

Krajobraz XXI wieku

Sztuka krajobrazu i w krajobrazie
na tle przemian w sztuce
przełomu XX i XXI wieku

Aleksander BÖHM, Jacek DAMIĘCKI, Anna DŁUGOZIMA, Janusz DUCKI, Marcin FURTAK, Jan GAGACKI, Beata J. GAWRYSZEWSKA, Krzysztof HERMAN, Małgorzata KACZYŃSKA, Przemysław KOWALSKI, Agnieszka KĘPKOWICZ, Dorota KRUG, Jeremi T. KRÓLIKOWSKI, Małgorzata MILECKA, Marta MIŁOSZ, Izabela MYSZKA - STĄPÓR, Katarzyna PIĄDŁOWSKA, Narcyz PIÓRECKI, Beata ROTHMEL, Jan RYLKE, Janusz SKALSKI, Michał SKROBOT, Tomasz TURCZYNOWICZ, Edyta WINIARSKA, Karolina WLAZŁO-MALINOWSKA, Jan Stanisław WOJCIECHOWSKI, Miłosz ZIELIŃSKI, Tomasz ZYGMONT, Ludmiła ZUBOWA.

Krajobraz XXI wieku

Sztuka krajobrazu i w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku

Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2009-2011 jako projekt badawczy N N527 272437

Pod redakcją JANA RYLKE

SZTUKA OGRODU. SZTUKA KRAJOBRAZU
WARSZAWA 2011

Projekt okładki Jan Rylke

Wydrukowano ze środków przeznaczonych na naukę w latach 2010-11
jako projekt badawczy nr N N527272437
na Wydziale Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu
Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie
ISBN 978-83-932747-8-9

Warszawa 2011

Sztuka ogrodu Sztuka Krajobrazu
Wyd. Beata J. Gawryszewska
ul. Rabsztyńska 18 m. 8
01-143 Warszawa
e-mail: beata.gawryszewska@gmail.com

Spis treści

Wprowadzenie. Jan Rylke	8
Jan Rylke: Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku.	10
Część 1. Forum dyskusyjne w Galerii Krytyków Pokaz.	24
Rozdział 1. Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie. Teksty wprowadzające do dyskusji.....	24
Anna Długozima: Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie.	24
Anna Długozima: Cmentarz a sztuka.	25
Jan Rylke: Tło ogólne.	27
Jan Rylke: Tło krajobrazowe.....	27
Krzysztof Herman: Formy archetypiczne w sztuce krajobrazu.....	28
Beata J. Gawryszewska Ogrody amatorskie – dzieło sztuki w krajobrazie.....	32
Rozdział 2. Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie. Dyskusja	34
Rozdział 3. Sztuka krajobrazu w mieście.....	37
Teksty wprowadzające do dyskusji.	37
Anna Długozima: Sztuka krajobrazu w mieście.	37
Krzysztof Herman: Sztuka krajobrazu w poszerzającym się polu sztuki w krajobrazie miasta.....	38
Rozdział 4. Sztuka krajobrazu w mieście. Dyskusja.	41
Rozdział 5. Słownik terminologiczny sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie. Teksty wprowadzające do dyskusji.	45
Beata J. Gawryszewska: Definicja ogrodu przydomowego.	45
Krzysztof Herman: Od Sztuki Ziemi do Sztuki Ekologicznej. Myśli na temat klasyfikacji terminologicznej.....	47
Jan Rylke: Słownik sztuki krajobrazu	49
Rozdział 6. Słownik terminologiczny sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie. Dyskusja.	53
Rozdział 7. Osadzenie sztuki krajobrazu w sztuce współczesnej. Teksty wprowadzające do dyskusji.	59
Jan Rylke: Sytuacja środowisk artystycznych w końcu XX wieku w Polsce.....	59
Anna Długozima: Sztuka krajobrazu odzwierciedleniem kondycji sztuki współczesnej.	60
Krzysztof Herman: Instytucje sztuki a partyzanci.....	62
Rozdział 8. Osadzenie sztuki krajobrazu w sztuce współczesnej. Dyskusja.....	63

Rozdział 9. Ogród. Teksty wprowadzające do dyskusji.....	69
Tomasz Zygmunt: Ogród Bogarodzicy.	69
Jan Rylke: Ogród i krajobraz jako dzieło sztuki.	73
Anna Długozima: Bez OGRÓDek o współczesnych ogrodach.	76
Anna Długozima: Sztuka ogrodowa w realizacjach sepulkralnych. Sztuka ogrodowa na cmentarzach – rys historyczny.	81
Rozdział 10. Ogród. Dyskusja. Uczestnicy spotkania:.....	88
Janusz Ducki, Krzysztof Herman, Małgorzata Kaczyńska, Dorota Krug, Jan Rylke, Janusz Skalski.	88
Część 2. Krajobraz XXI wieku	95
Rozdział 1. Dzień 1. Rozpoczęcie warsztatów, prezentacje koncepcji przez uczestników i dyskusja.....	95
Rozdział 2. Dzień 2. Warsztaty. Prezentacje prac	103
Jacek Damiński. Szkice planowanych w Orońsku realizacji.....	103
Krzysztof Herman: Ecological Urbanism.....	108
Tomasz Turczynowicz: Projekt ukrycia budynku za moim oknem w pnączach. .	110
Edyta Winiarska: Rolnik krajobrazu	111
Jeremi T. Królikowski: Rysowanie	113
Jan Rylke: Domowiec	123
Beata Rothimel, Michał Skrobot. Transplantacja i relatywizm krajobrazu XXI wieku	128
Krzysztof Herman: „Wieczne lato”	131
Rozdział 3. Dzień 3. Dyskusja po warsztatach. Wystawa	133
Beata J. Gawryszewska & Kumi: reKosmizacja	137
Dorota Krug: Krajobraz w klatce	142
Przemysław Kamiński, Miłosz Zieliński, Marcin FURTAK: Instalacja	145
Tomasz Turczynowicz: Krajobrazy – Orońsko	147
Beata Rothimel, Karolina Wlazło: Showroomy – krajobraz na pokaz.....	147
Część 3. Sztuka ulicy	152
Rozdział 1. Jan Rylke: Sztuka na ulicy	152
Rozdział 2. Karolina Wlazło-Malinowska. Sztuka ulicy tworzona za pomocą światła	175
Część 4. Spotkanie dyskusyjne w Katedrze Sztuki Krajobrazu.....	195
Rozdział 1. Teksty wprowadzające do dyskusji. Rozumienie współczesnego ogrodu, krajobrazu i cmentarza.....	195

Jan Rylke: Sztuka ogrodu i krajobrazu przełomu XX i XXI wieku.....	195
Izabela Myszk-Stąpór: Znaczenie w ogrodzie. Festiwal ogrodów w Chaumont-sur-Loire	200
Dorota Krug: Materiały pomocnicze do dyskusji „Rozumienie współczesnego ogrodu i krajobrazu”	211
Edyta Winiarska: Praktyczne zastosowanie map ewaluacyjnych w projektowaniu – na przykładzie wybranych podwórek dzielnic Praga Północ i Żoliborz m.st. Warszawy	216
Anna Długozima: Współczesne realizacje cmentarzy – ogrodów	223
Ludmiła Zubowa. Современные садовые стили ландшафтного дизайна.....	
Современные садовые стили ландшафтного дизайна_Модные тенденции ландшафтного дизайна_Что же сегодня популярно в российских садах?..	234
Krzysztof Herman: Poszerzająca się definicja pojęcia ogród.	236
Jan Rylke: Idee w sztuce (ogrodowej przede wszystkim)	242
Rozdział 2. Dyskusja z dnia 05.04.2011r. Uczestnicy spotkania: Anna Długozima, Beata Gawryszewska, Dorota Krug, Krzysztof Herman, Izabela Myszk-Stąpór, Jan Rylke,.....	249
Część 5. Festiwal ogrodowy w Bolestraszcach.	265
Rozdział 1. Festiwal ogrodowy. Teksty wprowadzające do dyskusji.....	265
Izabela Myszk Stąpór. Festiwal ogrodów w Bolestraszcach. Znaczenie w ogrodach pokazowych.....	265
Dorota Krug: Ogrody pokazowe w Bolestraszcach	275
Jan Rylke. Festiwal Ogrodowy Bolestraszyce 2011	282
Rozdział 2. Festiwal ogrodowy. Dyskusja z dnia 02.08.2011r.	313

Wprowadzenie

Jan Rylke

Realizujemy projekt badawczy: *Sztuka krajobrazu i w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku*. Od połowy lat 80. ubiegłego wieku sztuka krajobrazu stała się trendem kształtującym współczesną architekturę krajobrazu. Jego celem jest rozpoznanie miejsca tej sztuki w rodzinie sztuk pięknych i określenie jej roli w formowaniu naszego otoczenia. W skład zespołu realizującego wchodzi: Aleksander Böhm, Anna Długozima, Joanna Dzieciół, Beata J. Gawryszewska, K.H., Jan Rylke, Jan St. Wojciechowski. Jednym z powodów, dla którego wystąpiliśmy o ten grant było powołanie Katedry Sztuki Krajobrazu w Szkole Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie. Katedra prowadzi dwa studia podyplomowe: projektowania ogrodu z domem rodzinnym i wzornictwo ogrodowe. Realizowany projekt badawczy pozwala na refleksję nad badaniem, działaniem i nauczaniem w zakresie architektury krajobrazu, ale rozumianej jako działanie z akcentem mocniej postawionym na sferę artystyczną niż na sfery: inżynierską i przyrodniczą. Stąd odniesienie do tła w postaci przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku, a nie odniesienie do tradycji inżynierskiej lub przyrodniczej (do zachodzących w tej tradycji przemian).

Tom rozpoczyna podsumowanie projektu badawczego, którego częścią jest niniejsze opracowanie. Uważałem, że lepiej zacząć od podsumowania, żeby do dalszych części przejść w sposób uporządkowany. W podsumowaniu są poruszone wątki, które zostały rozwinięte w innych tomach wydanych w ramach projektu. Pozwala to w sposób bardziej całościowy ogarnąć sztukę krajobrazu i w krajobrazie (oraz ich tło).

Architektura krajobrazu, zresztą nie tylko w Polsce, nie ma długiej tradycji badań naukowych – raczej jest dziedziną działania, niż refleksji. Temat niniejszego tomu – krajobraz XXI wieku – bardziej zahacza o wizję niż odwołuje się do wiedzy o przyrodniczych i społecznych procesach toczących się w krajobrazie. Dlatego myśleliśmy, jaką znaleźć formułę zapisu tych wizji. Z przeprowadzonych konferencji nie mieliśmy najlepszych doświadczeń. Przy interdyscyplinarnych badaniach i wymogach parametrycznej oceny stosowanej w placówkach naukowych, groził nam zalew artykułów pisanych przy pomocy myszki i Internetu, formalnie tylko związanych z tematem wiodącym. Dlatego postanowiłem wrócić do starej formuły dochodzenia do istoty rzeczy przez dialog. Z takich dialogów składa się niniejszy tom.

Pierwsza ich część odbywała się w warszawskiej Galerii Krytyków Pokaz na Krakowskim Przedmieściu koło Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie gościł nas Jurek Brukwicki. Żeby nie wpaść w jałowe gadulstwo i pozbyć się natógowych gadaczy, każde ze spotkań poprzedzały, umieszczone w Internecie teksty, które miały stanowić podstawę do dyskusji. Tematy kolejnych spotkań, to: sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie, sztuka krajobrazu w mieście, terminologia sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie, osadzenie sztuki krajobrazu w sztuce współczesnej i ogród jako dzieło sztuki. Z tąśmy filmowej dialogi spisywała Anna Długozima.

Po solidnej dawce teoretycznego przygotowania urządziliśmy w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku warsztaty, w których miał dojść do głosu już nie opis zewnętrznej sytuacji, ale realne rozumienie przez ich uczestników sztuki krajobrazu i sztuki w krajo-

brazie. Jest to druga część tego tomu. Pierwszego dnia, na spotkaniu uczestnicy ujawniali swój stosunek do krajobrazu i zamiar jego pokazania w formie wizualnej. Drugi dzień był poświęcony na realizację zamierzonych form. Trzeci dzień, to wystawa zrealizowanych prac i dyskusja nad nimi. Formy przekazu były zróżnicowane. Część osób wykonała instalacje, zarówno w przestrzeni otwartej, jak i w muzeum, część operowała przekazem multimedialnym, część sięgnęła do tradycyjnych, rysunkowych narzędzi sztuki krajobrazu. Dokumentacja z tych warsztatów została uzupełniona dyskusją spisaną przez Dorotę Krug z taśmy filmowej.

Po warsztatach umieściliśmy niewielką część poświęconą sztuce ulicy. Miał to być osobny tom, ale w międzyczasie ukazał się Tomasz Sikorskiego i Marcina Rutkiewicza album: *Graffiti w Polsce 1940-2010*. Dlatego ograniczyliśmy się do pominiętego w tym tomie tzw. graffiti amerykańskiego oraz sztuki światła.

Wyniki warsztatów, bardzo interesujące, wymagały podsumowania. Różnorodność podejść do zagadnień nazwanych przez nas ogólnie *Sztuką krajobrazu i w krajobrazie*; rozległość uwarunkowań technicznych w pracach warsztatowych, pozostawiła w efekcie wiele niejasności, które należało omówić i wyjaśnić. Stąd trzecia część tomu poświęcona dyskusji, tym razem przeprowadzonej w Katedrze Sztuki Krajobrazu. Jej temat, to: *Rozumienie współczesnego ogrodu, krajobrazu i cmentarza*. Tak jak poprzednio, dyskusję poprzedziły opublikowane w Internecie teksty. Także tę dyskusję spisała z taśmy filmowej Dorota Krug. Całość została zmontowana i zredagowana przeze mnie, panią Joannę Dziecioł i panią Izabelę Myszkę-Stąpór.

Cały tom został poddany redakcji i korekcie przez Panie z Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku i wydrukowany przez warszawską Fabrykę Druku, za co jesteśmy niezwykle wdzięczni.

Ostatnia część została poświęcona festiwalowi ogrodowemu w Bolestraszcach, który jest najważniejszą częścią wspomnianego projektu badawczego.

Myślę, że ten, dotyczący krajobrazu tom jest ważny, bo dotyczy bezpośrednio naszego otoczenia, a pośrednio wielu współczesnych dziedzin sztuk wizualnych. Przede wszystkim dotyczy wyraźnie obecnych w krajobrazie sztuk środowiskowych i procesualnych.

Jan Rylke: Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku.

Wszystko, co człowiek tworzy ma, obok innych wymiarów, również wymiar estetyczny. Nie można od tego uciec – czy to będzie nasze ciało, ubranie, mieszkanie, ulica czy krajobraz. Charles Eliot, twórca pojęcia *architektura krajobrazu*, definiował ją jako samą w sobie sztukę, której najważniejszą funkcją jest tworzenie i ochrona piękna w otoczeniu siedzib ludzkich oraz szerzej – w naturalnej scenerii kraju¹. Jak możemy się odnieść do, uznanej przez Eliota za najważniejszą, funkcji tworzenia piękna? Aby funkcję tworzenia piękna w otoczeniu człowieka, udźwignąć organizacyjnie, powołaliśmy w 2009 roku Katedrę Sztuki Krajobrazu². W celu jej merytorycznego dookreślenia, od 2009 roku realizujemy projekt badawczy: *Sztuka krajobrazu i w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku*. Jako placówka naukowo - dydaktyczna odnosimy się w tym projekcie do trzech wymiarów sztuki krajobrazu i w krajobrazie: do badania piękna krajobrazu, do jego tworzenia i do uczenia, jak to robić.

Podstawowym językiem, którym komunikują się różne dziedziny sztuki, także sztuk związanych z krajobrazem, jest rysunek. Pojęcie rysunek –*design* odnosi się do wszystkich realizacji artystycznych, także z zakresu sztuki ogrodowej i architektury krajobrazu. Dlatego język rysunku jest dla omawianego projektu tak istotny. Zgodnie z istniejącą od czasów Renesansu zasadą, rozróżniamy dwa rodzaje rysunku: *rysunek wewnętrzny* i *rysunek zewnętrzny*³. Jest to kluczowe dla naszego projektu rozróżnienie. Zanim coś zrobimy, musimy to najpierw wyobrazić sobie w formie idei i to jest *rysunek wewnętrzny*. Nadawano mu różne znaczenie. Konceptualizm uważał, że *rysunek wewnętrzny* jest najważniejszy⁴, w sztuce akademickiej przyjmowano, że najważniejszy jest *rysunek zewnętrzny* – sprawność obrazowania. W naszym projekcie uznaliśmy, że najważniejsza jest relacja pomiędzy *rysunkiem wewnętrznym i zewnętrznym*. Roz-

¹ Tą definicję przytacza na początku swojej rozprawy habilitacyjnej Sabina Kuc, powołując się na jej przyjęcie przez współczesnych architektów krajobrazu: Aleksandra Böhma, Agatę Zachariasz, Jeremiego T. Królikowskiego – Sabina Kuc, 2011, *Techno-kreacja a architektura krajobrazu*. Wybrane zagadnienia. Wydawnictwo PK, Kraków, s. 9

² Katedra Sztuki Krajobrazu jest najmłodszą placówką Wydziału Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie. Powstała dnia 1 stycznia 2009 roku na skutek przekształcenia Samodzielnego Zakładu Sztuki Krajobrazu. Zakład został wydzielony 1 stycznia 2006 roku z istniejącej w Katedrze Architektury Krajobrazu od 1992 roku Pracowni Sztuki.

³ Dokonane tutaj rozróżnienie na rysunek wewnętrzny i rysunek zewnętrzny przewija się przez cały artykuł i stanowi pewne uogólnienie, czasem określane jako treść i forma. Pojęcie rysunku wewnętrznego i zewnętrznego lepiej, moim zdaniem, oddaje podejście fenomenologiczne do rysunku. Podział na *disegno interno* i *disegno esterno* wprowadził w 16 wieku Federico Zuccari, za: Waźbiński Z., *Disegno w teorii artystycznej XVI wieku: Italia*. Sztuka i Kultura 2/2001, *Disegno – Rysunek u źródeł sztuki nowożytnej*, Materiały z sesji naukowej w Toruniu 26-27. X. 2000, Toruń, s. 85-102

⁴ „konceptualizm, to sprowadzenie sztuki do czystych idei, w które nie ingeruje żadne rzemiosło artystyczne” za: Dziamski G., 1996, *Konceptualizm w: Grzegorz Dziamski (red.) Od awangardy do postmodernizmu*, Encyklopedia kultury polskiej XX wieku.

szerzenie akademickiego pojęcia rysunku na cały proces powstawania dzieła powoduje, że zyskuje on ponownie aktualność. Pojęcie procesualności znacznie dzisiaj wykracza poza sztukę i charakteryzuje wiele dziedzin naszej aktywności. Współczesne nastawienie na proces skłania nas do rozumienia rysunku jako procesu, którego nie można dzielić i uczyć w rozbiciu na poszczególne jego fazy. W naszym przeżywaniu sztuki *rysunek wewnętrzny* jest najważniejszy, to kształtujący się w nas obraz piękna, które mamy wyrazić w *rysunku zewnętrznym*. *Rysunek zewnętrzny*, to konkretyzacja naszego zamysłu w formie pozwalającej na jego realizację a także sama realizacja – w odniesieniu do kształtowania krajobrazu może być ona bardzo rozciągnięta w czasie. To sposób naszego komunikowania się z otoczeniem. W trakcie przenoszenia *rysunku wewnętrznego* na *rysunek zewnętrzny*, nadajemy mu formę, początkowo konkretyzującą nasze wyobrażenie, a następnie wiążącą to wyobrażenie z środowiskiem społecznym i materialnym. Te powiązanie mogą wspierać, charakterystyczne dla *rysunku zewnętrznego*, konwencje rysunkowe. Podam przykład. Nie możemy nauczać aksonometrii tylko jako techniki obrazowania, czyli w formie wyłącznie *rysunku zewnętrznego*. Nauczanie trzeba rozpoczynać od idei (placu, ławki), której trzeba nadać formę i przedstawić w formie rysunku aksonometrycznego. Ucząc samej konwencji przedstawiania rysunku w aksonometrii kształcimy kreślarza, który opracowuje cudze rysunki. Rozerwanie związku między *rysunkiem wewnętrznym* i *zewnętrznym* powoduje, że uczymy zaburzonej świadomości procesu twórczego, a w rezultacie kształcimy architekta krajobrazu nie umiejącego w pełni wykorzystywać swojego potencjału twórczego. Żeby rysunek występował w formie zamkniętej i komunikatywnej, przestrzegamy zasady prezentacji *rysunku zewnętrznego* w formie wystaw semestralnych i publikacji katalogów z tych wystaw⁵, to znaczy wymagamy, żeby był to rzeczywisty *rysunek zewnętrzny*, weryfikowany poprzez jego upowszechnienie. Ze względów dydaktycznych współzależność *rysunku wewnętrznego* i *zewnętrznego* jest sprawą podstawową. Zerwanie tej zależności powoduje, że *rysunek zewnętrzny* przyjmuje cudzą formę, zależną od dominujących w ośrodku akademickim tendencji, przybierającą często postać zapożyczeń, ukrytego lub jawnego plagiatu⁶.

Waga relacji pomiędzy *rysunkiem wewnętrznym* i *zewnętrznym* nie ogranicza się do aspektu dydaktycznego. Także badania wymagają analizy dzieł sztuki prowadzonych w trakcie ich powstawania, aby można było dostrzec relacje zachodzące pomiędzy *rysunkiem wewnętrznym* i *zewnętrznym*. W naszym pojęciu, badania dotyczące zjawisk zachodzących współcześnie, wymagają uczestniczenia w nich. Nie wystarczy oparcie się na źródłach martwych, które pozostawiły pozostały tych dokonania. Badanie śladów poprzez analizę pozostawionych dzieł należą do zakresu

⁵ Rylke J., (red.), 2010, Katedra Sztuki Krajobrazu. Semestralna wystawa prac studenckich Muzeum szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie 19-28 luty 2010 rok, Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu, Warszawa, s. 82; Wlazło K., (red.), 2010, Katedra Sztuki Krajobrazu. Semestralna wystawa prac studenckich 17-29 czerwiec 2010, Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu, Warszawa, s. 85; Wlazło K., (red.), 2011, Wystawa Katedry Sztuki Krajobrazu. Semestr zimowy 2010/2011, Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu, Warszawa, s. 226.

⁶ Współcześnie w Polsce dominujące produkty licencyjne tworzą środowiskową ikonosferę akceptacji dla importu rysunku zewnętrznego.

badania historycznych⁷. W programie badawczym odwołujemy się do fenomenologii, jako głównej, empirycznej metody badawczej, ponieważ w ujęciu fenomenologicznym rzeczywistość bezpośrednio, poprzez *fenomeny*, wpływa na kształtowanie się *rysunku wewnętrznego*. Fenomenologiczna metoda prowadzenia badań zakłada bezpośredni wgląd w proces powstawania dzieł, a nawet współuczestniczenie w ich powstawaniu. Badamy wtedy nie tylko *rysunek zewnętrzny* (warstwę materialną) ale także proces kształtowania idei, nadawania jej formy, wreszcie badamy spójność całego procesu. Stąd nieprzypadkowy w omawianym projekcie badawczym wybór okresu przełomu XX i XXI wieku. Jest to okres, w którym byliśmy obecni, który dotknął nas osobiście. Jako pole badań nad sztuką ten okres ma przełomowe znaczenie. Dopiero pod jego koniec zaczęła się w Polsce kształtować sztuka krajobrazu i w krajobrazie. Sztuka okresu komunistycznego w Polsce, uprzedmiotawiając człowieka i sprowadzając jego potrzeby do izolowanych funkcji, okazała się niezdolna do afirmacji *piękna w otoczeniu siedzib ludzkich oraz w naturalnej scenerii kraju*. W końcowym okresie panowania doktryny komunistycznej załamała się także partyjna polityka kulturalna, opracowana dla całego bloku państw komunistycznych. Spowodowało to odrzucenie lokalnego, opartego na panującej doktrynie, wzorca sztuki i odwołanie się wzorów zewnętrznych, przyjmowanych na zasadzie zapożyczeń, licencji lub wręcz plagiatów. Powszechna akceptacja dla powielania wzorów wypracowanych w innych środowiskach skłoniła nas, ze względu na wartości lokalnego pola sztuki, odniesionego do krajobrazu w którym żyjemy, do analizy wybranych zjawisk charakteryzujących przemianę w polskiej sztuce przełomu XX i XXI wieku. Ze względu na dokonujące się w omawianym okresie przewartościowania, nie badaliśmy zjawisk odwołujących się do panującej doktryny artystycznej. W tym okresie wyraźnie uwidoczniła się różnica pomiędzy przejętą z układu globalnego sztuką akademicką, opartą na *rysunku zewnętrznym*, a lokalnymi formami sztuki wypracowanymi jako wyraz *rysunku wewnętrznego*. Za lokalne formy sztuki, które jako autentyczny wyraz *rysunku wewnętrznego* wniosły osobny wkład do sztuki polskiej, tworząc unikalne tło dla rozwoju polskiej sztuki krajobrazu i w krajobrazie, po wstępnych badaniach przyjąłem:

- kulturę niezależną, która rozwinęła się w latach 80-tych jako reakcja na powstanie Solidarności i wprowadzenie stanu wojennego;
- sztukę religijną, rozwijającą się po wyborze Karola Wojtyły na papieża w 1978 roku;
- sztukę performance, reprezentującą współczesny nurt w związanych z ludźmi sztukach procesualnych, opartą na indywidualnej ekspresji i rozwijającą się w Polsce od lat 80-tych;
- sztukę ulicy, reprezentującą współczesny nurt w związanych z miejscem sztukach środowiskowych i w Polsce widoczną na przełomie 20 i 21 wieku.

Badania tych nurtów prowadziłem opierając się, zgodnie z zasadą fenomenologii, na ich osobistym oglądzie, współuczestniczeniu w nich i ich współorganizowaniu. Nurt kultury niezależnej zbadałem na przykładzie organizowanych w latach 1984 – 1992 wystawach w domu na warszawskim Ursynowie oraz w latach 2009 – 2010 w

⁷ Reprezentujemy zespół interdyscyplinarny, w którego skład nie wchodzi reprezentanci nauk historycznych.

niezależnych galeriach pod nazwą *Kultura niezależna 25 lat później*. W rezultacie wydałem tom materiałów źródłowych z tej działalności pod tytułem: *Kultura niezależna*⁸. To wydawnictwo objęło rysunki występujących w poszczególnych wystawach autorów. Rysunki składały się na towarzyszące wystawom katalogi. Prosta forma, wymagająca powielenia, w sytuacji zakazu powielania materiałów w ilości większej niż 5 egzemplarzy, skłaniała autorów do przenoszenia *rysunku wewnętrznego* w *zewnątrzny* w taki sposób, żeby forma jednoznacznie służyła przekazywanej treści. Eliminowało to zewnętrzne, konwencjonalne formy, które niosły, poprzez zapożyczoną formę zapożyczone treści. Ogromna większość powielanych wówczas rysunków opierała zarówno obrazem, jak tekstem, co jest charakterystyczne dla sztuki przynajmniej o dekadę późniejszej. Na tej podstawie można stwierdzić, że kultura niezależna antycypowała trendy zauważalne później w kulturze oficjalnej. Forma zapisu nie wskazywała na uprawiane przez uczestników dyscypliny artystyczne, a także na ich formalne wykształcenie artystyczne. Także to wskazywało na późniejszy trend zaniku XX-wiecznych podziałów zawodowych na rzecz przeżycia artystycznego i wynikającej z tego jednorodności sztuki. Dla sprawdzenia, czy kultura niezależna była formułą charakteryzującą lata 80-te ubiegłego wieku, czy tylko była w tym okresie wyraźniej widoczna, zorganizowałem cykl wystaw pod tytułem: *Kultura niezależna 25 lat później*⁹, w której uczestniczyli artyści najczęściej wystawiający w organizowanych przeze mnie wystawach domowych. Można było stwierdzić, że w ich pracach, zarówno historycznych, jak współczesnych mocno był reprezentowany *rysunek wewnętrzny*, a *rysunek zewnętrzny* miał kształt osobisty, korespondujący, ale niezależny od panujących trendów formalnych. Prawdopodobnie wiązało się to również z niezależną osobowością niezależnych artystów. Występujący artyści reprezentowali różne dziedziny sztuki, co świadczy o osobowościowych, a nie technicznych, uwarunkowaniach niezależności. Jako zjawisko te wystawy wyodrębniały się z ogółu wystaw charakteryzujących oficjalne życie artystyczne. Nie mam tu na myśli poszczególnych dzieł, ale samych wystaw. Organizowane przez kuratorów czy dyrektorów galerii, oficjalne wystawy przedstawiały prace (*rysunek zewnętrzny*) dobrane do założonego przez kuratorów programu o charakterze globalnym, a nie lokalnym, czy osobistym. Kultura niezależna powołana do istnienia z pobudek politycznych okazała się zjawiskiem istotnym przede wszystkim z powodów artystycznych. Staje się zjawiskiem charakterystycznym dla polskiej sztuki przełomu XX i XXI wieku.

Nurt sztuki religijnej zbadałem na przykładzie jej działania na Ursynowie. Uczestniczyłem w tym nurcie w latach 80-tych w parafialnym Klubie Inteligencji Katolickiej oraz

⁸ Rylke J. (red.), 2010, *Kultura niezależna*, Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu, Warszawa, s. 161

⁹ Były to następujące wystawy: *Kultura niezależna 25 lat później*. Ośrodek Kultury Chrześcijańskiej Galeria U Jezuitów. Poznań, maj 2009; *Kultura niezależna 26 lat później*. Podziemie Kamedulskie. Bielany, Warszawa maj-czerwiec 2010; *Kultura niezależna 25 lat później*. 2b+r, grudzień-styczeń 2010 Warszawa. W lutym 2012 roku jest przygotowywana wystawa *Kultura niezależna 28 lat później* w Galerii Okręgu Warszawskiego Związku Polskich Artystów Plastyków przy ulicy Mazowieckiej 11a. W wystawach uczestniczą następujący artyści: Andrzej Bieńkowski, Erazm Ciołek, Janusz Ducki, Marek Konieczny, Joanna Krzysztoń, Andrzej Maciej Łubowski, Waldemar Petryk, Grzegorz Rogala, Jan Rylke, Jan St. Wojciechowski.

współcześnie poprzez działania na Ursynowie w galeriach: „Wieża” w swojej parafii Wniebowstąpienia Pańskiego i w galerii „Na emporach” w sąsiedniej parafii św. Tomasza. W rezultacie wydałem tom materiałów źródłowych dotyczących sztuki religijnej w mojej parafii¹⁰. W latach 80-tych kościół był naturalnym miejscem spotkania, także artystów, bo w tej młodej dzielnicy wybudowano wiele pracowni. W państwie komunistycznym normą było oddzielenie artystów od społeczeństwa, a także podziału artystów na różne związki i sekcje w tych związkach. Po upadku socrealizmu promowano, opartą na radzieckim konstruktywizmie, abstrakcyjną grę formalną, bez odniesień do życia społecznego i życia duchowego. Zaistniałe po wyborze na papieża Karola Wojtyły poczucie wspólnoty w kościele zwróciło uwagę artystów na ich społeczną rolę. W tym okresie nawiązano kontakty artystów z księżmi i społecznością parafialną. Artyści zaczęli tworzyć oprawę świąt parafialnych a także przedstawiać w kościele swoją twórczość. Te więzy przetrwały do dzisiaj. W kościołach odbywają się koncerty, parafie posiadają własne galerie i wydawnictwa, w których są zamieszczane informacje o wydarzeniach artystycznych. Zmieniło to społeczne funkcjonowanie artystów. W poprzednim okresie artysta był postacią abstrakcyjną, przedstawicielem komunistycznego reżimu, funkcjonującym poprzez media, jako był człowiek rozpoznawany z opisywanych ekscesów alkoholowych. Tutaj był rozpoznawany jako sąsiad, osoba religijna, społecznie transparentna. Wystąpiło sprzężenie zwrotne. Artyści w swojej pracy zaczęli brać pod uwagę lokalną recepcję sztuki. Nie globalną, medialną, abstrakcyjną, ale lokalną, bezpośrednią i konkretną. Sztuka religijna zmieniła również formalne aspekty sztuki. Podejmowane tematy nie tylko kryły w sobie ładunek eschatologiczny, ale również wymagały odniesienia się do tradycji przedstawień religijnych; wiązały artystę nie tylko z wspólnotą poprzez życie, ale wymagały osadzenia dzieła w historycznym ciągu analogicznych przedstawień. Dzieło formalnie zostawało osadzone w konkretnej przestrzeni i konkretnym czasie. Artysta tworząc dzieło religijne musiał swój zapis *rysunku wewnętrznego* odnieść z jednej strony do ciągu wypracowanych w historii formalnych aspektów *rysunków zewnętrznych* właściwych dla przedstawień religijnych; z drugiej strony musiał się odnieść do formalnych aspektów sztuki współczesnej a do tego musiał zachować indywidualną, osobistą formę wypowiedzi. W wyniku tego *rysunek zewnętrzny* przedstawień religijnych nie był przypadkowy, a wybitne wyniki osiągnęli w sztuce religijnej artyści dojrzały, którzy czują na plecach oddech przejścia w inny wymiar, przeżyli wiele okresów przewartościowań formalnych i wypracowali indywidualną manierę.

Oprócz sztuki niezależnej i sztuki religijnej, w analizowanym tle wyróżniłem nurty charakterystyczne dla sztuki końca XX wieku, które są oparte na dużym zaangażowaniu ich uczestników. Były to rodzące się nurty globalne, wypracowane w latach 80., które utrzymywały się w tym czasie poza nurtem polityki kulturalnej i nie pozostawały w silnej zależności od tradycji komunistycznej. Z nurtu sztuki środowiskowej wybrałem sztukę ulicy, na Ursynowie bogato reprezentowaną na murze wyścigów konnych przy ulicy Puławskiej i kościoła Dominikanów przy ulicy Nowoursynowskiej. Rozwinęła się ona w Polsce w końcu lat 90., pod wpływem sztuki amerykańskiej, kiedy młodzież

¹⁰ Rylke J. (red.), 2011, Kościół Wniebowstąpienia Pańskiego. Artyści w 30 rocznicę działalności ośrodka duszpasterskiego i jego akcji: sztuka religijna dla domu, Wyd. Parafia Wniebowstąpienia Pańskiego, Warszawa, s. 52

wychowana w wolnej Polsce trafiła na rynek pracy, obciążony wysokim bezrobociem. Dokumentację tego nurtu prowadzę od wielu lat¹¹. Tak, jak sztuka religijna stanowiła obszar aktywności dojrzałych autorów, sztuka ulicy, to obszar działania artystów początkujących. Młodzież chętnie uczestniczy w formacji pokoleniowej, która oferuje cały zespół zachowań. Przy braku doświadczeń, ale w sytuacji burzy emocjonalnej wywołanej zarówno przez hormony jak sytuację samodzielnego wyboru drogi życiowej, konwencja *rysunku zewnętrznego* określona przez ramy stylowe graffiti pozwala na pełne wyrażenie emocji zarówno w rysunku, kolorze, jak w lapidarnym tekście. Także działanie w przestrzeni publicznej pozwala ominąć granice stawiane młodej sztuce przez establisment artystyczny. Marcin Rutkiewicz opisując graffiti z początków lat 90tych i podkreślając to przy okazji promocji książki *graffiti w Polsce*¹² 10 listopada 2011 roku w barze *Czysta ojczyśta*, odróżnia *graffiti polskie* od *graffiti amerykańskiego*, które w Polsce było zjawiskiem związanym z subkulturą młodzieżową. Moim zdaniem właśnie *graffiti amerykańskie* stworzyło nową jakość w polskiej sztuce tego okresu. Tak zwane *graffiti polskie* mieściło się w ramach sztuki awangardowej lat 70tych i 80tych i nie było związane z nagłym rozwojem tej sztuki w latach 90tych. Sztuka amerykańska, jako jedyna posiada umiejętność wprowadzania do obiegu artystycznego zjawisk wykraczających poza europejskie standardy artystyczne. Tak było z muzyką jazzową w połowie XX wieku i tak było z graffiti pod koniec tego wieku. Podobna była skala oddziaływania – odmienna technika i estetyka przemawiały do młodych artystów, dla których zamknięty był dostęp zarówno do oficjalnej kultury, jak i do kultury niezależnej. W tym tomie poświęcam sztuce ulicy jeden z rozdziałów: sztuka na ulicy.

Spośród sztuk procesualnych wyróżniłem sztukę performance. Charakteryzuje ją niemal bezpośrednio przejście od *rysunku wewnętrznego* do *zewnętrznego*. To, a także osobisty przekaz, czyni ją odporną na wpływy zewnętrzne. Mimo ruchu performance o charakterze globalnym, ta sztuka, wiążąc się z osobistym przekazem, jest głęboko zanurzona w lokalnym środowisku. Badania, a właściwie przegląd najbardziej rozpoznanej ze sztuk procesualnych – sztuki performance prowadziłem od 2004 roku, kiedy wraz z dwoma kolegami założyłem Klub Performance, organizując wystąpienia kilkudziesięciu polskich performerów. Materiały źródłowe tej działalności zostały opublikowane w 2011 roku¹³. Ponieważ jeden z kolegów, śp. Jan Piekarczyk w tym roku zmarł planujemy w przyszłym roku zorganizować spotkanie performatywne na cmentarzu, gdzie spoczywa. Pozwoli to połączyć nurt sztuki performance z innymi, wyróżnionymi przeze mnie dziedzinami sztuki.

Przegląd wybranych nurtów sztuki, które przyjęliśmy za tło dla sztuki krajobrazu i w krajobrazie przedstawia wyrazisty obraz. Sztuka niezależna i sztuka religijna, przy for-

¹¹Rylke J., 2006, Street art, landscape art and the garden art in a contemporary city. (w: Axel Schwerk, Jan Rylke, Jan Szyszko ed.). Landscape architecture and regional planning as the basic determinant in the protection of native species. Nature 2000, architecture of landscape and planning of space as basic factor for protection of native animal species. Warsaw Agricultural University Press, Warsaw s. 19-29

¹²Sikorski T., Rutkiewicz M., 2011, Graffiti w Polsce 1940-2010, carta blanca, Warszawa, s. 152-153

¹³Piekarczyk J., Kwiek P., Rylke J., 2011, Klub Performance Warszawa Listopad 2004 – Maj 2008 -, Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu, Warszawa, s. 275

malnym i tematycznym zróżnicowaniu charakteryzują się intensywnym przekazem i osobiście przeżytyą treścią. Jeżeli można mówić o ikonosferze tej sztuki, jest ona wyrazem silnie przeżytego *rysunku wewnętrznego* do którego jest poszukiwany, poprzez indywidualnie opracowaną formę, adekwatny *rysunek zewnętrzny*, lub jest w tym celu wykorzystywana tradycyjna lub konwencjonalna forma. Sztuka niezależna to domena działalności ludzi w średnim wieku, społecznie aktywnych, sztuka religijna jest także domeną osób starszych, poszukujących odpowiedzi na pytania podstawowe - duchowe. Sztuka ulicy, to przede wszystkim forma ekspresji *rysunku wewnętrznego* ludzi młodych. Konwencjonalna forma wypowiedzi, a często i przedstawianych treści pozwala na wyrażenie w *rysunku zewnętrznym*, poprzez kolor, gest i formę, ekspresji i buntu przeciwko braku możliwości samorealizacji. Sztuka performance staje się w świecie sztuką dość konwencjonalną, uniwersytecką, w której znaczną rolę odgrywają elementy formalne – *rysunek zewnętrzny*. W Polsce, przez brak wypracowanych kanałów upowszechnienia tej sztuki, ma ona charakter występów jednorazowych, z mocnym zaangażowaniem *rysunku wewnętrznego*.

Każda z sztuk tworzących tło dla naszych rozważań odwoływała się do innego kręgu odbiorców. Najliczniejsi są odbiorcy sztuki ulicy. Oprócz przypadkowych odbiorców istnieje ogromna rzesza młodzieży zaangażowana bezpośrednio w tę formę sztuki¹⁴. Dla mieszkańców ta sztuka tworzy, obok reklam, rzeczywistą ikonografię krajobrazu. Kultura niezależna w latach 80-tych angażowała społeczność lokalną, teraz jej krąg odbiorców jest zbliżony do odbioru innych form sztuki. Sztuka religijna angażuje obok innych odbiorców społeczność parafialną tworzącą lokalne środowisko. Sztuka performance jest ze wszystkich form sztuki najbardziej elitarna, obejmuje wąski krąg artystów i aktywnych uczestników życia artystycznego. Wszystkie analizowane dziedziny, tworzące tło dla sztuki krajobrazu i w krajobrazie, są dobrze związane z określonym środowiskiem społecznym, a większość także z określonym środowiskiem przestrzennym. Sztuka ulicy stanowiła dla młodzieży doświadczenie pokoleniowe. Sztuka niezależna budowała wewnętrzną więź społeczną opartą na wspólnie odczuwanych wartościach, podobnie sztuka religijna, która też kształtowała wspólne doświadczenie duchowe. Sztuka performance, jako doświadczenie obecności, budowała więź społeczną artystów. Wszystkie rozpatrywane nurty służyły identyfikacji społecznej i wspólnie wyznawanym wartościom.

Oprócz wybranych przeze mnie czterech nurtów, dobrze reprezentujących charakter polskiej sztuki i tworzących właściwe tło dla rozważań nad sztuką krajobrazu i w krajobrazie, w polskiej sztuce istnieje nurt główny, dominujący w nauczaniu akademickim, w kuratorskim systemie upowszechniania sztuki, a przede wszystkim w masowych mediach, które zdominowały komunikację społeczną. Ten zewnętrzny w stosunku do sztuki kreowanej przez artystów system kreowania sztuki przez kuratorów i polityczne otoczenie sztuki, opiera się na eksponowaniu *rysunku zewnętrznego* jako

¹⁴ Trudno współcześnie znaleźć równie angażującą dziedzinę sztuki. Według badań przeprowadzonych na początku 21 wieku 65% młodzieży z miast powiatowych uważało graffiti za element pozytywny w krajobrazie a 30% próbowało choć raz w życiu uprawiać ten rodzaj sztuki. Lazar B., 2003, Graffiti – wpływ młodzieży na kształtowanie przestrzeni miejskiej. Wyniki badań przeprowadzonych w Jasle i Płońsku. SGGW, WOIAK. Warszawa, praca magisterska

wyznaczniku obowiązującego wzorca sztuki. Czynniki wpływające na ukształtowanie się tego modelu (modeli) *rysunku zewnętrznego*, składającego się na dominujące kierunki i style są różnorodne i mają często charakter globalny.

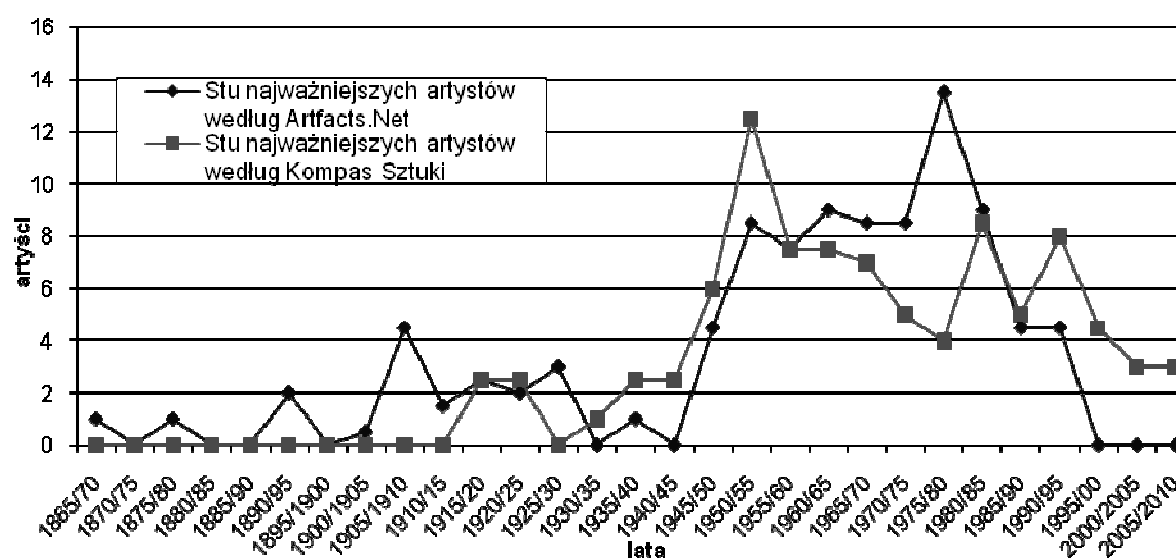
Badania tego obszaru wymagają analiz dotyczących, prowadzonej przez ośrodki polityczne i opiniotwórcze polityki kulturalnej, co wykracza poza realizowany projekt badawczy. Możemy tylko, dla pokazania ogólnych tendencji, odwołać się do systemów wartości pokazywanych poprzez tzw. rankingi współczesnych artystów. Odnoszą się one do oficjalnego nurtu sztuki. Analizując ranking światowy 100 czołowych artystów przedstawiany przez *Artfacts.Net*¹⁵ można zaobserwować, że istnieją kreujące artystów ośrodki 1, 2, 3 i 4 rzędu. Ośrodek pierwszorzędny jest jeden i mieści się w Stanach Zjednoczonych (wykreował 33 artystów), pozostałe znajdują się w Europie. Ośrodek drugiego rzędu, to Niemcy (wykreowały 17 artystów), trzeciego rzędu to Wielka Brytania i Francja (po 7 i 9 artystów), czwartego rzędu, to Hiszpania i Austria (po 4 artystów). W pozostałych ośrodkach wykreowano mniejszą liczbę artystów: w Japonii 3, w Belgii, Holandii, Kanadzie, Rosji i Szwajcarii po 2, po 1 artyście w pozostałych ośrodkach. Polska w tym rankingu nie ma swojego przedstawiciela. Można zauważyć, że Ameryka jako ośrodek powstała dopiero w drugiej połowie XX wieku, niemal wszyscy wyróżnieni artyści amerykańscy debiutowali w tym okresie. Jeżeli spojrzymy na to, w jakim czasie przypadł debiut wyróżnionych artystów (przyjąłem jako przeciętny wiek debiutu 25 lat) to zobaczymy, że preferowane są dwa okresy: okres awangardy międzywojennej (dwudziestolecie pomiędzy 1910 i 1930 rokiem) i jako najważniejszy, kreujący największą liczbę artystów (60) okres trzydziestolecia pomiędzy 55 a 85 rokiem. Jeżeli porównamy ten ranking z rankingiem krajowym stu najwybitniejszych artystów, przedstawionym na podstawie wskazań ponad 80 polskich galerii przez *Kompas Sztuki*¹⁶, widzimy zarówno podobieństwa, jak różnice. Korzenie współczesności są znacznie ograniczone – skrócone w stosunku do awangardy światowej o pół wieku. Najwcześniejszy współczesny artysta notowany w rankingu światowym – Claude Monet – urodził się w 1840 roku – w 1872 roku powstało sztandarowe dzieło Impresjonizmu *Impression, soleil levant*. W polskim rankingu najwcześniejszy z notowanych artystów, Władysław Strzemiński urodził się w 1893 roku i debiutował w Rosji w 1919 roku (w polskim rankingu występują artyści tylko z pierwszej połowy dwudziestolecia międzywojennego). Znacznie bardziej została rozbudowana druga połowa XX wieku, sięgając do ostatnich lat. Inaczej też rozłożono w niej preferencje. Wyróżniono artystów debiutujących w okresie socrealizmu (pomiędzy 1950 i 1955 rokiem), natomiast pominięto artystów debiutujących pomiędzy 1970 i 75 rokiem, w okresie, z którego wyróżniono na świecie najwięcej artystów. Podczas gdy na świecie ceniony jest cały okres zawarty pomiędzy 1950 a 2000 rokiem; w Polsce dzieli się on na dwa okresy: socrealizmu i III Rzeczypospolitej. Niewątpliwie wzrost znaczenia sztuki po II Wojnie Światowej wiąże się przede wszystkim z rozwojem *Zimnej Wojny*, która z konfrontacji zbrojnej przekształciła się w konflikt ideologiczny istniejący zarów-

¹⁵ArtFactsNet International guide for modern, contemporary and emerging art twitters about: exhibitions, news and ranking updates. http://www.artfacts.net/marketing_new/?Services_Artist_Ranking (dostęp 2011/12/04)

¹⁶ Kompas Sztuki – Sztuka polska XX i XXI wieku. Ranking 2010 <http://kompassztuki.pl/> (dostęp 2011/12/04)

no w Polsce, jak i na świecie. Na świecie główny ciężar walki opierał się na Stanach Zjednoczonych, która prowadząc aktywną politykę kulturalną wypromowała w tym okresie wielu artystów – na 19 artystów wypromowanych w latach 1950 - 1960 dzieśięciu, to Amerykanie¹⁷. Podobnie było w Polsce. W pięcioleciu dominacji socrealizmu, pomiędzy 1950 a 1955 rokiem wypromowano 16 artystów, liczbę w innych okresach niespotykaną. Na świecie promocja artystów trwała aż do zakończenia *Zimnej Wojny* w 1990 roku, osiągając najwyższy poziom w jej końcowej fazie, pomiędzy 1975 a 1985 rokiem. W Polsce załamanie polityki kulturalnej i związane z tym kreowanie artystów nastąpiło w latach siedemdziesiątych i trwało do zakończenia *Zimnej Wojny*, osiągając najniższy poziom w jej końcowej fazie.

Wykres 1. Ranking artystów współczesnych



Wydaje się, że kraje zachodnie zareagowały na wojnę ideologiczną prowadzoną przez blok państw komunistycznych. Odpowiedzią na socrealizm był francuski nowy realizm i atlantycki pop Art¹⁸, odpowiedzią na odgrzanie rosyjskiego konstrukttywizmu był minimal Art, odpowiedzią na komunistyczny dogmatyzm była sztuka ekologiczna, libertyńska i zaangażowana. Wiąże się to z zaobserwowanym przez Abrahama Molesa¹⁹ oddziaływaniem sztuki uzależnionym od czasu jego powstania i stopnia złożoności. Socrealizm i sztuka faszystowska oparła się na już przyswojonym w społeczeństwie realizmie. Amerykanie odwołali się do sztuki o niskim stopniu złożoności, operującej w reklamie. Trochę inaczej wyglądało to w drugim co do siły ośrodku –

¹⁷ Był to bardzo rozbudowany program, nie tylko promocji sztuki, ale także jej wykreowania w postaci konkurencyjnej wobec ośrodków tradycyjnych. W tym celu powołano np. w 1950 roku oficynę Gemini, w której artyści z pomocą rzemieślników mogli wykonywać prace profesjonalnością przewyższające obiekty sztuki wykonywane w wycieńczonej wojną Europie. Za Fine R. E., 1985, Gemini G. E. L. Art and Collaboration, Abbeville Press, Inc., New York

¹⁸ Andy Warhol otwiera listę najpopularniejszych światowych artystów. Najbardziej znane jego dzieło to multiplikowany fotos Marilyn Monroe z filmu „Niagara” Gene Kormana z 1953 roku.

¹⁹ Moles A., 1980, Estetyka eksperymentalna w nowym społeczeństwie konsumpcyjnym, w: Antologia współczesnej estetyki francuskiej, PWN, Warszawa

Niemczech. Tutaj front *Zimnej Wojny* przebiegał przez środek państwa: RFN - DDR. Odwołano się do ekspresjonizmu Republiki Weimarskiej, przerwanej przez faszyzm. Neue Wilde, nawiązując do lewicowej tradycji niemieckiej, podrywał ideologiczne podstawy komunistycznego państwa niemieckiego. System komunistyczny wyraźnie przegrał *Zimną Wojnę* także na froncie kultury. Rezygnacja państwa polskiego z aktywnej polityki kulturalnej od lat siedemdziesiątych spowodowała rozwój sztuki poza oficjalnym obiegiem, takiej jak wymienione przeze mnie: sztuka religijna, sztuka niezależna, sztuka performance i sztuka ulicy. Osiągnęły one poziom wyższy niż analogiczne ruchy w innych krajach, sytuując Polskę w tym okresie jako istotny i samodzielny punkt na mapie światowej sztuki. Kreowanie artystów po tym okresie, widoczne tylko w Polsce, nie ma swojego odpowiednika w rankingach światowych i posiada prawdopodobnie lokalne uwarunkowania, wynikające z mocnego usytuowania sztuki istniejącej poza oficjalnym obiegiem i z wewnętrznego konfliktu na rynku sztuki. Widoczne tendencje do lansowania kierunków wypracowanych za *żelazną kurtyną* w celu prowadzenia wojny ideologicznej, podobnie jak moda na socrealizm są dość żenujące. Sprawiają wrażenie, że sztuka oficjalna zaakceptowała wtórność polskiej sztuki, podobnie jak zostało to zaakceptowane w odniesieniu do nauki i techniki.

Wybrane przez nas tło, na którym w Polsce następuje rozwój sztuki krajobrazu i w krajobrazie jest zróżnicowane. Z jednej strony następuje powolna ewolucja sztuki wyrażającej doświadczenia *rysunku wewnętrznego*, kierowana do różnych grup społecznych i wiekowych o charakterze lokalnym. Z drugiej strony, przez kanały oficjalne i medialne jest kreowane globalne tło sztuki, wyrażane przez dominację *rysunku zewnętrznego*. Pomiędzy nimi następują relacje, przepływy, ale jest to proces powolny. Wyróżnione przeze mnie kierunki ulegają obecnie stabilizacji. Sztuka niezależna i sztuka religijna przestają być zjawiskiem wyróżniającym się – stają się bardziej wyborem osobistym. Sztuka ulicy i sztuka performance przybierają formy profesjonalne i komercjalizują się. Wyodrębnienie się istotnych nurtów sztuki współczesnej ze sztuki oficjalnej jest zjawiskiem charakterystycznym zarówno dla końca epoki, jak i dla końca dominującego stylu²⁰. Tworzy się przestrzeń dla nowych zjawisk w obecnym tle sztuki. Sprzyja to niewątpliwie rozwojowi odradzającej się po latach zaniedbania i wkraczającej w bieżące pole sztuki, sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie.

Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie podlega przede wszystkim uwarunkowaniom lokalnym, ze względu na tożsamość krajobrazu i zamieszkującej go społeczności. Stąd nacisk sztuki akademickiej o rysie globalnym na ten rodzaj sztuki jest niewielki. Z drugiej strony architektura krajobrazu, jako sztuka stosowana, tworząca piękno w otoczeniu człowieka, często opiera się na ogólnie przyjętych lub konwencjonalnych wzorcach. Angażowane są też w przekształcenia krajobrazu ogromne środki mate-

²⁰ Zaczyna w sztuce dominować system korporacyjny, co jest charakterystyczne dla schyłkowych okresów historycznych. Pod koniec cesarstwa rzymskiego obowiązywało dziedziczenie zawodów. Pod koniec średniowiecza zubożały Wit Stwosz nie malował swoich rzeźb, bo była to czynność zastrzeżona dla cechu malarzy. Teraz w Polsce rzeźbiarze nie mogą wykonywać pomników, gdyż jest to zastrzeżone dla członków izb architektonicznych. Także w obrębie stylu sytuacja jest podobna do wcześniejszych walk klasyków z romantykami, czy zerwania z akademizmem w końcu 19 wieku.

rialne pochodzące ze źródeł zewnętrznych. Wzory globalne odgrywają w tym procesie dużą rolę.

Żeby rozpoznać obecny stan sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie, przeprowadziliśmy w 2010 roku w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku warsztaty: *Krajobraz XXI wieku*, a w 2011 roku w Arboretum Bolestraszyce: *Festiwal ogrodów pokazowych*. W warsztatach uczestniczyli zaproszeni artyści, festiwal miał charakter otwarty – informacja była rozpowszechniona przez stowarzyszenia ogrodników, architektów krajobrazu, architektów i plastyków oraz poprzez wydziały uczelni kształcących w tych zawodach.

Realizacje artystów uczestniczących w warsztatach nie odwoływały się do form sztuki krajobrazu wypracowanych w drugiej połowie XX wieku, takich jak np. sztuka ziemi, czy sztuki ekologiczne. Większość prac grupowała się w trzech działach: pierwszy i najważniejszy tworzyły wykonane na miejscu, często zespołowo, instalacje; drugi reprezentowały wykonane wcześniej prezentacje multimedialne; trzecią, klasyczną formą sztuki krajobrazu był rysunek pejzażowy. Instalacje były zróżnicowane w formie – w nich *rysunek zewnętrzny* był dostosowany do emocjonalnie przeżytego *rysunku wewnętrznego*. W rysunku pejzażowym, który posiada dużą tradycję, oba rysunki, *wewnętrzny* i *zewnętrzny* tworzyły jednorodną całość. W niektórych prezentacjach multimedialnych można było zaobserwować dydaktyzm, charakterystyczny dla środowisk akademickich. Wyniki warsztatu zostały w tym tomie szczegółowo opisane. Warsztaty dobrze oddawały zaangażowanie i preferencje formalne środowisk zajmujących się zawodowo krajobrazem. Wykazały, że nowe zdobycze formalne sztuki nie zostały w pełni wykorzystane w przedstawionych przykładach sztuki krajobrazu i w krajobrazie. Raczej nastąpił powrót do tradycyjnego ich rozumienia. Realizacje, mimo, że wykonywane głównie przez architektów krajobrazu, były osadzone w tradycji innych dyscyplin, przede wszystkim architektury, rzeźby, rysunku. Trudno było dostrzec przepływ idei z tła sztuki do działań w krajobrazie. Wydaje się, że pojęcie *sztuka krajobrazu* nie zaistniała jeszcze w Polsce, jako wyodrębniona dyscyplina artystyczna, korzystająca z dorobku innych współczesnych form sztuki²¹. Można zaobserwować, że w innych krajach sztuka krajobrazu obficie czerpie z dorobku sztuki ziemi, popularnej w okresie drugiej awangardy lat 60. ubiegłego wieku. Ten ruch w Polsce zaledwie się zaznaczył jako jeden z ruchów awangardowych bez kontynuacji w większej skali. Środowisko awangardowe nie jest w Polsce liczne i nie mogło swoich koncepcji realizować w krajobrazie na większą skalę²². Środowiska profesjonalne, zarówno w Polsce, jak na świecie nie odnosiły się do sztuki krajobrazu z zainteresowaniem. Można to zauważyć na takich przeglądach, jak biennale architektury w Wenecji. Sztuka ziemi, podobnie jak różne rodzaje sztuki ekologicznej, i wywodząca się z tych ruchów sztuka krajobrazu, są przez środowiska zawodowe uważane za dziwactwa – eksperymenty,

²¹ Czytelniejszy wydaje się ten przepływ przez sztuki stosowane bliżej związane z tłem sztuki, takie jak wzornictwo. Przykładem może służyć porządkowanie przestrzeni miasta przez *Towarzystwo projektowe*, kierowane przez Jerzego Porębskiego i Grzegorza Nowińskiego opisane w *Niecodzienniku Towarzystwa Projektowego Gonic Projektowy*, wydane 16 czerwca 2011 z okazji wystawy w Salonie Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

²² Wyjątkiem jest *Ucho* realizowane w Niemczech na początku XXI wieku przez Jarosława Kozakiewicza

niewiele znaczące w profesjonalnym podejściu do krajobrazu. Inaczej jest z burzliwie rozwijającą się od lat 80. sztuką instalacji. Uproszczone zasady formalne oraz łatwość wykorzystania instalacji w rozwiązaniach przestrzennych spowodowały ich implantację do architektury i do krajobrazu. Odegrały podobną rolę jak collage w popularyzacji zdobyczy 1. awangardy na początku XX wieku, Rozpowszechniane przez festiwale sztuki, takie jak Documenta w Kassel i Biennale w Wenecji. Burzliwie rozwijały się w Polsce pod koniec XX wieku, co można było zauważyć na omawianych warsztatach. Jednak w niewielkim stopniu są konsumowane jako elementy sztuki krajobrazu. Znajdują zastosowanie w architekturze wnętrz oraz przy aranżacji ogrodów tymczasowych i dekoracji okolicznościowych. Przeprowadzone warsztaty i towarzysząca im dyskusja pokazały pewną tendencję w kierunku odświeżenia repertuaru form, ale zarysowujące się tendencje nie kreowały wyraźnie zarysowanych zmian.

Trochę zawiedziony wynikami warsztatów postanowiłem sprawdzić, czy bardziej bezpośrednia będzie droga prowadząca poprzez sztukę ogrodową. Tradycyjnie tędy, poprzez realizacje skromniejsze, w skali człowieka, prowadziły do skali społecznej, krajobrazowej, nowe rozwiązania formalne. Na świecie przeglądowi nowości w sztuce ogrodowej służą festiwale ogrodowe. Festiwal ogrodowy, formuła rozpowszechniona na świecie w końcu ubiegłego wieku, w Polsce jeszcze na dobre nie zaistniała, chociaż zwiastowały jej powstanie ogrody pokazowe towarzyszące wystawom ogrodniczym, różnego typu ogrody tymczasowe i instalacje na otwartym powietrzu. Na świecie festiwale ogrodowe pokazują współczesne trendy w projektowaniu ogrodu, tworzą wzorce i upowszechniają je w formie *rysunku zewnętrznego* dominującego na takich przeglądach. Postanowiliśmy taki festiwal w ramach projektu badawczego zrealizować. Organizacja festiwalu ogrodowego, inicjatywy w Polsce pionierskiej, jest niezwykle kosztowna i logistycznie skomplikowana. Dlatego oparliśmy się na współpracy z Arboretum Bolestraszyce, znanego z organizacji wystaw, plenerów, warsztatów i działań artystycznych o randze międzynarodowej. Arboretum posiada potrzebne zaplecze organizacyjne i materialne, a przede wszystkim kadrę zaangażowaną w pionierskie działania o charakterze artystycznym. W Bolestraszycach, na pierwszym festiwalu w 2011 roku, nie było zauważalnego wzorca ogrodów pokazowych, który panuje na przeglądach o dłuższej tradycji. Można było dostrzec pełne zróżnicowanie postaw formalnych, mimo indywidualnych odwołań do istniejących stylów zapisanych w *rysunku zewnętrznym*. Wskazywało to na dominujący *rysunek wewnętrzny* – nośną ideę, która próbuje uzyskać formę zgodną zarówno z tradycją sztuki ogrodowej, jak i z współczesnymi trendami w sztuce. Każdy z 10 ogrodów festiwalowych prezentował inną formułę, chociaż każda z nich posiadała zaplecze formalne i intelektualne zakorzenione w polskiej tradycji, która odwołuje się do sztuki krajobrazu i w krajobrazie a czasem do sztuki ogrodowej²³. Ogród odwołujący się do Polskiego krajobrazu kulturowego, to: *Od powietrza, głodu, ognia i wojny*²⁴...

²³ Sprawozdanie z festiwalu jest dostępne w internetowych portalach: Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu na stronie <http://www.sztukakrajobrazu.pl/bole.htm> i architektura krajobrazu.info na stronie <http://www.architekturakrajobrazu.info/galeria/viewcategory/87> (Rylke J.), 2011, Festiwal Ogrodowy Bolestraszyce 2011) oraz na łamach prasy Długozima A., 2011, Ogród, cmentarz – dwa bratanki (w:) Kultura pogrzebu, nr 7(81), Otwock, s. 10-19

²⁴ Autorzy: Beata J. Gawryszewska, Jan Rylke, Janusz A. Skalski.

stałych ogrodach: *Ogrodosfera*²⁵ nawiązuje do współczesnych rozwiązań w sztuce ogrodowej; *Ogród zatrzymanych chwil*²⁶ jest instalacją częściowo interaktywną; *Wierzy i woda*²⁷ to ogród wykorzystujący współczesne materiały i technologie o charakterze ekologicznym; *Impresje z ogrodem wiejskim w tle*²⁸ odwołują się do postmodernistycznej gry polskim krajobrazem rolniczym; *Instalacja ogród światła*²⁹ to instalacja procesualna pokazująca ogród o dwóch obliczach – dziennym i nocnym; *Ogród znaczeń i ogród morze*³⁰ łączy w jedno krajobraz, ogród użytkowy i ogród ozdobny; *Ogród ludzi i zwierząt*³¹ służy nie tylko ludziom, ale również zwierzętom, sięgając poza tradycyjne pola sztuki; *Ogród minimalistyczny*³² odwołuje się nie tylko do modnego kierunku we współczesnej sztuce, ale także do rudymenarnych form budujących wnętrze ogrodowe; *Ogród emocji*³³ nawiązuje do idei recyklingu – nie tylko w postaci użytych materiałów, ale także emocji.

Przegląd wymienionych ogrodów był niezwykle ciekawy, bo pokazywał, w jaki sposób nowe idee społeczne i artystyczne przenikają w świat sztuki ogrodowej. Jak problemy współczesnego świata generują *rysunek wewnętrzny* tworzonych ogrodów. Można zaobserwować, jak jest budowana, z żywych i martwych materiałów form tych ogrodów. Jak powstaje zapis współczesnego *rysunku zewnętrznego* ogrodów. Należy przypuszczać, że poprzez realizacje ogrodowe nowe idee przenikają do krajobrazu, kształtując go. Można to dostrzec na polskim przykładzie, kiedy nastąpiła kumulacja nowych rozwiązań ideowych i formalnych. Bogactwo idei i rozwiązań formalnych pozwala sądzić, że poprzez sztukę ogrodową będą przenikać one sztuki krajobrazu. Takie akcje, jak festiwale ogrodowe pełnią ważną rolę w promocji nowego tworzenia, poprzez naturę i kulturę, piękna w otoczeniu siedzib ludzkich oraz szerzej – w naturalnej scenerii kraju.

Zrealizowane ogrody posiadają z założenia formę mniej lub bardziej efemeryczną. Kilka z nich było na tyle trwałych, że można je odnowić i pokazać w przyszłym roku, stanowiąc podstawę do rozwoju festiwalu w następnych latach. Dlatego Arboretum Bolestraszyce wystąpiło do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego z propozycją rozszerzenia festiwalu także na rok 2012. Pozwoliło by to na trwałe przepływ nowych rozwiązań formalnych z innych dziedzin sztuki do sztuki ogrodowej a w konsekwencji do sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie.

²⁵ Pracownia Architektury Krajobrazu Zielony Zakątek. Autorzy: Joanna Patrycja Korczak-Wodnicka z zespołem w składzie: Agnieszka Chadaj; Agnieszka Galińska; Joanna Karaś. www.projektogrodu.pl.

²⁶ Autorzy: Maja Skibińska, Aleksandra Wiktorko

²⁷ Arboretum Bolestraszyce. Autor: Stanisław Dziubak

²⁸ IPROJEKT. Autorka: Irena Pełczyńska

²⁹ Autorzy: Anna Długozima, Jeremi T. Królikowski, Dorota Krug, Beata Rothimel, Anna Różańska, Michał Skroboł, Tomasz Turczynowicz, Karolina Wlazło

³⁰ Autorzy: Magdalena Dębowska, Karolina Grygoriew, Izabela Myszk-Stąpór, Jan Rylke, Anna Wilczyńska

³¹ Autorzy: Izabela Dymitryszyn, Agata Jojczyk, Marta Dymitryszyn, Michał Gałek

³² Autorzy: Marcin Furtak, Wojciech Kosiński, Przemysław Kowalski, Miłosz Zieliński

³³ Autorzy: Magdalena Fryz, Kinga Findysz, Sylwia Curyło, Ewelina Babiarz, Katarzyna Płachta, Agata Mucha, Maria Mucha, Anna Rusztowicz, Agnieszka Mech, Justyna Warchoł, Patrycja Paździor.

Tradycyjne formy, dominujące w architekturze krajobrazu, przybierają kostium *rysunku zewnętrznego*, który przeważnie odwołuje się do funkcjonalizmu inżynierii środowiska, tak charakterystycznego dla zagospodarowania przestrzeni publicznych. Występujące nowe formy sztuki krajobrazu i w krajobrazie operują formułą rozbudowanego *rysunku wewnętrznego*, przyjmując *rysunek zewnętrzny* albo w tradycyjnej formie, albo w sposób wypracowany indywidualnie. Dzięki temu wiążą się z nurtem dziedzin sztuki, które scharakteryzowałem jako tło dla sztuki krajobrazu i w krajobrazie. Jest to sztuka o charakterze przede wszystkim lokalnym i wnosząca do sztuki globalnej lokalne wartości. Sztuka, w której dominuje *rysunek wewnętrzny* nad *zewnętrznym*, jest formalnie niejednolita. Stąd trudna do upowszechnienia jako rysunek zewnętrzny. Dlatego warto moim zdaniem analizować ją teraz, bo na dalszych etapach będzie nieuchronnie przyjmować maskę rysunku zewnętrznego tylko w ogólnych zarysach odpowiadając wartościom lokalnym, co dla sztuki ściśle związane z lokalnym krajobrazem i społecznością jest problemem³⁴.

Reasumując, w dydaktyce należy kłaść nacisk na kształcenie całości procesu twórczego – od ukształtowania idei, poprzez nadanie mu formy, zapis tej formy i jej realizację w krajobrazie. Dopiero taki kompletny rysunek pozwala na stworzenie dzieła rozumianego jako dzieło sztuki³⁵. Badania nad współczesną sztuką, która odwołuje się do wartości religijnych, społecznych, środowiskowych i ma charakter często procesualny należy prowadzić uczestnicząc w niej, ponieważ w sytuacji formowania się nowych idei, nadawania im formy i jej rozpowszechniania ogląd zewnętrzny ogranicza się do analiz *rysunku zewnętrznego*, który jest często zapożyczony z innych środowisk i warunków³⁶. Taki *rysunek zewnętrzny* ulega zmianom w rytm mody i w niewielkim stopniu odpowiada lokalnym warunkom społecznym i środowiskowym. Ograniczone do niego analizy mogą generować błędne wyniki. Stwierdzono, że obok wzorów globalnych także lokalne uwarunkowania składają się na tło przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku. W wyniku przeprowadzonych badań i realizacji stwierdzono, że nie ma bezpośredniego przełożenia nowych osiągnięć ideowych i formalnych, wypracowanych we współczesnej sztuce do architektury krajobrazu. Taka implantacja zachodzi w sztuce ogrodowej, która jest naturalnym nośnikiem wprowadzanych i dotyczących piękna form i treści w otoczeniu siedzib ludzkich. Dopiero następnym etapem może być rozbudowa ich w scenerii kraju, w krajobrazie³⁷.

³⁴ zacieranie się lokalnych odrębności opisałem na przykładzie festiwalu ogrodowego w Chaumont-sur Loire w Rylke J., 2011, *Idea w sztuce (ogrodowej przede wszystkim)*, (w:) Artluk, 2 (20), s. 20-21

³⁵ Takiego całościowego procesu kształtowania dzieła uczymy na specjalizacji sztuka ogrodu i krajobrazu.

³⁶ zacieranie się lokalnych odrębności opisałem na przykładzie festiwalu ogrodowego w Chaumont-sur Loire w Rylke J., 2011, *Idea w sztuce (ogrodowej przede wszystkim)*, (w:) Artluk, 2 (20), s. 20-21

³⁷ Istnieje podobna droga wprowadzania nowych idei i form poprzez architekturę do urbanistyki i ruralistyki, chociaż w omawianym projekcie nie prowadziliśmy nad tym badań.

Część 1. Forum dyskusyjne w Galerii Krytyków Pokaz.

Rozdział 1. Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie.

Teksty wprowadzające do dyskusji.

Anna Długozima: Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie.

Poniżej zamieszczam zbiór zagadnień, które przychodzą mi na myśl w związku z tematem projektu badawczego. Słowo „sztuka” wpisane jest w architekturę krajobrazu. Charles Eliot definiował ją jako sztukę ozdabiania przestrzeni wyobraźnią. A zatem pojęcie to utożsamiane jest także z krajobrazem. W XX wieku dokonały się zasadnicze zmiany, ogłoszono, że wszystko jest sztuką, że życie jest sztuką a sztuka życiem. Jeśli za punkt wyjścia dla naszych rozważań przyjmiemy stwierdzenie, że sztuka realizuje się w każdym momencie rzeczywistości i że każde działanie w przestrzeni zastępuje na miano sztuki, to w tym aspekcie krajobraz jest dziełem sztuki. Krajobraz tworzą ludzie, zaszczipiają w nim swoje poglądy, idee, upodobania, pomysły. Jest on sumą artefaktów, a jednocześnie żywym organizmem, w którym żyją ludzie, dokonując ciągłych przemian, modyfikacji. W ludziach tkwi potrzeba piękna i obcowania ze sztuką. Dom i przydomowy ogródek, cmentarz i nagrobek, miasto i poszczególne dzieła architektoniczne w jego tkance – to przykłady miejsc, które człowiek kreuje zgodnie ze swoimi intencjami i ze swoim poczuciem estetyki. I działania te niewątpliwie stanowią i przekładają się na formy sztuki w krajobrazie. Ale czy intencja i potrzeba powinny od razu przekuwać się w konkretną formę? Czy sztuka w krajobrazie nie powinna opierać się o kompromis między materią i myślą, o obserwację i zrozumienie otaczającego świata? Jeśli prześledzimy korelacje zachodzące między krajobrazem i sztuką okaże się, że ulegały one zmianom. Pierwotnie, kształtowanie krajobrazu wynikało z potrzeb życia jego użytkowników, a nie z potrzeby sztuki. Przewartościowanie tego poglądu obserwuje się od końca XX wieku. Dlaczego taka cezura czasowa? Na przykładzie Polski można stwierdzić, że to właśnie w ostatnich dekadach XX i pierwszej dekadzie XXI wieku na skutek przemian ustrojowych, ideologicznych oraz przystąpienia do Unii Europejskiej modyfikacji uległo podejście do sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie, jej kształtu oraz miejsca wśród sztuk przestrzennych. Według mnie to od tego okresu można mówić o powszechnym utożsamianiu krajobrazu z miejscem ekspozycji przejawów sztuki oraz doznań estetycznych. To od tego czasu odnotowuje się w krajobrazie eksplozję aktywności przyjmującej formy sztuki w krajobrazie, takie jak street art, land art czy parkour. Równolegle do tych spontanicznych działań osławiających, ożywiających przestrzeń (głównie miejskie) i wprowadzających doń pierwiastki sztuki, krajobraz opanowały jej skomercjalizowane formy, np. neony, billboardy, plakaty. Taki dysonans potęguje chaos estetyczny w krajobrazie. Pojawił się jeszcze jeden niepokojący trend podjęty na tegorocznym forum architektury krajobrazu w ramach panelu *Studia krajobrazowe a ginące krajobrazy. Krajobrazy przeszłości i ich współczesna transformacja*. A mianowicie kreowanie krajobrazu jako

produktu turystycznego. Duże partie krajobrazu ze względu na rozwój turystyki stają się miejscami przejawiania się sztuki, niestety w wielu przypadkach powstają kopie krajobrazów. Rozwój cywilizacyjny, zwiększony przepływ informacji, rozwój technologii, laicyzacja – wszystkie te procesy sprawiły, że na skromną (wręcz ubogą?) modernistyczną strukturę sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie współczesność nałożyła dekoracyjną, wręcz widowiskową warstwę. Spotęgowało to chaos estetyczny, przestrzenny, nie wyklarowało powszechnie obowiązujących idei, skomercjalizowało krajobraz, rozmyło wartości sztuki. To ostatnie sprawiło, że krajobraz został pozbawiony hierarchii wartości, artyści oraz odbiorcy poruszają się w nim po omacku, a różne podmioty próbują narzucić swoje wizje (np. zunifikowane nagrobki, cmentarze coraz częściej przypominające lastrykowe pustynie jako efekt mody lansowanej/narzuconej przez przedsiębiorców pogrzebowych i zakłady kamieniarskie). Czy wypracowanie norm, wskazanie kierunków działań będzie w tym pomocne? Kondycja współczesnej sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie: czy ciągle trwa walka między globalizacją a tożsamością miejsca, duchem miejsca a duchem czasu, widowiskowością, przepychem i prostotą? A może sztuka „wskoczyła” już na inny poziom? Na tle tych zarysowanych tylko przemian, problemów rozważania oraz badania sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie wydają się niezbędne.

Anna Długożima: Cmentarz a sztuka.

Cmentarz to sfera sacrum, miejsce spotkania żywych z umarłymi, miejsce, w którym przejmuję się dziedzictwo, przywołuje pamięć, to pomost między światami, przejście do przestrzeni pozaziemskiej. Idea istnienia takiej przestrzeni jest sztuką samą w sobie. Jeśli za punkt wyjścia dla naszych rozważań przyjmiemy stwierdzenie, że sztuka realizuje się w każdym momencie rzeczywistości, że każde działanie w krajobrazie zastępuje na miano sztuki, to także cmentarz będzie dziełem sztuki. Jeśli z kolei prześledzimy postrzeganie sztuki przez artystów, takich jak Wasyl Kandinsky (*Sztuka jest przejawem i siłą napędową życia duchowego*), Jacques Derrida (*Końcem sztuki – i jej prawdą – jest religia*) czy Jerzy Nowosielski (*Sztuka to działanie duchowe*) to tworzenie i funkcjonowanie miejsc wiecznego spoczynku z pewnością wpisuje się w ów nurt definiowania sztuki. Nie zawsze tak było. Wystarczy prześledzić percepcję śmierci i znaczenie przypisywane cmentarzom i ich komponentom przez kulturę Zachodu. I tak, sztuka chrześcijańska w swych najdawniejszych przejawach była sztuką katakumb, cmentarzy. Upraszczając, ponownie dopiero od 2. połowy XVIII wieku sztuka stała się tożsama z cmentarzem. Od końca osiemnastego stulecia, parafrazując słowa historyka sztuki Jana Białostockiego, można mówić o cmentarzach – zielonych świątyniach śmierci, w których przeplatają się Natura i Sztuka. Właśnie wówczas na fali idei Oświecenia, przeprowadzonych inspekcji sanitarnych i reform, cmentarze przeniesiono za miasto. Takie posunięcie spowodowało powstanie nowych wzorców cmentarzy: Père-Lachaise (cmentarz park) oraz Mount Auburn („rural cemetery”, tzw. cmentarz ogród). W pierwotnych koncepcjach wzorce te nie różniły się do siebie. Były to prawdziwe dzieła sztuki – parki i ogrody z pomnikami. Później stopniowo zaczęły nabierać odmiennych cech i dały początek dwu różnym typom cmentarzy.

Różnice zaczęły się klarować pod koniec XIX i na początku XX wieku. Wówczas to związek między naturą a pomnikiem zaczął przybierać odmienny charakter. W Ameryce dokonała się ewolucja z pożytkiem dla przyrody i z uszczerbkiem dla sztuki. Początkowo, komponując amerykańskie cmentarze, opowiedziano się za „headstones”, rezygnując z pomników, by w XX wieku zrezygnować również z i tak już skromnych nagrobków na rzecz płyty wskazującej grób. Tak cmentarz ogród („rural cemetery”) przeobraził się w „lawn cemetery”. Na Père-Lachaise zarysowały się zmiany zgoła odmienne. Natura cofnęła się, robiąc miejsce sztuce. W nowszych partiach tego paryskiego cmentarza groby zagęściły się, nic tu już nie przypomina parku. I tak, późny Père-Lachaise stał się wzorem nowych miejskich cmentarzy Kontynentalnej Europy. Cmentarze zaczęły przypominać małe kamienne miasta z ciasno przylegającymi do siebie domami zmarłych – grobami. Mimo, że wzorce te różnią się, to na obu obecna jest sztuka. Cmentarze, zarówno Père-Lachaise, jak i Mount Auburn okrzyknięto dziełami sztuki sepulkralnej. Dlaczego? Aby odpowiedzieć na to pytanie należy wyjść od elementów kompozycji miejsca wiecznego spoczynku. Cmentarz to nie zespół ustawionych obok siebie pojedynczych nagrobków, ale pewna całość, na którą składają się zasadniczo trzy elementy: właściwe pochówki znajdujące się pod ziemią, obiekty naziemne (nagrobki + obiekty architektoniczne, takie jak kaplice, kostnice, ogrodzenie, bramy, aleje, dróżki wyznaczające układ cmentarza, dzielące przestrzeń grzebalną na kwatery) oraz szata roślinna. Sztuki należy upatrywać w każdym z elementów z osobna, ale nade wszystko w cmentarzu jako całości. Sztuka realizuje się na cmentarzu bez względu na relacje zachodzące między trzema jego komponentami. I tak, zabudowane cmentarze – miasta umarłych inspirowały i w dalszym ciągu inspirują rzeźbiarzy, którzy je ozdabiają. Natomiast cmentarze ogrody powstałe na wzór Mount Auburn wybierali i wybierają malarze. Nawet wówczas, gdy poszczególne komponenty cmentarza nie przedstawiają wielkiej wartości to cmentarz jako całość może pretendować do miana dzieła sztuki, np. cmentarz Igualada w Hiszpanii, czy Brion-Vega we Włoszech. Z czasem cmentarze zaczęto projektować według jednej reguły: prosty układ komunikacyjny, przestrzeń szczelnie wypełniona nagrobkami, minimalna ilość zieleni. I ten właśnie typ od XX wieku upowszechnił się w Europie, w tym także w Polsce. Wydawać by się mogło, że wobec takiego stanu rzeczy pojęcia „cmentarz” i „sztuka” stoją w opozycji. Nie ulega wątpliwości, że na skutek przeniesienia cmentarzy poza miasto zaczęły one pełnić peryferyjną funkcję, stoją jednak na stanowisku, że mimo wielu uchybień i niedoskonałości odnaleźć można na nich pierwiastki sztuki. Bo czy ozdabianie i odwiedzanie grobów zmarłych nie jest sztuką? Czy nie jest sztuką wysiłek zmierzający do ocalenia zmarłych od zapomnienia? Przecież wystawiane naszym bliskim zmarłym pomniki nagrobne (ich tworzywo, forma, symbolika, inskrypcje i epitafia) to małe dzieła sztuki odzwierciedlające światopogląd, zdradzające upodobania estetyczne, przedstawiające różnice kulturowe, narodowe, wyznaniowe. Sztuki można także poszukiwać we współistnieniu różnych konwencji kształtowania nagrobków, w odpowiednim zestrojeniu architektury dominanty (świątyni, kaplicy), dawnych i nowych grobów oraz zieleni, co tworzy harmonijną, pełną uroku całość oraz we współpracy interdyscyplinarnych zespołów architektów, inżynierów, architektów krajobrazu, ogrodników nad projektem i realizacją współczesnych cmentarzy.

Jan Rylke: Tło ogólne.

Dzisiaj dziełem nazywa się produkt wytworzony przez artystę (artysta ważniejszy od dzieła, czyli dominacja kury nad jajkiem). Za ważniejszy niż produkt procesu uważa się proces powstawania dzieła. Powstały sztuki procesualne i konceptualne. Powinniśmy zmienić zasadę, że historia sztuki zajmuje się analizą dzieł sztuki. Rozszerzyć ją o analizę twórców tych dzieł, jako podmiotu historii sztuki.

Możemy wyodrębnić pięć grup ludzi tworzących dzieła, w tym trzy grupy artystów w tradycyjnym znaczeniu tej nazwy. Pierwsza grupa, to ludzie naprawdę twórczy, którzy każde dzieło tworzą od początku i idą w tym własną drogą, często w przeciwnym, niż inni, kierunku. Ich znamy z podręczników historii sztuki dawnej. Druga grupa, to ludzie, którzy idą z duchem czasu, tworzą dzieła dobrze osadzone we współczesności i idą szeroką drogą wspólnie z innymi artystami. Ich znamy z podręczników sztuki współczesnej. Trzecia grupa, to profesjonalni artyści, którzy tworzą dzieła zgodnie z ugruntowanymi zasadami, jak takie dzieła należy wykonać. Ich znamy z zawodowych podręczników. W każdej z tych grup istnieje wewnętrzna hierarchia. W pierwszej, obok geniuszy znajdziemy dziwaków i psychicznie chorych, w drugiej, obok stylowych twórców – hochsztaplerów, w trzeciej, obok dobrych rzemieślników – partaczy i chałturników. Artyści wymienieni odebrali przeważnie profesjonalne wykształcenie i wybrali sztukę jako zawód lub sposób życia. Oprócz nich są jeszcze dwie grupy artystów nieprofesjonalnych. Pierwsza grupa, to młodzież, dla której sztuka jest naturalnym sposobem ekspresji. Druga grupa, to artyści amatorzy i hobbyści, którym sztuka ubarwia życie, nie zawsze znajdujące zaspokojenie w pracy zawodowej.

Każdej z tych grup towarzyszą kibice, którzy rozpowszechniają osiągnięcia twórców. Pierwszej grupie towarzyszą nieliczni fani, pociągani raczej osobowością artysty, niż jego ich twórczością. Drugiej grupie towarzyszą profesjonalni kuratorzy, krytycy i historycy sztuki oraz intelektualisci. Interesują ich dominujące trendy w sztuce i konteksty sztuki bardziej niż osobowość artysty. Trzeciej grupie towarzyszą miłośnicy sztuki i ludzie wykształceni oraz menadżerowie i inwestorzy. Spośród otoczenia artystów nieprofesjonalnych – młodzieży kibicują równoletkowie i młodsza młodzież; artystom nieprofesjonalnym rodzina i znajomi. Pozostali odbiorcy sztuki angażują się emocjonalnie w sztukę dawną, którą poznali w szkole i znajdują w muzeach, odwiedzanych w trakcie wyjazdów turystycznych.

Jan Rylke: Tło krajobrazowe.

Te bardzo ogólne stwierdzenia, określające artystów zgrupowanych w zawodowych koteriach spróbuję odnieść do tytułowej sztuki krajobrazu i w krajobrazie. Bardzo trudno jest wyodrębnić pierwszą grupę „prawdziwych kreatorów krajobrazu”. Możemy jej przedstawicieli znaleźć w przeszłości lub szukać w teraźniejszości, jednak tylko z pewnym prawdopodobieństwem trafnego wyboru. Ich działania z trudnością osiągają skalę krajobrazu. Niektórzy z nich rozpoczynali kierunki awangardowe ingerują-

ce w krajobraz, takie jak land art czy sztuka ekologiczna. Profesjonalne przygotowanie tej grupy jest bardzo zróżnicowane. Stąd ich identyfikacja wymaga badań prowadzonych nie tylko na dużej przestrzeni, ale w dłuższym okresie czasu. Druga grupa jest łatwiejsza do identyfikacji. Jej przedstawiciele są obecni w różnych albumach współczesnej sztuki krajobrazu, a dzieła upowszechnione. Mają przeważnie przygotowanie artystyczne. Ze względu na globalizację, przedstawiciele tej grupy należy szukać na dużej przestrzeni; często ich realizacje są rozproszone. Trzecia grupa, z nazwiska bardziej znana, jako autorzy podręczników, jest najliczniejsza i ma najwięcej realizacji. Ze względu na profesjonalizm opierają się na lokalnych warunkach kulturowych, przyrodniczych i technicznych, stąd ich przedstawiciele należy poszukiwać lokalnie. Prezentują przede wszystkim przygotowanie zawodowe (architekci, architekci krajobrazu, specjaliści kształtowania terenów zieleni, ogrodnicy, specjaliści od reklamy i komunikacji wizualnej). Artyści nieprofesjonalni w wydaniu młodzieżowym to ogólnie Street art, czyli graffiti, szablony, wlepki (te ostatnie są także wykonywane przez kibiców piłkarskich). Starsi artyści nieprofesjonalni poświęcają się zakładaniu i pielęgnowaniu ogrodów ozdobnych – przydomowych, wiejskich, działkowych. Charakterystyka grup kibicujących poszczególnym typom artystów krajobrazu jest podobna jak w innych dyscyplinach artystycznych

Krzysztof Herman: Formy archetypiczne w sztuce krajobrazu.

Sekwencja: krajobraz (natura) – sztuka – ogród – krajobraz. land art („sztuka ziemi”), earth works („prace ziemne”), eco art („sztuka ekologiczna”), enviromental art („sztuka środowiskowa”) – owe dziedziny sztuki rozwinęły się na wielką skalę głównie w Stanach Zjednoczonych Ameryki, gdzie nie brakuje „ziemi niczyjej” – wielkich przestrzeni nieskażonych działalnością człowieka, na których artyści, jak na pustej kartce papieru, mogli zapisywać swoje myśli – „rzeźbić krajobraz”. Powstawały struktury często efemeryczne, które stawały się dziełami sztuki dopiero po utrwaleniu na zdjęciu czy filmie. Istotą sztuki tworzonej w krajobrazie jest jej kontekstualność – powstaje zawsze w nawiązaniu do swojego otoczenia, łącząc lub dzieląc, podkreślając jego elementy lub łagodząc kontrasty. Inspiracją dla tych działań były procesy zachodzące w naturze, takie jak chociażby erozja czy ruch planet. Jedną z cech charakteryzujących sztukę krajobrazu (tak „zbiorniczo” pozwolę sobie określić powyższe kierunki) jest język form, którym posługują się artyści – oparty często na prostych figurach geometrycznych i archetypicznych znaczeniach symboli. Linia, okrąg, spirala, piramida i labirynt to najczęściej wykorzystywane formy (Weilacher, 1999). Richard Long, który widzi krajobraz jako zbiór warstw, zarówno geologicznych jak i historycznych, rysując linie na powierzchni ziemi, symbolicznie nakreślał nową warstwę, oddzielał warstwę od innych lub łączył je ze sobą. Podobne „pęknięcia” na pustyni nakreślał Michael Heizer. Andy Goldsworthy, pracując w krajobrazie i z krajobrazem (naturą), wykorzystując w swoich rzeźbach jedynie elementy naturalne, znalezione in situ, kreuje kształty idealne – tak perfekcyjnie organiczne (meandrująca linia, spirala, pętla, jajo), że aż nienaturalne. Robert Smithson, artysta uznawany za symbol land artu, stojąc nad brzegiem Wielkiego Jeziora Słonego w Utah, zauważył wir, który na kilka se-

kund zmienił oblicze powierzchni wody, wskazując miejsce – punkt na płaszczyźnie. W twórczej wizji Smithsona powstał ciąg skojarzeń. Czerwono-purpurowa woda zabarwiona przez występujące w północnej części jeziora algi z gatunku *Dunaliella salina* przywiodła na myśl krew. Skład chemiczny krwi jest analogiczny do przypuszczalnego składu chemicznego „pierwotnej zupy”, czyli organicznej mieszanki wypełniającej pierwotny ocean, który zalewał powierzchnię Ziemi po jej powstaniu. W tym przypadku, wg Smithsona, spirala wiru zapoczątkowanego prawdopodobnie przez jakieś niewielkie trzęsienie ziemi przybliży nas w pewien sposób do tej pierwotnej masy, przyczyny istnienia. Tak powstało, uznawane za jedno z najwybitniejszych dzieł w sztuce drugiej połowy XX wieku, *Spiral Jetty* (*Spiralne molo*) – kładka, pomost pozwalający Smithsonowi na dotarcie do punktu, który według jego wyobrażenia był przez chwilę portalem przenoszącym go bliżej źródła ludzkiego pochodzenia. Smithson wielokrotnie powracał do formy spirali, tworząc rzeźby, a także makiety na potrzeby planowania urbanistycznego.

Zapowiadając ten cykl spotkań, Jan Rylke zauważył, że od połowy lat 80. ubiegłego wieku sztuka krajobrazu stała się wiodącym trendem kształtującym współczesną architekturę krajobrazu. Jednym z niewątpliwych rezultatów tego symptomu jest pojawienie się (ponowne?) w projektach sztuki ogrodowej wspomnianych form archetypicznych „przetestowanych” w krajobrazie przez Roberta Smithsona, Carla Andre czy Michaela Heizera. Dzieła sztuki krajobrazu, z natury kontekstualne, nawiązywały i odnosiły się do natury i krajobrazu, tworząc nowy język sztuki. Współcześni architekci krajobrazu często korzystają, chociażby podświadomie, z tego samego języka wzorców, którym „mówili” artyści land artu. Siła i precyzja z jaką oddziałują te uniwersalne symbole na wyobraźnię twórców nie uległa zmianie od dziesiątków lat – dziś stojąca za tymi formami mnogość znaczeń przejawia się także w sztuce użytkowej – projektowaniu ogrodów, projektowaniu przestrzeni i krajobrazu. Zamyka się pętla: krajobraz (natura) – sztuka – ogród – krajobraz.

SZTUKA KRAJOBRAZU



Michael Heizer, "Dissipate", Black Rock Desert, 1968

SZTUKA OGRODOWA



Michael van Valkenburgh, Turtle Creek 1997-1999



Andy Goldsworthy, "Wall" (ściana), Storm King, 1997-98



Roberto Silva, Foster's Garden, południowy Londyn 1999



Andy Goldsworthy, "Rowan leaves around a hole, made on a sunny day in the shade", Park Rzeźby w Yorkshire, West Bretton, Październik 25, 1987



Vladimir Sitta, "The Red Garden. Stone from the Center of Australia", 2003-2004



Robert Smithson, Spiral Jetty (Spiralne molo), 1970



Charles Jenks, Garden of Cosmic Speculation (Ogród kosmicznej spekulacji), 1989-2007



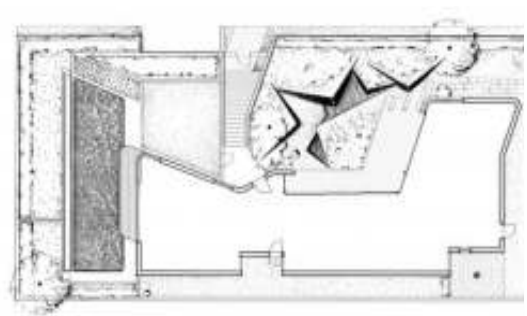
Carl Andre, 'Copper Magnesium Plain' 1969



Ron Herman, prywatna rezydencja,
San Francisco, California 1997



Michael Heizer, "Rift", 1968



Vladimir Sitta, "The Red Garden.
Stone from the Center of Australia",
2003-2004

Literatura:

Herman K., 2008, „Kształt, symbol i wizja. Most jako inspiracja w sztuce krajobrazu. Sztuka krajobrazu jako inspiracja dla projektowania mostów”. Estetyka mostów IV. Wydawnictwo Art. Group, Warszawa-Jachranka str. 67-74

Weilacher U., 1999, *Between Landscape Architecture and Land Art*, Wydawnictwo Birkhauser, Bazylea-Berlin-Boston

Beata J. Gawryszewska Ogrody amatorskie – dzieło sztuki w krajobrazie.



Klasyfikując ogrody przydomowe w aspekcie reprezentowanego przez nie stylu i zastosowanego rodzaju wzornictwa, obok wąskiego repertuaru realizacji oglądanych na wystawach i kształtujących trendy oraz wszystkich innych ogrodów projektowanych przez zawodowych projektantów, nie można pominąć większości, którą stanowią ogrody amatorskie. Przestrzenie takie zajmują znaczną część powierzchni terenów zabudowanych, dlatego rozważając problematykę sztuki krajobrazu i w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku, należy brać je pod uwagę. Dlaczego decyduję się umieścić je pośród dzieł sztuki ogrodowej?

Do czasów rewolucji przemysłowej sztuka była utożsamiana z kunsztem rzemieślniczym. Opracowanie przez Arts & Crafts koncepcji ogrodu, którego forma nawiązywałaby do wizerunku dawnej, sielskiej angielskiej wsi i jednocześnie spełniała wymagania epoki nowoczesnej, było ukoronowaniem reakcji na rewolucję przemysłową. Przywrócenie wartości twórczości w życiu człowieka poprzez codzienne tworzenie i pielęgnowanie ogrodu, kontakt z roślinami, jest w zasadzie jedyną wartością i efektem ruchu Arts & Crafts, która zachowała się do czasów współczesnych. Było to usankcjonowanie naturalnego procesu zamieszkiwania miejsca, opartego na terytorialności.

Zamieszkiwanie ogrodu zaczyna się od pracy z widokiem – zastanawiane jest to, co się nie podoba, najczęściej za pomocą roślin. Kolejnym krokiem jest artikulacja granicy – określa się granice ogrodu i ozdabia je. Później budowany jest charakter miejsca, duch miejsca i zindywidualizowana warstwa znaczeniowa. Wtedy sadi się kwitnące krzewy i byliny, ustawia ozdoby. Warto zwrócić uwagę, że funkcjonalny układ prze-

strzenny wewnątrz, od którego ustalenia rozpoczynają pracę profesjonalni projektanci, zdaje się nie mieć tu znaczenia. Warte zauważenia jest tu podobieństwo pomiędzy codziennym zamieszkiwaniem ogrodu a performance’em, które udowadniałam w moich poprzednich artykułach.

Jest rzeczą wiadomą, że użytkownik nie będący projektantem opiera wizerunek swojego ogrodu na wizerunku posadzonych w nim roślin. Historycznie rzecz traktując, możemy wymienić trzy chronologicznie następujące po sobie modele doboru gatunków roślin do ogrodu:

- model wiktoriański (sprzed reakcji Arts & Crafts) – rośliny jednoroczne i bylinowe, często egzotyczne, a nawet doniczkowe wystawiane na rabaty, zestawiane na zasadzie kontrastu formy i barwy, zasadniczo bez związku z siedliskiem, na przetworzonej glebie, wymieniane w zależności od potrzeby (kilka razy w sezonie),
- model edwardiański (z czasów Gertrudy Jekyll) – rośliny wieloletnie, rodzime, kojarzone z krajobrazem wiejskim i egzoty, zestawiane na zasadzie dopełnienia barw, dobierane siedliskowo, przeżywające cały okres wegetacyjny na jednej rabacie (zmienność kolorystyczna i kompozycyjna rabat oparta jest wyłącznie na fizjologii roślin – najpierw kwitną jedne, potem zastępują je drugie, a tamte pozostając cały czas na rabacie tracą swoją atrakcyjność, potem kolejne itd.),
- model funkcjonalistyczny (wzorowany na modernizmie niemieckim reprezentowanym przez szkołę Bauhaus) – gładka płaszczyzna trawnika, rabaty ograniczone do minimum, przewaga monokultur na rabacie, zwykle roślin okrywowych.

Im dalej od źródła trendów i im dalej od projektanta znającego i rozumiejącego te trendy, koncepcje doboru roślin różnią się od oryginału, ulegają wymieszaniu, tracąc spójność stylową. Zwłaszcza w dobie funkcjonalizmu, kiedy ogrody projektowali architekci nie znający asortymentu roślin, a doborem roślin do gotowego projektu kompozycji zajmowali się roślinoznawcy – ogrodnicy, którzy nie nadążali za nowymi trendami w sztuce ogrodowej, ten rozdzźwięk stał się wyjątkowo widoczny. Stosowane gatunki były też warunkowane dostępnością materiału w szkółkach. We wzornikach ogrodów przydomowych z lat 30. XX wieku widzimy fotografie modernistycznych willi na wzór domów nauczycieli Bauhausu z Dessau w otoczeniu edwardiańskich rabat bylinowych i suchych murków à la Gertrude Jekyll na tle charakterystycznej dla funkcjonalizmu pozbawionej dekoracji płaszczyźnie trawnika. Współcześnie producenci roślin również nie obsługują ogrodowej awangardy. Przykładem mogą być dziko rosnące gatunki krzewów i bylin, które nie są nadal produkowane i sprzedawane, chociaż nowe trendy w sztuce ogrodowej lansują je już od kilku czy kilkunastu lat.

Dwie przedstawione przeze mnie wyżej różnice w projektowaniu ogrodów amatorskich i profesjonalnych, czyli różnica priorytetów w akcie tworzenia ogrodu i brak spójności pomiędzy projektem kompozycji a projektem szaty roślinnej, powodują kontrowersje przy traktowaniu ogrodu amatorskiego jako pełnoprawnego z innymi obiektami architektury krajobrazu, dzieła sztuki ogrodowej. Nie zwalnia to jednak od konieczności ich analizowania w kontekście tych samych przemian w sztuce, które powodują realizacjami profesjonalistów. W następnej odśrodku napiszę o mechanizmie recepcji nowych trendów sztuki ogrodowej w ogrodach amatorskich.

Rozdział 2. Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie.

Dyskusja. Uczestnicy spotkania: Anna Długozima, Marta Miłoś, Katarzyna Piądtowska, Jan Rylke.

Jan Rylke: Oglądając ostatnio centralne imprezy artystyczne stwierdziłem, że ważne w nich miejsce zajmują realizacje sztuki ogrodowej, lub skierowane w kierunku sztuki ogrodowej. Tak było w 2007 roku na projekcie rzeźbiarskim w Münster, który rozgrywa się co 10 lat. Na 34 zaproszonych artystów 25 realizowało swoje projekty w przestrzeni otwartej, częściowo powiązanej z kształtowaniem krajobrazu. Podobnie było w 2007 roku na documenta w Kassel, które odbywają się co 5 lat, gdzie Sakarin Krue-On z Tajlandii na skarpie ogrodu przy Muzeum zaprojektował tarasy pól ryżowych. Także w ubiegłym roku na Biennale w Wenecji powstało wiele realizacji ogrodowych, a nasi południowi sąsiedzi, Słowacy założyli ogród w czeskim pawilonie. Niedaleko, przy drodze do Padwy, w najpiękniejszym barokowym ogrodzie swoje instalacje ogrodowe zrealizowali czołowi współcześni artyści, między innymi Richard Long i Anselm Kiefer. Nie dziwią już realizacje z zakresu sztuki ogrodowej na wystawach ogrodniczych, takich jak zeszłoroczna Buga w Schwerinie. Oprócz realizacji ogrodowych zaproszono tam także artystów, żeby spróbowali swoich sił w ogrodowej konkurencji. Dlatego wystąpiliśmy do Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego o grant na projekt badawczy: *Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie*. Dostaliśmy go i staramy się realizować, a także upublicznić nasze badania. Rozmawialiśmy z Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku i z Arboretum w Bolestraszczykach, żeby tam zorganizować spotkania i realizacje ogrodowe. Tutaj, w przyjaznej dla nas Galerii Krytyków Pokaz, gdzie blisko do Uniwersytetu i Akademii, chcemy prowadzić spotkania, żeby wspólnie zastanowić się nad sztuką krajobrazu i w krajobrazie.

Anna Długozima: Na wstępie chciałabym zadać pytanie organizacyjne. Jaki jest główny cel naszego spotkania? Czy chcemy ustalić, jak rozumiemy sztukę krajobrazu i sztukę w krajobrazie i dojść do wspólnej definicji, czy chcemy sobie ustalić podział prac lub zakres działań w ramach tego projektu?

Jan Rylke: Możemy krążyć wokół tego tematu i raczej mówić o tym, co nas interesuje, niż o tym, co kogoś może interesować.

Katarzyna Piądtowska: Jak wiemy, dzisiaj wszystko może być sztuką i każdy może nazywać się artystą. Każdy ma do tego wewnętrzne prawo. Cywilizacja idzie naprzód, jest coraz więcej technik i możliwości działania. Odchodzi się od klasycznego pojęcia sztuki. W dodatku wydaje mi się, że człowiek traci wrażliwość. Na przykład, gdy ogląda brutalny film akcji, gdzie zabójca zabija kolejną ofiarę, łąza mu się w oku już nie zakręci. Stajemy się znieczuleni. Zaczynamy odbierać obraz mechanicznie. Podobnie jest w kontekście sztuki w krajobrazie. Potrzeba nam coraz większej ilości bodźców. Już w dawnych czasach posługiwano się w ogrodach różnymi efektami, grami wodnymi czy świetlnymi. Współczesne ogrody pokazowe, czy na przykład akcje społeczne w stylu zorganizowanego w tym roku Park(ing) Day, pokazują, że można mieszać różne dziedziny sztuki i łączyć elementy wizualne. Jest to może z jednej strony zachwianie klasycznego piękna i zwykłej naturalności, z drugiej jednak człowiek potrzebuje jakiegoś „wow”! – Otoczki, na którą się składa wiele elementów. Żeby zwró-

cić na coś uwagę, musi to być błyszczące i głośne. Inaczej się przejdzie obok tego, albo przebiegnie przez to obojętnie.

M.M.: Trzeba głośno. Dużo bodźców. Żeby szokować!

K.P.: Chyba w tym kierunku idzie sztuka; prowokacja. Współcześni artyści, współcześni architekci krajobrazu, wybijają się, jeżeli zrobią coś szokującego.

M.M.: Niekoniecznie funkcjonalnego, ale nowego, czego jeszcze nie było. Jak ogród Marty Schwarz z tymi bajglami – wybitne pójście na łatwiznę, zszokowanie, wybić się poprzez szok i błysk. Takie wielkie „wow”! Jesteśmy atakowani przez milion bodźców i potrzebujemy czegoś takiego, żeby to zauważyć. Coś normalne, co znamy od dziecka, nas nie przekonuje.

J.R.: Myślicie, że to wynika z tego, że są nowe potrzeby? Że to, co istnieje przejadło się. Nie wystarcza. Musi być zmiana.

K.P.: Nie wiem. Myślę, że poniekąd jest to pójście na łatwiznę przez współczesnego człowieka. To jest jak z literaturą. Dużo popularniejsze są bestsellery, pokazywane na billboardach w metrze, często są banalne, można je przeczytać w jedną noc i nic z tego nie wyciągnąć. Mają atrakcyjną obudowę. Często zapomniane, zakurzone książki mają więcej treści. Oczywiście są osoby bardziej odporne, które nie idą za tym nurtem, za masą.

M.M.: Ale jeżeli ktoś chce się wybić, żeby ludzie się dowiedzieli, trzeba zaszokować. Nie można być osobą niszową. Trzeba podążać za tym, co się teraz dzieje. Jeżeli muzyka, książka trafia do szerszego odbiorcy, to istnieje. Jeżeli do niszowego, to jest zamrożona. Nie będzie tego rozstawienia, jeżeli mówimy o artystach.

J.R.: Widać dwie drogi. Jedną, którą idą twórcy graffiti. Sztukę robią na ulicy, dla ludzi na ulicy. Inni, jak wspomniana Marta Schwarz, są twórcami bardziej niszowymi. Robią realizacje w trudnych miejscach, na parkingach, osłonach autostrad. Są bardziej nastawieni na przekaz medialny. Mało kto to widzi w rzeczywistości, musi zaistnieć w mediach, żeby się przebiło. Czy te nowe trendy są raczej o charakterze medialnym?

M.M.: Niekoniecznie. Jest taki artysta graffiti – Banksy. Zaczynał jako osoba działająca w podziemiu, ale ludzie zauważyli, że robi coś nowego. Nie niszczy elewacji, ale robi coś naprawdę fajnego. To się przebiło do szerszej świadomości i on teraz wystawia w galeriach. Stał się bardzo sławny, chociaż nikt nie wie, jak wygląda. Ludzie tatuują sobie na ciele jego graffiti, noszą ubrania z jego dziełami. To się wybiło. Nie każde działanie niszowe musi być skazane na niepowodzenie.

J.R.: Nie wszystko, co się przebija musi mieć niższy poziom. Chociaż czasem to się robi na przykład w muzyce popowej. Upraszcza linię melodyczną, powtarza stare wzory. Ale tu chyba nie o to chodzi. Raczej, żeby się podobało, a nawet, żeby zostało zauważone.

K.P.: To jest duży problem. Cała masa osób, które poważnie wykonują swoją pracę, na przykład projektują komuś dom czy ogród, chcą coś dodać od siebie. Z drugiej strony trzeba uszanować to, co już jest zastane. Często powinno się nawiązywać do istniejącego tam krajobrazu. Takie jest nasze zadanie, żeby wydobywać walory krajobrazowe, smaczki regionalne i charakter miejsca. Ale z drugiej strony, jak ktoś chce mieć ogród w stylu japońskim, bo mu się taki podoba? To jest dylemat. W dodatku bardzo często wybijają się ci, co robią coś nowego, ale jest też rzesza osób, którzy nie starają się iść pod prąd, być oryginalni na przekór wszystkiemu, po prostu chcą coś dobrze zrobić, zaprojektować. Często są niedoceniani. Czyli być takim artystą, czy

rzemieślnikiem, który stara się dobrze projektować, dbając o estetykę, tworząc, ale nie za wszelką cenę.

J.R.: Czy można być dobrym twórcą i fachowcem? Jedno z drugim się nie wyklucza. Ale był taki Schoen, który wskazywał na wartość osoby nazywanej przez niego „refleksyjnym praktykiem”. W normalnych czasach przewagę mają profesjonalści, ale kiedy zmienia się paradygmat, cały sposób myślenia, to przewagę uzyskują refleksyjni praktycy, którzy nie robią zgodnie z praktyką, ale się zastanawiają i robią inaczej. Jest też problem, czy sławę zdobyć za życia, czy po śmierci, czy wśród fachowców, czy wśród ludu. Ale to chyba bardziej osobiste. Jak się rozmawia z architektem Markiem Budzyńskim, to jego realizacje są kontrowersyjne, ale bardzo racjonalnie uмотywowane. Dobrze je przemyśliwuje i za każdym razem robi od początku. Nie ma jakiegoś schematu, według którego postępuje, ale za każdym razem od początku bardzo profesjonalnie komponuje. To, że są kontrowersyjne, to dlatego, że nie powtarzają konwencjonalnych wzorów. Kiedyś robiłem taką akcję na cmentarzu Père-Lachaise – After Art. Fotografowałem nagrobki artystów. Przeważnie były na nich ich rzeźbione portrety. Jakby chcieli pokazać się po śmierci.

K.P.: Na cmentarzu ewangelicko-augsburskim w Warszawie są nagrobki, które pokazują, jaki zawód uprawiał dany jegomość. Od razu widać, że to jest nagrobek jakiegoś architekta, grafika, lekarza.

M.M.: Jak taki cmentarz w Rumuni, który pokazuje, jaka śmierć dotknęła zmarłego. Kogoś potrącił samochód. Wesoly cmentarz, na takim mogłabym nawet spoczywać.

A.D.: Tak, ten cmentarz, o którym mówi Marta to Cimitirul Vesel, tak zwany Wesoly Cmentarz w miejscowości Săpânta, w regionie Maramures w północnej Rumunii. W ostatnich latach bardzo popularne, zwłaszcza w Ameryce Południowej, są wertykalne cmentarze, cmentarze wieżowce. Na Biennale w Wenecji w 2006 roku przedstawiony został projekt cmentarza koreańskiego architekta w formie wieżowca. Chan Joong Kim nazwał swoją koncepcję cmentarza XXI wieku *The Last House Project*. Jest to bardzo organiczna forma. Zmarli mieli być spopielić i umieszczani w urnach. Każda urna wyposażona w GPS z nadajnikiem i indywidualnym numerem. Dzwoniąc pod ten numer, miejsce rozświećtało się łuną i na ściany lub w powietrzu były rzutowane zdjęcia zmarłego.

M.M.: To okropne zobaczyć nagle zdjęcie swojej ciotki w chmurach.

A.D.: Ceny jak na wieżowiec przystało wzrastają wraz z piętrami. Ten cmentarz jest jeszcze w fazie projektów, ale jest bardzo dużo chętnych na miejsce. W Ameryce Południowej jest bardzo dużo cmentarzy wertykalnych. Niektóre mają po 30 pięter. Są windy, restauracja, kaplica. Wygląda jak biurowiec. Są balkony z widokiem na miasto. Taki z widokiem jest droższy. Też droższy im wyższe piętro. Maradona już sobie wykupił miejsce.

M.M.: Teraz cmentarze są jak pola. To są tereny tylko do pochówku. Miejsce, gdzie można pochować zmarłych. Bez żadnej głębszej formy. Bardzo lubię chodzić na Powązki. Jak do parku. Odseparowuję się od miasta, od gwaru, od ruchu. Bardzo się wyciszam i lubię spacerować. Nawet kilka godzin.

Rozdział 3. Sztuka krajobrazu w mieście. Teksty wprowadzające do dyskusji.

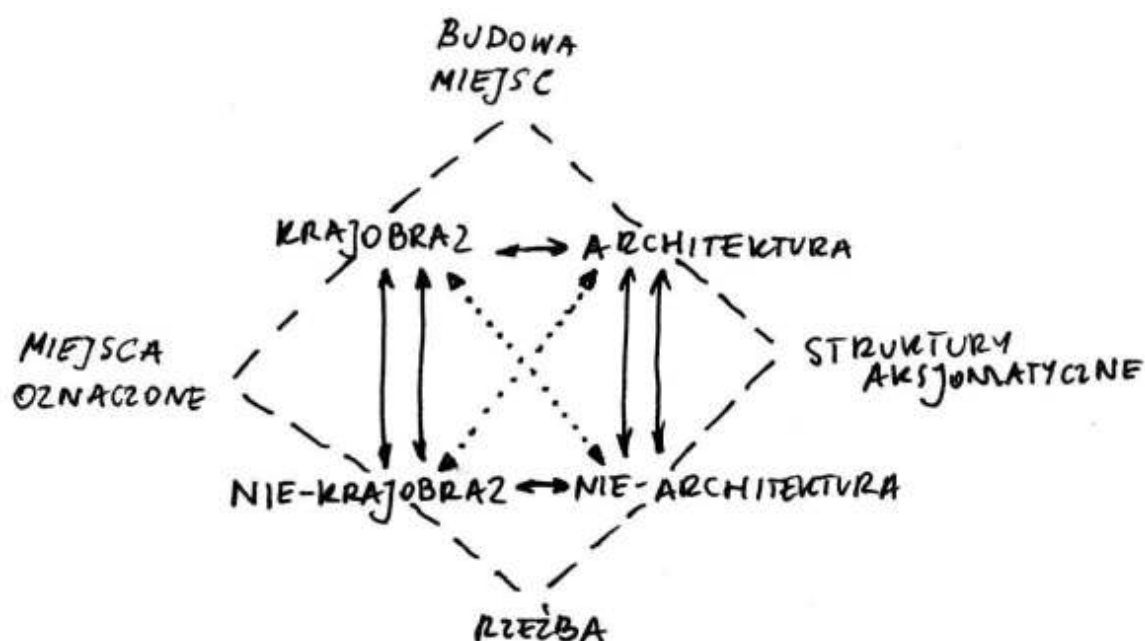
Anna Długozima: Sztuka krajobrazu w mieście.

W ludziach tkwi potrzeba piękna, otaczania się tym co estetyczne i obcowania ze sztuką, dlatego też krajobraz, a zatem i miasto postrzegane są przez człowieka, jako teatr życia, przestrzeń między niebem a ziemią, w której przyszło mu egzystować, jako miejsce ekspozycji przejawów sztuki oraz doznań estetycznych. Miasto to nade wszystko trwający, rozwijający się w czasie organizm (twór?), w którym ludzie żyją i dokonują ciągłych przemian: zaszczipiają w nim swoje pomysły, poglądy, idee, upodobania. Prowadzi nas to do stwierdzenia, że stanowi ono sumę artefaktów. Bo- wiem miasto, jak i poszczególne dzieła architektoniczne w tkance miejskiej kreowane są zgodnie z intencjami, potrzebami i poczuciem estetyki ludzi – jego mieszkańców, użytkowników. Filozofia przestrzeni, światopogląd przekładają się na formy sztuki w miejskim krajobrazie. Miasto – największa galeria świata? Nie ulega wątpliwości, że miasto jest dziełem sztuki, kwintesencją kultury i sztuki (a zatem każda aktywność w przestrzeni miasta jest sztuką, sztuką krajobrazu). Od średniowiecza po współczesność rozwój społeczny, gospodarczy i kulturowy opierał się właśnie na rozwoju miasta. A zatem, związek miasto – sztuka jest nierozzerwalny. Sztuka krajobrazu w mieście – co to takiego? Sztuka krajobrazu to każda forma aktywności: zmiana, ingerencja w rzeczywistość, w tkankę miejską, zarówno w pozytywnym, jak i negatywnym sensie. Street art, miejski design (mała architektura), placemaking, parkour – to działania pozytywne, oswajające i wzbogacające przestrzeń miasta o atrakcyjne wizualnie formy, poprawiające jej odbiór. W świecie coraz bardziej zdominowanym przez międzynarodowy styl architektury i technologii budowania to właśnie za sprawą street artu – wlepek, murali, instalacji i projekcji – przestrzeń nabiera cech indywidualnych. W opozycji do tych opisanych powyżej działań stoją: billboardy, neony, pop art i inne formy sztuki na siłę wcisnięte w kontekst (tzw. architektura punktowa, spadochronowa), będące najczęściej wynikiem komercjalizacji. Bez wątpienia taki dysonans działań, a w efekcie form sztuki, buduje chaos przestrzenny w mieście. Trzeba się z tym jednak liczyć, bo miasto to wielka galeria, w której swoje dzieła chciałby wystawiać każdy. Krytyczne komentarze na temat kondycji sztuki krajobrazu w mieście można mnożyć. Trudniejsze i tym samym cenniejsze jest odnalezienie pozytywów. Wbrew pozorom jest ich bardzo dużo. Za sztukę krajobrazu w pozytywnym sensie według mnie należy uznać wpisywanie budynków i infrastruktury w kontekst już istniejących zabudowań (nowe i stare obok siebie, synteza idei). Sztuką jest nawiązywanie przez architekta, artystę, dialogu z otoczeniem, przechodniem i użytkownikiem. Chaos przestrzenny także można uznać za sztukę krajobrazu w sensie pozytywnym. Może on być artystyczny i malowniczy (Paul Claudel mawiał *porządek jest przyjemnością rozumu a nieporządek rozkoszą wyobraźni*, natomiast według Heraklita z *chaosu bierze się najpiękniejsza harmonia*). Wystarczy spojrzeć nań, nie jak na przypadkowo porzucane elementy, pozbawione rytmów, ciągłości, zależności i podobieństw, ale jak

na nadzwyczaj oryginalną mozaikę form. Chaos buduje unikatowy charakter miasta. Sztuka tkwi w umiejętności odczytania chaosu. Odczytując chaos przestrzenny, odszyfrowujemy historię, rangę i osobowość miasta.

Krzysztof Herman: Sztuka krajobrazu w poszerzającym się polu sztuki w krajobrazie miasta.

Sztuka krajobrazu w mieście w odróżnieniu od sztuki w krajobrazie miasta musi mówić o krajobrazie (tu w znaczeniu krajobrazu otwartego, pozamiejskiego, naturalnego) lub wykorzystywać formy krajobrazowe (zieleń, elementy i formy ogrodowe itp.). Jeżeli taka sytuacja nie ma miejsca, mamy do czynienia z rodzajem sztuki w krajobrazie miasta, które to pojęcie jest nadrzędnym wobec sztuki krajobrazu w mieście. Do tego pierwszego, pełnego zbioru zaliczymy sztukę ulicy (teatr uliczny, miejski performance, graffiti, szablony itp.), rzeźbę oraz pomniki w mieście, iluminacje i zewnętrzną sztukę video, a może nawet reklamę billboardową i wiele innych. Jakie elementy tworzą podzbiór sztuki krajobrazu w mieście? Rosalind Krauss, pisząc pod koniec lat 70. o poszerzającym się polu rzeźby, wyszła z założenia, że współczesna rzeźba, co wynika z przemian modernistycznych, jest negacją zarówno krajobrazu, jak i architektury, ontologiczną absencją, kombinacją wykluczeń (Krauss 1979). Opierając się na bazie logicznego schematu, bazującego na grupie czwórkowej Kleina i przeglądzie współczesnych instalacji okotorzeźbiarskich wyrysowała taki oto schemat:

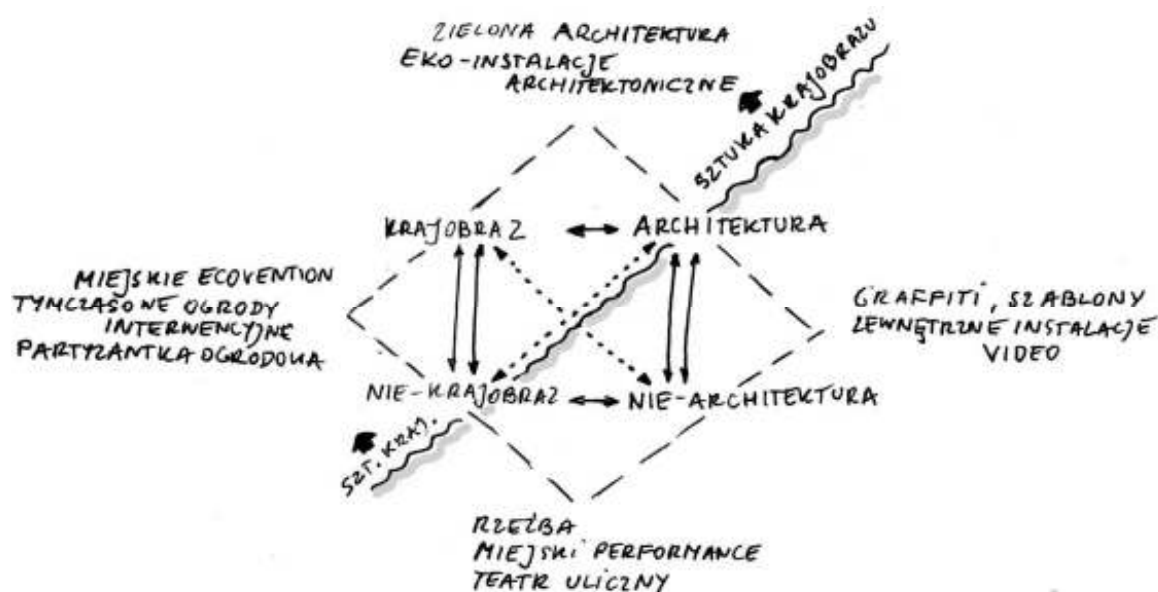


Schemat przedstawiający poszerzone pole rzeźby współczesnej (wg R. Krauss).

Krauss opisywała zarówno rzeźbę galeryjną jak i rzeźbę plenerową (earthworks, land art etc.). Schemat ten w łatwy sposób można adaptować na potrzeby sztuki w krajobrazie miasta. Tu szczególnie zaznacza się napięcie pomiędzy architekturą a krajobrazem, a zatem także pomiędzy ich negacjami. We współczesnym mieście pole

pomiędzy architekturą a nie-architekturą (należące wg Krauss do struktur aksjomatycznych – kwestionujących pewniki, zasady kształtowania architektury i przestrzeni) zajmują: graffiti, szablony, murale oraz zewnętrzne video-instalacje. Stanowią one niearchitektoniczną, często niechcianą i nielegalną dekorację na pozbawionych elementów dekoracyjnych, modernistycznych budynkach.

Pomiedzy nie-krajobrazem i nie-architekturą nadal odnajdujemy rzeźbę, w swojej ponowoczesnej odsłonie, pełnej różowych jelonków i sztucznych palm, miejski performance oraz teatr uliczny. W dwóch przeciwnych kątach poszerzonego pola sztuki w krajobrazie miasta plasują się struktury powiązane z krajobrazem, a te jak już wcześniej sugerowałem, są klasyfikowane, jako elementy podzbioru sztuki krajobrazu. I tak na polu pomiędzy krajobrazem a architekturą („budowa miejsc” wg Krauss) powstają zielone instalacje architektoniczne – kładki, zielone ściany, budynki podrzędne wobec bujnie porastającej je roślinności. Najciekawszymi dla mnie są jednak „miejsca oznaczone”, plasujące się pomiędzy krajobrazem a jego negacją. Miejsca, które tak jak kiedyś poprzez rysowane na piasku pustyni linie (Richard Long, Walter de Maria), zostają na chwilę odnalezione, oznaczone i jakby wyróżnione. W mieście takim „wskazywaniem” miejsc na styku krajobrazu (natury, ogrodu, raj) a nie-krajobrazu zajmują się często artyści związani z nurtami proekologicznymi. Powstają interwencyjne tymczasowe ogrody, takie jak Park(ing) Day etc. (o nich w innych moich tekstach), instalacje z gatunku ecovention (ekologia + interwencja), w których grasują miejscy partyzanci ogrodowi (Guerilla gardeners).



Poszerzone pole sztuki w krajobrazie miasta z uwzględnieniem sztuki krajobrazu (K. Herman na podstawie schematu R. Krauss).



Pomiędzy architekturą a krajobrazem "Zielona instalacja architektoniczna": "Transfer" Jarosława Kozakiewicza.



Pomiędzy nie-krajobrazem a nie-architekturą: teatr uliczny -Jelenia Góra, dolnośląska fiesta teatru ulicznego.



Pomiędzy architekturą a nie-architekturą: graffiti, Wyścigi, Warszawa.



Pomiędzy krajobrazem a nie-krajobrazem: tymczasowy ogród na Park(ing) Day w Warszawie, autor: K. Herman.

Literatura:

Krauss R., 1979, *Sculpture in the Expanded Field*, October, Vol. 8 (Spring, 1979), pp. 30-44, Wydawnictwo MIT

Rylke J., *Sztuka ulicy, sztuka krajobrazu i sztuka ogrodu w mieście współczesnym* (dostęp: 10-02-2010). Dostępny w Internecie: www.rylke.pl

Rozdział 4. Sztuka krajobrazu w mieście. Dyskusja.

Uczestnicy spotkania: Anna Długozima, Krzysztof Herman, Jan Rylke, Jan Stanisław Wojciechowski

Krzysztof Herman: Wyjaśnienia wymaga kwestia rozróżnienia dwóch terminów, a mianowicie „sztuka krajobrazu” i „sztuka w krajobrazie”. Po przeczytaniu tekstów na dzisiejsze spotkanie, doszedłem do wniosku, że każdy z uczestników spotkań w ramach tego programu rozumie te pojęcia inaczej. Na przykład z tekstu Ani Długozimy wynika, że „sztuka krajobrazu” i „sztuka w krajobrazie” to dwie równoległe i tak samo pojemne rzeczy. Dla mnie jest zasadnicza różnica. Sztuka krajobrazu jest podzbiorem sztuki w krajobrazie. Ja rozumiem sztukę krajobrazu jako sztukę odnoszącą się do krajobrazu, używającą form krajobrazowych, zieleni, form ogrodowych, wykorzystuje ziemię, tak jak w pracach land artu, w bezpośredniej styczności z krajobrazem rozumianym, tak jak napisałem w tekście, jako krajobraz otwarty, pozamiejski. Sztuka krajobrazu w mieście musi nawiązywać do krajobrazu pozamiejskiego i jest podzbiorem sztuki w krajobrazie miasta. I tu sztuką może być wszystko.

Anna Długozima: W tym momencie dochodzimy do jeszcze jednego (może kluczowego?) pojęcia, które także wymaga wyjaśnienia, zdefiniowania, określenia granic. Z tego, co mówi Krzys, wynika, że krajobrazem są tylko otwarte, niezagospodarowane, nieurbanizowane, rolnicze przestrzenie, jest nim tylko zielen. A w moim mniemaniu krajobraz to cała przestrzeń, w której egzystujemy, w którą wpisany jest człowiek. W tym kontekście wszystko może być krajobrazem. Jeśli krajobraz będziemy definiować w duchu idei Christiana Norberga-Schulza, jako przestrzeń między niebem a ziemią, w której trwa człowiek, to sztuką także będzie wszystko, każda forma aktywności, modyfikacji, ulepszenia, upiększenia rzeczywistości.

K.H.: Według ciebie nie ma różnicy między pojęciem „sztuka krajobrazu” i „sztuka w krajobrazie”. Są to równoznaczne terminy.

Jan Rylke: To co Krzysztof zdefiniował jako sztukę krajobrazu to w zasadzie jest sztuka ogrodowa. Sztuka w krajobrazie to wytwory artystyczne zlokalizowane w krajobrazie, czyli architektura, rzeźba, pomniki w mieście, graffiti jako malarstwo. Natomiast sztuka krajobrazu to w zasadzie sztuka robiona z krajobrazu. Może to być sztuka ogrodowa, ale mogą tu znaleźć się także realizacje przestrzenne, które są specjalnie adresowane do krajobrazu.

K.H.: Albo to jest sztuka, która mówi o krajobrazie, nawiązuje do krajobrazu. Albo jest to sztuka, która wykorzystuje elementy krajobrazu. Ale już tu pan powiedział, że na przykład sztuka ulicy (street art) nie jest sztuką krajobrazu, a sztuką w krajobrazie?

A.D.: Teraz nam to jakoś klaruje sytuację. Zaczynają się nakreślać granice tych dwóch pojęć.

Jan Stanisław Wojciechowski: Sztuka krajobrazu konotuje krajobraz jako przestrzeń. Krajobraz miasta to pojęcie metaforyczne, inne piętro. Sztuka krajobrazu to otwarta przestrzeń, niekoniecznie z elementami zieleni. Może nie warto bawić się słowami, lepiej użyć dwóch, by mieć ostrzejsze rozróżnienie, aby granice były czytelne.

K.H.: Artyści, którzy nie są architektami krajobrazu, nie są wyczuleni na słowo „krajobraz”. Używają tego pojęcia wobec swojej sztuki, nazywając ją sztuką krajobrazu w odniesieniu do krajobrazu otwartego, bardziej naturalnego, pozamiejskiego.

J.St.W.: Pojęcie krajobrazu miejskiego otwiera kłapkę z pojęciem sztuki publicznej, które to jest terminem stosunkowo dobrze rozpoznany z literaturą, historią myślenia na ten temat. A zatem czy sztuka w krajobrazie miasta jest dzisiaj tym, co się kojarzy ze sztuką publiczną? Czy stanowi jeszcze coś innego?

J.R.: Nazwa sztuka krajobrazu jest nową nazwą. W odniesieniu do XIX wieku sztuka krajobrazu obejmowała w mieście, generalnie można powiedzieć, urbanistykę, sztukę ogrodową, inne realizacje publiczne, takie jak parki, ogrody, skwery, ale też elewacje, czyli to co tworzy krajobraz miasta. Natomiast w XX wieku urbanistyka stała się pojęciem bardziej technicznym, straciła swoje pierwotne znaczenie, dlatego też zaczęto mówić o krajobrazie miasta jako o tej części urbanistyki, która ma charakter bardziej widokowy, estetyczny niż techniczny.

K.H.: Bardzo popularne są teorie mówiące o ekologii miasta, patrzenia na miasto jako żywy organizm.

J.St.W.: Pojęcie krajobrazu miasta odsyła nas bardziej do ekologii i takiego myślenia. Między sztuką w krajobrazie miasta a sztuką publiczną nie ma dużej różnicy. Użycie jednego lub drugiego pojęcia zależy od intencji. Ci, którzy używają określenia „sztuka w krajobrazie miasta” myślą bardziej ekologicznie, nawiązują do pewnej tradycji, kiedy to się jeszcze tak nie technicyzowało, a ci, którzy mówią „sztuka publiczna” bardziej odsyłają nas do pewnych nowych realizacji, do sytuacji społecznej, do socjologii, do działań politycznych i społecznych.

J.R.: Konkludując, sztuka publiczna mieści się w sztuce krajobrazu, ale sztuka krajobrazu może być pojęciem szerszym.

K.H.: Sztuka publiczna w rozumieniu architekta krajobrazu wiąże się z elementem publicznym, z przestrzenią publiczną. A przestrzeni publicznych tak na dobrą sprawę mamy w mieście mało i coraz mniej. W dobie ogrodzonych osiedli przestrzeń pu-

bliczna jest marginalizowana. W związku z tą tendencją sztuka krajobrazu może pojawiać się w przestrzeniach prywatnych, na przykład w galeriach handlowych, kompleksach biurowych, które są przestrzeniami należącą do kogoś, przestrzeniami prywatną jakiejś korporacji.

J.St.W.: Czyli sztuka w krajobrazie miasta jest pojęciem szerszym? Sztuka publiczna ma intencję, idzie za nią jakaś ideologia. Ideologia przełamywania zamkniętych obszarów miejskich, wprowadzania elementu społecznego, współudziału i obywatelskości.

K.H.: Trzeba by skonfrontować te pojęcia, o których mówimy, tj. „sztuka krajobrazu” i „sztuka w krajobrazie”, z pojęciami, które pojawiły się w XX wieku: sztuka ziemi – land art, ecovention, earth art, landscape art.

J.R.: Na stronie earth art Andy Goldsworthy przytacza definicję, w której znajdują się: performance, sztuki procesualne jako pewien dział o podobnym charakterze.

A.D.: A zatem za jedno z zadań tego programu możemy uznać usystematyzowanie materiału związanego ze sztuką krajobrazu i sztuką w krajobrazie: wskazać podobieństwa i różnice, przedstawić historyczne konteksty.

J.St.W.: Uporządkować w tym sensie, że wykazać świadomość, iż pojęcia pojawiały się w jakimś czasie, że idą za nimi jacyś artyści, realizacje. Z tym porządkowaniem materiału związanego z niniejszym projektem wiąże się rzetelne przetłumaczenie.

J.R.: Sztuka w krajobrazie to działania ukierunkowane na aktywizację krajobrazu, za przykład mogą posłużyć działania Żuka-Piwkowskiego nad Wisłą.

J.St.W.: Wszystko zależy od intencji czy ktoś chce użyć krajobraz jako tła, statycznie, czy też chce go zaktywizować, uruchamiać jakieś publiczne działania.

J.R.: Przecież istnieje zarówno sztuka adresowana do galerii, jak i sztuka adresowana do krajobrazu.

J.St.W.: Ta dyskusja doprowadza nas do jeszcze jednego ważnego pytania o przedmiot badań w ramach programu. A mianowicie: czy zajmujemy się sztukami wizualnymi, czy różnymi dziedzinami twórczości artystycznej: muzycznej, filmowej, teatralnej (są przecież projekcje plenerowe, spektakle i teatry uliczne)? Czy zajmujemy się sztuką wysoką czy mamy także na uwadze popkulturę? W przestrzeń miejską wpisują się jarmarki, festyny, koncerty. Czy koncentrujemy się także na tych formach działań? Ja rozumiem, że nie.

J.R.: Dalsza część tematu programu brzmi: ... *na tle przemian sztuki XX i XXI wieku*. Czyli proponuję, aby zająć się tymi elementami sztuki, które są charakterystyczne dla tego przełomu.

K.H.: Ten sam problem, zapytanie pojawi się w odniesieniu do reklam i billboardów. Z jednej strony jest to pewnego rodzaju sztuka wizualna, przecież niektóre billboardy są wykorzystywane przez artystów.

J.R.: Projekt badawczy był adresowany do sekcji projektów badawczych MNiSW: architektura i wzornictwo, czyli nie jest w sekcji ogólnej: nauki o sztuce, ale jest umiejscowiony w dziale sztuk wizualnych. A zatem z pola naszych badań możemy wyeliminować sztuki muzyczne i teatralne. Oczywiście mówiąc o nich, ale nie analizując specjalnie. Musimy ogarnąć, co się dzieje w sztuce, a potem zająć się działkami, w których jesteśmy kompetentni. Określimy zatem pola naszych zainteresowań w ramach tego programu.

J.St.W.: Mnie interesuje proces formułowania tego obszaru, droga, którą trzeba przebyć, żeby wyłonił się jakiś konstrukt, porządek badawczy, procedura.

A.D.: Zależałoby mi na uporządkowaniu pojęć: krajobraz, przestrzeń, sztuka, a także tych terminów, które weszły do obiegu w XX wieku: land art, earth art, ecovention, landscape art, parkour, placemaking, osvajanie przestrzeni. Ważnym wydaje się odkrycie korelacji, zależności, a także rozbieżności między tymi sformułowaniami. Ponadto, w ramach tego projektu powinniśmy położyć akcent na dwa oblicza krajobrazu: z jednej strony krajobraz jako tło, z drugiej zaś jako aktywny uczestnik sztuki, jej dziania się. Ponieważ nie były przeprowadzane jeszcze takie kompleksowe badania sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie, według mnie ważne jest także zbadanie kondycji tej sztuki przełomu wieków. Czy ciągle trwa walka między globalizacją a tożsamością miejsca, duchem miejsca a duchem czasu, widowiskowością, przepychem i prostotą?

K.H.: Mnie dodatkowo interesuje moment przejścia, poszerzenia się pola, które głównie wynikało z rzeźby. Land art, earth art były przede wszystkim kontynuacją przemian w rzeźbie i w moim pojmowaniu ta sztuka ma głównie rodowód rzeźbiarski. Rzeźba stawała się coraz bardziej ziemna, zielona, krajobrazowa. Zaczęła coraz częściej nawiązywać do ogrodu i zaczął się tworzyć styl nawiązań i to mnie właśnie interesuje. Ze względu na moją pracę doktorską interesują mnie aspekty tymczasowości. Sztuka pojawia się efemerycznie, ale jest utrwalana za pomocą nowych mediów: fotografii, filmu. Rzeczy, które pojawiły się na sekundę mogły zaistnieć w świadomości ludzi, stać się ikonami przez to, że zostały utrwalone na filmie, zdjęciu i są obecne w Internecie. Ten obszar zainteresowania nazwałbym przeskokami pomiędzy sztuką rzeczywistą a wirtualną.

J.St.W.: W kręgu moich zainteresowań byłby także krajobraz sakralny. Miejsca, realizacje sztuki w krajobrazie miasta, które ukazują klimaty, napięcia pomiędzy tym co realne, a historyczne, nierealne i transcendentne. Wyodrębniłbym przestrzenie związane z kościołami, tablicami upamiętniającymi martyrologię.

A.D.: Mnie również interesuje sakralny wymiar krajobrazu. W przestrzeń zawsze wpisany był pierwiastek sacrum. Na skutek funkcjonalizmu został on przykryty. Pojawia się pytanie: czy można go zidentyfikować? Czy katalog miejsc, w których mamy do czynienia z teofanią (objawieniem sacrum wg Mircei Eliadego) jest constans, czy uległ na przełomie interesujących nas wieków modyfikacjom? Jaką rolę przypisuje się cmentarzom?

J.R.: Ja powiem, co mnie nie interesuje. Nie interesuje mnie sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie, która jest działaniem konwencjonalnym, to znaczy klasyczną dekoracją architektoniczną. Raczej będzie mnie interesować autentyczna działalność artystyczna jako pewnego rodzaju forma ekspresji indywidualnej, niekonwencjonalnej. Realizacje z serca, z odruchu sprzeciwu. Ważne jest odróżnienie sztuki od nie-sztuki, bo przecież wszystko ma jakiś kształt estetyczny i posługiwanie się pojęciem, że to jest sztuka, a to nie jest sztuka jest zawsze jakimś wyborem granicy. Więc ja bym tę granicę postawił wyżej.

J.St.W.: Nie powiesz mi, że będziesz się zajmował graffiti?

J.R.: Graffiti też ostatnio zrobiło się w miarę konwencjonalne, ale na pewno graffiti interesuje mnie bardziej niż dekoracje architektoniczne typu kolumnady. Na przykład

interesowałbym się ścianą Wyścigów i Dominikanów. W ten sposób zaczyna nam się zarysowywać temat naszego kolejnego spotkania.

A.D.: Niech każdy może scharakteryzować swój obszar zainteresowań?

J.St.W.: Proponuję, aby na następne spotkanie opracować wątek definicyjny, przedstawić własne zainteresowania oraz stan badań związany ze sztuką krajobrazu i sztuką w krajobrazie.

J.R.: Porzuciłbym miasto. Może zrobimy strukturę definicji, określimy zakres i znajdziemy w nim to, co nas interesuje. Zobaczymy, czy te pola nam się pokryją.

A.D.: Czy mamy się precyzować przestrzennie? Definiować zakres przestrzenny naszych zainteresowań? Czy raczej mamy się odnosić w naszych dywagacjach do całego świata i tendencji, które w nim się dzieją? Czy też próbujemy się ograniczać na przykład do myśli europejskiej, bądź do tego, co się dzieje w Polsce?

J.R.: Polskę zajmiemy się później. Jeśli odnosimy się do definicji wypracowanych gdzie indziej, to musimy je określić, przetłumaczyć.

K.H.: Ciężko nam będzie się odnosić do kultury spoza kręgu Europy i USA.

J.St.W.: Postuluję, by budować bibliografię. Nie ma innego sposobu jak budować światopogląd w oparciu o istniejące książki, materiały na temat naszego projektu badawczego. Opracujmy stan badań.

J.R.: Ponadto, niech każdy opracuje słownik terminologiczny sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie.

Rozdział 5. Słownik terminologiczny sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie. Teksty wprowadzające do dyskusji.

Beata J. Gawryszewska: Definicja ogrodu przydomowego³⁸.



³⁸ Niniejszy tekst powstał na podstawie mojego artykułu *Kształtowanie ogrodu rodzinnego w procesie zamieszkiwania miejsca. Ogród strukturalny*, (w:) Gawryszewska B. J. (red.), Rothimel B. (red.) 2009, „Ogród za oknem”, wyd. Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa, ss.10-15



Ogrody przydomowe, jako dzieła sztuki ogrodowej i zarazem przestrzenie codziennej egzystencji ludzi, na stałe wpisały się w historię kultury europejskiej. Jednak, pomimo tego że ich udokumentowana historia sięga czasów antycznych, a forma, zupełnie tak samo jak w przypadku innych dzieł, dyktowana jest trendami w sztuce i filozofii oraz światopoglądem ich współczesnych, fenomen ogrodów rodzinnych (przydomowych, domowych, prywatnych etc.) trudno jednoznacznie zdefiniować. Próba zdefiniowania ogrodu rodzinnego zwykle kończy się na opisanu jego funkcji rekreacyjnej, formy zbudowanej na bazie kolekcyjnego zbioru roślin lub wreszcie egzemplifikacji współczesnej projektantom, paradygmatycznej myśli przewodniej, siostry heglowskiego ducha epoki. Ta ostatnia cecha lokuje nasz ogród przydomowy pośród dzieł sztuki i materialnych świadectw kultury jako pełnoprawny element tych zbiorów. Jeśli zajrzymy na opiniotwórcze wystawy ogrodowe, takie jak Chelsea Flower Show w Londynie czy Festival des jardins de Chaumont-sur-Loire, zobaczymy zarówno ponowoczesny neofunkcjonalizm, postnowoczesny ekologizm i historyzujące remake'i edwardiańskiego dzikiego ogrodu Williama Robinsona i Gertrudy Jekyll i tak dalej, i tak dalej. Pełen przegląd nowoczesnych i współczesnych nurtów w sztuce.

Definicja ogrodu przydomowego widzianego oczyma użytkownika przedstawia się zgoła inaczej. Pytani o to przeze mnie nieprofesjonalni projektanci zgodnym chórem odpowiadają, że ogród to kwiaty i zieleń, a kwiaty i zieleń to powód, dla którego się zajmują uprawą ogrodu. Drugim powodem chęci posiadania ogrodu jest spotkanie się w nim ze znajomymi i krewnymi. Ogród przydomowy w swojej wersji podstawowej zwykle nie jest egzemplifikacją poglądów artysty, choć z pewnością jest odzwierciedleniem poglądów jego twórcy, bywa przestrzenią rekreacji, ale rekreacja ta może wyglądać zgoła inaczej, niż wyobrażają to sobie projektanci, bywa też ogród kolekcją roślin, chociaż nie to chyba stanowi o jego istocie.

Jeśli przyjrzymy się historii ogrodu rodzinnego, stałą w procesie przemian jego formy pozostaje struktura funkcjonalna. Przejawia się ona w systemie przeplatających się kolejno domen – prywatnej i społecznej, społecznej i publicznej. Ta odśrodkowa struktura, polegająca na następowaniu po przestrzeni prywatnej domu, przestrzeni społecznej ogrodu frontowego (która sąsiaduje i przenika się z przestrzenią publiczną ulicy) z jednej strony i właściwego, zagospodarowanego „salonu” ogrodowego z

drugiej strony domu, wskazuje kierunek zagospodarowywania ogrodu – od domu do krajobrazu, a nie od ogrodzenia w kierunku budynku. Kierunek ustanawiania terytorium. Jedno, co można z całą pewnością ustalić, to to, że ogród jest miejscem zamieszkiwania, a nawet sposobem zamieszkiwania między domem a krajobrazem. Sposobem polegającym na strukturalizacji, a przecież jest ona podstawowym narzędziem estetyzacji, upiększania przestrzeni, jak chce Maria Gołaszewska.

Skoro więc ogrody projektowane przez nieprofesjonalistów, ogrody zamieszkałe, ogrody – przestrzenie egzystencji tak niewiele mają wspólnego z wizją i oczekiwaniami profesjonalnych projektantów, skoro nie chcą być nośnikami i materializacją idei, ani nie bywają zbyt często egzemplifikacją poglądów artysty, to czy jest w ogóle coś wspólnego pomiędzy jednymi a drugimi? Czy można pokusić się o stworzenie definicji, która pogodziłaby obie strony?

Nie można odmówić racji Heglowi, który w dziele i jego twórcy upatruje definicji sztuki. Jest ogród przydomowy dziełem sztuki i w tym wymiarze. Ogród przydomowy ma wiele wspólnego z uznanym gatunkiem współczesnej sztuki – z performance. Zarówno sztukę performance, jak funkcjonowanie ogrodu przydomowego można określić jako indywidualistyczne działanie (w przestrzeni). Ogród rodzinny jako część przestrzeni egzystencjalnej rodziny jest miejscem, gdzie odbywa się działanie, gospodarowanie przestrzenią oparte na relacji pomiędzy członkami rodziny i wspólnoty. Nie tylko ogrodnictwo uprawiamy bowiem w ogrodzie, uprawiamy w nim życie, z całą masą zachowań i przyzwyczajęń charakterystycznych dla nas i tylko dla nas. **Można więc powiedzieć, że definicja ogrodu jako przestrzeni – dzieła sztuki, w której odbywa się heideggerowski proces zamieszkiwania miejsca oparty na relacji między ludźmi i polegający na estetyzacji poprzez nadawanie struktury warunkowanej wyznawanym światopoglądem (bądź trendami w sztuce), wydaje się najbardziej uprawniona.**

Krzysztof Herman: Od Sztuki Ziemi do Sztuki Ekologicznej. Myśli na temat klasyfikacji terminologicznej.

Termin „Land art”, określający kierunek w sztuce powstały w USA pod koniec lat sześćdziesiątych, w większości języków³⁹ nie jest tłumaczony i funkcjonuje jako termin bezpośrednio zaczerpnięty z języka angielskiego. Tylko w przypadku kilku języków, w tym w języku polskim, dokonywano tłumaczeń tej nazwy - w tym przypadku jako „sztuka ziemi” lub „sztuka krajobrazu”. Które tłumaczenie jest prawidłowe? Sformułowanie, które w języku angielskim stanowiłoby bezpośrednie tłumaczenie terminu „sztuka krajobrazu” – „landscape art” zarezerwowane jest dla pejzażu (malarstwa krajobrazowego; j. francuski - paysage dans l'art; j. hiszpański - arte de paisajes). Wydaje się więc naturalnym tłumaczenie sformułowania „Land Art” jako „Sztuka Ziemi”. Co w takim razie z anglojęzycznymi terminami „Earth Art” (które także tłuma-

³⁹ W tym m.in. w języku: niemieckim, hiszpańskim, włoskim, rosyjskim, francuskim, ukraińskim, holenderskim, węgierskim, czeskim. (za www.wikipedia.com, dostęp 8.04.2010)

czyć można jako „sztuka ziemi”) i „Earthworks”?⁴⁰ Częściowo problem nazewnictwa rozwiązuje Weilacher (1999) stwierdzając, że termin „Land Art” stał się bardziej popularny w Europie, a w Stanach Zjednoczonych przyjęto się używać sformułowań Earthworks i Earth Art. Zauważa on jednocześnie, że te dwa północno-amerykańskie terminy, nie są wcale bardziej precyzyjne, a sama nazwa „Land Art” opisuje raczej wspólny temat, niż określa konkretny styl. Jeżeli jednak mówimy o wspólnym temacie, to dla tych dzieł jest nim raczej krajobraz, niż ziemia, ląd czy teren, prawdopodobnie dlatego też pojawił się w języku polskim termin „Sztuka Krajobrazu”, który funkcjonuje równoległe z terminem „Sztuka Ziemi”. We wcześniejszym tekście zdefiniowałem Sztukę Krajobrazu jako sztukę, która w odróżnieniu od sztuki w krajobrazie musi mówić o krajobrazie lub wykorzystywać formy krajobrazowe.

Ogólnie można przyjąć jednak, że wszystkie te określenia: Land Art, Sztuka Ziemi, Sztuka Krajobrazu, Earth Art i Earthworks zwykle odnoszą się do tych samych dzieł sztuki, podobnego obrębu tematycznego i źródeł inspiracji. Należy w tym miejscu zauważyć jednak, że: po pierwsze, sformułowanie „Sztuka Krajobrazu” może być i często jest terminem nadrzędnym w stosunku do innych tu wymienionych, odnoszącym się do większej ilości działań artystycznych i szerszego zakresu problematycznego⁴¹; po drugie Land Art jest terminem najbardziej popularnym i najczęściej stosowanym, natomiast Earth Art i Earthworks (por. Boettger 2002), przynajmniej w Polsce, częściej są rozumiane jako te kierunki, w których wykorzystuje się ziemię jako tworzywo, materiał, a wypowiedź artysty kieruje się w obszar ekologii i środowiska („environment”), co zbliża je w charakterze do Environmental Art, Eco Art czy niemieckiego Natur-Kunst (Weilacher 1999). Te ostatnie wyrosły z narastającej w latach siedemdziesiątych XX wieku świadomości środowiskowej, a reprezentowane są przez artystów, wykorzystujących głównie materiały naturalne znalezione in-situ, takich jak Andy Goldsworthy, David Nash czy Nils Udo. Z artystów polskich sztuką ekologiczną zajmowali się m.in. Jacek Tylicki (projekt „Sztuka Naturalna”), Teresa Murak i Paweł Chawiński. O sztuce Eco Art (Ecological Art, Sztuka Ekologiczna) mówią chociażby Lipton i Watts (2004) w artykule zawartym w publikacji „Ecological Aesthetics” („Estetyka ekologiczna”). Na uniwersytecie Cornell odbyły się natomiast warsztaty artystyczno-teoretyczne zatytułowane „From Earth Art to Eco Art”, które były związane z 40-sto leciem wspomnianej wystawy „Earth Art”, nazwa ich natomiast sugeruje rozwój współczesnej Sztuki Ekologicznej.⁴²

Znane są też alternatywne propozycje klasyfikacji dzieł związanych z działalnością twórczą w krajobrazie – jak chociażby ta stworzona przez Krauss (1978). Mowa tu o omawianym już przeze mnie schemacie poszerzającego się pola rzeźby, które tworzą obok rzeźby: miejsca oznaczone, budowa miejsc i struktury aksjomatyczne.

Osobnym problemem są pojęcia „sztuka publiczna”, czy „sztuka w przestrzeni publicznej”, które najczęściej odwołują się po prostu do sztuki wyprowadzonej poza

⁴⁰ Obydwa wywodzą się z tytułów wystaw: „Earth Works” w Dwan Gallery w Nowym Jorku (1968) i „Earth Art” w Andrew Dickson White Museum of Art w Cornell University (1969).

⁴¹ Tak jest chociażby w przypadku nazwy Katedry Sztuki Krajobrazu

⁴² <http://www.news.cornell.edu/stories/Oct08/EarthArtEcoArt.da.html> (dostęp 7.04.2010)

wewnętrzną przestrzeń muzeów i galerii, o dzieła tworzone najczęściej w przestrzeni urbanistycznej (Domianowska 2008).

Literatura:

Boettger S., 2002, *Earthworks. Art and the landscape of the sixties.*, University of California Press, Londyn, Anglia

Domianowska E. 2008, *Od pomnika do ciastka. Sztuka w przestrzeni publicznej.* (w:) Chrudzimska-Uhera, Gutowski B. (red.) rocznik "Rzeźba Polska" t. XIII: Rzeźba w Polsce (1945-2008), Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko

Flam J., 1996, *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Londyn, Anglia

Herman K., 2006, *Sztuka krajobrazu*, w: Genius Loci dodatek do magazynu Urbanista, Wydawnictwo Urbanista, Warszawa

Kastner J., Wallis B., 1998, *Land and Enviromental Art*, Phaidon Press Ltd., Nowy Jork, USA

Lipton A., Watts P. 2004, Ecoart: ecological art (w:) Sterlow H., 2004, *Ecological Aesthetics. Art in Enviromental Design: Theory and Practice*, Birkhauser, Bazylea, Szwajcaria str. 90-96

Weilacher U., 1999, *Between Landscape Architecture and Land Art*, Birkhauser, Bazylea, Szwajcaria

Jan Rylke: Słownik sztuki krajobrazu

Porządna terminologia w historii sztuki powinna się formować na kształt drzewa. Mamy więc sztukę jako pień oraz **sztukę krajobrazu** i **sztukę ogrodu** jako wyrastające z tego pnia gałęzie. Sztuka w krajobrazie jest jak ozdoby zawieszone na gałęzi krajobrazu. Jest więc czymś innym. Jeżeli wyróżniamy sztukę krajobrazu jako odrębną od sztuki ogrodu, podobnie musimy potraktować **sztukę ulicy**⁴³. Sztuka ogrodu wyrasta niemal u podstawy pnia. Jest zjawiskiem bardzo starym. Dzisiaj rozwinęła się w nowe formy, takie jak np. ogrody rzeźb (sculpture garden) czy ogrody zmysłów (sensory garden). Sztuka krajobrazu rozwinęła się ze sztuki ogrodowej w baroku, początkowo w formie zwierzyńców i tzw. dzikiej promenady, żeby w następnych wiekach rozwinąć się w parki krajobrazowe. Modernizm przerwał proces rozwoju sztuki ogrodu i sztuki krajobrazu. W Modernizmie przyjęto, że są dwa rodzaje piękna: racjonalne, abstrakcyjne piękno dzieł sztuki wytworzonych przez człowieka i tu z trudem mieścił się ogród, oraz, jako wartość odrębna, piękno natury, piękno, które psuła ingerencja człowieka. Dlatego krajobrazów nie kształtowano dla uzyskania piękna, ale krajobra-

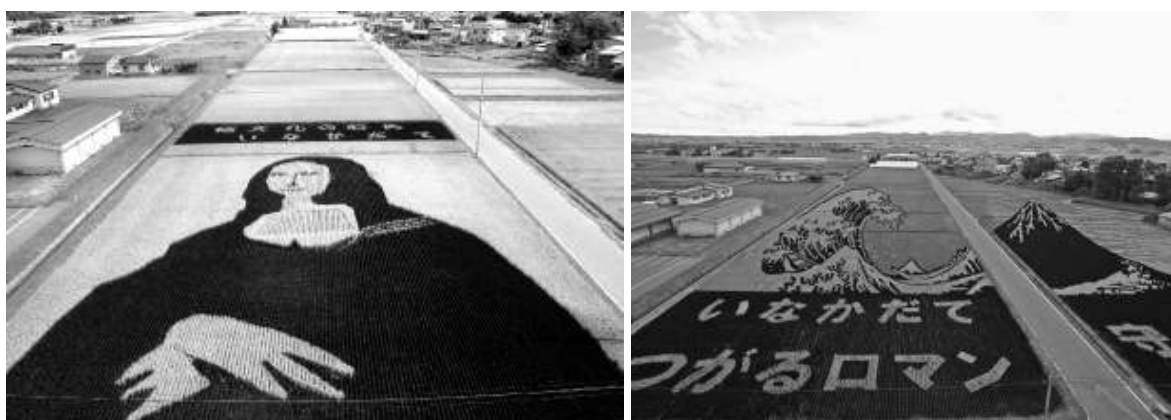
⁴³Z urbanistyką jest problem. Niektóre popularne strony definiują ją jako: Sztukę projektowania miast i osiedli, w: WWW.szperus.pl; inne traktują ją jako: naukę o programowaniu i planowaniu miast i osiedli oraz ich powstawaniu i historii rozwoju, w: pl.wikipedia.org/wiki/Urbanistyka. Mamy jeszcze ruralistykę - pojęcie oznaczające projektowanie i kształtowanie krajobrazu otwartego, w: pl.wikipedia.org/wiki/Ruralistyka. Wobec tego urbanistykę, ruralistykę i architekturę krajobrazu pominę, jako działalność, która wkracza w sferę sztuki, ale incydentalnie, nie z założenia. Nie wyrasta bezpośrednio z pnia, który nazwalismy sztuką.

[illegible]

⁴⁴ Pokazane na rysunku 1 diagramy pochodzą z 1972 roku. Zostały przez Ludwińskiego zamieszczone w katalogu: Jan Chwańczyk, *Kontrapunkt*, wyd. Galeria Informacji Kreatywnej, Wrocław 1972/74. Zamieszczone poniżej fragmenty wyjaśnień do diagramów były umieszczone wcześniej w: Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, Odra nr 4/1971. Oba artykuły za: Jerzy Ludwiński, *Epoka błękitu, Otwarta pracownia*, Kraków 2003, s. 192-3; 156-167.

50

przestrzeni. Traci ważność przedmiot artystyczny schodząc do roli rekwizytu w otaczającej go przestrzeni. (...) Tendencje: poszukiwania świetlno-kinetyczne, environment, sztuka biedna, sztuka ziemi, land-art. III - Faza czasu. W obrębie sztuki pojawia się czynnik o zasadniczym znaczeniu: akcja w czasie, która zresztą odbywa się w określonej przestrzeni. (...) Tendencje: sztuka efemeryczna, happening, event, różnego rodzaju działania w czasie i przestrzeni. IV-Faza wyobraźni. Dzieło sztuki traci swoją strukturę przestrzenną i czasową, i jakiegokolwiek zakreślone pierwotnie granice. (...) Tendencje w tradycyjnym rozumieniu nie występują. Sztuka konceptualna i sztuka niemożliwa nie są tendencjami." Omówione dalej V-Faza totalna i VI-Faza zerowa, nie opisują już stanu sztuki, ale są ekstrapolacją w przyszłość faz poprzednich. W rzeczywistości nie nastąpił rozwój ruchów awangardowych, zastąpiony przez dekoracyjne neostyle.



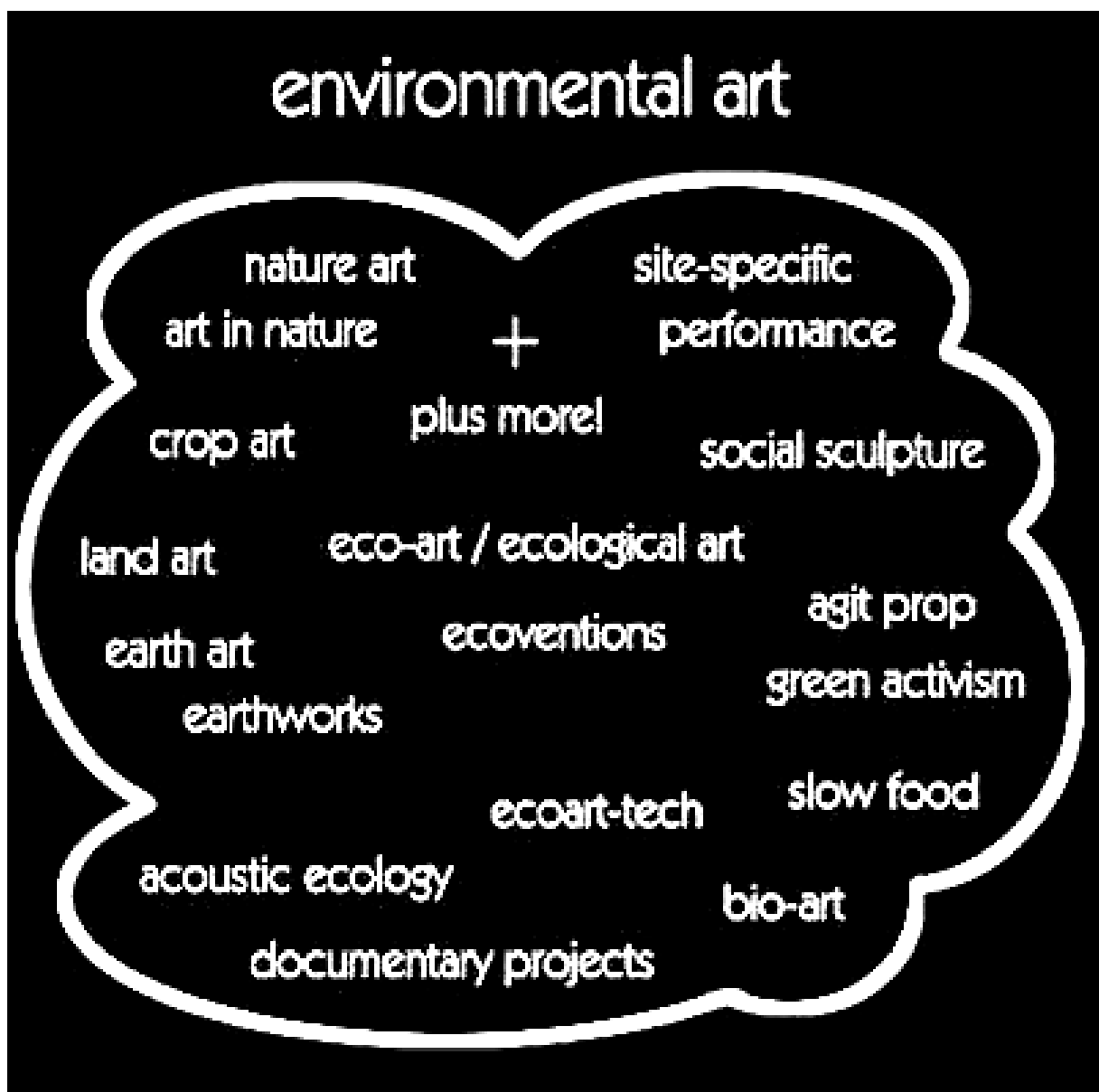
Crop art. Obrazy z ryżu wykonane w Indicate, Japonia.



Living sculpture (żyjące rzeźby) Eve Sue i Pete Hill, Ewa, Projekt Eden.



Environmental sculpture (środowiskowe rzeźby) Michael Heizer, a complex in City (1999).



Environmental art (sztuka środowiskowa) Sam Bower. Profusion of Terms, www.greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=306

W moim odczuciu land art jest pojęciem historycznym, który przekształcił się w sztukę krajobrazu (landscape art⁴⁶), jako dziedzinę sztuki związaną z wizualnym kształtowaniem krajobrazu oraz w sztukę miejsca (?) (environmental art), bardziej związaną z miejscem i z naturą miejsca. Trochę wcześniejsza jest geneza sztuki ulicy. Jej źródłem była koncepcja mobilizacji ludzi w ruchach faszystowskich i komunistycznych. Faszyzm stworzył pojęcie propagandy, jako indoktrynacji językiem racjonalnym, natomiast komunizm, pojęcie agitacji, jako indoktrynacji językiem emocjonalnym. W tym celu wykorzystał plakat jako artystyczny afisz zdarzeń artystycznych do przekazu treści politycznych. Po upadku faszyzmu i komunizmu, tę formę przekazu wykorzystwały z jednej strony korporacje do reklamy wizualnej, z drugiej strony wykluczane grupy społeczne, przede wszystkim zagrożona bezrobociem młodzież, tworząc szablony, graffiti i wlepki, czyli sztukę ulicy (street art). Te formy mieszczą się w obszarze public art, czyli **sztuki publicznej**.

Rozdział 6. Słownik terminologiczny sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie. Dyskusja.

Uczestnicy spotkania: Aleksander Böhm, Anna Długożima, Beata J. Gawryszewska, Krzysztof Herman, Jan Rylke, Tomasz Zygmunt.

Jan Rylke: Na ostatnim spotkaniu doszliśmy do wniosku, że potykamy się o pewne pojęcia, które trzeba wyjaśnić. Przeczytałem teksty opracowane na dzisiejsze spotkanie i stwierdziłem, że jedne pojęcia anglojęzyczne należy tłumaczyć, innych zaś nie – w związku z tym, w odniesieniu do tych drugich, trzeba by stosować angielskie terminy.

Aleksander Böhm: Wspólnie z Agatą Zachariasz od 10 lat pracujemy nad angielsko-polskim słownikiem architektury krajobrazu i sztuki ogrodowej i wydaje mi się, że może on stanowić ciekawe źródło informacji i zasób do tworzonej przez nas na potrzeby projektu biblioteki.

J.R.: My tak myślimy, żeby zaangażować się w Wikipedię. Wszyscy krytykują, że Wikipedia jest mało poważna, niezbyt kompetentna, ale paradoksalnie wszyscy z niej korzystają.

Beata J. Gawryszewska: Jeśli chodzi o Wikipedię to zawsze można sprawdzić, kto jest autorem hasła i jeśli jest to osoba poważna, to czemu z niej nie skorzystać? Warto moim zdaniem, skoro zeszliśmy na temat Wikipedii wspomnieć o Le:Notre, gdzie też funkcjonuje słownik i można tam publikować różne nasze przemyślenia.

A.B.: Od 2 lat w Brukseli jest otwarta Europejska Biblioteka Architektury Krajobrazu. Na polskiej półeczce (bo mizerny ustawiony nań zbiór trudno nazwać „półką”) znajduje się najnowszy Majdecki *Historia ogrodów*, a obok niego *Plan sześćcioleci odbudowy Warszawy Bieruta*. Mam adres, więc jakby państwo chcieli, można by tę polską półkę wzbogacić.

⁴⁶ W krajach anglojęzycznych landscape art, to przede wszystkim malarstwo pejzażowe.

J.R.: Wydaje mi się, że temat związany ze słownikiem terminów sztuki krajobrazu możemy uznać za zamknięty.

Krzysztof Herman: Tak, uważam, że możemy przejść dalej. Z tych tekstów, które już zostały napisane można sporo wyczytać. Z lektury tych ostatnich przemysłów na temat słownika pojęć zauważyłem, że na przykład Rylke i ja mamy bardzo podobne zdanie na temat terminów, w jaki sposób ich używać, których zaś nie tłumaczyć. Osobiście byłbym za tym, żeby tłumaczyć jak najmniej. Jeśli na świecie funkcjonuje environmental art, eco art to nie ma potrzeby wprowadzać polskich tłumaczeń takich jak sztuka środowiskowa, czy sztuka ekologiczna.

Tomasz Zygmunt: Według mnie warto odwołać się do aktywnie działających artystów. W jaki sposób artyści reprezentujący różne nurty, kierunki w sztuce, nazywają swoją sztukę? Jak oni rozumieją land art, earth works itd. Czy tłumaczą te pojęcia na język polski, czy posługują się terminologią angielską? To może być ciekawe.

B.J.G.: Jeśli chodzi o artystów, to każdy uważa, że wymyślił coś nowego, więc prędzej należałoby odwołać się do historyków sztuki, może do marszandów – ich współczesnych odpowiedników – agentów, to oni mają za zadanie zdefiniować, określić nurt/obszar działań artysty. Od artystów będzie niestychanie trudno taką informację uzyskać.

T.Z.: Ilu takich artystów działa?

K.H.: Tych, którzy działają jest pewnie sporo, ale tych znanych, rozpoznawanych, uznanych, tych którzy zaistnieli jest zdecydowanie mniej. W tekście napisałem, że są duże różnice przede wszystkim między USA i Europą w nazewnictwie, często odlegają się od siebie. W USA earth art i earth works są bardziej popularne, natomiast w Europie prym wiedzie land art. Na ostatnim spotkaniu mówiliśmy żeby przynieść jakieś pozycje związane ze sztuką krajobrazu. W związku z tym przyniosłem kilka książek. W zasadzie, jak przejrzymy te książki to pojawiają się w nich te same dzieła, te same sztandarowe realizacje, np. Smithsona.

T.Z.: Jest też Taschen – takie popularne wydawnictwo, które propaguje zarówno europejskich, jak i amerykańskich artystów, także landartowców.

A.B.: Słownik architektury krajobrazu zaczęliśmy z Agatą Zachariasz robić 10 lat temu. Jak teraz biorę do rąk pierwszy tom od litery a do d to już widzę ilu rzeczy w nim brakuje. I to nie z uwagi na brak kompetencji, zaniedbania, ale przede wszystkim dlatego, że ich nie było.

K.H.: Teraz jest zdecydowanie lepszy i łatwiejszy dostęp. Internet ułatwił, udrożnił przepływ informacji.

J.R.: Chciałbym nawiązać do tekstu Ludwińskiego z lat 70. XX wieku. Wyodrębnił on 3 działy współczesnej sztuki: sztukę środowiskową, procesualną i konceptualną. Środowiskowa i procesualna są obecne, zaś konceptualna zanikła. Kwestie krajobrazowe, zgodnie z tym podejściem należałoby zaliczyć do sztuki środowiskowej.

A.B.: Trzeba podkreślić, że zmieniła się technologia. Np. technologia formowania zieleni na pionowych płaszczyznach też może być inspirująca.

B.J.G.: Nie wiem, czy was to interesuje, ale ja bym bardzo chętnie porozmawiała o tym, co jest mi bardzo bliskie, tj. ogrody przydomowe. Porozmawiałabym o Gardenii, o tym, jak sztuka, która dzieje się na naszych oczach jest internalizowana przez mieszkańców, którzy produkują galanterię ogrodową (ozdobne skały do ogrodu, fon-

tanny, misy na wodę, czy ogień). Ja w tym dostrzegłam kalki rzeczy, które widuje się w Chaumont, natomiast to była kalka z kalki. Ja wątpię żeby rzemieślnik, który opracował wzór w ogóle widział na własne oczy oryginał. Przypuszczam, że widział już kalkę z oryginału.

A.B.: Ale czy o to właśnie nie chodzi? O Arts and Crafts?

B.J.G.: Nie, Arts and Crafts było bardzo wysublimowane. To było rzemiosło, ale naprawdę wysokiej klasy, produkowane przez wybitnych artystów. Natomiast tutaj mówimy o galanterii ogrodowej.

K.H.: Te wszystkie elementy na festiwalu są produkowane jako elementy tymczasowe, które mają wytrzymać 3 miesiące, albo jak w przypadku Chelsea 5 dni i właśnie z uwagi na tę tymczasowość jest je łatwiej zrobić, są lepsze, ładniejsze itd. Jeśli mamy program wieloletniego użytkowania, to te elementy ogrodowe muszą być wykonane inną technologią. Jeśli coś ma trwać w ogrodzie latami, to ze względów technologicznych oraz ze względu na trwałość i cykliczność zaczyna przybierać zupełnie inną formę.

B.J.G.: Z pewnością masz rację, ale nie do końca. Moim zdaniem jest jakaś niezgodność, dysproporcja pomiędzy wyobrażeniem o sztuce, czyli tą sztuką, którą człowiek ma w sobie, której potrzebuje, którą kreuje na co dzień, a tym przestaniem, o które chodzi artyście landartowemu. Jakby w ogóle się nie kontaktują. Użytkownik, który jest na końcu tej maszyny, który przychodzi do sklepu ogrodniczego bo chce fontannę – on w ogóle nie ma kontaktu z ideą, która przyświecała wykonaniu „Piccolo Di Trevi”, z którym nie wiadomo co zrobić, ale ludzie to kupują. Ale kupują też dlatego, że nie ma nic innego, że tylko to jest.

A.B.: Ja muszę się podzielić swoim ostatnim doświadczeniem. Zostałem poproszony o uzgodnienie projektu u podnóża tamy na Jeziorze Czorszyńskim. Zgłosił się inwestor, który postanowił wybudować tzw. Wioskę Wikingów. Na planie koła – kilka chatup, na wolnej przestrzeni miały odbywać się bitwy. Na szczęście w planie miejscowym zawarto zapis określający maksymalną wysokość ogrodzenia na 1,5 metra, co uniemożliwiło przyjęcie projektu. Ten przykład ukazuje, że są i takie pomysły na krajobraz i ostatnimi czasy przybywa ich w zastraszającym tempie.

J.R.: Można wskazać dwa podejścia do kiczu. Z jednej strony akceptuje się go i otacza nim, z drugiej zaś bierze się kiczowaty przedmiot i pracuje nad nim, poprawia go. Czy Wenus z Milo będzie z cementu, czy z marmuru to nie ma znaczenia, bo idea jest ta sama.

B.J.G.: Skoro jest potrzeba na takie kreacje, to OK. Może to tak ma być? Może to jakiś etap? Może to naturalna kolej rzeczy, naturalny sposób pojmowania idei przez ludzi, których możemy metaforycznie przedstawić jak środek krzywej Gaussa. Gdybyśmy pokazali tę wysoką sztukę pani Kowalskiej, która ma niewielki ogródek i zakomunikowali jej taką wizję i wydali polecenie przyzwyczajenia, przyswojenia jej, to wiadomo, że to się nie uda. I taka jest właśnie specyfika przestrzeni prywatnej, że ona jest w połowie ciałem niewidzialnym właściciela i on się w żaden sposób nie zgodzi żeby pokazać w nim coś z czym on się nie utożsamia. I tak musi zostać.

A.B.: Przypominam sobie, że kiedy byłem na Kaukazie, to tam niemal przy każdym zakręcie – miejscu widokowym, postawiony był odlany z betonu pomalowany olejną farbą na brązowo niedźwiedź. Nie udawało się zrobić zdjęć tak, aby nie uwiecznić

owego niedźwiedzia. Przewodnik tłumaczył, że te niedźwiedzie są po to, aby zatrzymać się przy nich i zrobić sobie z nimi zdjęcie, bo to one w mniemaniu miejscowej ludności są atrakcją, a nie widoki, nie krajobraz. To, że za plecami tych niedźwiedzi posągów są jakieś cudowne doliny, to być może będą ludzie na Kaukazie doceniać za jakiś czas.

T.Z.: Wszystko zależy od cezury czasowej jaką sobie przyjmimy. Weźmy na przykład takie wykopaliska archeologiczne – ślady osadnictwa, pochówków, które odkrywane są w środku lasu. Wiemy, że w okresie z którego pochodzą te odkrywki, gdy rozwijało się osadnictwo na danych terenach lasu nie było. To się zmienia. Kluczowa jest sprawa jaką perspektywę czasową się przyjmie: czy życie człowieka i wtedy rzeczywiście można mieć obawę, że nie będzie drugiego krajobrazu. Jeśli mówimy o ogrodach to są one różnie definiowane, postrzegane, aranżowane w zależności od pokolenia, które je użytkuje.

B.J.G.: Jeśli ktoś otacza się elementami dekoracyjnymi, wstawia je do ogródka – to OK, nie mam nic przeciwko, nie ingeruję. Ale kiedy ktoś używa energii, materiał, aby przebudowywać krajobraz; z Mazowsza robi Pieniny, to są to nieodwracalne zmiany krajobrazu i za dużo to kosztuje, żebyśmy mogli się na to godzić. Energia i materiały, które mamy do dyspozycji – jest ich ograniczona ilość. Czy w ogóle ma sens nasza dzisiejsza uczona dywagacja o land artcie w momencie, gdy naprawdę ci ludzie, którzy tworzą wizerunek naszego krajobrazu w ogóle z tymi ideami, którym przeświecają kwestie społeczne i głęboka ekologia nie mają kontaktu, są zupełnie od tego odklejeni?

A.B.: Nie zawsze tak jest. Chciałbym w tym miejscu przywołać w moim odczuciu niesłychanie optymistyczny eksperyment na dużą skalę. Tereny poodkrywkowe kopalni węgla brunatnego i żwirów na gigantycznym obszarze Niemiec zostały poddane eksperymentowi krajobrazowemu. Do tego „rozbebeszonego” krajobrazu zaczęto w pewnym momencie stosować ideę „nowej wzniosłości”. Przetransponowano tam zamysł, aby obcować z grozą bez poczucia lęku (w odniesieniu do parku narodowego: wchodzi się w dziewiczą puszcę, ale się nie boję, bo jest przewodnik, szlak, schronisko). W momencie, kiedy jest to wyeksponowane jako coś w rodzaju dzieła sztuki, jest atrakcją, to ludzie zaczynają w tym atrakcję dostrzegać. Na tym terenie organizowane są wycieczki, plenery, jest taras widokowy, pawilon wystawowy, prowadzone są prace archeologiczne, których odkrycia są eksponowane. Z gangreny krajobrazowej, z terenu z dużym bezrobociem, odpływem ludności, udało się zrobić atrakcję krajobrazową. Dlatego uważam, że nowoczesne wynalazki, koncepty, nie muszą koniecznie trafić w próżnię.

B.J.G.: Zgadza się, ale Niemcy to bardzo specyficzne państwo. W Polsce, na terenie kopalni Bełchatów nasza magistrantka również podjęła taką próbę. Aleksandra Idziak w 2006 roku w ramach swojej pracy magisterskiej postanowiła zrekultywować krajobraz przemysłowy przez sztukę, stworzyć „Grand Kanion Sztuki”. W 2007 roku chciano tę inicjatywę powtórzyć, ale zarząd Bełchatowa nie wyraził na to zgody. Możemy sobie teraz uruchomić sesję na temat „Polacy są głupi a Niemcy mądrzy”. A ja bym zadała pytanie, pozostając w nurcie rozważań o ogrodach: Może Polacy są inni? Mają inne oczekiwania, priorytety? Może najwyższy czas żebyśmy to dostrzegli? Żebyśmy zaczęli odpowiadać na te potrzeby Polaków?

A.B.: Jak lud naśladuje elity to jest postęp, a jak elity naśladują lud to jest regres.

K.H.: Ciekawe jest to, co się dzieje w rzeźbie – rzeźba społeczna. Beata, mówiłaś o elementach dekoracyjnych, które akceptujesz. Mam wrażenie, że Paweł Althamer ma podobną filozofię przy tworzeniu swojej rzeźby społecznej, bo dla niego ważniejsza jest ta część pracy z ludźmi. Efekt, czyli ta rzeźba, element dekoracyjny – możemy się czepiać, że jest byle jaki, kiczowaty, ale dla niego to nie ma znaczenia. Proces pracy z ludźmi jest ważniejszy.

B.J.G.: Tworzywem Althamera są ludzie i dochodzimy do sedna definiowania architektury krajobrazu. Wydaje mi się, że powinno się przestać definiować materię a zacząć procesy.

K.H.: Według mnie jest to podejście dość ryzykowne. My jesteśmy strażnikami estetyki w krajobrazie. Jeśli każdy artysta będzie tworzył z naciskiem na proces, a nie na efekt, to się nie pozbieramy.

J.R.: Jeśli jest kontakt artysta – odbiorca wówczas nie ma ryzyka i problemu. Natomiast pojawia się on jeśli przedstawia się gotowy produkt. Ludzie mają wówczas do tego produktu konkretne wymagania. Nie znają procesu.

B.J.G.: Z mojego doświadczenia wynika, że jeśli ten obiekt powstaje w wyniku procesu społecznego pod okiem artysty nie znam przypadku żeby to było złe. To nosi wszelkie znamiona czegoś co jest użyteczne, prawdziwe i dlatego na swój sposób piękne.

J.R.: Jest jeszcze jedna sprawa. Otóż, artyści hołdują minimalizmowi, podczas gdy ludzie jako całość są na etapie modernizmu. Ludzie będą malować graffiti, wieszać billboardy, bo nie odpowiada im pusta ściana. Ważną rolę pełni dekoracja, ponieważ niesie ona za sobą jakieś przesłanie. Jeśli to przesłanie nie będzie akceptowane to będzie zamalowane.

Myślę, że powinniśmy się zastanowić co z programem, w którą stronę pójść i na jakich kwestiach skoncentrować się w czasie naszej dzisiejszej dyskusji.

A.B.: Z wielką rezerwą podchodzę do partycypacji społecznej. Porównując wielkość przestrzeni wspólnej i liczbę potencjalnych decydentów, z prostego równania wynika, że niesie za sobą takie podejście bardzo duże ryzyko. Przestrzeń wspólna to czułe tworzywo, którego jest coraz mniej.

Beata J. Gawryszewska: Prowadzę konsultacje społeczne i widzę jedną tendencję, która powtarza się w każdym projekcie: ludzie biorący udział w konsultacjach to zawsze są ci, którym zależy. Okazuje się, że oni zawsze optują za rozwiązaniem najbardziej oszczędnym, nie tylko w aspekcie ekonomicznym, ale także nowych obrazów przestrzeni, nowych form.

K.H.: Myślę, że powinniśmy ustalić w którym kierunku pójść, zejść z poziomu abstrakcji, do tego o czym mówimy teraz, czyli do realnego krajobrazu, do codziennych sytuacji. Pisanie tekstów o charakterze definicji – to było dobre na początek, teraz powinniśmy znaleźć sposób, aby zejść na dół i rozejść się w nasze pola zainteresowań.

J.R.: I właśnie w związku z powyższym mam pytanie: czy my mamy opisywać rzeczywistość czy ją kreować?

A.B.: Jeśli mamy wpływać na rzeczywistość, tj. kreować ją skutecznie, to potrzebujemy podstawy prawnej. Jeśli chcemy zdefiniować dzieło architektury krajobrazu, bo to pozwala przypisać je nam do ochrony zabytków, planowania przestrzennego itp.,

najpierw z poziomu rzeczywistości musimy zdefiniować, aby stało się elementem systemu działania.

B.J.G.: Jeśli mówimy o dziele to chciałabym przywołać w tym miejscu znaną wszystkim pozycję „Garden Book”. W książce tej znajduje się miniatura przedstawiająca raj, pod miniaturą adnotacja na temat atrybucji – jako autor podany jest Pan Bóg.

A.B.: I ja się z tym zgadzam. Walczę z pojęciem krajobrazu naturalnego, bo takiego nie ma. Jeśli istnieją Tatry to tylko dlatego, że ktoś objął ten teren jakimś statusem ochrony.

B.J.G.: Może trzeba rozdzielić dzieło architektury krajobrazu od obiektu architektury krajobrazu?

J.R.: Ja bym powiedział, że zajmujemy się dziełem krajobrazowym, które obejmuje też dzieło ogrodowe.

A.B.: To co wyszło pod koniec naszej dyskusji, czyli to czym jest dzieło architektury krajobrazu – to by mnie interesowało. Krajobraz to jest to, co powstaje w oku człowieka. Przestrzeń jest matematyczna i dopóki nie zjawi się obserwator, to nie ma mowy o krajobrazie. Tatry, Yellowstone stały się dziełem architektury krajobrazu, gdy je ktoś zobaczył, docenił i nazwał.

B.J.G.: Nastąpił akt odczucia estetycznego.

J.R.: Ja bym proponował wyjść troszkę z okowów modernizmu i funkcjonalizmu.

B.J.G.: Ja się nie zgadzam – jeśli uznajemy ideę za podstawę działania twórczego to w tej chwili w architekturze, architekturze krajobrazu, sztuce ziemi technologia jest podstawą idei.

J.R.: Czym się różni idea od funkcji? Jeśli weźmiemy za przykład park, to możemy zaprojektować Wersal albo park angielski na tym samym terenie i on będzie funkcjonalnie rozwiązany, nie ma jednej możliwości. Natomiast idea mówi, co chcemy zrobić.

B.J.G.: Ja bym się od funkcji nie odżegnywała.

K.H.: Beata ma trochę racji, bo artystom land artu nie chciałoby się robić instalacji, gdyby nie mieli buldożera, koparki.

A.B.: O tym jak ważna jest idea świadczy Stonehenge, które budowano przez 350 lat, taszcząc kamienie o wadze dochodzącej do 20 ton na odległość 250 km. Jak wielka determinacja i silna idea musiała to być skoro tyle pokoleń, tylu ludzi pracowało, by ją urzeczywistnić. Nie ze względów praktycznych, nie przez wzgląd na funkcjonalność, ale dla nierozpoznanej do końca idei i technologia nie ma tu znaczenia. Współcześni ludzie przez to, że mają technologię, nie mają determinacji, robią śmietniska. Kopiowanie elementów ogrodowych to straszliwa bezideowość, małpowanie.

K.H.: Ale to też jest kwestia tego, że w czasach Stonehenge trendy zmieniały się raz na 300 lat, a dzisiaj zmieniają się raz na trzy dni. Zmieniło się tempo życia.

A.B.: Bo jest łatwiej.

J.R.: Może byśmy powiedzieli o wartościach niematerialnych, może wówczas byłoby to wszystko jakieś klarowniejsze. Przecież w końcu mamy ogrody użytkowe i nieużytkowe. W ogrodach użytkowych pojawiają się często wartości niematerialne, ale jednocześnie pojawiają się produkty posiadające wartość materialną, nie mają one nic wspólnego z estetyką, mają wymiar czysto handlowy.

B.J.G.: To nie jest czysto handlowy produkt. To nie jest kran, obramowanie studni. To jest czysta ozdoba, wartość niematerialna absolutnie.

A.B.: Wynika to z naturalnej potrzeby piękna. Albo się wiesza koraliki, ozdoby na miarę siebie, albo ponad miarę siebie. Skoro jest taka naturalna wrodzona potrzeba to odpowiedzią na tę potrzebę jest produkt.

J.R.: Gdybyśmy przyjęli definicję sztuki zgodnie z zapisami prawa autorskiego, to byśmy ją definiowali jako działanie jednostkowe, indywidualne i wówczas masówka nam odpada.

Rozdział 7. Osadzenie sztuki krajobrazu w sztuce współczesnej. Teksty wprowadzające do dyskusji.

Jan Rylke: Sytuacja środowisk artystycznych w końcu XX wieku w Polsce.

W latach 80. Jeremi T. Królikowski i Jan St. Wojciechowski wysunęli tezę, że w przypadku Polski nie należy mówić o postmodernizmie, ale o postkatastrofizmie, zauważając specyfikę sytuacji polskiej sztuki w drugiej połowie ubiegłego wieku. Była ona generalnie podobna we wszystkich krajach obozu komunistycznego. Bycie artystą zostało w pełni zinstytucjonalizowane. Sztuki plastyczne były traktowane jako kontrolowany wolny zawód, realizowany wyłącznie w związkach twórczych, z pełną ochroną, łącznie z reglamentacją środków do twórczości. Sztuki architektoniczne zostały w pełni zetatyzowane. Ten system wprowadzono dla realizacji przez artystów agitacyjnego zadania estetycznej oprawy komunizmu nazwanej socrealizmem. Po śmierci Stalina agitacja została przekształcona w propagandę, nie traktowanej tak totalnie jak agitacja, raczej jako sztuka użytkowa o własnych zadaniach i zapleczu artystycznym. Był to zresztą, poza specjalną placówką organizującą wystawy zagraniczne, jedyny rodzaj sztuki użytkowej. Dyscyplinom architektonicznym zdjęto gorset socrealizmu, ale postawiono przed nimi zadanie realizowania rozwiązań technicznych, a nie artystycznych. Przy ekonomicznej zapaści komunizmu doprowadziło to do realizacji zadań utylitarnych, opartych na materiałach odpadowych. Program estetyczny ograniczono do zredukowanej polityki kulturalnej – sztuka miała mieć charakter optymistyczny. Niewielkie nakłady kierowano na działania propagandowe, takie jak dekoracja komunistycznych świąt, polska szkoła plakatu, awangarda odwołująca się do sowieckiego konstruktywizmu (Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria Foksal). Kształcenie architektów odbywało się w izolacji od środowisk artystycznych na uczelniach technicznych. Architektura krajobrazu i sztuka ogrodowa praktycznie nie istniały. W Szkole Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie istniała Sekcja Kształtowania Terenów Zieleni, która uczyła specjalistów do kształtowania zieleni publicznej. Krajobraz kształtowano w sposób administracyjny poprzez system planowania przestrzennego.

W latach 80. większość artystów odwróciła się od władzy politycznej, tworząc ruch kultury niezależnej. W rezultacie państwo przestało interesować się polityką kultural-

na. Od lat 90. XX wieku zlikwidowano ochronę zawodów artystycznych, zlikwidowano też państwowe biura projektowe zawodów architektonicznych. Zawody architektoniczne, część zawodów plastycznych weszła na rynek usług prywatnych, dostosowując się do niskiego standardu wymaganego przez rynek wygłodzony i pozbawiony elit. Państwo, które poprzednio monopolizowało kulturę i sztukę, od lat 90. przestało się nią interesować. System przetargów, w którym jedynym kryterium był koszt usługi, wyeliminował ambitniejsze projekty architektoniczne. Dla architektów jedynym inwestorem, poza inwestorem prywatnym, był kościół. Tylko on obok samorządów utrzymywał minimalną działalność kulturalną w zakresie sztuk plastycznych. Likwidacja mecenatu doprowadziła do rozwoju spontanicznych form sztuki, takich jak sztuka Internetu, sztuka ulicy i sztuka performance. Sytuacja sztuki polskiej na przełomie XX i XXI wieku jest zróżnicowana. Wartości artystyczne – jakość pracy artystycznej nie są oceniane – w komunizmie obowiązywał zakaz zajmowania się w muzeach i na uniwersytetach sztuką współczesną. Jako standardowe traktowano popularne realizacje zachodnie, których formalny opis był dostępny w literaturze popularnonaukowej. Poziom techniczny i intelektualny realizacji w dziedzinach architektonicznych był niski, w sztukach plastycznych niewielki ilościowo i amatorski.

Praktycznie cała struktura sztuk plastycznych i architektonicznych musiała być budowana od podstaw. Pewnym wsparciem była masowa emigracja polskich architektów, ale bez wsparcia państwa polskiego zajmowali oni na emigracji podrzędne stanowiska, w najlepszym wypadku wymagające podstawowych umiejętności. Nie mieli też dostępu do lokalnych elit. Podobnie było z rozwojem szkolnictwa wyższego w zakresie sztuk plastycznych i architektonicznych. Osiągnięto bardzo duży przyrost liczby studentów w takich dziedzinach, jak architektura krajobrazu, ale wiązało się to z wyraźnym obniżeniem poziomu wykształcenia. W konsekwencji jesteśmy dopiero na początku drogi formowania się nowoczesnego środowiska artystycznego.

Anna Długozioma: Sztuka krajobrazu odzwierciedleniem kondycji sztuki współczesnej.

Poniżej zamieszczam swoje luźne, nieuporządkowane przemyślenia na temat korelacji zachodzących między sztuką współczesną a sztuką krajobrazu. Poszukuję punktów styku, wpływu sztuki na sztukę krajobrazu. Czy sztukę krajobrazu można uznać za zwierciadło, w którym odbija się kondycja współczesnej sztuki?

Sztuka współczesna a krajobraz

Współczesna sztuka to jednym słowem pluralizm (może synteza?). Znak naszych czasów to: wielość nurtów i tendencji. Artyści obierają różne drogi i stosują różne środki wyrazu: poczynając od abstrakcji, przez collage, fotomontaż, instalację, videoinstalację, aż po performance czy happening. Wszechobecne stają się sprzeczności: walka globalizmu z lokalnością, ducha miejsca z duchem czasu, archaiczności z technologią. W związku z tym sztuka przełomu XX i XXI wieku nie można zamknąć w jednolitych formułach, również sztuka krajobrazu daleka jest od homogeniczności, a to dlatego, że sztuka współczesna impaktuje na krajobraz – jego odbiór, formę, kreację. Za

pomocą nowatorskich środków kształtuje krajobraz. Krajobraz w kontekście sztuki współczesnej jest tłem zdarzeń, przemian w jej obszarze, ale jednocześnie jest podmiotem uwikłanym w proces dziania się sztuki, jest sceną i wyrazicielem idei.

Technologizacja i simulacrum

Współczesną sztukę (a co za tym idzie również sztukę krajobrazu) cechują szybkie przekształcenia formalne, stylistyczne. Po części wynika to z faktu, że artyści są w mniejszym stopniu skrepowani technicznymi ograniczeniami, technologia przychodzi im z pomocą. Nowe techniki, technologie pozwalają tworzyć sztuczną rzeczywistość – twór, który profesor Skalski nazwał simulacrum krajobrazowym. Przyglądając się współczesnej sztuce: malarstwu, architekturze, urbanistyce, rzeźbie, teatrowi, literaturze – dostrzec można wspólny dla tych dziedzin pierwiastek, a mianowicie dążenie do ideału (może do utopii?). Spowodowało to, że ludzie zaczęli postrzegać swój kraj, region, miasto, dom z ogródkiem w oderwaniu od tradycji, wzorców kulturowych i uwarunkowań, a w kontekście ogółu, globalizmu. Coraz częściej pytanie o tożsamość miejsca, jest kwitowane krótko: „A co to takiego?”.

Szok krajobrazowy

We współczesnej sztuce szokowanie i prowokowanie widza jest na porządku dziennym, co przekłada się na percepcję krajobrazu. Aby zainteresować człowieka krajobrazem (sztuką krajobrazu) nie wystarczy, że jest, trwa i ma się dobrze, trzeba zaangażować cały sztab PR-owców, aby był zauważony i doceniony. Może gdyby był doceniany, dostrzegany i respektowany, nie byłoby potrzeby tworzenia sztuki? Aby las zaintrygował trzeba z niego uczynić produkt turystyczny: pomalować w różnobarwne wzorki (Agustin Ibarrola i jego *Enchanted Forest*), opasać kolorowymi nićmi (Ludovic Le Couster i Sébastien Preschoux), czy pomiędzy drzewami usytuować instalację, taką jak chociażby ta stworzona przez Michela de Broin w 2004 roku w lesie Vosges we francuskiej Alzacji. Coraz częściej stawia się na efekt zaskoczenia. Ubranie produktu w widowiskową, przesadzoną i błyszczącą warstwę ma zapewnić mu miano dzieła sztuki, mimo że czasem kryje się za nim pustka, bezideowość.

O sztuce pozytywnie

Aby złagodzić ten pesymistyczny wydźwięk mojej wypowiedzi warto przypomnieć, że równoległe do całego katalogu negatywnych (w moim mniemaniu) tendencji, które zaczęły się panoszyć we współczesnej sztuce, mają w niej także miejsce działania pozytywne. Obok współczesnej sztuki, której bliżej do wzornictwa przemysłowego niż do sztuki w pełnym tego słowa znaczeniu, zarysowują się tendencje do podkreślania tożsamości lokalnej, do akcentowania i nawiązywania do natury (architektura organiczna, która wykształciła się jako jeden z kierunków w architekturze modernistycznej z twórcą – ikoną: Imre Makoveczem). We współczesnej sztuce coraz silniej zaznacza się przywiązanie do idei socjalnych, uwrażliwienie na otoczenie, uciekanie od rewolucjonizowania architektury i urbanistyki, a poszukiwanie sensu w prostocie. Można to odnaleźć choćby u Alvaro Siza, czy wśród zwolenników nurtu nowej urbanistyki „new urbanism”. Sztuka przestaje być zamknięta w muzeach, galeriach, a wychodzi do człowieka, zaczyna go otaczać. Zaobserwować to można zwłaszcza w mieście,

gdzie sztuka i tkanka miejska stanowią duet. W sztuce współczesnej w latach 70. pojawił się „placemaking”, który za cel postawił sobie kreowanie ciekawych publicznych przestrzeni miejskich, bo „miasto jest dla ludzi!”.

Sztuka współczesna a cmentarze

Należy wyjść od tego, że cmentarze są projektowane. Nie są dziełem przypadku, nie są zunifikowane, nie ograniczają się do wytyczenia kilku przecinających się pod kątem prostym alejek, ale odwołują się do natury, korespondują z otaczającym krajobrazem. Cmentarze w wielu zakątkach świata „zazieleniają się”, bo budzi się świadomość ekologiczna człowieka. Przykłady takich działań to cmentarze trawiaste (lawn cemeteries), cmentarze leśne (woodland burial ground; pierwowzór: Skogskyrkogården w Szwecji) i ekologiczne (ecological, natural cemeteries). Z tego właśnie powodu projektowaniem cmentarzy zaczynają zajmować się interdyscyplinarne zespoły, w których nie brakuje architektów krajobrazu, czy ogrodników. Srebrnice Cmentery na Słowenii, Vestre Kirkegård w Danii, Wilbury Hills Cemetery w Wielkiej Brytanii, Brion-Vega we Włoszech, Igualada Cemetery w Hiszpanii – to tylko kilka cmentarnych realizacji, które utwierdzają nas w przekonaniu, że współczesna sztuka ma się dobrze ☺.

Krzysztof Herman: Instytucje sztuki a partyzanci

Na konferencji *Instytucje sztuki wobec przestrzeni publicznej*, która odbyła się na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych 5 maja 2010 roku, Wojciech Krukowski, do niedawna dyrektor Centrum Sztuki Współczesnej, w swojej wypowiedzi podzielił sztukę na tę realizowaną w ramach instytucji, sztukę partycypacyjną i sztukę partyzancką. Ważnym aspektem tego podziału jest to, w jaki sposób w każdym z tych przypadków angażowana jest publiczność w tworzenie i odbiór sztuki. Sztuka instytucjonalna przeważnie angażuje widzów w sposób bierny, partycypacja jest aktywacją pewnych grup społecznych i zaplanowanym angażowaniem lokalnych mieszkańców itd., partyzantka natomiast pozwala na nieprzewidywalny i spontaniczny kontakt z przypadkowym człowiekiem w przestrzeni publicznej. Najistotniejszym w tym kontekście był chyba jednak konflikt oni – my: niedostępne, skostniałe i ideowo nieprzystawalne instytucje, a niezależni, swobodni w przekazie politycznym i nieskrępowani rygorami formalnymi artyści. Krukowski mówił o swoich doświadczeniach i eksperymentach przeprowadzanych, głównie w latach 70. i 80., w przestrzeni publicznej (a zatem w krajobrazie) w ramach Akademii Ruchu. Były to w znakomitej mierze działania właśnie partyzanckie. W latach 90. w krajobrazie panował również partyzancki street art i graffiti. Ostatnie dziesięciolecie przyniosło jednak stopniowe zinstytucjonalizowanie sztuki partyzanckiej. Artyści związani z performancem, street artem, sztuką akcji zostali zauważeni przez galerie, oraz nowo powstałe NGO-sy: fundacje, stowarzyszenia i inne organizacje. Zostali oni włączeni do ich działalności, często stanowiąc rdzeń tych przedsięwzięć. Nieformalne grupy artystów zaczęły formować swoją osobowość prawną, tworzyć w ramach festiwali, takich jak warszawskie *Przemiany* czy *Passengers*, występować o środki unijne, sponsoring prywatny i władz lokalnych.

Palma (czyli *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*) czy *Dotleniacz* Rajkowskiej, gdyby były realizowane w latach 80., a może nawet 90., przybrałyby formę nietrwałych, spontanicznych, partyzanckich akcji. Podział, o którym mówił Krukowski, na początku drugiego dziesięciolecia XXI wieku wydaje się nieaktualny – instytucje zakochane są w sztuce partyzanckiej, partyzanci poszukują wsparcia w instytucjach, a dodatkowo, i jedni, i drudzy zainteresowani są działaniami partycypacyjnymi.

Rozdział 8. Osadzenie sztuki krajobrazu w sztuce współczesnej. Dyskusja. Uczestnicy spotkania: Anna Długożima, Beata J. Gawryszewska, Krzysztof Herman, Jan Rylke, Jan Stanisław Wojciechowski, Tomasz Zygmunt.

Jan Rylke: Umówiliśmy się, że dzisiejsze spotkanie będzie poświęcone tłu dla architektury krajobrazu, a zatem nasza dyskusja powinna przebiegać pod hasłem ogólnej sytuacji, kondycji sztuki krajobrazu. Może na początek rozdaję teksty napisane przeze mnie, Krzysztofa Hermana i Anię Długożima dotyczące tła w architekturze krajobrazu. Zanim rozpoczniemy dyskusję niech każdy zapozna się z tymi tekstami.

Jeśli już jesteśmy po lekturze tekstów chciałbym zacząć. Czytając tekst Krzysztofa, doszedłem do wniosku, że częściowo pokrywa się on z tym, co ja napisałem. Otóż, z w pełni państwowego mecenatu przeszliśmy w tzw. mecenat państwowy zerowy, aby współcześnie osiągnąć mecenat instytucji typu non-profit.

Beata J. Gawryszewska: Już od dłuższego czasu borykam się z pewną bolączką, z którą chciałabym się podzielić na dzisiejszym spotkaniu. Otóż, czytam, piszę i wydaję teksty swoje i innych, i dopada mnie taka refleksja, że tych tekstów nikt nie czyta. Po co zatem pisać i publikować, skoro wszystko trafia w pustkę? Jeśli mamy rozmawiać o tle dla sztuki w krajobrazie, sztuki krajobrazu czy też sztuki architektury krajobrazu to nawiązałabym do wypowiedzi Janusza Skalskiego, który twierdzi, że wszystko, co oferujemy drugiemu człowiekowi w relacji jest produktem. I takim samym produktem jakim jest tekst, jest również architektura krajobrazu. Żeby ten produkt został przeczytany, zauważony przez zasypanego ogromem materiałów, ofert, informacji odbiorcę trzeba mu go na siłę pokazać, wtłoczyć, wprowadzić w zmysły. Jeśli widzę te najnowsze realizacje architektury, sztuki krajobrazu to one już tak nie szokują, jak miało to miejsce jeszcze kilka lat temu, ale są wykonywane tak, aby miały stuprocentowe szanse na zauważenie. Działają na odbiorcę nowością. Dobrym przykładem takiej tendencji jest Cloud Gate ze słynną fasolką w Parku Milenijnym w Chicago. Gdyby właśnie nie owa fasolka w bramie do parku, to mam wątpliwości czy ten park byłby tak odkrywczy i tak chętnie odwiedzany.

J.R.: My teraz w zasadzie konsumujemy nowości z lat 70. XX wieku. W związku z tym nie wywierałbym presji, że współczesne wytwory, produkty architektury krajobrazu muszą być natychmiast akceptowane, konsumowane, zauważane. Natomiast ta wspomniana przez Beatę chicagowska fasolka to nic innego, jak spinacz Oldenbur-

ga z drugiej połowy lat 70. XX wieku. I to bardziej imituje nowość niż nią faktycznie jest.

Jan Stanisław Wojciechowski: Mnie, na tle tego co zostało powiedziane przed chwilą, przychodzi na myśl taka refleksja, że to co dzieje się dzisiaj w sztuce w mniejszym stopniu trafia do nas, profesjonalistów, poprzez swoją formę, walory wizualno-plastyczne. Ważniejsza staje się warstwa filozoficzna, ideowa, znaczeniowa. Dzieje się tak dlatego, że współcześnie trudno jest w tej warstwie wizualno-plastycznej pokusić się o jakąś nowość, o szokujące działanie. Chociaż muszę przyznać, że w kontekście dokonań sztuki współczesnej propozycja Mirka Bałki w Tate Modern posiada walor radykalnego działania wizualnego. A to dlatego, że artysta ten zadziałał ciemnością, brakiem obrazu. Wprowadził nas – widzów, odbiorców w obszar, w którym właściwie nic nie widać, co jak na propozycję plastyczną jest wywróceniem porządku. I to właśnie w tej pracy jest wartościowe i zasługuje na pozytywną ocenę, mimo banalnej zewnętrznej formy. Chciałbym podkreślić, że bardzo ciężko jest zadziałać czymś nowym, wyrotowym. Natomiast dyskurs toczy się tak naprawdę w słowach. Reasumując tę część mojej wypowiedzi chcę powiedzieć, że jest co czytać na temat sztuki i są to rzeczy ciekawe. Na przykład, wart polecenia jest przeczytany przeze mnie ostatnio *Manifest Neoawangardy* wydany przez Centrum Sztuki Współczesnej. Zawarte w nim teksty są naprawdę interesujące i jest z czym dyskutować. Dzieła stają się ciekawe poprzez kontekst myślowy i takie podejście jest bliskie nam, czyli konceptualistom, postkonceptualistom. Być może zatem, na tle tego, co powiedziałem dotychczas, sztuka krajobrazu wymaga mocniejszej refleksji, oprawy filozoficzno-teoretycznej, żeby podnieść swoją konkurencyjność?

J.R.: Praca Bałki to też jest powtórzenie 5 minut ciszy Johna Cage’a z 1952 roku.

Tomasz Zygmunt: To był Tacet 4’33’’ i trwał 4 minuty i 33 sekundy.

B.J.G.: Być może, że sztuka krajobrazu wymaga mocniejszych środków wyrazu, aby odwrócić uwagę od tła. Gdybyśmy tak najbardziej po szkolnemu przeanalizowali historię sztuki ogrodowej, to okazałoby się, że od początku w sztuce ogrodowej były stosowane zabiegi mające za zadanie odwrócić uwagę od tła, zanegować jego obecność. I jak patrzę na tę fasolkę w wydaniu chicagowskim to ona rzeczywiście z jednej strony odbija to tło, bo jest lustrzana, z drugiej zaś skupia uwagę na tyle, by się z tego tła zupełnie wyłączyć, odciąć, aby stworzyć coś, co jest zamknięte, zupełnie od tła abstrahujące. W tym natłoku oglądania, przeglądania jeśli chcemy się na czymś skupić, to musimy to z tego tła wydobyć. Przez dłuższą chwilę zastanawiałam się nad postawionym na dzisiejsze spotkanie tematem: tło dla sztuki krajobrazu, tło dla architektury krajobrazu. I to wszystko, niczym myślowe nitki wiedzie mnie do jednego, a mianowicie do stwierdzenia, że tego tła ma nie być. Od tego tła mamy być odwracani, mamy o nim zapomnieć.

J.St.W.: Rozumiem, że rozpatrujesz tutaj tło w sensie dosłownym: wizualnym, plastycznym, jako obraz?

B.J.G.: Tak. Jeśli natomiast mówimy o tle myślowym, filozoficznym, znaczeniowym, rozumiem to tak, jak wspominał już Rylke, że mamy do czynienia w tej kwestii z neoawangardą, neomodernizmem, neofunkcjonalizmem itd. Jesteśmy na powrót zanurzeni w myśleniu społecznym, w paradygmacie filozofii dialogu.

Krzysztof Herman: Wojciechowski mówi o poszukiwaniu nowej formy, nowej treści intelektualnej. Do tego katalogu dodałbym jeszcze jedno zagadnienie, a mianowicie: poszukiwanie nowej przestrzeni tworzenia. Od pewnego czasu można zauważyć, że sztuka poszukuje nowych przestrzeni, nowych miejsc, w których mogłaby się realizować, trafiać do człowieka. Najpierw zeszła ze ścian galerii, z murów muzeów i wyszła do ludzi. Gdy trafiła już do człowieka, to w przestrzeni publicznej zaczęto poszukiwać różnych miejsc fizycznych, w których mogłaby się wyrażać. I w związku z tym mam wrażenie, że współcześnie kwintesencją sztuki krajobrazu i architektury krajobrazu jest poszukiwanie nowych przestrzeni. W mieście jest stosunkowo mało przestrzeni przeznaczonych na standardowe parki, majestatyczne ogrody itp. Właśnie dlatego sztuka krajobrazu poszukuje i anektuje każde niemal miejsce, na przykład na Manhattanie powstał park na wiadukcie, zakłada się parki na ścianach (są to tak zwane ogrody wertykalne), na dachach. Nie wiem czy sztuka i architektura idą równolegle, czy może sztuka ma pierwszeństwo, natomiast myślę, że obok poszukiwania formy to właśnie poszukiwanie nowej przestrzeni jest bardzo istotne.

B.J.G.: Nawiązując do tego co powiedział Krzysztof – w krajobrazie miast powstają pocket parki – coś co jeszcze kilka lat temu zostałyby określone mianem aneksu, dzisiaj okrzyknięto parkiem. Takie działania sugeruje problem stłoczenia, stresu przestrzennego i ten stres przekłada się na wszystkie poziomy.

J.St.W.: Oczywiście zgadzam się z tym, co powiedział Krzysztof. Chciałbym w ramach kondycji sztuki współczesnej zasygnalizować jeszcze jeden problem. Otóż, czytałem raport o stanie i zróżnicowaniu kultury miejskiej opracowany przez profesora Wojciecha Bursztę dla Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Raport ten poświęcony był odbiorowi kultury, sztuki publicznej i sytuacji tworzenia kultury. Okazuje się, że w wielu miejscach na świecie, w tym także w Polsce, kultura, w tym także sztuka, dzieje się na marginesach. Centra kultury, instytucje w dalszym ciągu odgrywają pewną rolę, ale raport nie pozostawia wątpliwości, że coraz mniejszą. Aktywność kulturowa przenosi się na marginesy. Okazuje się, że ludzie zaczynają poszukiwać sztuki w innych obszarach. Aktywność w strefach dotychczas marginalizowanych staje się duchem współczesności.

J.R.: Myśląc i mówiąc tło sztuki krajobrazu trzeba je rozumieć i poszukiwać go na trzech płaszczyznach. Wyróżniamy tło historyczne, o którym mówiłem na samym początku. Jest także tło intelektualne. Przy tym należy zasygnalizować, że zawody techniczne nie interesują się tłem intelektualnym, a informacją techniczną. Jeśli architektura krajobrazu zwraca się w kierunku tła intelektualnego to przechodzi ze sfery technicznej w sferę kreatywną. Jest jeszcze trzeci nurt pojmowania i interpretowania tła w sztuce krajobrazu – jest nim osadzenie instytucjonalne. W naszej dyskusji należy uwzględnić te trzy tła. Niewykluczone, że dostrzeżemy jeszcze inne.

T.Z.: Jest taki ciekawy duński artysta, o którym chciałbym opowiedzieć w kontekście tła dla sztuki. Olafur Eliasson – bo o nim mowa, założył w Berlinie laboratorium, w którym pod jego kierunkiem pracuje zespół ludzi zajmujący się techniczną realizacją jego projektów i pomysłów. Znam go tylko z książek. Niestety nie widziałem jego prac na żywo. W Tate Modern w 2003 roku była zrealizowana taka bardzo ciekawa praca Eliassona zatytułowana *The Weather Project*. Artysta zamontował na suficie sali wystawowej lustro, na jednej ze ścian żółty półokrąg z ksenonowymi lampami, za spr-

wą luster półokrąg sprawiał optyczne wrażenie okręgu imitującego słońce. Rozstawiono także maszyny, które produkowały mgłę. Przez 6 miesięcy, bo tyle trwała ta ekspozycja, tłumnie przychodzili nań ludzie, kładli się, fotografowali, układali różne napisy. *The Weather Project* sprawił, że przestrzeń muzeum stała się miejscem spotkań. W twórczości Eliassona jest jeszcze co najmniej jeden ciekawy element. A mianowicie fakt, że umieszcza on swoje instalacje zarówno w przestrzeni galeryjnej, jak i w plenerze (są takie realizacje, jak na przykład *Waterfalls*, które świetnie odnajdują się i w galerii, i w krajobrazie). Dla tego duńskiego artysty ważna jest relacja z odbiorcą. Każdy ma prawo i możliwość inaczej interpretować i odbierać jego prace. Mówi on, że krajobraz jako taki nie istnieje, że jest to konstrukt w świadomości człowieka, który ten krajobraz percypuje.

J.St.W.: Nasuwa mi się taka myśl, że skoro uznaliśmy, że dla sztuki istotne są konteksty, to jak one współcześnie się zarysowują? Gdzie dzisiaj powinniśmy szukać sztuki? Bo przecież nie w Parku Ujazdowskim, czy innych instytucjach, które przecież już swoją rolę spełniły? A co z kontekstami socjalnymi? One także stanowią wyzwanie dla sztuki krajobrazu. Nasuwa się także pytanie dotyczące tego trzeciego wymiaru tła, tj. tła technologicznego: co jest dzisiaj technologicznym wyzwaniem?

B.J.G.: Przypomniała mi się słynna sprawa z pomnikiem Ofiar Holocaustu w Berlinie. Betonowe bloki miały być pokryte diamentową powłoką opracowaną przy użyciu nanotechnologii. Rozpisano przetarg na wykonawstwo tejże powłoki i okazało się, że koszty były horrendalne. Inwestora nie było stać na tę realizację. Znalazł się jednak wykonawca, który zaproponował przystępną cenę. Okazało się, że jest to ten sam koncern, który produkował cyklon B. To co się wówczas wydarzyło było kluczowe dla budowania architektury krajobrazu na użytek mój i moich studentów. Otóż, inwestor nie zgodził się, nie przyjął oferty. Mniej istotne było dokończenie dzieła zgodnie z projektem, zamysłem artysty niż wydźwięk społeczny. To zdarzenie z pomnikiem Ofiar Holocaustu dowodzi, że jesteśmy zatwardziałą społecznością dotkliwie i boleśnie doświadczoną dwiema wojnami światowymi, zwłaszcza II wojną, co więcej, nie pozwalamy temu synowi marnotrawnemu powrócić i wystawić pomnika, czy krzyża tytułem ekspiacji. Mówimy: „Nie. Ty jesteś naznaczony. Ty nigdy tutaj nie wrócisz”. Na podstawie tego przykładu z niemieckiego podwórka stwierdzić należy, że architektura krajobrazu ma wydźwięk społeczny daleko głębszy niż kiedykolwiek w historii to było.

J.St.W.: Z tym zgodzić się do końca nie mogę. Bowiem, większa część tego, co jest ważne dla przekazu artystycznego rozgrywa się w sferze mentalnej, symbolicznej, duchowej. A ta intryga, która rozgrywa się w sferze materialnej, wizualnej jest oczywiście bardzo ważna i nie do zastąpienia, ale stanowi tylko jeden z komponentów. To co się dzieje w sferze mentalnej przesądza o jakości przekazu. I jeszcze jedna uwaga: rozumiem, że pojęcie sztuki krajobrazu rozciągamy na wszystko co się rozgrywa w przestrzeni? Nie zawężamy tego do aktów, w których pojawia się element natury?

J.R.: Nie, nie zawężamy. Chciałbym zabrać głos i powiedzieć coś na temat przestrzeni. Otóż, już w starożytności wyodrębniono trzy przestrzenie: prywatną, publiczną i sakralną. Współcześnie przestrzeń prywatna jest dość kompletna jeśli idzie o możliwości działania. Mamy ją w komputerze, telewizorze i innych środkach masowego przekazu. W sferze publicznej mamy billboardy i graffiti. Natomiast przestrzeń sakralna nie

ma współczesnych rozwiązań, w związku z czym zaczyna wylewać się na zewnątrz. Biorąc za przykład omówiony przed chwilą pomnik Ofiar Holocaustu, należy stwierdzić, że stał się on bardziej przestrzenią sakralną niż publiczną, choć zaanektował przestrzeń publiczną, innowierca nie ma prawa tam działać.

B.J.G.: Co więcej, nie ma prawa prosić o przebaczenie. To jest ta inność. Tego do tej pory nie było.

J.St.W.: Jeszcze raz potwierdza się moja teza, że cała intryga rozgrywa się w sferze mentalnej, ideologicznej, sakralnej, a w politycznej w szczególności. Tu się dokonują pewne wybory, stawiane są tezy, tu się toczy walka.

J.R.: Po tragedii pod Smoleńskiem można było obserwować bardzo ciekawą tendencję. A mianowicie, jak poprzez znicze, krzyże kwietne dokonywała się sakralizacja przestrzeni ulicznej.

B.J.G.: Ludzie, którzy tłumnie przybywali na Krakowskie Przedmieście stali w kolejce, przekazywali sobie nad głowami kwiaty i znicze, aby harcerze mogli z nich układać kwietny i świetlny ogród. Relacja między ludźmi, którzy są obcy i chcą tworzyć wspólnotę może się rozgrywać tylko na płaszczyźnie głęboko duchowej. Bo tak naprawdę zetknięcie ze śmiercią, przejście ze świata żywych do świata zmarłych stanowi jedyny moment, który nasze nowoczesne laickie społeczeństwo uznaje jako kontakt z duchowością, do której można się przyznać, która nie jest żenująca, zawstydzająca. Ci ludzie przyszedli na Krakowskie Przedmieście by być razem. Podobnie działa sztuka: ludzie chcą być wokół niej razem.

T.Z.: Wydaje mi się, że ważna jest też przestrzeń akustyczna. Sakralizacja przestrzeni nie odbywa się tylko na poziomie wizualnym. I na Krakowskim Przedmieściu było to widać. Do przestrzeni publicznej weszła modlitwa, cisza, skupienie, napięcie. Tą przestrzenią akustyczną powinniśmy się zainteresować w kontekście architektury krajobrazu. Zwłaszcza, że jest to zagadnienie marginalizowane. Ktoś kiedyś zwrócił uwagę, że większość pisarzy nie opisuje, unika sfery dźwiękowej. A może ona zmienić percepcję, sens obrazu.

Anna Długożima: Ponieważ zaraz będę musiała Państwa opuścić chciałabym zabrać głos i pod dyskusję poddać kilka uwag. Na początek chciałabym nawiązać do sakralizacji krajobrazu, skupiając się na krajobrazie otwartym. Analizując współczesne realizacje dotyczące sztuki sepulkralnej zauważyłam pewną prawidłowość, a mianowicie, że na Zachodzie przestrzeń lasów, niedostępnych, oddalonych od osad ludzkich łąk, polan, zagajników jest anektowana przez człowieka. Zakładane są cmentarze zwane cmentarzami ekologicznymi lub leśnymi. Ludzie coraz częściej chcą być pochowani na łonie natury, z pogrzebem w jak najmniejszym stopniu ingerującym w środowisko (inhumacja zamiast kremacji). W kontekście tej ogólnoświatowej tendencji (ekologiczne cmentarze spopularyzowane w Niemczech, Hiszpanii, Skandynawii, Wielkiej Brytanii, USA, Kanadzie, Nowej Zelandii, Australii, RPA, Chinach) nasuwa się szereg pytań i wątpliwości; czy faktycznie w procesie grzebania człowieka można doszukiwać się pierwiastka duchowego, czy to moda? A może to wołanie człowieka o zwrócenie się ku naturze i zmęczenie technologizacją, odwrócenie się od niej? Ważny jest także kontekst. Zastanawiam się, czy oderwanie realizacji od tła, zagłuszenie, stłumienie tła jest właściwe? Wędrując po miastach, możemy zauważyć bardzo dużo ciekawych instalacji, realizacji w przestrzeniach miejskich. Same w sobie

mogą być interesujące, ale czy w jakiś sposób wiążą się z przestrzenią, w którą zostały wpisane, a może wtłoczone? Czy mówią coś o mieszkańcach i czy w ogóle odpowiadają na ich potrzeby? Czy stanowią po prostu kolejną formę, która w żaden sposób nie wiąże się z otoczeniem? Czy jest oderwana od kontekstu, czy w jakiś minimalny sposób się weń wpisuje?

B.J.G.: To, o czym powiedziała Ania jest bardzo ważne, ale zastanawiam się czy oprócz nas, architektów krajobrazu i ludzi zajmujących się sztuką w przestrzeni, ktoś inny zwraca na to uwagę? Szczerze w to wątpię.

J.St.W.: Wróć do relacji zachodzących na polu: dyskurs filozoficzno-estetyczny a sztuka. Należy rozpocząć od stwierdzenia, że sztuka publiczna nie jest problemem wywołanym przez artystów. To efekt procesu ekonomiczno-politycznego polegającego na tworzeniu się centrów finansowych. Na skutek tego procesu miasta zaczęły konkurować o kapitał i inwestorów. Sztuka publiczna pojawiła się w krajobrazie biurokratyzowanych miast jako próba ucywilizowania, ożywienia bankowych przestrzeni, gdyż stawały się one bardzo smutne i puste, zwłaszcza popołudniami. Przestrzeń publiczna i sztuka lokalizowana w tej przestrzeni jest postrzegana jako teren walki z kapitalizmem, walki o uznanie społeczne, emancypację społeczną tych, których nie stać na płaconie za bilet do muzeum. W takim podejściu niewątpliwie deprecjonuję sztukę, ustawiam ją za projektami ideowymi. Jeśli myślimy o nowej sztuce krajobrazu, to zacząłbym od zastanowienia się: jakie jest współczesne społeczeństwo, jaka jest jego kondycja, a dopiero potem przeszedłbym na poziom ogrodu.

B.J.G.: Skoro mowa o kondycji współczesnego społeczeństwa to wyraża ją pełen zachwytu i aplauzu powrót do myśli społecznej. Jeden człowiek spotyka się z drugim człowiekiem i razem działają. Znakiem naszych czasów jest kontakt dwojga ludzi. Aby nastąpiła teofania musi nastąpić relacja.

K.H.: Skoro o kontakcie społecznym mowa, to chciałbym dodać, że współcześnie odbywa się on za pomocą nowych mediów i nowych technologii. Współcześni nastolatki są połączeni ze sobą non stop za pośrednictwem komputera. W latach 90. XX wieku komputer był elementem odizolującym od społeczeństwa, tak samo jak telewizja i inne technologie. Natomiast na początku XXI wieku komputer i inne technologie stanowią narzędzie społeczne. Zdarzenia, kiedy ludzie robią coś wspólnie w przestrzeni publicznej są coraz rzadsze i pewnie ta tendencja będzie się pogłębiać.

B.J.G.: Jest to dowód na to, że ludzkość się rozwija. Człowiek dąży do tej fazy kontaktowania się w strumieniu czystego umysłu, który to jest utożsamiany z boskością. W związku z tym, wszystkie te próby kontaktu przez ogród, wyrażenia tego, co trudno jest zwerbalizować przybierają formy duchowości. Nie na darmo w antropologii front domu jest porównywany do frontu świątyni.

J.R.: Wbrew pozorom technologia ma małe znaczenie w szerszej perspektywie. Ona tylko ułatwia kontakt, intensyfikuje go, ale kontakt był, jest i będzie zawsze. Ludzie zmieniają się mało, natomiast technologia szybko i radykalnie.

B.J.G.: Czy ten ogród, który traktuję w swojej wypowiedzi jako słowo wytrych, nie jest wyrazem tego duchowego efektu relacji między ludźmi? I właśnie z uwagi na to, ogród w przestrzeni publicznej jest tak bardzo potrzebny? Właśnie z uwagi na to lu-

dzie z taką aprobatą odnieśli się do *Dotleniacza Rajkowskiej*, powstających pocket parków.

J.R.: Wróciłbym do podstaw. Mówiłem już dzisiaj o przestrzeni publicznej, prywatnej i sakralnej. Ogród jako jedyna forma zawiera w sobie elementy każdej z nich. Jest uniwersalnym kluczem.

B.J.G.: Żeby dopełnić tę wypowiedź dodam tylko, iż Chińczycy uważali, że kwiat w ogrodzie działa tak samo, jak światło. Kiedy rozmawialiśmy o ogrodzie świec, zniczy, które powstały na Krakowskim Przedmieściu po tragedii pod Smoleńskiem, czy w Alei Jana Pawła II po śmierci papieża, każda z ustawionych tam świec symbolizowała kwiat w ogrodzie. W związku z tym, tak samo uświęcająco na przestrzeń będą wpływać straganiki, gdzie panie sprzedają tulipany, jak znicze ustawiane chociażby w tych dwóch lokalizacjach w Warszawie.

J.R.: I niech ta wypowiedź Beaty będzie kwintesencją naszego dzisiejszego spotkania. Ustalmy teraz termin i temat kolejnej dyskusji.

K.H.: Może czerwcowe spotkanie zorganizujemy w jakimś parku?

J.R.: W takim razie proponuję spotkanie w piątek 25 czerwca tradycyjnie o godzinie 15:00 w parku na Ursynowie, przed budynkiem nr 13. Ponieważ spotkanie przebiegać będzie na świeżym powietrzu, więc powinniśmy skoncentrować się na naturze. Proponuję, by na czerwcowym spotkaniu pod dyskusję poddać zagadnienie ogrodu.

Rozdział 9. Ogród. Teksty wprowadzające do dyskusji.

Tomasz Zygmunt: Ogród Bogarodzicy.

Ogrodem Bogarodzicy jest nazywany skrawek lądu w północnej Grecji – Autonomiczna Republika Mnichów Prawosławnych, znana też jako Święta Góra albo Athos (od nazwy szczytu i półwyspu). Jest to pasmo górskie długości 57 km i szerokości 7–12 km (obszar około 360 km²) otoczone wodami Morza Egejskiego. Jediną drogą na Athos jest droga morska. Tędy przybywają pielgrzymi (w liczbie nie większej niż 120 osób dziennie). Czas ich pobytu też jest limitowany (dla prawosławnych – 2 tygodnie, dla pozostałych – 4 dni). Przebywać na Athos mogą wyłącznie mężczyźni. Przyjrzyjmy się temu wyjątkowemu pod wieloma względami miejscu. Raz do roku, w dniu Przemienienia Pańskiego, pielgrzymi wspinają się na szczyt Athos (2033 m n.p.m.), gdzie odprawiane jest nabożeństwo. Jest to okazja do przejścia przez wszystkie strefy roślinne typowe dla półwyspu – od nadbrzeżnych plaż i obszarów półpustynnych, przez strefę roślinności śródziemnomorskiej (kilkanaście typów zbiorowisk makii oraz sosny alepskiej), strefę lasów liściastych i mieszanych (kilka typów, z kasztanem jadalnym, bukiem, kilkoma gatunkami dębów, klonów), górskie lasy iglaste (z endemiczną jodłą i sosną czarną), aż do stref: subalpejskiej i alpejskiej. Na półwyspie oznaczono do dzisiaj 1400 gatunków roślin, w tym 37 endemitów. Pielgrzymi nie mają okazji widywać dzikich zwierząt (oprócz ptaków – mew, dudków, czy sikor). Z opisów wiadomo, że bytują tu m.in. szakal złocisty i lis. Liczna jest populacja dzików. W wodach morskich żyją butlonosy i foki (mniszka śródziemnomorska). Spośród zwierząt domowych spotyka się muły, osły, konie i koty. Są pasieki, a zatem i pszczoły.

Zgodnie z legendą, na początku naszej ery, półwysep Athos odwiedził św. Jan Apostoł z Maryją, matką Chrystusa, której miejsce to bardzo się spodobało (stąd Ogród Bogarodzicy). W starożytności teren był zamieszkały, następnie w wyniku wojen został wyludniony, a od VI wieku zaczęli się tu osiedlać eremici. W połowie X wieku cesarz bizantyjski ufundował pierwsze klasztory. Zaczęły powstawać gaje oliwne, winnice, ogrody warzywne. Mnisi sadzili cyprisy, magnolie, inne rośliny ozdobne. Nadal jednak 90% powierzchni zajmowały wysokopiennne lasy mieszane, które dopiero w połowie XIX wieku przekształcone zostały w monokultury kasztana jadalnego (użytkowane co 20 lat cięciami zupełnymi). Zmiany krajobrazu spowodowały, że z półwyspu wyniosły się m.in. jelenie i wilki.

Na Athos mieszka dzisiaj nieco ponad 2 tys. mnichów. Łącznie ze świeckimi robotnikami i pielgrzymami, przebywa tu nie więcej niż 3 tys. osób dziennie. Większe skupiska ludzkie to: stolica państwa Karies, jej port – Dafni oraz 20 klasztorów i 13 skitów (filii klasztorów). Zasady są surowe. Obowiązuje np. zakaz wwożenia instrumentów muzycznych i słuchania muzyki, zakaz fotografowania i filmowania (coraz trudniejszy do wyegzekwowania), zakaz odkrywania ciała (noszenia krótkich spodni, podkoszulków, chodzenia bez skarpet). Posiłki spożywane z mnichami są wegetariańskie. Obowiązkowe jest uczestnictwo w kilkugodzinnych liturgiach (także nocnych). Pielgrzymi mogą spędzić w jednym miejscu tylko jedną noc. Wszystkie klasztory połączone są ścieżkami. Bramy zamykane są o zmierzchu.

W przestrzeni dźwiękowej dominują odgłosy natury i cisza w obrębie murów klasztornych. Jedyne obce przyrodzie dźwięki to głosy dzwonów i drewnianych semantronów nawołujących na nabożeństwa, a także śpiewane i mówione modlitwy. Codzienny rytm życia zmienia się w święta i np. w wypadku śmierci mnicha. Cmentarze umiejscowione są poza murami, blisko klasztorów. Mnisi chowani są bezpośrednio w ziemi, bez trumien. Wokół głowy zmarłego układane są kamienie, które mają zapobiec zgnieceniu czaszki. Po kilku latach dokonywana jest ekshumacja, a oczyszczone kości trafiają do osuariów, gdzie wystawione są na widok publiczny.

Współczesne oblicze Athos zmienia się w szybkim tempie. Fundusze z Unii Europejskiej są wykorzystywane nie tylko na renowację klasztorów. Pojawiają się betonowe drogi, samochody terenowe, elektryczność, telefonia komórkowa, Internet. W sferę dźwiękową „wszedł” hałas pracujących maszyn. I wszystko to w ciągu ostatnich kilku lat. Jednak mimo tych zewnętrznych zmian, nadal obowiązuje tu kalendarz juliański, czas mierzony jest od zachodu słońca, a istotą miejsca pozostaje modlitwa, praca i harmonia z naturą.







Jan Rylke: Ogród i krajobraz jako dzieło sztuki.

Zupełnie inna jest rola społeczna dzieł sztuki i przedmiotów użytkowych. Osobna jest rola przyrody. W ogrodzie i w krajobrazie są one splecione, ale w działaniu często redukujemy poszczególne role. Bardzo trudno jest nam określić zasięg znaczenia terminu dzieło sztuki: do ogrodu lub krajobrazu. W ogrodzie i krajobrazie zawarty jest czynnik przyrodniczy, odbierany przez ludzi w kategoriach piękna. Jak mówi René Dubos: *...Ziemia – jako jeden wielki supersystem żywy – budzi cześć należną sferze sacrum, gdyż powstała w unikalnym procesie ewolucji odzwierciedlającej wszechświat. Niepowtarzalność tego odzwierciedlenia sprawia, że zasiedlona przez życie Ziemia ma wewnętrzną wartość – piękno – którego nie można zredukować do dóbr instrumentalnych* (za: Kazimierz Szewczyk, *O René Dubosie, jego nowej medycynie hipokratesowej i teologii Ziemi*, w: W. Galewicz (red.), *Świadomość środowiska*, Kraków 2006, Universitas, s. 197–220). Również użytkowanie parków i ogrodów jest po-

wiązane z ich ozdobnością, odbieraną w kategoriach piękna. W ogrodzie i w krajobrazie aspekty przyrodnicze, materialne i estetyczne przybliżają się. Otoczenie przyrodnicze jest przez nas odbierane w kategoriach piękna w sposób obiektywny. Tereny zieleni wypoczynkowej pełnią różne funkcje. Nadawany jest im estetyczny kształt, podobnie jak innym przedmiotom użytkowym, których użytkowanie podnosi nasz dobrostan. Stąd cel, który powołał krajobraz i ogród jest nieco inny niż cele stawiane zazwyczaj przed dziełami sztuki. Powinniśmy je rozpatrzeć.

Aspekt I. Ogród, krajobraz, jako dzieło przyrody

1. Podmiotowość przyrody – wątpliwości dotyczą skali podmiotowości. W głębokiej ekologii ziemia występuje jako podmiot. W ekologii podstawą są fizyczne procesy energetyczne. W tradycyjnym pojmowaniu przyrody podmiotem jest organizm. W socjobiologii podmiotem jest gen.

2. Zakres rozumienia przyrody w naukach przyrodniczych. W tradycyjnym pojęciu przyrody wyklucza się populację ludzką (ekologia – fitosocjologia). W tym rozumieniu ogród, krajobraz kulturowy deformują porządek przyrody. *Działanie czynników degeneracyjnych uwidacznia się w pierwszej kolejności w składzie florystycznym zbiorowiska roślinnego jako stopniowa wymiana gatunków pierwotnych miejscowej flory na zawleczone z sąsiednich zbiorowisk bądź przeniesione przez człowieka z odległych nieraz krain geograficznych* (Czesław Wysocki, Piotr Sikorski, *Zarys fitosocjologii stosowanej*, Warszawa 2000, Wyd. SGGW, s. 260).

3. Zakres rozumienia przyrody w architekturze krajobrazu. Ogród i krajobraz kulturowy reprezentują wyższy stopień zorganizowania przyrody. Pojęcie przyrody wyłączające populację ludzką z jego kulturą jest przeciwstawione kulturze jako zjawiska mieszczącego się w ekologii. (Ekologia kontra meta ekologia. *Sądzę, że odrębne traktowanie biosfery i noosfery jest błędem metodologicznym ekologii. Energia słoneczna, docierająca do ziemi, dynamizuje nie tylko procesy biologiczne, ale, przynajmniej w wypadku człowieka, również procesy umysłowe. Noosfera jest częścią biosfery.* (Jan Rylke, *Metaekologia*, w: J. Rylke (red.), *Raj globalny działania lokalne 2*, Warszawa 1993, wyd. PTP i MOP, s. 24–35).

3.1. Teleologia – rozpoznanie porządku organizacji przyrody. Przy tworzeniu ogrodu, kształtowaniu krajobrazu kulturowego jako dzieła sztuki należy podejmować działania uwzględniające organizację przyrody.

4. Piękno, jako cecha natury. ...*Przyroda była piękną, gdy wyglądała zarazem jak sztuka; sztuka zaś może tylko wtedy być nazywana piękną, kiedy jesteśmy świadomi tego, że jest sztuką, a mimo to wydaje się nam przyrodą.* (Emmanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, Warszawa 1986).

Aspekt II. Ogród, krajobraz, jako produkt

1. Określenie współczesnych funkcji użytkowych ogrodu, krajobrazu, jako produktu.

1.1. Ogród, krajobraz, jako miejsce ludzi. Miejsce optymalne przy modernistycznym podziale na przestrzeń pracy, snu i wypoczynku. W każdym z tych miejsc inaczej zdefiniowane i rozdzielone są funkcje ogrodu i krajobrazu.

1.2. Ogród, krajobraz, jako środowisko. Przy takim rozumieniu ogród i krajobraz są jednorodnym miejscem przebywania osób i ludzi. Stanowią funkcję podstawową wynikającą ze środowiskowych potrzeb ludzi (człowieka).

2. Ogród, krajobraz, jako warsztat pracy. Ogród, krajobraz są miejscem pozyskiwania dóbr konsumpcyjnych (rolnictwo, leśnictwo, ogrodnictwo, przemysł, turystyka).

2.1. Ogród użytkowy (sad, warzywnik). Krajobraz rolniczy, przemysłowy, poprzemysłowy.

3. Funkcje ekosystemowe – produkcja tlenu, magazynowanie węgla w glebie, regulacja obiegu wody, redukcja zanieczyszczeń (fitoremediacja) etc.

4. Określenie celu dla funkcji spełnianych przez ogród, krajobraz. Analiza wartości, jako sposób dochodzenia do celu. Projekt powstaje w wyniku twórczej analizy funkcji spełniającej cel przy minimalizacji kosztów (przyjęcie wag dla kryteriów).

5. Estetyka produktu. Funkcje dekoracyjne ogrodu i krajobrazu (ogród ozdobny, krajobraz kulturowy).

Aspekt III. Ogród, krajobraz, jako dzieło sztuki

1. Percepcja – odbiór dzieła sztuki.

1.1. Obraz oglądany jest z pozycji wykonawcy obrazu (centrum obrazu, odejście). W obrazie przedstawiającym określa to porządek perspektywiczny, w obrazie abstrakcyjnym poruszenia jego autora.

1.2. Rzeźba, która jest oglądana z pozycji rzeźbiarza (centrum, odejście, obejście rzeźby, dotknięcie rzeźby).

1.3. Architektura jest oglądana wieloaspektowo, jako:

1.3.1. Obraz – elewacja (centrum, odejście).

1.3.2. Miejsce (wejście, struktura miejsca).

1.3.3. Rzeźba – bryła (obejście bryły).

1.3.4. Dekoracja – wypełnienie i ozdobienie miejsca (architektura wnętrz, wzornictwo artystyczne).

1.4. Ogród oglądany jest jako:

1.4.1. Obraz – elewacja (centrum, odejście).

1.4.2. Miejsce (wejście, struktura miejsca).

1.4.3. Dekoracja miejsca (kompozycja roślinno-architektoniczna, wzornictwo ogrodowe).

1.5. Krajobraz oglądany jest z pozycji wędrowca (rdzeń krajobrazu, wnętrza krajobrazowe, widoki).

2. Cel – funkcja dzieła sztuki.

2.1. Genetyczny cel – funkcja dzieła sztuki, jeżeli sztukę wyprowadzimy z korzeni biologicznych.

2.1.1. Dobór seksualny – podniesienie ego przez skojarzenie z artefaktami. Ogród jako oprawa, reprezentacja – przedłużenie osobniczej atrakcyjności. Krajobraz jako terytorium dominującej grupy. Przeniesienie popędu płciowego na artefakty neodarwinistów zaobserwowali już w świecie zwierząt, u altanników. (Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką*, Kraków 2005, Universitas.).

2.1.2. Optymalizacja środowiska – pozorne przekształcenie środowiska przez jego upiększenie, czyli zaakceptowanie utomnego środowiska dzięki zabiegom doskonalącym jego formę. Ogród jako miejsce uporządkowane, bezpieczne. Krajobraz kulturowy, jako środowisko znane, odwzorowujące (obraz) stan i strukturę środowiska społecznego. W odniesieniu do ogrodu koncepcja Gestalt nie może być zastosowana bezpośrednio. Izomorfizm, do którego się odwołuje, możemy, co najwyżej, odnieść

do naszego pola pierwotnego bytowania, czyli sawanny, a nie wtórnego pola rzeczywistej przyrody w konkretnym miejscu. Interpretacja praw Gestalt za Umberto Eco (U. Eco, *Sztuka*, Kraków 2008, Wydawnictwo M, s. 182).

2.2. Kulturowy cel – funkcja dzieła sztuki, jeżeli traktujemy ją jako fakt kulturowy.

2.2.1. Ikonosfera – przekazywanie informacji. Wątek fabularny prowadzony w ogrodzie i wpisany w artefakty. Przekaz poprzez archetypy, toposy, symbole. Toposy ogrodu opisał Jarosław Marek Rymkiewicz. (J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach*, Warszawa 1968 (2010) Czytelnik). Przykłady: Arkadia – ból matki po stracie dzieci, Łazienki – siedziba oświeconego władcy, który nie może przekazywać idei bezpośrednio (ograniczona suwerenność). Krajobraz jako miejsce identyfikacji, tożsamości mieszkańców realizowane przez ducha miejsca.

2.2.2. Przekazywanie emocji. Emocje związane ze spleceniem sztuki i przyrody. Przeżycie pierwotne (archetyp raju). Przeżycie codzienne (krajobraz).

2.2.3. Łączenie poprzez wspólnotę przeżywania (solidarność pozioma – między ludźmi – ogród, krajobraz – naturalne miejsce spotkania, solidarność pionowa – między pokoleniami – ogród, krajobraz – dzieło żyje w rytmie pokoleń).

2.3. Materialny cel (dzieło, jako narzędzie) – funkcja dzieła sztuki.

2.3.1. Dążenie do doskonałości – powiązanie funkcji z formą. W przypadku ogrodu i krajobrazu istnieją ograniczenia kreacyjne. Ogród -funkcja archetypiczna, forma kształtowana od wewnątrz przez tektonikę roślin. Krajobraz – samoistne dostosowanie się do funkcji, forma samodoskonaląca się z upływem czasu.

2.3.2. Indywidualizacja dzieła – powiązanie z konkretnym użytkownikiem. W przypadku ogrodu i krajobrazu redukcji ulega autorstwo dzieła. Ogród – pielęgnowany przez użytkownika utożsamia się z nim. Krajobraz odwzorowuje zamieszkującą go społeczność.

2.3.3. Estetyczne wykonanie – przyjemność z użytkowania. Ogród, krajobraz – już przebywanie w nim **jest użytkowaniem**.

2.4. Duchowy cel (dzieło jako droga) – funkcja dzieła sztuki.

2.4.1. Prowadzenie w inny stan świadomości – przeżycie duchowe.

2.4.2. Ukazanie wyjątkowości miejsca – dekoracja miejsca przeżywania.

2.4.3. Ukazywanie wyjątkowości czasu – święto – dekoracja czasu przeżywania.

Anna Długozima: Bez OGRÓDek o współczesnych ogrodach.

W moim mniemaniu ogrody przelotnych wieków wymykają się wszelkim próbom systematyzacji, klasyfikacji. Poniżej zamieszczam garść przemyśleń na temat ogrodów, przemyśleń ubranych w lakoniczne podtytuły.

Z techniką za pan brat

Jedną z głównych determinant wizerunku współczesnych ogrodów jest brak ograniczeń. Technika krępuje projektantów oraz wykonawców w coraz mniejszym stopniu, co sprawia, że ogród jest definiowany nie tylko przez zieleni, ale także za pomocą techniki, technologii (nanotechnologii). Z zaawansowanej technologii korzysta się w galeriach, centrach handlowych, ale także w ogrodach przydomowych (oświetlenie LED, hydroponika, envirogadgets). Wykorzystują je coraz powszechniejsze ogrody

tematyczne, np. przy muzeach. W ostatniej dekadzie powstały takie ogrody tematyczne przy Jewish Museum w Berlinie (zaprojektowany w latach 1997–2001 przez Studio Libeskind, Lutow), czy Garden of Australia Dreams w australijskim Muzeum Narodowym w Canberze (projekt GOAD, 2001).

Wszędobylstwo ogrodów

Z uwagi na coraz powszechniejszą reglamentację wolnych przestrzeni ogrody są zakładane niemal wszędzie. Potwierdzeniem tej tendencji niech będzie zrealizowany na dachu paryskiego dworca kolejowego Gare Montparnasse Ogród Atlantycki (Jardin Atlantique): powierzchnia niespełna 3,5 ha, motywy marynistyczne, roślinność wydmowa, projekt F. Brun i M. Peu, 1992–1994.

Ogród – przedłużacz

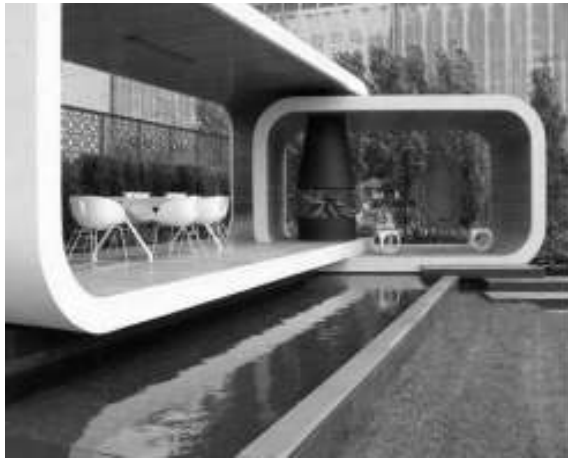
W wielu współczesnych projektach i realizacjach obserwuje się, że ogród stanowi przedłużenie wnętrza mieszkaniowego. Projektanci odcinają się od tego co znajduje się na zewnątrz i tworzą odrealniony świat, anektują krajobraz, ale nie nawiązują z nim dialogu.

Kopalnia pomysłów

Współczesna architektura krajobrazu, tworząc ogrody, czerpie z różnych idei, nurtów, kierunków (wykorzystuje m.in. idee land artu, modernizmu). Ogrody stają się dziełami sztuki z pogranicza architektury, rzeźby, ogrodnictwa, sztuki ulicy, urbanistyki, design. Angażują różne dziedziny, stanowią boiska wyobraźni.



Janette Ireland, Mosaic Garden



Cocoon, Jack Merlo Lucy Lee, Ellerslie Flower Show 2005.



Ron Herman, ogród przydomowy California.

Anna Długozima: Ogród i krajobraz we współczesnym dyskursie naukowym.

W poniższej tabeli zestawiałam definicje ogrodu i krajobrazu, ale tylko te, w których jedno z pojęć jest tłumaczone przy użyciu drugiego. Chciałam w ten sposób ukazać relacje pomiędzy tymi terminami. A jest ich wiele, poczynając od przestrzennych, przez kompozycyjne a na ideowych kończąc.

Lp	Treść	Źródło
	Ogród – krajobraz: relacje przestrzenne	
1.	Ogród stanowi wydzielony obszar niekiedy będący wycinkiem naturalnego krajobrazu .	<i>Architektura krajobrazu i sztuka ogrodowa. Ilustrowany słownik angielsko-polski</i> , Warszawa 2000, s. 117
2.	Ogrody i parki są (lub były) częścią założeń rezydencji tworzących wspólnie fragmenty lokalnego krajobrazu .	Różańska A., <i>Parki i ogrody – problemy ich ochrony</i> , w: Rylke J., Kaczyńska M., Sikora D., <i>Zielone światy</i> , Warszawa 2009, s. 13
3.	Krajobraz to nie ogród i nie jest ogrodzony. Każdy ma prawo cieszyć się jego widokiem jako dobrem publicznym tak długo, jak długo ktoś tego widoku nie zeszpeci.	Böhm A., <i>Rola krajobrazu w budowie ładu przestrzennego</i> , w: <i>Archiwum Fotogrametrii, Kartografii i Teledetekcji</i> , Vol. 17a, 2007, s. 67
	Ogród – krajobraz: relacje kompozycyjne	
4.	Projektowanie ogrodów , podobnie jak każde projektowanie krajobrazu , pozostaje w silnym związku ze sztuką, nauką i naturą.	<i>Architektura krajobrazu i sztuka ogrodowa. Ilustrowany słownik angielsko-polski</i> , Warszawa 2000, s. 118
5.	Ogród z czasem wrasta w otoczenie i wraz z tym procesem jego ogrodzenie nabiera patyny i także wrasta w krajobraz. Zaczyna być (...) istotnym elementem krajobrazu .	Rylke J., <i>Komponowanie ogrodu</i> , w: <i>Przyroda i miasto</i> , t. II, Warszawa 2000, s. 155
	Ogród – krajobraz: relacje ideowe	
6.	Skala krajobrazu staje się odmienna od skali ogrodu czy parku wtedy, gdy nasza ruchliwość przekracza ciągłość przemieszczania się. Dzisiaj słowo krajobraz zaczyna znaczyć niemal to samo, co kiedyś znaczyło słowo ogród, a nieco później park. Do ich tworzenia pcha nas podobna tęsknota, stąd podobne powinny być idee , do których dążymy w komponowaniu materii.	Rylke J., <i>Komponowanie ogrodu</i> , w: <i>Przyroda i miasto</i> , t. II, Warszawa 2000, s. 144

7.	Ogród i krajobraz stanowią fenomen złożony . Są kombinacją dwóch wymiarów życia – przyrodniczego i ludzkiego. Ludzie użytkują, modyfikują, mają swoje aspiracje i oczekiwania tak wobec krajobrazu, jak i ogrodu.	Goodchild P., <i>Opieka nad dziedzictwem ogrodowym i krajobrazowym: rola edukacji uzupełniającej</i> , w: Rylke J., Kaczyńska M., Sikora D., <i>Zielone światy</i> , Warszawa 2009, s. 138
8.	Każdy ogród jest ornamentem w krajobrazie . Wyraża jego ducha, genius loci i osobowość, ducha człowieka, który się w tym krajobrazie narodził i wychował.	Gawryszewska B., <i>Rytm formalny jako przejaw antropogenizacji krajobrazu. Formal rhythm as a indicator of landscape humanization</i> , w: „Architektura Krajobrazu. Landscape Architecture” 2003, nr 1–2, s. 104

Zamieszczone powyżej definicje sugerują, że krajobraz stanowi pojęcie szersze niż ogród. Czy rzeczywiście tak jest? Kiedy spojrzymy na ogród i krajobraz przez pryzmat historii i tradycji, to należy ten pogląd potwierdzić. W myśl takiego pojmowania świata krajobraz to przestrzeń rozpostarta między niebem a ziemią, to suma miejsc wrogich i przyjaznych, obcych i oswojonych, bliskich i dalekich zarazem. Ogród zaś to przestrzeń wydzielona z tego ogromu, miejsce ograniczone, skończone, miejsce, z którym się utożsamiamy (zwłaszcza gdy mówimy o ogrodach przydomowych). Współcześnie granice między krajobrazem a ogrodem zacierają się coraz bardziej. A wszystko za sprawą antropogenizacji. Zaczyna brakować ziemi niczyjej. Każdy skrawek przestrzeni jest wartościowany, modyfikowany, zasiedlany, chroniony bądź dewastowany. Z uwagi na budzącą się świadomość ekologiczną współczesny człowiek zaczyna patrzeć na krajobraz tak, jak niegdyś spoglądał na ogród. Utożsamia go z obiektem estetycznym, archetypem raju. Wytycza granice, „musztruje” drzewa i krzewy, prostuje bieg rzek. Nasuwa się zatem istotne powiązanie ogrodu i krajobrazu. A mianowicie, kształtując różnego rodzaju przestrzenie, w tym także ogrody – kreujemy nowoczesny krajobraz. Te rozważania pozwalają nam zbudować dwa współczesne obrazy relacji ogród – krajobraz. Z jednej strony ogrody tworzą odrealniony świat, simulacrum krajobrazowe (umownie nazwijmy ten trend „ogrodem zamkniętym”). Niejednokrotnie ogród odcina się od krajobrazu, stanowi przedłużenie wnętrza mieszkalnego (gdy mówimy o ogrodach przydomowych) bądź obiektu użyteczności publicznej (w przypadku ogrodów tematycznych zakładanych przy muzeach, galeriach, centrach handlowych itp.). Z drugiej zaś strony ogrody naśladują krajobraz (umownie nazwijmy ten trend „ogrodem otwartym”). Wystarczy chociażby odwołać się do land artu. Sztuka krajobrazu jest zaszczepiana w ogrodach (ogrody stanowią bardzo podatny grunt na tego typu działania, bo land art w założeniach ogrodowych ma się dobrze). Ta transpozycja sztuki z krajobrazu do ogrodu, wpisywanie ogrodu w kontekst to wynik budzącej się świadomości ekologicznej. To potrzeba bliskości i obcowania z naturą. Zamykanie bądź otwieranie ogrodów na krajobraz to znak naszych czasów – nic nie jest jednorodne, jednoznaczne, więc dlaczego relacje ogród – krajobraz miałyby być takie?

Krajobraz ogród



Robert Smithson, Spiral Jetty (1970) Charles Jencks, Ogród Kosmicznej Spekulacji (Garden of Cosmic Speculation) (1989-2007).



Lucien den Arden, Lelystad Flevo Polder Charles Jencks (1985 – 1986), Ogród Kosmicznej Spekulacji (Garden of Cosmic Speculation) (1989 – 2007).



Caroline Robinson, Labirynt Punatapu (2004) Frank Gehry, ogród założony przy centrum medycznym Maggie (2004)

Anna Długozima: Sztuka ogrodowa w realizacjach sepulkralnych.
Sztuka ogrodowa na cmentarzach – rys historyczny.

Swoje rozważania na temat pierwiastka ogrodowego na cmentarzach rozpocznę od ery nowożytnej, a dokładniej od Oświecenia, bowiem to na skutek filozofii oświeceniowej (rozwój medycyny, coraz większy nacisk na higienę), przemian demograficz-

nych i urbanistycznych, w XVIII wieku zaczęła upowszechniać się idea lokowania cmentarzy poza murami miast. Wiele z powstałych w tamtym okresie projektów zakładało, że cmentarz ma być absolutnie nagi, bez kwiatów, krzewów i drzew. Uważano, że szata roślinna przeszkadza cyrkulacji powietrza. Druga połowa XVIII wieku i inspekcje przeprowadzone na paryskich cmentarzach przewartościowały te opinie. I tak, pierwsze projekty cmentarzy z lat 1770–1780 przewidywały: hierarchiczny podział przestrzeni na podstawie pochodzenia społecznego, zakładanie cmentarzy na planie regularnej, foremnej figury, kaplicę lub obelisk w centrum, mur cmentarny przeznaczony na epitafia oraz „ozdabianie cmentarzy drzewami, krzewami i kwiatami”. A zatem, w ostatnich dekadach XVIII stulecia cmentarz jawi się jako park, angielski ogród obsadzony drzewami. Już wówczas zwracano uwagę by sadzone drzewa były przystosowane do charakteru miejsca, preferowano: włoskie topole, sykomory, platany, cisy, drzewa laurowe. *Pośród obłożonych darnią grobów wytyczy się ścieżki, gdzie melancholia snuć się będzie ze swoimi marzeniami. Groby ocienione będą cyprysami, topolami o drżących listkach, płaczącymi wierzbami. Popłyną strumyki. Miejsca te staną się ziemskim Elizjum, gdzie człowiek, udręczony troskami życia, spokojnie wolny od wszelkich cierpień.* Z tej idei wyklarowały się w XIX wieku dwa modele cmentarzy: cmentarz – park i cmentarz – ogród (tzw. rural cemetery). Pierwowzorem pierwszego stał się założony w 1804 roku w Paryżu cmentarz Père-Lachaise, który został zaplanowany jako angielski park, falisty i zadrzewiony, gdzie piękne pomniki tończyły w zieleni. Drugi model, amerykański wyklarował się nieco później w 1831 roku. Wówczas w Cambridge koło Bostonu założono Mount Auburn Cemetery. Twórcom tego założenia przyświecała idea, że cmentarz jest krajobrazem naturalnym. Te dwa modele podlegały dalszym przeobrażeniom, co w efekcie doprowadziło do powstania cmentarza trawiastego (lawn cemetery) oraz cmentarza „miasta umarłych”. Lawn cemetery powstał w wyniku ewolucji cmentarza-ogrodu. W drugiej połowie XIX wieku amerykańskie cmentarze pozbawione zostały pomników, które zastąpiły stele, pojawiło się więcej roślinności i wody. Następnie owe stele wyparte zostały przez kamienną płasko położoną płytę wskazującą jedynie na miejsce grobu. Jeśli natomiast mowa o cmentarzach – „miastach umarłych” to powstały one na skutek zredukowania na cmentarzach o charakterze parku zieleni wysokiej („wyrzucenie” natury poza cmentarne mury) na rzecz pomników nagrobnych. Współcześnie te przebiegające dwutorowo przemiany związane z kompozycją cmentarza jeszcze bardziej się uwidaczniają. Z jednej strony tworzy się zielone cmentarze nawiązujące formą do otaczającego krajobrazu (np. cmentarze trawiaste, leśne i ekologiczne, których główną ideą kompozycji jest wykorzystywanie naturalnego krajobrazu oraz sadzenie roślin typowych dla danego siedliska), z drugiej zaś powstają cmentarze niemal całkowicie pozbawione pierwiastka zieleni. Na przestrzeni wieków zmianom podlegała przestrzeń grzebalna i jej kompozycja, co obrazuje poniższa tabela.

Modele cmentarzy w ujęciu historycznym

Charakterystyka	Model cmentarza
Pole grobowe – okres: VIII – XVIII wiek – występowanie: pierwowzór Europa (gł. Wielka Brytania), Stany Zjednoczone – pierwotna faza formowania cmentarza: • luźne założenie, • brak rozplanowanej roślinności, • nagrobki lub mogiły zbiorowe, grobowce bezstylowe lub pozbawione wyraźnych cech architektonicznych.	 Cmentarz w Muiravonside, Szkocja
Dziedziniec kościelny – okres: do końca XVIII wieku – występowanie: pierwowzór: Europa, Stany Zjednoczone – zakładany wokół świątyni, – ogrodzony murem, – rozmieszczenie mogił podporządkowane wielkości i kształtowi dziedzińca, – obsadzony drzewami	 Cmentarz założony na dziedzińcu kościelnym p.w. Wszystkich Świętych w Freshwater, Anglia
Campo Santo – okres: XIII – XIX wiek – występowanie: gł. Włochy – pierwowzór: cmentarz w Pizie (1278–1283) – kształt czworoboku otoczonego krużgankami otwartymi do wnętrza, – punkt centralny to kaplica, – grobowce usytuowane w krużgankach, – epitafia umieszczane na ścianie wewnętrznej, – często wewnętrzny dziedziniec obsadzony roślinnością (drzewa, krzewy, byliny) np. Campo Santo Teutonico w Watykanie.	 Cmentarz typu Campo Santo w Pizie, Włochy

Cmentarz – park

- od pocz. XIX wieku
- występowanie: Europa Zachodnia (b. popularne w Wielkiej Brytanii, Francji),
- pierwowzór: Père Lachaise (1804)
- wykorzystanie topografii terenu,
- system półkolistych alejek jako nawiązanie do dawnych założeń ogrodowo-parkowych z półkolistymi kwaterami,
- z czasem roślinność wyparta na rzecz pomników nagrobnych.



Cmentarz Père Lachaise w Paryżu, Francja

Cmentarz – ogród

- Od lat 30. XIX wieku
- pierwowzór: Mount Auburn (1831)
- występowanie: USA, Wielka Brytania, Niemcy, Polska,
- cmentarz imitujący krajobraz naturalny,
- rozplanowana zieleń: drzewa (zwłaszcza dekoracyjne), krzewy, kwiaty, trawa, klomby, żywopłoty),
- kompozycja swobodna, meandrujące ciągi piesze,
- luźne rozmieszczenie grobów podporządkowane topografii terenu,
- cmentarze dekorują zbiorniki wodne, mostki, schodki, punkty widokowe.



Cmentarz Mount Auburn w Cambridge, USA

Cmentarz trawiasty

- od pocz. XX wieku,
- występowanie: Ameryka Północna, Australia, Nowa Zelandia,
- powstał w wyniku przekształcenia cmentarza-ogrodu (odejście od monumentalnych form upamiętniania zmarłych na rzecz szaty roślinnej),
- rozplanowana zieleń: drzewa (solitery, szpalery), krzewy, byliny, trawniki;
- niewielkie, czasami wkopane w ziemię nagrobki.



Cmentarz West Lawn w Colorado, USA

Cmentarz leśny

- od lat 40. XX wieku,
- pierwowzór: Skogskyrkogården, Tallum, Szwecja (1915–1940)
- występowanie: Europa (gł. Skandynawia), USA,
- cmentarz wkomponowany w krajobraz leśny, o ascetycznej kompozycji,
- groby skromne, jednolite, na których często sadzono drzewa na znak jedności zmarłego z naturą.



Cmentarz leśny (Skogskyrkogården) w Tallum, Szwecja

Cmentarz ekologiczny / naturalny

- od lat 90. XX wieku
- występowanie: Ameryka Północna, Wielka Brytania, Australia, Nowa Zelandia, Niemcy, Hiszpania
- cmentarze lokalizowane z dala od osad ludzkich, wpisane w naturalny krajobraz,
- w roli nagrobków markery nie ingerujące w krajobraz (krzewy i drzewa, bądź płaskie kamienie ozdobione rytami),
- uprawa rodzimych gatunków drzew, krzewów i kwiatów.



Cmentarz ekologiczny, Szkocja



Krematorium Rennes Metropole, Francja (PLAN O1, 2005 – 2009).

Kompozycja krematorium bazuje na planie koła. Myśl przewodnia: obiekt ma nie obezwładniać użytkowników i natury. Za sprawą prostych kształtów i materiałów powstał krajobraz ciszy, spokoju i powagi. Duże przeszklone płaszczyzny redukują uczucie zamknięcia. W projekcie wykorzystano lustra, powszechnie stosowane w sztuce ogrodowej (powiększały przestrzeń, sprzyjały efektom iluzorycznym; np. ogród Noailles przy Place des Etats – Unis w Paryżu z 1925 roku).

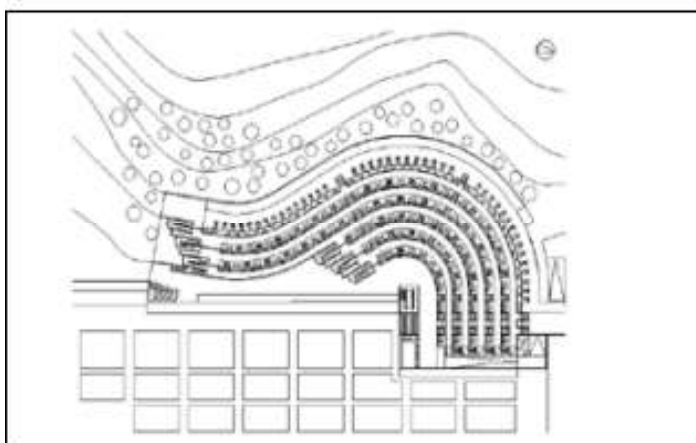


Cmentarz Brion – Vega, Włochy (Carlo Scarpa, 1970 – 1972).

Schodkową ramą z betonu otoczona jest przestrzeń cmentarza. Według niej zorganizowane zostało całe założenie, elementy kompozycji stanowią: portale, rozety, bramy, schody, lampy, ciężkie betonowe wrota, strumyki, ciekawy detal, roślinność.



Cmentarz Luz, Portugalia (Pedro Pacheco + Marie Clément, 1998 -2002).



Cmentarz w miejscowości Armea, Włochy (Amoretti & Calvi Architetti, 2003).



Kostnica Leon City, Hiszpania (Baas Architects, 2001).

Rozdział 10. Ogród. Dyskusja. Uczestnicy spotkania:
Janusz Ducki, Krzysztof Herman, Małgorzata Kaczyńska,
Dorota Krug, Jan Rylke, Janusz Skalski.

Jan Rylke: Spotykamy się ponownie w ramach projektu badawczego. Nasze dzisiejsze spotkanie miało odbyć się przed blaszakiem, ale aura nie dopisała i w związku z tym musieliśmy się przenieść z parku do budynku. Na majowym spotkaniu ustaliliśmy, że będziemy dyskutować na temat sztuki ogrodowej. Więc rozpoczniemy.

Tomasz Zygmunt przysłał tekst o Republice Mnichów Prawosławnych w Grecji. Ci zakonnicy na wyspie Athos stworzyli religijną republikę, która właściwie cała jest ogrodem. Ja dałem tekst poświęcony problemom współczesnych ogrodów. Ania natomiast przygotowała teksty na temat relacji pomiędzy ogrodem, a krajobrazem oraz na temat sztuki ogrodowej na cmentarzach.

Dorota Krug: W moim mniemaniu ogrody, zwłaszcza te przydomowe, powinny się odwoływać i wpisywać w kontekst, otoczenie i korespondować z nim.

Janusz Skalski: Ja jestem natomiast zgoła innego zdania. Projekt badawczy dotyczy sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie. Moim zdaniem ogrody coraz bardziej przekształcają się w sztukę w krajobrazie, a z tej tendencji wynika jedno: a mianowicie, że prawdziwych ogrodów już nie ma. Tam gdzie jest sztuka krajobrazu w pełni wykorzystująca przyrodę, jej zmienność, tam gdzie podmiotem, niejako fundamentem dla założenia ogrodu jest natura – to wszystko nie jest już atrakcją dla ludzi, wręcz przeciwnie – zaczyna stanowić przeszkodę. Sztuka w krajobrazie spełnia oczekiwania ludzi: lustra, sztuczna trawa, szklane kule – to wszystko jest martwe, obojętne przyrodniczo, nie wymaga opieki. W związku z tym trudno mówić o ogrodach, bo niby dlaczego te twory ogrodopodobne nazywać ogrodami? Może powinniśmy nazywać je inaczej? Zdaje się, że dyskusja, którą proponuje Rylke jest obecnie nieaktualna. Może powinniśmy postulować powrót do natury, zamiast dyskutować o sztuce ogrodowej, której tak naprawdę nie ma?

D.K.: Ja się z tym zgadzam. Dlatego ujednolicam pojęcie krajobrazu. Nie ma naturalnego krajobrazu, nie ma też krajobrazu kulturowego. Wszystko obecnie jest przemierzane i wszystko podlega wpływom człowieka.

Krzysztof Herman: Chciałem na dzisiejsze spotkanie napisać tekst o współczesnych ogrodach tymczasowych. A to dlatego, że dla wielu właśnie ogród tymczasowy był pierwszym ogrodem postmodernizmu. Za prekursora tego nurtu uznaje się ogród bajglowy, zrobiony z butek przez Marthę Schwartz (stąd na stole przy którym dzisiaj dyskutujemy pojawiły się pączki ☺). Ogród ten trwał przez jeden dzień i był żartem. Pomysłodawczyni i autorka tej realizacji sama uważa siebie za projektantkę modernistyczną, ale opinia publiczna ogłosiła jej ogród bardzo rewolucyjnym. We współczesnej sztuce ogrodowej zarysowują się dwa wyraźne nurty. Pierwszy to ten reprezentowany przez Marthę Schwartz, a drugi można było zaobserwować na tegorocznym wręczeniu nagród Topos Landscape Awards w Krakowie. Otóż, wszystkie wygłoszone wykłady i wyróżnione projekty, realizacje, odwoływały się do urbanistyki krajobrazowej, widzenia miasta, ogrodów i krajobrazu jako jednego organizmu współprojektowanego z naturą. I te dwa trendy funkcjonują równolegle.

J.S.: Kilka dni temu byłem w Arkadii. To co zwróciło moją uwagę to zatrzęsienie młodzieży w tej galerii handlowej. Zamiast delektować się wakacjami, odpoczywać gdzieś w parku, na łonie natury, dzisiejsza młodzież przesiaduje w hipermarkecie. Patrząc na ten tłum młodych ludzi, przypomniało mi się moje dzieciństwo. Jak miałem czas to chodziłem nad Wisłę, spacerowałem, kąpałem się w gliniankach. Przeżywanie, doświadczanie krajobrazu kształtuje się w dzieciństwie i rzutuje na przyszłość. Jak młodzi architekci krajobrazu, projektując ogród, mają myśleć o przyrodzie, skoro w czasie wolnym stronią od niej?

K.H.: Musimy mieć na uwadze, że świat bardzo szybko się zmienia. Jest mnóstwo aktywności, które może podejmować młodzież: gry komputerowe, Internet, radio, telewizja, galeria handlowa... jest tyle możliwości spędzania wolnego czasu. Te wszystkie rzeczy konkurują o człowieka i jego uwagę. Aby dziecko poszło na łono natury trzeba je zachęcić. Natura stała się produktem. W związku z tym trzeba ją reklamować, przystroić w nośne hasło, kolorowe, przykuwające uwagę opakowanie, aby

młodzież chciała spędzać czas na jej łonie, aby widziała powód, dla którego ma zrezygnować z gry na komputerze lub popołudnia spędzonego na oglądaniu wystaw sklepowych w galerii handlowej na rzecz spaceru po parku, lesie lub brzegiem Wisły. Architekci krajobrazu, którzy projektują ekologiczne, naturalistyczne krajobrazy, kreują je tak, aby zachęcić potencjalnych użytkowników do bycia w tych zaprojektowanych przez nich krajobrazach, a nie w innych.

Janusz Ducki: Jeden plus z tego, że dzieci nie chodzą do lasu jest taki, że nie śmiecą.

Małgorzata Kaczyńska: Ze współczesną młodzieżą nie jest aż tak źle. Nie można demonizować. Przecież w szkołach odbywają się zajęcia, w czasie których dzieci mają zorganizowane spacery do lasu, poznają różne siedliska, faunę i florę, ponadto mają miejsce akcje sprzątania lasu, które wykształcają w młodym człowieku obowiązek dbania o swoje otoczenie, uwrażliwiają na przyrodę i uczą jak wiele złego dla leśnych siedlisk czyni wyrzucanie doń śmieci.

K.H.: Współcześnie wszystko przyjmuje formułę akcji. To, że dzieci idą do lasu nie wynika z ich woli. Są zmuszane, zachęcane. Inicjatywa jest odgórna.

J.S.: Dla dzieci pobyt w lesie to wycieczka, która odbywa się raz na pół roku. Natomiast tylko ci, którzy przebywają w nim codziennie doświadczają krajobrazu na prawdę. To nie jest kwestia reklamy, ale rekrutacji na kierunek studiów architektura krajobrazu, która to powinna odbywać się na zasadach rozmowy kwalifikacyjnej, np. czy człowiek – potencjalny student architektury krajobrazu, chodził na ryby, czy ojciec był myśliwym, zabierał go na spacer do lasu, na łękę? Bo jeśli ktoś rysuje motocykle, ogląda filmy, stroni od łona natury, to raczej nie ma predyspozycji, jest ubogi w naturę i architektury krajobrazu studiować nie powinien.

K.H.: Ale z takim podejściem to cofamy się do czasów PRL-u. Kiedy w czasie rekrutacji na studia na SGGW dodatkowe punkty dostawały osoby mieszkające poza miastem.

J.S.: Nie, tu chodzi mi o to, czy ci ludzie chcą być architektami krajobrazu. W takiej rozmowie można by zweryfikować jakim człowiekiem jest potencjalny kandydat na kierunek studiów architektura krajobrazu. Co go interesuje, po co chce studiować, jakie ma predyspozycje...

J.R.: Kiedyś ogród był w zasadzie nieużytkowany, w ogródkach działkowych uprawiano marchewkę. Natomiast jak u nas wyjdzie się na kampus to mnóstwo studentów grilluje na świeżym powietrzu i to jest dla mnie właściwe korzystanie ogrodowe, nie krajobrazowe czy przyrodnicze.

K.H.: W naukach społecznych bardzo dużo mówi się o tym, że nadszedł czas powinności. Człowiek słabiej będzie znał swoje najbliższe otoczenie, rodzimy krajobraz, natomiast lepiej to odległe – Londyn, Dublin, Istambuł czy Nowy Jork. Uwidaczniają się tutaj dwa trendy: albo architektura krajobrazu będzie się zajmowała eventami, tworzeniem jakichś wydarzeń, które tak jak sztuka przestrzeni publicznej będą ją atrakcyjnie reklamować, przyciągać ludzi, albo też architektura krajobrazu będzie się zajmować rewitalizacją przestrzeni postindustrialnych, przywracaniem przestrzeni naturze, które nie do końca muszą być użytkowane przez ludzi. I takich typowych parków, ogródków jordanowskich będzie coraz mniej.

J.R.: W tych rozważaniach należy wziąć pod uwagę jeszcze jedną kwestię, o której nie powiedzieliśmy. Otóż, my żyjemy w pokomunistycznym systemie i jest to układ

bardzo specyficzny, gdyż w normalnym kraju ludzie mieszkają w domu z ogrodem i ten ogród jest dla nich taką samą niezbędną i oczywistą rzeczą jak telewizor w salonie. Do lat 60. XX wieku w Anglii, nawet w Londynie, praktycznie nie istniały domy bez ogrodów.

Chciałbym teraz przekierować naszą dyskusję na trochę inny tor. Nawiązałbym do przygotowanych na dzisiejsze spotkanie tekstów. Zwrócono w nich uwagę na bardzo ciekawe relacje ogród – krajobraz. Tomasz stwierdził, że ogród Bogarodzicy ma 360 km², czyli ma on gabaryty miasta-państwa (większy niż Wolne Miasto Gdańsk, czy Watykan). Potraktował on to założenie jako ogród, ponieważ założyciele nazwali go ogrodem Bogarodzicy. Również Ania w swoim tekście doszła do wniosku, że podział na ogród i krajobraz zanika. To znaczy, niby jest ten krajobraz, ale coraz częściej ma charakter ogrodu: zamknięte granice, formy ukształtowania, elementy dekoracji, funkcja ozdobna.

K.H.: Ale to jest trochę niebezpieczne. Bo gdybyśmy chcieli opisywać wszystko co się nazywa ogrodem albo parkiem w kategoriach ogrodowych, to okazałoby się, że parkami, ogrodami nazywane są osiedla mieszkaniowe, centra handlowe. Należy się zastanowić nad pojemnością tego słowa, bo uważanie wszystkiego co nazwano ogrodem za ogród zaprowadzi nas w ślepią uliczkę. Współczesna konotacja ze słowem „ogród” czy „park” jest pozytywna, jest to atrakcyjne słowo, tak samo jak wyrazy: „zielony”, „krajobraz”, czy przedrostek „eko”. Słownictwo związane z krajobrazem, naturą, ogrodem jest bardzo często wykorzystywane dla opisanie rzeczy nieogrodowych.

J.R.: To o czym wspomniał Krzysztof raczej dzieje się w odniesieniu do parku niż do ogrodu. Ogród ma odniesienia do raju. Na początku myślałem, że Tomasz przysłał mi tekst nie na temat, ale po jego przeanalizowaniu okazało się, że to ja byłem w błędzie.

Natomiast w swoim tekście podniosłem troszkę inną kwestię: a mianowicie funkcji. I tak, podział funkcjonalno-przestrzenny w architekturze krajobrazu podnosi się do ideologii, natomiast funkcja dzieła sztuki jest zupełnie inna niż funkcje, które w tym podziale funkcjonalno-przestrzennym się określa. Funkcja dotycząca sztuki nie jest ani wypoczynkowa, ani użytkowa. Park może spełniać funkcje dzieła sztuki, ale równie dobrze może być przestrzenią użytkową. Ponadto, może też pełnić obie te role jednocześnie. Ale tej funkcji ogrodu, parku jako dzieła sztuki, w zasadzie nie bierze się pod uwagę w projektowaniu krajobrazu.

K.H.: Funkcja ta jest w zasadzie wyrazem takiego modernistycznego myślenia o tym, że jest podział funkcjonalno-przestrzenny, że pewne przestrzenie są usystematyzowane. We współczesnych projektach dąży się do tego, aby ten wspomniany podział funkcjonalno-przestrzenny (czy funkcje) nie był jednoznaczny, ale aby był rozmyty, do pewnego stopnia nieokreślony, aby obecny był pewien pierwiastek niedopowiedzenia. Te realizowane w ostatnim czasie projekty cechuje to, że nie programuje się przestrzeni pod kątem jej użyteczności tylko daje się użytkownikowi możliwość wybrania funkcji. Przestrzeń się dostosowuje.

J.R.: Ja bym tutaj przytoczył taką czysto modernistyczną myśl o podstawowej funkcji dzieła sztuki, to znaczy przekazywania informacji, tworzenia ikonosfery. W odniesieniu do ogrodu to bardzo powoli wkracza. Z trudem przebija się to do architektury, w

ogrodach nie tyknęliśmy jeszcze tej modernistycznej funkcji dzieła przekazywania informacji i zgodności treści z formą, czyli czytelności przekazywanej informacji.

K.H.: A jak to się ma do konceptualizmu w ogrodach? Konceptualizm jest widoczny przynajmniej w tych znanych, tworzonych przez duże, znane firmy projektowe i to jest jeden z trendów, o których już wcześniej mówiłem. Pojawia się koncepcja – nadrzędność treści, z której wynika forma.

J.R.: Możemy przekazywać informację jako pewnego rodzaju koncepcję. Nie musi to być koniecznie obleczone w formę. Dzieło może występować jako pewnego rodzaju idea.

K.H.: Trudno jest określić precyzyjnie to o czym mówimy. Bo tak naprawdę bardzo trudno jest zdefiniować ogród. Tylko w obrębie naszej Katedry przytoczyć można różne podejścia do charakteryzowania ogrodów. I tak, na przykład, Beata Gawryszewska wychodzi z założenia, że użytkownik jest centralną postacią, która determinuje bycie, trwanie ogrodu. Jeśli nie ma tego, który kształtuje wokół siebie przestrzeń, jeśli nie ma tego, od którego zaczyna się ogród to w zasadzie ogrodu nie ma. Idąc tym tropem, Kenneth Heilman twierdzi, że w zasadzie wystarczy kilka roślin, a nawet jedna roślina i jeśli ona ma swojego użytkownika, jeśli ma osobę, która ją pielęgnuje, dba o nią to można to rozpatrywać jako pewnego rodzaju ogród. A zatem, jeśli wychodzi się od użytkownika i jego odczuć to wówczas za ogród możemy uznać pojedynczą roślinę.

J.R.: Tak, ale jeśli tym modelem jest raj, z którego użytkownicy zostali usunięci to wówczas okazuje się, że ogród może egzystować bez człowieka, bez użytkownika.

M.K.: Jeśli zabrakło użytkowników, to wówczas dane twory przestawały być ogrodami tworzonymi przez człowieka. Przecież jedną z przesłanek funkcjonowania ogrodu jest jego kreacja przez człowieka. Jeśli w ogrodzie brakuje człowieka to wówczas do głosu dochodzi natura i naturalna sukcesja.

J.R.: Florian Znaniecki trochę inaczej traktował użytkownika. Mówił, że jeśli jakaś funkcja gdzieś istniała to może ona zawsze wrócić, przestaje istnieć rzeczywiście, natomiast istnieje potencjalnie. Z wielu względów. Na przykład, był targ, przestał pełnić funkcję targu, ale w to miejsce zawsze może wrócić tradycja handlowa, ponieważ to miejsce jest specyficzne pod względem konfiguracji terenu, otoczenia itp.

K.H.: No tak, ale z drugiej strony w mieście mamy wiele takich sytuacji, w których nie wyobrażamy sobie powrotu historycznej funkcji, na przykład Aleje Jerozolimskie, gdzie niegdyś mieściła się mała Jerozolima – osiedle żydowskie. Chyba nikt ze współczesnych nie wyobraża sobie realnie powrotu tej samej funkcji. Jest jakiś znak, ślad tego dawnego użytkowania w sferze nazewnictwa, ale nie wyobrażam sobie powrotu tej formy.

J.R.: Ja myślę, że ogród może istnieć w takim miejscu potencjalnym. Na przykład skarpa: budować na niej ciężko, ponieważ trzeba fundamentować, do upraw też nie jest predestynowana, podobnie do funkcji przemysłowych, magazynowych, natomiast na ogród jest bardzo dobra, chociażby ze względu na różne siedliska, różne wysokości. W zasadzie można powiedzieć, że współcześnie ciąg ogrodów skarpowych zyskuje uznanie: Gucin Gaj, Królikarnia, Natolin, Łazienki.

K.H.: Ogród może zatem funkcjonować bez użytkownika.

D.K.: Tak, może funkcjonować, ale czy ogród bez człowieka ma sens? Bo po co ma istnieć skoro człowiek wykreował go dla siebie?

J.R.: To tak samo jak samochód: może jeździć i może stać. Można w tym miejscu przywołać też przykład torów kolejowych. W Szwecji kolej przestała jeździć i szlaki, po których niegdyś kursowały pociągi zostały przeznaczone na trasy rowerowe. Jeśli jest zrobiony ciąg przystosowany do komunikacji to łatwo można środek komunikacji zastąpić innym, w tym przytoczonym przykładzie pociąg – rowerem.

K.H.: Dobrym przykładem może być też Manhattan i założony tam High Line Park. Został on utworzony na dawnym wiadukcie kolejowym, dawne tory przystosowano do komunikacji pieszej.

D.K.: Ja zostałam wychowana na łonie natury, przyroda towarzyszyła mi na co dzień. Właśnie dlatego jako osoba związana z przyrodą stoję na stanowisku, że ogród powinien być wpisany w przestrzeń, mówię stanowczo nie dla ogrodzeń. Rozumiem, że musi pozostać pewna doza prywatności, ale jeśli złodziej będzie chciał okraść, to nie powstrzyma go przed tym płot.

K.H.: Tu wdziera się niebezpieczne myślenie: to co powiedział Skalski o tym, że powinna być rozmowa rekrutacyjna i powinno się pytać jakie się ma doświadczenie związane z naturą. Czy ktoś lepiej zaprojektuje ogród, krajobraz tylko dlatego, że ma doświadczenie z naturą? To w takim razie ja przez to, że wychowałam się na ursynowskim osiedlu to jednak jestem lepszym urbanistą? Przez całe dzieciństwo bawiłam się na betonowym podwórku i w związku z tym jestem lepszy z projektowania krajobrazu miasta? Takiego prostego przełożenia chyba nie ma.

M.K.: Ja myślę, że ta wypowiedź profesora Skalskiego wzięta się z tego, że na architekturę krajobrazu trafia wiele przypadkowych osób. Nie lubią roślin i w ich projektach nie ma prawie w ogóle zieleni.

J.R.: Na zakończenie naszego dzisiejszego spotkania poruszyłbym jeszcze jeden wątek, a mianowicie wątek cmentarny. Ani nie ma, więc możemy o tym porozmawiać. W jednym ze swoich tekstów przygotowanych na dzisiejszą dyskusję Ania przedstawiła pierwiastek ogrodowy we współczesnych projektach z zakresu sztuki sepulkralnej. W związku z tym moje pytanie: czy cmentarz jest tylko dla umarłych, czy także dla żywych?

K.H.: Mam wrażenie, że ważny jest kontekst kulturowy i religijny. W Polsce niewyobrażalne jest chodzenie i jedzenie na cmentarzu, czy wypicie ćwiartki wódki w parku, który jest jednocześnie cmentarzem, a w innych kulturach nie ma ku takiemu zachowaniu żadnych zastrzeżeń. Jak mieszkalem w Bostonie to najbliższym parkiem był właśnie cmentarz, który był zaprojektowany jak park i był jednym z najpiękniejszych parków w jakim byłem w życiu. XIX-wieczny krajobrazowy park, nagrobki protestanckie – skromniejsze jeśli chodzi o formę od tych spotykanych na polskich cmentarzach – stanowiły dodatek do tego parku, krajobrazowe rozwiązania ukształtowania terenu, punkty widokowe, wieże widokowe, piękne aleje, świetnie prowadzone, funkcja cmentarza – dodatkowa.

J.R.: A jeśli mówimy o funkcji dzieła sztuki to cmentarz bez wątplenia pełni funkcję kulturową, jest tekstem kultury, ale czy w związku z tym jest on bardziej dla umarłych, których traktujemy tak jak żywych, w myśl maksymy „nie całkiem umrzesz”, czy też

cmentarz traktujemy bardziej parkowo i wtedy kierujemy się w stronę użytkowników żywych?

D.K.: Martwi użytkownicy nie mają wielkich wymagań, natomiast to żywi determinują pewne elementy, które na cmentarzu powinny się pojawić. Mnie na przykład bardzo podoba się Cmentarz Komunalny Północny w Warszawie, Wólka Węglowa. Poza tym, że jest on na obrzeżach, nie ma zgiełku samochodowego, można spokojnie spacerować, bardzo ciekawe nasadzenia roślinne, zieleń ładnie prowadzona. Zauważyłam, że tam taki użytkownik-spacerowicz też się zdarza, poza tym widziałam ludzi, którzy tam jedzą, biesiadują, ale jest to jednocześnie miejsce wyciszenia, kontemplacji. Wielu traktuje to miejsce jako sacrum. W opozycji do tego cmentarza na Wólce Węglowej chciałabym postawić cmentarz w Piasecznie, który nie jest w ogóle odwiedzany. Ludzie chodzą tam przy okazji świąt, rocznic, nikt nie przychodzi tak po prostu. Nie ma życia cmentarza.

K.H.: To wynika też ze skali, z tego, że Cmentarz Północny jest użytkowany non stop. Cmentarze stare, które nie są nekropolią pokroju Powązek, są zapomniane do pewnego stopnia, bo już nie ma pierwszego pokolenia, które zajmuje się grobami. W związku z tym te cmentarze nowo otwarte, nowo zaprojektowane i użytkowane cieszą się innym powodzeniem niż cmentarze stare, ale nie zabytkowe. Wracając do tego wątku dla kogo tak naprawdę jest cmentarz, to ja bym się zgodził z poglądami Ani, że cmentarz jest dla żywych użytkowników. Dlatego też usuwane są drzewa, których opadające liście, czy też suche gałęzie śmiecą na grobach i w związku z tym trzeba je systematycznie sprzątać, których korzenie rozsadzają nagrobki. Cmentarz jest ogrodem, bo trzeba go pielęgnować (czyszczenie grobów, usuwanie liści) i podobnie jak we współczesnych ogrodach nie chcemy żeby nam drzewa śmieciły, ale aby pielęgnacja była jak najprostsza, aby wkładać w nią jak najmniej energii. Zachowania na cmentarzu są podobne do zachowań w ogrodzie. Ponadto, pole grobowe aranżujemy według własnego poczucia estetyki.

J.R.: Dorota powiedziała, że zmarli nie są wymagający. Ja akurat się z tym nie zgadzam. Oni sami nie głoszą już żadnych roszczeń, ale te wymagania spełniają ich rodziny. Żywi chcą, aby zmarli mieli groby, kwiaty, znicze. Żywi nie robią tego dla siebie, a dla swych zmarłych bliskich.

Część 2. Krajobraz XXI wieku

Rozdział 1. Dzień 1. Rozpoczęcie warsztatów, prezentacje koncepcji przez uczestników i dyskusja

Jan Gagacki, Dyrektor Centrum Rzeźby Polskiej: Szanowni państwo, drodzy profesorowie. Chciałbym wszystkich gorąco powitać w Centrum Rzeźby Polskiej, w specyficznych warunkach sali muzealnej, pośród wystawy środowiska łódzkiej ASP *Na granicy Akademii*. Mam nadzieję, że wasza dyskusja dotycząca sztuki w innym ujęciu – sztuki w krajobrazie, w tych warunkach będzie przebiegać na pograniczu konwencjonalnego podejścia do sztuki. Jeszcze raz witam serdecznie w CRP, życzę owocnych obrad, miłych wrażeń i częstych powrotów do Orońska.

Jan Rylke: Dziękuję bardzo panu dyrektorowi, że umożliwił nam to spotkanie. Tutaj w Orońsku zawsze jest bardzo miło, oddziaływują przecież tutejsze czakramy. Opracowany przez nas program przewiduje na początku prezentację przez uczestników tego, z czym do nas przyjechali. Jak sobie ten krajobraz XXI wieku wyobrażają. Jutro będziemy pracować nad realizacjami naszych pomysłów. Grupowo albo indywidualnie, w zależności od zamysłu i potrzeb. Pojutrze, gdy już będziemy mieli te zamierzenia zrealizowane, podsumujemy naszą pracę dyskusją i wnioskami. Jako pierwszy zaprezentuje się pan Jacek Damiński, ponieważ przyjechał wcześniej i część swojej pracy ma już wykonaną.

Jacek Damiński: Witam wszystkich. Zastanawiałem się, w jaki sposób mogę w tę sprawę wejść. Kilkanaście lat temu wykonałem na placu Piłsudskiego w Warszawie instalację z ponad 3 tysięcy metrów kwadratowych czarnej jedwabnej tkaniny rozpiętej nad placem, która falowała na wietrze. Było to z okazji obchodów rocznicy Powstania Warszawskiego. Temat ten specjalnie mnie nurtuje ponieważ przesiedziałem na Czerniakowie całe powstanie. Obserwowałem jak walczą powstańcy i pomagałem też starszym kolegom nosić listy i przesyłki powstańcze. Także moje życie upływa w cieniu, który na mnie pada. To chyba Joseph Conrad mówił o smudze cienia i ona we mnie ciągle jest obecna. Wspomniana tkanina przeleżała kilkanaście ładnych lat w ASP, myślałem nawet, że już zbutwiała. Przywiozłem dziś ze sobą tylko jeden z czterech modułów, napisałem też krótki tekst. Pomyślałem sobie, że jeśli będę pracował nad taką przyszłością, niech to będzie ta przyszłość najbliższa, jest godzina 10:10 i najbliższą możliwą przyszłością jest godzina 11, 12, 13, aż do zmierzchu niech się ona sformułuje... Postaram się w kilku miejscach tu w Orońsku zainstalować mój moduł, zaaranżować go. Chciałbym, żeby ta przyszłość podatna na wiatr antycypowała przyszłość i trwała do chwili naszego odjazdu. I tak czas pochłonie tę przyszłość, ale pozostanie tego ślad. Tak jak pisał kiedyś Leopold Staff: *Ażebym po nas zostały tylko ślady na pisaku i kręgi na wodzie*. Im człowiek jest straszny, tym mniej tej przyszłości jest przed nim coraz mniej a więcej tej przeszłości. Dlatego ja postanowiłem zbyt daleko nie wybiegać. Dziękuję państwu.

J.R.: Teraz zapraszam profesora Aleksandra Böhma z Krakowa. Co prawda my stolicę zabraliśmy z Małopolski na Mazowsze, ale Kraków musi być na początku.

Aleksander Böhm: Do tematu sztuka w krajobrazie i sztuka krajobrazu chciałbym się zabrać od strony, która jest najbliższa mojemu ostatnio najintensywniej uprawianemu

warsztatowi, czyli planowaniu przestrzennemu. Wydaje mi się, że kluczowym problemem w takim ujęciu jest sprawa chłonności krajobrazu. Czyli tego co w innych krajach nazywamy landscape absorption, wizualna pojemność krajobrazu. Wynika to z konkretnych i dosyć często wykonywanych badań i opracowań zlecanych w sytuacjach, kiedy to nowa inwestycja ma się pojawić w krajobrazie wrażliwym. Problemem podstawowym w takich sytuacjach jest to, do jakiego stopnia w tym krajobrazie mogą się pojawić nowe elementy, nie obniżając jego wartości i jakości. W takim ujęciu można powiedzieć, że sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie, to szukanie odpowiednich proporcji między formą a tłem. Moje przemyślenia mają swój początek w dosyć prozaicznych badaniach, które prowadziłem i nadal od czasu do czasu je wykonuję na zlecenie. Są to badania wykonywane na potrzeby tak zwanych farm wiatrowych. Czyli tych wiatraków, które czasem widzimy w krajobrazie. Rządzą się one swoją własną logiką technologiczną, najlepiej byłoby je stawiać tam gdzie wieje i są do tego najlepsze mapy wietrzności. Takie mapy mają się niestety nijak do innego rodzaju opracowań, które klasyfikują krajobraz pod względem jego wartości czy atrakcyjności estetycznej. I właśnie w tym miejscu następuje zderzenie i pojawia się problem. Chodzi tu o to, by w możliwie najbardziej obiektywny sposób stwierdzić, gdzie taki nowy element może się pojawić, a gdzie nie, z punktu widzenia ewentualnego spadku wartości estetycznych krajobrazu.

W tym przypadku podejmuje się problemy bardzo techniczne, jak zasięg widoczności, możliwość dostrzeżenia z odległości pewnych elementów, jest to jednak sprawa łatwa do zmierzenia, natomiast gorzej jest w sytuacji, gdy człowiek musi odpowiedzieć sobie na pytanie czy to jest dobre, czy złe. Staram się walczyć, trochę idąc pod prąd, z czymś, co jest ostatnio szalenie modne, czyli z partycypacją społeczną, którą osobiście uważam za taki bardzo zaszczytny kamuflaż bezradności. To znaczy, gdy decydent czy profesjonalista nie wie co ma zrobić, a coś zrobić musi, wówczas odwołuje się do tak zwanej opinii publicznej, która go doskonale zwalnia z odpowiedzialności, nawet w przypadku, gdy ma inne zdanie. Staramy się oczywiście nie robić tego w ten sposób, bo bierzemy pieniądze nie za badania ankietowe, ale za zajęcie konkretnego stanowiska jako profesjonalści. Poprzez takie tło dotychczasowych doświadczeń staram się podejść do zadania jakie stoi przede mną dzisiaj. To znaczy na ile istnieje granica pojawiania się w krajobrazie sztuki, granica, która by wyznaczała pewien kres możliwości z punktu widzenia dobra tej sztuki. Chodzi mi o to na ile możemy się cieszyć odbiorem dzieł sztuki w określonych ilościach – mówiąc tak bardzo trywialnie. Oraz na ile krajobraz, czyli to tło, jest w stanie przyjąć określone dzieła sztuki, które tam się mają pojawić – oczywiście z dobrym skutkiem. Podchodząc do tego w taki sposób mamy do czynienia z różnorodną sytuacją nie tylko w zależności od jakości tego tła, jakości krajobrazu czy ilości walorów krajobrazowych, ale również z samej substancji. Zupełnie inaczej wygląda to w krajobrazie miejskim, który z natury jest bardziej nasycony różnorodnością, a więc można powiedzieć, że i bardziej chłonny. Dzieje się tak dlatego, iż w tej mnogości rozmaitych elementów dodanie bądź ujęcie jednego może być nawet niezauważalne. Gdybyśmy znaleźli się na pustyni albo na tafli jeziora to cokolwiek by się tam pojawiło zostanie natychmiast zauważone i silnie eksponowane. W górach, w puszczy, czy miejskiej dżungli te uwarunkowania są odmienne. Chcę dodać coś jeszcze, bo zupełnie inaczej sytuacja się

przedstawia na terenie – mówiąc językiem prawnym – parku narodowego, gdzie istnieją pewne ograniczenia, powiedzmy niezależne od naszych gustów, a co innego, gdy jesteśmy w obszarze całkowicie dowolnym do kształtowania. Jest coś również pomiędzy tymi dwoma rodzajami krajobrazu – tak mi się wydaje krajobraz gościnny. Jest to coś więcej niż rozumiemy pod pojęciem agroturystyka, jest to przestrzeń miejsc, do których jeździmy w celach rekreacyjnych i wypoczynkowych, ale nasza ponowoczesna płynność powoduje, że bywamy w tych miejscach coraz częściej z laptopem. Jedziemy tam niby żeby odpocząć, ale tak naprawdę żeby w ciszy popracować. I dlatego oczekujemy czegoś innego od takiego otoczenia, dlatego jest to jeszcze inny aspekt. Widzicie państwo, że jest to wszystko jeszcze ciągle „rozbabrane”, ale postaram się już jutro przedstawić w sposób bardziej uczesany.

Krzysztof Herman: Zacząłem się zastanawiać nad przyszłością krajobrazu i wyglądem krajobrazu XXI wieku. Próbowałem myśleć globalnie. Z pomocą przyszła mi pewna publikacja, o której chciałem przy okazji tego wystąpienia też troszeczkę opowiedzieć. Jest to 700 stron zapisu z konferencji *Ecological Urbanism* – czyli urbanistyka ekologiczna. Zastanawiałem się też nad tym, co powinienem uznać za główny temat, wpływający na to jak będziemy w przyszłości z krajobrazem pracować, jak on się będzie zmieniał pod naszym wpływem. Temat ekologii i zrównoważonego rozwoju, jest sprawą często podejmowaną i dyskutowaną do tego stopnia, że pojawia się pewien przesyt tym zagadnieniem. Jednak w XXI wieku czeka nas podejmowanie go mimo woli, będzie się on przejawiał we wszystkich rozważaniach dotyczących krajobrazu. Więcej, będzie to temat przewodni wszelkich dyskusji. Będziemy dyskutować nad tym co, w kwestii ekologii, dzieje się w miastach, ale i poza nimi.

Agnieszka Kępkowicz: Witam wszystkich. Chciałabym dzisiaj nie tylko mówić z głowy, ale także coś pokazać. Od kilku lat znam Janka Rylke i kilka razy współpracowaliśmy. Nad problemami XXI wieku zastanawiam się już od dłuższego czasu. Rozmawiałam też ze studentami o tym, co by można było w krajobrazie zmienić. Problemy te krążą, powracają i nieco przytłaczają. Wracają w kontekście moich podróży zarówno po Polsce, jak i po świecie. Rylke mnie zmobilizował do wystąpienia i przygotowania prezentacji, co uczyniłam, ale po drodze tutaj przyszedł mi do głowy jeszcze jeden pomysł. Dlatego dzisiaj przedstawię jedną rzecz, a jutro postaram się powiedzieć o czymś innym. Moja smutna refleksja jest taka, że ludzie w naszym kraju zaczynają się dzielić na takich, którzy uciekają od krajobrazu i na takich, którzy szukają dobrego krajobrazu. Bolesne jest to, że ci którzy uciekają w Polsce od krajobrazu, nie myślą o tym, by coś zmienić w tym krajobrazie, który nas otacza, bo najczęściej jest on nieciekawym. Zamiast tego inwestują w telewizory i przez ten pryzmat oglądają świat. Te telewizory stają się coraz częściej ich oknami na świat. W nich oglądają piękne krajobrazy, wielki błękit czy piękne filmy. To im wystarcza, problemem staje się jedynie cena telewizora. Kształtuje się także druga grupa ludzi, do których ja należę. Do ludzi, którzy inwestują w podróże, by poszukiwać pięknych krajobrazów. Wiele osób pewnie zarzuci mi teraz, że w Polsce też mamy piękne krajobrazy. Muszę się z tym oczywiście zgodzić, ale wydaje mi się, że to ich piękno jest jakby zamknięte w klatce. Są jak rodzyнки w nieciekawym cieście ogółu. Ponieważ trzeba mieć całościowo wokół siebie piękny krajobraz, żeby można było się w nim zatopić, trzeba zapłacić dużo pieniędzy, polecieć w to miejsce samolotem przez ocean albo płynąć do Norwegii czy

Szwecji, żeby zobaczyć piękne miasteczka. Płacimy za to, by spokojnie móc delektować się pięknymi krajobrazami. Już od jakiegoś czasu zastanawiałam się co można zrobić, by nie trzeba było uciekać od krajobrazu naszego rodzimego, w taki czy inny sposób, byśmy mogli się cieszyć pięknem tych obrazów na co dzień.

Tomasz Turczynowicz: Chciałem dziś przedstawić państwu mój projekt. To jest krajobraz, który zawsze widuję z mojego okna. Jest dość monotony i podobny. Gdy wychodzę z domu miasto oglądam najczęściej z perspektywy roweru i najczęściej widzę niestety korki. Wszędzie widać głównie samochody, które stały się zmorą blokowisk. Przyszła mi do głowy utopijna wizja parków na wysokości samochodowych dachów. Ale zasadniczy pomysł jest bardziej realny i mógłby w pewnym stopniu umilić krajobraz. Chciałbym przywrócić stary zwyczaj, by budynki gorszej jakości przestaniać zielenią czy pnączami. Pamiętam ze studiów, że budynki Wydziału Architektury były porośnięte winoroślą. Potem, nie wiedzieć czemu, usunięto rośliny. Z racji tego, że panuje moda na tematykę globalnego ocieplania klimatu, pomóc w realizacji celu mogliby ekolodzy, jeśli przekonamy ich, że roślinność obecna na budynkach mogłaby być znaczącym pochłaniaczem CO₂, nawet w skali całego osiedla. Rysunek drugi przedstawia projekt ukrycia budynku w pnączach za moim oknem. Obliczyłem, że alpinści musieliby umieścić i obsadzić 420 specjalnych donic. Dziękuję!

Anna Długożima: Główne kwestie, które mnie nurtowały zostały już poruszone przez moich poprzedników. Pod koniec stycznia wraz z profesorami Rylke, Böhmem i Wojciechowskim wzięliśmy na warsztat temat sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie. Nasze dyskusje uwidoczniły wiele wątków i tendencji, z którymi mamy do czynienia w krajobrazie. Pierwotnie chciałam mówić o motywach sielskości pojawiających się w krajobrazie miejskim. Prekursorem tego podejścia był Stig L. Anderson. Zapoczątkował on właśnie taką formę zagospodarowania terenów w krajach skandynawskich. Dzięki temu temat stał się popularny i jest często podejmowany. Kolejny temat, który chciałam poruszyć jest fakt niebezpiecznie szerzącego się kopiowania krajobrazu. Mam tu na myśli góralskie chaty w stylu zakopiańskim wrastające w krajobraz Mazowsza. Pojawiają się one nawet nad Bałtykiem. Nie przywiązuje się zatem dużej uwagi do kontekstu krajobrazu. Analizując rozmaite realizacje, oceniając różnego rodzaju działania, albo brak tych działań, dochodzę do wniosku, że niezależnie od tego co zrobimy i jaką te czynności będą miały wartość to zawsze będziemy mówili o sztuce. Muszę tu odnieść się do najlepiej zbadanego przeze mnie tematu, czyli do cmentarzy. By wyjaśnić dlaczego uważam, że ze sztuką mamy do czynienia zawsze i wszędzie wezmę pod lupę wspomniane cmentarze. Czy nie sztuką jest sam fakt, że ludzie pamiętają o zmarłych? Kultuwują tę pamięć poprzez choćby tworzenie lapidariów. Dalej idąc, zauważalna jest tendencja ludzi do ozdabiania grobów, patrząc nawet na współczesne nagrobki to są one dziełami sztuki. Także naśladowanie historycznych rozwiązań jakimi są kolumbaria, katakumby, albo Campo Santo, przykłady można by mnożyć. Chciałabym, żeby podczas warsztatów wyodrębniła się grupa osób zajmujących się sacrum w krajobrazie. Tematem do podjęcia jest dla mnie pytanie: czy ta postępująca technicyzacja nie zabiła w krajobrazie miasta elementów sacrum? Czy sacrum jest? A jeśli jest, to gdzie się pojawia w tym krajobrazie? Czy katalog miejsc, gdzie mamy do czynienia z teofanią jest taki sam, czy uległ zmianie? Ponadto, przyszła mi do głowy myśl, czy człowiekowi jest potrzebne sacrum jakie do-

starczy mu współczesny architekt czy artysta? Czy tęsknimy za sacrum w postaci trudnej do zdefiniowania symboliki. I dalej idące pytania: czy współczesny Polak potrzebuje nowoczesnego sacrum typu znak krzyża na płycie pleksi?, czy preferuje bardzo konkretne wyrazy religijności, jak odstonięta w Świebodzinie figura Chrystusa? To są właśnie te aspekty sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie, które mnie nurtują i mam nadzieję że w toku tych warsztatów uda się je wspólnie rozwinąć.

Marcin Furtak: Witam wszystkich. Przyjechałem razem z zespołem z Politechniki Krakowskiej. Nie mieliśmy zbyt dużo czasu, żeby zapoznać się z tematyką sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie. Dla mnie było to o tyle trudniejsze, że w środowisku architektów krajobrazu jestem osobą nową. Mianowicie jestem praktykującym architektem, ale najbardziej interesują mnie zagadnienia budowlane. Zostałem skierowany na grunt architektury krajobrazu poprzez zmianę miejsca pracy. Kontekst sztuki w krajobrazie wydaje mi się być niezwykle ważny, bo wszyscy wiemy, że kult sztuki i dobrobytu to właśnie trendy XXI wieku. Wszystko to co nas obecnie otacza będzie zmierzało w tę stronę. Ponadto podejmowany jest szereg działań na gruncie legislacyjnym, jak choćby zapis jednej z dyrektyw Unii Europejskiej, że do 2020 roku każdy budynek musi być budynkiem samowystarczalnym energetycznie. Jest to oczywiście wizja utopijna. Mogłoby to wywołać prawdziwą rewolucję budowlaną i zmusiłoby architektów i architektów krajobrazu do zupełnej zmiany swego podejścia do tworzenia i architektury, i krajobrazu. Profesor Böhm wspominał o granicy chłonności krajobrazu, jest to również interesujące w sferze kontekstu krajobrazowego. Dla mnie ma to bezpośrednie korelacje, pewnego rodzaju uwarunkowanie wspólne. Ponieważ budynki będą musiały same produkować sobie energię, będą zmuszone czerpać ją z ziemi, wody, wiatru, słońca. Będzie to zmuszało architektów do tworzenia takich systemów, instalacji oraz do takiego kształtowania krajobrazu. To właśnie krajobraz będzie odgrywał rolę najbardziej doniosłą, by konstytualność architektury i by granica urbanistyczna, architektoniczna i krajobrazowa wreszcie się zatarta. Chciałbym na tych warsztatach poszukać inspiracji dla samego siebie i to jest dla mnie bardzo ważne, by również jakąś inspirację stanowić dla innych. Chciałbym by ta granica się wreszcie zatarta. Żyjemy w czasach poindustrialnych, postmodernistycznych, gdzie rabunkowa gospodarka człowieka tę granicę ciągle pogłębia i tworzy ją na nowo. Mam nadzieję, że architektura krajobrazu XXI wieku będzie dążyć do całkowitego zniwelowania tej granicy.

Przemysław Kowalski: Chociaż jestem pracownikiem Politechniki Krakowskiej to jednak patrzę na krajobraz z perspektywy przyrodnika; z wykształcenia jestem bowiem ogrodnikiem. Dla mnie krajobraz to po prostu tworzywo naturalne. Nie są to tylko rośliny, ale i ziemia, skała, woda i powietrze. Patrzę na przyszłość krajobrazu XXI wieku z pewnym optymizmem. Z natury jestem osobą, która zaprasza tę żywą część krajobrazu w najbliższe otoczenie człowieka. Na koncie mam kilkanaście mniejszych i większych realizacji związanych z budową zielonych części krajobrazu. Będę występował w opozycji do moich przedmówców, którzy wróżą nam zatopienie całego świata. Zatem moglibyśmy wspólnie spojrzeć na tematykę kształtowania krajobrazu z perspektywy właśnie tego miękkiego tworzywa. Można zastanawiać się czy krajobraz jest sam w sobie sztuką, kiedy krajobraz ową sztuką się staje? Czy to co otrzymaliśmy od Boga jest już sztuką? Czy można to w taki sposób rozpatrywać? Czy widzimy sztu-

kę tylko tam gdzie włożymy w coś swój własny wysiłek? Można też aspirować dalej, ku przekroczeniu pewnej granicy, weźmy pod uwagę aspekt sztuki w całkiem sztucznym tworze jakim jest krajobraz miejski. Na kanwie czarnych wizji o końcu świata takie miejskie organizmy możemy uznać za nowotwór w tym żywym organizmie przyrodniczym.

Miłosz Zieliński: Przyjeżdżam z Politechniki Krakowskiej i jestem architektem krajobrazu dlatego chętnie posiłkuję się wiedzą zarówno mojego kolegi ogrodnika, jak i architekta. Moje rozważania dotyczą problematyki ochrony sztuki kreowanej przez człowieka jaką jest miasto. Urbanistyka przecież od zawsze dążyła do stworzenia najpiękniejszego tworu urbanistycznego jakim jest właśnie miasto. Jak będzie wyglądało miasto XXI wieku, kiedy era poidustrialna odcisnęła tak szerokie piętno w jego wyglądzie i tak wyraźne granice swego występowania i zaczną się wyrwy w krajobrazie? Jak samo miasto odpowie na te wyrwy? Czy w XXI wieku człowiek rzeczywiście będzie musiał tak miastem zarządzać, by szło ono w kierunku zrównoważonego rozwoju? Nie zrównoważonego rozwoju sucho zdefiniowanego w ustawach, ale w sensie stricte, rozumianego jako pożyczenie krajobrazu od przyszłych pokoleń. Mam nadzieję, że te warsztaty stworzą możliwość odpowiedzi na pytanie o wygląd krajobrazu XXI wieku, o sztukę w mieście oraz o przyrodę.

Beata J. Gawryszewska: Chcę poruszyć problem, z którym borykam się od jakiegoś czasu. Jest to problem metody projektowania, a raczej roli architekta krajobrazu w tym wszystkim co nazywamy tworzeniem metody projektowania, projektowaniem i przeobrażaniem przestrzeni. Trudno jest bowiem mówić o jedynej właściwej metodzie projektowania czegoś tak przerastającego możliwości percepcyjne człowieka jak krajobraz. Chciałabym jutro wykonać instalację pod tytułem *Rekosmizacja*. Będzie ona przedstawiać dwie postawy wobec metody projektowania. Pierwsza jest postawą arbitralną, gdzie od razu skazujemy się na porażkę, na przyjęcie roli ofiary. Jeśli arbitralnie zaprojektujemy jakiś krajobraz i próbujemy za wszelką cenę realizować ten projekt w rzeczywistej przestrzeni, napotykamy zwykle bardzo wiele zewnętrznych trudności. Jeśli nawet uda nam się – co zdarza się rzadko, zrealizować go wiernie, zgodnie z pierwotnym zamysłem, to wkrótce po realizacji zaczyna się on rozpadać, niszczyć, wymaga wielkich nakładów energii na pielęgnację i utrzymanie go w wyjściowym stanie. Myślę, że przyszłość krajobrazu i świata to chaos. Ten chaos był widoczny zawsze w naszej pracy, w pokonywaniu przeciwności. Obecnie mamy takie czasy, że nie stać nas ani psychicznie, ani czasowo, czy „energetycznie” na to, by bez przerwy ten chaos doprowadzać do stanu idealnego, wyrysowanego projektu. Gdy mam taki okres w życiu, że kompletnie nie mam na nic czasu, wówczas ratuje mnie jakaś prosta, powtarzalna czynność. Rytuał, który powtarza się z każdą chwilą, tak jakby z każdą chwilą był budowany świat i z każdą chwilą niszczony. Jestem tu również w imieniu moich koleżanek, Agaty Chłopeckiej, Olgi Kondrackiej, Gabrieli Thor-Rutczyńskiej oraz Kingi Zinowiec-Cieplik, i wraz z nimi chciałabym przedstawić tę drugą postawę wobec metody projektowania. Projektowanie jako proces, jako ciągłe naprawianie i stwarzanie na nowo tego, co w nieuchronny sposób niszczy się.

Małgorzata Milecka: Jestem architektem krajobrazu i reprezentuję Zakład Architektury Krajobrazu na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Temat, który chcę poruszyć jest w pewnym sensie związany z wypowiedziami wszystkich moich przedmówców. Wy-

daje mi się, że zagadnienia planowania przestrzennego przekładają się bezpośrednio na ład przestrzenny, a częściej niestety na jego brak. Obserwowany na szeroką skalę szczególnie w krajach takich jak nasz, przechodzących właśnie transformacje gospodarcze. Jesteśmy również tego obserwatorami obecnie u nas, ku naszemu niezadowoleniu. Chciałabym przedstawić państwu projekty miast przyszłości, które zostały zaproponowane przez twórców – architektów wywodzących się z różnych kultur i różnych krajów. Według mnie szczególnie niebezpieczny w takich wizjach dla przyszłości krajobrazu jest fakt, że są to jedynie bezduszne obiekty, oderwane od siebie zupełnie bez związku przestrzennego czy kontekstowego. W dzisiejszych czasach powinno się projektować procesualnie, a proponowanie ludziom takich rozwiązań zupełnie mija się z takim założeniem. Projektowane są wielkie struktury przestrzenne, oderwane od siebie, ale też oderwane od środowiska przyrodniczego. Przez wieki to właśnie natura determinowała w największym stopniu wszelkie kulturowe i cywilizacyjne działania człowieka. W tej chwili technika oraz pomysły, które możemy czerpać z wielu doświadczeń, kultur czy wręcz religii, powodują chaos nie tylko w naszych głowach, ale również w wyobrażeniach tego czym jest piękno i tego co za piękne powinno być uznane. Mam dla państwa kilka prezentacji dotyczących miast przyszłości. One zapewne w różnym stopniu będą oddziaływać, niektóre mogą zachwycać, a niektóre obrażać nasze poczucie piękna. Są to mega struktury, jak miasto linearne ciągnące się kilometrami. Możemy podobny proces obserwować na gruncie rodzimym, bo właśnie małe wsie pomiędzy większymi od nich miastami łączą się w takie długie linearne struktury. Są też wizje miast przypominające swą strukturą nieszczęsną wieżę Babel. Stawiam zatem pytanie, jak długo jeszcze będziemy uczyć się na błędach, mając taki bagaż doświadczeń oraz świadomość wszelkich zagrożeń, które nas dotyczą? Ważne jest to w kontekście ostatnich wydarzeń i żywiołów, które jednak panują i powinniśmy tę pokorę zachować wobec nich. Czy można obecnie projektować tak aroganckie i tak wybiegające w przyszłość struktury? Przejdę już do prezentacji, które mam nadzieję pomogą nam w dalszych pracach podczas warsztatów.

1 prezentacja – film – miasto linearne

2 prezentacja – film, opowiada o projekcie miasta w pełni zmechanizowanego oraz takiego, które ma za zadanie zabezpieczyć wszystkie potrzeby człowieka. Wszystko jest sterowane komputerowo, łącznie z regulacją nasłonecznienia za pomocą specjalnych parasoli rozkładanych nad miastem w celu zapewnienia mu odpowiedniej temperatury. Mnie osobiście wizje takich miast przerażają.

3 prezentacja – film, opowiada o miastach – budynkach. O wielkich strukturach o charakterze budynków, które mogą stać się synonimami miast przyszłości. W zależności od wysokości, od poziomu, na jakim się znajdujemy, widzimy rozmaite formy wykorzystania przestrzeni. Jest piętro z usługami, ogrodami, lodowiskiem, łąkami. Na każdym poziomie jakiś fragment miasta. Tak ma wyglądać Londyn w przyszłości.

4 prezentacja – film, dla mnie struktura pokazywana w tym filmie jest najbardziej zbliżona właśnie do wspominanej wcześniej wieży Babel. Projekt ten miał być realizowany w Japonii. Jego forma jest inspirowana wulkanem tam występującym, ale zdecydowanie przewyższa go gabarytami.

Dla mnie w jakimś stopniu te filmy są wstrząsające. Nie chciałabym bowiem mieszkać w takim mieście, w takim świecie. Takie projekty pobudzają do myślenia w różnych formach. Niszczą one niestety pozostałości tych struktur, które teraz jeszcze są uważane za piękne. To właśnie piękno staramy się w jakimś stopniu kontynuować i chronić. Według mnie jest to ogromny krok naprzód. By rozrywać niekorzystne struktury, a nie te ostatki piękna.

Izabela Myszka-Stąpór: Jestem absolwentką Wydziału Ogrodniczego Akademii Rolniczej w Krakowie. Na wstępie chciałabym podziękować panu profesorowi Rylke i pani doktor Gawryszewskiej za to, że umożliwili mi bycie tu dzisiaj.

Krajobraz XXI wieku to krajobraz tworzony – kształtowany dla ludzi, odpowiadający ich potrzebom, spełniający wymagania, czytelny.

Poruszona wcześniej kwestia partycypacji społecznej jest, uważam, zjawiskiem jak najbardziej pożądanym w kreowaniu przestrzeni. Tworzenie zgodnie z potrzebami społeczności, dialog, współpraca dopełniają dzieła twórcy. Partycypacja społeczna nie zwalnia projektantów z odpowiedzialności za wykonaną pracę. To kwestia uczciwości ludzkiej i zrozumienia potrzeb człowieka, rodziny, grupy ludzi, społeczności. Przestrzeń bowiem projektujemy w różnych skalach: od ogrodu do krajobrazu... Tak jak w ogrodzie, stanowiącym przestrzeń egzystencjalną danej rodziny, nie ma miejsca na „dowolną twórczość projektanta”, tak i w krajobrazie kreacja twórcy winna uwzględniać charakter społeczności.

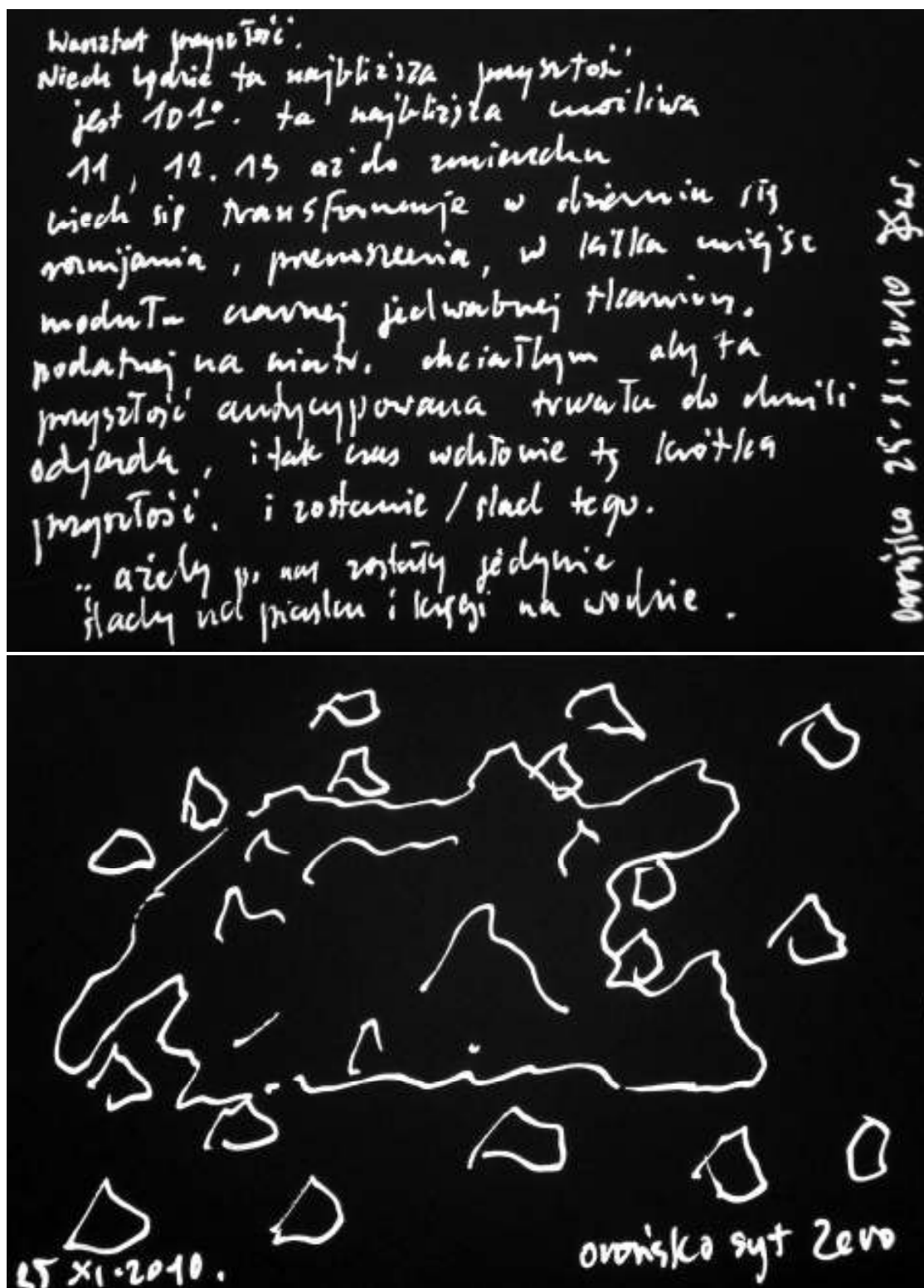
Krajobraz XXI wieku powinien być kształtowany w sposób dający społecznościom poczucie współodpowiedzialności, co, jestem przekonana, zapewni partycypacja. Drugą kwestią, którą uważam za kluczową jest czytelność krajobrazu. Rozumienie przestrzeni egzystencjalnej daje ludziom oparcie, sprawia, że czują się bezpiecznie, u siebie. Nadawanie znaczeń miejscom, wartościowanie przestrzeni zgodnie z potrzebami społeczności, przy zastosowaniu zrozumiałego języka krajobrazu – tak, uważam, twórcy powinni kreować krajobraz XXI wieku.

Edyta Winiarska: Co przyniesie nam XXI wiek i jakie oblicze przybierze krajobraz? Czy będzie to wiek pełen urodzaju dla architektonicznych dokonań? A może wprost przeciwnie, krajobraz ulegnie degradacji i cała nadzieja w jego „odbudowie” będzie pokładana w populacji XXII wieku? Zanim weźmiemy te kwestie pod rozważenie, powinniśmy odpowiedzieć na pytanie kto będzie kreował krajobraz XXI wieku, ponieważ od tego kto będzie jego budowniczym, zależy w jaki sposób zaprezentuje się on naszym oczom. Na warsztatach chcę podjąć temat „Twórcy” krajobrazu XXI wieku. Będzie nim rolnik krajobrazu – osoba, która zasymiluje rolniczy krajobraz z architektoniczną myślą.

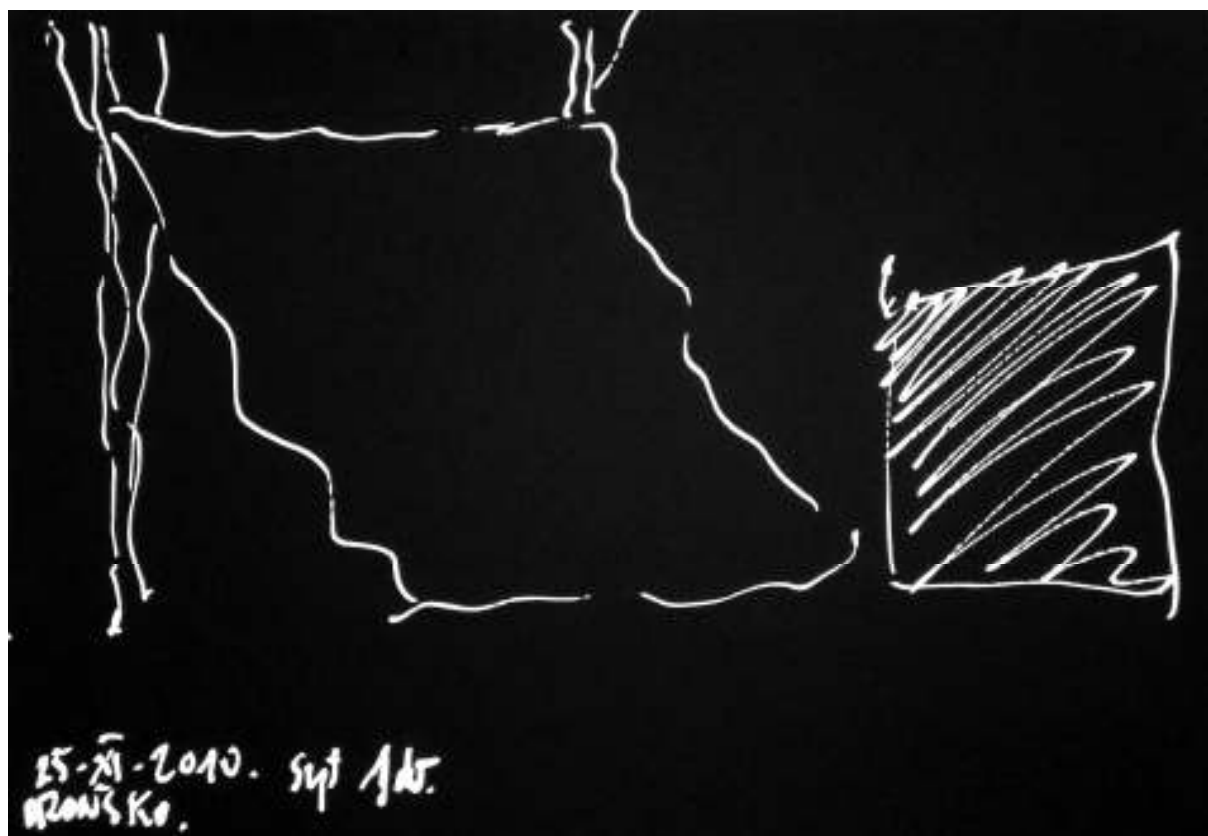
Dorota Krug: Na te warsztaty przyjechałam bardziej z otwartą głową niż z chęcią prezentowania czegośkolwiek. Chciałam być takim cichym obserwatorem i poszukiwać inspiracji do mojej pracy doktorskiej. Przyszło mi na myśl takie pytanie, czy wobec dzisiejszych uwarunkowań można mówić o projektowaniu krajobrazu? Czy takie pojęcie ma w ogóle rację bytu. Czy to nie będzie sposób na sztuczne projektowanie krajobrazu. Ale też, czy przewrotnie granica tego XXI wieku nie będzie momentem, w którym będziemy dążyć do ujednolicenia go, czy nadal będziemy operować jego porozrywanymi formami jak krajobraz naturalny, kulturowy, miejski, wiejski oraz w jaki sposób w XXI wieku będziemy podchodzili do tych zagadnień.

Rozdział 2. Dzień 2. Warsztaty. Prezentacje prac

Jacek Damiński. Szkice planowanych w Orońsku realizacji







Chcę opowiedzieć dziś o mojej pogłębionej refleksji. Otóż w kontekście tego co jest mówione, pragnę odwołać się do takiego zjawiska nawarstwiania różnych sytuacji. Tu w Orońsku mamy do czynienia z polem kamieni, na które nawarstwia się nowa sytuacja – mój czarny jedwab, stworzył on nową jakby błonę. Błona ta w jakiś sposób przekształca to środowisko, zmienia jego status. Można by omówić wszystkie rzeczy, które tam się działy, ale przemilczę je, idąc dalej. Chodzi generalnie nie o projektowanie rzeczy tylko o ewoluowanie przestrzeni. Chciałem zrobić trzy takie instalacje udało się z różnych powodów zrealizować tylko jedną. Drugi miał powstać taki wielki pionowy ekran, ale okazało się to zbyt kosztowne na obecną chwilę. Trzecia sytuacja miała mieć miejsce w parku, oczywiście w przyszłości zamierzam pozostałe także zrealizować. Pisałem też coś o przyszłości, ale nie tej odległej futurystycznej, tylko tej najbliższej, która nas dotyczy. Raczej pewnej interwencji w otoczenie, które jest zawsze takim A, że zawsze cokolwiek robimy to zawsze odkształca krajobraz. Zawsze zostaje coś co jest czytelne. Nie chciałbym się tutaj specjalnie rozwodzić, bo każdy na pewno ma swoje własne przemyślenia. Moje płótno wykorzystałem także w Jedwabnem, w czasie jednej z rocznic tamtejszego mordu. Pewnie z racji mojego wieku mam w sobie pewną inklinację, która zawsze będzie związana z czarnym jedwabnym płótnem.



CHMURA w formie falującej nad ludźmi i opadłej, jako CALUN na kamienisku w Orońsku.



Odbywa powolną wędrówkę w miejsca, miejsca, o których myślę.
 Dotychczas jedwab tej tkaniny był na placu Piłsudskiego w 50. rocznicę Powstania Warszawskiego, jednocześnie inaugurując Warszawską Jesień Muzyczną.
 Następnie było Jedwabne. Nieopodal miejsca mordu stoi stodoła. Na murawie państwiska przed stodołą rozpostartem czarne kwatery z wszytymi w nie plastikowymi przezroczystymi korpusami w liczbie zamordowanych Żydów.

Orońsko jest trzecim ważnym miejscem i etapem. Jadąc z tkaniną do Orońska, myślałem o jeździe, jaką odbyłem w czasie okupacji 1944 roku latem, odkrytym autem pod szlaban obozu w okolicy Falenicy. Szlaban się uniósł i auto wjechało na teren obozu. Po jakimś czasie przyprowadzono jeńca, został zabrany do auta i wywieziony, uratowany. Podjeżdżam pod wartownię w Orońsku, stoję, czekam, po chwili podnosi się szlaban, wjeżdżam na teren.

Następnego dnia rozpościeramy całun na kamienisku. Jest listopad 2010. Trasa, przebyte etapy powolne. Czekanie. Trwanie w zamiarze powolnych przemieszczeń. Bycie w powoływanej materii lub najbliższym możliwym związku.

Milczące partnerstwo.

Milczący tekst.

Delikatność jedwabiu i jego obecność w tych ważnych miejscach współtworzy je i zarazem wchłania w siebie te miejsca, uzyskując nawarstwiająca się procesualność. Nowy etap. Jaki? Dokąd?

Zdaję sobie sprawę, że własne zamiary przerastają własne możliwości.

Kiedyś dawno temu przejeżdżałem pociągami w pobliżu Carrary, widziałem lub śniłem, że widzę kanciaste biele kamieniołomu. Zespolic biel i czerń – kamień i jedwab. Oto projekt.

Warszawa, 27 stycznia 2011, laboratorium fotografii cyfrowej. Czekam na opracowanie zdjęć Instalacji w Orońsku. Wchodzi mężczyzna, widząc trzymane przeze mnie zdjęcie pyta: proszę pana czy to jest lawa?

Warszawa, 28 stycznia 2011

Niedziela, 30 stycznia 2011

OROŃSKO

Są dwa czynniki esencjalne: czynnik trwania i czynnik zmiany (Paul Valery).

Jeśli mówić o sztuce przełomu nie można pominąć zdania sobie sprawy, jakie zjawiska, ów przełom wyznaczają i czy istotnie odnoszą się do pojęć wyróżnionych, tj. sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie na tle przemian w sztuce XX i XXI wieku.

Przyrost/przerost w świecie informacji pozycjonuje każde działanie w stosunku do całości. Kontekst jest globalny. W tym sensie – krajobraz jest globalny. Czasoprzestrzeń, i wchłanianie przez tę czasoprzestrzeń, osłabia znaczenie paradygmatu sztuka/natura nauka/sztuka. Jeśli chodzi o sztukę, ważna jest jej transformacja z odniesień przedmiotowych do procesualnych.

Czynnikiem zagrożenia może być PREFABRYKACJA MYŚLENIA, więc REMEDIUM jest każdorazowo poszukiwane.

Wskutek złożonej problemowo sytuacji relacja treść forma przestaje być dualistyczna, a staje się topologiczna.

Działanie więc staje się REMEDIUM kontekst warsztatów *Krajobraz XXI wieku* w Orońsku 25–27 listopada.

Faza wstępna – antycypacja. Pamiętam z kilku bytności w Orońsku, obszary i pejzaże. Biorę płachtę jedwabnej tkaniny 800 m² w worku, jak dla ludzi zmarłych w wypadkach. Ruszam w drogę, jest rześkie powietrze ledwo świt.

Jak rozdysonować krótki okres czasu? Powiększyć skalę czasu nie na dni, ale wręcz na poszczególne godziny, zdefiniowanie zamiaru i akcję.

Wybrałem kamienisko, w drugim planie zamknięte barakiem i ogrodzeniem.

To co robię lub w czym uczestniczę, to ewoluowanie przestrzeni.
Tekst napisany w związku z udziałem w warsztatach *Krajobraz XXI wieku*.
Tekst ten dopełnia opis wykonanej w ramach warsztatów instalacji *Całun*.

Krzysztof Herman: Ecological Urbanism

Postaram się przedstawić parę haseł zawartych w tej książce. Jest to tematyka, o której można by mówić wiele godzin, ja przedstawię kilka zagadnień hasłowo:

– Farmy miejskie, czyli kwestia bliskości pożywienia do tego gdzie mieszkamy, czyli zmiana krajobrazu, przeniesienie krajobrazu wiejskiego do miast.

– Problem śmieci. Jeśli już coś produkujemy na wsi, jemy w mieście to pozostaje problem tego, co zrobimy z odpadami. Istnieją już wizje architektury ze śmieci, z produktów z odzysku (recycling) – projekty na bardzo dużą skalę obejmujące nawet tereny całych miast. Znowu się tu pojawia problem bliskości tego, gdzie żyjemy do tego, co i gdzie produkujemy. Jest to związane ze zmniejszeniem kosztów transportu. Gdy już wyprodukujemy np. żywność w mieście i tu ją spożyjemy, to również śmieci powinny być w tym mieście wykorzystywane. Nie wywozimy ich gdzieś w przestrzeń niebytu, gdzie o nich nie myślimy, tylko tworzymy z nich coś wartościowego.

– Idea architektury, która sama rośnie. Architektura, przy tworzeniu której nie musimy używać żadnych nienaturalnych materiałów. Tak jak wiklinę można dowolnie prowadzić tak również być może w przyszłości będziemy mogli wykorzystać rośliny do tworzenia większych form – np. budynków.

– Problem racjonalnego wykorzystania energii drzemącej w naturze (o którym mówił prof. Böhm). Kwestia np. wykorzystania energii fal morskich oraz problem chłonności krajobrazu, a może raczej problem tego jak wykorzystać te nowo pojawiające się elementy (takie jak np. wielkie wiatraki) w krajobrazie. Projekt, który państwu pokazuję to takie swoiste nawiązanie do sztuki minimalnej i land artu i problem czy te elementy chować, czy uwidaczniać.

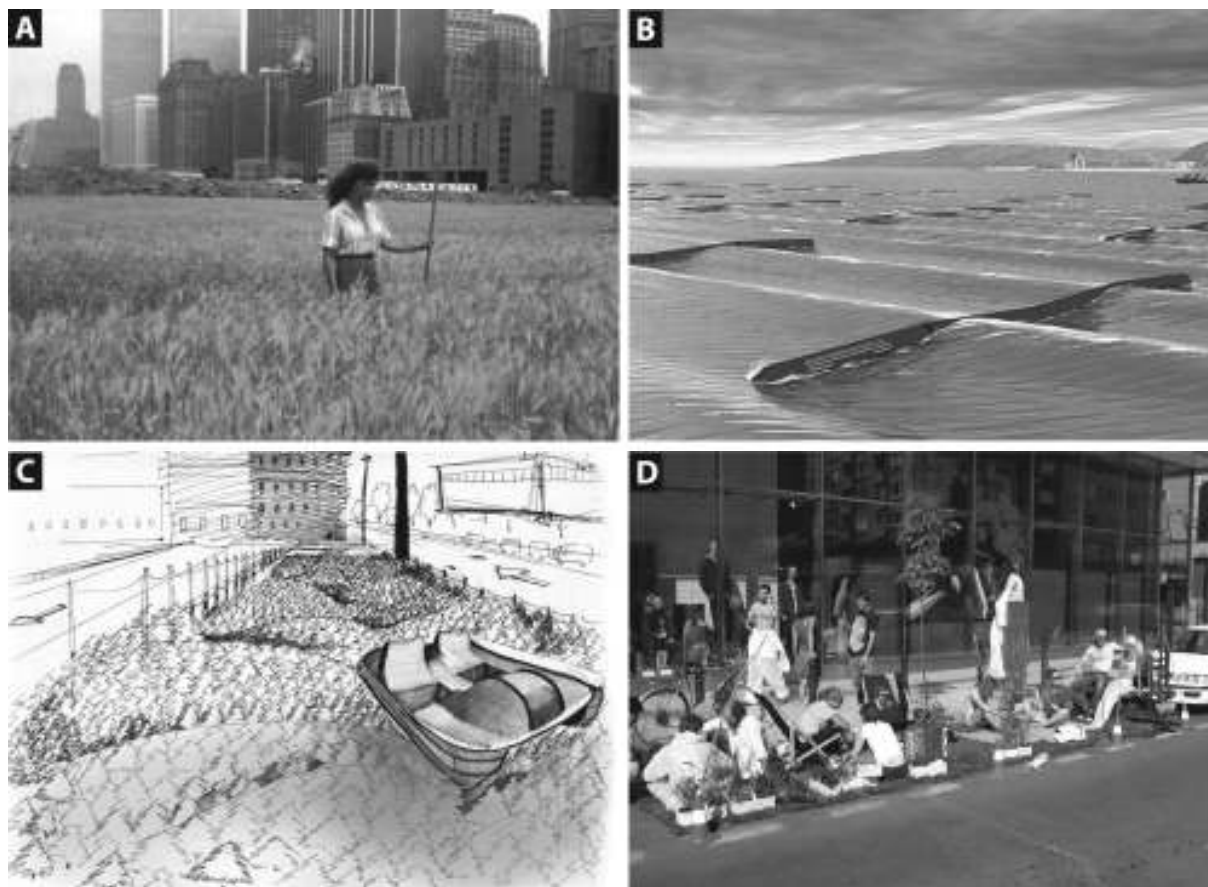
– Zrównoważony transport czyli zmiana podejścia do transportu. Ekstremalnym przykładem jest park, który jest mobilny, może on zmieniać swoje miejsce. Jest napędzany siłą ludzkich nóg, o konstrukcji opartej na mechanizmie roweru.

Chciałem też Państwu przedstawić dwa moje projekty:

1. Jeżeli sprawdzą się te wizje ekologów i naukowców, to za 20–30 lat Wenecja zostanie zatopiona, a Amsterdam będzie się przed całkowitym zalaniem bronił (ale najpewniej tę walkę przegra i również zniknie z powodu podniesienia poziomu wód na Ziemi) – w takim przypadku nieznany jest również los Gdańska. Dziś rozmawiamy o zrównoważonym transporcie w mieście pod kątem tendencji przesiadania się ludzi na rowery, nawet duża część kampanii politycznej w czasie wyborów na prezydenta Miasta st. Warszawy opierała się na dyskusji o ścieżkach rowerowych. Może za kilka lat, jeszcze za mojego życia, okazać się, iż to właśnie rower – ale wodny będzie najlepszym środkiem transportu. Prezentuję pomysł na kwietnik na ul. Emilii Plater, projekt który stworzyłem wraz z kolegą (Jakub Słomkowski) – mamy nadzieję, że projekt zostanie wkrótce zrealizowany. Projekt zakłada budowę instalacji przestrzennej imitującej fale z umieszczonym na nich rowerem wodnym.

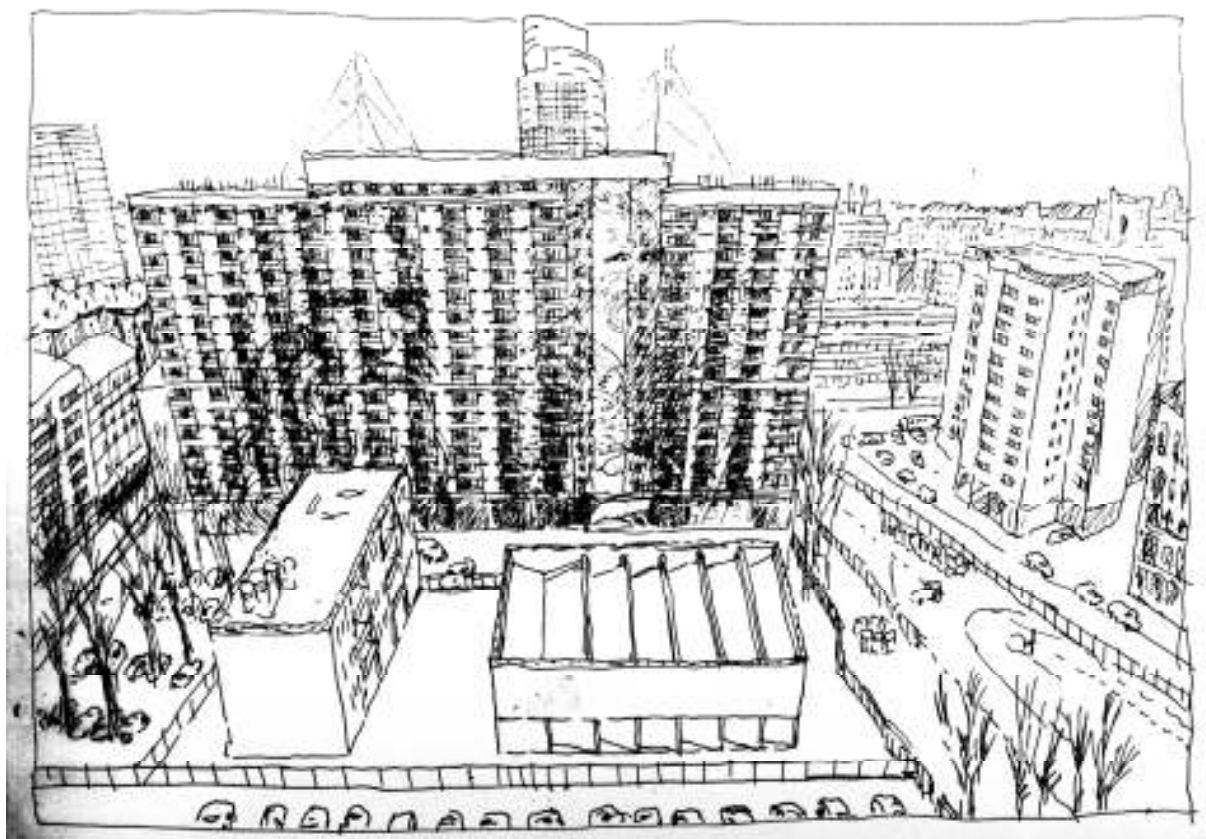
2. Kolejne o czym chcę powiedzieć to możliwość zmiany podejścia do codziennej przestrzeni miejskiej. Projekt pokazuje jak alternatywnie można wykorzystać przestrzeń jednego miejsca parkingowego. Jeżeli pozbędziemy się pewnej liczby samochodów to pozostałą po nich przestrzeń można będzie jakoś konkretnie zagospodarować. Jeżeli możemy parkować tam auto, to równie dobrze możemy „zaparkować tam park”. Nie ma on oczywiście żadnego znaczenia ekologicznego dla miasta, ale będzie pewnego rodzaju symbolem.

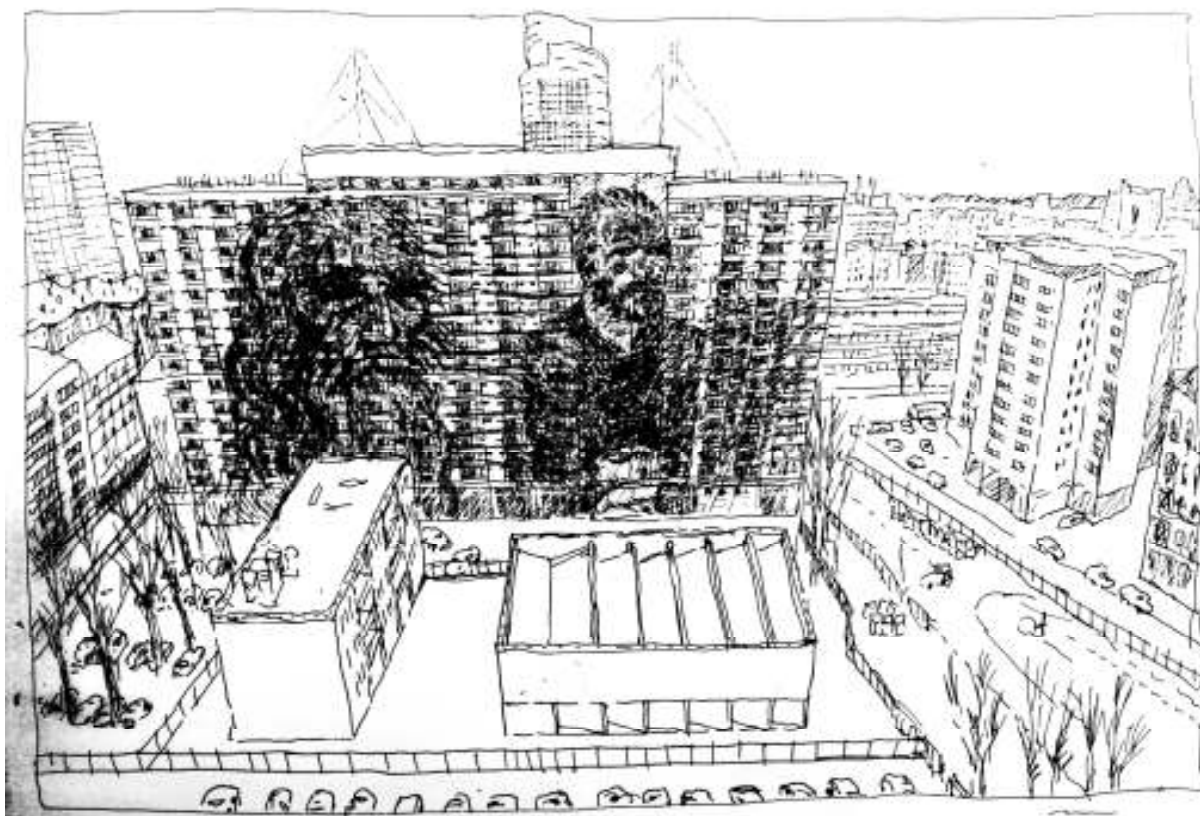
Tym chciałbym zamknąć swą krótką, hasłową wypowiedź.



zdz.1 A/ Farma miejska (zdz. z „Ecological Urbanism” Mostafavi, Doherty 2010); B/ Elektrownia wykorzystująca fale morskie, Portugalia (zdz. z „Ecological Urbanism” Mostafavi, Doherty 2010); C/ Projekt „Fale” – kwietnik na ul. Emilii Plater (proj. K.Herman, J.Słomkowski); D/ Park(ing) Day Warszawa 2009, tymczasowy park na miejscu parkingowym (projekt i zdjęcie K. Herman).

Tomasz Turczynowicz: Projekt ukrycia budynku za moim oknem w pnączach.





Edyta Winiarska: Rolnik krajobrazu

Co przyniesie nam XXI wiek i jakie oblicze przybierze krajobraz? Czy będzie to wiek pełen urodzaju dla architektonicznych dokonań? A może wprost przeciwnie, krajobraz ulegnie degradacji i cała nadzieja w jego „odbudowie” będzie pokładana w populacji XXII wieku? Zanim weźmiemy te kwestie pod rozważę, powinniśmy odpowiedzieć na pytanie: kto będzie kreował krajobraz XXI wieku?, ponieważ od tego „Kto” będzie jego budowniczym, zależy w jaki sposób zaprezentuje się on naszym oczom.

Inżynierowie tworzą pojedyncze budynki, konstrukcje oraz całe miasteczka, inspirując się Matką Naturą. Jednakże nie zawsze odnosząc się z szacunkiem do krajobrazu w jakim umiejscawiają swoje „dzieło”. Niezauważają go. Pomijają.

Będąc tu w Orońsku, niedaleko świętokrzyskiej ziemi, nie sposób nie wspomnieć o Kieleckiej Szkole Krajobrazu. Szkole, która poprzez wnikliwe studium krajobrazu, pokazała piękno tego regionu. Wydobywając jego indywidualność i nieskrywaną autentyczność. Współgranie działania rolników z naturą, uwidocznione w świętokrzyskich pasiakach, na których kolory malują gospodarze i pory roku.

XXI wiek daje nam szansę na nowo odkryć i docenić najstarszego inżyniera krajobrazu – rolnika. Zasymlowanie krajobrazu rolniczego z architektoniczną myślą, będzie czynem na miarę wieku oraz zaowocuje powstaniem osoby odpowiedzialnej za wygląd ziemi – rolnika krajobrazu (Ryc. 1–11).



Ziemia – krajobraz (fot. D.Krug, 2010).



Zasiew – góry, pola, rzeki, budynki, drogi, mosty, wsie, miasta (fot. D.Krug, 2010).



Krok miary krajobrazu (fot. D.Krug, 2010).



Siewnik (fot. D.Krug, 2010).



Slew (fot. D.Krug, 2010).



KRAJ- (fot. D.Krug, 2010).



RAZ (fot. D.Krug, 2010).



Nizinny? Wyżynny? Górzysty? Ubogi? Bogaty? Ładny? Brzydki? Kosmiczny? (fot. D.Krug, 2010).

Przyszłość - mglista, lustrzana a może światła? (fot. D.Krug, 2010).

Jeremi T. Królikowski: Rysowanie

W kanonie sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie nurtuje mnie najbardziej, nie wymieniony jeszcze dotychczas temat, temat krajobrazu w sztuce. Mówiąc o krajobrazie przyszłości, myślimy zazwyczaj o zmianach. Nie jak poznać krajobraz, jak rozpoznać jego wartości, jak zachować się w krajobrazie, jak ten krajobraz zachować, ale jak zmienić. To bardzo odpowiada myśleniu marksistowskiemu. Karol Marks twierdził, że do tej pory filozofia objaśniała świat, a chodzi o to by go zmienić. Proponuję jednak, by jeszcze skupić się na tym krajobrazie i przyrzeć się jak on wygląda. Zastanawiam się też, czy powinienem zajmować się krajobrazem przyszłości? Jeśli tak, to chyba powinienem się przyłączyć do badań Ani Długozimy i zająć się cmentarzami. Wracając do krajobrazu otwartego muszę stwierdzić, że tak jak wielu innych bulwersują góralskie chaty nad Bałtykiem czy na Pomorzu, to mnie nie. Stanisław Witkiewicz, twórca kierunku zwanego dziś stylem zakopiańskim, chciał by był to styl ogólnokrajowy, tylko zepchnięto go do rangi stylu lokalnego. On sam i jego zwolennicy na przełomie XIX i XX wieku realizowali obiekty nie tylko drewniane, ale i murowane, łącznie w sobie cechy chaty i dworu, także na Lubelszczyźnie i na Litwie.

Wracając do przyszłości chcę oddać głos studentom i dyplomantom, bo to oni będą kształtować krajobrazy jutra. Ma to na celu zdefiniowanie sił, które działają i będą działać. Mam takie spostrzeżenia, obserwując krajobrazy od ostatnich lat II wojny światowej, czyli od kilkudziesięciu lat, muszę powiedzieć, że krajobraz jutra powstał już dziś tylko nie wszystkie rzeczy się już zrealizowały. We wtorek na zajęciach z rysun-

ku planistycznego otrzymałem wypowiedź, która dobitnie obrazuje pewien sposób myślenia, wydawało mi się że już nieobecny:

...rok 1944, Warszawa. To wszystko co zostało z „Paryża Wschodu”, szerokie aleje wysadzone drzewami, kamienice, pałace, zamek królewski, wszystko obrócone w gruzowisko. I to tu pod tymi gruzami spoczął duch Warszawy, tak lekki, beztroski, i radosny... Lecz to miasto się nie poddaje, z gruzów na nowo powstaje, lecz jednak inne, dziwne, obce i zimne... duch został pod gruzami, czy pogrzebany? Nie, jego nie przegniotły ruiny, on nie pogrzebany, on... nie chciany! (semestr zimowy r.a. 2010/11, Ryszard Nejman)

Autor nic nie uogólnia tylko patrzy na sytuację w wymiarze społecznym. Nieraz spostrzegamy krajobraz jak przestrzeń sielską czy anielską. Czasem mam takie wrażenie, że zanika wymiar duchowy. Duch zanika i ulatuje, a nas zaczyna interesować wyłącznie wymiar materialny. Czasem widzimy zagrożenia, ale krajobraz jest tworem dynamicznym. Wypowiedź Ryszarda Nejmana zwraca uwagę jeszcze na jeden sposób percepcji krajobrazu – odrzucanie wymiaru duchowego, redukowanie spostrzegania.

Odwołam się też do paru dyplomów zrealizowanych przez studentów architektury krajobrazu na SGGW. Ola Idziak realizowała swój dyplom w 2006 w Bełchatowie – największej dziurze w ziemi. Za pomocą warsztatów, na których zgromadziła prawie 100 osób, nadała nowe znaczenia temu miejscu. Porównała tę dziurę w ziemi do krajobrazu księżycowego, do Wielkiego Kanionu, do Koloseum i do grafik Piranesiego. O sile jej wyobraźni świadczył fakt, że zestawiała dwa zdjęcia przedstawiające więzienie Piranesiego i zdjęcie przedstawiające taśmociąg węglowy. Dopiero w 2010 roku na Biennale w Wenecji ktoś przygotuje animacje Piranesiego, możliwe, że gdzieś zobaczył zdjęcia z tego dyplomu. Inny dyplom, Karoliny Wlazło (2007) odwołuje się do historii, do łuku zwycięstwa Bitwy Warszawskiej w XX wieku. Poprzez zwykły gest uczyniony na prawym brzegu Wisły został zarysowany obraz starego miasta – jego kadr. Jest to przykład, jak przyszłość może wydobywać to co w przeszłości było ważne, ale zostało ocenzone i zapomniane.

Trzeci dyplom wydawał się oczywisty. Była to rekonstrukcja drogi krzyżowej w Alejach Ujazdowskich. Dyplomowy projekt inżynierski Małgorzaty Mikołajczak (2008) tworzył w miejscach, gdzie jeszcze za Sasów stały kaplice kalwaryjskie, małe współczesne kapliczki porośnięte bluszczem jako dyskretne miejsca refleksji czy zadumy.

W kontekście ostatnich wydarzeń – walki o krzyż na Krakowskim Przedmieściu, został wyrażony pogląd prof. Haliny Taborskiej, że Krakowskie Przedmieście to trakt barowo-rozrywkowy i nie ma tam miejsca na elementy pomnikowe czy sakralne (rozmowa w „Polityce” 4 września 2010, nr 36). Pojawiło się pewnego rodzaju zderzenie dwóch wymiarów: duchowego i myślenia modernistycznego czysto funkcjonalnego. Mamy tu silnie zarysowane funkcje w mieście: tu śpimy, tu się modlimy, tam się bawimy, a tam pracujemy. W podobnym, bardziej marksistowskim nurcie, w celu zapewnienia rozwoju gospodarczego pod kierownictwem profesora Zygmunta Niewiadomskiego ze Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie są przygotowywane tezy do kodeksu budowlanego. Podstawowym pojęciem jest tam „wolność budowlana”. Ze względu na wolność budowlaną budować można wszystko i wszędzie tam, gdzie władze nie zdążyły jeszcze zakazać. Można powiedzieć zatem, że przyszłość miast jawi się jako

samowola budowlana realizowana jako przemoc większych i największych inwestorów wobec mieszkańców. Ponadto za pomocą innych ustaw, jak na przykład o lasach, szykuje się poza wolnością budowlaną jeszcze wolność wycinania. Taka jest właśnie perspektywa przyszłości krajobrazu, jak pisał Mickiewicz „bez serc, bez ducha”.

Przykłady, o których mówiłem, świadczą o tym, że krajobraz XXI wieku będzie przestrzenią zmagania się duchów dobrych i złych. Ducha, który staje się materią i materią, która tego ducha pozbawiona przygniata ludzi i dewastuje środowisko. Z tego wypływa pytanie: co mogę na tych warsztatach zrobić. Wracam do początku. Mogę się tylko przyglądać, zgodnie z kategoriami *genius loci* mogę jedynie próbować identyfikować tu w Orońsku, rzeczy, światło, które na te rzeczy pada. Chociaż czasu jest niewiele, ale pokazuje on nam pewną zmienność porządków i harmonii, która tu występuje oraz pozwala odczytać charakter, by pokazać ducha miejsca. Będę to robić w sposób mi najbliższy, czyli rysując.

















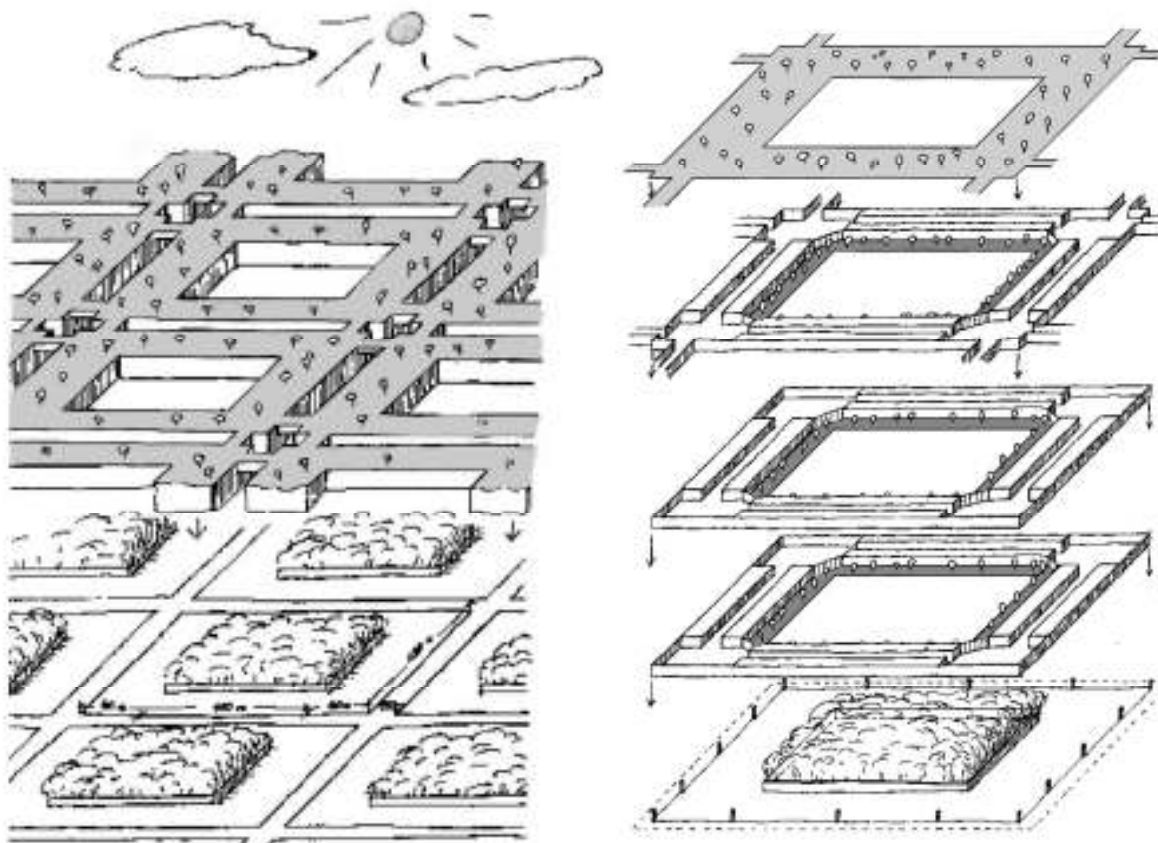
Jan Rylke: Domowiec

Przygotowałem na dzisiaj trzy plansze. Mam pomysł, by zgromadzić wszystkie elementy spełniające potrzeby ludzkie i umieścić w miejscu naszego zamieszkania. Wymyśliłem taki blok, nazwałem go domowiec, gdyż składa się z wielu domów. W środku jest co najmniej 1 ha dzikiej przyrody, która żyje. Wokół niej będą domy z ogrodami na kilku poziomach. Pomiędzy domami będzie biegła ulica. Ulica, z której wchodzi się po drugiej stronie, jak w galeriach handlowych, do sklepów i do restauracji. A na dachach mamy elegancki park krajobrazowy. A przy okazji tematyki cmentarnej, to tu na górnym poziomie znalazł się również cmentarz. Ulice tworzą w domowcach zespoły, którymi można chodzić. Samochody muszą jeździć naokoło, zupełnie wyizolowane. To jest punkt wyjścia. Z zewnątrz bloki pierwotnie miały być malowane graffiti, ale ono już wychodzi z mody. Uznałem, że lepiej będzie jak na zewnątrz będą miały elewację naturalistyczną. Tu przedstawiłem elewację typu skały kanionu rzeki Kolorado, bo miasto ma skalisty charakter. Dalej widać projekty konkretnych mieszkań. Umieściłem to wszystko w okolicach pl. Zawiszy w Warszawie. Jest to pewnie jedyne takie miejsce w stolicy, gdzie jest wolne kilkanaście ha ziemi, na zamkniętych terenach składowo-kolejowych. Na tych warsztatach chciałbym sprawdzić, jak tę ideę teoretyczną wprowadzić w konkretną przestrzeń.

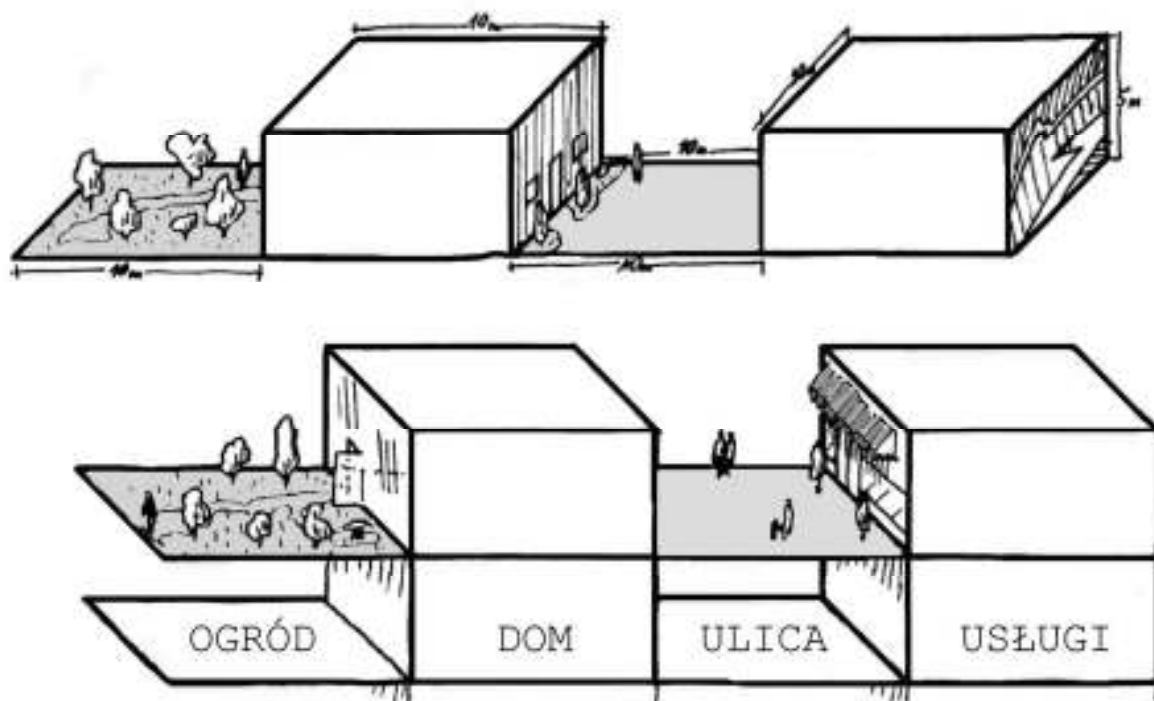
Andrzej Więckowski (*Mieszkać w cudzym krajobrazie*, w: *Budowanie w pięknym krajobrazie 2*, Jelenia Góra 2007, Wydawnictwo AD REM, s. 11–16) pisał, że w Polsce nie istnieje jeszcze pojęcie krajobrazu kulturowego odpowiadającego niemieckiemu słowu Kulturlandschaft. W Niemczech na treść tego słowa składały się zespolone pojęcia: człowiek, Volk, Kosmos i natura. Dopiero zakorzeniony w krajobrazie człowiek stawał się częścią Volku, a poprzez niego korzystał z sił witalnych Kosmosu. W Polsce pojęcie krajobrazu kulturowego zaistniało dopiero pod wpływem Europejskiej Konwencji Krajobrazowej. Wcześniej za piękny uznawano krajobraz naturalny i taki krajobraz otaczano ochroną. Ten stan rzeczy wynikał przede wszystkim z uwarunkowań historycznych. Feudalne rozwarstwienie społeczne przy nikłej roli miast i klasy średniej skutkowało rozdzieleniem krajobrazu na dwie warstwy: budowanych wokół pałaców i dworów szlacheckich enklaw krajobrazu parkowego, kształtowanych estetycznie według wzorów międzynarodowych oraz krajobrazu pospolitego służącego eksploatacji, podobnie jak jego pańszczyźniani mieszkańcy. Okres niewoli nie pozwolił na budowę innej tożsamości narodowej niż wirtualna, oparta na kulturze niezwiązanej z ziemią. Nadal pozostałości klasy feudalnej i ludzi do niej aspirujących tworzyły enklawy krajobrazu wokół swoich siedzib, przede wszystkim na wsi. W momencie odzyskania niepodległości starano się stworzyć styl narodowy oparty z jednej strony na stylu zakopiańskim, jako stylu ludowym nieskażonym pańszczyzną, z drugiej strony na stylu dworowym, reprezentującym klasę średnią zbudowaną na tożsamości postfeudalnej. Ten trend nie wyszedł poza architekturę i szybko został wyparty przez dominujący w Europie styl międzynarodowy. Okres wojny i bezpośrednio po wojnie zaowocował fizyczną likwidacją początków formowania się krajobrazu kulturowego opartego na dworach, parkach i folwarkach wiejskiej klasy średniej. Nowy styl komunistycznej międzynarodówki doprowadził do pełnej degradacji krajobrazu.

Zostaliśmy pozbawieni pojęcia krajobrazu kulturowego tak dokładnie, że odbudowana stolica jest oparta na dominancie pozostawionej przez okupanta w celu wykozerzenia mieszkańców z ich krajobrazu. Myślę tu o Pałacu Kultury i Nauki im. Józefa Stalina. Ponadto główne urzędy państwa mieszczą się: siedziba prezydenta w budynku carskiego namiestnika, a siedziba premiera w carskich koszarach. Powiązanie człowieka z krajobrazem, a poprzez niego z odpowiednikami „Volku” i „Kosmosu” staje się koniecznością w świetle niezależności naszego bytu. Pozostaje pytanie, czy ma to być budowa tożsamości globalnej, europejskiej, narodowej, czy regionalnej. Myślę, że należy taką tożsamość budować od podstaw, od bezpośredniego miejsca zamieszkania. Stąd koncepcja domowca, w którym kształtujemy krajobraz od podstaw na ograniczonym obszarze. Mamy w jego obrębie podstawową strukturę miejską: ulice, place oraz zabudowę mieszkaniową składającą się z domów z ogrodem. Mamy obszar nieskrępowanej naturalnej przyrody. Teraz dochodzi jeszcze, charakterystyczny dla krajobrazu miejskiego, pejzaż górski z jego mieszkańcami, gołębiami skalnymi i rozległymi widokami. Jeden domowiec liczy około 160 domów, czyli 600 mieszkańców. Zespół trzech – czterech domowców liczyć może 1800–2400 mieszkańców, czyli odpowiednik niewielkich polskich gmin, tworząc lokalną jednostkę administracyjną.

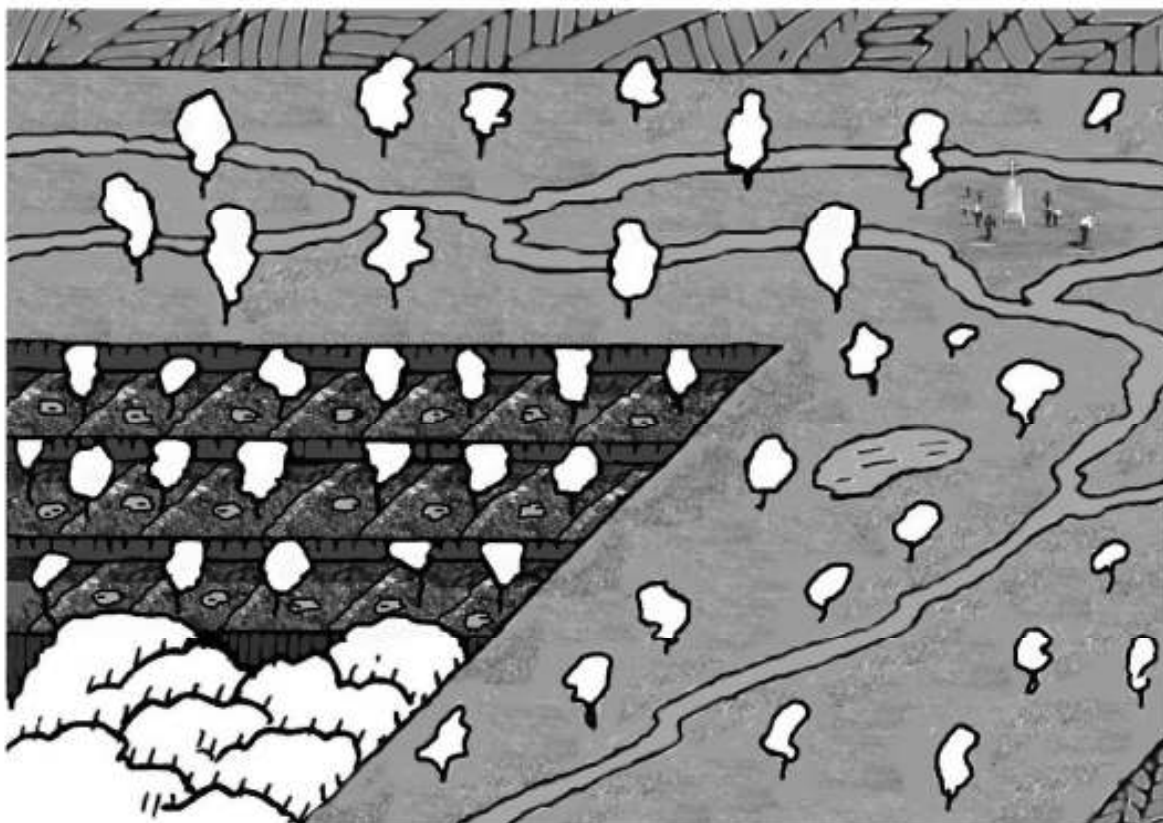
Koncepcja domowca, oddziela ruch kołowy od pieszego. Stąd w projekcie domowca wydzielenie ziemi oddanej samochodom. Popularnością cieszą się wielopiętrowe zespoły handlowe, w których pasażę łączą pojedyncze sklepy oraz punkty usługowe i gastronomiczne. Połączenie takich pasaży z korytarzami bloków mieszkalnych pozwala na rewitalizację i umieszczenie w domowcu współczesnych odpowiedników ulic i placów. Dom bez ogrodu nie jest prawdziwym domem i dlatego w domowcu przy domach są przewidziane ogrody nawet, jeżeli warunki dla rozwoju roślin nie są w nich najkorzystniejsze. Miasto, poprzez budowę głębokich wąwozów ulic i pomieszczenie w nich ruchu pieszego i kołowego, pozbawiło ludzi swobodnych spacerów połączonych z rozległym widokiem nieba i odległych perspektyw. Utracono możliwość odczucia rocznego i dobowego rytmu zmienności pór dnia i roku. Przeznaczenie dachów na przestrzeń spacerowo-widokową jest widoczne we współczesnych realizacjach ogrodów na dachach budowli. Dlatego dachy domowców zostały pozostawione do zagospodarowania, jako przestrzeń spacerowa. Niebezpieczeństwa wynikające z rozwoju cywilizacji, zagrożenia idące w ślad za modyfikacją środowiska przyrodniczego skłaniają do pozostawienia przyrodzie obszarów jej naturalnego rozwoju. Dlatego, jako środowiskowy punkt odniesienia i pozostawiony poza obszarem ingerencji człowieka zasób sił żywotnych przyrody, w centrum domowca zlokalizowano hektar powierzchni, pozostawionej sukcesji przyrody. Tak jak człowiek powinien mieć możliwość nieskrępowanego rozwoju, tak przyroda, ograniczana w mieście w swoim rozwoju we wszelkich przejawach, powinna otrzymać enklawy swobody. Jako ekosystem powinien rozwijać się równolegle do naszego rozwoju, towarzysząc nam w życiu rodzinnym. Krajobraz miejski odpowiada środowisku gór, o czym świadczy rozwój w miastach populacji gołębi skalnych. Dlatego dekoracja elewacji domowca powinna odpowiadać warunkom środowiska miejskiego. Za porównywalne uznano ściany kanionów wyżłobionych przez rzeki, które odpowiadają wąwozom ulic miejskich.



Domowce, ich struktura.



Domowiec, fragment piętra.



Domowiec, wgląd we wnętrze.



Teren w Warszawie, wzdłuż Alej Jerozolimskich wybrany pod zabudowę domowcami.



Widok na elewację domowców od placu Zawiszy.



Widok na fragment elewacji domowców od placu Zawiszy.

Agnieszka Kępkowicz: Przypomniałam sobie taki przykład, gdy studenci na zajęciach z projektowania przestrzeni rekreacyjnej mieli przedstawić projekty kampusów uniwersyteckich, które im się najbardziej podobają. Pojawił się wówczas projekt kampusu w Seulu w Korei i odpowiada on trochę pana idei. W wąwozie biegnie droga, są też dwa budynki, które na dachach mają ogrody, można po nich spacerować. Ulica jest ponadto zakończona taką ciekawą formą amfiteatru. Tak właśnie,

gdy ulice stają się wąwozami, a budynki jakby rosną w dół to my automatycznie mamy więcej przestrzeni rekreacyjnej i taki jest mój komentarz.

Beata Rothimel, Michał Skrobot. Transplantacja i relatywizm krajobrazu XXI wieku

W XXI wieku poprzez ogólnie dostępny i szybki transport odległości się skróciły, a to powoduje łatwość zmiany otaczającego nas krajobrazu. Wsiadając do samolotu w kilka godzin jesteśmy w stanie doznać piękna każdego krajobrazu w każdym klimacie czy to suchej pustyni, krainy wiecznego lodu czy tropikalnych dżungli. Zostało przerwane kontinuum krajobrazu w percepcji człowieka co przekłada się na oczekiwania i wymagania dotyczące otoczenia. Krótkie fascynacje innością jak i możliwości techniczne powodują potrzebę transplantacji zapożyczonego krajobrazu do naszego środowiska życia. Tak jak przyzwyczajamy się do pojawiania w innych kulturach i przestajemy doznawać szoku kulturowego tak samo przestajemy odczuwać szok krajobrazowy.

Na pokazie wieczornym został przedstawiony cykl zdjęć krajobrazowych pokazujących zmienność krajobrazową i klimatyczną półkuli północnej od strefy umiarkowanej poprzez zwrotnikową pustynię i sawannę aż do podrównikowej dżungli tropikalnej. Każdy mógł wejść i wyjść w dowolnym momencie do wybranego przez siebie krajobrazu. Ukazuje się nowy wymiar doświadczania krajobrazu: bezcielesny, bez smaku i bezwonny. Nie wychodząc z jednego pomieszczenia można zwiedzić cały świat wraz z nawiązaniem znajomości z lokalną społecznością poprzez internetowe portale społecznościowe.

Pojawia się aspekt mobilności krajobrazu XXI wieku, krajobraz zaczyna podróżować. Przenosi się nie tylko jego obraz ale i jego forma. Zmienił się paradygmat myślenia w którym krajobraz jako forma stała, rodzima, identyfikowalna z konkretnym miejscem zaczął podlegać transformacji klimatycznej i kulturowej. Przyczyną jest globalizacja i globalna migracja ludzi którzy tworzą krajobraz i tworząc społeczności „wszechkulturowe” tworzą zarazem krajobraz „wszechkulturowy”. Krajobraz staje się jak rodzinny obrazek/zdjęcie przy łóżku w sypialni odwołujący się do wspomnień wywołujący tęsknotę za kimś albo jakimś momentem życia, mówiący o naszym statusie albo o naszym pochodzeniu, ale nie koniecznie mówiący o prawdzie obiektywnej.

Krajobraz XXI wieku nie będzie obiektywny, jego zmienność spowoduje iż przestanie być wyznacznikiem miejsca, a jedynie obrazem chwili, panującej mody albo wyrazem jakiejś idei. Powoduje to iż krajobraz staje się indywidualny i subiektywny. Relatywizm krajobrazu odwołuje się do jego skali, możliwości poznawczych i doznań uczestnika krajobrazu.

Kolejną do rozwinięcia kwestią na którą nie ma jednoznacznej odpowiedzi jest świadome bycie częścią krajobrazu albo bycie jego uczestnikiem. Pozornie bycie uczestnikiem w miejscu powinno być równoznaczne ze stanowieniem jedności z nim, jednakże biorąc pod uwagę powyżej poruszane problemy można mówić o mentalnym uczestniczeniu w krajobrazie. Już obecnie będąc nieokreślonym i anonimowym w danym krajobrazie można mieć wpływ na jego kształt.

Zadaniem architektury krajobrazu XXI wieku jest znalezienie równowagi i balansowanie wieloma wartościami materialnymi jak i tymi trudnymi do zmierzenia. Należy brać pod uwagę istnienie kilku warstw krajobrazu w których wzajemne przenikanie kontynentów, kultur i ich spirytualności staje się normalne.







Krzysztof Herman: „Wieczne lato”

Niestety nie mogłem uczestniczyć w warsztatach odbywających się drugiego dnia spotkania w Orońsku. Postanowiłem jednak z samego rana, tuż przed wyjazdem nagrać film, który miał być niejako uzupełnieniem mojej wypowiedzi z poprzedniego

dnia, dotyczącej problemów ogólnie pojętej ekologii w kształtowaniu krajobrazu XXI wieku. Wieczorem mówiłem między innymi o globalnym ociepleniu.

Tego listopadowego ranka, park w Orońsku oplataty promienie słońca, ale jako że był lekki mróz, na stawie pojawiła się cienka warstwa lodu. Chyba jakaś chłopacka fantazja kazała mi sięgnąć po długi kij i bawić się w roztrzaskiwanie tej delikatnej skorupy. Po kilku ciosach zadanych taflą, zacząłem przyglądać się wędrującym pod jej powierzchnią pęcherzom powietrza. Te „bąble” powolnie łączyły się, a następnie nagle dzieliły gdy znów uderzałem kijem, tworząc organiczny ale i dynamiczny układ. Postanowiłem za pomocą telefonu komórkowego nagrać ten „taniec” powietrzny pod taflą lodu. Tego samego dnia, już w Warszawie, przed wyjazdem na lotnisko, wyciąłem z filmu fragmenty, w których widoczny jest ów kij, montując go tak, aby uzyskać efekt samoistnie roztrzaskującego się lodu i pojawiających się coraz to nowych „bąbli”. Ścieżkę dźwiękową filmu tworzy piosenka autorstwa mojego kolegi, Adama Repuchy, który śpiewa tak:

Czy jesteś gotów na wieczne lato,

Gdy Twoja skóra nie będzie więcej drżeć?

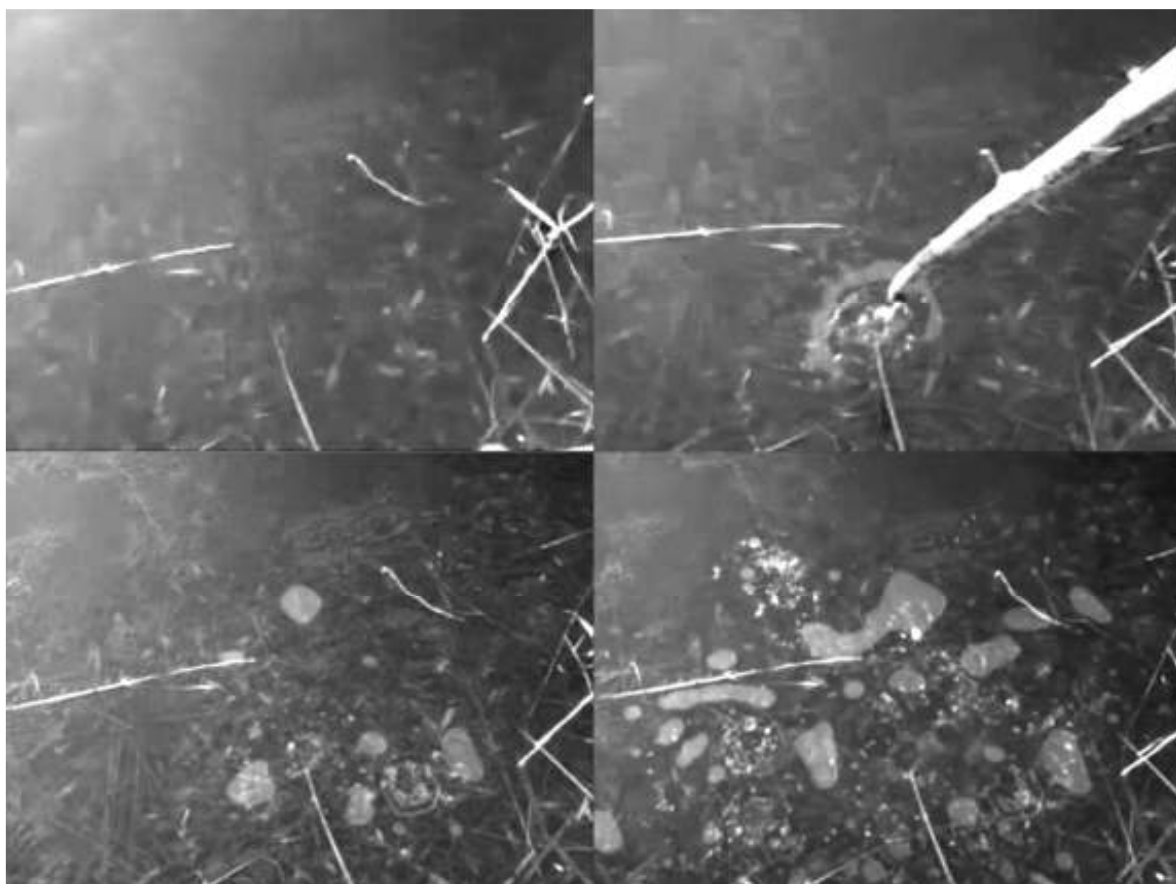
Gorący podmuch, to głodne gardło,

które połyka ten kolokwialny mróz.

Bez końca będziesz szukał swych przyjaciół

i w końcu znajdziesz bardzo długie lato, wieczne lato.

Film można zobaczyć na stronie: www.youtube.com/watch?v=GoMJS21qOt4 lub wyszukując go w portalu youtube.com pod hasłem „Interwencja w Parku Rzeźby w Orońsku”



Fragmenty krótkiego filmu „Wieczne lato” (K. Herman)

Rozdział 3. Dzień 3. Dyskusja po warsztatach. Wystawa

Michał Skroboł: Według mnie krajobraz w XXI wieku się nie zmienia. Zmieni się tylko użytkownik, czy forma użytkowania. W stosunku do tego jak już przekształciliśmy krajobraz, to współczesne przekształcenie nie będzie tak radykalne, na tym gruncie można by ponadto dywagować nad pewnymi procesami. Ale podstawą jest dla mnie zmiana użytkownika. Będzie się on pojawiał nagle, bo dzięki szybkiemu transportowi będziemy mogli być gdzieś chwilowo – w danym krajobrazie. Czyli kolejną płaszczyzną jest właśnie to zapożyczanie krajobrazu, który w XXI wieku będziemy mogli zacząć adaptować. Jest to swego rodzaju gra między krajobrazem a użytkownikiem. Będzie ona tak intensywna, że będziemy mogli żyć w praktycznie każdym krajobrazie. Jest to krótka idea, którą przedstawiłem podczas wcześniejszej prezentacji – *Krajobraz Zachodnioafrykański*, w którym pojawiał się użytkownik tymczasowy, który dobrze się w nim czuł i bawił się tą chwilą.

Karolina Wlazło: W XXI wieku komunikacja zmieni się na teleportację.

M.S.: To już praktycznie jest teleportacja. W dzisiejszych czasach mamy już takie możliwości, które pozwalają na podróż dookoła świata w 24 godziny, a jak pisał Juliusz Verne dawniej potrzebowano na to co najmniej 80 dni.

K.W.: Ogólnie to mamy też coraz mniej czasu i często jesteśmy zmuszeni robić coś bardzo szybko. To chwilowe gdzieś przebywanie właśnie w dzisiejszych czasach ma już miejsce.

Beata Rothmel: Dzięki multimediom wczoraj pokonaliśmy ponad 30 tysięcy kilometrów w dwie godziny, bez tankowania.

M.S.: I z wypoczynkiem na plaży.

Miłosz Zieliński: Musimy tu jednak podkreślić, że nasza podróż ograniczała się jedynie do percepcji wzrokowej. Na pewno nie udało nam się tego przeżyć.

K.W.: Przecież w obecnych czasach przeżywamy krajobraz praktycznie tylko gdy gdzieś jedziemy. Na przykład pociągami, bo to przewrotnie jedyny czas, gdy możemy usiąść i zatrzymać się. Tak najczęściej wygląda nasze doznawanie.

B.R.: Zauważmy też inny fakt, tempo przebywania użytkownika w danych krajobrazach jest zastraszające. Podróże często polegają na wysypie turystów z autokaru i w 15 minut „oblecenie” na przykład katedry Notre Dame. Ludzie nie mają czasu nawet dokładnie się jej przejrzeć. Gorączkowo robią zdjęcia, by potem dokładnie i na spokojnie przyrzeć się im w domu.

M.S.: Ja jednak tak źle tego nie oceniam. XXI wiek daje pewne możliwości szybkiego znalezienia się gdzieś, przeżycia czegoś, zobaczenia. Myślę, że to jest raczej pozytywne. Kiedyś w ogóle nie było możliwości wyjazdów.

K.W.: Gdyby tak było to nie robiłbyś sobie co roku trzymiesięcznych podróży.

B.R.: Albo jeździłbyś tam na dwa dni.

M.S.: Gdybym miał na tyle funduszy, to jeździłbym tam na dwa dni co dwa tygodnie. Skoro nie stać mnie na tak krótkie wyjazdy to jeżdżę na dłuższe. Z konieczności, i taka jest prawda.

Agnieszka Kępkowicz: Niektórych z was nie było na mojej poprzedniej prezentacji, ale to były też moje przemyślenia i pierwszy szok, gdy uświadomiłam sobie, że wła-

ściwie zaczynamy się dzielić na dwie grupy. Jedni kupują wspaniałe telewizory, a drudzy zbierają pieniądze cały rok, by wyjechać w podróż. Wydać to co zbierali, by zobaczyć piękny krajobraz, taki jaki chcą. My Polacy powinniśmy mieć zapewniony dostęp do pięknego rodzimego krajobrazu. Bo mamy do tego prawo. Mamy prawo do komfortu przebywania w ładnym otoczeniu. Musimy o to walczyć. By ludzie nie musieli kupować drogich TV, czy wyjeżdżać do Norwegii, by zobaczyć piękne miasteczka.

M.S.: Po to właśnie krajobraz jest zmienny, byśmy ciągle mogli doświadczać czegoś nowego.

A.K.: Ale ja się z tym zgadzam. Ja sama jeżdżę.

Dorota Krug: Tu przecież chodzi o możliwość wyboru: czy jechać, czy napawać się pięknem tutaj.

M.S.: Tak naprawdę to cały świat został opisany przewodnikami, są tam opisane i oznaczone miejsca wyjątkowo atrakcyjne. Występują one wszędzie na świecie. Każde zwiedzanie ogranicza się do tych najbardziej wartościowych punktów. XXI wiek stwarza nam możliwość zobaczenia i przeżycia wszystkiego. Według mnie jest to szansa również dla krajobrazu. Nie upatruję w tym katastrofy. Przez podróże, oglądanie i eksploatowanie będziemy bardziej świadomi, bo już powoli zaczynamy być. Przez to nabierzemy szacunku do tego co nas otacza. To jest moja wizja słusznej drogi w XXI wieku.

A.K.: Dla mnie najbardziej smutne jest to, że niszczymy krajobraz Polski, a potem uciekamy. Bo u nas jest po prostu brzydko. Ale to moja subiektywna opinia.

M.S.: Ostatnio lecieliśmy balonem w okolicach Warszawy, ruszyliśmy z Marek i dolecieliśmy aż do Modlina. Byłem zaszokowany jak piękny krajobraz się przede mną otworzył. To miasto i kompleksy leśne wokół niego to naprawdę coś pięknego. Możemy tutaj dyskutować nad wyglądem i kształtem jednostek osadniczych, ale nie jesteśmy w stanie zniszczyć tego co nam oferuje cały świat. Nie na tyle by twierdzić, że nie ma już pięknych krajobrazów. Czy wizja showroomów. Dajcie spokój przecież pustynia się nie zmieni, zawsze pustynią pozostanie.

D.K.: Ja się do końca nie mogę zgodzić z tym co mówisz. Chodzi mi jedynie o zmiany klimatyczne. Klimat zmienia się globalnie na całej ziemi. Może nie my, ale nasze dzieci mogą dożyć takiej chwili, że to wszystko się jednak zmieni. Zmieniają się stosunki wodne na ziemi i pustynia po prostu zarośnie.

M.S.: Przecież takie anomalie pogodowe notowano już w przeszłości. To było wcześniej rejestrowane. W XVII wieku było większe ocieplenie klimatu niż teraz. Jest udowodnione, że takie anomalie występują cyklicznie i nie jest to nic dziwnego.

D.K.: Myślę, że naukowcy chcą w ten sposób nieco zamydlić nam oczy, by nie wzbudzić globalnej paniki.

M.S.: Być może tak, ale dziura ozonowa była już na początku XX wieku, gdy wynaleziono metodę badania poziomu ozonu. Przebadano bieguny i okazało się, że mamy tam do czynienia z najniższym poziomem występowania ozonu, czyli z dziurą ozonową. Dwutlenek węgla jest dzisiaj praktycznie materiałem budulcowym. Z samego procesu odnawiania się oceanów powstaje go więcej niż my go produkujemy.

K.W.: Chyba chcesz powiedzieć, że jeżeli nie my coś zmienimy, to zrobi to na przykład wybuch wulkanu, który może spowodować takie zmiany klimatyczne, że coś

nam zarośnie, coś się zdegraduje. Tak czy inaczej zawsze pewna część krajobrazu pozostanie. Do przemyślenia jest też fakt, że my należymy do wąskiego grona ludzi, którzy chcą coś zobaczyć. Większość nie ma ochoty, żeby wyjechać poza te samowystarczalne twory przestrzeni zurbanizowanych, żeby wejść w inny krajobraz.

A.K.: Chcę powiedzieć o tych ekstremach, o których mówi Michał. Że pustynia sama się obroni, bo jest tak niedostępna, że nic tam nie urośnie. Natomiast gdyby w latach 70. nie rzucono hasła „Zielone niebo nad Saarą” i gdyby nie rozpoczął się ogromny program odnowy ekologicznej tych terenów, to teraz Niemcy byłyby paskudną, śmierdzącą kloaką. Jeśli my w Europie – na własnym podwórku nie zrobimy czegoś, to co nam po tym, że gdzieś jest piękna pustynia skoro my żyjemy w szlamie. Problem tak naprawdę jest tam, gdzie jest za dużo ludzi, gdzie gospodarka jest zbyt agresywna, bo tak naprawdę bieda konserwuje krajobraz albo wysoka świadomość ludzi. Ale ile naprawdę społeczeństw żyje pośrodku? O jednym się nie myśli a na temat drugiego tworzy się nowe pojęcia. Myślę jednak, że po części oczywiście każdy z nas ma rację.

M.S.: Specjalnie wysnułem taką nieco prowokacyjną tezę również w stosunku do mnie. Widzę tu pewne ujęcie krajobrazu lokalnego i propagandy w krajobrazie. W krajobrazie lokalnym bardziej odczuwamy te zmiany, zauważyłem też, że z pewnej perspektywy, z pewnego punktu widzenia, krajobraz globalny jest taki sam. Patrząc globalnie obraz może stawać się mniej ostry.

K.W.: Rzeczywiście wydaje mi się, że jest to bardzo uzależnione od „punktu widzenia”. Michał jest osobą mającą możliwość oglądania wszystkiego albo w podróży albo z balonu. Należy jednak pamiętać, że my oglądamy ten krajobraz zazwyczaj z bliska. Nie wiem czy pamiętasz może tę drogę przez Błonie, jak ona wyglądała kilkanaście lat temu, a jak wygląda teraz – jest tam ohydnie.

M.S.: Ja zauważyłem taką prawidłowość: jeżeli przebywałbym długo w moim mieście zacząłbym czuć się ciasno. Gdy tylko ruszę na wschód od Wisły od razu jestem zachwycony krajobrazem otwartym, który mnie otacza. Piękno to znajduje się jedynie kilkanaście kilometrów od Warszawy. Możliwe, że podejmujemy taką tematykę, bo nie jesteśmy zadowoleni z miejsca naszego życia.

Jan Rylke: Poproszę pana Jana Wojciechowskiego, który przyjechał nieco później, o zabranie głosu w dyskusji.

Jan Stanisław Wojciechowski: Chciałbym do naszej dyskusji dołączyć wątek antropologiczno-teologiczny. Moja teza dotycząca krajobrazu XXI wieku wywodzi się z refleksji kulturoznawczej na temat dyskursu, a nie samej materii. Właściwie mówiąc, dyskursu na temat sztuki. Zacznę od tezy: krajobraz XXI wieku będzie się sakralizował. Przejawy tego stają się coraz bardziej jaskrawe zwłaszcza w krajobrazie, gdzie sfera religijna jest szczególnie aktywna. To co się dzieje pod Pałacem Prezydenckim, w ogóle dyskusja o krzyżu. Nie chodzi tu jednak o naszą religijność tylko o jej przejawy, które w pejzażu osiągają spektakularne formy. Zważmy na to w jakim tempie mnożą się krzyże przy drogach – powypadkowe. Krajobraz Polski jest teraz usiany krzyżami. Nawet wychodząc z parku orońskiego na drogę do Krakowa trafiamy wprost na krzyż powypadkowy. Nawet tutaj ten element jest bardzo wyraźny. Ale to jeszcze nie jest szczyt naszych możliwości. Po wysypie pomników Jana Pawła II będziemy obserwowali wysyp pomników ofiar katastrofy smoleńskiej. To dopiero się zaczyna, ale

trudno oszacować na czym się ostatecznie zakończy. Nie są to jednak kwestie związane z lokalnością czy katolicyzmem, który jest mocnym aspektem w polskim światopoglądzie. Jadąc dziś autem usłyszałem w radio, że 2 miliardy krajowego dochodu przynosi wróżbiarstwo – obliczono to pod koniec roku. W Polsce jest kilka tysięcy wróżbiarek i zawód ten ma się coraz lepiej. Zawód ten ma pewien związek z ponowoczesną ekonomią, bo jest po prostu dochodowy. Chrystus ze Świebodzina większy niż w Rio de Janeiro też ma swoje aspekty pejzażowe, światopoglądowe, ale i ekonomiczne. Na tym rozwinię się baza turystyczna. To też dotyczy się ciągle wątku katolickiego. Różne wątki światopoglądowe, które mają transcendentalny charakter, choćby wspomniana wcześniej koncepcja Żeimijako Gai (kryptoteologiczna myśl – zupełnie nie chrześcijańska). Zauważyli to nawet księża i denerwują się na umacnianie się w Polsce tego typu perspektyw światopoglądowych. Jest to bowiem swego rodzaju ubóstwianie pewnego tworu. Pewnej konstrukcji kwaziteologicznej. Natura jako swego rodzaju bóstwo. Z tego wynikają pewne konsekwencje dla pejzażu i myślenia o przyrodzie. Wróżbiarki, ekolodzy, chrześcijanie, a zwłaszcza polscy katolicy są źródłem pewnego procesu, który znajduje coraz szerszy oddźwięk w pejzażu. Teza ta ma również ugruntowanie praktyczne. Myślę, że ten proces będzie postępował z bardzo dużą dynamiką. Proces jest zakorzeniony w pewnym dyskursie. Dyskurs ten daje podstawy, by na temat sakralizacji myśleć poważnie. Nie są to kwestie przypadków, czy polskiego lokalnego obyczaju. To jest pogląd na temat nowoczesności jako formacji cywilizacyjno-kulturowej. W tym dyskursie możemy mówić o kilku etapach. Najpierw była pierwsza nowoczesność w XIX wieku i dużej części XX wieku. Wówczas natura i sztuka podlegały intensywnej industrializacji i denaturyzacji. Był to proces niszczenia niektórych wartości. Można powiedzieć, że cała aktywność człowieka od początku ludzkości opierała się co najmniej na uprawie krajobrazu. Jest to wątek destrukcyjny. Pierwszą nowoczesną na to reakcją, związaną z ponowoczesnością lat 60. i 70., jest próba rekuperacji natury, odtwarzania jej. Niszczyliśmy ją, niszczymy ją, musimy to jakoś powstrzymać i zacząć chronić. Próbuje rewitalizować przestrzeń, co się odnosi do wątków historycznych. Rzecz by można, że druga nowoczesność przynosiła renaturyzację przestrzeni. W tym wątku mieści się wiele z przeprowadzonych przez nas realizacji. Jest to taka próba ratowania wszystkiego czego ponowoczesność nie zniszczyła. Aby ugruntować pewną drogę myślową odwołam się do dyskursów bardziej antropologiczno-filozoficznych. Znany krytyk sztuki, antropolog rosyjski Borys Grois nazwał stalinizm *Gezamtkunstwerk*em, czyli całościowym dziełem sztuki. Na tym przykładzie widać doskonale omawiany proces. Komuniści najpierw upaństwowili wszystko – tu mamy odwołanie do pierwszej nowoczesności, a potem za sprawą Gorbaczowa wykonali ruch w przeciwną stronę i sprywatyzowali wszystko na nowo. To już nie było robione na materiale historycznego rozwoju społecznego tylko na kulturowej radykalnej robocie. To tyle na temat procesu pierwszej i drugiej nowoczesności. W drugiej nowoczesności, rewitalizując, pracujemy na tworze sztucznym, a nie na naturze jako tworze przyrodniczym. I tu pan Michał ma rację, że ona nie zniknęła tylko jest gdzieś w tle. Pracujemy w Europie na sztucznym, pseudonaturalnym tworze, który już raz został przepracowany. Podobną metaforę w stosunku do procesu kulturowego wprowadza Ulrich Beck w swej publikacji o społeczeństwie ryzyka. On nie mówi tylko o Rosji, mówi o całym społeczeństwie europej-

skim, o cywilizacji i kulturze. O tym jak Europa i Ameryka w XIX i XX wieku się modernizują, a potem modernizują to co zmodernizowano. Nie jest to jednak modernizacja tej przednowoczesnej sytuacji tylko w pewnym sensie modernizacja tego co jest sztuczne.

Beata J. Gawryszewska: Zbudowanie mojej instalacji okazało się bardzo trudne. Wiele osób słyszało, jak się denerwowałam, gdy mi nic nie wychodziło. Arbitralny wątek projektowania, wątek męski stał się niewykonalny. Nie spodziewałam się, że jest to sposób myślenia tak odrealniony, iż nawet odwzorowanie go z prostych wydawałoby się materiałów, które powinny „słuchać” rąk projektanta, było bardzo trudne. Ta część prezentacji, która miała przedstawiać projektowanie koncentryczne i arbitralne, myślenie w kategoriach przetrwania krajobrazu na wieczność, okazało się nie przetrwać nawet jednej nocy. Już się zaczyna to wszystko rozpadać, widać więc, że to myślenie jest błędne z założenia. Jedyne słuszne myślenie, to ciągłe tworzenie krajobrazu. To proces tworzenia krajobrazu. Chciałam to wyrazić właśnie za pomocą dzianiny, którą tworzy się cierpliwie po jednym oczku. Projekt jest wielokrotnie weryfikowany w trakcie pracy, często to co powstanie, dyktuje kolejne posunięcia projektowe. Często zdarza mi się, że po zakończeniu jakiegoś projektu niszcę go, a materiału używam do nowej dzianiny. Trochę jak z mandalami mnichów tybetańskich, chociaż bardziej tu chodzi o ciągłość, niż o nietrwałość. Wymaga to ponadto zmiany nastawienia samego siebie i do tego co ma powstać. Nie powiem, że pokory, bo zabrzmiałoby to zbyt teologicznie. Cel jest procesem, a proces celem, to jest właśnie sens projektowania w przyszłości.

J.R.: Mam pytanie o pręt i miseczkę?

B.J.G.: Pręt odwzorowuje odwieczny pierwiastek męski, a miseczka odwieczny pierwiastek żeński. Kto choć trochę zna podstawy kulturoznawstwa, wie o co chodzi, a kto nie zna zapewne czuje to instynktownie.

Beata J. Gawryszewska & Kumy: reKosmizacja



Kosmizacja to uświęcanie przestrzeni, jej konsekracja. Kosmos to przecież antyteza Chaosu, a ludzie nie mogli żyć w chaosie. Porządkując świat wokół siebie, mozolnie odtwarzali akt kosmogonii, boskiej kreacji. Budowali miejsca, wyłaniając je z Chaosu. Kosmizacją najwyższej próby był geometryczny, sformalizowany ogród włoski. Rysunek kwater z żywopłotów pokazywał największy ład – boską harmonię Uniwersum, Muzykę Sfer zapisaną w pieszczącym oko, rytmicznym desenie.

Dnie zatracają rytm, rytm ogrodów rozpada się, parki są zabudowywane, przerabiane, wolimy porządki „naturalistyczne”, choć niewiele mają wspólnego z dawną, an-

gielską krajobrazowością, bo i ona też skrywała w sobie ukryte, geometryczne dno. Pogrzążający się w Chaosie, współczesny świat, trzeba porządkować na nowo, rekonstruować.

Nowy sposób porządkowania świata to projektowanie w procesie, w każdej nowej chwili, proaktywne i ciągłe. Dlaczego z góry założony porządek, wymaginowany rysunek, ma być lepszy od reagowania chwilą po chwili na to, co ofiaruje krajobraz? Czy aby na pewno projekt ogrodu, narysowany i za wszelką cenę realizowany, jest lepszy od dodawania jednego elementu po drugim, przyglądania się im, dając czas na zasymilowanie i dodawania kolejnych? Jeśli nie, to jak w tym drugim wypadku uniknąć chaosu? Jak zrozumieć krajobraz jako zbiór tworzący porządek?

Prezentacja, którą przedstawiam składa się z dwóch części. Pierwsza to rozpadający się ogród, fragment geometrycznego rysunku ogrodowego parteru z Villi Lante w Bagnaia, w Toskanii. Proces rozpadania jest zatrzymywany przez mechaniczne skupienie, związanie rozsypujących się elementów i zakotwiczenie w jednym punkcie. Sposób, który nie odnosi skutku, bo chaosu nie można zatrzymać, a ład przestrzeni to proces walki z nieustającą entropizacją. Druga część to inspirowane ogrodem Lante dzianiny o wymiarach 30 x 40 cm, wykonane przeze mnie i moje przyjaciółki: Agatę Chłopecką, Olgę Kondracką, Gabrielę Thor-Rutczyńską i Kingę Zinowiec-Cieplik.

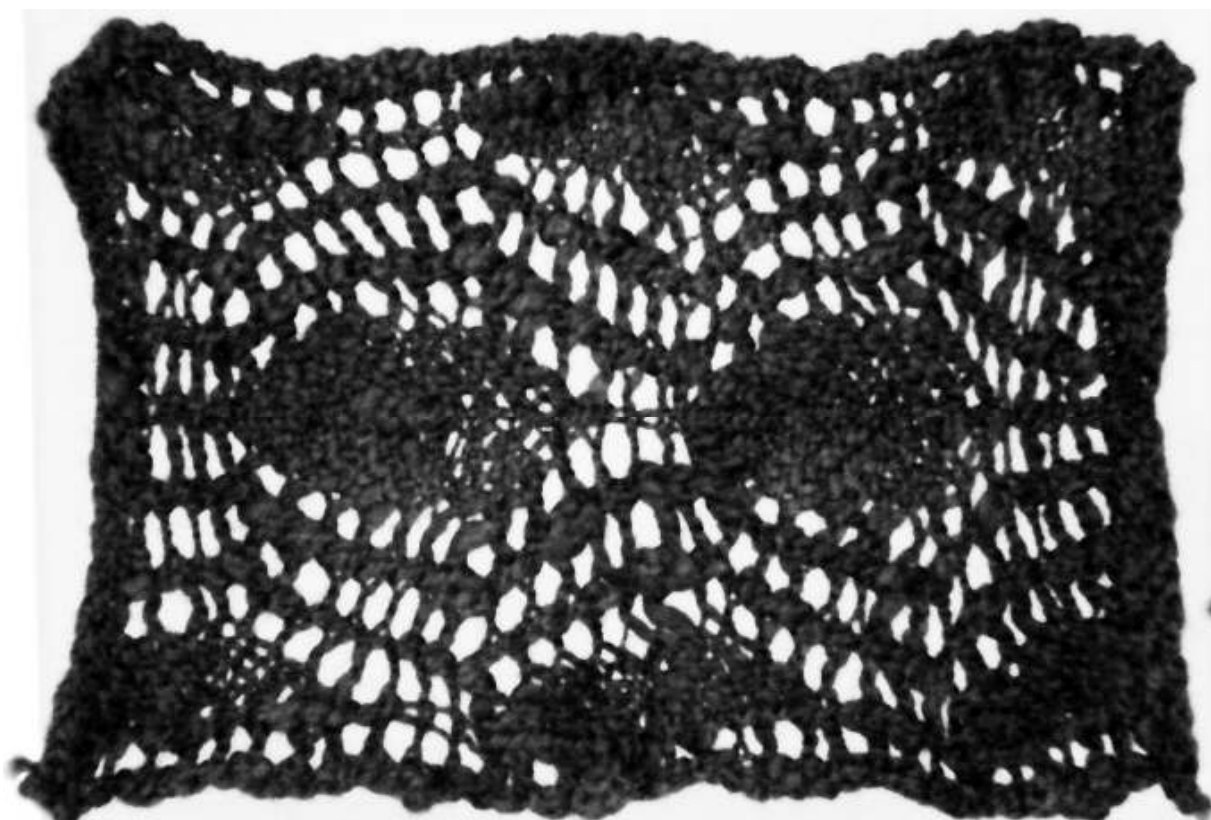
Oczko po oczku, pętka za pętelką.

Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25–27 listopada 2010

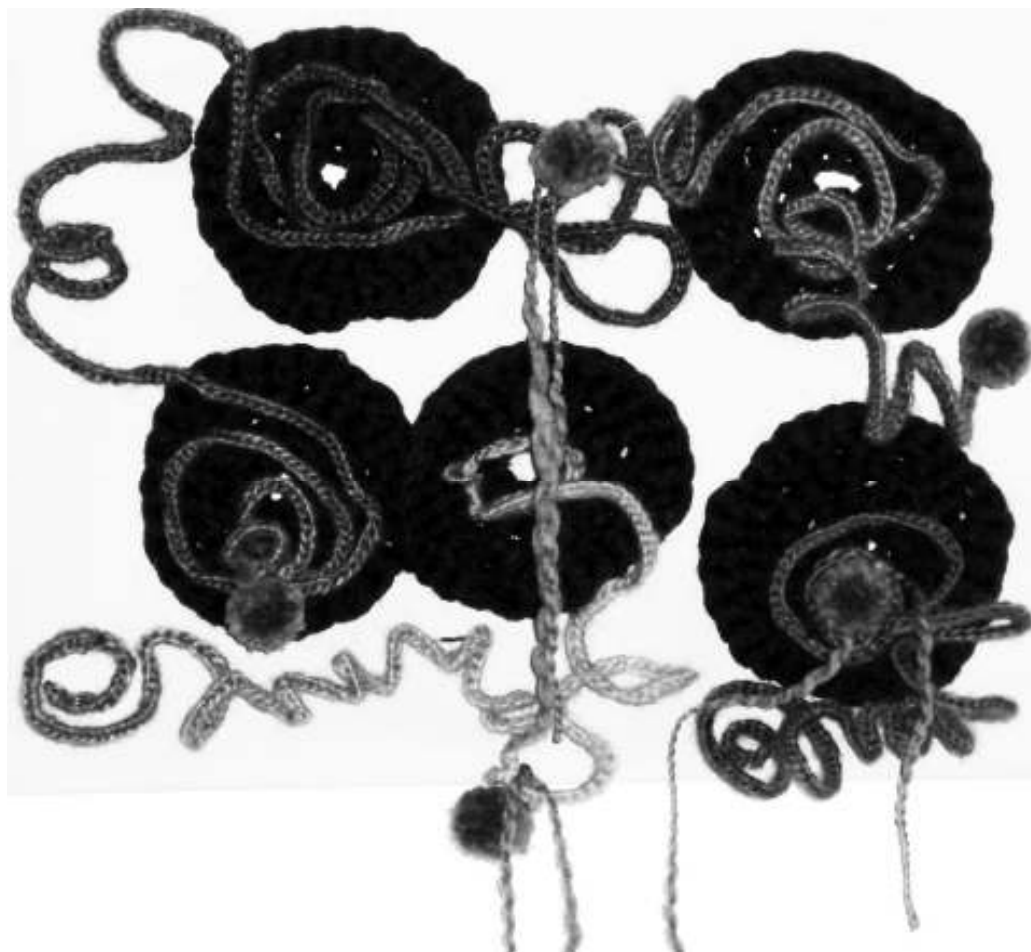
Warsztaty i wystawa *Krajobraz XXI wieku*







Olga Kondracka



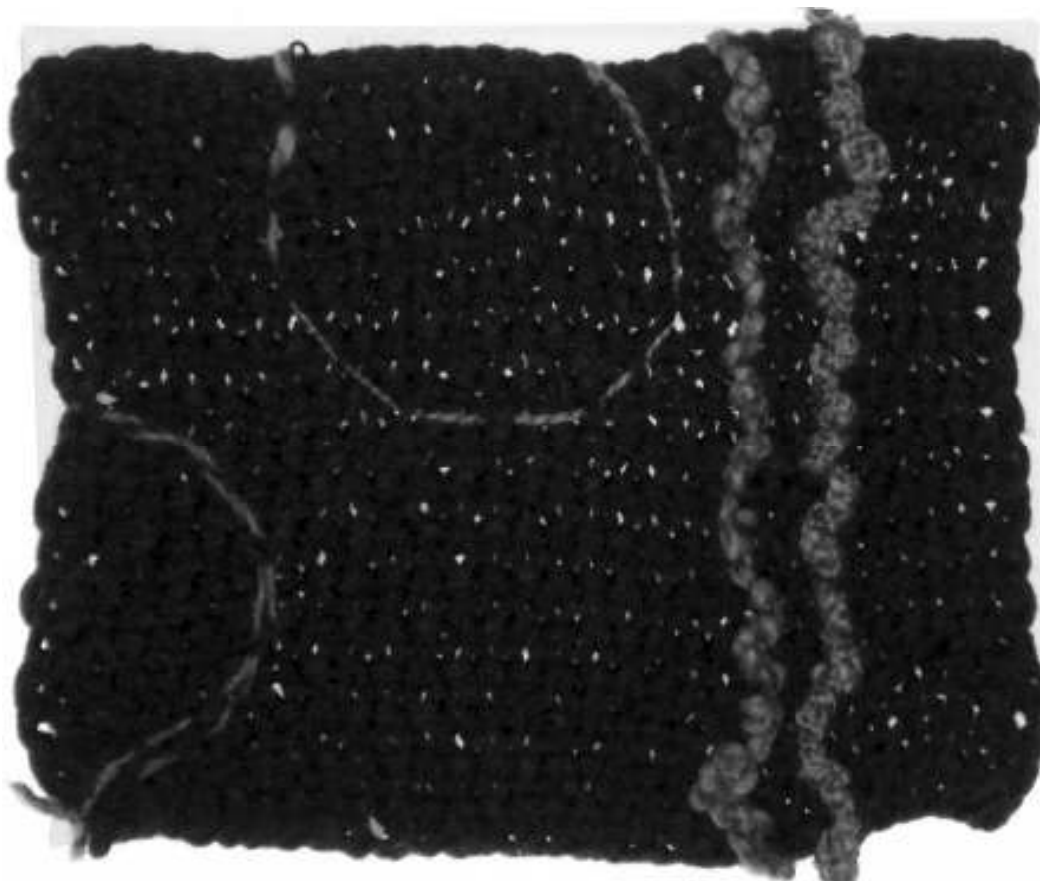
Kinga Zinowiec-Cieplik



Gabriela Thor-Rutczyńska



Agata Chłopecka



Beata J. Gawryszewska

Dorota Krug: Krajobraz w klatce

Chciałabym przedstawić wyniki mojej pracy na warsztatach. Za pomocą tej makiety chciałam zobrazować wyniki moich rozważań dotyczących projektowania krajobrazu. Tym chciałam się również zajmować w przyszłości. Być może wiek XXI stanie się przełomową granicą, po której przekroczeniu będziemy musieli sztucznie projektować naturalne krajobrazy. Zupełnie od początku, od podstaw. Ponieważ, gdy już zniszczymy wszystko i nic nie pozostanie z krajobrazów pierwotnych, to będziemy zmuszeni je kształtować w sposób technologiczny, a ponadto chronić w specyficzny sposób. Na makiecie budynki, rzeka i rośliny są przykryte siatką, która ma obrazować właśnie tę ochronę. Ponadto budynki i drogi są stawiane i prowadzone bardzo chaotycznie bez zamysłu i przemyślenia, co ma obrazować chaos przestrzenny jako największą bolączkę przyszłości. To moja nieco czarna wizja przyszłości – krajobraz koncentracyjny.

Na warsztaty przyjechałam bez gotowego pomysłu, chciałam tak naprawdę zainspirować się do spontanicznego działania twórczego poprzez wypowiedzi innych uczestników. Refleksja przyszła już po pierwszych prezentacjach dotyczących wizji krajobrazu XXI wieku – krajobrazu przyszłości. Moja wizja nie jest optymistyczna. Obawiam się bowiem, że obecnie wyglądający krajobraz – czy nam się podoba, czy nie, może zostać bezpowrotnie zmieniony, wręcz zniszczony. Możemy kiedyś stanąć

przed koniecznością tworzenia zapamiętanych krajobrazów od podstaw na zupełnie antropogenicznym gruncie.

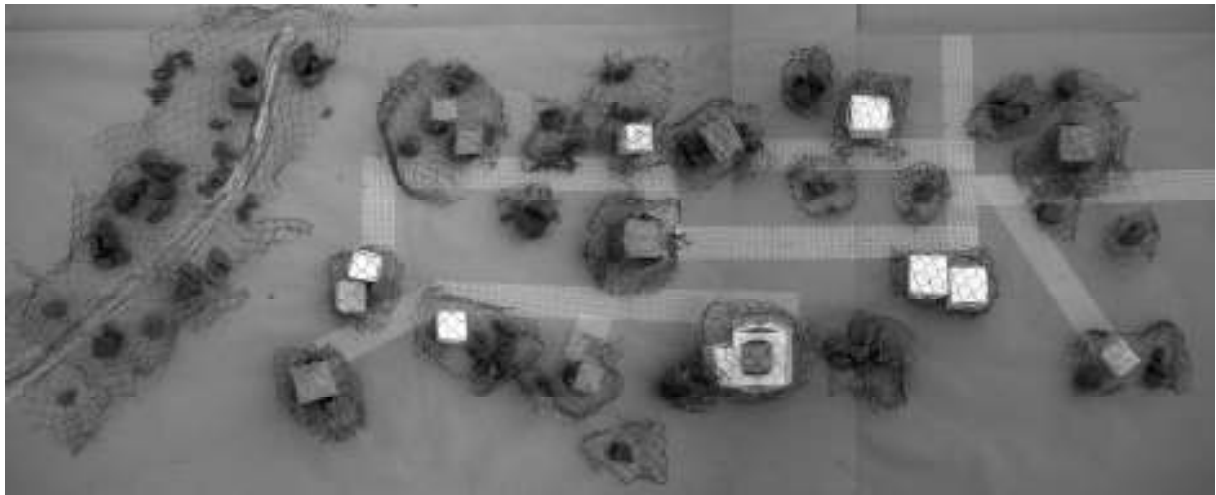
Uważam, że XXI wiek będzie swoistą granicą, gdy zatracenie krajobrazów obecnych stanie się nieodwracalne. Obecnie możemy jeszcze w jakimś stopniu zaradzić sytuacji. Można przez to rozumieć także aspekty globalne – wszystko bowiem podlega zmianom klimatycznym. Oczywiście można doszukiwać się historycznych analogii, że w dawnych czasach również notowano to ocieplenia, to znów ochłodzenia klimatu. Nie można z tym polemizować, ale należy zauważyć fakt, że przyroda miała dawniej inne możliwości regeneracji. Wydaje mi się, że czymś innym są zmiany, które przyroda sama wywołuje, a czymś innym, gdy ludzie w tak dużym stopniu są ich przyczyną.

W chwili obecnej można jeszcze opanować chaos przestrzenny – chaos krajobrazowy, ale do tego wymagane są odpowiednie instrumenty prawne. W tworzeniu ich powinni współpracować przedstawiciele wielu resortów i dziedzin, ponieważ bardzo wiele ludzkich aktywności ma wpływ bezpośredni lub pośredni na środowisko naturalne oraz inne aspekty związane z wyglądem przestrzeni, które składają się na krajobraz współczesny.

Inspirowana wieloma wypowiedziami podczas prezentacji oraz licznymi dyskusjami postanowiłam wykonać makietę – ku przestrodze, przedstawiającą nieco może abstrakcyjną sytuację. Chodzi mi o czas, gdy rzeczywiście zmiany w wyglądzie krajobrazu spowodowane zmianami w środowisku naturalnym i rabunkową gospodarką przestrzenią staną się faktem. Za pomocą makiety chciałam wyrazić postawę człowieka spotykającego się z taką sytuacją. Jedyne co ludzkość może zrobić to rozpaczliwie próbować chronić resztki tego co pozostało w minionych krajobrazach, postrzeganych w kategoriach krajobrazów pierwotnych. Za pomocą tej instalacji chciałam przedstawić taką próbę ratowania wszystkiego za cenę zamknięcia się wraz z krajobrazem – jako jego element w klatkach, swoistych gettach.

Do pracy wykorzystałam: płytę wiórową, papier, gąbkę florystyczną, sześciany z papieru wykonane techniką origami oraz siatki tynkarskie i taśmy klejące. Jedną z głównych przyczyn zmian w krajobrazie jest zalewający nas chaos przestrzenny. Postanowiłam wyrazić go za pomocą karykatury miasta, budynki symbolizują figury przypominające sześciany – ale bardzo niedoskonałe, różnej wielkości i z różnego rodzaju papieru, porzucane beztładnie na płycie pilśniowej. Także drogi naklejone z taśmy klejącej są nielogicznie prowadzone. Do tego nieliczne przykłady roślinności przedstawionej za pomocą gąbki florystycznej oraz fragment bardziej naturalny z rzeką. Symbolem tej wspomnianej ochrony – w akcie desperacji, pomimo brzydoty krajobrazu, jest siatka tynkarska, w którą zamknęłam, każdy możliwy fragment zawierający znamiona pierwotności. Domy, drzewa, rzeka – wszystko zamknięte w klatkach. Pojawia się pytanie: czy jesteśmy skazani wyłącznie na rezerваты?

Jest to moja nieco czarna przestroga i wyraz swoistej frustracji na brak możliwości podejmowania właściwych działań dla wprowadzenia racjonalnej polityki przestrzennej.



Przemysław Kamiński, Miłosz Zieliński, Marcin FURTAK: Instalacja

Przemysław Kowalski: Kontynuując tok myślenia pani Gawryszewskiej, w naszej pracy występuje wyłącznie pierwiastek męski, w końcu trzech chłopów to zrobili. Tak jak wynikało z wcześniejszych prezentacji w naszym zespole ścierają się trzy racje: przyrodnika, architekta i architekta krajobrazu, która jakby scala dwie poprzednie chociaż nieco sprzeczne intencje twórcze. Kilka konkluzji, które nam przyszły do głowy podczas pracy. Pierwsza z nich jest taka, że jak widać w naszej instalacji to przyroda i tak sobie poradzi. Jak już przestaniemy jej przeszkadzać, gdy już doprowadzimy do samounicestwienia gatunku ludzkiego. Naszą pracę można czytać jako alegorię, że gdy zostawimy dziś świat takim jaki jest to przyroda w bardzo niedalekiej przyszłości szybko skonsumuje to co stworzył człowiek. Druga sprawa jest taka, że gdy zamierzamy jednak zostać na świecie trochę dłużej, to przyszłością są te miasta, gdzie będziemy w stanie zaprogramować pewne procesy. Są takie miejsca, gdzie tworzymy jakby na gołym korzeniu jak Masdar, gdzie warunki przyrodnicze odgrywają bardzo ważną rolę. Nie jest to miasto nastawione jedynie na konsumpcję, ale na faktyczne rozwijanie się w sposób zrównoważony. Poprzez naszą instalację chcieliśmy te dwa wątki poruszyć. Jeden pesymistyczny, gdzie nas już nie ma, a przyroda i tak sobie poradzi i zaleczy wszystkie rany jakimi ją obdarzamy. Drugi jest taki, że jednak, spełniając pewne warunki, jesteśmy w stanie z przyrodą i krajobrazem współistnieć przez wiele lat. Pod warunkiem zaprogramowania pewnych procesów zarówno projektowania, jak i użytkowania krajobrazu.



Miłosz Zieliński: Jeszcze jedna konkluzja, że człowiek zawsze w swych założeniach będzie dążył do realizowania swoich megalomańskich wizji. Dobrze, by w XXI wieku podchodzić do tego bardzo odpowiedzialnie. By brano pod uwagę szereg czynników, a nie tylko chęć zrealizowania własnych wizji i ambicji. Nasze rozważania nad wyglądem krajobrazu XXI wieku są jakby wróżeniem z fusów, bo tak naprawdę o tym jaki był krajobraz XXI wieku będą mogli dopiero coś powiedzieć użytkownicy z wieków następnych. Tak jak my dzisiaj możemy oceniać poczynania naszych poprzedników. Może się bowiem okazać, iż wiele stworzonych przez nas idei jest myśleniem błędnym. Tak jak to nie raz miało miejsce w historii.



Marcin Furtak, Przemysław Kowalski, Miłosz Zieliński



Rysunek 1 „KRAJOBRAZY- OROŃSKO- widok z okna- A.D. 2010” oraz rysunek 2 „KRAJOBRAZY- OROŃSKO- widok z okna- A. D. 2012” ilustrują przemiany w krajobrazie zapoczątkowane w roku 2010. Przemiany polegające na obsadzeniu pnączami fragmentów krajobrazów gorszej jakości np. blokowiska, budynki gospodarcze, ogrodzenia itp. Na rysunku 2 winorośl rozrosła się nawet na budynek w Orońsku z którego okna rysowane były widoki w 2010 oraz 2012 roku.

Beata Rothimel, Karolina Wlazło: Showroomy – krajobraz na pokaz

Karolina Wlazło: W rozmyślaniach dotyczących zmian, które w najbliższym czasie zachodzić będą w krajobrazie miast i wsi, rozważyć należałoby wiele kwestii. Przykładowo, w odpowiedzi na postępujące horyzontalne „rozlewanie” się obszarów zurbanizowanych na tereny przyległe i związane z tym procesem rosnące problemy komunikacyjne, powstał już szereg alternatywnych rozwiązań, łącznie z koncepcją tworzenia fizycznych barier w postaci „obwodnicy” z pasma wzgórz wokół terenów zurbanizowanych. Takie pasma miałyby w założeniu wytyczyć nieprzekraczalne, stanowiąc jednocześnie atrakcyjne tereny mieszkaniowe. Innym rozwiązaniem jest wertykalny rozrost miast, zakładający tworzenie pionowych wielofunkcyjnych i samowystarczalnych struktur. Wspólnie z Beatą Rothimel zastanawialiśmy się nad zastosowaniem krajobrazu warstwowego nie tylko w mieście, ale i na wsi. Celem zaspokojenia potrzeb mieszkańców pobliskich miast i wsi, aby zredukować konieczność transportowania z odległych miejsc, można by na przykład sytuować jeden nad drugim sta-

wy rybne. W tym miejscu trzeba zauważyć, że wiele opinii na temat krajobrazu XXI w. wyrażano, jakby okres ten stanowił odległą przyszłość. Faktycznie jednak już w nim żyjemy. Wszystkie nasze rozmyślenia na temat przyszłości możemy i powinniśmy snuć na kanwie wydarzeń już zaistniałych, próbując czerpać z doświadczeń własnej historii; wykorzystując to, co już faktycznie wiemy. Zastanawialiśmy się także, co stanie się nie tylko z naszym otoczeniem, ale i z nami samymi. Stwierdzamy, że nawet przy dzisiejszym stanie wiedzy i postępie technologicznym nadal będzie pogłębiała się różnica pomiędzy kulturą wschodu i zachodu, z jednoczesnym dążeniem do samowystarczalności i kompleksowości. Na początku mieliśmy okazję zobaczyć wizje budynków wielokilometrowej wysokości, które są same w sobie wystarczalne. Z mieszkalnictwem, rozrywką i krajobrazem w środku. Niezaprzeczalnym faktem jest rozrost miast i kurczenie się wsi. Na początku XX wieku tylko kilkanaście procent ludzi mieszkało w miastach. Obecnie liczby te w krajach takich jak Belgia przekraczają osiemdziesiąt, a nawet dziewięćdziesiąt procent. Wydaje nam się, że tak jak wiek XX był rewolucyjny pod względem transportu, to wiek XXI nie wkroczy na wyższy poziom i nadal będziemy użytkownikami dróg.

Być może rewolucja XXI wieku dotyczyć będzie nas samych. Coraz więcej ludzi zaczyna się zastanawiać nad własnym wnętrzem. Być może w niedalekiej przyszłości uda nam się odejść od podejścia konsumpcyjnego i materialistycznego, zastanowimy się nad naszym duchem.

Na razie faktem jednak pozostaje, że większość ludzi żyje nie wykraczając poza jakiś konkretny, fizyczny obszar. Coraz łatwiej jest nam podróżować wirtualnie. Jeżeli miasta jeszcze bardziej się rozrosną, to ludzie tym bardziej będą się poruszać wyłącznie pomiędzy ich strukturami. Na potrzebę obcowania z naturą, czy też jej przejawami, powstawać będą swego rodzaju showroomy – krajobrazu na pokaz. Zamiast do lasu, tata zabierał będzie dzieciaki do wnętrza showroomu – muzeum lasu, gdzie odtworzone będą idealne warunki na przykład boru sosnowego. Z poprawką – w takiej naturze nie będzie uciążliwości – po co bowiem odtwarzać kleszcze i komary?

W naszej pracy warsztatowej przedstawiliśmy ideę takich showroomów. Reprezentacja krajobrazów pierwotnych w postaci niedostępnych lodów Arktyki, niedostępnych gór, pustyni oraz bujnej dżungli. Wszystko to jest w obszarze zurbanizowanym i wszystko ma mieć piękną oprawę. Stąd klatka, w której następuje odtworzenie krajobrazu i światło jako zobrazowanie idealizacji takiej przestrzeni.

Beata Rothimel: Dlatego postanowiliśmy też nieco estetyzować przestrzeń przed-sionka, w której zainstalowaliśmy nasze „krajobrazy na pokaz”. Ważnym jest aspekt niedostępności, zatem jako reprezentacja samych showroomów wykorzystaliśmy przestrzeń metalowej kraty – wycieraczki; by, pokazać, że mimo wszystko jesteśmy w stanie w jakiś sposób ten pokazowy krajobraz chronić. Bo gdy coś jest odpowiednio chronione, to nawet depcząc po tym, nie jesteśmy w stanie tego zniszczyć. Poszliśmy w naszej wizji o krok dalej – można by do tej kratki wrzucać drobne pieniądze, tak jak do fontanny, jak w miejscu, do którego chce się wrócić.



Skały



Piasek pustyni



Lody Arktyki



Dżungla

Agnieszka Kępkowicz: Tak mówicie o tych showroomach, to przypomniał mi się taki radziecki film dla młodzieży *Kasjopeja i podróże na Kasjopeje*. Tam właśnie ludziom podróżującym w kosmosie zaproponowano takie kapsuły relaksacyjne – właśnie coś jak wasze showroomy. Były to pokoje, w których wirtualnie w przestrzeni pojawiały się obrazy trójwymiarowe. Każdy mógł wybrać własny pakiet zapamiętanych przez siebie obrazów z dzieciństwa. Poza tym był też taki standard, właśnie lody Arktyki, góry, pustynia i dżungla. Właśnie to, o czym mówicie, a to były lata 70. Rzeczywiście może się zdarzyć, że będziemy zmuszeni oglądać piękne krajobrazy w urządzeniach na kształt grających szaf. Oglądać krajobraz, który nie pachnie.

Karolina Wlazło.: W naszych przewidywaniach showroomy, które powstaną dla dzieci, które nigdy w życiu nie wyjechały z miasta, nie widziały prawdziwej drogi mlecznej na pozbawionym tony światła niebie i nie widziały na własne oczy, jak rosną czereśnie, a także dla ich rodziców, którzy nie mają czasu na obcowanie z prawdziwym krajobrazem naturalnym w zamyśle nie miały pokazywać rzeczywistości wirtualnej, tylko fizycznie imitować krajobrazy. W naszej reprezentacji krajobrazy pierwotne – ale mogą to być dowolnie, sztucznie wytworzone ekosystemy. Wiemy już dzisiaj, że to możliwe.

A.K.: Ale patrząc na współczesny rozwój techniki, wirtualne podróże są wizją bardzo realną.

B.R.: To może nawet bardziej przemawiać do potencjalnego użytkownika, niż coś materialnego, co się po prostu kurzy. Nie chcemy tu nikogo przekonywać, że to co przewidujemy, jest dobre, tylko że w naszym odczuciu jest realne – niestety.

Miłosz Zieliński: Zamiast zabierać dzieci do zoo, czy do ogrodu botanicznego, będziemy chodzić do showroomu. „Chodź synku pokażę ci ładne miejsca”.

Przemysław Kowalski: My już nawet korzystamy z namiastki takich showroomów, surfując po Internecie. Szukając inspiracji nawet do własnych wykładów. Mało kto na własne oczy widział te nowoczesne miasta czy popularne zabytki. W wielu wypadkach korzystamy z wirtualnych podróży. Bez konieczności ruszania się z domu.

A.K.: Myślę, że jednak ważne jest to, gdy się gdzieś było. Takie wrażenie jest w ogóle nieporównywalne do oglądania fotografii. Bo co innego jest coś zobaczyć, a co innego odczuć. Jest to pewnego rodzaju kalektwo, co by o tym nie mówić.

M.Z.: Konkluzja jest taka, że musimy chronić krajobraz, by nie trzeba było używać wirtualnych środków, by się do niego dostać. By można było go nie tylko podziwiać, ale i odczuć.

A.K.: No właśnie odczuwać i doświadczać. A propos pierwiastków męskich i żeńskich zastanawiałam się nad potęgą komputerów. Przepraszam jeśli teraz urażę kogoś z panów, wy pewnie inaczej do tego podchodzicie. Psychika męska jest nastawiona na wzrok, lubicie patrzeć. Czasem to rzeczywiście wystarcza. Kobieta lubi natomiast czuć zapach wokół i nie ma tutaj żadnego porównania. Jeśli kobiety i reszta wrażliwych ludzi nie staną w obronie innych zmysłów to będziemy skazani tylko na patrzenie. Tyłek będzie nas bolał, a będziemy siedzieć i patrzeć – przepraszam za kolokwializm.

B.R.: Ja się z tym zgodzę, niekoniecznie rozdzielając na kobiety i mężczyzn, chociaż jest naukowo udowodnione, że mężczyźni percypują wzrokiem. Trochę podróżuję i wiem, że będąc gdzieś, można naprawdę coś przeżyć. Często odkrywam różne aspekty nawet samej siebie dzięki kontaktowi z piękną przestrzenią.

A.K.: Można pokazywać piękne zdjęcia pustyni, które tak naprawdę nic o niej nie mówią, bo tam trzeba po prostu być.

B.R.: Ja to potwierdzam w stu procentach. Trzeba gdzieś być, bo to jest jedyna szansa na to by przeżyć coś naprawdę.

Jan Rylke: Ale mężczyźni i ludzie niewrażliwi mogą być na pustyni i nic nie przeżyć tylko zobaczyć i wiedzieć jak ona po prostu wygląda. Obejrzeć zabytek i wiedzieć jak on wygląda i nic poza tym.

Jan St. Wojciechowski: Zmieniają się formy i zakres wirtualizacji pejzażu, ale sama zasada przetwarzania przyrody jest stara jak sama kultura. Bo czy park XVII-wieczny nie był takim swego rodzaju showroomem? To przecież nie była dzika przyroda, którą żeby obejrzeć trzeba gdzieś pojechać.

A.K.: No i to jest właśnie projektowanie krajobrazu, o którym mówiła Dorota.

Narcyz Piórecki: Ja odwołam się do tego co mówił kolega, żeby chronić krajobraz, by można było do niego wejść. Patrząc na przekształcenia na przykład krajobrazu rolniczego jakich dokonujemy, to ja bym jednak zastanowił się nad tym, o czym mówiła pani Dorota. Tylko w sytuacji nieco odwróconej, że to nie krajobraz będziemy zamykać w klatkach, tylko sami się powinniśmy w nich zamknąć, by przypadkiem nie wychodzić. Bo znając doświadczenia i snując teorie, ciągle jakoś dążymy w przeciwnym kierunku. To ludzi powinno się zamknąć, by nie przeszkadzali przyrodzie.

A.K.: Może kiedyś będziemy jak w Matrixie podłączeni do maszyn, a całe życie będzie showroomem.

K.W.: Wielu ludzi nie odczuwa potrzeby wyjeżdżania gdzieś poza miasto. Nawet jak byśmy się zamknęli w klatkach, to i tak jakoś ten krajobraz będziemy zmieniać. Bo nawet obecnie nie ma już krajobrazów pierwotnych. Wszystko podlega wpływowi człowieka. Łądogłód się kurczy, wody podnoszą swój poziom, a wszystko to jest związane z naszą działalnością. Chyba trzeba wyemigrować na Marsa, słyszałam już o pewnych przygotowaniach do kolonizacji. Zamyka się kosmonautów w kapsułach na 500 dni, by wirtualnie odbyli tę podróż.

M.Z.: Ale wówczas zaczniemy przekształcać krajobraz Marsa tak, że zupełnie utraci swoją tożsamość.

A.K.: Są takie teorie, że ziemia to Gaja – organizm, człowiek jest tylko jednym z jej elementów, tylko tkanką. Jak Ziemia się broni. Rozmawiałam z Małgosią Milecką na temat tych paskudnych budynków – miast i stwierdzamy, że wystarczy coś tak prozaicznego jak huragan, który spowoduje brak dopływu prądu i koniec, wszystko przestanie tam funkcjonować. Podziemne erupcje mogłyby z pewnością takiego molocho powalić. Przyroda właśnie w taki sposób się broni. Zmienia się pogoda, dopadają nas straszliwe monsuny, powodzie. Może się okazać, że jak za dużo zaczniemy zmieniać, to jak się poruszy stratosfera, to Ziemia sama się z nas oczyści. Jednym wielkim mopem w postaci pękniętej skorupy i wylewu lawy po prostu nas zamiecie. Nie będzie nas, zostanie las.

Część 3. Sztuka ulicy

Rozdział 1. Jan Rylke: Sztuka na ulicy

Tak, jak pies obsikuje narożniki domów i latarnie uliczne, tak i ludzie zaznaczają w publicznej przestrzeni swoje terytoria. Najpierw służyły temu symbole i przybytki religijne. Aleje Ujazdowskie, ważna stoteczna ulica, może tu służyć przykładem⁴⁷. Aleje Ujazdowskie zostały wytyczone w 18 wieku jako droga krzyżowa, w 19 wieku zaczynały się kościołem św. Aleksandra, kończyły kościołem św. Anny i cerkwią Opieki Matki Bożej, a środek zajmowała cerkiew św. Michała Archaniola Archistratega. W ten sposób swoją obecność zaznaczyła oficjalna i nieoficjalna grupa audytoryjna (dzierżąca rząd dusz) były one zróżnicowane przez wyznanie: prawosławna Rosja wznosiła cerkwie, katolicka społeczność polska wznosiła kościoły katolickie. Oprócz tego każdy dom, wtedy, kiedy architektura była sztuką, miał od ulicy fasadę, czyli twarz, która pokazywała co jest w środku domu i dekorowała ulicę. W ten sposób ulica prezentowała zestaw znaczeń będących sumą znaczeń poszczególnych kamienic, tworząc swoistą antologię informacji o zamieszkującej ulicę społeczności. Społeczność miejska mogła wyrażać poprzez sztukę swoje poglądy w publicznym parku i tam w pierwszej połowie 20 wieku znalazły się pomniki symbolizujące budzącą się do niepodległości Polskę („Gladiator” Piusa Welońskiego, „Ewa” Edwarda Wittiga) i jej przewodników duchowych („Chopin” Wacława Szymanowskiego, „Sienkiewicz” Gustawa Zemły).

Pod koniec 20 wieku dysponentami przestrzeni publicznej stały się partie polityczne, stawiając w Alejach Ujazdowskich pomniki, które przedstawiają przywódców partii politycznych II Rzeczypospolitej. Jako pierwszy został w 1985 r., jeszcze przed odzyskaniem niepodległości, postawiony na placu Trzech Krzyży, pomnik Wincentego Witosa, przywódcy Polskiego Stronnictwa Ludowego „Piast”. W 1998 r. umieszczono na zakończeniu Alei Ujazdowskich, przed Belwederem pomnik Józefa Piłsudskiego. Środkowa część Alei została uzupełniona przez pozostałych przywódców politycznych: w Parku Ujazdowskim w 1985 r. ustawiono pomnik związanego z Chrześcijańską Demokracją (także wirtuoza i kompozytora) Ignacego Jana Paderewskiego. Przy Placu Na Rozdrożu w 2006 r. stanął pomnik Romana Dmowskiego, przywódcy Narodowej Demokracji. Kolejną warstwę, chociaż powiązaną z poprzednią, jeżeli przyjmiemy, że państwo podziemne było kontynuacją II Rzeczypospolitej, reprezentuje pomnik pierwszego dowódcy Armii Krajowej i współtwórcy polskiego państwa podziemnego, gen. Stefana Roweckiego „Grota”, postawiony w 2005 r. przy ul. Chopina. Oprócz znaczeń przekazywanych bezpośrednio, jako zapis ikonograficzny, ulica i towarzyszące jej ogrody zawierały cały wachlarz znaczeń, przekazywanych poprzez tradycyjne kody kulturowe. Na przykład Franciszek Szanior, zakładając w 1896 roku Park Ujazdowski, stworzył w jego południowej części replikę polskiego krajobrazu opartego na przebiegu Wisły.

⁴⁷ Więcej na ten temat w Jan Rylke, Dorota Krug, 2008: Wartości nadestetyczne rzeźb i ich oddziaływanie, Rocznik „Rzeźba Polska”, t. XIII: Rzeźba w Polsce (1945-2008), Centrum Rzeźby Polskiej, Orońska

W wyniku tego czytamy Aleje Ujazdowskie w trzech planach: początku, gdzie znajdują się pozostałości wszystkich warstw znaczeniowych - religijnej i rozpoczynającej panteon przywódców odrodzonego państwa polskiego. Następny - to zakończenie, gdzie zlokalizowano rzeźby postaci o największym ciężarze gatunkowym - Chopina, jako esencji polskości w wymiarze kulturowym i Piłsudskiego w wymiarze politycznym. Trzeci - środek, to nawarstwione wymiary znaczeniowe skupione wokół centralnej części alei.

Kiedy idę i patrzę, to widzę,
kiedy widzę, to wiem.

W ten sposób Aleje Ujazdowskie tworzą palimpsest warstw znaczeniowych pochodzących z trzech stuleci, z których czytelna jest tylko warstwa ostatnia – polityczna. Pozostałe tworzą mało czytelne tło kulturowe.

Do rewolucji przemysłowej krajobraz w mieście kształtowany w kompozycyjnie zamknięte formy urbanistyczne – wprowadzane do tak ukształtowanej kompozycji nowe formy estetyczne były przez nią sukcesywnie wchłaniane. Tereny otwarte takiego miasta były podzielone na przestrzeń publiczną (place, ulice i publiczne ogrody) i prywatne ogrody. Zarówno jedno, jak i drugie, były ukształtowane w kompozycyjnie zamknięte formy urbanistyczne i ogrodowe. Resztę miasta pokrywała zwarta zabudowa. Krajobraz w postaci nie zdefiniowanej estetycznie formy właściwie w mieście nie występował. Charakteryzował przestrzeń leżącą poza murami miejskimi. W mieście przemysłowym, a później w każdym mieście, zaczęły powstawać obszary, wypełnione zakładami produkcyjnymi i usługowymi, które wcześniej były podporządkowane przestrzeniom prywatnym i publicznym. Miasto powiększyło się i rozpadło na trzy funkcjonalnie wyodrębnione obszary: przestrzeń centralną, publiczną, służącą wypoczynkowi i rozrywce, dzielnice przemysłowe, usługowe i biurowe służące pracy i dzielnice mieszkaniowe – sypialnie miasta. Podziałowi przestrzeni miejskiej odpowiadał podział dnia: 8 godzin pracy, 8 godzin odpoczynku i 8 godzin snu. W takim mieście tylko przestrzeń centralna, reprezentacyjna, ukształtowana przed rewolucją przemysłową, była kształtowana w kompozycyjnie zamknięte formy urbanistyczne i ogrodowe. W strefie pracy przestrzeń została funkcjonalnie podporządkowana wymogom procesu produkcyjnego. W strefie snu, w przestrzeni prywatnej, funkcjonalność mieszkania określały fizjologiczne potrzeby człowieka⁴⁸. Podział przestrzeni miasta na trzy strefy oraz podział dnia na trzy okresy przypisane do trzech stref, wymagał wielokrotnego w ciągu dnia przemieszczania się mieszkańców wzdłuż ulic łączących te trzy wyodrębnione strefy. W ten sposób, pomiędzy nie zdefiniowanymi estetycznie dzielnicami przemysłowymi i mieszkaniowymi, powstała przestrzeń komunikacji, która została określona przez techniczną funkcję przemieszczania się. Tylko przestrzeń publiczna w centrum miasta utrzymała urbanistyczną formę kompozycyjną. Pozostałe przestrzenie, określone przez pełnione przez nie funkcje, nie zostały zdefiniowane

⁴⁸ W PRLu przybrało to formy karykaturalne – ograniczenia powierzchni do kilku metrów na osobę i używania do budowy i wyposażenia mieszkań materiałów odpadowych – popiołów i wiórów.

kompozycyjnie i przybrały formę określoną przez pełnione w ich miejscu funkcje (zgodnie z dominującą w mieście przemysłowym ideologią funkcjonalizmu, wygląd poszczególnych części miasta miała określać pełniona w nich funkcja).

Kiedy pracuję, wykonuję ruchy
zbędne dla mojego ciała i dla mojej duszy.

W ten sposób duże obszary miasta zostały potraktowane podobnie do obszarów pozamiejskich. W tym czasie krajobraz był określony przez pełnioną funkcję (krajobraz rolniczy, przemysłowy) a tylko wybrane jego fragmenty były zdefiniowane kompozycyjnie jako obiekty urbanistyczne, ruralistyczne lub parkowe. Nazwa, wywodząca się z określenia przede wszystkim piękna przyrody, odnosiła się do naszego otoczenia, którego forma nie jest zdefiniowana kompozycyjnie i zamknięta jako forma artystyczna. Tereny miejskie o zdefiniowanej formie estetycznej posiadają określone nazwy: parku, zieleńca, placu, pasażu, bulwaru, plant etc. Przestrzenie publiczne w centrach miast, dzisiaj powszechnie wyłączone z komunikacji, z reprezentacyjnymi, opracowanymi estetycznie elewacjami, pozostały placami i ulicami, na których rozgrywa się scenariusz miejskiego życia. Przestrzeń, która traciła kompozycyjnie zdefiniowaną formę urbanistyczną, w mieście przemysłowym otrzymywała formę kompozycyjną określoną przez funkcję, którą miała spełniać. Przebiegająca współcześnie rewolucja, zwana przez Toefflerów⁴⁹, trzecią falą, powoduje przemianę miasta przemysłowego w miasto poprzemysłowe. Kontakty międzyludzkie, poza strefą centralną, przestają przebiegać w dawnych przestrzeniach publicznych lub półpublicznych, takich, jak tereny zieleni osiedlowej. Dominują kontakty poprzez środki społecznego przekazu, telefony komórkowe, Internet. Zatory komunikacyjne w miastach powodują, że przemysł handel i usługi są przenoszone poza obręb miasta, albo do zamkniętych wyizolowanych przestrzeni, *Galerii Handlowych*, naśladujących tradycyjne handlowe centra miejskie. Coraz większa liczba produktów jest oferowana poprzez Internet. Formy przestrzeni miejskiej, określane w epoce dominacji miast przemysłowych przez pełnione przez nie funkcje, tracąc te funkcje, rozpadają się. Podobnie ulice miejskie, dotąd pełniące funkcje łączników pomiędzy wyodrębnionymi funkcjonalnie częściami miasta, stają się przestrzenią chaotycznej komunikacji. Wynika to z niedostosowania przestrzeni miejskiej do rozproszonych przez trzecią falę funkcji. Przestrzeń komunikacji i przestrzenie produkcyjne o nieokreślonej formie i niezdefiniowanej funkcji, tracą wiążący je sens urbanistyczny, i można traktować je jako nie zdefiniowane estetycznie formy krajobrazowe. Krajobraz miejski, tracąc na tych obszarach podmiotowość kompozycyjną, przekształcił się w tło, w które może wkraczać sztuka w swoich nowych formach. Podobnie osiedla mieszkaniowe, pierwotnie komponowane jako układy urbanistyczne, w miarę upływu czasu zagęszczane i zabudowywane parkingami, traciły status przestrzeni snu i stawały się obszarami chaotycznej zabu-

⁴⁹ Alwin Toffler, wspólnie z żoną Heidi Toffler opisali zmiany towarzyszącymi upadkowi cywilizacji „fabrycznej” w trylogii: *Szok przyszłości* (wyd. polskie 1975), *Trzecia fala* (wyd. polskie 1986), *Zmiana władzy* (wyd. polskie 2003) w: A. Toeffler, *Zmiana władzy*, Zysk i s-ka. Poznań 2003, s. 13-20

dowy o niezdefiniowanej formie tworząc także niezdefiniowane tło. W związku z tym upodobniło się do krajobrazu. Krajobraz posiadał dotąd kształt określony przez pełnioną funkcję: rolniczą, leśną, komunikacyjną. Tylko wybrane jego fragmenty posiadały zdefiniowany kompozycyjnie kształt w ramach urbanistyki, ruralistyki, czy sztuki ogrodowej. Dlatego formy krajobrazowe, przedtem określane jako charakterystyczne dla krajobrazu naturalnego i krajobrazu kulturowego⁵⁰ zaczęto odnosić do przestrzeni definiowanej przez urbanistykę. Takie formy, jako kompozycyjnie niedookreślone, zaczęto traktować jako tło dla zindywidualizowanej ekspresji artystycznej. W końcu XX wieku krajobraz stał się powszechnym miejscem takiej ekspresji. Przestał być miejscem zamkniętych, kompozycyjnie zdefiniowanych form ogrodowych, urbanistycznych i architektonicznych - stawał się po prostu miejscem artystycznych zdarzeń - polem współczesnej sztuki. Polem nie tylko sztuki krajobrazu i sztuki ogrodowej, ale także sztuki ulicznej – graffiti i street artu. Ten proces nałożył się na zauważalne od połowy 20 wieku zjawisko odchodzenia od zamkniętych kompozycyjnie i trwałych obiektów sztuki w stronę stwarzania przemijających zjawisk artystycznych w kontekście konkretnego czasu i miejsca.

Krajobraz bez obrazu
obrazu wygląd kraju.

Jak stwierdzili w latach 70tych lat polscy teoretycy sztuki: Jerzy Ludwiński i Andrzej Kostołowski, pole sztuki współczesnej zaczęło ogarniać nowe, mało wcześniej penetrowane obszary. Jerzy Ludwiński mówił wówczas o nadchodzącym etapie przestrzeni, w którym: „Przedmiot artystyczny schodzi do roli rekwizytu w otaczającej go przestrzeni”, i nadchodzącym za nim etapie procesu: „Dzieło sztuki staje się procesem, a nie tworem materialno-przestrzennym. W jego obręb wchodzi zarówno otaczający krajobraz, jak uczestnicząca publiczność⁵¹. Andrzej Kostołowski zadaje pytanie artystyczne: „Artysta wykonuje dzieło sztuki i umieszcza je następnie na tle (wewnątrz) przyrody. Czy przyroda wystąpi w zgodzie z tym dziełem⁵²? Po 30 latach zauważone przez teoretyków tendencje okrzepły w nowych, wyodrębnionych z tradycyjnych, dziedzinach sztuki. Sztuka ulicy (Street Art), wyodrębniła się z wcześniejszych sztuk użytkowych, malarstwa monumentalnego, sztuki plakatu, reklamy. Proces ten przebiegał zgodnie z wyrażonym przez Ludwińskiego w 1973 roku poglądem, że: „W świecie bez pracy, rozumianej pozytywnie, będzie jak najbardziej miejsce dla sztuki, przede wszystkim dla sztuki i nauki pojętych jako działalność bezinteresowna⁵³. Możliwość rozwoju wymienionych sztuk zrodziła się z nowego spojrzenia na kra-

⁵⁰ używam tu pojęcia krajobrazu kulturowego jako przestrzeni, której forma wynika z nawarstwień przyrodniczych i kulturowych a nie jest wynikiem autorskich decyzji kompozycyjnych

⁵¹ J. Ludwiński. Sztuka niezidentyfikowana 1975, w: J. Ludwiński. Epoka błękitu. Otwarta Pracownia. Kraków 2003, str. 203-206

⁵² A. Kostołowski. Przyrodniczy punkt widzenia 1978, w: A. Kostołowski. Sztuka i jej meta – Teksty z lat 1968-2003. Bunkier Sztuki 2005, str. 255-256

⁵³ J. Ludwiński. Referat wygłoszony na I Spotkaniach krakowskich 1973, w: J. Ludwiński. Epoka ... op. cit., s. 194-200

jobraz, spojrzenia przede wszystkim na krajobraz miasta. Sztuka osadzona w tle krajobrazowym stawała się istotnym wyróżnikiem sztuki konstytuującej się w końcu 20 wieku. W krajobrazie miejskim zaczęły się pojawiać dzieła specyficzne, zaprojektowane jako miejsca aktywności twórczej w krajobrazie. Tradycyjnie w mieście architektura otwierała się na przestrzeń publiczną swoimi elewacjami pokrytymi dekoracją albo elewacje ogrodowe i kryjące się za nimi parki tworzyły tę przestrzeń. Przeniesienie w mieście przemysłowym znaczenia funkcji pełnionej przez budowle na ich elewacje wyeliminowało z nich zdobiące je elementy dekoracyjne. Najpierw peryferyjne, później także centralne przestrzenie miasta zaczęły wypełniać budowle z kurtynowymi ścianami pozbawionymi dekoracji. W ten sposób krajobraz miasta, rozumiany jako niezróżnicowane tło dla sztuki rozciągnął się również na elewacje domów a w konsekwencji na pierzeje miejskich ulic. Czynnikiem decydującym było osłabnięcie fali modernizmu, który po zaspokojeniu potrzeb cywilizacyjnych, utracił sens estetyczny. Pojawiła się, charakterystyczna dla schyłkowych okresów stylu, potrzeba dekoracji w otoczeniu człowieka, nazwane w latach 80tych *Postmodernizmem*.

Nawet wykluczony z miejskiej obywatelskości
mogę śnić o pięknie i śnić o radości

Modernistyczne elewacje w przestrzeniach publicznych stały się miejscem sytuowania plansz reklamowych, jak w centrum Warszawy (rys. 1). W przestrzeniach kolektywnych pojawiły się różne formy ogrodów tymczasowych i pokrewnych form sztuki środowiskowej⁵⁴.



Reklamy na skrzyżowaniu ulicy Marszałkowskiej z Alejami Jerozolimskimi w Warszawie

W blokowiskach, w przestrzeni snu, na domach pojawiły się napisy i powielane przez szablony rysunki, które pokryły ściany z betonowych płyt, pozbawione na wysokości wzroku dekoracji. Przestrzeń poświęcona komunikacji kołowej i kolejowej, przestrzeń miejskich ulic i dworców, pozbawiona odniesień do znajdującej się obok tkanki miejskiej została postrzegana i traktowana jako przestrzeń niczyja. Stała się miejscem dla graffiti, malarskiej ekspresji twórczej osób wykluczonych z istniejącego obiegu kultury. Wnętrza pojazdów masowej komunikacji pokryły wlepki – dzieła poezji konkretnej.

⁵⁴ Zainteresowanych odsyłam do niezwykle interesującej książki Krzysztofa Hermana, *Ogrody tymczasowe w przestrzeni kolektywnej. Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu*, Warszawa 2011,

Jako sztuka niszowa, w kameralnych zakątkach publicznej przestrzeni pojawiły się lustra i kramelki⁵⁵. Krajobraz pozbawiony estetycznej organizacji stopniowo wypełniła organiczna, specyficzna dla miejskiej kultury sztuka. Przez ostatnie 25 lat przybrała ona ustabilizowaną formę, określaną jako **sztukę ulicy**, Street Art.

Między nadirem i zenitem ziemi
sens istnienia znajdujemy

Ostatnio realizując projekt badawczy: Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku, wyróżniłem sztukę ulicy jako jedną z wyróżniających się dziedzin polskiej sztuki. Niedawno byłem na promocji książki Tomka Sikorskiego i Marcina Rutkiewicza: Graffiti w Polsce 1940-2010. Autorzy odróżnili graffiti polskie od graffiti amerykańskiego, zajmując się tym pierwszym. Ja uważam graffiti amerykańskie za zjawisko w polskiej sztuce znacznie ważniejsze. Graffiti polskie według definicji tych autorów mieściło się w zdefiniowanych przez przywołanych na początku artykułu krytykach w nurtach awangardowych poszerzających pole sztuki. Dodatkowo w latach 80tych ze swoimi działaniami wyszła na ulicę kultura niezależna. Jednak nie one wywołały fenomen sztuki ulicy, która pod koniec wieku pokryła ściany mieszkalnych bloków. Impuls wyszedł z Ameryki. Moim zdaniem właśnie graffiti amerykańskie stworzyło nową jakość w polskiej sztuce tego okresu. Tak zwane graffiti polskie mieściło się w ramach sztuki awangardowej lat 70tych i 80tych i nie było związane z nagłym rozwojem tej sztuki w latach 90tych. Sztuka amerykańska, jako jedyna posiada umiejętność wprowadzania do obiegu artystycznego zjawisk wykraczających poza europejskie standardy artystyczne. Tak było z muzyką jazzową w połowie XX wieku i tak było z graffiti pod koniec tego wieku. Podobna była skala oddziaływania – inna technika i estetyka przemawiała do młodych artystów, dla których zamknięty był dostęp zarówno do oficjalnej kultury, jak i do kultury niezależnej. Tak jak jazz wyrósł z gett czarnych mieszkańców Ameryki, tak graffiti z gett latynoskich subkultur młodzieżowych. W Ameryce krajobraz miasta był zdominowany przez ikonosferę reklamy wizualnej, którą pop art wprowadził na salony sztuki. Graffiti stał się językiem wypowiedzi wychodzących z gett amerykańskich obywateli pochodzenia latynoskiego i w te nurty się wpisywał. Graffiti wchłonęło wszystkie aktualne cechy amerykańskiej sztuki: abstrakcjonizm, koloryzm, pop art, realizm, dodało do niego standardy liternicze zwinięte w tajne pismo grup przestępczo popkulturowych i stworzyło z tego znaki tożsamości. Było to zaraźliwe jak wcześniejszy jazz. Początki były skromne. W latach 80tych pojawiły się szablony kontestujące zastany porządek. W Polsce odnosiło się to do rzeczywistości politycznej, w Paryżu do obyczajowej. Poniżej przykłady z tych miast.

⁵⁵ Trzecia fala Toefflerów stała się hasłem sztuki ulicy – tak nazywa się poświęcone tej sztuce polskie pismo internetowe 3Fala sztuka ulicy na stronie <http://www.3fala.art.pl/>

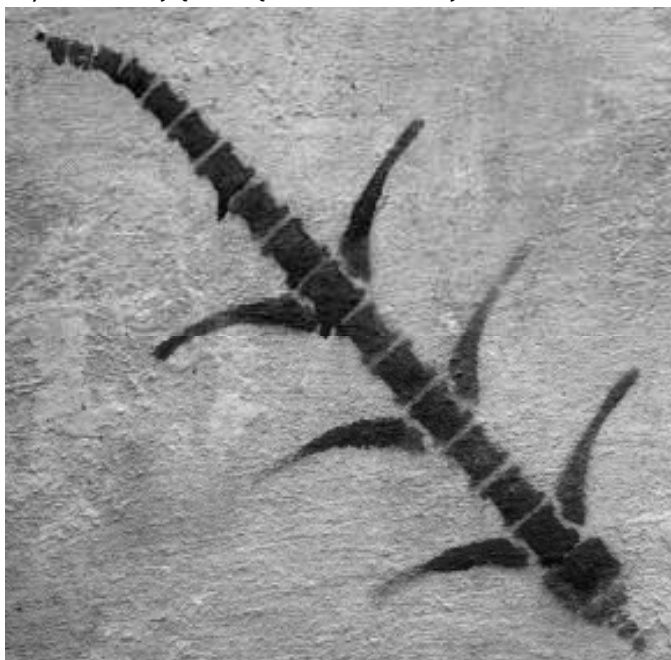


Moim zdaniem sztuka ulicy na przełomie XX i XXI wieku wprowadziła nową jakość do polskiej sztuki. Poniżej pokażę kilka świadczących o tym przykładów. Szablony wprowadziły nowy typ publicystyki, kiedyś charakterystycznej dla pism satyrycznych, które dzisiaj przestały się ukazywać.





Niektóre z szablonów, to jakby etiudy odwołujące się do aktualnej sztuki.



Niektóre, to pogłębione psychologicznie autoportrety.



Inne odwołują się do symboliki religijnej.



Dosyć dużo z nich odwołuje się do wizji wypracowanych w innych dziedzinach sztuki – filmu, fotografii, przełożonych na stylistykę szablonu. Tak jak znana fotografia Erazma Ciołka, przedstawiająca księdza Jerzego Popiełuszkę wystylizowanego na Supermana.





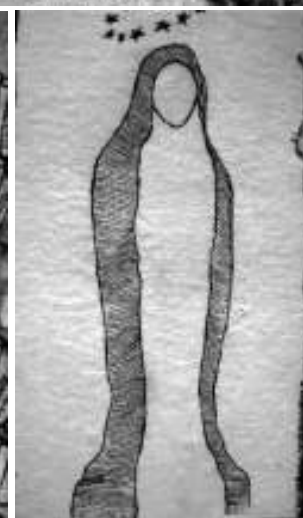
Część szablonów odwołuje się do symboli seksualnych.

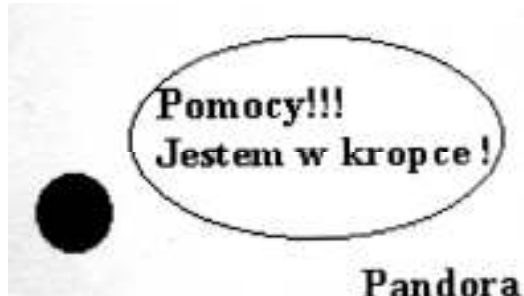
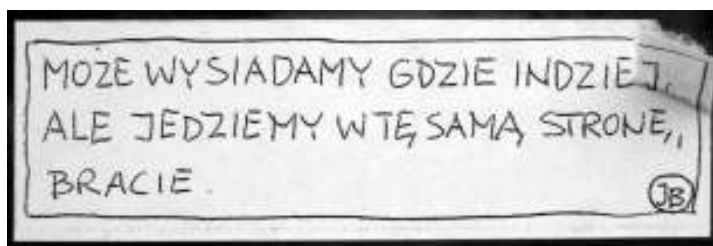


Szablony można porównać z ascetyczną formą pop Artu, a właściwie już sztuką stosowaną, która z tego nurtu wyrosła i jest jej kontynuacją. W Polsce poza sztuką ulicy, słabo reprezentowanej. Trochę inaczej usytuowane są Vleпки. Reprezentują uliczny nurt poezji konkretnej, która odwołuje się do minimalizmu, drugiego z nurtów, charakteryzujących schyłkowy okres modernizmu. Także w tym nurcie widać, podobnie jak przy szablonach wątek satyry obyczajowej;

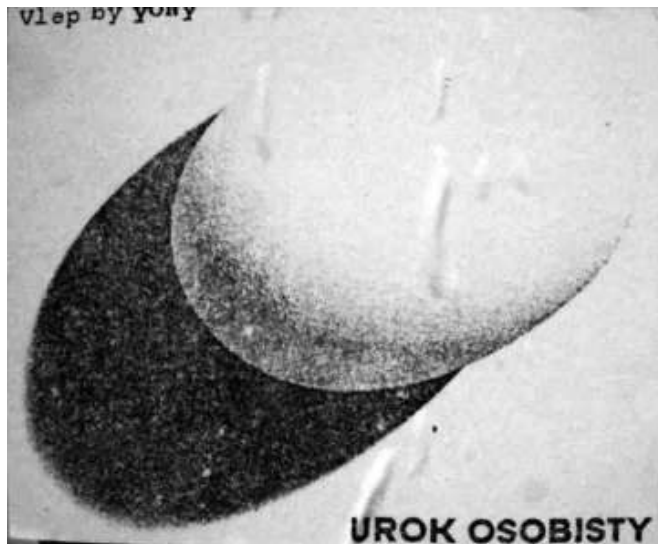


Nurt osobisty

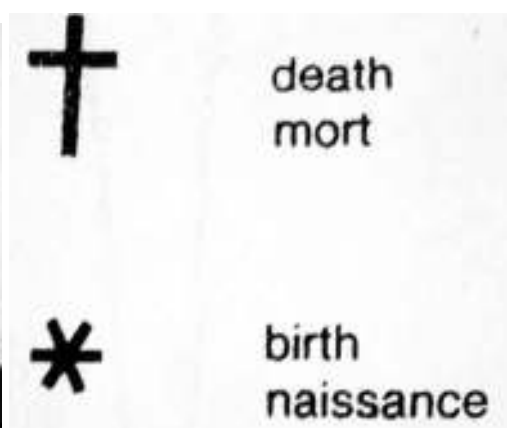


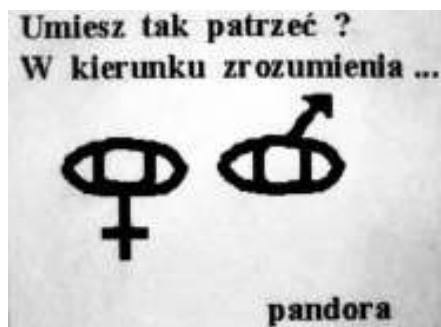


Namiętności



Podstawowe pytania

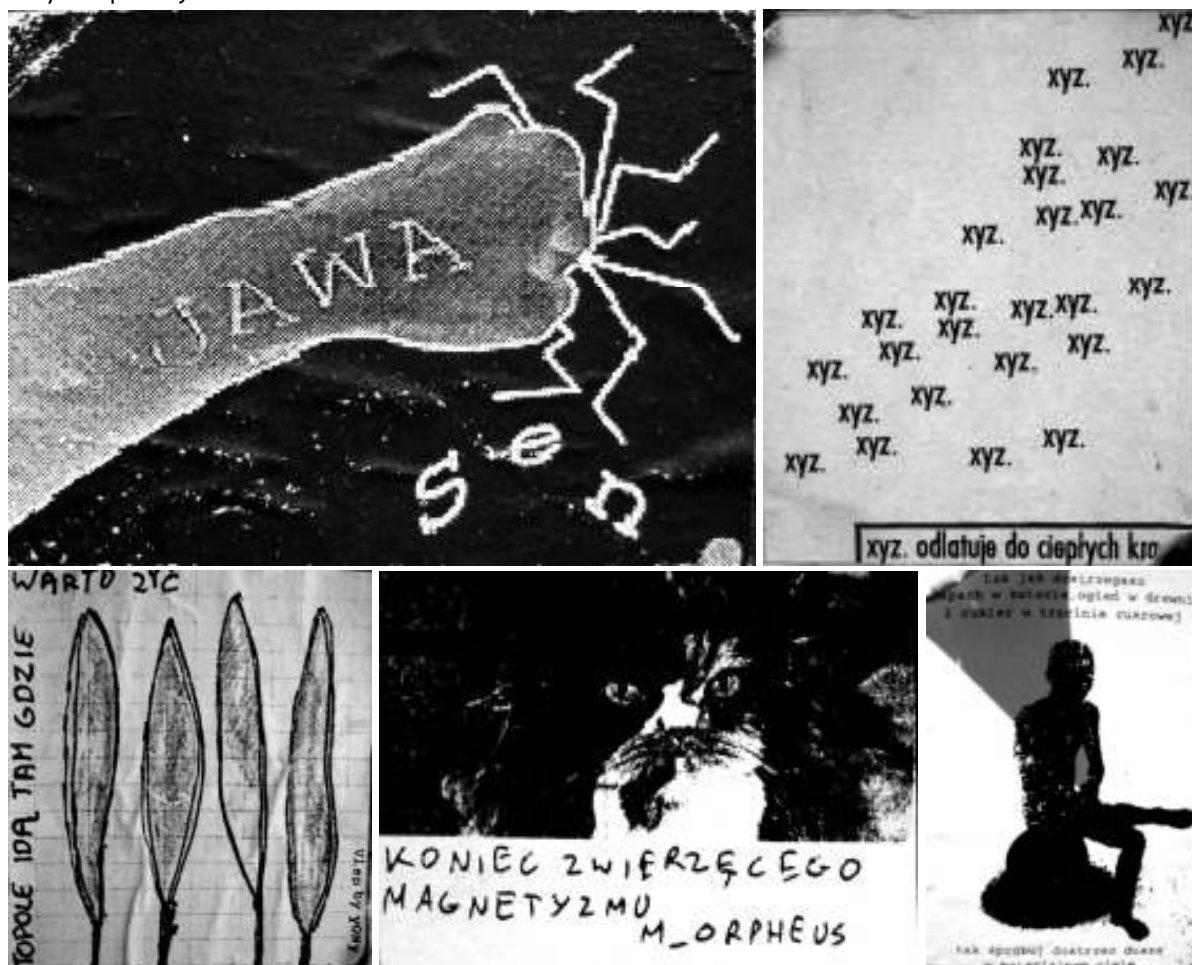




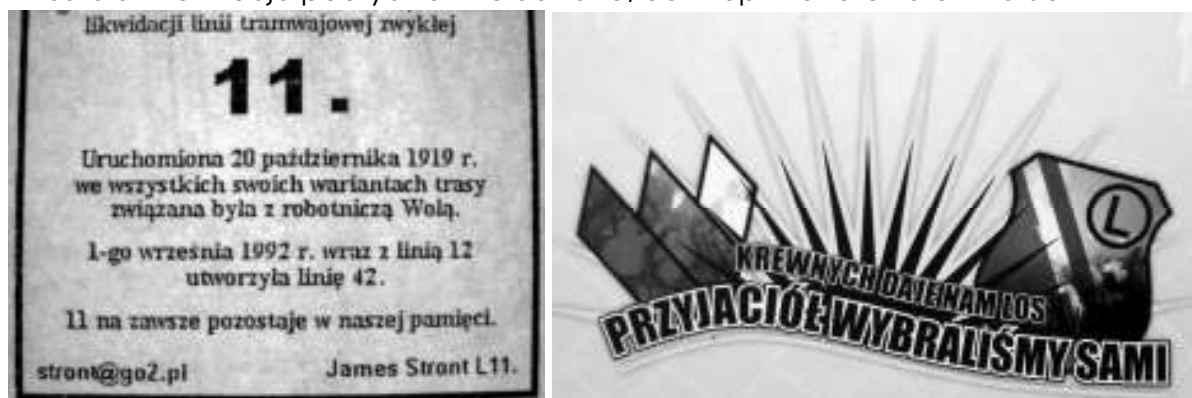
Wprawki ze sztuki



Czysta poezja konkretna;



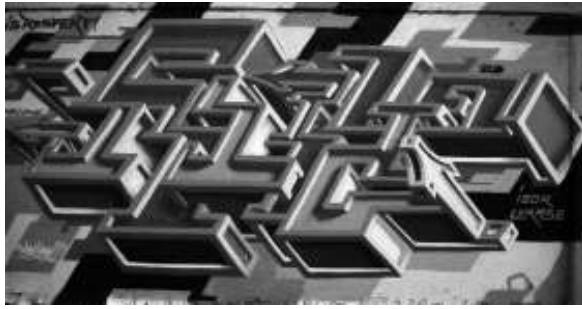
Wreszcie informacje poetyckie i kibicowskie, bo wlepki to teraz broń kibica



Sztuka ulicy to przede wszystkim graffiti. U swojego początku to czyste obsikiwanie terytoriów młodzieżowych gangów, szybko przekształciło się w odrębny nurt sztuki monumentalnej operującej specjalnym podłożem – cementowym tynkiem i specjalnymi farbami w aerozolu. Niestety ilustracje nie będą kolorowe a naprawdę graffiti ze swoimi czystymi barwami z puszek wprowadziło z powrotem do malarstwa impresjonistyczną paletę barw.

Graffiti to przede wszystkim wyprowadzona z doświadczeń abstrakcjonizmu gra układami literniczymi.





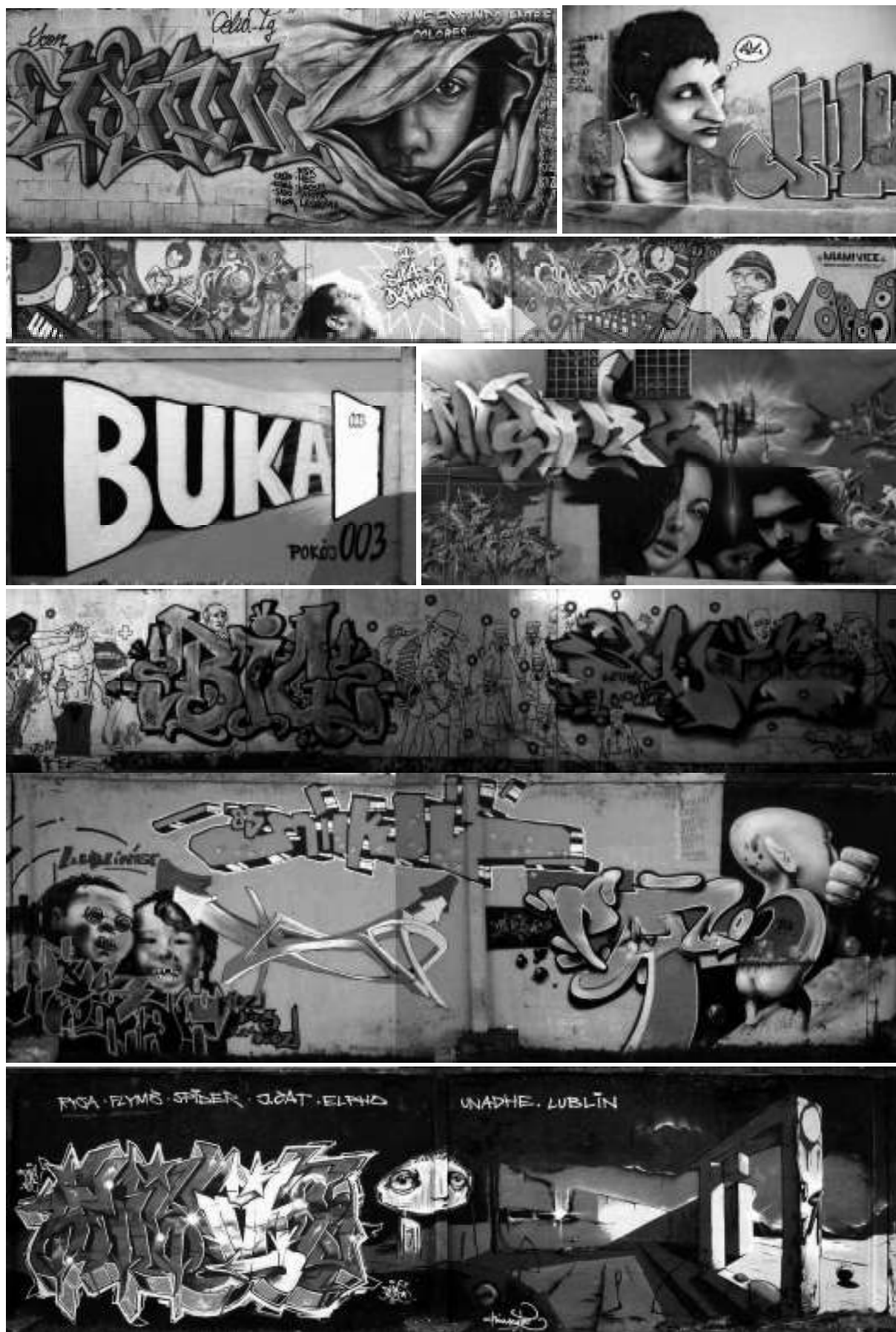


Często układy liternicze stanowią ośnowę obrazu abstrakcyjnego



Czasem układy liternicze stanowią ośnowę obrazu przedstawiającego

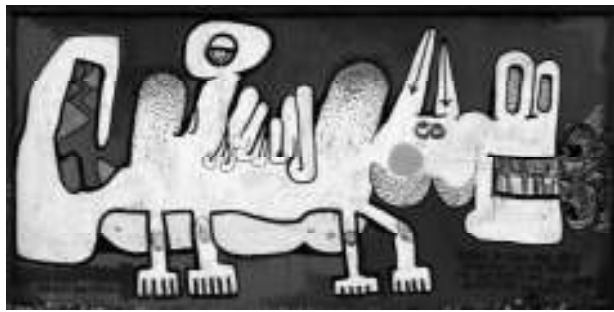
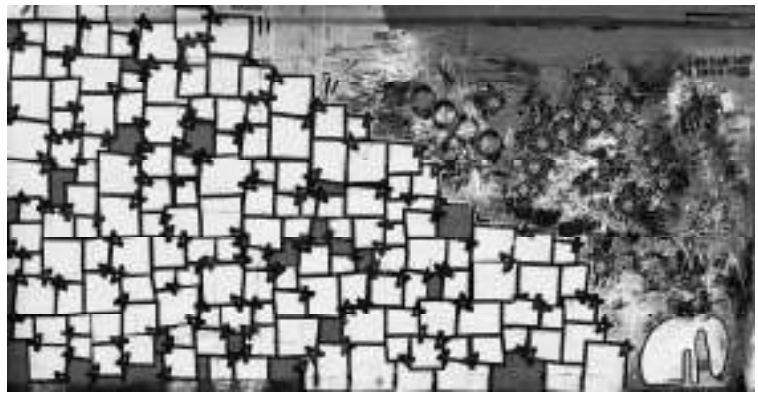






Czasem są to po prostu obrazy







Sztuka graffiti jest sztuką środowiskową. Dlatego można zobaczyć obrazy poświęcone kolegom, którzy zginęli – przeważnie na motocyklu.



Rozdział 2. Karolina Wlazło-Malinowska. Sztuka ulicy tworzona za pomocą światła

Sztuka ulicy, jako sztuka wizualna praktykowana w przestrzeni publicznej, nieusankcjonowana działaniami oficjalnymi, na przestrzeni lat rozwinęła się w zróżnicowaną, bogatą w rodzaje i sposoby przedstawienia twórczość, opartą o interwencje artystyczne konfrontowane z przestrzenią nie-sztuki. W dzisiejszych czasach oprócz pierwotnego medium – sztuki graffiti, w street art wykorzystuje się rzeźbę, szablony, wlepki, plakatowanie, projekcje video, muzykę, interwencje społeczne. Istnieje coraz więcej typów oryginalnych działań, których forma stała się równie ważna, co treść niesionego przekazu. Zaczęły się także zacierać granice pomiędzy tym, co nielegalne, czy też może lepiej ujmując – niezależne od osób innych niż artyści sami w sobie, a działaniami popieranymi, a często wręcz organizowanymi przez różnego rodzaju instytucje – galerie i muzea sztuki, osoby prywatne, koncerty promujące się poprzez niekonwencjonalne reklamy, a także władze miast.

Początków wykorzystania światła w sztuce ulicy doszukać się można jeszcze w latach siedemdziesiątych. Wtedy to nowojorski artysta Eric Staller, integrujący nowości technologiczne z dziedziny światła ze sztuką, wykorzystał light graffiti, czyli fotografie o

dłuższej ekspozycji, na których tworzy się specjalne formy świetlne, w swoich interwencjach przeznaczonych dla ulic Nowego Jorku. Nazwał on je rysunkami świetlnymi. Przedstawione poniżej zdjęcia pochodzą ze strony internetowej <http://ericstaller.com>.

Wielokolorowe light graffiti *Happy Street* (1980).

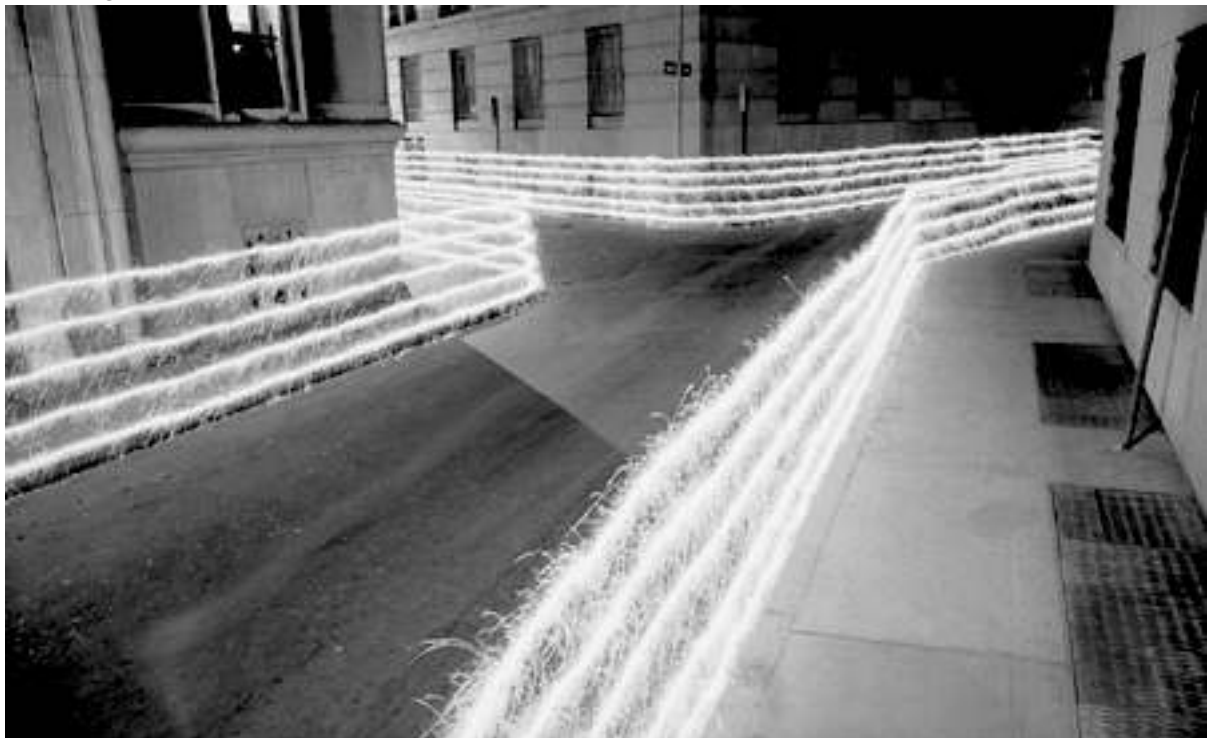


Eric Staller w swoich fotografiach świetlnych wykorzystał istniejące obiekty architektury, jako kanwy do rozwoju *opowieści świetlnej*, jak w przypadku pracy zatytułowanej *Pulitzer Fountain* (poniżej), jak również tworzył własne obiekty, by potem integrować je z przestrzenią publiczną w mieście (*Poseidon* (1979, fot. wyżej)).





Jako źródła światła użyte do działań w przestrzeni publicznej Nowego Jorku Eric Staller wykorzystał nie tylko elementy typowe, takie jak latarki, żarówki, świetlówki, neony itp.. W przypadku pracy *Ribbon on Hannover Street* (1977) artysta posłużył się sztucznymi ogniami.



Oprócz typowego light graffiti, Eric Staller wykonał wiele rzeźb oraz instalacji wykorzystujących sztuczne oświetlenie. Poniżej praca *Lightmobile* (1985).



Trzeba jednak wiedzieć, że sama technika długo naświetlanych fotografii, zamrażających światło w jego ruchu, była znana już znacznie dawniej – eksperymentował z nią m.in. Picasso wraz z fotografem Gjon Mili⁵⁶. Dopiero w późniejszym czasie technikę zastosowano jednak do działań związanych ze sztuką ulicy.

Light graffiti jest działaniem efemerycznym, zostawiającym ślady jedynie na fotografii czy poklatkowym montażu wideo. Światło w ogóle zostało zintegrowane przez artystów posługujących się street artem, jako środkiem wyrazu z dużą swobodą i łatwością, między innymi dzięki możliwości szybkiego jego nakładania i zdejmowania z powierzchni, na której powstaje interwencja, bez pozostawiania fizycznych śladów jego obecności. Przygotowany wcześniej projekt może być stosunkowo szybko inkorporowany w przestrzeń zastaną, w przeciwieństwie do typowych działań opierających się na graffiti. Malowanie światłem jest także często wykorzystywane do sztuk performatywnych, które często pozostają jednorazowym, specyficznym działaniem. Nie wykonuje się wtedy często ich dokumentacji fotograficznej, co przyczynia się do zwiększenia ulotności tak przeprowadzonych interwencji.

Poniżej przedstawiono działalność przedstawicieli nurtu light graffiti oraz ich prace. Jeszcze inną grupą uprawiającą light graffiti jest amerykański duet **ILLUM**. Prace, zawierające najczęściej wariacje na temat loga grupy oraz proste formy świetlne⁵⁷ sytuowane są w kontekście z pozoru prozaicznych miejsc – ślepej ściany w zaułku, mostu, barierki na placu zabaw czy zakładu przemysłowego. Artyści swoje działania przenoszą także na tereny pozamiejskie, często osadzając prace nad wodą.

⁵⁶ Morgan V. 2009. Covering light graffiti [on-line]. Pobrano z: <http://www.fatcap.com/article/23.html> w dniu 18.12.2012

⁵⁷ <http://weburbanist.com/wp-content/uploads/2008/12/9-illum-elegant-light-graffiti-tracing1.jpg>

Illum – rysowanie tagu za pomocą światła zapobiega dewastacji przestrzeni (zdjęcie pochodzi z publikacji internetowej *Illum A Guide to Light Graffiti*).



Illum – kształt świetlnej wstęgi oparto na zabawie przy barierce okalającej plac (źródło zdjęcia: <http://www.flickr.com/photos/illum/2472142577/in/photostream>)



Illum – proste formy świetlne współtworzą przejazd w nawiązaniu do ukształtowania drewnianej barierki mostu (zdjęcie pochodzi z publikacji internetowej *Illum A Guide to Light Graffiti*).



Illum – Red Spider Cometh – inwazja świetlnych pajków wydostających się z wody na pobliskie skały. Praca świetlnie wpisuje się w kontekst przestrzeni nie tylko ze względu na wykorzystanie ukształtowania i pokrycia terenu – pająki swoim czerwonym kolorem pasują do czerwonych świateł kominów pobliskiego zakładu przemysłowego (źródło zdjęcia: <http://www.flickr.com/photos/illum/2772795239/in/photo stream>).



Illum – prace duetu wykraczają poza granice miasta (źródło zdjęcia: <http://weburbanist.com/wp-content/uploads/2008/12/9-illum-elegant-light-graffiti-tracing1.jpg>).



Lichtfaktor to niemiecki kolektyw artystyczny stworzony przez VJów, grafików i artystów światła. Główny trzon zespołu stanowią Marcel Panne oraz David Lüpschen. Prace Lichtfaktor pokazują syntetycznie rodzaje przedstawień wykonywanych w działaniach light graffiti.

Lichtfaktor, Light graffiti – tagi świetlne



W przedstawieniach light graffiti często pojawiają się kreskówkowe postacie i potwory. (Lichtfaktor, potwory śmietnikowe)



Lichtfaktor, light graffiti animujące postaci



Lichtfaktor, light graffiti w naturze



Ze względu na swoją atrakcyjność wizualną light graffiti jest często wykorzystywane w celach marketingowych. Wiele z prac Lichtfaktor wykonywanych w przestrzeni publicznej wiąże się z działaniem reklamowym wykonywanym na zlecenie agencji reklamowych oraz koncernów, co powoduje zdewaluowanie tego typu sztuki i jej wyłączenie przez niektórych z grona zaliczonego do street art'u. Doszło do sytuacji, w której street art stał się pojęciem nie tylko nośnym, ale przede wszystkim skomercjalizowanym, co z kolei powoduje odwrócenie się od niego tych artystów, którzy cenią sobie niezależność w sferze kreacji (wszystkie powyższe zdjęcia pochodzą ze strony internetowej www.lichtfaktor.eu). Dzieje się tak, bowiem główna podstawa street art'u, tj. wyobcowanie jej z oficjalnego obiegu sztuki, została całkowicie zatraczona. Prace Banks'iego i innych sław street art'u osiągają dzisiaj astronomiczne kwoty, a kolekcjonerzy biją się o nie równie zaciekle „co o swoich ulubionych „klasyków”. Sztuka światła, zwłaszcza przez swoją atrakcyjność wizualną, także stała się dla wielu grup artystycznych (jak na przykład znanej w kręgach light graffiti amerykańskiej grupy MRI) dochodowym materiałem eksportowym.

Lichtfaktor, light graffiti na pokazie mody – modelka i jej kreacja stworzona całkowicie za pomocą światła.



Grupa **MRI** promuje odpłatny wynajem tzw. light painting Photo Booths – zestawów do robienia fotografii na bazie light graffiti. Poniżej zdjęcie z jednej z sesji (<http://www.mrilightpainting.com/mri-photo-booths/>).



Poza light graffiti istnieje jeszcze szereg innych typów street art'u wykorzystujących techniki świetlne. Za pionierów kreowania nowych ścieżek w sztuce światła jest grupa **Graffiti Research Lab** (GRL).

Organizacja została założona w Nowym Jorku przez Evan'a Roth'a i Jamesa Powderly i jest częścią organizacji F.A.T (Free Art & Technology), której działalność polega na badaniu, rozwijaniu i rozpowszechnianiu na zasadzie open source'owych programów i instrukcji kreatywnych technologii i mediów⁵⁸. Prowadzona i wspierana przez artystów, techników, inżynierów, naukowców, muzyków i amatorów, kreuje otwartą, dostępną bazę danych, informacji, instrukcji i przykładów wykorzystania nowych technik w różnych dziedzinach nauki i sztuki. Twórcy zrzeszeni w GRL do typologii street artu wykorzystującego działanie światłem dołożyli szereg nowych form, takich jak *LED Throwies*, *L.A.S.E.R. Tags*, *Project Bombing* czy *Night Writer*.

LED Throwies zostały opracowane przez Graffiti Research Lab w trakcie dwuletniej rezydencji jego założycieli w Eyebeam Openlab (centrum sztuki i technologii w No-

⁵⁸ informacje zaczerpnięto ze stron internetowych FAT oraz GRL: <http://fffff.at/>, <http://graffitiresearchlab.com/>

wym Jorku) w 2006 roku⁵⁹. LED throwies, co można by przetłumaczyć, jako *rzutki LED*, są to niezależnie, indywidualnie zasilane litową baterią diody LED 10mm średnicy 3V. Do każdej diody połączonych z baterią doczepiany jest silny magnes, który powoduje, że rzutka staje się przyczepna do wielu powierzchni i obiektów w mieście (np. karesorii aut). Technika realizacji pojedynczej rzutki maksymalnie zredukowała jej koszty po to, aby przy jednej akcji można było wykonać ich maksymalnie dużo, co z kolei powoduje multiplikację otrzymanego efektu. Podczas wieczornych i nocnych akcji przeprowadzonych w mieście elewacje budynków, lampy uliczne, auta itp. są dosłownie obrzucane rzutkami LED najczęściej o zróżnicowanej kolorystyce, stając się podmiotem tej niezwykle ciekawej i błyskotliwie prostej interwencji.

Poniżej po lewej stronie – ponad sto (w)rzutek LED złączonych ze sobą za pomocą magnesów (<http://www.instructables.com/id/LED-Throwies/>). Obok – ściana budynku pokryta LED Throwies oraz <http://www.instructables.com/id/LED-Throwies/step6/Plan-a-campaign/>



Auto pokryte rzutkami LED (http://news.cnet.com/2300-13838_3-6242898-4.html).

⁵⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/LED_art



Z kolei projekt *Night Writer* jest rozwinięciem projektu LED Throwies. W tym przypadku diody nie są rzucane na powierzchnie w sposób przypadkowy, a układane w wyrazy/hasła, które następnie zostają umiejscowione w zaskakujących miejscach na elewacjach zróżnicowanych obiektów architektonicznych. Tak samo jak oryginalny pomysł wrzutek LED, *Night Writing* polega na partyzantki (*guerilla art*).

Graffiti Research Lab – napis *RESISTOR* stworzony na bazie LED Throwies i usytuowany za pomocą rozbudowanej techniki nakładania na elewację <http://graffitiresearchlab.com/projects/night-writer/>



Projekty *L.A.S.E.R. Tags* (tagi wykonane za pomocą lasera, tworzone w czasie rzeczywistym i rzucane za pomocą projektorów na fasady budynków) i *Project Bombing* (partyzanckie, często interaktywne projekcje video na fasadach budynków) oraz ich rozwinięcia to kolejne działania promowane przez GRL i wykorzystywane przez wiele grup artystycznych. Rysowanie wzorów na elewacji za pomocą lasera jest działaniem interaktywnym, wciągającym przechodniów do zabawy osławiającej go z otaczającą go architekturą.

Graffiti Research Lab – *L.A.S.E.R.* tagi wykonywane na elewacji budynku (<http://graffitiresearchlab.com/projects/laser-tag/#video>)



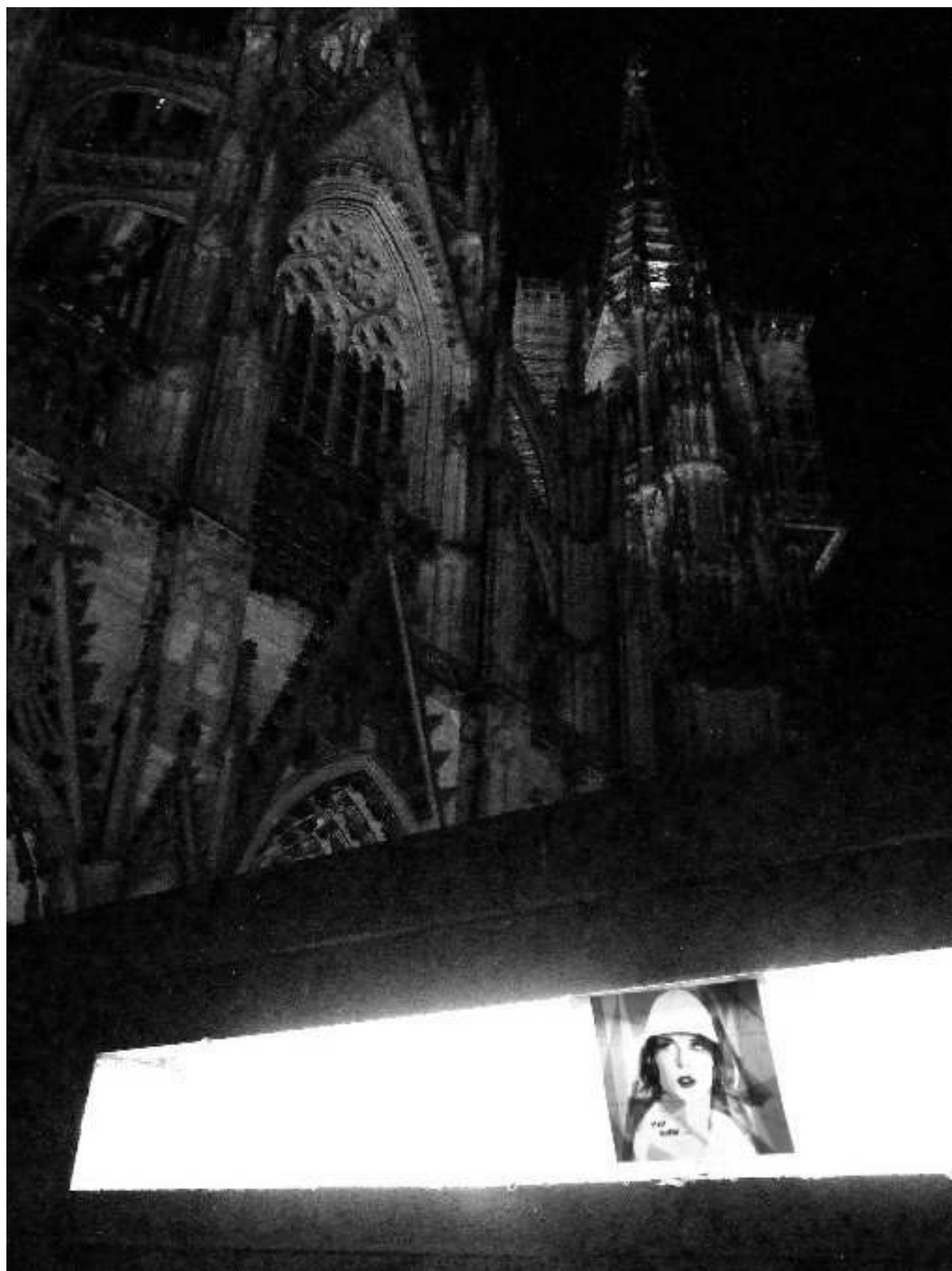
Sztuka światła wykorzystywana w ramach akcji street art'owych jest stale rozwijana. Oprócz realizacji korzystających w sposób bezpośredni z oświetlenia, istnieją także takie działania, w których artyści używają oświetlenia sztucznego, a także naturalnego w sposób pośredni.

Max Zorn stworzył własny rodzaj przedstawienia, tzw. Tape Art⁶⁰. Za pomocą taśmy pakowej tworzy niezwykle piękne obrazy. Nocą wychodzi na miasto i rozkleja swoje prace na świecących powierzchniach – podświetlanych ławek, lamp ulicznych, świetlnych elewacji. Światło przesączające się przez obraz staje się ciepłe, niemal przytulne, obrazy zaś dzięki niemu zyskują nowy wymiar.

⁶⁰ <http://www.maxzorn.com/>

Max Zorn – obrazy wykonywane za pomocą taśmy pakowej i ich rozmieszczenie na świecących powierzchniach nocą (<http://www.maxzorn.com/>).





Z kolei przykład twórczości Michael'a Neff'a pokazuje, jak za pomocą banalnie prostego narzędzia można dokonać zmiany kontekstu prozaicznych elementów miejskiego wyposażenia ulicy – artysta używa cieni mebli miejskich, słupów, barierek,

ogrodzenia i zieleni padających na chodniki i ulice do stworzenia ich obrysów za pomocą najzwyczajszej kredy. Prace tworzone są zarówno za dnia, kiedy cień ukształtowany jest za pomocą światła naturalnego, jak i nocą, kiedy cienie powstają w wyniku przestawiania sztucznych źródeł światła. Te pierwsze zdają się być jeszcze bardziej efemeryczne ze względu na zmienność cienia padającego – praca jedynie kilka chwil zdaje się być zjednoczona z cieniem, na podstawie którego powstała.

Michael Neff – sztuka tworzona za pomocą obrysów kredą cieni rzucanych na ulice i chodniki w mieście (<http://www.thisblogrules.com/wp-content/uploads/2009/11/tree-shadow-graffiti.jpg>).



Michael Neff – sztuka tworzona za pomocą obrysów kredą cieni rzucanych na ulice i chodniki w mieście <http://www.thisblogrules.com/wpcontent/uploads/2009/11/shadowsgraf.jpg>



Na koniec warto przytoczyć działalność hiszpańskiej grupy świetlnej Luzinterruptus (WWW grupy: <http://luzinterruptus1.blogspot.com/>). Niezwykle płodni w swoich realizacjach, wykorzystują do nich najczęściej niezależne źródła światła (diody LED). W rozbudowanych koncepcjach dotyczą spraw poważnych (zagrożenie wybuchem atomowym, kwestia recyklingu itp.), jak i zabawnych (świecące warzywa na skwerze La plaza de Santa Bárbara w Madrycie). (patrz: zdjęcia poniżej, zebrane na stronie internetowej grupy).

Świetlny ogród warzywny na la plaza de Santa Bárbara w Madrycie



Świetlny pas worków ma uzmysławiać problem śmieci niebezpiecznych składowanych przez ludzi, w tym śmieci radioaktywnych.



Poduszka utworzona z liści i świateł.



Część 4. Spotkanie dyskusyjne w Katedrze Sztuki Krajobrazu

Rozdział 1. Teksty wprowadzające do dyskusji. Rozumienie współczesnego ogrodu, krajobrazu i cmentarza

Jan Rylke: Sztuka ogrodu i krajobrazu przełomu XX i XXI wieku

Modernizm wylał ogród z kąpielą. Materia przyrodnicza nie poddawała się abstrakcyjnej kreacji charakterystycznej dla modernizmu. Mogła najwyżej towarzyszyć, uzupełniać dzieło architektoniczne. W miarę dojrzewania modernizmu ogród stopniowo odbudowywał swój status. Najpierw ogród funkcjonował jako naczynie sztuki – miejsce do pokazywania piękna: rzeźb, kwiatów, instalacji rzeźbiarskich. Sama sztuka najpierw pojawiła się w krajobrazie jako jego forma – nieobciążona funkcjami i tradycjami. Sztuka krajobrazu, która właściwie narodziła się dopiero w latach 60. ubiegłego wieku, rozwija się jako mniej zobowiązująca forma ogrodu, albo nabiera wyrazu komercyjnego jako atrakcja turystyczna. Dopiero w latach 90. ogród występuje jako pełne i określone dzieło sztuki. Zanikają formuły awangardowe, większego znaczenia nabiera profesjonalizm. Ogród, jak każde dzieło sztuki, przestaje uzasadniać swoje istnienie pełnioną funkcją a zaczyna, poprzez artystyczną formę, przekazywać idee, znaczenia i wartości.

Lata 60.

Sztuka ogrodowa. Ogród funkcjonuje jako miejsce do wystawiania artefaktów z zakresu natury i kultury. Wstępna analiza opracowanych ogrodów pokazuje, że w latach 60-tych ogrody były kształtowane jako miejsca, w których może wystąpić zjawisko artystyczne wypracowane w innym kontekście. Są to np. w odniesieniu do kultury, ogrody rzeźb, a w odniesieniu do natury arboreta. Wiodącym ośrodkiem jest Europa. Ogród stawał się czymś w rodzaju antologii. Ideą było pokazanie natury jako tła, w którym w pełni mogą zaistnieć fakty artystyczne. One przekazują znaczenia. Kultura może funkcjonować niezależnie, natura nie. Znaczenia są przenoszone przez artefakty. Występuje pełen repertuar równoważnych form: rzeźby, grupy bylin, formy architektoniczne. Układ jest podporządkowany kompozycji wystawienniczej, tworzy się coś na kształt trasy zwiedzania, wyraz dekoracji zależy od użytych form. Jeżeli występują nowe formy, to są kształtowane na wzór malarstwa abstrakcyjnego (przykładem jest Roberto Burle Marx, który współpracuje z modernistycznymi architektami m.in. przy wznoszeniu Brasílii). W Polsce rekonstruuje się magnackie parki, przede wszystkim w stylu barokowym – prawdziwym lub udawanym (pastisz). Nowe formy nie są akceptowane, ambicje artystyczne zastępuje badanie źródeł.



1963-8, Joan Miró. Labirynt, St Paul, Francja.

Sztuka krajobrazu. Następuje zainteresowanie krajobrazem nie tylko jako materią, ale miejscem. Rozwijają się badania niematerialnych wartości miejsca (Kevin Lynch, *The Image of the City*, 1960; Peter Gould, *On mental maps*, 1966). Pierwsze realizacje z zakresu sztuki krajobrazu. Bardzo pierwotne. Zaznaczanie swojej obecności na obszarach niezamieszkałych przez zaznaczanie prostych abstrakcyjnych linii. Działania typu akcja, działania plastyczne w obiegu artystycznym pozostają pod postacią dokumentacji.



1967, 1968, 1972, 1974, 1975, Richard Long, Anglia, Anglia, Peru, Irlandia, Himalaje.

Lata 70.

Sztuka ogrodowa. Lata 70. nie były specjalnie bogate w ogrodowe wydarzenia. Jest to ostatni okres dominacji funkcjonalizmu (wtedy pojawiły się tzw. ścieżki zdrowia). Formalnie kontynuuje się nurt abstrakcyjny realizowany poprzez rysunek planu widoczny w rzucie ogrodu. W Polsce zakładane są WOWR-y – wielofunkcyjne ośrodki wypoczynkowo- rekreacyjne bez specjalnych ambicji artystycznych. Rozwija się myśl teoretyczna w kształtowaniu terenów zieleni (Władysław Niemirski (red.), *Kształtowanie terenów zieleni*, 1974).

Sztuka krajobrazu. Następuje rozkwit sztuki krajobrazu w Europie i w Ameryce. Ten ruch nastąpił jako dopełnienie modernizmu, który uznał, że sztuka ogrodowa nie jest dziedziną, w której modernistyczny kreacjonizm może się rozwijać, gdzie wśród konkretnych roślin i ludzkich potrzeb, abstrakcyjne myślenie nie ma szans rozwoju. Powstała luka, którą wypełnił nowy kierunek, wtedy nazywany land artem. Był on pozbawiony zupełnie cech użytkowych i realizował abstrakcyjne koncepcje w dużej skali – najlepiej w miejscach pozbawionych roślinności. Był kierunkiem dobrze wpisującym się w idee modernizmu z połowy wieku – abstrakcję gestu, pop art, konceptualizm. Ten okres sprawnie wpisywał się w dominujące wtedy nurty drugiej awangardy. W Polsce pojawiły się pierwsze działania charakterystyczne dla lat 60. Na Zachodzie mocno wchodzi w krajobraz konceptualizm. Rozwija się myśl teoretyczna w architekturze krajobrazu (Janusz Bogdanowski, *Kompozycja i planowanie w architekturze krajobrazu*, 1976).



1973, 1978, 1982, 1994, 1986, 1994, Niels Udo, Hommage à Gustav Mahler, gniazdo, Alpy, kukurydza, wodny dom, Waddensee.

Lata 80., pierwsza połowa

Sztuka ogrodowa. Widać pojawiające się dwa nurty. Pierwszy to historyzujący powrót do stylu z początku XX wieku, w którym sztukę reprezentują formy topiarnie, a piękno kwitnące byliny. Także nawrót do Zen. Drugi nurt to nowoczesność, jeszcze nie high-tech, ale już nastawiony na nowinki technologiczne. Ogród, to miejsce kształtowane przy współdziałaniu kultury i natury, które się łączą. Jest reprezentowany przez ogrody przy rezydencjach. Znaczenie jest przekazywane przez poszczególne miejsca w ogrodzie lub odwołania historyczne (tradycyjne). Repertuar form jest wypracowany na miejscu z dużym udziałem form roślinnych, także topiarnych. Układ tworzy sekwencja widoków, głównym elementem dekoracyjnym są struktury roślinne. W Polsce, w stanie wojennym, rozkwita powszechność ogrodnictwa. Powstają dzikie ogrody działkowe, często przypominające dzieła „sztuki podnoszonej”.



1980, John Brookes, Denmans, Anglia.



1980, Bernard Tschumi, Parc de la Villette, Paryż.

Sztuka krajobrazu. Dominuje w tych latach sztuka instalacji, czyli tworzenia kompozycji przestrzennych realizowanych także na otwartym powietrzu. W latach 80. rozpoczęto działania o charakterze sztuki krajobrazu, czyli przekształcania krajobrazu w formy trwałe i przeważnie w dużej skali, angażujące duże środki. Obok tych działań rozwija się sztuka ekologiczna, w bliskości natury i z wrażliwością na naturę, przeważnie w małej skali dotyku rąk. Oprócz tego, jako odrębne działanie, rozwijają się instalacje przestrzenne w krajobrazie. Nastąpiła zmiana dominującego paradygmatu z traktującego kształtowanie krajobrazu jako zadanie inżynierskie na pole działania nauki i sztuki (Daniel, Terry C.; Boster, Ron S., *Measuring Landscape Esthetics: The Scenic Beauty Estimation Method*, 1976). W Polsce część awangardy artystycznej przenosi się na wieś. Następuje powrót do estetycznego kształtowania krajobrazu i działań artystycznych w krajobrazie.



1982, 1992-1996, Agnes Denes, Pole zboża, Manhattan, USA; drzewa w górach, Ylöjärvi, Finlandia.

Lata 80., druga połowa

Sztuka ogrodowa. Druga połowa lat 80., to przede wszystkim instalacje w ogrodzie – często pochodzenia rzeźbiarskiego lub architektonicznego. Materiał roślinny stanowi wypełnienie, tło. Od tego czasu można mówić o wypracowaniu formuły współczesnej sztuki ogrodowej, a o ogrodzie, jako o specyficznym dziele sztuki współczesnej. Ogród jest tworzony jako jednorodne dzieło sztuki. Występuje różnicowanie idei. Wiąże się to z przekazywaniem znaczeń przez cały ogród, bez podziału na znaczenia wydobywane z natury i artefaktów kultury. Repertuar form został wzbogacony o rzeźbiarskie kształtowanie ziemi i instalacje przestrzenne. Widoczne odejście od form tradycyjnych, wypracowanych w ramach poszczególnych dyscyplin (ogrodowych, architektonicznych, rzeźbiarskich). Układ jest stosunkowo jednorodny, dekoracja abstrakcyjna, oparta na elementach formalnych: linii, rytmie, kolorach zasadniczych.



1987-9, Frank Gehry, Schnabel House, Brentwood, USA.

Sztuka krajobrazu. W sztuce krajobrazu nastąpił regres. Nurt instalacji łączy się z nurtem ekologicznym a działania w przyrodzie, często łączone z performance. W Polsce wycofanie się na wieś i liczne akcje w przyrodzie.



1988, Gilles Bruni & Marc Babarit, The Raised Hut.

Lata 90., pierwsza połowa

Sztuka ogrodowa. Przedtem sztuka była reprezentowana w ogrodzie. Teraz sam ogród stał się dziełem sztuki. Jednorodnym. Zamkniętym. Możliwym do pokazania w jednym ujęciu. Na podstawie ogrodu, ukształtowanego jako jednorodne dzieło, rozwija się gra elementów formalnych i zindywidualizowany styl. Powstają nowe formy: ogrody tematyczne, grobowe, psychodeliczne, wertykalne. Stosowane są dominanty formalne: monokulturowe uprawy, wielkie płaszczyzny barwne, ogień, dym. Podstawowe układy przekształcają się w indywidualne kompozycje, do

dekoracji których używa się także ornamentów oraz różnych struktur i faktur stosowanych na powierzchniach. W Polsce powraca się do kształtowania eklektycznych ogrodów ozdobnych przy domach rodzinnych. Wyposażenie ogrodów to romantyczna betonowa galanteria ogrodowa, połączona z modernistycznymi roślinnymi formami ogrodowymi, opartymi na krzewach iglastych.



1991, Charles Jencks, Ogród kosmicznej spekulacji, Portrack, Anglia.

Sztuka krajobrazu. Sztuka krajobrazu przestaje być działaniem awangardowym, odkrywaniem nowych możliwości. Staje się sztuką dekoracyjną, jak inne dyscypliny sztuki.



1990, Andy Goldsworthy, Taking a Wall for a Walk, Cumbria, Anglia.

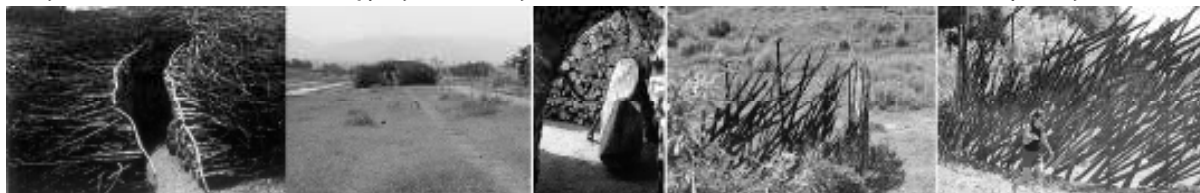
Lata 90., druga połowa

Sztuka ogrodowa. Po wypracowaniu formy ogrodu nastąpił powrót do ogrodu jako miejsca zabawy i wypoczynku. Ogród jest charakteryzowany przez miejsce. Kontynuowany jest wątek traktowania ogrodu jako jednorodnego dzieła sztuki. Obok powrotu do rozwiązań tradycyjnych, tworzone są nowe koncepcje realizowane w dużej skali, z udziałem nowych materiałów, futurystyczne. Zauważa się powrót do realizacji tworzonych pod klienta, często w jego guście. Zaczynają powstawać obiekty budujące tożsamość sztuki ogrodowej lub określające tożsamość architektury.



1998, Andy Cao, Szklany ogród, Los Angeles, USA.

Sztuka krajobrazu. Zacierają się granice pomiędzy sztuką ogrodową i sztuką krajobrazu. Różnica nie dotyczy tylko stosowanych form. Ogród jest komponowany w określonych granicach, sztuka krajobrazu nie ma wyznaczonych granic, wtapia się w krajobraz. W Polsce następuje rozwój kształcenia w zakresie architektury krajobrazu.



1994, Bog-Gi Park, Nail, Japonia.

XX wiek i polskie przykłady

Polskie przykłady są bardzo indywidualne. Nie odbiegają, moim zdaniem, od przykładów zagranicznych. Są mało profesjonalne, ale mocno wchodzą w główny nurt sztuki. Moim zdaniem pojęcie współczesnej sztuki ogrodowej ma niedługą tradycję, około 30 lat, i przeszło w Polsce niezauważenie ze względu na stan wojenny. Dzisiaj wzbudza kontrowersje, ponieważ rzeźbiarze, architekci, dendrolodzy, malarze, zorientowali się wcześniej. Architekci krajobrazu pozbawieni są wsparcia zaplecza intelektualnego i merytorycznego. Brak jest zrozumienia w przyjęciu opcji artystycznej z całym jej bagażem. Nie jest akceptowany margines, jako rzeczywista część strony.

Izabela Myszka-Stąpór: Znaczenie w ogrodzie. Festiwal ogrodów w Chaumont-sur-Loire

Streszczenie

Język krajobrazu jest systemem znaków⁶¹. Pozwala wyrażać myśli, porozumiewać się, nadawać rzeczom znaczenie, wartościować przestrzeń. Usystematyzowany stanie się pomocny w jej tworzeniu, projektowaniu. Jaką formą języka krajobrazu posługujemy się w różnych sytuacjach przestrzennych, jaką funkcję języka krajobrazu wykorzystujemy – fatyczną, metajęzykową? Analiza ogrodów pokazowych festiwalu w Chaumont sur Loire daje możliwość sprawdzenia jak wartości zapisują w przestrzeni twórcy oraz stwierdzenia, czy język krajobrazu w tym zakresie jest uniwersalny.

Rozumienie przestrzeni egzystencjalnej jest proste i intuicyjne pod warunkiem czytelności i uniwersalności języka, który używany będzie do zapisu znaczeń, wartościowania i nadawania charakteru przestrzeni.

Czy otaczająca nas przestrzeń daje poczucie oparcia, czy jest nasza, czy jest bezpieczna? Bezpiecznie i u siebie czujemy się w przestrzeni, którą znamy, pamiętamy, rozumiemy. Zrozumiałe są formy poznane, zdefiniowane ale również intuicyjnie odczytywane, co zależy od czytelności języka krajobrazu, którym przestrzeń opisujemy. Zapis znaczeń w krajobrazie, znaczenie w ogrodzie jako najmniejszej przestrzeni egzystencjalnej, przestrzeni zamieszkiwanej to analizowana kwestia.

Język krajobrazu

Problem języka krajobrazu i nadawania znaczeń w przestrzeni ogrodu, to problem rozumienia potrzeby czytelności przestrzeni w procesie oswajania jej. Ludzie zapisują znaczenia w swoich ogrodach. Tworząc warstwę symboliczno-znaczeniową różnicują strefy funkcjonalne ogrodu, nadają im swoisty charakter, akcentują formy społeczne przestrzeni⁶². Jak ważne jest rozumienie przestrzeni, która nas otacza?

Krajobraz to nasze miejsce między niebem a ziemią, ogród - najbliższa człowiekowi przestrzeń egzystencjalna⁶³. Jak zdefiniować pojęcie języka krajobrazu, którym tę

⁶¹ Królikowski J. T. 2010, *Elementy semiotyczne dzieła architektury* opisuje w ten sposób język architektury podkreśla, że repertuar form powtarzających się w wielu dziełach może być uważany za język.

⁶² Gawryszewska B. J. 2006

⁶³ Tamże

przestrzeń opisując wartościujemy? Język krajobrazu zapis znaków, znaczeń i symboli w warstwach przestrzeni. Określając krajobraz wydzielić można w jego ogóle warstwy: przyrodniczą, architektoniczną, inżynierską, symboliczno-znaczeniową, sacrum. Każda z warstw zapisuje w sobie wartości używając w tym celu języka znaczeń, który potrafimy odczytywać ⁶⁴. Podobnie jak w języku pisanym, problem rodzi się wtedy, gdy staje się on chaotyczny, pozbawiony sensu, przeładowany treścią, nieczytelny z różnych powodów, np.: niewłaściwej pisowni, niepoprawności gramatycznej i ortograficznej, błędów interpunkcyjnych, itp. Komponując ogród, park, krajobraz tworzymy opowiadanie, którego przekaz zależeć będzie od czytelności języka, którym to opowiadanie zapiszemy.

Przestrzeń egzystencjalna człowieka, zapisywana systemem symboli, znaczeń, daje poczucie stabilizacji i bezpieczeństwa ⁶⁵. Dobrze czujemy się w przestrzeni, którą znamy, rozumiemy. Poszukujemy w niej oparcia, określamy ją jako nasze miejsce na ziemi. Wartościujemy ją intuicyjnie nadając znaczenia ⁶⁶. Kiedy przestrzeń komponują fachowcy oprócz intuicji włączyć w proces twórczy, powinni też wiedzę. Jak znaczenia zapisują uznani twórcy? Odpowiedzi na to pytanie poszukałam wśród materiałów z Międzynarodowego Festiwalu Ogródów w Chaumont-sur-Loire.

Festiwal

Festiwal jest uznaną i cenioną imprezą w środowisku architektów krajobrazu. Określany jako „ogrodowe haute couture” ma dyktować trendy. Ogrody pokazowe, w drodze konkursu wyłaniane są spośród setek prac nadsyłanych z całego świata. Zasięg czasowy i zbliżona ilość pokazywanych corocznie ogrodów daje możliwość usystematyzowania badań. Ogrody projektowane są na, z góry ustalony, temat przez co, z dużą precyzją, określić można zapis poszczególnych znaczeń. Znajomość systemu zapisów znaczeń, zasad rządzących językiem krajobrazu, pozwoli prowadzić dalsze prace nad kanonem znaków, znaczeń i symboli kultury ogrodowej.

Do badań nad pojęciem znaczenia wykorzystałam wszystkie ogrody prezentowane na festiwalu w Chaumont sur Loire we Francji. Pierwsza edycja miała miejsce w 1992 roku pod hasłem: *Przyjemność*. Od tej pory impreza odbywa się corocznie, udostępniona zwiedzającym okresowo, między kwietniem a listopadem. Mobilizuje twórców, ściąga tłumy turystów (ok. 150 tysięcy zwiedzających rocznie) – miłośników ogrodów, pozwalając utrzymywać zamek. Ideą przewodnią festiwalu jest stworzenie wystawy światowej, wystawy, na której prezentowane będą realizacje ogrodów wyróżnionych w drodze konkursu, spośród setek nadesłanych (średnio około 400) prac z całego świata. Nagradzane są projekty interesujące, innowacyjne, chroniące środowisko, odpowiadające na zadany temat.

Twórcy festiwalu publikują na stronie internetowej każdą edycję, pokazując projekt, notę biograficzną jego autorów, opis każdego ogrodu oraz zdjęcia jego realizacji. Wydawane są również publikacje książkowe podobnej treści.

Ze względu na dostępność źródeł internetowych, posłużyły one do prowadzenia przeglądu wszystkich ogrodów, jakie zaistniały na festiwalu.

⁶⁴ Rylke J. 2010

⁶⁵ Norberg Schulz Ch. ,1999

⁶⁶ Gawryszewska B. J., 2006

Ogrody

Ogrody prezentowane są podobnej wielkości około 200m², położone w najbliższym sąsiedztwie Loary i zamku Chaumont sur Loire. Niektóre z widokiem na rzekę, inne z widokiem na zamek. Widoki wykorzystywane są przez twórców, co podkreślone jest w opisach prac. Pierwszy samoistnie narzucający się podział materiału to podział ze względu na edycje, a co za tym idzie, tematy:

Przyjemność, kryzys, aklimatyzacja, ciekawostki, technika poezją, woda, odbicie, ogród kuchenny, wolność, mozaiki, erotyzm w ogrodzie, chwasty, chaos – ład czy nieład, pamięć, zabawa, ruch, kolory, ogród ciała i duszy.

Spośród wszystkich tematów zadanych w kolejnych edycjach, każdy był zapisywany w ogrodach w różny sposób, za pomocą różnych treści, wartości, skojarzeń i symboli. Da się jednak zauważyć powtarzające się prawidłowości, schematy. Jedne tematy są bardziej spójne, inne bardziej rozległe w zapisie, jedne łatwe i jednoznaczne w każdym przypadku, inne wymagają użycia większej ilości znaków, symboli aby zapisać znaczenie – przekaz zawarty w temacie. Są też takie edycje, których temat – zadanie projektowe jest zupełnie jednoznaczne, wtedy projektanci operują zwykle tym samym, czytelnym znakiem. Zadanie projektowe, zdjęcia, opisy myśli twórczej – to wszystko pozwala przeanalizować i usystematyzować zapis znaczenia w ogrodzie, stworzyć wstęp do badań nad językiem krajobrazu, językiem ogrodu.

Ze względu na pośrednie źródło i brak możliwości badań bezpośrednich metoda badań nie jest precyzyjna. Polega ona na przeanalizowaniu opisu i fotografii każdego ogrodu z kolejnych edycji festiwalu. Umożliwia to klasyfikację tematyczną.

Każda edycja rozpoczyna się zadaniem tematem, krótkim opisem intencji autorów, następnie opisem z dokumentacją fotograficzną każdego ogrodu. Pozwala to na wgląd w historię festiwalu, odtworzenie minionych, tymczasowych ogrodów kolejnych edycji, porównanie ich, klasyfikację i poznanie języka znaczeń mimo, że ogrody te już nie istnieją.

Zapis znaczeniowy

Znaczenie jest zapisywane w ogrodach zależnie od zadanego tematu, jednak w ramach jednego tematu, można powiedzieć, że zapis jest dość jednorodny zwykle składający się z kilku środków wyrazu. Analiza polegała na przeglądzie materiałów odnoszących się do każdego ogrodu w ramach jednego tematu. Zapisane szczegóły, zestawione i porównane, pozwoliły wyodrębnić elementy najczęściej używane do obrazowania tematu, łączące treści poszczególnych ogrodów. Analiza dała rozwiązanie, których treść obiektywizują przykłady:

Przyjemność

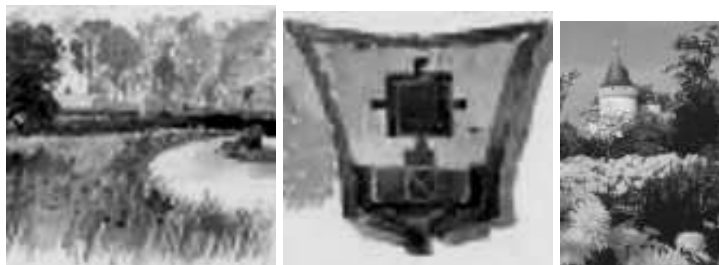
W edycji, której tematem była przyjemność przedstawiono 24 ogrody. Jak projektanci zapisują „przyjemność” w programie ogrodu?

Z opisu każdego z prezentowanych ogrodów da się wyłonić powtarzające się sformułowania, świadczące o celowym użyciu ich dla podkreślenia motto: przyjemność. Geometryczny, regularny układ, łączenie tradycji z nowoczesnością to zapis przyjemności, który godzi rozwiązania znane i innowacyjne i pojawia się w 16 ogrodach.

W opisie, sugerowane jako będące źródłem przyjemności w 14 ogrodach, są tradycyjne formy np.: ławeczka, altana oraz nawiązania historyczne – do biblij, mitologii oraz historii.

Zapach, kolor, dźwięk, dotyk – autorzy projektów wskazują zmysły jako źródło przyjemności w 15 przypadkach.

Ogród (*Eden*, Francja), w którym uosobieniem przyjemności jest raj, to prosta forma z symboliczną jabłonią w centrum.



Inny (*Przyjemność*, Hiszpania) to ogród na planie krzyża z tradycyjną ławeczką i drewnianym domkiem gdzie żółte i niebieskie kwiaty obrazują słońce i niebo. Wynika z tego, że przyjemne są rzeczy znane, uporządkowane, regularne.

Wyobrażenie kryzysu

Edycja, której tematem był kryzys to 16 ogrodów. Kryzys wyrażony jest w ośmiu ogrodach przez zestawienie kontrastów. W sześciu ogrodach przez połączenia rzeczy o przeciwstawnych wartościach. Połączenie materiałów jak stal, blacha, kamień w zestawieniu z delikatnością roślin, które dają nadzieję. Kontrast wzmacnia odczucia.



W jednym z ogrodów (*Elektrownie*, USA) kompozycję budują słoneczniki i sensory słoneczne. Jedne i drugie, choć tak różne, zwracają się ku słońcu, wskazują skąd czerpać energię w czasie kryzysu. W innym ogrodzie (*Labirynt*, USA) ukazano przejście od formy regularnej do nieregularnej, od ładu do nieładu kolorów i układu, co staje się wyrazem przejścia od porządku do kryzysu.

Aklimatyzacja

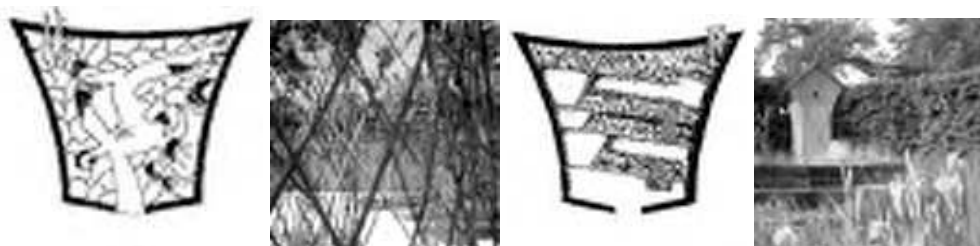
Ten temat reprezentuje 21 ogrodów. W siedmiu ogrodach zapisany przez użycie tradycyjnych i nowych technologii. W ośmiu przypadkach aklimatyzacja ukazana przez zestawienie różnych środowisk dla zobrazowania procesu zasiedlania nowego środowiska. Stosowano też osłony dla tworzenia mikroklimatu aklimatyzowanym roślinom. Używano głównie naturalnych materiałów: kamień, glina, piasek, drewno, wisklina. Technologia, tradycja, osłony, materiały, różne środowiska – takie wyrazy zapisują aklimatyzację.



Jest tu ogród (*Na wyspie*, Francja), w którym rośliny uprawiane są w systemie hydroponicznym a woda ogrzewana jest przez ciepłe powietrze. W innym (*Cote d'Azur*, Francja), którego środek wyznacza basen, prawa strona obrazuje środowisko śródziemnomorskie, lewa – suche, piaszczysto-kamienne.

Ciekawostki w ogrodzie

W tej edycji zaprezentowano 19 ogrodów. Zadany temat to jeden z tych, które treścią narzucają rozwiązania. Twórcy przedstawiali swoje idee na dwa sposoby: ciekawe rośliny - w dziewięciu ogrodach oraz ciekawe instalacje - w sześciu ogrodach. Ogród (*James BI*, Francja) odwołuje się do interesujących właściwości roślin leczniczych.



Ogród (*Wiklinowe plecionki*, Francja, Wielka Brytania) pokazuje ogrodzenie z wikliny, która rosnąc jest splatana w płótno. W innym (*Ten ogród to woda*, Francja) ukazuje technologię filtrowania wody przez rośliny.

Technika czy poezja?

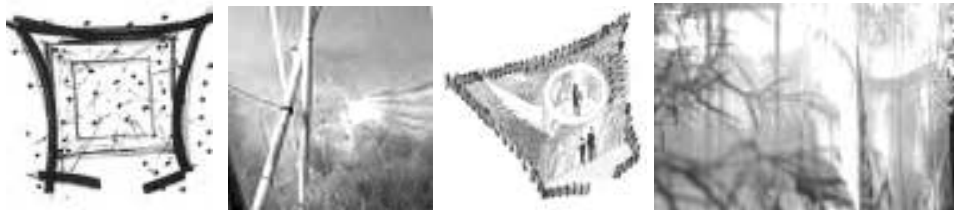
Ten temat zapisany był w 20 ogrodach, a zapis jego jest jednorodny. Zapis ukazujący różnice między techniką a poezją to zestawienie technologii i rośliny. Można to zobaczyć w dwudziestu ogrodach, kontrast - w siedmiu ogrodach.



W jednym z ogrodów (*Biały ogród*, Francja) geometrycznie przycięte drzewa, obrazujące technikę, połączono z poezją swobodnych kwiatów. W innym (*Babilon*, Francja) poezje wiszących ogrodów Babilonu zestawiono z nowoczesną techniką budowlaną.

Woda, tylko woda

Temat obrazuje 20 ogrodów. Edycja festiwalu, której tematem jest woda, pozwala na oczywisty, czytelny zapis. Oprócz samej wody, przedstawionej w czternastu ogrodach, znaczenie nadawano przy użyciu bujnej roślinności (cztery ogrody) oraz kontrastowemu zestawieniu środowisk wodnego i lądowego (trzy ogrody).



W jednym z nich (*Egzotyczne ciepłarnie*, Wielka Brytania) roślinność daje poczucie przebywania w dżungli. Inny (*Passage*, Francja) ukazuje zestawienie pustyni i oazy.

Rykoszet

Temat zapisany w 21 ogrodach. Zgodnie z intencją autorów tematu, odbicie zapisywane jako woda – odbicie w wodzie (w trzynastu ogrodach),



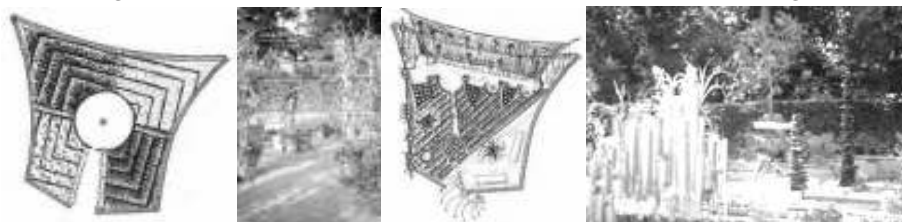
odbicie jak kaczki puszczane kamieniami na wodzie (*Trzy małe skoki...*, Francja), fala (*Fala*, Kanada), woda, która niszczy mgłą (*Zobaczmy rosę*, Francja), gdzie woda skrapla się z mgły tworząc rosę na sieci.



Jest też system zbierania wody do plastikowych butelek (*Pomysł*, Argentyna)

Ogród kuchenny, przydomowy

W tym temacie przedstawiono 21 ogrodów. Pochwała warzyw. Zapisany głównie tradycją (w trzynastu ogrodach), ukazany jak zupa jarzynowa – mieszanka kultur i zwyczajów (w 6. ogrodach). Warzywa źródłem pożywienia (w 6. ogrodach).



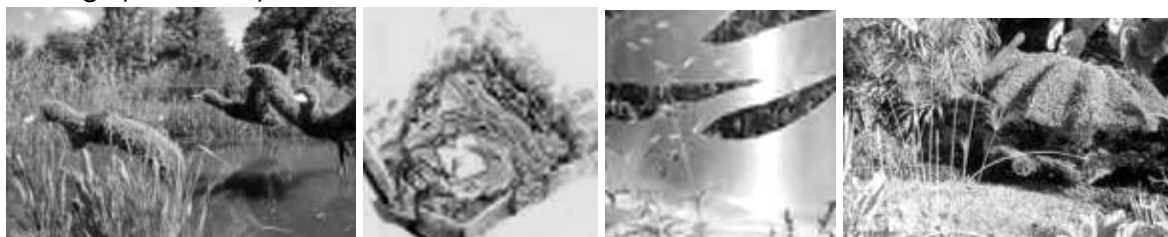
Ogród (*Urbi Caritas*, USA) inspirowany klasztorną tradycją z rzeźbą w centrum. Ogród (*Dziadek Hack*, Francja) jest pochwałą recyklingu ogrodowego – kompostu.

Wolność, wolny wybór.

Temat dający wolną rękę, prawo wyboru własnego motto do tworzenia ogrodu. Edycja ta nie dała możliwości wyciągnięcia wniosków co do jednoznaczności zapisu znaczeń przez różnych projektantów.

Mozaiki.

Ten temat, podobnie jak ciekawostki czy woda treścią wskazuje rozwiązanie. Mozaiki tworzone jako forma, przy użyciu różnych materiałów, głównie roślin, nawiązują do historii gdyż takie było zadanie.



Oglądamy tu zwierzęta ze strzyżonych roślin (*Latające kaczki*, Kanada), mozaiki kamienne w podłożu i ogrodzeniu (*Ruchy Loary*, Francja), topiary jak zwierzęta (*Topiary po włosku*, Włochy)

Erotyzm w ogrodzie

21 ogrodów pokazujących temat. Erotyzm zapisany tajemnicą i ukryciem (w trzynastu ogrodach), legendą (w czterech ogrodach), symbolami kobiecości (siedem ogrodów), kolorem czerwonym (w sześciu ogrodach). Prawie w każdej historii erotycznej pojawia się motyw ukrycia.

Ogród (*Cokain garden*, Francja) jest to domek w ogrodzie pełnym afrodyzjaków.



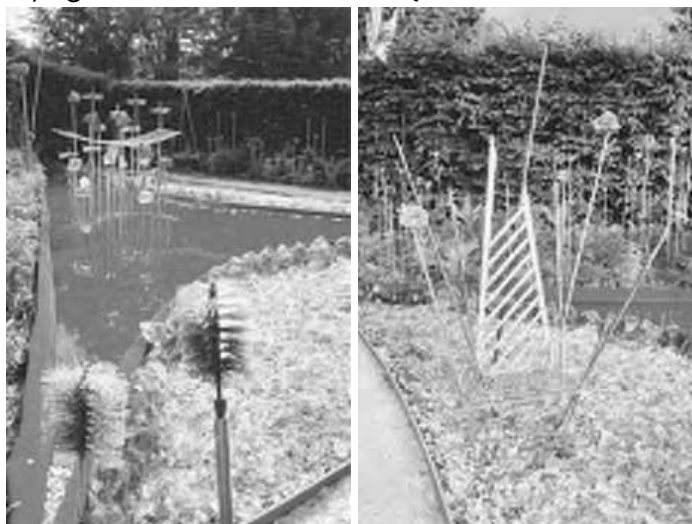
(*Taniec siedmiu ogrodów*, Szkocja, Francja) zasłona, welon, schronienia, tajemnicy.... Kolor czerwony Erotyzm jest kobiecy, brak w zapisie elementów wskazujących na męskie oblicze tego zjawiska.

Chwasty

22 ogrody przedstawione. Temat prosty zapisywany w zaskakujący, nieoczywisty sposób. Najczęściej użycie cierni, kolców (w jedenastu ogrodach), oraz siatki, drutu kolczastego, ogrodzenia, rodzaju zamknięcia, izolacji (w 6 ogrodach). Konieczność obrony przed chwastami, chwasty synonimem złego, przed czym musimy się izolować. Agresja i obrona.



Ogród (*Kabaret*, Francja) przedstawia klatkę dla ptaków, jest tu siatka, oset. Ogród (*Pink Risseu*, Włochy) gdzie cierniste róże rosną otoczone siatką z drutu kolczastego.



Ogród (*Odpoczynek fakira*, Francja) ukazuje rośliny kłujące, szkło, szczotki.

Chaos. Ład i nieład

Temat obrazuje 25 ogrodów. Chaos to przeszłość (w siedmiu ogrodach), to zestawienie ładu i nieładu (w siedmiu ogrodach), to geometria (w sześciu ogrodach), spirala (w sześciu ogrodach), to porządek sił natury (w dziesięciu ogrodach). Twórcy obrazowali zadany temat przez formę jaką komponowali ogrody. Często była to forma spirali obrazująca chaos, czasem spirala użyta jako porządek wszechświata i odnosząca się do ciągów Fibonacciego. Porządek rysowany za pomocą geometrii, symetrii, nieporządek przez odejście od geometrii bądź wprowadzenie odchyłań.

W ogrodzie (*Metafora*, Włochy) gdzie metalowa spirala otacza drzewo, którego liście i system korzeniowy w metaforycznym nieładzie są absolutnym porządkiem, wzorem fotosyntezy.



Ogród (*Logika słonecznika*, Włochy, Wielka Brytania) pokazuje pozorny chaos układający się w matematyczny porządek.



Ogród (*Nie/porządek*, Kanada) jest geometryczny, budowany na szachownicy, której pola przechylano pod różnymi kątami tworząc w ten sposób nieład. Ogród (*Historia Ognia*, Australia) pokazuje chaos związany z siłami natury, chaos pożaru, z którego rodzi się życie.

Ogród ma pamięć.

To najmniej jednolity zapis. Nie można znaleźć wspólnego mianownika do tematu pamięć. Twórcy posługiwali się rozbudowanym opisem idei do oddania swoich myśli. Do tej pory żaden z tematów był tak niejednorodny, trudny w symbolicznym zapisie wartości.



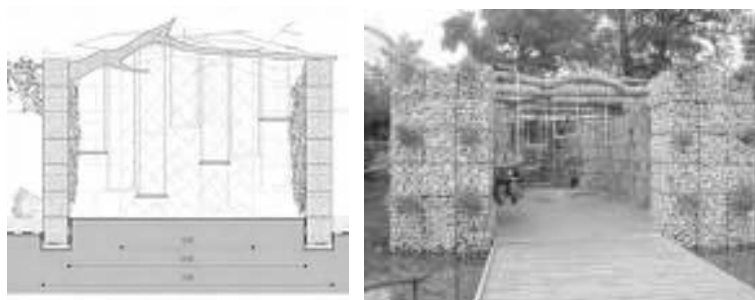
Jest tu pamięć zapisana jako rzeźba (*Mój ogród* Setois); są ruiny romantyczne (*Pole ruin*, Francja)



Jest wspomnienie z dzieciństwa, odwołanie do przeszłych pokoleń zamku Chaumont (*1465-2005 hafty pamięci*, Francja) są symbole nieskończoności (*Motyl*, Włochy). Nie ma jednak zapisów powtarzalnych w kilku ogrodach jak to ma miejsce w innych tematach.

Zabawa w ogrodzie

24 ogrody odpowiadają na zadany temat. Przeniesienie gry: klasy, puzzle, huśtawki (w sześciu ogrodach). Teatr, szczególnie gra światła i cienia (w dziewięciu ogrodach). Nieodczownie skrytka, schronienie, tajemnica (w dwunastu ogrodach). Oczywiście wspomnienie z dzieciństwa, przywołanie wyobrażeń dziecka poprzez np. powiększenie skali, zapachy, wspomnienie zabaw (w dwunastu ogrodach).



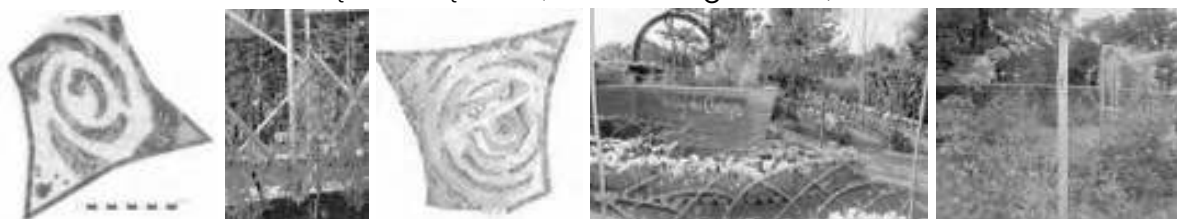
Ogród (Huštawki, Włochy) łączy wspomnienia z dzieciństwa, schronienie. Ogród (Cień, przezroczysty beton, USA) to zabawa cieniem, w ukryciu, na końcu klatki schodowej – jak w dzieciństwie.



Ogród (Kot włamywacz, Francja) to wędrówka przez przeszkody, ścieżka ze schronieniem.

Ruch, ogród w ruchu

W tym temacie przedstawiono 19 ogrodów. Ruch zapisany kształtem spirali (sześć ogrodów), okręgu, fali, koła (dziewięć ogrodów). Miękkie, szumiące, płynne ruchy (8 ogrodów). Ruch w ogrodzie to również ruch roślin wyrażony przemieszczaniem się nasion z wiatrem, z wodą, zwierzętami (w sześciu ogrodach).



Ogród (Podróż pomidora, Francja) gdzie forma spirali ukazana jest wędrówka pomidora przez oceany, rusztowania symbolizują transformację między kontynentami. Ogród (Kluczowe dziedziny, Francja) to okręgi i spirale oraz łódź w hołdzie podróżnikom, którzy przyczynili się do rozprzestrzeniania roślin. Ogród (Ruch i rozmowy, Francja) na planie spirali pokazuje, w jaki sposób przemieszczające się nasiona zasiedlają niedostępne miejsca.

Ogród kolorów

Temat zapisany w 18 ogrodach. Kolor zapisany zestawieniem barwy z bielą lub czernią (w ośmiu ogrodach), zapewne dla jej zaakcentowania. Zastanawia geometria (w dziewięciu ogrodach). Czy jest ona wynikiem odejścia od swobody kompozycji ubiegłorocznych? Wydaje się, że wprowadzenie geometrii do tematu „kolor w ogo-

dzie” jest skutkiem kojarzenia kolorów z ładem – pudełko z kredkami, wzorniki kolorów, tęcza – ład mimo różnorodności.



Ogród (*Niewola kolorów*, Hiszpania) biały, mglisty, jedynie kwiaty są kolorowe, plan ściśle geometryczny. Kolory 20 mikroogrodów podzielone białym szyfonem rozpiętym na białych tyczkach. Ogród (*Nie monochromatyczny*, Holandia) - monochromatyczny, z niebieskim akcentem oglądanym z domku: białego, czystego, geometrycznego.

Analiza ogrodów pozwoliła wyodrębnić system znaków służących projektantom do zapisu znaczeń. Syntetycznemu ujęciu poddano wartości najczęściej powtarzające się w opisach ogrodów.

Podsumowanie

Przeprowadzone analizy pozwalają wnioskować, że twórcy ogrodów w Chaumont sur Loire posługują się językiem projektowym, dzięki któremu zapisują wartości w swoich dziełach. Z łatwością, w prosty i czytelny sposób oddają wartości oczywiste, co obserwujemy w temacie „woda”. Bardziej symboliczny jest zapis wartości ukrytych jak w temacie „ruch”, gdzie kryją się one za spiralą, okręgiem czy falą. Jeszcze bardziej skomplikowane pojęcia nie dają jednoznacznego zapisu, jak w przypadku tematu „pamięć”. Na podstawie analiz stwierdzić można, że są różne stopnie skali zapisu znaczeń w ogrodzie, krajobrazie.

Na tym etapie wydzielić można cztery stopnie:

1. Zapis pisemny – przekazywanie znaczeń tekstem pisanym w formie nazwy ogrodu, tytułu projektu, informacyjnej tabliczki.
2. Zapis znaczeniowy – jednoznaczny - oddany za pomocą oczywistych zależności, np.: woda – zbiornik wodny
3. Zapis znaczeniowy – ukryty - rozumiany przez skojarzenia, np.: woda – szumiący tan traw lub lustro
4. Zapis znaczeniowy – symboliczny - zapisany przez twórcę osobisty, odczytywany niejednoznacznie, zależnie od osobistych skojarzeń widza

Taki umowny podział znaczeń narzuca się po analizie ogrodów pokazowych.

Czy schemat ten można odnieść do ogrodów zamieszkiwanych, ogrodów przydomowych? Czy język krajobrazu jest uniwersalny? Analiza objęła 380 ogrodów, których powierzchnia odpowiada uśrednionej powierzchni uprawianego ogrodu przydomowego, powstających w okresie 18 lat, tworzonych przez międzynarodowe grono autorów. Takie kryteria pozwalają twierdząco odpowiedzieć na postawione pytania w stosunku do ogrodów pokazowych.

Język krajobrazu jest zjawiskiem, które wykorzystujemy do zapisywania znaczeń w przestrzeni, którą zamieszkujemy. Znaczenia zapisujemy i odczytujemy za pomocą

wyrażeń uniwersalnych. Poznanie języka krajobrazu i stosowanie jego zasad da czytelny, zrozumiały, wartościowy obraz przestrzeni egzystencjalnej

Literatura:

Gawryszewska B., *Historia i struktura ogrodu rodzinnego*, Warszawa 2006, Wydawnictwo SGGW.

Królikowski J.T., Rylke J., 2010, *Spółeczno-kulturowe podstawy gospodarowania przestrzenią*, Warszawa 2010, Wydawnictwo SGGW.

Królikowski J.T., *Elementy semiotyczne dzieła architektury, Studia semiotyczne VIII*, w: *Spółeczno-kulturowe podstawy gospodarowania przestrzenią, wybór tekstów*, Warszawa 2010, Wydawnictwo SGGW.

Norberg Schulz Ch., *Znaczenie w architekturze zachodu*, Warszawa 1999, Murator.

www.domaine-chaumont.fr

Wszystkie fotografie ze strony www.domaine-chaumont.fr

Dorota Krug: Materiały pomocnicze do dyskusji „Rozumienie współczesnego ogrodu i krajobrazu”

Mapa mentalna

Obecnie w nomenklaturze istnieje kilka pojęć określających tego rodzaju mapę. Są to określenia często używane zamiennie:

- mapa mentalna
- mapa wyobrażeniowa
- mapa poznawcza
- mapa kognitywna

Najpopularniejsza definicja jaka pojawia się w literaturze, a która określa mapę mentalną – bo tak będę ją dalej nazywać, brzmi:

zbiór wyobrażeń danej jednostki (osoby) lub grupy, zawierający informacje o przestrzennej organizacji zjawisk. Wyobrażenia te spełniają funkcję mapy i stanowią jednocześnie podstawę wielu ludzkich zachowań w przestrzeni. Podejmowane, bowiem, przez ludzi decyzje przestrzenne wynikają ze znajomości przestrzeni oraz z wartości przypisywanych jej elementom.

Mapy mentalne nie są zwyczajnymi mapami, jak te kartograficzne. Mapa w rozumieniu kartografii i popularnych definicji jest to zmniejszone, matematycznie określone, umowne odwzorowanie powierzchni ziemi z uwzględnieniem jej zakrzywienia. Natomiast mówiąc o mapach mentalnych mamy na myśli mieszaninę fikcji i realnych faktów, zebranych w obraz jaki mamy w swojej wyobraźni. Jest ona wynikiem pośrednich i bezpośrednich doświadczeń podświadomych, pozazmysłowych.

Pojęcie mapy mentalnej wywodzi się z badań nad „uczeniem się” przestrzeni fizycznej, w której żyjemy. Pierwszymi badaczami próbującymi rozpoznać tę tematykę byli:

- Trowbridge (1913)
- Peterson (1920)
- Thorndike (1935)

Pierwszym uczonym, który użył sformułowania mapa poznawcza (Cognitive Map) był Edward Tolman. W 1948 roku prowadził on badania na szczurach i odkrył, że gryzonie mają zdolność zapamiętywania drogi w labiryncie, że potrafią się go nauczyć i po jakimś czasie bez trudu odnajdują drogę do wyjścia.

Bardzo ważnym pojęciem stało się też „cognitive mapping”, czyli mapowanie kognitywne. Jest to termin określający proces tworzenie się w naszym umyśle obrazu przestrzeni, czyli mapy mentalnej. Chodzi tu o momenty, kiedy podświadomie w naszej wyobraźni tworzą się spostrzeżenia i doznania, związane z obserwowaniem różnych elementów, składających się na otaczającą nas przestrzeń fizyczną. Kiedy poznajemy jakąś przestrzeń lepiej, wówczas obrazy pochodzące z informacji zewnętrznych, są zastępowane przez te tworzące się w naszym umyśle. Zatem mapowanie kognitywne jest to swego rodzaju uczenie się przestrzeni.

Nie należy również zapominać, iż pojęcia związane z mapowaniem kognitywnym są szeroko definiowane w psychologii i socjologii. Z psychologicznego punktu widzenia mapę mentalną można stworzyć nie tylko dla przestrzeni fizycznej, ale też do innych obserwowanych czy doznawanych przez ludzi rzeczy, zjawisk oraz elementów. Za mapę mentalną, w ogólnym rozumieniu, uważa się schematyczne, subiektywne, przedstawienie graficzne określonych zjawisk czy rzeczy. Można bowiem za pomocą mapy mentalnej przedstawić różne treści od treści filmów, tekstów lektur po subiektywne odwzorowania przestrzeni, którymi dalej będę się zajmować.

Kartograficzne mapy są tworzone tak, by fizyczną przestrzeń przedstawić jak najbardziej prawdziwie i obiektywnie, natomiast mapa mentalna posiada cechy subiektywne, związane z ludzkim postrzeganiem, i właśnie to łączy ją bardziej z psychologią i socjologią niż na przykład z geografią. Fakt, że mapa mentalna może zniekształcać obraz otoczenia, nie oznacza jednak, że nie można się poruszać przy jej pomocy. Mapa ta nosi znamiona subiektywne, a wiele jej elementów jest uwarunkowanych kulturowo. Dzieje się tak ponieważ poczucie odległości, kierunków oraz sposób zmysłowego odbierania otoczenia są związane z kulturą, z jakiej się wywodzimy. Ludzie różnie odbierają przestrzeń, zniekształcają ją, mają inne poczucie odległości, zwracają uwagę na niektóre rzeczy albo pomijają różne elementy w danej przestrzeni.

Według Adama Folanda wyznacznikami map mentalnych są:

- percepcyjna reprezentacja przestrzeni (Tolman, 1948)
- wyobrażenie przestrzeni (Lynch, 1960)
- umysłowa reprezentacja otoczenia, zakodowana w umyśle jednostki (Bańka, 2002)
- osobiste reprezentacje znanego człowiekowi środowiska (Bell i inni, 2004 rok)

Mapa mentalna obrazuje nasze wyobrażenie danej przestrzeni i może być świetnym narzędziem służącym badaniom tego jak ludzie odbierają tę przestrzeń. Badania polegają na analizie map tworzonych przez respondentów. Mają one zazwyczaj formę mapy rysunkowej albo opisów słownych lub też są mieszaniną obydwu technik. Z techniki wykonania mapy mentalnej wynika sposób jej interpretacji. W mapach rysunkowych bierze się pod uwagę: orientację rysunku, wzajemne usytuowanie obiektów, obecność lub brak pewnych elementów, powiększanie lub pomniejszanie pewnych obszarów. Natomiast w opisach badacze skupiają się

najczęściej nad przypisywaniem specjalnych wartości niektórym miejscom. Należy też pamiętać, iż przy opisach również mogą być pomijane różne elementy. Badacze wyróżnili dwa podstawowe rodzaje sposobu przedstawiania informacji przestrzennych:

liniowy – jest używany przy obrazowaniu obszarów mało znanych, gdy kojarzymy miejsca i obiekty zlokalizowane tylko wzdłuż konkretnych tras,

przestrzenny – gdzie elementy tworzą powiązaną ze sobą sieć; stosujemy go gdy obrazujemy przestrzeń lepiej nam znaną.

Mapa mentalna według Kevina Lyncha

Jednym z najbardziej znanych badaczy stosujących w praktyce mapy mentalne był Kelvin Lynch. Analizował on mapy miast, m.in. Bostonu, Jersey City, Los Angeles, rysowane przez różne grupy ludzi. Doszedł do wniosku, że różne elementy postrzegane są przez różne osoby w odmienny sposób. Jedni osiedle mieszkaniowe zaznaczali jako plamę, a inni jako punkt. Innym spostrzeżeniem było, że na niektórych mapach pewne elementy się pojawiały, a na innych nie. Analizując kolejne mapy, stwierdził on, że występujące na nich obiekty często się powtarzają, dzięki czemu można je zgeneralizować oraz sprowadzić do wspólnego klucza, w jakim będzie można je zapisać.

Klucz Lynch'a do interpretowania elementów na mapach

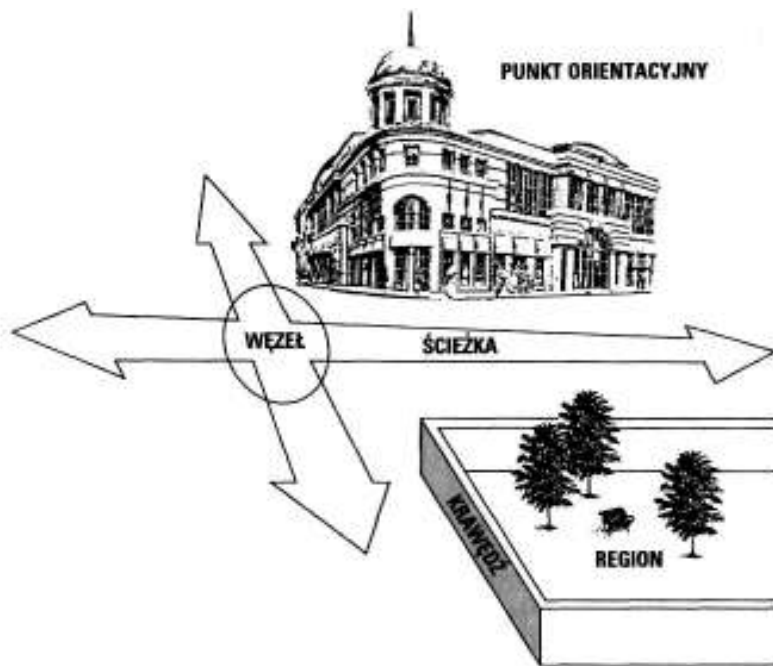
Dzięki niemu badania nad mapami mentalnymi nabrały rozpędu a wydanie książki *The Image of the City* w 1960 roku było prawdziwym przełomem. Lynch stwierdza tu, że podstawowymi elementami występującymi na mapach mentalnych są:

- punkty orientacyjne (landmarks)
- węzły (nodes)
- ścieżki (paths)
- krawędzie (edges)
- regiony (districts)

Klucz Lynch'a do interpretowania elementów na mapach

Dzięki niemu badania nad mapami mentalnymi nabrały rozpędu a wydanie książki *The Image of the City* w 1960 roku było prawdziwym przełomem. Lynch stwierdza tu, że podstawowymi elementami występującymi na mapach mentalnych są:

- punkty orientacyjne (landmarks)
- węzły (nodes)
- ścieżki (paths)
- krawędzie (edges)
- regiony (districts)



Obraz miasta według Lyncha (A. Foland).

Lynch wysnuł ze swych badań, że mapy mentalne różnią się od „obiektywnych” planów. Są na nich białe plamy, zaburzone proporcje, uproszczenia, a nawet błędy. Według Lyncha obraz miasta ma być praktycznym narzędziem, a nie drobiazgową inwentaryzacją terenu. Ponadto stwierdza, że obraz przestrzeni silnie zależy od społeczno-kulturowych charakterystyk jednostek. Uczony wierzył, że jego badania będą przydatne przy projektowaniu miejskich przestrzeni, byśmy się w nich po prostu nie gubili.

Badając mapy mentalne Lynch doszedł do wniosku, że ważniejszym od fizycznego przedstawienia przestrzeni jest jej wymiar symboliczny. Nadawanie sensu, znaczeń i funkcji pewnym obiektom sprawia, że użytkownicy odczytują pewne kody i szyfry semiotyczne.

Tak więc mapy mentalne według Kevina Lyncha można zdefiniować jako wspólną dla danej grupy reprezentację poszczególnych elementów środowiska miejskiego i relacji pomiędzy nimi.

Lynch zebrał wszystkie informacje, zgeneralizował je i zaproponował klucz do ich zapisywania. W zależności od tego jak często dany element pojawiał się na badanych mapach, nadawał mu odpowiednią moc graficzną.

Psychokartografia

Pojęcie psychokartografii związane jest bezpośrednio z badaniami Petera Goulda z roku 1986. Mówił on o mapowaniu cech i oceny fizycznej przestrzeni. Czyli do zwykłego mapowania otoczenia jakie ma miejsce w naszych umysłach dodał on jeszcze subiektywną ocenę zaznaczanych elementów, na przykład atrakcyjność albo też stopień znajomości.

Polski badacz Adam Foland definiuje psychokartografię jako metodę badawczą, pozwalającą na pomiar psychologicznych własności przestrzeni.

Foland zwraca też uwagę na to, że podobieństwem między psychokartografią i mapami Goulda jest niewątpliwie fakt, że obie metody związane są z mapowaniem i oceną cech przestrzeni fizycznej. Ale są też i różnice, ponieważ inny jest sposób uzyskiwania i przetwarzania danych oraz, co bardzo ważne, brak założenia o ciągłości przestrzennej zjawisk psychologicznych.

Według Folanda na mapach psychokartograficznych można zaznaczać rozmaite własności przestrzeni jak:

- wszelkie oceny i preferencje (na przykład: lubię – nie lubię, chciałbym mieszkać – nie...)
- znajomość (na przykład: dobrze znam – słabo znam – nie znam)
- aktywność przestrzenną (na przykład: codzienne ścieżki)
- poczucie bezpieczeństwa
- terytorialność (na przykład: moje – nie moje)

Przy mapach psychokartograficznych nie zajmujemy się jedynie fizycznym wymiarem przestrzeni, ale też oceną. Pytania są tu zadawane w sposób bezpośredni, z podaniem całej listy możliwych odpowiedzi, nie pytamy tu: „które miejsce w mieście lubisz?” (jak w mapach Goulda), tylko: „które miejsce w mieście lubisz – rynek, okolice poczty, skwer przy kościele...?” itp.

Ponadto, należy zdawać sobie sprawę z tego, iż mając do czynienia z mapami psychokartograficznymi:

- otrzymujemy stereotypowy obraz przestrzeni
- zastosowana jest nienaturalna perspektywa: z lotu ptaka
- istnieją różnice w zdolnościach rysunkowych
- zastosowana została różna skala rysunków

Podsumowanie

- mapy mentalne są tym, co mamy w głowach
- mapy te bazują na doświadczeniu, pamięci, egocentryzmie (my jesteśmy w centrum); bazują na lokacji i ścieżkach
- proces mentalnego mapowania jest widoczny kiedy znajdziemy się w miejscach, których nie znamy
- mapy mentalne rzadko pozostają proste
- mogą obejmować większe przestrzenie (podróżujemy i doświadczamy)
- uzupełniamy swoje bezpośrednie doświadczenia przestrzeni o pośrednie (media, opowieści innych, edukacja)
- mapy mentalne (niezależnie od tego, że są kulturowo zdeteminowane) są wzmacniane przez użycie ustalonych ram przestrzennych, których uczymy się od innych ludzi

Zarówno mapy mentalne, jak i psychokartograficzne mogą być istotnym narzędziem w badaniach nad krajobrazem w jego współczesnym kształcie. Idąc za powiedzeniem, że „jesteśmy tacy jakimi nas widzą ludzie”, krajobraz również jest taki jakim go widzimy. Dlatego właśnie w badaniach nad krajobrazem tak ważny jest element postrzegania go przez jego mieszkańców czy użytkowników.

Edyta Winiarska: Praktyczne zastosowanie map ewaluatywnych w projektowaniu – na przykładzie wybranych podwórek dzielnic Praga Północ i Żoliborz m.st. Warszawy

Coraz częściej dla osób mieszkających w mieście, chęć posiadania ogrodu jest motywem zakupu działki poza miastem, przyczyniając się do migracji pozamiejskich. Niestety z takiej formy wypoczynku oraz zaspokojenia potrzeb prywatnego kontaktu z zielenią, nawet krótkookresowych (działki rekreacyjne) są wykluczone osoby starsze, niepełnosprawne, jak i mało zamożne. Problemem staje się dla nich sam zakup działki, jej utrzymanie oraz dojazd.

Jednak nie zawsze w mieszkańcach blokowisk budzi się potrzeba posiadania prywatnego ogrodu (działki), bo przecież – już go mają.

Rolę „prywatnego ogrodu” w społeczeństwie miejskim, zamieszkującym wielokondygnacyjne bloki, kamienice, przejmując podwórko. To czy mieszkańcy utożsamiają się z jego przestrzenią traktując ją jako swoją, jest uzależnione od wielu czynników m.in. od więzi sąsiedzkich panujących w danej kamienicy czy też bloku.

Niewątpliwie do zbadania wartości jakie dana przestrzeń posiada, pomocne są mapy poznawcze (pokazują w jaki sposób osoba badana wyobraża sobie relacje przestrzenne), mapy ewaluatywne (wpływają na określenie więzi panujących w przestrzeni, wskazują miejsca, które dla użytkowników są ważne) oraz przeprowadzenie wywiadu (doskonałe narzędzie uzupełniające mapę lub też jedyne rozwiązanie w przypadku, gdy osoba badana nie chce / nie może narysować mapy).

Grupa studentów architektury krajobrazu (II sem. II stopień) SGGW w Warszawie, w ramach przedmiotu fakultatywnego *Projekty i realizacje obiektów sztuki ogrodowej z udziałem wspólnot lokalnych* (czas: od IX 2010 roku do I 2011 roku; prowadzące: dr inż. Beata Gawryszewska i mgr inż. Edyta Winiarska), pracowała nad projektami koncepcyjnymi podwórek. Pole działania zostało podzielone na dziesięć podwórek zlokalizowanych w dwóch warszawskich dzielnicach:

1) Praga Północ – cztery opracowania w ramach programu *Kolorowa kamienica. Zielone podwórka Pragi*, zainicjowanego w lutym 2010 przez Związek Stowarzyszeń Praskich (obszar Stara Praga: ul. Brzeska 20 (Ryc. 4 A, B); obszar Szmulowizna: ul. Kawęczyńska 18 i 20 (Ryc. 5 A, B, C); obszar Nowa Praga: ul. Inżynierska 5, ul. Stalowa 57) – ceglane kamienice sprzed I wojny światowej.

2) Żoliborz – Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa Żoliborz, kolonie nr II, III, V (Ryc. 1 A, B, C), VII (Ryc. 2. A, B, C), VIII (Ryc. 3 A, B), IX – osiedle sprzed II wojny światowej, zaprojektowane przez arch. arch. Barbarę i Stanisława Brukalskich⁷ (1927 rok – budowa pierwszej żoliborskiej kolonii).

W obydwu przypadkach, ułożono podobny program działań ze społecznościami:

- 1) Wizja terenowa (zapoznanie się z terenem; dokumentacja fotograficzna).
- 2) Spotkanie z mieszkańcami nr 1 (o charakterze zapoznawczo-informacyjnym). Cel: zebranie jak największej ilości informacji na temat danego podwórka i relacji sąsiedzkich, za pomocą formularzy wywiadu oraz dołączonych do nich map danego podwórka.

Mieszkańcy zostali poproszeni o wypełnienie formularzy oraz o zaznaczenie miejsc przez nich lubianych/nielubianych (pozytywne/negatywne), przestrzeni, w których czują się bezpiecznie/czują zagrożenie, które uważają za atrakcyjne/nieatrakcyjne.

3) W zespołach roboczych nastąpiło przeanalizowanie zebranych wiadomości – zapoznanie się z potrzebami mieszkańców; podsumowanie wywiadów; zrobienie wynikowych map ewaluatywnych – spójnych dla całej społeczności danego podwórka.

a. Wnioski zostały zapisane w postaci wytycznych projektowych oraz szkicowych koncepcji.

1) Spotkanie z mieszkańcami nr 2

Cel: prezentacja koncepcji projektowych (uwzględniających większość zgłaszanych w wywiadzie postulatów i odczuć zaznaczanych na mapach, spójnych z zasadami projektowymi) i zebranie opinii na ich temat.

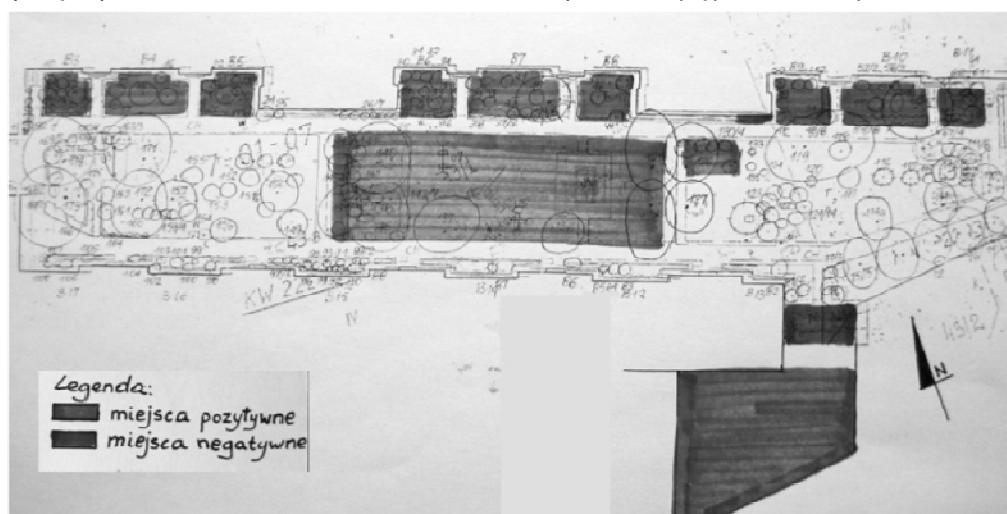
2) Spotkanie z mieszkańcami nr 3

Cel: oddanie opracowania.

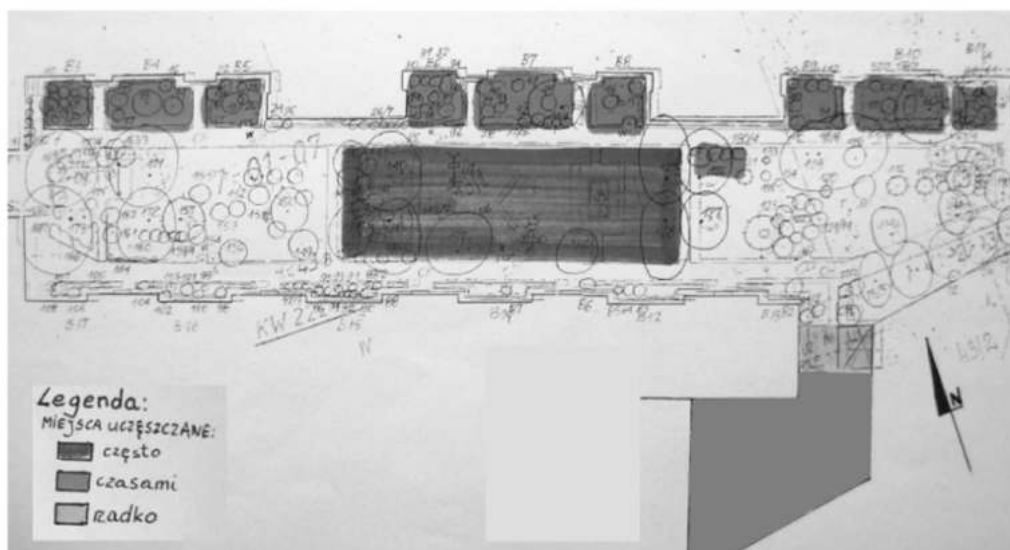
Okazało się, że na badanych dzielnicach zarówno żoliborzanie, jak i prażanie, czują związek emocjonalny ze swoimi podwórkami. Lubią je, często przebywają na nich i w większości czują się tam bezpiecznie. Jedynie na dwóch praskich podwórkach można zaobserwować brak więzi sąsiedzkich, jak i brak tożsamości z przestrzenią. Mieszkańcy ul. Brzeskiej 20 poproszeni o zaznaczenie obszarów lubianych i nielubianych, wskazali przestrzeń nielubianą i bardzo nielubianą, a lokatorzy kamienicy przy ul. Stalowej 57, którzy w 85% są najemcami mieszkań, w ogóle nie podjęli się narysowania map.

Mapy ewaluatywne, ukazujące subiektywne odczucia badanej społeczności, były przede wszystkim zobrazowaniem w przestrzeni informacji zapisywanych w formularzach wywiadu jako uwagi. Doskonale współgrały i uzupełniały go, pokazując tym samym brak pytania o istotną dla społeczności kwestię.

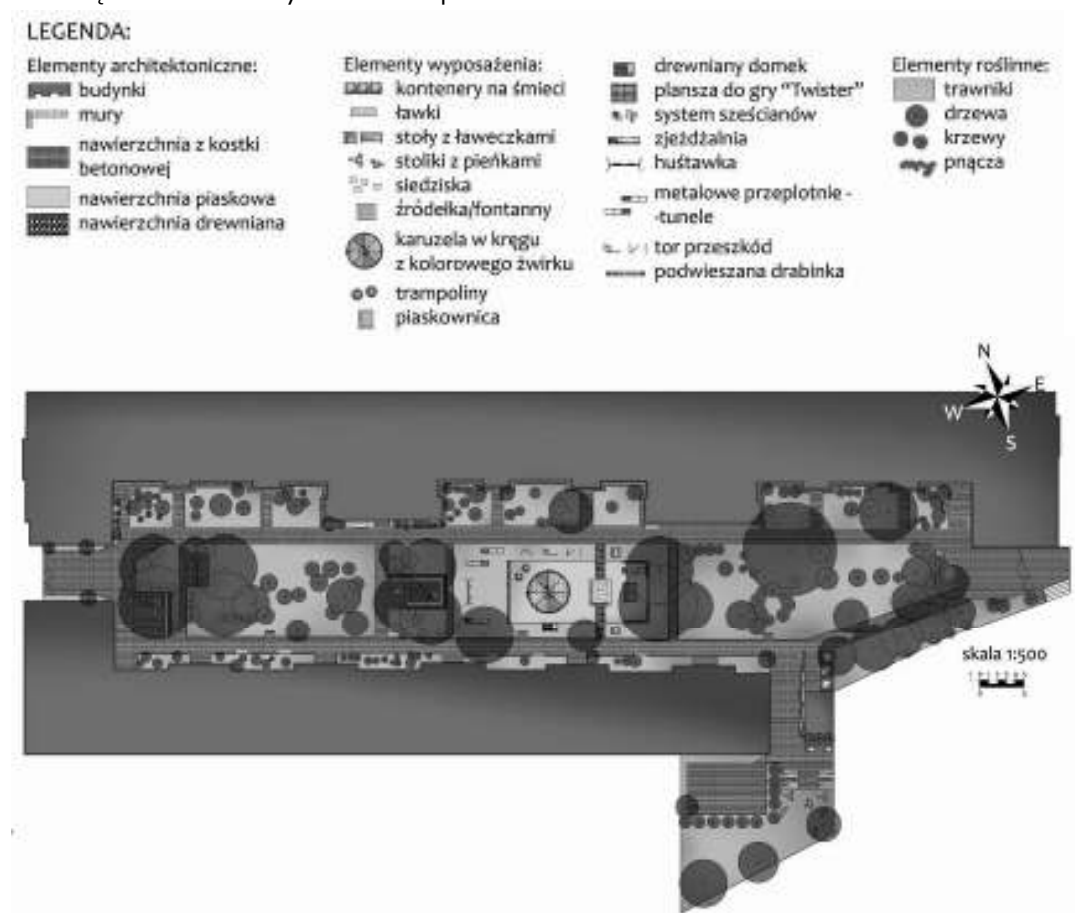
Zapisy i szkice mieszkańców, definiujące relacje panujące w przestrzeni podwórek, były niezastąpionym źródłem informacji o samych mieszkańcach oraz ich oczekiwaniach względem przyszłego projektu. Dzięki temu, koncepcje były trafione i spotkały się z pochwałami mieszkańców, którzy uważają je za „swoje”.



A – miejsca pozytywne i negatywne

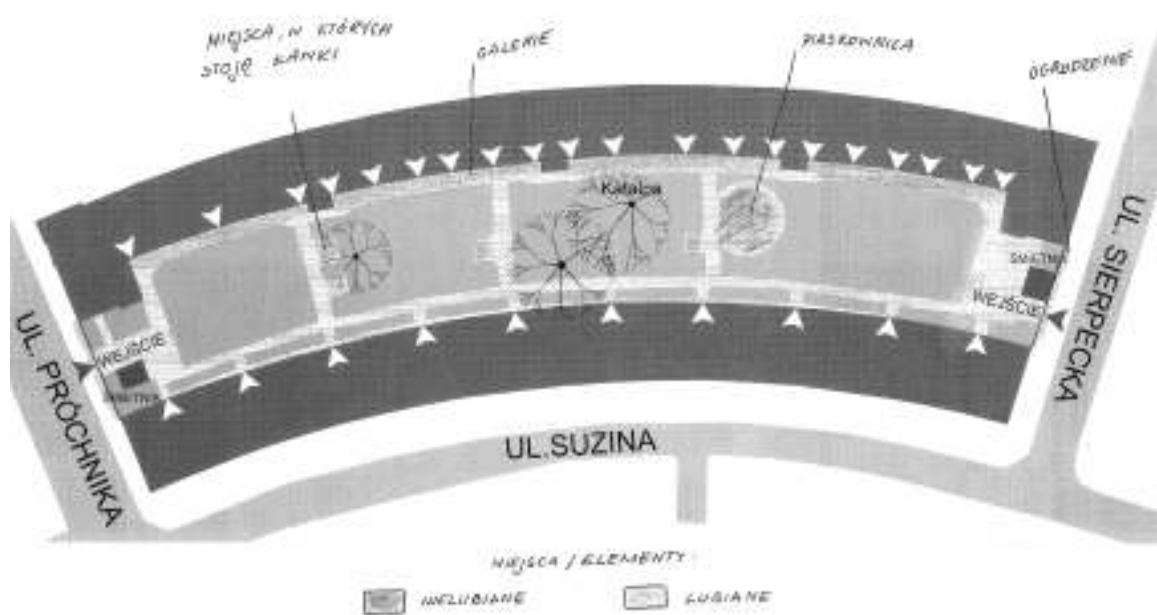


B – częstotliwość użytkowania przestrzeni

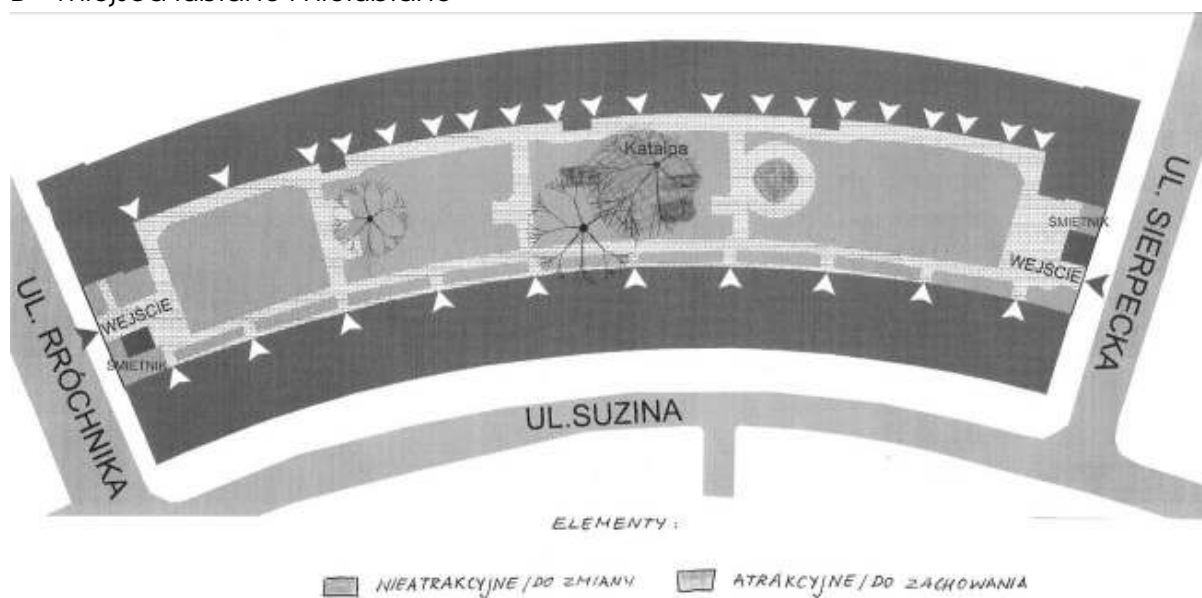


C – projekt koncepcyjny podwórka

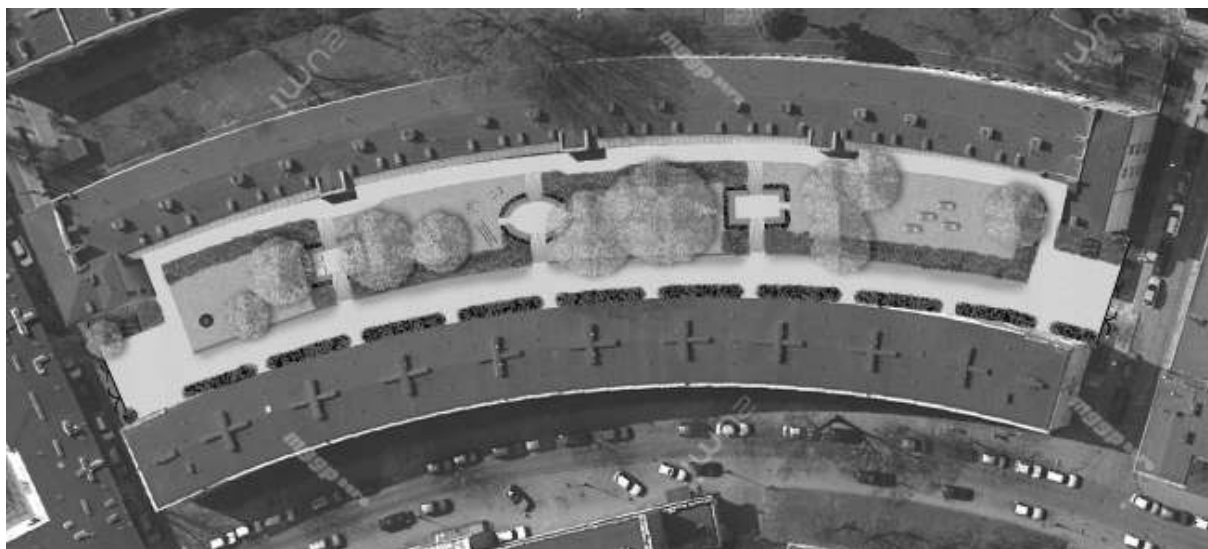
Ryc. 1 Kolonia V WSM Żoliborz (dzielnica Żoliborz m.st. Warszawy); zespół inż. arch. kraj. inż. arch. kraj.: A. Cholewińska, K. Filipiak, J. Grzeszczyk, A. Leśnik (IX.2010r. - I.2011r.)



B – miejsca lubiane i nie lubiane



A – miejsca atrakcyjne (wyznaczone do zachowania) i miejsca nieatrakcyjne (wyznaczone do zmiany)

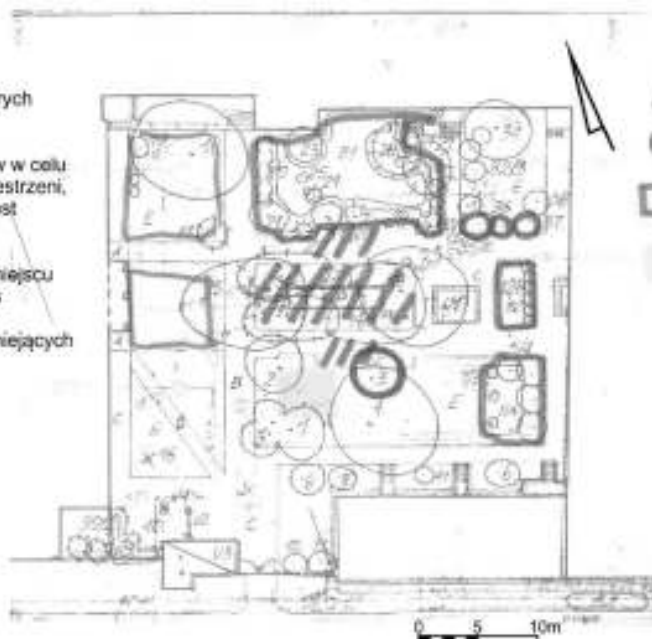


C - projekt koncepcyjny podwórka

Ryc. 2 A, B - Kolonia VII WSM Żoliborz (dzielnica Żoliborz m.st. Warszawy); zespół inż. arch. kraj. inż. arch. kraj.: M. Sułek, K. Rubin, A. Siurek, M. Proniewska-Mozol (IX.2010r. - I.2011r.)

Wnioski:

- wycięcie niektórych drzew
- przycięcie cisów w celu odsłonięcia przestrzeni, która obecnie jest niebezpieczna
- plac zabaw w miejscu gdzie był kiedyś
- zachowanie istniejących ogródków



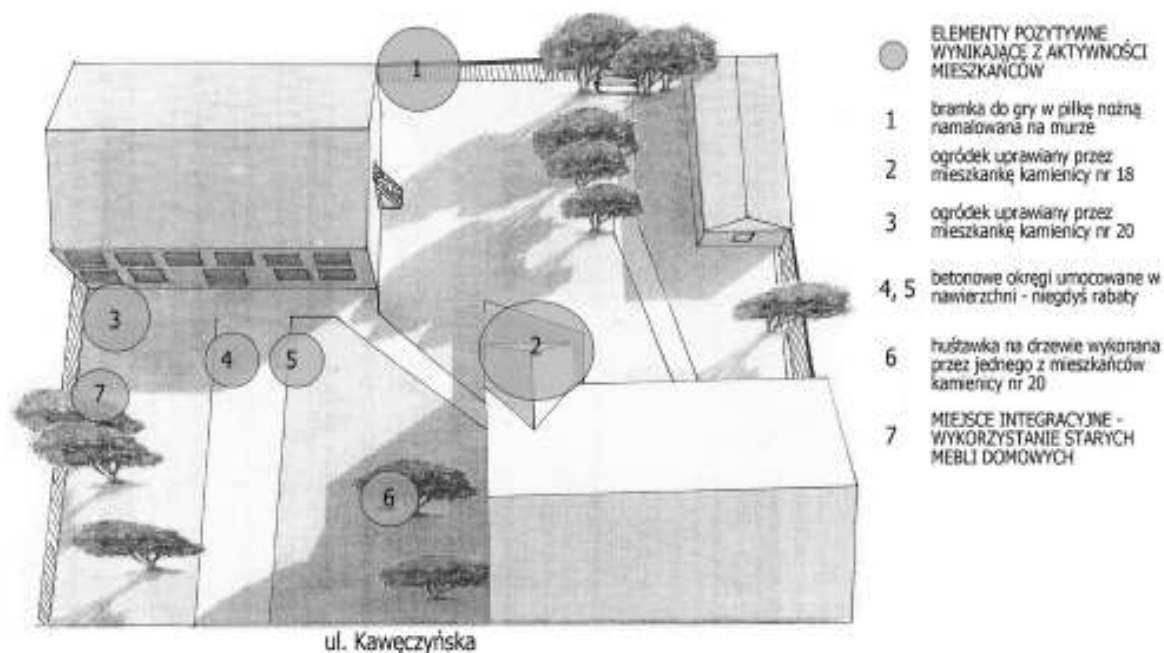
- /// m-ca niebezpieczna
- ∞ drzewa do wycięcia
- „nasze” ogródki
- miejsce nowego placu zabaw

A – miejsca niebezpieczne, „nasze” ogródki drzewa do wycięcia

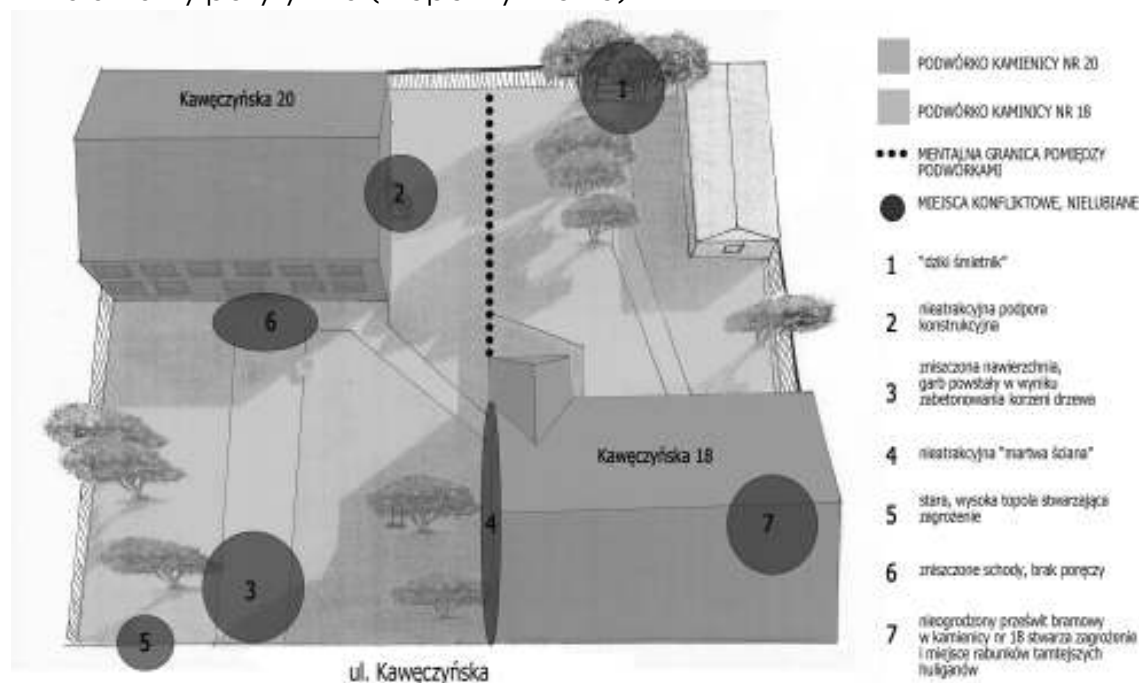
A – miejsca niezbyt lubiane i bardzo nie lubiane

B - projekt koncepcyjny podwórka

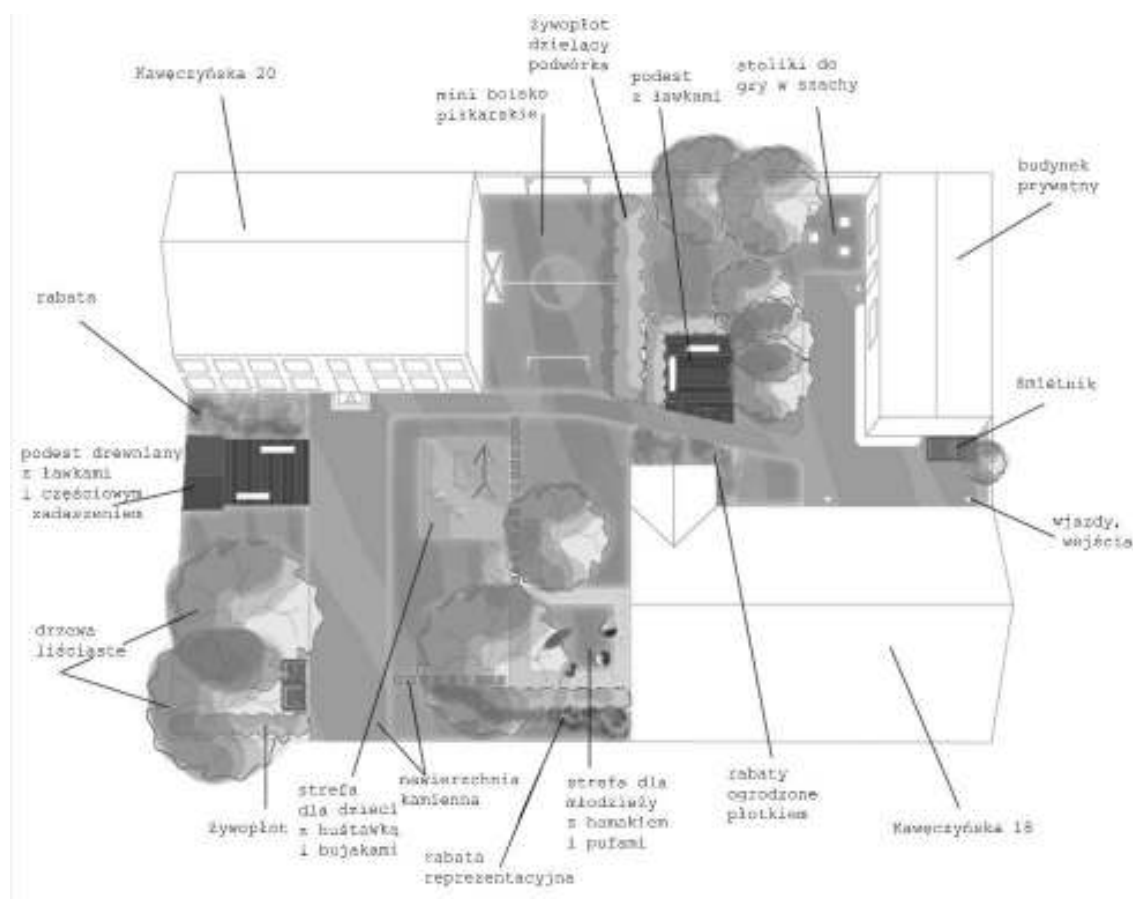
Ryc. 4 A, B - Podwórko przy ul. Brzeskiej 20 - przykład nie utożsamiania się z własnym podwórkim (obszar Stara Praga dzielnicy Praga Północ m.st. Warszawy); opracowanie zespół inż. arch. kraj. inż. arch. kraj.: A. Bielicka, E. Gałek, J. Kuls, P. Marciniak, M. Nosek (IX.2010r. - I.2011r.)



A – elementy pozytywne (mapa wynikowa)



B – elementy negatywne (mapa wynikowa)



C - projekt koncepcyjny podwórka

Ryc. 5 A, B, C - Podwórkę przy ul. Kawęczyńskiej 18 i 20 (obszar Szmulowizna dzielnicy Praga Północ m.st. Warszawy); opracowanie zespół inż. arch. inż. arch. kraj.: K. Anaszewska, M. Kusiak, J. Maciejewska (IX.2010r. - I.2011r.)

Anna Długozima: Współczesne realizacje cmentarzy – ogrodów

Analizując 64 cmentarze⁶⁷ zaprojektowane i założone po 1961 roku zauważono, że sposób ich kompozycji uzależniony jest od formy pochówku (pochówek grzebalny – w trumnie, czy też kremacja i pochówek urnowy, co przedstawia zestawienie w Tab.1).

	Pochówek grzebalny	Pochówek urnowy
Trumna / urna (wymiary)		

⁶⁷ Analiza obiektów z Ameryki Północnej, Europy (Francja, Niemcy, Włochy, Hiszpania, Polska, kraje skandynawskie, kraje Beneluxu, Wielka Brytania, Słowenia, Austria), Australii. Uwzględniono takie cechy jak data powstania, autor, idea, znaczenie, repertuar form, układ.

Grób (wymiary)	długość 2,0 m; szerokość 1,0 m, głębokość 1,7 m; odstęp od każdego boku po 0,5 m	długość 0,6 m; szerokość 0,4 m; głębokość 1,0 m; odstęp od każdego boku po 0,5 m
Kwatera	szttywny, prostokątny układ rzędów, proste aleje	możliwość miękkiego, krzywoliniowego kształtowania układu rzędów, meandrujące alejki
Kompozycja	wielkogabarytowe groby trumnowe utrudniają różnicowanie struktury cmentarza, przy sztywnym układzie zieleń ograniczona do minimum lub jej brak, dominacja nagrobków. Cmentarze – miasto umarłych	małogabarytowe groby urnowe pozwalają różnicować strukturę cmentarza przez wprowadzenie dużych przestrzeni zieleni Np. cmentarze – ogrody, cmentarze – parki, cmentarze leśne

Tab. 1. Charakterystyka form pochówków.

Współczesne realizacje, mimo wydawać by się mogło postępującej sekularyzacji, są ściśle związane z religią, praktykami pogrzebowymi utrwalonymi przez tradycję⁶⁸. Inhumacja i kremacja – te dwie formy pochówku determinują realizowanie idei cmentarza – ogrodu w odmienny sposób. Jak dowodzi powyższe zestawienie (Tab. 1) pochówek urnowy zajmuje ułamek miejsca potrzebnego dla pochówku trumnowego. W przypadku cmentarzy, na których dominują pochówki tradycyjne układ pól grobowych bazuje na linearności, ortogonalności. Natomiast kremacja stwarza możliwość odejścia od linii prostych i swobodniejszego komponowania obiektów wiecznego spoczynku.

Na świecie wzrasta liczba zwolenników kremacji (w Polsce roczna ilość spopeleń oscyluje w granicach 8%), co przekłada się na estetykę współczesnych cmentarzy – ogrodów. Coraz częściej zamiast pochówków grzebalnych pojawiają się urnowe, a z nimi ściśle związane są kolumbaria⁶⁹.

W Polsce dla pochówków urnowych rezerwuje się przestrzeń grzebalną przede wszystkim na cmentarzach komunalnych. Pola urnowe, ogrody i łąki pamięci oraz

⁶⁸ Wybór kremacji bądź inhumacji jako formy pochówku ściśle wiąże się z wiarą, to ona dyktuje pewne rozwiązania projektowe i lokalizacyjne. Dla przykładu: Islam postuluje by cmentarze posiadały bogatą szatę roślinną: drzewa, zwłaszcza cyprisy, krzewy oraz kwiaty. Kierunek Kibli determinuje wybór lokalizacji i projekt cmentarza.

⁶⁹ Rosnącą popularność kolumbariów najlepiej wytłumaczyć powołując się na warunki urbanistyczne, co czyni np. „La Flamme” („Płomień”) (kwartalnik Francuskiej Federacji Kremacyjnej, która propaguje kremację jako zwyczaj pogrzebowy i stara się wywrzeć nacisk na służby publiczne dla zwiększenia liczby krematoriów, a tym samym kolumbariów) zamieszczając na swojej okładce hasło: „Zachować ziemię dla żywych”. Budowa kolumbariów łagodzi problem przepełnionych i nieestetycznych cmentarzy, które sprawiają wiele kłopotów władzom dużych miast. Wystarczy przytoczyć kilka danych liczbowych, by nakreślić atuty przestrzenne kolumbariów: jeśli na 10 m² grzebie się 4 trumny, to w kolumbarium zajmującym tą samą powierzchnię można by umiejscowić 200 urn. Jest to ogromna oszczędność terenu.

wspomniane już kolumbaria odnaleźć można w krajobrazie cmentarzy m.in. w Poznaniu (Miłostowo, Junikowo), Białymstoku, Olsztynie, Gorzowie Wielkopolskim, Rybniku, Rudzie Śląskiej, Gdyni, Słupsku, Rumii, Antoninowie, Częstochowie (Ryc. 1–2), Radomiu, Lublinie, Warszawie, Krakowie, Zielonej Górze, Chorzowie.



Ryc. 1–2. Kolumbarium na cmentarzu komunalnym w Częstochowie.

Na Zachodzie kolumbaria bardzo często sytuowane są na niewykorzystywanym dotychczas terenie przykościelnym. W większości tego typu współczesnych realizacji powiela się następujący schemat: 3–4 poziome ściany z wnękami na groby urnowe, ustawione na obwodzie foremnej figury (najczęściej koło lub kwadrat). W jej centrum usytuowana fontanna lub rzeźba figuralna, jak również elementy małej architektury (ławki, latarnie)⁷⁰ (Ryc. 3–8).



⁷⁰ Długozima A., 2010: Kolumbaria (w:) „Kultura Pogrzebu”, Nr 6 (68), s. 32 – 35



Ryc. 3–8. Powszechnie stosowane sposoby kompozycji kolumbariów. Na przykładzie USA, Francji, Wielkiej Brytanii.

Istotną rolę przy urnowych założeniach cmentarnych odgrywają elementy wzornictwa ogrodowego: podłoga (nawierzchnia), układy wodne, rabaty, meble ogrodowe w postaci ław, siedzisk, kratownice i podpory na pnącza, jak również kwietniki (Ryc. 9–12). W Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii działa coraz więcej pracowni wyspecjalizowanych w projektowaniu kolumbariów (tzw. Columbarium Planners lub Columbarium Designers⁷¹). Ponadto, na Zachodzie funkcjonują producenci kolumbariów – firmy produkujące kolumbaria i dostarczające na teren przeznaczenia kompletne już obiekty (Ryc. 13–14).



⁷¹ Ich projekty i realizacje obejrzeć można na stronach takich jak: www.columbarium.com, www.columbaria.co.uk, www.kmicolumbaria.ca, www.columbariumdesigners.ca.



Ryc. 9–12. Elementy przestrzenne i dekoracyjne założeń urnowych.



Ryc. 13–14. Ośmiokątne kolumbarium w katalogu i w konkretnej lokalizacji.

We współczesnej sztuce sepulkralnej zauważyć można dwa kierunki: powiększanie istniejących historycznych założeń bądź zakładanie cmentarzy na „surowym korzeniu”. Najczęściej występuje wariant łączący dwie formy pochówku w granicach jednego obiektu.

Analiza wytypowanych obiektów z Ameryki Północnej, Europy i Australii dowodzi, że omówione już w jednym z wcześniejszych tekstów przebiegające dwutorowo przemiany związane z kompozycją cmentarza współcześnie uwidaczniają się jeszcze bardziej. Z jednej strony tworzy się zielone cmentarze nawiązujące formą do otaczającego krajobrazu (np. cmentarze trawiaste, leśne i ekologiczne, których główną ideą kompozycji jest wykorzystywanie naturalnego krajobrazu oraz sadzenie roślin typowych dla danego siedliska⁷²). Z drugiej zaś powstają cmentarze niemal całkowicie pozbawione pierwiastka zieleni⁷³. Zidentyfikować można cmentarze – ogrody,

⁷² Cmentarze w wielu zakątkach świata „zazielniają się”, bo budzi się świadomość ekologiczna człowieka. W takim podejściu także można doszukać się analogii do sztuki ogrodowej. W XX wieku spopularyzowane zostały bowiem ogrody ekologiczne.

⁷³ Długozima A., 2010: Sztuka ogrodowa w realizacjach sepulkralnych (w:) www.sztukakrajobrazu.pl

których przestrzeń zdominowana jest przez elementy rzeźbiarskie, gdzie powierzchnia biologicznie czynna jest minimalna. Takie cmentarne realizacje stanowią nawiązanie do współczesnych trendów w sztuce ogrodowej. Ekspansja zabudowy, postępująca suburbanizacja wpłynęły na deficyt przestrzeni predestynowanych do pełnienia funkcji zieleni urządzonej. W związku z tym coraz popularniejsze stały się ogrody i cmentarze wertykalne.

Ze względu na tak wiele analogii ogrodów i cmentarzy i poruszanie się w estetyce sztuki ogrodowej projektowaniem cmentarzy zaczynają zajmować się interdyscyplinarne zespoły, w których nie brakuje architektów krajobrazu, czy ogrodników.

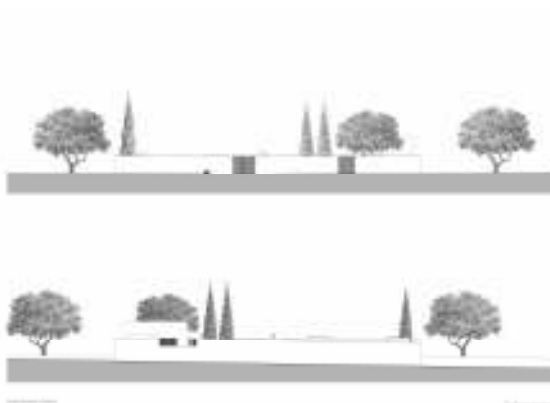
Poniżej zamieszczono syntetyczną charakterystykę cmentarzy ogrodów tworzonych na przełomie XX i XXI wieku.

Jeśli chodzi o realizacje włoskie to nawiązują one do Campo Santo (Ryc. 15). Cmentarze zarówno powiększane, jak i te projektowane od podstaw opierają się na zasadach kompozycyjnych wirydarzy⁷⁴. Poza tym, wzornictwo ogrodowe imituje rozwiązania stosowane we włoskiej sztuce ogrodowej, np. impluvium. Basen w podłodze przeznaczony na wodę deszczową stanowi ewenement, który zidentyfikowano na cmentarzach Borgosatollo, Paderno Dugnano, Piratello, Brion Vega. Pozostałe cechy współczesnych włoskich miejsc pochówku to: prostota form, surowość, architektoniczne ogrodzenie (Ryc. 17), wykorzystanie topografii terenu, co zapewnia tworzenie punktów i otwarcie widokowych oraz budowanie sekwencji wewnątrz, stosowanie lokalnych materiałów, zwłaszcza białego marmuru, zaś do obsadzeń cyprysów (Ryc. 16).

⁷⁴ Modyfikacja jaką wprowadzili Włosi do średniowiecznego pierwowzoru polega na zlikwidowaniu krużganków, które otaczały dziedziniec z polami grobowymi i zastąpienie ich murem, który z jednej strony stanowi czytelną granicę cmentarza, z drugiej zaś pełni funkcję kolumbarium.



Ryc. 15. Cmentarz Colli di Imola.



Ryc. 16–17. Cmentarz Estrela.

Cmentarze hiszpańskie są najczęściej zaprojektowane na dwóch poziomach⁷⁵. Obie kondygnacje łączą ciągi piesze, kładki. Ich atutem jest ciekawe zestawienie materiałów (drewno, powierzchnia biologicznie czynna i beton). Ławeczki, kwietniki, szata roślinna (pojedyncze drzewa, krzewy oraz pnącza, rośliny zielne) – wszystko to buduje intymność.

⁷⁵ Najlepszymi przykładami są Igualada oraz Villanova.

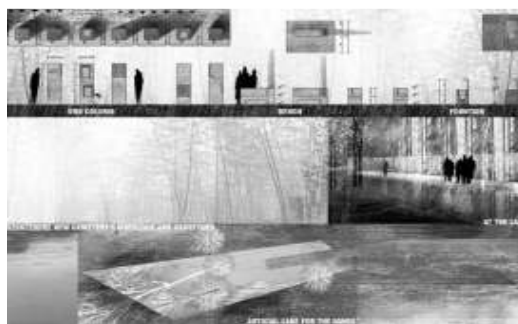
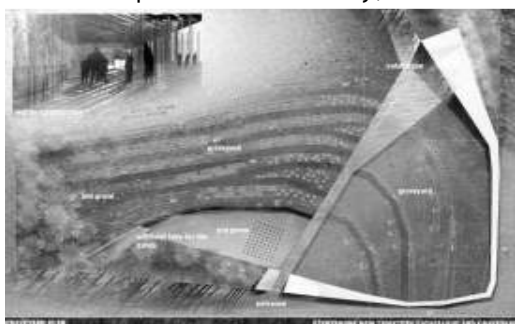


Ryc. 18–19. Cmentarz Villanova.



Ryc. 20–21. Cmentarz Igualada.

Oddzielną grupę tworzą realizacje standardowe, tj. takie, które nie wykazują żadnych cech utożsamiających obiekt z konkretnym państwem, kulturą, religią. Stanowią kombinację różnych sposobów komponowania cmentarzy. Przykładami potwierdzającymi tą prawidłowość są następujące cmentarze: angielski Wilbury Hills, węgierski Szentendre oraz słoweńska Srebrenice. Projekty tych obiektów przewidywały przestrzeń grzebalną na pochówki tradycyjne, urnowe. Ponadto, różnicują krajobrazy od polnych aż po leśne. Na cmentarzach tych rozróżnić można kilka typów kompozycji roślinnych: brzoźkowy las, łąki, trawniki, ogród różany, kępy drzew. Cmentarze poza przestrzenią grzebalną i szatą roślinną posiadają także dominanty w postaci obiektów administracyjnych, kaplic, mauzoleów. Projektanci postawili na różne formy zieleni z uwagi na przyświecającą im ideę – cmentarz ma bardziej przypominać park, ogród (próba przywrócenia tradycji wiktoriańskich cmentarzy – miejsc spacerów, spotkań, edukacji)⁷⁶.



Ryc. 22–23. Cmentarz Szentendre.

⁷⁶ Długozima A., 2010: Współczesne nekropolie (w:) „Kultura Pogrzebu”, Nr 3



Ryc. 24–25. Cmentarz Srebrenice.



Ryc. 26–27. Cmentarz Wilbury Hills.

Reasumując rozważania na temat współczesnego rozumienia ogrodu, a w kontekście moich badań – cmentarzy, należy stwierdzić, że jest ono mocno osadzone w kontekście historycznym. Mimo przemian światopoglądowych, cywilizacyjnych potrzeby człowieka są te same – utrwalanie pamięci o zmarłych przy użyciu symbolu, wartości liczbowych, proporcji. Widoczne są nawiązania do rozwiązań już stosowanych w sztuce ogrodowej. Przy kreowaniu cmentarzy nie poszukuje się nowych sposobów komponowania, jako że przestrzeń grzebalna jest sferą najbardziej wrażliwą na zmiany i dość konserwatywną, lecz czerpie się ze starożytności (np. impluvium, powrót do kremacji, groby wnękowe), średniowiecza (wirydarze), nowożytności (nawiązania do cmentarzy typu rural cemetery, próby wskrzeszenia cmentarzy z epoki wiktoriańskiej jeśli chodzi o pełnione przez nie funkcje). Czytelne są także odwołania do modernizmu, zwłaszcza w zakresie wzornictwa ogrodowego (surowość, prostota, funkcjonalność, czytelność formy, beton) (Ryc. 28).





Рис. 28. Zestawienie elementów przestrzennych i dekoracyjnych współczesnych cmentarzy, na przykładzie cmentarzy Igualada, Brion Vega, Wilbury Hills, Estrela, Padermo Dugnano.

Ludmiła Zubowa. Современные садовые стили ландшафтного дизайна

Территория России богата природными ландшафтами, т.к. она расположена в Восточной Европе и Северной Азии и является самым большим государством мира (17 075 400 км² или 11,46 % площади всей суши Земли, или 12,65 % засе-

лѐнной человеком суши). Разнообразие ландшафтов обусловлено зональностью. Это зона тундры и лесотундры, лесная зона, включающая тайгу и смешанные леса, лесостепная и степная зоны, полупустыня и пустыня, субтропическая зона. Все это создает неповторимое природное своеобразие. На такой большой территории существует огромное количество садов и парков, но бессмысленно даже пытаться рассказать обо всех.

Современные садовые стили ландшафтного дизайна

Казалось бы, еще недавно само понятие «ландшафтный дизайн» в России применялось исключительно к истории садово-паркового искусства. Сегодня ландшафтный дизайн шагнул из парковых комплексов в частные владения. Причем, количество гектаров и соток не имеет значения. Уже есть примеры высокосеклассного оформления придомовой территории площадью менее сотки.

История развития человечества выдвинула два главных направления в садовом дизайне – регулярный и пейзажный. Каждая историческая эпоха вносила свои черты в эти направления. Не осталось в стороне и наше время.

Но в литературе мало уделяется внимания такому явлению, как русский пейзажный стиль. Некоторые исследователи даже утверждают, что такого стиля нет. Хотя русский сад XIX века имеет ярко выраженные индивидуальные черты. Это и большие пространства нетронутой, а лишь слегка прирученной природы, каскады копанных прудов, плодовые рощи, цветники, в которых сочетаются царственные лилии и полевые ромашки. Русский сад всегда удачно совмещал два направления – декоративное и утилитарное. Огороды в этих садах были красивы не изысканным оформлением, а богатым урожаем самых разнообразных овощей.

Сегодняшний ландшафтный дизайн также отражает философские и мировоззренческие идеи своего времени, как и сто и двести лет назад. Современная стилистика, в отличие от классических стилей, более демократична, проста в воплощении. В определенной степени современные стили являются лишь стилизацией дошедших до нас основных направлений в садово-парковом искусстве, значительно обогащенных новыми идеями и технологиями.

В XX веке наиболее ярко была выражена стилистика у таких направлений, как голландский сад, колониальный, романтический, сельский, модерн, хай-тэк. На пике моды сегодня экологический сад.

Для современных стилей XX–XXI вв. характерны усиление эстетической составляющей и расширение индивидуальности. Сады – как городские, так и загородные – значительно зависят от образа жизни людей, они поддаются влиянию моды, и в целом их стилевое решение более эклектично.

Конец XX и начало XXI века – время жизни в стиле «техно». Сам стиль оторван от природы, что не могло не сказаться на садовом дизайне. В моду вошла эклектика. Талантливое смешение стилей порой приводило к удивительным результатам. В то же время наиболее модные тенденции в ландшафтном дизайне связаны с подчеркнутой натуральностью садов. Это и обилие злаков, «дикарей», налет непринужденности даже при соблюдении строгой геометрической план-

ировки. Это и возрождающаяся мода на зеленые крыши, отданные на откуп травам и почвопокровным декоративным растениям.

Модные тенденции ландшафтного дизайна

Мода в ландшафтном дизайне, в отличие от моды в одежде, дама демократичная. Хотя она также условно разделяется на высокую и *pret-a-porte*. Высокую моду диктует, ежегодная выставка в Челси, которую организует Королевское садовое общество Великобритании с конца XIX века. В последние годы высокая мода делает акцент на экологизме ландшафтов, уделяя больше внимания не достижениям селекционеров, а дикоросам, декоративным травам. Причем, такие растения вписываются в ландшафтные проекты, выполненные не только в пейзажном стиле. Сегодня наивысшим достижением ландшафтного дизайнера может считаться сочетание геометрии форм цветников и таинственное волнение злаков, высокотехнологичных садовых изделий из стали и стекла с пришедшими в сады зарослями рогоза, бамбука и даже ...чертополоха.

На пике моды нынче имитация старого заброшенного сада, воссоздание картины первозданной природы. Правда, создание атмосферы запущенности дело очень дорогое, а привнесение в сад наиболее эффектных дикоросов сопряжено с тем, что многие из них значатся в Красной книге. Но может ли это остановить модников в области ландшафтного дизайна? Конечно, нет. И европейские модные тенденции прорываются и в российские сады.

Сегодня в российских садах царит эклектика, смешение стилей и жанров. В одних случаях это сделано талантливо, в других... Именно поэтому так важно не ошибиться в выборе стиля.

Что же сегодня популярно в российских садах?

Постоянно растет интерес к традициям русской дворянской усадьбы. Тут вам и лирические березки, и романтический пруд, и лужайки с полевыми цветами, яблони, утопающие в цвету, заросли сирени и тонкий аромат чубушника (жасмина).

По-прежнему популярны восточные мотивы. Если японский стиль прослеживается лишь на небольшом участке, как правило, в приватной зоне сада, то элементы китайского сада порой пронизывают весь участок.

Несмотря на российские холода нас все еще манят средиземноморские сны. Мотивы итальянского и мавританского сада очень сильны во многих реализованных проектах российских дизайнеров. Особую изысканность таким садам придают качественные копии античных и ренессансных статуй.

Вообще, в последнее время прослеживается тенденция большего внимания к декоративным деталям сада. Это не обязательно функциональные элементы – беседки, скамьи, мостики, но и чисто декоративные детали. Это и скульптуры, и декоративные кашпо, вазоны (причём не всегда заполненные цветами), оригинальные источники, эффектные подвесные корзины с декоративными растениями. Очень активно используются в садах кормушки и купальни для птиц, скворечники.

В нашей стране возвращается мода на солнечные часы. Вслед за Европой мы хотим иметь их в садах вовсе не для того, чтобы сверять время. Главное их достоинство – высокая декоративность.

Модным элементом сада является и зеленая скульптура. Это могут быть роскошные экземпляры стриженных вечнозеленых деревьев и кустарников, а могут быть выращенные на металлическом каркасе почвопокровные многолетники или плетистые растения.

Чего ждать от русского ландшафтного дизайна

Мы так долго жили в атмосфере серенькой архитектуры, сарайчиков под названием «дачный домик», неухоженности городских ландшафтов и скромности сельских цветников, что пока очень осторожно относимся к европейской моде на экологический сад, на замену ярких летников на злаки и «сорнячные» растения. Однако можно смело прогнозировать, что пройдет немного времени и уйдет мода на многоцветье, на обширные клумбы из трудоемких летников.

Природный ландшафт, множество видовых растений значительно облегчают задачу российских ландшафтных дизайнеров по созданию экологических садов. Это могут быть как романтическое очарование среднерусских лесов, так и суровые ландшафты степи и тундры. Именно последние наиболее соответствуют главному принципу высокой моды в садовом искусстве – минимализм и простота.

Согласитесь, что, возможно, будет очень интересно на участке, когда-то бывшем огромным колхозным полем, без деревца и кустика, разбить сад в стиле каменистой степи. Тут вам и отголоски китайского сада, и элементы строгого английского парка. И не нужно тащить в такой сад экзотические «неженки». В таком саду место ковылям, куртинам ячменя гривастого, полянкам чабреца и тимьяна, лиловым клематисам, ирису болотному и пионам с простыми цветками, весенним подснежникам да ярким крокусам. Впишется сюда и модный нынче сухой ручей.

А усадьба в лесистом месте скорее будет выглядеть как романтическое дворянское гнездо с затянутым ряской прудом, извилистым ручьем, поросшим курильским бамбуком, скамейкой под раскидистой раkitой, полянами из злаков и полевых цветов вместо чопорного и скучного газона.

Однако и через пять, и через десять лет российские дизайнеры будут в своих работах опираться на классические стили. Создавая свой собственный проект сада, трудно избежать эклектичности, да, пожалуй, и невозможно. Но эклектичность современного сада не отменяет определенных правил, которых следует придерживаться, чтобы сад был гармоничен и по форме, и по содержанию.

Современный ритм жизни диктует свои условия – снижение затрат времени и средств на поддержание сада в хорошем состоянии. Важно учитывать и то, что сад не вырастает в одночасье, даже если ландшафтная фирма сдала работу «под ключ». Чтобы он приобрел законченные черты, нужно не год и не два. Только когда деревья подрастут, кустарники приобретут необходимую форму, а почв-

опокровные в рокарии или альпинарии затянут пустоты, можно будет судить о том, стал ли выполненный проект чем-то особенным.

Рбота дизайнера заключается в том, чтобы, моделируя территорию, пространство, создать художественный образ, который соответствовал бы требованиям современной жизни. И важнейшей задачей является – создать гармоничное, комфортное пространство, на котором царит красота.

Krzysztof Herman: Poszerzająca się definicja pojęcia ogród⁷⁷.

Roboczy charakter definicji

Analizując literaturę z zakresu teorii architektury krajobrazu można dostrzec pewną niechęć do formułowania „skończonych”, ostatecznych definicji pojęcia „ogród”. Wielu autorów zauważa jednak potrzebę stworzenia definicji, która mogłaby stanowić podstawę dalszych ich rozważań. Dlatego też niektórzy autorzy, tak jak Cooper (Cooper 2006) w „A philosophy of Garden” („Filozofia ogrodu”) i Miller (Miller 1993) w „The garden as an art” („Ogród jako sztuka”) ograniczają się do przyjęcia definicji roboczej, która umożliwia podjęcie wywodu. Sam wywód nie kończy się jednak spisaniem jakiegokolwiek definicji ostatecznej. I tak Cooper, w następujących zdaniach pisze o zaproponowanej przez siebie definicji:

„Prawdą jest również, że ta definicja nie umożliwia rozróżnienia ogrodów od, chociażby, parków publicznych czy innych terenów rekreacyjnych, których nie byłibyśmy zdecydowani nazywać ogrodami. Jednak jako 'robocza definicja', wystarczająco zbliżona do powszechnego rozumienia tego, czym ogrody są, jest ona tą, na podstawie której skłonny jestem kontynuować wywód, zmieniając ją wtedy, gdy uznam to za celowe.”

Inni teoretycy, tak jak Hunt (Hunt 2000) w „Greater Perfections: The Practice of Garden Theory” („Większe doskonałości: Teoria ogrodów w praktyce”), dokładnie precyzują znacznie terminu, podkreślając jednak, że owa definicja jest jedynie prowizoryczna. Ross w „What gardens mean” („Co znaczą ogrody”), już w pierwszym zdaniu, zdaje się rezygnować z podjęcia próby definiowania pojęcia „ogród”: „Czym właściwie jest ogród? Jest to mało prawdopodobne, że uda nam się znaleźć jakąkolwiek precyzyjną definicję, określającą wszelkie wystarczające i konieczne uwarunkowania.” (Ross 2001)

Opisana powyżej postawa wobec formułowania definicji pojęcia „ogród” nie dziwi – rozumienie owego terminu, a zatem jego hipotetyczna definicja, zmienia się, rozszerza i urozmaica, dlatego też ogłoszenie ostatecznej definicji wiąże się z możliwością dość szybkiej jej dezaktualizacji i co następuje, zasadnego kwestionowania jej całościowości i skończoności. Te cechy definicji ogrodu, co zauważa Cooper, zbliżają ją do zmiennego, trudnego do jednoznacznego zdefiniowania, pojęcia „sztuka”, prowokując podobne pytania ontologiczne (Cooper 2006). Jest to także powód dla którego, według, zarówno Miller jak i Coopera, pojęcie „ogród” jest zaniedbane przez współczesną filozofię, będąc jednocześnie bardzo istotną i popularną ideą we współczesnym świecie - już w drugiej dekadzie XX w. architekci krajobrazu zauważali

⁷⁷ poniższy tekst stanowi fragment pracy doktorskiej zatytułowanej „Ogrody tymczasowe w przestrzeniach kolektywnych”

częste wykorzystywanie słowa „ogród” (Hubbard, Kimball 1917) - dziś jest podobnie, m.in. ze względu na „popularność” ekologii i ogrodnictwa miejskiego.

W literaturze fachowej (głównie tej z naszego, europejskiego kręgu kulturowego), odnajdujemy wiele opisów pojęcia 'ogród', które odnoszą się do historii, mitologii i religii, najczęściej wskazując eden - 'Ogród dobra i zła', jako pierwszy znany ludzkości ogród. Trudno się nie zgodzić z twierdzeniem, podejmowanym m.in. przez Helphanda (Helphand 2006), sugerującym, że archetypiczne wyobrażenie raju miało i ma ogromny wpływ na to w jaki sposób postrzegamy i kształtujemy ogrody. Podobnie niepodważalny jest wpływ pejzaży Włoch a w szczególności Rzymu, utrwalonych na płótnach XVII i XVIII wiecznych malarzy, a także kultury dalekiego wschodu na wyodrębnienie się angielskiego, krajobrazowego stylu ogrodowego. Moim celem nie jest przedstawianie tu, uproszczonej nawet, historii pojęcia 'ogród' i jego definiowanie, bazujące na rozległej kwerendzie przykładów zmieniającego się wizerunku i rozumienia tego terminu poczynawszy od starożytnej Persji, poprzez starożytną Grecję i Rzym, osiemnastowieczną Anglię itd.

Celem jest zrozumienie współczesnego znaczenia terminu 'ogród' - istnieje niewątpliwie napięcie między tym, jak rozumiane jest to pojęcie w swoim 'typowym' znaczeniu, a tym jak szerokie może być rozumienie tego samego słowa jako metafory, symbolu czy pewnego rodzaju „wytrychu”, używanego często ze względu na pozytywne konotacje jakie ze sobą niesie. Zależy mi na stworzeniu terminu, który będzie na tyle pojemny aby pomieścić i opisać ogród przydomowy, ogród zen, ogród botaniczny, zoologiczny a może nawet ogród piwny (bawarskie „Biergarten”). Definicja ta powinna być prawdziwa zarówno dla ogrodów przy barokowych pałacach jak i ogrodów kieszonkowych zakładanych na skrawku ziemi np. pod schodami. Rylke (2001) pisze o różnorodności form ogrodów, które mogą być miniaturowe jak chińskie ogrody na tacach, mogą być tak obszerne ogrody jak Wersal. Dlatego też musi istnieć definicja 'ogrodu' jako szerszego zjawiska, które wykracza poza 'typowe', słownikowe znaczenie. I odnosząc się do wspomnianego powyżej trendu, definicja ta też powinna być postrzegana jako 'robocza'.

Przegląd znanych definicji pojęcia „ogród”

Według Słownika języka polskiego PWN ogród jest to „teren zajęty pod uprawę roślin ozdobnych lub użytkowych z wyznaczonymi alejami, ścieżkami, grządkami, ozdobiony trawnikami, klombami kwiatów itp.”⁷⁸ Podobną, choć wzbogaconą o konkretną lokalizację ogrodu, definicję oferuje Słownik Współczesnego Języka Angielskiego Longmana: „teren przy domu z kwiatami, trawą i innymi roślinami, często zawierający miejsce do siedzenia”⁷⁹. Te definicje niewątpliwie odnoszą się do stereotypowego (znów raczej w europejskim kręgu kulturowym) postrzegania ogrodu, zgodnego z codziennym, uproszczonym rozumieniem tego pojęcia. Łatwo jednak zauważyć nieprecyzyjność tych definicji i wypunktować ich ograniczoną pojemność – według pierwszej ogrodem nie jest japoński ogród zen - nie zawierający alejek, grządek, ani nawet roślin ozdobnych lub użytkowych. Podobnie, według drugiej definicji, jakikol-

⁷⁸ słownik dostępny w Internecie na stronie www.sjp.pwn.pl (dostęp: 30.10.2008)

⁷⁹ tłumaczenie autora, z j. angielskiego, Słownik dostępny w Internecie na stronie www.ldoceonline.com (dostęp: 30.10.2008)

wiek ogród nieprzydomowy – botaniczny, zoologiczny, publiczny, jordanowski itp. także nie jest ogrodem.

W „An Introduction to the Study of Landscape Design” („Wstęp do nauki projektowania krajobrazu”), jednym z pierwszych podręczników architektury krajobrazu, czytamy: „w szerokim sensie, prawie każdy jest zgodny: ogród to dzieło człowieka, ogrodzony, zewnętrzny obszar, zawierający rośliny” (Hubbard, Hubbard 1917). Definicja zasadniczo podobna do słownikowego rozumienia pojęcia, zawiera jednakże ważny element określenia twórcy ogrodu – człowieka. Bardzo bliska tym definicjom jest także ta przytaczana przez Majdeckiego (1981), w której ogród jest przestrzenią wyodrębniona z otoczenia przez zamknięcie i oddzielenie ogrodzeniem, przeznaczoną na uprawę roślin użytkowych lub ozdobnych. Według Majdeckiego jest to jednak pierwotne znaczenie słowa „ogród”, odpowiadające ogrodom średniowiecza i renesansu - używane jest ono (to słowo) także w późniejszych okresach i współcześnie, w odniesieniu do wielu obiektów, które nie zawsze dokładnie odpowiadają owemu pierwotnemu znaczeniu. Dziś ma ono znaczenie ogólne.

W poszukiwaniu szerszej i bardziej aktualnej definicji, paradoksalnie sięgam aż do XVIII wiecznych pism Caiusa Hirschfelda, myśliciela i teoretyka sztuki ogrodowej. Odnajdujemy w nich niezwykle ciekawą i inną od tych formułowanych współcześnie, definicję, która mówi o tym, że ogród jest miejscem, które sztuka przekształciła w celu wzmocnienia jego naturalnej mocy, siły (Hirschfeld 2001). Jest to niezwykle pojemna definicja, która współcześnie może odnosić się zarówno do ogrodu, parku jak również do artystycznych instalacji pozagaleryjnych, site-specific, sztuki ziemi, sztuki krajobrazu itp.

W nowszych publikacjach z zakresu teorii architektury krajobrazu odnajdujemy bardziej rozbudowane definicje. Cooper (2006) odnosi się do definicji sformułowanej przez Miller (1993), uważając ją za satysfakcjonującą, zarazem jednak wymieniając jej słabe punkty, zauważając, że nie pozwala ona na rozróżnienie ogrodów od chociażby parków publicznych, oraz odrzuca wszystkie formy ogrodów we wnętrzach. Definicja owa brzmi następująco: „Ogród jest to jakakolwiek celowa aranżacja obiektów naturalnych (takie jak piasek, woda, rośliny, skały itp.) eksponowana pod niebem lub na powietrzu, której forma nie zależy jedynie od czysto praktycznych przesłanek takich jak wygoda.”

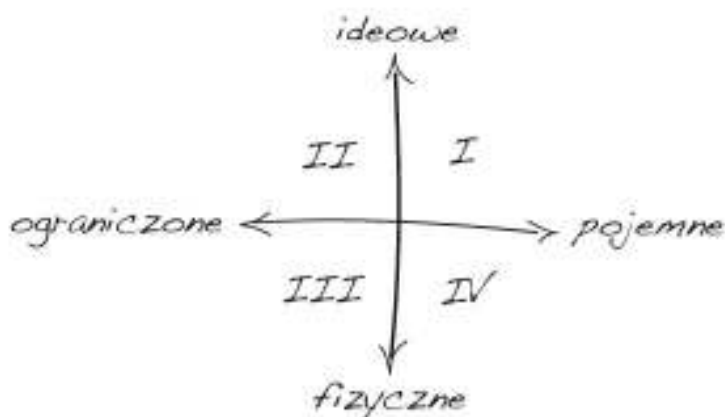
Definicja proponowana przez Hunt (2000) jest niezwykle obszerna, dlatego też postępuję tu podsumowaniem autorstwa Helphanda (2006): „ogrody są zwykle na zewnątrz; są powiązane ze swoją lokalizacją ale wyróżnione ze swojego otoczenia; czas odgrywa istotną rolę w życiu ogrodu; każdy ogród ukazuje swoistą kombinację materiałów naturalnych i kulturowych”. Lokalizacja jest jedną z tych cech ogrodu na których szczególnie skupia się Hunt, jest ona także wyróżniona przez Coopera jako jedna z tych cech, które stanowią o unikalności ogrodów wśród dzieł sztuki. W jednym zdaniu Cooper mówi o niemożliwości zmiany lokalizacji ogrodu w drugim jednak zwraca uwagę na współczesne przykłady mobilności ogrodów, takich jak te z Chelsea Flower Show, które po pokazie w Londynie mogą być wystawiane gdzieś w Yorkshire albo nawet Kuwejcie (Cooper 2006).

Sam Helphand nie tworzy mniej czy bardziej zwięzłej definicji, jednak we wstępie do „Defiant gardens: making gardens in wartime” („Bezczelne ogrody: tworzenie ogra-

dów w czasie wojny”) wskazuje on cechy współczesnego rozumienia pojęcia „ogród”: *“Ogrody są rzeczywiście przeróżne. Są częścią naszych domów, pięknymi miejscami, miejscami dla roślin, wypoczynku i rozrywki. Ogrody mogą przywoływać inne miejsca; mogą symbolicznie ukazywać światopogląd, kosmos, status społeczny. Ogrody są uporządkowane. Mogą one reprezentować nasz intymny związek z naturą. (...). Ogrody ucieleśniają idee.”*

Graficzne uporządkowanie znanych definicji pojęcia „ogród”

Inaczej niż w przypadku wielu zajmujących się tematem filozofów (Miller, Cooper, Ross) sposób w jaki podchodzę do definiowania pojęcia ogrodu, wywodzi się z myślenia kategoriami architektury krajobrazu. Jaki ma to wpływ na moje rozumienie i postrzeganie tego terminu? Spontanicznie identyfikuję robocze definicje formułowane przez wcześniej wspomnianych autorów raczej jako szkice, diagramy, schematy niż „lingwistycznie zakodowane teorie” (Miller 1993). Stąd też aby uporządkować przedstawione powyżej definicję posłużyć się prostym wykresem (Wykres 1).

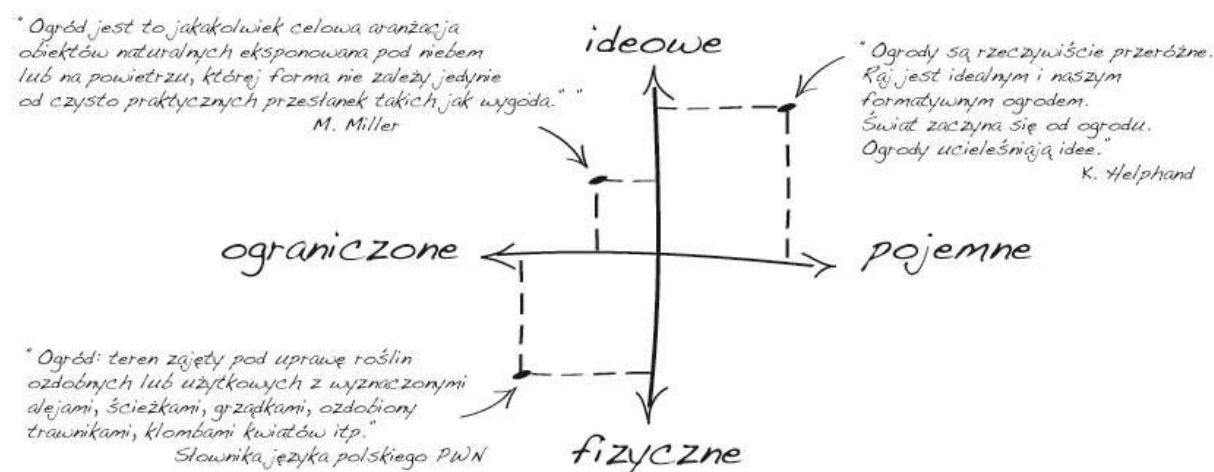


Wykres 1. Schemat jako pomoc wizualna przy rozpoznawaniu różnych definicji pojęcia „ogród”.

Każda z przytoczonych definicji ma swoje miejsce na osi pionowej i poziomej układu współrzędnych. Mogą one być zarówno „ograniczone” – restrykcyjne, wykluczające ze zbioru pojęcia „ogród” wiele form niestandardowych, lub też „pojemne” – szerokie, elastyczne. Większość „typowych” definicji - tych słownikowych oraz tych proponowane przez Hubbardów i Majdeckiego plasują się w ujemnej części osi X („przy domu”, „z alejami, rabatami, kwiatami” itp.). Natomiast poglądy Helphanda (ogrodem może być nawet pojedyncza roślina rosnąca pomiędzy płytkami chodnika) plasują jego rozumienie owego terminu na przeciwległym końcu osi. Definicje formułowane przez pozostałych (Miller, Cooper, Ross, Hunt) oznaczyć można gdzieś pomiędzy tymi skrajnymi pozycjami.

Poglądy na to czym jest ogród i w jaki sposób go definiować są zróżnicowane, od „fizycznych” - pragmatycznych, przyziemnych, po „ideowe” – wyobrażeniowe, niedostępne, symboliczne metaforyczne itd. Oś pionowa odzwierciedla pewne natężenie pojęcia względem owej ideowości. Definicje nawiązujące do Edenu jako pierwszego i archetypicznego ogrodu, te które wykazują, że ogrody wyrażają wysokie

idee, inspirując poetów filozofów i artystów (Helphand, Hunt, Rylke) plasują się w I (częśćciej) i II ćwiartce układu współrzędnych.



Wykres 2. Przykłady wizualizacji spolaryzowanych podejść do rozumienia definicji pojęcia 'ogród'.

Definicja ogrodu

Powyższy schemat (Wykres 2) ma być niczym więcej niż prostym narzędziem wizualizacji tego, jak spolaryzowane może być postrzeganie pojęcia „ogród”. Służy jako pomoc do stworzenia roboczej definicji, która posłuży nie tylko do dalszej eksploracji wieloznaczności owego terminu, ale także ustosunkuje się do istniejących definicji. Nie mogąc lekceważyć wysiłków moich poprzedników, uznałem, że definicja na której opierał będę dalszy wywód będzie „kolażem” łączącym te już znane. W Tabeli 1 zestawilem wspomniane już definicje, wskazując główne cechy opisujące pojęcie (ekspozycja, lokalizacja, wyodrębnienie, tworzywo, pochodzenie, cel istnienia, trwałość). Dalszym krokiem było wybranie najbardziej satysfakcjonujących mnie deskrypcji danych cech i połączenie ich w spójną definicję roboczą:

Ogród jest to stworzona przez człowieka kompozycja przestrzenna, ograniczona obszarowo i wyodrębniona z otoczenia, jednak w różny sposób powiązana z terenem na którym się znajduje. Ogród konstytuuje zmienna w swym charakterze kombinacja elementów organicznych (głównie roślin) i nieorganicznych ekspozowana “pod niebem” lub na “świeżym powietrzu”. Forma ogrodu wyraża powiązane praktyczne, społeczne, duchowe lub estetyczne przyczyny jego istnienia.

Takie, a nie inne, sformułowanie roboczej definicji niewątpliwie wymaga wyjaśnienia:

1. Niewiele z przytoczonych wcześniej definicji, wspomina o tym, co wydaje mi się niepodważalne, że ogród jest dziełem rąk człowieka. Dlatego też zdecydowałem się ogród nazwać „kompozycją stworzoną przez człowieka”.
2. Inaczej niż Miller, uważam, że szklarnie posiadają element „ekspozycji pod niebem”, dlatego też nie wykluczam niektórych aranżacji we wnętrzach ze szklanym, lub innym przepuszczającym promienie słoneczne dachem (patrz Projekt Eden⁸⁰)

80 Projekt Eden – ogród botaniczny w hrabstwie Kornwalia, Wielka Brytania, założony w największej „szklarni” na świecie (kilka kopuł o stalowej ramie, obłożone taflami plastyku ETFE (etylen tetrafluoroetylen)

3. Podobnie jak Hunt wierzę, że ogrody są powiązane ze swoją lokalizacją, nawet jeżeli są nietrwałe, tymczasowe czy mobilne; często adaptowane są (lub adaptują się) do danego klimatu, ukształtowania terenu, konkretnych użytkowników itp.
4. Ogród nie musi być fizycznie ogrodzony, natomiast zawsze jest wyodrębniony z otoczenia. Ogrodzenie może być ażurowe, stworzone z żywopłotów lub pnączy, może być także tylko symboliczne⁸¹. Czasem ta granica między ogrodem a krajobrazem, niewidoczna dla innych, rozpoznawalna jest jedynie przez właściciela czy użytkownika danego ogrodu.
5. Elementy budujące kompozycję przestrzenną, którą nazywamy ogrodem oraz ich wspólna relacja, powiązanie, kompozycja, są niestałe - ulegają zmianom sezonowym, wymianie, starzeniu się itd. Stworzone głównie z elementów nieorganicznych – kamieni i żwiru – japońskie, klasztorne ogrody zen, są codziennie grabione przez mnichów, jako, że wiatr, rosa itp. rozmywają precyzyjnie formowane linie.
6. Ogród jest wypowiedzią, może wyrażać niezbędną potrzebę – tak jak opisywane przez Helphanda „bezczelne ogrody” - głównie użytkowe - warzywne, tworzone w czasie wojen. Może równie dobrze wyrażać, ukazywać przepych, wysoki status społeczny, bogactwo itp. Przeróżne są przyczyny istnienia ogrodu, zawsze jednak przyczyna taka istnieje.

Literatura:

- Balmori Diana, Morton Margaret, *'Transitory Gardens, Uprooted Lives'*, 1995
- Cooper David Edward, *'A Philosophy of Gardens'*, 2006
- Charmant de Anne, *'Gardens present and future'* in: *'Art&Garden. Travels in the contemporary landscape'* edited by Nicola Kearton, No 57/1997
- Gawryszewska B. J., 2006, „Historia i struktura ogrodu rodzinnego”, Wyd. SGGW Warszawa
- Greenberg C., 1961 *Art and Culture Critical essays*, ("The Crisis of the Easel Picture"), Beacon Press, str. 154-157
- Helphand Kenneth, *'Defiant Gardens. Making gardens in wartime'*, 2006
- Hirschfeld Christian Cajus Lorenz, Parshall Linda B (red). *'Theory of Garden Art'* 2001
- Hubbard Henry Vincent, Hubbard Kimball Theodora, *'An Introduction to the Study of Landscape Design'*, 1917
- Hunt John Dixon, 2000 *'Greater Perfections: The Practice of Garden Theory'*
- Majdecki L., 1982 *'Historia ogrodów'*, państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Miller Mara, *'The Garden as an Art'*, 1993
- Ross Stephanie, *'What Gardens Mean'*, 2001
- Rylke J., 2000 *'Komponowanie ogrodu'* w: Przyroda i miasto, pr. zb. pod red J. Rylke, Wydawnictwo SGGW, Warszawa str. 141-168

⁸¹ zob. rozdział: „Ogrodzenie – między światem a ogrodem (jako granica terytorium)” (w:) Gawryszewska B. J., 2006, „Historia i struktura ogrodu rodzinnego”, Wyd. SGGW Warszawa str. 112-115

Jan Rylke: Idee w sztuce (ogrodowej przede wszystkim)

Do niedawna obowiązywała zasada, że sztuki dzielimy na czyste, w których króluje czysta forma i sztuki użytkowe, w których króluje forma wynikająca z funkcji użytkowania przedmiotów sztuki użytkowej. Dzieła obrazujące czystą formę (najlepiej abstrakcyjne) numerowano, żeby nawet podpis nie sugerował jakiegoś ich znaczenia. Obiekty sztuki użytkowej miały być pozbawione dekoracji, a najlepiej wykonane przez maszyny (roboty) w fabryce. W Polsce ten obraz trochę zakłóciła, działająca przy kościołach i w prywatnych pracowniach w latach 80. Kultura Niezależna, ale w latach 90. mądrale stwierdziły, że z podziemia wypełził kicz i pseudosztuka, a wzorem najwyższym jest nadal minimal art i IKEA. Skąd więc pomysł na ideę w sztuce? Idea sama przyszła jak niechciany gość, którego jednak trzeba przyjąć, bo dobiła się do nas już od wielu lat. A właściwie przyszła z trzech stron. Żeby mieć pieniądze na badania wystąpiłem o projekt: *sztuka krajobrazu i w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku*. Grant dostałem i przyjrzałem się tej sztuce bliżej. Dla potrzeb analizy musiałem przyjąć kryteria badań i idea wypełzła na same czoło niezbędnych kryteriów, mimo że analizę rozpocząłem od połowy ubiegłego wieku, kiedy prymatu formy i funkcji nikt nie negował. Drugi raz problem zaistniał przy okazji wzornictwa ogrodowego na studiach podyplomowych, które w zeszłym roku otworzyłem. Praca dyplomowa na tych podyplomowych studiach polegała na opracowaniu jednolitych stylistycznie 15 wzorów użytkowych, stanowiących elementy ogrodu. Okazało się, że czynnikiem, który może spoić te elementy w czytelną całość, nie jest forma czy funkcja, ale idea, która stoi u źródła przyjętej formy. Staram się być au courant i w tym roku pojechałem na festiwal ogrodowy do Chaumont-sur-Loire, gdzie można zobaczyć przegląd mody ogrodowej nie tylko francuskiej, ale zachodnioeuropejskiej. Na tym festiwalu każdy opis ogrodu zaczynał się od prezentacji idei, która stała u jego źródła. To wyraźne przeciwieństwo poprzedniej epoki, w której forma artystyczna była z założenia budowana w zgodzie z formalnymi (abstrakcyjnymi) zasadami budowy formy, a forma użytkowa miała być budowana w zgodzie z funkcją pełnioną przez tę formę. Idea była dopuszczalna jedynie jako funkcja służąca manipulacjom masami w propagandzie, agitacji czy reklamie. W takim wypadku artysta był wynajmowanym specjalistą do wykonywania zadań władzy politycznej lub ekonomicznej. Idea kierująca artystą, w tradycyjnym znaczeniu wyraziciela społecznych i transcendentnych odczuć, była uważana za niebezpieczną dywersję i sięganie po atrybuty władzy. I narażała na represje. Od pewnego czasu zaznacza się przewartościowanie tej sytuacji. W latach 80. powstały silne ośrodki kultury niezależnej, nie tylko w Polsce i krajach komunistycznych, ale również w krajach postkolonialnych i muzułmańskich, w których idee prowadzące przeciwników opresyjnej władzy były artykułowane przez niezależnych artystów. W krajach, w których władza nie napotykała na wyraźny sprzeciw społeczny, w tym samym czasie wykształcił się nurt postmodernizmu, który odwołując się do stylistyki odległych (w czasie albo w przestrzeni) epok, wprowadzał formy obarczone przez te epoki znaczeniem i symboliką. Pastiche i gra tymi formami i znaczeniami pozwalała je oswoić i wprowadzić do współczesnego warsztatu artystycznego. Także sztuka akademicka dostosowała się

do dominującego trendu, operując znaczeniami charakterystycznymi dla stylistyki odchodzącej epoki, takimi jak: sztuka feministyczna, homoseksualna, heretycka, satanistyczna, niszowa obyczajowo czy stylistycznie (manga) etc.

Sztuka użytkowa też uległa przewartościowaniu. Asystent Siegfrieda Giediona, twórcy Karty Ateńskiej i założyciela CIAM-u – guru modernizmu, Christian Norberg-Schulz napisał książkę o znaczeniu w architekturze Zachodu, w której sztandarowa dziedzina podległa funkcji użytkowej – architektura, została pokazana jako dyscyplina sztuki wyrażająca idee religijne i społeczne. Design już od lat 60. ubiegłego wieku był kreowany zgodnie z nowym paradygmatem, w którym produkt nie miał być kształtowany przez formę i funkcję, ale odpowiadać na oczekiwania odbiorcy – badane lub kształtowane metodami marketingowymi.

Dla artystów sytuacja stała się nieznośna. Przy braku idei, przy funkcji i formie kreowanych przez odbiorcę, użytkownika – w tym wypadku ogrodu – wykonywali proste usługi. W modernizmie, chociaż ograniczeni przez funkcję i formę, byli przynajmniej forpocztą przemian społecznych i cywilizacyjnych. Teraz pełnili funkcje cyrkowe, usługowe, w najlepszym wypadku byli prześladowaną opozycją. Nic dziwnego, że artyści zwracają się w stronę idei, jak mówił Kant, powracający w rozważaniach współczesnych estetyków, do idei estetycznej, która otwiera przed nami „nieograniczone perspektywy radosnej przyszłości”.

Analizując współczesne dzieła sztuki ogrodowej i krajobrazowej musiałem przyjąć następujące kryteria do badań:

Po pierwsze, jaka jest idea, która określa światopogląd autora, w wypadku dzieła ogrodowego przede wszystkim jaka jest jego relacja do świata przyrody;

Po drugie, jakie znaczenia przekazuje nam w dziele jego autor, – co przekazuje to dzieło od autora, ale także od kultury, którą reprezentuje;

Po trzecie, jakim w tym celu posługuje się repertuarem form, jaki jest warsztat autora, jakie materiały i narzędzia używa, a nawet z doświadczeń jakiej, pokrewnej do sztuki ogrodowej, dyscypliny artystycznej się wywodzi;

Po czwarte, jak autor całość skomponował, jak ten układ pokazuje naszą koncepcję organizacji użytych elementów w zamkniętą formę dzieła, co pośrednio określa nasze rozumienie przestrzeni i widzenie świata;

Po piąte, jak dzieło udekorowano, czyli jak dzieło zostało ozdobione, co nie określa tylko gustu twórcy, ale pokazuje jak dzieło może być zapamiętywane przy pomocy zmysłu estetycznego użytkowników ogrodu.

Przyjęte przeze mnie kryteria nie zostały wymyślone przed badaniami, ale narastały w trakcie analizowania zebranego materiału. Modernistyczna para funkcja-forma okazała się zanadto uproszczona, nawet do badania form użytkowych. Idea i znaczenie wysuwają się nieuchronnie przy analizie dzieła na plan pierwszy.

W wykonanych przez studentów „wzornictwa ogrodowego” pracach dyplomowych to, co stylistycznie połączyło projektowany wystrój ogrodu, była wybrana przez autora idea – funkcja i zastosowany materiał okazały się z tą, wiodącą ideą, cechami ściśle związanymi. Część studentów odwołała się do rozpoznawalnej stylistyki: minimalizmu, klasycyzmu, romantyzmu, stylu rustykalnego. Innych zafascynowały kultury odległe w czasie i przestrzeni. Jeszcze inni odwołali się do inspiracji morzem, poszczególnymi gatunkami roślin, żywiołami i zjawiskami naturalnymi, takimi jak: słońce,

fala, kropla wody. Idee okazały się dobrym spoiwem; projekty były w wyrazie czytelne, a w formie samodzielne. Zainspirowanie ideą okazało się bardziej owocne niż popularne dzisiaj „inspiracje” czerpane z cudzych realizacji. Jak widzimy idea sprawdziła się także jako lejtmotyw w szkolnym nauczaniu projektowania form użytkowych. Festiwal duszy i ciała w Chaumont-sur-Loire ideę wysunął na plan pierwszy. Ten festiwal odbywa się corocznie od 1992 roku – jest już 19 z kolei i łączy sztukę z naturą. Tematem pierwszego festiwalu była tradycyjnie przypisana do ogrodu przyjemność (*le plaisir*) a festiwalu obecnego, dusza i ciało (*corps et âme*). Nawet przewodniczącym sądu konkursowego, który wybierał projekty do realizacji (dwadzieścia cztery z czterystu) był stosowny specjalista, neurolog Jean-Pierre Changeux. Tegoroczny festiwal nie prezentował szczególnych nowości formalnych, raczej pokazywał zastosowanie nowości wypracowanych w sztuce ogrodowej w końcu ubiegłego wieku. Dzięki temu możemy zobaczyć, jak wygląda współczesna sztuka, w tym wypadku ogrodowa, w jej akademickiej formule. Należy dodać, że w Polsce, sadząc tuje pod płótem, kontynuujemy formy wypracowane 80 lat temu, a o współczesnej sztuce ogrodowej, która w końcu ubiegłego wieku przeorała sztukę użytkową, mamy niejasne pojęcie. Dlatego spojrzenie na sztukę ogrodową w formule akademickiej będzie dla nas strawniejsze.

Festiwal odbywa się w pięknym dziewiętnastowiecznym parku zamkowym ze starymi cedrami i składa się z wystaw stałych i konkursowych. Wystawy stałe, to instalacje w parku, które są co roku wzbogacane o nowe realizacje. Instalacje w przestrzeni otwartej rozwinęły się w latach 80. a następnie, pod koniec ubiegłego wieku, rozpowszechniły się w parkach. Jeden z większych parków wystawowych z takimi instalacjami, Europas parkas, znajduje się na Litwie pod Wilnem. Z dzieł twórców bardziej znanych w Polsce można zobaczyć mur roślinny Patrica Blanca i Michela Mangemattina z 2007 roku (fot. 1) (w ubiegłym roku Patric Blanc taką ścianę z roślin zrealizował we wnętrzu gdańskiego domu towarowego Leclerc). Kolejny zespół instalacji, częściowo na zewnątrz, a częściowo w budynkach folwarcznych zamku, jest zrobiony ze słomy i gałęzi. Kiedyś takie słomiane wyroby były razem z korzenioplastyką zaliczane do wyrobów oględnie nazywanych dziełami amatorskimi, teraz są na topie sztuki. Konstrukcja Belga Boba Verschuerena, zmontowana z dwóch drzew, przypominająca lalki Belmera, stoi na środku zamkowego folwarku (fot. 2). Za folwarkiem umieszczono trzy niezwykle modne typy ogrodów. Pierwszy, to ogród kuchenny, w którym kwiaty, warzywa i drzewa owocowe, przełamując dotychczasowe rozwarstwienie funkcjonalne, zgodnie tworzą ogród piękny i użyteczny. Przy okazji przymila się on nie tylko do naszego ciała, ale i do naszej duszy. Obok ogród dziecięcy, ale nie taki, w którym dzieci kształtują na zjeżdżalniach swoje pupy, ale kształcą swój umysł. W takim ogrodzie nauczyciele uczą dzieci przyrody w przyjemnym i kształcącym otoczeniu. Jak dziecko ma braki, na ciele, lub w duszy, to mamy obok hortiterapię, czyli leczenie ogrodem. Nie przypadkiem neurolog został przewodniczącym jury tego festiwalu. To jego nieletni pacjenci wzniesli fullerowską kopułę z różnych roślin i kolorowych przedmiotów, które przypominają „sztukę podnoszoną” sprzed 30 lat (fot. 3). W trakcie wznoszenia kopuły dzieciaki leczyły swoją duszę (umysł?) i ciało. Dalej, już po kupieniu biletów, można było obejrzeć ogrody pokazowe. Naturalnie ta dusza i ciało są rozumiane po francusku, czyli w poprawny politycznie sposób. Nie ma tu miejsca

na duszę w rozumieniu duchowym, czy wręcz eschatologicznym. Ciało też nie jest widziane w jego zwierzęcym, zmysłowym rozumieniu. Ideą przez francuskiego neurologa promowaną była zbitka duszy/ciała określająca aktywne wejście w przyjemność przebywania w ogrodzie.



fot. 1. Patric Blanc i Michel Mangematin. Mur roślinny, 2007 rok; fot. 2. Bob Verschueren. Odbicia, 2010 rok.



fot. 3. Kalejdoskop - ogród zrobiony przez dzieci i nastolatków: Alexis, Amélie, Angéline, Aurélien, Balamine, Bryan, Christele, Diclan, Flavie, Jessy, Jonathan, Julien, Margaux, Marion, Martial, Mary, Paul, Julien, Romain, Romane, Sylvain, Tatiana, Teddy, Tristan, Vincent, Vinicius, Yoann, Youssef; we współpracy z: D. Babilliot, D. Beaujoin, V. Besnard, M. Boiteau, D. Bornech, L. Boudjemai, T. Cardon, C. Chaumel, E. Chauveau, A. Cosson, J. Couette, C. Desneux, G. Escot-Bocanegra, J.P. Fauchet, P. Grébert, J. Hamon, A. Hofmans, C. Husband, J.L. Johannet, V. Laroche, E. Maisonneuve, E. Mary, J. Pigeon, F. Rigault, A. Tiercelin, 2010 rok.

Ogrody są realizowane w ograniczonych żywoplotem trapezoidach o powierzchni nie większej niż 200 m². Pomiędzy ogrodami znajdują się modne postindustrialne i poststrukturalne instalacje z rabatami z trzin i kwiatów łąkowych. Tworzy to przyjemną atmosferę przebywania na terenach opuszczonych ale zadbanych. Strażnik nas stąd nie wygoni, dzieci mogą sobie pobiegać, jest przyjemnie. Ogrodów jest 24 + dwa zrealizowane poza konkursem – jeden to labirynt z winorośli, drugi, zrealizowany przez choreografa, służy do chodzonego tańca w parach. Każdy z ogrodów posiada wiodący temat – ideę, którą określa forma ogrodowa. Pokażę kilka z czytelniejszych przykładów. Ogród skomponowany przez zespół z Holandii (Anne Zaragoza, Jasper Springeling, Berno Strootman i Matthijs Willemsen), był poświęcony Billie Holliday – *Hommage dla Pani Dzień*. Czarny fortepian stał wśród polnych kwiatów, a z ukryty w nim głośnik: "napętnia ogród słodką alkoholową muzyką" oczywiście z nagrań *Pani Dzień*. Nagrań można było słuchać z wygodnej skórzanej kanapy, fortepian, jak rozumieć, reprezentował czarną wokalistkę, a polne kwiaty pole bawełny. Całość wyglądała na futurystyczną projekcję telewizyjną (fot. 4). Skomponowany przez zespół z Włoch (Francesca Fornasari, Elisabetta Fermani), ogród *Marzenie w naturze* przedstawiał naszą postindustrialną rzeczywistość po solidnym liftingu i wielu operacjach plastycznych, czyli impresjonistycznie. Zardzewiała stal kortenowska nabrała subtelnej kolorystyki, chwasty okazały się podatne na subtelne zestawienia barwne i strukturalne – tworząc razem dekoracje do romantycznego Mad Maxa (fot. 5). Następny, skomponowany przez Włochów (Stefan Marinaz, Francesca Vacirca, Daniel Tonegatti), ogród *Zdrój* ma dawać przyjemność naszemu ciału i naszej duszy, ale duszy rozumianej bardzo zmysłowo: *Rzeźba kobiety wprowadzi gości do centrum ogrodu, do porośniętego rumiankiem pagórka, gdzie możemy usiąść. Dalej do ogrodu kuchennego, pozbawionego pestycydów i przyjaznego owadom. W ogrodzie masażu ścieżki masują nasze nogi. W ogrodzie perfum możemy wąchać olejki i eliksiry ze słoików, ale także rozcierając palcami rośliny*. Najciekawsza w tym ogrodzie jest blaszana kobieta z kortenowskiej stali, która jest równocześnie rabatą, ścieżką i głównym elementem ogrodu – zanika dawny funkcjonalny podział na odrębne elementy ogrodu, wszystko się miesza (fot. 6). Stworzony przez Francuzów (autorzy: Emmanuel De Buzonniere, Kevin Bouchard, Mel Chartrain, Edward Du Sordet, Mickael Gaujoux, Łucja Guyot, Klara Michaud), ogród: *Rytualna przestrzeń*. *Drzewo modlitwy*, tworzy rytualną przestrzeń, w której możesz zanieść (gdzieś – gdzie?) swoje modlitwy i przez "drzewo modlitwy" przekazać swoje bóle, problemy, nadzieje lub sekrety. Można wybrać szmatkę, na której to zapiszesz; jej kolor reprezentuje albo ciało albo duszę. Francuzi już za swojej rewolucji stworzyli kult abstrakcyjnej „Istoty najwyższej”. Razem z szamanizmem i etnografią daje to postindustrialne, estetyczne neopogaństwo (fot. 7). Anglicy (Jule Arthur, George Richardson), tworząc: *Ogród angielskiej herbaty* uważają, że do serca należy się odwoływać przez żółtek, lub raczej garbło. Spotkanie przy herbatce (serwowanej z rosnących w ogrodzie ziół codziennie o 4 po południu) otwiera nam serca i dusze na innych ludzi. W ogrodzie najważniejsze są: stół, ławki, lampa i filizanki, a między nimi rosnące kwiatki (fot. 8). Kolejny z francuskich (Christophe Marchalot, Félicia Fortuna) ogrodów mistycznych, to: *Ogród anielskich włosów*. W środku jeziora mieści się świątynia dla pomieszczenia rośliny: „*Tillandsia usneoides*”. Jest to roślina: *która nie ma początku ani końca, rośnie w szklanym*

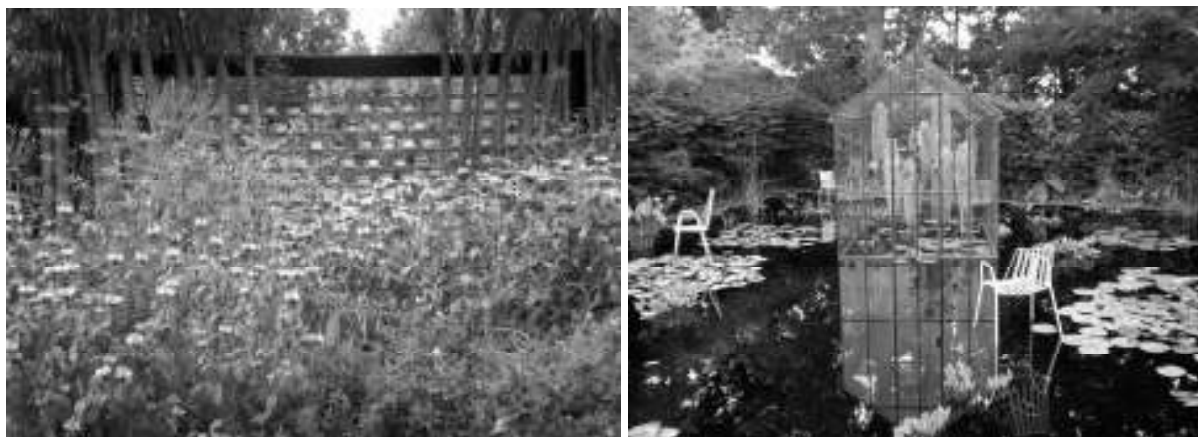
domu bez światła i bez korzeni. Jej łodygi, jak włosy aniołów, wydają się być rozszerzeniem duszy. Płyną ponad powierzchnią wody, niebem, światłem i lustrem z wielokrotnymi odbiciami. Na tym, w konstelacji białych i czerwonych lilii wodnych zapraszają do odpoczynku krzesła ogrodu. Dookoła nich rośliny, symbol tajemnicy duszy. Mielśmy już kult złotego cielca, ale kapusta na ołtarzach to warta zauważenia nowość (fot. 9). Niemcy (Rosalie Zeile, Amelia Besada), w swoim ogrodzie: *Postuchaj i kontempluj* są praktyczni i techniczni. *Postuchaj*, czyli ciało – u Niemców zmysłowość może być najwyżej muzyczna, zaspakaja ją śpiew ptaków, a dusza, wyraźnie umysłowa, wymaga informacji, jaki to ptak i jak wygląda. Mamy więc budki, z których po naciśnięciu przycisku słychać śpiew ptaka. Na budce jest jego wizerunek, także we wczesnym, jajecznym stadium. *Kontempluj* – to wysokie krzesła sędziowskie, na których zgodnie ze słowami hymnu: *Deutschland, deutschland über alles*, siedzimy wysoko i oceniamy jakość nagrania (fot. 10).



fot. 4. Anne Zaragoza, Jasper Springeling, Berno Strootman i Matthijs Willemsen, *Hommage dla Pani Dzień*, 2010 rok. fot. 5. Francesca Fornasari i Elisabetta Fermani, *Marzenie w naturze*, 2010 rok.



fot. 6. Stefan Marinaz, Francesca Vacirca, Daniel Tonegatti, *Zdrój*, 2010 rok. fot. 7. Emmanuel De Buzonniere, Kevin Bouchard, Mel Chartrain, Edward Du Sordet, Mickael Gaujoux, Łucja Guyot, Klara Michaud), *Rytualna przestrzeń. Drzewo modlitwy*, 2010 rok.



fot. 8. Jule Arthur, George Richardson, Ogród angielskiej herbaty, 2010 rok. fot. 9. Christophe Marchalot, Félicia Fortuna, Ogród anielskich włosów, 2010 rok.



fot. 10. Rosalie Zeile, Amelia Besada, Posłuchaj i kontempluj, 2010 rok.

Ogrody inne, niż te opisane, były ideowo bardziej w postmodernistyczny sposób mętne i musiałbym je dłużej opisywać. W każdym razie powrót do idei podkreślał cechy narodowe twórców omawianych ogrodów: Holendrzy są sentymentalni, Włosi tęsknią do przeszłości, Francuzi do Boga, Anglicy do herbaty a Niemcy do porządku. Może upraszczam ale proszę zobaczyć zdjęcia.

Rozdział 2. Dyskusja z dnia 05.04.2011r. Uczestnicy spotkania: Anna Długozima, Beata Gawryszewska, Dorota Krug, Krzysztof Herman, Izabela Myszk-Stąpór, Jan Rylke, Janusz Skalski, Edyta Winiarska, Jan Stanisław Wojciechowski, Ludmiła Zubova.

Jan Rylke: Z zaprezentowanych do dyskusji tekstów wywnioskowałem, że zarówno w odniesieniu do ogrodu, jak i cmentarza czy krajobrazu, w ostatnich latach zaszły pewne zmiany. Wydaje mi się, że są dwa ośrodki, które zajmują najwyższe miejsca. Są to ośrodki: zachodnioeuropejski i amerykański, ale bardziej kalifornijski i meksykański niż związany z wschodnim wybrzeżem. Materiałów jest dużo i wydaje mi się, że warto o nich podyskutować. Mamy w nich taką mniej więcej kolejność: najwięcej jest o ogrodzie, w drugiej części więcej jest o krajobrazie, a potem mamy materiał o cmentarzach i może taką kolejność zachowamy.

Janusz Skalski: Ja bym się nie zgodził z twoim stwierdzeniem, że istnieją jedynie dwa ośrodki, które zajmują się analizowaniem krajobrazu, ogrodu czy cmentarza. Wydaje mi się, że jest to zjawisko bardziej globalne. Azja jest dużo bardziej do przodu niż to, co my robimy, czy cała Europa Zachodnia. Nie można stwierdzić, że są tylko dwa centra. Może kiedyś tak rzeczywiście było ale teraz z pewnością tak nie jest. Może Pan mnie wesprze Panie Krzysztofie, bo Pan był na zachodnim Wybrzeżu.

Krzysztof Herman: Ja uważam, że centrum jest w Chinach i na Bliskim Wschodzie, bo najlepsi projektanci architektury krajobrazu ze szkół amerykańskich i z Europy Zachodniej projektują właśnie w Azji, a szczególnie Chinach. Tam jest najwięcej realizacji, tam są najciekawsze, podobnie jak na bliskim Wschodzie, w Dubaju i Bejrucie. W zeszłym roku na rozdaniu nagród TOPOSU prezentował swoje projekty Vladimir Djurovic, architekt krajobrazu, który projektuje bardzo ciekawe przestrzenie publiczne w Bejrucie. Przez to, że właśnie tam powstają najciekawsze realizacje to możemy mówić w tym przypadku o zjawisku globalnym. Nie mniej jednak najlepsi projektanci są reprezentantami szkół zachodnioeuropejskich oraz amerykańskich.

Beata J. Gawryszewska: To co jest proponowane w Chinach i na Bliskim Wschodzie są to realizacje reprezentujące europejski i amerykański sposób projektowania. To, co tam powstaje, nie ma wpływu ani na krajobraz, ani też na tworzenie nowych jakości.

K.H.: Wszystko zależy od tego, czy mówimy o lokalizacji tych miejsc, czy o ludziach, którzy je projektują? Rzeczywiście jest tak, że następuje transport idei. Byłem w zeszłym roku na konferencji, jej głównym tematem była mobilność, a jednym z podtematów mobilność projektów. Mówiło się o przenoszeniu pewnych wzorców ze szkół europejskich i amerykańskich na „nową część świata”, która jest dopiero odkrywana. Ta mobilność idei jest bardzo widoczna i jest istotnym aspektem w projektowaniu krajobrazu.

B.J.G.: A jaki pogląd tam reprezentowano, to dobrze czy źle wróży, ta mobilność idei?

K.H.: Tak naprawdę to nie ustosunkowano się jednoznacznie do tego problemu. Chodziło o pokazanie pewnych sytuacji. Na przykład gdy do Vancouver przyjeżdżają delegacje reprezentujące urzędy miast z różnych stron, uczą się oni w jaki sposób w tym kanadyjskim mieście rozwiązywane są pewne problemy projektowania i planowania urbanistycznego. Następnie próbują te modelowe rozwiązania wdrażać w swoich miastach. W czasach gdy mamy do czynienia z tak dużą mobilnością, łatwością podróżowania, następuje proces samoistnego uczenia się nawzajem. Naukę pobieramy od krajów uważanych za najbardziej rozwinięte.

B.J.G.: Moim zdaniem dramatem jest nieumiejętność identyfikacji wartości i form krajobrazu lokalnego. Nikt w zasadzie tego nie podejmuje. Temat umarł właściwie razem z dwudziestowieciem międzywojennym. Hansen, dopóki żył, to zajmował się tym tematem. Cała współczesna technologia krajobrazowa jest oparta na procedurach i studiach przypadków. To protestanci uwielbiają nauczać w przypowieściach – mamy mnóstwo amerykańskich i brytyjskich poradników, gdzie znajdują się analizy przypadków i przykłady ich powielania. Powiem może bardzo nieskromnie, nie widzę innego ośrodka poza naszym, który zajmuje się etiologią formy, wartości. Gdyby tak było, to nie mielibyśmy europejskich parków w Hong Kongu.

K.H.: Chciałbym jednak powrócić do tej mobilności i transportu idei. Chcę podkreślić fakt, że to nie jest wcale nowa sprawa. Już dawniej mieliśmy z tym do czynienia. Przykład Grand Tour, gdzie były powielane schematy krajobrazu włoskiego w różnych realizacjach ogrodowych. Możemy też mówić o modernizmie, kiedy to unifikacja pewnych elementów pociągała za sobą pewnego rodzaju globalizację. Była nawet taka wystawa na ubiegłorocznym festiwalu Warszawa w Budowie *PRL™. Eksport architektury i urbanistyki z Polski Ludowej*. Cała rzesza polskich architektów, którzy nie mogli się realizować w czasach socjalizmu, za zgodą Państwa Polskiego wyjeżdżała między innymi do Afryki, by tam realizować swoje projekty. Także jako urbaniści Polacy planowali miasta Afryki Północnej i Centralnej, Libii. Nawet pałace tamtejszych dostojników były budowane przez zdolnych architektów z Europy.

B.J.G.: Gdy mówisz o architekturze, to się z tobą zgodzę. Tylko gdy chodzi o przestrzeń, należy pamiętać, że w tamtych czasach zupełnie inaczej traktowano architekturę (jako twardą materię), a zupełnie inaczej krajobraz. Przecież to są czasy kiedy mamy Tołwińskiego. Gdy mamy bardzo rozwiniętą tę myśl organicznego krajobrazu, myślenie kategoriami topologicznymi w krajobrazie. Jeszcze Hansen się tym zajmował. Właśnie on, jak i wielu innych, był kształcony w taki sposób. Stało się jednak tak, że w pewnym momencie to dziecko zostało wylane z kąpielą. Ponieważ propozycje architektoniczno-krajobrazowe, jeśli chodzi o kształtowanie nowych trendów, nawet jeśli zawierają ten mięsz street artu, ekologii, wartości lokalnych, to te propozycje są przyniesione z zewnątrz. Nie prowadzi się studiów krajobrazowych, w miejscu gdzie się pracuje. I to jest, moim zdaniem, świadectwo epoki. Nie chcę się tutaj rozwodzić nad globalizacją, jaka to ona zła, bo wcale tak nie uważam. Jest to jednak coś, co jest obciążeniem na nowym, współczesnym krajobrazie. Muszę się tu zgodzić z Janem Ryłką – ja będę optowała za Zachodnim Wybrzeżem i Niemcami, gdzie pełno jest gejzerów nowych pomysłów, które są potem powielane w lepszej lub gorszej jakości na całym świecie.

K.H.: Zgodzę się z tobą Beato, że niektóre działania partycypacyjne lub inne, które wynikają nawet lokalnie, nie są uwarunkowane tym, że jest taka potrzeba oddolna, tylko bardzo często są wynikiem tego, że gdzieś ktoś, zaobserwował coś modnego. Coś się pojawia w Berlinie i fajnie by było to samo zrobić w Warszawie, na wszelki wypadek takie samo. Wiem, bo sam tak postępuję, jak przy realizowaniu Parking Day gdy kopiowałem wzorce Zachodniego Wybrzeża.

B.J.G.: Wydaje mi się, że za tym przemawia jednak pieniądź, ponieważ robisz to bo wiesz, że ci za to zapłacą albo projekt zostanie sfinansowany.

K.H.: To jest tak jak z amerykańskimi serialami, które są już sprawdzone i wiadomo, że publiczność je kupuje. Dlatego właśnie Telewizja Polska nabywa prawa do stworzenia podobnego serialu w polskich realiach. Mam też wrażenie, że tak jest z wszelkimi akcjami partycypacyjnymi, ogrodniczymi czy ekologicznymi. Ponieważ rzadko wynikają one z podświadomych potrzeb lokalnych, a częściej z potrzeby realizowania się konkretnej osoby, często artysty, społecznika, aktywisty. Zauważają oni, że coś ciekawego się dzieje na świecie oraz, że można to jakoś wpleść w krajowe realia, a ponadto dostać jeszcze dofinansowanie.

B.J.G.: I zdają sobie sprawę, że można się na tym pożywić. Wracając jeszcze do tematu Chin, to przecież jest ich oficjalną linią polityczną, to że Chiny się europeizują. Jak Mao Tse Tung rozpoczął kolejną rewolucję kulturalną, to nakręcił ten proces. Stwierdził on bowiem, że cały dotychczasowy dorobek Chin jest do wyrzucenia, że jest jak balast, którego trzeba się pozbyć. Tak samo zrobili zresztą jego poprzednicy. Dla Chin charakterystyczne było to, że gdy następował koniec jakiejś dynastii, koniec jakiegoś etapu wówczas „wypalano ziemię”. Tego typu polityka kulturalna jest w Chinach kontynuowana. Wydaje mi się, że tylko Europejczycy i ludzie o chińskich korzeniach, mieszkający w innych krajach załamują ręce nad chińską kulturą.

J.R.: Myślałem, że dyskusja pójdzie raczej w kierunku omawiania ośrodków naukowych, do których odwołujemy się w naszych tekstach. Nagle wynikła tu sprawa ideologiczna, że inne ośrodki są równie ważne; podsumować ją można tak, że dalszy rozwój ma charakter globalny. Przytaczamy też rozwój Chin, które się europeizują lecz wydaje mi się, że jest to raczej związane z czerpaniem z wzorców globalnych, a nie konkretne odwoływanie się do europejskich korzeni. Chciałbym podjąć temat ogrodu, a w nim przedstawić rzecz następującą. Jeżeli spojrzymy na romantyzm, a w nim na ogród, to w nim teoria ogrodu występuje w połowie XIX wieku, budowa formy, to lata 60. czyli cały francuski system przebudowy systemu zieleni Paryża. Sfera społeczna, czyli koncepcja miasto-ogród Howarda wykształciła się w zasadzie pod koniec XIX wieku, pod koniec romantyzmu. Gdy mówimy o modernizmie to jego teoria zaczyna się praktycznie od Lyncha w latach 70. XX wieku. Forma można powiedzieć, że są to lata 80. natomiast taka koncepcja formy społecznej, porównywalnej z miastem-ogrodem, właściwie jeszcze nie zaistniała. Czy my tak jak Chiny tkwimy jeszcze w modernizmie, czy może jest to coś innego? Bo jeśli Chiny są w modernizmie, to tak jak w romantyzmie kompletna, również społeczna teoria ogrodu wykształciła się na końcu. Bo jak już wspominałem miasto-ogród to jest już właściwie schyłek romantyzmu.

B.J.G.: Ja bym wprowadziła drobną, acz istotną korektę do twojej teorii. Jest ona oczywiście doskonała, ale ma słaby punkt, dlatego się nie zazębia do końca. Mia-

nowicie miasto-ogród nigdy nie był projektem społecznym, miał on charakter całkowicie ekonomiczny. Tym samym się mamiło inwestorów miast-ogrodów, czym teraz się mami inwestorów szeregowek na przedmieściach – „będziesz mieszkał w domu z ogrodem, a nie w zaprzyątym mieście”.

J.S.: Jak miasteczko Wilanów.

B.J.G.: Gdyby jednak szukać pomysłu społecznego w modernizmie, to byłoby to moim zdaniem osiedle. Osiedle społeczne podnosi głowę z tego ponowoczesnego bałgna i próbuje się sprzedać w różnych odstonach. Nie mieszałabym do tego teorii miast-ogrodów. Dzisiaj ona wyewoluowała do postaci Green Welt-ów, a osiedle społeczne ma się nadal dobrze i to jest dowód jego sukcesu. Cytowana przeze mnie przy okazji różnych wystąpień myśl zawarta we wstępie do publikacji pokonkursowej *Best Private Plots* z Wiednia, gdzie kuratorka napisała „...now private is common”. Niepotrzebna jest własność działki. Już sam system domen terytorialnych, jaki tworzy przestrzeń osiedla, domen które wypełniamy swoją treścią ogrodową, mówi nam, że gdzieś mamy swój ogród. Ogród jako miejsce z którym się utożsamiamy, który jest przestrzenią kontaktu relacji w krajobrazie. W takim wymiarze sama geodezyjnie wyznaczona działka 1500 m² przestaje tak naprawdę mieć znaczenie.

K.H.: Hasło miasta-ogrodu ma się dobrze, ale jako w tej chwili idea komercyjna.

B.J.G.: I zawsze tak było, nigdy nie było inaczej.

K.H.: Z dzisiejszego punktu widzenia wydaje mi się, że wtedy był to bardziej spójny ruch, który dziś jest negatywnie wykorzystywany przez developerów. Ta nazwa miasto-ogród, czy na przykład jakiś tam park, są przyporządkowywane osiedlom, które często nie mają nic wspólnego z tą ideą. Teraz powstało coś takiego w Łasku Młocińskim.

J.R.: Chciałem raczej powiedzieć, że w romantyzmie rzeczywiście wielkie parki i budowle były opracowane, zarówno w teorii, jak i w praktyce, zdecydowanie wcześniej, ale ogród jako taki wykształcił się dopiero pod koniec XIX wieku i na jego programie społecznym wykształciła się idea miasta-ogrodu. Również modernizm realizował na początku XX wieku wielkie założenia, natomiast ogród w takiej formule wykształcił się dopiero w latach 80. Wcześniej ogród był albo go nie było, albo też był takim ozdobnym dodatkiem do architektury.

B.J.G.: Żeby postawić kropkę nad „i” i uczynić moją pokrętną teorię bardziej zrozumiałą uważam, że współczesny ogród, to ogród wspólny, wspólnotowy.

J.S.: Przestrzeń kolektywna?

B.J.G.: Nie! Przestrzeń społeczna.

Jan Stanisław Wojciechowski: Chciałem wtrącić swoje trzy grosze, mówicie o mieście-ogrodzie dawniej i dziś, moim zdaniem różnica jest taka jak z moderną i postmoderną. Na przykład Ogród Warszawa, bo był przecież taki pomysł na zagospodarowanie jakichś przestrzeni wspólnych. To były jakieś kategorie zbiorowe – ten ogród był dla ludzi, w każdym razie tak był postrzegany. Dziś mamy do czynienia z ogrodem dla jednej osoby, może w różnych konfiguracjach, jednak mówimy o ogrodach jednostek. To nie jest park, z którego się korzysta zbiorowo, tylko mamy kilkanaście jednostkowych założeń. W każdym razie tak interpretuję to co mówicie. I ja się przychyliam do tego zdania, to według mnie jest różnica między modernistycznym i postmodernistycznym podejściem. W modernizmie mówimy jeszcze o jakichś kategoriach

zbiorowych, o narracjach, które obejmują jakąś większą ilość ludzi. Natomiast w postmodernie mówi się częściej o interesach jednostki, konsumenta, a nie uczestnika jakiejś zbiorowej konwersacji.

B.J.G.: Jeśli mamy tu mówić o wszystkich ruchach ogrodowo-wspólnotowych nie można zapomnieć o guerilla gardeningu i wszelkich tego typu ruchach.

J.St.W.: Ale w taki razie to, to już jest odwrót od postmoderny. To jest po-ponowoczesność.

B.J.G.: Tak, dokładnie po-ponowoczesność, a raczej neo-modernizm. Dlatego widzimy znowu tak wyraźnie obecne aspekty wspólnotowe.

K.H.: Weźcie państwo też pod uwagę takie akcje, które mają nawet miejsce ostatnio w Warszawie. Jest taki projekt w Dolince Służewieckiej, by fragmenty tej przestrzeni oddać ludziom, by konkretne osoby się nimi zajmowały. I to, co powiedział profesor Wojciechowski, że jest jakaś przestrzeń wspólna, którą nie ma za bardzo kto się zajmować, bo nie ma myślenia kategoriami wspólnotowymi. Chodzi o to, że nikt nie chce brać odpowiedzialności za rzeczy wspólne bo przecież wszyscy są tego właścicielami.

B.J.G.: Bo to się wciąż źle kojarzy, jeszcze w Polsce jest na to za wcześnie, ale przyjdzie i na to czas.

K.H.: Mamy tu do czynienia z sytuacją, że ludzie dopiero wtedy o coś dbają, jak wiedzą, że to jest wyłącznie ich. Nawet, gdy coś jest im oddawane tylko tymczasowo, jak na przykład przy okazji różnych wydarzeń, działań społecznych, partycypacyjnych, które często są jedynie wyrazem pustej tendencji, trendu. Przywiązywanie się do własności i dbanie o to „co moje” po części jest pozytywne ale niekorzystne jest to, że trzeba fragmentować przestrzeń, by wydobyć z ludzi potrzebę kształtowania tej przestrzeni.

J.St.W.: Mi się wydaje, że jeszcze pozytywem jest to, że nie mamy tu do czynienia z komercją. Ponieważ ponowoczesny partykularyzm był bardzo mocno zakorzeniony w ekonomii. To były ogródki przy apartamentach. Wydaje mi się, że jest to w jakimś stopniu akcja społeczna.

K.H.: Społeczna, ale i indywidualna. Jest to jeden ze sposobów zapewnienia sobie rekreacji. Ja to odbieram tak, że tylko w pewnych przypadkach to jest moje i mogę sobie tutaj coś zrobić. Jak jest na przykład z działką, o którą dbamy bo chcemy ją przekazać swoim dzieciom. Na działkach są więc też pewne aspekty społeczne. Jednak najważniejsza jest indywidualność w rozrywce i rekreacji. To jest moja przestrzeń i mogę sobie ją kształtować.

B.J.G.: Ja uważam, że w Polsce mamy do czynienia ze swego rodzaju patologią czy sytuacją po patologiczną, gdzie dochodzimy dopiero do równowagi. Znowu odwołam się do tego co wcześniej kiedyś napisałam, że żeby przywrócić myślenie kategoriami społecznymi to trzeba przywrócić własność. Nie jesteśmy bowiem w stanie podzielić się z innymi koszulką, której nie mamy. Najpierw musimy zatem dostać swój ogródek, by potem móc oddać jego fragment – nigdy cały, na rzecz wspólnoty.

J.St.W.: Ta PRL-owska wspólnota była sztuczna.

B.J.G.: No właśnie, była sztuczna i wymuszona, bo zabierała ten fragment własnej przestrzeni, bo był rzekomo konieczny dla potrzeb wymaganej wspólnoty, a to jest błąd zupełny.

J.Ś.W.: Musimy zatem oddać tereny ludziom i czekać na moment jakiegoś przebudzenia się ludzi we wspólnocie, na jakiś wybuch.

K.H.: Po prostu w jednych środowiskach to się przyjmuje szybciej a w innych wolniej.

J.Ś.W.: I my mamy z tym problem, bo naiwnością byłoby sądzić, że oł wszystko pójdzie tak gładko.

K.H.: Ludzie ze środowiska krytyki politycznej pewnie są już gotowi, żeby się dzielić a ci, którzy po prostu mają niewiele, zwyczajnie są przeciwni.

J.Ś.W.: Ważne jest, że pozostaje to ciągle niekonwencjonalne. Jest to swego rodzaju zarzucenie tej ważnej ponowoczesnej więzi, która była więzią bardzo mocno ekonomiczną. Nawet represyjnie ekonomiczną, bo masz kasę, masz ogródek, to brutalne niestety.

Izabela Myszka-Śtąpór: Obecnie kwestia ogrodów społecznych warunkowanych komercją pojawia się w nowopowstających osiedlach mieszkaniowych. Projektując je myśli się od razu o ogrodach. Założenie ogrodu przy oddawanej inwestycji podnosi jej wartość, jest więc uwarunkowane ściśle ekonomicznymi względami. Mamy taką sytuację, że każde nowe osiedle ma ogród, ogród społeczny. Zgodnie z definicją ogrodu, którą przyjął K.H. w swoim referacie, jest to przestrzeń stworzona przez człowieka, ogrodzona i komponowana. Nowopowstające osiedla wpisują się w tę konwencję. Faktem jest, że jest to miejsce publiczne, jednocześnie należące do każdej osoby tam mieszkającej. Ludzie się utożsamiają ze swoją wyodrębnioną przestrzenią. Sama mieszkam na takim osiedlu i obserwuję szczególną troskę o zieleni osiedlową. Tworzenie ogrodów społecznych, wspólnotowych, nawet jeśli jest podyktowane jedynie finansowymi względami, uważam za zjawisko w gruncie rzeczy pozytywne. Ogrody powstają, funkcjonują i w jakiś sposób jednoczą ludzi. Żyjemy w wyodrębnionym, ogrodzonym miejscu, dzieląc przestrzeń ogrodu osiedlowego. Są oczywiście i zwolennicy i przeciwnicy grodzenia osiedli. Jednak czy nieogrodzone byłoby ogrodem?

B.J.G.: Ja bym chciała jeszcze trochę obronić postmodernę. Rzeczywiście ta komercyjna odłona to jedyna rzecz, która się rzuca w oczy, a ja bym chciała przywołać korzenie tego nurtu. Korzenie egzystencjalne, fenomenologiczne, postmoderna z człowiekiem, jednostką – istotą samotną. Istotą, która ograniczona możliwościami, czy uwarunkowaniami swego ciała i zmysłów, nie ma epistemologicznej możliwości życia wspólnie z innymi. W tej chwili zmieniają się modne filozofie i przypomnieliśmy sobie modernizm jako czasy, kiedy się wierzyło w Nowego Człowieka, kiedy się wierzyło w Nowego Europejczyka. Człowieka, który będzie się rozwijał społecznie, który będzie kształcił swoje ciało i duszę na tych nowoczesnych trawnikach i kortach tenisowych. To był jednak ruch pozytywny w odróżnieniu od romantycznej postawy, gdzie jednostka targana egzystencjalnymi rozterkami snuła się po ogrodach nostalgicznych, tradycyjnie romantycznych.

J.Ś.W.: To pozostaje w klimacie wizji miejsca i roli kultury symbolicznej, do której takie ogrody bez wątpienia należą. W kwestii komercjalizacji i postmoderny ja nie jestem jakimś zagorzałym przeciwnikiem komercji, ale w postmodernie skomercjalizowano kulturę symboliczną. Sprowadzono ją do roli produktu, tworu czy jakiegoś surowca. Mówi się o dobrach kultury jak o dobrach naturalnych. Ma to charakter takiego czynnika regulatywnego to był taki zespół wartości, który dopiero wpływa na to, co

się dzieje w kulturze materialnej. Chociaż i wówczas nikt się od niej nie odżegnywał, bo wiadomo, że była ważna ale sama relacja była inna. Tutaj jakby odwrócił się ten kierunek, bo czym jest teraz sztuka? Jest kolejnym produktem, produktem jako elementem inżynierii finansowej. Ta relacja się po prostu zmieniła. Ja mówię o tym, co sygnalizował pan K.H., a co oczywiście jest prawdą, to jest naprawdę ciekawe zjawisko. Nie chodzi o to, by się wyrwać z tego komercyjnego systemu tworzenia, zagospodarowywania, a nawet tworzenia wspólnot ogrodowych. Ja również mieszkam na takim osiedlu na Młocinach. Chodzi tylko o to, by były jakieś alternatywy. By coś się wymykało, jakieś środowiska, tej presji i by tworzyły one jakieś inne systemy funkcjonowania. Wydaje mi się czasem, że ktoś sobie coś przywłaszcza, ale nie wiem na jakiej drodze się to odbywa.

K.H.: To się odbywa w trybie pewnych działań kulturowych.

J.St.W.: Tak jest, w trybie pewnych działań kulturowych, czyli jakichś spontanicznych zachowań wspólnotowo-symbolicznych.

B.J.G.: Jeszcze raz powtórzę, że to jest charakterystyczne dla epok pozytywnych, że jednostka jest niczym, a siła dopiero tkwi w grupie, w zjednoczeniu. Bo kto nie z nami, ten przeciwko nam. Dlatego właśnie pan Janusz Skalski, nasz sztandarowy indywidualista, wykształcony w modernizmie, protestuje przeciwko temu produktowi, temu trądowi design'u, który jest mu obrzydły i mówi o dobrostanie pojedynczego człowieka.

J.S.: Ja bym chciał tylko zapytać jaki jest temat dyskusji? Ha ha ha

J.R.: Chcę poruszyć wątek społeczny. Na razie jeszcze w dyskusji nie jest wyraźnie widoczny, ale chciałbym by był poruszony właśnie jako coś pojawiającego się. Druga rzecz, która też się pojawia w dyskusji, na którą chciałbym zwrócić uwagę, to znaczenie. Wcześniej zauważyłem to przy okazji habilitacji pani Sas-Bojarskiej *Ocena oddziaływania na środowisko*. W tej ocenie występują trzy elementy, które ona bierze pod uwagę: forma, funkcja i znaczenie. Dotąd zwracano uwagę tylko na funkcję i formę. I tu mamy tekst Izabeli Myszki dotyczący znaczenia poszczególnych form ogrodowych. To jest coś, co istnieje w poglądach, w podejściu do ducha miejsca. Ze wspomnianego tekstu wynika, że przybiera to coraz bardziej wyraźne formy ogrodowe. To jest coś, co się pojawia poza społecznym oddziaływaniem ogrodu i nad czym też warto się zastanowić.

Dorota Krug: Ja bym jeszcze chciała wrócić do tego, o czym dyskutowaliście Państwo wcześniej. Jeżeli chodzi o wspólnotowość, to niezależnie od czego ona się wywodzi, czy z postaw romantycznych czy modernistycznych, czy może post modernistycznych rzeczywiście w jednych środowiskach przyjmuje się łatwiej a w innych trudniej. W Polsce moim zdaniem ciągle mamy problem z postrzeganiem tej wspólnoty. Utożsamiamy się z pewnymi wspólnymi elementami, ale jak coś jest wspólne, to tak naprawdę jest niczyje. Mało kto rzeczywiście bierze łopatę i sam kształtuje, na przykład zieleni osiedlową. Nie traktujemy wspólnych elementów jako tak do końca nasze, zawsze pozostaje dystans. Wspólne nie znaczy tak do końca moje, bo zawsze jest ktoś, kto jest współodpowiedzialny i na kogo można scedować jakąś odpowiedzialność. Zazwyczaj przekazujemy ją właśnie zarządom wspólnot mieszkaniowych itd. Wzbudzamy się w sytuacji, o jakiej mówiła pani Izabela Myszkowa, ale wtedy też nikt z nas nie kupuje drzewka tylko pisze pisma. Wydaje mi się, że to jest sedno problemu.

J.St.W.: Rzeczywiście te wspólnoty są dobre, ale nieliczne w Polsce. Ale na przykład wspólnota narodowa ma się dobrze i funkcjonuje. Jakby przeanalizować jako formę ogrodu wszystko co się dzieje na Krakowskim Przedmieściu, wszystko co się pojawia przy okazji 10 dnia każdego miesiąca. Jest tam dużo kwiatów, świeć oraz krzyży, to właśnie jeśli chodzi o ogród wspólnotowy, to tak to właśnie wygląda w naszym kraju. Można powiedzieć, że ma to siłę destrukcyjną.

D.K.: Utożsamiamy się z pewnymi miejscami, przynosimy kwiaty i znicze, ale nie myślimy o tym na przykład, kto to wszystko posprząta.

J.St.W.: No zastanawiają się, wiedzą, że to sprząta miasto.

D.K.: Chodzi właśnie o to pseudo utożsamianie się. Zanosimy gdzieś znicz, ale nie wracamy tam po to, by go zabrać, gdy się wypali, oddajemy tę odpowiedzialność komuś innemu.

B.J.G.: Myślę, że można tu powiedzieć, iż niektórym z nas bardziej pasuje chłopskie pochodzenie. Każdy jest tam nauczony, że musi coś zrobić i potem po sobie posprzątać. Inni zaś potrzebują wynająć ogrodnika. To jest naprawdę bardzo różnie. Obserwuję wspólnoty i stwierdzam, że niektóre są zasiedzane. Miały one czas, by wykonać tę robotę związaną z procesem identyfikowania się ludzi z miejscem, mają już wypracowane algorytmy postępowania. Jeśli się „ławka złamie” to zawsze wiadomo do kogo zadzwonić, żeby zreperował. Jeśli wspólnota jest świeża, to tego nie wie, i dlatego kończy się pisanie pism. Natomiast dobrze, że przytoczyliście przykład krzyży. Wiele razy przegadałam ten temat ze studentami kierunku Gospodarka Przestrzenna i oni diagnozują to w chłodny, rzeczowy sposób: jest to zaburzenie struktury domen terytorialnych. Są miejsca w Warszawie, które jej mieszkańcy oddali narodowi, z pochyloną głową, jako przestrzenie, domeny narodowe, nikt tego nigdy nie zakwestionował. Powązki, Plac Piłsudskiego albo przestrzenie przed kościołami. Natomiast Krakowskie Przedmieście należy do Warszawiaków, to warszawska domena terytorialna. Nagle stało się faktem, że jej fragment został zawłaszczony, to nakręciło mechanizm tego problemu.

J.S.: Ja chciałbym wrócić do zasadniczej sprawy, że słowo krajobraz jest źle interpretowane. Mówimy o domenie narodowej, o przestrzeni społecznej, publicznej czy geograficznej, mając świadomość, że wszystko to zaliczamy do pojęcia krajobraz. Chodzi mi o to, co ciągle głoszę. Już jakiś czas temu napisałem o tym na seminarium Katedry. Chciałem tam wykazać, że krajobraz jest anachronizmem, jest tak, że nie powinniśmy go używać. Wywodzi się bowiem z romantyzmu. Tradycja romantyczna nie pasuje przecież do naszych czasów, do naszego sposobu widzenia tego, na co patrzymy. Musicie przyznać patrząc na to, o czym mówimy, o doświadczeniu wzrokowym. To co widzimy jest następstwem naszego doświadczenia wzrokowego, a nie wiedzy encyklopedycznej. Istnieje dokument, który precyzuje to, czym się zajmujemy, czyli Europejska Konwencja Krajobrazowa. Jest to bardzo dziwny dokument. Napawa mnie on prowokacyjnym zastanowieniem. Tam jest ujęta definicja krajobrazu bardzo prosto, że jest to obszar postrzegany przez ludzi. Takie tłumaczenie jest z góry wpisane w tę romantyczną tradycję. Już w samej definicji jest błąd, że jesteśmy skazani na postrzeganie krajobrazu pod kątem „pięknego widoku”. A przecież XX wiek i modernizm, oraz to co przeżyliśmy wywołał inny efekt widzenia. Ekolodzy zrobili z tego środowisko życia, dla fizyków była to przestrzeń wzrokowa, dla psychologów jest to

przestrzeń postaciowa, przetwarzana przez naszą psychikę. Pojęcie krajobrazu jest dla mnie reliktem. Pojęcie land-schaft'u zostało spolszczone w XIX wieku, potem weszło w kanon europejski. Stricte pojawiło się w Polsce jakoś około I wojny światowej. Ze słowem krajobraz mieliśmy zatem do czynienia praktycznie zawsze. To co napisała pani Izabela o znaczeniu w krajobrazie, źle się stało, że do pojęcia, które jest reliktem romantyzmu doszło jeszcze zagadnienie ducha miejsca. To jeszcze bardziej komplikuje pojęcie krajobrazu. Zrobiło się ono nieczytelne. Wielu ludzi nie rozumie o co tu chodzi. Duch miejsca jest też pojęciem bardzo trudnym i enigmatycznie sformułowanym. Powinniśmy się zastanowić, jak nazwać ten efekt naszego widzenia. Nie wiem jak, ale na pewno nie krajobraz. Dla studentów pierwszego roku architektury krajobrazu i gospodarki przestrzennej krajobraz znaczy tyle co widok – obrazek danego kraju. I oni to rozumieją na zasadzie płaskości. Bardzo trudno jest przejść z płaskiego pojęcia krajobrazu do tego, że jest to jakaś przestrzeń. Europejska Konwencja Krajobrazowa w preambule mówi, że istnieją krajobrazy piękne i pospolite. Co to teraz wszystko znaczy? Ja żyję w krajobrazie pospolitym, nie chodzę po Warszawie i nie mówię: „Och jak tu jest pięknie”. Mnie to raczej w ogóle nie obchodzi. Interesuje mnie raczej właśnie pospolitość tego krajobrazu. Interesuje mnie, by ta przestrzeń była konsumowana. Bym miał dobry parking, żeby było czysto, by drogi były równe i chodniki, by powietrze nie było zanieczyszczone. Miano pięknego krajobrazu zostawiłbym krajobrazom naturalnym, stworzonym przez naturę, bo je właśnie trzeba chronić. Więcej jest na świecie krajobrazów pospolitych niż tych uznanych za piękne. To co tworzymy pięknego to tylko bibeloty w przestrzeni. Jakiś ogród w Berlinie, w Seulu czy w Kalifornii to tylko małe punkciki.

J.R.: Zwróćmy też uwagę na coś innego. W nauce najbardziej krajobrazowo naukowej, czyli w geografii, mówi się wprost, że krajobraz, to jest geokompleks, czyli struktura materialna a nie wizualna. W religii mówi się nie o krajobrazie, ale o Ziemi. Mówisz Januszu o Europejskiej Konwencji Krajobrazowej, która jest ciekawym przykładem, jak od wspólnoty surowcowej – wspólnoty węgla i stali, przechodzi się do wspólnoty społecznej. Tam krajobraz jest definiowany jako miejsce życia społecznego, które w tym krajobrazie jest odzwierciedlone, czyli krajobraz jest pewnego rodzaju wartością społeczną. Należy ją chronić w jej regionalizmie ujętym wizualnie, a nie ekonomicznie. Tu można mówić o pewnej ewolucji idącej w kierunku romantyzmu, a nie o romantycznym, przebrzmiałym myśleniu o krajobrazie.

J.S.: Ja nie wiem, ale pojęcie krajobrazu uniwersalizuje wszystko co nas otacza, nie można wszystkiego określić jednym słowem.

D.K.: No właśnie pan poruszył bardzo ważny moim zdaniem problem. Zastanawiałam się nad nim już jakiś czas temu. Wydaje mi się, że stworzono już tyle rodzajów definicji krajobrazu, które niekoniecznie opisują tę przestrzeń w której żyjemy. To sposoby definiowania komplikują sytuację, a nie to, że słowo krajobraz jest złe, to kwestia złego interpretowania tego słowa. Wydaje mi się, że współczesną potrzebą architektów krajobrazu, architektów, urbanistów czy planistów jest stworzenie albo nowego pojęcia, które będzie definiowało i jednoznacznie określało przestrzeń, w której żyjemy, albo nowej definicji pojęcia wspomnianego słowa krajobraz.

J.S.: Ja uważam, że trzeba z tego pojęcia zrezygnować.

D.K.: A mnie się to pojęcie po prostu podoba, nakłaniałabym raczej do drogi zdefiniowania go.

J.S.: Mnie też się ono podoba, ale staram się go nie używać.

D.K.: Ja nie mam żadnego problemu ze stosowaniem go, pewnie nawet nadużywam.

I.M.-S.: A jakiego pan używa słowa zamiennie?

J.S.: Różnie, na przykład, Jan Rylke, profesorszczyzna, są różne możliwości opisania tego, co mnie otacza.

B.J.G.: Ja myślę, że mamy tu do czynienia ze zmianą paradygmatyczną, jest bowiem wprowadzane pojęcie środowiska. W Rezolucji Rady Europejskiej na temat celowości tworzenia i stosowania polityki architektonicznej, wydanej w 2001 roku nie mamy określenia przestrzeni, ani krajobraz, tylko codzienne środowisko życia. Te ustawy, które powstały, dotyczące ochrony środowiska, dostępu do informacji o środowisku, dotyczą tak naprawdę krajobrazu, a myśmy je przypięli do Ministerstwa Ochrony Środowiska, które się zajmuje wilkami i Carabidaceae, karaluchami, a krajobrazem nie umie.

K.H.: To o czym mówi pan Janusz Skalski jest wstępem do nowego rozdziału, który ma miejsce i będzie się pogłębiał. Rzeczywiście są krajobrazy piękne, które chronimy. Ale należy pamiętać o tym, że są to krajobrazy, w których praktycznie nie toczy się życie jak w Parkach Narodowych. Są to miejsca pozostawione, chronione przed zabudową, by pokazać ludziom jak było. To przypomina trochę zoo, chodzimy tam by zobaczyć jak wygląda lew. Mamy podział na krajobraz, w którym nie toczy się życie i ten, w którym się ono toczy. Dzięki temu albo przez to, że nie jest on chroniony. Przez to też pozwala się na to, żeby był byle jaki. Skoro już mamy krajobrazy, które są chronione, bo są piękne i naturalne, to zawsze możemy tam pojechać na weekend i nie martwimy się już o piękno krajobrazu, który nas na co dzień otacza. Działamy na kanwie tego jaka jest potrzeba rynku, tworząc właśnie tę „bylejakość”, bo mamy alternatywę w postaci tych pięknych, chronionych krajobrazów. Jak chce nam się coś pięknego zobaczyć, to po prostu tam jedziemy.

B.J.G.: Właśnie o to chodzi. Rada Europejska we wspomnianym dokumencie mówi: *...w trosce o jakość środowiska codziennego życia obywatela Europy*. Można to rozumieć, że krajobraz pospolity będzie równał w górę do pięknego.

J.S.: No i jest to przestrzenne środowisko życia, a nie krajobraz. Górala nie obchodzi, że ma Giewont, on chce by ulice były oświetlone, by mógł owce przeganiać i zarabiać.

B.J.G.: A prawo budowlane, jak mówi profesor Myczkowski: *się na Podhalu nie przyjęło*.

J.R.: Ale górale żyją właśnie z pięknych krajobrazów, a nie z owiec.

J.S.: Nie z pięknego krajobrazu, tylko dlatego, że się tam kiedyś przypadkiem osiedlili. Jako wędrowcy przeganiali swe stada i się tam osiedlili.

K.H.: A może osiedlili się tam właśnie dlatego, że było tam pięknie.

J.St.W.: Pan Janusz Skalski powiedział dwie bardzo ważne rzeczy ale one jakoś się nie kleją. Powiedział protestując przeciw słowu krajobraz, że jest to doświadczenie wzrokowe, że ważne jest to, co widzimy. Ja uważam, że to jest w ogóle nieważne, bo widzimy tylko to, co wiemy. Ten paradoks trzeba traktować jako punkt wyjścia. Uwa-

zam, że w pewnym stopniu można się bez tego obejść, natomiast nie da się obejść bez wiedzy nazewnictwa tego, co widzimy. Słusznie protestujesz Januszu, że jest nie-dobra tradycja, że wciąż różnie definiujemy to nasze doświadczenie wzrokowe. Żeby wiedzieć w ogóle kategoriami historycznymi, to był taki koncept w definiowaniu pejzażu. Zauważmy, że od romantyzmu było tych konceptów kilkanaście. Słusznie pan Janusz zauważył, że modernistyczne podejście było jednym z ważniejszych. Chociaż wydaje mi się, że teraz nie jest zbyt mocny, nawet, że się nie kończy. Już się wyeksplloatował i są już inne sposoby widzenia. Dlatego kategoria znaczenia, która się tu pojawia jest kategorią kluczową. Jeśli zgodzimy się, że widzimy tylko to co wiemy, to jest to wynikiem pewnego procesu kulturowego i partycypacji w nim. W związku z tym nasze rozpoznanie krajobrazu jest procesem nieustannej lektury. Jest procesem interpretacji, można by mówić o hermeneutyce krajobrazu w tym kontekście, a nie badaniu w duchu scjentystycznym. Oczywiście to również są metody, mi są one obce bo jestem antropologiem. Patrzę właśnie na krajobraz jak na tekst, można by też porzucić kategorie doświadczenia wzrokowego. Pomyśleć o krajobrazie właśnie jak o swoistego rodzaju tekście, który mamy do czytania, interpretacji, do twórczej metamorfozy. Jeśli się wchodzi na grunt takiego myślenia, to sztuka się tu pojawia jako coś naturalnego, jako odmienny sposób operowania tym obszarem naszego doświadczenia duchowego albo doświadczenia kulturowego. Wszystko co Państwo powiedzieliście jest prawdą, chyba jednak trzeba się będzie rozstać z tym pojęciem albo go widzieć bardzo ostro w kontekście tego, co to znaczyło wcześniej. Żeby nie nakładać starych kategorii na nowe sytuacje i potrzeby. Trzeba szukać sposobu podejścia do krajobrazu, które by obrazowały te dzisiejsze sytuacje.

I.M.-S.: Jak wysłuchałam pana profesora Janusza Skalskiego muszę przyznać, że nie rozumiem dlaczego słowo krajobraz jest dla pana tak nieodpowiednie. Dla mnie nie ma w tym słowie nic złego. Krajobraz to, to co mnie otacza, środowisko życia. Nie do końca rozumiem niechęć profesora Janusza Skalskiego do słowa krajobraz. Nie mam żadnych negatywnych skojarzeń związanych z tym słowem. Tak, jak nie mam problemu z terminem przestrzeni kolektywnej, choć rozumiem, że są osoby, jak profesor Jeremi Królikowski, dla których jest ono mocno nacechowane negatywnie i rozumiem dlaczego.

J.S.: Tu nie do końca o to chodzi. Kolektywny to słowo, które jasno określa to, co jest w nim zawarte. Pojęcie tego słowa jest zrozumiałe. Natomiast słowa krajobraz nie. Jest po prostu mylące.

K.H.: Ja bym wrócił do tego, co powiedział prof. Wojciechowski o czytaniu krajobrazu widzianego jako tekst. To bardzo ciekawe i ładne ujęcie. Ja zacząłem myśleć, że nic tak dobrze nie opisze krajobrazu, czy jak by go tam nazwać, jak po prostu tekst. Wydaje mi się, że ani rysunek ani zdjęcie nie ma takich możliwości. Kapuściński w tekście *Spacer poranny* pokazuje jak można się wyszkolić w czytaniu krajobrazu i nakładających się znaczeń w krajobrazie. Tylko tekst albo sztuka może to przedstawić.

J.S.: Definicja krajobrazu według Kevina Lyncha mówi, że krajobraz miasta jest najlepszym sposobem czerpania informacji o mieście. Patrząc na miasto, na jego widok, wiesz o nim wszystko.

B.J.G.: Tu was złapię na niekonsekwencji, bo pan Janusz mówi: patrzysz na miasto, widzisz widok i ten widok jest źródłem informacji. A pan Krzysztof mówi o dokumenta-

cji tego widoku za pomocą tekstu, który jest z gruntu egocentryczny i zindywidualizowany. Czyli narzuca odbiorcy sposób widzenia. Obraz nie narzuca sposobu widzenia, obraz mówi o widoku tylko tyle, ile widać.

J.St.W.: Spór o różnicę między obrazem, a tekstem jest fundamentalny. Tekst jest może bardziej wymowny, choć często niejasny. Są ludzie czy stanowiska, na przykład religijne, które uznają obraz jako źródło zła. Jako z gruntu wywrotową konstrukcję.

B.J.G.: Tekst bywa niejasny i w tym wypadku im bardziej niejasny, tym lepiej, bo wtedy mniej narzuca opinię.

J.St.W.: Można powiedzieć, że teksty źródłowe są niejasne. Biblia na przykład ciągle jest czytana.

J.R.: Janusz powiedział o definicji Kevina Lyncha i jeśli się z nią zgadza, a nie zgadza się z mówieniem o krajobrazie, to nie zgadza się z pewnym fałszem, gdzie pod krajobraz podpina się inżynierię środowiska, urbanistykę, kształtowanie terenów zieleni. Czyli formy działania, które nie mają charakteru krajobrazowego, a są związane z pewnymi działaniami technicznymi. Ponieważ Janusz powiedział o Lynchu, a mamy do omówienia dwa teksty dotyczące już samych badań krajobrazu jego metodą, to chciałbym, byśmy o tym tekstach podyskutowali. Podobnych narzędzi do badania krajobrazu jest mało i jeżeli je rozpatrujemy, to okazują się raczej hasłami niż precyzyjnym narzędziem do bezpośredniego stosowania.

J.S.: Ja chcę wrócić do tego znaczenia w krajobrazie. To co wcześniej powiedziałem, że całe nieszczęście nastąpiło po wprowadzeniu pojęcia *genius loci*. Najpierw zaczęli to przewidywać romantyczni poeci, potem ujął to teoretycznie niemiecki architekt, następnie książka Norberta Schulza to ugruntowała. I tak się przyzwyczailiśmy, że to znaczenie w krajobrazie jest konieczne do odczytywania. Weźmy na przykład Grób Niezanego Żołnierza, konik profesora Jeremiego Królikowskiego, który jako miejsce został sztucznie stworzony. Po I wojnie światowej narodziła się we wszystkich stolicach moda na tworzenie tego rodzaju obiektów. My się w to wpisaliśmy. Stanisław Ostrowski otrzymał to zlecenie. Zostało to zrealizowane. Sprowadzono ciało żołnierza poległego w obronie Lwowa, został on z honorami pochowany. Poswatał w ten sposób sztucznie przeflancowany i zaaranżowany duch miejsca. Został stworzony przez architektów, budowniczych i polityków. Pech chciał, że przyjechał do Polski prezydent Ukrainy Wiktor Janukowycz, ma złożyć wieniec. Następuje konsternacja bo on nie chce składać wieńca w miejscu, gdzie jest pochowany polski obrońca Lwowa. Problem ma Ministerstwo Spraw Zagranicznych jak z tej idiotycznej sytuacji wybrnąć. Drugą sprawą jest fakt, że ja jestem po prostu niewierzący w ducha miejsca. Uważam, że pojęcie ducha miejsca jest pojęciem szkodliwym, które zweekslowało krajobraz. Ten duch miejsca jest obecnie na Krakowskim Przedmieściu. Tam tysiące ludzi postawiło krzyż i uważa się, że tam jest ten duch miejsca, pokazano go prawie palcem. To miejsce ma być uświęcone. To pociągnęło za sobą całą lawinę problemów, które teraz mamy, to się ciągnie i to jest właśnie to nieszczęście, o którym wcześniej mówiłem. Każdy konserwator zabytków będzie nam uzasadniał duchem miejsca swe najbardziej kontrowersyjne decyzje. To co mówi Pan Herman o architektach, którzy budują sztuczne wyspy, osiedla i całe miasta na pustyni, w ogóle nie mają potrzeby umieszczania tam ducha miejsca. Oni tworzą nowy świat, coś innego zupełnie.

D.K.: Słucham tego co państwo mówicie, czytałam już trochę o Lynchu i o naszej percepcji wzrokowej tego, co nas otacza. Zostawmy to kontrowersyjne słowo krajobraz... dochodzę do wniosku, że ciągle opisujemy krajobraz jako coś, co widzimy, a nie możemy zapomnieć o tym, że widzimy to, co chcemy. Na przykład gdy kupimy czerwony samochód, automatycznie tylko czerwone samochody będą nam się rzucały w oczy. Percepcja wzrokowa jest jakimś narzędziem badawczym, ale tak naprawdę bardzo niedoskonałym. Wydaje mi się, że przede wszystkim należy się skupić na tym, co odczuwamy. Oczywiście jest to w pewnym stopniu subiektywne i tak jak wszystko inne może wypaczać to, co nas otacza. Dla mnie wzrok to za mało. I ten krajobraz i otoczenie, to, co tak naprawdę chcemy w nim zobaczyć. Pewnych rzeczy nie można zobaczyć, niektóre rzeczy trzeba odczuć. Widzenie to za mało.

J.S.: To są tak zwane filtry kulturowe.

D.K.: Tak, wspominaliśmy już o tym. Wydaje mi się jednak, że za mało miejsca temu poświęcamy. Ja bym raczej propagowała poszukiwanie ducha miejsca, może w nieco innej formie. To jak odczuwamy jakieś miejsce, czy ten duch tam dla nas jest czy nie, warunkuje sposób naszego widzenia.

J.S.: Ale ja to rozumiem.

K.H.: Więc czy zatem istnieją miejsca bez ducha miejsca?

D.K.: Wydaje mi się, że to jest sprawa uwarunkowana wyłącznie kulturowo.

J.R.: O duchu miejsca mówi się tak, jak o jakimś wihajstrze, nic konkretnego. My powinniśmy mówić o konkretach. Nie powinniśmy stosować języka zastępczego.

J.S.: Kiedyś brałem udział w konferencji na Lubelskim Uniwersytecie Przyrodniczym o niematerialnych wartościach w krajobrazie, dostałem wytyczne jak powinienem napisać referat. Miałem zrobić mapkę, na jakim obszarze występuje duch miejsca. Miałem zdefiniować, na czym polegają te niematerialne wartości w krajobrazie. Musiałem je materialnie ująć, chociaż one są niematerialne. Miałem z tym duży kłopot, nie ukrywam.

D.K.: Ja nie powiedziałam, że ta sytuacja nie będzie kłopotliwa, sposób i klucze, których będziemy używali do czytania środowiska czy przestrzeni, która nas otacza.

B.J.G.: To wiekopomne słowa, bo przecież wyszliśmy dziś od tego, co się w krajobrazie dzieje, od realizacji. Od tego jak ta przestrzeń jest zmieniana w wyniku działań architektów krajobrazu. Ja już rozumiem czemu studenci Gospodarki Przestrzennej w swoich notatkach po lekcji z panem Januszem Skalskim mają napisane, że duch miejsca „to coś niejednoznacznego i przerażającego”, teraz to już wiem.

J.S.: No ja wygłaszam wykład o trądzie design, to ciągle spotykam się z pytaniem, co oznacza ten termin.

J.St.W.: Wydaje mi się, że architekci krajobrazu mają taki sam problem jak architekci. Są jakby rozerwani pomiędzy terenami, które trzeba zagospodarować w kategoriach inżynierskich – kategoriach materialnych, ale są też miejsca, które się z tego jakby wymykają – jak wiele elementów kulturowych, które się wymykają w stronę niematerialną. Nie znaczy to jednak, że to się od razu rozmywa i mętnieje. Teologia jest nauką całkiem starą, naukowcy badają ją na różne sposoby, to nie wyklucza racjonalności. Kieruje nas to w nieco inną stronę, postrzegania i języka, metodologii. Może pani Dorocie chodziło o to, by trochę więcej psychologii tutaj użyć. A nie tylko antropologii i historii sztuki. Emocje też są w jakimś stopniu badane. To rozdarcie, o

którym wspominałem wcześniej, powoduje, że raz ciągniecie państwo w stronę związaną bardziej z tą inżynierską praktyką. Za tym stoi też filozofia i konkretny punkt widzenia. Drugim razem zaś kierujecie się w stronę sztuki. Jest ona metaforą, subwersją, parabolą. To są sprawy bardzo konkretne jak dla inżyniera. Nie ma jednak często spójności między tym.

I.M.-S.: Ale przecież to wszystko jest, istnieje i nie można powiedzieć, że nie ma sfery niematerialnej. Tylko nie zawsze ją rozumiemy. Jak pan Skalski mówił o tym, że prezydent Ukrainy nie chciał składać wieńca na Grobie Nieznanego Żołnierza. Może ten żołnierz i to miejsce ... może tu jest coś nieprawdziwego. Jakkolwiek to nazwać, czy duchem miejsca, czy poczuciem jakiejś spójności, to nie można powiedzieć, że sfera niematerialna nie istnieje.

J.S.: Duch miejsca jest efektem filtra kulturowego, który mamy. Natomiast nie może on być poddawany klasyfikacji. Tego, co zrobił Norbert Schulz. Podzielił go na ducha miejsca klasycznego, romantycznego i kosmicznego. A teraz studenci robią ćwiczenia i zastanawiają się, czy to jest duch kosmiczny czy nie. Jakaś paranoja rodzi się ze zbytowego unaukowiania.

I.M.-S.: Ja się nie odnosiłam do rodzaju ducha miejsca. Gdy wchodzę do wspaniałej katedry gotyckiej, nie zastanawiam się nad tym, czy jest to duch klasyczny, romantyczny czy kosmiczny. Nie mogę jednak powiedzieć, że tam nic nie ma. Kwestia tylko jak nazwać zjawisko panującego tam nastroju.

J.S.: Kiedyś przeszedłem całe Krakowskie Przedmieście, potem zrobiłem wykład jak odczytywałem mowę pomników, szukałem kontaktu i relacji z monumentami.

J.R.: Norberg Schulz daje temu konkretną wykładnię, że architektura tworzona jest pod wpływem krajobrazu, w którym powstaje.

B.J.G.: Jego teoria miała mieć jedynie działanie aplikatywne w dziedzinach ochrony i modernizacji krajobrazu. Co dodać do nowej tkanki, żeby nie zepsuć.

I.M.-S.: I znowu wracamy do początku. Gdy na wschód wywozimy nasze pomysły i odwrotnie, próbując przenieść do naszego krajobrazu elementy orientalnej kultury. To jak z sytuacją, gdy postawimy w ogrodzie japoński pawilon – tu jest banałem, a tam czytelnym symbolem.

J.St.W.: Tak ma pani rację, niemiecki krasnal w polskim ogrodzie jest zupełnie nie na miejscu.

J.R.: Myślę, że poruszyliśmy już problem krajobrazu jako miejsca, trzeba by teraz przejść do trzeciej części dyskutowanych przez nas miejsc, czyli do cmentarza jako miejsca pośmiertnego spoczynku, które jest tworzone często dla przyjemności żyjących.

B.J.G.: Wyprzedzając temat cmentarza chciałabym przywołać słowa Tischnera, który mówił o krajobrazie jako o dialogu pokoleniowym – tu nam się zazębia krajobraz, ogród i cmentarz. *Gospodarowanie jest wyrazem wzajemności* – mówi Tischner. Cmentarz widzi on zaś jako narzędzie przekazywania dziedzictwa.

K.H.: To, że jesteśmy chowani w trumnach sprawia, że nie mamy wpływu na krajobraz po naszej śmierci. Gdybyśmy nie byli, to moglibyśmy być przynajmniej niezłym nawozem.

B.J.G.: Podobnie jak w postmodernie, trywializujesz. Pani Aniu jak to jest z tymi trumnami?

Anna Długozima: W kwestii, trumien i związanych z nimi form pochówków, wykształciły się dwa obozy. Przypuszczam, że wszystkim bardzo dobrze znane. A mianowicie: kremacja i związane z nimi urny oraz inhumacja, czyli tradycyjny pochówek w trumnie właśnie. Z tym, że trumna trumnie nierówna. Co najmniej od dekady na Zachodzie przeprowadza się badania wpływu kremacji na stan środowiska naturalnego. Naukowcy stwierdzili, że krematoria wytwarzają więcej zanieczyszczeń niż pochówki tradycyjny. W związku z tym od lat 90. w krajobrazie Ameryki Północnej, Australii, Nowej Zelandii, a także Wielkiej Brytanii, Niemiec, Hiszpanii, Skandynawii pojawiły się cmentarze ekologiczne. „Ekologiczność” tych miejsc pochówków wiąże się z redefiniowaniem pojęcia „trumna”. Otóż, zmarłych chowa się w trumnach wykonanych z materiałów nie wywierających szkodliwego wpływu na środowisko. Są to: makulatura, bambus, wiklina, certyfikowane drewno ze specjalnych upraw. W Stanach Zjednoczonych i w Wielkiej Brytanii jest to prężnie rozwijająca się gałąź branży pogrzebowej.

K.H.: Czyli one się rozkładają tak szybko jak ludzkie ciało?

A.D.: Ideą tych cmentarzy jest to, by człowiek na powrót zintegrował się z naturą. Te proekologiczne miejsca pochówków (tzw. natural burial ground) tworzone są na terenach najmniej przekształconych przez człowieka. Najczęściej są to tereny leśne, górskie, położone z dala od skupisk ludzkich. W Polsce jest to ciągle niezbyt popularna alternatywa dla tradycyjnego cmentarza z rzędami jednakowych granitowych nagrobków, ale jak już wspomniałam, w Europie Zachodniej już od kilku, a nawet kilkunastu lat one funkcjonują. W Stanach są normą. Zresztą działają stowarzyszenia zrzeszające zarządców ekologicznych cmentarzy. Co więcej powstają pracownie architektoniczne specjalizujące się w projektowaniu cmentarzy oddających naturalność krajobrazu.

K.H.: Czy są cmentarze, gdzie chowa się ludzi zupełnie bez trumien?

A.D.: Tak, bardzo często rezygnuje się z trumien i chowa się ciało zmarłych wprost do ziemi. Należy jednak pamiętać, że praktycznie każdy cmentarz ma swój regulamin. Na niektórych jest zabronione podejmowanie jakichkolwiek prób upamiętniania zmarłych. Nie można sadzić kwiatów, stawiać świeczek. A dozwolone jest stosowanie roślin należących wyłącznie do danego siedliska. Regulaminy innych ekologicznych cmentarzy są mniej restrykcyjne i na przykład dopuszczają upamiętnianie zmarłych, ale tylko za pomocą markerów nie ingerujących w środowisko naturalne, nie zmieniających jego odbioru, tj.: drewniane krzyże, deseczki lub kamienie, na których wyryte są dane zmarłego.

B.J.G.: Pan Janusz sprowadził na wykład wikliniarza i on mówił o produkcji wiklinowych trumien, idących tylko na eksport.

J.S.: Można wiele rzeczy powiedzieć o cmentarzach, można rozpatrywać wiele spraw ale wyjdźmy z tego najprostszego rozważania o tym, że wszystko co mamy, wszystkie elementy urządzenia cmentarza, wyposażenia nie podlegają recyklingowi i to jest cała tragedia. Jeśli nie umiemy zorganizować życia cmentarza i całej tej otoczki wokół niego, to nasze całe gadanie o tym, czym cmentarz powinien być w przestrzeni, zupełnie nie ma sensu. Odwiedzałem przypadkiem cmentarz w Holandii, gdzie aż się zdziwiłem, że przed cmentarzem na wieszaku wisiły grabki, szczotka, konewka. Jak idę na cmentarz w Polsce, to zawsze muszę to wszystko ze sobą zabie-

rać. Muszę czasem szukać, czy przypadkiem ktoś nie zostawił jakiejs butelki, bo nie mam czym podlać kwiatków. A tu proszę takie proste rozwiązanie. Te lampki wszystkie, znicze, myślę, że to jest właśnie ten trąd design – metal, plastik, szkło, parafina, to bardzo trudne do przetworzenia.

A.D.: Zgadzam się z tym, co przed chwilą powiedział pan Janusz. Zresztą do podobnych wniosków doszliśmy po ćwiczeniach terenowych ze studentami podyplomowych studiów wzornictwa ogrodowego, które odbyliśmy w październiku na warszawskich cmentarzach. Zauważyć można znaczne różnice kulturowe nie tylko w komponowaniu, ale także w dekorowaniu cmentarzy i ich społecznym odbiorze. Podczas, gdy katolickie cmentarze i groby opływają w ozdoby, o zgrozo, przede wszystkim plastikowe, te innych wyznań są dużo bardziej skromne. Według mnie dopóki ludzie nie zaczną mówić, myśleć o cmentarzach jako o jednej z form krajobrazu, nie zaczną przykładać większej uwagi do kształtowania miejsca śmierci, krajobraz codziennej egzystencji będzie zafałszowany, niepełny. Nie można kształtować współczesnego krajobrazu tylko w wybranych aspektach. XXI wiek wymaga od nas interdyscyplinarności.

Część 5. Festiwal ogrodowy w Bolestraszcach.

Rozdział 1. Festiwal ogrodowy. Teksty wprowadzające do dyskusji

Izabela Myszka Stąpór. Festiwal ogrodów w Bolestraszcach.

Znaczenie w ogrodach pokazowych

Imprezy ogrodnicze

Świat ogrodów zachwyca pięknem. Twórcy ogrodów swoje dzieła tworzą zwykle na zamówienie inwestorów. Podziwiane przez mniejsze lub większe grono koneserów budzą zmysły. Piękno kompozycji cieszy oczy bujnością roślin ich kolorem, zmiennością. Smaki, zapachy, odgłosy przywołują wspomnienia lub po prostu zachwycają nowym doświadczeniem. Twórca ogrodu korzystając z darów natury daje początek nowej wartości – kompozycji przestrzennej, kompozycji barw, płaszczyzn, brył, zapachów, powiewów, dotyków... dzieło pełne, zrozumiałe, przestrzeń egzystencji człowieka, jego miejsce na ziemi. Tworząc ogród projektant wie, że będzie on podziwiany przez jego właścicieli i grono ich przyjaciół.

Szanse na większe uznanie pojawiają się przy projektowaniu i urządzaniu przestrzeni publicznych: skwerów, placów, parków czy ogrodów pokazowych. Jednak czy użytkownicy przestrzeni publicznych świadomie odczuwają ich piękno? Z całą pewnością tak! Stąd parki i ogrody historyczne pieczołowicie restaurowane i pielęgnowane, stąd targi i wystawy ogrodnicze oraz festiwale ogrodowe cieszące się dużą popularnością.

Ogrody historyczne, ogrody wystawowe i festiwalowe można krótko nazwać ogrodami pokazowymi. Wszystkie łączy wspólny mianownik – ludzie chcący je podziwiać.

Ogrody historyczne

Europejska tradycja ogrodnicza sięga czasów starożytnych. Przez kolejne epoki rozwój sztuki ogrodowej dokumentowany był ikonograficznie i opisywany. Nie było to jedynie wyrazem chęci dokumentowania dzieła. Często opisy i obrazy to dzieła inspirowane ogrodami. Dzięki nim możemy poznać zasady sztuki ogrodowej sprzed wieków, w naturze ograniczane zmiennością żywego materiału mająca wpływ na długowieczność dzieła.

Wystawy ogrodnicze

Wystawy to imprezy odbywające się cyklicznie w każdym niemal zakątku Europy. Każdy region ma swoje tradycje ogrodnicze i możliwości uprawy. Wystawy służą wymianie doświadczeń, prezentacji nowych rozwiązań, mają też charakter handlowy – targi.

W Polsce największe targi ogrodnicze odbywają się w Warszawie „Zieleń to życie” i w Poznaniu „Gardenia”.

Festiwale ogrodowe

Chealse, Chaumont, Buga to słynne w świecie, europejskie imprezy ogrodnicze. Każdy z innymi tradycjami, ideą, wizją.

Mamy nareszcie swój, polski festiwal ogrodowy. W czerwcu tego roku otwarto pierwszą edycję Festiwalu Ogrodów w Bolestraszcach.

Idea utworzenia cyklicznej imprezy, na której prezentować się będą twórcy ogrodów z naszej części Europy zrodziła się w środowisku naukowców warszawskich i krakowskich związanych z architekturą krajobrazu: profesora Jana Rylke (SGGW), profesora Aleksandra Böhma (Politechnika Krakowska) i profesora Jana Stanisława Wojciechowskiego (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego). Inicjatywa dyrektora Arboretum w Bolestraszcach Narcyza Pióreckiego, aby tam zorganizować festiwal została przyjęta i ...tak się zaczęło.

Od grudnia 2010 roku trwały przygotowania do otwarcia I edycji festiwalu. Komitet organizacyjny zaprosił do wzięcia udziału w imprezie środowiska akademickie, szkółkarzy, twórców ogrodów z Polski, Czech, Słowacji, Ukrainy. Nie narzucano żadnej konwencji, która mogłaby ograniczać projektantów. Zainteresowanie festiwalem było duże choć w efekcie zrealizowano dziesięć ogrodów. Na terenie arboretum w Bolestraszcach wydzielono plac gdzie zaplanowano ogródki na planie koła o średnicy od 12 do 15 metrów. Każdy z ogródków ogrodzony został oryginalną plecionką z żywej, rosnącej wikliny.



Żywe ogrodzenie (fot. I. Myszk-Stąpór)

Mimo, iż organizatorzy nie narzucili konwencji w jakiej ogrody pokazowe mają być prezentowane da się zauważyć wartości wspólne dla wszystkich ogrodów. Są to wartości ideowe, odejście od powierzchowności, skupienie na potrzebach człowieka. Przedstawione ogrody prezentują idee, treści, wartości. Nie stanowią ani reklamy kolekcji roślin szkółek, ani reklamy biur projektowych. Są wyrazem myśli twórczych, są dziełami nie towarem. Wyraźnie widać nawiązania do naszej tradycji, akcentowane

czytelными znakami, znaczeniami i symbolami. Podkreślane są wartości odwołujące się do polskiej kultury, polskiego krajobrazu. Twórcy zwracają większą uwagę na wartości duchowe w przeżywaniu ogrodu niż estetyczne.

1. **Ogrodosfera** zaprasza do relaksu, refleksji. Doskonale zakomponowana przestrzeń, z formą kuli odnoszącą się do kształtu ogrodu, nazwy oraz idei sfery tworzącej przestrzeń wyłączoną z ogótu.



Sfera (Fot. I Myszka-Stąpór)

Warstwa znaczeniowa tego ogrodu realizowana jest w jego kompozycji, formie, elementach. Kompozycja mówi o płynności, łagodności wyrażonej również elementami zapraszającymi do wypoczynku w altanie – sferze. Białe, falujące ogrodzenie, częściowo otwarte wydzielając sferę relaksu z ogótu jednocześnie otwiera wnętrze zapraszając do kontemplacji. Bogactwo roślin kwitnących uświęca sferę. Intymna osłonę stworzy hortensja pnąca, która porośnie konstrukcję altany. Płynący strumień mówi o przemijaniu. Ścieżka kamienna prowadzi widza do dominującego wnętrza, do celu jego podróży przez ogród, celu, którym jest Ogrodosfera.

Elementy przekazujące znaczenia: forma ogrodu, ogrodzenie, ścieżka, strumień, altana, rośliny.

2. **Ogród zatrzymanych chwil** skłania do refleksji. Są w ogrodach miejsca gdzie zatrzymujemy wspomnienia. Przywołujemy je, odnawiamy w wyobraźni jak fotografie, tu zamknięte w gabionowych klatkach.

Ogród, w którym treść przekazana jest przez formę. Jego sens stanowi chwila, chwila zadumy symbolicznie zamknięta w fotografii dodatkowo ujętej w siatce gabionowej. Zatrzymane chwile oglądamy w swojej pamięci, budzimy je z fotografii. Forma gabionu jak ogrodzenie mówi o ważności zatrzymanej chwili – ogradzamy rzeczy istotne, stanowiące wartość odmienną. Roślinami zmiekczone surowość kompozycji. De-

likatne trawy łagodzą zdecydowane kształty. Jest też zaproszenie do zabawy – czy szkło stoików jest przypadkowe? Czy nawiązuje do wykorzystania ich dla zatrzymania „chwili” w procesie życiowym ogórków?



Chwila zatrzymana w fotografii (fot. I. Myszka-Stąpór)



Stoiki w ogrodzie zatrzymanych chwil (fot. I. Myszka-Stąpór)

Elementy przekazujące znaczenia: forma gabionu, dekoracja – fotografia, stoiki, rośliny.

3. **Ogród wierzb** stanowi swego rodzaju pochwałę rodzimej tradycji wyplatania z wikliny. W lustrze jeziora odbijają się wiklinowe rzeźby jak wierzy w polskim krajobrazie.



Rzeźby przeglądające się w lustrze wody (fot. I. Myszka-Stąpór)

W ogrodzie znaczenie nadane przez zabieg odbicia. Woda stanowi zwierciadło, w którym odbija się natura. Zjawisko to obserwować można wpatrując się w wodę z „drugiego brzegu, siedząc na krzesłach ustawionych przy innym „wierzbowym drzewie” co podkreślono ścieżką, która właśnie tam kieruje widza. Dodatkowe elementy rzeźbiarskie zaakcentowano zamykając je w kręgu roślin.

Elementy nadające znaczenie: rzeźba, ławeczka, ścieżka, rośliny.

4. **Impresje z ogrodem wiejskim w tle** to kolejny przykład ogrodu odwołującego się do tradycji. Ule, nasadzenia roślin, połączenie ogrodu ozdobnego i użytkowego, bogactwo kolorów w połączeniu z czytelną symboliką daje piękny obraz polskiego ogrodu.

Otwarte drzwi stanowią czytelny wyraz znaczenia tego ogrodu. Ich symbolika rozumiana jako przejście do innej wartości, zaproszenie do wędrówki. Znaczące jest także ustawienie po różnych stronach roślin ozdobnych i użytkowych. W trakcie realizacji ogrodu drzwi pomalowano na niebiesko. Czy przypadkowa nadano im kolor zadumy? Ule przypominają nam o trudzie koniecznym do prowadzenia ogrodu. Podpory dla roślin przywołują na myśl dbałość ogrodnika o właściwe warunki dla rozwoju je-

go upraw. Ogród odwdzięcza się kwiatami, kolorami, planami, miodem..... Regularność kompozycji daje wrażenie porządku i panowania nad naturą. Elementy przekazujące znaczenia: forma ogrodu, rośliny, elementy symboliczne – drzwi, ule, kolor.



Symboliczne odwołanie do babciniego ogrodu (fot. I. Myszka-Stąpór)

5. **Ogród światła** to procesualna sztuka, niekonwencjonalna. Pełny idei, skoncentrowany na człowieku, kręgu jego egzystencji, unicestwieniu i odrodzeniu... jak w ogrodzie.



Krąg, który nocą rozświetlili ludzie, uczestnicy procesu tworzenia ogrodu (fot. I. Myszka-Stąpór)

Ogród *par excellence* symboliczny. Nie jest ozdobny, nie jest użytkowy jest treścią przekazaną w procesualnym akcie tworzenia i destrukcji. Zwraca uwagę na fakt, że ogród nie jest dziełem skończonym, ogród jest procesem. Mocno zaakcentowany krąg życia, wyraźny kierunek dążenia człowieka – do nieba, do świętości. Bluszcz porastający drabinę stać się ma symbolem odradzania życia ze zgliszczy. Charakter odświeżony ogrodowemu centrum miały nadać kwiaty, czerwone maki. Elementy nadające znaczenie: forma ogrodu, ogień, rośliny, drabina.

6. **Ogród znaczeń i ogród morze** stanowiący odniesienie do polskiego krajobrazu, do przestrzeni, z której wyłania się ogród ozdobny i użytkowy, do drogi prowadzącej do celu... W ogrodzie postać ogrodniczki – logo festiwalu zaprasza do zwiedzania.



Ogrodniczka wita gości (fot. I. Myszk-Stąpór)

Ogród powstały z połączeni trzech koncepcji miał stanowić bramę festiwalu. Czytany głównie jako alegoria krajobrazu przez zbyt oczywisty przekaz morza, gór. Dla wnikliwych widzów zapisano wartości ukryte w kodzie roślin, form i elementów. Znacząca jest róża okrywowa, która osłania „gołą” ziemię, winorośl tworząca rabatę z niebieskimi powojnikami, ozdobne jabłonie i rośliny użytkowe zdobiące drogę honorową. Elementy przekazujące znaczenia: forma, elementy, rośliny, kolory, ścieżka, meble ogrodowe.

Altana, która miała być „bramą”, wejściem do ogrodu, po kilku tygodniach uległa burzy podkarpackiej. Autorzy projektu i realizacji uznali działanie sił przyrody. Powstał domek – budka strażnicza. Ogrodniczka, która dotąd witała gości teraz strzeże ogrodów, a pomagają jej Wertumnus i Pomona z rogami obfitości oraz Flora.



Pomocnicy ogrodniczk (fot. J. Rylke)

7. **Ogród ludzi i zwierząt** jest swego rodzaju pochwałą owadów. Skupiając się na wartościach jakie przedstawia dostrzec możemy wartości jakie niosą nawet najmniejsi jego użytkownicy.



Podzielony na kwatery tak, aby ułatwić osiedlanie się owadom (fot. I. Myszka-Stąpór)
Ogród wyraża troskę autorów o braci mniejszych – zwierzęta. Skala ogrodu dostosowana do znaczenia jakie mu nadano. Uporządkowanie świata natury zaakcentowane rytmem. Mocno akcentowane centrum z poidłem dla owadów, w którym drewniane elementy ratują je przed utonięciem. Tak autorzy zapisali w ogrodzie swą idee.

Elementy przekazujące znaczenia: forma ogrodu, elementy służące owadom.

8. **Ogród żywiołów ...od powietrza, głodu, ognia i wojny....** to obraz tradycji za-domowionej w naszym krajobrazie. Kapliczka ozdobiona wstęgami ożywającymi na wietrze, kwiaty, ławeczka, droga, motto wyryte w kamieniu, łąka kwietna.



Kapliczka Św. Nepomucena chroni od powodzi (fot. I Myszka-Stąpór)

Znaczenie ogrodu odnosi się do tradycji i wiary w patrona chroniącego przed nieuchronnym. Ochronę gwarantuje modlitwa. Symboliczne jest tu skrzyżowanie dróg, dodatkowo akcentowane kamieniem, dzielących przestrzeń na cztery części. Kwiaty podkreślają istotę kapliczek - miejsca szczególnego, uświęconego. Żywioty, od których strzegą patroni ujarzmione ich mocą budują krajobraz – ogród.

Elementy nadające znaczenie: forma, kolor, tekst.

9. **Minimalistyczny ogród wodny** odwołuje się do symboli wody, kamienia i drzewa, do wartości jakie te materiały stanowią dla człowieka. Obrazuje chęć uporządkowania środowiska.

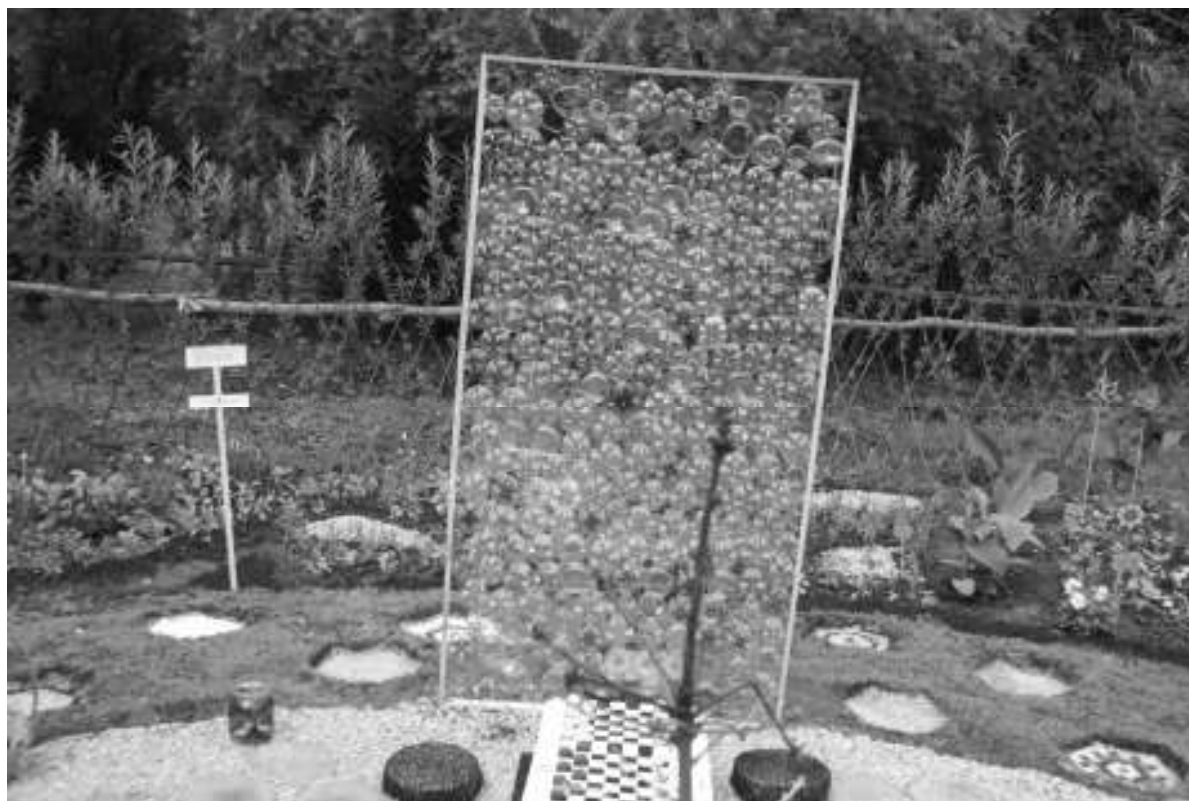


Minimalizm wyraża wiele wartości (fot. I Myszka-Stąpór)

Ogród a właściwie wnętrze ogrodowe, stworzone na podobieństwo wnętrza architektonicznego, w którym porządek form architektonicznych przeniesiono do świata natury.

Elementy niosące znaczenie: materiał, forma, rośliny.

10. **Ogród emocji** jest wyrazem szczególnej wrażliwości grupy ludzi, wrażliwości pokazanej w kompozycji parteru ogrodowego komponowanego z myślą o ochronie środowiska.



Użyty materiał nawiązuje do konieczności ochrony środowiska (fot. I. Myszka-Stąpór)

Ogród mieszczący się w nurcie ekologicznym, stanowi obraz połączonych myśli i emocji wieloosobowego zespołu. Zwraca uwagę widza na możliwość wykorzystania surowców wtórnych dla nadania wartości przestrzeni. Tworzony od podstaw, w atmosferze radości płynącej z pracy nad wspólnym dziełem.

Elementy nadające znaczenie: informacja, rośliny, materiał.

Każdy z prezentowanych ogrodów niesie wartości zapisane w kompozycji ogrodowej. Przemyślany i nieprzypadkowy jest tu każdy, najdrobniejszy szczegół. Drabina Jakubowa, otwarte drzwi, stoiki z przetworami, fotografie, szklany strumień.... we wszystkich ogrodach znajdziemy bardziej czy mniej czytelne znaki, zostawione przez twórców po to by budzić wyobraźnię, uwrażliwiać, zwracać uwagę na rzeczy istotne.

Idea ogrodów pokazowych

Ogrody festiwalowe, budowane po to, aby były oglądane i podziwiane nie są jedynie dekoracją. Ogrody pokazowe dają artystom możliwość wyrażenia siebie w przestrzeni, oddania swoich myśli i idei, wartości, którym hołdują.

Przekazywanie treści w formie ogrodu daje projektantom możliwość zaprezentowania swoich umiejętności, talentu i pomysłowości.

Realizacja ogrodu w festiwalowej przestrzeni zapewni przekazanie myśli twórczej wielu odbiorcom.

Festiwal ogrodów w Bolestraszcach pokazuje wrażliwość projektantów ukierunkowaną na idee. Przekazanie treści wydaje się być tu bardziej istotne od wartości formalnych czy dekoracyjnych. Ogród pokazowy staje się treścią nie dekoracją.

Organizatorzy zapowiadają kolejne edycje, na które zapraszają twórców chcących pokazać swoje idee.

Dorota Krug: Ogrody pokazowe w Bolestraszcach

Festiwal Ogrodowy w Bolestraszcach już za nami. Ciągłe jest to wydarzenie świeże a już doczekało się wielu opracowań i artykułów. Ogrody pokazowe stanowiły również pole do kilku badań nań przeprowadzanych. Osobiście również postanowiłam się zająć tą tematyką. Przeprowadziłam poglądowe badania mające na celu poszukiwanie podobieństw pomiędzy ogrodami pokazowymi wykonanymi przez uczestników w czasie festiwalu oraz ogrodami przydomowymi znajdującymi się w Bolestraszcach. Szczerze mówiąc rozpoczynając wycieczkę po wsi nie spodziewałam się znaleźć żadnych podobieństw i ku mojemu zaskoczeniu znalazłam je, i to nie tylko na zamierzonym polu ale też w kontekście krajobrazowym jak również jeśli chodzi o podobieństwo pomiędzy ogrodami pokazowymi i samym arboretum. To wszystko było dla mnie zaskakujące, ponieważ nie spodziewałam się, że to co przedstawiają ogrody pokazowe ma jakiekolwiek powiązanie z bolestraszczyckim krajobrazem czy ogrodami przydomowymi znajdującymi się we wsi.

Ogrody pokazowe a ogrody przydomowe.

Pierwsze co zwróciło moją uwagę, to płoty. W ogrodach pokazowych są one wykonane z wikliny, są ażurowe, bardzo delikatne - żyją. Ponadto stworzone w nich furtki są zawsze otwarte - jakby zapraszały do wejścia. Płoty we wsi są bardzo symboliczne, niziutkie, z roślinności (też żyją) albo w ogóle ich nie ma. Mają one taką formę ponieważ też są do oglądania, są wizytówką właściciela. Fakt ten bez wątpienia świadczy o pewnym podobieństwie twórców obydwu typów ogrodów. Obydwie grupy są grupami otwartymi, chcącymi pokazać swoje dzieła. W ogrodach przydomowych we wsi nie ma mody na ogradzanie posesji wysokimi płotami o małej ażurowości czy z betonowych prefabrykatów jak to się często dzieje w innych miejscowościach.



Ażurowe płoty ogrodów pokazowych (fot. D. Krug 2011 r.)



Ażurowe płoty ogrodów przydomowych w Bolestraszcach (fot. D. Krug 2011 r.)

Kolejnym elementem, który wydaje mi się jednym z najważniejszych w kwestii kompozycji ogrodowej jest roślinność. W obydwu typach ogrodów mamy do czynienia z tymi samymi roślinami ozdobnymi, pojawiają się cynie, aksamitki, szatwie, amarantusy czy hortensje. Podobieństwem jest też obecność roślin użytkowych. Praktycznie w każdym ogrodzie przydomowym znajduje się mały warzywnik lub rośliny użytkowe są używane w funkcji roślin ozdobnych. Najczęściej pojawiają się ozdobne lub użytkowe kapusty, groszek pachnący, a także drzewa jak jabłonie albo rozmaite gatunki winogron i winorośli.



Rośliny ozdobne spotkane w ogrodach pokazowych (fot. D. Krug 2011 r.)



Rośliny ozdobne w ogrodach przydomowych (fot. D. Krug 2011 r.)

Następnym przykładem podobieństw pomiędzy ogrodami pokazowymi oraz ogrodami przydomowymi w Bolestraszcach są powtarzalne meble ogrodowe. W ogrodach przydomowych znajdujemy ich cały asortyment, od ławek, stołów, krzeseł, foteli ogrodowych przez hamaki do różnego rodzaju altan. W materiałach znajdujemy wszelkie bogactwo od drewna, przez ekorattan po wiklinę. Pod względem wykonania znajdujemy zarówno elementy wykonane samodzielnie jak i te pochodzące z produkcji seryjnej. Zarówno w ogrodach przydomowych jak i w ogrodach pokazowych znajdujemy dużą różnorodność elementów wyposażenia: znajduje się tam wiklina, prefabrykowane elementy drewniane, gotowe altany i altany wykonane własnoręcznie przez wykonawców. Bardzo ważnym elementem okazała się ławeczka, która jest „meblem” szczególnym ponieważ znajdujemy ją najczęściej jako element

rękodzieła zarówno w krajobrazie otwartym (przy drogach, przed płotami, przy kapliczkach) jak i na posesjach prywatnych oraz w ogrodach pokazowych.



Altana w ogrodzie pokazowym
(fot. D. Krug 2011 r.)



Altana w ogrodzie przydomowym
(fot. D. Krug 2011 r.)

Zauważalnym elementem kompozycji ogrodowej w ogrodach przydomowych okazało się wprowadzenie rytmu. Podczas spacerów po Bolestraszczykach zauważyłam wiele ogrodów z wyraźnie zaznaczonym rytmem kompozycji. Zaakcentowanym poprzez nasadzenia roślinne - spotkałam nawet nasadzenia topiarycznych form roślinnych, rytmu ułożonych kamieni czy rytmicznych pasów z kolorowej kory. Ten kanon jest znany twórcom profesjonalnym dlatego i w ogrodach pokazowych znalazł swoje miejsce. Najbardziej podobnym do rytmu spotykanego w ogrodach przydomowych jest ten uzyskany za pomocą kolorowej kory, użyto nawet tej samej barwy.



Rytm w ogrodach przydomowych
(fot. D. Krug 2011 r.)



Rytm w kompozycji ogrodu pokazowego
(fot. D. Krug 2011 r.)

Bardzo ważne miejsce w wiejskich ogrodach przydomowych stanowią kapliczki. W Bolestraszczykach tak jak we wcześniej poznanych przeze mnie ogrodach spotkałam kapliczki w różnych odsłonach. Od małych wbudowanych w elewację budynków przejawów wiary chrześcijańskiej po naprawdę okazałe, wolnostojące figury i całe instalacje. Tę prawidłowość wykorzystali twórcy profesjonalni co znalazło odzwierciedlenie w festiwalowych ogrodach pokazowych. Jeden z ogrodów stanowił instalację złożoną z czterech kapliczek.



Kapliczki w ogrodach pokazowych



Kapliczka w ogrodzie przydomowym w Bolestraszcach (fot. D. Krug 2011 r.)

Bardzo ważnym elementem powtarzającym się zarówno w ogrodach pokazowych i ogrodach przydomowych jest wysoka estetyka, porządek i kunszt wykonania. Tak jak nie dziwi to w przypadku ogrodów wykonywanych na potrzeby festiwalu jako że z założenia muszą być kunsztowne i estetyczne, to w przypadku ogrodów przydomowych nie jest to takie oczywiste. W Bolestraszcach mieszkańcy bardzo dbają o wygląd i porządek w swoich ogrodach i jest to rzecz, która naprawdę przykuwa uwagę. Szczerze mówiąc nie spotkałam żadnego ogrodu przydomowego gdzie panowałby bałagan czy ogólny nieporządek. Trawa jest zawsze skoszona, rabaty wypielone, liście zgrabione. Drewnutnie, kompostowniki, śmietniki są tak dobrze maskowane, że właściwie są niewidoczne. Tu nasuwają mi się słowa Pani Izabeli Myszkowej- Stąpór wypowiedziane podczas jednej z dyskusji Katedry Sztuki Krajobrazu, że ta dbałość o estetykę w ogrodach przydomowych jest wynikiem bliskości Arboretum. Ludzie odwiedzając je mają możliwość zetknięcia się z najnowszymi trendami i ideami przez co stają się bardziej wrażliwi na sztukę ogrodową.



Kunszt wykonania w ogrodach pokazowych (fot. D. Krug 2011 r.)



Niezwykły porządek w ogrodach przydomowych w Bolestraszcach (fot. D. Krug 2011r.)

Ogrody pokazowe a krajobraz

Podobieństwa, które zauważyłam na tym polu również były dla mnie zaskoczeniem ale może trochę mniejszym niż w poprzednim przypadku. Osobiście przyznam się, że biorąc razem z koleżankami i kolegami z Katedry, udział w Festiwalu, projektując nasz ogród nie zastanawiałam się nad tym czy będzie to miało jakiś szerszy kontekst krajobrazowy. Oceniając tamtejszy krajobraz głównie pod względem technicznych możliwości zastosowania takich czy innych rozwiązań. Myślę, że z podobnego punktu widzenia mogli wyjść i inni uczestnicy Festiwalu. Tymczasem okazuje się, że powiązania i podobieństwa między ogrodami pokazowymi a tamtejszym krajobrazem istnieją i funkcjonują.

Krajobraz wsi Bolestraszyckiej wykazuje wiele elementów typowych dla wiejskiego krajobrazu swego regionu. Jednak jest on też podyktowany warunkami jakie tam panują, na przykład ukształtowaniem terenu. Z tego właśnie względu nasunęło się pierwsze podobieństwo, które bez wątpienia wynika z warunków naturalnych a mianowicie drogi, chodzi tu o ich falistość. Drogi w Bolestraszcach miękko wiją się między pagórkami lub prowadzą przez ich szczyty. Na Festiwalu główna alejka prowadząca przez ogrody pokazowe również ma miękką linię, również jest to wymuszone przez warunki, w tym przypadku przez okrągły kształt poszczególnych parceli. Ponadto w wielu ogrodach zostały zastosowane miękko wijące się ścieżki.

Tak jak w przypadku ogrodów przydomowych tak i przy analizie aspektów krajobrazowych fundamentalną sprawą jest roślinność. Krajobraz wiejski nie mógłby być tak nazywany bez upraw rolniczych czy sadowniczych a te nie miałyby racji bytu bez roślin uprawowych. Uprawia się takie rośliny jak: kukurydza, zboża i warzywa. W wielu ogrodach pokazowych zastosowano rośliny uprawowe pochodzące z regionu. Takie jak: dynie, cukinie, rośliny sadownicze. Równie ważną jak pola i sady rolę w wyznaczaniu krajobrazu wiejskiego odgrywa obecność łąk i pastwisk. Wieś Bolestraszyce słynie z przepięknych łąk o nieprzeciętnej urodzie. W wielu ogrodach pokazowych został wykorzystany motyw łąki, który doskonale wpisuje się w otaczający krajobraz.



Pola uprawne w Bolestraszcach (fot. D. Krug 2011 r.)



Rośliny uprawowe zastosowane w ogrodzie pokazowym (fot. D. Krug 2011 r.)



Łąki w Bolestraszcach (fot. D. Krug 2011 r.)



Motyw łąki w ogrodzie pokazowym (fot. D. Krug 2011 r.)

Elementem, który występuje w krajobrazie bolestraszczyckim a ma charakter ponadregionalny, ogólnokrajowy jest występowanie różnego rodzaju kapliczek. Kapliczki zasługują tu na szczególną uwagę ponieważ są elementem łączącym wszystkie badane pola, ponieważ występują zarówno w ogrodach przydomowych, ogrodach pokazowych, o czym wspominałam już wcześniej, jak i w krajobrazie otwartym. Mają one najczęściej charakter przydrożnych, wolnostojących elementów ale też spotykamy małe kapliczki zawieszane na drzewach. I tu pojawia się kolejny element co prawda o zupełnie innej randze ale również funkcjonujący w trzech powyższych polach, mianowicie jest to ławka. Może się to wydać banałem ale jest to coś więcej niż mebel. Ławeczki spotykamy w ogrodach przydomowych, ogrodach pokazowych ale też w krajobrazie otwartym. Dawniej stawiano je przed płotami by móc obserwować to co się dookoła dzieje. W czasach gdy utrudniony był przepływ informacji zwykła obserwacja miała ważne znaczenie. Ławki te miały też aspekt społeczny ponieważ często na ławeczce gromadzili się mieszkańcy i zawsze można było zaprosić sąsiada na pogawędkę. Podczas spacerów po wsi napotkałam też ławeczki stawiane po prostu wzdłuż dróg - być może dla amatorów przejeżdżających pojazdów lub też dla strudzonego wędrowca. Trzeba też stwierdzić, że obecność ławki w krajobrazie otwartym jest też powiązana z występowaniem kapliczek, ponieważ bardzo często te elementy obserwujemy w parze.

To co łączy ogrody pokazowe wykonane na potrzeby Festiwalu z wiejskim, sielskim krajobrazem jest fakt wykorzystania motywu wiejskiego krajobrazu przez autorki jednego z ogrodów. Motyw sielskości krajobrazu powtarzał się natomiast również i w innych realizacjach.



Motyw krajobrazu wiejskiego w ogrodzie pokazowym (fot. D. Krug 2011 r.)



Sielskość krajobrazu przedstawiona w ogrodzie pokazowym (fot. D. Krug 2011r.)

Po licznych dyskusjach w gronie Katedry Sztuki Krajobrazu uzyskałam też informacje, które pozwalają zauważyć jeszcze jedno podobieństwo, ale nie dotyczące powyższych trzech pól. Mianowicie podobieństwo między ogrodami pokazowymi i Festiwałem a samym arboretum. Arboretum jest rodzajem muzeum drzew i tak też jest projektowane. Projektowane są poszczególne wnętrza - sale wystawowe. Mamy możliwość swobodnego przechodzenia z wnętrza do wnętrza poświęconych różnej tematyce, w których panuje inny nastrój. Tak też jest w przypadku ogrodów pokazowych, które są też takimi wnętrzami a cały Festiwal polega właśnie na zwiedzaniu tych osobliwych sal wystawowych. Ponadto przy wnętrzach w arboretum należy stwierdzić, że muzealność wyrażana jest też poprzez opisywanie konkretnych eksponatów - w tym przypadku roślin. Tę tendencję można też zauważyć na Festiwalu ponieważ każdemu ogrodowi towarzyszył opis na tabliczce oraz prezentacja ich przez autorów, którzy byli jakby przewodnikami po wystawie.



Wnętrze wystawowe w Arboretum (fot. D. Krug 2011r.)



Poszczególne ogrody pokazowe jako wnętrza wystawowe (fot. D. Krug 2011r.)

Podsumowując moje rozważania należy zauważyć, że ogrody pokazowe to niezwykle skomplikowane twory. Z jednej strony pokazują najnowsze trendy w sztuce ogrodowej, wzniosłe idee projektowe a jednocześnie występują w nich elementy, które znajdujemy praktycznie we wszystkich ogrodach przydomowych. Z jednej strony wykazują duże podobieństwo do ogrodów w dosłownym tego słowa znaczeniu a z drugiej w pewnym stopniu odzwierciedlają otaczający krajobraz. W pewnym stopniu

są podobne do przestrzeni prywatnych a jednocześnie paradoksalnie przypominają swą ideą arboretum- muzeum. Tu nasuwa się pytanie czym tak naprawdę są ogrody pokazowe. Czy są ogrodami w dosłownym znaczeniu czy jednak pozostają przestrzenią wystawienniczą?

Jan Rylke. Festiwal Ogrodowy Bolestraszyce 2011

Istnieje już w Polsce Festiwal Ogrodowy! W niedzielę 26 czerwca 2011 roku odbyło się uroczyste otwarcie I Festiwalu Ogrodowego w Bolestraszytach. Koncepcja festiwalu zrodziła się w wyniku realizacji projektu badawczego MNiSW: Sztuka krajobrazu i w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku. Festiwal cieszył się dużym zainteresowaniem lokalnych i ogólnopolskich mediów: prasy, radia i telewizji. Myślę, że podobnym zainteresowaniem będzie się cieszył w prasie specjalistycznej. Zrealizowano dziesięć ogrodów o średnicy 12 i 15 metrów. Były one otoczone płotami z żywej wikliny wykonanymi przez pracowników Arboretum w Bolestraszytach. Okazali oni również ogromną pomoc przy realizacji ogrodów. Dyrektor Arboretum dr Narcyz Piórecki otoczy ogrody opieką do końca sezonu. Istnieje w związku z tym możliwość kontynuacji festiwalu w następnych latach. Arboretum w Bolestraszytach leży w odległości 7 kilometrów od Przemyśla i jest bardzo piękne. Można to zobaczyć na ich stronie <http://www.bolestraszyce.com/>



Mimo skromnej liczby ogrodów reprezentowane były wszystkie istotniejsze trendy obecne we współczesnej sztuce ogrodowej a także w sztuce ekologicznej i w sztuce krajobrazu. Reprezentowana była także polska tradycja tej dyscypliny sztuki. Podczas otwarcia festiwalu autorzy przedstawiali założenia ideowe i formalne, które nimi kierowały przy tworzeniu ogrodu. Założenia te zostały umieszczone, obok nazwy ogrodu i nazwisk jego twórców, na tabliczkach informacyjnych przy wejściu do ogrodu. W trakcie otwarcia Festiwalu projektanci ogrodów przekazywali gościom swoje założenia ideowe związane z realizacją prezentowanych dzieł.

Powyżej możemy zobaczyć patronującą Festiwalowi ogrodniczkę. Na rysunku tą, która towarzyszyła informacjom wstępnym a obok niej już wypełnioną i naturalnej wielkości tą, która towarzyszy w Bolestraszczykach ogrodom festiwalowym.

Poniżej, jeżeli klikniemy na kolejne ogrody, zobaczymy jak wyglądały w dniu ich otwarcia. Jeszcze niżej wejście na teren ogrodów wystawowych.

Ogród 1.

Ogrodosfera



Ogród 2.

Ogród zatrzymanych chwil.



Ogród 3.

Wierzby i woda.



Ogród 4.

Impresje z ogrodem wiejskim w tle.



Ogród 5.

Instalacja ogród światła.



Ogród 6.

Ogród znaczeń i ogród morze.



Ogród 7.

Ogród ludzi i zwierząt.



Ogród 8.

Od powietrza, głodu, ognia i wojny...



Ogród 9.

Ogród minimalistyczny.



Ogród 10.

Ogród emocji.



Wejście na teren Festiwalu

Ogród I. Ogrodosfera (Ø 12 m.)

Autorzy. Pracownia Architektury Krajobrazu Zielony Zakątek Joanna Patrycja Korczak-Wodnicka z zespołem w składzie: Agnieszka Chadaj; Agnieszka Galińska; Joanna Karaś. www.projektogrodu.pl.

Idea ogrodu: Ogrodosfera łączy sferę materialną i duchową, dzięki czemu przestrzeń kreowana przez nas jest bliżej człowieka i jego potrzeb. Inspiracją ogrodu było dla nas koło... krąg... kula... sfera i tak jak świat składa się z kolejnych warstw i sfer (np. atmosfera, hydrosfera), tak i nasz ogród jest wielowarstwowy przede wszystkim w wymiarze duchowym, emocjonalnym. Idee te przekazujemy poprzez kompozycję.

Kompozycja ogrodu: W naszym ogrodzie przenikają się łuki, kręgi, kule, miękkie linie, w dwuwymiarze i trójwymiarze. Od zewnętrznej strefy buforowej otaczającej ogród przechodzimy przez zróżnicowane energetycznie wnętrza ogrodu. Pomiedzy dynamiczną, żywą łąką, a szklanym, ochładzającym strumieniem, biegnie wijąca się ścieżka, prowadząca do bezpiecznego wnętrza altany. Kulista altana - sfera jest głównym elementem przyciągającym uwagę - „sercem ogrodu”. W ogrodzie zastosowałyśmy kruszone szkło, metal, żwir, kamienie. Główną strukturę roślinną naszego ogrodu stanowią byliny. Wprowadzamy je do ogrodów, ponieważ nadają im charakter, ich zmienność dodaje emocji i kolorytu.

Komentarz: Ogród został zrealizowany przez firmę z dużym doświadczeniem projektowym i wykonawczym, wspartą przez współpracujące z nią inne firmy. Realizacja odwołuje się do ogrodów wykonanych w międzynarodowym stylu pokazywanym na czołowych wystawach. Zwarta kompozycja przestrzenna jest wyprowadzona ze skali i kształtu działki. Dobrze zestawione tradycyjne i nowoczesne materiały: byliny, kamień, szkło i stal. Mimo zdecydowanej formy przyjazna użytkownikom.

Zdjęcia:



Autorki prezentują ogród



Widok ogólny ogrodu.



Siedzisko



Detal

Ogród 2. Ogród zatrzymanych chwil. (Ø 12 m.)

Autorzy: Maja Skibińska, Aleksandra Wiktorko

Idea ogrodu. Koncepcja zagospodarowania ogrodu pokazowego zrodziła się z przemyśleń nad istotą pojęcia "ogród". To nie tylko miejsce uprawy roślin i wypoczynku. Fakt, że w ogrodzie spędzamy czas, pozwala nam wzbudzić emocjonalną więź z miejscem, w którym przebywamy. Ogród jest przestrzenią, w której często przeżywamy wyjątkowe, ulotne chwile, do których potem wracamy pamięcią. Żałujemy, że nie możemy ich zatrzymać. W toku rozmyślań nad pomysłem na aranżację ogrodu szukaliśmy motywów kojarzących się z możliwością utrwalenia chwili, zatrzymania tego, co wartościowe. Zdecydowaliśmy się na umieszczenie w ogrodzie fotografii, czyli uchwyconych, ulotnych obrazów, pełniących funkcję estetyczną oraz stanowiących dominujące elementy w kompozycji przestrzeni. Fotografie umieszczone zostaną w koszach gabionowych – elementach wyposażenia ogrodu (murki, siedziska). Ustawione będą one pośród falujących traw. Aranżacja cechuje się prostotą formy, stonowaną kolorystyką z niewielką ilością ozdobnych elementów.

Komentarz: Ogród zrealizowany przez zespół łączący pracę badawczą z zawodową. Kompozycja oparta na podziale okręgu w rysunku podłogi z mocnymi punktami o charakterze fabularnym. Reprezentuje nurt społeczny uwzględniający partycypację w tworzeniu ogrodu. Zastosowano nowoczesne materiały, ale raczej jako elementy dekoracyjne a nie konstrukcyjne: trawy, konstrukcje gabionowe, plansze fotograficzne.

Zdjęcia



Prezentacja ogrodu przez Autorkę



Widok ogólny



Wnętrze ogrodu



Fragmenty ogrodu



Ogród 3. Wierzby i woda. (Ø 15 m.)

Autorzy: Stanisław Dziubak; Arboretum Bolestraszyce

Idea ogrodu. Użycie wikliny żywo rosnącej i wikliny ściętej w formach wyplatanych. Umieszczenie jej w charakterystycznym dla niej otoczeniu. Kumaki zajęły staw natychmiast i dały o sobie znać.

Komentarz: Arboretum w Bolestraszcach jest znane z promocji wikliny jako tworzywa artystycznego. Odbywają się tam plenery grupujące artystów realizujących dzieła w tym materiale na skalę międzynarodową. Wykonane na plenerach prace są ekspozowane w arboretum. Instalacje wykonane z materiałów naturalnych w przestrzeni otwartej są charakterystycznymi elementami współczesnej sztuki ogrodowej. Ogród pokazuje podstawowe cechy takich instalacji: związanych z ziemią, użytkowych, przestrzennych, wykorzystujących odbicie w wodzie. Stanisław Dziubak jest pionierem sztuki tworzonej w wiklinie.

Zdjęcia



Autor prezentuje swój ogród



Widok ogólny ogrodu



Staw w ogrodzie



Wiklinowe rzeźby

Ogród 4. Impresje z ogrodem wiejskim w tle. (Ø 12 m.)

Autorzy: Irena Pełczyńska - IPROJEKT

Idea ogrodu. Impresje z ogrodem wiejskim w tle to mój hołd tradycji. Temu co przemija, a wcale nie musi. Wspomnieniom z dzieciństwa wielu z nas. Malowniczości wiejskich zagród utrwalonych w malarstwie. Roślinom łatwym w uprawie i odwdzięczającym się niezawodnie pięknym kolorowym kwieciami, właściwościami leczniczymi, odżywczymi, albo wszystkim jednocześnie. Życiu toczącemu się w zgodzie z naturą, porami roku, potrzebami roślin i zwierząt. Impresje z ogrodem wiejskim w tle to również zachęta dla tych, którzy mogą przywrócić swoim obejściom sielski charakter. Żeby nie bali się powrotu i docenili potencjał, jaki drzemie w samej architekturze wiejskich zabudowań spragnionej bujnej, kwiecistej oprawy.

Komentarz: Ogród zrealizowany przez firmę pragnącą kontynuować tradycję polskiego ogrodu w jego romantycznym wydaniu. Kompozycja oparta na podziale na dwa zróżnicowane barwą wnętrza i symboliczną oś. Układ przestrzenny stopniowany do dominanty na zakończeniu osi. Elementami wyposażenia są dekoracyjne obiekty postrusykane obok kwiatów tworzące ogród. Ogród reprezentuje występujący także w innych krajach romantyczny nurt rustykalny.

Zdjęcia



Widok ogólny ogrodu



Boczne części ogrodu



Boczne części ogrodu



Otwarte drzwi na osi ogrodu

Ogród 5. Instalacja ogród światła. (Ø 12 m.)

Autorzy: Anna Długozima, Jeremi T. Królikowski, Dorota Krug, Beata Rothimel, Anna Różańska, Michał Skrobot, Tomasz Turczynowicz, Karolina Wlazło

Idea ogrodu. Ogród tworzyć się będzie spontanicznie bez ustalonego z góry planu. Uczestniczyć w tworzeniu może każdy. Oświetlona świecami „Drabina Jakubowa” jako metafora przemijania od wzrastania (budowa i wznoszenie drabiny) poprzez „Katastrofę pożaru” – „Oblicze Boga” do odrodzenia w formie zielonych pnączy wyrastających z popiołu. W nocy zapalany krąg życia umożliwia każdemu do wspólnego przeżywania jego misterium

Komentarz: Ogród reprezentuje nurt procesualny, częsty we współczesnej sztuce. Proces tworzenia ogrodu rozpoczął się wcześniej w formie konceptualnej – w rezultacie wykonany przede wszystkim przez doktorantów Katedry Sztuki Krajobrazu SGGW. Kompozycja oparta na elementach symbolicznych wyprowadzonych z układu działki. Krąg życia biegnie wokół ogrodzenia, w centrum dominantą wysokościową jest Drabina Jakubowa. Instalacja oparta na ogniu była dokumentowana nocą i funkcjonuje jako dzieło filmowe.

Zdjęcia



Autorzy przed swoim ogrodem



Widok ogólny ogrodu



Ogród nocą



Obwód ogrodu nocą i dniem

Ogród 6. Ogród znaczeń i ogród morze. (Ø 15 m.)

Autorzy: Magdalena Dębowska, Karolina Grygoriew, Izabela Myszk-Stąpór, Jan Rylke, Anna Wilczyńska

Idea ogrodu. Ogród składa się z trzech charakterystycznych dla wszystkich ogrodów sektorów. Wejściowego z zadaszoną bramą, gdzie wita nas postać ogrodniczki - postaci Festiwalu. Środkowego ogrodu znaczeń z roślinami użytkowymi i ozdobnymi. Zamykającego krajobrazu z ogrodem morzem. Ogród znaczeń to krótka opowieść o człowieku i jego miejscu we wszechświecie. Zamierzeniem autorów było stworzenie ogrodu pełnego znaków, znaczeń i symboli, ogrodu, który czytamy nie tylko oglądamy. Dzieliąc okrągły teren na cztery części odnosimy się do stron świata. Kolejny podział odnosi się do polskiego krajobrazu z górami i morzem wyznaczającymi dolną i górną granice z pasem pomiędzy nimi. Różnice między lewą i prawą stroną ogrodu mają ukazywać dwoistą naturę sztuki oraz emocjonalną i logiczną naturę człowieka. Ogród przechodzi w krajobraz, który jest alegorią morza oraz rytmu jakiemu ono podlega. Są to przyprawy i odpływy wyznaczone przez księżyc. Taki rytm ma wpływ na otaczającą naturę. W koncepcji odzwierciedlone jest to poprzez powtarzane, płynne linie, przedstawiające najpierw zbiornik wodny i fale, następnie piasek wyczuwalny gołą stopą i roślinność (trawy) tworzące szum podobny do szumu fal. Ogród porusza więc różne zmysły: słuch, dotyk i wzrok.

Komentarz: Kompozycja ogrodu jest zdominowana przez altanę wejściową, użytkową, bardziej odnoszącą się do festiwalu niż do istniejącego za nią ogrodu, który z początkowej osiowości przechodzi w zenistyczny niebyt. Sam ogród jest ilustracyjny,

bardziej odnoszący się do symboli znaczeń niż ich cech formalnych. Razem stanowi postmodernistyczny zbiór elementów gotowych, symbolicznych przestrzeni, użytkowych i ozdobnych roślin.

Zdjęcia



Autorki przed ogrodem



Widok ogólny ogrodu



Część wejściowa



Środkowa część ogrodu - krajobrazowa



Środkowa część ogrodu - ogrodowa



Tylna część ogrodu - krajobraz morza

Popełniłem wielki błąd ustawiając ogrodniczkę pod namiotem. Namiot rozleciał się w trakcie pierwszej burzy raniąc ogrodniczkę. Musiałem zrobić dla niej budkę wartowniczą, która by przetrzymała karpackie burze. Powłokę wewnętrzną budki zrobi-

łem ze starych zasłon a zewnętrzną z porządnego lnu na obrazy. Żeby budka ładnie wyglądała nie tylko od przodu namalowałem na niej po bokach Wertumnusa i Pomonę z rogami obfitości a z tyłu Florę. Oparłem się na wizerunkach z miśnieńskiej porcelany w zbiorach wilanowskiego pałacu. Budka powstała przy pomocy Pana Tomka i Pani Beaty w czasie krótkiej przerwy między ulewami. Wygląda to jak poniżej.



Ogród 7. Ogród ludzi i zwierząt. (Ø 12 m.)

Autorzy: Izabela Dymitryszyn, Agata Jojczyk, Marta Dymitryszyn, Michał Gątek

Idea ogrodu. Koncepcja, oparta na ogrodach św. Franciszka, ma stworzyć ogród, który służy człowiekowi i współwystępującym w przestrzeni gatunkom zwierząt – owadom: motyloom, trzmielom i pszczołom dziko żyjącym. Człowiek pielęgnuje ogród stwarzając warunki bytowania rodzimym gatunkom zwierząt, w zamian otrzymuje ogród pełen kolorów, dźwięków i zapachów przyrody, przypominający raj. Stopniowy rozwój roślin sprzyja pojawianiu się coraz większej różnorodności owadów. Sprzyja też pojawianiu się coraz liczniejszych kolorów, zapachów, ruchu i dźwięków, wydawanych przez owady. Kompozycja przestrzenna podkreśla ogólny kształt działki. Wsparta jest o plan okręgu średnicy 12 m. Układ przestrzenny ma na celu stworzenie wyizolowanego z przestrzeni azylu człowieka i zwierząt, czyli wnętrza ogrodowego zbudowanego z trzech okręgów. Zewnętrzny tworzy rabatę z krzewów i bylin wysokich do 1 m, stanowiącą przestrzeń bytowania zwierząt. Środkowy okrąg to trawnik użytkowany przez człowieka wypoczywającego w ogrodzie. Okrąg wewnętrzny to rabatka ziołowa, utworzona z niskich bylin aromatycznych.

Komentarz: Kompozycja ogrodu – centralna i oparta na wiklinowym kręgu jest podporządkowana jego użytkownikom, przede wszystkim drobnym, bytującym blisko ziemi użytkownikom. Wpisuje się w nurt ekologicznej sztuki ziemi (earth art), która w tym wypadku została zrealizowana w formie parteru ogrodowego.

Zdjęcia



Autorzy prezentują ogród



Ogólny widok ogrodu



Ogród



Dom dla os



Środek ogrodu

Ogród 8. Od powietrza, głodu, ognia i wojny... (Ø 15 m.)

Autorzy: Beata J. Gawryszewska, Jan Rylke, Janusz Skalski

Idea ogrodu. Ogród żywiołów. Żywioły łączą się i przenikają zgodnie z zasadą, że ...rodzi wodę, woda rodzi ziemię, ziemia rodzi ogień, ogień rodzi wiatr, wiatr rodzi wodę, woda rodzi... Ta zasada została wyryta w kamieniu, żeby podkreślić jej trwałość i zasadniczość. Otacza ją naturalna łąka z nasion zebranych w górach przez Łukasza Łuczaję. Kwiaty tej łąki mówią o żywiołach, które pozostają w harmonii i tworzą w ogrodzie obraz piękna naszej przyrody. Łąka jest podzielona na 4 części, brnione przez opiekunów polskiego krajobrazu, którzy korygują żywioły do ludzkiej skali: Świętego Izydora, rządzącego ziemią, który chroni przed głodem, Świętego Rocha, rządzącego powietrzem, który chroni przed zarazą, Świętego Floriana, rządzącego ogniem, który chroni przed pożarem, Świętego Jana Nepomucena, rządzącego wodą, który chroni przed powodzią. Dzięki ich opiece nasza przyroda zachowuje swoje naturalne piękno a równocześnie jest ogrodem, w którym możemy to piękno podziwiać.

Komentarz: Także tu ogród jest nim tylko z nazwy. Przedstawia krajobraz w jego z jednej strony symbolicznym (kapliczki) z drugiej strony realnym (zestaw roślin łąkowych) kształcie. Kompozycja także krajobrazowa: miękka ortogonalność, odniesienie do stron świata, wyraźnie zaznaczone centrum na skrzyżowaniu dróg. Widać, że autorzy są z Katedry Sztuki Krajobrazu SGGW.

Zdjęcia



Łukasz Łuczaj przedstawia rośliny łąkowe



Widok ogólny ogrodu



Święty Izydor



Święty Roch



Święty Florian



Święty Jan Nepomucen

Ogród 9. Ogród minimalistyczny. (Ø 12 m.)

Autorzy: Marcin Furtak, Wojciech Kosiński, Przemysław Kowalski, Miłosz Zieliński

Idea ogrodu. Ogród jest próbą kreacji współczesnego ogrodu tematycznego za pomocą prostych środków wyrazu. Przeplatanie się materiału przyrodniczego i kulturowego jest intencją przedstawienia wpływu człowieka na swoje środowisko. Każde działanie ludzkie nie pozostaje bez znaczenia dla środowiska przyrodniczego i w mniejszy lub większy sposób je przekształca. Jednak człowiek będąc częścią przyrody jest od niej zależny. Działania ludzkie zawsze będą wiązały się z wykorzystywaniem materiału przyrodniczego oraz dodawaniem nowych wartości. Ściana wykonana z bambusowych palików – materiału naturalnego ale przetworzonego symbolizuje ludzką chęć i potrzebę budowania – dodawania wartości – tworzenia środowiska zbudowanego. Oszczędność środków wyrazu i minimalistyczny charakter przestrzeni ma być manifestem porządkowania środowisk przyrodniczego i zbudowanego z chaosu i bezładu będących skutkiem poprzemysłowej i ponowoczesnej kultury. Ogród komponowany jest na zasadzie wnętrza ogrodowego wyznaczonego za pomocą obiektywnej ściany z bambusowych palików po lewej stronie, oraz bardziej konkretnej ściany tworzonej przez żywopłot ze Śliwy 'pissardii', z prawej. Podstawa wnętrza wyłożona jest żwirem oraz bylinami. Komunikacja typu *sectio* – przez środek ogrodu – odbywa się po kamiennych płytach oraz *ambulatio* – po obwodzie założenia – za pomocą nawierzchni szutrowej.

Komentarz: Ogród minimalistyczny, ale skomponowany na zasadzie wnętrza z opracowaną podłogą, ścianami i elementami wolnostojącymi. Wyraźnie zaznaczony przód, tył; lewa i prawa strona. Pokazany w ogrodzie dekonstruktywizm, w którym elementy konstrukcyjne pełnią rolę dekoracyjną. Autorzy z Pracowni Projektowania Architektury Krajobrazu Politechniki Krakowskiej

Zdjęcia



Autorzy przed ogrodem



Widok ogólny ogrodu



Wnętrze



Elementy

Ogród 10. Ogród emocji. (Ø 12 m.)

Autorzy: Magdalena Fryz, Kinga Findysz, Sylwia Curyło, Ewelina Babiarz, Katarzyna Płachta, Agata Mucha, Maria Mucha, Anna Rusztowicz, Agnieszka Mech, Justyna Warchoń, Patrycja Paździor.

Idea ogrodu. Tematem projektu są emocje wyrażone w ogrodzie poprzez formę, strukturę, barwę. Będzie można zauważyć pozytywne i negatywne uczucia, które towarzyszą nam w codziennym życiu. Ogród został zaprojektowany w stylu modernistycznym, w formie pokazowej i wypoczynkowej. Rośliny w tym ogrodzie przejdą metamorfozę i przeistoczą się w aktorów komedii i dramatu w rolach pierwszoplanowych. W projekcie dużą uwagę zwróciliśmy na ekologię, recykling, środowisko i problemy dzisiejszych czasów. Nasz ogród w 70-80% jest stworzony z rzeczy, które dawno wyszły z użytku i zamiast trafić na wysypisko śmieci dostały drugą szansę, duszę i zastosowanie. Chcemy uświadomić innym, jak ważny jest recykling a z odrobiną wyobraźni i wytrwałości można stworzyć coś z niczego. Wspólną ideą jest połączenie wszystkich elementów w jedną całość.

Komentarz: Podobnie prosta kompozycja oparta na okrągłym parterze, ale związanym ze ścianami ogrodu. Ogród ma liczne odniesienia do sztuki ekologicznej w jej wczesnym wydaniu: wspólnotowość, bliskość ziemi, łączenie elementów podnoszonych z odpadowymi i naturalnymi. Duże zaangażowanie i wkład emocjonalny. Zacięcie dydaktyczne. Autorki są studentkami architektury krajobrazu Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Zdjęcia



Autorki przed ogrodem



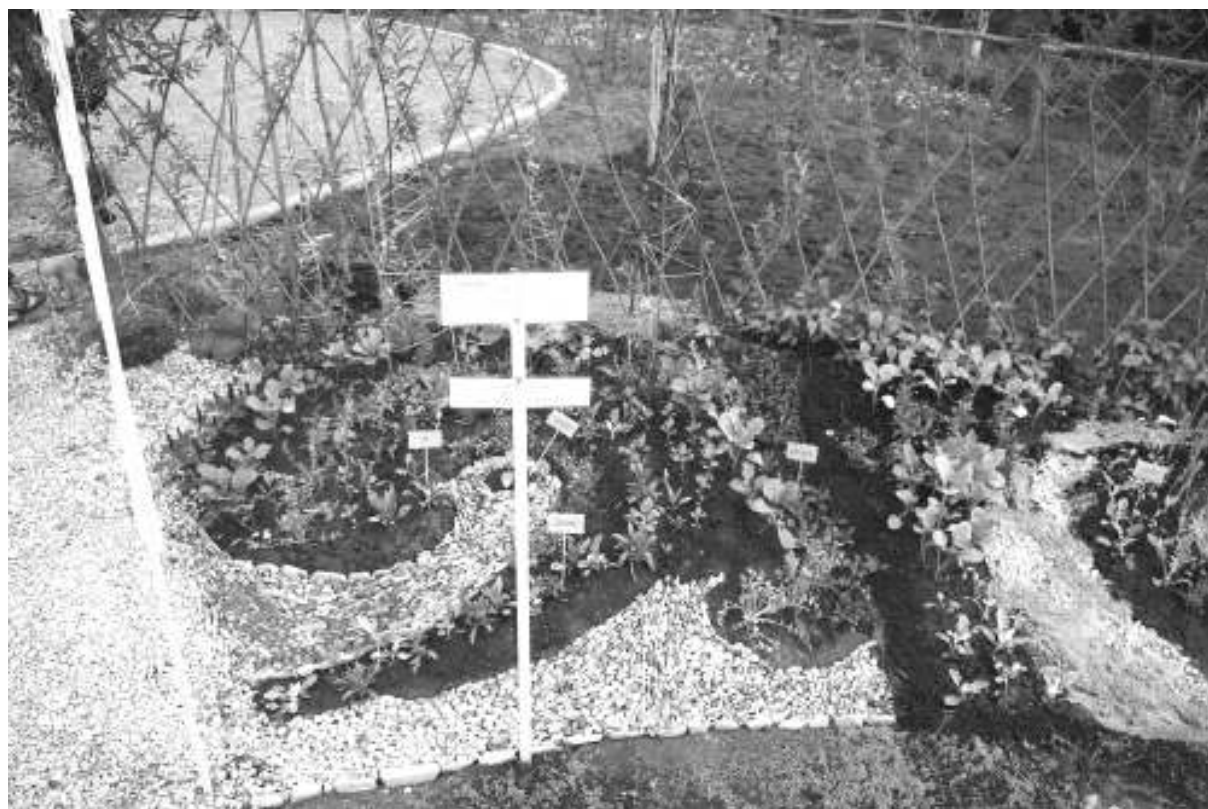
Widok ogólny ogrodu



Centrum ogrodu



Ogród emocji



Ogród emocji

Rozdział 2. Festiwal ogrodowy. Dyskusja z dnia 02.08.2011r. Uczestnicy spotkania. Dorota Krug, Izabela Myszka – Stąpór, Jan Rylke

Jan Rylke: Dziś będziemy dyskutować o Festiwalu w Bolestraszcach. Hasła wprowadzające to: po co są ogrody pokazowe?; po co festiwal?; jak się mają ogrody pokazowe do ogrodów przydomowych?; jak się mają do ogrodów w ogóle?; jak ogrody pokazowe mają się do krajobrazu?

Zacznijmy od początku: po co są ogrody pokazowe?

Dorota Krug: To może Iza odpowie bo ona zgłębiła historię i genezę powstawania tego typu założeń.

Izabela Myszka - Stąpór: Ogrody pokazowe tworzone są po to, żeby ludzie, którzy chcą podziwiać sztukę ogrodową mieli taką możliwość, by mieli do tego pełny dostęp. Można powiedzieć, że pierwszymi ogrodami pokazowymi były prywatne ogrody arystokratów otwierane dla publiczności po to, by właściciel mógł się pochwalić osiągnięciami ogrodniczymi czy kolekcją roślin. Tak było w przeszłości. Teraz organizowane są festiwale aby pokazać trendy w sztuce ogrodowej. By podziwiać i poznać ogrody zaprojektowane przez znanych twórców. Najstarszy festiwal to Chelsea Flower Show – niemal sto lat podziwiane są tam wystawy ogrodnicze w londyńskim Royal Hospital. Właściwie w każdym państwie o wysoko rozwiniętej kulturze ogrodniczej można takie ogrody oglądać. We Francji, we Włoszech, w Niemczech, Kanadzie. Teraz również w Polsce - Festiwal Ogrodowy w Bolestraszcach. Uważam za bardzo istotne dla kultury ogrodowej, pokazać jak znawcy, twórcy projektują ogrody. Festiwal w Bolestraszcach mieści się bardziej w nurcie ideowym niż pokazowym. Tam ogród to nie zawsze i nie tylko dekoracja, nie dekoracyjności jest środkiem wyrazu. Ogród jest po to, by pokazać pewne wartości czy idee. Organizatorzy słusznie nie nakładali żadnych ram czy ograniczeń. Każdy, kto się zgłosił mógł realizować projekt na wybrany przez siebie temat. Ta dowolność zaowocowała różnorodnością rozwiązań, które łączyła idea – pokaz wartości jakie niesie ogród.

J. R.: Z tego co się orientuję, to ogrody pokazowe rozwinęły się pod koniec ubiegłego wieku, więc są to stosunkowo nowo wykształcone założenia. Nie są one tworzone dla poszczególnych użytkowników ale tak jak rzeźby czy obrazy w galeriach są po to, by je oglądać. Ich pokaz jest też ograniczony w czasie. Niektóre festiwale trwają kilka dni, jak w Chelsea albo jak w Bolestraszcach do końca sezonu wegetacyjnego. Ta nowość świadczy o tym, że wciąż jest to dziedzina, która się rozwija. Dlatego ogrody pokazowe są pewną nowością, pomimo, że ogrody były tworzone by je pokazywać praktycznie zawsze.

D. K.: Z tą różnicą, że tutaj tworzone jest skupisko tego typu ogrodów.

I. M-S.: I wszystkie na pokaz!

D. K.: W tej chwili te skupiska ogrodów pokazowych tworzą wspólnie takie przestrzenie pokazowo - wystawiennicze, można powiedzieć. Ogrody jak obrazy w galerii są wystawiane na pokaz na czas wystawy. Jednak to nie są martwe obrazy czy rzeźby, ogrody to coś innego, one żyją bo rośliny zostały faktycznie posadzone. One mogą

spełniać swoje funkcje dłużej niż tylko przez jeden sezon wegetacyjny, kiedy ta wystawa trwa.

J. R.: Może przejdźmy do kwestii po co w ogóle taki festiwal w naszym kraju?

D. K.: Nie jednoznacznie postaram się odpowiedzieć na to pytanie. Dostrzegłam dwie swego rodzaju korzyści płynące z faktu organizowania takiego Festiwalu Ogrodowego. Pierwsza jest taka, że tego typu wydarzenie jest zawsze motorem podjęcia dyskusji w branży. Zarówno architektów krajobrazu jak i ogrodników, szkółkarzy, oraz wszystkich innych, których ta tematyka zainteresuje. Jest to okazja do spotkań, zapoznania się z trendami i projektami ale też zaprezentowania swoich umiejętności i pomysłów. Każdy może wyciągnąć z tego wnioski i przemyślenia, co z kolei znowu sprowadza się do ogólnej dyskusji. Drugą korzyścią jest po prostu fakt, że impreza kierowana jest przede wszystkim do ludzi z poza branży ogrodowej – do obserwatorów. Sprawia to, że architektura krajobrazu może być dziedziną rozpoznawalną, jest to swego rodzaju otwieranie się na odbiorcę, stworzono bowiem pokaz dla ludzi. Taka tendencja ma wpływ na popularyzację naszej dziedziny a przecież architektura krajobrazu jak żadna inna stworzona jest właśnie dla potrzeb człowieka. Podsumowując - taki festiwal tworzony jest i dla ludzi i dla twórców.

I. M-S.: To trochę jak z imprezami muzycznymi. Festiwal jest swego rodzaju ukoronowaniem, podsumowaniem pracy artystów, mogą się tam prezentować, ponieważ osiągnęli pewien poziom. Dla wielu to jest nagroda, nobilitacja, fakt, że ich pracę ktoś docenia. Z drugiej strony projektant ogrodów tworzy zazwyczaj dla wąskiego grona osób - w ogrodach przydomowych, czy szerzej w przestrzeniach publicznych. Dzieło projektanta pozostaje za bramą ogrodu.

D. K.: Tak, projektant bardzo często pozostaje anonimowy.

I. M-S.: Na festiwalu może się zaprezentować. Jeśli festiwal osiągnie pewne stadium, wysoki poziom popularności, dostęp do realizacji stanie się ograniczony. Wówczas w tej imprezie będą brali udział tylko najlepsi twórcy i najlepsze projekty. Na festiwalu będzie zatem można obejrzeć najwyższy poziom sztuki ogrodowej. Popularność imprezy skłaniała będzie twórców do prezentowania się. Zgadzam się ze stwierdzeniem, że festiwal służy i publiczności, i twórcom.

D. K.: Tak jest! Wspaniała puenta.

J. R.: Moim zdaniem festiwal powstał bo jest na to pewnego rodzaju zapotrzebowanie. Krzysztof Herman pisał o tym w swojej pracy na temat ogrodów tymczasowych. I mówił też o festiwalach. Czymś bardziej z naszego podwórka był „Dotleniacz” Joanny Rajkowskiej, on miał taką formę pokazową ale też tymczasową. Festiwal służy pewnym formom ogrodów pokazowych, które powstają spontanicznie ale ma też na celu zobaczenie, co się tam w branży dzieje.

D. K.: To znowu sprowadza się do wspomnianej już popularyzacji. Mało jest architektów krajobrazu kojarzonych przez ludzi nie związanych z branżą. Nie spotykamy sytuacji takiej, że ktoś widzi ogród i ma na myśli konkretnego artystę. Jak myślimy o muzyce to zawsze nasuwa się nam jakieś nazwisko. Tutaj raczej wiadomo o co chodzi. Takie imprezy mogą spowodować to, że ludzi z branży zostaną w jakiś sposób zauważeni, zapamiętani. Myślę, że tego typu popularyzacja to też jest wielka korzyść.

J. R.: Mówiłaś o kojarzeniu wytworu - ogrodu z twórcą, jednak trzeba by się zastanowić, kiedy to ma sens, w sensie kiedy taka rozpoznawalność ma znaczenie. Myślę, że

jak mówimy o obiekcie, który jest powtarzalny to nikt się nie zastanawia nad tym, kto zaprojektował poszczególne bloki w osiedlu mieszkaniowym; zastanawiamy się raczej nad tym, kto zaprojektował budowlę, która się w jakiś sposób wyróżnia. Taki budynek, który daje jakiś wyznacznik jak Biblioteka Uniwersytecka czy Pałac Kultury i Nauki, one są niepowtarzalne i unikatowe. Raczej to właśnie zaczyna być kojarzone z autorem.

D. K.: No właśnie! Festiwal daje możliwość zaprezentowania czegoś unikatowego, co być może nie zostałoby zauważone w innych okolicznościach. Nawet jeśli ktoś projektuje wyłącznie komercyjnie, to ma możliwość zaprezentowania się. Być może ciekawy ogród pokazany na festiwalu przyciągnie do autora nowych klientów. Rozpatrując to, z bardziej ekonomicznego punktu widzenia. Nawet jeśli potencjalny klient z Warszawy nie był na Festiwalu w Bolestraszcach to poszukując projektanta w Internecie, znajdzie w końcu wzmiankę o udziale w takim wydarzeniu i stwierdzi: „wybieram tę firmę- prezentowali się na Festiwalu, mają jakiś poziom...”. Może to być swojego rodzaju wizytówka firmy, może służyć jej promocji. Jedyne, co może być przeszkodą to fakt płynący z tej odległości. W sensie, że lepiej w tym przypadku, promowałyby się firmy lokalne.

I. M-S.: To zależy na jakiej pozycji ulokuje się festiwal, jaką rangę osiągnie. „Branża” jedzie nawet do Chelsea by się pokazać, więc nie należy obawiać się odległości. Znaczenie ma prestiż tego przedsięwzięcia. Jeśli nabierze on rozmachu i formy takiej, że będzie się „wypadało” na nim pokazać, wówczas myślę, że przyjadą zarówno autorzy jak i zwiedzający z Warszawy czy innych odległych miejsc. Śmiem twierdzić, że będą i goście z zagranicy. Już pierwsza edycja festiwalu gościła delegację z Uniwersytetu Kijowskiego. Jeżeli uda się, odległość nie będzie miała znaczenia. Wracając do tego co mówiła Dorota, mam nadzieję, że ogrody prezentowane na festiwalu nie będą komercją, która służy powielaniu, a raczej inspiracją stosowanych rozwiązań (nie muszą być „ładne”). Ogrody pokazowe, które były prezentowane w tym roku wpisały się w taki właśnie trend, były bardziej „Chaumont” niż „Chelsea”.

D. K.: I mi się wydaje, że nie jest tak istotne czy ogród pokazowy się podoba czy nie. Chodzi przecież o to, że komuś coś zagra, przecież pojęcie ładności to pojęcie względne. Czasem zdarza się, że człowiek zupełnie nie odczyta intencji twórcy i tu dopiero powinno się zadziwiać na niego tą ładnością i estetyką wykonania. Ale zgadzę się z moją przedmówczynią, że wszystko zależy od tego jak dalej będzie się rozwijała idea festiwalowa. Teraz idea była taka, że nie było ograniczeń, myślę, że to był bardzo dobry pomysł, często jednak taka praca może być zbyt skomplikowana w odbiorze, na to też trzeba zwrócić uwagę. Trzeba to kontrolować by ta idea nie wymknęła się z pod kontroli. Na tym etapie taki brak ograniczeń był jak najbardziej na miejscu bo pozwala autorom naprawdę się zrealizować. Bo jeśli festiwal jest organizowany też dla twórców to muszą oni mieć możliwość takiej realizacji a nawet samorozwoju. Dla autora, który zajmuje się tylko projektowaniem komercyjnym zawsze pod dyktando klienta taki festiwal może być jedyną okazją w roku by przedstawić realizację swoich najbardziej nawet szalonych pomysłów. Ja bym szła raczej w tę stronę. Nie ważne bowiem czy obserwator trafnie odczyta zamiar autora czy dobrze interpretuje znaczenia, najważniejsze, że w ogóle interpretuje. Że jakaś realizacja da-

je do myślenia. Może jakiś ogród nie do końca się komuś podobał ale jeśli skłania do refleksji to ma on większą wartość niż gdyby się tylko podobał.

J. R.: Ja osobiście nie pamiętam, żeby komercyjne firmy projektowe reklamowały się poprzez taki festiwal. Tak jak amerykańskie stowarzyszenie architektów krajobrazu przyznaje nagrody za najlepsze realizacje i upowszechnia informacje o tych realizacjach. W przypadku tego festiwalu, jeśli firma chce się zaprezentować, to ma taką możliwość i nie ma przecież w tym względzie żadnych ograniczeń. Tak naprawdę ma taką realną możliwość ale tylko jednorazowo bo powtarzać tę samą formę, ideę, reklamę jest niezwykle trudno. Na naszym festiwalu tylko Pani Patrycja zaprezentowała ogród będący wizytówką firmy.

D. K.: No tak, rzeczywiście tym razem tak się zdarzyło, że Pani Patrycja była tu jedyną reprezentantką tej grupy.

J. R.: Zaproszenia zostały rozestane do wszystkich, do uczelni, do firm, do związków szkółkarzy, do różnych osób związanych z architekturą krajobrazu i to, czy ktoś się zgłosił czy nie, wynikało z czegoś innego niż tylko podejście komercyjne.

D. K.: Słowem puenty: moim zdaniem takie festiwale są potrzebne dla bardzo szeroko pojmowanej branży ogrodowej. Dla komercyjnych i ideowych twórców i odbiorców. Myślę, że jest to coś, co może zaistnieć w świadomości społeczeństwa.

J. R.: Czy ten festiwal dał obraz tego, co się dzieje dzisiaj na rynku ogrodowym w Polsce?

D. K.: Myślę, że jak najbardziej, to wynikało po części z faktu braku ograniczeń, że autorzy poszli bardziej w tę sferę znaczeniową i każdy próbował upakować na tym małym terenie wszystko co miał w zamyśle projektowym. Wydaje mi się, że jest to właśnie tym wspomnianym obrazem rynku, przecież właśnie projektowanie znaczeniowe jest na topie. Ogród przestaje być tylko ozdobny czy użytkowy, zaczyna się era wplatania w to wszystko jakichś znaczeń i wartości. Zaobserwowałam też fakt, że w ogrodach coraz częściej pojawiają się różnego typu elementy rzeźbiarskie bo ludzie próbują nadać swoim ogrodom jakiś wymiar symboliczny. Ostatecznie myślę, że festiwal był bliższy temu co się dzieje na rynku jeśli chodzi właśnie o znaczeniowość niż na przykład o wzornictwo ogrodowe. Chociaż były też ogrody prezentujące dość śmiało nowe trendy we wspomnianym wzornictwie. Na pewno można powiedzieć, że nie był to festiwal wzornictwa ogrodowego.

J. R.: Płynnie przejdźmy do kolejnego punktu czyli jak się mają ogrody pokazowe do ogrodów przydomowych.

D. K.: Ja zauważyłam parę podobieństw, poprzez różne elementy widać dość wyraźnie powiązanie ogrodów pokazowych i ogrodów przydomowych. Nie szukałam daleko postanowiłam porównać ogrody pokazowe z ogrodami przydomowymi obserwowanymi podczas spaceru po bolestraszyckiej wsi. Pierwsze, co zwróciło moją uwagę, to płoty. W ogrodach pokazowych są one ażurowe, bardzo delikatne, poza tym stworzone w nich furtki są zawsze otwarte- stworzone do oglądania. Płoty we wsi są również bardzo symboliczne, niziutkie, z roślinności albo w ogóle ich nie ma. Nikt nie ogradza swego domu wielkimi murowanymi płotami jak to ma miejsce na przykład w Konstancinie pod Warszawą. Z tego wynika też inne podobieństwo, że ogrody pokazowe rzeczywiście są stworzone do oglądania a ogrody przydomowe poprzez brak ogrodzeń jakby wpisują się w tę ideę. Kolejnym elementem, który łączy

wszystkie ogrody jest oczywiście roślinność. W wielu ogrodach pokazowych zastosowano roślinność ozdobną i użytkową pojawiającą się też w ogrodach przydomowych we wsi. Kolejnym zauważonym podobieństwem jest rytm. Spotkałam podczas wędrowki po Bolestraszcach wiele ogrodów z wyraźnie zaznaczonym rytmem kompozycji. Zaakcentowanym poprzez nasadzenia topiarycznych form roślinnych, rytmu ułożonych kamieni czy rytmicznych pasów z kolorowej kory- takie samo rozwiązanie zostało zaproponowane w jednym z ogrodów pokazowych- nawet wykorzystano taki sam kolor kory. Również wyposażenie ogrodów pokazowych jest podobne do tego wykorzystywanego w ogrodach przydomowych. Powtarzają się meble ogrodowe - stoły, krzesła, ławki oraz elementy małej architektury jak altany. W ogóle muszę powiedzieć, że chylę czoła przed mieszkańcami Bolestraszców bo należy tu szczególnie podkreślić, że ich ogrody są tak uporządkowane, czyste, czytelne, wymuskane i tak kunsztownie wykonane, że są one takimi jakby ogrodami pokazowymi. Ponadto zauważyłam, że są też elementy łączące zarówno ogrody pokazowe, przydomowe oraz krajobraz wiejski, takimi elementami są kapliczki. Widziałam je w krajobrazie otwartym, na posesjach prywatnych, również w jednym z ogrodów pokazowych znalazły one swoje miejsce. Podobnie oddziałującym elementem jest ławeczka, może o innej randze ale także spotykamy je w otwartym krajobrazie, przy drogach, przed płotami, na prywatnych działkach oraz w ogrodach pokazowych.

J. R.: Tak jak wcześniej powiedziałaś, że ogrody pokazowe są pewnym odzwierciedleniem tego co się dzieje w architekturze krajobrazu w Polsce a nawet w Europie, bo pewne rzeczy mają wymiar dużo szerszy, a z drugiej strony mówisz o pewnych podobieństwach z ogrodami znajdującymi się bezpośrednio w miejscu organizowania festiwalu. Czyli ma on według ciebie powiązania i globalne, i lokalne?

D. K.: Właśnie tak, moim zdaniem to bardzo dobrze, że w ogrodach przydomowych można znaleźć pewne elementy panujących obecnie trendów.

I. M-S.: Pamiętam, na wycieczce po Bolestraszcach podziwialiśmy przedogródki, były widoczne zza ogrodzenia, były wizytówką właściciela, w tym obszarze mogą realizowane są autorskie ogrody pokazowe, jak te na festiwalu. Przedogródek staje się swego rodzaju ogrodem pokazowym. Może właśnie stąd bierze się powtarzalność pewnych treści, którą zauważyła Dorota.

J. R.: Czyli nie ma racji Pan Skalski, który mówi o trądzie design, o tym, że prawdziwa sztuka ogrodowa nie ma nic wspólnego z ogrodami przydomowymi, które kierują się innymi potrzebami, założeniami i ideami?

I. M-S.: Trudno to rozstrzygać. Profesor Skalski mówił o tym, że trzeba samodzielnie wypracować kanon swojego ogrodu. Na konferencji „Wzornictwo ogrodowe” nawoływał: „nie kupujcie gotowych rzeźb, sami je zróbcie”. Zatem samodzielnie wykonany przedogródek jako forma sztuki ma rację bytu. Nie wiem tylko w jakiej kategorii go oceniać? Co jeśli jest kiczem? Jak należy definiować trąd design i kicz? Samodzielnie wykonane dzieło sztuki, na użytek autora, właściciela nie będzie trądem designera. Nie będzie wkraczało na poziom rzeźby, które Dorota zaprezentowała na wspomnianej konferencji.

D. K.: Nie chciałam tak stawiać całkiem przeciwko teorii Pana Skalskiego ale muszę na pewno, się zgodzić z Izabelą. Nie chcę też wchodzić w kompetencje krytyków sztuki - co jest kiczem a co pozostaje dziełem. Wszystkie elementy wykonywane sa-

modzielnie, czy to cały ogród, czy jego wyposażenie zawsze pozostanie dziełem pytanie tylko kto je zakwalifikuje do dzieła sztuki czy do dzieła kiczu. Według mnie sztuka w ogrodzie istniała już od czasów antycznych i ma ona tam swoje stałe miejsce. Może dawniej miała inny wymiar ale istniała i istnieje. Po prostu ludzie chcą upiększać swoje otoczenie, i robią to dostępnymi dla siebie środkami wyrazu. Sam fakt dążenia do „piękna”, które jest przecież elementem sztuki powoduje, że sztuka w ogrodzie przydomowym funkcjonuje i ma się całkiem dobrze. Nawet jeśli ktoś uzna, że to kicz i coś zupełnie nie na miejscu. Ta sztuka ma po prostu różny poziom estetyki. A Pan Skalski po prostu negatywnie do tego wszystkiego podchodzi. Nie zależnie od tego co jest w ogrodach stawiane, to jest to wyraz jakiegoś utożsamiania, jakiejś próby kreowania własnego otoczenia. Nawet jeśli ktoś kupi kiczowatego krasnala to nie stawia go od tak, na środku trawnika, zawsze stara się go jakoś zakomponować, wpisać w teren, stawia go albo pod drzewem czy krzakiem albo blisko domu. Jest to próba aranżacji tego co się zastało, próba dodania czegoś od siebie.

J. R.: Mnie się wydaje, że taki gotowy element, wstawiony do ogrodu kłóci się trochę z pojęciem sztuki. Może być kolażem ale czy jest sztuką?

D. K.: I ja doszłam do takiego wniosku robiąc badania dotyczące tego co jest w ogrodach stawiane i dlatego też rozdzieliłam te elementy gotowe od innych noszących znamiona rękodziela czy wręcz dzieła sztuki.

J. R.: Oznacza to, że burza, która zniszczyła naszą gotową altanę, zrobiła słusznie. To co się kupuje nie pasuje do sztuki, nie tylko artystycznie ale też użytkowo. Bo jak coś jest ogólne to przestaje być szczególne.

I. M-S.: Zgadzam się z Dorotą, gotowe rzeczy mogą być poprawione przez co przestają być ogólne. Nasza ogrodniczka została dostosowana odpowiednio do naszych potrzeb. Zostały dodane do niej nowe wartości przez co zaczęła pasować. Może gdybyśmy pomalowali nasz gotowy namiot to, i on zacząłby pasować. Gdyby dodać do niego jakąś historię... Może jeśli element gotowy zostanie odpowiednio zaaranżowany, odrealniony od swojej seryjności, to może inaczej oddziaływać.

J. R.: Mnie się jednak wydaje, że ten namiot- altana nie nadawał się do przerobienia!

I. M-S.: Tak, był za bardzo seryjny.

J. R.: Tak był zbyt seryjny, był stworzony typowo pod jego funkcję, dlatego koszty jego wykonania były zminimalizowane a co za tym idzie zminimalizowano jego jakość, dlatego nie przetrwał większego wiatru. Manekin- nasza ogrodniczka jest robiona właśnie po to by go później przyozdobić. Nie istnieje jako coś gotowego.

I. M-S.: Rzeczywiście tak jest, to prawda. Manekina ubieramy by nadać mu nowe znaczenie.

J. R.: To może przejdźmy dalej i pomówmy o tym jak się ogrody pokazowe mają do ogrodów w ogóle.

I. M-S.: Analiza ogrodów pokazowych pokazała, że nie każdy z nich jest ogrodem. Pojawiają się bowiem zarówno instalacje, wystawy, fragmenty ogrodów i ich wnętrza, na przykład parter ogrodowy. Należy tu pokusić się o klasyfikację i zdefiniowanie ogrodów pokazowych, by stwierdzić czym naprawdę są.

J. R.: Z twojej wypowiedzi wnioskuję, że ogrody pokazowe aranżują przestrzeń w szerszej sferze sztuki niż same ogrody ozdobne? Bo sięgają po instalację, rzeźbę itp.

I. M-S.: Tak właśnie myślę. Muszę też przyznać, że niektóre ogrody pokazowe są ogrodami sensu stricto.

D. K.: Ja wróciła bym do tego co już powiedzieliśmy wcześniej, że ogrody pokazowe to swego rodzaju przestrzeń wystawiennicza, gdzie są prezentowane nie tylko elementy materialne ale i idee. Definiowałabym to właśnie w taki sposób, że ogrody pokazowe są przestrzenią wystawienniczo- pokazową o charakterze ogrodowym.

I. M-S.: Czyli coś może, ale nie musi być ogrodem, by się wpisać w konwencję festiwalu.

J. R.: Ja bym jeszcze chciał żebyśmy pomówili o tym, jak to się wszystko ma do krajobrazu.

D. K.: Ja się nad tą tematyką zastanawiałam, zrobiłam nawet taką ogólną analizę tego jak ogrody pokazowe się mają do wiejskiego, w końcu, krajobrazu Bolestraszczy. To co zaobserwowałam, szczerze mówiąc mnie zaskoczyło. Nie spodziewałam się bowiem, że to co przedstawiają ogrody pokazowe ma jakiekolwiek powiązanie. Oczywiście punktem wyjścia są rośliny. Podobne gatunki pojawiają się na polach uprawnych we wsi oraz w ogrodach pokazowych, jest to zdecydowanie szerszy kontekst niż rośliny użytkowe w ogrodach przydomowych. Ważnym elementem dla krajobrazu są łąki, z których istnienia między innymi słyną Bolestraszczy, są zatem statym elementem krajobrazu. Motyw kwietnej łąki został wykorzystany w kilku ogrodach pokazowych. Dalej przyszedł mi do głowy drogi. We wsi drogi wiją się miękko pomiędzy wzniesieniami. Również główna alejka prowadząca pomiędzy ogródkami pokazowymi jest swobodnie poprowadzona łukowato. Oczywiście jest to trochę wymuszone przez okrągły kształt parceli ale zawsze to jakieś powiązanie. Ponadto miękkie linie ścieżek powtarzają się w ogrodach pokazowych. Ważnym choć niewielkim elementem w krajobrazie jest ławka. Stawia się je przed ogrodzeniami, wzdłuż dróg, przy kapliczkach, są miejscami spotkań, wypoczynku, nawiązywania kontaktów sąsiedzkich. Mają taką prospołeczną funkcję, zupełnie inną niż jako mebel w ogrodach prywatnych. Motyw ławeczki pojawia się też w ogrodach pokazowych ma ona tam zarówno funkcje użytkowe jak i znaczeniowe. Bardzo ważnym i wyraźnie zaznaczającym się w krajobrazie nie tylko wsi ale w ogóle w kraju są kapliczki przydrożne. Są elementem silnie zakorzenionym w kulturze. Ma on również swoje miejsce w festiwalowych ogrodach. Kapliczki są tak istotnym elementem, że spotykamy je nawet w ogrodach przydomowych. Zainspirowana słowami Profesora i Izy znalazłam jeszcze takie powiązanie pomiędzy ogrodami pokazowymi i krajobrazem samego arboretum. Mianowicie Arboretum jest projektowane trochę w konwencji muzeum. Tak by przechodzić z sali do sali, z wnętrza do wnętrza. Taką sytuację mamy także w ogrodach pokazowych, też przechodzimy z ogrodu do ogrodu jak z sali do sali w muzeum.

J. R.: Chciałbym żebyśmy poruszyli jeszcze jedną rzecz. Mamy dwa typy festiwali: taki ja w Chaumont, gdzie wszystko jest związane z istnieniem zamku w Chaumont i krajobrazem zamków nad Loarą, i mamy drugi, typu Buga w Niemczech, gdzie co roku jest on organizowany w innym landzie. W innym kontekście krajobrazowym, w innych realiach. W związku z tym musimy się zastanowić jaka formuła byłaby dla nas interesująca?

I. M-S.: Moim zdaniem lepsza i bardziej interesująca byłaby dla nas formuła taka jak w Chaumont, by bolestraszycki festiwal ogrodowy pozostawić w Bolestraszcach. Wszyscy byliśmy przy realizacji i wiemy ile kłopotliwych sytuacji może się pojawić. Przygotowując następną edycję w tym samym miejscu mamy już pewne doświadczenie. Wiemy z czym są kłopoty, co robić, a czego nie. Wiemy na co zwrócić uwagę i czego dopilnować. Z tych praktycznych względów najlepiej byłoby lokować festiwal w jednym miejscu. Funkcjonuje też nazwa: Festiwal Ogrodowy w Bolestraszcach. To już się wydarzyło i ma swoje miejsce. Również władze Podkarpacia są zainteresowane współpracą.

D. K.: Myślę, że na tym etapie festiwal powinien pozostać tam gdzie jest, przynajmniej do momentu, gdy nie nabierze rangi takiej, by inne miejscowości były zainteresowane organizowaniem takiej imprezy. Jeśli festiwal osiągnie taki poziom, że stanie się ogólnokrajowy, powszechny to będzie można go organizować w jakiś inny sposób. Na przykład w taki, że baza nadal pozostanie w Bolestraszcach ale można by zorganizować taką sesję wyjazdową, może połączoną z warsztatami. Jedziemy gdzieś, organizujemy mały festiwal na przykład z jakąś inną formułą. A zwycięzca mógłby się zaprezentować w Bolestraszcach.

I. M-S.: To jest przyszłość bardzo odległa. Na razie powinien nabrać tempa w Bolestraszcach.

D. K.: Zgadza się całkowicie.

I. M-S.: Chodzi tutaj też o walory Bolestraszc, jak choćby atmosfera. Tam jest po prostu fantastycznie. Chęci i zapał do pracy osób zaangażowanych, rekompensuje wszelkie niedogodności. Dlatego właśnie, że mamy już tam doświadczenie to możemy pewne problemy przewidzieć i wcześniej zadziałać.

J. R.: Tak, ale Buga wychodziła z podobnych założeń, że przy okazji takich festiwali mogą rozwinąć się wystawy ogrodnicze i na odwrót. Takie imprezy aktywizują okolicę, a Niemcy jako kraj federalny mają obowiązek aktywizowania całego obszaru kraju. Więc realizują te festiwale na całym swoim terenie, co roku w innym landzie a raz na 5 lat o charakterze międzynarodowym. Żeby coś takiego stworzyć musi być ogólnokrajowa inicjatywa. My skupiliśmy się raczej na lokalnych wartościach, na warunkach jakie nam daje Arboretum. Lokalność jest wartością największą i często się zdarza, że centralne kierowanie nie przynosi takich efektów. Nawet sobie nie wyobrażamy ilu ludzi trzeba zaangażować by taki centralny system stworzyć, opracować. Do kogo się z tym wszystkim zgłosić. No może jedynie finansowanie ma charakter ponad lokalny bo jesteśmy z Warszawy, Krakowa, Rzeszowa i Bolestraszc.

I. M-S.: To jest zarówno lokalne i ponad lokalne. Jest to cecha dobra i ważna.

D. K.: Ponadto uważam, że organizowanie festiwalu w tym samym miejscu jest w porządku ponieważ jest to teren o dużym potencjale. Ludzie mogą tam przyjechać nie tylko na festiwal ale też podziwiać Arboretum, mogą też iść na forte. Może ten teren jeszcze nie jest tak rozpromowany ale na pewno posiada potencjał turystyczny i dlatego właśnie ta lokalizacja jest atrakcyjna. Przez istnienie arboretum ludzie we wsi są pewnie bardziej wrażliwi na naturę i sztukę ogrodową.

I. M-S.: Obecnie ludzie jadą do Bolestraszc głównie po to, by podziwiać Arboretum.

D. K.: Ale są świadomi tego, że jest to ogród i, że jest stworzony do podziwiania.

J. R.: Co do tej lokalności to, z tego, co wiem, arboreta powstawały i powstają w każdej części Polski, a nawet każda dyrekcja lasów państwowych tworzy je. Ciekawe jest natomiast to, że w żadnym innym państwie festiwale ogrodowe nie powstawały w oparciu o te ośrodki. Jeśli chodzi o organizowanie festiwali ogrodowych to z badań mi wyszło, że arboreta są najbardziej chłonne na nowe zjawiska w sztuce ogrodowej. W przeciwieństwie do innych ośrodków architektury krajobrazu. Także w kontekście tworzenia parków publicznych. Tam raczej opieramy się na rozwiązaniach bardziej konwencjonalnych niż na nowościach, które w tym czasie były już bardzo rozpowszechnione na świecie. Myślę, że dyrektorzy czy twórcy arboretów są bardzo dobrymi przyrodnikami, którzy nie mieli starych naleciałości i przyzwyczajęń. Oni po prostu tworzyli arboreta a nie opierali się na obowiązujących kanonach czy modach. A nawet bardziej na sposobach postępowania. Nie widzę w arboretach kostki Bau-ma albo typowych mebli z katalogów.

I. M-S.: Ciekawe czy to jest kwestia zarządzania, finansowania, że w arboretach jest inaczej?

J. R.: Ja myślę, że sukces nie na tym polega. Okręgowa Dyrekcja Lasów Państwowych jest ośrodkiem o ogromnym doświadczeniu i finansach. To jest coś, co wykracza nawet poza województwo. Mają własne siły i możliwości. Może gust leśników nie jest najlepszy ale arboreta reprezentują coś zupełnie innego.

I. M-S.: Bo reprezentują gust dyrektorów arboretów a nie leśników?

J. R.: Nie, one po prostu są nastawione na ich odbiór, na to że są do podziwiania, a nie są nastawione na produkcję roślinną, nawet nie na tzw. funkcję wypoczynkową.