



Anouk Herman

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0003-1791-2551>

365 drzew

Transmedialny performans ekofeministyczny

365 drzew

An Ecofeminist Transmedia Performance Project

Abstrakt: Tematem artykułu jest performans krakowskiej artystki Cecylii Malik. W czasie trwania projektu *365 drzew* performerka codziennie fotografowała się na wybranym drzewie, a następnie publikowała wykonane zdjęcie na Facebooku. Dzieło Malik miało uwrażliwiać odbiorców na obecność drzew w przestrzeni miasta, propagować bliskie, dziecięce obcowanie z przyrodą. Z tego powodu przywoływane konteksty to między innymi myśl ekofeministyczna, koncepcja dziewczynkości czy (częściowo zrewidowanej) sowizdrzałości. W analizie performansu wykorzystane są koncepcje transmedialności – projekt Malik badany jest w poszukiwaniu rozmaitych przeniesień: z obszaru wizualnego do tekstowego i z powrotem, pod uwagę brane są także działania performerki w sieci.

Słowa kluczowe: ekofeminizm, transmedialność, performans, dziewczynność

Abstract: In this paper, Anouk Herman discusses the performance project *365 drzew* [365 Trees] by Cracovian artist Cecylia Malik. The project involved the artist photographing herself and publishing the photos on her Facebook profile, which she did every day for 365 days. The aim of Malik's work was to raise the awareness of the presence of the trees in the space of the city and to propagate close, childlike encounters with nature. For this reason, among the contexts which Herman summons in this analysis of Malik's project are ecofeminist thought as well as two literary conventions, that of girlhood and that of (partly redefined) natural jester (Pl. *sowizdrzał*). Herman also uses the concept of transmedia in an attempt to describe the process of its transformations, from the literary to the visual context and back, while taking consideration the performance artist's activity on the Internet.

Keywords: ecofeminism, transmedia, performance, girlhood studies

Gdy przyglądamy się uważnie kolejnym stronom albumu *365 drzew* Cecylii Malik, możemy wskazać datę, która wyznacza opadanie liści czy określa pojawienie się pierwszego śniegu, moment rozpoczęcia kwitnienia i wiele innych zjawisk – rok zatacza koło w 365 kadrach pełnych gałęzi, pni i pstrokato ubranej Malik, która o przygodzie codziennej wspinaczki na drzewa pisze tak:

Byłam na drzewach w gęstą listopadową mgłę. Pnie były wtedy śliskie i mokre. Byłam zimą, kiedy gałęzie okrywała szadź. Ta pora roku jest bardzo piękna i zupełnie co innego tylko oglądać, a co innego czuć ją wszystkimi zmysłami. Czułam zapach i smak śniegu, jak drobinki szronu sypią się za koszulę i jak trzeszczą pod nogami oblodzone gałęzie. Bardzo marzyły mi ręce, ale za to widok z góry był cudowny (Malik, 2011, s. 9).

Krakowska malarka, performerka i aktywistka ekologiczna od 2009 do 2010 roku codziennie fotografowała się na innym drzewie; na zdjęciach w koronach drzew wiosennych, letnich, jesiennych i zimowych utrzymywała często niemal niedostrzegalne zmiany i przesilenia między następującymi po sobie porami roku. Akcja była sumiennie dokumentowana na facebookowym profilu artystki. W 2011 roku w Fundacji Bęc Zmiana wydany został gromadzący zdjęcia Malik album *365 drzew*.

W powieści Itala Calvina *Baron drzewołaz* dwunastoletni Cosimo Piovasco di Rondò wspina się na drzewo, by odkryć, że „kilka metrów w górę i jest naprawdę zupełnie inaczej” (Malik, 2011, s. 9): znika nieudolna piecza rodzicielska, a świat bezpiecznego, zamożnego domu zostaje zastąpiony dużo bardziej nieprzewidywalnym mikrokosmosem zasiedlanym przez postaci potencjalnie groźne lub otwarcie wrogie. Wśród koron drzew Cosimo odkrywa istnienie nieznanego mu do tej pory porządku, w którym przekradanie się do ogrodu sąsiedniej posiadłości i kradzież owoców z sadów mieszkających w pobliżu rolników należą do reguł przetrwania. Przygoda Cosima nosi znamiona dziecięcej zabawy, ale jest też gestem sprzeciwu wobec zasad panujących wśród groteskowo przyziemnych ludzi. W podobny sposób możemy spoglądać na zainspirowany powieścią Itala Calvina performans Cecylii Malik, w którym „dziecinna” wspinaczka na drzewa okazuje się sowizdrzalskim – jednocześnie zabawnym i prowokacyjnym – aktem ekologicznego buntu wymierzonego w rozmaite „ziemskie sprawy”, na przykład w lekceważenie miejskiej przyrody, niszczenie jej czy pozwalanie, by została wyparta przez antropocentryczną infrastrukturę. Realizując koncept polegający na repetycji i intertekstualnie odsyłając do powieści Calvina, Malik zdaje się pośrednio kierować uwagę także na eksperymenty OuLiPo. Stojący za performansem parodystyczny koncept jest wszak czytelny, rygorystyczny i oparty na powtarzalnych czynnościach: na przygotowaniu stroju, wejściu na drzewo i wykonaniu fotografii, te zaś składają się na osobliwe archiwum. Co interesujące, performans artystki zdaje się wchodzić w dialog z innym, znacznie starszym, projektem 7000 *Eichen* [7000 dębów], czyli zaproponowanym w 1982 roku przez Josepha Beuysa planem posadzenia siedmiu tysięcy drzew

w położonym w Hesji mieście Kassel. Zainicjowane przez artystkę zalesianie miało być odpowiedzią na masowe wycinki, które stopniowo degradowały ekosystem regionu. Nazywany przez Beuysa „rzeźbą społeczną” projekt zakończył się pomyślnie: jego wymiar aktywistyczny, czyli promowanie współistnienia tkanki miejskiej z przyrodą, można uznać za perswazyjny i skuteczny. Wśród innych, korespondujących z wizją Cecylii Malik projektów artystycznych o charakterze aktywistycznego happeningu można wskazać *Ból Tomka Kawiaka* – w 1970 roku artysta zdecydował się zabandażować okaleczone gałęzie drzew na jednej z lubelskich ulic.

Performans Malik, inspirowany buntowniczym gestem Cosima, nie tylko w zawiadziaki sposób przypomina o stopniowym znikaniu drzew z miejskich przestrzeni, lecz także zwraca uwagę na relację zawiązującą się pomiędzy drzewem a osobą, która postanawia się na nie wspiąć. Doświadczenie dotykania zmieniających się w zależności od pogody liści, gałęzi i kory może być przeżyciem duchowym, a nawet leczącym – jak w hortiterapii, czyli leczeniu opartym na aktywnym obcowaniu z naturą poprzez pielęgnację roślin. Metafizyczny wymiar obcowania z drzewami żartobliwie podsumowuje Jan Różycki, który w jednym z komentarzy dołączonych do albumu Malik, zatytułowanym *Intymność w koronie drzewa*, snuje opowieść o zainicjowanym przez artystkę romantycznym spotkaniu Pana Konara i Pani Gałązki. Dowcipna konwencja wielu spośród komentarzy pojawiających się w reakcji na performans zdaje się podkreślać kluczowe dla przedsięwzięcia sowizdrzalskość, parodystyczność i groteskowość, które na różne sposoby manifestują się zarówno w polu konceptu, jak i w warstwie wizualnej projektu – w komicznych pozach performerki, wybieranych przez nią niecodziennych ubraniach czy wyrazistym makijażu:

Codziennie rano ubierałam się „na drzewo”: tanie kolorowe ciuchy, buty z cienką podeszwą i czerwona szminka, żeby z daleka było widać twarz. Potem jak wracałam do domu czy pracy, wysypywałam igły lub korę spod bluzki na podłogę (Malik, 2011, s. 9).

Sam akt wspięcia się na drzewo nosi znamiona transgresji, przekroczenia granicy pomiędzy dziecięcością a dorosłością, zabawą a wysokoartystycznym performansem, aktywizmem ekologicznym a jego wyśmianiem. Tęczowe ubrania, dramatyczne pozy, czasem obecność przypadkowych spacerowiczów – wszystko to sprawia, że fotografie z cyklu *365 drzew* wydają się łobuzerskie i przesiąknięte atmosferą karnawałowych przebieranek. Ekologiczna działalność artystki – między innymi zorganizowana przez nią demonstracja, której uczestnicy przebrani byli za modraszki,

mającą na celu przekonanie władz Krakowa do rezygnacji z zabudowy Zakrzówka – odbywa się przy udziale sztuki.

Przedstawione tu doświadczenie natury ma wszak zdecydowanie charakter niekonwencjonalny i wiąże się zapewne z koniecznością pokonania licznych przeszkód jeszcze przed mozolną wspinaczką: wstydu i obawy przed reakcją przechodniów – ich niechęcią lub agresją. Performans artystki nie dotyka jednak tych kwestii i koncentruje się przede wszystkim na efekcie końcowym – multisensorycznym doświadczeniu i jego rebelianckiej formie. Jak pisze Malik:

Siedząc na drzewie, w pewnym sensie uciekałam z miasta. Od swoich obowiązków, od codzienności. Jest to mój pamiętnik, ale też prywatna rebelia, mały bunt. Kilka metrów w górę i jest naprawdę zupełnie inaczej (Malik, 2011, s. 9).

W *365 drzewach* artystka redefiniuje pojęcie więzi między człowiekiem a bytującą z nim po sąsiedzku zielenią i wskazuje jednocześnie, że samo pojęcie natury uległo już pewnym wewnętrznym przemianom czy nawet się zdezaktualizowało. Wiele spośród drzew, na których sfotografowała się Malik, to samotne wyspy w morzu osiedli i ulic, ostatnie zielone oazy na terytorium zdominowanym przez wytwory człowieka. Krucha obecność i nienarzucająca się stałość drzew są głównymi bohaterkami cyklu, bo to na nich wspiera się – w sensie przenośnym, ale i dosłownym – uśmiechnięta, pozująca przed obiektywem artystka.

Transmedialność performansu

Jak pisał Marshall McLuhan, „[w]raz z pojawieniem się elektrotechniki człowiek przedłużył, czyli wyprowadził na zewnątrz siebie, żywy model ośrodkowego układu nerwowego” (McLuhan, 2004, s. 83). W koncepcji McLuhana zakresy pojęć „informacja”, „medium” i „przekaz” są bardzo szerokie, obejmują wiele zjawisk – media są przedłużeniem zmysłów człowieka, jego zdolności poznawczych, a nawet umysłu, w związku z czym nadmiar informacji ma katastrofalny wpływ na jednostkę. Twierdzenie McLuhana, że „[w]szystkie media całkowicie przekształcają ludzi”¹ (McLuhan, Fiore, 1967, s. 75), idzie w parze z przekonaniem, że podmiot jest kształtowany nie tylko przez informacje, lecz także przez same media. Medium jest tu bowiem również informacją, środek przekazu jest również przekazem. A zatem człowiek w nowoczesnym społeczeństwie informacyjnym doświadcza świata poprzez media, które wpływają na nasze we-

1 Jeżeli nie podano inaczej, przekład cytatów z języka angielskiego – A.H.

wewnętrzne doświadczenia, odczucia, wrażenia zmysłowe. W tym kontekście klasyczna teoria McLuhana stanowi istotny punkt wyjścia w rozumieniu medium, dającym z kolei początek różnym teoriom transmedialności.

Warto również zwrócić uwagę na koncepcję remediacji wprowadzoną przez Jaya Davida Boltera, wedle której środki przekazu literatury są zastępowane mediami nowszymi (na przykład druk na papierze jest wypierany przez przedstawienia cyfrowe w postaci hipertekstu) (Bolter, 2014). Do podobnego cyfryzowania dochodzi w przestrzeni performansu, który Malik przeniosła do Internetu, sprawiając, że głównymi odbiorcami tej sztuki stali się użytkownicy Facebooka. Samo to sprawiło, że dzieło artystki uwikłało się w medialną sieć powiązań pomiędzy drukiem, fotografią, Internetem i działaniem „na żywo”, a dodatkowo wytworzyło wokół siebie społeczność, która dzięki przekazywaniu dalej dokonała Malik powiększyła ich zasięg.

Performans Malik można badać w ramach kilku przenikających się wymiarów. Z jednej strony *365 drzew* jest projektem ściśle wiążącym ciało z miejscem, w którym zamysł jest performowany – w tym przypadku każda fotografia upamiętnia wejście na konkretne, wybrane przez Malik drzewo, udowadnia, że doszło do aktu wspinaczki, i dokumentuje jej powodzenie. Z drugiej strony każdy z pojedynczych performansów wspinaczkowych ma charakter intertekstualny, nawiązuje bowiem do powieści Calvina i buntu Cosima, buntu, który w wizji performerki zostaje „zwielokrotniony” – raz poprzez codzienne powtarzanie tego samego gestu, drugi raz poprzez fotografię, trzeci raz dzięki rozpowszechnieniu jej w mediach społecznościowych. Kolejnym polem działania performansu Malik jest właśnie Internet. Wokół facebookowego projektu artystce udało się zbudować sieć społecznościową – obserwujący uczestniczyli we wszystkich etapach performansu, każdego dnia oczekiwali na kolejne zdjęcie. Zebranie fotografii i wydanie ich w formie albumu jest ostatnią, a zarazem najbardziej zinstytucjonalizowaną formą, jaką miał przybrać performans *365 drzew*. Kumulują się tu nie tylko różne media, formy działalności artystycznej i okoł artystycznej – materialny artefakt przedłuża żywotność performansu i zwiększa jego zasięg, pozwala na bycie zauważonym i docenionym, zmusza do reakcji krytyków i innych artystów. Udokumentowany fotograficznie performans wkracza w inny obszar sztuk wizualnych, poszerza oddziaływanie akcji, która wcześniej miała charakter ściśle temporalny.

Uwikłanie performansu Cecylii Malik w różne obszary medialne sprawia, że projekt śmiało można określić mianem transmedialnego. Według definicji Tomasza Załuskiego transmedialność odsyła do dynamiki przejścia danej praktyki z jednej dziedziny medialnej w inną, a także akcentuje wewnętrzną hetero-

geniczność powstającego w tym procesie wytworu (Załuski, 2010, s. 11). W tym ujęciu za transmedialny trzeba uznać przekaz, który wykorzystuje i eksponuje „przechodzenie” pomiędzy mediami (na przykład między tekstem i fotografią czy medium papierowym i medium internetowym), wytwarzając przy tym i zachowując własną modalność oraz niejednorodność. Praca Malik zostaje niejako przyłapana na gorącym uczynku: na granicy pomiędzy różnymi mediami – z jednej strony artystka na fotografiach utrwała widowisko, performans, odbierając mu jednak tym samym aspekt ruchu i czasowości, z drugiej – przenosi w przestrzeń sztuk wizualnych pomysły zaczerpnięty z literatury (interpretacja *Barona drzewołaza*). Najważniejszymi jakościami artystycznego projektu stają się zatem jego heterogeniczność, niejednoznaczność i dynamiczność, balansowanie na granicy różnych dziedzin sztuki (fotografii, performansu, literatury) i zaangażowania (aktywizmu ekologicznego, rozwijania profilu w mediach społecznościowych).

Nieco inaczej niż Załuski zjawisko transmedialności ujmuje Wioletta Kazimińska-Jerzyk, która rozpoznaje je jako odmianę intermedialności: „w wielu przypadkach transmedialność pojmuję się po prostu jako szczególnego rodzaju intermedialność, w której wielość i różnorodność relacji przestaje być uchwytana jako ich suma, a staje się procesem” (Kazimińska-Jerzyk, 2010, s. 61). Historyczka sztuki akcentuje przede wszystkim proces kształtowania się dzieła transmedialnego i kładzie nacisk właśnie na element jego „stawiania się”. Performans *365 drzew* można postrzegać jako dzieło „w procesie” zwłaszcza z perspektywy jego czasowych transformacji, w których literackie inspiracje doprowadziły do powstania performansu, cyklu fotografii, internetowej akcji, a na końcu książki artystycznej. Tak postrzegana praca Malik częściowo traci na swoim wewnętrznie zdynamizowanym charakterze, zyskuje natomiast jako dzieło percypowane z perspektywy czasowych modyfikacji i osadzone w kontekście następujących po sobie wydarzeń okołartystycznych.

Walor temporalności i procesualności dzieła transmedialnego tak opisuje Marta Raczek: „Wydaje się, że transmedialność można definiować z dwóch perspektyw: z perspektywy wzajemnej relacji mediów w obrębie danego projektu, którego cechą jest hybrydyczność medialna, oraz z perspektywy sytuacji widza w ramach dzieła oraz roli podejmowanej przez niego aktywności interpretacyjnej” (Raczek, 2010, s. 125). Badaczka zwraca uwagę na wartość „aktywności interpretacyjnej” odbiorców dzieła. Okazuje się, że jednym z wyznaczników transmedialności jest także stopień interakcji, do którego dzieło zaprasza widza, sposób, w jaki angażuje jego zmysły i skłania go do podjęcia wysiłku rozumienia. W przypadku performansu Cecylii Malik mamy do czynienia z kilkoma potencjalnymi grupami odbiorców. Pierwszą z nich są często

przypadkowi przechodnie, którzy byli świadkami wspinania się Malik na drzewa, drugą – przyjaciele, znajomi, ale i obserwatorzy profilu artystki na Facebooku, na którym publikowane były zdjęcia dokumentujące performans, trzecią – czytelnicy albumu *365 drzew*. Nastawienie odbiorcze przedstawicieli tych grup prawdopodobnie istotnie się różniło – podczas gdy osoby z pierwszej grupy nie musiały wiedzieć, że mają do czynienia z performansem, te z drugiej grupy mogły już być o tym poinformowane. Kiedy ci z drugiej grupy utożsamiali grafiki publikowane na profilu artystki z memami bądź innym rodzajem żartobliwego contentu, ci z trzeciej – mający do czynienia z albumem fotograficznym, książką artystyczną, zainspirowaną w dodatku eksperymentalnym tekstem literackim – prawdopodobnie odebrali zdjęcia jako wytwory o charakterze wysokoartystycznym. Z perspektywy czasu praca Malik może być percypowana na każdy z tych sposobów. Odbiorca jest w stanie wyobrazić sobie reakcję przypadkowego przechodnia, może zobaczyć internetową galerię autorki i zajrzeć do wydanego w 2011 roku albumu. Ponadto, świadomy istnienia powieści, na kanwie której zrodził się pomysł artystki, może przekartkować lub przeczytać *Barona drzewołaza*, a w ostateczności, skuszony wizją nieskrępowanej wspinaczki, wejść na drzewo, żeby sprawdzić, czy rzeczywiście wystarczy „kilka metrów w górę i jest naprawdę zupełnie inaczej”... Wprowadzenie kategorii zaangażowanego widza-interpretatora ukierunkowuje refleksję nad zagadnieniem transmedialności dzieła ku jego recepcji. Jeśli przedmiot wymaga od odbiorcy „przeskakiwania” pomiędzy różnymi sposobami percypowania i w efekcie różnymi perspektywami interpretacji, możemy założyć, że nosi znamiona wytworu transmedialnego.

Występujący w wyrazie „transmedialność” prefiks „trans-” oznaczać może, zdaniem Raczek, „przekraczanie i przekształcanie, wyjście poza i przemian[ę]” (Raczek, 2010, s. 125). Małgorzata Butterwick, artystka i performerka, swoje rozumienie pojęcia transmedialności artykułuje z kolei tak: „transmedialność dotyczy [...] myślenia o sztuce jako przestrzeni sytuującej się »pomiędzy« różnymi dziedzinami myśli humanistycznej” (Butterwick, 2010, s. 135). Walor bycia „poza”, „przez”, ale także „pomiędzy” wskazuje na „zamglony” i zniuansowany charakter dzieła transmedialnego, które nie jest po prostu wytworem złożonym z różnych form medialnych (tym byłoby raczej dzieło intermedialne). Performans Malik również zdaje się wykraczać poza tego rodzaju formy. W odbiorze pracy krakowskiej artystki dużą rolę pełni bowiem procesualność dzieła i heterogeniczność związanej z nim recepcji: to, że performans miał się w określonym czasie, a jednocześnie został utrwalony na fotografiach, to, że był autorskim projektem Malik, który stanowił także owoc inspiracji książką Calvina, to, że jego odbiorcy mogą być spacerowiczami, użytkownikami Facebooka i czytelnikami albumu.

Cosimo i Violet

Powieść Itala Calvina *Baron drzewołaz* została wydana w 1957 roku i stanowi jedną z części trylogii *Nasi przodkowie*. Narratorem historii jest młodszy brat tytułowego barona, Biagio Piovasco di Rondo, chłopiec, który w przeciwieństwie do Cosima nie sprzeciwia się rodzicom i pomimo doznawanych z ich strony krzywd postanawia pozostać wierny surowej tradycji arystokratycznej rodziny di Rondo. Biagio wydaje się zawieszony pomiędzy dwoma światami: z jednej strony stara się wykonywać polecenia rodziców, z drugiej za pociągające uważa niezależne i pełne przygód życie w koronach drzew, które wiedzie Cosimo. Chłopiec jest także jedynym pośrednikiem pomiędzy zbuntowanym bratem a zatoskaną rodziną – to zadaniem Biagia jest namawianie Cosima do powrotu i to młodszy brat podczas burzy wspina się na drzewo, by zanieść młodemu baronowi ciepłą odzież i prowiant. Wczesne dzieciństwo Biagia zostaje zatem podporządkowane wypełnianiu roli łącznika i informatora.

Nie ma wątpliwości, że zachowanie Cosima jest reakcją na sztywne zasady panujące w domu rodzinnym di Rondo. Bezpośrednią przyczyną buntu staje się sytuacja przy stole, kiedy chłopiec – przymuszany przez ojca do jedzenia ślimaków, które wraz z Biagiem poprzedniej nocy starał się uchronić przed smutnym losem – ku zaskoczeniu zebranych postanawia odmówić posiłku. Rodzinna kłótnia kończy się ucieczką Cosima. Młody baron decyduje się już nigdy nie schodzić z drzewa – od tej pory zamierza się przemieszczać wyłącznie wśród gałęzi. Pomimo wielu przeszkód, z których największą jest prawdopodobnie konieczność nauczania się zasad przeżycia z dala od bezpiecznego i wygodnego domu di Rondo, Cosimo realizuje swój plan i staje się Baronem Drzewołazem.

Interpretując i wdrażając na nowo buntowniczy gest chłopaka, Cecylia Malik też się buntuje: swoją wspinaczką rzuca wyzwanie poetyce tradycyjnego ekologicznego aktywizmu na dużą skalę (takiego w rodzaju szeroko zakrojonych działań organizacji proekologicznych, na przykład WWF). Bunt artystki jest naznaczony przewrotnym, niby-dziecinny sprzeciwem, nie artykułuje wprost intencji promowania ekologicznego uwrażliwienia, nosi znamiona performatywnej zabawy. Swoją powierzchowną naiwnością zdaje się odżegnywać od tych rodzajów aktywizmu, w których namysł krytyczny stanowi podbudowę działań praktycznych – pomimo intertekstualnego charakteru nie sprawia bynajmniej wrażenia hermetycznego czy elitarnego, a wręcz przeciwnie: afirmuje sowizdrzalską prostotę „łazenia po drzewach”. Parodystyczne przetworzenie literackiego obrazu buntu Cosima może być w przypadku performansu Malik próbą przedstawienia alternatywy dla tradycyjnego aktywizmu, którego celem jest wzbudzenie silnych emocji – strachu, smutku, poczucia winy;

performerka zachęca raczej do uprawiania aktywizmu o innym, sowizdrzalskim charakterze. Artystka stawia w stan podejrzenia schematy ekologicznej wrażliwości, czyniąc kontakt z przyrodą przestrzenią zabawy i aktywności fizycznej, która wydaje się nie licować z tradycyjnym, akademickim podejściem do ekologii (jak w przypadku niektórych postulatów ekologii głębszej) czy podejściem nacechowanym duchowością (zob. Starhawk, 1979). Performans *365 drzew* mógłby być zapewne na tym polu krytykowany – zarzut spłylenia problemu katastrofy ekologicznej, do której przyczynia się między innymi wycinka drzew w przestrzeni miejskiej, opierałby się zapewne na nadmiernej prostocie przekazu wybranego przez artystkę. Seria fotografii przedstawiających roześmianą, pstrokato ubraną osobę w gałęziach drzew niekoniecznie musi budzić skojarzenia z działalnością na rzecz przyrody. Kwestia estetyzacji aktywizmu, czynienia go „ładniejszym” i przystępniejszym może budzić kontrowersje: czy tego rodzaju działalność jest jeszcze wywrotowa? Czy ma potencjał rewolucyjny?

Bunt Malik to także – tak samo jak w przypadku Cosima – sprzeciw wobec skostniałej dorosłości. Czynność usprawiedliwiona tu kontekstem performansu, w codziennej praktyce obcowania z przyrodą wydawałaby się czymś dziwnym, może nawet kontrowersyjnym. Skojarzenia chodzenia po drzewach z dziecięcą zabawą nie są obce zaproszonym do współtworzenia albumu autorom tekstów towarzyszących. Świadczy o tym ta oto wypowiedź:

To niezwykle drzewo, obsypane wiosną białymi kwiatami, było jak katedra. Wokół niej koncentrowało się nasze duchowe życie. Tu kiełkowały brawurowe idee, szlachetne inicjatywy i pomysły błahych harców. W potężnej koronie drzewa, na wysokości drugiego piętra, zlokalizowana była nasza baza – miejsce dostępne tylko wybranym [...]. Kiedy zobaczyłem drzewo nr 43, przypomniałem sobie historię z dzieciństwa. Cecylka, jaki piękny i mroczny jest twój javor z duszą! (Malik, 2011, s. 276)

Wypowiedź Mikołaja Rakusa-Suszczewskiego jest reminiscencją chłopięcego dzieciństwa, w którym zabawa na drzewach była elementem grupowych porachunków. Malik świadomie wykorzystuje takie motywy, to sprawia, że jej performans odczytać można jako gest dziewczyny przełamującej płciowe stereotypy, gest buntowniczkę, **dziewuchy**. Dostrzega to między innymi Aleksandra Jach, której fotografie Malik przypominają o niekonwencjonalnych postaciach dziewczęcych:

Wiem, że chciałam napisać o Alicji w Krainie Czarów, a może o Księżniczce Anginie, o mrocznych małych dziewczynkach – tajemniczych i odważnych, a może brudnych i nieśmiały (Malik, 2011, s. 284).

Kolorowe rajstopy, jak te Pippi Pończoszanki, i dumne pozy zdobywczyni – oto performerka na drzewie, której w tym wcieleniu bliżej raczej do postaci dzielnej i krnąbrnej Violet – przyjaciółki Cosima – niż do samego Barona Drzewołaza. Violet bez skrepowania właściwego ówczesnej wzorowej młodej damie jeździła na kucyku i bawiła się z najniegrzeczniejszymi chłopakami z okolic miasteczka Ombrosa. Violet jest „dziewczyńska”, ponieważ z jednej strony afirmuje elementy kojarzone z płciowym stereotypem, z drugiej – odrzuca niewinny, nieekspansywny, uległy sposób bycia. Dziewczyńskość, rozumiana jako kontestacja norm zachowania stereotypowo przypisywanych rodom płciowym odgrywanym przez osoby socjalizowane jako kobiety, ma wypracowaną estetykę, w której Cecylia Malik również zdaje się partycypować. Na drzewie wciela się w łobuziarę, co najlepiej ilustruje okładkowe zdjęcie albumu – na tym zdjęciu z kulście przyszyżonego klonu wystają jedynie nogi w białych rajstopach. Dziewczyńskość jest odpowiedzią na lekceważenie i wyśmiewanie dziewcząt oraz na marginalizowanie i pozbawianie wartości dziewczęcych doświadczeń. W performansie Malik ten głębszy, pozaestetyczny, ideologiczny wymiar dziewczynkości również zostaje wyeksponowany. Estetyka chuliganiary jedynie poprzedza refleksję, która stoi za projektem i czyni go spójnym: wchodzenie na drzewa jest gestem emancypacyjnym – dla jednostki i dla więzi człowieka z naturą. Co ważne, tradycja literatury sowizdrzalskiej faworyzuje męskich bohaterów, prowadząc w jakimś sensie do umocnienia patriarchalnej wizji tego rodzaju komizmu. W performansie Malik dochodzi zatem do jeszcze jednego przewrotu: postać sowizdrzała zostaje przejęta przez dziewczyny.

W tym ujęciu album 365 drzew mógłby zostać odczytany w kategoriach wypowiedzi ekofeministycznej, czyli łączącej dyskurs płci społecznej z dyskursem ekologii, dyskurs postulowanej wolności w obszarze ekspresji genderowej i wolności przyrody. W ujęciu jednej z najważniejszych teoretyczek ekofeminizmu, Greta Gaard, kobiety, osoby queer i natura w podobny sposób są poddawane marginalizacji i dyskryminacji, a w postulowanym przez ekofeminizm zjednoczeniu mogą wesprzeć się w walce o swoje prawa, ponieważ dzielą wspólne interesy obalenia patriarchalnego, heteroseksistowskiego systemu władzy (Gaard, 1997, s. 114-137). Podobny kontestujący i uwalniający charakter performansu próbuje uchwycić w blurbie Sylwia Chutnik:

Tłumy dziewczyn będą chciały wspiać się wyżej, niż się da, wyżej, niż się żyje. Do chmur, może nawet do gwiazd. Spojrzą z góry na dotychczasowy dom z jego nagle małym ekranikiem telewizora typu plazma (Malik, 2011, blurb).

Feministyczny wymiar performansu jest zatem wyraźnie dostrzegalny, a jego splecenie z wątkiem ekologicznym z pewnością celowe, zwłaszcza w kontekście innych aktywistycznych działań Cecylii Malik, między innymi jej udziału w projekcie Siostry Rzeki, który propagując idee siostrzeństwa, popularyzuje walkę o ochronę rzek. Artystka przyznaje, że

być może my, kobiety, trochę lepiej rozumiemy rzeki, bo mamy podobną energię. Żeby rzeka dawała życie, ale też: żeby była czysta i piękna – ona musi być wolna. Czyli niepoprzegradzana progami, jazami i zaporami. Poza tym spójrzmy: kto ujarzmił te rzeki? Kto buduje te wszystkie zapory i elektrownie? Kto nie zważa na życie tej rzeki i próbuje ją dziś uczyć, jak ma płynąć? (Sarnowska, 2021)

Widzimy zatem wyraźnie, że stosunek performerki do natury jest nacechowany myśleniem ekofeministycznym, łączącym opresję wymierzoną w naturę z opresją wymierzoną w kobiety. Pomimo iż w swoich wypowiedziach Malik może sugerować przestarzałe, esencjalistyczne podejście do kwestii płciowości (przejawiające się w przeświadczeniu o podobieństwie, pokrewieństwie czy nawet znaku równości między tym, co naturalne, a tym, co kobiece), wnioski płynące ze słów artystki niekoniecznie muszą prowadzić do ekofeministycznego esencjalizmu. Współcześnie w refleksji ekofeministycznej rezygnuje się z ruchów utożsamiających kobiety i naturę, wskazuje się raczej na podobny charakter wymierzonej w nie dyskryminacji, która skutkuje między innymi uznaniem kobiecości za bliższą naturze, a zatem niższą, gorszą i podległą. W tym ujęciu ekofeminizm postuluje przede wszystkim zjednoczenie się w walce z patriarchalną kulturą, która krzywdzi i wyzyskuje kobiety oraz przyrodę.

Aktywizm Malik ma więc dwa wymiary: z jednej strony jest aktywizmem na rzecz przyrody, z drugiej aktywizmem na rzecz kobiet. To także kolejny powód, dla którego 365 drzew można określać mianem dzieła transmedialnego. Mieszające się w jego ramach dyskursy umożliwiają bardziej rozbudowaną i zniuansowaną interakcję z odbiorcą, który doszukuje się w performansie rozmaitych sensów, a dzięki temu otrzymuje ich sploty.

Performans Cecylii Malik jest rozbudowanym projektem, który nie tylko rozciąga się na wiele mediów (w ich rozumieniu przez McLuhana), lecz także otwiera pola wielu różnych interpretacyjnych dyskursów. Z jednej strony mamy więc do czynienia z dzie-

łem sztuki o bardzo nowatorskim charakterze, które zaburza zwyczajny porządek rzeczy, przybiera nietradycyjne formy i sytuuje je w polu nieustannych transmedialnych przekształceń, budując mosty między różnymi dziedzinami aktywności. Z drugiej strony projekt Malik sprawia wrażenie awangardowego pod względem treści, a w czasach zwrotu etycznego w krytyce artystycznej wydaje się to szczególnie ważne, bo dotyczy problematyki związanej z przejawami kryzysu klimatycznego i ludzkiej postawy wobec nich. Artystka wykorzystuje pewne awangardowe wzorce (na przykład inspirowane metodą OuLiPo), ale też kontestuje je, czyniąc przyrodę centralnym punktem dzieła, a zatem obśmiewając to, co wczesne awangardy afirmowały: rozwój technologiczny, postęp cywilizacyjny, nieskrępowaną eskalację niszczącą naturę.

Malik skupia się na drzewach w świecie, w którym przyroda wciąż jest zagrożona przerażającą ekspansją gatunku ludzkiego. W czasach, gdy z naszego otoczenia wciąż znikają rośliny i zwierzęta, artystka zmusza odbiorcę do skupienia uwagi na drzewach, które w miastach stają się „towarem” deficytowym. Jednocześnie wykorzystywany przez Malik język ciała i obrazów to łobuzerska poetyka dziewczynskości: artystka odzyskuje temat dziecięcej interakcji z przyrodą, aby rozwinąć go na przecięciu problemów płci i ekologicznego aktywizmu.

Bibliografia

- Bolter Jay David, 2014: *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i re-mediacja druku*. Tłum. Aleksandra Małecka, Michał Tabaczyński. Wprowadzenie Michał Tabaczyński. Wydawnictwo Ha!Art-Miejskie Centrum Kultury, Kraków-Bydgoszcz.
- Butterwick Małgorzata, 2010: „Prawda ma strukturę fikcji”, czyli sztuka jako symptom (*sinthome*). W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*. Red. Tomasz Załuski. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź, s. 132-142.
- Gaard Greta, 1997: *Toward a Queer Ecofeminism*. „Hypatia”, vol. 12, no. 1, s. 114-137.
- Kazimierska-Jerzyk Wioletta, 2010: *Transmedialność jako poziom lektury*. W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*. Red. Tomasz Załuski. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź, s. 56-64.
- Malik Cecylia, 2011: *365 drzew*. Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa.
- McLuhan Marshall, 2004: *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*. Wprowadzenie Lewis H. Lapham. Z ang. przeł. Natalia Szczucka. Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa.
- McLuhan Marshall, Fiore Quentin, 1967: *The Medium is the Massage*. Bantam Books, New York.

- Raczek Marta, 2010: *Płynne granice płynnych dzieł. Działanie intermedialne z wykorzystaniem wideo jako przykład kreowania transmedialnej praktyki odbiorczej*. W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*. Red. Tomasz Załuski. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź, s. 123–132.
- Sarnowska Amelia, 2021: *Cecylia Malik: burzyć tamy, jak patriarchat* [wywiad]. Onet Kultura, 20.08.2021, 11:00. <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/cecylia-malik-i-siostry-rzeki-burzyc-tamy-jak-patriarchat-wywiad/1xr8dwh> [dostęp: 7.09.2021].
- Starhawk, 1979: *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*. HarperCollins, San Francisco.
- Załuski Tomasz, 2010: *Transmedialność*. W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*. Red. Tomasz Załuski. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź, s. 9–19.