

MAGDALENA KRZOSEK-HOŁODY

OBSESJA I ARCHIWUM

WIELKA KOLEKCJA PRZYRODY HERMANA DE VRIESA

MAGDALENA KRZOSEK-HOŁODY

Absolwentka krakowskiej AGH, obecnie doktorantka w interdyscyplinarnym programie doktoranckim Nature-Culture na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego. Interesują ją relacje sztuki i środowiska oraz obszary styku architektury kraj-obrazu i projektowania społecznego. Autorka artykułów naukowych i tekstów krytycznych poświęconych sztuce środowiskowej i ekopoetyce, publikowanych między innymi we „Frazie” i „Warstwach”. Realizuje wystawy i prowadzi autorskie warsztaty. Na UW współprowadzi zajęcia poświęcone portretom przyrody w kinie i obrazom filmowym z odległych geograficznie obszarów Ameryki Południowej, Dalekiego Wschodu czy Australii. ORCID: 0000-0002-7223-3669.

W 2015 roku holenderski pawilon na Biennale w Wenecji wypełniły osobliwe zbiory, przypominające raczej gabloty w muzeum historii naturalnej niż eksponaty w galerii sztuki. Na ekspozycję *to be all ways to be* składał się szereg instalacji złożonych z fragmentów gleby, skał i roślin, a także wytworów (i odpadów) ludzkiej cywilizacji. Ich autorem był herman de vries (pisownia oryginalna). Prace, które znalazły się na wystawie, reprezentowały rozwijaną przez artystę od lat siedemdziesiątych XX wieku koncepcję sztuki jako ramy dla natury. Ramy, która czasem staje się formą interpretacji, zwykle zaś jest po prostu dokonaniem określonego wyboru *in situ* – selekcją materiału do późniejszej reorganizacji, rekontekstualizacji i prezentacji w przestrzeni galerii.

Wenecki pawilon zaaranżowany został zgodnie z *modus operandi* dojrzałej twórczości holenderskiego artysty, którą zdefiniowało obsesyjne wręcz dążenie do uchwycenia zmienności i różnorodności otaczającego świata, pojmowanego jako nieskończenie bogaty zbiór wytworów przyrody i człowieka. Ekspozycja była także ilustracją zachłannej żądzy wiedzy, jaka od zawsze charakteryzowała de vriesa nie tylko jako artystę, ale przede wszystkim jako badacza natury. Pawilon wypełniły więc między innymi odciski na białym papierze ślady próbek gleby (*from earth: everywhere*, 2014–2015) oraz dębowe postumenty, na których wyeksponowane zostały fragmenty skał (*the stones*, 1996–2009). Jak zauważył w swojej recenzji

Jörg Heiser, zdawały się one „czuć w galerii sztuki jak w domu, podobnie jak działałoby się to w muzeum geologicznym: nie było w tym żadnego fałszywego mistycyzmu”¹. Na posadzce ekspozycji znalazł się okrąg usypany z pąków wonnych róż damasceńskich (*108 pound rosa damascena*, 2003–2015), a na ścianach ujęte w ramy fragmenty roślin i drobne przedmioty znalezione przez de vriesa bezpośrednio przed Biennale na wyspach laguny weneckiej. Tworzyły one swoisty *giornale* – dziennik podróży².

Sposób rozmieszczenia obiektów w przestrzeni pawilonu nie sprawiał wrażenia obiektywnej prezentacji, był raczej specyficzną grą z materią, z którą artystę łączy bardzo osobista, niemal intymna relacja. Centralnym punktem wystawy był napis wykonany przez de vriesa popiołem drzewnym na ścianie: „all ways to be to be ways to be to be”, który uzupełniały zwęglone konary drzew pochodzące z ogniska roznieconego przez niego w jego wiejskim domu w Bawarii (*burned III*, 2014–2015). Na drugim planie znajdowało się zdjęcie samego de vriesa, na którym nagi osiemdziesięciokilkuletni mężczyzna z długą białą brodą pije wodę z leśnego strumienia (*drinking from the stream*, 2011–2015). W pawilonie można było obejrzeć także wideo ukazujące artystę podczas przeglądania książki, w której znalazły się wszystkie gatunki roślin, jakich udało mu się spróbować w życiu (*i am what i am. flora incorporata*, 1988–2015), a także kolekcja sierpów, która odsyłała z jednej strony do rolniczej tradycji użytkowania ziemi przez człowieka, z drugiej do atrybutu druida, który posiadając specjalną wiedzę o naturze, udaje się w głąb lasu na poszukiwanie roślin leczniczych lub magicznych³. Odwiedzających pawilon witał (lub żegnał) głos artysty wypowiadający kilkakrotnie słowo *infinity* (nieskończoność), pauzujący w taki sposób, że można było je odczytać jako *in finity* (nie skończoność, skończone trwanie, zawieszenie w skończoności?). Nagranie było metaforą relacji między ludzkim umysłem a przyrodą, której nie sposób do końca przeniknąć, ponieważ – jak zauważył wspomniany już Heiser – „jej długie trwanie dramatycznie przekracza skończony horyzont naszego życia”⁴. Zarówno to spostrzeżenie, jak i sama praca stanowiły interesujący kontrpunkt dla postaci artysty (obecnie niemal dziewięćdziesięciolatka) – uosabiającego figurę długowiecznego mędrca, maga i wędrowca, którego czas życia w jakiś sposób stopił się z czasem natury, mierzonym za pomocą zupełnie innych miar niż ludzkie.

BADACZ I KOLEKCJONER

Herman de vries urodził się w roku 1931 w Alkmaar w Holandii (obecnie to Niderlandy), gdzie odebrał wykształcenie w dziedzinie nauk biologicznych, następnie

1 J. Heiser, *One take: whole world*, „Frieze”, 1 czerwca 2015, <https://www.frieze.com/article/one-take-whole-earth> (25 września 2020). Bardzo trafny wydaje się tytuł recenzji Heisera *Jedno ujęcie: cały świat*, który ukazuje podstawowe pragnienie, jakie charakteryzuje twórczość de vriesa – aby objąć i uchwycić wielość za pomocą pojedynczości. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autorki artykułu.

2 J.H. Martin, H. de Vries, C. de Boer, C. Huizing, B. Donker, *Herman de Vries: To be All Ways to be. La Biennale di Venezia 2015*, Valiz/Mondriaan Fund, Amsterdam 2015.

3 Warto wspomnieć, że de vries jest także autorem książki *Intoxicating Mushrooms* (2015), poświęconej psychoaktywnym właściwościom grzybów.

4 J. Heiser, *One take: whole world*, dz. cyt.

zajmował się rolnictwem i ogrodnictwem, a także pracował jako botanik w *Plantenziektenkundige Dienst* (Departamencie Patologii Roślin) w Wageningen oraz Instytucie Biologicznych Badań Stosowanych w Arnheim. Systematyzujące spojrzenie na naturę, typowe dla naukowca-badacza i charakteryzujące go podczas studiów oraz późniejszej kariery zawodowej, wywarło również wpływ na jego sposób postrzegania przyrody, a także twórczość artystyczną. Jako artystę cechują go naukowa dociekliwość i bezinteresowna ciekawość świata połączone z chęcią ciągłego eksperymentowania. Posługiwanie się eksperymentem (zarówno jako metodą badawczą, jak i twórczą) oraz dążenie do maksymalnej przejrzystości formalnej sprawiły, że prace de vriesa przypominają często raczej tablice encyklopedyczne niż dzieła sztuki. Zamieniają one przestrzeń wystawienniczą w hybrydę galerii i muzealnej ekspozycji osobliwości.

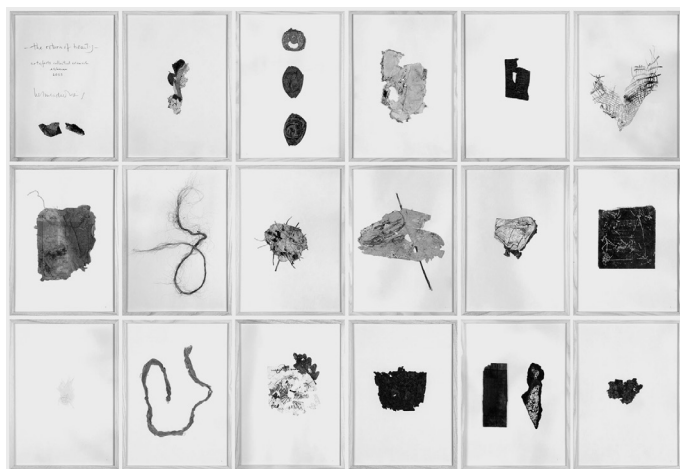
„Pokazuję tylko to – mówi artysta – co widziałem, znalazłem, zebrałem. Tak więc pracę wykonuje tu natura, a rola, jaką sam gram w «moich dziełach», jest skromna. Jest nią po prostu prezentacja faktów, rezultatów pewnych procesów, części większego «procesu»⁵. Zgodnie z tym przekonaniem de vries postanowił zapisywać swoje imię i nazwisko, nie używając wielkich liter, po to, by – jak sam mówi – uniknąć sytuowania się w określonej hierarchii. Hierarchię tę możemy rozumieć z jednej strony jako system językowy, który wyznacza pewne reguły i zasady postępowania, z drugiej jako generalną relację człowieka do świata przyrody, która może się opierać na zasadach podległości lub równorzędności. Deklaracja ta zdaje się jednak raczej chwytliwym hasłem niż faktyczną strategią działania. De vries bowiem w wielu pracach chętnie podkreśla swoją obecność jako autora, budując wokół siebie rodzaj opowieści graniczącej z mitem. Na starannie zainscenizowanych zdjęciach możemy oglądać artystę, który (często nago) oddaje się różnym czynnościom w otoczeniu przyrody. Oprócz własnych zdjęć de vries publikuje także mapy, na których szczegółowo oznacza swoje wyprawy i spacerunki oraz notuje spostrzeżenia (*ambulo ergo sum*, 2020). Często pozostawia po sobie ślady – drobne inskrypcje na glebie, kamieniach czy drzewach. Dokonuje w ten sposób oznaczania i nazywania, a więc sankcjonowania pewnego rodzaju symbolicznej władzy nad otoczeniem.

Do tworzenia swoich galeryjnych prac de vries wykorzystuje przede wszystkim materiały naturalne: fragmenty roślin, surowce zwierzęce, ziemię, piasek, kamienie, skały czy drewno. W jego twórczości wiodącą rolę odgrywają materialność (bardziej liczy się doświadczenie niż myślenie) oraz przekonanie o nierozłączności natury i kultury w ich najbardziej fizycznym (a także biologicznym) sensie. Holenderski artysta uważa naturę za pierwotną rzeczywistość człowieka i byt obiektywny, który należy ukazywać jako dokument pozbawiony naddanych znaczeń. Prace de vriesa oferują odbiorcy doświadczenia zmysłowe, które pozwalają także na zrozumienie bliskiej relacji człowieka ze światem rzeczy. Artysta kolekcjonuje, kataloguje, układa, zestawia i komponuje niezliczone obiekty, które odnajduje w przyrodzie, kierując się określonym kluczem: kształtem, kolorem, fakturą, funkcją czy

5 J.K. Grande, *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists*, State University of New York Press, New York, s. 227.



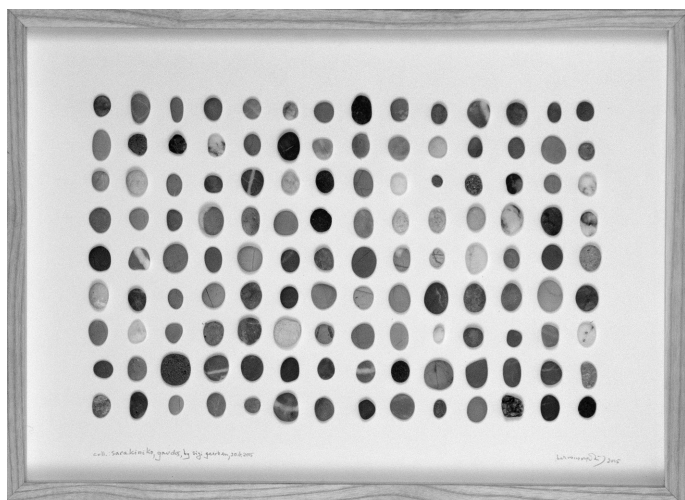
Fot. 1. herman de vries, *rosa damascena*, 1984/ 2014; zmienne wymiary. Zdjęcie: Stedelijk Museum Schiedam / Tom Haartsen.



Fot. 2. herman de vries, *the return of beauty*, 2003; (18 x) 35 x 25 cm. Zdjęcie: studio herman de vries / Bruno Schneyer, Zeil am Main.



Fot. 3. herman de vries, *perigras - melica, coll.* 14.05.2005 bei *heumannsknuck*, 2005; 51,5 x 102 cm. Zdjęcie: studio herman de vries / Joana Schwender.



Fot. 4. herman de vries, *collected: sarakiniko, gavdos*, 2015; 25 x 35 cm. Zdjęcie: studio herman de vries / Joana Schwender.

pochodzeniem. Wybierane przez niego przedmioty uwypuklają określone jakości wizualne, haptyczne, olfaktoryczne czy audialne. Tworzy prace angażujące nie tylko wzrok odbiorcy, ale także motorykę, zmuszające go, by dany obiekt obszedł, zobaczył z różnych perspektyw i zinterpretował w kontekście przestrzeni, w której jest umieszczony, a także rozpatrzył jako fragment wyjęty z większej całości.

Charakterystyczne dla de vriesa jest tworzenie rozbudowanych kompozycji (które można śmiało nazwać kolekcjami), złożonych z wielu wariantów tej samej rzeczy – liści o rozmaitych kształtach czy barwach, kamieni o różnym pochodzeniu i fakturze czy fragmentów kory odmiennych gatunków drzew lub tego samego gatunku, ale zebranych na oddalonych od siebie stanowiskach. Artysta zwykle umieszcza na pracy także opis miejsca pochodzenia wybranych obiektów, czas ich znalezienia oraz wymiary. Kompozycje przyjmują formę kolażu, assemblażu lub instalacji. Emblematycznym przykładem jest pochodząca z 1981 roku praca *alle blatter von einem zweig (wszystkie liście z jednej gałęzi)*, która składa się z 15 wysuszonych liści (najprawdopodobniej drzew z rodziny *Salicaceae*), wyeksponowanych w drewnianej ramie na pojedynczych białych kartkach. Towarzyszy im niemal techniczna adnotacja: „15 sztuk + opis, zebrane w gran valle ref 11-03-1981”.

OD FORMY GEOMETRYCZNEJ DO FORM Z NATURY

Początki działalności twórczej de vriesa sięgają lat pięćdziesiątych. W swoim życiorysie zaznaczał: „1953: początek mojego życia jako artysty”⁶. W tym okresie stworzył wiele monochromatycznych obrazów oraz rysunków inspirowanych stylem informel. Mel Gooding pisał:

⁶ Zob. <https://www.hermandevries.org/timeline.php> (25 września 2020).

Młodemu de vriesowi ekspresyjna, bezkształtna abstrakcja taszyzmu (charakteryzująca się przypadkowym rozmieszczeniem kropli, plam i smug koloru) oferowała perspektywę nie-figuratywności, która nie była określonym stylem, ale metodą pracy. Pozwalała mu także na osobistą wolność od ograniczeń, z gruntu akademickich kierunków abstrakcyjnych inspirowanych kubizmem, które mając swoje źródło w powojennym Paryżu, rozprzestrzeniły się po całej Europie [...]. Taszyzm, „art autre” czy informel kierowały się ku odkrywaniu możliwości automatycznego tworzenia obrazu. Forsowały również ideę pociągnięcia pędzlem jako ekspresji nieświadomych impulsów, które wymykają się operacjom logicznym i zwykłym rzemieślniczym sztuczkom⁷.

Powstałe w tym okresie prace Holendra (głównie rysunki i obrazy) były różnorodnymi eksperymentami z plamą, kreską i kolorem oraz ich stopniową syntezą i redukcją do kompozycji bardziej oszczędnych, stonowanych i precyzyjnych – takich, w których pojedynczy gest staje się najważniejszym środkiem wyrazu.

Strategia ta najsilniej uwidoczniła się w seriach białych obrazów, rzeźb i reliefów, w których jednolita płaszczyzna przełamywana była wyodrębnioną z tła figurą lub bryłą. Pierwszy biały obraz de vriesa powstał w roku 1959. Kilka lat wcześniej artysta tworzył już podobne prace, ale w technice papierowej wycinanki, zestawiając ze sobą białe elementy na białym tle. W opublikowanym w 1960 roku manifestie *wit is overdaad (biel to nadmiar)* opisywał perspektywę, jakie oferuje jednolita kredowa płaszczyzna, którą możemy postrzegać jako uniwersalną *tabula rasa*, obraz absolutnej pustki. Czystość i prostotę dzieł de vriesa, jak sugerował Gooding:

możemy łączyć z zainteresowaniem artysty dialektyką buddyzmu mahajana [...], w którym pustce, uwolnieniu się z kołowrotu żywotów przeciwstawiany jest świat form; życia i śmierci. Odkrycie tego pierwszego pozwala zrozumieć drugie: „nirvana” jest w istocie tym samym, co „samsara”. Łączy się to ściśle z formułą zawartą w mahajanie: „Forma nie różni się niczym od pustki; pustka nie różni się od formy. Forma jest pustką; pustka jest formą”⁸.

Warto zauważyć, że również późniejsze prace artysty to najczęściej właśnie kompozycje złożone z dużej liczby elementów rozmieszczonych na czystym białym tle, które są swoistą grą wielości i pustki. Twórczość de vriesa zdaje się czerpać w ten sposób także z symboliki taoizmu, w którym metaforą różnorodności świata staje się abstrakcyjny zbiór 10 tysięcy rzeczy. Jak czytamy w *Tao Te King*: „Niebo i ziemia zaczynają się nienazwanym: nazwa jest matką dziesięciu tysięcy rzeczy”⁹.

W obszarze formy de vies od lat pięćdziesiątych interesował się spopularyzowaną przez dadaistów techniką kolażu. W wywiadach wskazywał na twórczość

7 M. Gooding, *herman de vries: chance and change*, Thames and Hudson, London 2006, s. 20.

8 Tamże, s. 21.

9 Lao-Tsy, *Tao Te King*. Napisała na nowo Ursula K. Le Guin, tłum. B. Jarząbska-Ziewiec, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010, s. 3.

Kurta Schwittersa jako jedno ze swoich głównych źródeł inspiracji¹⁰. Pomysł tworzenia kolaży, jak wspominał, związany był także z jego fascynacją paryskimi tablicami ogłoszeniowymi, na których nawarstwiały się pozostałości po nieaktualnych już plakatach i afiszach. Kompozycje artysty z tego okresu opierały się na wykorzystaniu zniszczonych, wyrzuconych i zużytych przedmiotów znalezionych na poboczach dróg, w śmietnikach czy na dzikich wysypiskach śmieci. Dokonywał on w ten sposób ponownego przywrócenia wartości rzeczom, które dla kogoś innego stały się bezużyteczne. Obroną strategię określał jako „reewaluację”¹¹. Wynikiem „reewaluacji” była między innymi praca *what is rubbish?* (1956) oraz wiele późniejszych kolaży, asamblaży, reliefów i rzeźb z materiałów znalezionych i odzyskanych. W większości były to kompozycje monochromatyczne lub utrzymane w naturalnych, organicznych barwach, jak: biel, brąz, beż, czerń czy szarość, prawie wszystkie pozbawione były tytułu.

W latach sześćdziesiątych de vries współpracował z grupą Nul (jej nazwa oznacza „nic”, „zero”), w skład której wchodził holenderscy artyści: Henk Peeters, Jan Henderikse, Jan Schoonhoven oraz Armando. Działając w Nul, tworzył głównie ścienne reliefy, instalacje przestrzenne oraz happeningi, które służyły badaniu zjawisk przypadku i repetycji, a także poszukiwaniu wartości estetycznej w zwykłych przedmiotach i codziennych czynnościach. Pierwszym wspólnym wystąpieniem kolektywu była Międzynarodowa Wystawa NICZEGO w amsterdamskiej Galerie 201. Grupa Nul (powiązana programowo z niemiecką Grupą Zero, a także artystami działającymi w ramach szeroko pojętego informelu) dążyła do wyeliminowania ze sztuki osobistej ekspresji na rzecz pragmatyzmu i obiektywności. Prace twórców należących do Nul były zwykle kompozycjami o oszczędnej kolorystyce, składającymi się z powtarzających się form, zawierających przedmioty znalezione: materiały przemysłowe, opakowania produktów masowych i tym podobne. W 1966 roku grupa rozpadła się, a jej członkowie postanowili skupić się na indywidualnym rozwoju¹². W tym czasie także de vries przechodził okres artystycznego i zawodowego kryzysu, oddawał się kontemplacji i starał się dookreślić własną ścieżkę artystyczną. W 1968 roku zrezygnował z pracy w instytucie badawczym w Arnhem, opuścił dom rodzinny i udał się w pierwszą ze swoich podróży, podczas których odwiedził między innymi: Algierię, Tunezję, Turcję, Indie, Afrykę, Bliski Wschód, Wyspy Kanaryjskie czy Seszele.

WIELKIE ARCHIWUM PRZYRODY

Lata siedemdziesiąte stały się punktem zwrotnym w karierze twórczej de vriesa, który stopniowo zrezygnował z prostych form geometrycznych na rzecz bardziej złożonych, odnajdywanych lub współtworzonych z przyrodą. Pracował także nad serią przypadkowych obiektywizacji (*random objectivations*), które wykorzystując

¹⁰ J.K. Grande, *Art Nature Dialogues...*, dz. cyt., s. 227.

¹¹ M. Gooding, *herman de vries: chance and change*, dz. cyt., s. 21.

¹² *Nul = 0. The Dutch Nul Group in an International Context*, red. C. Huizing, T. Visser, A. Melissen, NAI Publishers, Stedelijk Museum Schiedam, Rotterdam 2011. Wiele postulatów grupy rezonowało z głoszonymi przez inne rodzące się ruchy artystyczne, jak włoska *arte povera* czy międzynarodowy fluxus.

operacje probabilistyczne, miały reprezentować jak najbardziej losowy układ elementów: linii, kropek, kół, kwadratów czy barwnych pól¹³. Metoda ta oparta była na badaniach, które prowadził jeszcze jako pracownik *Plantenzieltenkundige Dienst*. W tym okresie zamieszkał wraz z żoną, Susanne, w Eschenau w Bawarii, gdzie w obszernym budynku pełniącym niegdyś funkcję wiejskiej szkoły urządził pracownię połączoną z biblioteką oraz archiwum, które zawiera, oprócz jego własnych prac, imponującą kolekcję przedmiotów znalezionych: fragmentów roślin, skał, gleby oraz artefaktów wytworzonych przez człowieka. Jak sam zaznaczał, rozpoczął wtedy tworzenie tak zwanych prawdziwych prac (*the real works*)¹⁴. Ich wspólnym mianownikiem było rozpatrywanie przyrody jako gotowego materiału dla sztuki, a także zwrot ku działaniom podejmowanym bezpośrednio w krajobrazie.

W 2017 roku w Galerii Cortesi w Londynie otwarta została przekrojowa wystawa artysty pod tytułem *herman de vries: the return of beauty (herman de vries: powrót piękna)*, której kuratorka, Francesca Pola, dokonała wyboru kilkudziesięciu najistotniejszych prac artysty, obrazujących kolejne okresy jego twórczości. Znalazły się wśród nich zarówno charakteryzujące jego wczesną działalność proste prace geometryczne (reliefy i instalacje), jak i późniejsze złożone kolekcje geologiczno-przyrodnicze. Jak podsumowywała Pola:

de vries bezustannie pracował nad ideą najbardziej odpowiedniej, podstawowej, kompozycyjnej i funkcjonalnej formy wyrazu, starając się odtworzyć fundamentalne mechanizmy rządzące życiem na ziemi za pomocą praktyki artystycznej. W pracach tworzonych w okresie kilku dekad artysta wykorzystał nadzwyczaj szerokie spektrum technik, eksperymentując na materii i języku, nieustannie konfrontując ze sobą nawzajem i z otaczającym światem sztukę, naukę i filozofię¹⁵.

Rozrastająca się stopniowo od lat siedemdziesiątych kolekcja holenderskiego artysty przypomina skarby z magazynów muzeów geologicznych lub pawilonów poświęconych różnorodności ziemskich ekosystemów. Nie rządzi się jednak w pełni znanymi obserwatorowi zasadami, stając się raczej rodzajem wytworzonej na nowo rzeczywistości niż pomniejszonym modelem świata. Sam artysta uważa, że tym, co spaja i porządkuje całą jego twórczość, są dwie siły: przypadek i zmiana¹⁶. Przypadek rozumie przede wszystkim jako przyczynę różnorodności form natury, a dopiero w drugiej kolejności czynnik pozbawiający człowieka wpływu na bieg wydarzeń. Zmianę zaś utożsamia zarówno z procesami wzrostu i rozwoju, jak i entropii – rozpadu i zaniku.

Od 1976 roku de vries zbiera próbki gleby z różnych odwiedzanych przez siebie miejsc, wykorzystując je następnie do tworzenia ogromnego, barwnego

13 H. de Vries, L. Pelters, C. Seegers, *Random objectivation 1970–1975. herman de vries*, Kröller-Müller Museum, Otterlo 2015.

14 Tamże, s. 41.

15 *herman de vries: the return of beauty*, red. F. Pola, Mousse Publishing, Milano 2017, s. 5.

16 Podtytuł ten nosiła także jedna z jego ważniejszych wystaw: *herman de vries: chance & change*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Leon 2017.

wzornika. Artysta odciska ślady gleby na papierze¹⁷, a następnie umieszcza je w pojedynczych ramach (które komponuje w serie) lub usypuje z nich kopczyki w przeszklonych gablotach. Mają one stanowić, jak mówi, wizualną reprezentację bogactwa ziemi¹⁸. Ich kolekcja, licząca ponad siedem tysięcy obiektów, znajduje się w Musée Gassendi w Digne-les-Bains we Francji, gdzie eksponowana jest jako *le musée des terres* – muzeum ziemi. Lat siedemdziesiątych sięga także inny cykl, który stał się wizytówką twórczości de vriesa – ogromny zbiór stworzonych z suchego materiału roślinnego kolaży i asamblaży przypominających zielnikowe tablice. Nawet mało uważny obserwator przyzna, że kolekcje artysty różnią się od katalogu stworzonego przez naukowca i, oprócz reprezentowania różnorodności form stworzonych przez przyrodę, wskazują na określone upodobania estetyczne ich autora. Zachłanne i ciekawskie oko artysty przeważa tutaj nad systematyzującym spojrzeniem badacza.

MIĘDZY METODĄ I ARCHIWUM

Herman de vries jest artystą, który w swojej pracy nie tylko posługuje się metodą archiwum, ale też sam wręcz obsesyjnie tworzy ogromne archiwum. Obejmuje ono na równych prawach wytwory przyrody i ludzkiej kultury materialnej, operując na dwóch płaszczyznach – fizycznej i wirtualnej. Jego pierwszy filar stanowią ogromne zbiory fragmentów materii geologicznej (ziemi, skał, skamieniałości) oraz biologicznej (różne formy roślinne), które przechowywane są w domu-pracowni artysty oraz kolekcjach muzeów i galerii. Drugim filarem jest internetowe repozytorium zawierające dokumentację jego życia i twórczości, dostępne na stronie hermandevries.org. Asystenci de vriesa digitalizują i katalogują w nim nie tylko prace, ale także relacje z wystaw, wywiady, recenzje, publikacje naukowe i książkowe oraz wzmianki prasowe, w których się pojawia. Żyjące już niemal własnym życiem repozytorium obejmuje prawie 70 lat twórczej aktywności Holendra, zawierając w sobie nawet najmniejsze ślady, jakie artysta odcisnął zarówno w świecie sztuki, jak i w środowisku. Cyfrowe archiwum uporządkowane jest chronologicznie oraz podzielone na lata, kategorie, podkategorie, obejmując okres od 1954 do 2020 roku.

Fakt tak skrupulatnie utrzymywanego, katalogowanego, opisywanego i udostępnianego publiczności archiwum jest sam w sobie bardzo interesujący. Wydaje się zarówno wyrazem nieustannego pragnienia zrozumienia natury, jakie cechuje artystę, jak i pewnym paradoksem – wszak archiwum działa niejako przeciwko naturze. Stara się wydrzeć jej pewne obiekty i ustanowić dla nich nowy porządek, daleki od charakteryzującej ją entropii, zachowuje ich materialną formę i przerywa nieunikniony cykl życia i umierania, wzrostu i rozpadu, stając się foucaultowską heterochronią. Jak zauważył filozof w swoim słynnym eseju z 1967 roku, idea ta przynależy w pełni do „naszej nowoczesności” i wiąże się z rodzajem „akumulowania wszystkiego, ustanawiania rodzaju powszechnego archiwum,

¹⁷ Technika oznaczania i prezentowania próbek gleby za pomocą śladu na papierze nie jest bynajmniej jego pomysłem, a jedynie zaadaptowaniem na potrzeby sztuki metod wykorzystywanych w gleboznawstwie.

¹⁸ Zob. <https://www.hermandevries.org/from-earth.php> (25 września 2020).

[...] zamknięcia w jednym miejscu wszystkich czasów, wszystkich epok, wszystkich form, wszystkich odmian smaku, [...] ustanowienia miejsca, zawierającego wszystkie czasy, które samo byłoby poza czasem, niedostępne dla jego niszczących wpływów”¹⁹. Foucault określa to również jako „projekt zorganizowania w ten sposób rodzaju nieustającej i nieskończonej akumulacji czasu w nieruchomym miejscu”²⁰. Zastosowanie tej metafory do twórczości hermana de vriesa pozwala przekonać się, jak bardzo jest ona nowoczesna w modernistycznym sensie tego słowa i jak bardzo jednocześnie nienowoczesna w odniesieniu do współczesnych sposobów rozumienia relacji między rozumem i naturą. Statyczne archiwum artysty bardzo trudno bowiem obronić w zderzeniu z nowymi, dynamicznymi, systemowymi i sieciowymi paradygmatami rozumienia współzależności między człowiekiem i środowiskiem.

REZERWAT I LABORATORIUM

Poza pracami prezentowanymi w przestrzeniach galeryjnych oraz kolekcjami obiektów archiwizowanymi w zbiorach prywatnych i instytucjonalnych de vries tworzy także projekty osadzone bezpośrednio w krajobrazie. W 1993 roku powstało pierwsze z jego „sanktuariów natury”²¹. Pokryty trawą skwer przy jednej z ruchliwych ulic Stuttgartu artysta zamienił w symboliczną świątynię wypełnioną roślinnością, która miała wytworzyć mały, samowystarczalny ekosystem. Sanktuarium ogrodzono stalowymi prętami przypominającymi rzymskie włócznie ze złotymi grotami. W tej chronionej przestrzeni roślinność została wyłączona spod typowych miejskich zabiegów pielęgnacyjnych – nikt nie kosił trawy, nie wrywał chwastów, nie podlewał kwiatów i nie przycinał drzew. Dzikie gatunki, które zasiedlały sanktuarium, miały rozsiewać się oraz rozrastać w sposób wolny, zależny jedynie od warunków lokalnych – gleby, opadów, nasłonecznienia i poziomu zanieczyszczeń. Kierowcy poruszający się ulicą mogli obserwować spontaniczny rozwój mikroświata zamkniętego w symbolicznym i faktycznym wnętrzu sanktuarium. Jak zauważył Mel Gooding, „było ono przykładem wyodrębniania i ochrony tego, co de vries nazywa «terrain vague» – przestrzenią dziką, niezagospodarowaną”²². Obiekty tego typu powstały w kolejnych latach także w Münster (1997), Zeewolde (1999–2001), Roche-Rousse (2001) oraz Wenecji (2015).

Ukazują one specyficzny sposób konceptualizacji przyrody, który charakteryzuje de vriesa. Z jednej strony artysta świadomy jest nieuniknionego stopienia się naturalnego otoczenia z wytworami człowieka, z drugiej kultywuje romantyczny mit dzikiej przyrody. Mimo że jego sanktuaria umiejscowione są w przestrzeni otwartej i mają podlegać zmianom, jakim podlega naturalny ekosystem, to przede wszystkim są rodzajem laboratorium. Ujawniają obsesję naukowca, który nie tylko przygląda się pewnym procesom zachodzącym w przyrodzie, ale

19 M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 6/2005, s. 123.

20 Tamże.

21 J. Heiser, *One take: whole world*, dz. cyt.

22 M. Gooding, *herman de vries: chance and change*, dz. cyt., s. 124.

także chce je w jakiś sposób oddzielić od reszty świata, dokonując tym samym ich wyodrębnienia z całości systemu i „odczasowienia”. Sanktuaria, będące z założenia przestrzeniami, które w sposób wolny wypełnić miały fauna i flora, otoczone są zwartymi ogrodzeniami, które uczyniły z nich z jednej strony rodzaj środowiska laboratoryjnego (izolowanego i poddanego obserwacji), a z drugiej rodzaj widowiska, w którym przyroda ujęta w pewne nie tylko fizyczne, ale także kulturowe ramy może być oglądana jako atrakcja. Stają się w ten sposób kolejnym wymiarem tworzonego przez de vriesa archiwum, czymś, co mogli-byśmy określić także jako rezerwat lub „żywe muzeum”. W końcu lat sześćdziesiątych Robert Smithson porównał dwudziestowieczne muzea do grobowców, których przestrzeń rozciąga się wszędzie, „stając się nieokreślonym zbiorem generalizacji, które paraliżują oko”²³. Allan Kaprow zauważył, że przechwytyują one w ten sposób ideę splotu sztuki z codziennością, oferując „zamknięty wycinek życia” (*canned life*) lub rodzaj „estetycznej pocztówki” (*aestheticized illustration of life*)²⁴.

WUNDERKAMMER NATUR

Imponujące kolekcje hermana de vriesa, sytuujące się na pograniczu sztuki i pasji naukowca-zbiaracza, są rodzajem odwróconego gabinetu osobliwości, w którym interesujące staje się nie tylko to, co inne i odbiegające od normy, ale wszystko, co uda się zebrać – nieskończony ciąg wariantów tej samej rzeczy. W tym kontekście de vries jawi się jako artysta-naukowiec, który uwidacznia za pomocą swoich prac dwudziestowieczną obsesję pozyskiwania i przechowywania danych zaświadczających o wszelkich przejawach ludzkiej działalności, ale także procesów, którym podlega środowisko. De vries dane te zamienia w informacje, poddając je pewnej podstawowej obróbce, przetworzeniu i uporządkowaniu. Kryteria, którymi się kieruje, na pierwszy rzut oka wydają się czysto estetyczne, skrywają jednak głębokie ślady naukowej pasji badawczej, związanej z jego biologicznym wykształceniem i początkową profesją. Stanowią także rodzaj (nie do końca dokładnej) translacji języka geologii czy nauk przyrodniczych na język sztuki. Dzieje się tak chociażby w przypadku kolekcji próbek gleby, skatalogowanych w postaci śladów rozcieranych na papierze, a także zielnikowych obrazów, na które składa się w specyficzny sposób utrwalony i uporządkowany suchy materiał roślinny.

Jako artysta, a jednocześnie wciąż naukowiec, de vries kieruje się mottem przypisywanym Frankowi Herbertowi: „natura nie popełnia błędów”. Poświęca swoją uwagę okazom z pozoru niczym się niewyróżniającym, zapomnianym, traktowanym jako niemal niewidoczne tło czy bierny przedmiot podlegający procesom naturalnym. Zestawiając ze sobą łodygi kilkunastu gatunków bambusa

²³ R. Smithson, *Some void thoughts on museums*, [w:] *Robert Smithson: The Collected Writings*, red. J. Flam, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1996, s. 42. Tekst pierwotnie opublikowany w „Arts Magazine”, luty 1967.

²⁴ A. Kaprow, R. Smithson, *What is a museum? A dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson*, [w:] *Robert Smithson: The Collected Writings*, dz. cyt., s. 48. Tekst pierwotnie opublikowany w *The Museum World*, Arts Yearbook, t. 9, The Art Digest, New York 1967.

czy też kilkanaście fragmentów łądy z jednego gatunku (*Bambusa I i II*, 2014), pokazuje, że każdy z wybranych przez niego obiektów ma cechy indywidualne, które można zrozumieć dopiero w szerszym zestawieniu. Podświadomie tworzy w ten sposób opisywaną przez Foucaulta „sieć łączącą punkty i przecinającą własne poplątane odnogi”²⁵, która obejmuje człowieka i przyrodę oraz wszystkie współwydarzające się na ich styku fenomeny. Jego funkcjonujące jak rezerwaty lub laboratoria „sanktuaria natury” są zaś soczewkami, w których skupia się sedno tradycyjnego rozumienia dominacji ludzkiego rozumu nad przyrodą, wyrażone poprzez nazywanie i wydzielanie jakiegoś fragmentu z całości ekosystemu.

Narracja de vriesa jest silnie antropocentryczna; artysta jest wędrowcem, który nie tylko, jak sam stara się to przedstawić, przemierza świat, ale także ujmuje go w bardzo konkretne kulturowe (i fizyczne) ramy. Posługuje się w tym celu mającymi długą historię instytucjami: muzeum, archiwum, laboratorium i biblioteką. Tworząc swoje fizyczno-wirtualne zbiory, nie podejmuje krytycznego dialogu z tradycyjnymi definicjami tych instytucji. Archiwum i muzeum traktuje nie jako figury teoretyczne czy metody działania, ale przede wszystkim jako fizyczne repozytoria ludzkiej wiedzy o świecie. Twórczość Holendra czytam więc jako doskonałą eksplikację tego, czym jest muzeum antropocenu pojmowane z perspektywy przeszłości, z wszelkimi jej osiągnięciami, ale też obciążeniami. Jest ono podtrzymaniem idei muzeum historii naturalnej, które trwa wbrew propozycji Dipesh Chakrabarty’ego, by zniwelować podział na historię planety i historię człowieka. Ewoluuje od kunstkamerowego zbioru obiektów ku cyfrowej bazie danych, staje się wyrazem heterochronicznej obsesji gromadzenia, badania i porównywania, której ujściem w tym wypadku jest sztuka.

„Tu jestem ja, stoję i obserwuję, zbieram i wybieram, dokonując selekcji, wkładam w ramy, opowiadam określoną historię o świecie” – zdaje się mówić poprzez swoje prace de vries. Pracując nad ekspozycją na weneckie Biennale, artysta szczególnie nacisk położył na swój *giornale*²⁶. Z badacza przeistoczył się w wędrowca-odkrywcę, który z właściwą sobie ciekawością spogląda na miasto i jego naturalne otoczenie. Mimo że, jak zdaje się deklorować, „jednostkowe doświadczenia i refleksje nad ludzką kondycją są zawsze tak samo istotne jak inne, [...] żadna droga i żadne wnioski wyciągnięte z nieskończonej rozbieżnych ścieżek ludzkiej egzystencji nie są lepsze od innych”²⁷, jego sztuka funkcjonuje przede wszystkim w polu jego własnej figury.

Nie można oprzeć się wrażeniu, że twórczość de vriesa jest tak uwikłana w tradycyjne kategorie archiwum, muzeum czy biblioteki, za punkt wyjścia biorące sobie kulturę pisma, w której to, co zapisane, udokumentowane i umieszczone

²⁵ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, dz. cyt., s. 125.

²⁶ Początkowo miejsce *giornale* zajmować miała praca *winter vegetations*, będąca kompozycją wypłowiwałych suchych traw, które trwają w takiej formie zimą, reprezentując szatę roślinną tej pory roku.

²⁷ Herman de Vries, *to be all ways to be*, 56th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia, „Aesthetica”, 13 lipca 2015, <https://www.aestheticamagazine.com/herman-de-vries-to-be-all-ways-to-be-56th-international-art-exhibition-la-biennale-di-venezia/> (25 września 2020).

w gablocie, jest gwarantem uzyskania jakiegoś fragmentu wiedzy o świecie, że bezpośrednio doświadczanie przyrody schodzi w niej na dalszy plan. Ze spostrzeżeniem tym rezonują obrazy z filmu *W objęciach węża* (reż. Ciro Guerra, Argentyna, Kolumbia, Wenezuela, 2015), mającego premierę na europejskich festiwalach w tym samym roku, co wystawa autorstwa de vriesa na weneckim Biennale. Bohater filmu – niemiecki naukowiec podróżujący po tropikalnej dżungli – nie rozstaje się na krok ze swoimi książkami, notesami oraz narzędziami fotograficznymi i heroicznie ich broni. Bezgranicznie ufa, że to, co zostało utrwalone na kartce lub fotografii, jest obiektywne i wieczne. Balast ten przeszkadza mu jednak w bezpośrednim doświadczaniu przyrody i podporządkowaniu się innemu czasowi aniżeli ten, który próbują uchwycić linearnie zorganizowane archiwa. Tracąc w odmętach rzeki swój cenny bagaż, bohater wydaje się tracić grunt pod nogami, bo nie jest zdolny do zrozumienia wewnętrznego rytmu przyrody.

Herman de vries w pewnym sensie bardzo przypomina postać z filmu Guerry. Jest podobny do niezliczonych europejskich pionierów, którzy przemierzali odległe obszary planety w poszukiwaniu okazów do swoich kolekcji. Wpisuje się także bardzo dobrze w dyskurs kolonialny. Archiwum Holendra stanowi niesamowicie piękny, ale jednocześnie bardzo symptomatyczny przykład dość archaicznego już dziś myślenia o przyrodzie jako o zbiorze praw, faktów i przedmiotów, które należy odpowiednio poukładać i opisać, aby je zrozumieć. Myślenie to już dawno, jak mi się zdaje, stało się w obszarze współczesnych nauk nieaktualne, broni się jedynie w obszarze sztuki.

BIBLIOGRAFIA

- Flam, Jack, red., *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Foucault, Michel. „Inne przestrzenie”. Tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska. *Teksty Drugie* 6 (2005).
- Gooding, Mel. *herman de vries: chance and change*. London: Thames and Hudson, 2006.
- Grande, John K. *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists*. New York: State University of New York Press, 2004.
- Huizing, Colin, Tijs Visser, Antoon Melissen, red., *Nul = 0. The Dutch Nul Group in an International Context*. Rotterdam: NAI Publishers, Stedelijk Museum Schiedam, 2011.
- Martin, Jean-Hubert, Herman de Vries, Cees de Boer, Colin Huizing, Birgit Donker. *Herman de Vries: To be All Ways to be: La Biennale di Venezia 2015*. Amsterdam: Valiz/Mondriaan Fund, 2015.
- Pola, Francesca, red., *herman de vries: The Return of Beauty*. Milano: Mousse Publishing, 2017.
- Vries de, Herman, Lisette Pelsers, Co Seegers. *Random objectivation 1970–1975. herman de vries*. Otterlo: Kröller-Müller Museum, 2015.

Data wpłynięcia: 29 września 2020 r. Data zatwierdzenia do druku: 18 listopada 2020 r.

**OBSESSION AND ARCHIVE.
HERMAN DE VRIES' SPECTACULAR COLLECTION OF NATURE**

This article discusses the most characteristic strategies employed by the Dutch artist Herman de Vries in his mature works. Starting with his pavilion design for the 2015 Venice Biennale, the text presents step by step how the artist has managed to combine his artistic activity with his passion as a nature explorer. It also outlines his journey from his early works (inspired for example by informalism) to the contemporary ones that draw on the aesthetics of the natural environment. It shows his evolution from an interest in pure geometric forms to a fascination with the forms of nature, perhaps most evident in de Vries' spectacular collection of geological and biological objects also present in most of his compositions. The author studies the artist's archive through the context of the Anthropocene museum, offering its critical analysis and highlighting its different function both in art and modern science.

SŁOWA KLUCZOWE: herman de vries, natura, sztuka, kolekcja, archiwum

KEY WORDS: herman de vries, nature, art, collection, archive