
Sztuka roślin

Anna Wandzel

TEKSTY DRUGIE 2018, NR 2, S. 272–283

DOI: 10.18318/td.2018.2.17

Wgnieciona, rozdarta, plastikowa butelka, z której wyrasta rozchodnik ostry. Chrobotek strzępiasty porastający kawałek zbitej, zbrązowiełej gąbki. Krzaki jeżyn i truskawek wyrastające ze zniszczonego kozaka i zabrudzonego buta na obcasie. Różne gatunki mchów zarastające kolejno polietylenowe, przybrudzone pudełko po margarynie, zgniecioną pozostałość po kartonowo-foliowym opakowaniu, oraz ułamany, plastikowy fragment sprzętu AGD¹. Oto przykłady obiektów, które Diana Lelonek gromadzi i bada w swym *Institucie dla Żywych Rzeczy*. Od 2016 roku artystka chodzi po lasach, polach, hałdach, poboczach, torowiskach, śmietnikach i wysypiskach śmieci, skąd zbiera odpady kapitalistycznej produkcji, które stały się częścią żywych, rozwijających się ekosystemów, gdy zostały skolonizowane przez

Anna Wandzel – mgr, kulturoznawczyni, doktorantka w Instytucie Kultury Polskiej UW, absolwentka Kolegium MISH. Interesuje się zaangażowanymi praktykami artystycznymi, sztuką środowiskową, kulturową historią polskiej neoawangardy, popkulturą. Publikowała m.in. w „Przeglądzie Humanistycznym” i „Res Publice”. Píše pracę doktorską o współczesnej polskiej sztuce roślin. Kontakt: ankawandzel@gmail.com

1 Zdjęcia opisywanych przeze mnie obiektów znajdują się na blogu artystki oraz na stronie aukcyjnej: *Diana Lelonek*, <http://dianalelonek.tumblr.com> (10.01.2018). *Diana Lelonek*, „Artsy”, <https://www.artsy.net/artist/diana-lelonek> (10.01.2018).

rośliny – głównie gatunki ruderalne, porastające szczeliny chodników, tereny skażone i inne środowiska silnie zmodyfikowane, wyniszczone i skontaminowane przez człowieka i przemysł².

Choć projekt artystki opiera się na odpadach, trudno nazwać go trash-artem, jeśli ten definiujemy za Magdaleną Kreis jako proces raczej „tworzenia nowych obiektów z odpadów, niż ich zbierania”³. Lelonek mocno podkreśla, że jej rola polega właśnie na zbieraniu, a „nie hodowaniu”, celowo nazywając gromadzone przez siebie okazy „obiettami znalezionymi”⁴. Pojęcie to w oczywisty sposób odnosi działania twórczyni do tradycji awangardowych praktyk artystycznych, a w szczególności do surrealistycznej taktyki przechadzania się po mieście w celu (z założenia przypadkowego) napotkania ciekawych, zaskakujących lub niepokojących przedmiotów, które miały oddziaływać na intersubiektywną wyobraźnię artystów, niespodziewanie wyłaniając się z natłoku towarów materialnego budulca codzienności jako jednocześnie artystyczne wydarzenia i gotowe dzieła sztuki⁵. Lelonek przyjmuje podobną metodologię: „Śmiecio-rośliny same zaczęły na mnie trafiać, spotykałam je wielokrotnie podczas spacerów po lasach”⁶. Jej fascynacja warunkami produkcji, społecznym obiegiem przedmiotów, związkami nauki i sztuki oraz technologii i przyrody czy granicami uznania w polu sztuki oraz obiektami znajdującymi się na marginesie codzienności, także każe sytuować jej prace w zasięgu oddziaływania awangardowej i neoawangardowej wyobraźni artystycznej.

Powróćmy jednak do samej praktyki zbieractwa, którą Kreis przedstawiła w swym artykule o sztuce śmieci jako mniej kreatywną i mniej interesującą niż artystyczne przetwarzanie odpadów⁷. Bjørnar Olsen podkreśla jednak, że praca zbieracza wymaga biegłości⁸, a Tomasz Rakowski pisze wprost

-
- 2 B. Sudnik-Wójcikowska *Rośliny synantropijne*, Multico Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2010.
 - 3 M. Kreis *Trash art, czyli życie po życiu śmieci*, w: *Do rzeczy! Szkice kulturoznawcze*, red. J. Małczyński, R. Tańczuk, Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2011, s. 21.
 - 4 M. Królak *Pleśń w walce z antropoceniem*, „Notes na 6 tygodni”, <http://notesna6tygodni.pl/?q=pleśń-w-walce-z-antropoceniem> (10.01.2018).
 - 5 R. Sansi *Art, anthropology and the gift*, Bloomsbury Academic, London–New York 2015, s. 22–24.
 - 6 M. Królak *Pleśń...*
 - 7 Zob. M. Kreis *Trash...*
 - 8 B. Olsen *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2013, s. 232.

o kreatywności zbieraczy, rozumianej jednak nie jako „innovacyjne działanie”, lecz raczej jako szereg „doraźnych” praktyk czy technik, które wymykają się wzorcom działania „obowiązującym” w danej społeczności, „uruchamiając najróżniejsze zastosowania” i wytwarzając nowe, „zaskakujące użycia” dla rzeczy czy roślin, modyfikujące zupełnie ich społeczną biografię i trasy ich cyrkulacji w ramach różnych obiegów kulturowych⁹. Zbieractwo, twierdzi Rakowski:

To relacja pamięci na poziomie czynności w środowisku, nawracających ruchów i nowego orientowania się w otoczeniu, tak aby nagle dostrzeżone zostawały jego partie. Zmienia się wtedy sposób postrzegania świata, na przykład ziola z chwastu [...] awansują do cennej rośliny leczniczej¹⁰.

Porośnięte mchem odpady, chciałoby się dodać, mogą nie tylko stawać się dziełami sztuki, ale i urastać do rangi istotnych ekosystemów, unaoczniających labilne trajektorie życia na ruinach kapitalistycznej produkcji.

Aby jednak było to możliwe, konieczna jest najpierw zmiana kulturowej perspektywy. Śmieci, podkreśla Marek Krajewski, „są zawsze śmieciami dla kogoś, ale też nigdy nie są śmieciami dla wszystkich”¹¹. Z tej perspektywy ingerowanie w społeczną biografię roślin poprzez abstrahowanie ich ze „standardowych, wyspecjalizowanych obiegów i użyć” może, podobnie jak dzieje się w przypadku rzeczy¹², z jednej strony zmienić kulturowe sposoby postrzegania roślin przez człowieka, z drugiej zaś pozwolić lepiej zrozumieć, jak obieg produkcji i rozmaite gatunki roślin współtworzą współczesne ekosystemy.

Środowiskowe asambleże

Pisząc o środowisku bezpowrotnie przemienionym przez przemysł i politykę rozwoju gospodarczego, Anna Lowenhaupt Tsing radzi skierować wzrok na

9 T. Rakowski *Przemiany, przesunięcia, przedmioty przejściowe. Antropologia rzeczy*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 57-71. T. Rakowski *Potencjał kreatywności w środowiskach ludzi zubożających i wykluczonych społecznie*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010, s. 2, http://nck.pl/upload/2011-03-14/tomasz_rakowski.pdf (10.01.2018).

10 T. Rakowski *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009, s. 195-196.

11 M. Krajewski *Śmieci w sztuce. Sztuka jako śmieć*, „Zeszyty Artystyczne” 2004 nr 13, s. 51.

12 T. Rakowski *Przemiany...*, s. 57, 63-64.

margines systemów produkcji i przyjrzyć się, jak ich pozornie bezwartościowe i bezużyteczne „odpady” współtworzą „prekaryjne, środowiskowe asambleże” (kolejny ślad awangardy), oparte na nieintencjonalnych przepływach, transformacjach i aktach kontaminacji, które pozwalają organizmom wytwarzać nowe materialno-społeczne światy, umożliwiające przeżycie w coraz trudniejszych warunkach¹³.

Metoda pracy Lelonek wydaje się niezwykle bliska etnograficznemu namysłowi Tsing i Rakowskiego. Poszukując roślin tam, gdzie większość ludzi się ich nie spodziewa i podążając za ich rozrostem, zamiast samodzielnie go prowokować, Lelonek odkrywa nie tylko nowe sfery życia roślin, ale i ich nierozzerwalne ekosystemy, złożone z roślino-rzeczy, „śmiecio-roślin”¹⁴, które przez mniej uważnego obserwatora mogłyby zostać uznane za bezwartościowe (wyłączone z kapitalistycznego obiegu wymiany) lub wręcz niebezpieczne dla środowiska – potocznie postrzeganego wciąż jako naturalna, obecna od zarania świata całość, w którą człowiek ingeruje, a nie jako efekt procesualnych, polichronicznych i hybrydycznych układów współtworzonych przez nieustannie na siebie oddziałujące, przenikające się i nierozzerwalnie ze sobą związane sieci materialnych i organicznych bytów. Jak tłumaczy Jane Bennett, w tak pojętych asambłażach wszelka społeczna sprawczość okazuje się efektem kolektywnych wysiłków i materialnych relacji między heterogenicznymi ciałami, a nie pewną potencjalną „zdolnością, zlokalizowaną w ciele człowieka”¹⁵. Zgodnie z koncepcją Bennett, „choć nawet najmniejsze lub najprostsze ciało może wytworzyć istotny impet” powodujący zmianę, to pojedynczy „aktanci nigdy nie działają samodzielnie”, przez co sprawczość i skuteczność współczesnych środowisk życia, będzie „zawsze zależeć od współpracy, kooperacji, lub interaktywnych zakłóceń pomiędzy wieloma ciałami i siłami”¹⁶.

Projekt Lelonek wyraźnie wzmacnia ten drugi sposób myślenia o środowisku. Jak tłumaczy sama artystka, odnajdywane przez nią okazy są ze sobą tak nierozłącznie powiązane, że wymykają się współczesnym systemom klasyfikacji pojedynczych, autonomicznych, biologicznych organizmów:

13 A.L. Tsing *The Mushroom at the end of the word: on the possibility of life in capitalist ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015, s. 18–30.

14 M. Królak *Pleśń...*

15 J. Bennett *Vibrant matter. A political ecology of things*, Duke University Press, London–Durham 2010, s. 21.

16 Tamże, s. 21, 23.

Pod Grudziądzem jest wysypisko, gdzie całe wzgórze są pokryte czymś, co z daleka wygląda jak skała, a gdy podejdziesz bliżej, okazuje się, że to jest wata szklana. Materiał ten ma porowatą strukturę, dzięki mchy mogą bez problemu zaczepić się o jego powierzchnię swoimi chwytnikami. Trzyma też wilgoć, co jest dodatkowym atutem. Na wacie szklanej rosną małe porosty i mchy. Pewnie za jakiś czas obumierające mchy pozostawią na niej cienką warstwę gleby i wtedy zamieszkają tu również rośliny. Istnieją też siedliska polimerowe, pojawiające się z reguły na plastikowych opakowaniach. [...] tworzą się [...] gdy wiatr albo deszcz naniesie tam trochę podłoża naturalnego. Rośliny zaczynają zarastać polimery korzeniami, tworząc zbitą polimerowo-korzenno-ziemną masę – jeden organizm, niemożliwy do rozdzielenia. [...] Chciałabym ten projekt podsumować, wydając atlas śmiecio-roślin – taki postzielnik pokazujący, że tego typu hybrydy w ogóle istnieją¹⁷.

Niewątpliwie z powyższego opisu wyłaniają się trajektorie życia roślin, które, jak napisałyby Monika Bakke, przebiegają ponad sztucznymi podziałami na naturę i kulturę¹⁸, współtworząc roślinno-ludzkie środowiska, sytuujące się w poprzek istniejących obiegów społecznych. Projekt Lelonek uświadamia bowiem, że podobnie jak wytwarzające tlen rośliny potrzebne są człowiekowi do przetrwania, tak środowiska życia śmiecio-roślin mogą zostać łatwo zniszczone, jeśli nie zostaną wprzęgnięte w rozmaite, społeczne relacje z ludźmi. Wreszcie, jak podkreśla chociażby Krajewski, istnienie śmieci nie jest „konsekwencją procesów fizycznego zużywania się dóbr, ale przede wszystkim ludzkich praktyk porządkowania i segregowania”¹⁹. Aby móc otoczyć śmiecio-rośliny opieką, konieczne jest zrozumienie wielopoziomowych relacji zależności, które z nimi współtworzymy. „Kiedy w czasie akcji sprzątaniasu na danym terenie znajdujemy odpady, które w międzyczasie stały się już habitatami dla różnych chronionych gatunków, co powinniśmy z nimi robić?”²⁰ – pyta nie bez powodu Lelonek.

17 M. Królak *Pleśń...*

18 Zob. M. Bakke *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010.

19 M. Krajewski *Śmieci...*, s. 51.

20 M. Królak *Pleśń...*

Urządzenia i instytucje

Wyłączając poszczególne okazy z ogółu odpadów i z ich konkretnego, czasoprzestrzennego środowiska, zamykając je w szklarniach, klasyfikując je w ramach pewnego odgórnego porządku archiwum²¹, sporządzając ich wizualną ewidencję i eksponując je podczas kolejnych wystaw, artystka prowokuje usieciowianie się śmiecio-roślin w ramach rozmaitych asamblaży społecznych, o których pisała Bennett i które jednocześnie współtworzą *Instytut dla Żywych Rzeczy* i są w jego ramach przetwarzane.

Z jednej strony, dzięki sprzężeniu ze śmiecio-roślinami (oraz ich fotograficznymi reprezentacjami), Lelonek wzmacnia swoją pozycję we współczesnych, globalnych obiegach sztuki, w którym, jak przypomina Luc Boltanski, wartość dzieł konstruowana jest właśnie wokół ich pojedynczości, niepowtarzalności²². Z drugiej jednak strony prace Lelonek, niczym awangardowe ready-mades, wykorzystują sieci instytucjonalno-rynkowych zależności, aby nie tylko ujawnić zastaną logikę pola sztuki²³, ale i choć częściowo ją przetworzyć poprzez przejście zebranych w tym polu materialnych, instytucjonalnych i społecznych zasobów²⁴. Dzięki procesom utowarowienia i coraz mocniejszej pozycji artystki w świecie sztuki, a także dzięki jej współpracy z biologami, laboratoriami i szklarniami szanse przeżycia śmiecio-rośliny zaczynają się zwiększać – rośliny mogą dalej się rozrastać, jednocześnie (w sprzężeniu z pozostałymi aktantami), produkując nową wiedzę oraz nowe praktyki i relacje społeczne.

Roger Sansi, zainspirowany awangardowym przesunięciem perspektywy „z tego, co sztuka znaczy, na to, co sztuka robi”, proponuje analizować pojedyncze projekty artystyczne jako „aktywne urządzenia”, które nie są wyłącznie „hybrydową mieszanką czy zestawieniem heterogenicznych części (kolaż), lecz czymś więcej – przetworzeniem tej mieszanki”, sieciami, które „przejmując” zasoby pola sztuki, „łączą narzędzia hegemonicznej kontroli

21 A. Assmann *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 112-114.

22 Zob. L. Boltanski *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, przeł. I. Bojadziejewa, w: *Wieczna radość: Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. J. Sowa i in., Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2011.

23 Zob. P. Bourdieu *Reguły sztuki: Geneza i struktura pola literackiego*, Universitas, Kraków 2001.

24 R. Sansi *Art...*, s. 22-24.

[...] i bawią się nimi, aby podważyć fundamenty tej samej hegemonicznej kontroli, zaproponować nowe relacje i układy” w obrębie pola²⁵.

Sądzę, że praca Lelonek zdecydowanie realizuje ten model sztuki, przetwarzając w swoim toku zarówno zinstytucjonalizowane praktyki artystyczne, jak i te naukowe. W ramach *Instytutu dla Żywych Rzeczy* artystka posługuje się eksperckimi pojęciami z zakresu nauk ścisłych, korzysta z profesjonalnych technologii, takich jak szklarnie czy laboratoria, a także, czy raczej przede wszystkim, nawiązuje współpracę z uniwersyteckimi biologkami w ramach specjalnie ku temu powołanego, eksperymentalnego, interdyscyplinarnego instytutu badawczego, który dał nazwę całemu projektowi. Warto w tym miejscu zastanowić się jednak, dlaczego twórczyni w ogóle sięga w swym projekcie po instytucjonalne i językowe praktyki z obszaru nauk ścisłych?

Sama Lelonek postrzega te wspólne wysiłki jako obopólne wsparcie²⁶: może dowiadywać się więcej o specyfice śmiecio-roślin dzięki konsultacjom z naukowczyniami, a także przechowywać zebrane okazy w Ogrodzie Botanicznym w Poznaniu, zaś współpracujący z nią badacze i badaczki – tacy jak biolog Jan Garstka, czy prof. Anna Rucińska z Wydziału Biologii Uniwersytetu Adama Mickiewicza – mogą korzystać z jej znalezisk (odkrywanych przecież w ramach finansowanych przez instytucje sztuki eskapad) w toku własnych prac. Innymi słowy, *Instytut dla Żywych Rzeczy* zarówno jako projekt artystyczny, jak i instytucja badawcza okazuje się nie tylko węzłem łączącym interesy różnych aktorów i aktantów, ale i punktem przepływu zasobów między różnymi obiegami społecznymi. Zdaniem Joanny Jeśman taka współpraca jest typowa dla sztuki biologicznej, która ze względu na swą specyfikę wymaga nie tylko sprzężenia praktycznej i teoretycznej wiedzy z różnych dziedzin, ale i uznania oraz wyczulenia na inne formy życia niż te ludzkie²⁷. Jednak czy to jedyny powód, dla którego Lelonek wkracza w pole współczesnej nauki?

Postzielnik

Idea nawiązywania współpracy między artystkami i naukowczyniami nie jest oczywiście niczym nowym ani w humanistyce, ani w historii sztuki. Zjawisko

25 Tamże, s. 58-59, 62-63.

26 Tamże.

27 J. Jeśman *Żywa sztuka. Wielowymiarowość bioartu w kontekście posthumanistycznym*, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Uniwersytet SWPS, Warszawa 2015, s. 154.

to, spopularyzowane szczególnie przez awangardy i neoawangardy, ma długie tradycje nie tylko w sztuce współczesnej i wcześniejszej, ale również w nauce i technice, które, co podkreśla chociażby Marcin Zaród, od wieków korzystają z narzędzi sztuki i ekspertyzy artystów, aby wizualizować, selekcjonować i popularyzować hermetyczne teorie i wyniki eksperckich badań²⁸. W ostatnich latach splot sztuki i nauki stał się jednak coraz popularniejszy, a przynajmniej coraz bardziej widoczny, w ramach nauk społecznych i humanistycznych. Ewa Domańska pisze wręcz o sprzężonym z teorią posthumanistyczną „zwrocie performatywnym [...] ku sztuce jako alternatywnej wobec nauki formie przedstawiania, analizowania, rozumienia i zmieniania świata”:

Sztuka coraz częściej dla nieartystów staje się ważniejszym od nauki jako takiej sposobem osiągnięcia, prezentowania i przekazywania wiedzy. [...] Można powiedzieć, że w humanistyce pojawiają się coraz to bardziej interesujące hybrydy łączące profesjonalną wiedzę dyscyplinarną ze sztuką traktowaną jako medium przekazu tej wiedzy.²⁹

Powracający w tekstach Zaroda i Domańskiej wątek przekazu wiedzy każe postawić pytanie o jej status, a co za tym idzie, o modele jej wytwarzania. Intuicyjnie można by przypuszczać, że to naukowcy zajmą się produkcją teorii, a artyści jej prezentacją. Jednak projekt *Lelonek* opiera się na mniej oczywistych modelach produkcji i transferu danych. W *Instytucie dla Żywych rzeczy* wiedza i jej reprezentacje wytwarzane są w ramach społeczno-materialnych sieci, generujących się wokół śmiecio-roślin: wydobyte z wysypisk śmieci, zaprezentowane na lokalnych i międzynarodowych wystawach, rozszerzone o opisy i klasyfikacje, przygotowane w toku laboratoryjnej współpracy przez artystkę i biologów, którzy uczyszają roślinom własnego, społecznego autorytetu, śmiecio-rośliny zmieniają się z odpadów w cenne źródła informacji o środowiskach życia w dobie kryzysu ekologicznego. Z tej perspektywy *Institut dla Żywych Rzeczy* nie tylko wytwarza dane o pewnej podgrupie roślin, ale i powinien być rozpoznany jako jeden z tych projektów, które zdaniem Rakowskiego „antycypują i kształtują wiedzę o tym, co ma zostać poznane,

28 M. Zaród *Krucze zależności, niepewne sojusze. Między sztuką, nauką i techniką*, w: *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 378-383.

29 E. Domańska „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007 nr 5, s. 51.

co przewidują jako wiedzę”, nawet jeśli nie mieszczą się w obiegach sprofesjonalizowanej nauki³⁰.

Napisałam „powinien być rozpoznany”, ponieważ dowartościowanie projektów artystycznych jako źródeł wiedzy o świecie nie jest wciąż oczywiste, co ujawnia w swych wypowiedziach sama Lelonek, kiedy przyznaje, że „wielu badaczom angażowanie się w projekt artystyczny wydawało się niepoważne”³¹. W tym miejscu, jak sądzę, pojawia się kolejna odpowiedź na postawione przeze mnie wcześniej pytanie o powód współpracy artystki ze środowiskiem naukowym. Sięgając po teksty twórczyni i twórców posthumanizmu – takich jak Donna Haraway, Bruno Latour, Elizabeth Grosz czy Rosi Braidotti – aby „w sposób naukowy wyartykułować swoje intuicje”, a także tworząc własną instytucję naukową, Lelonek chciała „zhakować tradycję europejskiego humanizmu” i „włamać się” do świata nauki³², by wpleść generowane przez jej sztukę materialno-roślinno-ludzkie sieci w jeszcze szersze i bardziej skomplikowane układy społeczne. „Postzielnik”³³, który Lelonek tak bardzo chciałaby wydać, bez technologicznej i językowej obudowy nauk ścisłych najprawdopodobniej nigdy nie zostałby uznany za źródło wiedzy o trajektoriach życia roślin w wyjałowionych przez człowieka środowiskach, lecz byłby sprowadzony do statusu pewnej artystycznej fantazji lub w najlepszym razie traktowany jako interesująca reprezentacja materialnych biografii roślin.

Sztuka roślin

Na zakończenie mojej analizy chciałabym zaproponować wpisanie *Institutu dla Żywych Rzeczy* Diany Lelonek w nurt, który intuicyjnie i wciąż bez pełnego przekonania nazywam „sztuką roślin”, mając na myśli nie tyle korpus powiązanych tematycznie projektów, ile pewną metodologię artystyczną, wymuszającą na mnie jako badaczce aktualizację własnych narzędzi opisu. Praca Lelonek, którą uważam za sztandarowy przykład takiej sztuki, pozwala mi doprecyzować zaproponowane przeze mnie pojęcie. Sztuka tego typu obejmowałaby więc projekty, które powstają dzięki czynnemu udziałowi roślin i równocześnie generują wiedzę o trajektoriach ich życia w ramach

30 Tamże, s. 84.

31 M. Królak *Pleśń...*

32 Tamże.

33 Tamże.

społecznych środowisk obejmujących nie tylko przyrodę, ale i człowieka. Projekty tego rodzaju współtworzyłyby więc z roślinami w ramach poszczególnych projektów kulturowo-materialne asamblaże czy też społeczne urządzenia, które z jednej strony pomagałyby nam lepiej zrozumieć, w jaki sposób rośliny, ludzie i przedmioty związują się, współdziałają i nieustannie na siebie wpływają w ramach współtworzonych, lokalnych środowisk przyrodniczo-kulturowych.

Równocześnie sztuka roślin przez samo swoje istnienie wplatałaby się w tworzące te środowiska układy, dając potencjał dla nowych form współpracy, a co za tym idzie – pewnej zmiany, której jednak przebieg czy efekty nie mogłyby być nigdy z góry przewidziane czy zagwarantowane. Wreszcie, byłyby to sztuka, której nie można badać odgórnie czy z jej marginesów, lecz zgodnie ze sformułowaną przez Grzegorza Godlewskiego perspektywą antropologii kultury³⁴, wymagającej od badaczek i badaczy podążania za interesującymi ich zjawiskami i nieustanego dostosowywania do nich własnych narzędzi opisu i poznania, mając przy tym świadomość, że badania te będą zawsze o tyle zaangażowane, że przez samą swoją obecność przeplatają współtworzone przez tę sztukę sieci. Rozpoczynając badanie sztuki roślin, muszę zaakceptować więc, że jest to kategoria robocza, wymagająca nieustannej redefinicji w ramach odkrywania przez mnie kolejnych, heterogenicznych praktyk artystycznych, które mogą się na nią składać.

W tym miejscu chciałabym jeszcze wyjaśnić, dlaczego w ogóle proponuję wprowadzenie do badań nad sztuką – i tak już przecież usianych pojęciami, modelami teoretycznymi i często sztucznymi podziałami – jeszcze jednej klasyfikacji. Moja decyzja może wydawać się zresztą wątpliwa także z perspektywy humanistycznych badań nad roślinami (tzw. *plant studies*), które, jak wskazywała chociażby Monika Bakke w jednej z pierwszych książek poruszających problematykę roślin w polskiej sztuce współczesnej, powinny na fali posthumanizmu dążyć raczej do znoszenia niż namnażania dyscyplinarnych i wewnątrzdyscyplinarnych podziałów³⁵. „Stajemy po stronie ciągłości i symbiozy, a nie totalnej i nieredukowalnej różnicy”, pisała w tonie manifestu Bakke³⁶.

34 Zob. G. Godlewski *Luneta i radar. Szkice z antropologicznej teorii kultury*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2016.

35 Zob. M. Bakke *Bio-transfiguracje...*

36 Tamże, s. 242.

Zasadniczo sympatyzując z tym podejściem, mam poczucie, że nawet teraz, przeszło osiem lat po publikacji książki Bakke, rośliny są wciąż w polskim namyśle nad sztuką niedoreprezentowane. Jeśli w ogóle stają się obiektem analizy, to głównie w ramach szerszego namysłu nad biocentryzmem, bioartem, landartem, sztuką ekologiczną czy estetyką ogrodów³⁷. A przecież język opisu naukowego – wraz z jego pojęciami, metaforami, modelami i obrazami – kształtuje nie tylko wytwarzaną w toku badań wiedzę, ale i szerszą wyobraźnię kulturową wokół roślin³⁸. Podobnie jak Anna Lowenhaupt Tsing i Donna Haraway, sądzę, że żyjąc w czasach postępującej degradacji globalnych środowisk życia, jako badaczki nie możemy dłużej pozwalać sobie na odwracanie wzroku od czynnego udziału roślin we współtworzeniu naszych społeczno-biologicznych światów, lecz przeciwnie, musimy wziąć za nie „o(d)powiedzialność” (*respons-ability*)³⁹. Liczę, że pojęcie „sztuki roślin” pomoże dostroić badawcze narzędzia poznania tak, żeby częściej dostrzegać kluczową rolę roślin w najnowszych projektach polskich twórczyń i twórców wizualnych, mimo prekaryjnej pozycji tych organizmów we współczesnym polskim społeczeństwie.

37 Zob. np. J. Jeśman *Żywa sztuka...*; S. Cichocki *Prace ziemne. Teresa Murak i uduchowanie szlamu, w: Do kogo idziesz. Teresa Murak*, Galeria Labirynt, Lublin 2012; M. Salwa *Estetyka ogrodu. Między sztuką a ekologią*, Wydawnictwo Przypis, Łódź 2016; *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, red. A. Jach, P. Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017; *Ekologie*, red. A. Jach, P. Juskowiak, A. Kowalczyk, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014.

38 Zob. *Arts of living on a damaged planet*, ed. by A.L. Tsing, H. Swanson, E. Gan, N. Bubandt, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2017.

39 Tamże; A.L. Tsing *The Mushroom...*; D. Haraway *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham–London 2016.

Abstract

Anna Wandzel

UNIVERSITY OF WARSAW

Plant Art

Wandzel presents a working definition of 'plant art' by focusing on Diana Lelonek's *Center for the Living Things*, a key work in this field. Drawing on environmental and cultural anthropology as well as new materialism, Wandzel examines the notion of plant agency in Lelonek's project, demonstrating its impact on material and social trajectories of plants in contemporary environments, and thinking about the status of the knowledge gained through the artist's work. Defining *Center for the Living Things* as a social tool or assemblage, Wandzel demonstrates how various actors are linked together and collaborate in the domain of plant art, generating a potential for change in both academic and artistic practices.

Keywords

Diana Lelonek, plants, plant art, bioart, things, anthropocene