

Anna KOWALIK

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki,
Międzynakatedralna Pracownia NOVUM Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej

ROŚLINA JAKO MEDIUM. PROBLEMATYKA OCHRONY SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ Z ELEMENTAMI ROŚLINNYMI

Wstęp

Czy w dzisiejszym świecie człowiek, który przez całe życie przebywa w przestrzeni miejskiej, odczuwa potrzebę bliskiej więzi ze światem natury? Wydaje się, że taka potrzeba jest wbudowana w ludzkie istnienie. Czym więc jest nurt sztuki, który za najistotniejsze uznaje autentyczną bliskość, zażyłość z naturą? Czy cokolwiek innego może zastąpić gałęzie, igliwie czy całe drzewo? Czy trzeba poszukiwać sposobów imitacji, a więc fałszu, podczas gdy można wprowadzić prawdziwy – autentyczny „cytat” z przyrody? Niektórzy analitycy przewidują, że wiek dwudziesty pierwszy będzie właśnie „wiekiem biologii” w sztuce.¹

Ilustracje artystów przedstawiające rośliny odegrały zasadniczą rolę w rozwoju nauk biologicznych. Autorka skoncentruje się bardziej na pracy artystycznej z roślinami, jako żywymi materiałami. Niepowtarzalność, bogactwo informacji i interpretacji oraz społeczny wpływ sztuki współczesnej skłaniają do wzięcia pod uwagę warsztatu współczesnych artystów, wykorzystujących w swoich dziełach sztuki materiały pochodzenia roślinnego.

Kiedy spojrzymy na otaczającą nas przestrzeń, nie ważne czy jesteśmy w pracy, czy przestrzeni publicznej, wystarczy nam chwila, by dostrzec w naszym polu widzenia coś zielonego. Rośliny występują wokół nas znacznie częściej, niż zwierzęta. Można pokusić się o stwierdzenie, że ich obecność jest postrzegana wręcz jako pewnik. Pomimo tego, że ich występowanie w naszym codziennym życiu jest bardzo neutralne, to jednak są one niezbędne. Rośliny, często wykorzystywane w badaniach ze względu na swoje właściwości medyczne, czy konsekwentnie eksploatowane ze względu na walory estetyczne, odgrywały decydującą rolę w historycznym i kulturowym rozwoju ludzkości.² Co ciekawe, to właśnie one były cichymi świadkami rewolucji zwierzęcej.

A co z roślinami jako gatunkami towarzyszącymi sztuce współczesnej? Czy istnieją możliwości zrozumienia roślin z różnych perspektyw, tak jak w przypadku badań ludzi i zwierząt? Jaki wkład w nasze rozumienie zwierząt mogłoby przynieść skupienie się na roślinach?³

Przedmiotem badań stały się więc zagadnienia dotyczące podmiotowości i indywidualności roślin. Ich znaczenie i złożoność wiążą się ściśle z ewolucją mentalności ludzi oraz rozwojem bio artu, eco artu czy land artu. Analiza ta wskazuje na szeroki wachlarz możliwości pozwalających na identyfikację zjawisk zachodzących w sztuce biologicznej/ekologicznej oraz wskazuje na zmianę statusu natury w sztuce.

Określenie wartości dzieła sztuki staje się konieczne w celu podjęcia odpowiednich strategii jego ochrony. Jest to spowodowane przede wszystkim zróżnicowaniem dziedzictwa kulturowego, wraz z jego funkcją.

Opieka nad dziełem sztuk wizualnych wymaga dokumentacji (zgodnie z modelem postępowania INCCA, będącego wytyczną do podejmowania decyzji) obejmującej szerokie rozpoznanie dzieła w zakresie materii, formy, kontekstu powstania i relacji z przestrzenią. Co ważne, muszą temu towarzyszyć badania humanistyczne określające ideę i wartości dzieła, a także szerokie spektrum badań z dziedziny nauk ścisłych nad materią. Kierunki i formy, do jakich zmierza sztuka współczesna, stawiają nas w obliczu ogromnego wyzwania, jakie stanowi obowiązek zachowania dzieła sztuki w świadomości naukowej i społecznej, niezależnie od jego formy materialnej.

Interdyscyplinarne podejście dominuje zarówno w kwestii opieki, ochrony, jak również autorstwa, reprodukcyjności czy zmienności. Dynamiczny i otwarty charakter sztuki składającej się z elementów organicznych, jej inny stosunek do materii oraz fakt konstytuowania się jej dopiero poprzez percepcję odbiorcy, wywołuje potrzebę wskazania nowatorskich koncepcji dotyczących interpretacji i zachowania utworów sztuk wizualnych.

Przedmiot badań

Współczesne zrozumienie dziedzictwa sztuki wizualnej można opisać jako łączące koncepcję „środowiska” z naturą i dziedzictwem. Obejmuje to nie tylko kategorię sztuki, ale także inne osiągnięcia cywilizacji, wyrażane przez wiedzę, naukę i współczesną sztukę wizualną; ekspresje kulturowe, technologię, a także symbiotyczne połączenie natury z produktami kulturowymi.

Sztuki wizualne objęły rośliny jako swój przedmiot w bardzo podobny sposób, jak już obejmowały zwierzęta. Chociaż żywy świat organiczny zawsze był przedmiotem malarstwa i rzeźby, rzadko był on substancją/materią, z którą bezpośrednio pracowano. Wraz z zapoczątkowaniem używania coraz szerszej gamy materiałów oraz powstaniem kontekstów artystycznych zainicjowanych przez artystów z początku dwudziestego wieku, zaczęto powoli wprowadzać materiały organiczne do realizacji artystycznych. Wczesne przykłady obejmują między innymi dadaistów (którzy wykorzystywali zarówno w pracach, jak i akcjach artystycznych choćby warzywa) oraz eksperymenty surrealistów, jak instalacja *Rainy Day Taxi* (1938) Salvadora Dali, która została pokryta przez artystę materią roślinną.

Pierwszą wystawą prezentującą rośliny jako obiekty był pokaz *delphiniums* (ostróżek), zmodyfikowanych genetycznie, autorstwa Edwarda Steichena w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1936 roku, stanowiącą

początek tego, co dziś nazywamy bio artem, czyli praktyki artystycznej bardzo dobrze znanej w dziedzinie badań nad ludźmi i zwierzętami:⁴

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 11 West 53 Street, ogłasza niezwykle jednoosobowe, tygodniowe show, które zostanie otwarte w środę, 24 czerwca o godz. 13. Będzie to wystawa *Steichen Delphiniums* – nowej amerykańskiej odmiany stworzonej w ciągu dwudziestu sześciu lat poprzez połączenie tradycyjnej metody selektywnej hodowli i zastosowanie substancji chemicznej, która zmieniła skład genetyczny roślin.⁵ Chociaż pan Steichen jest znany z fotografii, po raz pierwszy jego rośliny zostaną pokazane publicznie. Są to oryginalne odmiany, tak twórczo produkowane jak jego fotografie.⁶

Kilka istotnych aspektów wskazuje na to, że praktyka Steichena została uznana za przełomowe dzieło w paradygmacie biologii. Wskazuje na to: (1) żywotność medium, (2) bezpośrednio zaangażowanie artysty w żywe medium, (3) manipulacja na poziomie genów w celu wywołania zauważalnych zmian w wyglądzie zewnętrznym roślin oraz zastosowanie technik i metod, które są jednocześnie wykorzystywane w naukach biologicznych (4).⁷

Wystawa stała się zarówno początkiem biotechnologii, jak również splotu praktyki artystycznej z wykorzystaniem procedur biotechnologii i zmiany środowiska pracy artysty, czyli przejścia od studia do laboratorium naukowego. Co istotne, wczesne projekty artystyczne obejmujące sztukę genetyczną wykorzystywały właśnie rośliny, a nie na przykład zwierzęta, jako medium. Prawdopodobnie właśnie ze względu na ograniczone zaplecze technologiczne, jak również w celu uniknięcia zbyt dużej niepożądanego uwagi, to rośliny stały się bezpieczną metaforą odległą od ludzkiego/zwierzęcego życia.⁸

Kolejny przykład to George Gessert i rok 1988, kiedy to wprowadził on rośliny w przestrzeń galerii New Langton, wystawiając irysy: czterdzieści sześć roślin, które miały przywołać wspomnienia widzów i obawy o selektywne rozmnażanie zwierząt oraz ludzi po to, aby ulepszać gatunki z pokolenia na pokolenie, szczególnie jeśli chodzi o cechy dziedziczne:⁹

Udomowione rośliny ozdobne, zwierzęta domowe czy rośliny lecznicze zmieniające świadomość stanowią ogromną, nie uznaną ogólną sztukę ludową, czyli prymitywną sztukę geologiczną, która ma historię sięgającą tysięcy lat.¹⁰

Gessert pokazuje, jak ogólne postawy kulturowe odgrywają rolę w usposobieniu do hodowli. Uważa on, że praca z genetyką obiecuje wielką aktywność artystyczną w przyszłości.¹¹

Międzynarodowe Laboratorium Neurobiologii Roślin zostało założone w 2005 roku we Florencji i od tamtej pory, w znacznym stopniu, przyczyniło się do debaty naukowej na temat poznawczych i odczuwalnych cech roślin. Debatę tę zapoczątkował dwa lata wcześniej prowokacyjny esej profesora Anthony'ego Trewavasa z Uniwersytetu w Edynburgu, zatytułowany „Aspects of plant intelligence”.¹² Praca ta odważnie odwoływała się do koncepcji inteligencji roślin i udowodniła zarówno to, że rośliny są inteligentnymi istotami, jak również to, że są one zdolne do uczenia się poprzez pamięć. Zdefiniowanie inteligencji w żywych istotach jest szczególnie trudnym zadaniem - na przykład błędne przekonanie, że ludzie są bardziej inteligentni, niż inne zwierzęta, jest nadal wyznawane, nawet w przywoływanym eseju Trewavasa.¹³ Zaczynamy stopniowo

uświadamiać sobie, że nie może istnieć coś takiego, jak jeden obiektywnie mierzalny rodzaj inteligencji, ale że istnieją różne inteligencje, dla różnych nisz.¹⁴ Jeśli potrafimy rozpoznać inteligencję u zwierząt, na jakiej podstawie moglibyśmy odmówić tego roślinom?

Ostatnie postępy w biologii molekularnej roślin, biologii komórkowej, elektrofizjologii i ekologii, prezentują rośliny jako organizmy zmysłowe i komunikacyjne, charakteryzujące się aktywnym zachowaniem.¹⁵ Dzisiaj wielu artystów angażuje się w hodowlę tkankową i inżynierię transgeniczną, zarówno u zwierząt, jak i u roślin. Poniżej została przedstawiona charakterystyka kilku wybranych twórców.

Od kwiatów zamkniętych w lodzie po drzewo w przestrzeni kosmicznej - tak można określić japońskiego artystę **Azumę Makato**. Makato jest znany z tworzenia ekspresywnych rzeźb i instalacji, wykorzystujących kwiaty i rośliny. Założył on również eksperymentalne laboratorium Azuma Makoto Kaju Kenkyusho (Azuma Makoto Botanical Research Institute), w którym przesuwając granice swojej twórczości, eksplorując nieskończony potencjał roślin.¹⁶ Jego celem jest zwiększenie ich egzystencjalnej wartości, poprzez tworzenie dzieł artystycznych. Każda działalność Makato koncentruje się na podnoszeniu wartości roślin, szanując przy tym istnienie przyrody i zachowując jej prawdę. Jedną z jego najbardziej znanych serii to *Exobotanica*. Artysta wysłał pięćdziesięcioletnie drzewko bonsai oraz ekstrawagancki bukiet kwiatów 30 tysięcy metrów w atmosferę, by następnie sfotografować je z satelity. O swoim medium mówi:

Kwiaty mają bardzo silną egzystencję. Człowiek potrzebuje kwiatów i roślin do życia, za to kwiaty i rośliny nie potrzebują ludzi. Są tak silne.¹⁷

Muszę pozwolić roślinom mówić, a potem słuchać ich głosów. Łącząc różne rodzaje roślin, staram się słuchać każdego głosu. Musi to być coś, co wykracza poza poziom językoznawstwa, ale nie jest nadprzyrodzone. (...) Jeśli mówimy o uchwyceniu piękna chwili, myślę, że muzyka i kwiaty mają ze sobą coś wspólnego.¹⁸

Rebecca Louise Law jest artystką specjalizującą się w instalacjach wykonanych z materiałów naturalnych, jak gałęzie, jabłka lub tysiące kwiatów. Wyobrażone przez artystkę zjawiska przybierają różne formy: od ścian wypełnionych różami, poprzez kolumny owinięte kwiatami, po sufity, z których opada las kwitnących roślin. Tworzy zarówno w przestrzeniach wystawienniczych, muzeach, ale też często w przestrzeniach publicznych, tak, aby jej sztuka była dostępna dla wszystkich. Każdą instalację przygotowuje pod silnym wpływem jej lokalizacji. Jej instalacje mają za zadanie wzbudzić refleksję nad pięknem i relacjami człowieka z naturą.

Wielu artystów angażuje się w koncepcje ekologiczne. Niektórzy z nich tworzą instalacje oparte na koncepcjach wywodzących się z dynamicznie współzależnych systemów.¹⁹ Inni pracują w sferze publicznej, aby stworzyć wydarzenia wykorzystujące wgląd w ekologię, aby zwrócić uwagę na niebezpieczne dla środowiska trendy lub zainicjować działania związane z rekultywacją.

Vaughn Bell jest artystką, której praca koncentruje się na złożoności i paradoksach interakcji człowieka z siłami natury. Jej największymi realizacjami są Village Green oraz Personal Biospheres, gdzie widzowie doświadczają krajobrazu na wysokości oczu, umieszczając głowy w strukturach przypominających terraria. Każda biosfera posiada dziurę w dnie, aby odwiedzający mogli włożyć do niej głowy i przyłączyć się do roślin - dosłownie.²⁰ Doświadczenie jest wielozmysłowe i wciągające, z przytłumionymi dźwiękami i zapa-

chami ziemi i mchu. Widzowie znajdują się w bliskim sąsiedztwie ziemi, roślin i siebie nawzajem, dzieląc to samo powietrze:

Wielu tęskni za słodkimi zapachami natury i zieleni, żyjąc wśród betonowych i spalinowych oparów. Osobista biosfera rozwiąże problemy związane z przystosowaniem się do surowego środowiska miejskiego. Dzięki temu niesamowitemu nowemu urządzeniu możesz wszędzie poczuć zapach natury.²¹

Teresa Murak w swych działaniach stosuje metody powtarzalnych cykli ogrodniczych, które splata z jednostkowymi akcjami, czy instalacjami, komunikując własne intuicje i doznania. Artystka nie dąży do odwzorowania natury, ale poprzez współuczestnictwo z nią buduje w niej swój własny pejzaż. Bada ona podobieństwo między kobiecym ciałem a ziemią, między skórą a glebą. Mamy tu do czynienia z procesem zamazywania granic między ciałem a naturą.²² Twórczość Murak lokuje się w sferze materialnej sztuki.²³ Dynamika dzieła zasadza się na naturalnym działaniu sił przyrody.²⁴

Według **Anny Goebel**, każdy z użytych przez nią materiałów opowiada własną, niepowtarzalną historię. Traktuje je ona jako medium do stworzenia własnej rzeczywistości; poddaje je przemianie, nadając im nowy wyraz. Artystka odnosi się do świata przyrody, do jej formy oraz procesów nią rządzących, takich jak wzrost, zmienność czy przemijanie, podkreślając tym samym związek ze światem organiczno-przyrodniczym. Jest to wyraz głębokiego emocjonalnego stosunku do najbliższego otoczenia, jakim jest świat biologiczny. Fazy natury dyktują czas procesu tworzenia, przy czym każda przestrzeń ma swój szczególny charakter. Proces interakcji, reagowania bezpośrednio na miejsce poprzez cielesną manipulację materiałami pochodzącymi z najbliższego otoczenia, powoduje tworzenie form, które mają bezpośredni związek z przestrzenią. Jednak w przeciwieństwie do praktyki opartej na materii, stworzona forma nie jest jej jedynym odpowiednikiem. Forma estetyczna jest zaledwie chwilą w interakcji a prace wiążą interakcję i jej formę z otoczeniem.

Piotr C. Kowalski, przekraczając granice tradycyjnie definiowanego malarstwa, pozwala jednocześnie naturze wkroczyć w jego obszar. Bezpośredni związek artysty z przestrzenią (naturą) tworzy estetyczną obecność. Stworzona przez niego forma estetyczna staje się tu zaledwie chwilą. Prace artysty są interakcją z naturą. Ten rodzaj intymnej relacji między sztuką a naturą jest zbliżony do harmonijnej egzystencji. Natura przejmuje tu rolę pracowni artysty. Obraz staje się częścią pejzażu, podlegając wszystkim działaniom natury. W *Obrazach smacznych w kole*, powstałych latem 2010 roku, artysta pozostawił pod drzewami wiśni duże blejtramy, pozwalając spadającym owocom „malować” tak zwane „wiśniowe obrazy”. W niektórych *Obrazach smacznych* Kowalski wyciskał owoce w geometrycznym porządku, co równoważyło ślad naturalnie ściekającego soku, zmianę koloru owoców i niepowtarzalność każdej wyciśniętej formy.²⁵

Ostatnio maluję tym, co może zastąpić farbę a farbą nie jest; Jagodami maluję jagody, poziomkami poziomki, makami maki, smołę smołą, błotem błoto, korą z drzew korę z drzew, (...) Pracując z naturą i w naturze biorę pod uwagę naturalne jej cykle i procesy. Próbuję widzieć partnera, z którym współdziałam, pomimo tego że natura raz jest obiektem biernym, a innym razem potrafi żywo reagować.²⁶

Mikroświaty Natalii Bażowskiej to przywiezione przez artystkę z licznych wędrówek znaleziska, skomponowane w słojach. Funkcjonują one nie tylko jako świadectwo podróży i kontaktu z naturą, ale przede

wszystkim jako istota tkwiących w człowieku wspomnień, gdzie ważnymi składnikami są: pamięć i doświadczenie.²⁷ Związki z naturą są wyraźnie widoczne w jej pracach, nie tylko ze względu na wygląd, ale także dotyk i zapach: odczucie miękkości i zapachu leśnego runa. Do dnia dzisiejszego duża część obiektów artystki bardzo intensywnie pachnie mchem. Jak sama mówi:

istnieje konkretny gatunek mchu, który ma zapach przypominający kadzidło (red. *mąkla tarnio-wa, inaczej mech dębowy*). Zapach jest intensywny i ma bardzo intensywne działanie. Teraz mija dwa lata i pachnie do tej pory. Być może po 10 latach (mech) zmieniłby kolor. W moich pracach, nie jest to konkretny mech z konkretnego miejsca, więc nie widzę problemu wymiany go na nowy.²⁸

Wywiad z artystką

Gdy obcujemy z dziełem sztuki współczesnej, jego przesłanie i znaczenie nie zawsze wydają się oczywiste. Materia i technika przekładają się na jego wymowę i determinują wygląd obiektu, a zmiany charakterystyki materiału nie muszą zachodzić kosztem znaczenia dzieła. Poza tym, dla obiektów tradycyjnych istnieje zazwyczaj większa umowność i zgoda wobec znaczenia i przedstawienia dzieła. W przypadku obiektów sztuki współczesnej związek pomiędzy materią a znaczeniem jest zazwyczaj nieoczywisty. Znaczenia są indywidualne dla poszczególnych artystów oraz dla wykorzystanych materiałów.²⁹ Określenie przesłania pracy staje się złożonym zadaniem, jako że na znaczenie dzieła wpływ mają różnorodne czynniki. Oprócz samej materii i bezpośredniej wizji artystycznej są to często także niematerialne aspekty. Dlatego, aby zrozumieć autorskie założenie, możliwość wywiadu z artystką staje się podstawowym źródłem odniesienia.

Wywiady z artystkami powinny być tworzone indywidualnie, według międzynarodowych schematów, które wpisują się w obecne trendy dotyczące zagadnień związanych z zachowaniem sztuki współczesnej. Artyści podczas takich wywiadów są pytani między innymi o credo ich twórczości, stosowane materiały, sens i znaczenie dzieł, ekspozycję i aranżację czy re-instalację z możliwością zastąpienia elementów danego dzieła.

Taka rozmowa przyczynia się do określenia zarówno procesu artystycznego, kontekstu społecznego i historycznego, kwestii etycznych i technicznych, a także problematyki konserwacji prewencyjnej i ewentualnego programu konserwatorskiego. Ten rodzaj badań jest bardzo czasochłonny, ale stanowi on istotny element wiedzy o współczesnych artystach. Aby zinterpretować idee i przesłanie autorów, należy opierać się na pogłębionej analizie formalno-stylistycznej ich prac, na badaniach ich życia i pracy, wywiadach z nimi, a także określeniu kontekstu kulturowego i historycznego:

Najważniejsze jest to co ja-autor chcę powiedzieć, złapać człowieka za ramię i zwrócić na coś uwagę, - to jest ważne. Materiał dobieram w zależności od potrzeby. Nie powiedziałabym, że jestem osobą, która zajmowałaby się tylko jedną dziedziną sztuki, jest to ograniczenie samego siebie już na samym początku. By móc lepiej przekazać ideę, zamysł należy uruchomić wszystkie swoje zmysły, uruchomić swoje ciało, które świetnie współgra z umysłem. Idea projektu nie jest nigdy ściśle zamknięta. Między innymi dlatego, że każdy z nas posiada inne mapy umysłu i różnego rodzaju percepcję widzenia, która ten świat postrzega.³⁰

Praca ze sztuką stworzoną przez żyjących artystów dotyka złożonej, czasami konkurencyjnej problematyki. Mogą to być: etyka, autentyczność, funkcjonalność, kopia wystawiennicza i zachowanie oryginalnych materiałów.

Personal Biospheres nie wymaga konserwacji. Podobnie jak w przypadku każdej biosfery, należy zachować ostrożność, aby zapewnić odpowiedni poziom wilgoci i świeżego powietrza.³¹

Bezpośredni kontakt z artystą wraz z dostępem do jego pism, wywiadów i relacji tych, którzy uczestniczyli w jego życiu/twórczości, stanowią naturalny składnik w dzisiejszej praktyce ochrony i konserwacji sztuki. Wywiady wykonane podczas badań wnoszą wiele nowych danych do dokumentacji dzieł i są integralną częścią wiedzy o nich, ich idei i materii.

Stworzony został specyficzny ekosystem, gdzie zadaniem roślin jest opanowanie całego budynku i zniszczenie go. On (red. budynek) będzie w najlepszym swoim wydaniu za 30-40 lat, kiedy mnie już nie będzie, dlatego chciałabym, przynajmniej teraz opowiedzieć jak to będzie, o czym, dlaczego tak jest, jakie tam są rośliny, jak się rozmnażają. Chciałabym ustawić ten budynek w roli świadka, świadka naszej historii, miejsca, w którym próbujemy cofnąć czas, próbujemy z budynku uczynić miejsce, w którym ten ekosystem się wydarza i przywraca swą materię do wręcz pierwotnych funkcji, takiego szkieletu dla roślin.³²

Dokumentacja efemeryki

Złożoność zachowania sztuki współczesnej obejmuje dokumentację nie tylko tkanki, która w tym przypadku jest ulotna, ale przede wszystkim ideę, kontekst, funkcję, historię, proces tworzenia, ekspozycję czy przechowywanie. W tym przypadku wspólnym mianownikiem w dziełach z elementami pochodzenia roślinnego są zagadnienia związane z ich dokumentacją, poprawnością interpretacji, znaczeniem materiału, problemami wystawienniczo-aranżacyjnymi, intencją artysty oraz sformułowaniem nowych kryteriów dla ich ochrony.

Doświadczenie zapisu dokumentalnego tej nietypowej sztuki różni się znacznie od tradycyjnych sztuk wizualnych. W tym przypadku nie chodzi o to, aby dokumentacja posiadała w pełni analogiczny związek z pracą. Dokument zawiera raczej odniesienie lub inaczej nawiązuje do tego, co się wydarzyło. Prace prowadzone w oparciu o procesy mogą stwarzać problemy w dokumentowaniu, ponieważ ich zrozumienie wymaga zapisu, który odnosi się do czasu. Pełne zrozumienie utworów wymaga czegoś więcej niż oglądania pojedynczego zapisu, który koncentruje się wyłącznie na formie estetycznej. Troska o dokumentację w tego typu pracach polega na tym, żeby nie skupić uwagi publiczności tylko na wynikowej formie, ale także na interakcji z nią. Ograniczone zrozumienie charakteru interakcji prowadzi do utraty zrozumienia znaczenia procesu i sensu efemerycznego związku dzieła z otoczeniem. Stosowanie odpowiednich technik dokumentacji, które utrzymują lub nawiązują do konceptualnej podstawy interakcji na miejscu, jest niezbędne, jeśli dzieła te mają zachować swoją konceptualną autentyczność i odegrać rolę w dialogu między działalnością człowieka a światem przyrody.³³

Rolą dokumentacji nie jest próba przedłużenia życia dzieła, gdyż różni się ona znacząco od oryginalnego dzieła sztuki. Rola fotografii jest tu ograniczona jako wynik dokumentowania, natomiast kamera odbierana jest jako mechaniczny pośrednik między pracą a jej reprezentacją. Ich użycie jako jedynej techniki dokumentacyjnej jest problematyczne, ponieważ ograniczają możliwość budowania aluzji do kwestii czasu, zmiany i relacji formy w przestrzeni.

Ciekawym przykładem re-enactmentu jest praca geografa i architekta Franka Stainbridgea (1776-1860), który po powrocie do Anglii zaczął budować szklarnię specjalnie zaprojektowaną do przechowywania niezliczo-

nych odmian roślin, które zebrał w podróży.³⁴ Szereg jego ekspedycji do dorzecza Amazonki, miało na celu zbieranie materiałów do badań nad wrażliwością zmysłów oraz tworzenia różnego rodzaju naturalnych scenarii. Szklarnia została opisana jako „równa arcydziełom sztuki, zdolna wzbudzić oryginalne doznania u nawet najbardziej znudzonego widza”.³⁵ Okazy roślinne rozkwitały w szklarni i ostatecznie stały się atrakcją w Norfolk. W 1836 roku zimowa burza nieodwracalnie uszkodziła dach szklarni, w wyniku czego rośliny zostały zniszczone. Autor zamiast próbować sprowadzić nowe okazy z powrotem do Anglii, a zarazem nie chcąc ponownie stracić cennych roślin, skonstruował dokładną kopię swojej szklarni i wykreował duplikaty ponad 2000 osobników, z takim realizmem, że efekt końcowy mógłby poważnie oszukać oko.³⁶ Niestety, w lipcu 1841 r. szklarnia została spalona przez religijnego fanatyka, który był przekonany, że stanowi ona głęboką zniewagę twórczego talentu Boga.³⁷ Realizacja ta prowadzi do refleksji nad istotą sztuki i natury, skupiając się na ich granicach.

Badania żywej materii

Ogromne zróżnicowanie dziedzictwa, a także jego funkcji, podobnie jak zróżnicowanie warunków i możliwości, w jakich odbywa się ochrona dziedzictwa, powodują, że dla wyboru strategii konserwatorskiej potrzebne jest określenie wartości, które chronimy.

Interdyscyplinarność zagadnienia angażuje w prace nie tylko artystów, konserwatorów i kuratorów dzieł sztuki, ale również specjalistów, przede wszystkim z zakresu najnowszych badań mikrobiologicznych i fizyko-chemicznych.

W ich wyniku pojawiają się nowe koncepcje życia roślinnego. Przełomowe badania naukowe i nowe perspektywy filozoficzne stawiają wyzwania naszym antropocentrycznym założeniom kulturowym. Humanistyka dopiero teraz zaczyna rozważać rośliny jako element silnie powiązany z ludźmi i ze zwierzętami. Multidyscyplinarne podejście do życia roślin może ujawnić znaczenie ekologicznych powiązań. Ponieważ zmiany klimatyczne zagrażają wszystkim formom życia, to uwzględnianie relacji między ludźmi a roślinami, z nowej perspektywy, jest niezbędne do rozwiązania palących problemów związanych ze zrównoważonym rozwojem.³⁸

Laboratorio Internazionale di Neurobiologia Vegetale (Międzynarodowe Laboratorium Neurobiologii Roślin), założone w 2005 roku we Florencji, dostarczyło nowych kluczowych dowodów na cechy poznawcze i odczuwanie przez rośliny, kontynuując linię badań zainicjowaną przez Charlesa i Francisa Darwinów, którzy przeprowadzili serię eksperymentów z roślinami w latach 1850-1882, co zostało udokumentowane w książce *Moc ruchów roślin*.³⁹ W rezultacie niedawne postępy w biologii molekularnej roślin, biologii komórkowej, elektrofizjologii i ekologii, ukazały rośliny jako organizmy zmysłowe i komunikacyjne, charakteryzujące się aktywnym zachowaniem rozwiązującym problemy.⁴⁰

Współczesne instalacje często zawierają niestabilne materiały, takie jak żywa materia. Korzystanie z tych elementów organicznych, oznacza zaakceptowanie przez artystę pewnego stopnia nieprzewidywalności i wątpliwej stabilności. Umieszczanie tych nietypowych dzieł w galerii, w sensie ekspozycji oraz magazynowania, wprowadziło wyzwania dotyczące ochrony i koncepcji dopuszczalnej degradacji oraz równowagi między konceptualizmem a materialnością.

Aspekty wykraczające poza estetykę są szczególnie widoczne w przypadku żywej sztuki. Na przykład, ze względu na wpływ pogody na kwitnienie roślin, w komunikacie prasowym dotyczącym wystawy *Steichen Delphinium*, uprzedzono odwiedzających o prawdopodobnym odłożeniu wystawy. Podobny scenariusz dotyczył projektu Gesserta, o którym już tu wspomniano. Pokazuje to, że nieprzewidziane scenariusze z żywymi dziełami sztuki niosą wyzwania, takie jak utrzymanie kontroli w przypadku konkretnych ram czasowych, czy dla samych instytucji muzealnych, które są dostosowane do nieożywionych dzieł sztuki.

Ze względu na niedawną zimną, deszczową pogodę daty podane poniżej mogą zostać przesunięte o dzień lub dwa, aby *delphinium* mogły rozkwitnąć. Proszę wspomnieć o tej klauzuli zezwalającej na pogodę i zasugerować, że wszystkie zainteresowane osoby skonsultują się ze swoimi gazetami w środę, aby odłożyć na później termin otwarcia. To wydanie jest przeznaczone do publikacji w poniedziałek, 22 czerwca. Jeśli data otwarcia powinna wymagać odroczenia, wszystkie gazety otrzymają wiadomość o tym wtorkowym popołudniu, 23 czerwca.⁴¹

W prewencji tych nietypowych dzieł sztuki, warunki przechowywania, takie jak mikroklimat i zanieczyszczenie powietrza oraz interakcje z materiałami nieorganicznymi i syntetycznymi wykorzystanymi do tworzenia obiektu, mają pierwszorzędne znaczenie. Wśród głównych czynników środowiskowych, które sprzyjają degradacji materiałów, zwłaszcza tych pochodzenia organicznego, należą: zanieczyszczenie środowiska, wilgotność, temperatura, promieniowanie UV, różnorodność i aktywność mikroorganizmów. Szczególnie niebezpieczny dla obiektów jest czynnik mikrobiologiczny.

Różnorodność spotykanych materiałów i ich możliwa niejednorodność, skomplikowana budowa technologiczna obiektów oraz ich zróżnicowany, często bardzo zły stan zachowania, wpływają na złe wyniki badań. Choćby te fizyko-chemiczne muszą być prowadzone w oparciu o założenia i procedury ustalone każdorazowo w stosunku do danego obiektu.

Wnioski

Głównym celem staje się w tym przypadku poszerzenie wiedzy na temat zachowania dzieł sztuki wykonywanych przy użyciu nietypowych materiałów organicznych, a także zapewnienie perspektywy dyskusji teoretycznych nad przykładami zachowania wybranych dzieł sztuki.

Konserwacja i restauracja dzieł sztuki wiąże się z ochroną autentyczności i integralności w kilku obszarach: fizycznym, estetycznym, prawnym i historycznym. Pierwszy dotyczy zachowania materialnych komponentów obiektu, drugi zdolności dzieła do wywoływania wrażeń u odbiorcy, a ostatni odnosi się do kontekstu jego powstania.⁴² Dlatego konserwator zmuszony jest do re-orientacji wiedzy, zgodnie z wynikami rozpoznania każdego dzieła podlegającego jego opiece i być w pełni świadomy idei i intencji artysty.

Debaty związane z konserwacją sztuki efemerycznej są obecne w środowisku konserwatorskim od niedawna. Aby zinterpretować idee i przesłanie autorów, dokonano analizy formalnych i stylistycznych cech ich prac, przeprowadzono badania biografii artystycznej pracy, wywiady z artystami oraz opis kontekstu kulturowego i historycznego ich sztuki. Obowiązek zachowania estetycznej i historycznej tożsamości każdego dzieła, wymaga pełnej dokumentacji, w tym cyfrowej wizualizacji.

Rola i zadania konserwatora poszerzają się i dostosowują do skomplikowanego charakteru współczesnych dzieł sztuki z wykorzystaniem roślin. Materiały te są bardziej niejednoznaczne niż w sztuce tradycyjnej w przekazie znaczeń. W związku z tym ich poprawna interpretacja ma zasadnicze znaczenie dla planowania jakiegokolwiek interwencji konserwatorskiej.

Jednym z poważnych problemów związanych z konserwacją prewencyjną takich dzieł jest ich instalacja, która może stanowić zagrożenie dla innych obiektów. Bardzo często w galeriach, prywatnych kolekcjach, pracowniach artystów, gdzie w jednym pomieszczeniu znajdują się obiekty wykonane z różnych materiałów: plastiku, tkaniny, papieru, malarstwa, wybór idealnych warunków jest niemożliwy. Materiały organiczne mogą różnie reagować na warunki hydrotermalne. Dlatego też każdy obiekt należy przechowywać indywidualnie, czyli osobno, biorąc pod uwagę możliwe reakcje obiektu na różne warunki i technikę jego wykonania.

Przyszłość współczesnej praktyki konserwatorskiej na nowo definiuje rolę konserwatorów i zapobiegawczą konserwację, poszerzając strefy wpływów różnych specjalności i tworząc bardziej interakcyjne i transdyscyplinarne środowisko.

Przypisy

- ¹ Stephen Wilson, *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology* (London: The MIT Press, 2002), 55.
- ² Giovanni Aloï, „Introduction,” *Antennae* 17 (2011): 3.
- ³ Dorota Łagodźka, „Animal studies jako nowa perspektywa w badaniach nad sztuką,” w *Ecce Animalia* (Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 2014), 76.
- ⁴ Aloï, „Introduction,” 3.
- ⁵ Giovanni Aloï, *Art & Animal* (London: I.B. Tauris & Co. Ltd., 2011), 73.
- ⁶ Komunikat prasowy MoMA „Steichen’s Delphiniums”: “The Museum of Modern Art, 11 West 53 Street, announces a very unusual one-man, one-week show which will be opened to the public Wednesday, June 24, at one p.m. It will be an exhibition of *Steichen Delphiniums* — rare new American varieties developed through twenty-six years of cross-breeding and selection by Edward Steichen. Although Mr. Steichen is widely known for his photography, this is the first time his delphiniums have been given a public showing. They are original varieties, as creatively produced as his photographs.” 27.12.2017, https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325057.pdf.
- ⁷ Laura Cinti, “The Sensorial invisibility of plants. An Interdisciplinary Inquiry through Bio Art and Plant Neurobiology,” Slade School of Fine Art in interdisciplinary capacity with UCL Centre for Advanced Biomedical Imaging, 2011: 36. Dostęp 22.12.2017, <http://discovery.ucl.ac.uk/1310152/1/1310152.pdf>.
- ⁸ Aloï, *Art & Animal*, 73.
- ⁹ Aloï, *Art & Animal*, 73; Stephen Wilson, *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology* (London: The MIT Press, 2002), 96.
- ¹⁰ George Gessert, “Notes on genetic art,” *Leonardo* 26.3 (1993): 205. Za: Cinti, *The Sensorial invisibility*, 72.
- ¹¹ Wilson, *Information Arts*, 97.
- ¹² Anthony Trewavas, „Aspects of plant intelligence,” *Annals of Botany* 82 (2003): 1-20.
- ¹³ Aloï, *Art and Animals*, 107.
- ¹⁴ Aloï, *Art and Animals*: 107.
- ¹⁵ Aloï, *Art and Animals*: 107.
- ¹⁶ Thomas Sean, “Leaf Man. Botanical Sculptures by Azuma Makoto,” *Vulture* 4 (2013): 69.
- ¹⁷ Georgia McCafferty i Yoko Wakatsuki, “Meet the artist that shot a bouquet of flowers 30,000 meters into space,” CNN, 2016, dostęp 27.12.2017, <http://edition.cnn.com/style/article/makoto-azuma-flower-art/index.html>.
- ¹⁸ Ramiro Guerrero i Alberto Arango, „Azuma Makoto. Haute Culture,” *Glocal Design Magazine* 17 (2013): 85.
- ¹⁹ Wilson, *Information Arts*, 130.
- ²⁰ Rachel Wolff, “Turning Over a New Leaf,” *Artnews* 4 (2009): 95.
- ²¹ Opis działania instalacji autorstwa Vaughn Bell, dostęp 27.12.2017, <http://www.vaughnbell.net/personal-biospheres.html>.
- ²² Anna Kowalik, „Procesualność a materia sztuki. Różne drogi kreacji i funkcjonowania utworu sztuk wizualnych: od tradycyjnej do antysztuki i działań artystycznych,” *Ogrody Nauk i Sztuk Debiuty* 7 (2017): 421.
- ²³ Andrzej Kostołowski, „Intymność utajniona,” w *Teresa* (Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 1998), 5.
- ²⁴ Łukasz Białkowski, „Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego,” dostęp 05.01.2017, http://estetykaikrytyka.pl/art/11/08_sztuka_w_procesie.pdf.
- ²⁵ Joanna Ossowska-Struszczyk, red., *Zażyłość z naturą: Anna Goebel, Piotr C. Kowalski, Anna Kutera, Edward Łazikowski, Aleksandra Mańczak, Mirosław Maszłanko, Teresa Murak* (Łódź: Miejska Galeria Sztuki, 2006), 34.
- ²⁶ Iwona Szmelter, „Intencje i technika współczesnych artystów jako zagadnienie z historii kultury i konserwacji spuścizny kulturalnej,” w *Sztuka konserwacji. Materiały nadesłane na konferencję z okazji pięćdziesięciolecia Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie 24 i 25 października 1997 r.* (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 1997), 173.

²⁷ „Stepowa dusza Natalii Bażowskiej w Rodriguez Gallery,” *Szum*, 10.02.2016, dostęp 02.12.2017, <http://magazynszum.pl/stepowa-dusza-natalii-bazowskiej-w-rodriguez-gallery/>.

²⁸ Wywiad autorki artykułu z Natalią Bażowską, nagranie, Katowice, 10.01.2016.

²⁹ Stephani E. Hornbeck, “Intersecting Conservation Approaches to Ethnographic and Contemporary Art: Ephemeral Art at the National Museum of African Art,” w *Objects Specialty Group Postprints 20* (2013): 212. Redakcja: Lara Kaplan, Kari Dodson, Emily Hamilton. Wydawca: American Institute for Conservation w Waszyngtonie.

³⁰ wywiad autorki artykułu z Natalią Bażowską, nagranie, Katowice, 10.01.2016 r.

³¹ Informacja dotycząca pracy Vaughn Bell *Personal Biospheres*, dostęp 20.12.2017, <http://www.vaughnbell.net/personal-biospheres.html>.

³² Wywiad autorki artykułu z Joanną Rajkowską, nagranie, Warszawa, 22.04.2017. Fragment dotyczy projektu artystki *Trafoformacja*.

³³ Michael Shiell, “Trace: An Exploration of Alternative Means of Documenting Ephemeral Environmental Art,” Arts Academy University of Ballarat, 2011, 4. Dostęp 27.12.2017, <http://www.michaelshiell.com.au/Essays/Trace%20-%20Micheal%20Shiell%20Phd.pdf>.

³⁴ Aloï, *Art and Animals*, 34.

³⁵ Dion Mark, „Towards a manifesto for artists working with or about the living world,” w *The Greenhouse Effect, exhibition catalogue* (London: Serpentine Gallery, 2000), 66. Za: Aloï, *Art and Animals*, 34.

³⁶ Eric Frank, „The humble hand’s cunning craft might deceive the eye,” *Antennae* 1 (2007): 3.

³⁷ Eric Frank, „The humble hand’s cunning craft might deceive the eye”, *_Antanae_*, 1 (2007): 4.

³⁸ Anthony Trewavas, “Aspects of Plant Intelligence,” *Antennae* 17 (2011): 36.

³⁹ Charles Darwin, Francis Darwin, *The Power of Movement in Plants* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009). Reprint edition (July 20, 2009).

⁴⁰ Trewavas, “Aspects of Plant Intelligence,” 36.

⁴¹ Komunikat prasowy MoMA “Steichen’s Delphiniums”. „Because of the recent cold, rainy weather, the dates given below may have to be postponed a day or two so that the delphiniums may be in full bloom. Please mention this weather-permitting clause and suggest that all interested persons consult their newspapers Wednesday for any postponement of the opening. This release is for publication Monday, June 22. If the opening date should need postponing, all newspapers* will receive word to that effect Tuesday afternoon, June 23.” Dostęp 27.12.2017, https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325057.pdf.

⁴² Iwona Szmelter, “Theory and practice of the preservation of modern and contemporary art.: complex tangible and intangible heritage,” w *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art.: Reflections on the Roots and the Perspectives*, red. Ursula Schädler-Saub i Angela Weyer (London: Archetype Publ., 2010), 117.

Bibliografia

Adamczyk, Piotr D. “Ethnographic Methods and New Media Preservation.” W *Museums and the Web. Proceedings*. Red. Jennifer Trant i David Bearman. Toronto: Archives&Museum Informatics, 2008. Dostęp 27.12.2017, <http://www.archimuse.com/mw2008/papers/adamczyk/adamczyk.html>

Aloï, Giovanni. „Introduction.” *Antennae* 17 (2011): 3.

Aloï, Giovanni. *Art & Animal*. London: I.B. Tauris & Co. Ltd., 2011.

Barcz, Anna i Dorota Łagodźka, red. *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015.

Białkowski, Łukasz. „Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego.” Dostęp 05.01.2017, http://estetykaikrytyka.pl/art/11/08_sztuka_w_procesie.pdf.

Cinti, Laura. „The Sensorial invisibility of plants. An Interdisciplinary Inquiry through Bio Art and Plant Neurobiology.” Slade School of Fine Art in interdisciplinary capacity with UCL Centre for Advanced Biomedical Imaging, 2011. Dostęp 05.01.2018, <http://discovery.ucl.ac.uk/1310152/1/1310152.pdf>.

- Darwin, Charles i Francis Darwin. *The Power of Movement in Plants*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Frank, Eric, „The humble hand’s cunning craft might deceive the eye.” *Antennae* 1 (2007): 3-5.
- Guerrero, Ramiro i Alberto Arango. „Azuma Makoto. Haute Culture.” *Glocal Design Magazine* 17 (2013): 85-92.
- Hornbeck, Stephanie E. “Intersecting Conservation Approaches to Ethnographic and Contemporary Art: Ephemeral Art at the National Museum of African Art.” *Objects Specialty Group Postprints* 20 (2013): 207-226.
- Komunikat prasowy MoMA “Steichen’s Delphiniums.” Dostęp 27.12.2017, https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325057.pdf.
- Kostolowski, Andrzej. „Intymność utajniona.” W *Teresa*, 5-13. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 1998.
- Kowalik, Anna. „Procesualność a materia sztuki. Różne drogi kreacji i funkcjonowania utworu sztuk wizualnych: od tradycyjnej do antysztuki i działań artystycznych.” *Ogrody Nauk i Sztuk Debiuty* 7 (2017): 416-425.
- Łagodzka, Dorota. „Animal studies jako nowa perspektywa w badaniach nad sztuką.” W *Ecce Animalia*, 76-83. Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 2014.
- Markowski, Dariusz. „Wokół idei konserwacji malarstwa współczesnego.” W *Sztuka konserwacji. Materiały nadesłane na konferencję z okazji pięćdziesięciolecia Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie 24 i 25 października 1997 r.*, 177-183. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 1997.
- McCafferty, Georgia i Yoko Wakatsuki. “Meet the artist that shot a bouquet of flowers 30,000 meters into space.” CNN, 2016. Dostęp 27.12.2017, <http://edition.cnn.com/style/article/makoto-azuma-flower-art/index.html>.
- Ossowska-Struszczyk, Joanna, red. *Zażyłość z naturą: Anna Goebel, Piotr C. Kowalski, Anna Kutera, Edward Łazikowski, Aleksandra Mańczak, Mirosław Maszlanko, Teresa Murak*. Łódź: Miejska Galeria Sztuki, 2006.
- Sean, Thomas. “Leaf Man. Botanical Sculptures by Azuma Makoto.” *Vulture* 4 (2013): 69.
- Shiell, Michael. *Trace: An Exploration of Alternative Means of Documenting Ephemeral Environmental Art*. Arts Academy University of Ballarat, 2011, 4. Dostęp 27.12.2017, <http://www.michaelshiell.com.au/Essays/Trace%20-%20Micheal%20Shiell%20Phd.pdf>.
- Sterflinger, Katja, Guadalupe Piñar. “Microbial deterioration of cultural heritage and works of art - Tilting at windmills?” *Applied Microbiology and Biotechnology* 97 (2013): 9637–9646.
- Szmelter, Iwona. “Theory and practice of the preservation of modern and contemporary art.: complex tangible and intangible heritage.” W *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art.: Reflections on the Roots and the Perspectives*, red. Ursula Schädler-Saub i Angela Weyer, 101-119. London: Archetype Publ., 2010.
- Szmelter, Iwona. „Intencje i technika współczesnych artystów jako zagadnienie z historii kultury i konserwacji spuścizny kulturalnej.” W *Sztuka konserwacji. Materiały nadesłane na konferencję z okazji pięćdziesięciolecia Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie 24 i 25 października 1997 r.*, 165-177. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 1997.
- Trewavas, Anthony, “Aspects of Plant Intelligence.” *Antennae* 17 (2011): 10-42.
- Trewavas, Anthony. „Aspects of plant intelligence.” *Annals of Botany* 82 (2003): 1-20.
- Wilson, Stephen. *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*. London: The MIT Press, 2002.
- Wolff, Rachel. “Turning Over a New Leaf.” *Artnews* 4 (2009): 88-95.