

# Marcin MARCINIAK

Uniwersytet Opolski, Wydział Przyrodniczo-Techniczny, Instytut Kształtowania i Ochrony Środowiska, Pracownia Architektury Krajobrazu i Geografii

## MATERIAŁ ROŚLINNY JAKO NOŚNIK SZTUKI

### Wstęp

Tytuł niniejszego artykułu jest bardzo syntetyczny, choć ramy, jakie wyznacza, są rozległe. Przywołuje rośliny i sztuki piękne, jednak mnogość możliwości jego rozwinięcia wymusza doprecyzowanie kierunku, w jakim podążył autor tekstu.<sup>1</sup> Punktem odniesienia jest sam kwiat – materia żywa, która od starożytności fascynowała siłą, barwą i różnorodnością. Niniejszy artykuł ma na celu ustalenie pozycji aranżacji z roślin ciętych w sztuce. W tym celu dokonano interpretacji środków wyrazu twórczego wykorzystywanych w aranżacjach typowych dla w dwóch ośrodków kultury: dalekowschodniego – ikebana i zachodniego – florystyka. Zinterpretowano genezę każdego z wymienionych układów kompozycyjnych i ideologię obu kultur mającą wpływ na postrzeganie roślin. Autor nie porusza kwestii materiału roślinnego traktowanego jako inspiracja (np. w obrazach martwej natury, astwerku czy ornamentyce secesyjnej).

Kwiaty od zawsze towarzyszyły człowiekowi – wykorzystywane były do realizowania potrzeb społecznych, kulturalnych czy instrumentalnych. W cywilizacji wyłoniły się dwa biegunowe podejścia do kwiatu. W kulturze za-

chodniej kwiaty cięte traktujemy jako symbol wanitatywny, jako świadectwo ulotności życia. Kwiaty „są zawieszane między życiem a śmiercią. Przechowywać cięte kwiaty w wazonach to trochę tak, jakby uciąć sobie rękę i wsadzić do pięknego naczynia z wodą, potrzymać tam parę dni, póki ładnie wygląda, a kiedy zaczną się psuć, wywalić do śmieci.”<sup>2</sup>

Powyższy, współczesny cytat interpretuje klasyków nurtu wanitatywnego, nie zmieniając przy tym pierwotnego założenia nicości. Według Williama Hogartha bukiet traci z czasem wyrazistość, ztraca kształt, w wyniku czego przeobraża się finalnie w chaotyczną płataninę.<sup>3</sup>

Opisując kulturę dalekowschodnią, całą uwagę Hogarth skupił na Kraju Kwitnącej Wiśni jako reprezentującym doktryny wschodnie. Charakter i odbiór materiału roślinnego jest tam przeciwieństwem kultury Zachodu, bowiem projekt kompozycji roślinnej ma być „ekspresją nie samych kwiatów, lecz ich roślinnej dynamiki i żywotności.”<sup>4</sup>

Różnica nie odnosi się jedynie do aspektu wizualnego, gdyż ten swą genezę ma głęboko zakorzenioną w nurtach filozoficzno-religijnych. Te z kolei odwołują się do ludzkiego poznania, tradycji, związku z naturą i harmonizowania działania

człowieka z nurtem wszechświata, wynosząc powierzchnie blachą sztukę układania kwiatów na poziom mistycyzmu. Dwoistość samego postrzeżenia florystyki w obydwu kręgach kulturowych i jej rangi dotyczy różnych poziomów. W Japonii ikebana jest uznaną dziedziną sztuki – na równi z malarstwem, rzeźbą czy muzyką,<sup>5</sup> podczas gdy w kręgu zachodnim jej pozycja jest nieporównywalnie niższa. Zasadne zdaje się zatem pytanie, czy wartość kompozycji florystycznych wywodzących się z tych dwóch kręgów kulturowych jest tak różna, czy też Stary Kontynent winien uznać wyższość Dalekiego Wschodu?

## Materiał roślinny w tradycji dalekowschodniej – estetyka japońska

Forma kompozycji japońskich jest bardzo lekka. Każdy kąt nachylenia czy długość łodyg, ma znaczenie. Mamy w tym wypadku do czynienia ze sztuką formalną, przez co każdy świadomy jej odbiorca potrafi odczytać intencję mistrza lub obdarowującego. Z drugiej strony sztuka sformalizowana wymaga precyzyjnego poznania ogromu jej zasad oraz wymaga na artyście konieczność dostrzegania zmienności materiału roślinnego, gdyż jak twierdzi Josiah Conder: „kwiat tej samej odmiany nigdy dwukrotnie nie występuje w tym samym dokładnie odcieniu, czym upodabnia się do nieskończonej mnogości ludzkich twarzy.”<sup>6</sup> Cała kwintesencja lekkości, wyeksponowania linii pędu nawiązuje do natury materiału, „albowiem w istocie rozważana tutaj sztuka opiera się na mniej lub bardziej konwencjonalnej idei rośnięcia kwiatów.”<sup>7</sup>

W sztuce dalekowschodniej układ podstawowy zbudowany jest z 3 roślin, symbolizując niebo, człowieka i ziemię. Nie znajdziemy symetrii ani czterech elementów roślinnych składających się na całość. Symetria w przyrodzie nie występuje. Liczba cztery to symbol śmierci. „Krzyż jest jednym z symboli najbardziej rozpowszechnionych, jak i najstarszych. Odpowiada on symbolice liczby i czterech stronach świata. W Chinach jego punkt środkowy symbolizował liczbę pięć,”<sup>8</sup> by zniwelować skojarzenia liczby cztery ze śmiercią. Potrzeba wyważenia kompozycji, dążenie

do czystości formy opierają się na sile wyrazu pokroju i plastyczności roślin. Ekspozycja materiału roślinnego ewoluuje sugestywnie – „kwiat stał się świadomy siebie i milcząco, wymownie oraz w sposób pełen wyrazu daje o sobie znać.”<sup>9</sup>

Priorytet ukierunkowania wzrostu, odwołujący się bezpośrednio do nazewnictwa – ikebana (jap. 生花) oznacza ożywianie kwiatów<sup>10</sup> – determinuje takie ułożenie rośliny w kompozycji, by odzwierciedlić pełnię życia i ukazać siłę natury. Biorąc pod uwagę, dążenie do ograniczenia linii opadającej, wielkolistna chińska orchidea, rodu bardzo drobny i rosnący w dół kwiat, technicznie jest kwalifikowana jako bezkwietna.<sup>11</sup> Priorytet ukierunkowania wzrostu w kulturze Dalekiego Wschodu zauważa również Janina Poszwińska, wskazując jednocześnie różnice w tym zakresie pomiędzy europejskim i japońskim kręgiem kulturowym:

Na przykład sosna, włożona szablonowo do wazonu, przechyla się siłą ciężkości pękiem igieł ku ziemi. Tymczasem Japończyk układa ją tak, by igielki skierowane były ku górze, podobnie jak to jest na drzewie. Daje to nie tylko efekt lekkości pióra czy futerka, ale też wydaje się, jakby gałązka ożywała w oczach.<sup>12</sup>

Czynniki warunkujące tradycyjną ikebanę mają charakter zarówno symboliczny, jak i naturalistyczny; obejmują „trzy zasady formy sztuki: *kioku* – rozpatrywanie wzrostu; *shitsu* – wyuczucie kompozycji i *ji* – przywołanie sezonu.”<sup>13</sup> Symbolika kwiatu jest niezwykle rozbudowana. Nie odnosi się tylko do jednego znaczenia, kiedy nie jest osadzona w czasie. Ten sam kwiat ofiarowany w miesiącu jego kwitnienia i w okresie spoczynku w naturze (importowany) może mieć inne znaczenie. Przejawem ignorancji i arogancji wobec przyrody jest użycie kwiatu w okresie, gdy w środowisku nie występuje: „kwiaty kwietniowe, użyte w innym miesiącu, wydawałyby się artyście-kwiaciarzowi czymś równie dziwnym i niedorzecznym jak człowiek latem ubrany w odzież zimową.”<sup>14</sup>

Rośliną idealnie obrazującą ambiwalentność symboliki jest lotos. Uważa się go za roślinę świętą, gdyż „jest ściśle powiązany z religią buddyjską, w ludowych więc wyobrażeniach kojarzo-

ny jest ze śmiercią i krainami duchów,<sup>15</sup> przez co często używany jest w kompozycjach pogrzebowych. Lotos stał się symbolem łączącym to, co było, jest i będzie, zatem „dobór liści lotosu powinien wyrażać ideę buddyjskiego trójpodziału czasu – teraźniejszego, przeszłego i przyszłego.”<sup>16</sup> Jako że z „żadnym kwiatem nie łączą się też bogatsze i bardziej różnorodne symboliczne znaczenia,”<sup>17</sup> lotos jest również oznaką mądrości i czystości. Wyrasta bowiem z ciemnych bagien, pozostając niesplamiony, niezanieczyszczony.

Znaki symbolizujące roślinność znajdujemy we wszystkich cywilizacjach jako fundamentalny wyraz życia, urodzaju, wzrostu, płodności, nasienia itp. Przedstawiano wielokrotnie przechodzenie od prymitywnej roślinności do wyższej formy życia zwierzęcego i ludzkiego. Przykładem jest ubóstwiany kwiat lotosu, który wyłania się równocześnie z głębin wody oraz z nicości. Z samego zaś kwiatu wyrastają wszystkie wyższe kosmiczne moce.<sup>18</sup>

Istnienie wielu barwnych odmian jednej rośliny spowodowało, iż różne kolory zaczęły być łączone z różnymi aspektami buddyzmu.<sup>19</sup> „Nadto używanie niektórych roślin kwiatowych i drzew znanych z właściwości trujących (...) w powszechnym przekonaniu zapowiada i przynosi nieszczęście, toteż traktuje się je podejrzliwie.”<sup>20</sup> Co może okazać się bezzasadne, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że wiele roślin trujących jest szkodliwych dlatego, że wiążą toksyny z powietrza i metabolizują je w swoich tkankach – zatem ich działanie jest dobroczynne.

Przy tak złożonej symbolice i formalizmowi sztuki układania kwiatów czy zrodzeni, wychowani w tradycji ikebany muszą trwać w marazmie lub schemacie? Niekoniecznie, choć dostąpienie szczytu swobody twórczości wymaga gruntownego poznania materiału i zdobycia szacunku znawców tej sztuki. „Od tych generalnych wytycznych co bardziej postępowi profesorowie często odchodzi; ba, istnieją nawet uznane wyjątki przyjęte powszechnie za poprawne.”<sup>21</sup> Nietrudno przytoczyć tu kilka pojedynczych przykładów prac powstałych na fundamentach dorobku historycznego

z nieodzownym wpływem nurtu filozoficzno-religijnego. Jednak zdecydowanie szerszy kontekst tożsamości narodowej i tradycji można dostrzec, analizując szerzej twórczość wybranych artystów.

## Tetsunori Kawana

Artysta jest absolwentem oraz profesorem szkoły Sogetsu – jednej z nowszych placówek, powstałej w 1927 roku, zarazem jednej z ważniejszych z uwagi na innowacyjność. Była to pierwsza szkoła, która zerwała z tradycyjnymi stylami ikebany na rzecz włączenia do układów kompozycyjnych japońskiego stylu życia. Twórczość tego artysty łączy w sobie tradycję sztuki ikebany z rzeźbą, instalacją, ale również performance, spektakularny sposób tworzenia bowiem, manipulowanie materiałem dzieje się na oczach widzów. Dorobek Japończyka jest niezwykle. Jedno z jego ważniejszych osiągnięć to udział w biennale Arte Sella we Włoszech w 1996 roku razem z dziewięcioma artystami z całego świata. Zaprezentowana tam praca podkreślała naturalną witalność wszystkich istot żywych.<sup>22</sup> Zatem była mocno osadzona w idei ikebany. Mimo to, w wyniku powolnego wysychania, bambus stopniowo zmienił odcień i kolor, analogicznie do charakteru zmieniającego się krajobrazu.<sup>23</sup>

Bambus jest bardzo ważny w kulturze japońskiej.<sup>24</sup> Wiąże się z cechami takimi jak wytrzymałość i pokora,<sup>25</sup> wprowadza pierwiastek duchowości. Jest to najbardziej przyjazny dla środowiska<sup>26</sup> materiał naturalny, zatem rzeźby eksponowane w plenerze nie stanowią opozycji do przyrody, tylko jedność z nią. „Zawsze słucham bicia serca ziemi i moje twory odzwierciedlają puls natury.”<sup>27</sup>

Cały proces twórczy Japończyka jest mocno osadzony nie tylko w idei konfucjanizmu, ale również w tradycji, której niejednokrotnie oddaje on hołd w nazewnictwie swoich dzieł.

Jako artysta, wybrałem termin „przejście” jako temat nadrzędny moich prac w bambusie. „Przejście” to jest droga artystyczna. (...) W każdym przypadku „droga” lub „fragment” odnosi się do duchowego rytuału, który jest

w samym sercu tej dziedziny [ikebany]. W dosłownym rozumieniu „droga” (...) [to] zobowiązanie do pogłębienia własnej duchowości. (...) do doskonalenia samego siebie poprzez ciągle zaangażowanie w tej dziedzinie.<sup>28</sup>

Materiał roślinny w kompozycjach artysty układa się liniowo – „podświadomie nasz wzrok porusza się wzdłuż obserwowanej linii i tym samym możemy to zjawisko określić jako podróż dla oka.”<sup>29</sup> Podążając za zagadnieniami percepcji wzrokowej – łącząc odniesienie do symboliki Adriana Frutigera<sup>30</sup> - autorytetu komunikacji wizualnej, jak i Rudolfa Arnheima, teoretyka sztuki i psychologii widzenia – zataczamy koło ku harmonii, wpisując ją w przekaz dalekowschodniego nurtu filozoficzno-religijnego.

## Azuma Makoto

To japoński florysta, który w roku 2009 utworzył eksperymentalne laboratorium: Botaniczny Instytut Badawczy Azumy Makoto (Azuma Makoto Kaju Kenkyusho). Estetyka pracy artysty, choć odnosi się do japońskich korzeni, znacznie wybiega poza harmonię Dalekiego Wschodu. Nie trudno dopatrzeć się przepychu, masowości jego kompozycji (do czego powracam poniżej), które bezpośrednio odwołują się do układów europejskich – wrażeniem ciężkości, jednorodnym zarysem optycznym i brakiem lekkości formy, typowym dla Kraju Kwitnącej Wiśni. Jak sam mówi:

Kwiaty to byt, który jest już piękny po prostu przez kwitnienie na polu. My, ludzie, usuwamy je z naturalnego stanu, ścinamy. A potem łączymy te kwiaty razem. Konieczne jest zatem przekształcenie ich w coś jeszcze piękniejszego, aby życie tych kwiatów i roślin nie było bez znaczenia.<sup>31</sup>

Nie boi się eksperymentu – materiał roślinny, którego używa, jest zróżnicowany, niejednokrotnie pochodzi z zagranicy. Trudno doszukać się jego prac złożonych tylko i wyłącznie z materiału rodzimego – charakterystycznego dla Japonii – co radykalnie negowano w tradycji:

Nie wolno używać do kompozycji kwiatów dzikich, znanych tylko botanikom, a także rzadkich kwiatów cudzoziemskich, z których nazwami zwykli ludzie nie są obznajomieni. (...) Gust do wszystkiego, co luksusowe, a więc również rzadkie, jest diametralnie sprzeczny z regułami omawianej tu sztuki.<sup>32</sup>

Podkreślając swoje pochodzenie, florysta wykorzystał bonsai – będące dziedziną sztuki narodowej – jako materiał roślinny do wystawy zbiorowej *Alter Nature: We Can*, która miała miejsce w belgijskiej galerii sztuki Z33 na przełomie 2010 i 2011 roku. Artysta perfekcyjnie ukazał brutalność działań człowieka w formowaniu drzewek bonsai w kulturze, która tak głośno krzyczy o szacunku do natury, wyniesionym z konfucjanizmu. *Frozen Bonsai* to zamrożona sosna eksponowana w mrożącej witrynie. Sople, które jej towarzyszą, pełnią funkcję podpory, utrzymują jej kształt i hamują wzrost – jako że z definicji nie są to odmiany karłowate, a miniaturyzowane, które wymagają częstych zabiegów przycinania w celu zmniejszenia ich rozmiaru. „Łód powoli wysysa kolor, drzewo umiera – ale jego piękno jest zachowane w optymalnych warunkach.”<sup>33</sup>

Inna praca artysty, *Shiki 1*, to drzewo bez donicy, zawieszone sztywno w przestrzeni metalowej ramy sześcianu, która odgranicza obiekt od świata naturalnego. Druk, użyty jako element nośny, utrzymuje statykę, formę i kształt rośliny. Jest on również bezpośrednim nawiązaniem do tradycyjnych, historycznych technik formowania bonsai, w których służy krępowaniu gałęzi, by nadać im pożądany kształt.

Kolejnym wartościowym przykładem twórczości japońskiego florysty jest projekt *EXOBOTANICA*, zrealizowany we współpracy z NASA 15 lipca 2014 roku. Artysta wysłał w przestrzeń niezależne obiekty – bonsai i kompozycje z kwiatów ciętych. Zostały one wyniesione odpowiednio na wysokość 28 i 26,5 tysiąca metrów. Projekt ten szokuje. Artysta znów igra z wartością tradycji. „Przywiązanie do horyzontalności jest zakorzenione w japońskim dążeniu do harmonijnego współgrania z naturą. Natura nie jest przeciwnikiem, środowisko nie jest przedmiotem

podboju.”<sup>34</sup> Jednak głębsza chęć poznania materiału roślinnego, w jakim Japończyk tworzy, zatacza koło ku tradycji. „Chciałem zobaczyć, jak kwiaty i rośliny kwitną, więdną i zmieniają się w kosmosie” – wyjaśnia artysta.<sup>35</sup> Do projektu dobrał materiał roślinny, kierując się barwą, by ta relatywnie odróżniała się od ciemni nicości, ale również wytrzymałością kwiatów, które znajdują się w niesprzyjających warunkach. W wywiadzie dla CNN projekt spuentował słowami: „Kwiaty mają bardzo silną egzystencję. Człowiek potrzebuje kwiatów i roślin do życia, ale kwiaty i rośliny nie potrzebują ludzi. Są tak silne.”<sup>36</sup>

## **Materiał roślinny w tradycji zachodniej – estetyka europejska**

Wykorzystanie kwiatu w charakterze estetycznym – analogicznie do kultury dalekowschodniej – bezpośrednio wiąże się z religią i obrzędami. Już w starożytności konkretne rośliny przyporządkowywano bogom, a wiedza o właściwościach leczniczych osiągnęła wysoki poziom. Jak wyjaśnia Poszwińska: „już w Dodonie znana była paproć narecznica, której nasienie, zebrane w czarowną noc czerwcową, dawało specjalną siłę.”<sup>37</sup>

W starożytnym Egipcie proste kompozycje z kwiatów, o wysokiej czystości formy, były porządkowane poprzez używanie powtórzenia danego wzoru. Rytm jako element kompozycyjny odwzorowywał zjawiska, które zaobserwowano w naturze – podział na dzień i noc, wylewy Nilu i okresy suszy. „Ponieważ działa uspokajająco, jest również narzędziem ujednolicenia kompozycji i budowania harmonii. Obecność rytmu wprowadza do kompozycji porządek i przewidywalność.”<sup>38</sup> W tym okresie formy florystyczne były zróżnicowane. Obok minimalistycznych, uszeregowanych kwiatów występowały misterne, wręcz biżuterijne obroże kwiatowe, noszone przez faraonów. Wyjątkowo dobrze zachowany kołnierz z grobu Tutenchamona jest świadectwem wysoko rozwiniętej techniki rękodzieła. „Naprzemienne rzędy płatków kwiatowych i kwiatów, liści, owoców jagodowych i niebieskich paciorków fajansowych były szyte na podkładzie papirusu.”<sup>39</sup> Klarowność

kształtu była nawiązaniem do geometryzacji, jaką starożytni Egipcjanie propagowali w swych twórcach. „To, co geometryczne na świecie, przynależy boskiej myśli, którą wypełniony jest człowiek, zaś to, co asymetryczne – ziemskiej przyrodzie.”<sup>40</sup>

Znaczenie kulturowe roślin w starożytności związane z obrzędem pochówku (takich jak poduszki z kwiatów, które kładziono pod głowę zmarłego) było sytuowane na równi z funkcją zdobniczą. Według Mike’a Featherstone’a jeden z dwóch typów estetyzacji „dotyczy kreowania własnego życia tak, jakby było ono dziełem sztuki.”<sup>41</sup>

Gdy w kulturze dalekowschodniej zgłębiano i nawarstwiano wiedzę o kwiatach - średniowiecze europejskie pogrzebało cały dorobek wypracowany w starożytności. Ponowne ożywienie nastąpiło wraz z nadejściem odrodzenia, gdy określanie stosunku do sztuki i przyrody wydoستاło się poza ramy Kościoła. Ekspozycja materiału roślinnego znów zawitała w sferę profanum, a układ kompozycyjny wzbogacono ponownie o wszechobecną proporcję. Zmienność kompozycji związana była z epoką, a nawet z przelotnymi nurtami stylistycznymi. Kwiaty były odzwierciedleniem panujących kanonów piękna. W baroku architektoniczny przepych przerzucono na bukiet – ciężki, masywny, bez wolnych przestrzeni w obrębie układu, prezentowany w otoczeniu, w którym układano muszle, ślimaki, a nawet wypchane, martwe ptaki, podkreślające wanitatywną symbolikę materiału roślinnego. To właśnie w baroku wykrystalizował się styl masowy, który współcześnie definiuje florystykę Zachodu.

Dzięki asymetrii styl barokowych bukietów jest dynamiczny i bije z niego energia zamiast spokoju i stateczności wcześniejszej epoki. (...) Ekstrawagancja przeróżnych detali dodatkowych bez żadnych ograniczeń (...) [sprawiła, że] niekiedy barok osądzano ujemnie jako styl znajdujący się na pograniczu groteski i rozwiązłości.<sup>42</sup>

Mimo dwoistości odczuć co do estetyki samego stylu widoczna asymetria zaczerpnięta z detalu architektonicznego sprawiła, że zarys bukietu przybrał finalnie formę stylizowanej litery „S.” Współcześnie nazywa się ją „piękną linią” lub za-

miennie „linią Hogartha,” ten bowiem podjął się próby wyjaśnienia jej atrakcyjności, twierdząc, że „istnieje tylko jedna doskonała linia, którą wolno nazwać linią piękną (...), natomiast linie ze względu na swoje nadmierne wybrzuszenie stają się w swojej łukowatości zbyt wydęte i niezgrabne.”<sup>43</sup>

Jak sam zauważył, wynika ona bezpośrednio z obserwacji materiału roślinnego. Łuk, wygięcie, spirala jako pełne dynamizmu wzory piękna są kontrastem do geometryzacji i rytmu jako uszeregowania kompozycyjnego, będącego dziełem antyku. To z kolei zostało przez Hogartha zanegowane, jako nudne i nieatrakcyjne, gdyż „każdy element następujący po innym łudząco do niego podobnym (sprawia, że) cały kształt wyda się oku niemiły i pozbawiony smaku.”<sup>44</sup>

W okresie flamandzkim wykorzystywano kwiaty o nieprawdopodobnie zakrzywionych łodygach w połączeniach, które nie występowały w przyrodzie.<sup>45</sup> Mimo eksponowania ciekawych w kształcie linii na pierwszy plan wychodziło nagromadzenie materiału roślinnego, będące kontynuacją ciężkiego stylu masowego, opisanego powyżej.

Następujący po baroku nurt stylistyczny rokoko jest szalenie istotny, to bowiem w jego ramach czasowych nastąpił zachwyt nad niedostrzeżoną wcześniej na taką skalę stylistyką dalekowschodnią. Moda na motywy chińskie i japońskie widoczna była w naczyniach, które dopełniano europejskim układem kompozycyjnym lub kwiatami luźno wrzuconymi do flakonu. Obcość, niedostępność tajemniczej Japonii, zamkniętej na wymianę kulturową aż do roku 1854,<sup>46</sup> zdeterminowała w Europejczykach próbę zaspokojenia ciekawości. Powierzchniowo, bez zgłębienia obowiązujących zasad i wzorców. „Nawet marne imitacje chińskiej architektury uznaje się za modne, głównie z uwagi na ich nowość.”<sup>47</sup>

W secesji dominowała miękka, wijąca się, wyrafinowana linia, której wyeksponowanie nie wiązało się z radykalną redukcją materiału roślinnego. Układ kompozycji roślinnej nie był tak transparentny jak dalekowschodni. Nie był sformalizowany, lecz całkowicie wolny. „Jeśli niemiecka secesja była ciężka i nieraz wprost groteskowo wynaturzona, to francuskie wyroby szkła Galle, mimo widocznej stylizacji, miały swoistą wykwiwintność.”<sup>48</sup>

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku nastąpiło zderzenie stylu masywnego, jaki przez lata kształtował się w Europie, ze stylem linii, będącym świadectwem kultury Dalekiego Wschodu. Orientalny wpływ na stałe odciążył optycznie kompozycję – stała się zdecydowanie lżejsza, subtelniejsza w formie, zachowując przy tym swój charakter. Kwiaty wciąż występują w niej licznie – są rozmieszczone wewnątrz smukłego, wydłużonego i zwartego zarysu optycznego, który bezsprzecznie kojarzy się z linią. Materiał roślinny bardzo często układany jest w sposób linearny, by spotęgować to wrażenie.

Jeśli punkty [kwiaty] nie są ze sobą połączone, wzrok widza podróżuje między nimi, z zaciekawieniem poszukując zasady wyjaśniającej ich wzajemne powiązania. Punkty stają się ważniejsze niż przerwana między nimi linia.<sup>49</sup>

Poszukując współczesnych przykładów odwołujących się do tożsamości układów zachodnich, można trafić na pojedyncze dzieła, w których materiał roślinny występuje jako nośnik idei ulotności życia. W przypadku kiedy motywowi wanitatywnemu towarzyszą cechy znane z historii układów kompozycyjnych, dochodzi do wzmocnienia oddziaływania relacji dzieło – kultura. Nawiązania do tradycji stają się widoczne.

## Patrick Dougherty

Obecność artysty w niniejszym podrozdziale jest kontrowersyjna, analizując bowiem jego twórczość, trudno doszukać się powiązań z przyrodą, zatem porównanie estetyki jego pracy do zasad europejskiej florystyki z góry skazane jest na porażkę. Niemniej jednak patrząc na jego dzieła, trudno odeprzeć wrażenie, iż są one europejskim odbiciem sztuki Tetsunori Kawana.

Witki i patyki, czyli materiał, jaki wykorzystuje artysta, jest jednorodny, wszakże w ujęciu gatunkowym są zróżnicowane, pozyskiwane są bowiem w większości z terenów, na których rzeźba powstanie.

W ciągu ostatnich trzydziestu lat Dougherty stworzył dla muzeów, szkół, miast i parków na całym świecie ponad 250 dzieł o nazwie *Stick-works*.<sup>50</sup> Każde z nich jest unikatowe dla okolicy i odnosi się do krajobrazu i środowiska rozpostartego wokół.<sup>51</sup> Owa ekspresja prac przywołuje skojarzenia z obiektami rodem z baśni, a nawet horrorów. Teatralność budzi pozytywne odczucia – „wielu ludzi patrzy na obiekt i mówi coś w rodzaju: Nie lubię sztuki, ale podoba mi się to.”<sup>52</sup>

Idea dzieł Dougherty’ego – poza ich wani-tatywnością – nie jest osadzona w tradycji. Brak w nich jakichkolwiek odniesień do historycznych układów kompozycyjnych czy nurtów filozoficz-no-religijnych. Forma zdaje się być blaha i powierzchowna, co z kolei powoduje łatwość, lekkość odbioru. To wymiar sztuki estetycznej. W wywiadzie dla CBS news Dougherty spuentował: „Chcę, żeby ludzie mieli poczucie poszukiwań. (...) wiesz, że jesteś w innym miejscu, transportowany przez las, kurtyny z powrotem do ogrodu Eden.”<sup>53</sup>

## Marcin Rusak

Jednym z współczesnych przedstawicieli florystyki w kulturze zachodniej jest Marcin Rusak. Edukację artystyczną rozpoczął jako wolny słuchacz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, na którą się nie dostał.

Studiował w słynnej Akademii Designu w Eindhoven oraz w Royal College of Arts w Londynie. Jego prace są doceniane na międzynarodowych wystawach np. w Miami, Mediolanie, Londynie czy Dubaju i honorowane prestiżowymi nagrodami np. nagrodą Perrier-Jouët Arts Salon przyznawaną najlepszym młodym artystom.<sup>54</sup>

W swoich pracach ukazuje i bada motywy konsumpcji, efemeryczności, starzenia, rozpadu i długowieczności.<sup>55</sup>

Urodził się i wychował w centrum Warszawy w rodzinie z wielopokoleniową tradycją hodowców kwiatów, którą zakończyła jego matka, przeznaczając tereny rodzinnych szklarni pod nowe inwestycje budowlane. W wywiadzie dla telegraph.co.uk artysta wspomina dzieciństwo, prezentując stare zdjęcia. W pełni wyposażone cieplarnie – do 15 roku życia – były dla nie-

go placem zabaw, obszarem tworzenia instalacji budowlanych, miejscem szczególnym i specyficznym, które rozbudziło fascynację materiałem roślinnym.

Sam artysta świadomie mówi o współczesnej hodowli kwiatów, w której inżynieria – selekcja, krzyżowanie gatunków w laboratoriach – doprowadza do „zaprojektowania kwiatu,” któremu nadaje się cechy trwałości kosztem zapachu czy naturalnej formy. Jak uważa: „ponieważ zapach jest najbardziej energochłonnym aspektem kwiatu, a ludzie oczekują, aby ten żył dłużej, w tym celu odbierają kwiatom zapach.”<sup>56</sup>

Dogłębne poznanie materiału roślinnego wyniosło obiekty na piedestał perfekcjonizmu, który osiągnął we współpracy z hodowcami, naukowcami – genetykami kwiatów i florystami.

Artysta celowo nawiązuje do tradycji. Zauważył, że społeczeństwo otacza się rzeczami, z którymi nie mamy żadnych relacji, które nic dla nas nie znaczą. „Gdy przedmioty są łatwo psujące się, to cenimy je i zachowujemy bardziej niż te, które trwają.”<sup>57</sup> Zapragnął więc stworzyć kolekcję, która całkowicie przemija, której krótkotrwałość wraz z wizją utraty przedmiotu wzbogaci związek z nim – nada mu wyjątkowości.

Chciałem opracować materiał, który będzie się starzał wizualnie, podobnie do oksydacji metalu czy starzenia skóry. Z pomocą specjalistów wydziału biologii w Imperial College of Arts dobraliśmy bakterie, które były w stanie po długim okresie czasu rozłożyć kwiaty zatopione w tworzywie, tym samym tworząc wokół przestrzeń wypełnioną światłem.<sup>58</sup>

Spoiwo powstało z frakcji organicznych żywic drzew, szelaku, wosku pszczelego, gotowanej mąki i suszonych kwiatów.<sup>59</sup>

Aspekt artystyczny przy całej inżynierii procesowej jest niezwykle wysoki: proste i eleganckie formy nie odwracają uwagi od niezwykłego materiału, z którego zostały wykonane. „Wszystkie wyglądają nieco jak martwe natury holenderskich mistrzów z doby baroku.”<sup>60</sup>

## Podsumowanie – starcie kręgu dalekowschodniego z zachodnim

Dwa potężne, znacznie oddalone od siebie ośrodki kultury, kształtowane przez inne wpływy i czynniki, mające odmienną genezę – patrząc powierzchownie – zdają się nie mieć ze sobą nic wspólnego. Zważywszy na brak wymiany gospodarczej i kulturowej do roku 1854, to wrażenie jeszcze się potęguje. Jednak pewne przyzwyczajenia czy rozwiązania znaleźć można w obu kulturach niezależnie. Przykładem może być ogród japoński, który pośrednio odnosi się do materiału roślinnego i związku z nim.

Ogród [japoński] zawsze był przestrzenią zamkniętą przez płot lub w sposób naturalny, i nie z powodów bezpieczeństwa. Przestrzeń wewnętrzna to *sacrum*, zewnętrzna to *profanum*. Ta cecha pozostawała niezmienna, choć zmieniały się koncepcje i style zabudowy. Ogród traktuje się jako miejsce wyizolowane, gdzie sztuka i natura współgrają ze sobą, aby wytworzyć miejsce odprężenia i kontemplacji.<sup>61</sup>

Model ogrodu zamkniętego w sztuce dalekowschodniej pielęgnowany jest do dziś. W kulturze zachodniej zrodził się i utrzymał w średniowieczu (*hortus conclusus* i *hortus contemplationis*), wraz z nadejściem renesansu utracił pierwiastek *sacrum*, by chwilowo odrodzić się w ogrodach angielskich. Analogia powyższych modeli miała podłoże filozoficzno-religijne. Ich podobieństwo zatem nie dziwi – wszak zestawione wierzenia obfitują w cechy wspólne. Ale równie wiele je dzieli.

Nie sposób nie odnieść się do publikacji duetu Marie i Megumi Moriyama towarzyszącej II Międzynarodowemu Sympozjum Katachi (Tsukuba 1999). Autorki – mistrzyni ikebany – sztukę układania kwiatów ukazały w niej jako współzależne od tła panujących religii.<sup>62</sup> „Wiara oparta na niepowtarzalnej, centralnej postaci Boga, ma tendencję do symetrycznej interpretacji świata. Przecież nie ma symetrii bez centrum, ale kiedy jest ono zrównane z Bogiem, symetria staje się ideałem.”<sup>63</sup> Nietrudno przyporządkować

interpretacje zachodniej kulturze monoteistycznej z uwagi na nonteistyczny charakter doktryny dalekowschodniej.

Odniesienie do chrześcijańskiej wiary w zmartwychwstanie. Każda istota ludzka musi przejść przez śmierć, odrodzić się raz na zawsze. W tym stworzonym porządku, życie i śmierć nie są częścią cyklu, ale tworzą część linearnego postępu.<sup>64</sup>

Tu następuje dysonans, to w sztuce ikebany bowiem zerwanie kwiatu jest jego przejściem w doskonalszą formę życia – analogicznie do chrześcijańskiego przejścia do życia wiecznego.

Kształtują nas otoczenie i tradycja, warunkując poczucie odrębności, niezwykłości. Filozof Wolfgang Welsch uważa, że opis współczesnych kultur jako wysp lub sfer jest niezgodny z faktami i normatywnie zwodniczy. Twierdzi, że nasza tożsamość jest w dużej mierze zależna od „obcych” elementów.<sup>65</sup> Jednak mając świadomość zjawiska transkulturowości, czyli przenikania, hybrydyzacji, zatracenia pierwotnej odrębności, a także gwałtownego skoku ku współczesnym rozwiązaniom, które charakteryzują prostota i minimalizm, należy zweryfikować pierwotne wrażenie indywidualizmu kultur.

Transkulturowość nie zakłada relacji między kulturami pojętymi jako całości, to nie jest spotkanie ani dialog dwóch monolitycznych kultur; transkulturowość całości rozsadza i wszystkie je przenika, stając się istotną cechą dzisiejszych społeczeństw (...).<sup>66</sup>

Tematyka wanitatywna, choć silnie ukorzeniona w kulturze zachodniej, nieśmiało daje się zauważyć również na Wschodzie.

Nietrwałość i przemijanie przejęte z buddyzmu powodują, że bardziej ceni się kwiaty wiśni od kwiatów śliwy, choć obie mają podobną budowę kwiatów. (...) Nietrwałość (*sabi*) jest koniecznym składnikiem piękna.<sup>67</sup>

W niektórych przypadkach nawet użycie suchej gałęzi jest cenione.<sup>68</sup>



Najznamienitszym przykładem, z perspektywy przemijania i kruchości materiału roślinnego, jest omówiona wcześniej sztuka Rusaka zestawiona z lodowymi blokami Azumy Makoto. Oddziaływanie pomiędzy tymi formami jest świadectwem ideologii tych kultur. W obydwu przykładach mamy materiał roślinny zatopiony w bryle lodu, czy wosku które stabilizują rośliny w określonym kształcie zarysu optycznego. Powierzchnie dzieła wydają się podobne, jednak wchodząc w struktury i cechy fizyczne materiału nośnego bardzo łatwo dostrzec różnicę. W przypadku Polaka obiekty będą się „rozwijają i przekształcać wizualnie w czasie, bez utraty integralności strukturalnej, (...) reprezentując różne punkty widzenia na temat relacji między ludźmi a światem przyrody.”<sup>69</sup>

Z założenia każdy z obiektów przemija, rozpada się, niemal całkowicie znikając. Rusak ponadto używa materiału już zasuszonego – niezwykłego. Podczas gdy Azuma Makoto, wiążąc w blokach lodu kwiaty, hibernuje je, utrwała piękno i przedłuża ich żywot. Chwilowo. Gdy „lód topi się, rośliny zmieniają się, tworząc niepowtarzalne widowisko,”<sup>70</sup> by finalnie ulec rozkładowi.

Gdy zestawimy ze sobą dzieła sztuki organicznej Tetsunori Kawana i Dougherty’ego, wykonanej ze zdrewniałych pędów roślin, pozornie stylistyka tych prac wydaje się bardzo zbliżona. Jednak po analizie materiału, techniki i pokroju uwidacznia się odrębność. Dougherty w swoich pracach przemycił styl masywny, „tkając” pędy drzew w jednorodną bryłę – nawet w przypadku ażurów, trudno dopatrzeć się tak czystej formy jak u mistrza japońskiego. Podejście artysty do sztuki jest w zasadzie identyczne jak Rusaka. W wypowiedzi dla CBS news Dougherty podkreślił świadomość kruchości swych prac: „w pewnym sensie najmocniejszym elementem jest to, że to nie jest trwałe. Wszyscy uznają, że mamy ograniczony czas życia.”<sup>71</sup> Ulotność dzieł sprawia, że doceniamy je tu i teraz, gdy trwają, przenosząc ten aspekt do własnej egzystencji. Kontrastem wobec motywu *vanitas* jest żywotność roślin, silnie eksponowana w linii układów dalekowschodnich, gdzie kwiat nierosnący ku górze klasyfikowany jest przecież jako bezkwiety. W europejskim odczuciu estetycznym „w sztuce niedostępna jest ta żywość, jaką ma natura.”<sup>72</sup> Drzewa są przykładem paradoksu –

„symbolizując zarówno wiek, jak i śmierć, jak również wiecznie żywe życie.”<sup>73</sup>

Choć istnieje układ kompozycyjny ukazujący rośliny w ich naturalnym otoczeniu i charakterze wzrostu – jakby fragment łąki czy lasu upchnięto w naczyniu. Co ciekawe, taki układ występuje zarówno w kulturze zachodniej, jak i dalekowschodniej. Pierwotnie pojawił się w Kraju Kwitnącej Wiśni jako efekt zetknięcia się obu kultur. Mimo swego podobieństwa i jawnej inspiracji oba podejścia zachowały swoją tożsamość. W układzie japońskim – moribana – naturalność odgrywa główną rolę, będąc pod wpływem wypracowanych przez wieki ścisłych reguł, jak redukcja materiału roślinnego do najwyższej dwóch lub trzech odmian, rezygnacja z symetrii czy prostego zaakcentowania pionu, a przede wszystkim przestrzeganie wymogów botanicznych.

Rozbieżność w użytych środkach technicznych sprawia, że kompozycje florystyczne i ikebana, znacznie się od siebie różnią. W układzie europejskim – wegetatywnym – brak czystości formy, bardzo często występuje przeładunek materiału roślinnego jako wyraz interpretacji dziko rosnącego ekosystemu.

Najważniejszą różnicą jest ciężar optyczny kompozycji – w układach europejskich masywny i ciężki, w dalekowschodnich – delikatny i lekki, osobliwie zharmonizowany, wyważony. Przy czym w przypadku tych pierwszych w dobie minimalizmu zaobserwować można dążenie do czystości formy, a ta z kolei przywodzi na myśl klasykę ikebany. Co zaskakujące, sztuka dalekowschodnia również wykracza poza swoje ramy, określając na nowo pojęcie destrukcji materiału roślinnego i wyrażenia natury. „Jedną z najbardziej znaczących intuicji taoizmu wywodzi się z uświadomienia, iż transformacja i zmiany są najważniejszymi cechami natury.”<sup>74</sup>

Minimalistyczne podejście, z dobrze uczynionymi strukturami, niejednokrotnie opiera się na trójkącie różnobocznym, podobnie jak w innych sztukach. Ikebana jest bardzo wymowna – gotowy układ powinien ujawniać intencje mistrza, skryte w symbolice każdego elementu. Widoczny jest pewien mistycyzm: układ kompozycyjny przybliża naturę do człowieka. Nacisk kładziony jest na wykorzystanie pustej przestrze-

ni jako istotnej cechy kompozycji, na jej lekkość, czystość.

Pojęcia linia i punkt – jako najprostsze elementy kompozycyjne – również interpretowane są odrębnie.

W sztuce punkt jest najłatwiejszym elementem odbioru wzrokowego, zrozumiałym dla każdego widza. Może być początkiem i zakończeniem każdej twórczości literackiej, muzycznej czy plastycznej.<sup>75</sup>

W kulturze Zachodu linia składa się z punktów, te z kolei ujmowane są jako pojedyncze kwiaty, wszak obydwie formy – kwiat i punkt – mają pokrój kulisty. Linia jest zatem składową kilku fragmentów – członów, a nie samodzielnym, ciągłym tworem. „Każde wrażenie linearne powstaje z wprowadzonego w ruch punktu.”<sup>76</sup> Według Szparkowskiego „ruchomy punkt (...) można uważać (...) za początek każdej ze sztuk plastycznych.”<sup>77</sup> W kulturze dalekowschodniej jest to niewyobrażalne, zważywszy, że w trójelementowym układzie każdy komponent jest niezależny i symbolizuje odpowiednio: niebo, człowieka lub ziemię. Elementy te nie tworzą linii, a jedynie punkty wyznaczone przez kwiaty wytyczają zarys optyczny. Jednak z morfologicznego punktu widzenia powyższe cytaty mają ogromny sens. Merystemy – stożki wzrostu – znajdują się na szczycie pędu; w miarę rozwoju rośliny to merystem, przesuwał się, tworzy linię i kształt łodygi, zatem to właśnie jego można by uznać za „ruchomy punkt.” „To, co postrzega człowiek lub zwierzę, nie jest jedynie układem przedmiotów barw i kształtów, ruchów i rozmiarów. Jest – być może przede wszystkim – wzajemnym oddziaływaniem kierunkowych napięć,”<sup>78</sup> – co w sztuce dalekowschodniej jest wyraźnie odczuwalne. Relacje pomiędzy nachyleniem łodyg, wygięciem liści i proporcją wysokości niosą ważny przekaz. „Linie w opozycji wywołują skojarzenia emocjonalne.”<sup>79</sup> Tu rodzi się również kolejna różnica pomiędzy kulturami. W krajach Dalekiego Wschodu układ sformalizowany określa ściśle wysokości, kąty nachylenia poszczególnych elementów, czy nawet miejsca, z których materiał roślinny ma „wyrastać” względem naczynia. W sztuce Zachodu

kompozycja formalna to aranżacja w konkretnym kształcie – kuli, serca czy krzyża – czyli „obwiązanie” konkretnej formy materiałem roślinnym.

Wart omówienia jest przekaz, jaki niesie pojedynczy kwiat. W Europie symbolika kwiatów zrodziła się w wiekach ciemnych – wczesnym średniowieczu – kiedy to ludzie nie potrafili czytać. Był to czas intensywnej żarliwości religijnej i znaczenie roślin miało dużą wagę. Język kwiatów rozwijał się dwutorowo – niezależnie w sferze sacrum i profanum. W Kościele, na przykład, róża symbolizuje dziewicę, w kodeksach rycerskich – namiętną miłość.<sup>80</sup> Należy podkreślić, iż kilka wieków wcześniej, przed narodzinami Chrystusa, zaczęto konkretne rośliny przyporządkowywać bogom. W kulturze dalekowschodniej symbolika również wdarła się do tamtejszych zwyczajów, przy czym jest bardzo złożona w obrębie rośliny jednego gatunku może być wieloznaczna, w zależności od okresu, w jakim ona występuje, kąta, pod jakim jest pochylona, i koloru. Rośliny w obydwu kulturach wykorzystywane są w kontekście komunikacji wizualnej.

Kolejnym aspektem występującym w obu kulturach jest efemeryczność, wanitatywność materiału roślinnego, której pierwiastek można dostrzec w Kraju Kwitnącej Wiśni, a który powszechnie utrzymuje się na Starym Kontynencie, dodatkowo wzmocniony motywami towarzyszącymi, jak chociażby *danse macabre* czy *memento mori*, widocznymi w dziełach kultury.

Wrażenie naturalności kompozycji jest w zasadzie powierzchowne. Rośliny pokrywają elementy nośne. Łodygi, wypełnione drutami, umożliwiają swobodne prowadzenie linii, dają floryście całkowitą władność projektową, potęgując wrażenie, iż to właśnie materiał roślinny jest nośnikiem sztuki.

Sam szacunek do ikebany nie jest bezzasadny, bowiem ogrom zasad, technik, środków wyrazu twórczego, jak i samo traktowanie kwiatu jako najprostszego elementu kompozycyjnego (punktu) sprawiają, że układ kompozycyjny niewiele ustępuje od powszechnie uznanych dziedzin sztuki.

Współcześnie florystyka zachodnia nie ma tak wysokiej rangi jak ikebana na Dalekim Wschodzie, choć funkcjonują zamienniki nomenklatury, które określają tę dziedzinę jako „sztukę układa-

nia kwiatów.” Stwierdzenie, iż florystyka „zyskała miano dziedziny sztuki”<sup>81</sup> nie dziwi, zważywszy, iż „podobnie jak inne obszary dizajnu, posiada swoją teorię, różne kierunki i szkoły.”<sup>82</sup> Choć są to słowa pozbawione umocowania w systemie edukacji państwowej,<sup>83</sup> a florystów określa się mianem rzemieślników, a nie artystów.

## Wniosek

Pomimo starcia dwóch tak różnych kultur, opartych na odrębnych systemach filozoficzno-religijnych, w skali świata nie odczuwa się dominacji jednego z układów – europejskiego czy daleko-wschodniego. Współistnieją one, wzajemnie się dopełniając. Obustronna inspiracja doprowadziła do powstania nowych stylów florystycznych, choć oba ośrodki kultury podążają utartą przez stulecia drogą. Potężny dorobek historii oraz szacunek do tradycji jest piedestałem podtrzymującym odrębność kulturową. Zjawisko przenikania nie doprowadziło do wykształcenia kultury pośredniej. Ranga układów kompozycyjnych jest nieporównywalna – ikebana klasyfikowana jest jako dziedzina sztuki, florystyka w kulturze zachodniej definiowana jest jako rzemiosło.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Niniejsza publikacja jest ustrukturyzowanym fragmentem pracy magisterskiej autora: *Materiał roślinny jako nośnik sztuki*, Uniwersytet Opolski, Instytut Sztuki (promotor dr hab. Kazimierz S. Ożóg, Opole, 2017. Artykuł niepublikowany.
- <sup>2</sup> Radosław Berenc i Łukasz Marcinkowski, *O kwiatach* (Warszawa: Full Meal, 2016), 29.
- <sup>3</sup> William Hogarth, *Analiza piękna* (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2008), 92.
- <sup>4</sup> Josiah Conder, *Kwiaty Japonii*, red. Edyta Podolska-Frej, tłum. Ireneusz Kania (Kraków: Universitas, 2007), 71.
- <sup>5</sup> Janina Poszwińska, *Kwiat i epoka* (Łańcut: Muzeum-Zamek, 1972), 38.
- <sup>6</sup> Conder, *Kwiaty Japonii*, 29.
- <sup>7</sup> Ibidem, 36.
- <sup>8</sup> Zygmunt Szparkowski, *Podstawy inspiracji architektury ruchomy punkt, linia, spirala* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Wyższej Szkoły Ekologii i Zarządzania, 2012), 73.
- <sup>9</sup> Daisetz Teitaro Suzuki, „Wykłady o buddyzmie zen,” w Erich Fromm, Daisetz Teitaro Suzuki i Richard DeMartino, *Buddyzm zen i psychoanaliza*, tłum. Marek Macko (Poznań: Rebis, 1995), 13.
- <sup>10</sup> Junko Kikuchi – profesor ikebany w szkole Ikenobo. Eadem, „Ikebana history and evolution,” dostępny 05.03.2019, <https://www.ikebanabyjunko.com/ikebana-history/> [01.06.2017].
- <sup>11</sup> Conder, *Kwiaty Japonii*, 79.
- <sup>12</sup> Poszwińska, *Kwiat i epoka*, 39.
- <sup>13</sup> Sheron Buchele, „Ikebana: The Art of Japanese Flower Arrangement,” dostępny 05.03.2019, <http://www.motherearthliving.com/garden-projects/ikebana> [01.06.2017].
- <sup>14</sup> Conder, *Kwiaty Japonii*, 36.
- <sup>15</sup> Ibidem, 29.
- <sup>16</sup> Ibidem, 48.
- <sup>17</sup> „Symboliczne znaczenie kwiatów,” brak autora, *Dom i Ogród*, dostępny 05.03.2019, <http://ogrodidom.eu/symboliczne-znaczenie-kwiatow/>.
- <sup>18</sup> Adrian Frutiger, *Człowiek i jego znaki* (Warszawa: Do, 2005), 205.
- <sup>19</sup> „Lotus Flower Meaning and Symbolisms,” brak autora, dostępny 05.03.2019, <http://www.lotusflowermeaning.net/>.
- <sup>20</sup> Conder, *Kwiaty Japonii*, 56.
- <sup>21</sup> Ibidem, 78.
- <sup>22</sup> Kawana Tetsunori, „Japanese installation artist,” Gothenburg green world, dostępny 01.06.2017, <http://www.gothenburg-greenworld.com/en/tetsunori-kawana-japanese-installation-artist/>.
- <sup>23</sup> Lisa Eldred, „Passages: Culture Current,” dostępny 05.03.2019, <http://www.americansforthearts.org/by-program/networks-and-councils/public-art-network/public-art-year-in-review-database/passages-culture-current>.
- <sup>24</sup> Strona artysty, Tetsunori Kawana, „What is passage,” dostępny 05.03.2019, <http://www.kawanapassage.com/what-is-passage/>.
- <sup>25</sup> Tetsunori Kawana, „Japanese installation artist,” Gothenburg green world, dostępny 01.06.2017
- <sup>26</sup> M.in. pochłania duże ilości dwutlenku węgla – gazu cieplarnianego. Jest jednym z najszybciej odnawialnych zasobów na świecie (w: Nguyen Thi Bich Vân, „Bamboo - the eco-friendly material – one of the material solutions of the sustainable interior design in Viet Nam,” *MATEC Web of Conferences*, 193 (2018), 2, dostępny 09.07.2019. [https://www.researchgate.net/publication/327115310\\_Bamboo\\_-\\_the\\_eco-friendly\\_material\\_-\\_one\\_of\\_the\\_material\\_solutions\\_of\\_the\\_sustainable\\_interior\\_design\\_in\\_Viet\\_Nam](https://www.researchgate.net/publication/327115310_Bamboo_-_the_eco-friendly_material_-_one_of_the_material_solutions_of_the_sustainable_interior_design_in_Viet_Nam).
- <sup>27</sup> Biografia artysty, „Tetsunori Kawana,” Inception Gallery, dostępny 05.03.2019, <http://www.inceptiongallery.com/artists/kawana-tetsunori.html>.
- <sup>28</sup> Strona artysty, Tetsunori Kawana, „What is passage,” dostępny 05.03.2019.
- <sup>29</sup> Szparkowski, *Podstawy inspiracji architektury ruchomy punkt, linia, spirala*, 82.
- <sup>30</sup> Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, 189.
- <sup>31</sup> Azuma Makato, „#6 EXOTIQUE EROTIC Interview” rozm. przepr. Rosanne Loffeld, Green Gallery, dostępny 04.03.2019, <https://www.thegreengallery.com/en/issue-6/interview-azuma-makoto>.
- <sup>32</sup> Conder, *Kwiaty Japonii*. 36-37.
- <sup>33</sup> Komunikat prasowy, wystawa *Alter Nature: We Can*, House for contemporary art z33, dostępny 04.03.2019, <http://archieff.z33.be/en/artists/makoto-azuma>.
- <sup>34</sup> Krystyna Wilkoszewska, *Estetyka japońska* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2008), 208.
- <sup>35</sup> „To boldly GROW where no plant has gone before: Japanese artist sends bonsai and flower arrangement to the edge of

- space,” *Mail online*, dostępny 05.03.2019, <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2701640/To-boldly-GROW-no-plant-gone-Japanese-artist-sends-bonsai-flower-arrangement-edge-space.html>.
- <sup>36</sup> Azuma Makato, „Meet the artist that shot a bouquet of flowers 30,000 meters into space,” rozm. przepr. Georgia McCafferty i Yoko Wakatsuki, CNN, dostępny 05.03.2019, <http://edition.cnn.com/2016/08/30/arts/makoto-azuma-flower-art/>.
- <sup>37</sup> Poszwińska, *Kwiat i epoka*, 9.
- <sup>38</sup> „Zasady projektowania graficznego – rytm,” dostępny 04.06.2017, <http://designer.info.pl/zasady-projektowania-graficznego-rytm/>.
- <sup>39</sup> Heilbrunn Timeline of Art History, „Floral Collars from Tutankhamun's Embalming Cache,” dostępny 05.03.2019, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/09.184.214-.216/>.
- <sup>40</sup> Za: Peter Covene i Roger Highfield, *Granice złożoności. Poszukiwania porządku w chaotycznym świecie* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 1997), dostępny 03.06.2017, <http://www.beatagawryszewska.pl/rytm.htm>.
- <sup>41</sup> „Estetyzacja: pożądana, czy szkodliwa?” dostępny 04.03.2019. <http://zazyjkultury.pl/estetyzacja-pozadana-czy-szkodliwa/>.
- <sup>42</sup> Poszwińska, *Kwiat i epoka*, 17-18.
- <sup>43</sup> Hogarth, *Analiza piękna*, 98.
- <sup>44</sup> Ibidem, 92 - 93.
- <sup>45</sup> Kali Simone, „The comprehensive history of flower arranging,” dostępny 04.03.2019, <http://blog.flowersacrossmelbourne.com.au/flowers/the-comprehensive-history-of-flower-arranging/>.
- <sup>46</sup> Elżbieta Guziłkowska-Konopińska, *Ogród japoński* (Warszawa: Multico Oficyna Wydawnicza, 2013), 13.
- <sup>47</sup> Hogarth, *Analiza piękna*, 94-95.
- <sup>48</sup> Poszwińska, *Kwiat i epoka*, 29.
- <sup>49</sup> Szparkowski, *Podstawy inspiracji architektury ruchomy punkt, linia, spirala*, 29.
- <sup>50</sup> Komunikat prasowy, Tower Hill Botanic Garden, „Internationally Acclaimed Artist Patrick Dougherty to Create Two Installations in Worcester County,” dostępny 04.03.2019, <http://www.towerhillbg.org/2016/06/17/internationally-acclaimed-artist-patrick-dougherty-create-two-installations-worcester-county/>.
- <sup>51</sup> Komunikat prasowy, „Stickwork: Patrick Dougherty,” PEM Peabody Essex Museum, dostępny 04.03.2019, [http://pem.org/exhibitions/181-stickwork\\_patrick\\_dougherty](http://pem.org/exhibitions/181-stickwork_patrick_dougherty).
- <sup>52</sup> Komunikat prasowy, CBS news, dostępny 04.03.2019, <http://www.cbsnews.com/news/a-north-carolina-sculptor-branches-out/>.
- <sup>53</sup> Ibidem.
- <sup>54</sup> Julia Piotrowska, „Kolekcja Flora zaprojektowana przez Marcina Rusaka,” dostępny 04.03.2019, <http://www.elle.pl/s/elle-deco-news/kolekcja-flora-zaprojektowana-przez-marcina-rusaka>.
- <sup>55</sup> Marcin Rusak, „Marcin Rusak,” rozm. przepr. Morgan Huw, dostępny 04.03.2019. <http://digdelve.com/marcin-rusak/>.
- <sup>56</sup> Gabrielle Kennedy, „Marcin Rusak at Maison & Objet. Design Academy Eindhoven (absolwent),” dostępny 04.03.2019, <https://www.designacademy.nl/news/articletype/articleview/articleid/2643/marcin-rusak-at-maison-objet>.
- <sup>57</sup> Strona artysty, „Marcin Rusak,” dostępny 04.03.2019, <http://marcinrusak.com/about.html>.
- <sup>58</sup> Marcin Rusak, „Wschodząca gwiazda,” rozm. przepr. Wojciech Trzcionka, dostępny 04.03.2019, <http://www.designalive.pl/marcin-rusak-wschodzaca-gwiazda/>.
- <sup>59</sup> Marcin Rusak, „Marcin Rusak,” rozm. przepr. Morgan Huw, dostępny 04.03.2019, <http://digdelve.com/marcin-rusak/>.
- <sup>60</sup> Strona artysty, „Marcin Rusak.”
- <sup>61</sup> Elżbieta Guziłkowska-Konopińska, *Ogród japoński*, 17-18.
- <sup>62</sup> Marie Moriyama i Megumi Moriyama, „Porównanie asymetrycznej japońskiej Ikebany i symetrycznego układu zachodnich kompozycji florystycznych,” *Forma*, 14 (1999), 356, dostępny 04.03.2019, <http://www.scipress.org/journals/forma/pdf/1404/14040355.pdf>.
- <sup>63</sup> Ibidem, 358.
- <sup>64</sup> Ibidem, 360.
- <sup>65</sup> Anna Grabowska, „Transkulturowość,” dostępny 04.03.2019. <http://ozkultura.pl/wpis/2955/4>.
- <sup>66</sup> Jakub Petrii, *Estetyczne aspekty japońskiej przestrzeni miejskiej* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2011), 9-10.
- <sup>67</sup> Guziłkowska-Konopińska, *Ogród japoński*, 19-36.
- <sup>68</sup> „History of Ikebana,” Szkoła Ikebany Ikenobo, dostępny 04.03.2019, <http://www.ikenobo.jp/english/about/history.html#hiso8>.
- <sup>69</sup> Nick Brink, „Marcin Rusak creates intricate flora collection using resin + flowers,” *Designboom*, dostępny 04.03.2019, <http://www.designboom.com/design/marcin-rusak-flora-collection-01-05-2016/>.

<sup>70</sup> „»Iced flowers« kwiatowe dzieła zamknięte w lodowych blokach,” *Archemon*, dostępny 03.03.2019, <http://archemon.com/iced-flowers-kwiatowe-dzieła-zamknięte-w-lodowych-blokach/>.

<sup>71</sup> Komunikat prasowy CBS news. Dostęp 04.03.2019.

<sup>72</sup> Władysław Tatariewicz, *Historia estetyki*, tom II (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009), 66.

<sup>73</sup> Moriyama, „Porównanie asymetrycznej japońskiej ikebany,” 358-359.

<sup>74</sup> Wilkoszewska. *Estetyka japońska*, 213.

<sup>75</sup> Szparkowski, *Podstawy inspiracji architektury ruchomy punkt, linia, spirala*, 7.

<sup>76</sup> Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, 22.

<sup>77</sup> Szparkowski, *Podstawy inspiracji architektury ruchomy punkt, linia, spirala*, 8.

<sup>78</sup> Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa – psychologia twórczego oka* (Łódź: Oficyna, 2013), 22.

<sup>79</sup> Szparkowski, *Podstawy inspiracji architektury ruchomy punkt, linia, spirala*, 78.

<sup>80</sup> Julia Berral, „Historical And Stylistic Developments,” *Encyclopaedia Britannica* dostępny 04.03.2019, <https://www.britannica.com/art/floral-decoration/Historical-and-stylistic-developments> [01.06.2017].

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Komunikat prasowy, wystawa *Kwiaty Polskie*, BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej, <http://bwa.wroc.pl/events/kwiaty-polskie/> [04.03.2019].

<sup>83</sup> Mimo potężnej podbudowy wypracowanej na Starym Kontynencie, Polska we florystyce stawia pierwsze, formalne kroki. Możliwość profesjonalnego kształcenia w specjalności pojawiła się dopiero w momencie wpisania florystyki do klasyfikacji zawodów w roku 2007. Wnioskodawcą kształcenia w zawodzie florysta był minister właściwy ds. kultury i ochrony dziedzictwa narodowego. Na tym powiązanie ze sztuką się kończy, bowiem kwalifikacja zawodowa uwzględniając Polską Klasyfikację Działalności pozostała w obszarze rolniczo-leśnym z ochroną środowiska, a nie w obszarze artystycznym.

Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 13 grudnia 2016 r. w sprawie klasyfikacji zawodów szkolnictwa zawodowego Dz.U. 2016 poz. 2094, 26.

## Bibliografia

Arnheim, Rudolf. *Sztuka i percepcja wzrokowa – psychologia twórczego oka*. Łódź: Oficyna, 2013.

Berenc, Radosław i Marcinkowski Łukasz. *O kwiatach*. Warszawa: Full Meal, 2016.

Conder, Josiah. *Kwiaty Japonii*. Red. Edyta Podolska-Frej. Tłum. Ireneusz Kania. Kraków: Universitas, 2007.

Covene, Peter i Roger Highfield. *Granice złożoności. Poszukiwania porządku w chaotycznym świecie*. Dostępny 04.03.2019. <http://www.beatagawryszewska.pl/rytm.htm>.

Frutiger, Adrian. *Człowiek i jego znaki*. Warszawa: Do, 2005.

Guziałkowska-Konopińska, Elżbieta. *Ogród japoński*. Warszawa: Multico Oficyna Wydawnicza, 2013.

Hogarth, William. *Analiza piękna*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2008.

Hohennse-Ciszewska, Helena. *Podstawy wiedzy o sztukach plastycznych*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1982.

Kowalik, Anna. „Roślina jako medium. Problematyka ochrony sztuki współczesnej z elementami roślinnymi.” *Sztuka i Dokumentacja* nr 17 (2017): 81-93.

Moriyama, Marie i Megumi Moriyama. „Porównanie asymetrycznej japońskiej Ikebany i symetrycznego układu zachodnich kompozycji florystycznych.” *Forma*, 14 (1999): 355-361. Dostępny 04.03.2019. <http://www.scipress.org/journals/forma/pdf/1404/14040355.pdf>.

Nguyen, Thi Bich Vân. „Bamboo - the eco-friendly material – one of the material solutions of the sustainable interior design in Viet Nam.” *MATEC Web of Conferences*, 193 (2018): 1-20. Dostępny 09.07.2019. [https://www.researchgate.net/publication/327115310\\_Bamboo\\_-\\_the\\_eco-friendly\\_material\\_-\\_one\\_of\\_the\\_material\\_solutions\\_of\\_the\\_sustainable\\_interior\\_design\\_in\\_Viet\\_Nam](https://www.researchgate.net/publication/327115310_Bamboo_-_the_eco-friendly_material_-_one_of_the_material_solutions_of_the_sustainable_interior_design_in_Viet_Nam)

Petrii, Jakub. *Estetyczne aspekty Japońskiej przestrzeni miejskiej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2011.

Poszwińska, Janina. *Kwiat i epoka*. Łańcut: Muzeum-Zamek, 1972.

Suzuki, Daisetz Teitaro. „Wykłady o buddyzmie zen.” W Erich Fromm, Daisetz Teitaro Suzuki i Richard DeMartino, 9-110. *Buddyzm zen i psychoanaliza*. Tłum. Marek Macko. Poznań: Rebis, 1995.

Szparkowski, Zygmunt. *Podstawy inspiracji architektury ruchomy punkt, linia, spirala*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Wyższej Szkoły Ekologii i Zarządzania, 2012.

Tatariewicz, Władysław. *Historia estetyki*, tom II. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.

Wilkoszewska, Krystyna. *Estetyka Japońska*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2008.