

# Dlaczego artyści hodują rośliny?

Anna Markowska

Wszystko już było (2003) – taki tytuł nosi film supergrupy Azorro, który dzieje się we Wrocławiu, m.in. na działce u artysty Jacka Zachodnego. Męskie rozmowy na działce! Od czasów Edouarda Moneta rzecz najoczywistsza. Monet mieszkał przecież w Giverny w domu z ogromnym ogrodem aż przez 43 lata, od 1883 do śmierci w 1926 r., i gościł tam wiele wybitnych osobistości. Obrazy powstałe w Giverny stworzyły później w paryskiej Oranżerii wspaniałe *environment*, w którym należało się zatopić i rozpląnąć. Gdy w normandzkiej wiosce Monet malował nenufary, widoki na japoński mostek, zachwycające liście odbijające się w tafli wody, wokół działy się rzeczy straszne, przetaczała się przez Europę pierwsza wojna światowa, upadały imperia, powstawały nowe i odradzały się stare kraje wymazane z mapy, wydawało się, na zawsze. Bądźmy sprawiedliwi i przynajmniej, że ostatni impresjonista nie był do końca obojętny na to, co dzieje się poza jego rajem: to z okazji zakończenia wojny i by uczcić nastąpił pokój, Monet ofiarował obrazy narodowi i starannie zaplanował umieszczenie ich w Musée de l'Orangerie. Ale o ile Monet malował otaczający ogród – otaczającą go rzeczywistość, artyści z Azorro – Oskar Dawicki, Igor Krenz, Wojciech Niedzielko i Łukasz Skąpski – przy kręceniu swoich filmów siedzieli na działce Jacka Zachodnego skuleni wokół ministolika, nie oglądając się na zieleń niczym sam Piet Mondrian, niekoronowany król artystów-botanofobów. W dodatku palili papierosy i wymyślali tematy i czynności dla sztuki, kolejno wszystko dyskwalifikując, bo przecież wszystko już było. Nie wchodzi już w grę ani malowanie kwadratów, ani rzeźbienie w dymie, ani artystyczne wyczerpywanie prądu z baterijek, ani obcinanie sobie jakiejś części ciała. Nie można się nawet zabić, bo to, „na szczęście” – jak wtrąca Oskar Dawicki – również już było. Co najważniejsze jednak, nie wchodzi w grę rozejrzenie się po działce Zachodnego<sup>1</sup>, która, co prawda, nie przypomina Giverny, ale i tu odczuć można byłoby prostą radość z wegetacji i zachwyt kwitnieniem roślin,



il. 1 Fragment kłącza – liczne skomplikowane pędy-rozłogi to wzorec przebiegu myśli współczesnego humanisty.  
Fot. A. Markowska



a nawet pochylić się nad zapobiegliwym pragmatyzmem polskich działkowiczów. Azorro zdecydowanie kontynuują te wątki historii sztuki, które dążyły do ucieczki z oranżerii, w każdej roślinie upatrując niebezpieczeństwo sentymentalizmu; ale, inaczej niż u awangardy z początku wieku, ta niechęć do eskapizmu przybiera mimowolnie komiczną formę: przyroda budzi się, ptaki śpiewają, psy szczekają, dzieci kwilą, kwiaty kwitną, a ubrani w ciemne, ponure stroje młodzi artyści, ogarnięci nieuleczalnym – przywleczonym do Wrocławia z Krakowa – spleenem, wymyślają wspólny projekt artystyczny jakby na stypie, po zgonie sztuki, który najwidoczniej nastąpił po końcu natury. Fenomenalnie dobrana scenografia podkreśla terminalną kondycję śmiertelnego wyczerpania; pośród – jak by to określił Górczyca z Rondudą – środowiska odwiecznie polskiego: „przyroda, natura, sztuka, mięso, obiad”<sup>2</sup> (symbolizowanego ironicznie przez wrocławską dzielnicę Sępolno, niemieckie osiedle w kształcie orła) następuje pragnienie wzlotu, niezwykłości, wspaniałych czynów. Pojawia się mimowolne pragnienie ucieczki od tego, co otaczające. Przykłady dzieł, które można by wykonać, dotyczą wszak sztuki światowej, artyści utknęli zaś na prowincjonalnej działce na śląskim końcu świata i przypominaliby sfrustrowanych emerytów, gdyby nie pewność, że śmieją się z samych siebie, czyli z kondycji polskiego artysty i polskiego mężczyzny. Nie spodziewamy się, że Azorro będą hodować rośliny, jak Monet: będą je w swojej sztuce spektakularnie ignorować – tak, jak ignorują kobiety, dzieci i zwierzęta. Po to przecież schronili się na działce: by pożyć w męskim, nieco mizogynicznym klubie majsterkowiczów i wynalazców. Gdy Dawickiemu zdarzy się przedstawić rośliny na zdjęciach, będzie to ironiczna seria sześciu fotografii, *Cannabis Polonica Legalis – Olim Ficus Elastica Robusta*, ukazujących fikusa z liśćmi wyciętymi w kształt konopi indyjskich (artysta zaprezentował je na wystawie zbiorowej *Re:Location/Shake* w gdańskiej „Łaźni” w 2004 roku<sup>3</sup>). Zarówno dla samego Dawickiego „wybitnego teoretyka porażki, piewcy pesymizmu codziennego”<sup>4</sup>, jak i grupy Azorro nie ma już bowiem żadnego powrotu do natury, którym tak karmią się poczciwi ludzie. Natura uwikłana jest w kulturę tak bardzo, że nie sposób tych dwóch sfer rozdzielić i oddawać cześć pierwszej. Rośliny podlegają uhistorycznieniu, są nosicielem bardzo konkretnych i aktualnych problemów oraz przekonań społecznych. Gdy na wystawie *Dziesięciolecie malarstwa* w krakowskim Bunkrze Sztuki (2005) artysta pokazał obrazy z namalowaną pleśnią, było to sarkastyczne nawiązanie do faktu, iż poprzednie stworzył dziesięć lat wcześniej po to, by dostać dyplom magistra sztuki. Nigdy później – a więc do czasu krakowskiej ekspozycji – do tej formy kreacji nie powrócił. Co więcej, jako performer, twórca filmów wideo i obiektów, prezentując zagrzybione płótna, odniósł się w dosadny sposób do kondycji malarstwa współczesnego. Podobnie cynicznie jak Dawicki do fikusa i do grzybów, Janek Simon podszedł do paprotek. Na wystawie zbiorowej *Wolność od-zy-*

<sup>1</sup> Zachodny zwany jest Batiar (po lwowsku – „chuligan”) – ze względu na kresowe pochodzenie rodziny. Zob. Ł. Górczyca, Ł. Ronduda, *W połowie puste. Życie i twórczość Oskara Dawickiego. Powieść*, Warszawa 2010, s. 308.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 139.

<sup>3</sup> O. Dawicki, *Dziesięciolecie malarstwa*, Kraków 2005, s. 100.

<sup>4</sup> Ł. Górczyca, Ł. Ronduda, *op. cit.*, s. 151–152.

il.2 Jacek „Batiar” Zachodny w swoim słynnym ogrodzie na wrocławskim Sępolnie (wiosna 2011). Fot. z archiwum autorki



<sup>5</sup> M. Kurzac, *Empatyczni ogrodnicy. O roślinach w sztuce współczesnej*, „Czas Kultury” 2008, nr 5, s. 43–50.

sku (2009) w Zachęcie artysta pokazał trzy paprotki w doniczce oraz diagram, w który wpisywać należało aktualny harmonogram podlewania. Kwiatki bowiem były podlewane losowo, to znaczy w każdym z sześciu tygodni trwania ekspozycji przeprowadzane było losowanie i tylko jedna paprotka wygrywała i dostawała wodę. Prezentacja dotyczyła zatem sytuacji permanentnej niepewności (czyli „kryzysu i różnych jego kontekstów”, jak zapowiadała cały warszawski pokaz prasa). Istotna część naszego obecnego doświadczenia związana jest wszak z nieprzewidywalnym, wręcz chaotycznym przebiegiem globalnych procesów ekonomicznych. Także w naszym kraju nie wiadomo przecież, kiedy nasz względny ekonomiczny dobrobyt się załamie. A dojść do tego może bez żadnego ostrzeżenia i żadnego związku z naszą postawą i działaniami. Czy sytuacja pacjenta Narodowego Funduszu Zdrowia nie przypomina w końcu sytuacji okrutnie potraktowanej paprotki? Niniejsza opowieść nie jest więc ani dla ekologów, ani dla działkowiczów!<sup>5</sup> Bo chociaż prawdą jest, że wielu ludzi, w tym artystów, hoduje kwiaty dla przyjemności i nabierania duchowej równowagi w betonowym świecie, to spojrzymy raczej na tych twórców, którzy rośliny traktują jako uwikłane w historię społeczną i polityczną. Rośliny mogą służyć nawet do rozliczania się z kolonialną przeszłością! Tak było w przypadku *La saison de fêtes* (Świąteczne pory roku, 2010) Pierre’a Huyghe’a. Wystawa roślin, przygotowywana specjalnie dla Pałacu Kryształowego (dziś pod władzą Museo Reina Sofia) w Madrycie, odnosiła się do historii budynku. Pałac otwarto bowiem w 1887 r. w parku Buen Retiro ekspozycją flory Filipin, jednej z ważniejszych kolonii hiszpańskich tamtego okresu. O ile wcześniej pokazywano tu zatem egzotyczne i „luksusowe” rośliny z dalekich krajów, Huyghe zamiast postawy kolonialnej przyjmuje odległą od postawy eurocentrycznej koncepcję



il.3 Sanja Iveković, *Pole maków*, *Documenta 12*, Kassel 2007. Fot. Paweł Łubowski

globalisty – utopijnego ironisty. Centrum pawilonu zajmowała okrągła przestrzeń – jakby tarcza zegara – ukazująca upływ dni, miesięcy i pór roku, a poszczególne rośliny w tak stworzonym kalendarzu odnosiły się do świąt znanych na całym świecie: czerwone róże – do dnia świętego Walentego, dynie – do Halloween, kwitnące wiśnie – do początków wiosny. Tak więc we wspaniałym Palacio de Cristal amatorzy sztuk pięknych zmuszeni byli do oglądania banalnych dyni, trawy i drzewek owocowych – w imię ostatecznego zerwania z kolonialną przeszłością.

O idealizowanie natury kłócili się zresztą awangardowi artyści amerykańscy z Europejczykami. Bo gdy Robert Smithson wyrzucał w otwartej przestrzeni stłuczkę szklaną, która przyciągała uwagę ptaków, zafascynowanych świecącymi szkiełkami i przenoszących je do gniazd, co powodowało prawdziwą ekologiczną katastrofę, Beuys zamierzał zmienić Europę w archaiczny teutoński las pokryty wielkimi dębami. Byliśmy dumni z Beuysa, że był tak wrażliwy ekologicznie, kochał zwierzęta, rośliny, propagował miłość i uwielbiał polską „Solidarność”. Nie chciał nigdy zaprzestać sadzenia drzew, a postawienie obok nich bazaltowych słupów miało w miarę upływu czasu ukazywać transformację wyjściowej sytuacji, przekładającej się na zmiany w życiu i społeczeństwie – małe drzewka stopniowo zdominują kamienne głazy. W 1982 r. Beuys na placu przed Museum Fredericianum z okazji *Documenta 7* rozpoczął wielką akcję sadzenia 7 tysięcy dębów. 25 lat później Sanja Iveković na *Documenta 12* na tym samym placu posadziła wielkie *Pole maków*. Pomiedzy *Documenta 7* a *Documenta 12*, pomiędzy sadzeniem dębów i sianiem maków rozciąga się granica taka jak pomiędzy idealizacją natury a jej analizą jako elementu kultury. Sanja Iveković zna, oczywiście, pieśni o płatkach maków wyglądających jak krople krwi, opowieści o bohater-

il. 4 Yoko Ono, drzewko życzeń w ogrodach Muzeum Peggy Guggenheim (A Peggy da Yoko con affetto, 2003, Wenecja) Fot. z archiwum autorki



<sup>6</sup> Por. 2007 Sanja Ivekovic, *Poppy field*, *Documenta 12* [katalog], Kassel 2007, s. 260.

<sup>7</sup> O wystawie ostróżek w MoMA pisała M. Bakke (*Florofilia jest legalna! O międygatunkowych sympatiach*, „Czas Kultury” 2008, nr 5). Pani dr Monice Bakke serdecznie dziękuję za inspirujące sugestie przy pisaniu tego artykułu.

stwie i oporze, ale równie ważny jest dla niej 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 zachwyty 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 roślin<sup>6</sup>. Przy okazji maku i produkowanego z niego laudanum nie sposób nie odnotować, że artyści zajmują się roślinami także w celu odurzenia, stymulacji, uśmierzania bólu istnienia czy zaznania przyjemności. Wystarczy przypomnieć chociażby *Wyznania angielskiego opiumisty* Thomasa de Quinceya, wydane w 1821 r. (a w Polsce przez „Czytelnika”, ostatnio bodaj w 2002 r.) by zasygnalizować problem, którego nie będę tu rozwijać. „*Humanum nihil a se alienum putat*” – jak pisał De Quincey.

Nie tylko kolejne progresywne wystawy w Kassel dobrze obrazują przemiany w podejściu do roślin; również obserwując ekopozycje w konserwatywnym i szacownym nowojorskim MoMA, zauważyć można ciekawe i znaczące zmiany. To bowiem właśnie w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej po raz pierwszy (w 1936 r.) zaprezentowano rośliny (a nie ich malowane wyobrażenia) jako dzieła sztuki. Stało się to za sprawą fotografa, kuratora i malarza Edwarda Steichena – przyjaciela Bernarda Shawa i fotografa Augusta Rodina, a także żołnierza I wojny światowej (ukończył ją w randze pułkownika i z Legią Honorową) oraz fotografa bitwy pod Marną, który znacznie później dał się poznać jako autor wystawy *Rodzina człowiecza* (*The Family of Man*)<sup>7</sup>. Steichen miał oprócz sztuki inne namiętne hobby – hodowlę ostróżki. To przez jego bzi-

ka dzisiaj tak trudno odróżnić hobbystę od profesjonalnego artysty. Bo w końcu trudno zrozumieć, dlaczego Steichen zamiast fotografii ostróżki lub jej pięknych malarskich przedstawień zdecydował się zaprezentować w muzeum żywe kwiaty! Zanim został szefem American Delphinium Society czyli Amerykańskiego Stowarzyszenia Ostróżek (od 1935 do 1939 r.) i na hodowlę ostróżek przeznaczył 10 akrów ziemi w Connecticut, otrzymywał nagrody francuskich ogrodników. Być może, pojawienie się w muzeum *delphinium* wyjaśnić można faktem, iż nazwa wywodzi się ponoć od delfina, do którego jakoby podobny jest pojedynczy kwiat ostróżki. Delfin z kolei odnosi się do jednej z postaci samego boga sztuki, Apollina – tak pojawienie się ostróżek w MoMA próbowano tłumaczyć w wydanym specjalnie oświadczeniu dla prasy; greckie kwietniowe Delphinia polegały rzekomo m.in. na korowodach dziewcząt zmierzających do świątyni Apollina z naręczami ostróżek. Tak czy inaczej, wystawa „Steichen Delphiniums” trwała w MoMA w 1936 r. przez cały tydzień (od 24 VI do 1 VII) zaczęła się od pokazu niebieskich kwiatów we wszystkich odcieniach, a 29 VI wprowadzono ogromne – wysokie na 6 stóp (183 cm) ostróżki, podczas gdy ówczesna norma dla ostróżek nie przekraczała 4 stóp. Pokaz był owocem trwającej ponad ćwierćwiecze hodowli, krzyżowania i selekcjonowania różnych odmian kwiatu, był więc nie tylko po prostu pokazem żywych roślin, ale roślin-hybryd, co wyznacza dla wielu badaczy początek bio-artu. W zawiadomieniu dla prasy o wystawie można było przeczytać ponadto, iż będzie to „osobiste pojawienie się” („*personal appearance*”) kwiatów<sup>8</sup>, co zdaje się już zupełnie nieumiejętnie skrywać namiętność do ostróżek. To z powodu Steichena zwiedzający MoMA w zimie, na przełomie 2010 i 2011 r. nie powinni się dziwić roślinom wystawionym tam przez Paulę Hayes. Na jej instalację *Nocturne of the Limax maximus*, czyli „Nokturn pomrowa wielkiego” (tj. ślimaka-obojnaka z rodziny pomrowcowatych, nie wytwarzającego muszli) składają się fantazyjne „donice” – akwaria wykonane z dmuchanego szkła, i umieszczone



<sup>8</sup>Oryginalne zawiadomienie dla prasy z 22 VI 1936 r. przeczytać można na stronie MoMA ([http://moma.org/docs/press\\_archives/331/releases/MOMA\\_1936\\_0027\\_1936-06-18\\_18636-17.pdf?2010](http://moma.org/docs/press_archives/331/releases/MOMA_1936_0027_1936-06-18_18636-17.pdf?2010); data dostępu: 1 VI 2011).



il.5 Jerzy Beres, *Żywy pomnik Arena*, Wrocław, 1970 (stan po odnowieniu w 2010 roku). Fot. z archiwum autorki



il.6 Pierre Huyghe, *La saison des fêtes*, 2010, Pałac Kryształowy w Madrycie. Fot z archiwum autorki

w nich tropikalne uprawy. Dla artystki ważny był fakt, iż pomrów jest hermafrodytą i w obszernym tekście komentującym swoją pracę podkreślała represyjny charakter binarnego systemu płciowego, a także fascynację transportem biosfery – od czasów, gdy w Krzyształowym Pałacu w Londynie udało się pokazać tropikalne rośliny. Joseph Paxton (1803–1865) był bowiem nie tylko genialnym architektem, twórcą fenomenalnej prefabrykowanej konstrukcji pałacu, ale też – co jest nieco mniej znane – ogrodnikiem. Wielkim mistrzem dla Hayes jest też lekarz, dr Nathaniel Ward (1791–1868), konstruktor specjalnych drewniano-szklanych skrzynek do przewożenia tropikalnych roślin z odległych kontynentów. Ale to inna wystawa w MoMA – *Design and the Elastic Mind* (2008) – uświadomiła nam szybkość przemian w świecie sztuki. Kurator pokazu, Paola Antonelli, zmuszona była bowiem do... zabójstwa. Wystawione komórki *bio-art* żyjącej malutkiej skórzanej kurtki duetu Oron Catts&Ionat Zurr, mającej pobudzać do refleksji nad naszym ubiorem, rozrosły się niespodziewanie i bez żadnej kontroli. Ponieważ zaś artyści wyjechali do Australii (projekt *Tissue Culture&Art*, w skrócie TC&A jest realizowany na University of Western Australia), to wobec rosnącego zagrożenia trzeba

było podjąć decyzję o zabójstwie, czyli odcięciu systemu inkubacyjnego. Antonelli używa słowa „kill” oraz „decision”, a dziennikarze upodobali sobie jeszcze słowo „aborcja” co każe nam przypuszczać, iż kurator bliska była uznania siebie za morderczynię z premedytacją lub iż jest za taką uważana przez innych. Ironicznie brzmi też w tym kontekście przywołanie tytułu pracy *Victimless Leather* („Skóra bez ofiar”), choć sami artyści zdają sobie sprawę, że działają w obszarze utopii. Pomiedzy zachwytem nad ostróżką i zabiciem komórek, gdy postulowało się wegetację bez ofiar, leży więc kolejna granica w traktowaniu sztuki i roślin. To dzięki MoMA i empatycznej kuratorce polscy cynicy w osobie Dawickiego i Simona poczuć się mogą zawstyżeni. Z drugiej strony, przyznać jednak należy, że za pięknem osiągniętym przez Steichena stała bardzo ostra selekcja i bezlitosne pozbywanie się roślin (mówi się nawet o... eksterminacji), którym nie dane było sprostać wyśrubowanym ambicjom artysty. *Bio-art* to zatem od początku ambiwalentna domena dominacji człowieka, jego chęci do kontroli oraz – zarazem – florofilii.

Niewykluczone, iż był to przypadek, ale nieomal jednocześnie, gdy za oceanem uśmiercono na wpółżywy żakiet, poznańscy humaniści zreagowali i wydali 5 numer „Czasu Kultury” z 2008 r., w całości poświęcony roślinności, Frontowi Wyzwolenia Warzyw, jedzeniu trujących grzybów jako odtrutki na oświeceniowe klasyfikacje, represyjnemu językowi, w którym porównanie człowieka do grzyba lub buraka zamiast pochlebstwem jest inwektywą. Próbowano przede wszystkim – w ramach negocjowania antropocentrycznego systemu wartości – dostrzec nasze powinowactwo z roślinami. Wiele miejsca poświęcono też ekofeminizmowi. Jego wyznawczynie nie powinny – jak wiadomo – jeść mięsa, jako odnoszącego się bezpośrednio do systemu patriarchalnego, którego fundamentem jest zabijanie, przemoc i ofiara. Wiadomo także ponadto, iż jedzenie konkretnych warzyw może mieć ścisły związek z przekonaniem filozoficznymi. Dość przypomnieć przekonanie Pitagorasa, iż należy powstrzymać się od jedzenia bobu, i zachętę Jolanty Brach-Czajny, by smakować owoce wiśni, uwrażliwiające nas na drobiny bytu. Bartosz Gałązka wymienia natomiast w „Czasie Kultury” inne rośliny ważne dla filozofii – koper, w którego łodydze Prometeusz ukrył ogień, nagietki, których płatkami żywił się młody Platon, i selerowatą cykutę, stanowiącą ostatni pokarm Sokratesa<sup>9</sup>. W tym samym numerze wspomnianego pisma Andrzej Marzec uświadomił nam ponadto, podążając za myślą Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattariego, że „Myślenie typu drzewo-korzeń, oscylując wokół centralnej zasady (*arché*), ustala obowiązującą hierarchię, a to jest nierozłącznie związane z generowaniem przemocy, wykluczeń oraz dogmatyzmem”<sup>10</sup>. Oczywiście, jego celem było nie tylko zwrócenie uwagi na językową przemoc, czy wydobywanie spod pokładów pogardy roślin cieniulubnych, o rachitycznych gałązkach, marnych korzonkach, nikczemnym wzroście, ale przede wszystkim – poprzez forsowanie kłaczowatych struktur wiedzy – dostarczenie modelu organizacyjnego struktur kultury. Ponieważ dowolne części kłacza można ciąć i łączyć na nowo, w zawikłaną sieć niekoniecznie czystych gatunków, trudno mówić o tożsamości czy



<sup>9</sup> B. Gałązka, *Śmiertelna waśń kapusty i winorośli – ateńskie „pharmaka” na życie i śmierć*, „Czas Kultury” 2008 nr 5, s. 30.

<sup>10</sup> A. Marzec, *Roślinna filozofia (czyli myślenie roślin-inności)*, *ibidem*, s. 11.





<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>12</sup> *Symposium Plastyczne Wrocław 70*, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Wrocław 1983, s. 47.

<sup>13</sup> **A. Marzec**, *op. cit.*, s. 10.

reprezentacji nieustannie się zmieniających zrosłaków grzybów z glonami. Gdy w tej perspektywie, destabilizującej autorytet filozofów-sadowników, spojrzymy na wspomniane już dęby J. Beuysa z *Documenta 7* (1982), dostrzeżemy anachroniczną dendrolatrię, tęsknotę do jedności fallogocentrycznego pniaka i władzy. A *Drzewo życzeń* Yoko Ono, na którym zawieszać można spisane na kartce najskrytsze marzenia, uznamy za objaw infantylizacji w podejściu do interaktywności dzieła. Poza wszystkim, jak mówi Marzec, jesteśmy wyczerpani drzewem wspierającym dotąd naszą kulturę<sup>11</sup>. Przewidział to niewątpliwie Christo, wykonując w 1968 roku projekt *Zapakowanego drzewa*, ułożonego horyzontalnie na podłodze, niczym truchło. Wiele z chęci zmiany starego sposobu myślenia ma także praca Roberta Smithsona *Drzewo do góry korzeniami* (1969) czy tego samego artysty drzewo eksponowane horyzontalnie w białym kubie galerii (Kunsthalle w Düsseldorfie, 1969), dramatycznie nie pasujące do sterylnej otoczenia. Smithson przekonująco pokazywał, jak ramowanie galerii zmienia naszą percepcję, jak blokuje pełnię zmysłów, jak higieniczne koncepcje artystyczne związane z ekspozycjami galleryjnymi nie dopuszczają do głosu intuicji i ograniczają się do schematycznego myślenia. Jak wspaniałe żywe drzewo zmienia się w galerii w szczątki, tak – sugerował artysta – zmienia się wszystko inne, co tam umieścimy. Rok po Smithsonie drzewo do góry korzeniami postawił we Wrocławiu Jerzy Beres z okazji *Symposium Plastycznego Wrocław 70*, a kompozycja została odnowiona w roku 2010. *Drzewo do góry korzeniami* to u Beresia fragment większej kompozycji *Żywy pomnik Arena*, na którą składa się otoczenie w formie tytułowej cyrkularnej „areny”, placyku o średnicy 25 m, w połowie wybetonowanego (od strony północnej), a w połowie z pierwotną czystą glebą, obsadzoną w kółko sześcioma drzewkami tego samego gatunku, co pień z wyrwanymi korzeniami. Ponadto w kręgu znajduje się jednoosobowa ławka (tak usytuowana, by jedna jej noga była w betonie, druga zaś – w ziemi), a poza nią, wokół areny – inne parkowe ławki. Jak pisał Beres w katalogu *Symposium Plastycznego Wrocław 70*: „W momencie, gdy młode drzewa będą dostawać liście, korzenie drzewa martwego należy pomalować na zielono. Czynność tę należy powtarzać corocznie wiosną”<sup>12</sup>. Artysta chciał jeszcze, by wyrwane z korzeniami drzewo (lub pozyskane powalone drzewo) miało średnicę pnia ok. 1 m, by było koniecznie liściaste, a najlepiej – by było dębem. Ponadto dezynfekcję drzewa, chroniącą przed grzybami i robakami, należy – wedle instrukcji autora – wykonywać co roku. Jak się zdaje, kluczowy w dziele Beresia jest kontrast pomiędzy częściami żywymi i martwymi kompozycji; martwymi – tradycyjnego materiału rzeźbiarskiego, i żywymi, nieustannie zmieniającymi się i rosnącymi pod gołym niebem. Atrakcyjność tych drugich może świadczyć o prymacie życia nad sztuką. Dęby Beresia czy Beuysa to wszakże ciągle sugestia myślenia gruntującego; ich centralny charakter wskazuje na jedną zasadę organizującą: na czystość gatunków, następowanie – jak by powiedział Marzec – „ciągłej powolnej reprodukcji tego samego twardego, zdrewniałego sensu”<sup>13</sup>. Gdy Marzec autor ów pisze, że twardość drewna jest kopiowana jedynie wtedy, czyli ideał, uświa-



damiamy sobie, iż ten ideał był tworzony w przypadku Beuysa przeciw nazizmowi, w przypadku Beresia – na przekór komunizmowi. Czasy te jednak odeszły w przeszłość i dziś – przynajmniej niekiedy, jako się rzekło – jesteśmy drzewami wyczerpani. A może lepiej: wyczerpaliśmy już, póki co, metaforykę drzew. Giuseppe Penone rzeźbiąc drzewa w pniach drzew, zdawał się to potwierdzać: nie ma powrotu do tego, co było, choć bowiem powielamy formy, sens jest już zgoła inny. Z kolei Nam June Paik wykonywał drzewa z ustawionych monitorów telewizyjnych; wykonał też *TV Ogród*, w którym natura przeplata się z technologią. Maurizio Cattelan idzie o krok dalej: drzewo, choć piękne i żywe, szeleszczące liśćmi, to dla niego szubienica. To całkowite odrzucenie nie tylko Beuysowskich nadziei, ale także chrześcijańskich koncepcji związanych z symboliką drzewa życia. W maju 2004 r. na jednym z placów Mediolanu artysta zrobił makabryczną instalację: zawiesił na drzewie kukły („jak żywe”) trójki dzieci, okręciwszy sznur wokół ich szyi. Lalki miały przechylone w dół głowy i patrzyły na zszokowanych przechodniów otwartymi oczami. Sam artysta przyglądał się niepostrzeżenie z pobliskiej kawiarni, jak jeden z widzów próbował uwolnić nieletnich denatów. Nawiasem mówiąc, cztery lata wcześniej, w grudniu 2000 r. Witold Tomczak, wówczas poseł na Sejm RP, także pospieszył na ratunek innej rzeźbie Cattelana, wystawionej

— il.7 Pierre Hughe, *La saison des fêtes* (2010, Pałac Kryształowy w Madrycie).  
Fot. z archiwum autorki

il. 8 Herzog & de Meuron i Patrick Blanc, *Ściana z roślin – pionowy ogród*; fragment Caixa Forum (Madryt, 2008). Fot. z archiwum autorki



 <sup>14</sup> *Ibidem*, s. 12.

w Warszawie. Z kolei w jeszcze jednej instalacji Cattelana z użyciem drzewa, *Bez tytułu* (2000), na którą składa się ponadto nowy model audi, doświadczamy znów niemożliwego: przez sam środek samochodu wyrasta gruby pień ogromnego 300-letniego drzewa. Marzec: „Myśl roślinna, zrodzona z drzewa poznania, wyczerpała się”<sup>14</sup>. Nic dziwnego zatem, iż Jarosław Kozakiewicz w filmie – fałszywym dokumencie (tzw. *mockumentary*) pt. *Natura (do) mieszkania* (2007) proponuje rewitalizację modernistycznego blokowiska Osiedle za Żelazną Bramą w Warszawie nie poprzez zasadzenie tam dużej liczby drzew, ale poprzez pokrycie bloków dziwną płataniną zieleni. Okazało się, że bujne, przerośnięte rośliny, oplatając surowe betonowe ściany, nie tylko przyczyniły się do podniesienia estetyki miejsca, a także warunków higieniczno-zdrowotnych, lecz dały się również poznać jako znakomite izolatory termiczne, a ponadto – smakowite pożywienie uzupełniające dietę mieszkańców. Co więcej,

puste przestrzenie przekształciły się samoczynnie w ogródki działkowe.

Problem rewitalizacji postkomunistycznego modernizmu pojawia się w pracach innych polskich autorów. Julita Wójcik stworzyła w Gdyni w 2000 r. *Mój ogród* – 16 m<sup>2</sup> kwadratowych ogrodu między jezdniami ul. Władysława IV (projekt trwał do lipca 2001). Jednocześnie próbowała też obsadzić krokusami bastion Św. Gertrudy i bastion Tur w Gdańsku lub, ewentualnie, wykonać na powierzchniach trawiastych stoków obwarowań obrazy kwiatowo-warzywne. Podanie złożone w tej sprawie do Pomorskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków zostało rozpatrzone odmownie. Pielęgnacja doprowadziłaby bowiem – zdaniem konserwatora – do erozji wodnej, a zasadzenie atrakcyjnych cebulek przyczyniłoby się do dewastacji zboczy, gdyż okoliczni mieszkańcy z pewnością próbowaliby je pozyskać na handel<sup>15</sup>. Tym bardziej cieszyła artystkę możliwość prowadzenia uprawy przy ul. Władysława IV, w rytmie od sadzenia i pielienienia do kwitnienia, co obserwowali przypadkowi przechodnie, kierowcy i pasażerowie przejeżdżających pojazdów. Jak napisała Joanna Mytkowska: „Idea zagospodarowania trawnika i zamiany go na estetyczne kwiatowo-warzywne grządki przypomina zarówno o modernistycznej utopii miasta ogrodu, jak i o jej wyrodnej wersji: niedzielnym czynie społecznym”<sup>16</sup>. Krytyczka zauważała ponadto, że gdy ktoś znajdzie się w pobliżu działka artystki, ma wrażenie, iż uczestniczy w produkcji *science-fiction*. Najwidoczniej pogodnie i proste działania nie oddzielające życia i sztuki przez swoją bezpretensjonalność i zwyczajność niosą w sobie oczekiwanie suspensu. Zauważmy, że Wójcik nie pomyślała o sadzeniu bez zgody władz, a więc była jak najdalej od taktyki ogrodowej partyzantki (*guerilla gardening*) czyli *graffiti* w naturze. Ogrodnicze bojówki dążą właściwie do tego samego, co owa artystka: do stworzenia wokół siebie przyjaznej przestrzeni zielonej. Jednak, w przeciwieństwie do Wójcik ignorują regulacje prawne i zdobywanie pozwoleń. Jak pisała Aleksandra Niżyńska: „Zamiast stać w urzędach, guerillagardeningowcy postanawiają wziąć sprawy w swoje ręce i pod osłoną nocy, uzbrojeni w szpachelki oraz nawóz, upiększają wspólną przestrzeń”<sup>17</sup>. Wielu z nich kopie dla rewolucji – można więc w jakimś sensie uważać, iż kontynuują idee Beuysa. Niżyńska podkreśla, że głównym przedstawicielem *guerilla gardening* w Polsce jest kolektyw Kwiatuchi, specjalizujący się w tzw. bombingu kwiatowym na zapomnianych i opuszczonych kwietnikach – sadzeniu nasion za pomocą kolorowych pistoletów na wodę. Na swojej stronie internetowej Kwiatuchi informują: a to, że „kwietnik zachwaszczuch zmienił zawartość na firletki” (akcja *Korekty*), a to, że przy Chmielnej dwa betonowe kwietniki wyglądające jak ogromne popielnice „odzyskały swój pierwotny charakter”. Inni partyzanci warszawscy świętowali ostatnio *Park(ing) Day* – polegało to na znalezieniu w centrum miasta płatnego miejsca parkingowego i przekształcenie go na cały dzień w mobilny, partyzancki park. Mocarstwo *guerilla gardening* to oprócz stolicy także Opole. Tamtejsi artyści prowadzą nawet internetowy *Poradnik Ogrodowego Partyzanta*, a w nim przeczytać można m.in., jak przygotować bombę siewną<sup>18</sup>.



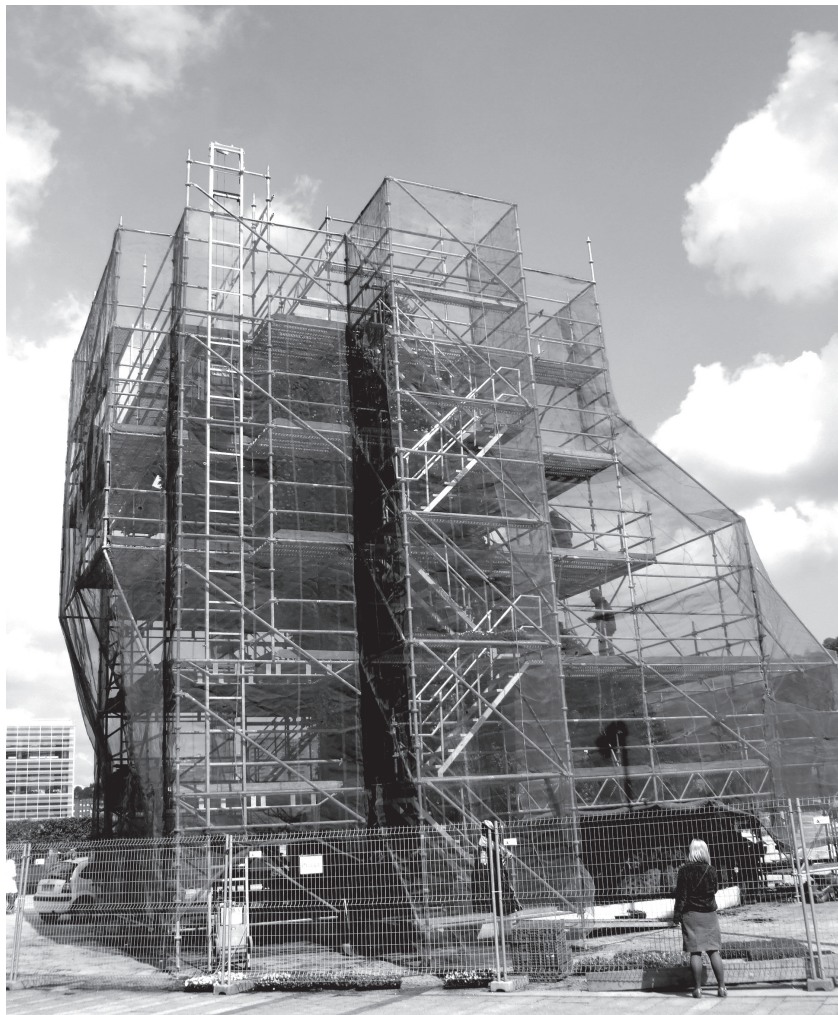
<sup>15</sup> Julita Wójcik [katalog wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta w Warszawie, Warszawa 2001.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> A. Niżyńska, „Street art” jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej, Warszawa 2011, s. 82. Zob. także R. Reynolds, *On Guerrilla Gardening. A Handbook for Gardening Without Boundaries*, New York 2008; J. Mooallem, *Guerrilla Gardening*, „The New York Times Magazine” 2008, nr z 8 VI; L. Pańków, A. Rodowicz, *Zielone brygady*, „Wysokie Obcasy”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 2009, nr z 7 VI.

<sup>18</sup> [http://eko.opole.pl/?page\\_id=73](http://eko.opole.pl/?page_id=73); data dostępu: 1 VI 2011.

il.9 Sadzenie kwiatów na *Puppy* (Szczecińszczyku) Jeffa Koonsa w Bilbao – sympatyczne zwierzę jest *de facto* monstrualnym klombem kwiatowym. Fot. z archiwum autorki



<sup>19</sup> Polskie tłumaczenie tekstu znajdzie czytelnik w: G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010, s. 45–47.

<sup>20</sup> C. Connolly, *Michael Craig-Martin: Out of the Ordinary*, „Telegraph Magazine” 2007, nr 2 z 24 XI.

Czy obiecaliśmy sobie już nie wracać do drzew? Szczególnie zaś do dębów? Że temat wyczerpany? *Dąb* (1973) Michaela Craiga-Martina zdaje się temu zaprzeczać. Znajdująca się w londyńskim Tate Modern instalacja pod tym tytułem składa się ze szklanej półki powieszanej na wysokości 253 cm, na której – idealnie na środku – postawiono szklanekę z wodą. Poniżej, po lewej stronie przytwierdzono do ściany tabliczkę z pytaniami i odpowiedziami, które są rodzajem wyjaśnienia pracy<sup>19</sup>. Craig, niegdysiejszy ministrant, wychowany był w wierze katolickiej. Dziś wielu komentatorów jego sztuki podkreśla, iż transsubstancjalny charakter pracy wziąć się musiał z religijnych doświadczeń dzieciństwa<sup>20</sup>, na które nałożyły się oczywiście XX-wieczne koncepcje artystyczne. To przecież Duchamp, odwróciwszy pisuar, nazwał go *Fontanną*, zachowując wiarę w moc sztuki, kiedyś charakterystyczną dla malarzy. Oni z kolei wierzą jednak, że zmieniają farbę w kolor i światło. Dla Damiana Hirsta *Dąb* jest największym dziełem konceptualnym, ale nie brak, oczywiście, zdań przeciwnych. Sam Craig-Martin twierdzi, że *Dąb* będzie dębem (choć wy-

gląda jak szklanka na półce), dopóki on sam tego chce i tego nie odwoła. Artysta zmienił bowiem fizyczną substancję, wygląd pozostawiając taki sam. Dlatego nie dziwi się, gdy widzowie mówią mu, że dąb wygląda jak szklanka na półce. To przecież zrozumiałe – artysta byłby wręcz zdumiony, gdyby ktoś mu powiedział, że widzi dąb. On przecież powierzchowności nie zmieniał. Zmienił substancję, mocą artysty. „P: Jak długo będzie dębem? O: Dopóki tego nie zmienię”<sup>21</sup>. Praca Craiga-Martina, pozostając „refleksją nad dziełem sztuki, rolą artysty i rolą widza (odbiorcy)”<sup>22</sup>, jednocześnie wyrażała wiarę w moc sztuki. Dziesięć lat starszy wrocławski artysta, Zdzisław Jurkiewicz, zdawał się nie podzielać tej wiary, gdyż to ponoć w ramach kwestionowania sztuki posłał na VI Międzynarodowe Triennale Rysunku we Wrocławiu zestaw składający się z roślin oraz specjalnie dla nich skonstruowanych polewaczek. Instalacja Jurkiewicza zawierała też precyzyjne opisy roślin i ich wymagań, wykonane odręcznie lub na tradycyjnej maszynie do pisania i uzupełnione rysunkami. Każdą z roślin, oprócz odpowiedniej polewaczki zaopatrzone też w dokumentację dotyczącą warunków glebowych, sposobów zraszania i ogólnie – najlepszej pielęgnacji. Przy neoregelii czytamy m.in.: „Groźne: »niezależnie od warunków starsze rozety i tak po niezbyt długim czasie zamierają...« Brr...”. Przy amaranthusie i jego polskiej nazwie, „szarłat”, pojawia się notatka: »uwaga: głupia nazwa: »Szarłat?« To oczywiście Szkarłat!”<sup>23</sup>. W recenzji prasowej wyjaśniano: „Jury, przyznając mu nagrodę, z pewnością oceniało ten gest w kontekście całej twórczości artysty, stawiającego szczerą intencję ponad środki wyrazu, a nie jako osiągnięcie botaniczne”<sup>24</sup>, nie wspominając ani słowem o tradycji chociażby Edwarda Steichena, jeśli już nie Lothara Baumgarthena (np. *Theatrum Botanicum*).

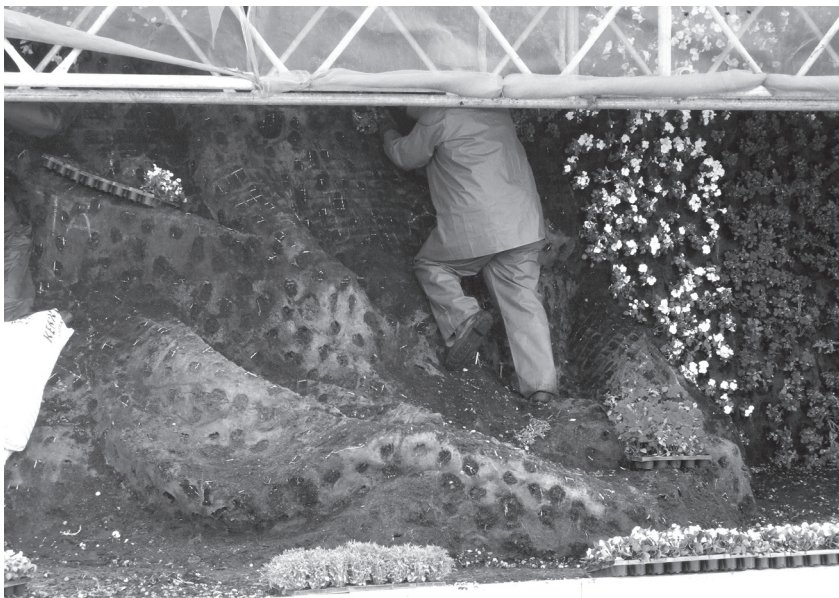


<sup>21</sup> G. Dziamski, *op. cit.*, s. 47.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 48.

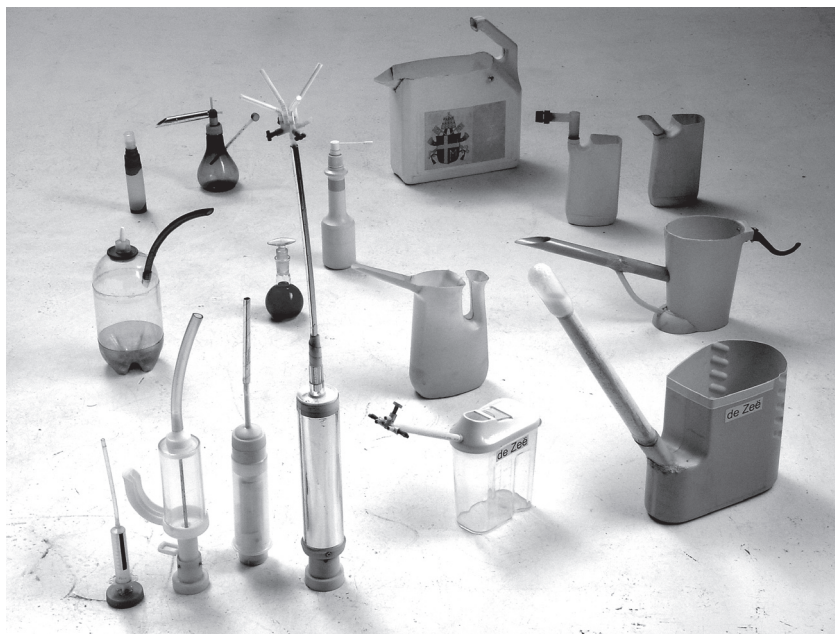
<sup>23</sup> *Sztuka jako myśl, sztuka jako energia*, cz. 2, VI Międzynarodowe Triennale Rysunku, Muzeum Architektury, Galeria BWA Awangarda, Wrocław 1995, s. 140–141; obszerniejsza dokumentacja: *Sztuka jako myśl, sztuka jako energia*, VI Międzynarodowe Triennale Rysunku, cz. 1, s. 169–180.

<sup>24</sup> A. Sobota, *Energie sztuki*, „Dekada Literacka” 1995, nr 7.



il.10 Sadzenie kwiatów na *Puppy* (Szczeniaczku) Jeffa Koonsa w Bilbao. Fot. z archiwum autorki

il.11 Zdzisław Jurkiewicz, seria *Naczynia do pielęgnacji roślin*, fragmentarycznie pokazana na VI Triennale Rysunku we Wrocławiu (1995). Fot. dzięki uprzejmości Elżbiety Kościelak



Tymczasem zaskakujący zestaw domowego wyrobu polewaczek, dzieło zręcznego majsterkowicza niechętnego uniwersalizującym koncepcjom dotyczącym potrzeb i pożądań, zdaje się być komentarzem dotyczącym hybrydycznych ciał, ich nieoczekiwanych wymagań oraz melancholii przemijania. Ironiczny zestaw pseudoprotetyczny, z oczywistymi aluzjami fallicznymi, to także – jak sądzę – refleksja zarówno nad starością, jak i nad wyczerpaniem się języka sztuki. W instalacji przygotowanej na wrocławskie Triennale w centrum pyszniło się w doniczce tropikalne dziwidło (*amorphophallus*) o wysokim pniu i parasolowatej koronie z liści, a po bokach umieszczono dwie euphorbie, zmierzwiłone i pozbawione majestatu. W ten sposób unikalny męski endemit podziwiany był przez usytuowane nieco z boku żeńskie, trujące wilczomlecze (powodujące zresztą ślepotę), występujące często i w dużych ilościach.

Wróćmy jednak do roślin, które wymknęły się spod kontroli; dowcipną wersję takiej samowoli przedstawił – jak już wcześniej wspomniałam – Jarosław Kozakiewicz w *Naturze (do) mieszkania*, mierzącej się z dziedzictwem modernizmu. Nieco groźniejszą wizję ataku roślin zaprezentował William Christenberry na nowojorskiej ekspozycji „After Nature” (2008) w New Museum, szeroko zresztą omawianej w polskiej prasie dzięki udziałowi polskich artystów w tym pokazie. Christenberry zainteresował się niezwykłą inwazyjnością opornika łatkowatego, tzw. *kudzu*; ta skądinąd znana w chińskiej medycynie roślina oplata napotkane obiekty w sposób tak perfekcyjny i totalny, że tożsamość tego, co *kudzu* spotkał na swej drodze ginie całkowicie. To bezwzględny wysysacz tożsamości, powodujący, iż wszystko wokół staje się tym samym: *kudzu*. Fotografie W. Christenberry’ego są zielone i mają dość monotonną kompozycję. Wyróżnia się z reguły pas u góry zdjęcia, ciągle kontrastowo niebieski, gdyż, póki co, *kudzu* nie wymyślił jak zaatakować gwiazdy, słońce i księżyc.

O ile *kudzu* u Christenberry'ego przykrywa w pionie napotkane obiekty, budząc grozę, o tyle specjalnie wymyślone wertykalne ogrody francuskiego botanika Patricka Blanca wywołują zachwyt i oszołomienie. Blanc współpracuje z najlepszymi architektami – dość wymienić Herzoga & De Meuron (razem wykonali pionowy ogród przy Caixa Forum w Madrycie) czy Jeana Nouvela (współpraca przy wspaniałej Fondation Cartier pour l'Art Contemporain w Paryżu). Ale by zobaczyć pionowy ogród Blanca, nie trzeba ruszać się za granicę – wystarczy pojechać do Gdańska i zobaczyć ścianę w Galerii Przymorze. Oszałamiający żywy klomb to zresztą także wielki i sympatyczny *Puppy* (Szczeniaczek) Jeffa Koonsa, stojący przed Muzeum w Bilbao. Co rok na wiosnę, prze sezonem turystycznym, *Puppy* obudowywany jest rusztowaniem, by można było wetknąć sadzonki w „ciało” pieska, podziurawione specjalnie na przyjęcie roślin.

Mówiliśmy dotąd o florofobach (grupa Azorro, Simon) i florofilach (Beuys), szalonych zapaleńcach i wizjonerach (Steichen, eko-feministki), o sporej grupie ambiwalentnych stoików i dowcipnych analityków (Christenberry, Kozakiewicz, Craig), a także o cynicznych chuliganach (Cattelan) i o tych artystach, którzy zapraszają innych, by stali się częścią ich projektu (Yoko Ono, Beres). Ze zrozumiałych przeto względów odpowiedź na pytanie, dlaczego artyści hodują rośliny, musi być powikłana, gdyż *de facto* dla każdego z nich „roślina” wiąże się z odmiennym systemem wartości i nietożsamym definiowaniem roślinności. Rośliny są częścią różnych dyskursów, a sztuka współczesna – co dla niej typowe – stara się podważyć klasyfikacyjne dziedzictwo oświeceniowe i naukowy paradygmat związany z królestwem flory. Mimo że kiedyś wszystkie organizmy żywe, które nie zaliczały się do świata zwierząt, określano mianem roślin (u Karola Linneusza mamy obejmujące zwierzęta *Regnum Animale* i obejmujące rośliny *Regnum Vegetabile*), to w wieku XX spośród tych ostatnich wyłączone jako osobne królestwa: bakterie, grzyby, a także znaczną



il.11 Jarosław Kozakiewicz, kadr z filmu „Natura (do) mieszkania”, 2007. Fot. dzięki uprzejmości artysty.



część glonów, w rezultacie czego rozszerzono propozycje klasyfikacyjne o kolejne nowe królestwa. U wielu z omawianych artystów hodowle żywych organizmów przekraczają purystyczne klasyfikacje i co może jeszcze ważniejsze – hierarchie wyznaczone nie tylko przez naukę, ale przez tradycję kulturową. Przekroczenia te, czyniące dziedzictwo kulturowe żywym i twórczym, dokonują się więc w domenie sztuki, by prowokować dyskusję i stawiać pytania, wytrącać z kolein myślenia. Dlatego zastanówmy się głębiej, nim nazwiemy kogoś „ziółkiem” lub „burakiem”.

---

**dr. hab. Anna Markowska, prof. nadzw. Uniwersytetu Wrocławskiego**

*Historyk sztuki, pracownik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się sztuką współczesną.*

## Summary

### ANNA MARKOWSKA/ Why do artists raise plants?

*Why do artists raise plants?* is an attempt to reconstruct main discourses in which plants have been inscribed in the most recent art history. As it comes to European art the basic change in approach to plants can be seen between *Documenta 7*, when Joseph Beuys commenced a great action of planting seven thousand of oak trees on a square in front of the Fredericianum Museum, and *Documenta 12*, when Sanja Iveković planted a vast *Field of Poppies* on a same square. Between planting oaks in 1982 and sowing poppies in 2007 a border is situated between idealisation of nature, the wish to come back to what once was a dream and nostalgia, and analysing nature as an element of culture (including drug business) deprived of innocence. On the other hand, across the Ocean, in New York MoMA, the year of 1936 comes as an important date, as well as the very exhibition of live plant hybrids delphiniums raised by Edward Steichen, what, for many researchers, make up the very beginning of bio-art. The next crucial date is the year of 2008 and a new exhibition at MoMA – *Design and the Elastic Mind* during which its curator, Paola Antonelli, was forced to... murder. The exhibited bio-art tissue cultures of a tiny living leather jacket by a duo Oron Catts&Ionat Zurr, designed to provoke to think over our clothing (so called victimless leather), grew unexpectedly and with no control. This way the former Steichen's selection, designed to serve beauty, was deprived of its aesthetic alibi by the selection performed by Antonelli (which selection destroyed Oron Catts&Ionat Zurr's work): the living tissue cultures were deleted not regarding their ugliness but in view of danger they had caused. Yet another border and taboo was taken over, giving way to discussion on hospitality, superstitions and an image of a man that appears when we give up an anthropocentric point of view. However, Polish art of the recent days most eagerly places plants in a discourse of legacy after modernism: from unpretentious flower beds by Julita Wójcik, to guerilla gardening from Opole and Warsaw, and a mock-documentary film by Jarosław Kozakiewicz *Nature off/for Living*. Also a video *Everything has already happened* by Azorro group, in a humourous way relates to plant phobia of some of great masters of modernism. An escape from an orangery is a metaphor of modern art since Cubism. Today this escapism is analysed maliciously as something that eliminates otherness and discredits anything that has no right to speak up.