

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Per monstra ad astra? Atlas śmiecioroślin Diany Lelonek

autor:

Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2023 nr 37

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/37-obrazy-wyczerpania/per-monstra-ad-astra>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2023.37.2790>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

hybrydy; odpadki; rośliny; śmieciorośliny; atlas; teratologia; antropocen

streszczenie:

Artykuł jest interpretacją projektów Diany Lelonek: Centrum Żywych Rzeczy oraz towarzyszącego działalności tej parainstytucji Atlasu Śmiecioroślin. Jest próbą zrozumienia opisanych w Atlasie botaniczno-artefaktualnych bytów jako hybryd, przede wszystkim w kontekście historii i krytyki rozumu nowoczesnego (z zaakcentowaniem roli kompendiów, atlasów i gabinetów osobliwości). Na samą formułę atlasu autor spogląda z perspektywy uwag Georges'a Didi-Hubermana („Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem”). Wychodzi z założenia, że praktykę Centrum Żywych Rzeczy cechuje napięcie między zdefiniowanymi za Aby Warburgiem przez Didi-Hubermana pojęciami astra i monstra. Inicjatywy Diany Lelonek postrzegane są jako próby poszerzenia świadomości, a może nawet wstępnego naszkicowania wiedzy (astra) o antropocenicznym rzeczywistości. Dążenie artystki do zakwestionowania podziału kultura / natura interpretowane jest także na tle prekursorskiego holistycznego spojrzenia na naturę w myśli Alexandra von Humboldta – Centrum Żywych Rzeczy jest tu widziane jako ujęta w artystyczny cudzysłów aktualizacja Humboldtowskich postulatów w dobie antropocenu.

Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk - Historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa UW. Interesuje się funkcjonowaniem w sztuce kategorii takich jak wzniosłość, niewyobrażalne, numinosum, sacrum czy niesamowite. Doktorat obroniony w IS PAN poświęcił kategorii wzniosłości w polskiej sztuce współczesnej.

Per monstra ad astra? Atlas śmiecioroślin **Diany Lelonek**

Jednym z *Niewidzialnych miast* Itala Calvina, tej poetyckiej enumeracji grodów, które Kubłaj-CHANOWI opisuje Marco Polo, jest okopująca się w leju własnych odpadków Leonia. Jej zamożność „mierzyć należy nie tyle przedmiotami, które się codziennie wyrabia sprzedaje kupuje, co tymi, które wyrzuca się codziennie, żeby uczynić miejsce dla nowych”¹. Wyznacznikiem zaawansowania cywilizacyjnego jest w niej jakość tego, co owa *urbs*, być może czerpiąc z tego wszeteczną rozkosz, wydała – „im bardziej Leonia doskonali sztukę wytwarzania nowych materiałów, tym lepsza staje się substancja śmieci, lepiej opiera się upływowi czasu, niepogodzie, fermentacji i paleniu. Forteca niezniszczalnych resztek otacza Leonie, piętrzy się nad nią ze wszystkich stron jak górzysty płaskowyż”². Calvinowska wizja żywi się fantazmatem o odpadkach wiecznotrwałych, może nawet wiekuistych. Ciałach na zawsze obcych, na swój sposób sterylnych, nobilitowanych do rangi reliktu. W opowieści o tym niewidzialnym mieście pobrzmiwa nuta dumy, jaka staje się naszym udziałem, gdy z charakterystycznym dla antropocenu rozmachem czynimy sobie ziemię poddaną. Włoski pisarz posługuje się metaforą fortecy, tak jakby wał śmieci był ostatnim szanćcem miasta, choć orogeneza owych *déchets exquis* prowadzi raczej do ustanowienia ziemi niczyjej; wszak wciąż nawykowo myślimy o odpadkach jako o czymś nieprzystającym do tradycyjnie pojmowanych kategorii kultury i natury – wyrzucane z ludzkiego porządku nie stają się automatycznie „przyrodnicze”, mają charakter w sensie ścisłym graniczny. W myślach dokonujemy chyba najskuteczniejszej segregacji odpadów – oddzielamy je od reszty świata, wypierając fakt, że są już wszędzie³.

Leonie otaczają więc zapewne terytoria *ubi leones*. Tam, gdzie kończy się mapa, nasza wyobraźnia powołuje do życia hybrydy, na białych plamach lęgną się potwory. Oczywiście tryumf rozumu nowoczesnego przyniósł wielkie wymieranie chimer, przenoszenie bestiariuszy z półki „wiedza” do przegródek z napisem „fantazja”, „bajanie” czy „zabobon”. Egzorcyzmowano je, wypełniając kolorem kontury mórz i lądów, a przy okazji na powrót rozdzielając to, co w hybrydach połączyła wyobraźnia tworząca obraz nieznanego z elementów tego, co znajome.

Dyskryminowano w źródłowym sensie tego słowa – łaciński czasownik *discriminare* oznacza między innymi oddzielanie, rozdzielanie, rozróżnienie. Wehikułami nowoczesnego podziału świata były rozmaite kompendia tekstualne, tekstualno-wizualne (jak zielniki) czy przestrzenne (jak instytucje ewoluujące z wunder- i kunstkamery). To właśnie w nich dokonywało się pochwytanie rzeczywistości organicznej i nieorganicznej w siatkę pojęć i opisanie świata przez odróżnienie. Zdawałoby się, że także atlas – od zarania powiązany z kartografią, gdyż biorący swe miano od zbioru map Merkatora – narodził się jako oręż poręczny w konkwiście przeciw myśleniu „chimerycznemu”. Formuła ta okazuje się jednak nader ambiwalentna. Już sama nazwa zbioru jest semantyczną hybrydą: podtrzymujący niebo mitologiczny tytan Atlas z frontyspisu prekursorskiego zbioru autorstwa flamandzkiego uczonego kontaminuje się w niej z legendarnym królem Libii, któremu przypisywano opracowanie pierwszego globusa nieba⁴. Przyrodzoną heterogeniczność atlasu konsekwentnie akcentuje Georges Didi-Huberman, pisząc między innymi:

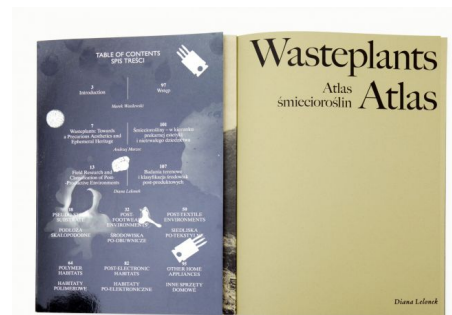
Atlas, będąc wizualną formą wiedzy lub uczonej formą widzenia [...] Wprowadza fundamentalną nieczystość – ale też bujność, płodność godną uwagi – którą te modele miały zakłócić, po to bowiem zostały wymyślone. Wbrew wszelkiej czystości epistemologicznej atlas wprowadza do wiedzy wymiar zmysłowy, różnorodność, niepełność każdego obrazu.

Wbrew wszelkiej czystości estetycznej wprowadza
wielorakość, różnorodność, hybrydowość każdego zestawienia

5

Tak pojęty atlas okazuje się orężem rażącym tego, kto chciał nim wojować, i nie zmienia tego fakt, że Didi-Huberman poświęcił książkę, z której pochodzi ten cytat, projektowi wielce, patrząc z perspektywy nowożytnych zbiorów, „niekanonicznemu”, czyli *Atlasowi Mnemosyne* Aby'ego Warburga.

Zapewne właśnie ze względu na tak wnikliwie rozpoznaną dywersyjność wobec porządkującego rozumu artystka i aktywistka Diana Lelonek postanowiła nadać swemu projektowi taki właśnie kształt: jej *Atlas śmiecioroślin* podsumowuje działania z hybrydycznymi formami powstałymi w związku z odpadotwórczą działalnością wsi i miast jak najbardziej widzialnych, rozmaitych Leonii, nawet wtedy, gdy nazywają się Warszawa, Bydgoszcz czy Grudziądz. Na dzikim wysypisku w pobliżu tego ostatniego, podobnie jak i na tysiącach innych,



Diana Lelonek, *Wasteplants Atlas / Atlas śmiecioroślin*, 2021, strona tytułowa, fot. dzięki uprzejmości Artystki i galerii lokal_30

Na wacie szklanej rosną małe porosty i mchy. Pewnie za jakiś czas obumierające mchy pozostawią na niej ciekłą warstwę gleby i wtedy zamieszkają tu również rośliny. Istnieją też siedliska polimerowe, pojawiające się z reguły na plastikowych opakowaniach [...] tworzą się [...] gdy wiatr albo deszcz naniesie tam trochę podłoża naturalnego. Rośliny zaczynają zarastać polimery korzeniami, tworząc zbitą polimerowo-korzenno-ziemną masę – jeden organizm, niemożliwy do rozdzielenia. [...] Chciałabym ten projekt podsumować, wydając atlas śmiecioroślin – taki postzielnik pokazujący, że tego typu hybrydy w ogóle istnieją

6

Przełóżając opublikowany już *Atlas* możemy zobaczyć, jak wyglądają owe hybrydy, które odnajduje i opisuje Centrum Żywych Rzeczy, parainstytucja powołana do, jak czytamy w języku mieszającym rejestry nauk przyrodniczych i nowej humanistyki (lub hakującym ten pierwszy drugim),

mapowania dzikich wysypisk leśnych, podmiejskich, łąkowych, podmokłych, śródmiejskich i innych pod kątem występujących na nich typów podłoża, zachodzących relacji między tkankami od-przedmiotowymi i roślinnymi, wykorzystanie post-przedmiotowych materiałów jako nowych form habitatów dla aktorów nie-ludzkich .

To bliscy nieznajomi, pogrupowani na stronach *Atlasu* w kilka sekcji. Czasem, tak jak w przypadku „środowisk po-obuwniczych”, bez trudu rozpoznajemy, czym niegdyś był ów „materiał post-przedmiotowy” – spod darni różnych gatunków krótkoszów tu i ówdzie wylania się dawna podeszwa, nosek, przyszwa czy obłożyna, rzuca się w oczy wytłoczone logo powszechnie znanej marki. Podobnie rzecz ma się ze „środowiskami po-tekstylnymi”; poszczególne, jak to, które tworzą rzeżucha włochata i brodek murowy oraz torebka damska, są swoistymi *transi* – artystka pochwyła tu artefakt w procesie, gdy wskazujący na „od-ludzkość” człon „arte” stopniowo traci na znaczeniu. Pośród „habitatów po-elektronicznych” widzimy płytę główną, z którą brodek murowy tworzy układ rzeczywiście scalony. Więcej kłopotu przy identyfikacji sprawiają „podłoża skałopodobne” – tworzące je płyty pilśniowe, gąbki czy pianki poliuretanowe szybko tracą wizualną swoistość i upodobniają się do skał litych i sypkich. Sfotografowane przez Dianę Lelonek w tych kompozycjach, których wiodącą zasadą jest dekompozycja tego, co cywilizacyjne, mają coś z tradycyjnej estetyki japońskiej, przypominają porośnięte mchem *suiseki*, tym bardziej wskazując wyjście poza naznaczony dychotomiami zachodni sposób

myślenia. Sugerują związek mikro- i makrokosmosu, aluzyjnie kierują w stronę buddyjskich nauk o wiecznej przemianie i braku własnej istoty.

Niektóre śmieciorośliny przypominają nieco hybrydyczne, floralno-artefaktualne byty znane z kart *Codex Seraphinianus*, tej kwintesencji kuriozalności, jaka zrodziła się w wyobraźni włoskiego artysty Luigiego Serafiniego i przybrała formę bogato ilustrowanego, napisanego nieznanym pismem kompendium

wiedzy o alternatywnym, „teratologicznym wszechświecie”, jak w słowie wstępnym do wydania z 1981 roku napisał Italo Calvino⁸. Ta przedziwna encyklopedia wylicza to, co składa się na między innymi kosmogonię, geografie, architekturę, florę, faunę oraz, powiedzmy, „flofaunę” tego uniwersum, w którym rośliny mają kształt nożyc, jelenie głowy ukorzeniają się w donicach, a róg i ogon nosorożca zrastają się, by stworzyć coś w rodzaju zabawki dla niemowląt. Inaczej jednak niż fantastyczny eksces Serafiniego, *Atlas śmiecioroślin* traktuje o świecie naszym i jak dotąd bezalternatywnym. Jeśli znajdziemy w nim pierwiastek surrealny, to brałby się on – by sparafrazować znaną formułę Lautréamonta – z przypadkowego spotkania zdekompletowanej maszyny do szycia i starego parasola na porośniętym mchem blacie stołu porzuconego na podmiejskim dzikim wysypisku.

W warstwie formalnej zdjęcia z *Atlasu* charakteryzuje natomiast połączenie konwencji typowej dla obrazowania wiedzy z estetyką bliską językowi marketingu, tak jakby autorka chciała uwypuklić niebezpieczne związki obiektywnej (przynajmniej deklaracyjnie) nauki i mechanizmów gospodarki rynkowej.



Diana Lelonek, *Wastepplants Atlas / Atlas śmiecioroślin*, 2021, „podłoża skałopodobne”, fot. dzięki uprzejmości Artystki i galerii lokal_30

Śmieciorośliny są upozowane, byśmy widzieli, wiedzieli i chyba trochę też podziwiali⁹. W tym swoistym *wasteplants porn* ukazano je na sterylnym białym tle, raczej niespodziewanym w kontekście odpadów z dzikich składowisk. Antropoceniczne pomieszanie porządków wiedzy oraz ekspansywnego kapitalizmu znajduje wyraz także w proponowanej przez Lelonek systematyce. Niektóre fotografie „rzeczy żywych” podpisane są w szczególny sposób: „Post-adidas Environment” czy „Rama Habitat”. Pamiętamy, że w praktykę taksonomiczną wpisane jest upamiętnianie w pełnej nazwie gatunku nazwiska osoby, która po raz pierwszy opisała go naukowo, od nazwisk mogą pochodzić też tak zwane epitety gatunkowe, czyli człony występujące po nazwie rodzajowej w systemie binominalnym, honorujące na przykład tych, którzy dany gatunek odkryli lub którym dane odkrycie zadedykowano (niekiedy złośliwie – drugi człon nazw gatunków uważanych za nieatrakcyjne bądź odrażające urabiano czasem od nazwisk rywali). W Centrum Żywych Rzeczy mamy wprawdzie do czynienia nie tyle z nazwami gatunkowymi, ile raczej z klasyfikacją siedlisk, niemniej jednak, jak wiemy, Diana Lelonek nie waha się twierdzić, iż „żywe rzeczy” stanowią jeden organizm i można odnieść wrażenie, że granice są tu celowo rozmyte. W nazwach typu „Rama Habitat” zdaje się pobrzmiwać echo „odnazwiskowych” taksonów, co skłania do namysłu nad migracją rynkowych marek do tak tworzonej quasi-systematyki. Idąc za nomenklaturą Lelonek, łatwo dojść do wniosku, że wobec kolonizacyjnych zapędów korporacji wypierane przez „brand”



Diana Lelonek, *AGDhabitat*, Centrum Żywych Rzeczy, 2021, obiekt znaleziony, fot. dzięki uprzejmości Artystki i galerii lokal_30.

indywidualne nazwisko przestaje mieć znaczenie – akademia przegrywa tu z korporacją, a za dynamikę powstawania (i wymierania!) gatunków oraz siedlisk w coraz większym stopniu odpowiada „darwinizacja” zglobalizowanego rynku.

Typy habitatów zamyka (i zarazem otwiera) sekcja „inne sprzęty domowe”, wśród których spojrzenie przyciąga spektakularna kolonia roślin (krótkosz pospolity, podagrycznik pospolity, pokrzywa zwyczajna) przerastających grzywę porzuconego mopa. Według Georges’a Didi-Hubermana

atlas zaczyna się zwykle [...] w sposób arbitralny lub problematyczny, zdecydowanie inaczej niż początek jakiejś historii czy przesłanka jakiegoś wyводу; co zaś się tyczy jego zakończenia, to często bywa ono odraczane do czasu pojawienia się jakiejś nowej krainy, nowego obszaru wiedzy do zbadania, przez co atlas prawie nigdy nie ma formy, którą moglibyśmy nazwać definitywną¹⁰ .

Arbitralność ustanowienia początku projektu Lelonek ułatwia zastosowana przez nią licencja artystyczna – musiał on wydarzyć się jako pewne „odchylenie” względem porządku scjencycznego. Tyleż hybrydyczne co widmowe Centrum Żywych Rzeczy narodziło na organizmie naukowej instytucji, trochę tak jak chrobotki strzępiaste i krótkosze pospolite na polimerowych włóknach w jednym z badanych habitatów¹¹ .

Przez pewien czas Centrum funkcjonowało w części Ogrodu Botanicznego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, w starej szklarni bez szyb. W interpretacji Katarzyny Czeczot i Michała Pospiszyla dla „linneuszowych botaników” szklarnie – obok tabel, ogrodów i plantacji – „stanowią narzędzia wydobywające niemą naturę z bezdziejowej otchłani”¹² . Owo metaforyczne nadanie mowy miałoby zatem swoją cenę – szklarnia historyzowała naturę, wpisywała ją w ludzki porządek dziejów, wtłaczała w człowiecze kategorie. Nie jest to obojętne dla naszego spojrzenia na konstrukcję wybraną przez Lelonek, czyli zniszczoną szklarnię, która wydała jej się „idealnym

miejscem dla Instytutu”¹³. Historia szklarni splata się z rewolucją naukową XVII wieku i narodzinami *modernitas*. Dzieje tych budowli, wiodące od konstrukcji przypałacowych do uniwersyteckich i *stricte* produkcyjnych, dzielą wiele wspólnych ścieżek z ewolucją gabinetów osobliwości, od neofickiej jeszcze fascynacji egzotyką do formy nowoczesnych muzeów. Szklarnie, szkatułkowo mieszczące w swych wnętrzach to, co względem swojskiego świata „zewnątrzne” (egzotyczne, z przedrostkiem egzo- konotującym właśnie zewnętrznosc) od początku były przyczółkami kolonizowanego świata, który z kolei kolonizował wyobraźnię Europejczyków. Ich szyby ustanawiały granicę obcości, niejednokrotnie estetyzowanej i potwierdzającej dystynkcję klasową (jak pałacowe oranżerie). Później stały się kolejnym wcieleniem fabryki, z jej logiką linii produkcyjnej, podporządkowaną zasadzie efektywności. Dziś w monstrualnej wersji tu i ówdzie szczelnie pokrywają ziemię aż po horyzont, jak na zdjęciu fotografa antropocenu Edwarda Burtynsky’ego zatytułowanym *Szklarnie* (półwysep Almería, Hiszpania, 2010).

Być może endo-tyczną szklarnię Diany Lelonek dałoby się zinterpretować jako „antytezę ogrodu botanicznego”, sprawiała bowiem wrażenie postromantycznej ruiny wskazanych wyżej porządków. Była strefą zdehermetyzowaną, bez linii demarkacyjnych oddzielających to, co swojskie i obce. Przeciwnie, ta swoista dekompresja pozwalała wtargnąć do ogrodu (słowo to zakłada przecież właśnie ogrodzenie, fraza *hortus conclusus* w przekładzie na polski jako „ogród zamknięty” jest bliska tautologii) „chwastom”, roślinnemu plebsowi, może nie wyklętej, ale na pewno lekceważonej florz¹⁴ ziemi. Zresztą również na śmieci można spojrzeć z perspektywy estetyki ruin. Zdawałoby się, że inaczej niż ruina, odpadek jako pospolity wytwór cywilizacyjnej nadprodukcji (a nie monument tejże cywilizacji) wymyka się uwzniośleniu. Na pierwszy rzut oka tryb jego trwania to *fast forward*, frenetyczne tempo produkcji, użycia i zużycia. Okazuje się jednak – jak możemy wnioskować z opisu

Calwinowskiego miasta – że śmieć na jakimś poziomie może być „piranezjański”, by odwołać się do prac osiemnastowiecznego autora emblematycznych dla estetyki wzniosłości grafik przedstawiających to, co pozostało z wielkości dawnego Rzymu. Potencjał uwznioślenia czerpałby z dwóch poddawanych przez autora *Niewidzialnych miast* tropów: nadmiaru o geologicznej już skali i trwałości tworzyw sztucznych. Oczywiście byłaby to wzniosłość perwersyjna, na miarę antropocenu. Inaczej jednak niż w Leonii, rzeczywistość śmieci jest wszędobylska i wchodzi w (mez)alianse z tym, co lubimy określać jako domenę przyrody – a więc potwornieje.

Dla Georges’a Didi-Hubermana atlas jest „emblematyczną figurą fundamentalnej biegunowości”. Jego specyfikę organizuje „z jednej strony tragedia, poprzez którą każda kultura ujawnia własne potwory (*monstra*); z drugiej – wiedza, przez którą każda kultura objaśnia, ocala lub unieszkodliwia te same monstra w sferze myśli (*astra*)”¹⁵. Napięcie między tymi dwoma pojęciami cechuje w moim przekonaniu praktykę Centrum Żywych Rzeczy, nawet (a może tym bardziej) jeśli projekt Lelonek opiera się na założeniu, że owe śmieciowo-roślinne „kontinua” (pojęcie artystki) nie zostały jeszcze w sposób dostateczny objęte porządkiem myśli. Sztuka musi działać pioniersko tam, gdzie kiedyś spodziewalibyśmy się napisu „tu są lwy”, a dziś prędzej znajdziemy porośnięte mchem foliowe opakowanie po batoniku o lwiej nazwie. Jak zatem można rozumieć monstrualność śmiecioroślin? Podążając za łacińską etymologią słowa *monstrum*, natrafiamy na związek z *monstrare*, zwyczajowo przekładanego jako „pokazywać”, ale nie o samą demonstrację czy prezentację (jak w atlasach) tu chodzi; *monstrum* to pouczenie, wskazówka czy wręcz ostrzeżenie – w oryginalnym sensie nadprzyrodzone¹⁶. To przestroga wyrażona w języku hybryd – według autora leksykonu *O znaczeniu wyrazów* Pompejusza Festusa: „termin *monstra* odnosi się do tego, co wykracza poza świat naturalny, węża z nogami, ptaka z czterema

skrzydłami, człowieka o dwóch głowach”¹⁷. Może więc także do wełny mineralnej ze zwojkiem skręconym i chrobotkiem strzępiastym.

Swoistość monstrów z kart *Atlasu śmiecioroślin* polegałaby na tym, że ich eksces poza „świat naturalny” dokonuje się ze względu na czysto ludzką gospodarczą aktywność. Są potworami, ale chodziłoby tu nie tyle o ich powstanie po tworzeniu (w domyśle – po ustanowieniu boskiego porządku), ile o ich mnożenie się po ludzkim, arcyłudzkim wytwarzaniu; byłyby to raczej swoiste „powytwory”. W inicjatywie Diany Lelonek niekoniecznie na pierwszym planie dostrzegamy jakieś „ostrzeżenie”, związane na przykład z nawoływaniem do ograniczenia użycia tworzyw syntetycznych; dominuje tu raczej pragnienie poszerzenia świadomości, a może nawet wstępnego naszkicowania wiedzy (*astra*) o antropocenicznej „rzeczywistości powytwornej”. Oczywiście wielu może czuć fascynację ukazywaną nam na przekonujących egzemplach łatwością czy wręcz dezynwolturą, z jaką flora adaptuje się do zadanych jej przez człowieka warunków, kolonizuje artefakty i je przekształca, do ich rozkładu włącznie. Jedni chwycą się kojącego argumentu, że „ziemia wszystko pochłonie i natura sobie poradzi”¹⁸. Inni dostrzegą w tym zacytn przyszłych zmian ewolucyjnych, a może inkubatory nowych mutantów, których kierunki rozwoju wyznaczą antropogeniczne warunki środowiskowe; zaniepokoją się zapewne, czy aby – kto wie – nie obrócą się one kiedyś przeciwko człowiekowi, niczym gatunki znakomicie przystosowane do



Diana Lelonek, *środowisko PET*, Centrum Żywych Rzeczy, 2021, obiekt znaleziony, fot. dzięki uprzejmości Artystki i galerii lokal_30.

zaśmieconych pozaziemskich ekosystemów z Lemowskiego *Ratujmy kosmos* (*List otwarty Ijona Tichego*). Środowiska te zamieszkują zwierzęta takie jak mrówka krzesławka dręcypupa (*Multipodium pseudostellatum trylopii*), przewrotnik podstawiec (*Serpens vitiosus reichenmantlii*) czy zmyłek oczajduszny, a także rośliny: wściekłoja i cichlust, oraz rośliny pozorne, jak *Rosa mendatrix tichiana*, będąca w rzeczywistości nie różą, a „naroślą na ogonie wędłowca, drapieżcy beluryjskiego”¹⁹. A jest się czego lękać, bowiem „zgodniały wędłowiec kryje się w gąszczu rozwinąwszy daleko w przód swój niezmiernie długi ogon, tak aby tylko kwiat wystawał z trawy. Nie podejrzewając niczego, turysta podchodzi, by go powąchać, a wtedy potwór skacze nań z tyłu”²⁰. Lem, przewrotnie wkładając w usta Ijona Tichego konstatację, pod którą mogliby się podpisać mieszkańcy Leonii („Myślę sobie, że to dość proste – im wyższa w galaktyce cywilizacja, tym więcej tam naśmiecono, stąd cały ten pył, kurz i odpadki”²¹), podszywa swe opowiadanie zakorzenione w mitycznym obrazie świata intuicją o nieuchronnie działającej w procesie ewolucji „moralności”, która niewątpliwie zmierza do ukarania destrukcyjnych działań człowieka, sprawiających, że „od chmur śmieci powiększają się plamy na słońcach”²².

Zbiór hybrydycznych „rzeczy”, dla których dopiero szukamy właściwego miejsca w naszym światobrazie, pochodzących z miejsc, gdzie mapy tracą ostrość – na pewnej płaszczyźnie projekt Lelonek może kojarzyć się z gabinetem osobliwości, wczesnonowoczesną formułą, która stanowiła przymiarekę dla klasyfikacji i etap przejściowy na drodze do muzeum historii naturalnej, ale też, jak uważają niektórzy, do ogrodu botanicznego. Na półkach i w gablotach kunst- i wunderkamer stały pospół – by niebawem ulec segregacji – przedmioty pochodzenia roślinnego i zwierzęcego, organiczne i nieorganiczne, nieludzkie i odludzkie. Czy Centrum Żywych Rzeczy, niewątpliwie grające konwencją *fascinosum* oraz spotkania ze znanym-nieznany, odwołuje się do tego momentu, w którym rozróżnienia

w uniwersum wiedzy pozostawały jeszcze dość płynne, a dzieje klasyfikacji mogłyby potoczyć się innym torem? Czy swym antygabinetem nieosobliwości chce zatrzeć kolonialne i antropocentryczne znamiona na historii panoptikum? A może projekt ten ma być zapowiedzią – proszę wybaczyć mnożenie zachwaszczających humanistyczną mowę prefiksów – amuzeum posthistorii ponaturalnej? Gdy patrzymy na przygotowywane przez Lelonek szklane gabloty ze starannymi muzealnymi opisami albo we wnętrza „akwariów”, w których prezentowane są śmiecioroślinne eksponaty, możemy odnieść wrażenie, że wyszliśmy już poza epokę gabinetów osobliwości i jesteśmy w czasach po siedemnastowiecznej rewolucji naukowej, gdy przyrodoznawstwo zdobyło już instytucjonalne i uniwersyteckie przyczółki; w wieku światła, a może nawet w czasach, gdy świeże oświeceniowe paradygmaty były podczas romantycznego przełomu poddawane krytyce. Nowa Humboldtka czy nowy Humboldt (w typie Alexandra) doby antropocenu, których umysł podobnie jak niemieckiego przyrodnika stworzony był, żeby „łączyć idee, wykrywać łańcuchy rzeczy”²³, zapewne także interesować się będą skałami i roślinami, tyle tylko, że skały te równie dobrze mogą być „plastikonglomeratami”²⁴ czy „styropianokamieniami porośniętymi przez *Leskea polycarpa* (Hedw.)”²⁵.

Alexander von Humboldt, dla którego wszystko było, jak to ujął jego kolega, powiązane „tysięcznymi nićmi”²⁶, uznawany jest za prekursora holistycznego spojrzenia na naturę. Andrea Wulf, akcentująca rewolucyjność jego postawy oraz różnice dzielące badacza i wcześniejszych klasyfikatorów, przekonuje, że „w przeciwieństwie do innych naturalistów, Humboldtowi nie zależało na wypełnianiu taksonomicznych luk – gromadził raczej idee niż tylko okazy przyrodnicze, jak twierdził. Jego umysł, bardziej niż cokolwiek innego, urzekło «wrażenie całości», pisał”²⁷.

Szczególnie istotne dla nas, że swą wizję przedstawił w obrazie; sięgnął po „wizualną formę wiedzy” chyba nie tylko dlatego, że „świat lubi widzieć”, ale jak można mniemać także z wiary, iż medium wizualne najlepiej ukaże subtelne konstelacje połączeń, powiązań i współzależności. Zamieszczona w książce *Essai sur la géographie des plantes* rycina nazwana *Naturgemälde* („obraz natury” lub, mniej dosłownie, jej „odmalowanie”), przedstawiająca przekrój poprzeczny przez wulkan Chimborazo jako swoistą, posługując się zaproponowanym przez Dianę Lelonek neologizmem, „skałoflorę”, z licznymi tekstualnymi informacjami zarówno w polu obrazu, jak i we flankujących go tabelach, nie pozostawiała wątpliwości, że „połączenie stanowiło podstawę myślenia Humboldta. Natura, pisał, była «odbiciem całości» – a naukowcy musieli patrzeć na florę, faunę i uwarstwienie skał całościowo”²⁸. Nowy Alexander von Humboldt, kimkolwiek on czy ona się okaże, w swym dążeniu do holistycznego, relacyjnego ujęcia będzie musiał zastąpić tradycyjne pojęcie natury terminem obejmującym coraz wyraźniej dostrzegany globalny metysaż tego, co nieczłowiecze i od-człowiecze²⁹. Wydaje się, że nie tak duża odległość dzieli ducha *Naturgemälde* od *Atlasu śmiecioroślin*, jednego ze szkiców do jakiegoś przyszłego *Nachnaturgemälde*.

Alexander von Humboldt zadedykował *Essai sur la géographie des plantes* Johannowi Wolfgangowi von Goethemu, który ponoć miał nawet zabrać *Naturgemälde* w wakacyjną podróż i wieszać ją na ścianie, tak by cały czas mieć ją w zasięgu wzroku³⁰. Natomiast gromadzona przez poetę w jego weimarskim domu „kolekcja kolekcji” obejmowała, jak czytamy w inwentarzu sporządzonym u schyłku życia autora *Powinowactw z wyboru*, także przedmioty przekształcone przez żywe organizmy – na przykład pod numerem 89: „Kawałek kadłuba dużej łodzi z Indii Wschodnich, która została całkowicie zniszczona przez mięczaki”. W następnej pozycji odnotowano: „Dwa ptaki zrobione z naszytych piór oraz dziewięć wielobarwnych piór ptasich,

częściowo nadżartych przez robaki. W drewnianych ramach i pod szkłem”. Nieco wcześniej (nr 87) znalazł się „kawałek tkaniny pomalowany na czarno, 4 cm², który gąsienice należące do Phal. Pavonia media, pod nadzorem Wenzla Heegera w Berchtolsdorf koło Wiednia, od razu usnuły na całą szerokość”³¹. Ten skrawek według Georges’a Didi-Hubermana stał się jednym z Goetheańskich prafenomenów:

Cztery centymetry kwadratowe jedwabiu? To bez wątpienia niewiele. Ale jest to już świat sam w sobie. To tylko maleńki pojedynczy punkt w gigantycznej fabryce wszystkiego, co żyje; ale to również przykład, któremu nic nie brakuje, skoro powstaje w nim więź pomiędzy „małym” a „wszystkim”, lokalnym a globalnym, więź morfologii pojedynczej z powszechną morfogenezą³².

Kusi, by przez to pojęcie, w którym zjawisko i jego źródło można dostrzec na tej samej powierzchni³³, spojrzeć na ukazane w atlasie śmieciorośliny, które przecież w swej pojedynczości wskazują na powszechnie obowiązującą sieć powiązań w antropocenicznym ekosystemach, oraz dostrzec anachronizm gestu wypychania substancji i przedmiotów odludzkich poza ową sieć. Zarazem są one także w pewnym sensie „zakłóceniami» w porządku świata, «symptomami» w zwykłym biegu rzeczy: «istnieją kamienie obrazy, o które potknąć się musi każdy wędrowiec»³⁴. Szczególnie wędrowcy i wędrowczynie przemierzający synantropijną przestrzeń peryferii, gdzie rośliny i polietylenowe skały zrastają się, tworząc profetyczne obrazy przyszłości, która wydarza się już dziś. Jeśli w interpretacji Didi-Hubermana przez skrawek jedwabiu z weimarskiego inwentarza „prześwituje cała morfogenetyczna teoria wytworów świata ożywionego”³⁵, to czy przez śmieciorośliny nie prześwieca, choćby w zarysie i bez pretensji do kompletności, teoria metysażu ożywionego z nieożywionym?

Ustanawiając grę pomiędzy lokalnością, a więc poszczególnością znalezionych obiektów, a ich uniwersalnością

(na przykład polietylenu, poliestru czy polichloroku winylu), Lelonek wprowadza dość dokładny, acz typizujący opis miejsca, w którym funkcjonowała dana śmiecioroślina (na przykład: „w pobliżu lasu sosnowego, otwarty teren, podłoże piaszczyste”), podaje też współrzędne, które z jednej strony precyzyjnie wskazują na lokalizację obiektu, z drugiej zaś sprawnie „szyfrują” to położenie, oczywiście zanim odbiorca pokusi się o odszukanie wskazanej pozycji przy pomocy odpowiednich narzędzi. Być może właśnie dzięki tej oscylacji próbka-fenomen staje się swoją teorią. Spojrzenie na wypełnione śmiecioroślinami gabloty potwierdza, że „właśnie to należało czynić wobec wspaniałości i chaosu świata: kadrować – wyodrębnić z niego, aby lepiej obserwować, niejako od wewnątrz – każde płodne zjawisko”³⁶.

Rzecz jasna w Centrum Żywych

Rzeczy wszystko to ukazano

w nieco krzywym zwierciadle,

emfaza romantycznego gestu

została ostudzona dyskretną ironią

– bo przecież „płodność zjawiska”

jest następstwem ekspansywnej

produkcji odpadów, a owe

„wspaniałości” to raczej właśnie

wspaniałości w cudzystowie,

„wypłute” przez cywilizacyjną maszynę i wracające do nas jako

swojsko-nieswojska rzeczywistość. Niemniej jednak krytycznie

aplikowane kadrowanie jest faktem, który służy nie podziałom,

lecz ćwiczeniu się w myśleniu poza reżimami systematyki. Przy

tym zdaje się, że umieszczanie w kadrze tego, co bliskie, acz

często przeoczone, może uchodzić za dobrą wprawkę

w obserwacji „od wewnątrz”.

Propozycja poszukiwania jakiegoś rodzaju nieśmiałej,

pozbawionej tonu pewności wiedzy nie stoi w sprzeczności z tym,

że gromadzące egzemplarze Centrum Żywych Rzeczy

problematyzuje aksjomaty tradycyjnej *astra*. O ile ogród



Diana Lelonek, *Środowisko poobuwnicze*, Centrum Żywych Rzeczy, 2021, obiekt znaleziony, fot. dzięki uprzejmości Artystki i galerii lokal_30

botaniczny zajmuje się „zbieraniem próbek z różnych części świata, by pokazać ludziom, jak wygląda rosnąca w nich flora”³⁷, o tyle jego „antyteza” dokonuje swoistego uinnienia tego, co tuż za rogiem lub w opłótkach, tam właśnie sięgając po sample, tak jak sto lat temu etnograficznie usposobieni surrealiści, którzy odnajdywali egzotykę na pchlich targach i peryferiach Paryża. Przy okazji Centrum rzeczywiście para się „mapowaniem”, także w tym sensie, że redukuje obszar *terra incognita* w takich systemach wizualnych jak Google Maps – artystka sporządza dokumentację fotograficzną nielegalnych wysypisk i umieszcza ją w internecie. Poruszając się w obrębie tematyki refleksji Goethego i zmagañ z chaosem, Georges Didi-Huberman dodaje: „Próbka jest tym, co – wobec mnożenia się monstrów – daje nam szansę dostrzegania astra poznania, tego, co ogólne, wizji teoretycznej”³⁸. W projekcie Lelonek próbka ma jednak właśnie unaocznić, że siatki dotychczasowej *astra* niezbyt dobrze radzą sobie z pochwytywaniem monstrów.

Zapewne *Atlas śmiecioroślin* jest w pewnym stopniu „astralny”, ale raczej jako doprawiona ironią propozycja konceptualna, która z góry zakłada, że nie zostanie wzięta przez „badaczy owadzich nogów” i kwiatowych pręcików do końca na serio, tak jak działania Lelonek w poznańskim Ogrodzie Botanicznym były przez jego zespół traktowane przede wszystkim jako fakt artystyczny. Postronnemu obserwatorowi wciąż jawią się one jako przypadkowa narośl na tej poważnej placówce, która jest tu oczywiście synekdochą instytucjonalnego świata nauki. Niemniej jednak działalność Centrum Żywych Rzeczy w moim przekonaniu czerpie siłę z podpatrzonej u śmiecioroślin skutecznej strategii mikrointerwencji, powolnego przerastania, rozpuszczania pozornie nieprzepuszczalnych powierzchni. W antropoceniczej przyszłości, za którą musi nadążyć myśl, dotychczasowe klasyfikacje i podziały ulegną zapewne przewartościowaniu; niektóre zatrą się jak rozróżnienie na syntetyki i minerały, bo, jak zauważa artystka: „Rośliny w miarę rozrostu i ukorzeniania

rozsadzają powierzchnię plastiku, powodując jego erozję. Właściwie jest to proces podobny do erozji skał. Plastik rozpada się na coraz mniejsze części. Finalnie zaczyna przypominać „plastikopiasek”³⁹. Nie do pomyślenia będzie separacja – jak w innym niewidzialnym mieście Calvina, Bersabei, które chociaż złożone „z litego złota, ze srebrnymi sworzniami i diamentowymi bramami”, jako „miasto-klejnot, całe w intarsjach i inkrustacjach, jakie najwyższe szczyty pracowitego kunsztu mogą zrodzić w połączeniu z najcenniejszym tworzywem”⁴⁰, ma, jak powiadają jego mieszkańcy, swój podziemny rewers, „zbiornik wszystkich rzeczy niegodnych i pogardzanych”, gdzie dachy zastępowane są przez „przewrócone pojemniki na śmieci, z których lecą w dół skórki sera, zatłuszczone papiery, ości, pomyje, resztki makaronu, stare bandaże”⁴¹. Centrum Żywych Rzeczy nie pozostawia złudzeń: z monstrami trzeba będzie żyć. Podpowiada, że my sami, z ciałami mieszczącymi plastikowe mikrocząsteczki i inne od, staliśmy się, czy tego chcemy czy nie, śmiecioistotami, których atlasowy opis mógłby brzmieć na przykład tak: „*Homo sapiens*, skład: woda, białka, minerały, tłuszcze, molekuły polietylenowe, tlenek cynku z wypełnienia dentystycznego, występowanie: przedmieścia, siedlisko betonowo-ogrodowe, współrzędne 52°13'15" N, 21°07'26" E". Dzisiejsze monstra – także te w nas! – wołają o nieanachroniczną *astra*, szczególnie że na naszych oczach, w czasach akceleracji, pojawiają się wciąż „nowe krainy, nowe obszary wiedzy do zbadania”. Atlas śmiecioroślin musi więc mieć strukturę szeroko otwartą, a jego koda powinna być dalece odroczone.

Niniejszy artykuł stanowi nieco poszerzony esej *Per monstra ad astra?* z opublikowanej w grudniu 2023 książki *Gorączka i popiół. Imaginaria nowej sztuki* (Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2023).

1 Italo Calvino, *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Czytelnik, Warszawa 1975,

- s. 88–89.
- 2 Ibidem, s. 89.
 - 3 Tropem wszechobecności odpadów można pójść jeszcze dalej i jak Michael Marder uznać „wysypisko” za uniwersalną figurę pozwalającą zrozumieć kondycję współczesnego świata. „Żyjemy i umieramy na wysypisku idei, ciał, marzeń, materiałów, skrawków relacji, sloganów i memów, zdekontekstualizowanych i wyzutych z historii, wytworzonych jako odpady, okrawanych, wyosobnionych i wrzuconych razem w ogromny bezładny stos, wznoszący się w miejscu tego, co niegdyś było światem”. Michael Marder, *Being dumped*, „Environmental Humanities” 2019, t. 11, nr 1, s. 180.
 - 4 Johannes Keuning, *The History of an Atlas. Mercator & Hondius*, „Imago Mundi” 1947, nr 4, s. 38.
 - 5 Georges Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, przeł. T. Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020, s. 10.
 - 6 Cyt. za: Anna Wandzel, *Sztuka roślin*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 276. Wyowiedź pierwotnie opublikowana w artykule *Pleśń w walce z antropocentryzmem. Artystka wizualna Diana Lelonek mówi Marcie Królak o śmiecio-roślinach*, „Notes na 6 Tygodni” 2016, nr 108, s. 123; <https://issuu.com/beczmiara/docs/notes108-internet/114>, dostęp 17 lutego 2023.
 - 7 Diana Lelonek, *Badania terenowe i klasyfikacja środowisk post-produktowych*, w: eadem, *Wasteplants Atlas / Atlas śmiecioroślin*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2021, s. 107.
 - 8 Italo Calvino, *L'enciclopedia d'un visionario*, w: idem, *Collezione di sabbia*, Edizioni Mondadori, Milano 2013, s. 157.
 - 9 W kontekście „antropoceniczych” atlasów i zielników można przywołać także inne interesujące strategie estetyzacji. W *The Chernobyl Herbarium* filozofa Michaela Mardera oraz artystki wizualnej Anaïs Tondeur teksty tego pierwszego towarzyszą wykonanym przez Tondeur rayografiom roślin z czarnobylskiej strefy. Bezkamerowa technika, której prekursorami byli Man Ray (rayogram) i László Moholy-Nagy (fotogram), pozwoliła na ukazanie roślin w „uinniającej” aurze. Ich przypominające zdjęcia rentgenowskie wizerunki stanowią czytelną aluzję do zjawiska promieniotwórczości. Zob. Michael Marder, Anaïs Tondeur, *The Chernobyl Herbarium. Fragments of an Exploded Consciousness*, Open Humanities Press, London 2016.
 - 10 Georges Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza...*, s. 9.

- 11 Diana Lelonek, *Badania terenowe...*, s. 110.
- 12 Katarzyna Czczot, Michał Pospiszył, *Osuszanie historii. Błoto i nowoczesność*, „Teksty Drugie” 2021, nr 5, s. 74.
- 13 Anna Cieplak, *Rośliny robią swoje* [rozmowa z Dianą Lelonek], „Krytyka Polityczna” z 9 stycznia 2019; <https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/diana-lelonek-rosliny/>, dostęp 13 lutego 2023.
- 14 Tak Magdalena Zamorska pisze o zjawisku „ślepoty na rośliny”, dostrzeżonym i nazwanym przez botanika Jamesa H. Wandersee i biologkę Elisabeth E. Schussler: „Rośliny stają się dla człowieka «widzialne» dopiero wtedy, gdy współtworzą świat ludzki: są pokarmem, lekiem, trucizną, służą jako materiał budowlany, tkanina lub dekoracja”; Magdalena Zamorska, *Kulturowe herbarium. Polityka, etyka i estetyka roślin*, „Prace Kulturoznawcze” 2020, t. 24, nr 3, s. 9.
- 15 Georges Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza...*, s. 80.
- 16 Émile Benveniste, *Indo-European Language and Society, Book 6: Religion, Chapter 6: The Latin Vocabulary of Signs and Omens*, pierwodruk w „Miami Linguistics Series” 1973, nr 12; <https://archive.chs.harvard.edu/CHS/article/display/3969.6-the-latin-vocabulary-of-signs-and-omens>, dostęp 13 lutego 2023.
- 17 Ibidem.
- 18 Zob. *Postsztuka w czasach postnatyry. Z Dianą Lelonek rozmawia Natalka Dovha*, „Fragile” 2020, t. 47–48, nr 1–2, 23 października 2020; <https://fragile.net.pl/postsztuka-w-czasach-postnatyry-z-diana-lelonek-rozmawia-natalka-dovha/>, dostęp 13 lutego 2023.
- 19 Stanisław Lem, *Ratujmy kosmos*, w: *Ratujmy kosmos i inne opowiadania*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 98–99.
- 20 Ibidem.
- 21 Ibidem, s. 96.
- 22 Ibidem, s. 102.

- 23 Tak pisze Wilhelm von Humboldt o umyśle swojego brata Alexandra do Karla Gustava von Brinkmanna w liście z 18 marca 1793 roku; za: Andrea Wulf, *Człowiek, który zrozumiał naturę. Nowy świat Alexandra von Humboldta*, przeł. K. Bażyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2017, s. 122.
- 24 Pojęcia *plasti conglomerates* używa w odniesieniu do swych prac z serii „Future Fossils” artystka Lan Tuazon; www.lantuazon.com/trilogy, dostęp 13 lutego 2023.
- 25 Diana Lelonek, *Badania terenowe...*, s. 107.
- 26 Cyt za: Andrea Wulf, *Człowiek...*, s. 122.
- 27 Ibidem, s. 79.
- 28 Ibidem, s. 170.
- 29 W tym kontekście wypada przywołać realizowany na Uniwersytecie Stanforda cyfrowy projekt *Feral Atlas*, w którym ponad setka badaczek i badaczy przygląda się powiązaniom oraz wzajemnemu oddziaływaniu ludzkich i nieludzkich form życia z perspektywy kategorii „zdziczenia”; <https://feralatlas.org>, dostęp 18 lutego 2024.
- 30 Ibidem, s. 172.
- 31 Za: Georges Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza...*, s. 142.
- 32 Ibidem, s. 144.
- 33 Ibidem, s. 146.
- 34 Ibidem; Didi-Huberman przywołuje tu słowa Goethego.
- 35 Ibidem.
- 36 Ibidem, s. 131.
- 37 *Postsztuka w czasach postnatury...*
- 38 Georges Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza...*, s. 129.
- 39 Diana Lelonek, *Badania terenowe...*, s. 110.
- 40 Italo Calvino, *Niewidzialne miasta...*, s. 86.
- 41 Ibidem, s. 86–87.

Bibliografia

Benveniste, Émile. „Indo-European Language and Society”, Book 6: Religion, Chapter 6: The Latin Vocabulary of Signs and Omens, pierwodruk w Miami Linguistics Series, nr 12, 1973, udostępnione online <https://archive.chs.harvard.edu/CHS/article/display/3969.6-the-latin-vocabulary-of-signs-and-omens>, dostęp 13 lutego 2023.

Calvino, Italo. „L'enciclopedia d'un visionario.” W: eadem, Collezione di sabbia, 157–162, Milano: Edizioni Mondadori, 2013.

Calvino, Italo. Niewidzialne miasta, przeł. Alina Kreisberg, Warszawa: Czytelnik, 1975.

Cieplak, Anna. „Rośliny robią swoje”. Rozmowa z Dianą Lelonek, Krytyka Polityczna, 9 stycznia 2019, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/diana-lelonek-rosliny/>, dostęp 13 lutego 2023.

Czeczot, Katarzyna i Pospiszył, Michał. „Osuszanie historii. Błoto i nowoczesność”, Teksty Drugie nr 5, 2021: s. 62–78.

Didi-Huberman, Georges. Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem, przeł. Tomasz Stróżyński, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2020.

Keuning, Johannes. „The History of an Atlas. Mercator-Hondius”, Imago Mundi , nr 4, 1947: s. 37–62.

Lelonek, Diana. „Badania terenowe i klasyfikacja środowisk post-produktowych.” W: eadem, Wasteplants Atlas / Atlas śmiecioroślin, 107–111. Poznań: Galeria Miejska Arsenal, 2021.

„Postsztuka w czasach postnatury. Z Dianą Lelonek rozmawia Natałka Dovha”, Fragile nr 1–2 (47–48), 2020, publikacja online z 23 października 2020, <https://fragile.net.pl/postsztuka-w-czasach-postnatury-z-diana-lelonek-rozmawia-natalka-dovha/>, dostęp 13 lutego 2023.

Lem, Stanisław. Ratujmy kosmos i inne opowiadania, Kraków: Wydawnictwo

Literackie, 1966.

Wandzel, Anna. „Sztuka roślin”, *Teksty Drugie* nr 2, 2018: s. 272–283.

Wulf, Andrea. Człowiek, który zrozumiał naturę. Nowy świat Alexandra von Humboldta, przeł. Katarzyna Bażyńska-Chojnacka, Piotr Chojnacki, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2017.