dlatego zamiast przywoływać konkretne dane liczbowe czy analizy badawcze z tej wyśmienitej lektury chciałabym odwołać

się do kilku wizerunków znanych powszechnie z kart historii, a konkretnie odnieść się do najbardziej znanej figury matki — Matki Boskiej. Kartkując publikacje klasyków historii sztuki, można znaleźć liczne przykłady świadczące o tym, że karmienie piersią nie stanowiło wcześniej problemu, nie było tabu.



Ryc. 41. Rogier van der Weyden,
Św. Łukasz rysujący Madonnę.



Ryc. 42. Andrea Solari,
Madonna z zieloną poduszką.

Jak wynika z danych statystycznych zebranych przez fundację Rodzić Po Ludzku, zaledwie 4 proc. niemowląt w szóstym miesiącu życia jest karmionych wyłącznie piersią. Matki, które decydują się robić to dłużej, jak ja, skazane są na ostracyzm społeczny. Niewybredne komentarze, złośliwe uwagi, ordynarne epitetki — z tym trzeba się liczyć, gdy podejmie się decyzję o tym, aby własnemu dziecku dać to, co ma się najlepszego. Będąca przed-



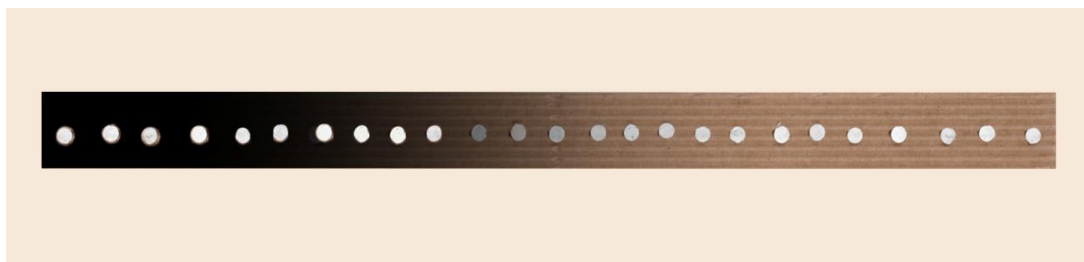
Ryc. 43, 44. *Madonna* Hansa Memlinga oraz wizerunek starszego niemowlęcia, które sugestywnie wkłada pulchną rączkę pod ubranie, szukając piersi (Rafael Santi, *Madonna na krześle*).

miotem tego rozdziału realizacja to manifest, próba autoterapii wobec minionych przeżyć, a jednocześnie ich afirmacja. Każdy miesiąc tego doświadczenia był dla mnie darem, prezentem ode mnie dla córki, ale przede wszystkim czasem, w którym to ja byłam obdarowywana przez tę kruchą i niewinną istotę. Dzięki temu uczestniczyłam w czymś niezwykłym, w czymś, co bardzo trudno określić słowami. Mam jednak nadzieję, że będzie to wyczuwalne podczas obcowania z instalacją.

Wróć do kwestii technicznych mojej dysertacji. Długo poszukiwałam odpowiedniego do instalacji potężnego kawałka drewna. Wyznaczona przez niego linia to uniwersalny znak wykreślony w przestrzeni, który staje się czytelny jako środek wyrazu plastycznego. Zależało mi na tym, aby całą swoją okazałą formą oddawała ona w mikroskali przestrzeni ekspozycyjnej to, co w Naturze powstaje w większym wymiarze. Drewno — pierwotnie przecież drzewo — niesie z sobą obszerną i dookreśloną symbolikę. Z dowolnego słownika symboli dowiemy się, że jest ono drabiną łączącą to, co podziemne — reprezentowane przez korzenie — z tym, co niebiańskie, boskie. Uniwersalne znaczenie drzewa jako symbolu życia w przypadku mojej pracy celowo pozostało pozbawione zarówno korzeni jak i korony, ponieważ w instalacji skupiam się na tym, czym jest pień, czyli na teraźniejszości, życiu tu i teraz, na Ziemi, a nie gdzieś pod nią lub nad nią (z całym religijnym potencjałem, którego nie odrzucam; chcę jednak dowartościować to, co ziemskie, i tym samym ludzkie, aby móc wyjść poza nie).

Moja teraźniejszość, czyli wybrana przeze mnie deska, jest okraszona śladami obecności Innych. Mam tu na myśli zarówno naturalne słoje, a więc symbol przyrostu wtórnego z punktu widzenia dendrologii, jak wyrzeźbione przez kołatki i korniki przepiękne, niemal secesyjne w kształtach tunele, które z użytkowego punktu widzenia są wadą, ale dla mnie tylko podnoszą wartość wybranej deski. Poświadczają bowiem moją wiarę w to, że dążenie do antropocentrycznej dominacji w przyrodzie zawsze powinno być wyłącznie mrzonką, naiwną wiarą ignorantów. Dopóki trwają małe chrząszcze — choć ich cykl życia jest przecież niemal chwilą w porównaniu z naszym — dopóty istniejemy związani z Naturą w większej, kosmicznej całości, którą winniśmy tylko zauważać i szanować. Nic więcej...

Drewno poddałam obróbce. W miejscu, gdzie sadzonki są maleńkie, jest ono niezmiernie, ale tam, gdzie rosną — ciemnieje. To przejście kolorystyczne utrzymane jest jednak w takiej tonacji, aby nie było widoczne przy pierwszym kontakcie z instalacją. Przyczyną tak lekkiego śladu, jaki po sobie zostawiam na drewnie jako artystka, jest fakt, że to Natura jest dla mnie symbolem najwyższej i najdoskonalszej kreacji. Ja tylko uwypuklam to, co dzieje się w niej nawet bez mojej obecności. Stare drzewo ciemnieje, jego kora grubieje, staje się szorstka i ostatecznie, kiedyś tam, poza naszymi oczami, obumiera — często czerniejąc od trawiącego je ognia. Najwyższe drzewa w lesie są bowiem najczęściej ofiarami piorunów. Ich nadpaloną strukturę chciałam oddać na przeciwnym krańcu deski. Te symboliczne niuanse koloru uzyskałam między innymi poprzez



Ryc. 45. Z serii kolaży koncepcyjnych — linia.

rysunek węglem. Jego rodowód wpisuje się bowiem w cykl życia roślinnego, pochodzi z drewna, które poddane zostało pirolizie, czyli obróbce w wysokiej temperaturze.

W desce wyciętych jest 25 okrągłych zagłębień, które są symboliczne jak cykl życia, a pod nią znajduje się jej odbicie w popiele⁵⁵, ale w sposób odwrócony kolorystycznie, aby zamknąć cały obiekt, wraz z roślinami, w wizualnym znaku nieskończoności. Deska, w której osadzone są sadzonki, odzwierciedla swoją długością upływ czasu. Chwile, które spędza się na karmieniu niemowlęcia, też są długie, a w rozpedzonym współczesnym świecie momenty zatrzymania potrafią wlec się niemiłosiernie. Prosty przykład — ponieważ kobieta karmi malca, ucieka jej niskopodłogowy tramwaj, a kolejne trzy jadące w kierunku domu są już wysokie⁵⁶. Nim zdoła dostać się do jedyne go dostępnego dla samodzielnie podróżującej kobiety z wózkiem środka publicznego transportu, mija minimum godzina. Odpowiedź na pytanie, czy jest to godzina zmarnowana, pozostawiam czytelnikowi. Macierzyństwo na tym etapie życia dziecka sytuuje jednak matkę jakby poza czasem, w którym uczestniczą inni ludzie.

Jedna strona deski jest oszlifowana na gładko, natomiast druga jest chropowata i ostra. Jedna odpowiada temu, co w nas pierwotne, druga — temu, co ugrzecznione, nabyte podczas socjalizacji.

55 Niewidoczne na zdjęciach, docelowo bowiem uczynione zostanie to podczas finalnej ekspozycji pracy doktorskiej.

56 Można też:

- nakarmić dziecko i jechać tramwajem z wrzeszczącym głodnym człowiekiem, czując na sobie krytyczne spojrzenia współpasażerów, których spokój jest zakłócony wrzaskiem;

- nakarmić dziecko w tramwaju, znosząc krytyczne spojrzenia współpasażerów zde gustowanych piersią na wierzchu, wymieszane z życzliwymi uśmiechami bądź pochwałami, że jednak są jeszcze matki, które się poświęcają i karmią; sugerowanie poświęcenia zostawia pole do polemiki, gdyż według słownikowej definicji oznacza „czyn lub postępowanie jakiejś osoby, która rezygnuje z czegoś dla dobra innej osoby, dla dobra ogólnego lub dla jakiejś sprawy” (https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=27053; dostęp 20.08.2020 r.), a w moim odczuciu karmienie piersią nie wymaga rezygnowania z czegokolwiek, wymaga jedynie odwagi, by znosić ostracyzm społeczny;

- poprosić kogoś o pomoc z wniesieniem i wyniesieniem wózka, ale to sprawia, że człowiek *staje się/przechodzi* w tryb niesamodzielny; w przypadku macierzyństwa jest to czasowe, ale zawsze budzi we mnie niesmak, bo naraża osoby niepełnosprawne, np. na wózkach inwalidzkich, na ciągłą zależność, a to odziera ich z godności.

Dobrze obrazuje to zjawisko inna twórczyni — Anna Przybyło, młoda rzeźbiarka z Krakowa sięgająca w swojej twórczości po motywy rodzicielskie. O pracy *Niech pani się nie boi, nie ugryzie* pisze następująco:

Praca powstała specjanie na wystawę *HERstoria sztuki*. Jest ona odpowiedzią na pytanie zadane przez kuratorkę wystawy. A mianowicie: *Co by było gdyby znane, przełomowe dzieła sztuki, które wyszły spod męskiej ręki, stworzyły kobiety?* Przy realizacji projektu zainspirowałam się twórczością Jean-Michela Basquiata. Basquiat był przedstawicielem nowego ekspresjonizmu i prekursorem graffiti. Uważał, że ulice wyglądają jak sztuka. Przekonywał, że w jego pracach *Każda linia coś znaczy! Nic nie jest przypadkowe. Malując, myślę o życiu, nie o sztuce* — tłumaczył Basquiat w jednym z wywiadów. Miał swoją misję: *Zdałem sobie sprawę, że nigdy nie widziałem obrazu z czarnoskórymi ludźmi. Interesuje mnie malowanie czarnych* — tłumaczył. *Manifestowanie w sztuce tożsamości*. Ja postanowiłam zastosować podobny tok myślenia, z tym, że przełożyłam go na własne realia. Moja praca: *Niech Pani się nie boi, nie ugryzie* jest ściśle związana z osobistymi doświadczeniami jako matki. Niemal co krok spotykam się z komentarzami i złotymi doradami zarówno od osób najbliższych, jak i zupełnie obcych. Czasami trudno jest zareagować na nie tak, żeby nikogo nie urazić ale równocześnie pokazać swoje stanowisko w danej sprawie... Czasem najtrudniej jest nie reagować wcale, a najlepszy dla określenia tego stanu okazał się właśnie ekspresjonizm. Forma tak bliska także Basquiatowi⁵⁷.

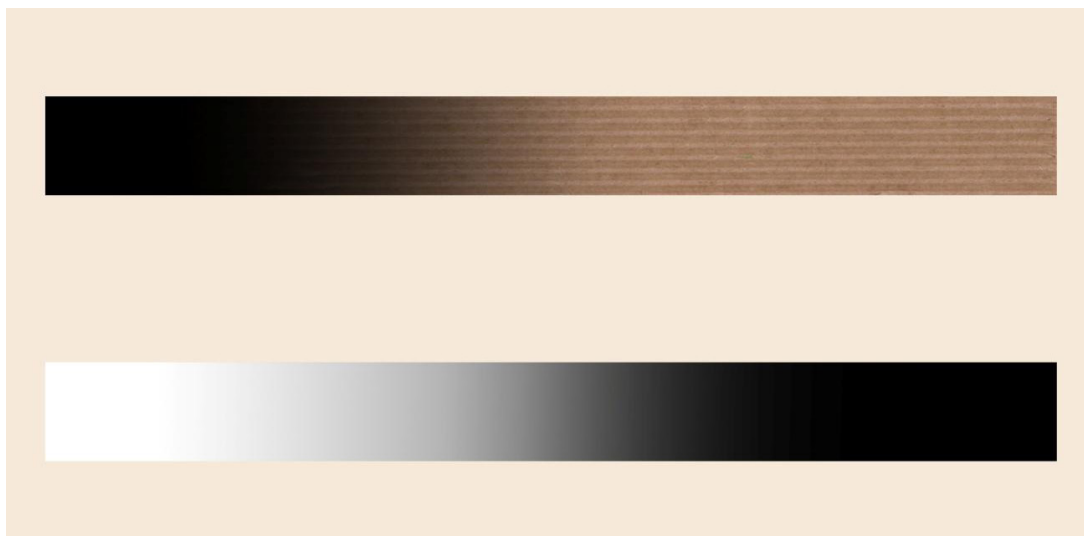


Ryc. 46. Anna Przybyło, *Niech pani się nie boi, nie ugryzie*.

Obcując z tą realizacją, można podskórnie czuć wszystkie emocje, które towarzyszyły Annie Przybyło. Mnie nie dziwią pytania w kolejce na pocztę dotyczące spraw prywatnych, wagi, czy też liczby zębów moich córek. W takich sytuacjach nauczyłam się radzić sobie, podobnie jak wspomniana artystka, która kanalizuje frustracje wywołane przez „dobre rady”, wyszywając tę flagę manifest, a na podstawie doświadczeń z zabiegowego porodu pierwszego dziecka wyplata niezwykle obiekt. Właśnie dzięki temu udaje jej się uniknąć

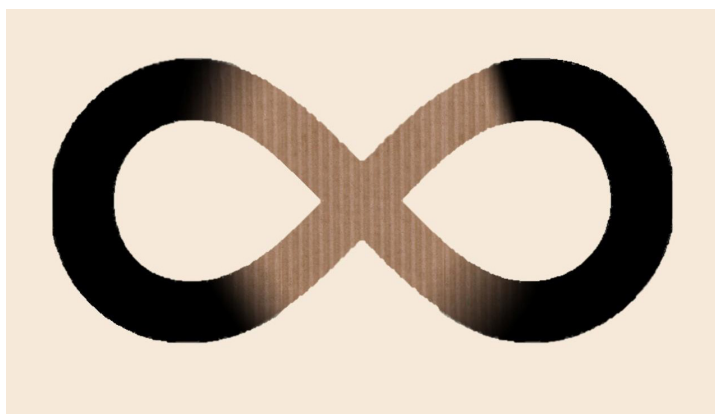
57 <http://annaprzybylo.art.pl/?ds-gallery=niech-pani-sie-nie-boi-nie-ugryzie> (dostęp 20.08.2020 r.; pisownia oryginalna).

depresji poporodowej bądź innych stanów, które skończyłyby się farmaceutyczną bądź psychologiczną interwencją, i sztuka jest jej sposobem na przetrwanie w sytuacji granicznej, swoistą formą autoarteterapii, która staje się czytelna dla otoczenia.



Ryc. 47. Z serii kolaży koncepcyjnych — linia i jej cień.

Młode sadzonki żyworódki muszą spaść z rośliny matki, podobnie jak jesienne liście spadają z drzew, gdy nadejdzie ich czas. Czująca ręka ogrodnika może też je z niej zdjąć. Jeśli zbyt długo pozostają na roślince, ta marnieje, dlatego tak ważna jest obecność kogoś jeszcze. Innej istoty, która pozwoli zachować dystans, równowagę, zdrowie psychiczne. Tą drugą istotą w wymiarze ludzkim jest ojciec, współtwórca, który nie powinien ograniczać się do symbolicznego zasiania ziarenka. Tą drugą istotą w skrajnej⁵⁸ sytuacji może być też babcia czy siostra, dziadek, kuzyn, brat, koleżanka, przyjaciel, sąsiadka — po prostu drugi człowiek. Ale im więcej ich w odpowiedniej odległości (podkreślam tę odpowiednią odległość), tym więcej różnych punktów widzenia. Rozumowanie to splata się z bardzo mądrą i prostą prawidłowością, że do wychowania dziecka potrzeba całej wioski.



Ryc. 48. Z serii kolaży koncepcyjnych — znak nieskończoności.

Ale współcześnie ani nie żyjemy w wioskach, ani niestety nie trwamy w społecznościach ludzkich, które łączą silne więzi, lecz w zamkniętych — wyizolowanych jak sadzonki

58 Za skrajność uważam tutaj brak ojca, niezależnie od tego, czy odszedł, bo pożarł go dinozaur, zginął podczas alkoholowego ciągu, czy był tak zapracowany, że go po prostu brakowało w codzienności dziecka.

w próbkach czy laboratoryjnych naczyniach — grupkach, w których bioróżnorodność ekosystemów jest zagrożona, co skutkuje skrajną samotnością, nawet u małych dzieci. A nie ma nic gorszego, przynajmniej w moim odczuciu, od samotności wśród ludzi.

Zrealizowany przeze mnie projekt nie dotyczy uniwersalnego doświadczenia, to kobieta bowiem karmi piersią, ale otwiera odbiorcę — liczę na to — na wszystkie wyniki z tego zagadnienia wątki poboczne. A te nie mają już uwarunkowania w biologii, ale w kulturze. I są niezależne od płci. Inne obiekty wchodzące w skład realizacji doktorskiej odnoszą się do innych ról, które definiują moją tożsamość jako człowieka.

Na podsumowanie tej części chcę dodać, że wcale nie piętnuję kobiet, które zdecydują się na inny sposób żywienia niemowląt, bowiem w myśl hasła „nieważne jak karmisz, nieważne jak urodziłaś, ważne, że kochasz” uważam, że nie to jest najistotniejsze, lecz relacja rodzica z dzieckiem. Na jej kształt składa się wiele czynników, a ponieważ „żaden człowiek nie jest samoistną wyspą; każdy stanowi ułomek kontynentu, część lądu”⁵⁹, tak samo jest z opiekunami. Nie są oderwani od reszty społeczeństwa, nawet jeśli skazuje się ich na izolację z tego czy innego powodu.



Ryc. 49. Młode żyworódki wykorzystane w pracy doktorskiej.

Mimo że przede wszystkim czuję się kobietą-matką, jestem też pracownikiem naukowym, badaczką w instytucie naukowo-badawczym, która zajmuje się interdyscyplinarnymi analizami dotyczącymi włókien z surowców naturalnych oraz fitoterapią. Z tego właśnie

⁵⁹ Z wiersza *Komu bije dzwon* Johna Donne’a (1572–1631).

powodu kolejne fragmenty praktycznej pracy doktorskiej odnoszą się do moich zawodowych doświadczeń. Zarówno na płaszczyźnie formalnej — powstały bowiem w większości z fragmentów ręcznie zrobionego przeze mnie papieru czerpanego — jak i merytorycznie odwołują się do kondycji i jakości badań, w których miałam przyjemność uczestniczyć. Obiektami chciałam zwrócić uwagę na problem, z którym spotykają się młodzi naukowcy nie tylko reprezentujący dyscypliny związane z włókiennictwem. Realizacje te mają dla mnie charakter manifestu, są cichym głosem sprzeciwu, który — nie łudzę się nawet — niczego nie zmieni w szerszym kontekście, ale będzie miał wpływ na moją osobistą sytuację zawodową. Prace te są dla mnie zakończeniem. Kropką, kadencją kończącą zdanie. Są podsumowaniem doświadczeń i ich ewaluacją. Wizualnym sprawozdaniem, które zamyka pewien etap w życiu. Są deklaracją, bo już nie mogę udawać, że jest we mnie wiara w świat takiej nauki i jej siłę sprawczą.



Ryc. 50. Instalacja doktorska.

Ta część pracy praktycznej, złożona z czterech obiektów, które nieco niżej omówię szczegółowo, to po części również upust frustracji, emanacja gniewu ubrana w formułę, która jest bezpieczna i celowo *ugrzecznioma*, gdyż przez to właśnie bezpośrednio odnosi się wizualną formą do poruszanych przeze mnie problemów. Ta część pracy doktorskiej jest dla mnie znacznie trudniejsza do opisania niż zagadnienia związane z macierzyństwem, dotyka bowiem zjawisk i patologii w ich obrębie, które są tożsame już nie dla tej części społeczeństwa, którą stanowią kobiety, ale dla ludzi związanych ze środowiskiem naukowym — niezależnie od płci biologicznej.

Wszystkie obiekty wchodzące w jej skład powstały z szeroko rozumianego papieru. Papier nie jest już oczywiście rośliną, więc nie są one bezpośrednio odpowiedzią na zjawisko roślin jako *ready made*, ale gdy otwierałam przewód doktorski, byłam innym człowiekiem niż teraz, a nie sposób uśpić raz obudzonej świadomości. Planowałam stworzyć zupełnie inną realizację praktyczną, później jednak stało się to już niemożliwe. Na swoje usprawiedliwienie dodam, że papier jest nierozzerwalnie związany z roślinami. Poznawszy podstawowe procesy z zakresu papiernictwa, zawsze widzę ścięte drzewa, gdy zobaczę książkę, zeszyt czy zwyczajne białe kartki. Najtańszym surowcem jest bowiem celuloza drewniana, pozyskiwana bezpośrednio z takich gatunków jak jodła, sosna, świerk, topola, buk, osika. Mnie osobiście interesowały przede wszystkim zapomniane, ale tradycyjne dla naszego regionu rośliny jednoroczne, takie, jak len i konopie. Ich historię omówię pobieżnie w dalszej części pracy. Poza tym papier pozyskuje się też czasem ze słomy zbóż, trzciny oraz bawełny, a w innych kręgach kulturowych, gdzie czerpanie papieru wciąż miewa charakter ceremonialny, wyrabia się go z roślin takich jak kozo, gampi czy podobnych do nich odmian egzotycznych drzew i krzewów włóknodajnych.



Ryc. 51. Widok z góry na strukturę pionów z papieru czerpanego.

Obiekt pierwszy ma formę zwoju. Odnosi się do archetypicznego sposobu przekazywania wiedzy, do pierwszych prób upowszechniania nauki, do rozpowszechniania i utrwalania historii. Zwój to przecież pierwotna forma książki, wstęga ze znakami, śladami utrwalającymi opowieść ważną dla danej społeczności. Pierwsze zwoje, przewijane w poziomie, pocho-

dziły ze starożytnego Egiptu. Ja stworzyłam rotulus. Za pierwszy zwój tego typu uznaje się tak zwany rotulus z Rawenny, pochodzący z VII w. i zawierający ciąg modlitw.

Mój *Rotulus* to zapis płaczu roślin. Do moich służbowych obowiązków, oczywiście w okresie letnim, gdy poszczególne gatunki kwiatów były w fazie kwitnienia, należały wyjazdy do stacji doświadczalnej, gdzie na rozległym terytorium rozpościerały się łąny lnu oraz wysokie jak drzewa konopie różnych odmian, a na mniejszym poletku — rośliny barwierskie.



Ryc. 52. *Rotulus*.

Wspominałam już o tym w rozdziale II. To kwiaty były moim celem, moimi ofiarami. Siadywałam wtedy wśród nich i zrywałam kwiatostany⁶⁰. Niektóre, np. dalej bądź aksamitki rozpierzchłe, podczas zrywania barwnej główki wydawały dźwięk, pyknięcie, które zawsze mi się kojarzyło z cichym skręcaniem karku. Ładowałam je przeważnie w papierowe torby, które były tak ciężkie, że trudno mi było je zanieść do samochodu. Następnie, już w Poznaniu, wkładałam je do specjalnej suszarni do kompozytów albo — gdy w niej brakowało miejsca — pozostawiałam w szklarni.

Specjalna suszarnia zawsze wywoływała we mnie wyobrażenia nasączone makabrą, stąd zawsze wybierałam szklarnię, gdy nie miałam nadzoru i nie śpieszyło nam się z pozyska-

60 Część gatunków barwiących to naprawdę pospolite rośliny, po których nie spodziewalibyśmy się żadnych innych właściwości prócz jako takiego istnienia ku ucieście owadzych reprezentantów świata przyrody i ludzkich oczu.

niem surowca. Ten sposób wydawał mi się nieco bardziej humanitarny, choć tylko trochę. Kwiaty, drobne żuczki i inni owadzi bracia mniejsi ukryci między płatkami obsychali na pergaminach. Mieli jednak możliwość ucieczki, przynajmniej w teorii. Z niedoschniętego kwiatowego suszu kapąły barwne łzy, przeważnie żółte i pomarańczowe, brązowe i ochrowe, gdyż rośliny barwierskie w większości koloryzują w tej gamie⁶¹. Pobrudzony pergamin powinnam była wrzucić do kontenera na papier, ale w którymś momencie zaczęłam zbierać go w pracowni, w pełni przekonana, że kwiaty zapisały coś ważnego, odchodząc w nieistnienie. Ujrzałam wiersz o odchodzeniu w niebyt nakrapiany na cienkich płaszczyznach papieru, które darły się przy mocniejszym ruchu. Nasączone sokiem kwiatowym i wysuszone słonecznymi promieniami arkusze przestawały być tylko laboratoryjną bibułą filtracyjną (bo tak brzmi ich fachowa nazwa). Dla mnie stawały się artefaktem.

Większość roślin barwierskich ma właściwości lecznicze. Są też ziołami pełnymi organicznych związków chemicznych, które nasi pradziadowie wykorzystywali w medycynie ludowej. Badanie tych zagadnień — w zespole złożonym z biologów i chemików — traktowałam jako wypełniacz czasu w długie jesienne i zimowe dni, gdy na polach sterczały tylko martwe kikuty oczekujące wiosny. Czułam się z tym śmiesznie. Współczesna medycyna i farmakologia już nie korzysta z „dobrodziejstwa inwentarza” Matki Natury, nie trzeba uśmiercać roślin, aby skorzystać z ich uzdrawiających składników, gdyż chemicy i pokrewni naukowcy już od wielu lat są w stanie stworzyć odpowiedniki tych związków w warunkach laboratoryjnych, syntetycznie. Nie chcę przez to powiedzieć, że te sztuczne reprezentacje są lepsze. Nie mnie to osądzać. Chodzi mi jedynie o to, że nawet jeśli garstka ludzi wypije napar na jakieś schorzenie, spora większość i tak sięgnie po środki zakupione w aptece.

Koncerny farmaceutyczne mają fundusze pozwalające im reklamować przeróżne medykamenty i stosują swoiste chwyt marketingowe. Dzięki nim mamy uwierzyć, że na każdą bolączkę znajdziemy odpowiednią tabletkę. Wątek ten można by rozwijać — podobnie jak analizy zabiegów korporacji produkujących mieszanki sztucznego mleka — ale nie chciałybym oddalać się za bardzo od przewodniej motywacji, która stała za powstaniem *Rotulusa*. Zainteresowanego czytelnika odsyłam do wspomnianego już *No Logo* Naomi Klein albo do publikacji *Bunt na sprzedaż. Dlaczego kultury nie da się zagłuszyć* Josepha Heatha i Andrew Pottera, dwóch kanadyjskich naukowców i publicystów. W obu znajdziemy liczne przykłady skandalicznych, niemoralnych posunięć stosowanych do osiągnięcia zysków.

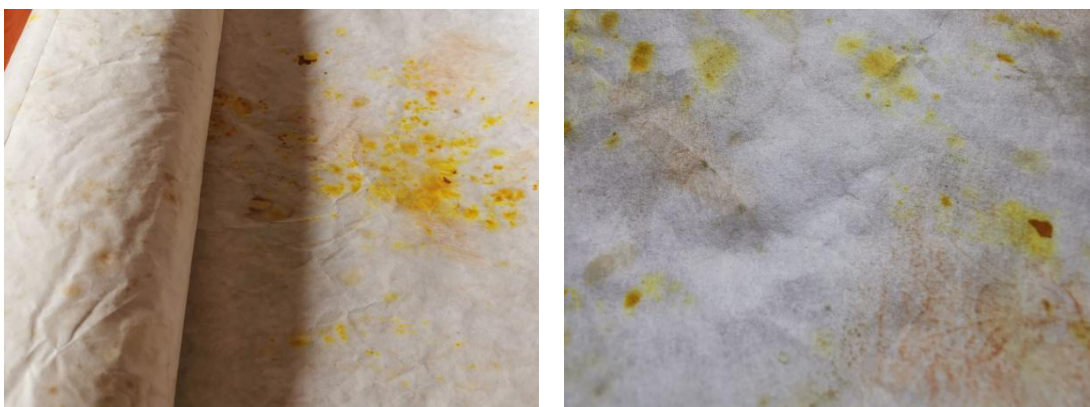
Pomimo powszechności farmakologii chcę wciąż wierzyć w uzdrawiającą moc wytworów natury. Istnieje spora grupa naukowców badających zioła i cieszą mnie tendencje oraz ruchy, których celem jest organicznie ilości medykamentów na rzecz innych praktyk. Jedną z nich jest właśnie fitoterapia, a kolejną — hortiterapia, o których szczegółowiej pisałam wyżej. Zapisane na kawałkach bibuły łzy kwiatów o leczniczych właściwościach poskleja-

61 Są tu oczywiście wyjątki, choćby urzet, który mimo żółtego kwiatostanu barwi na niebiesko.

łam specjalistyczną taśmą chirurgiczną — symbolizującą dla mnie opatrunek/plaster/kompres, który przykładamy do obolałego ciała, np. z nagietka bądź majeranku.

Kartony wypełnione kwieciem czekały czasem w piwnicy długie miesiące, a nawet lata, aż do momentu, gdy trzeba je było wyrzucić, bo do niczego już się nie nadawały, i zrobić miejsce na nowe, z danego sezonu. Budziło to we mnie rozgoryczenie i frustrację, uświadamiało bezcelowość mojej pracy i marnowanie potencjału zaklętego w roślinach.

Uśmiercane przeze mnie gatunki barwierskie, które zostawiły swój ślad w *Rotulusie*, są zaledwie częścią bogactwa Natury, dlatego też w obrębie tej realizacji pojawiły się, w sposób wynikający z rozmieszczenia plam podczas suszenia, graficzne znaki uczynione ludzką ręką, ale na bazie kształtów czerpanych z otoczenia. Chciałam za pomocą metody frotażu⁶² podkreślać zjawiska istniejące niezależnie od twórcy, który je wskazuje, a także rozszerzyć zasób kształtów i form, a tym samym powiększyć spektrum możliwości stwarzanych nam przez przyrodę, które tylko musimy chcieć zauważyć wokół siebie, częstokroć zbyt skoncentrowani na zaspokajaniu chwilowych kaprysów i zachcianek ego, nie zauważając przy tym jego prawdziwych, często głęboko atawistycznych, potrzeb. Pragnęłabym także tym gestem podkreślić, że inspiracji płynących z otaczającej nas organicznej rzeczywistości jest taka mnogość, że nie sposób nawet odgadnąć, ile razy należałoby żyć, by je wszystkie wykorzystać w pełni.



Ryc. 53, 54. Akcenty wkomponowane w *Rotulus* za pomocą frotażu.

Zwój jest zapisem opowieści o absurdzie, aberracji nauki, a trochę też o tym, jak skonstruowane są relacje w placówkach takich jak ta, w której pracowałam. Mimo irracjonalnej pewności, że nie zdołamy wykorzystać zgromadzonego surowca, musiałam wykonywać polecenia i dalej uśmiercać rośliny, a każdy głos sprzeciwu, próbę oporu, skutecznie zagłuszano. Mniej lub bardziej stanowczo. Może dlatego kwiaty płakały? One też biernie musiały

62 Metoda jest niezwykle prosta, ale daje wyszukane, chociaż w mojej pracy ledwo widoczne (zrobiłam to z premedytacją) efekty i tym samym idealnie wpisuje się do zastosowanych przeze mnie środków wyrazu plastycznego.

znosić absurd ludzkich poczynań, a im więcej kwiatowych główek zebrałam jednym razem, tym więcej pączków i rozwiniętych kwiatostanów było przy kolejnej wizycie w stacji doświadczalnej. Na przekór śmierci. By lepiej wyrazić to, co chcę przybliżyć czytelnikowi — nie jestem bowiem pisarką, lecz artystką wizualną — chcę przytoczyć fragment książki *W gazetach tego nie napiszą* Tarasa Prochaški, ukraińskiego prozaika, z wykształcenia botanika. Fragment dotyczy innych roślin, nie kwiatów barwierskich, lecz drzew, ale mechanizm jest właściwie ten sam:

Naturalne odradzanie się lasu, sprzyjający klimat. Po wyrębie starego lasu mija kilka lat i na pustym miejscu wyrastają nowe drzewa, nic nie trzeba robić, co było, to nie jest, teraz jest jak tak, a za kilka dziesięcioleci powstanie tu nowy porządy las.

Życie na zrębie — wszędzie i zewsząd. Nic tu nie trwa i o nic się tu nie dba. Co kilkadziesiąt lat to, co porośnie, idzie pod siekierę. Dotyczy to wszystkiego [...]. Najważniejsze — oszukać śmierć. [...] Jeśli nie śmierć, to diabła, pana, państwo, jeszcze jakąś inną siłę nieczystą⁶³.

Kolejny obiekt mojej pracy praktycznej to *Poster*. Na wykonaną w technice gobelinowej reliefową płaszczyznę składają się przede wszystkim listy, szkice, fragmenty dzienników i zapiski, które powstawały od końca 2013 roku, gdy podjęłam pracę we wspomianej już placówce. Praca ma wymiar A0, który jest standardowym rozmiarem, w jakim naukowcy przygotowują tak zwane postery naukowe, czyli plakaty prezentujące wyniki ich badań. Plakaty te nie mają nic wspólnego z plakatami w kontekście grafiki użytkowej, są wręcz ich wizualnym zaprzeczeniem, gdyż standardowy wymiar płaszczyzny dla początkującego twórcy to 100×70 cm, a początkujący naukowcy skazani są na A0 (84,1×118,9 cm). Wynika to z tego, że najłatwiejszą i najpowszechniejszą formą prezentowania wyników badań jest właśnie poster. Taki poster młodzi naukowcy przygotowują na konferencje naukowe, gdzie muszą/powinni jeździć. Powinni, aby między badaczami z danej dyscypliny następowała wymiana doświadczeń, aby poszerzano spektrum wiedzy w danej dziedzinie, i tym samym rozwijała się nauka. Muszą, od tego bowiem zależy liczba punktów/ocena, która ma przełożenie zarówno na dalszy rozwój ich badań, a więc i kariery naukowej, jak i bezpośrednio na zarobki.

Absurd posterów naukowych polega na tym, że przeciętny młody badacz nie może zaprezentować wyników badań w inny sposób, chyba że ma wyjątkowe szczęście. Przyczyna jest prosta — za udział w konferencji przeważnie trzeba zapłacić. Co więcej, przeważnie opłata ponoszona przez uczestnika tych znaczących konferencji czy sympozjów liczona jest w euro bądź innej obcej walucie. Bezpłatne są zazwyczaj jedynie sesje posterowe. O niskich zarobkach polskich pracowników naukowych nieczęsto się mówi, przypuszczalnie przez to,

63 T. Prochaško, *W gazetach tego nie napiszą*, Wołowiec 2014, s. 12.

że co chwilę wybuchają protesty innych środowisk zawodowych z powodu płac. Źle opłacane pielęgniarki, położne i ratownicy medyczni są medialnie (bo emocjonalnie) znacznie bardziej atrakcyjni niż źle opłacani młodzi naukowcy. Nie nagłaśnia się więc protestów i strajków w środowiskach akademickich.



Ryc. 55. *Poster*.

Młody człowiek drukuje więc wyniki swoich badań na płaszczyźnie A0, ciasno upycha tabelki z danymi, licząc, że ktoś ze wyżej stojących w hierarchii naukowców podczas przerwy kawowej między sesjami referatów dostrzeże potencjał ich badań. Jeśli ma szczęście, placówka pokryje koszt druku i zwróci pieniądze za bilety do miejsca wymiany doświadczeń. Czasem z tytułu otrzymywanego stypendium trzeba jechać na własny koszt. Bywa różnie. Niezależnie jednak od tego, kto finansuje udział w spotkaniu naukowym, jeśli nie wynikają z niego profity — mam tu na myśli przede wszystkim wymianę doświadczeń, inspirację do nowych badań, zawiązane sojusze naukowe, które owocują próbami interdyscyplinarnego, zespołowego ubiegania się o finansowanie dalszej pracy — bardzo szybko odkrywa się bezsens tego typu aktywności. Mój *Poster* jest tego wyrazem, poczucie to ogarnęło mnie bowiem bardzo szybko.

Dwa kolejne obiekty stanowią dyptyk, są z sobą powiązane i nierozzerwalnie połączone, nie tylko na płaszczyźnie formalnej. Powstały na bazie nietypowych mebli i arkuszy zrobionego przeze mnie papieru czerpanego.

Gabloty, w których prezentuje się eksponaty, były również moim „chlebem powszednim”, gdyż każda licząca się placówka naukowa jest zobowiązana prezentować wyniki

swoich badań przy okazji różnych wystaw czy wizytacji z instytucji kontrolnych (np. ministerstwa itp.). Do moich zadań należało układanie w nich kompozytów, włókien, preparatów, medali, statuetek przyznanych za innowacje i wszelkich innych śladów naukowego sukcesu w sposób efektowny. Lubiłam to zadanie, miałam dzięki niemu w rękach przedziwne obiekty, których istnienia nie rozumiałam, ale nie miało to znaczenia. Komponowałam z nich większe całości. Przypominało to układanie puzzli, tyle że poszczególne elementy były z różnych pudełek. Były tam próbki z dziwnymi cieczami z Zakładu Mikrobiologii, epoksydowe odlewy z paździerzami z działu zajmującego się naturalnymi kompozytami, dziwne w dotyku innowacyjne tkaniny z mikrokapsułkami. Wszystkie miały wspólny mianownik, tj. szeroko rozumiane włókno naturalne, ale dla niewtajemniczonej osoby nie było to oczywiste. Wcale nie byłam wtajemniczona. Od pierwszych dni pracy traktowana byłam jak obca. Nie wiem, ilu lat wymaga wejście w skostniałą strukturę tego typu placówki, ale mnie się nie udało. Przełom nastąpił chyba w momencie, gdy rozniosła się informacja, że zbieram stare dokumenty, które następnie przerabiam na papier. Dostałam worki wypełnione dokumentami, z których najstarsze pochodziły z lat siedemdziesiątych XX wieku.

Większość tych dokumentów użyłam do realizacji *Struktury formalne*, która nie jest częścią pracy doktorskiej. Kruszyły się one bowiem pod palcami, nie można było zrobić papieru tylko z nich. Tę część, którą zdecydowałam się użyć do dysertacji, musiałam wzmocnić innymi włóknami. Uzupełniłam więc papierową pulpę różnymi rodzajami mieszanek. Korzystałam z włókna lnu, którego pasma, przypominające pukle, przywodzą na myśl warkozce wiejskich dziewczyn, które słały len do roszenia na trawiastych siedliskach. Z czasem nauczyłam się dotykem rozróżniać len słany od moczonego. Czułam, że tym samym przekraczam pewien etap wtajemniczenia. Chętnie sięgałam też po konopie, do których mam sentyment nie tylko ze względu na fakt, że są surowcem mocnym i wytrzymałym, a pozyskane z nich papiery wydawały się trwalsze niż lniane. Konopie siewne to polski



Ryc. 56. *Struktury formalne*, 2020, technika własna, archiwalne dokumenty, nić bawełniana.

superfood. Zajadamy się pieczywem obsypanym nasionkami szałwii hiszpańskiej (chia), popijamy je spiruliną, a do owsianki dosypujemy jagody acai, goja bądź inne podobne nowinki. Konopie stały się podejrzane, dzielą nas na zwolenników medycznej marihuany albo legalizacji oraz zagorzałych ich przeciwników. Konopie siewne zawierają jednak znikome ilości CBD, czyli kannabinoidów, które odpowiadają za właściwości halucynogenne innych odmian tej rośliny. Moja babcia wspominała niejednokrotnie, że bez zupy z konopi jej rodzina umarłaby z głodu w czasie okupacji, a czytelnikowi zaciekawionemu, dlaczego porzuciliśmy ten niezwykle surowiec — który dostarczyć może elementów do budowy domu i włókien na odzież oraz stać się pokarmem — można wspomnieć o gorzko-śmiesznej publikacji Jerzego Vetulaniego, mistrza biochemii i neurologii, profesora nauk przyrodniczych i członka Polskiej Akademii Nauk *A w konopiach strach* wydanej w 2016 roku⁶⁴.



Ryc. 57. *Gablota*.

Włókno konopne jest bardzo mocne i wytrzymałe, a moja niemal chałupnicza pracownia do czerpania papieru nie jest wyposażona w prawdziwy pulper typu holenderskiego, stąd też znacznie częściej niż po konopie sięgałam po egzotyczne włókna typu kozo i gampi. Pochodzą one z roślin takich jak *Broussonetia papyrifera* oraz *Wickstroemia canescens*. Drugi z tych gatunków to obecnie rzadko występująca w stanie naturalnym roślina, więc włókno jest stosunkowo drogie, za to kozo, czyli tzw. papierowa morwa, to niemal chwast. W Polsce — mimo ocieplenia klimatu — warunki naturalne nie przypominają azjatyckich,

64 Tytuł książki to cytat z wiersza Marii Konopnickiej *Co dzieci widziały w drodze*. Wiersz w interpretacji muzycznej jest popularną kołysanką dla dzieci.



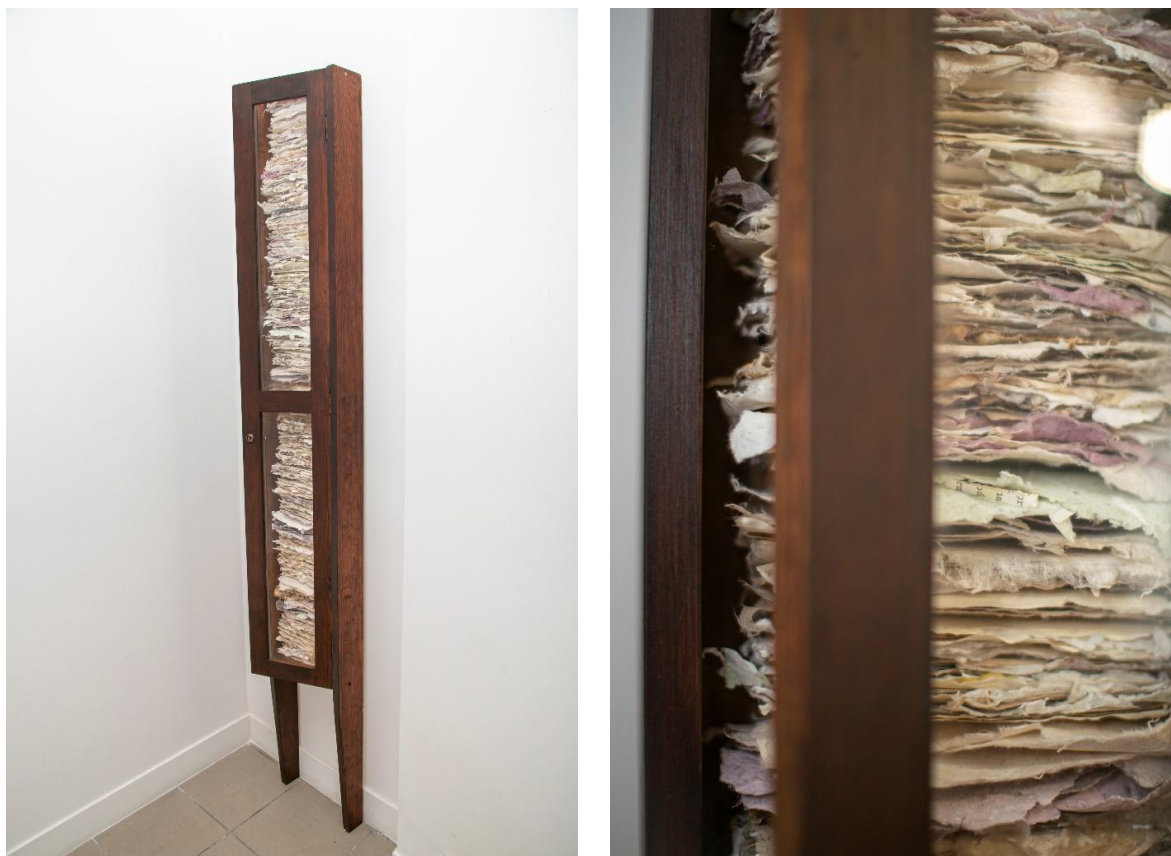
Ryc. 58. *Gablota*.

ale roślinę można uprawiać, zarówno w gruncie, jak w donicach, wtedy jednak karłowacieje. Papier z mieszaniny tych włókien jest cienki i bardzo odporny, ma wysoką higroskopijność.

Pionowe i poziome nierówne linie, które powstały w wyniku skumulowania, nawarstwienia na niewielkiej płaszczyźnie wielu arkuszy ręcznie czerpanego papieru z wyżej opisanych włókien, są dla mnie odzwierciedleniem niezrozumiałej struktury, w którą jestem uwikłana. System zależności, pionów i poziomów, obrazuje nie tylko układy półek i książek naukowych, których trzeba się nacytać, by sprawniej tworzyć postery, ale także relacje międzyludzkie. W hierarchicznym środowisku akademickim trzeba się odnaleźć. W ogromie badań, wniosków, grantów, dotacji i projektów naukowych trzeba znaleźć wąską szczelinę, niszę dla siebie, aby przetrwać. Organiczny charakter instalacji — zarówno w sensie roślinnego źródła — jak i formy, dla której jedną z inspiracji było leśne poszycie.

Trzecia część realizacji doktorskiej odnosi się do ostatniej z moich obecnych ról. Jestem przedstawicielką świata organizacji pozarządowych. Wiele lat — zaczynałam jeszcze na studiach — zaangażowana byłam⁶⁵ w wolontariackie działania edukacyjne i arteterapeutyczne w Fundacji FIONA. Dawało mi to nie tylko cenne doświadczenie pracy z osobami niepełnosprawnymi, które uzupełniało edukację, ale przede wszystkim spełnienie osobiste. Moje

⁶⁵ Piszę w czasie przeszłym, aktywność ta bowiem nie jest tak intensywna jak dawniej, mój czas jest teraz dzielony, pisałam już o tym. Nadal ściśle współpracuję z FIONĄ, ale tylko sporadycznie mam okazję prowadzić własne zajęcia arteterapeutyczne dla podopiecznych.



Ryc. 59, 60. Szafka i jej wnętrze.

działania bywały doceniane. Otrzymałam m.in. stypendium prezydenta Miasta Poznania, a to tylko zachęcało do dalszej pracy na rzecz upowszechniania dostępu do sztuki.

Na przełomie 2015 i 2016 roku założyłam, wraz z grupą bliskich, zawodowo związanych z sektorem kultury, własną organizację pozarządową — fundację Jak Malowana. Realizujemy wielopłaszczyznowe działania pod nazwą Dom Bajek, propagując wysokiej klasy literaturę dziecięcą. Prowadzimy ponadto kameralną przestrzeń wystawienniczą — Galerię Jak, a także zorganizowaliśmy dwie edycje Biennale Tkaniny Artystycznej w Poznaniu. Pozornie ta część mojej aktywności zawodowej nie łączy się z zagadnieniami roślinnymi, w rzeczywistości jednak pod różnymi formami zajmujemy się także edukacją ekologiczną, łączymy świat biologii i świat sztuki.

Na wspomianej w II rozdziale ulicy Święty Marcin w Poznaniu prowadzimy wymienioną wyżej Galerię Jak oraz Bibliotekę Domu Bajek. Nie jest to tekst służący promocji działalności fundacji, dlatego zainteresowanych odsyłam na naszą witrynę internetową⁶⁶. Święty Marcin jest bardzo ważnym punktem na mapie Poznania. Pisałam o jego wątpliwej — z punktu widzenia zachowania równowagi ekologicznej — rewitalizacji. Gdy likwidowano „stary” Święty Marcin, gotowało się we mnie z bezsilności.

66 Zob. www.jakmalowana.pl.



Ryc. 61. Widok na rozkopany Święty Marcin, gdy jeszcze nie ścięto szeregu okazałych drzew, ale już usunięto zielony pas, który się tam znajdował.

Lokalna społeczność występowała przeciwko takiej rewitalizacji, która dewastuje funkcjonującą tam roślinność. Ale mimo sprzeciwów projekt zrealizowano, nie biorąc pod uwagę opinii mieszkańców coraz bardziej wyludnionego centrum miasta, aktywistów ekologicznych ani przedstawicieli sektora kultury. Nie jestem urbanistką, dlatego nie podejmuję się merytorycznej krytyki efektu. Profesjonaliści zrobili to za mnie. Ja pozwoliłam sobie stworzyć wizualizację alternatywnej formy obiektów przestrzennych, które znajdują się na Świętym Marcinie.

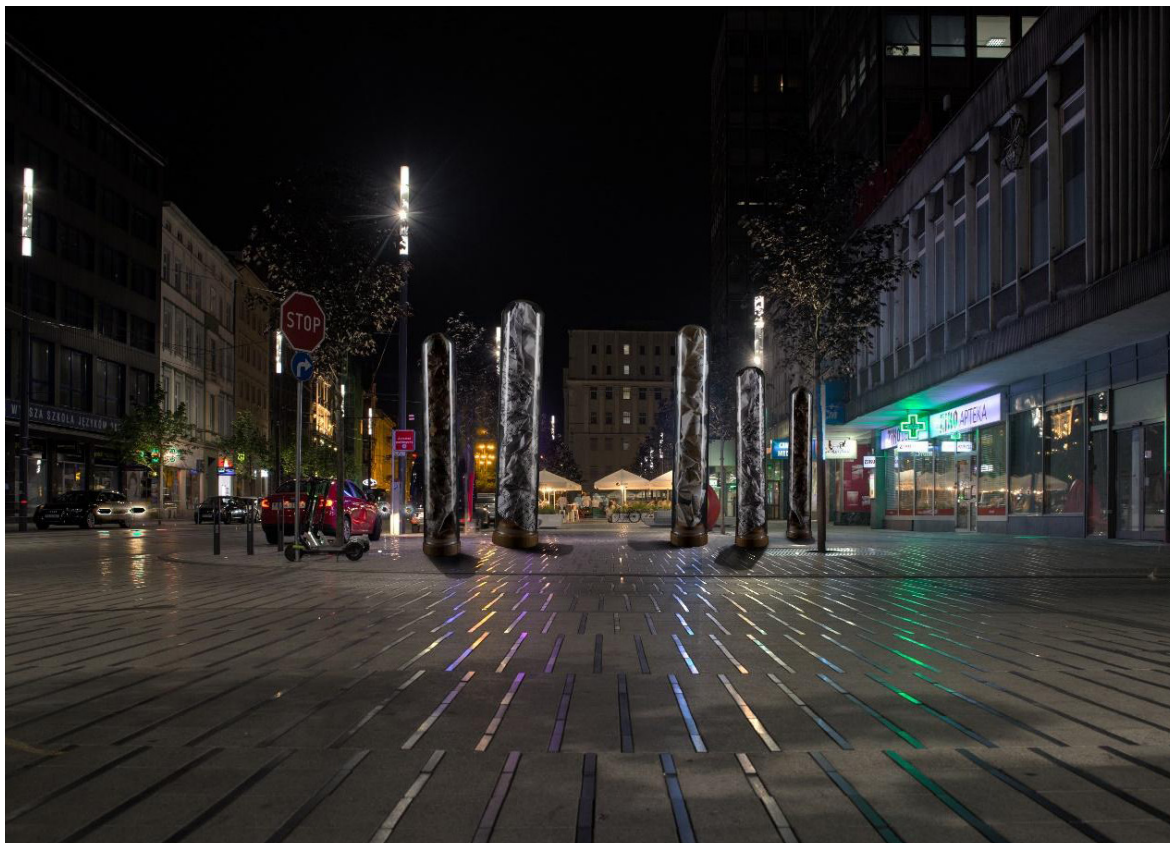


Ryc. 62. Interaktywne lampy oraz rzeźby miejskie autorstwa Biura Architektonicznego ADS.

Przygotowane przeze mnie miniaturowe obiekty, wykorzystane następnie na wizualizacjach, nawiązują do pionowych lamp będących największą atrakcją zrewitalizowanej ulicy. Ich forma nasuwa na myśl świat laboratorium, a organiczne wypełnienie kontrastuje z charakterem, którego po remoncie nabrała ta część miasta.

Probówki laboratoryjne wypełnione są skrawkami papieru, który został w różnym stopniu rozdrobniony. Papier symbolizuje zarówno ścięte drzewa, jak stosy urzędowej dokumentacji, która powstała w czasie remontu. Marek Koterski ustami Adasia Miauczyńskiego, bohatera *Dnia świra*, wyraził to w znamienitym monologu, który odnosił się wprawdzie do prasowych dodatków, ale dla mnie ma charakter uniwersalny i śmiało może się odnosić także do formularzy, innych druków i najrozmaitszych glejtołów:

Roślina jako *ready made* w wybranych aspektach sztuki współczesnej i arteterapii



Ryc. 63. Wizualizacje obiektów alternatywnych stworzonych przeze mnie ku czci starych drzew.



Ryc. 64. Wizualizacje obiektów alternatywnych stworzonych przeze mnie ku czci starych drzew.

Boli mnie, gdy wyrzucam dodatki z „Gazety”,
widząc — oczami myśli — padające lasy:
„Dom” wyrzucam — dąb pada; „Turystykę” — lipa,
„Komunikaty” — świerki, jak zimowe kwiaty;
„Auto-moto” — jak maszty upadają sosny;
„Supermarket” — to modrzew; klon — „Nieruchomości”;
„Mój komputer” — i buk się korzeniem nakrywa,
a z każdym — precz — dodatkiem — ich żywicą krwawię...

Wizualizacja ta jest jednocześnie moim słabym głosem sprzeciwu wobec innych podobnych działań, które mają „poprawić” sytuację w tkance miejskiej. Wspominany już ogród społeczny w okolicy mojego domu jest zagrożony, planuje się bowiem przedłużenie trasy tramwajowej aż do terenu miejskiej działki idealnie nadającej się na zajezdnię. Zagrożonych jest przez to niemal sto drzew, które od dziesiątek lat rosną w pobliżu. Dzielnica zwana Zielonym Dębem mimo protestów radnych i mieszkańców może zostać zielona już tylko z nazwy, a konsultacje społeczne, podczas których produkuje się kolejne stosy dokumentów, są utopią. Podobnie utopijne są moje rzeźby, które nigdy nie staną na ulicy Święty Marcin, ale dają mi poczucie, że w mroku jest jednak nadzieja, a ja mogę chociaż tyle (piszę to, parafrazując tytuł przywoływanej już książki Rebekki Solnit).

Na zakończenie niniejszego rozdziału chciałabym podkreślić, że wypowiedź ta doświadczonej i wprawnym twórcom może wydawać się nad wyraz naiwna, niespójna, a nawet emocjonalnie rozdygotana. Liczba poruszanych wątków, problemy, towarzyszące im emocje — kłębią się we mnie i tym samym wypełniają moją twórczość. Zarówno tę, która powstała w ramach niniejszej realizacji doktorskiej, jak i pozostałą. Nie wiem, czy w przyszłości się to zmieni, pozostaje mi jedynie ufać, że tak — przy założeniu, że spójność w ekspresji twórczej jest warunkiem koniecznym dla dojrzałego dorobku. Nie mam co do tego pewności, ale pociechą jest fakt, że wszelkie badania socjologiczne i pedagogiczne dowodzą przedłużającej się adolescencji, więc być może i ja jestem tego dowodem. W głębi serca żywię jednak przekonanie, że od strony wizualnej moja realizacja stanowi zamkniętą całość. Poszczególne jej obiekty uzupełniają się wzajemnie pod względem formy i tym samym stają się uniwersalną i czytelną wypowiedzią twórczą, która odzwierciedla niestabilność i liminalność czasu, którego roślina jest symbolem.

Konkluzje

Rośliny istnieją niezależnie od naszej woli. Choć działalność ludzkości ma na nie znaczny wpływ już od dziesiątków tysięcy lat (od przejścia z koczowniczego trybu życia do trybu osiadłego, przejścia nazywanego zwykle rewolucją neolityczną), człowiekowi nie udało się nad nimi zapanować całkowicie. Od neolitu do dnia dzisiejszego ludzie nauczyli się uprawiać rośliny, wykorzystywać je w przemyśle, a nawet modyfikować genetycznie tak, aby lepiej mu służyły. Człowiek bardzo dosłownie potraktował zalecenie Boga, by „wszelką roślinę przynoszącą ziarno [...] i wszelkie drzewo, którego owoc ma w sobie nasienie”⁶⁷ uważać



Ryc. 65. Widok na instalację doktorską.

67 Rdz 1:29 (cytat z przekładu opublikowanego przez Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1975).

za pokarm. Przez wieki próbował więc podporządkować sobie Przyrodę, ignorując skutki, z którymi się to wiązało. Współczesny człowiek, oderwany niemalże całkowicie od Natury, jest niezwykle samotny. W rzeczywistości, w której trwa rozpędzony do granic możliwości — określanej przez socjologów mianem *płynnej nowoczesności* — brakuje mu miejsca na kontemplację oraz dostrzeżenie otaczającego go piękna świata. Podziwiając naturę, przypatrujemy się istocie boskiej, której potrzebujemy — niezależnie od tego, jak ją nazwiemy i do której szufladki z religią włożymy — aby odczuwać sens istnienia. W dysertacji istotny był również aspekt psychologiczny, czyli to, jak ważną rolę w kształtowaniu integralnej osobowości każdej jednostki odgrywa sztuka. To dzięki wychowaniu przez sztukę człowiek dostrzega estetyczne walory przyrody, albowiem uczy się odnajdywać w niej niepowtarzalną precyzję istnienia.



Ryc. 66. Widok na instalację doktorską.

W kontekście spotkania z boskim pierwiastkiem, zaklętym w Naturze, spotkania możliwego tylko dzięki uwrażliwieniu się na istnienia inne od ludzkiego, chciałabym wspomnieć o realizacji *Ziarno. Epitafium życia* Andrzeja Banachowicza, promotora niniejszej pracy doktorskiej. Ta realizacja — podobnie jak inne przywołane przeze mnie we wcześniejszych częściach pracy — staje się narzędziem dialogu, dzięki któremu artysta stwarza okazję do kontemplacji filozoficznej zarówno przypadkowym osobom poszukującym wytchnienia w cieniu drzew poznańskiej Cytadeli (ryc. 67, 68), jak tym, którzy udali się tam celowo, by zetknąć się ze sztuką.



Ryc. 67, 68. Przypadkowe spotkanie dziecka z obiektem *Ziarno. Epitafium życia* Andrzeja Banachowicza oraz zbliżenie realizacji umieszczonej na poznańskiej Cytadeli.

W tekście odautorskim, który pierwotnie znajdował się na jednej ze ścian postumentu, czytamy, że rzeźba przedstawia „powiększone ziarno z całą swoją żywotnością wewnętrzną i symboliczną, otoczone wieńcem koralu oddających szacunek dla nieuchronności przemijania. [...] Z ziarna rodzi się życie, które nieuchronnie skazane jest na śmierć, jednak z życia (z)rodzi się nowe ziarno, a więc życie jest wieczne”⁶⁸. Metafora naturalnego cyklu życia zgodnego z rytmem przyrody nie tylko jest bliska sensowi moich rozważań oraz poszukiwań twórczych, ale też doskonale nadaje się na konkluzję niniejszej pracy.

W tym miejscu mogłabym postawić kropkę, ale aktywność twórcza stwarza konteksty, których istnienia w pierwotnym zamyśle nie przewidywałam, a które stają się cenniejsze niż początkowy zamysł ideowy i kompozycyjny. Pozwolę sobie przenieść się ponownie w wątki rodzicielskie, które — nie zawsze intencjonalnie — wplatają się w moją aktywność zawodową artystki oraz pracę animatorki i działaczki z zakresu upowszechniania dostępu do kultury.

Z upływem czasu i przez gonitwę codzienności nadszedł ten moment w życiu mojej drugiej córki, gdy nie była już tylko karmiona piersią, lecz zaczęła też „spożywać”⁶⁹ inne pokarmy. Okres ten należy do szczególnie widowiskowych, gdyż nauka samodzielnego jedzenia okraszona jest całą masą niepowodzeń. Nie zawsze mały człowiek ma ochotę jeść sam — zgodnie z praktykowaną przez nas metodą BLW⁷⁰ — a potrzeba bliskości jest silniejsza niż potrzeba samostanowienia, więc córka chętnie dawała się karmić łyżeczką.

68 Słowa te pochodzą z archiwalnych materiałów udostępnionych mi przez prof. Andrzeja Banachowicza.

69 W rzeczywistości słowo *spożywać* to zdecydowanie za dużo, należałoby raczej mówić o *paćkaniu* bądź *ciapkaniu*, ale te słowa należą do mowy potocznej. Nie trzeba być rodzicem, aby mieć choć nikłe pojęcie o tym, jak może przebiegać ten proces.

70 BLW to skrót od *baby-led weaning* (w polskim funkcjonuje określenie „bobas lubi wybór”). Oznacza to metodę żywienia małych dzieci z użyciem niekoniecznie rozdrobnionych i przetartych na papkę pokarmów. Stosowałam ją z powodzeniem u pierwszej córki.

W ostatnich tygodniach po obiadku — najczęściej podawanym łyżką — przemieszczałyśmy się wspólnie do miejsca, w którym znajdowała się moja praktyczna realizacja doktorska prezentowana na materiale zdjęciowym. Tak samo jak chwilę wcześniej karmiłam córkę, tam nawadniałam żyworódki znajdujące się w głównym obiekcie. Ze względu na jego formę i techniczne właściwości odbywało się to właśnie za pomocą łyżki z kilkoma kroplami wody.



Ryc. 69. Widok na instalację doktorską od strony wejścia do Galerii Jak w podwórku kamienicy przy ulicy Święty Marcin nr 37 w Poznaniu.

Bywały dni, kiedy nie zdążyłyśmy podjechać do Galerii Jak na *karmienie/podlewanie* przed odebraniem starszej córki z przedszkola. Wtedy, gdy byłyśmy już wszystkie trzy, przemieszczałyśmy się tam wspólnie. Wtedy właśnie działo się coś, o czym chciałabym wspomnieć na zakończenie.

Gdy *karmiłam/podlewałam* instalację, starsza córka, która niewiele wcześniej skończyła trzy lata, pytała, czy możemy to robić razem. Samo w sobie nie jest to niczym wyjątkowym. Dawałam jej drugą łyżkę i naczynie z wodą, a ona naśladowała moje ruchy. Pielęgnowała roślinki z taką samą czułością i troską, z jaką wielokrotnie wcześniej karmiła łyżeczką swoją młodszą siostrę. Jestem przekonana, że dzięki temu udało mi się *zakorzenić* w nich obu empatię i wrażliwość na byty nie tylko ludzkie, a tym samym także m i ł o ś ć do otaczającego nas zewsząd, nawet w zabetonowanym mieście, świata flory (i fauny), która jest także miłością do bliźnich i siebie samego — a ponadto daje nadzieję na z *natury* swej pełne życie.

Roślina jako *ready made* w wybranych aspektach sztuki współczesnej i arteterapii



Ryc. 70–73. Gesty o charakterze performance w kontekście pracy doktorskiej.

Podziękowania

Chciałabym przede wszystkim podziękować bliskim, bez których ta praca nie mogłaby powstać. Dzięki ich wsparciu mogłam wygospodarować chwile, które przeznaczałam na pracę twórczą. Dysertacja nie powstałaby również bez udziału dr hab. Katarzyny Schmidt-Przewoźnej z Instytutu Włókien Naturalnych i Roślin Zielarskich, której zależało na rozwoju Pracowni Naturalnego Barwienia Sztuka Naturalna i mobilizowała mnie, abym zdobyła tytuł doktorski. Nieoceniona jest także rola moich promotorów, którym z całego serca dziękuję za poświęcony czas i wysiłek. Dziękuję również wszystkim roślinom, które pojawiły się w moim życiu, często zupełnie przypadkiem.



Ryc. 50. Roślina jako gość w kuchennym zlewie.

Spis ilustracji

- Ryc. 1. Marcel Duchamp, *Fontanna* (źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Marcel_Duchamp.jpg).
- Ryc. 2. Współczesna street-artowa wariacja na temat słynnego dzieła powstałego z ceramicznego pisuaru (źródło: <https://kwejk.pl/obrazek/2423699/fontanna-duchampa.html>).
- Ryc. 3. Rozeta z Notre Dame w Paryżu (źródło: <https://pixers.pl/fototapety/rozeta-z-katedra-notre-dame-63716220>).
- Ryc. 4. Rozeta z archikatedry poznańskiej na zdjęciu autorstwa Henryka Kondzieli z 1956 roku (źródło: https://cyryl.poznan.pl/katalog.php?reset=1&baza=obiekty&szukaj_obiektu=%20kolegiaty).
- Ryc. 5. Edward Steichen z ostróżkami w 1938 roku (źródło: <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/november/07/the-art-of-the-plant-edward-steichen>).
- Ryc. 6. Realizacje Łukasza Gruszczyńskiego (źródło: http://rzezba8.blogspot.com/p/blog-page_61.html).
- Ryc. 7. Realizacje Łukasza Gruszczyńskiego (źródło: http://rzezba8.blogspot.com/p/blog-page_61.html).
- Ryc. 8. Karolina Grzywnowicz, *Chwasty* (źródło: <https://karolinagrzywnowicz.com/pl/chwasty-wystawy>).
- Ryc. 9. Karolina Grzywnowicz, *Chwasty* (źródło: skan z NN6T Orientuj się: Architektura i Miasto, s. 41; fot. Michał Ramus).
- Ryc. 10. Karolina Grzywnowicz, Agata Siniarska, *Second Nature* (źródło: <https://karolinagrzywnowicz.com/pl/projekt-4>).
- Ryc. 11. Karolina Grzywnowicz, Agata Siniarska, *Second Nature* (źródło: <https://karolinagrzywnowicz.com/pl/projekt-4>).
- Ryc. 12. Graficzne przedstawienie rośliny wg Helmutha Plessnera (źródło: skan z Karol Chrobak, *Między naturą a kulturą*, Warszawa 2014, s. 209).
- Ryc. 13. Graficzne przedstawienie zwierzęcia wg Helmutha Plessnera (źródło: skan z Karol Chrobak, *Między naturą a kulturą*, Warszawa 2014, s. 211).
- Ryc. 14. Zbliżenie na interaktywną instalację roślinną Denise King *Mimosa pudica, shy plant* z 2007 roku (źródło: <http://deniseking.org/projects/artworks/mimosa-pudica-shy-plant>).
- Ryc. 15. W skład realizacji Denise King *Mimosa pudica, shy plant* wchodziły także notesy, w których widzowie mogli zapisywać swoje odczucia towarzyszące „spotkaniu” z rośliną (źródło: <http://deniseking.org/projects/artworks/mimosa-pudica-shy-plant>).

- Ryc. 16. Jerzy Beres, *Żywy pomnik Arena* (źródło: <https://sztukapubliczna.pl/pl/zywy-pomnik-arena-jerzy-beres/czytaj/31>; fot. Aleksandra Litorowicz).
- Ryc. 17. Mehmet Ali Uysal, *Spinacz* (źródło: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/sztuka-w-miescie-15-najciekawszych-rzezb-z-roznych-zakatkow-swiata>).
- Ryc. 18. Jarosław Kozakiewicz, *Projekt Mars* (źródło: <https://culture.pl/pl/galeria/jaroslaw-kozakiewicz-prace-galeria>; fot. dzięki uprzejmości artysty).
- Ryc. 19. Sanja Iveković, *Pole maków* na Documenta 12, Kassel 2007 (źródło: http://www.artcornwall.org/feature_documenta_12.htm; fot. Paweł Łubowski).
- Ryc. 20. Kielki pieprzycy siewnej, których w swojej twórczości używa Teresa Murak (źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Pieprzycza_siewna).
- Ryc. 21. Rzeczywista rzeżucha, a dokładnie jej najpowszechniejsza łąkowa odmiana (*Cardamine pratensis* L.; źródło: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Rze%C5%BCucha>).
- Ryc. 22. Realizacja *Dywan Wielkanocny* według koncepcji Teresy Murak z 1974 roku (źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6582-zasiew.html>; fot. Leopold Sarnecki).
- Ryc. 23. Realizacja *Dywan Wielkanocny* według koncepcji Teresy Murak z 1974 roku (źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6582-zasiew.html>; fot. Leopold Sarnecki).
- Ryc. 24. Ana Mendieta, *Imágen de Yágul*, 1973 (źródło: <https://www.sfmoma.org/artwork/93.219>).
- Ryc. 25. Moja starsza córka z OSL MOPR/Wilda (źródło: archiwum prywatne).
- Ryc. 26. Córka z grupą dzieci z sąsiedztwa w ogrodzie społecznym na ul. Jaworowej latem 2018 roku (źródło: archiwum prywatne).
- Ryc. 27–30. Michael Wang, *Extinct in New York*, 2019 (źródło: <https://michaelwang.info/Extinct-in-New-York>).
- Ryc. 31. Tim Helgert, *The Return of Nature*, Prado/Madryt (źródło: https://www.instagram.com/p/B-Ovi8yIqy5/?utm_source=ig_embed&utm_campaign=embed_video_watch_again).
- Ryc. 32. Jarosław Kozakiewicz, *Wieża tlenowa*, 2005 (źródło: <https://culture.pl/pl/tworca/jaroslaw-kozakiewicz>).
- Ryc. 33. Zdjęcie z domowego archiwum hodowców jedwabników morowych (źródło: archiwum prywatne).
- Ryc. 34. Zdjęcie kokonów wśród zaschniętych liści morwy (źródło: archiwum prywatne).
- Ryc. 35. Zdjęcie dorosłych osobników jedwabników morowych już po przeobrażeniu w ćmy (źródło: archiwum prywatne).
- Ryc. 36. Małgorzata Kaczmarek, *Gatunki skojarzone: Obiekt*, 2017 r. (fot. dzięki uprzejmości artystki).
- Ryc. 37. Anna Maria Brandys, *Bez tytułu* (źródło: archiwum prywatne, fot. Karolina Belter).
- Ryc. 38. Żyworódka pierzasta (źródło: <https://www.recepta.pl/artykuly/zyworodka-kalanchoe-zastosowanie-wlasciwosci>).
- Ryc. 39. Detal, tj. „dzieci” żyworódki pierzastej (źródło: <https://www.recepta.pl/artykuly/zyworodka-kalanchoe-zastosowanie-wlasciwosci>).
- Ryc. 40. Anna Maria Brandys, *Bez tytułu* (źródło: archiwum prywatne, fot. Karolina Belter).
- Ryc. 41. Rogier van der Weyden, *Św. Łukasz rysujący Madonnę* (źródło: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/matka-boska-karmiaca-34932>).

Roślina jako *ready made* w wybranych aspektach
sztuki współczesnej i arteterapii

- Ryc. 42. Andrea Solari, *Madonna z zieloną poduszką* (źródło: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/matka-bo-ska-karmiaca-34932>).
- Ryc. 43. Hans Memling, *Madonna* (źródło: <https://www.laminerva.pl/2016/08/o-karmieniu-piersia-w-sztuce-maria.html>).
- Rys 44. Rafael Santi, *Madonna na krześle* (źródło: <https://www.laminerva.pl/2016/08/o-karmieniu-piersia-w-sztuce-maria.html>).
- Ryc. 45. Anna Przybyło, *Niech pani się nie boi, nie ugryzie* (źródło: materiały archiwalne II Biennale Tkaniny Artystycznej w Poznaniu oraz organizatora, tj. Fundacji Jak Malowana, za zgodą artystki).
- Ryc. 49–51. Instalacja doktorska (źródło: archiwum prywatne, fot. Karolina Belter).
- Ryc. 52. *Rotulus* (źródło: archiwum prywatne; fot. Karolina Belter).
- Ryc. 53, 54. *Rotulus*, detal frotażu (źródło: archiwum prywatne; fot. Anna Maria Brandys).
- Ryc. 55. Instalacja doktorska, *Poster* (źródło: archiwum prywatne; fot. Karolina Belter).
- Ryc. 56. *Struktury formalne*, 2020, technika własna, archiwalne dokumenty, nić bawełniana (źródło: archiwum prywatne; fot. Szymon Zwoliński).
- Ryc. 57–60. Instalacja doktorska (źródło: archiwum prywatne; fot. Karolina Belter).
- Ryc. 61. Widok na rozkopany Święty Marcin (źródło: <https://poznan.wyborcza.pl/Poznan2023/7,162777,23113448,urzadzaja-centrum-poznania-na-nowo-kiedy-gotowy-bedzie-sw.html>).
- Ryc. 62. Interaktywne lampy oraz rzeźby miejskie autorstwa Biura Architektonicznego ADS (źródło: <https://www.poznan.pl/mim/info/news/swiety-marcin-zakonczenie-prac,129899.html>).
- Ryc. 63, 64. Wizualizacje obiektów alternatywnych stworzonych przeze mnie ku czci starych drzew (źródło: archiwum prywatne) oraz trzy szkice koncepcyjne opisane nr I–III (źródło: archiwum prywatne; fot. Anna Maria Brandys).
- Ryc. 65, 66. Instalacja doktorska (źródło: archiwum prywatne; fot. Karolina Belter).
- Ryc. 67, 68. Andrzej Banachowicz, *Ziarno. Epitafium życia* (źródło: archiwum prywatne).
- Ryc. 69. Instalacja doktorska (źródło: archiwum prywatne, autorka: Karolina Belter).
- Ryc. 70–73. Gesty o charakterze performance w kontekście pracy doktorskiej (źródło: archiwum prywatne; fot. Szymon Zwoliński).
- Ryc. 74. Roślina jako gość w kuchennym zlewie (źródło: archiwum prywatne; fot. Katarzyna Śmiałowicz).

Bibliografia

I. Książki

- Bakke Monika, *Bio-transfiguracje: sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań: Wydawnictwo UAM 2012.
- Braidotti Rosi, *Po człowieku*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2014.
- Chamovitz Daniel, *Zmysłowe życie roślin. Co wiedzą rośliny?*, Warszawa: WAB — Grupa Wydawnicza Foksal 2012.
- Goulson Dave, *Łąka*, Warszawa: Wydawnictwo Marginesy 2018.
- Krzymińska Agnieszka (red.), *Hortiterapia jako element wspomagający leczenie tradycyjne*, Poznań: Wydawnictwo Rhythmos 2017.
- Mabey Richard, *Roślinny kabaret. Botanika i wyobraźnia*, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i S-ka 2018.
- Maeterlinck Maurice, *Inteligencja kwiatów*, Warszawa: Wydawnictwo MG 2017.
- Maleczyńska Kazimiera, *Dzieje starego papieru*, Wrocław: Ossolineum/Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo 1974.
- Płoszaj-Witkowska Beata (red.), *Hortiterapia — terapia wspomagająca rehabilitację dzieci i dorosłych*, Olsztyn: Wydawnictwo UWM 2017.
- Płoszaj-Witkowska Beata (red.), *Hortiterapia*, Olsztyn: Wydawnictwo UWM 2017.
- Szule Wita, *Areterapia — Narodziny idei, ewolucja teorii, rozwój praktyki*, Warszawa: Wydawnictwo Difin SA 2011.
- Turowski Andrzej, *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem*, Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki 2019.
- Tymieniecka-Suchanek Justyna (red.), *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny*, t. 1, Katowice: Wydawnictwo UŚ 2014.
- Tymieniecka-Suchanek Justyna (red.), *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. Od humanizmu do posthumanizmu*, t. 2, Katowice: Wydawnictwo UŚ 2014.

II. Artykuły opublikowane w czasopismach

- Bokiniec Monika, *Pomiędzy „leczeniem ran” a „odzyskaniem ziemi”. Ekofeminizm jako filozofia przyrody i projekt etyczny*, „Kultura Współczesna” 1(67)/2011, s. 55–65.
- Czerwińska Kinga, *Sztuka jako narzędzie budowania relacji między człowiekiem a naturą*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne”, t. 17(2017), s. 103–114.

Anna Maria Brandys
Rozprawa doktorska

Głutkowska-Polniak Alicja, *Przyroda w ujęciu „estetyki ekologicznej” Allena Carlsona*, „Kultura Współczesna” 1(67)/2011, s. 34–42.

Mader Michael, *Czy rośliny powinny mieć prawa?*, „Znak” 733/2016, s. 6–13.

Markowska Anna, *Dlaczego artyści hodują rośliny?*, „Quart”, kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, t. 6, nr 2(20)/2011, s. 86–102.

Marzec Lucyna, *Miłość, macierzyństwo i eugenika*, „Czas Kultury” (z cyklu Bio[NIE]doskonałość), nr 6/2010 (158), s. 20–27.

Michałowska Marianna, *Człowiek patrzy na przyrodę*, „Kultura Współczesna” nr 1(67)/2011, s. 86–98.

Pluszka Adam, *Oddać stery naturze*, rozmowa z Dave’em Goulsonem, „Znak” 575/2018, s. 6–11.

Weiner January, *Ekologia: idea a ideologia*, „Znak” 733/2016, s. 20–27.

Worłowska Magdalena, Marko-Worłowska Maria, *Czy dzieła sztuki mogą kształtować postawę szacunku do przyrody — sztuka ekologiczna w Polsce*, „Proceedings of ECOpole”, vol. 4, 2/2010, Towarzystwo Chemii i Inżynierii Ekologicznej, Opole 2010, s. 507–514.

Zdanowska Marzena, *Minogi, chrobotki i borowce na placu budowy*, rozmowa z Joanną Tomaszewicz, „Znak” 575/2018, s. 20–27.

Załączniki

OŚWIADCZENIE Nr 1

Oświadczam, iż niniejsza praca pisemna powstała w wyniku prac badawczych prowadzonych przeze mnie w latach 2015–2020 i stanowi dzieło autorskie chronione postanowieniami ustawy z dnia 04.02.1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. Nr 24 z 1994 r., poz. 83).

.....

Podpis autora i data

OŚWIADCZENIE Nr 2

Wyrażam zgodę na przekazanie egzemplarza niniejszej pracy do Biblioteki Głównej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

.....

Podpis autora i data