Dominika Bobulska

ZAPACH ZIEMI

o doświadczaniu przestrzeni ogrodu

ROZPRAWA DOKTORSKA

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie

Dominika Bobulska

ZAPACH ZIEMI

o doświadczaniu przestrzeni ogrodu

ROZPRAWA DOKTORSKA

Promotorka: dr hab. Małgorzata Niespodziewana-Rados, prof. UP

Kraków 2023

SPIS TREŚCI

Abstrakt 6

Wstęp 11

Siew – teorie i inspiracje

I. Radykalna medytacyjność.
O kinie Jamesa Benninga i kontemplacji zwyczajności 19

II. Czas pożyczony.
Ogrody Dereka, Virginii i Anny. 33

III. Światło, wrażenie, metafora.
O trudności w opowiadaniu o zjawiskach naturalnych 51

IV. Miejskie utopie.
Guerilla gardening i polityczność ogrodu 62

V. Władza a moc.
O postrzeganiu pracy, oddawaniu kontroli i pięknie porażki 73

Kiełkowanie – teoretyczna podbudowa dzieła doktorskiego

Ciągłość 87

Na powrót w ogrodzie 90

Ogród odnaleziony 95

Spis prac wchodzących w skład dzieła doktorskiego 98

1. ogród nocny 100

2. daydreaming 118

3. złota godzina 152

4. dziennik wrażeń 178

5. migotanie świata 186

6. zapach ziemi 190

Dokumentacja procesu 219

Streszczenie 230

Podziękowania 233

Bibliografia 234

Abstrakt

Projekt *Zapach ziemi* jest poświęcony doświadczaniu przestrzeni jaką jest ogród. Postrzegam ją jako miejsce, w którym pojęcia takie jak uważność i kontemplacja spotykają się i splatają z zagadnieniem pracy w jej pozytywnym rozumieniu jako działania wykonywanego dla siebie i poza logiką zysku.

Efemeryczne zjawiska takie jak pogoda, nieznaczne poruszenia, zmiany w sposobie padania światła wraz z bodźcami działającymi na inne niż wzrok zmysły sprawiają, że ogród jest miejscem ciągłej przemiany i rozedrgania. Poszukuję języka pozwalającego opisać te zdarzenia, często ledwie zauważalne. Aby móc je zaobserwować konieczne jest przestrojenie się na powolniejsze tempo, wzmocnienie uwagi, cierpliwość. Ogród daje możliwość medytacyjnej kontemplacji, spowolnienia biegu czasu, bardziej świadomego doświadczania świata. W moich twórczych poszukiwaniach staram się znaleźć odbicie tych wartości.

Ogród to miejsce procesów i przemian o rozmaitej dynamice i naturze. Nie toczą się one jednak wyłącznie w samej przyrodzie, ale także i w osobie ogrodnika. Bycie i praca w ogrodzie dają możliwość rozwijania się ku byciu bardziej współczującą, wyrozumiałą i akceptującą osobą. Trzeba jednak poznać i zrozumieć reguły jakie w nim panują: praca nie służy rozwijaniu się i pomnażaniu kapitału, przypadek odgrywa istotną rolę w toczących się procesach, a śmierć i obumieranie są równie naturalne jak rozkwit wzrost.

W ogrodzie nic nie jest tylko dla oczu, każdy ze zmysłów ma swój udział w jego doświadczaniu – dotyk, zapach czy temperatura towarzyszą światłu, kolorowi i deseniom. Szukam więc takich sposobów na opowiadanie o nim, które to uwzględniają. Zestawiam barwę z zapachem, dotyk z temperaturą, światło ze zmianą. Pamiętam też o tym jak istotny jest sam proces, bo on także jest doświadczeniem. Tworzę prace w oparciu o przypadek i intuicję, ale wykorzystuję także takie wartości jak czasochłonność czy złożoność procesu. Staram się oglądać świat otwarta na możliwość zachwytu lub niespodzianki.

Abstract

The Scent of Earth project is dedicated to experiencing the space of a garden. I perceive it as a place where concepts such as mindfulness and contemplation meet and intertwine with the idea of work in its positive sense, as an activity done for oneself and beyond the logic of profit.

Ephemeral phenomena such as weather, subtle movements, changes in the way light falls, along with stimuli acting on senses other than sight, create a constant state of transformation and vibration in the garden. I seek a language capable of describing these often barely noticeable events. To observe them, it is necessary to adjust to a slower pace, strengthen attention, and be patient. The garden allows for meditative contemplation, slowing down the passage of time and experiencing the world more consciously. In my creative quest, I aim to find reflections of these values.

The garden is a place of processes and changes with various dynamics and natures. However, these processes do not occur solely in nature but also within the gardener. Being and working in the garden provide opportunities for personal growth towards becoming a more compassionate, understanding, and accepting individual. However, one must come to know and understand the rules that govern it: work does not serve the purpose of growth and capital accumulation, chance plays a significant role in ongoing processes, and death and decay are as natural as blooming and growth.

In the garden, nothing is solely for the eyes; each of the senses contributes to its experience – touch, scent, or temperature accompany light, color, and patterns. Therefore, I seek ways to tell its story that take all these elements into account. I juxtapose color with scent, touch with temperature, light with change. I also remember the significance of the process itself, as it, too, is an experience. I create works based on chance and intuition, but I also embrace values such as time-consuming or complex processes. I strive to observe the world with an open mind, ready to be amazed or surprised.

Na początku było Drzewo.

Wstęp

O czym jest mój projekt doktorski? Z początku odpowiadałam po prostu: „o ogrodzie", mając świadomość, że to nie to, że to nie jest właściwa odpowiedź. A już z całą pewnością nie odpowiedź kompletna.

Z czasem zrozumiałam: niedokładność polegała na tym, że istotą mojego projektu nie jest sam ogród, ale dopiero wynik równania ogród + człowiek. A może należałoby raczej napisać ogród × człowiek, bo rezultat nie jest prostą sumą składników, jest czymś dużo bardziej złożonym.

Odpowiedź możliwie najbardziej syntetyczna i lapidarna brzmi zatem: to projekt o doświadczaniu ogrodu. Jakim doświadczaniu? I czym właściwie jest ogród? Właśnie na te pytania próbuję znaleźć odpowiedzi.

Przeklęte kłącze

> *Myśl nie jest drzewiasta, a mózg nie jest zakorzenioną czy rozgałęzioną materią. To, co błędnie określa się mianem „dendrytu", nie gwarantuje połączenia neuronów w ciągłej tkance* [tissu continu]. *Nieciągłość komórek, rola aksonów, działanie synaps, istnienie mikroszczelin synaptycznych, przeskok każdej wiadomości poprzez te szczeliny, wszystko to czyni z mózgu wielość zanurzoną w swej płaszczyźnie spójności czy w swym gleju, cały niepewny system prawdopodobieństwa,* uncertain nervous system. *Wielu ludzi ma drzewo zasadzone w głowie, jednak tak naprawdę mózg jest w dużo większym stopniu trawą niż drzewem.*[1]

Problem z chwastami sprowadza się w dużej mierze do faktu, że wiele z nich przybiera pod ziemią formę kłącza – niezwykle demokratycznej w swej naturze struktury, bez określonego centrum, za to z dowolną ilością rozgałęzień. W dodatku *każdy fragment [kłącza], zawierający jeden lub więcej węzłów z pąkiem (...), jest zdolny do wytworzenia nowej rośliny*[2]. Niezwykła, rozbuchana, nieposkromiona obfitość, mogąca wzbudzać podziw i zachwyt. Z tym że w przypadku chwastów nie całkiem pożądana.

I niepożądana nie tylko w odniesieniu do chwastów. W momencie, w którym przeszłam od schematycznie zarysowanego pomysłu na pracę doktorską do bardziej sprecyzowanej wizji, opartej na konkretach, rozpoczął się proces szalonego i niekontrolowanego rozrostu i pączkowania idei. Przez pewien czas wytrwale balansowałam gdzieś na granicy między wyczuleniem i zwiększoną uważnością na ciekawe wątki pojawiające się w lekturach, filmach i innych obszarach kultury a kompletnym rozproszeniem uwagi, spowodowanym przez nieszczęsne kłącze nazywane Internetem, prowokujące mnie do otwierania kolejnych kart w przeglądarce, zapisywania kolejnych linków do odwiedzenia później, gorączkowego notowania strzępków myśli, żeby tylko nie zdążyły uciec. Każdy wątek, w który się zagłębiałam, ukazywał rozliczne boczne odnogi. Ale nie da się napisać o wszystkim, nie da się zalinkować ze sobą wciąż namnażających się skojarzeń w skończoną sieć, nie da się „zamknąć tematu". Próba kompletnego ujęcia zagadnienia jest pozbawiona nie tylko szans na powodzenie, ale przede wszystkim sensu. Proces poszerzania pola poszukiwań można kontynuować w nieskończoność, ale jedyne, co się w ten sposób zyska, to zaciemnienie i rozmycie istoty opisywane-

---

1 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tysiąc plateau*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 17–18.

2 Alicja Szweykowska, Jerzy Szweykowski, *Botanika. Tom I. Morfologia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 214.

go zjawiska. W pewnym momencie należy się zatem zatrzymać, pomyśleć i dokonać wyboru. Tak jak kolekcję tworzy się ze starannie dobranych okazów i co jakiś czas rewiduje swoje dotychczasowe wybory, by jej kształt najpełniej oddawał gusta i zainteresowania twórcy albo tak jak w rysunku czasem kolejna kreska to już za wiele, tak i ja w pewnym momencie uznałam, że udało mi się już wystarczająco dokładnie naszkicować koncepcję mojego widzenia i przeżywania przestrzeni ogrodu, żeby odbiorca mógł ją odczytać i żeby jeszcze znalazło się dość wolnej przestrzeni na dodanie jego własnej interpretacji.

> *Ćwierć- lub półrozumienie też może w nas coś uruchomić, więcej nawet: to właśnie ono coś w nas uruchamia, w przeciwieństwie do rozumienia pełnego, stuprocentowego, które jest albo złudzeniem, albo redukcją tego, co nieznane, niepojęte, do czegoś znanego, swojskiego, ruchem myśli na jałowym biegu.*[3]

Warto może zaznaczyć, że w poniższym tekście nie poświęcę zbyt wiele miejsca na opowieść o historii ogrodów[4]. Napisano na ten temat bardzo wiele książek i artykułów. Są wśród nich zarówno monumentalne pozycje przekrojowe jak *Historia ogrodów*[5] (ponad 900 stron!), jak i drobniejsze publikacje, skupiające się na konkretnym typie ogrodu albo ogrodzie w danej epoce – przykładowo ciekawa publikacja *Sweet Herbs and Sundry Flowers. Medieval Gardens and the Gardens of The Cloisters*[6]. Opowiadają one jednak o zwyczajach, modach i zasadach, które przecież przemijają, a nie o istocie doświadczania ogrodu, która jest niezmienna. A tym, co prawdziwie mnie interesuje, jest właśnie próba zrozumienia istoty tego doświadczenia. Jakimi zmysłami i w jaki sposób (poprzez pracę, relaks, kontemplację?) percypujemy ogród oraz jaki wpływ ma na nas to doświadczenie? Czy nas zmienia? Jak nas zmienia? Czy to doświadczenie jest nam w ogóle potrzebne?

---

3 Gilles Deleuze, Félix Guattari, dz.cyt., s. XV.

4 Zachęcam natomiast do obejrzenia wyprodukowanych przez BBC seriali dokumentalnych o ogrodach włoskich (*Monty Don's Italian Gardens*, 2011), angielskich (*The Secret History of the British Garden*, 2015) i francuskich (*Monty Don's French Gardens*, 2017), w których Monty Don – prezenter telewizyjny, a zarazem teoretyk jak i praktyk tematu – opowiada o historii ogrodów, łącząc erudycją z prawdziwie gawędziarskim talentem.

5 Longin Majdecki, *Historia ogrodów*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978.

6 Tania Bayard, *Sweet Herbs and Sundry Flowers. Medieval Gardens and the Gardens of The Cloisters*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1997. Książka przedstawia koncepcję klasztornego ogrodu średniowiecznego w odniesieniu do – urządzonego zgodnie z nią – muzealnego ogrodu w The Cloisters, jednej z filii Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku.

W kolejnych rozdziałach przyjrzę się zatem kolejno wybranym tematom związanym z przebywaniem w ogrodzie; czasem w sposób bardziej bezpośredni, jak w rozdziale nawiązującym do medytacyjnego potencjału tego rodzaju przestrzeni, a innym razem odbiegając w rejony mniej oczywiste, jak w tym poświęconym zagadnieniu prawdziwości. Wszystkie rozdziały tworzą jednak rodzaj ramy czy też siatki, w której zawierają się te zjawiska i podejścia, które uważam za istotne w odniesieniu do własnej twórczości. Zamiast chronologicznej i linearnej narracji proponuję podróż przez czasy, miejsca i idee, którą uznałam za skuteczniejszą metodę ukazania różnorodnych aspektów doświadczania ogrodu, którą to przestrzeń, w jej najgłębszej istocie, uważam za ahistoryczną.

A zatem:

> *Postępować jak rośliny: zacząć od wytyczenia granic pierwszej linii wedle kręgów zbieżności wokół kolejnych osobliwości; następnie sprawdzić, czy wewnątrz tej linii ustanawiają się nowe kręgi zbieżności, wraz z nowymi punktami usytuowanymi poza granicami, w innych kierunkach. Pisać, tworzyć kłącze, powiększać jego terytorium poprzez deterytorializację, powiększać linię ujścia aż do momentu, w którym pokrywa ona całą płaszczyznę spójności w ramach maszyny abstrakcyjnej.*[7]

Znajdować, kojarzyć, zestawiać, łączyć.

I wiedzieć, kiedy się zatrzymać.

[7] Gilles Deleuze, Félix Guattari, dz.cyt., s. 13.

SIEW

teorie i inspiracje

I

Radykalna medytacyjność. O kinie Jamesa Benninga i kontemplacji zwyczajności

Zanurzenie

Siadam w ostatnim fotelu z brzegu, zapewne z lewej strony. Światła gasną. Na ekranie pojawia się dziewięć białych liter układających się w tytuł *Nightfall* a następnie statyczne ujęcie na las. I tak przez kolejne 98 minut, aż do całkowitego zanurzenia i całkowitej ciemności.

Jednymi z najdziwniejszych, a zarazem najbardziej zapadających w pamięć kinowych doświadczeń, jakich zaznałam, były seanse dwóch filmów Jamesa Benninga[1] – amerykańskiego reżysera filmów eksperymentalnych, od ponad 40 lat wykorzystującego medium filmowe, by opowiadać o relacji między człowiekiem a naturą. Pierwszy z filmów, *Zmierzch*[2], to zrealizowany jako *one-shot* 98-minutowy zapis przechodzenia dnia w noc w iglastym lesie. Zarejestrowany w czasie rzeczywistym i, co ważne, nakręcony jako całkowicie statyczne ujęcie z jednego punktu. Nie ma tu „akcji" w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, nie ma aktorów, nie ma fabuły. Filmowi nie towarzyszą też ani dialogi, ani nawet głos z offu, jedynie naturalne dźwięki lasu – świergot ptaków, trzaski, szelesty, a momentami kompletna cisza. To dziwny film, trzeba się mu poddać, trzeba zaakceptować jego niezwykłe tempo – naturalne, a jednocześnie nieznośnie obce w odniesieniu do środków filmowych, z którymi mamy zazwyczaj do czynienia, a tym bardziej w zderzeniu z tempem współczesnego życia. Codzienność w ogóle nie przygotowuje do przeżywania kontemplacji.

Dzieło Benninga to *slow cinema*[3] w dosłownym znaczeniu. To również możliwość pełnego zanurzenia się w ukazywanym świecie, choć nie doświadczamy tego od razu. Spanikowany umysł buntuje się i stawia opór. Czemu nie ma fabuły? A może jednak zaraz

---

1 Miałam okazję uczestniczyć w nich w ramach 12. i 13. edycji festiwalu Nowe Horyzonty.

2 James Benning, *Nightfall*, USA 2011, 98'.

3 *Slow cinema* (z ang. kino powolne) – nurt w kinie autorskim, oparty na długich ujęciach, powolnym tempie i minimalistycznym stylu. Charakteryzuje się ograniczoną narracją lub jej kompletnym brakiem.

usłyszymy opowieść reżysera? Kiedy w końcu coś się zacznie dziać? Pierwsze minuty seansu to stopniowe skupianie uwagi i oswajanie się z tempem. Oko usilnie próbuje wypatrzyć coś na kształt historii, z czasem jednak poddając się i – wraz z zapadaniem zmroku i zanikaniem światła pośród pni drzew – ustępując zmysłowi słuchu. Specyficzną ścieżkę dźwiękową dla filmu Benninga stanowią bowiem naturalne dźwięki lasu – śpiew ptaków i brzęczenie świerszczy lub cykad – które stopniowo się wzmaga, intensyfikuje i zalewa widza niczym przypływ. Las powoli pogrąża się w ciemności, z czasem widzimy coraz mniej, równocześnie poddając się obezwładniającej mocy powodzi dźwięku. Film Benninga nie jest dziełem skomplikowanym. To właściwie bardzo prosty pomysł i takaż forma podania go. Jednocześnie jest to doświadczenie, które bardzo długo się pamięta.

Swoim kolejnym filmem Benning funduje widzowi przeżycie równie radykalne jak *Zmierzch*, choć z nieco odmiennych powodów. W *Stemple Pass*[4] reżyser zabiera oglądającego w górskie okolice Sierra Nevada w stanie California. W czasie 121 minut trwania filmu obserwujemy kolejno cztery – zrealizowane o różnych porach roku – statyczne ujęcia górzystego terenu pokrytego lasem, z niewielką drewnianą chatką częściowo widoczną w jednym z narożników kadru. Znów niewiele się zmienia w widocznym krajobrazie: po niebie wolno przepływają chmury, na krótką chwilę odsłaniając słońce, momentami widać poruszanie się gałęzi drzew pod wpływem wiatru lub dym z komina chatki. Jednak tym razem obrazowi Benninga, po raz pierwszy od 10 lat, towarzyszą nie tylko odgłosy otoczenia, ale również dźwięk ludzkiego głosu. W naszą kontemplację mikro-poruszeń krajobrazu co pewien czas niespodziewanie wdzierają się odczytywane przez reżysera fragmenty zapisków z dziennika. I nie są to słowa anonimowe – autorem jest Theodore John „Ted" Kaczynski, do niedawna[5] odsiadujący wyrok ośmiokrotnego dożywocia w więzieniu federalnym w Butner, w Północnej Karolinie, a światu znany jako Unabomber – nadawca prawie dwudziestu przesyłek zawierających bomby domowej roboty, których wybuchy spowodowały śmierć trzech osób i poważne uszkodzenia ciała kolejnych dwudziestu trzech.

W 2010 roku przedmioty osobiste Kaczynskiego zostały wystawione na licytacji. Przyjaciel Benninga zakupił wówczas wszystkie dzienniki znajdujące się w chatce, w liczbie 25 zeszytów, pisanych między 1972 a 1995 rokiem. W filmie słyszymy m.in. fragmenty z początkowych zapisków, dokumentujących między innymi pierwsze zmagania Kaczynskiego z nauką zbieractwa i polowania. Unabomber to niewątpliwie postać bar-

[4] James Benning, *Stemple Pass*, USA 2012, 121'.

[5] Zmarł 10 czerwca 2023, po 25 latach w więzieniu.

dzo kontrowersyjna, a jego dzienniki, podobnie jak znany szerzej manifest[6] prezentują miejscami opinie bardzo krytyczne wobec różnych poglądów i grup – np. lewicy, na którą w rozumieniu Kaczynskiego składają się nie tylko socjaliści ale i osoby zaangażowane w ruchy na rzecz równouprawnienia kobiet, mniejszości seksualnych i etnicznych, a nawet osób z niepełnosprawnościami. Co prawda Benning nie cytuje tych fragmentów dzienników, ale sięga po inne, również radykalne w treści: opisy zakładania pułapek na motocyklistów, dosypywania cukru do baków samochodów czy planowania zamachów bombowych.

Seansowi towarzyszą więc odczucia bardzo ambiwalentne, potęgujące się jeszcze od chwili, w której zdajemy sobie sprawę, że wśród chłodnych kalkulacji i dziwacznych poglądów skrywają się również refleksje o odmiennym charakterze, niekiedy trafne i aktualne. Z czasem wyłania się z dzienników opowieść o tym, jak bliski i stały kontakt z naturą zmienia człowieka i co może mu dać ten rodzaj doświadczenia. Kaczynski opisuje spotkania z dzikimi zwierzętami, stopniowe wyostrzanie się własnych zmysłów, naukę i zapamiętywanie dźwięków lasu, szczególny rodzaj wyczulenia na wszystko, co nietypowe. Zestawia ze sobą odmienne sposoby działania zmysłów w naturze, gdzie po jakimś czasie człowiek staje się wysoce wrażliwy na każdy bodziec, z ich działaniem w mieście, które atakuje tak wielką ilością sygnałów jednocześnie, że zmuszeni jesteśmy ciągle stosować rodzaj filtru i wiele z nich po prostu ignorować. Natura uczy uważności oraz utrzymywania wzmożonej świadomości chwili i jest to nauka wartościowa, pozwala na pełniejsze doświadczanie świata. Kaczynski wysuwa tezę, że ten rodzaj otwartości zmysłów i skupionej uwagi jest możliwy tylko wtedy, gdy może być stale ćwiczony w regularnym kontakcie z naturą.

Sam Benning ogranicza się w filmie do roli lektora i nie komentuje zapisków Kaczynskiego, a tym bardziej nie podsuwa nam odpowiedzi na pytanie o moralną ocenę jego poczynań. Nie to jest zresztą istotne w tym filmie i nie to reżysera interesuje. Ciekawi go raczej sprzeciw autora dzienników względem agresywnego i bezmyślnego opanowywania przyrody za pomocą techniki, skutkującego jej dewastacją oraz wobec

[6] Opublikowany w 1995 roku i liczący ponad 35 tys. znaków manifest porusza kwestię zagrożeń płynących, zdaniem autora, z postępu technologicznego oraz jego wpływu na społeczeństwo i kondycję psychiczną jednostki. Kaczynski krytyczny osąd wobec zjawiska industrializacji, którego rozwój ma, jego zdaniem, doprowadzić w niedalekiej przyszłości do całkowitej kontroli rządów i wielkich korporacji nad jednostką. Tekst jest zarazem pełen antyspołecznych, antylewicowych i antyfeministycznych opinii, a także postuluje powrót do modelu życia sprzed rewolucji przemysłowej, na zasadach zbliżonych do anarchoprymitywizmu.

przymusu ciągłego rozwoju i rozbuchanego konsumpcjonizmu. Sądząc po wypowiedziach publicznych, Benning zdaje się podzielać pogląd, że współcześnie stopniowo odchodzimy od tego, co w życiu naprawdę istotne[7], a zgadzając się na coraz szerszy zakres kontroli nad naszą prywatnością i wyborami ze strony wielkich korporacji i rządów, rezygnujemy z pewnego rodzaju autonomii. Nie dziwi jego zaniepokojenie zagrożeniem płynącym z bycia „sformatowanym" do poziomu idealnego obywatela i konsumenta, który nigdy nie kwestionuje tego, co się wokół niego dzieje. Benning wyraźnie jednak odcina się od proponowanych przez Kaczynskiego rozwiązań opartych o przemoc.

Reżyser wspomina w wywiadach, że martwi go kierunek, w jakim zdążają instytucje dotąd niezależne, jak np. wyższa uczelnia artystyczna, na której pracuje i która funkcjonuje coraz bardziej jak przedsiębiorstwo i coraz mniej w niej miejsca na swobodne twórcze poszukiwania i eksperymenty nie poddane logice konkurencji i opłacalności. W poprzek tej logice Benning od wielu lat prowadzi w California Institute of Arts kurs „Looking and Listening", podczas którego zabiera studentów na kilkunastogodzinne wycieczki w rozmaite miejsca, a ich jedynym zadaniem jest tytułowe słuchanie i patrzenie, czy może raczej słyszenie i widzenie, bo ważne jest tu świadome uczestnictwo. Jako wykładowca Benning zapewnia swoim słuchaczom czas i miejsca na bycie sobą, bez potrzeby udowadniania czegokolwiek. Daje im jednocześnie przestrzeń do samodzielnych przemyśleń i refleksji. *Postrzegamy patrzenie i słuchanie jako akt polityczny* – mówi[8]. Jednak żeby widzieć i słyszeć, a nie tylko patrzeć i słuchać, potrzebna jest uważność. I tego właśnie – niezwykłej uważności w odbiorze krajobrazu – wymaga odbiór filmów amerykańskiego twórcy.

W swoich realizacjach Benning prezentuje wybrany fragment mniej lub bardziej naturalnego otoczenia, często w ogóle go nie komentując, stawiając jednak raz po raz pytanie o granicę pomiędzy zapisem dokumentalnym a sztuką. Natura u Benninga to nie tylko „ładne widoczki", reżyser starannie dobiera miejsca i poruszane tematy. Przywiązuje przy tym dużą wagę do decyzji, gdzie postawić kamerę i poprzez takie a nie inne wybory powraca uparcie do skomplikowanej sieci napięć i powiązań pomiędzy światem naturalnym a technologią oraz cywilizacją stworzoną przez człowieka i będącą dla natury ciągłym zagrożeniem. Fascynacja Benninga osobami takimi jak Kaczynski czy Henry David Thoreau, postaciami znanymi ze szczególnych form obywatelskiego

[7] Q&A z widzami po projekcji filmu *Stemple Pass* na 63. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie, 2013, youtube.com/watch?v=vsBEbinOjnM, dostęp 14.03.2023.

[8] *Life in Film: James Benning*, frieze.com/article/life-film-james-benning, dostęp 14.03.2023 [tłum. własne].

protestu[9], nie jest przypadkowa. Można się zatem spodziewać stanowczej zachęty do namysłu nad kondycją świata i relacją między człowiekiem, naturą a technologią.

Równolegle Benning podnosi kwestię potrzeby obcowania z naturą, przyglądania się jej z uwagą. Ukazywane przez niego widoki trudno jednak nazwać zapierającymi dech w piersiach. Choć są bardzo starannie wykadrowane, cechuje je pewien rodzaj zwyczajności, a widz musi się nauczyć je oglądać i doceniać. Poddanie się narzuconemu przez reżysera tempu pozwala na stopniowe podnoszenie poziomu koncentracji i zauważanie coraz drobniejszych niuansów. W obrazach Benninga można w nieskończoność wypatrywać nowe detale i szczegóły, lecz żaden z nich nie jest ważniejszy niż inne, brak tu akcentu, „głównego bohatera". Kino Benninga zaprasza odbiorcę do współudziału w doświadczeniu, którego znaczenie i sens daje się zrozumieć dopiero po zakończeniu seansu. Zabrzmi to może górnolotnie, ale wierzę, że może nawet trwale wpłynąć na sposób w jaki odbieramy rzeczywistość.

W jednym z wywiadów, w odpowiedzi na pytanie o kino narracyjne Benning przyznaje: *nie jestem zainteresowany kolejnym dobrym filmem*[10]. Po czym dodaje: *Mój widz musi być skoncentrowany na tym, co widzi i słyszy*. Uważność jest bardzo istotną kategorią w twórczości Benninga, obok zagadnień związanych z relacją człowieka i natury kluczową. *Stemple Pass*, co chyba nie może dziwić, zostawia widza po seansie w stanie pewnego rozedrgania i pełnego pytań i wątpliwości, ale już seans *Zmierzchu*, kładący nacisk bardziej na korzyści płynące z obcowania z naturą i z jej cichej kontemplacji może być doświadczeniem prawdziwie kojącym. To, przeciwko czemu z początku się buntujemy, czyli powolność filmu, jest jego największą zaletą. Szczególne tempo wymusza na widzu współudział i z powodzeniem zastępuje fabułę pod warunkiem, że podejmiemy próbę sprostania oczekiwaniom, jakie stawia przed nami odbiór filmu. Nagrodą za cierpliwość, uważność i przyzwolenie, aby to doświadczenie, a nie historia prowadziły nas przez te kilkadziesiąt minut, jest przeżyciem trudnym do opisania, ale bardzo uwalniającym.

W roku 2023 podejmowane prze Benninga decyzje formalne mogą się wydawać radykalne. Zastosowana w *Zmierzchu* całkowita rezygnacja z cięć montażowych i upór

---

[9] W 1846 Thoreau odmówił zapłacenia podatków w proteście przeciw niewolnictwu, prześladowaniu rdzennych mieszkańców Ameryki i inwazji USA na Meksyk. Swoje stanowisko przedstawiał potem w formie publicznych przemówień, a następnie podsumował w eseju *O obywatelskim nieposłuszeństwie*, wydanym w 1849.

[10] *AV Festival 12: James Benning: Nightfall Post Screening Q and A*, youtube.com/watch?v=1MqGt7OuOxE, dostęp 14.03.2023, [tłum. własne].

kadr z filmu *Zmierzch*, 2011

kadr z filmu *Stemple Pass*, 2012

reżysera, by ukazać naturalne procesy w skali 1:1, bez ozdabiania ich komentarzem czy fabułą, to z pozoru nic specjalnie szokującego. A jednak to przede wszystkim te zabiegi, percepcyjnie niełatwe do zaakceptowania dla współczesnego widza, dobitnie pokazują jak nienaturalne, a być może nawet szkodliwe, jest tempo życia w XXI wieku. Obrazy Benninga, które da się oglądać chyba wyłącznie w kinie – bez przerw, wycieczek do kuchni i spoglądania na ekran telefonu – w bardzo bezpośredni sposób demonstrują odbiorcy czym jest czasu i jego upływ, jak subiektywne może być jego odczuwanie i jak dalece zmieniło się postrzeganie kategorii takich jak powolność. Współczesne kino mainstreamowe korzysta z zabiegu kompresji czasu poprzez intensyfikowanie akcji do granic możliwości – tym większy jest więc kontrast z realizacjami takimi jak *Zmierzch*. W trakcie seansu filmu Benninga jesteśmy poddawani testowi wytrzymałości na upływ czasu w jego naturalnym tempie, bez możliwości przyspieszenia. Zadanie to utrudnia jeszcze całkowite zredukowanie warstwy narracyjno-dramaturgicznej. Pozorny brak „wydarzeń" zmusza do przeprogramowania i wzmożenia uwagi oraz zupełnego przewartościowania filmowego doświadczenia. Benning stawia także pytanie o aktywną i pasywną rolę widza i twórcy, z jednej strony narzucając pewne nienegocjowalne zasady, a z drugiej dając odbiorcy czynną rolę w recepcji filmowego obrazu i możliwość dokonania pewnego rodzaju wyboru poprzez dobrowolne i świadome zaangażowanie uwagi.

Zarówno *Zmierzch* jak i *Stemple Pass* były dla mnie okazjami do przeniesienia się na godzinę lub dwie do innego, równoległego, zaskakującego świata, na podróż do wnętrza wizualnego poematu, skomponowanego z elementów tak drobnych, że w innych warunkach niemożliwych do zauważenia. Gdy ogląda się jeden z filmów Benninga, ulegają zawieszeniu reguły panujące poza kinową salą, tempo życia czy nawet przekonania o tym, czym powinien być obraz filmowy, by uznać go za atrakcyjny i wart uwagi. Benning kwestionuje i wywraca do góry nogami wszelkie pojęcie o tym, czym jest film zapadający w pamięć, wart polecenia, ważny. Pokazuje, że decyzja o rezygnacji i uproszczeniu w zakresie formy i języka filmowego mogą paradoksalnie prowadzić do pogłębienia sensu i znaczenia, tak że w efekcie odbiór dzieła staje się doświadczeniem transformacyjnym. W filmie rozszerza się czas, a wokół widza rozszerza się świat, w nieskończoność zyskując coraz więcej szczegółów i niuansów. Daje to szansę na wyjście z kina jako osoba wzbogacona nie o kolejną ciekawą historię, a o doświadczenie i pewien rodzaj umiejętności przestrojenia się na odbiór bardziej wrażliwy, skupiony i uważny. Ten efekt widoczny jest zwłaszcza w tych jego filmach, w których nie pojawiają się ludzie – miałam okazję zobaczyć jeszcze jedną jego realizację, nakręcony w 2011 roku *Twenty Cigarettes*, gdzie zabieg redukcji nie był aż tak radykalny i choć bez wątpienia również jest to film udany, to nie oddziałuje z aż taką mocą jak dwa opisane powyżej.

Namysł z muszlą w dłoni

W 1955 roku Anne Morrow Lindbergh napisała niewielkiej objętości książeczkę zatytułowaną *Gift from the Sea*[11]. Składa się na nią zestaw esejów, powstałych podczas pobytu na Wyspie Captiva, u wybrzeży Florydy, gdzie pisarka spędziła dwa tygodnie, mieszkając w domku na plaży.

Jest wysoce prawdopodobne, że wakacje te były jej pierwszym samotnym wyjazdem w życiu. Lindbergh, poetka, pisarka i publicystka, żona zawodowego pilota (i sama również licencjonowana pilotka, jako pierwsza kobieta w USA), wyszła za mąż młodo, a następnie wychowała pięcioro dzieci. Na wiele lat opieka nad nimi i prowadzenie domu były centrum oraz sensem jej egzystencji. Samotny wyjazd miał w zamyśle służyć odpoczynkowi, ale także przemyśleniu stylu i sposobu życia, jaki wówczas był jej udziałem oraz możliwości wprowadzenia w nim zmian. Ciągle w cieniu męża – człowieka opisywanego jako apodyktyczny, nie okazujący emocji, a momentami wręcz okrutny – Anne czuła potrzebę emancypacji i zakwestionowania z góry narzucanych jej ról. Zaczęła więc zadawać pytania i szukać odpowiedzi, spisując wnioski i nadając im formę książki. Stała się ona gigantycznym sukcesem i zyskała miano feministycznego manifestu oraz rzeszę zagorzałych wielbicielek.

To, co w książce Lindbergh jest szczególne, to płynący z niej spokój i podarowana odbiorcy chwila wytchnienia przy lekturze. Być może wynika on ze sposobu poprowadzenia narracji, w nieśpiesznym tempie, dającym czytelnikowi czas na uchwycenie nastroju i charakteru opowieści. Książka jest podzielona na osiem krótkich rozdziałów, z których sześciu środkowym patronują znalezione na plaży muszle, swoim wyglądem i charakterem prowokujące przemyślenia o różnych aspektach życia codziennego i relacji z bliskimi i stają się symbolami kolejnych etapów w życiu kobiety. Lindbergh każdorazowo opisuje dokładnie wygląd muszli i wynikające z jej budowy charakterystyczne cechy, ułatwiając dokładne wyobrażenie jej sobie.

Opowieść Lindbergh zakłada wyraźną odmienność kobiecego i męskiego doświadczenia i skupia się jedynie na tym pierwszym. Mimo to nie uważam, by czyniło to któreś z jej rad mniej uniwersalnymi. Należy jednak pamiętać, że kiedy książka powstawała, nie było jeszcze mowy o drugiej fali feminizmu (a co dopiero o kolejnych), więc siłą rzeczy kontekst opisanych problemów i przedstawiony styl życia w pewnych aspektach nie przystają do dzisiejszych czasów. A mimo to wiele kwestii, już wtedy aktualnych,

[11] Z ang. *Podarunek od morza*.

teraz jest takimi w jeszcze większym stopniu. Lindbergh z niepokojem pisze na przykład o rosnącym tempie życia i niemożliwych do spełnienia wymagań, jakie stawia wobec kobiety społeczeństwo i otoczenie. Zwraca uwagę na konieczność zatrzymania się, przemyślenia priorytetów i podania w wątpliwość zasadności i sensu niektórych oczekiwań.

Już we wstępie autorka stawia sobie za zadanie wypracowanie takiego sposobu na życie, który zapewni jej możliwość pozostania sobą w świecie mnożących się coraz bardziej żądań i wymagań. Lindbergh po kolei analizuje niepokojące ją zjawiska, z których jedno wydaje mi się szczególnie aktualne. W dużym skrócie można by je opisać następująco: praca i czas wolny kobiet nie są – w przeciwieństwie do pracy i czasu wolnego mężczyzn – wyraźnie rozgraniczone, a spowodowane jest to realizacją obowiązków opiekuńczych i domowych, które przecież także są pracą, a w praktyce nie są jako taka postrzegane. Rośnie tempo życia i rosną oczekiwania, a rozmycie granic między pracą a odpoczynkiem sprawia, że kurczy się pole osobistej wolności, rozumianej jako przestrzeń do wytchnienia i realizacji własnych potrzeb.

Rozwiązaniem nakreślonego problemu powinno być, zdaniem Lindbergh, postawienie pewnych granic, które dadzą szansę na zachowanie autonomii i uchronią przez „rozdaniem siebie" w natłoku obowiązków i konieczności bycia dla innych, których fatalnym skutkiem jest kompletna fragmentaryzacja życia, dzielenie go na coraz mniejsze plasterki, przeskakiwanie od zadania do zadania. Warto tu podkreślić, że Lindbergh nie uważa opieki i troski o bliskich za coś niewłaściwego. Trudno wobec tego dopatrywać się w jej radach zachęty do porzucenia życia rodzinnego na rzecz dbania wyłącznie o siebie lub rozwój swojej kariery. Jest za to konstatacja, że aby pozostać sobą pośród i mimo trudów codziennego życia konieczne jest okresowe praktykowanie samotności, *kreatywnych pauz*[12]. Nie chodzi tu, rzecz jasna, o samotne miesięczne wakacje – luksus dostępny nielicznym uprzywilejowanym. Lindbergh zaznacza, że domowa praca kobiet – matek i gospodyń – to jedyna praca nie przewidująca nie tylko regularnego urlopu, ale często żadnego. Poruszając się zatem w granicach realności autorka proponuje:

> *Będziesz mi przypominać, że muszę starać się być sama przez część każdego roku, choćby tydzień lub parę dni, i przez część każdego dnia, przez godzinę lub nawet kilka minut, aby zachować mój rdzeń, moje centrum, moje bycie na wyspie.*[13]

[12] Anne Morrow Lindbergh, *Gift from the Sea*, Pantheon Books, New York 2005, s. 10, [tłum. własne].

[13] Tamże, s. 31, [tłum. własne].

> *Samotność, mówi muszla. Każda osoba, a zwłaszcza każda kobieta, powinna być sama przez jakiś czas w ciągu roku, przez pewną część każdego tygodnia i każdego dnia.*[14]

W powyższym cytacie pojawia się określenie *island-quality*. Kryje się pod nim coś, co w wolnym tłumaczeniu można być nazwać *byciem na wyspie na oceanie życia* – czas odpoczynku (choćby bardzo krótkiego) od codziennych obowiązków, kiedy bieżące problemy powinny ulec zawieszeniu, na czas potrzebny do spędzenia popołudnia, godziny czy choćby dziesięciu minut – w pełni i bez przerw – ze sobą i dla siebie. Może to być czas poświęcony na kontemplację, słuchanie muzyki, rozmyślania czy ułożenie kwiatów w wazonie. Czynność może być właściwie dowolna – intelektualna, fizyczna, artystyczna – ważne tylko, by dawała osobie ją wykonującej przyjemność, odpoczynek, satysfakcję. Drugim istotnym aspektem jest skierowanie uwagi do wewnątrz i skupienie na trwającej chwili, a nie przeszłości, przyszłości, planach czy problemach.

> *Nie musi to być rozległy projekt ani poważne dzieło. Ale powinno to być coś własnego. Ułożenie kwiatów w wazonie o poranku może zapewnić poczucie spokoju w intensywnym dniu – jak napisanie wiersza czy chwila modlitwy. Liczy się to, by przez jakiś czas być uważnym do wewnątrz.*[15]

Lindbergh słusznie zwraca również uwagę na jedyne w swoim rodzaju świadome poczucie bycia tu i teraz, które towarzyszy samotnym chwilom dla siebie i które wcale nie jest czymś oczywistym. Na co dzień często skupiamy się głównie na tym, co jeszcze nie nastąpiło: planach, przewidywaniach, przygotowaniach. Moment spędzony w wolności od tych obciążeń – jak również w wolności od ciężaru wspomnień, żali i sentymentalnych tęsknot – cechuje się prostotą i intensywnością, którą dać może tylko skupienie się na jednej rzeczy naraz. Współcześnie nie zaznajemy takiego stanu często, starając się nieustannie sprostać wyzwaniom *multitaskingu*, pozornie tylko będącego metodą na zwiększenie produktywności, a w rzeczywistości prostą drogą do zmniejszenia uważności i problemów z koncentracją i pamięcią[16].

Trzeci i zarazem ostatni warunek, jaki określa Lindbergh, to celebrowanie owej chwili dla siebie w samotności. Nie każdemu łatwo się przekonać do niezbędności tego ele-

---

14 Anne Morrow Lindbergh, dz.cyt., s. 26, [tłum. własne].

15 Tamże, s. 30, [tłum. własne].

16 John Timmer, *Multitaskers beware: your divided attention comes at a price*, arstechnica.com/science/2009/08/multitaskers-beware-your-divided-attention-comes-at-a-price/, dostęp 14.03.2023.

mentu, ale osobiście nie znajduję argumentów, by polemizować z tezą, że bycie dla siebie i w uważności na siebie jest konieczne, żeby móc budować wartościowe i dobre relacje z innymi i że każdy powinien mieć do tego prawo.

> *Współcześnie zdajemy się tak przerażeni byciem w samotności, że w ogóle do tego nie dopuszczamy. Nawet pod nieobecność rodziny czy przyjaciół mamy pod ręką radio czy telewizję, dla wypełnienia pustki.*[17]

> *Doprawdy trudno to wyjaśnić. Wszystko zdaje się być lepszą wymówką. Czas na spotkanie służbowe czy towarzyskie, wizytę u fryzjera lub wyprawę na zakupy akceptowany jest jako nienaruszalny. Ale gdy ktoś mówi: nie mogę przyjść, bo to moja godzina samotności, uznaje się go za bezczelnego, egoistycznego lub co najmniej dziwaka. Co mówi o naszej naszej cywilizacji fakt, że dobrowolna chwila samotności jest uważana za coś podejrzanego; że trzeba za nią przepraszać, usprawiedliwiać się, ukrywać fakt, że się ją praktykuje – jak tajemny występek!*[18]

Propozycja Lindbergh wydaje się prosta w wykonaniu, jednak wcale tak nie jest. A tym bardziej współcześnie, gdy czas bardziej niż kiedykolwiek wcześniej jest kapitałem, a my miotamy się od rana do wieczora między jednym obowiązkiem a drugim. Zapominamy przy tym nieraz o konieczności odpoczynku innego niż sen albo motywowani chęcią bycia na bieżąco z nowym serialem, uprawiania aktualnie modnego sportu czy pojawiania się w miejscach, gdzie wypada się pojawiać, wybieramy te jego formy, które wcale nie sprawiają, że operujemy na niższych obrotach. Może warto poddać krytycznej refleksji co z tego, co robimy, robimy rzeczywiście z pożytkiem dla siebie. Do tego też zachęca *Gift from the Sea* – niewielka i niepozorna książka, będąca jednocześnie rodzajem prezentu, który można podarować samemu sobie.

Dyskretny urok niepozorności

Anne Morrow Lindbergh proponuje strategię potencjalnie bardzo pomocną w zachowaniu równowagi psychicznej na co dzień. Zadaniu tym trudniejszym, że ilość piętrzących się wobec nas oczekiwań i liczba wyznaczanych zadań wciąż się zwiększają – przecież skoro przyspieszył świat wokół nas, to w konsekwencji człowiek XXI wieku

[17] Anne Morrow Lindbergh, dz.cyt., s. 24, [tłum własne].

[18] Anne Morrow Lindbergh, dz.cyt., s. 27, [tłum własne].

również jest zmuszony być szybszy, lepszy i efektywniejszy. Chyba każdy zdaje sobie sprawę z tego, jak wielki jest koszt przepracowania, a statystyki zachorowalności na depresję czy wypalenie zawodowe mówią same za siebie.

Powstrzymam się w tym miejscu od wyrażenia opinii na temat sensu poddawania się logice dzisiejszego świata, bo to temat na wielki i gniewny tekst. Chcę natomiast zaproponować pójście w przedstawionej przez Lindbergh metodzie jeszcze o krok dalej. Nie podważam bynajmniej korzyści płynących ze spędzenia chwili na spokojnej lekturze książki czy posłuchaniu muzyki, ale sądzę, że nam, żyjącym w hałaśliwej, przepełnionej nadmiarem bodźców współczesności, najbardziej przydałaby się chwila spędzona możliwie jak najbliżej **nie robienia niczego**.

Proponuję zatem, zainspirowana książką Jolanty Brach-Czainy *Błony umysłu,* ćwiczenie w kontemplacji niepozorności. Warto na wstępie dookreślić, co filozofka rozumie pod tym pojęciem:

> *Utożsamianie niepozorności z tym, co nieciekawe, jest poważnym błędem. Rzecz polega tylko na niestwarzaniu pozorów. Chodzi o nieudawanie czegoś, czym się nie jest, niedodawanie sobie fałszywego znaczenia. Niepozorność wiąże się ze skupieniem na procesie istnienia, bo jeśli poświęcimy mu trochę uwagi, okazuje się tak absorbujący – a więc ciekawy – że nie potrzebuje poklasku i nie domaga się zewnętrznej aprobaty dla potwierdzenia swej wartości.*[19]

Taki z pozoru niewinny w swojej naturze akt – obserwacja muchy, kiwającego się na wietrze dmuchawca czy opadających liści – może być postrzegany jako strategia buntu przeciwko *cywilizacji obfitości*[20]. Poprzez działanie w poprzek, działanie bez celu, działanie wydające się nie posiadać większego sensu. Z takiej praktyki może jednak wynikać niejedna korzyść. Raz będzie to zatopienie w jednostajnym rytmie niepozornego zjawiska, pozwalające odzyskać spokój po pełnym nieprzyjemnych wydarzeń dniu, innym razem zaciekawieni nieprzewidywalnym ruchem obserwowanego stworzenia pozwolimy myślom dryfować bez celu i może uświadomimy sobie coś lub przypomnimy rzecz z dawna zapomnianą. Warto kierować uwagę nie tam, gdzie się jej od nas napastliwie domaga (najprawdopodobniej zresztą w celach bardzo przyziemnych i kończących się sprzedażą produktu czy usługi), ale zupełnie w inne rejony, gdzie zjawiska dzieją się w swoim tempie, niezależnie od nas. To tam jest prawdziwy spokój, sens i pewność, że

19 Jolanta Brach-Czaina, *Błony umysłu*, Wydawnictwo Dowody na istnienie, Warszawa 2022, s. 18.

20 Tamże, s. 82.

wszystko odbywa się zgodnie z planem. Tak jak podczas spaceru przez miasto warto skręcić w nieznaną boczną uliczkę, ryzykując, że nic tam nie ma (choć czy rzeczywiście może nie być nic?) zamiast wybierać najkrótszą i najbardziej uczęszczaną trasę, tak warto oderwać wzrok od strumienia postów i reklam i poszukać wrażeń zupełnie odmiennych w charakterze.

> *Spokojne bytowanie wrzosów świadczy o sile niepozorności. Chodzi o subtelną stronę zdarzeń, której mimo naszej gwałtowności – być może – świat zawdzięcza trwanie.*[21]

Poczucie, że są na świecie sprawy i zjawiska, którym jesteśmy zupełnie niepotrzebni i całkowicie od nas niezależne, mogą być cudownie odświeżające i uwalniające. Zwłaszcza w zestawieniu z otaczającymi nas zewsząd komunikatami sugerującymi, że konieczne jest nasze natychmiastowe działanie czy reakcja i bazującymi na pasywno-agresywnych strategiach rzekomego dawania sprawczości, a w rzeczywistości będącymi tylko próbą wytresowania wzorcowego konsumenta treści łatwych i przyjemnych, który po dniu ciężkiej pracy i przyswojeniu dziennej dawki rozrywki – którą zaproponował oczywiście ten czy inny dostawca usług – nie ma już potrzeby zadawać niewygodnych pytań.

A tymczasem pytania warto zadawać i warto to robić wciąż od nowa. Przyglądać się rzeczom i zjawiskom tak, jakbyśmy nigdy wcześniej ich nie oglądali. Praktykując pewnego rodzaju *filozofię codzienności*[22] mamy możliwość przyglądania się światu z większą wrażliwością i stawiania pytań. Tylko poruszając się, zyskujemy szansę, by oglądać świat z wielu stron, a nie wciąż z miejsca, gdzie zostaliśmy posadzeni. Poddając otoczenie uważnej obserwacji, pozwalamy, by rzeczy, istoty i zjawiska przepływały przez nas i odpływały, pozostawiając nas jednak odmienionymi.

> *Tymczasem tak to wygląda, jakby pewne elementy świata na chwilę stawały się mną, a potem ode mnie odlatywały i znów przez moment pozwalały komuś innemu budować siebie. Może nie trzeba zbytnio przywiązywać się do wyobrażenia własnej wyjątkowości, choć indywidualistom, jakimi jesteśmy, podobne myśli mogą wydawać się nieprzyjemne.*[23]

---

21 Jolanta Brach-Czaina, dz.cyt., s. 20.

22 Tamże, s. 140.

23 Tamże, s. 14.

Zatrzymanie

Tym, co łączy podejście Benninga, Lindbergh i Brach-Czainy jest – zamiast podania jedynej słusznej metody na „ulepszenie życia" – podsunięcie pewnej propozycji. Każdy może skorzystać z zaproszenia do uważności we właściwy dla siebie sposób i w wybranym czasie i miejscu, bez nadawania mu ram i zasad, wpisywania w mniej lub bardziej modne praktyki w rodzaju *mindfullness*, a tym bardziej bez ustanawiania sobie zadań o charakterze wyzwania.

Wszystkie proponowane powyżej praktyki można uznać za formy medytacji, jako że oderwane są od konieczności wpisania się w definicję racjonalności czy produktywności, a zamiast tego skupiają się na spojrzeniu do wewnątrz, nawet gdy sposobem na to spojrzenie jest obserwacja tego, co zewnętrzne. Nie ma tu jednak obowiązku a nawet potrzeby zgłębiania konkretnych technik medytacyjnych. Wystarczy po prostu usiąść na balkonie i przez kwadrans obserwować pobliskie drzewo, owady zbierające nektar czy zachód słońca, bez sięgania po telefon, bez rozmowy, bez wykonywania zadań i przede wszystkim bez wyrzutów sumienia czy pretensji do samego siebie o „marnowanie czasu". W tej chwili dla siebie nie ma miejsca na to, co mogłoby czy powinno być, a jedynie na to, co jest tu i teraz.

> *Mam bardzo prostą definicję artysty; to ktoś, kto obserwuje i zdaje relację. Dobry artysta obserwuje z uwagą i wie jak dobrze zdać relację.*[24]

[24] Daniele Rugo, *The Adventure of Patience* [w:] *James Benning's Environments: Politics, Ecology, Duration*, Edited by Nikolaj Lübecker and Daniele Rugo, Edinburgh University Press, Edinburgh 2018, s. 163, [tłum. własne].

II

Czas pożyczony. Ogrody Dereka, Virginii i Anny.

My Garden's Boundaries Are the Horizon[25]

12 grudnia 1986 roku brytyjski reżyser, artysta i pisarz Derek Jarman słyszy diagnozę: ludzki wirus niedoboru odporności, w skrócie HIV. To trzy litery równoznaczne w owym czasie z wyrokiem śmierci.

Zaledwie pół roku wcześniej wirus, badany od 1983 roku przez zespoły naukowców w USA i Francji zyskuje oficjalną nazwę. Na tym etapie niewiele jeszcze wiadomo o możliwości opracowania leku czy choćby zahamowania rozwoju wirusa u zarażonych. Mnóstwo jest natomiast plotek, pogłosek i dezorientacji. Ludzie wierzą, że można się zarazić przez samo znajdowanie się w pobliżu nosiciela, boją się nawet podać choremu rękę. Sytuacji nie poprawia fakt, że od początku choroba zyskuje etykietki w rodzaju *gay epidemic* czy *gay cancer*[26] i jest uznawana za problem dotyczący tylko homoseksualnej mniejszości, a przez wielu wręcz za rodzaj kary.

Sami chorzy wiedzą jedno: konsekwencją obecności wirusa w ciele prędzej czy później jest AIDS, niewiadomą jest tylko ilość miesięcy lub w najlepszym razie lat, jaka dzieli ich od zarażenia do wystąpienia objawów. W połowie lat 80. przewidywana długość życia po diagnozie to 15 miesięcy. Po usłyszeniu diagnozy Jarman, wykazując się ogromną odwagą, opowiada o swojej chorobie publicznie. Jest jedną z pierwszych osób w Wielkiej Brytanii, która się na to decyduje. Następnie podejmuje decyzję o wyprowadzce z Londynu, po czym, z właściwym sobie rozmachem i uporem, postanawia wycisnąć z pozostałych mu kilku lat, tyle ile tylko możliwe. Rozpoczyna zatem swój ostatni wielki projekt, projekt „ogrodnictwa w pożyczonym czasie"[27].

---

25 Z ang. granice mojego ogrodu to horyzont; [za:] Derek Jarman, *Modern Nature*, Penguin Random House, Londyn 2018, s. 3, [tłum. własne].

26 Z ang. epidemia gejów, rak gejów [tłum. własne].

27 Oliver Wainwright, *Blooms with a view: Derek Jarman's magical garden gets a transplant*, theguardian.com/film/2020/jul/21/derek-jarman-prospect-cottage-dungeness-kent-garden-museum-london, dostęp 27.04.2023, [tłum. własne].

Od momentu diagnozy Jarman przeżyje jeszcze 86 miesięcy, czyli ponad 7 lat. *Przez pewien czas oszukiwał śmierć, chowając się wśród kwiatów i tańcząc z pszczołami*[28] – powie później jeden z jego przyjaciół, fotograf Howard Sooley.

Jest rok 1987 i za pieniądze ze spadku po ojcu Jarman kupuje Prospect Cottage, niewielką rybacką chatę w miejscowości Dungeness w hrabstwie Kent, położonym na południowo-wschodnim krańcu Wielkiej Brytanii, nad Oceanem Atlantyckim. Wypatrzył ją jakiś czas wcześniej, filmując na plaży Tildę Swinton. Chatę otacza krajobraz ciszy i spokoju, przerywanego tylko krzykiem mew i gwałtownymi porywami wiatru. Trudno byłoby się domyślić, że to Wielka Brytania, tyle tu słońca. Miejsce przywodzi na myśl raczej Teksas czy Meksyk niż tereny Zjednoczonego Królestwa. Skąpany w blasku teren jest płaski, pozbawiony właściwie drzew i pól, pokryty drobnymi kamykami w dziwnym ugrowym kolorze. Miejscami rosną tu niewysokie ciemnozielone krzewy i kępy ostrych traw. W oddali majaczy monumentalny szary budynek elektrowni atomowej Dungeness B Power Station i sylwetka starej latarni morskiej.

Jarman od razu zabiera się do działania: pokrywa ściany swojego nowego domu smołą, a stolarkę maluje na żółto, w intensywnym kanarkowym odcieniu. Obok domu natomiast zakłada ogród – jedyny w swoim rodzaju ogród bez granic, uprawiany w dodatku w warunkach, które zdecydowanie należy zaliczyć do ekstremalnych. Jak można przeczytać w materiałach towarzyszących wystawie poświęconej ogrodowi Prospect Cottage:

> *Ogród Jarmana, jedyny współczesny ogród, nie mający granic, jest za to mocno osadzony w kontekście lokalnego środowiska: rośnie w bezpośrednim sąsiedztwie elektrowni jądrowej; żwir, wichry i sól znad oceanu zapewniają ekstremalną odsłonę ogrodnictwa, zgodną z filozofią „właściwa roślina na właściwym miejscu". Przywołuje na myśl pojęcie odporności i daje podnoszące na duchu poczucie, że jeśli ogród można stworzyć tutaj – na kamienistej plaży, strzeżonej przez złowrogą sylwetkę elektrowni jądrowej – to można to zrobić w dowolnym miejscu, jakkolwiek niewielkie i kruche by nie było.*[29]

To nie pierwszy ogród w życiu Jarmana, choć pierwszy prawdziwie własny i pełnowymiarowy, stworzony w zasadzie od zera. Kwiaty fascynują go od najmłodszych lat –

---

28 Oliver Wainwright, dz. cyt., [tłum. własne].

29 *Derek Jarman: My Garden's Boundaries are the Horizon*, gardenmuseum.org.uk/exhibitions/derek-jarman-my-gardens-boundaries-are-the-horizon/, dostęp 27.04.2023, [tłum. własne].

spędzonych częściowo we Włoszech, gdzie jego ojciec, pilot RAF-u, stacjonował przez jakiś czas wraz z rodziną. To tam, na czwarte urodziny Derek dostaje wydany w 1926 roku pięknie ilustrowany album *Beautiful Flowers and How to Grow Them*. W pierwszej z dwóch szkół z internatem, do jakich będzie potem uczęszczał, przyszły reżyser, malarz i scenograf, rokrocznie będzie otrzymywać nagrodę za najpiękniejszy ogródek, uprawiany – w ramach obowiązkowego współzawodnictwa – przez wszystkich chłopców.

Przez sporą część życia Jarman prowadzi dzienniki, często towarzyszące konkretnym projektom. Wraz z przeprowadzką do Prospect Cottage zakłada więc kolejny oprawiony w płótno notatnik, pierwszy z kilku dedykowanych ogrodowi[30], ale dokumentujący także codzienne zdarzenia, przemyślenia czy wspomnienia z przeszłości. Wpis z 1 stycznia 1989 zawiera opis domu i okolicy, w kolejnych poznajemy koncepcję ogrodu: z początku Jarmanowi marzy się zapełnienie go różami. Z charakterystyczną dla siebie pieczołowitością wybiera gatunki szczególnie stare, o niezwykłej symbolice czy historii. Niektóre opisywane są w dawnych angielskich czy francuskich poematach, inne uprawiane były już w XII wieku. Jarman sadzi róże już w styczniu, co jest najlepszym dowodem na unikalność lokalnego klimatu. Niestety większość z trzydziestu sadzonek nie przetrwa długo w ekstremalnym nadmorskim środowisku Dungeness. Porywisty wiatr znad morza nie tylko gwałtownie szarpie roślinami (Jarman opisuje jeden z napotkanych na nadbrzeżu powykrzywianych krzewów słowami a*gony of weird shapes*[31]), ale również przywiewa do ogrodu powietrze pełne soli, zabójczej dla delikatnych sadzonek. Artysta decyduje się więc z czasem na wybór gatunków bardziej lokalnych, znanych ze zdolności przetrwania w ekstremalnych warunkach. Część z nich to rośliny o specyficznych właściwościach czy symbolice, więc podobnie jak wcześniej o różach, Jarman rozpisuje się o nich w dzienniku, co i rusz cytując a to Owidiusza, a to Pliniusza, a to Dantego w oryginale[32]. Najczęściej i najobficiej odnosi się jednak do *The Gardener's Labyrinth*, wydanej około 1577 roku pierwszej książki o ogrodnictwie w języku angielskim, autorstwa Thomasa Hilla oraz *Herball, or Generall Historie of Plantes* Johna Gerarda z 1597 roku, tkając wokół swojego niewielkiego ogrodu gęstą siatkę połączeń i odniesień do historii i kultury.

Z czasem ogród Jarmana stanie się zjawiskowy dzięki temu szczególnemu rodzajowi piękna jaki stworzą kwiaty, wyrastające jakby wprost spomiędzy żwiru, zestawione z to-

30 Zapiski z lat 1989–1990 oraz 1991–1994 zostały zebrane i wydane przez Penguin Random House w dwóch tomach – *Modern Nature* oraz *Smiling in Slow Motion*.

31 Z ang. agonia dziwnych kształtów [tłum. własne]; [w:] Derek Jarman, dz.cyt., s. 7.

32 Trudno tu nie zauważyć potężnego kapitału kulturowego jakie Jarman otrzymał już w młodości i który pozwala mu później, już jako artyście zestawiać ze sobą najbardziej zaskakujące konteksty.

© Howard Sooley

Prospect Cottage, fot. Howard Sooley

© Howard Sooley

Ogród i rzeźby Jarmana, fot. Howard Sooley

© Howard Sooley

Ogród i rzeźby Jarmana, fot. Howard Sooley

temicznymi rzeźbami i dziwnymi znaleziskami przywleczonym z codziennych spacerów po plaży. Po każdym deszczu kamienie zbierane na plaży połyskują wśród roślin. Za efektem jaki zdołał tu uzyskać Jarman stoi jednak ogrom pracy. Pod warstwą żwiru znajduje się bowiem kompost, starannie tam ukryty, żeby umożliwić obfity wzrost i kwitnienie. Z początku ciężar fizycznej pracy zaskakuje Jarmana. Ręczne rozsypywanie nawozu okazuje się bardzo czasochłonne i fizycznie wyczerpujące. W ramach odpoczynku spaceruje, a w czasie odpływu zbiera na nadbrzeżu kamienie, które następnie ustawia na grządkach wśród kwiatów, budując z nich kręgi. Znosi też do Prospect Cottage porzucone na plaży metalowe fragmenty silników z łodzi i inne pokryte rdzą obiekty bliżej nieokreślonego pochodzenia. Stają się dla niego materią do tworzenia rzeźb i totemów, umieszczanych później w przestrzeni ogrodu. Kompozycje na klombach tworzą rozchodniki oraz rośliny nadmorskie takie jak zawciąg pospolity, nagietek lekarski, goździk, lak, rumianek, mak czy nasturcja. Rozmaite odcienie zieleni tu i ówdzie punktowane są kwiatami w barwach żółci, czerwieni czy fioletu. Wieczorami zapach jest upajający, a nad grządkami pracowicie uwijają się ćmy.

Jarman tworzy w nieprzyjaznym nadmorskim krajobrazie rodzaj scenografii do ostatniego aktu swojego życia, tajemniczy i jedyny w swoim rodzaju magiczny ogród, wyrosły pośród kamieni i oparty na lokalnych gatunkach, takich jak modrak morski – dziwaczna roślina o białych kwiatach i gigantycznych pofalowanych liściach przypominających kapustę – czy kwitnący na niebiesko żmijowiec zwyczajny, używany w dawnych wiekach jako remedium na ukąszenia węża. Artysta pieczołowicie buduje rodzaj równoległego świata, w dużej mierze podążając za sugestiami samej natury – kolejne klomby powstają nieraz po prostu tam, gdzie wiatr przywiał nasiona, a Jarman interweniuje tylko od czasu do czasu, dodając pojedyncze akcenty koloru – naparstnice, maki czy irysy. Przypadek pomaga też przy tworzeniu rzeźb i konstrukcji, powstających całkowicie poza kontekstem instytucji czy finansowania. Sztuka rodzi się tu właściwie z niczego, ze śmieci i obiektów porzuconych, zaokrąglonych odłamków cegieł, wypłowiałych od słońca skorup krabów, patyków wygładzonych przez fale i kamyki. Rytm, tempo i zasady dyktuje tu sama natura.

Pożyczony czas w Dungeness płynie niespiesznie, zestrojony z przypływami i odpływami, w równym interwale wschodów i zachodów słońca – te drugie artysta ogląda każdego dnia, niezależnie od pogody, nieraz owinięty w grube koce dla ochrony przed lodowatym wiatrem. Życie w Prospect Cottage toczy się w kontraście do hałasu i pośpiechu Londynu, gdzie reżyser bywa regularnie w związku z realizowanymi filmami, udzielanymi wywiadami czy kontrolnymi wizytami w szpitalu. W życiu Jarmana przeplatają się zatem dwa rytmy – spokojny rytm Dungeness – niekiedy tylko zakłócany nocnymi wichurami o apokaliptycznej skali – i pospieszny rytm coraz to nowych projektów, bo pomysłów jest tak wiele, a czasu tak mało. W samym tylko okresie opisanym w pierwszym z dzienników

z Prospect Cottage, czyli latach 1989–1990, Jarman nakręci *The Garden*, rozpocznie pracę nad kolejnym filmem i udokumentuje pierwszą trasę koncertową Pet Shop Boys.

W dzienniku wspomina o na nowo odkrytej nudzie, ale prawdę powiedziawszy musiał mieć chyba szczególną definicję tego stanu, skoro bywały dni, w których poza codziennymi obowiązkami związanymi z uprawą ogrodu udawało mu się znaleźć dość czasu na stworzenie kilku kompozycji w technice impasto lub asamblażu, długie rozmowy telefoniczne ze znajomymi oraz wpisy w dzienniku, zajmujące nieraz po kilka stron. Tematami jednego dnia bywają wspomnienia z dzieciństwa a innego rozważania wokół epidemii AIDS czy konserwatywnej polityki Margaret Thatcher, której był zagorzałym przeciwnikiem (*22 grudnia 1986, dowiedziawszy się, że jestem seropozytywny, ustanowiłem sobie cel: wyjawię swój sekret i przeżyję [władzę] Margaret Thatcher. Udało mi się*.[33]). Raz po raz wraca też do swojego skomplikowanego stosunku do rodzinnego kraju, przejawiającego się z jednej strony ciągłym podważaniem sztywnych konwenansów i zwyczajów, a z drugiej wielkim zaangażowaniem w *najbardziej brytyjską ze sztuk*[34] – ogrodnictwo. W notatkach, tak jak i w twórczości samego Jarmana kultura dawna i współczesna, wysoka i popularna mieszają się ze sobą, tworząc zaskakujące, kreatywne zestawienia i wyraźnie kwestionując sens tego rodzaju podziałów.

Ogród Jarmana, określa się czasem terminem *sculpture garden*. Tak naprawdę jest to jednak coś dalece wykraczającego poza najszerszą nawet definicję rzeźby. To raczej instalacja czy scenografia, będąca w dodatku w ciągłym procesie przekształcenia, zarówno za sprawą samego Jarmana jak i warunków pogodowych i klimatycznych. W dzienniku reżyser niejednokrotnie odnotowuje destrukcję roślin w wyniku doszczętnego spalenia przywianą znad oceanu morską solą, zwłaszcza po szczególnie intensywnych wichurach (porywy wiatru nieraz przekraczają tu 200 km/h). Przyjmuje to jednak z dużą dozą pokory i zrozumienia dla panujących w okolicy surowych reguł, a przy tym bez cienia zwątpienia w swoje ogrodnicze przedsięwzięcie. Ubrany w charakterystyczną pasiastą dżelabę lub znoszony kombinezon roboczy wychodzi przed dom i pod bezkresnym niebem Dungeness zwyczajnie zabiera się do naprawiania szkód.

Praca w ogrodzie jest dla Jarmana poligonem doświadczalnym również w zakresie przeżywania własnych emocji związanych z chorobą, widmem śmierci, reakcjami otoczenia

---

33 *Anti-Thatcher moments*, dazeddigital.com/artsandculture/article/15974/1/anti-thatcher-moments, dostęp 27.04.2023, [tłum. własne].

34 Mark Hudson, *Derek Jarman: A Saint in the Garden*, gagosian.com/quarterly/2020/10/01/essay-derek-jarman-saint-garden/, dostęp 27.04.2023, [tłum. własne].

na jego sytuację. Praktycznie każdy tydzień przynosi śmierć jednego lub dwóch znajomych w wyniku epidemii. W dzienniku niejednokrotnie wspomina o zagubieniu i dezorientacji, ale praca w ogrodzie – praca artysty i praca ogrodnika – daje mu okazję do przepracowania trudnych stanów, a samo miejsce jest rodzajem bezpiecznej przestrzeni, gdzie czas i możliwość kreatywnego przetworzenia nawet najtrudniejszych emocji oferują swą uwalniającą moc. Ogród Jarmana jest materialnym śladem tego, co przez te kilka lat nosił i przeżywał w swoim wnętrzu, metaforą pamięci i nadziei. Emocje, które napływają są od nas niezależne, ale to, co z nimi zrobimy dalej, to już kwestia naszej decyzji. Niezwykły projekt Jarmana jest manifestacją tej najbardziej podstawowej roli jaką może pełnić sztuka – transformowania nieopisywalnych stanów, kojenia emocji, przepracowywania spraw najbardziej skomplikowanych i trudnych w coś namacalnego a jednocześnie otwartego na mnogość interpretacji. Przypuszczam, że nawet w najmroczniejszych godzinach spojrzenie na ogród dawało Jarmanowi siłę, przypominając o możliwości przekucia smutku i lęku w kreatywną energię i podnosząc na duchu. Najlepszym dowodem są jego własne słowa:

> *Każdy kwiat jest triumfem. To miejsce dało mi więcej radości niż cokolwiek innego w życiu. Powinienem był zostać ogrodnikiem.*[35]

Jej własna osoba

W 1908 roku w Ołomuńcu przychodzi na świat Anna Zemánková, córka Adolfiny i Antonína. Pół wieku później, na początku lat 60. Anna ma 52 lata, mieszka w Pradze i zmaga się z poważnym kryzysem psychicznym, najprawdopodobniej depresją. Przez szereg lat, po ślubie, założeniu rodziny i rezygnacji z prowadzenia własnej praktyki dentystycznej, właściwie cały swój czas poświęcała dzieciom i domowi. To właśnie jeden z synów, rzeźbiarz Bohumil Zemánek, natrafiwszy w zapomnianej walizce na wykonane w młodości malarskie pejzaże, namawia matkę na powrót do uprawiania sztuki, upatrując w tym szansy na rodzaj terapii. Twórczość szybko staje się dla Zemánkovej prawdziwą pasją. Jednak kolejne kartki papieru zapełniają się nie – jak w młodości – pejzażami, a kwiatami i roślinami, tworzonymi w rozmaitych technikach. Anna wstaje bardzo wcześnie, czasem nawet o 3 lub 4 nad ranem, aby przed podjęciem obowiązków domowych spędzić kilka godzin przy dźwiękach muzyki i w spokoju, zapamiętale tworząc. Powstają kompozycje wykonane z ogromną precyzją, inspirowane głównie roślina-

35 Oliver Wainwright, dz.cyt. [tłum. własne].

mi. Inne to czysto abstrakcyjne układy, choć i te charakteryzuje duża ornamentalność i organiczność form. Kwiatów i roślin Zemánkovej na próżno jednak szukać na łąkach, w ogrodach czy atlasach botanicznych. *Hoduję kwiaty, które nigdzie indziej nie rosną.*[36] – wyznaje artystka. Prace nie mają tytułów, każdy ma możliwość sam je zinterpretować i zobaczyć w nich co innego.

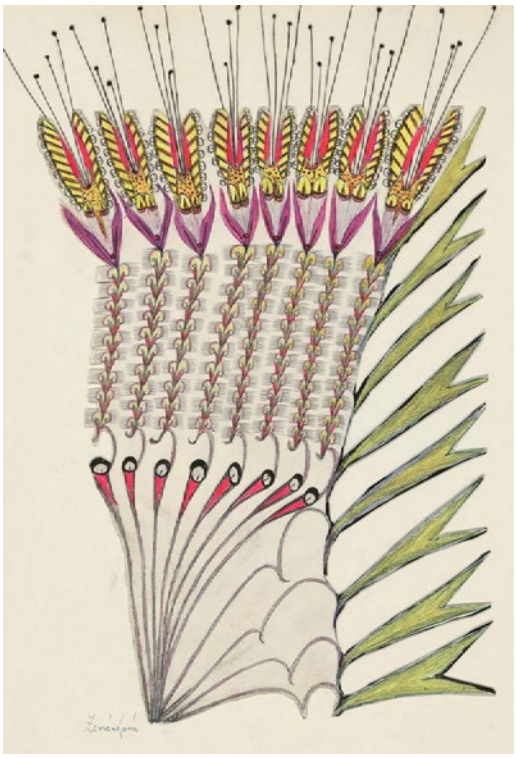
Początkowo Zemánková podejmuje próby malowania prawdziwych kwiatów, w technice tempery. Szybko jednak uznaje, że odwzorowywanie natury jej nie wystarcza, a inspirację zaczyna czerpać wprost ze swojej fantazji. A ta okazuje się być prawdziwie niewyczerpywalnym zasobem – wśród prac artystki nie ma dwóch podobnych kompozycji. Po krótkim epizodzie z akwarelami i temperą sięga po pastele, które łączy z olejem spożywczym, przez co stają się bardziej transparentne. Detale rysuje początkowo tuszem, później piórem lub cienkopisem. W II połowie lat 60. jej prace na krótko stają się bardziej geometryczne, ale szybko powraca do giętkich organicznych form z ogrodu swojej wyobraźni. Dalej pojawiają się eksperymenty z naklejaniem na papier kawałków tkanin i z perforowaniem papieru oraz z wyjściem jeszcze dalej w stronę technik znanych jej ze zdobienia ubrań – haftu, szydełkowych aplikacji, naszywania koralików, kryształków i cekinów, przez co prace zyskują również fakturę i przestrzenność. Wnuczka artystki Terezie Zemánková – historyczka sztuki i kuratorka – opowiada o jej ciągłym nieukojeniu w poszukiwaniu coraz to nowych technik wyrazu:

> *Zawsze zaczynała rysować wcześnie rano, jeszcze przed świtem. Pierwsze obszerne tomy jej rysunków powstawały podczas słuchania muzyki klasycznej, w stanie między snem a jawą. Początkowo malowała farbami temperowymi, ale szybko upodobała sobie rysunek suchymi pastelami, które „zmiękczała" olejem kuchennym i uzupełniała liniami wykonywanymi tuszem. Później zaczęła rysować szczegóły piórem, z czasem dodając perforacje i tłoczenia. Ciągłe niezadowolenie zmuszało ją do wprowadzania nowych materiałów i technik: kolażu z użyciem papieru i tkanin, szydełkowych aplikacji, wklejania koralików i cekinów… Techniki zdobienia domu i ubrań stały się integralną częścią jej pracy.*.[37]

Mimo jaskry, na którą choruje od lat 60. i która stopniowo ogranicza jej pole widzenia Zemánková nie zatrzymuje się ani na moment w swoich eksperymentach na polu

[36] Jo Farb Hernandez, *The Dawn Drawings of Anna Zemánková*, „Raw Vision", No. 14, Spring 1996, s. 40-45, [tłum. własne].

[37] Jiří Bernard Krtička, *Anna Zemánková – Tajný ráj duše a květiny představ*, ceskegalerie.cz/cs/recenze/anna-zemankova-tajny-raj-duse-a-kvetiny-predstav, dostęp 27.04.2023, [tłum. własne].

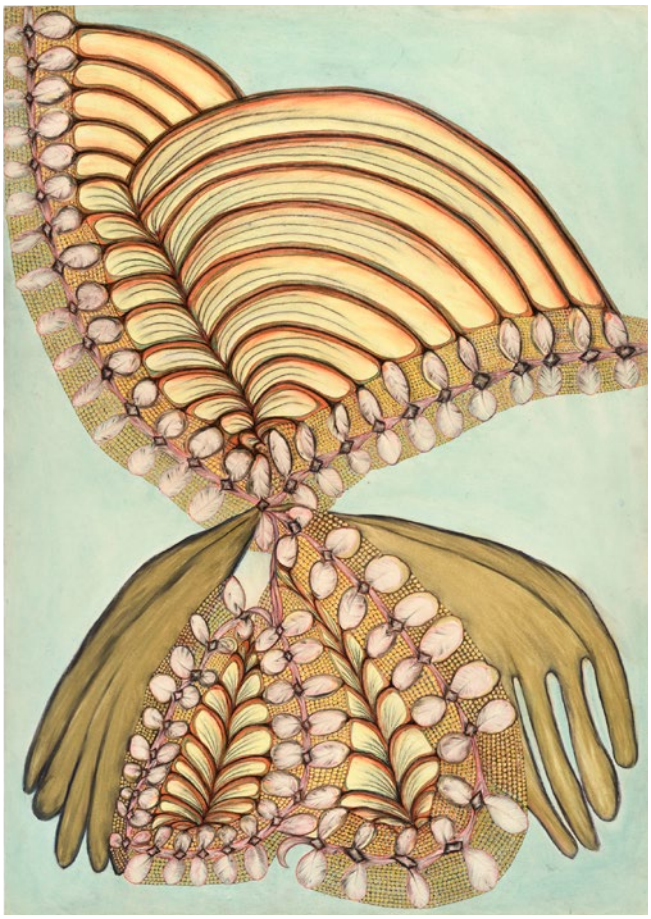


Anna Zemánková, *Bez tytułu,* lata 70. XX wieku

© Marie Humair, Atelier de numérisation - Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne

Anna Zemánková, *Bez tytułu,* lata 70. XX wieku

https://www.notesartbrut.ch/la-transe-des-plantes-danna-zemankova/



Anna Zemánková, *Bez tytułu,* lata 70. XX wieku

https://www.notesartbrut.ch/la-transe-des-plantes-danna-zemankova/

sztuki. Tworzy w rodzaju mediumicznego transu, bez konkretnego planu, całkowicie zdając się na intuicję, z lekkością i swobodą. Przy pracy zawsze towarzyszy jej muzyka (Bach, Beethoven i Janáček), bo w ciszy w ogóle nie jest w stanie się skoncentrować na rysowaniu i malowaniu. Jej odbiciem jest pewna rytmiczność i powtarzalność elementów w obrębie wystudiowanych malarsko-rysunkowych kompozycji. Formy są nieraz zmultiplikowane w różnej skali, działają jak refren czy echo. Z początku ma w głowie tylko zarys idei, drobny fragment. Tworzy więc ogólny szkic, zaczynając od największych form i dopracowuje go tak długo, aż osiągnie pożądany efekt. Każdą kompozycją Zemánkovej rządzi, podobnie jak budową roślin, zestaw logicznych zasad, pewien rodzaj uporządkowania. Dopiero gdy linearny rysunek jest gotowy, pojawiają się kolory. Sięga po bardzo szeroką paletę, zestawienia barw są często zaskakujące, niespodziewane, czasem dodają jej pracom nieco niepokojącego charakteru.

Zanim stanie się rozpoznawalna i zacznie być zapraszana na wystawy, swoją twórczość artystka regularnie prezentuje we własnym mieszkaniu w ramach „dni otwartych drzwi", zapraszając sąsiadów i znajomych dzieci, należących do kręgów artystycznych. W przeciwieństwie do wielu twórców z nurtu art brut, z którymi jest często kojarzona, Zemánková odczuwa dużą potrzebę pokazywania swojej sztuki innym i opowiadania o niej. Z dumą podkreśla, że do rozwiązań formalnych i technik jakie stosuje doszła sama, bez korekt, cudzych rad, profesjonalnego wykształcenia. Po prostu działa – ze zdecydowaniem, uporem i pewnością siebie. Jest też ze swoich prac dumna, tworzy je powoli i spokojnie, tak długo aż efekt ją zadowala, dzięki czemu przez całe życie ani jednej z nich nie wyrzuci.

Twórczość pomogła Annie Zemánkovej wyjść z kryzysu psychicznego i już do końca życia jej towarzyszyła. Stała się rodzajem codziennego rytuału. W wywiadach artystka opowiadała, że dzięki swojej sztuce odzyskała balans, spokój i harmonię, że nadała ona jej życiu nowy sens i kierunek. Nawet po amputacji obu nóg, jako mieszkanka domu opieki, nieustannie tworzyła. Z konieczności zmniejszył się wówczas format jej rysunków, ale z pewnością nie zapał do pracy.

Ogród Zemánkovej nie był ogrodem realnym, ale jednak trudno zaprzeczyć, że w życiu artystki pełnił rolę czegoś niemal żywego, wiecznie się odnawiającego zasobu twórczej energii, która kazała jej tworzyć aż do ostatnich dni, po latach wewnętrznego niepokoju dając ukojenie, sens i stabilność. Jej twórczość, tajemniczą i osobną, zrodzoną z wewnętrznego przeżycia i potrzeby opowiedzenia o nim, wypełnia autentyczność i wibrująca żywość form. Dziwne rośliny – raz mięsiste, innym razem linearne – o kształtach przywodzących na myśl paprocie, widłaki czy grzyby, budują pełne napięć i rytmów układy. Stworzone przy kuchennym stole kompozycje, pozwoliły Zemánkovej stać się

swoją własną osobą[38], a widzowi dają szansę na jedyne w swoim rodzaju spotkanie – z zadziwiającym cudem wyobraźni.

L. is doing the rhododendrons[39]

1 lipca 1919 Virginia i Leonard Woolfowie kupują na licytacji Monk's House, dom położony w niewielkiej miejscowości Rodmell we Wschodnim Sussex. Ten zbudowany w XVI wieku typowy wiejski budynek mieszkalny daleki był od nowoczesności – brakowało prądu i bieżącej wody, a za toaletę służyła drewniana wygódka. Tym, co urzeka małżeństwo Woolfów i daje ostateczny impuls do kupna jest ogród oraz sad o łącznej powierzchni ponad 30 arów. Początkowo dom ma służyć jako letnia rezydencja, jednak z czasem Woolfowie spędzają w Rodmell coraz więcej czasu, a w 1940 roku osiądą tu na stałe po tym, jak ich londyńskie mieszkanie zostanie zniszczone w nalocie bombowym. Kolejne lata przynoszą rozmaite inwestycje w dom i liczne ulepszenia oraz rozbudowy, a także powiększenie obszaru ogrodu przez dokupienie sąsiadujących z nim gruntów.

> *Ogród wygląda jak cudownie upstrzony perkal: astry, cynie, kukliki, nasturcje i tak dalej: a wszystko jaskrawe, wycięte z kolorowego papieru, sztywne, wyprostowane, takie jak kwiaty powinny być.*[40]

Zielony teren wokół domu, w chwili zakupu służący głównie hodowli warzyw i roślin, zostaje w pierwszej kolejności wzbogacony o grządki kwiatowe. Z początku Virginia i Leonard sadzą na nich kwiaty dość nudne i konwencjonalne. Z czasem oboje pogłębią swoją wiedzę, a w ich listach i dziennikach potoczne nazwy zastąpią łacińskie odpowiedniki. Przestaną się też zadowalać ofertą pobliskiego sklepu ogrodniczego, angażując się w wymianę sadzonek ze znajomymi oraz intensywne poszukiwania szczególnie interesujących ich odmian kwiatów i roślin. Pod koniec lat 20. w ogrodzie pojawią się ule, szklarnia i najnowszy cud techniki – wyposażona w silnik kosiarka firmy Atco. W kolejnej dekadzie lista uprawianych w Monk's House gatunków wzbogaci się m.in. o dalie, chryzantemy i gladiole oraz rozliczne odmiany klematisów. Zarówno Virginia jak i Leonard będą szcze-

---

38 Lukas Hofmann, *Anna Zemánková at Centre for Contemporary Art FUTURA*, blokmagazine.com/en-cz-anna-zemankova-at-centre-for-contemporary-art-futura/, dostęp 27.04.2023, [tłum. własne].

39 L. pracuje przy rododendronach [tłum. własne] – zapis z 24 marca 1941 [w:] Virginia Woolf, *Chwile wolności. Dziennik 1915–1941*, przeł. Magda Heydel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 684.

40 Zapis z 14 września 1921 [w:] Virginia Woolf, dz.cyt., s. 190.

gólnie gustować w kwiatach o niezwykle intensywnych barwach, a ogrodnicze talenty Leonarda sprawią, że będzie uzyskiwać okazy imponujących rozmiarów.

Woolfowie nie rezygnują z uprawy warzyw i owoców i z pomocą zatrudnionego ogrodnika rokrocznie uzyskują obfite plony, przeznaczane w dużej mierze na handel i zapewniające regularny przypływ gotówki. Gdy w 1941 roku rząd Wielkiej Brytanii, motywowany niedoborami żywności i znacznie utrudnionym importem, rozpocznie kampanię *Dig for Victory* (mającą na celu zachęcenie obywateli do uprawy warzyw na każdym dostępnym skrawku ziemi) małżeństwo Woolfów już od dawna będzie praktycznie samowystarczalne nie tylko w kwestii warzyw i owoców, ale także m.in. zaopatrzenia w miód.

Opiekę nad ogrodem w przeważającej mierze sprawuje Leonard, od dnia zakupu w roku 1919 do śmierci Virginii w 1941, ale także później, aż do końca życia, łącznie przez ponad 50 lat. Zielone otoczenie domu stało się z czasem nie tylko źródłem praktycznych zysków ze sprzedaży nadmiarowych warzyw i owoców, ale prawdziwą pasją Leonarda i odbiciem jego gustów, pasji i zwyczajów[41]. Nie znaczy to bynajmniej, że Virginia nie angażuje się w decyzje dotyczące doboru kwiatów czy w aktywny udział w pracach pielęgnacyjnych takich jak pielenie grządek. W swoim dzienniku Leonard wspomina o wypracowanym przez nich wspólnym modelu dnia w Rodmell, do którego stałych punktów należą między innymi: napisanie 750 słów przed południem i kolejnych 500 między herbatą a kolacją oraz popołudniowe prace w ogrodzie[42]. Z kolei Virginia notuje 31 maja 1920, że oboje cały dzień zajmowali się plewieniem, które dobiegło końca dopiero bardzo późnym wieczorem, a poza całkowitym zesztywnieniem mięśni i warstwą ziemi za paznokciami przyniosło także uczucie, które wprost określa jako szczęście[43].

Jej dziennik i listy są pełne napomknień o wyborach kwiatów na nadchodzący sezon, sprawozdań z sukcesów (w postaci kwitnienia szczególnie pięknych okazów) i porażek (takich jak plagi szkodników) oraz opisów ogrodu o różnych porach dnia. Virginia nie poprzestaje jednak na wspominaniu o nim w prywatnych zapiskach i korespondencji.

---

41 Kilka lat po śmierci żony Leonard popadnie w szczególną manię i w kolejnych latach zgromadzi imponującą kolekcję ponad 100 okazów kaktusów, dokładnie je katalogując, z informacją m.in. o dacie zakupu bądź otrzymania oraz wszystkich terminach kwitnienia danego egzemplarza.

42 Elisa Kay Sparks, *Accounting for the Garden: What Leonard's Record Books Show us about the Garden at Monk's House* [w:] „Virginia Woolf Miscellany", nr. 72, Southern Connecticut State University 2007–2008, s. 62.

43 Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, red. Anne Olivier Bell, vol. 2. 1920–1924, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1978, s. 43.

Podczas pracy i odpoczynku uważnie przygląda się ogrodowi: kwiatom i innym roślinom, światłu, owadom. Swoje bogate i celne obserwacje przenosi następnie na stronice powieści, opowiadań i esejów.

Ogród jest dla Woolf natchnieniem w sposób bezpośredni, zwłaszcza od 1930 roku, kiedy w miejscu dotychczasowej prowizorycznej pracowni w szopie w narożniku sadu zbudowana zostanie niewielka, ale solidna drewniana chatka, służąca jej odtąd do końca życia jako główne miejsce pracy w trakcie pobytów w Rodmell. To tu napisze m.in. *Fale, Lata* i *Między aktami*. Pełen migotliwej zieleni listowia drzew, kwiatów w nasyconych kontrastujących ze sobą barwach – które Virginia porównuje do wycinanek z kolorowego kartonu – oraz intensywnych zapachów, ogród zapewnia jej zarówno chwile ekscytacji jak i ukojenia. To drugie zwłaszcza w chwilach gorszego samopoczucia oraz epizodów depresji. Każdego ranka Virginia odbywa krótki spacer przez wilgotną od rosy zieleń do swojego sanktuarium twórczej pracy, a w dni, w których czuje się tak źle, że nie jest w stanie podnieść się z łóżka, pracuje w sypialni, co jakiś czas przesuwając swoje stanowisko, by móc obserwować różne fragmenty ogrodu i wędrówkę słońca po liściach jabłoni.

W Monk's House granica ogrodu nie jest oczywista. Wraz z przekroczeniem progu domu i wejściem do salonu gość ponownie znajduje się w miejscu pełnym zieleni. Virginia samodzielnie pomalowała ściany na kolor noszący w języku angielskim nazwę *viridian* – świetlisty odcień między wiosenną zielenią a morskim. Pozwala to nawet we wnętrzu czuć się nadal trochę jakby się było w ogrodzie, zwłaszcza, że wypełniają je meble, tkaniny i przedmioty użytkowe zaprojektowane przez Duncana Granta i Vanessę Bell, siostrę Virginii, w duchu warsztatów Omega[44] – ręcznie zdobione z użyciem jasnych barw i uproszczonych malarskich form – a ściany salonu zdobią obrazy artystów z grupy Bloomsbury.

Ogród otaczający Monk's House jest sporych rozmiarów, nieco chaotyczny, za to wyjątkowo bujny. Przypomina pejzaże Klimta czy Vuillarda, zbudowane z barwnych i migotliwych plam. W prozie Woolf można znaleźć jego liczne odbicia. Najbardziej oczywistym jest wielokrotne wspominanie o rozmaitych roślinach w opisach i dialogach. Rekordowe są pod

[44] Ta szczególna inicjatywa Rogera Fry – podobnie jak Vanessa, Virginia i Duncan członka grupy Bloomsbury – oparta była na postulacie powrotu do rzemiosła wysokiej jakości i otaczania się pięknymi przedmiotami spoza seryjnej produkcji. Sam Fry postrzegał podział na sztukę wysoką i sztuki dekoracyjne jako całkowicie pozbawiony sensu i w ramach Omega Workshops zatrudniał artystów, którzy przez 3,5 dnia tygodniowo pracowali przy dekorowaniu i projektowaniu przedmiotów (mebli, tkanin, ceramiki), w zamian za stałą wypłatę, a przez resztę tygodnia mogli się oddawać własnej twórczości. Inicjatywa, od początku niezbyt przychylnie oceniana w prasie przetrwała niestety tylko kilka lat.

tym względem *Fale*, gdzie z nazwy wymienione są aż 72 różne gatunki.[45] Z kolei w krótkim opowiadaniu „Kew Gardens" znajdziemy nie tylko oryginalne opisy kwiatów, o bardzo impresyjnym, niemal malarskim charakterze, ale i sprawozdanie z wędrówki ślimaka, przedstawionej z perspektywy jego samego. Doskonale uwidoczniona jest tu uważność Virginii na wszelkie przejawy życia wokół Monk's House. Ogród niewątpliwie był dla niej nie tylko pełnym uroku widokiem w pięknych odcieniach, ale i miejscem, gdzie wiele się wydarza.

Jednak powieścią, w której ogród, Woolf ukazuje najdoskonalej – bo poprzez opis będący próbą ujęcia jego najgłębszej istoty – są *Fale*. Ukazany tu w krótkich poetyckich interludiach, tworzących wielowymiarowy i bogaty w detale obraz, ogród jest miejscem ciągłego rozedrgania i zmiany. Upływ czasu – godzin dnia i pór roku – pozwala na przedstawienie go możliwie najpełniej. Obserwujemy życie ptaków i owadów, to co dzieje się w gałęziach drzew i tuż przy ziemi, narodziny, rozwój i śmierć. Wydarzenia przepełnione pięknem i światłem przeplatają się ze stadiami rozkładu. Pełne intensywności opisy Woolf nie ograniczają się do tego, co widzialne, ale dotyczą też zmysłu dotyku, jak w opisach kruchej struktury pękających owoców, lepkości ślimaczych ciał, wilgoci butwiejących liści. A pośród tego wszystkiego ciągły ruch. Drżenie liści, trzepot ptasich skrzydeł, lśnienie kropel, drgająca wędrówka świateł i cieni. W rozmigotanym pejzażu elementy kurczą się i rozciągają, blask odbija się w szybach i szkle, w widocznym przez okno lustrze w głębi pokoju. Światło przeistacza przedmioty i rośliny, nadając im zaskakujące cechy. Przekształcając, stwarzając je na nowo, ukazuje je odrodzone i odmienione. Materia, tekstury i desenie dopełniają kompletności wielowarstwowego obrazu, a w tle płynie czas – ogród jest tu metaforą ludzkiego życia.

Podobne opisy, z zaskakującą celnością i w dosłownie kilku zdaniach, ujmujące sedno zjawisk, spotkać można w *Pani Dalloway* i *Do latarni morskiej*. Także i tam znajdujemy odpryski fascynacji Woolf trudnymi do uchwycenia zjawiskami o przemijalnym charakterze. Wędrówki świateł i cieni po ścianach, podłogach czy chodnikach i towarzyszące im szum i szelest są synonimem krótkiej chwili doskonałości i nieskazitelnego piękna. Trudno nie szukać źródeł tego zachwytu w urzeczeniu Virginii jej własnym ogrodem, będącym prawdziwą oazą spokoju w zgiełku życia, delikatną siecią, w której schwytane jest to, co najbardziej nieuchwytne a zarazem najpiękniejsze – drobne okruchy życia. To właśnie w ogrodzie, innym, bo odwiedzonym wiele lat wcześniej, Virginia przeżyje opisany później w dzienniku moment epifanii:

---

[45] Elisa Kay Sparks, *Everything Tended To Set Itself In A Garden": Virginia Woolf's Literary And Quotidian Flowers A Bar-Graphical Approach* [w:] *Virginia Woolf and Nature,* red. Kristin Czarnecki, Carrie Rohman, Clemson U Digital Press, 2011, s. 51.

© National Trust Images

Widok domu i ogrodu Monk's House, East Sussex

© National Trust Images/Caroline Arber

Salon w Monk's House

© National Trust Images/David Sellman

Dalie w ogrodzie Monk's House

> *Patrzyłam na rabatę przy drzwiach wejściowych; „To jest całość", powiedziałam. Patrzyłam na roślinę o rozpostartych liściach i nagle wydało się oczywiste, że sam kwiat jest częścią ziemi, że pierścień otacza to, co jest kwiatem; i to jest prawdziwy kwiat, częściowo ziemia, częściowo kwiat.* [46]

Od dnia zakupu Monk's House Leonard Woolf każdorazowo sumiennie notuje w swoim dzienniku wydatki związane z ogrodem, zapisując kwoty z dokładnością co do pensa. 24 marca 1941 roku odnotuje w dzienniku zamówienie dwudziestu sadzonek cisów do przedłużenia żywopłotu i zostawi wolne miejsce na wpisanie ostatecznej sumy, gdy przesyłka zostanie doręczona. To jedyny zapisany wydatek, w którym brakuje kwoty. Cztery dni później, 28 marca 1941 roku, Virginia z kieszeniami płaszcza obciążonymi kamieniami wstąpi w wody rzeki Ouse. W tygodniach następujących po samobójstwie Leonard nie będzie miał czasu ani siły na skrupulatne sprawozdania. Całkowicie pochłoną go poszukiwania porwanego przez nurt ciała żony, które zostanie odnalezione dopiero 18 kwietnia. Jej prochy pochowa pod jednym z wiązów w ogrodzie.

Przez niemal rok po śmierci Virginii Leonard Woolf nie zakupi do ogrodu żadnych nowych roślin.

> *Kwiaty, jeden po drugim, znaczą się cętką w głębiach zieleni. Płatki to arlekiny. Łodygi wyrastają z czarnych otchłani pod spodem. Kwiaty pływają po ciemnych, zielonych wodach jak ulepione ze światła ryby. Trzymam w ręce łodygę. Jestem łodygą. Moje korzenie zbiegają w głębie świata przez ziemię suchą od cegieł i wilgotną ziemię, przez żyły ołowiu i srebra*.[47]

Odpowiedź jest w ziemi

Czytając dzienniki i biografie Virginii Woolf zauważyć można jak raz po raz ciemna chmura problemów psychicznych nadciąga i burzy spokój, czasem na krótko, innym razem na całe miesiące. Współcześnie podejrzewa się, że pisarka cierpiała na chorobę afektywną dwubiegunową, na którą nie znano wówczas skutecznego leku ani terapii. Dziś wiadomo, że czynnikami, które zwiększają ryzyko zachorowania są predyspozycje genetyczne i trauma, zwłaszcza przeżyta w dzieciństwie. Virginia od wczesnych lat znajdowała się więc

[46] Virginia Woolf, *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, przeł. Maja Lavergne, Warszawa 2005, s. 181–182.

[47] Virginia Woolf, *Fale*, przeł. Lech Czyżewski, Wydawnictwo Wacław Bagiński, Wrocław 1988, s.7–8.

w grupie wysokiego ryzyka. W jej bliskiej rodzinie było wiele przypadków chorób psychicznych, w tym u obojga rodziców, trójki rodzeństwa i dziadka ze strony ojca. Ponadto jako dziecko i później nastolatka Virginia była molestowana seksualnie przez swoich dwóch przyrodnich braci. To traumatyczne przeżycie, wraz z kolejnymi – śmiercią kolejno matki, siostry i ojca w odstępie zaledwie kilku lat - naznaczyły psychikę pisarki na resztę życia.

Choroba afektywna dwubiegunowa może przybierać różną postać. W przypadku Woolf występowała w formie epizodów manii lub depresji, po których następowały okresy znaczącego wyciszenia objawów. Przykładowo: mimo próby samobójczej w 1913 roku lata 1915–1936 przebiegły we względnym spokoju, bez poważnych nawrotów. W ramach terapii zalecano w tamtym czasie odpoczynek, przybranie na wadze oraz ograniczenie wysiłku i aktywności intelektualnej. Trudno uznać te propozycje za skuteczne w walce z jedną z poważniejszych, obok schizofrenii, chorób psychicznych. Pierwsze lata II Wojny Światowej przyniosły kolejne poważne pogorszenie stanu pisarki: nie mogła się skoncentrować, czytać ani pisać, cierpiała na bezsenność. Później stała się także podejrzliwa wobec bliskich, popadała w paranoję i znów, jak wiele lat wcześniej, zaczęła słyszeć głosy.[48]

Współczesne rozwiązania, takie jak odpowiednia farmakoterapia i terapia poznawczo-behawioralna, mogące skutecznie poprawić jakość życia chorego i zredukować objawy, nie były wówczas znane. Pisarka radziła sobie więc tak, jak umiała, przede wszystkim uciekając w pisanie. Bo choć bywało ono źródłem udręki i niepokoju – zwłaszcza po zakończeniu prac nad daną powieścią i w oczekiwaniu na recenzje – to było równocześnie jej największą pasją i źródłem satysfakcji. Nie sposób również pominąć roli jej bliskich, a zwłaszcza Leonarda, którego uważność i troska pomagała przez wiele lat w miarę możliwości trzymać chorobę w ryzach.

Sądzę jednak, że istnieje czynnik, który mógł mieć znaczący udział w podtrzymywaniu pisarki we względnej równowadze psychicznej. Mam tu na myśli regularne przebywanie i pracę w ogrodzie. Hortiterapia jako aktywność wspomagająca leczenie jest znana od tysiącleci. Trafne intuicje dawnych badaczy o jej korzystnym wpływie na psychikę można dziś poprzeć konkretnymi wynikami badań. Wiadomo, że nawet samo patrzenie na

[48] Zgodnie z najnowszymi hipotezami stopniowe pogarszanie zdrowia 59-letniej pisarki przypuszczalnie było skutkiem neuroprogresji. Polega ona na postępujących neuroanatomicznych zmianach, objawiających się m.in. zmniejszaniem jednych i powiększaniem innych obszarów mózgu oraz zmianami w jego strukturze. Ich przyczyną jest prawdopodobnie niewłaściwe funkcjonowanie poznawcze u pacjentów cierpiących na chorobę afektywną dwubiegunową oraz słabsza odpowiedź na leczenie. A w przypadku Woolf trudno w ogóle o leczeniu mówić.

zieleń poprawia samopoczucie psychiczne[49], a światło słoneczne wspomaga uwalnianie tlenku azotu z górnych warstw skóry do naczyń krwionośnych i w efekcie obniża ciśnienie. Ponadto dzięki promieniowaniu UVB wytwarzana jest witamina D.

Najciekawsze dzieje się jednak, gdy w ogrodzie pracujemy. Kontakt z bakteriami i drobnoustrojami obecnymi w glebie poprawia odporność i zmniejsza częstotliwość infekcji. W badaniach dowiedziono, że jedna z bakterii, *Mycobacterium vaccae*, wpływa korzystnie na poziomy serotoniny i noradrenaliny[50]. Niedobory tych neuroprzekaźników oraz nieprawidłowości w funkcjonowaniu ich receptorów są jedną z przyczyn m.in. depresji, bezsenności i choroby afektywnej dwubiegunowej oraz ogólnego obniżenia nastroju. Bakterie dostają się do organizmu przede wszystkim podczas prac w ogrodzie, zwłaszcza czynności takich jak przekopywanie grządek, pielenie, sadzenie – zwyczajnie je wtedy wdychamy. Pożyteczne działanie ma również geosmina, molekuła produkowana przez bakterie, zwłaszcza sinice i promieniowce i uwalniana wraz z ich śmiercią. To ona jest odpowiedzialna za charakterystyczny zapach mokrej ziemi. Zapach, na który jesteśmy szczególnie wyczuleni – potrafilibyśmy wyczuć jedną jego kroplę w basenie olimpijskim. Wdychanie geosminy wpływa korzystnie na aktywność fal mózgowych i w efekcie prowadzi do obniżenia stresu, poprawienia funkcji kognitywnych i relaksu[51]. Wygląda na to, że warto się trochę ubrudzić.

49 Richard Thompson, *Gardening for health: a regular dose of gardening*, ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6334070/, dostęp 27.04.2023.

50 Naomi Sachs, *Dirt Can Make You Happy*, hortmag.com/featured/dirt-can-make-you-happy, dostęp 27.04.2023.

51 Seon-Ok Kim, Min Ji Kim, Na-Yoon Choi, Jin Hee Kim, Myung Sook Oh, Choong Hwan Lee, Sin-Ae Park, *Psychophysiological and Metabolomics Responses of Adults during Horticultural Activities Using Soil Inoculated with Streptomyces rimosus: A Pilot Study*, ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC9564959/, dostęp 27.04.2023.

III

Światło, wrażenie, metafora. O trudności w opowiadaniu o zjawiskach naturalnych

Szklane kwiaty

> *Jest piękna majowa noc. Z nadzieją patrzymy na ciemność morza, które jest gładkie jak lustro; wokół, coraz to w innym miejscu pojawia się jak błyskawica wiązka światła, jakby otoczona tysiącami iskier, które tworzą jakby skupiska ognia i jasnych punktów świetlnych oraz pozornie odbitych gwiazd. Tuż przed nami wyłania się mała plamka ostrego zielonkawego światła, rośnie coraz większa i większa, aż w końcu staje się jasną, lśniącą tarczą podobną do słońca*.[52]

W szklanych gablotach leżą śliwki, gruszki i brzoskwinie zatrzymane na zawsze w procesie gnicia i porastania pleśnią. Jedyne czego tu brak, to roje brzęczących much i przejmujące, mdlące zapachy towarzyszące procesom rozkładu i psucia. Nie jest to jednak dziwne – całość prezentowanej wystawy to modele ze szkła, wykonane przez Rudolfa Blaschkę na zamówienie władz harvardzkiego Muzeum Botaniki. Na ekspozycji prezentowanych jest około dwudziestu egzemplarzy, a to jedynie ułamek gigantycznej kolekcji szklanych modeli jaka jest w posiadaniu tej instytucji – składa się na nią ponad 4300 sztuk, przedstawiających 780 gatunków roślin. Zestaw owoców w różnych stadiach rozkładu to ostatnia z wielu prac przygotowanych przez artystę w szkle Rudolfa Blaschkę na zamówienie Muzeum.

Podobno wielu zwiedzających Harvard Museum of Natural History wychodząc pyta ze zmieszaniem „Ale gdzie właściwie są te szklane kwiaty?". Trudno chyba o bardziej szczery wyraz podziwu dla precyzji i jakości wykonania modeli. Czy coś może być bardziej prawdziwe niż natura? Postawienie tego pytania to początek szczególnej historii.

W 1853 roku okręt płynący ze Stanów Zjednoczonych do Europy stanął na dwa tygodnie w miejscu, pośrodku oceanu, zatrzymany przez ciszę morską. Na jego pokładzie

---

[52] David Whitehouse, *Blaschkas' Glass Models of Invertebrate Animals (1863–1890)*, cmog.org/article/blaschkas-glass-models-invertebrate-animals-1863-1890, dostęp 7.02.2023, [tłum. własne].

znajdował się Leopold Blaschka, pochodzący z czesko-niemieckiego pogranicza rzemieślnik pracujący w szkle. By zabić czas Leopold wychylał się przez burtę i obserwował morze. To, co dostrzegł, wprawiło go w zachwyt i zapewniło zajęcie na czas przymusowego postoju, a w pewnym sensie i na resztę życia. Pod powierzchnią wody ujrzał niespodziewane bogactwo form i kształtów pod postacią morskich stworzeń. Zachwycił się grą światła i kolorów w półprzezroczystych barwnych ciałach bezkręgowców i oddał się bez pamięci odławianiu ich i studiom rysunkowym. Jednak po powrocie do ojczyzny wrócił do pracy i na jakiś czas zapomniał o niezwykłych stworzeniach, poświęcając się wykonywaniu w swojej pracowni sztucznych oczu, naczyń laboratoryjnych i szklanych ozdób, a czasie wolnym eksperymentów z wykonywaniem kwiatów ze szkła. Te ostatnie zwróciły uwagę bogatego kolekcjonera i amatora botaniki, który z kolei polecił Blaschkę uwadze dyrektora Muezum Historii Naturalnej w Dreźnie. Ten przekonał rzemieślnika, że techniki jakich używa w imitacjach żywych kwiatów będą idealne do wykonywania modeli naukowych.

Przemiany społeczne po Rewolucji Francuskiej sprawiły, że zdobywanie wiedzy stało się bardziej dostępne dla mas, gwałtownie rosła też ilość publicznych muzeów, które nie prezentowały już, jak dawne prywatne muzea, kuriozów, ale służyły celom edukacyjnym. Zapotrzebowanie na szklane modele było więc ogromne, zwłaszcza, że nie każdy okaz fauny lub flory nadawał się do wypchania czy zaprezentowania w słoju z alkoholem. Dotyczyło to choćby morskich bezkręgowców, które szybko traciły kolor i opadały na dno, nie utrzymując swojego naturalnego kształtu. Modele wykonywane przez Leopolda, a wkrótce również jego syna Rudolfa, spotkały się z ogromnym zainteresowaniem, zwłaszcza, gdy po umiarkowanie udanych próbach tworzenia ich na podstawie rysunków w atlasach, rodzinna firma nabyła akwaria i sprowadzała żywe bezkręgowce z Adriatyku, Bałtyku i Morza Północnego. Katalog dostępnych eksponatów był coraz obszerniejszy i obejmował m.in. ukwiały, koralowce, meduzy i morskie mięczaki. Firma zaczęła wysyłać modele w miejsca tak odległe jak Japonia czy Nowa Zelandia.

Jednym z klientów Rudolfa i Leopolda było otwarte w 1858 roku Museum of Comparative Zoology w Harvardzie, które zamówiło 350 morskich organizmów. To właśnie tam George Lincoln Goodale, profesor botaniki Uniwersytetu w Harvardzie po raz pierwszy zobaczył szklane modele i zapragnął zatrudnić wybitnych rzemieślników, by tym razem wykonali obiekty imitujące różne gatunki roślin. Do tej pory kwiaty czy liście prezentowano na dwa sposoby: jako sprasowane i suszone okazy, które traciły w dużej mierze kolor i nie oddawały rzeczywistych form oraz w postaci modeli z wosku lub papier mâche, ale i te nie wydawały się dostatecznie wierne naturze. Naukowiec był do tego stopnia zdeterminowany, że w 1886 roku osobiście stawił się

w drezdeńskiej pracowni, by skłonić Leopolda i Rudolfa do podjęcia się zadania. Rok później podpisany został kontrakt, zgodnie z którym pracownia przez pół roku działała na zlecenie uczelni a przez pozostałe pół realizowała inne zamówienia. Było to jednak trudne do pogodzenia i 1890 roku Uniwersytet stał się jedynym pracodawcą Blaschków. Pierwsza kolekcja szklanych roślin została oficjalnie otwarta dla zwiedzających już w 1893 roku.

Dzięki szczodremu finansowaniu bostońskiej filantropki Mary Lee Ware i jej matki Elisabeth współpraca Blaschków – a po śmierci ojca w 1895 roku samego Rudolfa – trwała prawie pół wieku. Zakończyła się 1936 roku, kiedy w wieku 79 lat artysta podjął decyzję o przejściu na emeryturę. Do tego momentu na zlecenie Uniwersytetu w Harvardzie powstało ponad 4300 modeli, przedstawiających 780 gatunków roślin. Całość nosi wspólną nazwę The Ware Collection of Blaschka Glass Models of Plants, a w jej skład wchodzą mniejsze serie tematyczne takie jak zapylanie kwiatów czy choroby i rozkład owoców – jeden z ostatnich projektów zrealizowanych na zlecenie Muzeum przez Rudolfa Blaschkę i zarazem jego opus magnum.

Odwzorowanie

Można powiedzieć, że w przypadku szklanych modeli kopia okazała się lepsza od oryginału. Potrzebna była jednak uważność i trafność obserwacji, odwaga w eksperymentowaniu i nieortodoksyjne podejście. To one bowiem pozwoliły wykonać coś z materii zupełnie innej niż pierwotnie i w efekcie w pełni oddać prawdziwy wygląd żywych organizmów. Na potrzeby zaprezentowania roślin tak, by mogły pełnić rolę pomocy naukowych, konieczne było opracowanie metody, zgodnie z którą maksymalna możliwa wierność odwzorowania wyglądu poszczególnych gatunków została osiągnięta poprzez użycie tworzywa o całkowicie odmiennych właściwościach, by z kolei dzięki temu umożliwić obiektom trwanie w niezmienionej formie.

Na polu szeroko pojętych sztuk wizualnych podobne zabiegi są nieraz konieczne w daleko większym stopniu. Odwzorowanie 1:1 może i zdaje się na pierwszy rzut oka najbardziej wiernym obrazem, ale często nie dotyka istoty rzeczy i zjawisk, zadowala się jedynie ich fasadą, naskórkiem. Malarstwo hiperrealistów jest (w mojej prywatnej opinii) w przeważającej większości nudne i beznamiętne. Jest tak dalece skupione na doskonałości techniki i samej formie, że gubi się gdzieś treść. Efektowne zabiegi pozostawiają oglądającego w zupełnej obojętności emocjonalnej i intelektualnej. Dalece ciekawsze są formalne zabiegi z przeciwległego końca skali: przypadek i niedosko-

nałość. Paradoksalnie dają one niejednokrotnie dużo większą szansę na uchwycenie esencji spraw, ich istoty.

Przypadek i tajemnica

Zdjęcie pierwsze z pozoru przedstawia po prostu wnętrze wagonu kolejki. Widoczne są dwa siedzenia, jedno skryte w cieniu, drugie jaśniejsze, bardziej oświetlone. O krawędź siedziska obitego wypłowiałą żółtą tkaniną opiera się stopa w czarnym skórzanym bucie. O jej właścicielu nie wiemy wiele więcej, z obuwia wystaje fragment jasnej skarpetki i tu ucina się kadr. A jednak to dopiero pierwsza warstwa fotografii. Drugi rzut oka ukazuje okna, widoczne za siedzeniem i dziwny wzór na podłodze. Trzeci precyzuje: to nie wzór, to odbicie w szybie. Teraz jasne już jest, że cały kadr jest ich pełen. Po chwili zdajemy sobie sprawę, że część informacji zawartych na zdjęciu nie dotyczy w ogóle wnętrza wagonu, dociera do nas obecność szyby, dzielącej fotografowany widok od osoby fotografa. Nie da się przez to jednoznacznie powiedzieć co jest wewnątrz, a co na zewnątrz. Scenę oświetla przytłumione i rozproszone światło słońca, jakby przez warstwę chmur w deszczowym dniu, gdy zaczyna się już przejaśniać. Ze zdjęcia tchnie niezwykły spokój zatrzymanej w bezruchu chwili.

Zdjęcie drugie jest wykonane o innej porze dnia i w zupełnie innej tonacji. Tym razem natychmiast zauważamy, że na pierwszym planie jest szyba, pokryta kroplami deszczu. Jej krawędź ma zastanawiający, wygięty w łuk kształt – można wysnuć przypuszczenie, że to szyba budki telefonicznej. Na drugim planie poruszone postaci, parasole, refleksy świateł samochodów i sygnalizacji ulicznej, migotliwy tumult. W oddali sylwetki budynków, neony, latarnie, znaki drogowe. Tuż przy krawędzi kadru ściśnięte dwa czy trzy samochody. To scena uliczna, z pewnością bardzo hałaśliwa i pełna ruchu. W uchwyconym przez fotografa kadrze ostrość jest przekornie złapana nie na „akcję" a na to, co trwa w bezruchu. Odbicia świateł na pierwszym planie i zamazane kształty przechodniów i parasoli tworzą plamy tak duże, że kompozycja staje się niemal abstrakcyjna. Wrażenie jak podczas oglądania o zmroku ulicznego zgiełku zza tłumiącej wszelkie hałasy szyby cichej kawiarni.

Zdjęcie trzecie przedstawia samochód, przypuszczalnie taksówkę, z kierowcą oraz pasażerem na tylnym siedzeniu. Widzimy tylko niewielki fragment jego twarzy i ramienia skrytych w cieniu oraz dłoń, której dwa palce zahaczone są o skórzany uchwyt przymocowany do bocznej ściany samochodu. Ręka pasażera zasłania prawie całkowicie głowę kierowcy, widoczny jest tylko spoczywający na niej ciemny kaszkiet. Ka-

www.saulleiterfoundation.org

Foot on El, 1954

www.saulleiterfoundation.org

Walk with Soames, 1958

www.saulleiterfoundation.org

Taxi, 1957

roseria błyszczy nasyconymi kolorami – czerwienią, żółcią i czernią. Najjaśniejsze elementy to biały mankiet osoby na tylnym siedzeniu i srebrny detal z boku samochodu. A to wszystko tak naprawdę drugi plan. Na pierwszym widać dwie rozmazane plamy – ciemnogranatową i rdzawoczerwoną – łączące się po skosie oraz drobny jasny blik przy dolnej krawędzi zdjęcia. Na ceglastej plamie domyślić się można kałuży wody, w której odbija się karoseria samochodu – może to, co widzimy, to klapa śmietnika? Soczystość kolorów i widoczna na pierwszym planie woda sugerują, że scena została uchwycona krótko po deszczu. Ale kim są przedstawieni tu ludzie? Gdzie jadą? Jakie obiekty zasłaniają połowę kadru? Fotograf zostawia nas z tymi zagadkami nie do rozwiązania. Znów pośpiech zatrzymany na wieczność i zamieniony w niemal abstrakcyjny obraz.

Autorem zdjęć jest Saul Leiter – amerykański fotograf, urodzony w Pittsburghu, syn badacza Talmudu. Zgodnie z planem ojca miał studiować w szkole rabinicznej, by kontynuować rodową tradycję. Ku wielkiemu niezadowoleniu bliskich, młodego Saula dalece bardziej interesowało jednak malarstwo, więc w 1945 roku porzucił szkołę i w wieku 22 lat, bez żadnego formalnego wykształcenia, znalazł się w Nowym Jorku. Wkrótce poznał tam Richarda Pousette-Darta, malarza tworzącego w nurcie abstrakcjonizmu ekspresyjnego, a ten zaraził go swoją fotograficzną pasją. Już w 1948 roku Leiter zainteresował się fotografią barwną, kojarzoną wówczas niemal jednoznacznie z reklamą i zastosowaniami komercyjnymi i dość pogardliwie traktowaną przez artystów. W latach 50. kilkukrotnie prezentował swoje fotografie szerszej publiczności, między innymi w ramach wystawy *Always the Young Stranger* oraz konferencji *Experimental Photography in Color* w Museum of Modern Art (1957).

Jednak od tego czasu, przez kilkadziesiąt lat, Leiter nie będzie prezentował zdjęć publicznie. Od lat 50. przez ponad dwie dekady pracuje jako fotograf mody dla magazynów takich jak Esquire czy Harpers Bazaar oraz realizując inne komercyjne zlecenia. W tym czasie nadal robi dla przyjemności zdjęcia scen ulicznych, zazwyczaj w kolorze i nierzadko eksperymentując z przeterminowanymi filmami. Wykonuje też czarno-białe portrety znajomych, jak ten przedstawiający fotografkę Diane Arbus, ale podobnie jak kolorowych zdjęć z ulicy, nigdzie ich nie pokazuje. Maluje ponadto niewielkie obrazy w technice akrylu. Wykorzystując jako tła kartoniki, którymi oddziela się szklane butelki w wielopakach, tworzy kameralne impresyjne kompozycje, malowane w środku nocy i paroma pociągnięciami pędzla, gdy obudzony ze snu gotuje w kuchni wodę na kawę. Powstają z czystej potrzeby stworzenia czegoś, z nagłego impulsu. Ich siłą jest intymna skala i poetycka świeżość – kilka szybkich gestów i gotowe. Przypominają mi inspirowane codziennością i scenami z ulicy wiersze poetów związanych ze szkołą nowojorską – Franka O'Hary, Charlesa Reznikoffa czy Williama Charlesa Williamsa:

Nantuckett

Za oknem kwiaty
lawendowe i żółte

zmienione przez białe zasłony –
Zapach czystości –

Słońce późnego popołudnia –
Na szklanej tacy

szklany dzban, kubek
odwrócony do góry dnem, obok niego

klucz – I to
nieskazitelnie białe łóżko[53]

Po serii kłopotów finansowych w latach 80. Leiter zaczyna znów wykonywać odbitki swoich kolorowych fotografii z myślą o sprzedaży. Koniec lat 90. przynosi pewien przełom – w 1997 odbywa się jego wystawa w Howard Greenberg Gallery i potem w 2005 kolejna w tym samym miejscu. Leiter ma wówczas 82 lata. I nagle wszystko niespodziewanie nabiera tempa. W 2006 opublikowana zostaje jego pierwsza monografia – *Early Color* i zaprezentowana pierwsza retrospektywa w Milwaukee Museum od Art. W 2008 roku odbywa się kolejna, tym razem w Europie, w Fondation Henri Cartier–Bresson w Paryżu,. Towarzyszy jej wydanie drugiej książki, w 2009 nowojorska galeria organizuje pierwszą od 30 lat wystawę obrazów Leitera. Kolejne lata przynoszą lawinę wystaw i publikacji, których nie przerywa bynajmniej śmierć fotografa pod koniec 2013 roku.

Świat nadal stara się nadrobić kilkadziesiąt lat zapomnienia. Nie będzie to jednak takie proste. Leiter zostawił po sobie ponad 80 tys. kadrów, pieczołowicie teraz katalogowanych przez Saul Leiter Foundation z siedzibą w byłej pracowni-mieszkaniu artysty. Materiału wystarczy jeszcze na długo.

Leiter to dość tajemnicza postać. Choć był przyjacielem wielu znanych malarzy z krę-

[53] William Charles Williams, *Nantuckett* [w:] *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*, przeł. Piotr Sommer, Karakter 2018, s. 123.

gów szkoły nowojorskiej i fotografów takich jak Robert Frank czy Diane Arbus sam nigdy nie był szczególnie zainteresowany sławą:

> *Aby zbudować karierę i odnieść sukces, trzeba być zdeterminowanym. Trzeba być ambitnym. Zdecydowanie wolę pić kawę, słuchać muzyki i malować wtedy, gdy mam na to ochotę*.[54]

Przechadzki po okolicy (wiele z jego najlepszych zdjęć powstało w bezpośrednim sąsiedztwie domu), obserwowanie wiewiórek w ogrodzie widocznym przez okno od strony podwórza i szukanie momentów spokoju i ukrytego piękna w chaosie nowojorskiej ulicy interesowały go bardziej niż dbanie o własną rozpoznawalność i sukces. W jego wielowarstwowych zdjęciach często kryje się rodzaj zagadki. Używany przez Leitera teleobiektyw o ogniskowej 150 mm powodował efekt zlewania i mieszania się planów, który w zestawieniu z charakterystycznym wykorzystaniem odbić i nieostrości sprawia, że w pierwszym momencie gubimy się w fotografii. I choć odżegnywał się w wywiadach od posiadania jakiejkolwiek sprecyzowanej filozofii artystycznej, to przyznawał również:

> *Lubię, gdy nie jest się pewnym tego, co się widzi. Kiedy nie wiemy, dlaczego fotograf zrobił zdjęcie i kiedy nie wiemy, dlaczego na nie patrzymy, nagle odkrywamy coś, co zaczynamy widzieć. Podoba mi się to zamieszanie*.[55]

Fotografie Leitera są wieloplanowe w obu kierunkach – niejednokrotnie pokazują również to, co za plecami czy nad ramieniem fotografa. Odbywa się to oczywiście za pomocą odbić – jednego z najbardziej charakterystycznych zabiegów w leiterowskiej poetyce. Odbicia, odbicia w odbiciach, szyby, lustra, woda, refleksy światła, rozmycia – to podstawowe rzeczowniki tego języka. A zauważa je Leiter w zupełnej zwyczajności, często w miejscach, na których ktoś inny nie zatrzymałby wzroku: Fotografując, utrwala na zdjęciu rodzaj wizualnej zagadki. Dopiero pełne dociekliwości i uwagi spojrzenie pozwala nam zrozumieć – choć nie zawsze w pełni – na co patrzymy. Ma to zresztą drugorzędne znaczenie, liczy się wrażenie, ulotne piękno, nastrój, wspomnienie przywołane z niepamięci. Jak u Prousta:

---

54 *Photographer Saul Leiter in His Own Words: Believing in the Beauty of Simple Things*, wuwm.com/arts-culture/2016-02-22/photographer-saul-leiter-in-his-own-words-believing-in-the-beauty-of--simple-things#stream, dostęp 12.06.2023, [tłum. własne].

55 Margit Erb, Pauline Vermare, Motoyuki Shibata, *All About Saul Leiter*, Thames & Hudson, London 2018, s. 129, [tłum. własne].

> *(...) wszystko to kłębiło się dokoła niego i śpiewało mu niby dźwięczne klawisze budzące w jego sercu drogie podobieństwa, mgliste wspomnienia, które w upstrzonym nimi obecnym salonie wycinały, obrysowywały meble i dywany, tak jak to robi w piękny dzień słoneczna rama tworząca wycinki światła w powietrzu i, ścigając pewną ideę od poduszki do wazonu, od taboretu do resztek jakiegoś zapachu, od pewnego sposobu oświetlenia do jakiejś przewagi kolorów (...)*[56]

Słoneczny pokój

Jesteśmy światłoreaktywni – zarówno na poziomie fizjologicznym jak i emocjonalnym – zresztą przy bliższym zbadaniu wychodzi na jaw, że te obszary się zazębiają[57]. Proust bardzo trafnie przeczuwa to i opisuje we fragmentach *W poszukiwaniu starconego czasu*, dotyczących wpływu pogody na nastrój, przywoływania wspomnień poprzez powtarzalność zjawisk atmosferycznych, sposobu padania światła czy temperatury. Nie tylko słynna magdalenka przypomina narratorowi ojakimś wydarzeniu z przeszłości, wrażeniu czy emocji. Właściwie wszystko może być pretekstem – kolor, materia, poruszenie firanki, zapach, czyjś głos. Czy możliwe jest jednak by taki impuls również u innej osoby wywołał podobne, jeśli nie identyczne skojarzenia? Jestem gotowa bronić opinii, że jakakolwiek wspólnota doświadczeń to szansa, że tak się stanie, że odbiór będzie podobny.

Twórca trudniący się sztuką zawodowo rzadko działa zakładając, że dzieło będzie oglądane tylko przez niego i najbliższych. Decyduje się na zaprezentowanie efektu szerszemu gronu – są to w dużej mierze ludzie obcy, o odmiennych doświadczeniach czy kapitale kulturowym. Z tego spotkania czy nawet dialogu rodzą się więc nowe interpretacje, nieraz odmienne niż planowane, czasem wręcz sprzeczne z intencją autora. Czy to źle? Rzadko można odpowiedzieć twierdząco, a już zwłaszcza w odniesieniu do sztuki, która ma być nośnikiem raczej doświadczenia niż ściśle określonego tematu. Trudno w takiej sytuacji mówić o porażce, to raczej problem w znalezieniu wspólnego języka. Zwłaszcza opowieść o nastroju, emocji czy przeżyciu – bardziej niż historia, portret czy poglądy autora – mogą się wydawać czymś niemożliwym do przekazania drugiej osobie. Trzeba zarazem przyjąć, że w sztuce – i w ogóle szerzej w komunikacji – właściwie niemożliwe

---

[56] Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. V: *Uwięziona*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 312.

[57] Mark Nathaniel Mead, *Benefits of Sunlight: A Bright Spot for Human Health*, ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2290997/, dostęp 12.06.2023.

jest stworzenie „pełnego obrazu" czegoś. Podobnie nierealne wydaje mi się całkowite porozumienie, fragmentaryczność zatem to jedyna dostępna metoda. Nie da się przekazać komuś swojego bezpośredniego doświadczenia – ale i nasze wspomnienie o nim nie jest przecież tym samym, co samo doświadczenie.

Są jednak środki formalne, które bywają pomocne przy próbie odniesienia się do kategorii takich jak wrażenie czy emocja. Są to przede wszystkim uproszczenie, synteza i redukcja, dotyczące zarówno formy jak i koloru. Zresztą, o ile nie posługujemy się wzmiankowanym już hiperrealizmem, cały proces twórczy jest naznaczony momentami, w których konieczna jest decyzja o przetworzeniu czy pominięciu jakiegoś elementu, bo wzmocnić tym sposobem inny. Tworzenie jest ciągłym wyborem. Są zresztą sytuacje, w których w ogóle nie ma mowy o czymś takim jak odwzorowanie. Im bardziej nieuchwytne zjawisko próbujemy zwizualizować, tym bardziej abstrakcyjny będzie jego wizerunek. Tu znów można zadać pytanie: czy to źle?

Przesuwanie granicy

Ciekawe są abstrakcje, w których da się wyczuć, że pochodzą z rzeczywistości. Oczywiście każda tak naprawdę ma swoje źródło w niej lub jej wyobrażeniu, ale mam tu na myśli sytuację, gdy ślad światła, materii, wrażenia czy formy jest bardziej wyczuwalny niż dajmy na to u Mondriana (choć zapewne nie byłoby *Kompozycji nr III z czerwonym, niebieskim, żółtym i czarnym* z 1929 bez *Szarego drzewa* z 1911).

Jak daleko można się posunąć w zabiegach redukcji i uproszczenia, by nie zatracić znaczenia przedstawianego tematu? Bardzo daleko, co doskonale widać w linearnych rysunkach Schielego czy w wycinankach Matisse'a. Jak blisko abstrakcji można się znaleźć, nie gubiąc łączności z przedstawianym widokiem, zachowując nastrój miejsca, jego światło o charakter? Bardzo blisko – widać to w w akwarelowych pejzażach Giorgia Morandiego zbudowanych z kilku plam czy w pełnym subtelnych tonów malarstwie Mary Potter, gdzie za całą sugestię pejzażu musi wystarczyć spotkanie się kierunków i kolorów, w monotypiach Degasa przedstawiających krajobrazy

Można pójść jeszcze o krok dalej i zadać pytanie: czy żeby o czymś opowiedzieć konieczne jest by to pokazać? Odpowiem tak: prawda formy nie jest tym samym, co prawda odbicia.

https://wallector.com/en/landscape-107416.html

Giorgio Morandi, *Pejzaż*, 1957

www.artnews.com/art-news/reviews/intimate-impressions-momas-edgar-degas-a-strange-new-beauty-is-a-sumptuous-feast-for-the-eyes-6077/

Edgar Degas, *Las w górach*, ok. 1890

www.thompsonsgallery.co.uk/artworks/categories/26/52527-mary-potter-oberacken-1967/

Mary Potter, *Bracken*, 1967

IV

Miejskie utopie. Guerilla gardening i polityczność ogrodu

Zrób sobie raj

Seria widoków niszczejącego blokowiska: wybite szyby, zdewastowane place zabaw, stłuczone latarnie. Następnie długie ujęcie z lotu ptaka na 33 gigantyczne dziesięciopiętrowe budynki i wreszcie finałowa scena: wyburzanie za pomocą ładunków wybuchowych. Chmury pyłu podnoszą się na kilka kondygnacji, a wrażenie potęguje jeszcze niepokojąca muzyka Philipa Glassa. Tak w skrócie wygląda jedno z najbardziej rozpoznawalnych ujęć filmu *Koyaanisqatsi*[58] w reżyserii Godfrey'a Reggio. Bloki, których ostatnie minuty istnienia widzimy, to kompleks mieszkalny Pruitt-Igoe w St. Louis. Zbudowany w drugiej połowie lat 50. już dwie dekady później zostanie zrównany z ziemią, stając się tym samym symbolem porażki programu *urban renewal*[59]. Kompleks miał w założeniu spełniać ideały Międzynarodowego Kongresu Architektury Nowoczesnej CIAM. Jednak maleńkie, fatalnie niedoświetlone mieszkania, ciemne klatki schodowe i niski standard wykonania uczyniły z niego w najlepszym razie karykaturę bloku marsylskiego Le Corbusiera. Już w kilka lat po wybudowaniu kompleks będzie się cieszył się złą sławą, a poziom przestępczości w okolicy raptownie wzrośnie. Pierwsze dwa budynki zostaną wyburzone w 1972 roku, a pozostałe sukcesywnie w kolejnych latach, aż do 1976.

Co sprawiło, że w tak krótkim czasie zaszła tak duża zmiana? W szerszej perspektywie: recesja światowej gospodarki i towarzysząca globalizacji rosnąca konkurencyjność, a w efekcie ekonomiczny upadek i wieloletni kryzys gospodarczy. W bardziej lokalnym ujęciu: będące konsekwencjami owego kryzysu zamykanie zakładów pracy i punktów usługowych, skutkujące z kolei wyludnianiem się całych dzielnic, stopniowym niszczeniem budynków i zjawiskami takimi jak *white flight*, czyli masowa migracja białych obywateli, zwłaszcza z klasy średniej, na tereny podmiejskie.

---

58 Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi*, USA 1982, 87'.

59 *Urban renewal* (z ang. miejska odnowa) to działania mające na celu ulepszenie, a czasem wymianę zabudowy w obszarach miasta, np. poprzez budowę nowych osiedli mieszkaniowych, biur, szkół itp. w celu zwiększenia bądź przywrócenia okolicy atrakcyjności.

Na początku lat 70. Nowy York również dotknęły podobne problemy. Był wówczas miastem brudnym, niebezpiecznym i przygnębiającym. Wiele dzielnic cieszyło się fatalną reputacją, kwitła przestępczość zorganizowana. Filmy ukazujące ten stan rzeczy, takie jak *Taksówkarz*, *Francuski łącznik* czy *Klute* były przez amerykańską widownię i krytyków niejednokrotnie oskarżane o... przesadny realizm. Wielu nowojorczyków niekoniecznie miało ochotę oglądać na ekranie krajobraz miasta, który widywali na co dzień: stosy śmieci piętrzące się na chodnikach, opustoszałe budynki straszące wybitymi szybami, tereny pokryte gruzem pozostałym po wyburzeniach.

W 1973 roku jedna z rozlicznych, pozostałych po wyburzeniu budynku, pustych parceli, położona na rogu ulic Bowery i Houston w dzielnicy Lower East Side wzbudziła zainteresowanie mieszkającej w okolicy malarki Liz Christy. Artystka wystąpiła więc o pozwolenie na dzierżawę terenu od miasta. W oczekiwaniu na odpowiedź na swą petycję, wraz z grupą aktywistów z grupy Green Guerillas zajęła się uprzątaniem terenu ze śmieci i gruzu. Następnie zbudowali podwyższone grządki, wyznaczyli ścieżki i otoczyli działkę siatką. 23 kwietnia 1974 roku Christy uzyskała oficjalną zgodę na dzierżawę terenu za kwotę 1$ miesięcznie. Sześćdziesiąt grządek zapełniono sadzonkami kwiatów, warzyw oraz ziół i zasadzono drzewa. Inicjatywa spotkała się z ogromnym zainteresowaniem i wkrótce miejscy ogrodnicy z Green Guerillas zaczęli prowadzić warsztaty dla chętnych by zorganizować podobny projekt. Równocześnie na eksperymentalnych grządkach testowali gatunki roślin pod kątem odporności na trudne warunki, przeprowadzali wymiany sadzonek, a także działania edukacyjne.

W 1986 roku Liz Christy zmarła w wyniku choroby nowotworowej, a ogród oficjalnie nazwano wówczas jej imieniem. Dziś, dokładnie pół wieku później, najstarszy ogród społeczny w Nowym Yorku nadal istnieje, a od dwóch dekad jest również chroniony prawem i nie zagraża mu już widmo zrównania z ziemią pod inwestycję budowlaną. Ogród jest utrzymywany z wolnych datków i dzięki pracy wolontariuszy, ale odwiedzić może go każdy, jeśli tylko przestrzegać będzie panujących w nim reguł – nie można m.in. zrywać kwiatów ani innych roślin i wkraczać na grządki bez pozwolenia jednego z ogrodników.

Dokładnie dwa lata później niż Christy i w odległości dosłownie kilku przecznic – przy Eldrige Street w miejscu wyburzonego niedawno budynku mieszkalnego – David Lloyd Wilkie, znany szerzej jako Adam Purple, założył ogród, z pomocą swojej partnerki kryjącej się pod pseudonimem Eve. Para postanowiła używać jedynie ręcznych narzędzi, uznając inne metody za kontrrewolucyjne, więc oczyszczenie terenu zajęło im kilka miesięcy, ale wiosną 1975 grunt był już gotowy do siewu. Sercem ogrodu stał się klomb w kształcie symboli jin i jang otoczony koncentrycznie rozchodzącymi się grządkami w formie coraz

większych pierścieni. Stopniowo, wraz z wyburzeniami bloków położonych na sąsiednich parcelach, Purple dodawał kolejne i kolejne kręgi, tak że w 1986 ogród zajmował obszar 14 arów. Ten gigantyczny projekt w momencie swojego największego rozkwitu obejmował prawie pięćdziesiąt drzew, grządki kwiatowe oraz uprawy rozmaitych warzyw i owoców, takich jak ogórki, kukurydza, pomidory czy truskawki. Odziany w fiolety i – z powodu długiej siwej brody – już w wieku 50 lat wyglądający jak biblijny prorok, Purple wytrwale nawoził grządki końskim obornikiem przywożonym na rowerze z oddalonego o kilka kilometrów Central Parku, pielił chwasty i sadził kolejne rośliny. Jego entuzjazm zdawał się niewyczerpany i przez dziesięć lat z werwą pracował nad ciągłym rozwijaniem projektu.

Motywacją do stworzenia ogrodu był dla Purple'a całkowity brak zainteresowania opuszczonym terenem ze strony miasta i chęć odzyskania go w jakiś sposób dla lokalnej społeczności. Podobno ostatecznym impulsem, by coś zrobić stał się widok dwójki dzieci bawiących się na stertach gruzu i śmieci – otoczenia skrajnie odmiennego niż wiejskie tereny, na jakich wychował się on sam. Trzeba zaznaczyć, że Purple nie realizował ogrodniczego mega-projektu samodzielnie. Od początku pomagali mu znajomi, a później także i obce osoby – okoliczni mieszkańcy w różnym wieku. Na zdjęciach dokumentujących losy ogrodu[60] widać małe dzieci, emerytów, pary i całe rodziny. Zgodnie z intencją założyciela Garden of Eden stał się tętniącym życiem centrum lokalnej społeczności, gdzie można było przyjść i popracować albo odpocząć. Żeby w pełni zrozumieć jak ważna była to inicjatywa, warto sobie zdać sprawę jak bardzo nieprzyjaznym miejscem do życia było wówczas wiele dzielnic Nowego Yorku. Wystarczy wyszukać hasło „New York urban decay" i przejrzeć wyniki w kategorii zdjęcia – całe kwartały wyglądały jak krajobraz zbombardowanego miasta i były pozbawione jakiejkolwiek zieleni.

W naturze, a tym bardziej w przestrzeni miejskiej, nic nie trwa wiecznie. 8 stycznia 1986 roku, w niespełna 75 minut, dzieło wielu lat pracy Adama Purple zostało zrównane z ziemią za pomocą gigantycznego walca. Wydarzenie to, zapowiadane już od dwóch lat, poprzedziły protesty aktywistów, m.in. wystawa, na której przedstawiono projekty alternatywnego zagospodarowania przestrzeni i uwzględniające ocalenie ogrodu. Okazały się one całkowicie bezskuteczne. Przyjaciel artysty-ogrodnika, George Bliss, upamiętnił istnienie ogrodu malując ślady stóp na trasie z różnych punktów na Lower East Side do miejsca, gdzie znajdował się Garden of Eden.

Czy uznać należy, że wysiłek Adama Purple poszedł na marne, że nie warto było go podejmować? Podobnie jak w przypadku każdego innego kreatywnego działania także i tu

[60] *Adam Purple and The Garden of Eden*, vimeo.com/29275235, dostęp 17.02.2023.

www.lizchristygarden.us

Liz Christy w ogrodzie Green Guerillas

© Harvey Wang

Garden of Eden przy Eldrige Street

sam proces powstawania projektu-ogrodu wydaje się istotnym, a nawet integralnym elementem przedsięwzięcia. Przypuszczam, że po pierwszych emocjach, jakimi zapewne były wściekłość i bezsilność wobec okrutnej logiki rozwoju i zysku rządzącej organizmem miasta, Purple był skłonny przyznać, że mimo wszystko było warto – zielony teren istniał przecież i służył społeczności przez ponad dekadę. I jak popiół może być nawozem, tak i projekt rajskiego ogrodu, niemal dosłownie obróconego w pył, zainspirował kolejne inicjatywy, a także szerszą dyskusję o polityce miasta względem tego rodzaju przestrzeni.

Adam Purple zmarł w wieku 84 lat. Wiele osób zapamiętało go jako zapalonego cyklistę, miejskiego aktywistę i dość ekscentryczną, ale wzbudzającą sympatię postać. Doceniając jego działania jako ważny wkład w ruch miejskiego ogrodnictwa nie można jednak nie napisać o tym, że w życiu prywatnym Adam Purple był złym człowiekiem, który dopuścił się niewybaczalnych czynów wobec swoich najbliższych. Wkrótce po jego śmierci najpierw jedna, a następnie druga z jego córek (łącznie miał co najmniej czworo dzieci biologicznych z trzema różnymi kobietami oraz dwoje przybranych) opowiedziała w liście do magazynu *The Villager* o wieloletnim molestowaniu seksualnym oraz ogromnej liczbie innych nadużyć jakich dopuszczał się Purple w stosunku do czwórki swoich najstarszych dzieci w czasie, gdy wraz z drugą żoną mieszkali w Australii[61]. Sąd odebrał Purple'owi prawa rodzicielskie, a bo odbyciu kary więzienia wyjechał do USA i na wiele lat stracił kontakt z rodziną. Jego późniejsze listy do córek, upublicznione na ich prośbę przez magazyn, ukazują go jako osobę o poważnych problemach psychicznych i zaburzonych osądach moralnych. Opowiadając zatem historię człowieka, który bezinteresownie zbudował dla lokalnej społeczności wspaniały ogród nie wolno zapominać, że był on zarazem sprawcą wielkiej krzywdy innych.

Miasto jako pole walki

Założona w 1970 przez Liz Christy, Amosa Taylora i Martina Gallenta grupa Green Guerillas nie tylko pomogła zaistnieć ogrodowi przy Bower Street, ale dała nazwę całemu ruchowi *guerrilla gardening*, czyli ogrodniczej partyzantki. Ta forma oddolnego aktywizmu miejskiego zrodziła się na gruncie sprzeciwu wobec polityki miasta i chęci zadbania o najbliższe otoczenie. Źródła frustracji były prozaiczne: w zamieszkiwanej przez przyszłych aktywistów okolicy w ogóle nie wywożono śmieci, chodniki były po-

[61] *The dark side of Purple*, web.archive.org/web/20220129041830/https://www.amny.com/news/the-dark-side-of-purple/, dostęp 17.02.2023.

kryte potłuczonym szkłem, a miejskie władze w ogóle nie dbały o wygląd dzielnicy. Za cel postawili sobie sprawienie, by najbliższy teren stał się bardziej przyjazny. Zaczęli od niewielkich akcji: zorganizowania sąsiedzkiej wyprzedaży, która pozwoliła pokryć koszt zakupu drzew, posadzonych następnie na kilku ulicach (część z nich rośnie tam zresztą do dzisiaj), rozrzucania na opuszczonych parcelach tzw. bomb nasiennych, czyli kulek ulepionych z gliny, nasion i ziemi oraz wysiewania słoneczników w miejscach publicznych. Później Christy zainteresowała resztę grupy założeniem ogrodu – wspomina jedna z członkiń grupy Susan Hesse[62].

Wczesne formy aktywności Green Guerillas to modelowe formy sprzeciwu społecznego, działania poza systemem i w obszarach w ogóle nie uregulowanych przez prawo. Członkowie grupy manifestowali sprzeciw wobec bezczynności władz poprzez wzięcie spraw w swoje ręce. Polityczność, podobnie jak element wspólnotowości jest jednym z filarów *guerilla gardeningu*. Ruch wyrasta na niezadowoleniu przekutym w sprawczość. Na przełomie lat 60. i 70. w USA pojawiało się bardzo wiele podobnych inicjatyw, będących bezpośrednią odpowiedzią na zjawisko *urban decay*.

Te oddolne ruchy zyskały w latach 70. nową wspólną nazwę, ale podobne działania można wyśledzić już wiele wieków wcześniej. Powody ich pojawiania się były zawsze podobne: władze lub społeczeństwa przestają traktować ziemię jak dobro wspólne, zawłaszczają ją, a często wręcz odbierają prawowitym właścicielom. W ten sposób zachowywali się kolonizatorzy w Afryce, pozbawiając rdzenną ludność dostępu do pól uprawnych lub odbierając im ziemię i dzierżawiąc następnie za bardzo wysoką cenę. Analogiczną sytuację wytwarzali i polscy szlachcice, zabraniając chłopom pańszczyźnianym uprawy własnego pola. Zawsze jednak znaleźli się buntownicy, gotowi potajemnie siać zboże w środku lasu albo na terenach niczyich.

Dynie i chwasty

Współcześnie także w Polsce można zaobserwować renesans zielonych ruchów miejskich, o różnym charakterze, skali i stopniu zorganizowania. Jednym z najprężniej działających jest założona przez Witolda Szwedkowskiego Miejska Partyzantka Ogrodnicza. Od 2017 organizuje m.in. Światowy Dzień Siania Dyni w Miejscach Publicznych (wydarzenie ma

[62] Archiwalna wersja strony Liz Christy Garden, web.archive.org/web/20080512161206/http://www.lizchristygarden.org/lcbh_files/hesse.html, dostęp 15.06.2023.

miejsce 16 maja). Co roku włącza się w nie coraz więcej partnerów, takich jak biblioteki czy domy kultury, organizujące akcje informacyjne i pośredniczące w rozdawaniu nasion darowanych przez producentów. Inną ważną gałęzią działalności Partyzantki jest nagłaśnianie i krytyka przypadków przesadnego koszenia miejskich trawników, nieuzasadnionej wycinki drzew w miejscach publicznych czy betonowania rynków miast. Jak mówi Szwedkowski:

> *Miejska partyzantka ogrodnicza to obywatelska odpowiedzialność za zieleń w przestrzeni publicznej, przemyślane zadrzewianie i ukwiecanie otoczenia, by nam – mieszkańcom miast – było lepiej.*[63]

Działania aktywistów zajmujących się ogrodniczą partyzantką podzielić można na dwie kategorie. Pierwsza związana jest z bezpośrednim działaniem i oznacza angażowanie się w akcje takie jak obsadzanie zaniedbanych miejskich donic, tworzenie i rozrzucanie bomb nasiennych, podlewanie okolicznej zieleni w czasie suszy, sadzenie drzew, odchwaszczanie terenów zielonych, zakładanie ogródków przyblokowych czy sianie roślin miododajnych, pomagających chronić populację pszczół. To ostatnie łączy się zarazem z drugą kategorią jaką jest edukacja na temat potrzeby zwiększania bioróżnorodności, stosowania gatunków lokalnych i unikania inwazyjnych czy konieczności zapewnienia owadom zapylającym odpowiedniego środowiska.

Spektrum działań jest bardzo szerokie – na jednym jego końcu można umieścić spontaniczne inicjatywy jak wysianie na pobliskim kawałku niezagospodarowanej ziemi łąki kwietnej, a na drugim duże i długofalowe projekty, przykładowo zakładanie ogrodów społecznych, takich jak warszawska Motyka i Słońce czy krakowski Ogród Społeczny Salwator. Szwedkowski podkreśla jednak, że edukacja jest równie ważna jak entuzjazm i chęć działania, bo nieprzemyślana ingerencja w lokalny ekosystem może mieć nieprzewidziane konsekwencje. Podstawą powinno być myślenie w duchu permakultury, czyli takiego dbania o otoczenie, by uwzględniać wszystkie żyjące w nim istoty – ludzi, zwierzęta i rośliny – i stymulować ich różnorodność i zdolność do regeneracji, jednocześnie mając na uwadze stabilność ekosystemu i warunki lokalne. Permakultura z założenia zachęca do obserwowania występujących w naturze wzorców i tego jak działają oraz do elastyczności, wynikającej z analizy poczynionych spostrzeżeń[64].

---

[63] Marta Anna Zabłocka rozmawia z Witoldem Szwedkowskim, *Bierz łopatę i kop!*, przekroj.pl/spoleczenstwo/bierz-lopate-i-kop-marta-anna-zablocka, dostęp 15.06.2023.

[64] Wojciech Górny, *Jak zaplanować ogród permakulturowy*, bujnawarszawa.pl/ogrod-permakulturowy/, dostęp 15.06.2023.

Aktywność ogrodniczej partyzantki ma szereg pozytywnych skutków. Oprócz najbardziej oczywistego, jakim jest zazielenienie danego obszaru miasta, warto wymienić wspólnotowy i edukacyjny aspekt działań oraz to, że bywają one bezpośrednim źródłem zmiany na poziomie samorządowym. Doskonałym przykładem są krakowskie Błonia, jeszcze kilka lat temu koszone tak często, że przez większość czasu wyglądały jak ściernisko a nie miejska łąka. Dziś pozwala się trawie i kwiatom odrosnąć, a korzyści z tego faktu czerpią zarówno mieszkańcy jak i dzikie zwierzęta.

Aktywizm z nurtu *guerilla gardening* nie jest ustrukturyzowany – są oczywiście wydarzenia i konferencje dające szansę na wymianę myśli, ale nie istnieje żadna ustalona hierarchia. Idee miejskiej partyzantki ogrodniczej rozprzestrzeniają się jak chwasty i to jest ich zaletą. Z jednej bowiem strony trudniej może momentami dotrzeć do rządzących, a z drugiej w miejscu grupy, która przestała aktywnie działać pojawi się z pewnością inna, bo chwasty to synonim nie tylko niehierarchicznej struktury, ale i uporu.

Ogród jako projekt artystyczny

Jednymi z istotnych zagadnień w kontekście miejskiego ogrodnictwa i aktywizmu spod znaku ubrudzonych ziemią rąk są lokalność i zwyczajność. Zielona rewolucja jest nierozłącznie związana z szerszą, globalną dyskusją o katastrofie klimatycznej i konieczności zmiany, równocześnie, żeby działania oddolne przyniosły pożądany efekt, muszą uwzględniać warunki panujące na danym terenie. Rodzime gatunki roślin bywają, ze względu na ekspansję przywleczonych odmian inwazyjnych, zagrożone wyginięciem, co prowadzi do zmniejszenia bioróżnorodności i zachwiania równowagi naturalnego ekosystemu. Warto je wybierać również dlatego, że lepiej niż gatunki obce radzą sobie z panującymi warunkami klimatycznymi i stanowią bazę pokarmową dla lokalnych odmian owadów zapylających. Na drzewie z obcego gatunku zamieszkuje zaledwie 10% liczby organizmów rezydujących na drzewie rodzimym[65].

W tym właśnie duchu – poszanowania i zrozumienia lokalnego kontekstu – działa urodzona w Dąbrowie Górniczej artystka multidiscyplinarna Diana Lelonek. Jej pochodzenie jest nie bez znaczenia – okolice w jakich się wychowała i dorastała to tereny bardzo zmienione przez zakłady przemysłowe (m.in. dwie huty stali, koksownię, czy nieistnie-

[65] Maria Sikorska, *Ogród przyjazny naturze*, agronomist.pl/artykuly/ogrod-przyjazny-naturze, dostęp 15.06.2023.

jące już kopalnie piasku). Wysiane na terenach pokopalnianych lasy, sztuczne jeziora, Pustynia Błędowska – to wszystko efekty aktywności człowieka. Refleksja o działalności naszego gatunku i jej długofalowych skutkach jest niemal zawsze obecna w pracach Lelonek.

W 2013 roku w Cieszynie wyburzono dworzec PKS. Jednak w wyniku konfliktu inwestora z władzami miasta przez szereg lat działka pozostawała nieużytkiem i z czasem kompletnie pokryły ją rośliny – miejsce opuszczone przez ludzi zamieniło się w bujny ekosystem. W ramach akcji *Rozkwit* (2016) Lelonek przeniosła część z roślin do betonowych donic w centrum miasta. Tym gestem chciała zwrócić uwagę mieszkańców na to, co stało się z publiczną przestrzenią po sprzedaniu jej prywatnemu inwestorowi. Równoległy wątek dynamicznego odzyskiwania przez naturę opuszczonego przez ludzi terenu może być traktowany jako metafora rozsadzania zastanych systemów i porządków. W sile roślin tkwi pokrzepiająca wola przetrwania i upór.

Rokitnikowa Hałda, projekt z 2018 roku zbudowany jest wokół rokitnika – jednej z niewielu roślin, które świetnie się przyjęły na wyjałowionych obszarach jakie są efektem ubocznym działalności wielkopolskich kopalni odkrywkowych. W ramach rekultywacji terenu jest on nasadzany na zdegradowanych terenach, łatwo się przyjmuje i szybko rozrasta. W ramach *Rokitnikowej Hałdy* Lelonek zaproponowała uczynienie z tego krzewu nowego symbolu regionu i wykorzystanie na potrzeby zmiany wizerunku Konina i okolic oraz przeorientowania ich na turystykę – widmo przebranżowienia jest bliskie, bo złoża węgla wyczerpią się w ciągu najbliższych 30 lat. Owoce rokitnika, bogate w witaminę C i antyoksydanty można przerabiać na dżemy i soki, czyniąc z nich interesujące lokalne i zarazem ekologiczne produkty. Wizja jest oczywiście dość utopijna, ale ciekawe są stawiane przez artystkę pytania o przyszłość przemysłowych regionów po wyczerpaniu się złóż czy zamknięciu zakładów, zwłaszcza, że na wielu obszarach zmiany w środowisku są nieraz tak poważne, że krajobraz i ekosystem być może nigdy już nie powróci do dawnego stanu.

Kolejny projekt Lelonek, *Instytut Dla Żywych Rzeczy* (2019) jest długofalowym działaniem zorganizowanym we współpracy z Ogrodem Botanicznym w Poznaniu. Artystka zbiera w lesie, po czym przenosi do jednej z ogrodowych szklarni, porzucone przez ludzi przedmioty, które zostały zasiedlone przez rozmaite organizmy – mchy, porosty czy grzyby. Celem jest zwrócenie uwagi na rośliny pionierskie, które rosną na terenach postindustrialnych i które można uznać za rośliny przyszłości, ze względu na ich doskonałe umiejętności przystosowywania się do nowych warunków życia. Lelonek zaproponowała stworzenie w Ogrodzie działu „post-naturalnego" na potrzeby ich badania. Niektóre z okazów zawędrowały również do przestrzeni galeryjnych, m.in. w ramach wystawy *Bezludzka ziemia* w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie (2019).

© Diana Lelonek, www.dianalelonek.com

Diana Lelonek, *Rozkwit*, 2016

© Diana Lelonek, www.dianalelonek.com

Diana Lelonek, *Instytut Dla Żywych Rzeczy*, 2019

Ciekawa jest zdolność natury do przystosowania się i zagarniania porzuconych przez człowieka obszarów. Pojawia się jednak pytanie czy wydarcie ich z dotychczasowego środowiska w krótkim czasie nie sprawia, że słowo „żywych" pozostaje tylko pustym pojęciem? W krytycznym tekście poruszającym na łamach dwutygodnika temat spotkania świata biologii i sztuki botaniczka i pisarka Urszula Zajączkowska zauważa:

> *Na wystawie Lelonek w Centrum Sztuki Współczesnej w gablotach tkwiły suche jak wiór mchy – to rośliny poikilohydryczne, czyli czerpiące wodę z atmosfery. Nie mają korzeni ani systemu transportu wody – są jak czuły naskórek runa lasu. (...) Gdzie tu podziała się idea współodczuwania i równości bytów?*[66]

Słowa krytyki zdają się tu słuszne. A jednak Zajączkowska doczekała się odpowiedzi na zadanie pytanie, choć nie bezpośrednio od artystki. W tekście polemicznym Stanisław Łubieński, reporter, eseista i zarazem znajomy Lelonek, zamieścił sprostowanie, wyjaśniając, że część mchów została już znaleziona martwa, a te żywe były w galerii nawadniane z użyciem specjalnego systemu, ponadto:

> *„Center for the Living Things" na co dzień żyje w Ogrodzie Botanicznym w Poznaniu, ekspozycje w galeriach to raczej równoległa i chyba mniej istotna część projektu. Nie chodzi wyłącznie o wzbudzanie pustego, estetycznego wrażenia splotami struktur roślinnych i polimerowych włókien. Życie roślin wbrew temu, co wynika z tekstu Zajączkowskiej, jest dla Lelonek istotne, ważny jest proces i zachowanie czynności życiowych.*[67]

Cieszy mnie powyższa polemika, zwłaszcza, że wiele z krytykowanych przez Zajączkowską działań artystów zdaje się poruszać tematy szeroko pojętej ekologii czy bioartu tylko i wyłącznie przez wzgląd na aktualnie panujące trendy. Płytkość refleksji o naturze czy wykorzystywanie roślin jako formy, bez zastanowienia nad konsekwencjami, przywodzą na myśl inny problem obecny w rozmowie o istotach innych niż ludzkie, a mianowicie ich infantylizację i usilną antropomorfizację. Wygląda na to, że świat kultury musi się jeszcze sporo nauczyć i prawdopodobnie konieczne jest w tym celu wyjście w teren i rozmowa z praktykami. Lelonek udaje się uniknąć wielu błędów właśnie dzięki temu, że równolegle do praktyki artystycznej zajmuje się także aktywizmem.

---

66 Urszula Zajączkowska, *Martwa natura*, dwutygodnik.com/artykul/8299-martwa-natura.html, dostęp 15.06.2023.

67 Stanisław Łubieński, *Przewinienia*, dwutygodnik.com/artykul/8333-przewinienia.html, dostęp 15.06.2023.

V

Władza a moc. O postrzeganiu pracy, oddawaniu kontroli i pięknie porażki

Z książki Joanny Kuciel-Frydryszak *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*, poruszającej temat losów wiejskich kobiet żyjących w Polsce w początkach ubiegłego wieku, wyłania się wyjątkowo przygnębiający obraz ich egzystencji. Prymitywne warunki bytowe, praca ponad siły, analfabetyzm, głód i bieda to stale powracające wątki. Tym bardziej zaskakuje, opisane w książce kilkukrotnie, zakładanie przez bohaterki przydomowych ogródków kwiatowych. Nie służyły zyskowi, a wymagały przecież pewnego nakładu pracy, której i bez tego było dość. Jednak właśnie w tym kontekście pojawiają się określenia takie jak „największa radość" i „największa miłość". Trend zakładania wiejskich ogródków pojawił się ledwie sto lat temu[68], ale za to bardzo szybko się rozprzestrzenił. Wynikałoby z tego, że jest praca–obowiązek i drugi jej rodzaj, paradoksalnie przynoszący wytchnienie.

Poza czasem

Im dłużej przyglądam się tematowi ogrodów, tym bardziej utwierdzam się w przekonaniu, że to, czym ogród jest w swej najgłębszej istocie nie zmieniło się od samego początku jego istnienia, a więc mniej więcej od czasów, gdy ludzie postanowili zatrzymać się w swojej wędrówce i wybrać kawałek ziemi, na którym osiądą na stałe i zbudują dom. Natomiast zewnętrzny wygląd i kształt to już zupełnie inna sprawa. Średniowieczny ogród to przede wszystkim ogród uprawiany przy klasztorach, zorientowany na katalogowane roślin[69] albo na uprawę gatunków przydatnych w medycynie[70]. W późnym renesansie pojawiają

68 Joanna Kuciel-Frydryszak, *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2023, s. 350.

69 *Hortus catalogi* – ogród traktowany jako model wszechświata, gdzie podejmowano próbę zgromadzenia wszystkich znanych gatunków roślin.

70 *Hortus medicus* – ogród, w którym uprawiano rośliny lecznicze.

się przypałacowe założenia ogrodowe monstrualnych rozmiarów i na długo przesuwają rolę ogrodu w zupełnie inne obszary. Odtąd przez kilka stuleci będzie on służył przede wszystkim manifestacji statusu i bogactwa, a co za tym idzie władzy. Pomoże w tym monumentalna skala ówczesnych realizacji, ale także: inwestycje w dzieła sztuki, dekoracje i budowle umieszczane w ich przestrzeni, egzotyczne czy szczególnie rzadkie rośliny. Sposobem na pokazanie dominacji nad naturą będą również rozmaite działania mające na celu jej poskromienie i ujarzmienie, od starannego przycinania trawnikow i żywopłotów po sztuczne wodospady i strumienie oraz skomplikowane systemy nawadniania.

Jednak czy władza nad naturą nie jest w rzeczywistości czymś złudnym? Wystarczy kilka tygodni bez stałego nadzoru i kształt ogrodu zmienia się, a po paru latach miejsce staje się całkiem zdziczałe. Ogrody renesansowe czy barokowe są piękne i spektakularne, ale cechuje je jednocześnie rodzaj dystansu, chłodnej kalkulacji. Poza tym przecież nie są bynajmniej efektem pracy tych, którzy chcieli zademonstrować swój status i bogactwo. Imponujący wygląd zawdzięczają w przeważającej mierze ciężkiej fizycznej pracy rzeszy zatrudnionych ogrodników, nieraz bezimiennych. Im dłużej wpatrujemy się w krzewy przycięte w stożki i prostopadłościany, tym silniej nasuwa się pytanie: czy działania tak bardzo wbrew naturze mają jakiś sens ponad chęć udowodnienia – w dodatku cudzymi rękoma – że ma się nad nią kontrolę?

W języku polskim słowo władza ma dość wąskie znaczenie, a zestaw skojarzeń z tym pojęciem mieści się zasadniczo wewnątrz triady dominacja – kontrola – pieniądz i są to pojęcia o wydźwięku zdecydowanie negatywnym. Nieco inaczej jest w angielskim, gdzie słowo *power* oznacza nie tylko władzę, ale również to, co należałoby przetłumaczyć jako moc lub siłę. Właśnie to drugie znaczenie słowa *power* wydaje mi się w odniesieniu do ogrodu dużo ciekawsze. Implikuje ono pewien zakres sprawczości, którą w ogrodzie realizować możemy poprzez pracę. I tu znów pojawia się pojęcie, które dla wielu zatraciło swoje pozytywne konotacje, stając się synonimem opresji, wyzysku i tematu postrzeganego w negatywnym świetle. Praca nieraz nie tylko nie daje satysfakcji, ale jawi się wręcz jako pozbawiona głębszego sensu. Kojarzy się z jednej strony z wyczerpującą aktywnością zawodową, wykonywaną ze względu na ekonomiczną konieczność i pochłaniającą ogromną ilość czasu, a z drugiej z obowiązkami domowymi. Również ten obszar życia, który mało kto uważa za przyjemny, najczęściej postrzegany jest jako zestaw przykrych powinności. Niewątpliwie ma w tym swój udział utarty porządek patriarchatu, który z góry przewiduje role społeczne w kontekście tego zagadnienia i wartościuje go w jednoznaczny sposób. bell hooks, amerykańska pisarka i działaczka feministyczna zauważa:

> *Ucząc się wykonywania prac domowych, dzieci i dorośli podejmują odpowiedzialność za porządkowanie materialnej rzeczywistości wokół siebie. Uczą się cenić*

> *to, co ich otacza i o to dbać. Ponieważ tak wielu chłopców w ogóle nie uczy się prac domowych, gdy dorastają, są kompletnie pozbawieni szacunku dla otoczenia i często brakuje im umiejętności dbania o siebie i dom. W domu pozwalano im na kultywowanie niepotrzebnej zależności od kobiet i skutek jest taki, że czasami nie potrafią rozwinąć zdrowego poczucia autonomii. Dziewczynki, choć są zazwyczaj zmuszane do wykonywania prac domowych, są też uczone, by postrzegać je jako poniżające i pozbawione znaczenia. Takie nastawienie sprawia, że nie znoszą prac domowych, pozbawiając się jednocześnie osobistej satysfakcji, którą mogłyby odczuwać, wykonując te niezbędne przecież prace.*[71]

Zatem dla jednej grupy – kobiet i dziewczynek – prace domowe kojarzą się z przykrym obowiązkiem, w dodatku bezpośrednią emanacją opresyjnego patriarchalnego systemu, natomiast dla drugiej – mężczyzn i chłopców – są nieraz czymś przezroczystym, niezauważalnym, a co za tym idzie w ogóle nie docenianym. W świetle powyższych gorzkich konstatacji i skali przepracowania we współczesnym świecie trudno się dziwić negatywnemu stosunkowi do pracy w ogóle:

> *Kobiety, podobnie jak inne wyzyskiwane i uciskane grupy w naszym społeczeństwie, często mają negatywne nastawienie do pracy w ogóle, a szczególnie do pracy, którą same wykonują. Skłonne są zaniżać wartość własnej pracy, ponieważ zostały nauczone oceniania jej znaczenia wyłącznie w kategoriach wartości wymiennej. Niska płaca lub zgoła brak jakiegokolwiek wynagrodzenia jest postrzegany jako osobista porażka, brak sukcesu, przejaw niższości.*[72]

Jakie hooks widzi wyjście z tej sytuacji? Za kluczowe uważa przewartościowanie myślenia o pojęciu pracy. Uważa, że docenianie własnej pracy przez kobiety bez oglądania się na zewnętrzne potwierdzenie jej wartości, zwłaszcza przez mężczyzn (czy szerzej: osoby będące u władzy), może być manifestacją sprawczości i oporu. Dostrzeganie pozytywnego wymiaru własnej pracy – niezależnie od tego jak i czy jest opłacana –widzi jako o wiele bardziej istotne niż kwestię czy mężczyźni docenią wartość pracy kobiet. Poczucie siły i mocy musi płynąć z wnętrza, nie jest czymś, co może nam zostać ofiarowane. Oczywiście również wzajemne wsparcie i solidarność kobiet i innych mniejszości to ważne aspekty w dążeniu do lepszego świata, ale zmiana powinna się zaczynać w nas samych.

---

[71] bell hooks, *Teoria feministyczna*, przeł. Ewa Majewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2022, s. 172.

[72] bell hooks, dz.cyt., s. 173.

W poprzek wszystkiego

Bycie w ogrodzie i uprawianie ogrodu to dwie całkowicie odmienne sytuacje, o czym doskonale wie każdy, kto choć jedno popołudnie spędził na pieleniu grządek, grabieniu liści albo walce wręcz z mszycami. Jak pisze krytyczka literacka Olga Wróbel w felietonie dla dwutygodnika:

> *Podstawową kategorią bycia na działkach nie jest relaks. Na działce się pracuje.*[73]

Złudzenie działki jako miejsca, gdzie się odpoczywa, zajada owoce i leży w hamaku z książką, pryska w momencie wejścia w posiadanie własnego ogrodu działkowego (czy jakiegokolwiek innego), niezależnie od tego, czy metodą jest kupno, dzierżawa czy zaopiekowanie się przestrzenią wspólną, taką jak ogród podwórkowy. Wróbel nie jest w ogrodnictwie nowicjuszką, w felietonie opisuje zresztą przemianę jakiej podlegało – i w domyśle nadal podlega – jej podejście do własnego kawałka ziemi. Przyswoiła już szczególny język kontaktu z własnym ogrodem, na który składają się hasła takie jak *Dobre rady innych*, *Chwasty* czy *Niespodzianki*. A jednak, mimo iż nie ukrywa, że praca na działce jest ciężka i w pewnym sensie nigdy się nie kończy, podkreśla: ogród uczy.

Nie jest to nauka prosta, nie jest też bezbolesna. Nie przystaje zupełnie do współczesności: natychmiastowej gratyfikacji, załatwiania spraw bez wychodzenia z domu, dostępnych na zawołanie usług *on demand*[74]. Chciałoby się widzieć efekty pracy od razu? Nic z tego. Ogród, jak cała natura, ma swój własny rytm, należy się mu poddać, zwolnić tempo. Ogród uczy więc cierpliwości. Marzyło się o takich czy innych kwiatach lub owocach, ale zjawiła się susza, deszcze, ślimaki? Cóż, może w przyszłym roku. Ogród uczy akceptacji porażki. Miało się ambitne plany by w tym roku zasiać astry, wyremontować domek, zrobić nowe podpory dla róż? Niestety, brakło czasu. Ogród uczy wyrozumiałości. I jest to przede wszystkim **wyrozumiałość wobec siebie**. Wchodzimy do ogrodu niecierpliwi, ze sztywnym planem i zestawem ambicji, na które niekoniecznie możemy przeznaczyć tyle energii czy czasu, ile w rzeczywistości wymagają. I tu zaczyna się przemiana. Nie odbywa się w dzień czy tydzień, czasem trwa długo. Jest jednak spora szansa, że pewnego dnia wyjdziemy z ogrodu jako cierpliwsza, bardziej wyrozumiała i pełna akceptacji dla własnych oraz cudzych porażek i niedosko-

[73] Olga Wróbel, *Adorowanie geosminy*, dwutygodnik.com/artykul/9160-adorowanie-geosminy.html, dostęp 18.06.2023.

[74] *On demand* – z ang. na żądanie.

nałości osoba. Obserwacja cyrkularności procesów, wzrostu i zamierania, pozwala też zrozumieć, że dla każdego jest czas pracy i czas odpoczynku.

Gdy przyswoimy już te trzy lekcje, mamy szansę stać się osobami gotowymi, by docenić własną pracę. Praca dla siebie może być wartością samą w sobie, a ponadto formą odpoczynku. Ogród nie nagradza zachłannych i niecierpliwych, czasem trzeba poczekać tygodnie, miesiące czy nawet lata. Doraźnie wystarczy spokój płynący z repetytywnego charakteru pracy, jej mantryczność, oraz pozytywny wpływ kontaktu z naturą na psychikę. Warto nauczyć się doceniać spokój płynący z powtarzalnych czynności i zjawisk. Nagrodą jest samo bycie w procesie, przyjemność ze sprawczości, ze zrobienia czegoś własnymi rękami, a czasem z oddania kontroli, bo dobre ogrodnictwo, to ogrodnictwo w zgodzie z naturą, a nie przeciwko niej.

> *Ogród jest terenem nieustannej negocjacji. Pozostawienie jego choćby małego wycinka przyrodzie doskonale sprawdza się jako ćwiczenie z robienia kroku wstecz na rzecz innych istot, z odstępowania od naszych ludzkich chęci i wyobrażeń dla dobra przyrody. Potrzebujemy takich działań w skali makro, warto zacząć od praktykowania w mikro.*[75]

Najważniejsze jest dziś

> *Trzeba pożegnać się ze stałością jako cnotą główną czy ze stabilizacją, tym źródłem satysfakcji odnalezionej w zastoinie.*
>
> *Trzeba więc pytać nie tylko o to, na czym stoimy, ale też jak się zmieniamy. Przedmiotem akceptacji lub krytyki może być jedynie charakter naszej przemiany, a nie jej brak, bo wiedza wchłaniana z oddechem wyklucza trwałość, znieruchomienie, stagnację. W ślizgu na powietrznej fali możemy oddziaływać tylko na to, w jaki sposób ulotność kształtuje nas samych. Naznaczeni nią w akcie oddychania, także jako osoby ulotność głęboko uwewnętrzniamy.*[76]

Przemijanie jest w jakimś sensie wpisane w koncepcję ogrodu działkowego, a w każdym razie jest tak w Polsce, bo ziemi się nie nabywa, ale dzierżawi. Przyszłość wielu ROD stoi pod ciągłym znakiem zapytania, bo z nielicznymi wyjątkami nie są to tereny w jakikol-

[75] Magdalena Petryna, *Zwyczajny ogród*, „Autoportret", nr 3 [74], Kraków 2021.

[76] Jolanta Brach-Czaina, dz.cyt., s. 38.

wiek sposób chronione, a władze miast nierzadko decydują się na ich likwidację przy okazji budowy nowych dróg czy osiedli deweloperskich. Taki los spotkał tereny działek zaanektowane i przywrócone do życia przez warszawski Kolektyw ROD[77]. W latach 2015–2016 członkowie kolektywu zeskłotowali teren opuszczonych ogrodków działkowych przy ul. Bartyckiej, odnowili i ocieplili altanki, wysiali warzywa, zatroszczyli się o zaniedbane drzewa owocowe, a pośrodku terenu postawili samodzielnie skonstruowany wiatrak, produkujący energię elektryczną. Jesienią wspólnie robili przetwory i organizowali wydarzenia kulturalne. Później na teren wkroczył deweloper i przygoda się skończyła. Co prawda *w permakulturze ziemi się nie „posiada", ziemią się opiekuje*[78], ale jednocześnie w jej założenia wpisana jest długofalowość i trwałość rozwiązań. Smutny koniec jaki spotkał ogródki Kolektywu ROD jest udziałem wielu innych, należących do zupełnie anonimowych działkowiczów, niezrzeszonych w jakiekolwiek organizacje. Często są to osoby w podeszłym wieku, albo zapracowane, dla których działka jest jedyną szansą na kontakt z drugim człowiekiem czy chwilę odpoczynku na łonie natury. Ich protesty w obliczu zagrożenia utraty ogródków mają niewielki zasięg i odźwięk. Tym bardziej powinnością aktywistów skupionych w większe grupy – często związanych w jakiś sposób ze światem kultury, z racji wykonywanego zawodu albo znajomości – jest nagłaśnianie podobnych spraw. W przeciwnym razie nie ma szans na zmianę, bo tylko ciągła presja wywierana na władze ma szanse przynieść wymierny efekt w postaci zmiany prawa.

W założeniu ogródki działowe są czymś wspólnym, nie wpisują się w porządek świata własności i zysku konkretnej osoby. Bardzo ważna jest tu wspólnotowość, wymiana doświadczeń, plonów, sadzonek. Pierwotnie ogródki miały bezpiecznie trwać, choć siłą rzeczy z czasem zmieniali się ich tymczasowi właściciele. Zmiana ustroju politycznego, a co za tym idzie nastanie kapitalizmu z jego logiką, zgodnie z którą zysk i własność prywatna są ważniejsze niż dobro wspólne, zachwiała tą równowagą. Mimo to, jak widać na przykładzie Kolektywu ROD czy ogrodów społecznych, robienie czegoś wspólnie nadal jest potrzebne i ważne. Inną ciekawą inicjatywą opartą o te wartości jest założony przez krakowskiego artystkę Bogusława Bachorczyka Nasz ogródek im. Dereka Jarmana. Punktem wyjścia była tu zwyczajna chęć zadbania o teren podwórka budynku, w którym malarz wynajmuje pracownię[79]. Z czasem jednak ogródek stał się przestrzenią artystycznych interwencji nie tylko samego Bachorczyka, ale przede wszystkim licznych zapraszanych przez niego artystów – pierwsza plenerowa wystawa odbyła się w 2018 roku, a obecnie

[77] Krzysztof Marciniak, dz.cyt.

[78] Tamże.

[79] *Pracownia i dom Bogusława Bachorczyka* – z Bogusławem Bachorczykiem rozmawia Filip Skóra, pracowniedowgladu.pl/pracownia-i-dom-boguslawa-bachorczyka/, dostęp 18.06.2023.

w ogródku znajdują się 73 prace artystów i artystek[80]. W ramach ciągle się rozrastającego projektu, poddają oni przestrzeń ogródka rozmaitym interwencjom site-specific albo tworzą z myślą o niej obiekty, które następnie stają się integralnym elementem miejsca. Upływ czasu, warunki atmosferyczne, temperatura i wilgoć wpływają następnie na kształt pozostwaionych tam prac – natura współtworzy sztukę w ciągłym procesie przemiany.

Ogród ma to do siebie, że choć stworzony przez człowieka, rządzi się prawami natury, obcy jest mu więc paradygmat ciągłego rozwoju – równie naturalne jak wzrost i owocowanie są tu obumieranie czy choroba. Można by powiedzieć, że porażka jest niejako wpisana w naturę, ale to pojęcie z ludzkiej logiki i warto o tym pamiętać. Ogród uczy postawy otwartości na życie, na przyjmowanie go takim jakie jest i z wszystkim, co przynosi: radością i smutkiem, sukcesem i porażką, cierpieniem i ukojeniem. I ponad wszystko ciągłą zmianą.

> *Tylko ty wiesz, kiedy używasz rzeczy, żeby chronić siebie i zachować swoje ego, a kiedy otwierasz się i pozwalasz, żeby rzeczy się rozpadły, przyjmujesz świat taki, jaki jest – działając z nim, a nie walcząc.*[81]

Jestem tu tylko na chwilę

Fotografia pierwsza: ciało kobiety leży na skalistym podłożu, przykryte naręczami drobnych białych kwiatów gipsówki o intensywnie zielonych łodygach, ręce spoczywają wzdłuż jej ciała. Fotografia druga: pośród wysokich, splątanych, suchych traw ledwie widoczna, ale jednak rozpoznawalna sylwetka, ułożona z intensywnie żółtych kwiatów. Fotografia trzecia: w płytkiej wodzie, przy piaszczystym brzegu, pośród niewielkich roślin, rzęsa wodna czy może algi układają się w kształt ciała. To trzy spośród ponad dwustu artystycznych interwencji wchodzących w skład cyklu *Silueta Series*. Ich autorką jest kubańska artystka Ana Mendieta.

Urodziła się w Hawanie w 1948 roku. Gdy Fiedel Castro doszedł do władzy w 1959 roku miała 11 lat. Rok później rozpoczęła się reforma szkolnictwa i upaństwowiono wszystkie prywatne placówki. Wtedy też amerykańskie dzienniki, przeciwnicy rządów Castro

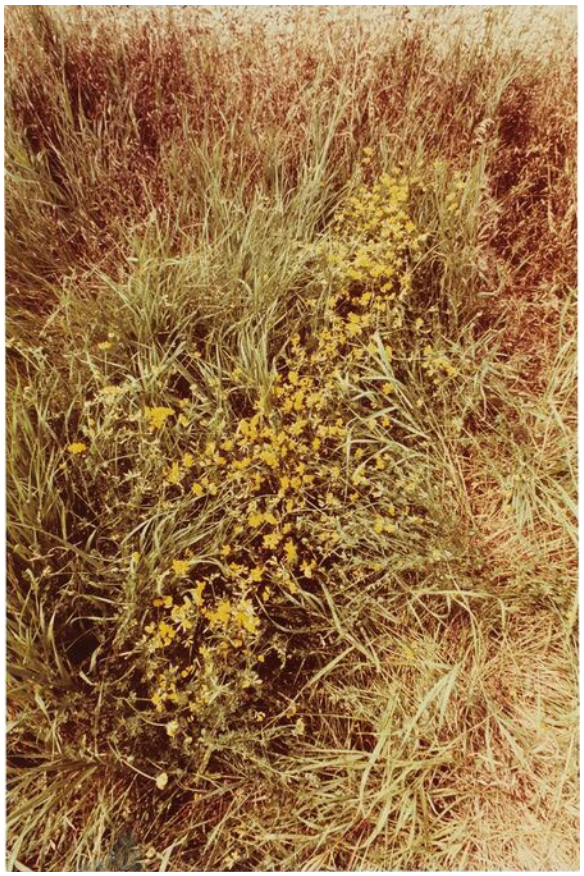
---

80 *Późna Ciemnia, wczesny Kitsch, wystawa w galerii Nasz Ogródek*, restartmag.art/pozna-ciemnia-wczesny-kitsch-wystawa-w-galerii-nasz-ogrodek/, dostęp 18.06.2023.

81 Pema Chödrön, *Start Where You Are. A Guide to Compassionate Living*, Boston 1994, s. 126 [za:] Maggie Nelson, *Argonauci*, przeł. Kaja Gucio, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020, s. 39.

© The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co.

Ana Mendieta, *Imagen de Yagul*, 1973



© The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co.

Ana Mendieta, *Untitled: Silueta series*, 1979

© The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co.

Ana Mendieta, *Untitled: Silueta series*,

i piracka radiostacja Swan, będąca pod kontrolą CIA zaczęły szerzyć pogłoski, jakoby planowano wprowadzenie reformy odbierającej rodzicom dzieci, by następnie zabronić im wyznawania religii i poddać indoktrynacji politycznej w specjalnych ośrodkach. Mówiono nawet o planach wysyłania dzieci do ZSRR. Propaganda okazała się bardzo skuteczna – gdy jedna z amerykańskich katolickich organizacji charytatywnych zaoferowała pomoc w wywiezieniu dzieci do USA tysiące rodziców zdecydowało się skorzystać z tej możliwości. Pokłosiem operacji pod nazwą Peter Pan było wywiezienie z Kuby 14 tysięcy dzieci, które następnie umieszczano je w domach dziecka i rodzinach zastępczych na terenie całego kraju. Wiele z przesiedlonych dzieci stało się w obcym kraju ofiarami rasistowskich ataków, przemocy i nadużyć. Również rodzice Mendiety, głęboko wierzący katolicy, postanowili skorzystać z programu i wysłali do USA dwie swoje córki: Anę, wówczas 12-letnią, i jej starszą o trzy lata siostrę Raquelin.

To wydarzenie i wieloletnia rozłąka z ojczystym krajem naznaczyły Mendietę na zawsze, znajdując wyraziste odbicie w jej twórczych poszukiwaniach. Temat oderwania od ziemi przodków i chęci połączenia się z nią na powrót jest jednym z kluczowych zagadnień jakie porusza w swojej działalności artystycznej. W latach 1969–1977 Mendieta studiowała na University of Iowa malarstwo, a następnie intermedia w ramach nowatorskiego programu Hansa Bredera, opracowanego w 1968. Już podczas studiów realizowała performansy i rejestrowała je na video poruszając tematy takie jak cielesność czy przemoc wobec kobiet.

Cykl *Silueta Series*, rozpoczęty został w 1973 roku pracą *Imagen de Yagul*. Performatywne działania o ulotnym charakterze, dokumentowane w postaci fotografii i zapisu video powstawały w różnych lokalizacjach – głównie w stanie Iowa i Meksyku – aż do 1980 roku. Wszystkie interwencje Mendiety w naturalnym krajobrazie, bardziej lub mniej efemeryczne w charakterze, operują kobiecą sylwetką. Czasem jest to nagie ciało samej artystki, innym razem otwór wydrążony w podłożu w umowny kształt lub kontur, jak w przypadku pracy z wykorzystaniem fajerwerków i ognia zatytułowanej *Anima, Silueta de Cohetes* (1976). Z czasem coraz mniej przypomina on sylwetkę samej Mendiety a coraz bardziej staje się symbolem, uniwersalnym wizerunkiem, jak przedstawiające boginie ziemi czy płodności ludowe figurki.

Eksploatując wielokrotnie te same motywy Mendieta stworzyła rodzaj osobistego rytuału, opartego na symbolicznej próbie powrotu do kraju przodków poprzez komunię własnego ciała lub jego odbicia-sylwetki z Ziemią i naturą. Korzystając z najbardziej pierwotnych elementów jak woda, ziemia, ogień czy trawa artystka nawiązuje do tradycyjnych wierzeń swego kraju i dawnych obrzędów, stara się przywołać ze wspomnień mity i opowieści. Ulotność wielu z jej realizacji, ich intymny charakter, nierozerwalnie związany z osobistą

historią uniemożliwia postawienie jej w jednym szeregu z artystami działającymi w zdominowanym przez mężczyzn nurcie *land artu*, takimi jak Robert Smithson czy Michael Heizer. Pracom Mendiety brak monumentalnej skali, jest w nich za to opowieść o relacji ciała i ziemi, o upływie czasu. Ich językiem są subtelne i tymczasowe przekształcenia natury, dzieło właściwie przez cały czas pozostaje jej częścią. Odcisk ciała w ziemi jest tymczasowy i nietrwały jak nasza obecność na świecie.

W realizacjach z cyklu *Silueta* w zaskakujący sposób łączą się dwie, z pozoru sprzeczne kategorie: efemeryczność i praca fizyczna, bardzo dla Mendiety istotna. Performatywny etap pracy trwał krótko, nieraz kilka minut. Ślady interwencji artystki znikały w naturalny sposób, czasem ledwie po kilku godzinach. Jednak wykonanie wielu z prac poprzedzała najpierw długa wędrówka w odosobnione miejsce w naturalnym krajobrazie, a następnie kilkugodzinny wysiłek podczas przygotowania sylwetki, zwłaszcza, gdy powstawała w twardym podłożu. Ów proces przygotowania jest równie ważny jak jego efekt. Prace Mendiety bazują na doświadczeniu, ale zostaje po nich ślad w postaci fotografii lub rejestracji video. W spotkaniu z odbiorcą, uzupełnia je wyobrażenie widza o tym, co niewidoczne i interpretacja. Dopiero wtedy realizacja może stać się kompletna i przestaje być dokumentem, a staje się dziełem sztuki.

Ana Mendieta była osobą o wyrazistych i niezachwianych poglądach politycznych. Popierała komunistyczne rządy na Kubie, co przysporzyło jej wielu wrogów wśród artystów, kuratorów i krytyków. Na szczęście jej konstrukcja psychiczna pozwoliła na twórcze działania mimo to, a dziś prace z cyklu *Silueta Series* uważane są za istotny wkład w dzieje historii sztuki – poruszają nie tylko temat łączności z naturą i bycia jej częścią, ale także bycia wyrwanym z jakiejś przestrzeni, ojczyzny czy poczucia bezpieczeństwa. Są dzięki temu ponadczasowe i jednocześnie bardzo poruszające.

Jestem głęboko przekonana, że jej osobowość i metoda twórcza, oparte na ciągłym poszukiwaniu i potrzebie doświadczania z czasem zaprowadziły by ją w kolejne nowe i fascynujące rejony. Niestety nie było jej to dane. 8 września 1985 wypadła z okna położonego na 34. piętrze mieszkania, współdzielonego z mężem – artystą Carlem Andre, oskarżonym później o zamordowanie żony, ale uniewinnionym z braku wystarczających dowodów. Jako mój komentarz do tej sprawy niech posłużą słowa samej artystki:

> *Te obsesyjne akty przywracania więzi z ziemią są tak naprawdę przejawem mojego pragnienia istnienia*.[82]

[82] MaxPearl, *What Happened to Ana Mendieta*, vulture.com/article/ana-mendieta-carl-andre-death-of-an-artist-podcast.html, dostęp 18.06.2023.

KIEŁKOWANIE

koncepcje i przemyślenia
stanowiące teoretyczną podbudowę dzieła doktorskiego

Ciągłość

Wolnym krokiem

W dotychczasowej praktyce artystycznej poświęciłam sporo uwagi spacerowaniu i próbom opowiedzenia o tym, jak postrzega się otaczający świat, kiedy można całkowicie skupić się na tu i teraz – w opozycji do tego, co dzieje się, gdy wychodzi się z domu w określonym celu i koncentruje się na konkretnym zadaniu. O tym doświadczeniu opowiada projekt *Spacer* (2014). Paradoksalnie właśnie spacer, choć jest niezaprzeczalnie formą ruchu, pozwala na zatrzymanie się, na zwolnienie tempa i obserwację często niemożliwą do przeprowadzenia w innych okolicznościach. Doświadczenie spacerowania jest ponadto aktywnością angażującą symultanicznie niemal wszystkie zmysły, a jednocześnie bardzo często wystawiającą osobę spacerującą na działanie przypadku i nieprzewidzianych okoliczności. Brytyjski filozof David E. Cooper nazywa spacer *medytacją w ruchu*[1], a obserwację otaczającego świata i brak precyzyjnie zaplanowanej trasy uważa za bardzo istotne elementy odróżniające tę formę przemieszczania się od innych. Podkreśla, że w trakcie spaceru większość codziennych trosk ulega zawieszeniu i zostaje odsunięta na dalszy plan. To czynność, w którą z natury wpisana jest wolność i przyzwolenie na swobodne błądzenie myśli, dodatkowo pobudzane poprzez aktywność fizyczną. W trakcie spaceru można otworzyć się na zetknięcie z pięknem natury, na zachwyt pozbawiony ciężaru i powagi botanicznych studiów z lupą w dłoni. Dzięki zestrojeniu z rytmem otoczenia można stać się jego integralną częścią, poczuć jedność ze światem wokół siebie i dostrzec nieskończone wzajemne powiązania. Cooper wspomina o dwóch ważnych aspektach medytacyjnego spacerowania: poczuciu obecności i poczuciu bycia obdarowywanym przez naturę[2].

W jednym z rozdziałów *Zewu włóczęgi* Rebecca Solnit szkicuje sylwetkę Williama Wordswortha w kontekście praktykowanych przez poetę pieszych wędrówek i ich wpływu na kształtowanie się charakteru zarówno jego twórczości poetyckiej jak i jego samego. Zwraca uwagę na rewolucyjność podejmowania – przez Wordswortha, jego siostrę Dorothy Wordsworth oraz innych pisarzy i poetów z ich środowiska – wędrówki dla samego wędrowania, a nie jako formy podróży (która to forma stała się zresztą szerzej

[1] David E. Cooper, *Meditation on the Move: Walking, Nature, Mystery*, academia.edu/40605827/Meditation_on_the_Move_Walking_Nature_Mystery, dostęp 6.04.2023, [tłum. własne].

[2] Tamże.

dostępna dopiero w XIX wieku – wcześniej stan dróg oraz częstotliwość napaści na pieszych wędrowców skutecznie do niej zniechęcały):

> *Uważa się jednak, że Wordsworth wraz ze swymi towarzyszami uczynił z pieszej wędrówki coś innego, coś całkowicie nowego, a tym samym stał się symbolicznym ojcem założycielem całego rodu piechurów, wędrujących dla samego wędrowania i dla przyjemności przebywania na łonie natury i podziwiania pejzaży. Większość pisarzy, krytyków i badaczy zajmujących się pierwszym pokoleniem angielskich romantyków przekonuje, że to oni właśnie potraktowali chodzenie jako działanie o charakterze kulturowym, czyniąc z niego element przeżycia estetycznego.*[3]

Dalej w tym samym rozdziale Solnit podsumowuje:

> *Konieczne dla zrozumienia, czym było chodzenie dla Wordswortha, jest odarcie tej czynności ze znaczeń wiążących się z krótką przechadzką po malowniczej okolicy i zerwanie z definicjami proponowanymi przez współczesnych badaczy romantyzmu, wedle których chodzenie miałoby być sposobem podróżowania na długich dystansach. Dla Wordswortha chodzenie było bowiem nie tyle sposobem przemieszczania się, ile sposobem bycia.*[4]

Opisać nieopisywalne

Mnie samej regularne praktykowanie pieszych wędrówek bez celu pozwoliło lepiej zrozumieć, co w otaczającym świecie porusza mnie najmocniej i co chciałabym uczynić tematem mojej artystycznej opowieści. Od pewnego czasu zgłębiam przede wszystkim zagadnienia związane z przeżywaniem różnych stanów i podmiotowością percepcji. Próbuję zbadać, jak reagujemy pod względem emocjonalnym na zjawiska atmosferyczne i świetlne oraz jak postrzegamy i kojarzymy zapachy. Inaczej mówiąc: interesuje mnie przekładanie na język sztuki różnego rodzaju doznań i doświadczeń, w których charakterze zawiera się pewna nieuchwytność i nieopisywalność.

Wspólnymi cechami tych zjawisk, niekiedy bardzo od siebie różnych, są ich zakotwi-

[3] Rebecca Solnit, *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*, przeł. Anna Dzierzgowska, Sławomir Królak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 127.

[4] Rebecca Solnit, dz.cyt., s. 161.

czenie w realności oraz jednorazowość. Oznacza to w konsekwencji niemożność zreprodukownia ich w pełni, ze względu na ich złożoność, wielozmysłowość i zależność od czynników zewnętrznych, takich jak temperatura czy pogoda. Próba odtworzenia na gruncie sztuk wizualnych jest więc zawsze pewną syntezą, rodzajem szkicu czy notatki, zapisem osobistego doświadczenia przefiltrowanego przez wrażliwość twórcy. Z uwagi na to, że badane przeze mnie zdarzenia mogą się powtarzać i bywają do siebie podobne, ale nigdy nie są identyczne, sięgam m.in. po techniki analogowe bazujące na powielaniu. Część z nich, jak lumen print czy suchy tłok, z jednej strony pozwala na wykonanie wielu odbitek, a z drugiej, ze względu na proces technologiczny, cechujący się dużą ilością zmiennych, praktycznie nie daje możliwości wykonania dwóch identycznych prac.

Równolegle do opisanych zjawisk – szczególnie ulotnych i trudnych do uchwycenia – interesują mnie relacje między słowem pisanym a obrazem, będące punktem wyjścia dla budowania metafory za pomocą środków wizualnych. Często wykorzystuję – odwrotny niż w tradycyjnym podejściu – proces ilustrowania obrazu słowem. Badam granice pojęcia metafory oraz zagadnienie czytelności obrazu poddanego uproszczeniu i zniekształceniu. Istotny jest dla mnie także wpływ tych zabiegów na emocjonalny odbiór sztuki. W oparciu o powyższą metodę powstają te z cykli prac, które inspirowane są literaturą. Po pierwszej lekturze książki czy innego tekstu rozpoczynam poszukiwania wizualnych ekwiwalentów zawartych w niej wątków i tematów, po czym dopiero powstałe rysunki dopasowuję do wybranych wycinków tekstu. Staram się unikać dosłowności w ilustrowaniu zawartych w nich idei, a powstałe cykle prac mają oddziaływać w oparciu o wrażenia, skojarzenia i interpretacje.

Opisane powyżej działania stanowią rodzaj konstelacji. Szukając kolejnego tematu znalazłam się (być może nie po raz pierwszy) w ogrodzie – miejscu, w którym przecinają się ścieżki moich zainteresowań zjawiskami naturalnymi i przetwarzeniem literackiej interpretacji świata zewnętrznego ponownie na język obrazów.

Na powrót w ogrodzie

Ogród to dziwny rodzaj przestrzeni – jest jednocześnie zaplanowana i naturalna. Można go uznać za rodzaj scenografii – to niejako osobny świat, tajemniczy i fascynujący. W obrębie ogrodu rozwija się odrębny mikrokosmos o niepowtarzalnym charakterze, w którym zarówno kolor, jak i faktura, materiał i forma odgrywają ważną rolę, oddziałując, wraz ze zjawiskami naturalnymi nie tylko na zmysł wzroku, ale również węchu, dotyku i słuchu. Tutaj, jak mało gdzie, mamy szansę prawdziwie doświadczyć wielozmysłowego odbioru materii świata. Ponadto jest to przestrzeń, gdzie ulega zawieszeniu wiele reguł obowiązujących w codziennym życiu. Czas płynie tu w innym tempie, praca ma odmienny charakter, zjawiska na co dzień zupełnie nie zauważane wybijają się na pierwszy plan.

To także przestrzeń, która może być ucieczką, schronieniem, wytchnieniem od szalonego tempa codzienności. W tym kontekście wielkość ogrodu nie ma znaczenia – zwłaszcza, że mało kto, przynajmniej w mieście, ma możliwość uprawiania ogrodu „pełnowymiarowego". Materiałem moich badań są ogrody typowe dla realiów współczesnych miast: ogródki działkowe, zielone podwórka i balkony, a nawet „ogrody we wnętrzach", aż do ich najbardziej kompaktowej formy, jaką jest pokryty roślinami parapet. Jednocześnie na moje wyobrażenie o ogrodzie nakładają się nie tylko ogrody ze wspomnień, ale także rozliczne opisy tego rodzaju przestrzeni napotykane podczas czytania książek. Przy okazji zbierania materiałów do pracy doktorskiej zgromadziłam kilkadziesiąt takich fragmentów, poszukując ich w książkach już kiedyś przeczytanych, ale i natykając się na kolejne w bieżących lekturach. Wycinki te gromadziłam w zeszycie, planując pierwotnie bardziej ilustratorski charakter mojej pracy. Z upływem czasu zaczęłam jednak analizować temat doświadczania ogrodu na bardziej ogólnym poziomie i choć literatura z pewnością pomogła mi nazwać pewne zjawiska, to dosłowność niektórych opisów zaczęła mi się jawić bardziej jako ograniczenie niż otwarcie. W konsekwencji postanowiłam nie odwoływać się tym razem w poszczególnych realizacjach do konkretnych fragmentów, a raczej do wrażenia, jakie pozostawiła we mnie ich lektura.

Analizując kolejno różne teksty kultury – zarówno książki jak i artykuły, filmy i działania artystów – które w bliższy lub dalszy sposób dotykały tematu ogrodu czy kontaktu z naturą i wzbogacając je o własną refleksję, wyróżniłam dwa wątki, które wydały mi się kluczowe dla zrozumienia doświadczania tej przestrzeni i jej charakteru. Uznałam, że bardzo ważną kategorią świadomego przebywania w ogrodzie jest uważność wobec zjawisk, często zupełnie niepozornych. Drugim najistotniejszym, w moim odczuciu, zagadnieniem jest kwestia pozytywnego wymiaru pracy jaką się w tego rodzaju przestrze-

ni wykonuje. Wokół tych wątków – oraz obszarów ich przecinania się – osnuwam swoją opowieść o doświadczaniu ogrodu.

Uważność

Ogród jest przestrzenią, w której cały czas coś się wydarza, jednak zjawiska mają swoje powolne, spokojne tempo. To doskonałe miejsce, by ćwiczyć uważność i cierpliwość poprzez obserwację przyrody. Ogród pozwala w szczególny sposób doświadczać, czym jest upływ czasu. Nie pozwala nim natomiast manipulować – toczących się tu procesów nie możemy w żaden sposób przyspieszyć. Wszystko odbywa się we właściwym momencie, w cyrkularnym porządku następowania po sobie kolejnych miesięcy i pór roku, wzrostu, kwitnienia, owocowania i wreszcie zamierania. Jeśli zaakceptujemy panujące tu zasady, a pewną nieprzewidywalność procesów przestaniemy traktować jako osobistą porażkę, rozumiejąc, że konieczna jest radykalna akceptacja, w nagrodę mamy szansę ujrzeć prawdziwe piękno w rzeczach niepozornych. W ogrodzie wydarzają się sprawy małe i wielkie jednocześnie, a my możemy odbierać je wszystkimi dostępnymi zmysłami. Docierają do nas nie tylko bodźce wizualne, ale i zapachy, dźwięki, możliwość dotknięcia materii. Towarzyszą im zjawiska atmosferyczne, światło, temperatura. Zwyczajność ogrodu jest w rzeczywistości dość niezwykła.

W ramach twórczej recepcji tych zjawisk realizuję cykle prac, w których staram się odtworzyć nastrój sytuacji wywołanych przez okoliczności trudne do uchwycenia, takie jak gra świateł i cieni czy falowanie rozgrzanego powietrza. Bardziej niż na przemyśleniach, czy tym bardziej konkluzjach, skupiam się na doświadczeniu. Poczuć coś, czegoś doświadczyć – to być może najważniejszy sens moich działań. To samo pragnę umożliwić odbiorcy. Chcę, żeby mój projekt, odbierany całościowo w formie instalacji z wielu elementów, był rodzajem przeżycia i doświadczenia, podróży wgłąb uczucia lub wspomnienia. Jednak doświadczenie to nie tylko patrzenie, dlatego w projekcie doktorskim *zapach ziemi* proponuję widzowi możliwość odbioru wielozmysłowego. Decyduję się na ekspozycję w ramach bez szkła i zachęcam, by dotykać prac. Ma to znaczenie przede wszystkim w odniesieniu do cyklu wielkoformatowych realizacji, w którym wykorzystuję aspekty takie jak temperatura, reliefowość powierzchni czy zapach. Prace można też zwyczajnie oglądać, ale pełne doświadczenie jest możliwe przy przekroczeniu we własnej głowie bariery z napisem „nie dotykać". Sens każdej z prac dopełnia się w osobistym spotkaniu. Poświęcenie czasu na zatrzymanie się i uważne przyjrzenie otwiera nowe możliwości odbioru, a w efekcie zmiany relacji z obiektem. Wyciągnięcie dłoni, dotyk – w tych aktach zaciera się granica między pasywnością a aktywnością widza w odbiorze mojej twórczości.

Praca poza płacą

Praca w ogrodzie jest realizowana całkowicie poza porządkiem praw i zasad regulujących działalność zawodową. Nie ma tu struktury podległości i odpowiedzialności wobec zwierzchnika, nie ma płacy, nie ma też konsekwencji niedopełnienia obowiązków, z których ktoś mógłby rozliczać. W przedziwny sposób łączy ona w sobie bardzo zróżnicowany charakter poszczególnych czynności z ich repetytywnym charakterem, rodzajem mantryczności. Porządek pór roku, wyraźnie wyznaczający, kiedy jest czas na poszczególne działania, nadaje całości niemal rytualnego, uświęconego charakteru. W ogrodzie wykonujemy pracę, której cel jest zupełnie inny niż pracy wykonywanej na zlecenie i zgodnie z wytycznymi innych osób. Nie od początku jest to oczywiste, ale ten rodzaj aktywności ma sens całkowicie niezależny od widzialnych i mierzalnych efektów w postaci obfitego plonu czy zadbanych grządek. Podczas pracy w ogrodzie jest czas na pomyłkę, czas na nieudane przedsięwzięcie, czas na powolną naukę cierpliwości, akceptacji i uważności na świat wokół.

W kontekście mojego projektu doktorskiego zagadnienie pozytywnego wymiaru pracy znajduje oddźwięk przede wszystkim w metodach działania. Świadomie i z premedytacją wykorzystuję czasochłonne techniki i wieloetapowe procesy jako formę sprzeciwu wobec logiki wydajności i efektywności. Staram się przy tym pozostawać otwarta na możliwość błędu, nietrafionego wyboru techniki czy komplikacji technologicznych i nie postrzegam czasu spędzonego w ślepych zaułkach procesu twórczego jako straconego. Wręcz przeciwnie, niepowodzenie bywa dla mnie nieraz impulsem do poszukiwania nowych rozwiązań, przełamywania ustalonych metod, spaceru poza utartymi ścieżkami. Momentami staram się wręcz porzucać intencję i wyzwolić spod przymusu działania według precyzyjnego planu i bycia od początku świadomą, o czym chcę opowiedzieć. Integralną częścią tego podejścia jest także postrzeganie „odpadów produkcyjnych" z różnych projektów jako potencjalnego budulca dla dalszych działań twórczych.

Interesuje mnie odzyskiwanie pozytywnego znaczenia pracy jako czynności wykonywanej dla siebie albo jako rodzaj daru dla konkretnej społeczności, w poprzek opresyjnym formom pracy narzucanym przez reguły kapitalizmu. Praca dla siebie to aktywność poza kategorią współzawodnictwa i rozwoju, rozumianego jako podnoszenie własnych kompetencji, celem zwiększenia swojej wartości jako pracownika. Nie musi ona dawać żadnych wymiernych efektów, a już z pewnością takich, które dałoby się zmonetyzować.

Ruch i zmiana

Ogród to miejsce podlegające ciągłym zmianom, miejsce w procesie. Jednocześnie nie są to zmiany spektakularne, a niektóre wręcz niebywale powolne. Drzewo rośnie, ale

czy da się zaobserwować jego wzrost? Ogród zmusza nas do spojrzenia na czas inaczej. Toczące się w nim życie ma swoje tempo i musimy się do niego dostosować, zresztą wyłącznie z korzyścią dla nas samych.

Wymyślony i zaplanowany ogród to koncepcja, ideał, do którego ogrodnik może dążyć, ale do którego nigdy nie uda mu się dotrzeć – tak jak mnie do ogrodu ze wspomnień z dzieciństwa. Może się to wydawać przygnębiające, ale czy naprawdę takie jest? Ogród to przestrzeń, która zachęca do postawy otwartości na to, co nieprzewidziane. Wkraczając w nią oddajemy kontrolę i warto nauczyć się to doceniać.

W myśl tej zasady staram się w mojej praktyce artystycznej być cały czas gotowa na zmianę planu, dopuszczenie do procesu twórczego ingerencji przypadku i losowości – również wobec przyszłych interpretacji powstałego dzieła.

Ujarzmienie ogrodnika

Charakter miejsca takiego jak ogród wykracza poza granice kontroli i planowania. W jego ideę od samego początku wpisane jest zmaganie się porządku z dzikością. Próby kształtowania, ujarzmiania i oswajania małego skrawka lądu nieustannie zderzają się z nieugiętą wolą natury do niekontrolowanego wzrostu i ekspansji. Wystarczy na krótki czas zaprzestać działania w poprzek tej sile, by przestrzeń zaczęła na powrót przekształcać się zgodnie z własnymi zasadami.

Konieczna jest też akceptacja faktu, że szkodniki, choroby i śmierć również odgrywają tu swoją rolę. Bywa, że trzeba się poddać. Uznać i zaakceptować porażkę – oto wyzwanie. Ogrodnictwu, jako działaności kreatywnej i opartej na pracy rąk, blisko jest do rzemiosła, ale jedno wyraźnie odróżnia je od stolarstwa, krawiectwa czy ceramiki. Otóż można się w nim ciągle doskonalić, a mimo to nadal będzie się mieć bardzo ograniczoną kontrolę nad procesami, które odbywają się w przestrzeni naszego ogrodu i ich skutkami, często nieodwracalnymi. Mierzymy się z siłami, które nie poddają się kontroli i całkowicie nas zaskakują. Władza jest tu czystym złudzeniem, to ogród ujarzmia ogrodnika, nie na odwrót. Ogrodnictwo to konieczność uznania swojej małości i zaakceptowania jej. Jest to jego wielką wartością.

Ten rodzaj akceptacji nie przychodzi od razu – zjawisko zmiany dotyczy nie tylko roślinności, ale także samego ogrodnika. Przebywanie w ogrodzie ma ogromny wpływ na psy-

chikę, może wręcz pełnić rolę terapeutyczną[5]. Przestrzeń oddziaływuje na nas zarówno na poziomie emocjonalnej więzi z miejscem jak i poprzez czysto fizyczny wymiar pracy.

Analizując przemiany jakie zachodzą w ogrodniku, i uznając je za pozytywne, staram się wprowadzać do swojej aktywności twórczej pewną zmianę własnej postawy. Jako osoba z silnymi inklinacjami w kierunku perfekcjonizmu, próbuję w powstałych cyklach prac poluźniać sieć kontroli, jaką mam nad procesem i nastawiać się nie tylko na docenianie efektu własnej pracy, ale i na afirmację samego procesu. Realizacja wszystkich powstałych prac sprawiła mi realną przyjemność, co wcale nie wydaje mi się być oczywistą wartością w odniesieniu do działalności twórczej.

Moja praca doktorska jest próbą opowiedzenia, w oparciu o teoretyczne i artystyczne poszukiwania oraz powyższe przemyślenia, czym jest doświadczanie ogrodu poprzez uważność i pracę.

Tu i teraz

A czego ja sama szukam w doświadczaniu ogrodu? Ukojenia. Zapomnienia i przypomnienia. Szukam zachwytu, wzruszenia, ciepła słonecznych promieni na twarzy, oszołomienia zapachem kwiatów i brzęczeniem owadów. Szukam zmęczenia pracą, ziemi za paznokciami, bólu w ramionach. Szukam poczucia bycia częścią świata, fragmentem czegoś większego, spokoju rosnącego drzewa. Szukam bycia tu i teraz. Tylko tu i tylko teraz, w obezwładniającym stopieniu się w jedno z cicho oddychającą ziemią.

[5] Wspominam o tym szerzej w rozdziale II części *siew*.

Ogród odnaleziony

W projekcie *zapach ziemi* dużo jest miejsca na kiełkowanie – poszukiwania, eksperymenty i próby, nie zawsze zresztą udane. Jednym z pierwszych moich działań było tworzenie, w oparciu o intuicję, dokumentacji różnych wizualnych tropów w postaci dziennika, złożonego z fotografii, szkiców oraz krótkich nagrań wideo. Wiele z zebranych elementów stało się następnie bazą dla powstania konkretnych prac.

Wybierając takie a nie inne rozwiązania formalne, staram się stworzyć dla odbiorcy wrażenie pewnej sytuacji. Chciałabym, żeby dzięki temu znalazł się na chwilę w miejscu, w którym docierają do niego zapachy, dźwięki, ruch powietrza i zjawiska naturalne, na co dzień będące drugim planem dla innych wydarzeń. To, co zazwyczaj niezauważalne, staje się nagle istotne, buduje napięcia, wywołuje emocje. Przyglądam się cieniom, odbiciom, nieostrościom. Kształty i sylwetki są dla mnie pretekstem, punktem wyjścia do eksperymentu. W zestawianiu plam i linii z kolorem dostrzegam możliwość budowania wrażenia, emocji. Posługuję się transformacją i uproszczeniem, momentami aż do granicy abstrakcji, w próbie opowiedzenia nie tyle o moim osobistym doświadczaniu ogrodu, co o tych jego aspektach, które uważam za uniwersalne. Zadaję sobie pytanie, na ile podobne są przeżycia i odczucia, które wywołuje kontakt z przestrzenią ogrodu.

KWITNIENIE

cykle i działania twórcze
składające się na artystyczną część dzieła doktorskiego

Spis prac wchodzących w skład części artystycznej dzieła doktorskiego

1. *ogród nocny* | 16 prac | 2019–2023

ogród nocny I | 30 × 20 cm | kolaż
ogród nocny II | 30 × 20 cm | kolaż
ogród nocny III | 30 × 20 cm | kolaż
ogród nocny IV | 30 × 20 cm | kolaż
ogród nocny V | 30 × 20 cm | kolaż
ogród nocny VI | 30 × 20 cm | kolaż
ogród nocny VII | 30 × 20 cm | kolaż
ogród nocny VIII | 30 × 20 cm | kolaż
ogród nocny IX | 30 × 20 cm | kolaż
ogród nocny X | 30 × 20 cm | kolaż
ogród nocny XI | 30 × 20 cm | kolaż
ogród nocny XII | 30 × 20 cm | kolaż
ogród nocny XIII | 30 × 20 cm | kolaż
ogród nocny XIV | 30 × 20 cm | kolaż
ogród nocny XV | 30 × 20 cm | kolaż
ogród nocny XVI | 30 × 20 cm | kolaż

2. *daydreaming* | 17 prac | 2019–2023

daydreaming I | 60 × 45 cm | technika własna na papierze fotograficznym
daydreaming II | 50 × 40 cm | technika własna na papierze barytowym
daydreaming III | 28 × 50 cm | technika własna na papierze barytowym
daydreaming IV | 50 × 30 cm | technika własna na papierze barytowym
daydreaming V | 55 × 28 cm | technika własna na papierze barytowym
daydreaming VI | 50 × 40 cm | technika własna na papierze barytowym
daydreaming VII | 28 × 40 cm | technika własna na papierze barytowym
daydreaming VIII | 40 × 28 cm | technika własna na papierze barytowym
daydreaming IX | 60 × 50 cm | technika własna na papierze fotograficznym
daydreaming X | 40 × 28 cm | technika własna na papierze barytowym
daydreaming XI | 40 × 25 cm | technika własna na papierze barytowym
daydreaming XII | 80 × 50 cm | technika własna na papierze barytowym
daydreaming XIII | 80 × 50 cm | technika własna na papierze barytowym

daydreaming A | 30 × 21 cm | wycinanka
daydreaming B | 30 × 21 cm | wycinanka
daydreaming C | 50 × 35 cm | linoryt z suchym tłokiem
daydreaming D | 50 × 35 cm | suchy tłok

3. *złota godzina* | 6 prac | 2019–2023

złota godzina II | 50 × 35 cm | suchy tłok na papierze pokrytym szlagmetalem
złota godzina III | 50 × 35 cm | suchy tłok na papierze pokrytym szlagmetalem
złota godzina IV | 50 × 35 cm | suchy tłok na papierze pokrytym szlagmetalem
złota godzina V | 50 × 35 cm | suchy tłok na papierze pokrytym szlagmetalem
złota godzina VI | 50 × 35 cm | suchy tłok na papierze pokrytym szlagmetalem
złota godzina VII | 50 × 35 cm | suchy tłok na papierze pokrytym szlagmetalem

4. *dziennik wrażeń* | książka artystyczna | 2022

22,5 × 21 cm | 60 stron | 56 fotografii w formacie 54 mm × 86 mm

5. *migotanie świata* | video | 2021

1', video odtwarzane w pętli

6. *zapach ziemi* | 4 prace | 2023

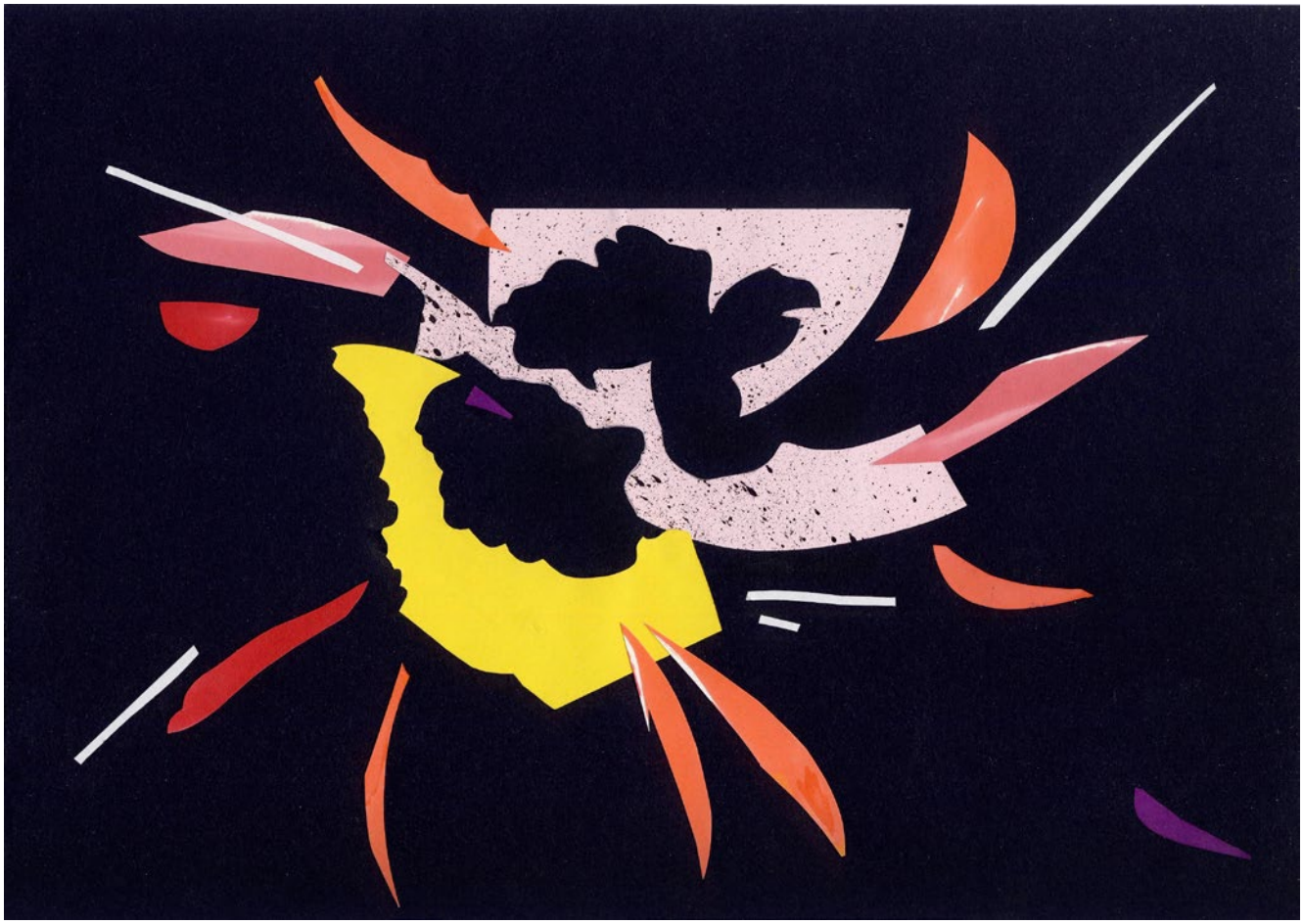
bujność | 170 cm × 80 cm | wycinanka na tekturze, zapach geosminy
ukryte | 170 cm × 80 cm | kolaż na kartonie, źródło ciepła
trzepot | 170 cm × 80 cm | farba fotochromowa na tekturze
kłącze | 170 cm × 80 cm | haft na tkaninie bawełnianej

1. ogród nocny

> Moje ciało, nagrzane jeszcze popołudniowym słońcem, spoczywa bezwładnie na leżaku. Ogród z tej perspektywy wygląda inaczej, wszystko wydaje się większe, bardziej dramatyczne, bardziej intensywne. Łodygi, liście i kwiaty, oświetlone mocną żarówką reflektora, wyglądają jak scenografia. Biele, fiolety i żółcienie ostro odcinają się od mroku tła.

Punktem wyjścia dla tego cyklu był widok ogrodu po zapadnięciu zmroku. Rośliny – w ogrodzie czy na działce – oświetlone sztucznym światłem, tworzą ostre kontrasty z ciemnym tłem, budując niemal teatralną scenografię o charakterze bardzo odmiennym od tego, który ukazuje się za dnia. Nocny ogród to obcy świat. Punktem wyjścia dla poszukiwań formalnych są organiczne formy i kolory kwiatów oraz roślin, delikatny ruch, kruche struktury płatków, żyłkowanie liści.

Metoda działania, jaką się posłużyłam tworząc ten cykl, jest oparta o intuicję, przypadek, recykling. Kolaże składałam spontanicznie, ze ścinków papieru i półpergaminu, pozostałych po przygotowaniu innego projektu. Zaczęłam je zestawiać z kawałkami kolorowych papierów, które czasem pozostawiałam w ich oryginalnym kształcie, a innym razem poddawałam modyfikacjom. Niektóre kompozycje powstawały szybko, właściwie bez poprawek, inne są piątą, dziesiątą lub piętnastą wersją układu. W tym projekcie daję się prowadzić za rękę przypadkowi, nic nie planuję, oddaję kontrolę, daję się zaskoczyć. Pozostaję otwarta na niespodziankę i zmianę. Na początku jest po prostu czarny karton i pudełko ścinków.



ogród nocny I | 30 × 20 cm | kolaż

ogród nocny II | 30 × 20 cm | kolaż

ogród nocny III | 30 × 20 cm | kolaż

ogród nocny IV | 30 × 20 cm | kolaż

ogród nocny V | 30 × 20 cm | kolaż

ogród nocny VI | 30 × 20 cm | kolaż

ogród nocny VII | 30 × 20 cm | kolaż

ogród nocny VIII | 30 × 20 cm | kolaż

ogród nocny IX | 30 × 20 cm | kolaż

ogród nocny X | 30 × 20 cm | kolaż

ogród nocny XI | 30 × 20 cm | kolaż

ogród nocny XII | 30 × 20 cm | kolaż

ogród nocny XIII | 30 × 20 cm | kolaż

ogród nocny XIV | 30 × 20 cm | kolaż

ogród nocny XV | 30 × 20 cm | kolaż

ogród nocny XVI | 30 × 20 cm | kolaż

2. daydreaming

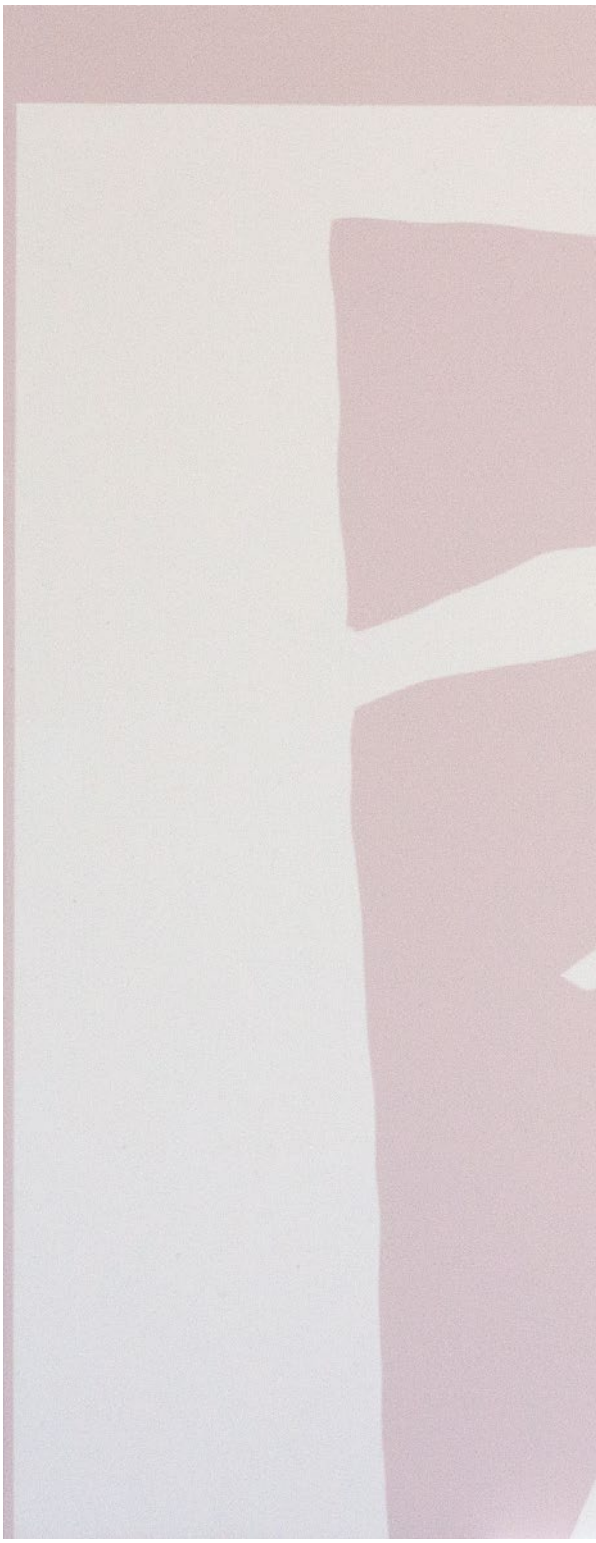
> Świat wokół roztapia się i rozciąga, a ty zapadasz w sen i budzisz się. Minęła godzina? Nie, to tylko kilka minut. Zamykasz oczy, ale pod powiekami nadal jarzy się intensywna czerwień. Słońce przesuwa się i kładzie gorącą dłoń na twojej twarzy.
>
> Czas zastyga w powolną magmę, płynie coraz wolniej i wolniej. Mikrodrżenia i mikroruchy. I tylko cienisto-migotliwy, nieuchwytny lot ptaków przecina co jakiś czas świetliste przestrzenie.

Daydreaming to cykl inspirowany popołudniowym światłem, falowaniem powietrza i liści, cieniami, spokojem. Wrażenie zawieszenia w czasie, sen na jawie, poczucie bycia samemu na świecie składają się na opowieść o leniwym popołudniu w rozgrzanym pokoju wypełnionym słońcem i roślinami.

Realność materii z jaką mam do czynienia, całkowita analogowość technologii i niemożność kontrolowania jej w pełni – ze względu na dużą ilość zmiennych, składających się m.in. na chemiczne procesy towarzyszące powstawaniu prac – zmuszają mnie do zatrzymania się w pędzie dążenia do nieosiągalnej doskonałości. Powstałe prace są próbą odtworzenia wrażenia bardzo ulotnego i trudnego do opisania. Nie jest możliwe przywołanie go w pełni i z konieczności poruszam się w rejestrach echa, odbicia, wspomnienia. Zjawiska, o których staram się opowiedzieć, dzieją się na krawędzi pola widzenia i na krawędzi pola zrozumienia. Jak pokazać pojawiający się na sekundę refleks światła, odbitego przez otwieraną po drugiej stronie ulicy szybę albo cień przelatującego ptaka?

W 2014 roku zaczęłam eksperymenty z użyciem lampy UV do naświetlania papieru fotograficznego. Metodą prób i błędów opracowałam technikę, która – jak się później okazało – ma już swoją nazwę: lumen print. Jest to niestandardowy proces fotograficzny, polegający na naświetlaniu papieru fotograficznego z użyciem promieni słonecznych. Większość artystów używa jej do wykonania kompozycji z wykorzystaniem naturalnych elementów, takich jak kwiaty czy liście, i po naświetleniu odbitki wywołuje ją i utrwala.

Mój autorski wariant techniki lumen print wygląda dość odmiennie: proces polega na naświetlaniu papieru fotograficznego przy użyciu lampy UV przez szablony – wykonane uprzednio na podstawie rysunków – a następnie utrwaleniu odbitki, z pominięciem procesu wywoływania. Uzyskuję dzięki temu charakterystyczną, monochromatyczną gamę barwną. W zależności od użytego papieru są to tonacje fioletu, oranżu bądź różu. Czas naświetlania i rodzaj papieru decydują o intensywności kolorów oraz poziomie kontrastu.



daydreaming I | 60 × 45 cm | technika własna na papierze fotograficznym

daydreaming II | 50 × 40 cm | technika własna na papierze barytowym

daydreaming III | 28 × 50 cm | technika własna na papierze barytowym

daydreaming IV | 50 × 30 cm | technika własna na papierze barytowym

detale prac z cyklu *daydreaming*

daydreaming V | 28 × 55 cm | technika własna na papierze barytowym

daydreaming VI | 50 × 40 cm | technika własna na papierze barytowym

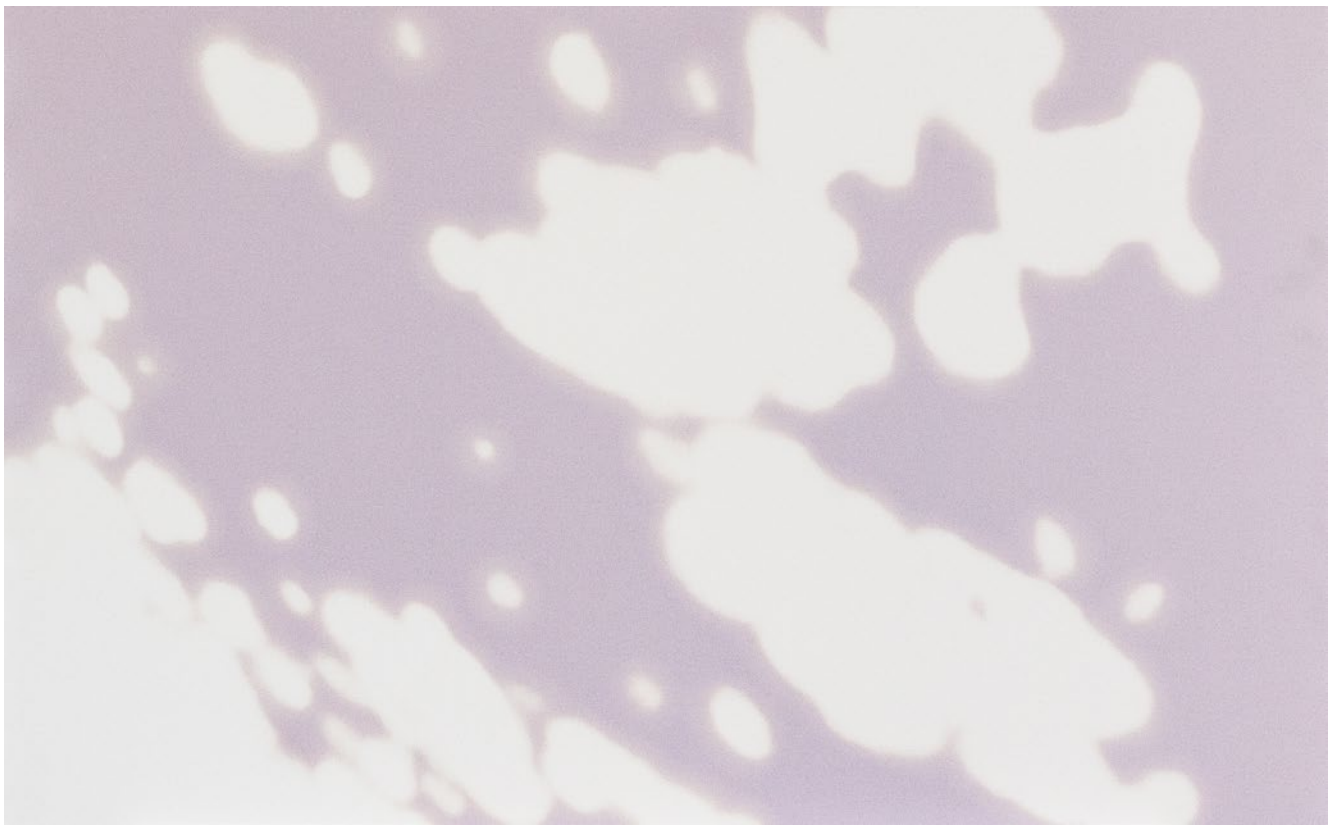
daydreaming VII | 28 × 40 cm | technika własna na papierze barytowym

daydreaming VIII | 40 × 28 cm | technika własna na papierze barytowym

daydreaming IX | 60 × 50 cm | technika własna na papierze fotograficznym

detale prac z cyklu *daydreaming*

daydreaming X | 40 × 28 cm | technika własna na papierze barytowym



daydreaming XI | 40 × 25 cm | technika własna na papierze barytowym

daydreaming XII | 80 × 50 cm | technika własna na papierze barytowym

daydreaming XIII | 80 × 50 cm | technika własna na papierze barytowym

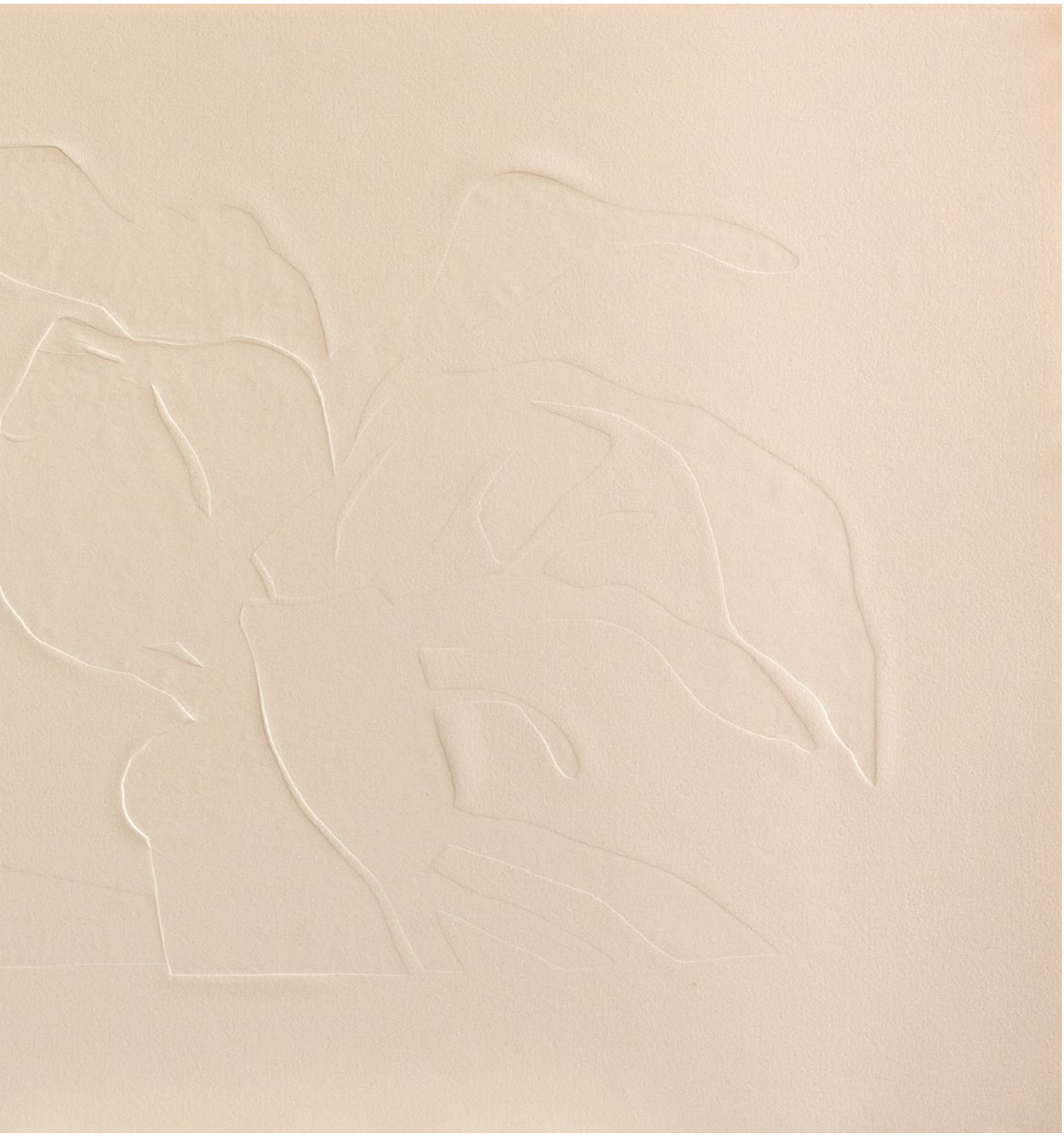
detale prac z cyklu *daydreaming*

daydreaming A | 30 × 21 cm | wycinanka

daydreaming B | 30 × 21 cm | wycinanka

FABRIANO

daydreaming C | 50 × 35 cm | linoryt z suchym tłokiem



daydreaming D | 50 × 35 cm | suchy tłok

detale prac z cyklu *daydreaming*

3. złota godzina

> Ostre cienie odcinają się wyraźnie w równoległobokach okiennego światła. Obraz gaśnie i pojawia się, w miarę jak słońce ukrywa się i wynurza zza chmur. Sylwetki roślin tkwią w pozornym bezruchu, ale kiedy się zatrzymasz i przyjrzysz uważniej, możesz dostrzec mikroskopijne poruszenia ich konturów.

To cykl prac inspirowany światłem i atmosferą zjawiska „złotej godziny", delikatnym ruchem liści i powietrza, grą cieni, spokojem, wrażeniem całkowitego zatrzymania upływu czasu.

Zjawiska atmosferyczne, światło, cienie i ruch – zwłaszcza ten ledwie zauważalny, możliwy do zauważenia tylko przy wnikliwej obserwacji. Złota godzina to pora dnia, gdy przy ładnej pogodzie ma się wrażenie przebywania wewnątrz bryłki bursztynu, a świat skąpany w przedziwnym blasku wydaje się niemal doskonały. Światło godziny popołudniowej daje chwilę nieopisanego spokoju.

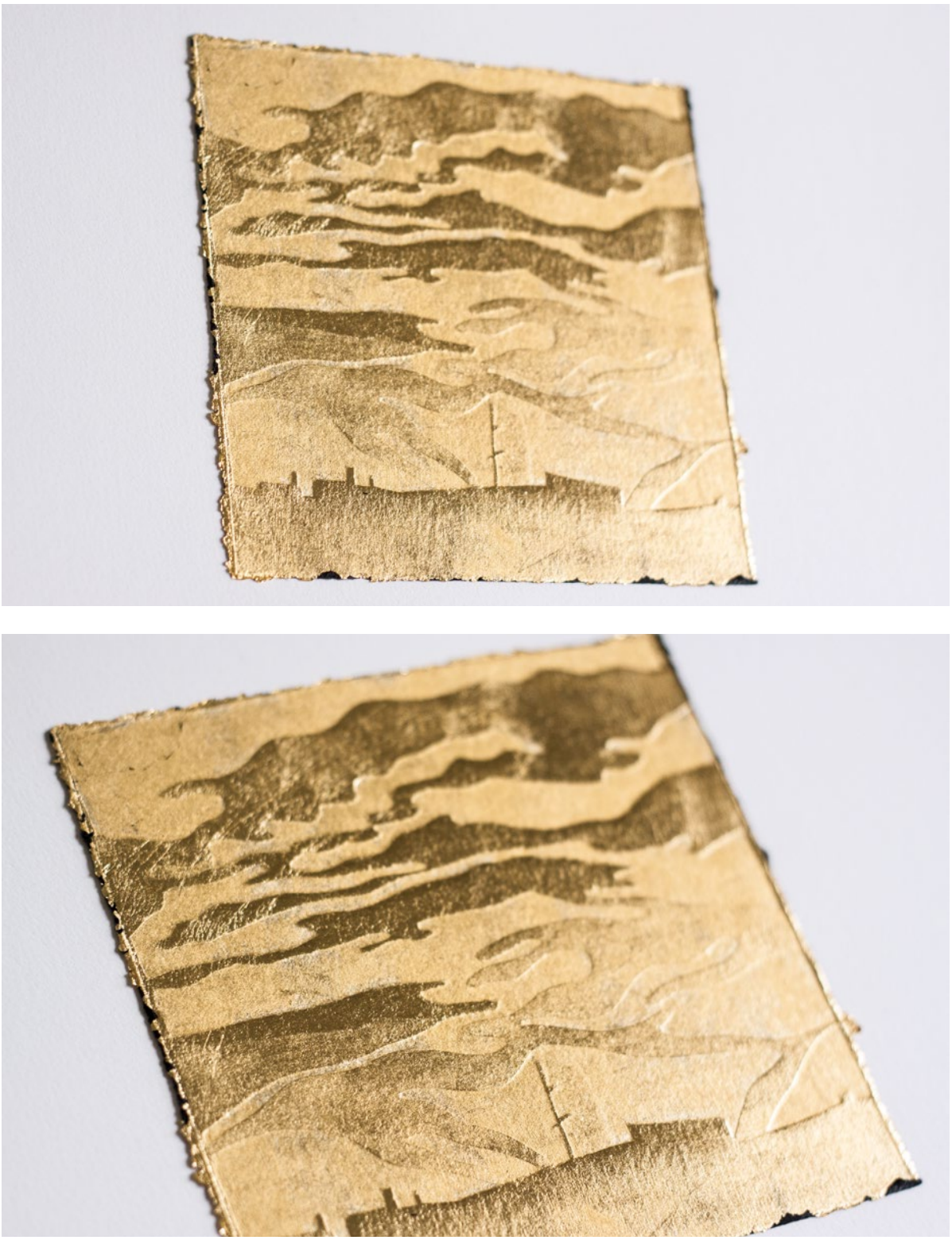
złota godzina II | 50 × 35 cm | suchy tłok

złota godzina II – detale

złota godzina III | 50 × 35 cm | suchy tłok

złota godzina III – detale

złota godzina IV | 50 × 35 cm | suchy tłok



złota godzina IV – detale

złota godzina V | 50 × 35 cm | suchy tłok

złota godzina V – detale

złota godzina VI | 50 × 35 cm | suchy tłok

złota godzina VI – detale

złota godzina VII | 50 × 35 cm | suchy tłok

złota godzina VII – detale

4. dziennik wrażeń

> Letni wieczór, spokój cichej i pustej ulicy. Silnik samochodu hałasuje gdzieś bardzo daleko i po chwili cichnie. W oddali błyska szyba uchylanego przed nocą okna. Pierwsze lampy we wnętrzach mieszkań na parterze zapalają się, podświetlając wycinankowe sylwetki parapetowych roślin. Trzy kłosy pszenicy, wyrosłe nie wiadomo jakim sposobem spomiędzy płyt chodnika, kołyszą się łagodnie, ledwie muskane przez wiatr.

Dziennik wrażeń to zapis drobnych spostrzeżeń, notatnik z codzienności. Jest próbą odnalezienia, uchwycenia i zarchiwizowania ulotnych stanów, często na granicy nieistnienia. Składają się na niego fotografie – niektóre w stanie surowym, inne poddane nieznacznej obróbce, po to, by lepiej wydobyć ślad wrażenia.

Zjawiska, które rejestruję, zawsze są mocno splecione z pojęciem czasu – jedne są zaledwie mignięciem, na kilka sekund pojawiają się, po czym znikają. Inne trwają latami niezauważone, rosną, pączkują, pęcznieją. Przyglądam się światłu i odbiciom w szybach, utrwalam cienie, refleksy, ślady. Poszukuję w miejskiej przestrzeni obecności roślin w zaskakujących formach i okolicznościach. Oglądam ogrody parapetowe mieszkań i biur,ale robię to zza kulis, z zewnątrz. Dawno nie obracane, rośliny napierają na szyby w dziwacznych plątaninach. W spotkaniu z nieprzekraczalną granicą szkła pną się w górę, rozpłaszczają, obracają liście do słońca. W nocy tworzą w ramie okna ciemne, płaskie sylwetki. Wypatruję mikro-ogródków w miejscach, gdzie ukruszyła się płyta chodnikowa albo wiatr przygnał na blaszany daszek garść ziemi, tworząc warunki do wzrostu dla najbardziej upartych gatunków.

Kontempluję niezniszczalność i wytrwałość chwastów. Szukam ulotnego piękna w zwyczajności, w zjawiskach niepozornych, ledwie zauważalnych, pomijanych. To, co nudne i niedoskonałe, daje się poznać i docenić dopiero wtedy, gdy się zatrzymujemy, zwalniamy tempo, wyostrzamy wzrok. Trzeba się schylić, przyjrzeć, stanąć w bezruchu. Dopiero wtedy możliwy jest zachwyt.

Dziennik wrażeń to praca bardzo mocno osadzona w analogowości. Spośród ponad 300 wykonanych fotografii wybrałam 56, zgodnie z liczbą tygodni w roku, wydrukowałam odbitki, po czym połączyłam je w pary. Finalnym efektem jest książka artystyczna, którą w całości wykonałam samodzielnie, z użyciem tradycyjnych technik. Wieloma z nich nigdy wcześniej się nie posługiwałam, zyskałam więc pole do rozlicznych eksperymentów technologicznych:

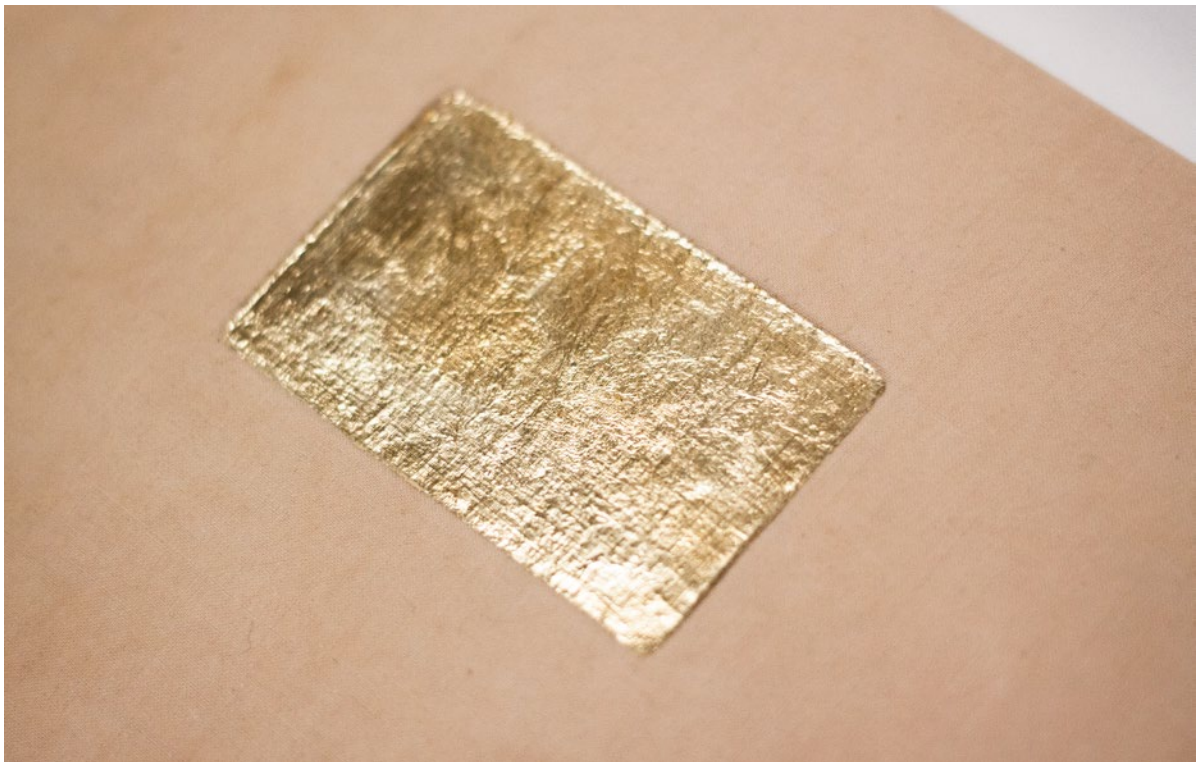
1. Wykorzystaną do oklejenia okładki tkaninę bawełnianą z recyklingu ufarbowałam ręcznie przy użyciu naturalnych barwników. Wcześniej wykonałam testy farbowania tkanin bawełnianych – w stanie surowym oraz zaprawionych wcześniej ałunem – z użyciem barwników takich jak: mielona kurkuma, owoce żurawiny, sok z buraka, mielona kawa, różne rodzaje herbat i naparów, pestki oraz skórki awokado, skórki marakui, liście hibiskusa.

2. Za wyklejkę posłużyły mi arkusze samodzielnie wykonanego papieru marmurkowego. Testowałam – z bardzo różnymi efektami – cztery rodzaje zagęstnika do wody oraz trzy rodzaje farb, decydując się finalnie na karagen i farby akrylowe.

3. Wykonałam wszystkie etapy pracy introligatorskiej, łącznie z przygotowaniem okładek, a całość zszyłam ściegiem koptyjskim za pomocą nici woskowanych.

dziennik wrażeń | książka artystyczna, 22,5 × 21 cm, 60 stron | 56 fotografii w formacie 54 mm × 86 mm

dziennik wrażeń – wnętrze książki i detale



dziennik wrażeń – oprawa książki i detale

5. migotanie świata

> Rozgrzane słońcem lipy pachną jak miód.

Migotanie świata to zapis słonecznego, ale wietrznego dnia bez pokazywania słońca, chmur, konkretnego miejsca. Falujące i migoczące cienie tworzą wizerunek na pograniczu abstrakcji. Próbuję uchwycić to wrażenie i opowiedzieć o tym, jak działa na mnie pogoda, powietrze, temperatura – zjawiska w dużej mierze niewidzialne. Nie widzi się przecież wiatru, jedynie jego skutki. Podobnie z temperaturą, a mimo to nie można być na nią obojętnym.

Wybrałam tylko jedno nagranie spośród serii zarejestrowanych ujęć o podobnej tematyce, żeby dać mu w pełni wybrzmieć. Poprzez zapętlenie nagrania umieszczam widza wewnątrz niekończącego się stanu przebywania w słonecznym miejscu. To przestrzeń do relaksu, kontemplacji i przyglądania się coraz drobniejszym szczegółom.

migotanie świata | video odtwarzane w pętli | 2020

6. zapach ziemi

> Zamykam oczy i wciągam powietrze głęboko do płuc. Jest wieczór i owiewa mnie ciepło unoszące się znad gorącego asfaltu. Wiatr przynosi z oddali zapach żywopłotu z jałowca. Jestem jednocześnie tu i teraz i gdzieś indziej, w odległym wspomnieniu. Popycham dłonią niedomkniętą furtkę i wchodzę do ogrodu. Przyklękam i kładę dłoń na ziemi, nagrzanej jeszcze od słońca, żeby poczuć jej ciepło. Pod żarówką pobliskiej latarni wirują i trzepoczą ćmy. Dżdżownice, w dzień ukryte, wypełzają na powierzchnię ziemi. Jest ciemno, cicho i ciepło. Wszystko jest na swoim miejscu.

Otacza nas sieć niemal niewidocznych zjawisk, które nieustannie się wokół nas wydarzają. I choć często trudno je zauważyć, są to procesy potężne i intensywne. Wzrost, niemożliwy do zaplanowania i przewidzenia. Rozwój, którego nie da się zaobserwować inaczej niż w czasie. Rozkład, któremu towarzyszy wydzielanie się ciepła i który jest jednocześnie końcem i początkiem. A pośród nich działania małych żyjątek, z których jedne wytrwale zapylają i spulchniają, a inne pożerają i niszczą.

Patrzę na ogród w bezwietrzny i słoneczny dzień. Wszystko zdaje się trwać zamrożone w bezruchu. A to przecież tylko pozór, tylko wrażenie. Pod nieruchomą powierzchnią zjawisk, życiodajne siły pompują, przetwarzają i przemieniają. Korzenie rozpychają się w ziemi, bakterie rozkładają organiczne szczątki, dżdżownice spulchniają glebę. Kłącza roślin niestrudzenie rozgałęziają się we wszystkie strony. W komórkach roślin zachodzi fotosynteza, kwiaty pęcznieją w pąkach, ostre słońce przebarwia liście na żółto. Tlenowe bakterie Gram-dodatnie z rodzaju *Streptomyces* umierają, wydzielając zapach ziemi.

W skład cyklu wchodzą cztery wielkoformatowe prace:

bujność | 170 cm × 80 cm | wycinanka na tekturze, zapach geosminy

ukryte | 170 cm × 80 cm | kolaż na kartonie, źródło ciepła

trzepot | 170 cm × 80 cm | farba fotochromowa na tekturze

kłącze | 170 cm × 80 cm | haft na tkaninie bawełnianej

Poszukiwałam w nich nowych rozwiązań i technik, wykraczających poza moje dotychczasowe metody twórcze i opartych o możliwość multisensualnego odbioru. Wykorzystuję m.in. źródło ciepła (ukryte pod powierzchnią pracy), właściwości farby reagującej na światło słoneczne czy zapach.

bujność | 170 × 80 cm | wycinanka na tekturze, zapach geosminy | 2023

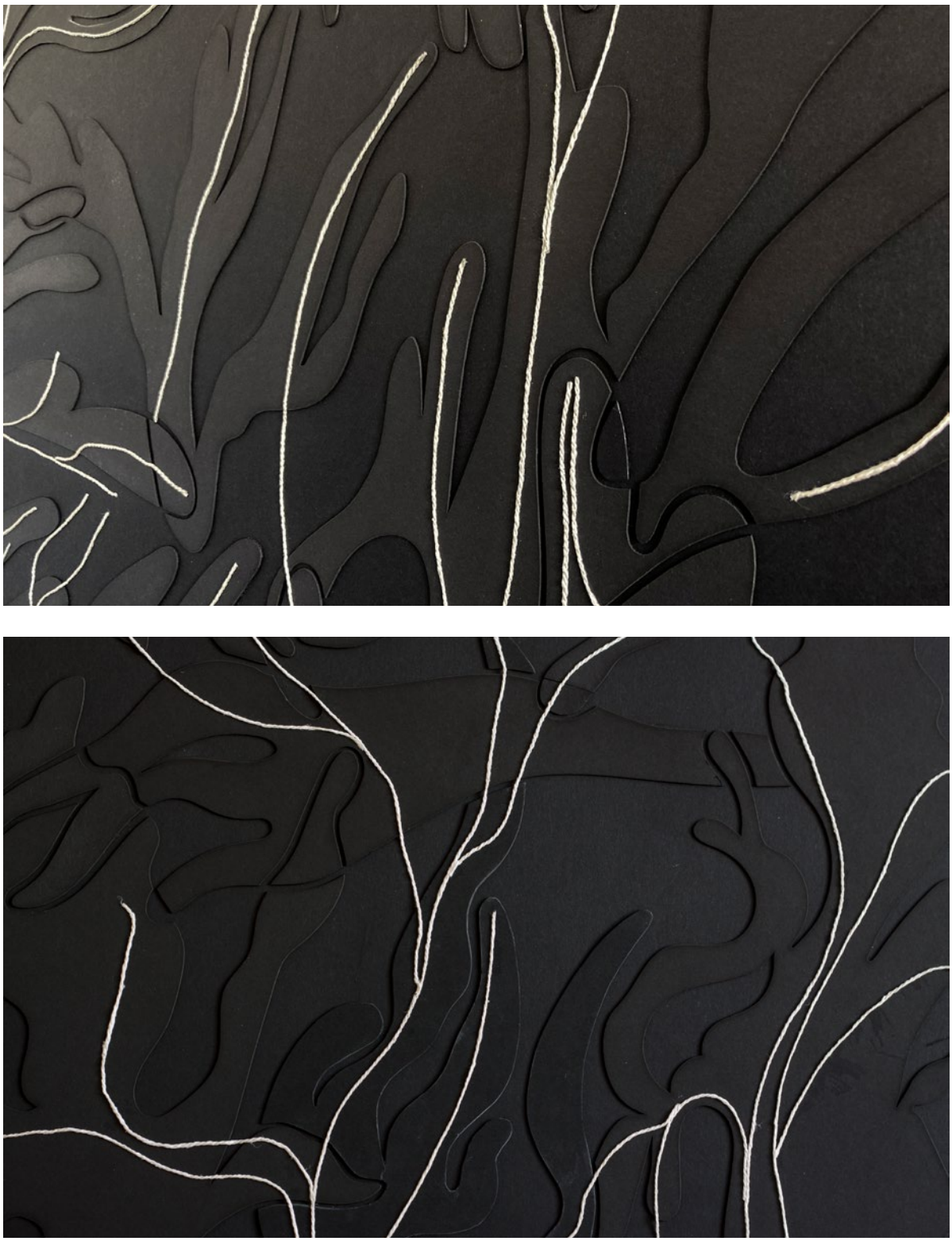
bujność – detale

bujność – detale

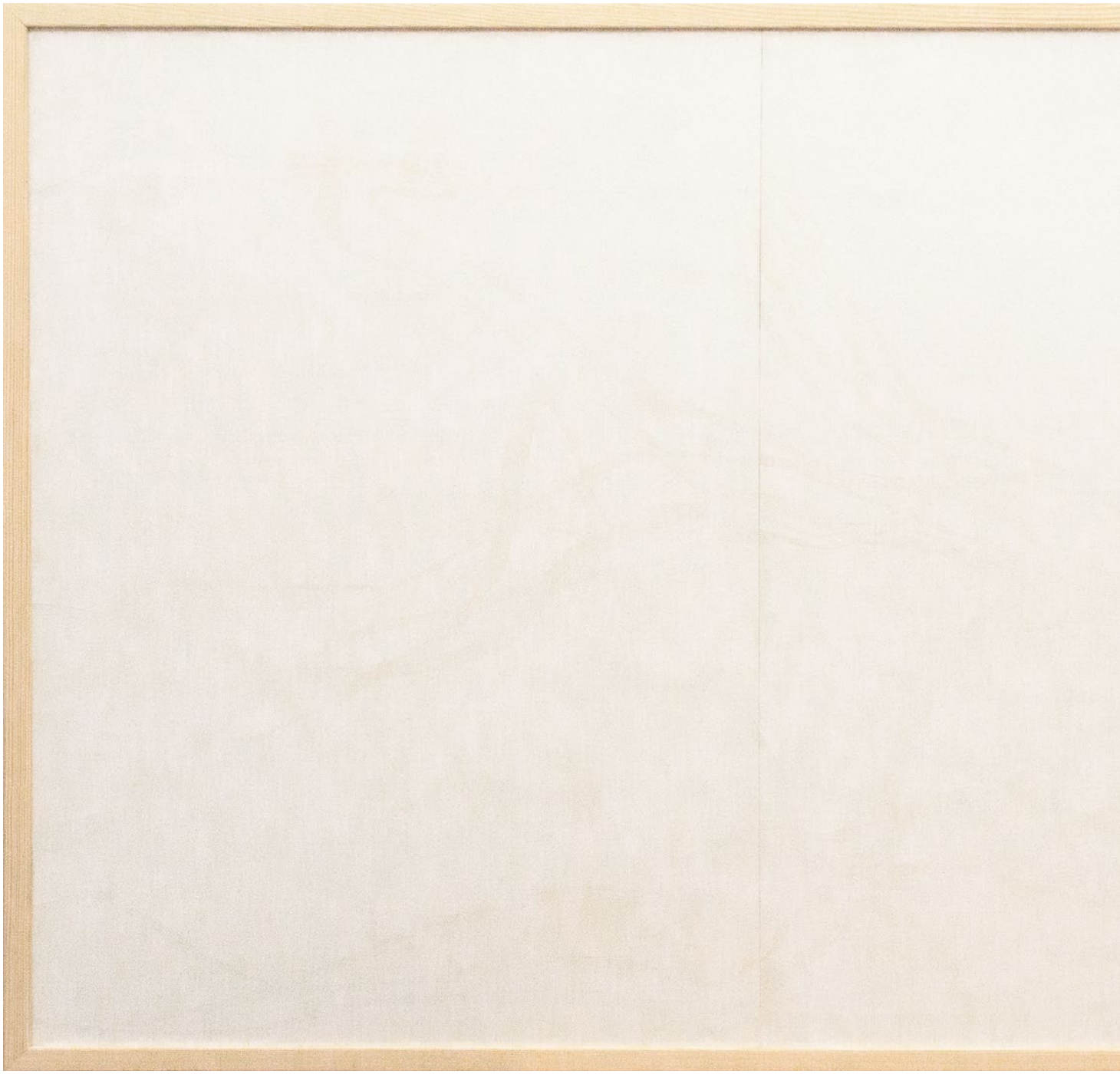
bujność – detale

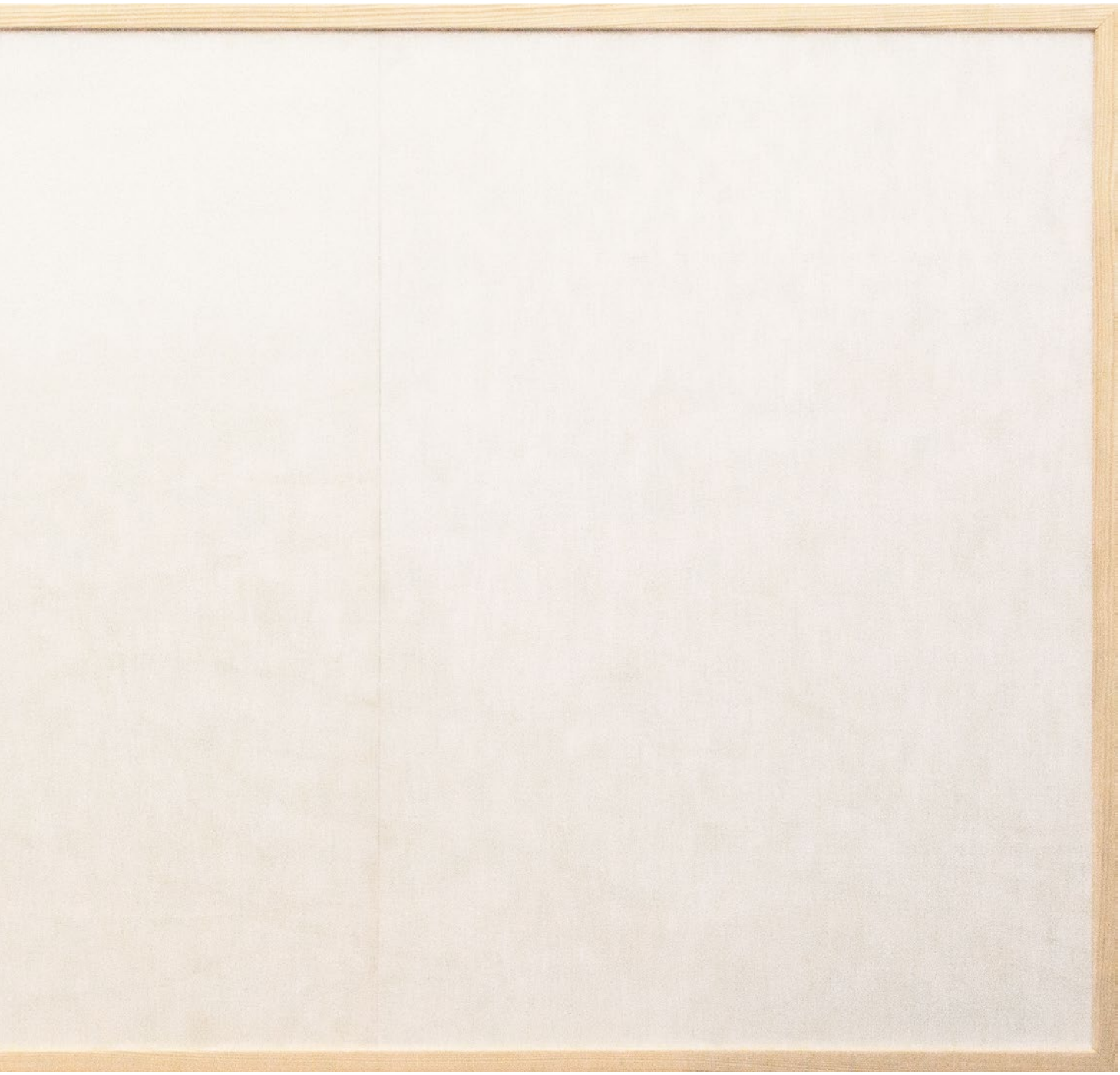
ukryte | 170 × 80 cm | kolaż na kartonie, źródło ciepła | 2023

ukryte – detale



ukryte – detale



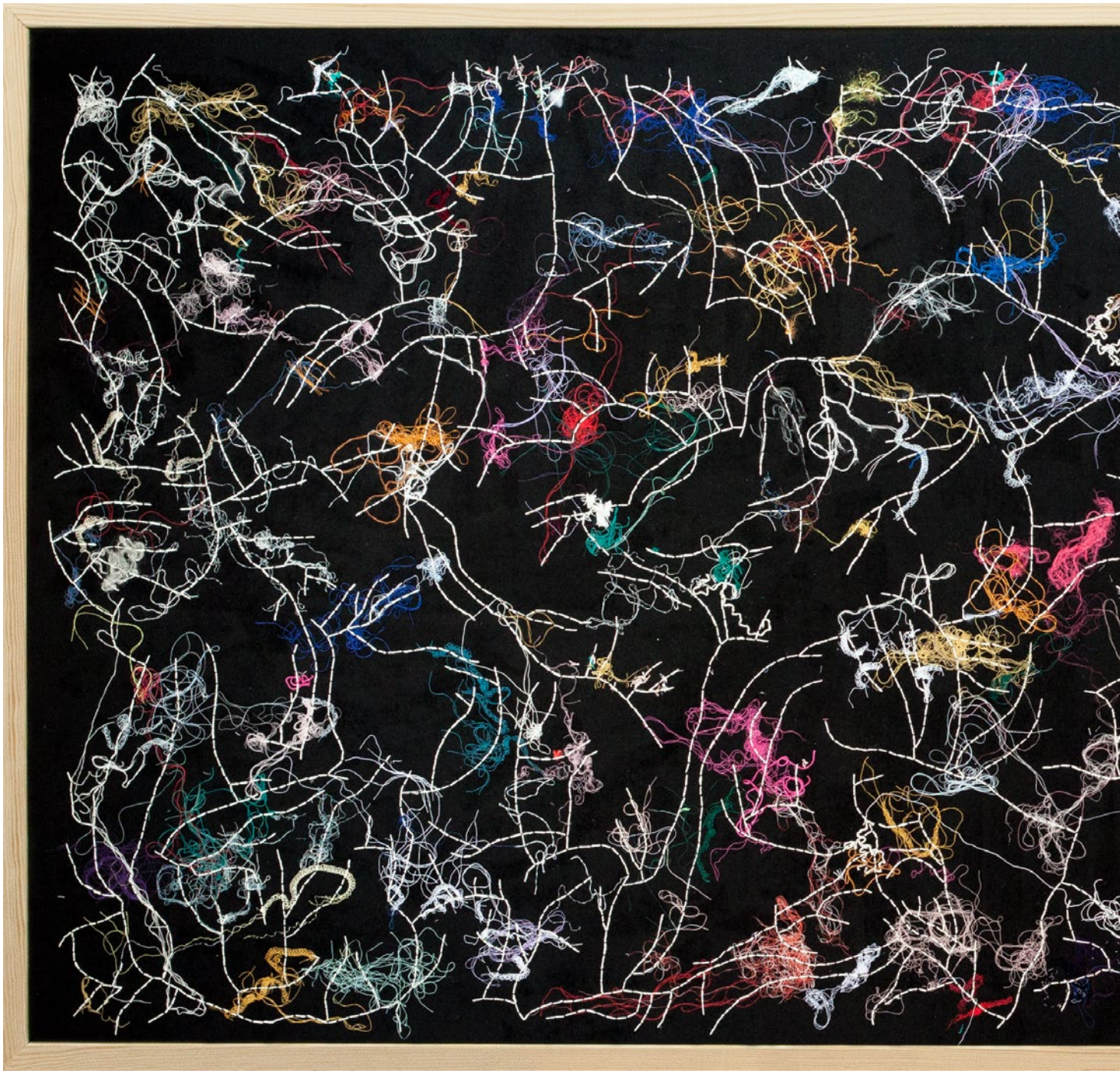


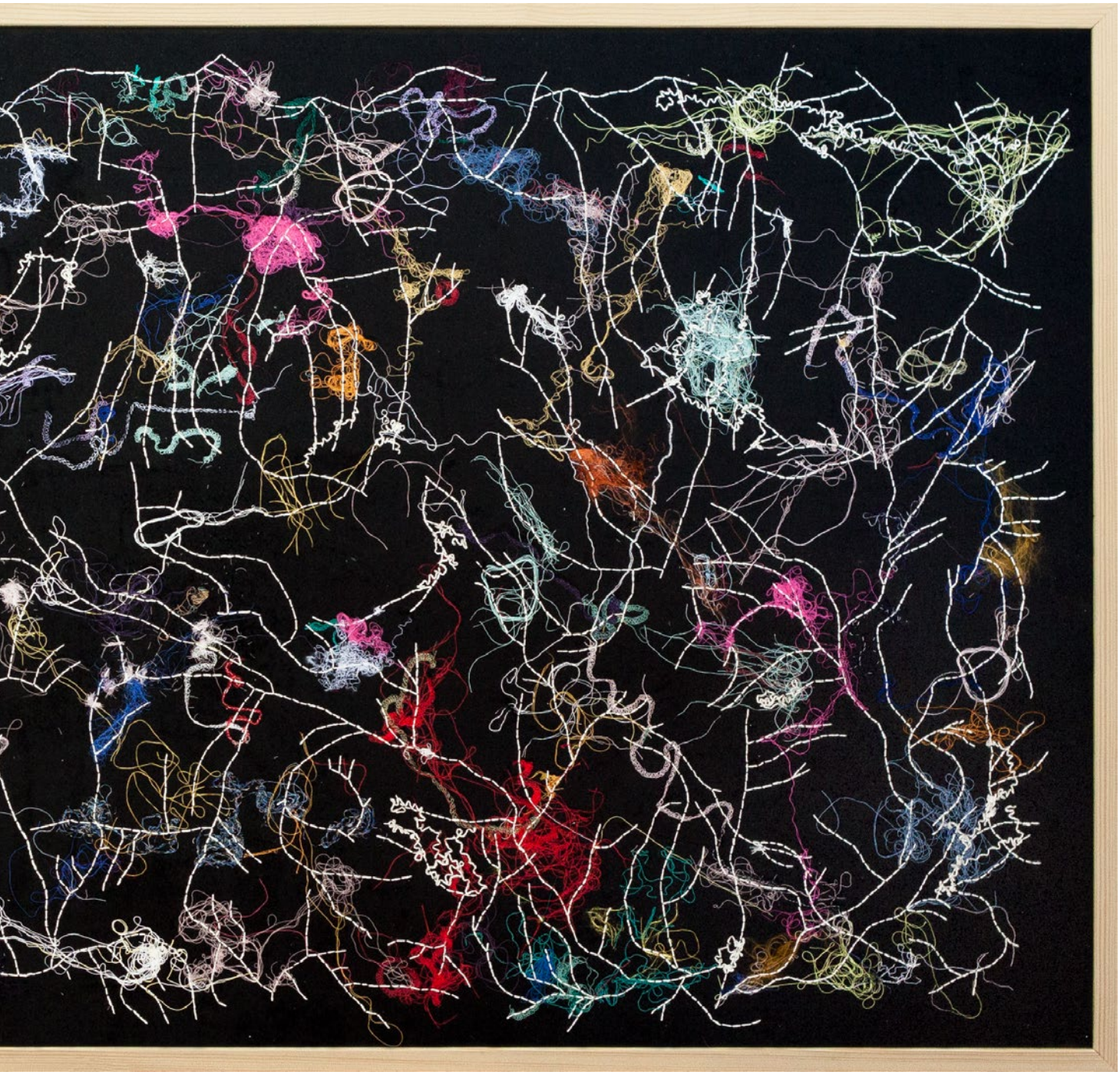
trzepot | 170 × 80 cm | farba fotochromowa na tekturze | 2023
wygląd pracy, gdy nie jest oświetlona bezpośrednio światłem słonecznym

trzepot | 170 × 80 cm | farba fotochromowa na tekturze | 2023
wygląd pracy, gdy jest oświetlona bezpośrednio światłem słonecznym

trzepot – detale w widoku przed i po naświetleniu

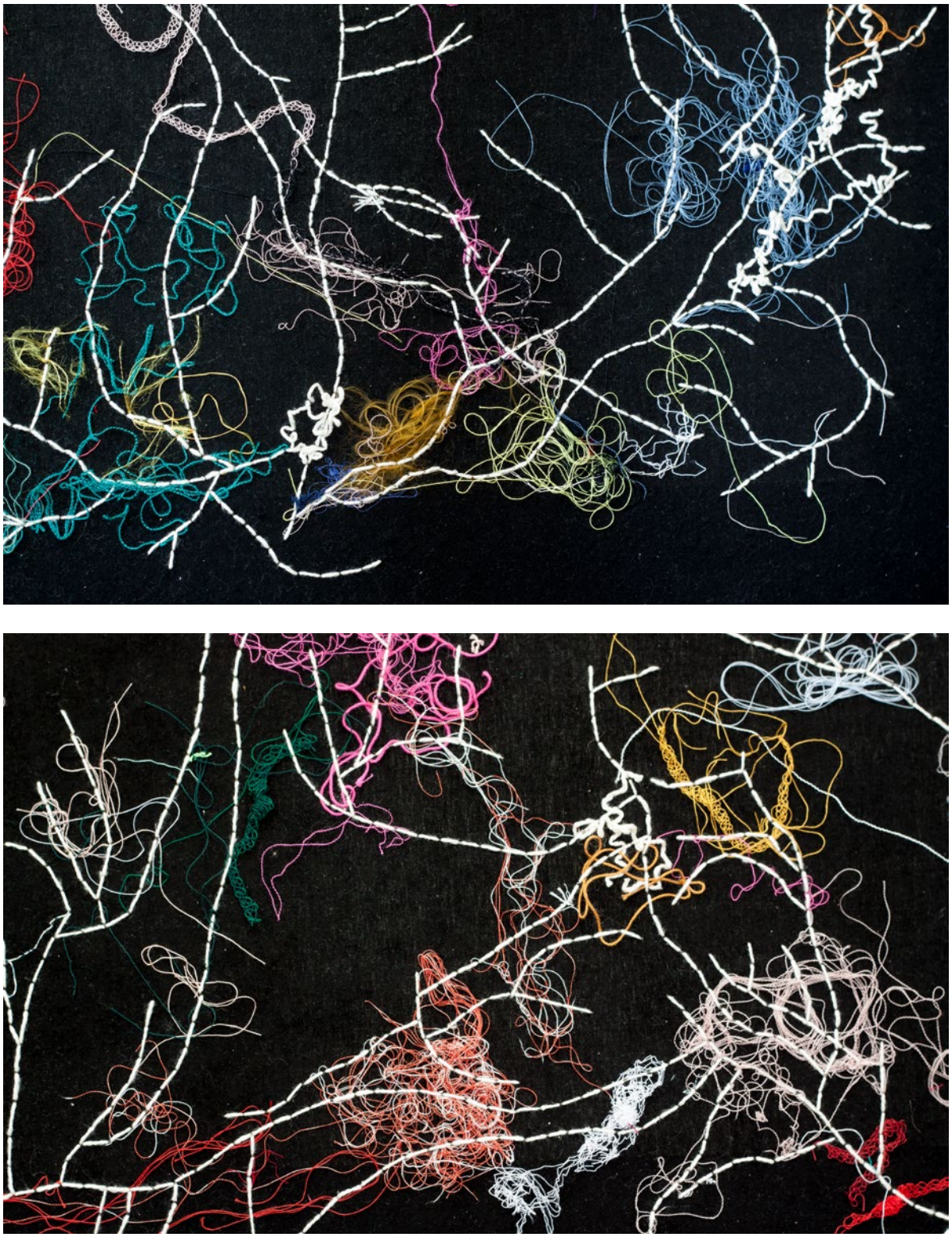
trzepot – detale w widoku przed i po naświetleniu





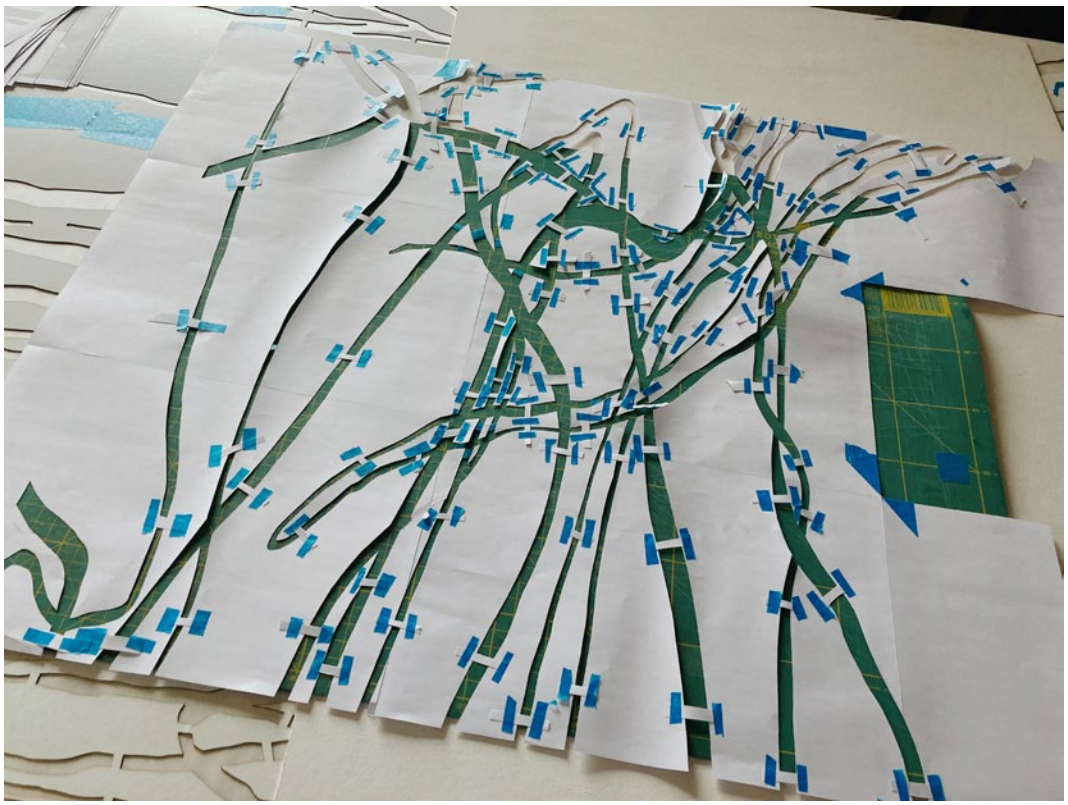
kłącze | 170 × 80 cm | haft na tkaninie bawełnianej | 2023

kłącze – detale



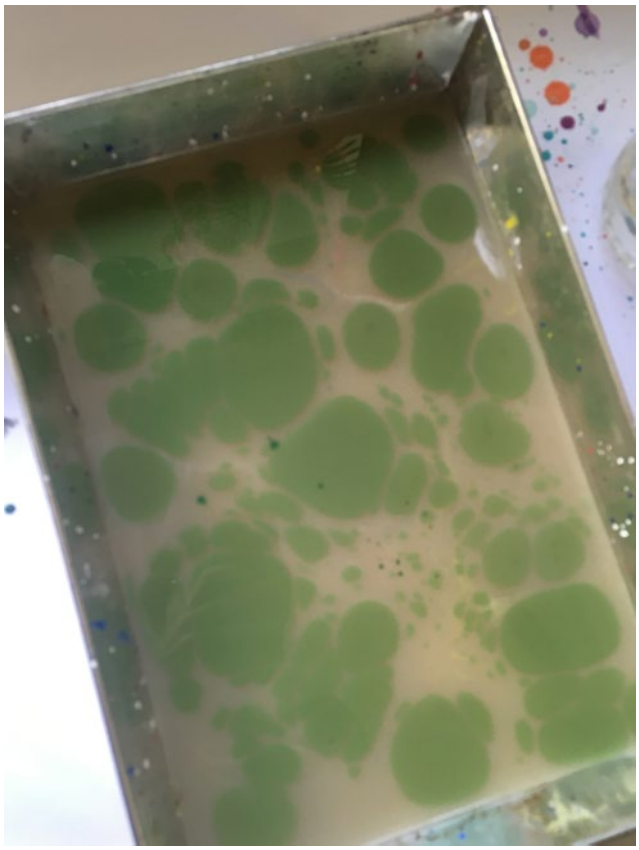
kłącze – detale

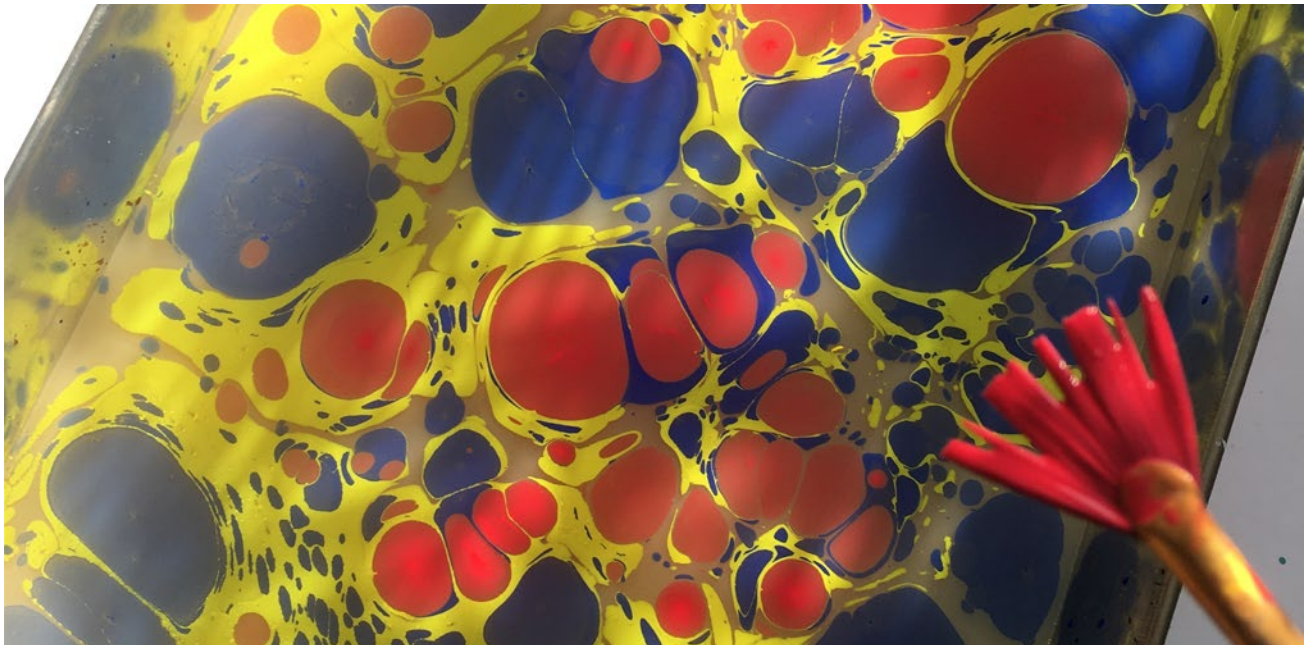
DOKUMENTACJA PROCESU



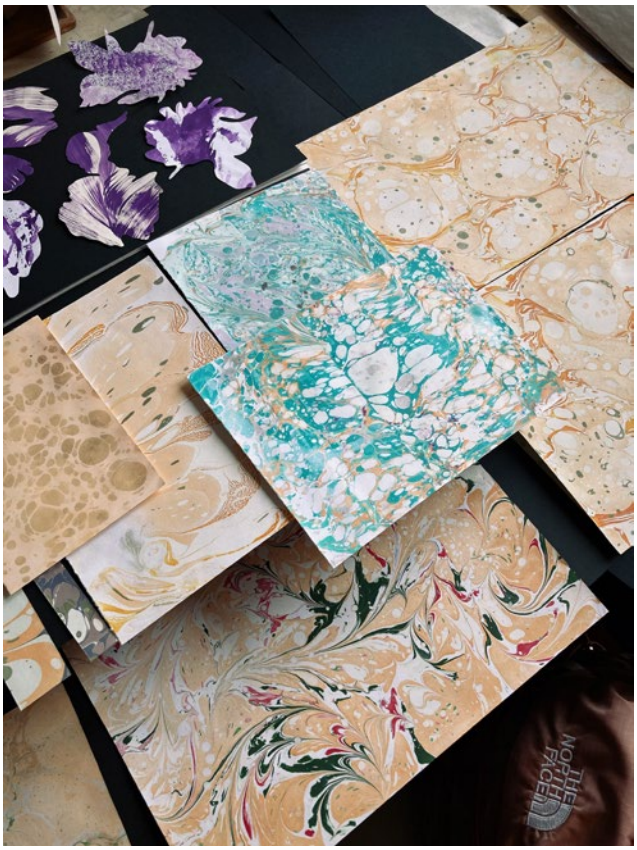
praca *trzepot* w procesie

praca *ukryte* w procesie

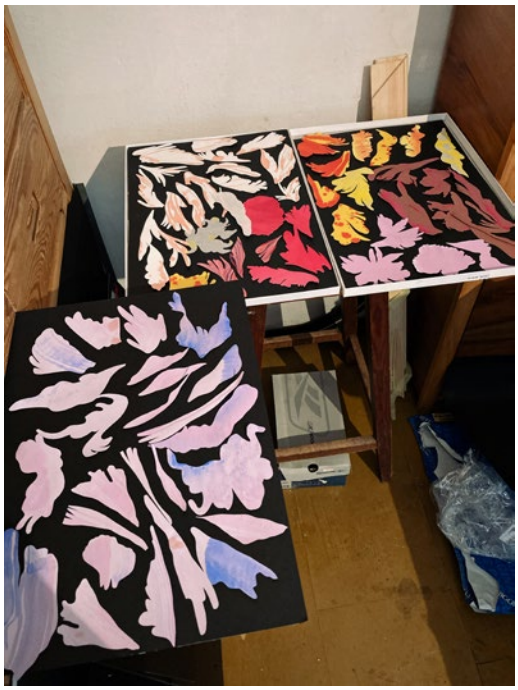




proces marmurkowania



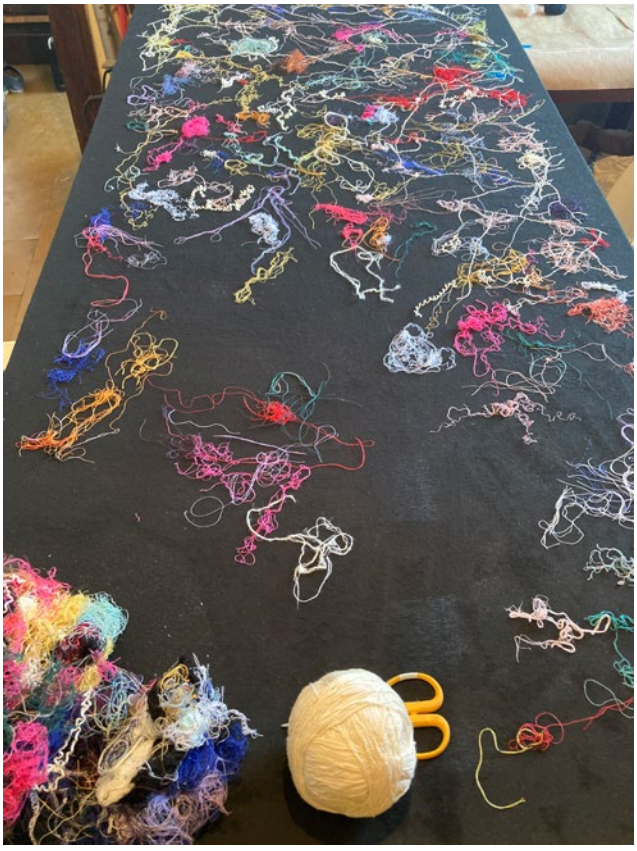
proces marmurkowania i gotowe papiery



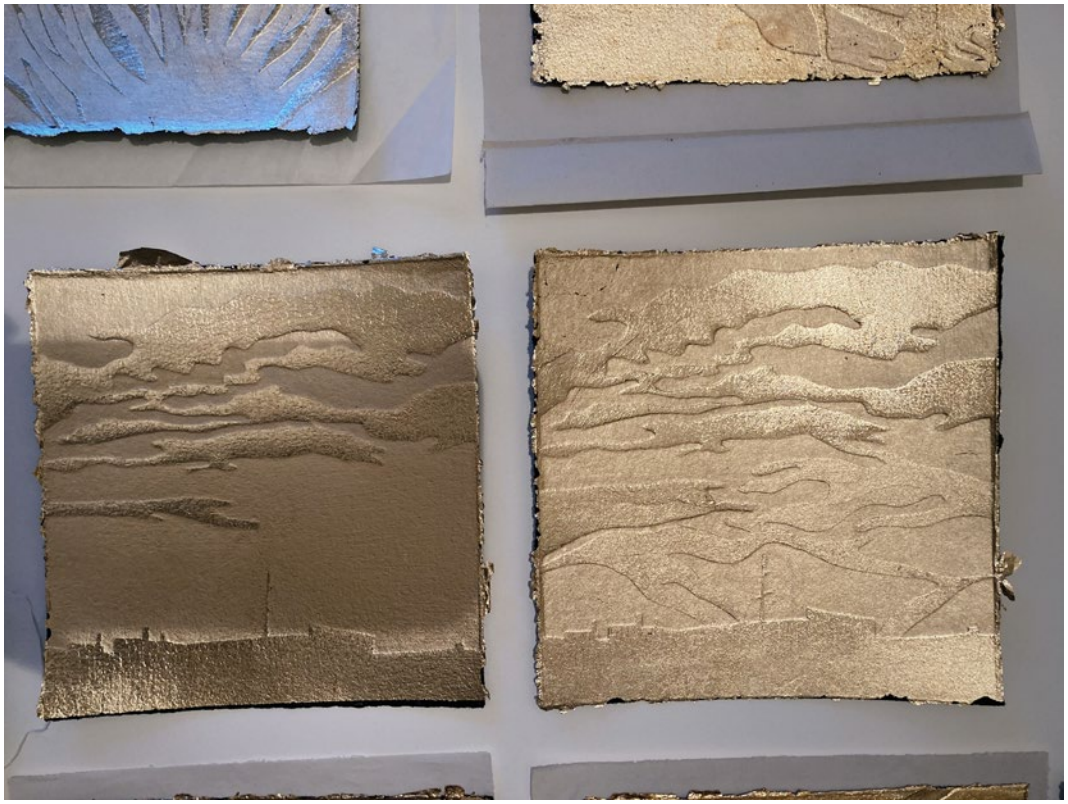
praca *bujność* w procesie

praca *bujność* w procesie

szablony i nieudana odbitka z cyklu *daydreaming*



praca *kłącze* w procesie



nieudana odbitka z eksperymentalnej matrycy i warianty prac z cyklu *złota godzina*

Streszczenie

Przedstawiona praca doktorska zatytułowana *Zapach ziemi. O doświadczaniu przestrzeni ogrodu* składa się z trzech części, poprzedzonych krótkim wstępem. Dwie pierwsze to części pisemne, trzecia natomiast jest dokumentacją działań artystycznych zrealizowanych w ramach pracy doktorskiej.

W rozdziałach składających się na pierwszą część pracy – *Siew* – przedstawiony i podsumowany zostaje zestaw idei i zagadnień krążących wokół tematu ogrodu, zebranych procesie teoretycznych i twórczych poszukiwań towarzyszących pracy nad projektem doktorskim. Biorąc za punkt wyjścia ogólnie zarysowany obszar przyszłych badań, stawiam pytanie: co jest istotą doświadczania przestrzeni ogrodu? W pięciu rozdziałach proponuję nie tyle odpowiedzi, co otwarte rozważania o różnych aspektach tego przeżycia, jak również zarysowuję najważniejsze koncepcje i pojęcia. W rozdziale pierwszym, zatytułowanym *Radykalna medytacyjność. O kinie Jamesa Benninga i kontemplacji zwyczajności* analizuję filmy amerykańskiego reżysera w odniesieniu do zagadnienia uważności. Następnie zestawiam je z książką Ann Morrow Lindbergh, postulującą praktykowanie kreatywnych pauz i tekstem Jolanty Brach-Czainy o pojęciu niepozorności. W rozdziale drugim, *Czas pożyczony. Ogrody Dereka, Virginii i Anny*, poruszam wątki takie jak wpływ przestrzeni ogrodu na dobrostan psychiczny oraz praktykowanie twórczości artystycznej jako formy samozaopiekowania. Kolejny rozdział, zatytułowany *Światło, wrażenie, metafora. O trudności w opowiadaniu o zjawiskach naturalnych* jest próbą opisania języka wizualnego adekwatnego do opowiadania o tym, co ulotne. Wychodząc od historii szklanych kwiatów Leopolda i Rudolfa Blaschków oraz analizy fotografii Saula Leitera, staram się odpowiedzieć na pytanie: jakie środki formalne mogą być pomocne w mówieniu o zjawiskach, emocjach i wrażeniach? W rozdziale czwartym, *Miejskie utopie. Guerilla gardening i polityczność ogrodu*, opisuję pokrótce historię ogrodnictwa partyzanckiego oraz nawiązuję do pojęcia wspólnotowości. Na koniec przybliżam wybrane realizacje Diany Lelonek, poruszające temat zetknięcia przestrzeni miasta i natury. Rozdział piąty, zatytułowany jest *Władza a moc. O postrzeganiu pracy, oddawaniu kontroli i pięknie porażki*. Za punkt wyjścia służą mi teksty bell hooks o naturze władzy i przewartościowaniu postrzegania pracy. Zestawiam płynące z nich wnioski z tematem pracy na działce i w ogrodzie. Następnie opisuję pozytywną naukę, jaką można z tej praktyki wynieść. Odnoszę się do zagadnień takich jak akceptacja, wyrozumiałość i praca dla siebie. Nawiązuję również do tymczasowości jako ważnego aspektu współczesnych ogródków działkowych, a na koniec opisuję efemeryczne działania Any Mendiety z cyklu *Silueta Series*, będące ciekawym wykorzystaniem ulotności jako wartości pozytywnej.

W części drugiej, zatytułowanej *Kiełkowanie*, precyzuję i porządkuję pojawiające się w rozdziałach części pierwszej spostrzeżenia. Odnosząc się do postawionych we wstępie pytań o to czy i jak ogród zmienia osobę w nim przebywającą i formułuję wnioski i założenia odnośnie tematów, jakie poruszać będę w części artystycznej doktoratu. Opisuję więc i nazywam te rodzaje aktywności podejmowanych w przestrzeni ogrodu, które wydają mi się kluczowe dla zrozumienia jego oddziaływania oraz cechy i umiejętności, jakie to spotkanie może wzmacniać i kształtować. Pojęcia uważności oraz pracy dla siebie analizuję w kontekście doświadczania ogrodu.

Część trzecia – *Kwitnienie* – jest dokumentacją artystycznej pracy doktorskiej, poprzedzoną spisem prac. Składa się na nią sześć cykli, zatytułowanych kolejno: *ogród nocny*, *daydreaming*, *złota godzina*, *dziennik wrażeń*, *migotanie świata* oraz *zapach ziemi*. Poszczególne cykle prezentuję kolejno w formie reprodukcji, wraz z krótkim komentarzem do każdego z nich. Na opisy składają się teksty o charakterze autorskich impresji oraz syntetyczne nakreślenie tematyki i strategii artystycznych. Ostatnim elementem części trzeciej jest dokumentacja fotograficzna wybranych etapów procesu twórczego.

Summary

The presented doctoral thesis titled *The Scent of Earth: On Experiencing Garden Space* consists of three parts, preceded by a brief introduction. The first two parts are written sections, while the third part is a documentation of the artistic part of the PhD project.

In the chapters that constitute the first part of the thesis – *Sowing*, the author presents and summarizes a set of ideas and concepts revolving around the theme of garden, which were gathered through theoretical and creative explorations during the doctoral project. Starting from the broadly outlined scope of investigation, the central question is posed: What constitutes the essence of experiencing garden space? In five chapters, the author proposes open reflections on various aspects of this experience, outlining significant concepts and ideas. The first chapter, titled *Radical Meditativeness: On James Benning's Cinema and the Contemplation of Ordinariness*, analyzes films by the American director in the context of mindfulness. These films are then compared with Ann Morrow Lindbergh's book advocating for creative pauses and Jolanta Brach-Czaina's text on the notion of insignificance. The second chapter, *Borrowed Time: Derek, Virginia, and Anna's Gardens*, explores themes such as the impact of garden space on psychological well-being and the practice of artistic creativity as a form of self-care. The

following chapter, *Light, Impression, Metaphor: On the Difficulty of Narrating Natural Phenomena*, attempts to describe a visual language adequate for narrating the ephemeral. Drawing from the history of Leopold and Rudolf Blaschka's Glass Flowers and the analysis of Saul Leiter's photography, the chapter explores the formal means that may help articulate phenomena, emotions, and impressions. The fourth chapter, *Urban Utopias: Guerilla Gardening and the Politics of the Garden*, provides a brief overview of the history of guerrilla gardening and touches upon the concept of community. The author then presents selected works by Diana Lelonek that address the intersection of urban and natural spaces. The fifth chapter, *Power and Empowerment: On Perceiving Work, Surrendering Control, and the Beauty of Failure*, is informed by bell hooks' texts on the nature of power and reevaluating the perception of work. It combines these insights with reflections on gardening and work in the garden. The chapter explores concepts such as acceptance, understanding, and working for oneself, also highlighting the temporality as a significant aspect of contemporary allotment gardens. Finally, the chapter describes ephemeral actions from Any Mendietas' *Silueta Series*, showcasing an intriguing utilization of transience as a positive value.

In the second part, titled *Germination*, the author refines and organizes the observations emerging from the chapters of the first part. Addressing the questions posed in the introduction about whether and how the garden transforms the person residing in it, the author formulates conclusions and assumptions concerning the topics to be explored in the artistic part of the doctoral thesis. This section describes and defines the types of activities undertaken in garden spaces that the author deems crucial to understanding their influence and the traits and skills that such encounters may strengthen and shape. The concepts of mindfulness and working for oneself are analyzed in the context of experiencing the garden.

The third part, titled *Blossoming*, is the documentation of the PhD's artistic part, preceded by a list of artworks. It includes six cycles: *night garden*, *daydreaming*, *golden hour*, *impressions journal*, *flickering world*, and *the scent of earth*. Each cycle is presented with reproductions and brief commentary on each piece. The descriptions consist of texts offering the author's impressions and synthetic outlines of the thematic and artistic strategies. The final component of the third part is the photographic documentation of selected stages of the creative process.

Podziękowania

Dziękuję moim najbliższym za wspieranie myślą, słowem otuchy i działaniem. W szczególności zaś:

Mamie – za udostępnienie mi przestrzeni do komfortowej pracy, aktywny udział w rozwiązywaniu problemów technicznych i wiarę, że uda się doprowadzić projekt do szczęśliwego finału. Oraz dbanie przez ponad miesiąc, żebym nie tylko pracowała, ale także pamiętała, że wypada czasem coś zjeść i wypić.

Kubie – za inspirujące rozmowy, rozsądną dozę krytyki i konstruktywnych uwag oraz zatroszczenie się, bym zwłaszcza w ostatnich miesiącach pracy nad doktoratem mogła po prostu działać i niczym innym się nie przejmować.

Tacie – za usługi transportowe i umożliwienie skorzystania z profesjonalnego sprzętu i narzędzi.

Bibliografia

Układ bibliografii jest zgodny z kolejnością ich cytowania.
Wydawnictwa książkowe wyróżnione są podkreśleniem.

WSTĘP

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tysiąc plateau*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

Alicja Szweykowska, Jerzy Szweykowski, *Botanika. Tom I. Morfologia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

Longin Majdecki, *Historia ogrodów*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978.

Tania Bayard, *Sweet Herbs and Sundry Flowers. Medieval Gardens and the Gardens of The Cloisters*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1997.

SIEW

I

James Benning, *Nightfall*, USA 2011, 98'.

James Benning, *Stemple Pass*, USA 2012, 121'.

Q&A z widzami po projekcji filmu *Stemple Pass* na 63. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie, 2013, youtube.com/watch?v=vsBEbinOjnM, youtube.com/watch?v=SLVjN0lSU0U, youtube.com/watch?v=AR1pSvZwzrY, dostęp: 14.03.2023.

Life in Film: James Benning, frieze.com/article/life-film-james-benning, dostęp: 14.03.2023.

AV Festival 12: James Benning: Nightfall Post Screening Q and A, youtube.com/watch?v=1MqGt7OuOxE, dostęp: 14.03.2023.

Leslie Felperin, *Stemple Pass*, variety.com/2013/film/markets-festivals/stemple-pass-1117949257/amp/, dostęp: 14.03.2023.

The Adventure of Patience: James Benning's Films as Perpetual Environments [w:] *James Benning's Environments: Politics, Ecology, Duration*, Edited by Nikolaj Lübecker and Daniele Rugo, Edinburgh University Press, Edinburgh 2018

Paweł Mościcki, *Benning: obrazy bez kina*, pawelmoscicki.net/esej/james-benning/, dostęp: 14.03.2023.

James Benning On Time – cine-fils.com, youtube.com/watch?v=bMfuKpUJxPM, dostęp: 14.03.2023.

Anne Morrow Lindbergh, *Gift from the Sea*, Pantheon Books, New York 2005.

John Timmer, *Multitaskers beware: your divided attention comes at a price*, arstechnica.com/science/2009/08/multitaskers-beware-your-divided-attention-comes-at-a-price/, dostęp: 14.03.2023.

Eric Pace, *Anne Morrow Lindbergh, 94, Dies; Champion of Flight and Women's Concerns*, nytimes.com/2001/02/08/books/anne-morrow-lindbergh-94-dies-champion-of-flight-and-women-s-concerns.html, dostęp: 14.03.2023.

Nina Strochlic, *She was a record-breaking aviator—but her husband overshadowed her feats*, nationalgeographic.com/history/article/she-was-a-record-breaking-aviator-but-her-husband-overshadowed-her-feats, dostęp: 14.03.2023.

Anne Morrow Lindbergh, pbs.org/wgbh/americanexperience/features/lindbergh-anne-morrow/, dostęp: 14.03.2023.

Jolanta Brach-Czaina, *Błony umysłu*, Wydawnictwo Dowody na istnienie, Warszawa 2022.

II

Derek Jarman, *Modern Nature*, Penguin Random House, Londyn 2018.

Oliver Wainwright, *Blooms with a view: Derek Jarman's magical garden gets a transplant*, theguardian.com/film/2020/jul/21/derek-jarman-prospect-cottage-dungeness-kent-garden-museum-london, dostęp: 27.04.2023.

Derek Jarman: My Garden's Boundaries are the Horizon, gardenmuseum.org.uk/exhibitions/derek-jarman-my-gardens-boundaries-are-the-horizon/, dostęp: 27.04.2023.

Anti-Thatcher moments, dazeddigital.com/artsandculture/article/15974/1/anti-thatcher-moments, dostęp: 27.04.2023.

Mark Hudson, *Derek Jarman: A Saint in the Garden*, gagosian.com/quarterly/2020/10/01/essay-derek-jarman-saint-garden/, dostęp: 27.04.2023.

Great Gardens: "Prospect Cottage" by Howard Sooley, youtu.be/orNvcliKlnY, dostęp: 27.04.2023.

Olivia Laing, *There's no book I love more than Derek Jarman's* Modern Nature, theguardian.com/books/2018/apr/27/olivia-laing-derek-jarman-modern-nature, dostęp: 27.04.2023.

Mary Katharine Tramontana, *'I should have been a gardener': How Derek Jarman found joy and healing in his garden*, independent.co.uk/life-style/derek-jarman-aids-garden-dungeness-prospect-cottage-cinema-hiv-gardening-a9476486.html, dostęp: 27.04.2023.

Robert Priseman, *Derek Jarman's garden: a heart of creativity*, artuk.org/discover/stories/derek-jarmans-garden-a-heart-of-creativity, dostęp: 27.04.2023.

Jennifer Higgie, *The Worlds of Derek Jarman's Garden*, frieze.com/article/worlds-derek-jarmans-garden, dostęp: 27.04.2023.

Jo Farb Hernandez, *The Dawn Drawings of Anna Zemánková*, „Raw Vision", No. 14, Spring 1996, s. 40-45.

Jiří Bernard Krtička, *Anna Zemánková – Tajný ráj duše a květiny představ*, ceskegalerie.cz/cs/recenze/anna-zemankova-tajny-raj-duse-a-kvetiny-predstav, dostęp: 27.04.2023.

Lukas Hofmann, *Anna Zemánková at Centre for Contemporary Art FUTURA*, blokmagazine.com/en-cz-anna-zemankova-at-centre-for-contemporary-art-futura/, dostęp: 27.04.2023.

Greg, Nissan, *The Incandescent Botany of Overlooked Czech Artist Anna Zemá nkova*, weissberlin.com/wp-content/uploads/2021/03/Frieze_AZ2019.pdf, dostęp: 27.04.2023.

Kristýna Péčová, *Anna Zemánková,* secondaryarchive.org/artists/anna-zemankova/, dostęp: 27.04.2023.

Virginia Woolf, *Chwile wolności. Dziennik 1915–1941*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

Elisa Kay Sparks, *Accounting for the Garden: What Leonard's Record Books Show us about the Garden at Monk's House* [w:] *Virginia Woolf Miscellany*, nr. 72, Southern Connecticut State University 2007–2008.

Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, ed. Anne Olivier Bell, vol. 2 1920–1924, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1978.

Elisa Kay Sparks, *Everything Tended To Set Itself In A Garden": Virginia Woolf's Literary And Quotidian Flowers A Bar-Graphical Approach* [w:] *Virginia Woolf and Nature,* ed. Kristin Czarnecki, Carrie Rohman, Clemson U Digital Press, 2011, s. 42–57.

Virginia Woolf, *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, przeł. Maja Lavergne, Warszawa 2005, s. 181–182.

Virginia Woolf, *Fale*, przeł. Lech Czyżewski, Wydawnictwo Wacław Bagiński, Wrocław 1988, s. 7–8.

Richard Thompson, *Gardening for health: a regular dose of gardening*, ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6334070/, dostęp: 27.04.2023.

Naomi Sachs, *Dirt Can Make You Happy*, hortmag.com/featured/dirt-can-make-you-happy, dostęp: 27.04.2023.

Seon-Ok Kim, Min Ji Kim, Na-Yoon Choi, Jin Hee Kim, Myung Sook Oh, Choong Hwan Lee, Sin-Ae Park, *Psychophysiological and Metabolomics Responses of Adults during Horticultural Activities Using Soil Inoculated with Streptomyces rimosus: A Pilot Study*, ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC9564959/, dostęp: 27.04.2023.

The story of Omega Workshops, tate.org.uk/art/art-terms/o/omega-workshops/story-omega-workshops, dostęp: 27.04.2023.

Penelope Lively, *Penelope Lively on Virginia Woolf: Serious gardener?*, lithub.com/penelope-lively-on-virginia-woolf-serious-gardener/, dostęp: 27.04.2023.

Bunny Guinness, *Monk's House, the garden that inspired Virginia Woolf*, telegraph.co.uk/gardening/gardenstovisit/10377203/Monks-House-the-garden-that-inspired-Virginia-Woolf.html/amp/, dostęp: 27.04.2023.

A Virginia Woolf Herbarium, woolfherbarium.blogspot.com, dostęp: 27.04.2023.

Jenny Kingsley, *Virginia Woolf's Rural Paradise – Monk's House*, cassone-art.com/magazine/article/2011/12/virginia-woolfs-rural-paradise-monks-house/?psrc=perspectives&mdid=883, dostęp: 27.04.2023.

Thomas C. Caramagno, *The Flight of the Mind: Virginia Woolf's Art and Manic-Depressive Illness*, University of California Press, Berkeley 1992.

Manuela V. Boeira, Gabriela de Á. Berni, Ives C. Passos, Márcia Kauer-Sant'Anna, and Flávio Kapczinski, *Virginia Woolf, neuroprogression, and bipolar disorder*, ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7112729/, dostęp: 27.04.2023.

Josep Ballester-Roca, Noelia Ibarra-Rius, *Virginia Woolf: Between writing and disease,* redalyc.org/journal/5117/511766757013/html/, dostęp: 27.04.2023.

Maria Popova, *Virginia Woolf on Why She Became a Writer and the Shock-Receiving Capacity Necessary for Being an Artist*, themarginalian.org/2015/09/09/virginia-woolf-cotton-wool-moments-of-being/, dostęp: 27.04.2023.

III

David Whitehouse, *Blaschkas' Glass Models of Invertebrate Animals (1863–1890)*, cmog.org/article/blaschkas-glass-models-invertebrate-animals-1863-1890, dostęp: 7.02.2023.

William Charles Williams, *Nantuckett* [w:] *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*, przeł. Piotr Sommer, Karakter 2018.

Photographer Saul Leiter in His Own Words: Believing in the Beauty of Simple Things, wuwm.com/arts--culture/2016-02-22/photographer-saul-leiter-in-his-own-words-believing-in-the-beauty-of-simple--things#stream, dostęp: 12.06.2023.

Margit Erb, Pauline Vermare, Motoyuki Shibata, *All About Saul Leiter*, Thames & Hudson, London 2018.

Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. V: *Uwięziona*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.

Mark Nathaniel Mead, *Benefits of Sunlight: A Bright Spot for Human Health*, ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2290997/, dostęp: 12.06.2023.

Jeremy Millar, *Saul Leiter*, frieze.com/article/saul-leiter, dostęp: 12.06.2023.

Jim Casper, *Saul Leiter: 1950-60s color and black-and-white,* lensculture.com/articles/saul-leiter-saul--leiter-1950-60s-color-and-black-and-white, dostęp: 12.06.2023.

Saul Leiter, howardgreenberg.com/artists/saul-leiter, dostęp: 12.06.2023.

Saul Leiter Foundation, saulleiterfoundation.org/biography, dostęp: 12.06.2023.

James Maher, *Saul Leiter – A Master of Color Photography*, jamesmaherphotography.com/street_photography/saul-leiter/, dostęp: 12.06.2023.

Alvin Powell, *Putting the Glass Flowers in new light*, news.harvard.edu/gazette/story/2016/05/putting-the-glass-flowers-in-new-light/, dostęp: 7.02.2023.

The Harvard Museum of Natural History Picks Seasonal "Fruits in Decay" as the New Focus of the Glass Flowers Gallery, hmnh.harvard.edu/news/fruits-in-decay-pr, dostęp: 7.02.2023.

Glass Flowers: The Ware Collection of Blaschka Glass Models of Plants, hmnh.harvard.edu/glass-flowers, dostęp: 7.02.2023.

Leopold and Rudolf Blaschka – hasło na Wikipedii, en.m.wikipedia.org/wiki/Leopold_and_Rudolf_Blaschka, dostęp: 7.02.2023.

IV

Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi*, USA 1982, 87'.

Adam Purple and The Garden of Eden, vimeo.com/29275235, dostęp: 17.02.2023.

The dark side of Purple, web.archive.org/web/20220129041830/https://www.amny.com/news/the-dark-side-of-purple/, dostęp: 17.02.2023.

Archiwalna wersja strony Liz Christy Garden, web.archive.org/web/20080415233801/http://www.lizchristygarden.org/, dostęp: 15.06.2023.

Marta Anna Zabłocka rozmawia z Witoldem Szwedkowskim, *Bierz łopatę i kop!*, przekroj.pl/spoleczenstwo/bierz-lopate-i-kop-marta-anna-zablocka, dostęp: 15.06.2023.

Wojciech Górny, *Jak zaplanować ogród permakulturowy*, bujnawarszawa.pl/ogrod-permakulturowy/, dostęp: 15.06.2023.

Maria Sikorska, *Ogród przyjazny naturze*, agronomist.pl/artykuly/ogrod-przyjazny-naturze, dostęp: 15.06.2023.

Urszula Zajączkowska, *Martwa natura*, dwutygodnik.com/artykul/8299-martwa-natura.html, dostęp: 15.06.2023.

Stanisław Łubieński, *Przewinienia*, dwutygodnik.com/artykul/8333-przewinienia.html, dostęp: 15.06.2023.

Rajmund Mydel, *Kryzys amerykańskich miast Pasa Rdzy*, repozytorium.ka.edu.pl/bitstream/handle/11315/28902/MYDEL_Kryzys_amerykanskkich_miast_pasa_rdzy_2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y, dostęp: 17.02.2023.

Adam Purple – hasło na Wikipedii, en.wikipedia.org/wiki/Adam_Purple, dostęp: 17.02.2023.

Christopher Jobson, *From 1975-1980 Activist Adam Purple Built a Circular Urban Garden in New York that 'Knocked Down' the Surrounding Buildings*, thisiscolossal.com/2015/10/garden-of-eden/, dostęp: 17.02.2023.

A Brief History of Guerilla Gardening, dreamgreen.earth/post/a-brief-history-of-guerrilla-gardening, dostęp: 15.06.2023.

Our history., greenguerillas.org/history, dostęp: 15.06.2023.

Ogrodnictwo partyzanckie – hasło na Wikipedii, pl.wikipedia.org/wiki/Ogrodnictwo_partyzanckie, dostęp: 15.06.2023.

Krzysztof Marciniak, *Permakultura w sieci*, dwutygodnik.com/artykul/9613-permakultura-w-sieci.html, dostęp: 15.06.2023

Piotr Policht, *Diana Lelonek*, culture.pl/pl/tworca/diana-lelonek, dostęp: 15.06.2023.

Diana Lelonek – hasło na Wikipedii, pl.wikipedia.org/wiki/Diana_Lelonek, dostęp: 15.06.2023.

Strona internetowa artystki, dianalelonek.com/, dostęp: 15.06.2023.

V

Joanna Kuciel-Frydryszak, *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2023, s. 350.

bell hooks, *Teoria feministyczna*, przeł. Ewa Majewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2022, s. 172.

Olga Wróbel, *Adorowanie geosminy*, dwutygodnik.com/artykul/9160-adorowanie-geosminy.html, dostęp: 18.06.2023.

Magdalena Petryna, *Zwyczajny ogród*, „Autoportret", nr 3 [74], Kraków 2021.

Pracownia i dom Bogusława Bachorczyka – z Bogusławem Bachorczykiem rozmawia Filip Skóra, pracowniedowgladu.pl/pracownia-i-dom-boguslawa-bachorczyka/, dostęp: 18.06.2023.

Późna Ciemnia, wczesny Kitsch, wystawa w galerii Nasz Ogródek, restartmag.art/pozna-ciemnia-wczesny-kitsch-wystawa-w-galerii-nasz-ogrodek/, dostęp: 18.06.2023.

Pema Chödrön, *Start Where You Are. A Guide to Compassionate Living*, Boston 1994, s. 126 [za:] Maggie Nelson, *Argonauci*, przeł. Kaja Gucio, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020, s. 39.

MaxPearl, *What Happened to Ana Mendieta*, vulture.com/article/ana-mendieta-carl-andre-death-of--an-artist-podcast.html, dostęp: 18.06.2023.

Wangechi Mutu on Ana Mendieta's Rebel Spirit, frieze.com/article/wangechi-mutu-ana-mendietas-rebel-spirit, dostęp: 18.06.2023.

Anna Mendieta: Fuego de Tierra, 1987 | From the Vaults, youtu.be/py4Zzdc3AzA, dostęp: 18.06.2023.

Ana Mendieta au Jeu de Paume Concorde – Paris, youtu.be/bLDJk2pZQaI, dostęp: 18.06.2023.

Operation Peter Pan – hasło na Wikipedii, en.wikipedia.org/wiki/Operation_Peter_Pan, dostęp: 18.06.2023

Megan Heuer, *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance*, brooklynrail.org/2004/09/art/ana-mendieta-earth-body-sculpture-and-pe, dostęp: 18.06.2023

Nancy Spero, *Tracing Ana Mendieta*, artforum.com/print/199204/tracing-ana-mendieta-33595, dostęp: 18.06.2023

Kristen M. Jones, *Ana Mendieta*, frieze.com/article/ana-mendieta, dostęp: 18.06.2023

Marta Ziółek, *Ciało i jego ślad*, przekroj.pl/kultura/cialo-i-jego-slad-marta-ziolek, dostęp: 18.06.2023

KIEŁKOWANIE

David E. Cooper, *Meditation on the Move: Walking, Nature, Mystery*, academia.edu/40605827/Meditation_on_the_Move_Walking_Nature_Mystery, dostęp: 6.04.2023.

Rebecca Solnit, *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*, przeł. Anna Dzierzgowska, Sławomir Królak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018.