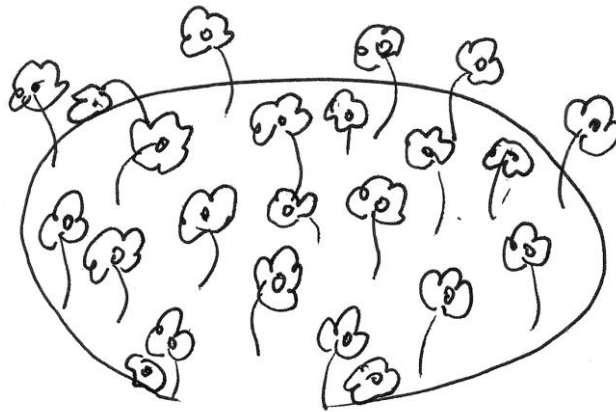


ogrody sztuk



Jan Rylke

# Ogrody sztuk



**sztuka** 2 [6]  
**ogrodu**  
**sztuka** 2013  
**krajobrazu**  
[www.sztukakrajobrazu.pl](http://www.sztukakrajobrazu.pl)

Wydawca: Katedra Sztuki Krajobrazu  
Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu  
Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie

Siedziba redakcji: Warszawa, ul. Nowoursynowska 166  
ISSN 2084-6150

Redagują: Jan Rylke, Beata J. Gawryszewska  
oraz zespół Katedry Sztuki Krajobrazu

Recenzenci:  
dr Beata J. Gawryszewska  
prof. dr hab. Jan St. Wojciechowski

Redakcja tomu: Jan Rylke

Druk: Fabryka Druku, ul. Staniewicka 18, Warszawa

Warszawa 2012

Rada Naukowa:  
prof. Włodzimierz Dreszer  
dr Beata J. Gawryszewska  
dr Narcyz Piórecki  
prof. Jan Rylke (przewodniczący)  
prof. Jan St. Wojciechowski  
prof. Agata Zachariasz



## Spis treści

|                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| Wprowadzenie.....                                                           | 6   |
| Nauczanie sztuki krajobrazu. Sytuacja ogólna.....                           | 7   |
| Nauczanie sztuki krajobrazu i w krajobrazie.....                            | 13  |
| Badanie sztuki krajobrazu i w krajobrazie.....                              | 17  |
| Sztuka współczesna na przełomie XX i XXI wieku. Sytuacja ogólna.....        | 19  |
| Sztuka współczesna na przełomie XX i XXI wieku. Przeprowadzone badania..... | 28  |
| Kultura niezależna.....                                                     | 29  |
| Sztuka religijna.....                                                       | 32  |
| Sztuka ulicy i sztuka performance.....                                      | 35  |
| Tło sztuki a krajobraz .....                                                | 40  |
| Sztuka krajobrazu na przełomie XX i XXI wieku. Sytuacja ogólna.....         | 44  |
| Sztuka krajobrazu na przełomie XX i XXI wieku. Przeprowadzone badania.....  | 57  |
| Sztuka ogrodowa na przełomie XX i XXI wieku. Sytuacja ogólna.....           | 62  |
| Ogród architektoniczny .....                                                | 62  |
| Ogród rzeźbiarski.....                                                      | 65  |
| Ogród ogrodniczy.....                                                       | 69  |
| Ogród malarskiej abstrakcji.....                                            | 71  |
| Ogrody użytkowo ozdobne.....                                                | 73  |
| Ogród socrealistyczny i funkcjonalny w Polsce.....                          | 75  |
| Pierwsza połowa lat 80.....                                                 | 77  |
| Druga połowa lat 80.....                                                    | 79  |
| Pierwsza połowa lat 90.....                                                 | 82  |
| Druga połowa lat 90.....                                                    | 83  |
| Kontynuacja modernizmu.....                                                 | 85  |
| Wystawy ogrodów pokazowych.....                                             | 87  |
| Sztuka ogrodowa na przełomie XX i XXI wieku. Przeprowadzone badania.....    | 99  |
| Sztuka ogrodu i sztuka krajobrazu w relacji do architektury krajobrazu..... | 117 |
| Oś ewolucji ogrodów współczesnych .....                                     | 121 |
| Oś ewolucji ogrodów współczesnych w Polsce.....                             | 123 |
| Oś ewolucji sztuki krajobrazu .....                                         | 125 |
| Indeks nazwisk.....                                                         | 127 |
| Literatura .....                                                            | 131 |

## Wprowadzenie

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*, zdefiniował ją sto lat temu, jako *samą w sobie sztukę, której najważniejszą funkcją jest tworzenie i ochrona piękna w otoczeniu siedzib ludzkich oraz szerzej – w naturalnej scenerii kraju*<sup>1</sup>. Inny czołowy amerykański architekt krajobrazu Frederick Law Olmsted pisał: *Jeżeli artysta wbije w ziemię laskę, a natura po upływie czasu przemieni ją w drzewo, sztuka i natura nie powinny być w nim widziane oddzielnie*<sup>2</sup>. Przez te sto lat sztukę dotknęło wiele przewartościowań, ale ta definicja jest wciąż przytaczana jako aktualna. W XX wieku nastąpiło w tej definicji przesunięcie akcentów z *piękna* na *przydatność*. Architekci krajobrazu niechętnie odwołują się w swoich działaniach do sztuki. Jedni odwołują się do nauk ogrodniczych lub przyrodniczych, inni do nauk technicznych. Przeważnie zadanie tworzenia lub ochrony piękną widzą w dekorowaniu pracy wykonanej według algorytmu opartego na analizie wartości. Nie zaliczają dekorowania do funkcji podstawowych, ale do działań podnoszących atrakcyjność obiektu<sup>3</sup>. Piękno w takim wypadku pełni rolę ozdoby, nie dotykając struktury dzieła. Dlatego zamiast pojęcia architektura krajobrazu, wprowadziłem tutaj pojęcia: sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie. W miarę pisanie tego tekstu coraz częściej odwoływałem się do tradycyjnego pojęcia sztuki ogrodowej, jako równie bliskiej terminom sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie.

W naturze sztuka

Piękności szuka

Jak możemy się odnieść do, uznanej przez Eliota za najważniejszą, funkcji tworzenia piękna? Aby tę funkcję określić, zrozumieć i zastosować musieliśmy:

- Po pierwsze, stworzyć placówkę, która ją bada i uczy stosować;

---

<sup>1</sup> 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

<sup>2</sup> Jaromir Jedliński ten tekst umieścił jako motto w książce Jedliński J., 1988, *Miejsca Rzeźby*, Muzeum ASP, Warszawa, s. 7

<sup>3</sup> Analiza wartości, 2008, Encyklopedia zarządzania, [http://mfiles.pl/pl/index.php/Analiza\\_wartości](http://mfiles.pl/pl/index.php/Analiza_wartości) (pobrane 09. 07.2012)

- Po drugie, określić jako sztukę w zbiorze obejmującym współczesną sztukę, tą część architektury krajobrazu, którą można nazwać sztuką krajobrazu, sztuką w krajobrazie czy sztuką ogrodową;
- Po trzecie, rozpoznać współczesną kondycję sztuki krajobrazu i w krajobrazie oraz sztuki ogrodowej, jako dziedzin architektury krajobrazu bezpośrednio odnoszących się do sztuki.

We współczesnej sztuce istnieje nurt główny, dominujący w nauczaniu akademickim, w kuratorskim systemie upowszechniania sztuki, a przede wszystkim w masowych mediach, które zdominowały komunikację społeczną. Ten nurt, zewnętrzny w stosunku do sztuki kreowanej przez artystów, jest systemem kreowania sztuki przez kuratorów i polityczne otoczenie sztuki. Opiera się on na eksponowaniu dzieł zrozumiałych dla najliczniejszego odbiorcy massmediów i propagowaniu ich, jako wyznacznika obowiązującego wzorca sztuki. Czynniki wpływające na ukształtowanie się tego modelu, który określa dominujące kierunki i style, są różnorodne i mają często charakter globalny. To powoduje, że w badaniach musiałem uwzględnić sytuację współczesnej sztuki, widzianej w jej ogólnych uwarunkowaniach, ale skupię się przede wszystkim na uwarunkowaniach lokalnych, polskich.

Ta publikacja jest wynikiem realizacji projektu badawczego: *Sztuka krajobrazu i w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku*. Obejmuje w sposób ogólny określone tło – sztuki współczesnej, sztuki krajobrazu i w krajobrazie, sztuki ogrodowej; obejmuje także wyniki przeprowadzonych badań i realizacji. Dla czytelności tekst został podzielony na podrozdziały dotyczące: nauczania architektury krajobrazu, sztuki współczesnej na przełomie XX i XXI wieku, sztuki krajobrazu i sztuki ogrodowej na przełomie XX i XXI wieku. Na koniec muszę wspomnieć o historii tego tekstu. Wyniki projektu zostały opisane w kilku książkach. Do najważniejszej z nich: *Krajobraz XXI wieku*, napisałem artykuł wprowadzający<sup>4</sup>. Składając materiały dokumentujące wyniki projektu dołączyłem do nich podsumowanie oparte na tym artykule. Dopiero później zaczęło mi brakować podsumowania wielu rozpoczętych w tych tekstach wątków. Spróbowałem zrobić to w poniższym tekście.

### **Nauczanie sztuki krajobrazu. Sytuacja ogólna.**

Architekci krajobrazu są kształceni w szkołach średnich i wyższych wszystkich krajów Europy. Sposób ich nauczania rzutuje na postawy zawodowe absol-

---

<sup>4</sup>Jan Rylke, 2011, *Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku*, w: Rylke J., *Krajobraz XXI wieku. Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku. Sztuka ogrodu. sztuka krajobrazu*. Warszawa, s. 10-23

wentów tych szkół. Architekci krajobrazu w krajach tzw. Starej Unii, poprzez Komisję Edukacji EFLA (European Foundation of Landscape Architecture) wypracowali wspólne stanowisko w odniesieniu do zakresu działania architektury krajobrazu i jej nauczania. Zadania architekta krajobrazu tak w nim określono: *planuje i projektuje wiejskie i miejskie krajobrazy, tak aby zaspokoić potrzeby społeczne, przyrodnicze, estetyczne i funkcjonalne, dodano też, że: celem kształcenia architektury krajobrazu jest przygotowanie specjalistów do pełnienia tak określonej roli w społeczeństwie*<sup>5</sup>. Elementy sztuki występują w tak zdefiniowanym nauczaniu tylko przy nabywaniu umiejętności projektowych i planistycznych poprzez: *rozwój kreatywności i wrażliwości na formę, kolor i fakturę; zdolności do tworzenia koncepcji w przestrzeni i czasie, przywoływania i nakreślania wizji*. Jest to realizowane poprzez takie kursy i przedmioty, jak: *projektowanie podstawowe, rysunek odręczny, malarstwo, modelowanie, wzornictwo*. Pewne elementy, które są pokrewne sztuce występują także w: *rozwoju umiejętności komunikacji, negocjacji i prezentacji, są realizowane poprzez: ćwiczenie ustnej prezentacji, kursy językowe, rysunek odręczny, rysunek techniczny, makietowanie i modelowanie, grafikę komputerową*. Na tej podstawie można stwierdzić, że nauczanie sztuki jest wykorzystywane przy kształceniu architekta krajobrazu w Europie, ale zadaniem tego kształcenia nie jest edukowanie artysty, ale wykorzystanie w edukacji niektórych elementów wykształcenia artystycznego.

Krajobraz dla artysty  
To jest papier czysty

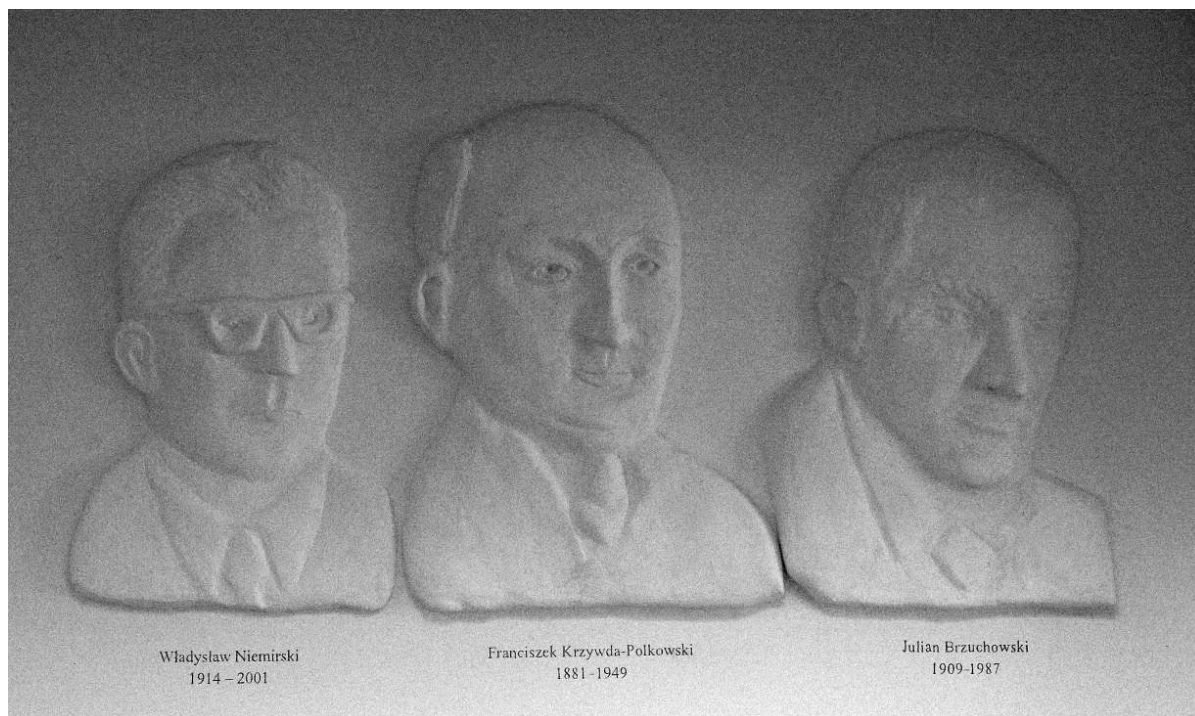
Podobnie uczy się architektury krajobrazu w Polsce, chociaż sam termin: *architektura krajobrazu*, znajdował się w Polsce przez pół wieku panowania komunizmu, na indeksie. W 1930 roku rozpoczęto w Zakładzie Architektury i Parkoznawstwa Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego nauczanie architektury krajobrazu jako specjalizacji ogrodniczej. Specjalizacja obejmowała trzy przedmioty: *teorię architektoniczno-krajobrazową, technikę i budowę ogrodów, kompozycję (projektowanie) architektoniczno-krajobrazową*. Wszyscy studenci Wydziału Ogrodniczego, na którym ta specjalizacja powstała, uczyli się także: *rysunku i malowania, wiadomości z budownictwa ogrodniczo parkowego oraz rysunku rzutowego i nauk perspektywy*<sup>6</sup>. W 1951 roku powołano na tym wydziale Katedrę Kształtowania i Zdobnictwa Krajobrazu a w

---

<sup>5</sup> <http://www.sztukakrajobrazu.pl/efla.htm> (pobrane 09. 07.2012)

<sup>6</sup> Księga pamiątkowa ku uczczeniu potrójnej rocznicy zaczątków założenia i utrwalenia Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie, 1936, str. 372-374

1955 roku Sekcję Kształtowania Terenów Zieleni, która od 1959 roku miała odrębny od ogrodnictwa plan i program nauczania.



Ryc. 1. Wykonane w 2012 roku, przez studentów specjalizacji: Sztuka ogrodu i krajobrazu, popiersia dawnych profesorów architektury krajobrazu: Władysława Niemirskiego, Franciszka Krzywdy-Polkowskiego, Juliana Brzuchowskiego

Od 1998 roku, kiedy powołano kierunek studiów: *architektura krajobrazu*, kształcenie według odrębnego programu prowadzono nie tylko w SGGW, ale także w innych uczelniach<sup>7</sup>. W tej chwili architektury krajobrazu uczą 23 wyższe uczelnie państwowe i prywatne. Na poziomie średnim, tytuł technika architektury krajobrazu można zdobyć w 908. polskich miastach<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> kierunek architektura krajobrazu został wprowadzony staraniem Wydziału Ogrodniczego SGGW w 1998 roku. Mówi o tym Protokół z zebrania kierownictwa Oddziału Architektury Krajobrazu z 27.04.1998 roku w pkt. 1: *Informacja o zatwierdzeniu kierunku architektura krajobrazu. Prof. J. Rylke /prodziekan ds. OAK/: osobami, które najbardziej przyczyniły się do pomyslnego załatwienia sprawy są: prof. Bogdanowski, prof. St. Malepszy i Rektor SGGW. Minimum programowe kierunku zostało sporządzone zgodnie z opinią i uwagami prof. Bogdanowskiego.*

<sup>8</sup> Ogólnopolski katalog szkolnictwa, 2012, <http://szkolnictwo.pl/szukaj,technik%20architektury%20krajobrazu> (dostęp 11.07.2012)



Ryc. 2. Sekcja Kształtowania Terenów Zieleni w 1969 roku. 1. Jan Rylke, 2. Józef Rokosza, 3. Władysław Niemirski, 4. Edward Bartman, 5. Julian Brzuchowski, 6. Andrzej Ogniewski, 7. Ludwik Lawin, 8. Stanisław Rućkowski, 9. Ewa Czarnecka, 10. Henryk Żimny, 11. Alfons Zielonko, 12. Aleksander Bartosiewicz.

Jak zawiłce wiosną  
Nasze kadry rosną

Do dzisiaj programy nauczania były określone przez jednolite standardy nauczania. Architektura krajobrazu mieści się w bloku studiów: *rolnicze i leśne*. Obowiązujące dla architektury krajobrazu standardy nauczania mówiły, że: *Absolwent powinien posiadać wiedzę z zakresu nauk przyrodniczych, rolniczych, technicznych i sztuk pięknych oraz umiejętności wykorzystania jej w pracy zawodowej z zachowaniem zasad prawnych i etycznych. Powinien posiadać umiejętności kształtowania obiektów architektury krajobrazu zgodnie z potrzebami użytkowymi, psychicznymi i biologicznymi człowieka*. Tak sformułowane standardy pozwoliły utworzyć dla studentów specjalizację z zakresu sztuki krajobrazu, ponieważ sztuki piękne zostały w nich ujęte jako jedna z dziedzin wiedzy i umiejętności architekta krajobrazu. Na tej podstawie w 1998 roku utworzyliśmy specjalizację *Sztuka ogrodu i krajobrazu* najpierw na jednolitych studiach magisterskich a następnie na studiach II stopnia. Jest to jedyna w polskich uczelniach specjalizacja z architektury krajobrazu o charakterze

artystycznym. Obecnie obowiązują programy nauczania oparte na Krajowych Ramach Kwalifikacji. W europejskiej platformie nauczania architektury krajobrazu reprezentowana jest wiedza i umiejętności: *społeczne, przyrodnicze, estetyczne i funkcjonalne*; w polskim standardzie, wiedza i umiejętności: *z zakresu nauk przyrodniczych, rolniczych, technicznych i sztuk pięknych*. Brak było w standardzie polskim nauk społecznych, natomiast termin: *funkcjonalne* został zastąpiony przez: *rolnicze i techniczne*. Społeczne aspekty kształtowania krajobrazu stanowią podstawę Europejskiej Konwencji Krajobrazowej. Biorą to pod uwagę Krajowe Ramy Kwalifikacji dla szkolnictwa wyższego, nakazujące uwzględnianie społecznych aspektów edukacji. Podział Krajowych Ram Kwalifikacji na dyscypliny nauk przyrodniczych, technicznych i sztuki w sytuacji architektury krajobrazu jest problemem, ponieważ architektura krajobrazu, wymagając wiedzy i umiejętności z zakresu nauk przyrodniczych, rolniczych, technicznych i sztuk pięknych, musi ten podział przekraczać. Wprowadzenie Standardów Kształcenia a później Krajowych Ram Kwalifikacji było spowodowane gwałtownym wzrostem liczby uczelni i studentów po 1990 roku (liczba szkół wyższych przez 20 lat, od 1991 do 2010 roku wzrosła z 142 do 808 a liczba studentów z 403 000 do 1 930 000<sup>9</sup>). Formalne wykształcenie samodzielnego nauczyciela akademickiego trwało niemal 20 lat<sup>10</sup>, a w rzeczywistości jeszcze dłużej. Wprowadzenie nowych kierunków studiów przy braku kadry nauczycielskiej spowodowało jej rozproszenie i niekompetencje (rekorzysta – emeryt prowadził zajęcia na 25 uczelniach) oraz zanik badań naukowych. Starano się temu zapobiec metodami administracyjnymi - poprzez narzucanie programów nauczania i awans zawodowy określany przez parametrycznie oceniane osiągnięcia naukowe. W wyniku tego uczelnie musiały realizować określony program jak w szkołach niższego stopnia i rezygnowały z nauczania praktycznego. Ucierpiały na tym kierunki studiów mocno związane z działaniem w sferze materialnej i społecznej, takie jak architektura krajobrazu. Sztuka w krajobrazie, poprzez działanie w mniejszej skali i w środowisku otwartym na inne dyscypliny, pozwoliła lepiej utrzymać status uniwersytecki, rozumiany jako działanie zespołu ludzi dążących do prawdy. Sztuka, przynajmniej sztuka XX wieku, odwoływała się do doświadczenia indywidualnego. Jest to problemem w odniesieniu do kształtowania krajobrazu, który stanowi wieloaspektowe tło życia społecznego. Eliot określał architekturę krajobrazu

---

<sup>9</sup> dane statystyczne o szkolnictwie wyższym. Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego <http://www.nauka.gov.pl/szkolnictwo-wyzsze/dane-statystyczne-o-szkolnictwie-wyzszym/> (pobrane 1.10.2012)

<sup>10</sup> policzmy: rok stażu, 2 lata młodszy asystent, osiem lat starszy asystent, osiem lat adiunkt. Dopiero habilitacja pozwalała prowadzić wykłady i kierować pracami dyplomowymi.

jako sztukę użytkową, ale tradycja nauczania architektury krajobrazu odnosi się w Polsce do nauczania zadań inżynierskich. Dlatego musieliśmy zadania inżynierskie wprowadzić w sferę sztuki. Wymagało to jednak wykształcenia specjalistów do kształtowania krajobrazu, którzy poruszają się swobodnie także w dziedzinie sztuki. Od 1999 roku byłem promotorem 16 zakończonych prac doktorskich, a czworo z tych doktorów jest już po habilitacji. Istnieje więc, obok absolwentów specjalizacji: *sztuka ogrodu i krajobrazu*, znacząca grupa naukowców posiadających artystyczne kwalifikacje do kształtowania pięknego krajobrazu.



Ryc. 3. Pracownicy Katedry Sztuki Krajobrazu w 2013 roku i pawilon, gdzie mieści się katedra (rys. J. Rylke)

Jako odwołująca się do sztuki placówka naukowo - dydaktyczna odnosimy się do trzech wymiarów sztuki krajobrazu i w krajobrazie: do badania piękna krajobrazu, do jego tworzenia i do uczenia, jak to robić w otoczeniu człowieka. W tym celu powołaliśmy w 2009 roku Katedrę Sztuki Krajobrazu<sup>11</sup>.

<sup>11</sup>Katedra Sztuki Krajobrazu jest najmłodszą placówką Wydziału Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warsza-



## **Nauczanie sztuki krajobrazu i w krajobrazie.**

W czasach nowożytnych nauczanie sztuki oparte było na systemie akademickim. Chociaż w XX wieku architektura została przypisana do uczelni technicznych, a architektura krajobrazu do uczelni rolniczych, pozostawiono w ich programach nauczanie rysunku<sup>12</sup>. Pozostawiono dlatego, że podstawowym językiem, którym komunikują się różne dziedziny sztuki, także sztuki związane z krajobrazem, jest rysunek. Pojęcie rysunek – po włosku *disegno* odnosi się do wszystkich realizacji artystycznych, także z zakresu sztuki ogrodowej i architektury krajobrazu. Dlatego język rysunku jest dla architektury krajobrazu i sztuki ogrodowej równie istotny, jak w innych dziedzinach sztuki. Zgodnie z istniejącą od czasów Renesansu zasadą, rozróżniamy dwa rodzaje rysunku: *rysunek wewnętrzny* i *rysunek zewnętrzny*<sup>13</sup>. Jest to kluczowe 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 najważniejszy<sup>14</sup>, w sztuce akademickiej przyjmowano, że najważniejszy jest *rysunek zewnętrzny* – sprawność wykonania dzieła. Naszym zdaniem, najważniejsza jest relacja pomiędzy *rysunkiem wewnętrznym* i *zewnętrznym*, czyli proces nadawania idei materialnej formy. Rysunek uważamy jako działanie w pojęciu akademickim, czyli rozciągniętym na wszystkie dziedziny sztuki, abstrahując od tego, że w XX wieku sztuki architektoniczne zostały w Polsce usytuowane na kierunkach technicznych, a sztuki ogrodowe na kierunkach rolniczych. Rozszerzenie akademickiego pojęcia rysunku na cały proces powstawania dzieła powoduje, że to pojęcie ponownie zyskuje na

---

wie. Powstała dnia 1 stycznia 2009 roku z Samodzielnego Zakładu Sztuki Krajobrazu. Zakład został wydzielony 1 stycznia 2006 roku z istniejącej w Katedrze Architektury Krajobrazu od 1992 roku Pracowni Sztuki.

<sup>12</sup> Zakres naszego nauczania rysunku jest podany w podręczniku: Rylke J., Skalski J., Rokosza J., Ducki J., 2011, Rysunek odręczny dla architektów krajobrazu. Wydawnictwo SGGW, Warszawa

<sup>13</sup> Dokonane tutaj rozróżnienie na *rysunek wewnętrzny* i *rysunek zewnętrzny* przewija się przez cały tekst 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., 2001, *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

<sup>14</sup> *konceptualizm, to sprowadzenie sztuki do czystych idei, w które nie ingeruje żadne rzemiosło artystyczne* za: Dziamski G., 1996, *Konceptualizm*, w: Dziamski Grzegorz (red.), *Od awangardy do postmodernizmu. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*.

aktualności. 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. *Rysunek zewnętrzny*, 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. 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, a w końcu wykonać taką ławkę w formie modelu lub w rzeczywistej skali. Ucząc samej konwencji przedstawiania rysunku w aksonometrii kształcimy kreślarza, który opracowuje cudze rysunki. Rozerwanie związku między *rysunkiem wewnętrznym* i *zewnętrznym* powoduje, że nie uczymy świadomości kompletności procesu twórczego, a w rezultacie kształcimy architekta krajobrazu nieumiejącego 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 wystaw<sup>15</sup>, to znaczy wymagamy, żeby był to rzeczywisty, czytelny *rysunek zewnętrzny*, który jest weryfikowany poprzez jego upowszechnienie. W trakcie I semestru studiów magisterskich specjalizacji *Sztuka ogrodu i krajobrazu* studenci nie tylko projektują, ale także wykonują zaprojektowane przez siebie ogrody. Wtedy *rysunek zewnętrzny* uzyskuje formę finalną. Zerwanie współzależności *rysunku wewnętrznego* i *zewnętrznego* powoduje, że *rysunek zewnętrzny* przyjmuje cudzą formę, zależną od dominujących w

---

<sup>15</sup> 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.

ośrodka akademickim tendencji, przybierając często postać zapożyczeń, ukrytego lub jawnego plagiatu<sup>16</sup>. Mamy potwierdzenie, że nasza metoda rozwija kreatywność studentów. Świadczą o tym wyniki badań kreatywności, przeprowadzonych przez przebywającą u nas na stażu, Ludmiłę Zubovą<sup>17</sup> z Rosji. Te badania pokazywały, że kreatywność studentów wzrastała w miarę zaawansowania studiów. Z dalszych badań wynikało również, że większa niż u studentów kreatywność charakteryzowała pracowników naszej katedry.

Jak włożę kreację  
To mam zawsze rację

Niestety istniejące ramy programowe nie pozwalają na pełne kształcenie artystów w zawodzie architekta krajobrazu. Takie zadanie można realizować na uczelniach artystycznych. W roku akademickim 2006-07 realizowałem program kształcenia artystów, pełniąc funkcję profesora wizytującego na Wydziale Wzornictwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Obejmował on dwa semestry. W tym czasie studenci w sposób profesjonalny realizowali prace charakterystyczne dla współczesnych dyscyplin sztuki. Zrobiłem przegląd sztuk, w których powinien sprawdzić się współczesny artysta i stwierdziłem, że będzie to: budowa miast, w której można pomieścić i architekturę krajobrazu, i urbanistykę, i architekturę; sztuki klasyczne (tu wybrałem rysunek i malarstwo), poezję z jej ujęciem w codziennym życiu, a więc modą i stylem; sztuki współczesne z ich czynnym udziałem artysty, czyli performance, a na koniec współczesne media – fotografia i film. W każdej z tych dziedzin studenci wykonywali w pełni profesjonalne prace, które były pokazywane oprócz wystaw w Akademii Sztuk Pięknych w czołowych warszawskich galeriach. Przy realizacji prac wspomagali studentów specjaliści z wybranych dziedzin<sup>18</sup>. Program nauczania zakładał, że artysta do każdej pracy podchodzi nie jak rzemieślnik, który rozwiązuje zadanie w sposób zgodny ze swoimi umiejętnościami, ale

---

<sup>16</sup> Współcześnie w Polsce produkty licencyjne tworzą środowiskową ikonosferę akceptacji dla importu rysunku zewnętrznego.

<sup>17</sup> Zubova L., 2012, Profesjonalna orientacja studentów rolniczej wyższej uczelni w systemie wykorzystania metodyk ozdobnego dekorowania krajobrazu, w: Katalog Katedry Sztuki Krajobrazu prace 2011 – 2012 rok. Sztuka Ogrodu Sztuka Krajobrazu nr 1/2012, s. 58-63. Informację o większej kreatywności pracowników otrzymałem bezpośrednio od Pani Zubovej - nie została jeszcze opublikowana.

<sup>18</sup> Były to: Galeria Działuń i Galeria Krytyków „Pokaz”. Studentów wspomagali: architekt krajobrazu Anna Różańska, filmowiec Grzegorz Rogala, fotograf Mikołaj Tym, performerzy Przemysław Kwiek i Jan Piekarczyk.

realizuje zadanie jako problem, który należy rozwiązać profesjonalnie, ale w sposób zindywidualizowany, za każdym razem inaczej. Pokazanie takiej możliwości wyzwala, moim zdaniem, odwagę do rozwiązania problemu w sposób artystyczny, a nie rzemieślniczy.<sup>19</sup>



Ryc. 4. Urszula Strasińska, Lidia Walczak. Ogród równowagi, 2011 rok. Jeden z ogrodów wykonanych w ramach specjalizacji: Sztuka ogrodu i krajobrazu

W obrębie sztuki istnieje pojęcie dzieła, czyli *rysunku zewnętrznego* wpisanego w realną, istniejącą formę materialną. Polska architektura krajobrazu w swoim obecnym kształcie wywodzi się z dwóch źródeł: z architektury (ośrodki krakowski i wrocławski) i z kształtowania terenów zieleni (ośrodki warszawski i poznański). Oba źródła operują projektem, jako formą końcową *rysunku zewnętrznego*. Samo dzieło było wykonywane według projektu, przez wyspecjalizowane przedsiębiorstwa, przy ograniczonym nadzorze autorskim. Kończenie *rysunku zewnętrznego* na fazie projektu, który nie jest dziełem końco-

---

<sup>19</sup> Jest to postawa refleksyjnego praktyka – twórcy odpowiadającego na nowe wyzwania, postulowana przez Donalda Schöna, a zaadaptowana do architektury krajobrazu przez Marka Piwowarskiego. Schön D. A., 1983, *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*. Basic Books, Inc.; Piwowarski M., 2007, *Dylematy projektanta krajobrazu*, w: Rylke J. (red.), *Przyroda i miasto* tom IX, Wydawnictwo SGGW, Warszawa

wym, jest obce sztuce<sup>20</sup>. Dlatego w nauczaniu sztuki krajobrazu bardzo ważne jest zamknięcie *rysunku zewnętrznego* w formie materialnego dzieła. Takie realizacje są w Katedrze Sztuki Krajobrazu ujęte w programie rysunku odręcznego, w formie instalacji lub działań w krajobrazie, natomiast w specjalizacji *Sztuka ogrodu i krajobrazu* koncepcje projektowe są realizowane w formie ogrodów pokazowych (ryc. 4).

Do rysunku mam oczy  
I nikt mi nie podskoczy

### **Badanie sztuki krajobrazu i w krajobrazie.**

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 współcześnie zachodzących zjawisk, wymagają uczestniczenia w nich. Nie wystarczy wykorzystanie źródeł martwych, które pozostawiły ślady tych dokonań. Badanie śladów poprzez analizę pozostawionych dzieł należą do zakresu badań historycznych<sup>21</sup> lub, jak w naszym wypadku, do zarysowania tła zdarzeń, w których prowadzimy badania. Dlatego w programach badawczych odwołujemy się do fenomenologii, jako głównej, empirycznej metody badawczej, ponieważ w ujęciu fenomenologicznym rzeczywistość bezpośrednio (poprzez *fenomeny*, w jakich ją ujmujemy) 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 projekcie badawczym, którego wyniki tu przedsta-

---

<sup>20</sup> W sytuacji zakończenia pracy w procesie nauczania na etapie projektowania pomija się dwa niezwykle istotne etapy kolejne: wykonania i interpretowania. Jak to definiuje Luigi Pareyson: *Dzieło sztuki pozwala się rozpoznać tylko komuś, kto pozwala mu żyć jego życiem, to znaczy komuś, kto je wykonuje; oraz Interpretowanie jest taką formą poznania, w której, z jednej strony, receptywność i aktywność są nierozłączne, a z drugiej, to, co poznawane, jest formą, a to, co poznające – osobą*. Cyt. za Kasia Katarzyna, 2008, *Rzemiosło formowania. Luigiego Pareysona estetyka formatywności*. Universitas, Kraków, s. 123, 109

<sup>21</sup> Reprezentujemy zespół interdyscyplinarny, w którego skład nie wchodzi reprezentanci nauk historycznych.

wiam, wybór okresu przełomu XX i XXI wieku. Jest to okres, w którym byliśmy obecni, który dotknął nas osobiście. Dla badań nad sztuką krajobrazu i w krajobrazie, ten okres ma przełomowe znaczenie. Przede wszystkim dlatego, że dopiero pod koniec XX wieku zaczęła się w Polsce kształtować sztuka krajobrazu i w krajobrazie. Sztuka okresu komunistycznego w Polsce, uprzedmiotowiając 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.

W sporcie koksuj sterydami  
A w nauce plagiatami

Charakteryzujący okres przełomu wzorzec, który powstał ze zlepiania tradycji regionalnej, komunistycznych normatywów i rozmaitych zapożyczeń, zaczął się utrzymywać. Powszechna akceptacja dla powielania wzorów wypracowanych poza Polską skłoniła nas, ze względu na wartości lokalnego pola sztuki, odniesionego do krajobrazu, w którym żyjemy, do przeprowadzenia analiz ogólnych, a także do analizy specyficznych dla Polski zjawisk charakteryzujących przemiany w sztuce przełomu XX i XXI wieku. Dla określenia naszego miejsca w krajobrazie musimy ten krajobraz oczyścić z pochodzących z komunizmu naleciałości. Stają się one balastem w normalizującym się krajobrazie.

Podobnie jest z nauką. Marksistowska metoda badań naukowych odbiegała od przyjętych współcześnie metod, a po załamaniu się komunizmu została zastąpiona przez równie redukcyjny pozytywizm logiczny. Zwiększenie liczby studentów spowodowało zwiększenie liczby nauczycieli akademickich nie przygotowanych do pracy naukowej. Naukowcy zaczęli traktować naukę jak sektę *prawdę objawioną*, stosując bezrefleksyjnie najprymitywniejsze metody badań. Zaczęto mieszać nauki przyrodnicze z rolniczymi, a nawet z architekturą krajobrazu. W tych ostatnich naukach podmiotem badań jest człowiek i jego preferencje, które mają charakter subiektywny, a nie obiektywny. W rezultacie pracy naukowców, którzy przyjęli kryteria ilościowe za jedyne, nie sprawdziła się teoria Marksa o ilości przechodzącej w jakość. Chleb traci świeżość w kilka godzin, owoce i warzywa straciły smak, kwiaty zapach Giną pszczoły, a przeciwko renowacjom parków zawiązują się stowarzyszenia oby-

watelskie. Zgodnie z przyjętą za Karlem Popperem zasadą weryfikacji nauki przez jej falsyfikację, takie wyniki świadczą, że nauki rolnicze, ogrodnicze i architektura krajobrazu nie posługują się właściwymi metodami naukowymi. Zaistniało coś, co Immanuel Kant nazwał *aksjomatem podstępnie wyłudzo-  
nym*, czyli ubieraniem cech zmysłowych w kostium intelektualny<sup>22</sup>. Dlatego odwołaliśmy się do fenomenologii, która nie tylko wymaga aktywnego podejścia badawczego, ale pozwala na wartościowanie, najważniejsze w naukach służących bezpośrednio człowiekowi.

Wierz w naukę objawioną  
Znajdziesz prawdę ogoloną.

### **Sztuka współczesna na przełomie XX i XXI wieku. Sytuacja ogólna.**

Badanie całości obszaru sztuki współczesnej na przełomie XX i XXI wieku wymaga analiz polityki kulturalnej prowadzonej przez ośrodki polityczne i opinotwórcze. Takie analizy trudno prowadzić w odniesieniu do systemów demokratycznych, w których nie prowadzi się czytelnej polityki kulturalnej, gdzie wynika ona z gry różnorodnych sił, albo jest realizowana poprzez ukryte programy. Możemy tylko, dla pokazania ogólnych tendencji, odwołać się do analizy wyników prowadzonej polityki kulturalnej. Najłatwiej odczytać je z promowanych systemów wartości pokazywanych poprzez tzw. rankingi współczesnych artystów. Te rankingi opierają się na ocenach parametrycznych, określających popularność artystów i odnoszą się do oficjalnego nurtu sztuki<sup>23</sup>. Pozwalają ocenić siłę promowania artystów i prezentowanej przez nich sztuki, a pośrednio ocenić nakłady sił i środków zaangażowane w tą promocję przez ośrodki prowadzące politykę kulturalną. Analizując ranking światowy 100 czołowych artystów przedstawiany przez *Artfacts.Net*<sup>24</sup> można zaobserwować, że istnieją kreujące artystów ośrodki pierwszego, drugiego, trzeciego i czwartego rzędu. Ośrodek pierwszorzędny jest jeden i mieści się w Stanach Zjednoczonych (wykreował 33 artystów), pozostałe znajdują się

---

<sup>22</sup> Kant Immanuel, 2004, *O formie i zasadach świata*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków, s. 48-50

<sup>23</sup> W globalnym, ale także w lokalnym obiegu sztuki, wylansowanie artysty wiąże się z ogromnymi kosztami i dominującą rolą instytucji artystycznych. Stąd przywoływane rankingi niosą, obok informacji o jakości prezentowanej sztuki, również informację o priorytetach polityki kulturalnej.

<sup>24</sup> ArtFactsNet International guide for modern, contemporary and emerging art twitters about: exhibtions, news and ranking updates. [http://www.artfacts.net/marketing\\_new/?Services,Artist\\_Ranking](http://www.artfacts.net/marketing_new/?Services,Artist_Ranking) (dostęp 04.12.2011)

przede wszystkim w Europie. Ośrodek drugiego rzędu, to Niemcy (wykreowały 17 artystów), trzeciego rzędu to Francja (9 artystów) i Wielka Brytania (7 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 Stany Zjednoczone ukształtowały swój ośrodek artystyczny dopiero w drugiej połowie XX wieku. Niemal wszyscy wyróżnieni artyści amerykańscy debiutowali w tym okresie.

Jeżeli spojrzymy na okresy, na które przypadły debiuty wyróżnionych artystów (przyjąłem, jako przeciętny wiek debiutu 25 lat) to zobaczymy, że wyróżniają się dwa okresy: okres awangardy międzywojennej (dwudziestolecie pomiędzy 1910 i 1930 rokiem) i jako najważniejszy, kreujący największą liczbę artystów (60), okres trzydziestolecia pomiędzy 1955 a 1985 rokiem. Najwcześniejszy współczesny artysta notowany w rankingu światowym – Claude Monet – urodził się w 1840 roku. W 1872 roku namalował: *Impression, soleil levant* - sztandarowe dzieło Impresjonizmu. Rzeczywiście narodziny Impresjonizmu, to początek współczesnej sztuki, w której rysunek wewnętrzny i zewnętrzny, opierały się tylko na wizji artysty, a nie na wykonywaniu dzieła według akademickich reguł.

Artysta promowany

To towar przeceniany

Jeśli porównamy ten ranking z rankingiem krajowym stu najwybitniejszych polskich artystów, przedstawionym na podstawie wskazań ponad 80 polskich galerii przez *Kompas Sztuki*<sup>25</sup>, widzimy zarówno podobieństwa, jak różnice. Korzenie współczesności są w Polsce opóźnione w stosunku do awangardy światowej o pół wieku. W polskim rankingu najwcześniejszy z notowanych artystów, Władysław Strzemiński urodził się w 1893 roku i debiutował w Rosji w 1919 roku. W Polsce znacznie więcej artystów niż w rankingach światowych wypromowano w drugiej połowie XX wieku i ten proces trwa do ostatnich lat. Wypromowano najwięcej artystów debiutujących w okresie socrealizmu (pomiędzy 1950 i 1955 rokiem), natomiast nie wypromowano artystów debiutujących pomiędzy 1970 i 1975 rokiem, w okresie, w którym na świecie wypromowano ich najwięcej. Podczas gdy na świecie promowano artystów przez cały okres

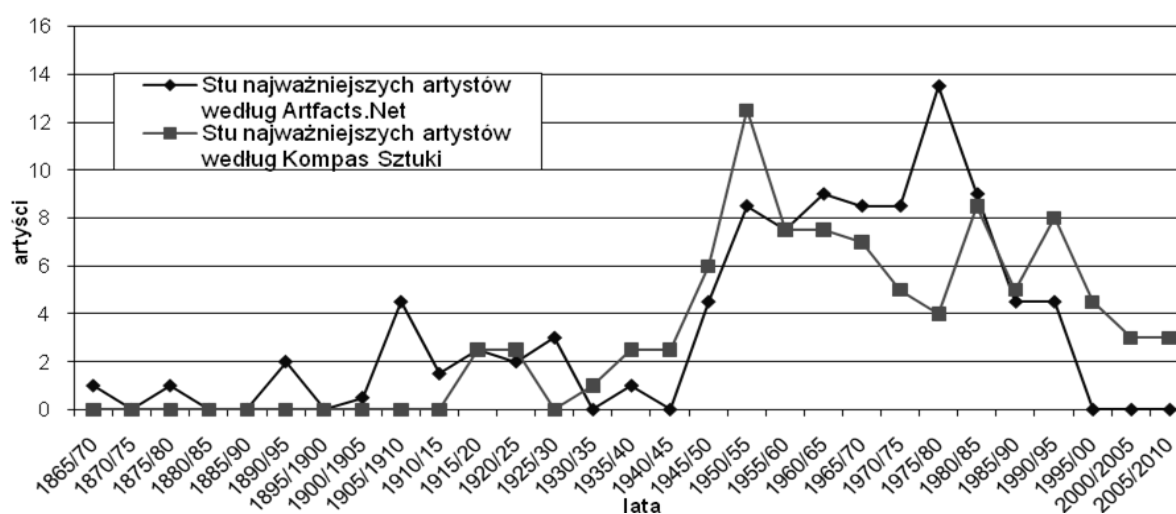
---

<sup>25</sup> Kompas Sztuki – Sztuka polska XX i XXI wieku. Ranking 2010 <http://kompas.sztuki.pl/> (dostęp 04.12.2011)



zawarty pomiędzy 1950 a 2000 rokiem; w Polsce ten okres dzieli się na dwa okresy: socrealizmu i III Rzeczypospolitej.

Oba rankingi pokazują wyraźny wzrost znaczenia sztuki po II Wojnie Światowej. Ten wzrost wiąże się przede wszystkim z rozwojem *Zimnej Wojny*, która z konfrontacji zbrojnej przekształciła się w istniejący po obu stronach, oddzielającej świat komunistyczny od zachodniego *Żelaznej Kurtyny*, konflikt ideologiczny. Na świecie główny ciężar *Zimnej Wojny* opierał się na Stanach Zjednoczonych, które, prowadząc aktywną politykę kulturalną wypromowały w trakcie jej trwania wielu artystów – na 19 artystów wypromowanych w latach 1950 – 1960, dziesięciu, to Amerykanie<sup>26</sup>. Równie aktywną politykę kulturalną prowadziła, oczywiście na swoją skalę, komunistyczna Polska. 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 prowadzonej przez komunistyczne państwo 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.



Ryc. 5. Lata debiutu współczesnych artystów ujętych w międzynarodowym i polskim rankingu.

<sup>26</sup> 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

Sztuka jest sztuką  
Nie tylko w sztuce  
Też poza sztuką

Wydaje się, że kraje zachodnie aktywnie zareagowały na wojnę ideologiczną (w Polsce rozpoczętą w 1949 roku) prowadzoną przez blok państw komunistycznych. Po obu stronach Żelaznej Kurtyny przyjęto strategię promowania społecznie zaakceptowanej sztuki o niewielkim stopniu złożoności. Zauważmy, że w drugiej połowie XX wieku przestały odgrywać rolę, podejmowane przez indywidualnych artystów, eksperymenty artystyczne. Także w polityce kulturalnej przestano propagować nowe rozwiązania formalne. Społeczna akceptacja sztuki o niewielkim stopniu złożoności wiąże się z zaobserwowanym przez Abrahama Molesa<sup>27</sup> oddziaływaniem sztuki, uzależnionym od czasu, który upłynął od powstania dzieł i od stopnia ich złożoności. Sztuka o niewielkim stopniu złożoności, to sztuka popularna i sztuka starsza, która utraciła swą złożoność i została już społecznie zaakceptowana. Zaakceptowana dlatego, że utraciła wiele z tworzących kiedyś jej skomplikowaną strukturę, nieczytelnych teraz, warstw. Socrealizm, wzorem faszystowskiej polityki kulturalnej, oparł się na sztuce dawniejszej, na już przyswojonym w społeczeństwie realizmie. Realistyczna forma była wykorzystana do przekazywania fabularyzowanej treści służącej komunistycznej agitacji. Socrealizm został w Polsce wprowadzony na przełomie 49 i 50 roku<sup>28</sup>.

Dominujący w *Zimnej Wojnie* Amerykanie odwołali się do sztuki popularnej, do popartu, do sztuki o niskim stopniu złożoności i mechanizmach oddziaływania wypracowanych w reklamie. Taka sztuka była nie tylko prosta, ale przystosowana do szerokiego rozpowszechnienia przez mass media, które już wówczas

---

<sup>27</sup> Moles A., 1980, Estetyka eksperymentalna w nowym społeczeństwie konsumpcyjnym, w: Antologia współczesnej estetyki francuskiej, PWN, Warszawa

<sup>28</sup> Oficjalnie rozpoczęty został 27-29 czerwca 1949 roku na IV Ogólnopolskim Zjeździe Delegatów Związku Polskich Artystów Plastyków w Katowicach. W październiku tego roku był przedstawiony przez Andrzeja Wróblewskiego na Festiwalu Uczelni Artystycznych w Poznaniu. Wróblewski pisał: *Wychodząc z założenia, że pierwszą przygotowawczą fazą budowania kultury socjalistycznej musi być sztuka czytelna, tematowa i obliczona na szeroki zasięg społeczny, postulowaliśmy formę artystyczną możliwie pozbawioną przekształceń, przedmiotową, fotograficzną, jak najbardziej zgodną z potocznym widzeniem i wyobraźnią masowego widza.* Wróblewski A., 1950, Praca samokształceniowa ZAMP i Kół Artystycznych na uczelniach plastycznych, Przegląd Artystyczny, 1950, nr 5-6, s. 34, za Gryglewicz Tomasz, 2010, Komunizm w sztuce polskiej. Ośrodek Myśli Politycznej <http://www.omp.org.pl/artukul.php?artukul=162> (pobrane 16.09.2012)

zaczęły odgrywać znaczną rolę. Żeby znieść bariery ograniczające społeczną akceptację przy wprowadzaniu nowej ikonosfery, wykorzystywano w sztuce popularne motywy, znane z filmów, fotografii prasowej, komiksów. Podobnie, na wzór eventów, artyści organizowali medialnie nośne publiczne akcje nazywane happeningami. Popularna forma nie służyła w Ameryce do fabularyzowania opowieści, jak w socrealizmie, ale propagandzie *american way of life* (lifestyle), czyli wprowadzonemu w latach 30., dla zapobieżenia kryzysom ekonomicznym, konsumpcjonizmowi.

Trochę inaczej wyglądało to w drugim co do siły ośrodku, w Niemczech. Tutaj front *Zimnej Wojny* przebiegał przez środek państwa podzielonego na strefę demokratyczną BRD i strefę komunistyczną: DDR. W Niemczech Zachodnich (BRD) odwołano się do wypracowanego w Republice Weimarskiej ekspresjonizmu, przerwane przez faszyzm z jego polityką kulturalną. Ruch nowego ekspresjonizmu, tzw. *Neue Wilde*, rozwinął się w Niemczech Zachodnich lat 80. Nowy ekspresjonizm nawiązywał do lewicowej tradycji niemieckiej, przez co podważał ideologiczne podstawy komunistycznego państwa niemieckiego. Nowa ekspresyjna forma nie niosła jednak lewicowych treści, ale odpowiadała na wyzwania młodzieżowych buntów kulturowych, zauważalnych np. w popularności muzyki punkowej i metalowej. Na instrumentalne wykorzystanie tych ruchów artystycznych w Ameryce i w Niemczech wskazuje to, że zrodziły się one w Anglii, która rozwijała się odrębnie od sztuki kontynentalnej. Tam znalazły swoje źródło, jako indywidualne maniery dwóch artystów: Francisca Bacona (ekspresjonizm) i Richarda Hamiltona (pop art).

Pop artyści  
To hedoniści

W prowadzonej *Zimnej Wojnie* zmianie uległ cały system promocji artystów. Dawny, oparty na rynku sztuki, z marchandami, którzy byli pośrednikami pomiędzy artystami i ich klientami, został zastąpiony przez pośredników instytucjonalnych. W systemach komunistycznych (w Polsce) byli oni nazywani komisarzami (pełnomocnik, zastępca), w systemie zachodnim kuratorami (opiekunami), ale w obu systemach ich rola była podobna. Mieli czuwać nad recepcją sztuki przez społeczności lokalne, a przy zaangażowaniu odpowiednich środków także w wymiarze globalnym.

Analiza wyników rankingu pozwala stwierdzić, że system komunistyczny wyraźnie przegrał *Zimną Wojnę* na froncie kultury. Wypromowani przez socrealizm polscy artyści odeszli od jego stylistyki i oddali się sztuce abstrakcyjnej. Niektórzy, tak jak przywiezieni przez Włodzimierza Sokorskiego na zjazd ZPAP do Poznania: Andrzej Wróblewski i Andrzej Wajda pozostali agitatorami, ale w

tę agitację włożyli własną treść i formę. Część, tak jak wystawiająca teraz w nowojorskim Museum of Modern Art<sup>29</sup>, Alina Szapocznikow, odwołała się do stylistyki wprowadzonej przez sztukę amerykańską. Młodszy, w latach 70. powrócił do realizmu tzw. *Nowej Figuracji*, opartej jednak na formalnych podstawach sztuki współczesnej a nie realizmu sprzed stulecia. W latach 80. atrakcyjna okazała się niemiecka formuła *Neue Wilde*, czyli po polsku tzw. *Nowych Dzikich*.

Nowi dzicy  
To politycy

W Polsce, po odejściu od socrealizmu, aktywna polska polityka kulturalna ograniczała się do wąskiego zakresu, związanego z agitacją stałą i okazjonalną oraz z propagandą międzynarodową. Kierował nią Henryk Urbanowicz, dyrektor jedyne go przedsiębiorstwa państwowego zajmującego się propagandą: *Pracowniami Sztuk Plastycznych*. Oprócz wykonywanych w PSP materiałach i dekoracjach agitacyjnych, Henryk Urbanowicz kontrolował również kształtującą socjalistyczny krajobraz kulturowy *Radę Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa*, oraz liczącą się na międzynarodowym rynku sztuki *Galerię Foksal* – eksportową galerię sztuki awangardowej. Bierna polityka kulturalna opierała się na urzędzie cenzury, ograniczeniu dostępu do zawodów artystycznych, państwowego monopolu wystawienniczego Biur Wystaw Artystycznych oraz na mechanizmach znanych z kontroli innych środowisk w Polsce.

Rezygnacja państwa polskiego z szerokiej polityki kulturalnej w latach siedemdziesiątych, spowodowała rozwój sztuki niezwiązanej bezpośrednio z celami tej polityki<sup>30</sup>. Niezgoda na realizację celów polityki kulturalnej po wprowadzeniu *Stanu Wojennego* spowodowały rozwój działalności artystycznej usytuowanej poza obiegiem państwowym: sztuki religijnej, kultury niezależnej, sztuki performance i sztuki ulicy. Osiągnęły one poziom wyższy niż analogiczne ruchy w innych krajach, sytuując na mapie światowej sztuki Polskę, jako istotny i samodzielny punkt.

Widoczne w Polsce kreowanie artystów po okresie *Zimnej Wojny* nie ma swojego odpowiednika w rankingach światowych i posiada prawdopodobnie

---

<sup>29</sup> Alina Szapocznikow: *Sculpture Undone, 1955–1972*, October 7, 2012–January 28, 2013, <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1241> (pobrane 09.12.2012)

<sup>30</sup> na spotkaniu z członkami Okręgu Warszawskiego Związku Polskich Artystów Plastyków w 1970 lub 1971 roku (na którym byłem obecny) minister Lucjan Motyka powiedział: *akceptujemy każdy rodzaj sztuki, byle by była optymistyczna*.

lokalne uwarunkowania, wynikające z mocnego usytuowania sztuki istniejącej poza oficjalnym obiegiem, co powoduje wewnętrzne konflikty w polityce kulturalnej. Brak przy tym jednolitej polityki kulturalnej państwa. Toczy się spór pomiędzy celami polityki kulturalnej poszczególnych partii politycznych, celami polityki kulturalnej Unii Europejskiej i celami sztuki pozostającej poza oficjalnym obiegiem artystycznym. Widoczne tendencje do lansowania kierunków wypracowanych za *Żelazną Kurtyną* w celu prowadzenia wojny ideologicznej, podobnie jak moda na socrealizm, sprawiają wrażenie, że sztuka oficjalna zaakceptowała wtórność, opartej na wzorach o niskim stopniu złożoności, polskiej sztuki, podobnie jak zostało to zaakceptowane w odniesieniu do polskiej nauki i techniki.

Lubimy czasami  
Być niewolnikami

Wypromowana przez mocarstwa zachodnie, przede wszystkim przez Stany Zjednoczone, sztuka *Zimnej Wojny*, dała w efekcie dzieła o niewielkim stopniu złożoności, które są powszechnie akceptowane i nie tracą wartości przy ich rozpowszechnianiu w mass mediach. Andy Warhol, lider rankingu światowego produkował dzieła z fotosów filmowych, w sposób przemysłowy, w stworzonej przez siebie *Warhol's Factory*<sup>31</sup>. Dla produkcji obiektów artystycznych pop artu Amerykanie stworzyli w 1966 roku wytwórnię dzieł sztuki *Gemini G. E. L.*<sup>32</sup> Pół wieku później, dzieła rzeźbiarskie lidera polskiego rankingu Mirosława Bałki operują także przedmiotami potocznymi, o niskim stopniu złożoności, znanymi wszystkim z autopsji. Ten typ sztuki, wykonywany według projektów przez pracowników najemnych rozerwał związek pomiędzy *rysunkiem wewnętrznym* i *zewnętrznym*. *Rysunek zewnętrzny* miał funkcjonować w mass mediach i powinien dostosować się do ich jednowymiarowości. Intelktualnie koncepcję powierzchownie traktowanego *rysunku zewnętrznego* uzasadniał konceptualizm, który określał sztukę jako wytwór intelektu i jej istotę ograniczał do *rysunku wewnętrznego*. Dzieła o niskim stopniu złożoności, wykonywane w konwencji łatwej do przekazu w mass mediach mogły być bezpośrednio wykorzystane w polityce kulturalnej. Promowanie sztuki o niewielkim stopniu złożoności, efektywne w krótkim okresie, będzie miało odsunięte w czasie skutki negatywne. Sztuka o niewielkim stopniu złożoności, podobnie jak moda,

---

<sup>31</sup> Andy Warhol otwiera listę najpopularniejszych światowych artystów. Najbardziej znane jego dzieło to multiplikowany fotos Marilyn Monroe z filmu „Niagara” Gene Kormana z 1953 roku.

<sup>32</sup> Fine R. E., 1985, *Gemini G. E. L. Art and Collaboration*. Aberville Press, Inc. New York

przeżyciu i przestanie wzbogacać zasoby sztuki przyszłym pokoleniom.<sup>33</sup> Ta sztuka, która dominuje w ujęciu globalnym jest nazywana postestetyczną, a nawet postszuką, dla której obce są wartości o charakterze artystycznym.<sup>34</sup>



Ryc. 6. Andy Warhol. Sitodruk przedstawiający Marylin Monroe z filmu Niagara, wykonany po jej śmierci, 1962 rok. Sitodruk przedstawiający zupy Campbella, 1962 rok.



Ryc. 7. Mirosław Bałka, 120 x 80 x 15/DB, 2008 rok; 193 x 256 x 100, 2005 rok

Już dzisiaj wymienione na początku tego rozdziału ośrodki kreujące artystów tracą na znaczeniu. Na przeglądach sztuki, takich jak Documenta w Kassel, czy Biennale w Wenecji można zauważyć dominację sztuki ośrodków dawniej peryferyjnych, umiejscowionych na Dalekim Wschodzie, w Azji Środkowej i w Afryce. Dorota Jarecka<sup>35</sup> przytacza opinię Borisa Groysa, który opisuje całą

<sup>33</sup> Dzisiaj mīt Warhol Factory jest podważany. Można było to zobaczyć na trzecim Hollywoodzkim filmie z cyklu Faceci w czerni.

<sup>34</sup> Kuspit Donald, 2006, Koniec Sztuki, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk

<sup>35</sup> Boris Groys interviewed by Judy Dittner, w: Ostalgia, kat. wyst., New Museum, Nowy Jork 2011, s. 58, za Jarecka D., 2011, Janusz Bogucki, polski Szeemann?

*globalną kondycję dwóch dekad po upadku muru berlińskiego jako „post-komunistyczną”, czyli pozostającą w cieniu i pod wpływem upadku projektu politycznego radzieckiego komunizmu. W tym sensie dla niego cała sztuka lat 90. i późniejsza – tak „wschodnia”, jak i „zachodnia” – jest postkomunistyczna.*

Po komunizmie  
Życie cię liżnie

Trochę inaczej wygląda przegląd architektury współczesnej. Obok Stanów Zjednoczonych powstał drugi, niemal równorzędny ośrodek w Japonii. Dalej znaczną rolę odgrywa Europa z ośrodkami w Anglii, Francji, Niemczech, Holandii i Szwajcarii. Niemal 70% czołowych architektów założyło biura w latach 70. i 80., co powoduje, że współczesny obraz architektury jest bardzo jednolity<sup>36</sup>. Współczesna architektura jednoznacznie odcina się od dekoracji malarzkiej czy rzeźbiarskiej. Odcina się także od ogrodu. Stara się uzyskać efekt estetyczny poprzez odejście od wcześniejszego funkcjonalizmu opartego na podziale ortogonalnym. Buduje interesujące formalnie kompozycje operując wygiętymi płaszczyznami ścian, prześwitami i strukturami konstrukcyjnymi. Budowle stają się elementami dekoracyjnymi, ale pozbawionymi dekoracji. Architektura, wcześniej oddziaływająca poprzez synergiczne zespolenie związanych z nią sztuk, teraz tworzy wypreparowane z artystycznego kontekstu dzieła. Także w Polsce rzeźbiarskie kształtowanie bryły, wcześniej stosowane przy wznoszeniu kościołów, teraz jest wykorzystane do budowy biurowców i obiektów handlowych. Kontekst jest traktowany funkcjonalnie, służy akumulacji wód opadowych, rewitalizacji terenów przemysłowych i mieszkaniowych blokowisk. Architektura przerabia lekcję abstrakcjonizmu odrobioną przez inne dyscypliny sztuki w latach 60. Widać jednak, że taka architektura nie spotyka się z akceptacją społeczną. Dlatego, jako kierunek alternatywny powstał Nowy Urbanizm, który dąży do odbudowy historyzujących osiedli środowiskowych. W modernistycznych osiedlach pozbawione dekoracji ściany są zastępowane reklamami lub pokrywane graffiti przez sztukę ulicy. Część architektów wzbogaca ściany swoich budynków o wątek roślinny. W Polsce do dekoracji elewacji Marek Budzyński wykorzystuje rośliny pnące i inskrypcje. Daniel Liebeskind wykorzystuje dekorację abstrakcyjną kładzioną na powierzchni budynku, jego przykładem warszawski wieżowiec lub berlińskie Muzeum Żydowskie.

---

w: Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, [www.artmuseum.pl](http://www.artmuseum.pl) (pobrane 09.07.2012)

<sup>36</sup> dane liczbowe opartem na Jodidio Philip, 2003, Architektura dzisiaj, Taschen/TMC Art, Köln

## **Sztuka współczesna na przełomie XX i XXI wieku. Przeprowadzone badania.**

Ze względu na dokonujące się w omawianym okresie przewartościowania w polityce kulturalnej, nie badałem doktryny artystycznej panującej w oficjalnym obiegu w Polsce. Z opublikowanych w 2009 roku badań wynika, że zanika podział na kulturę wysoką i kulturę niższą, a społeczeństwo charakteryzuje ogromna niechęć do kultury zinstytucjonalizowanej. Kultura wysoka przenosi się do nisz i federacji subkultur<sup>37</sup>. Równocześnie występuje ogromny głód sztuki. W 2012 roku byłem na dożynkach powiatowych w Skokach Wielkopolskich i na Jasnej Górze w Częstochowie. W obu tych miejscach, w których zgromadziło się wielu uczestników uroczystości i pielgrzymów, cała przestrzeń była wypełniona przeznaczonymi do oglądania i na sprzedaż przedmiotami sztuki, ale w niewielkim stopniu odnosiły się one do doświadczeń sztuki XX wieku. Bez wątpienia jest to sytuacja kryzysowa, która wynika z prowadzonej w Polsce po ostatniej wojnie polityce kulturalnej. Socrealizm trwał stosunkowo krótko. W tym czasie sztuka, której zasady opracowano w Związku Radzieckim, miała przebudować powszechną świadomość. Jej forma i treść były promowane wieloaspektowo. Mimo głodu mieszkaniowego artyści otrzymywali pracownie i należeli do grupy uprzywilejowanej płacowo. Chociaż socrealizm opierał się na artystach wychowanych w stylistyce okresu międzywojennego, wylansował największą liczbę debiutujących artystów. Polityka kulturalna prowadzona po okresie socrealizmu nie była już tak aktywna i załamała się poprzez bojkot instytucji państwowych przez artystów w okresie *stanu wojennego*. W tej sytuacji sztuka oficjalna, akademicka, odwołała się do globalnych wzorów sztuki. Wówczas wyraźnie uwidoczniła się różnica pomiędzy przejętą z układu globalnego, opartą na *rysunku zewnętrznym*, sztuką akademicką, 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 specyficzne tło dla rozwoju polskiej sztuki krajobrazu i w krajobrazie, po wstępnych badaniach przyjąłem:

- kulturę niezależną, która rozwinęła się w latach 80., jako reakcja na powstanie Solidarności i wprowadzenie stanu wojennego;
- sztukę religijną, rozwijającą się po wyborze Karola Wojtyły na papieża w 1978 roku;

---

<sup>37</sup> Wyniki analiz przeprowadzonych przez Barbarę Fotyę, Mirosława Duchowskiego i Elżbietę A. Sekułę, opublikowanych w opr. zb. Raport o stanie i różnicowaniach kultury miejskiej w Polsce. Warszawa, marzec 2009. Raport opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jako jeden z Raportów o Stanie Kultury. [http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportKultMiej/kult.miej\\_raport%281%29.pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportKultMiej/kult.miej_raport%281%29.pdf) (pobrane 09. 07.2012)



- sztukę performance, reprezentującą współczesny nurt w sztukach procesualnych, opartą na indywidualnej ekspresji i rozwijającą się w Polsce od lat 80.;
- sztukę ulicy, stanowiącą współczesny nurt w sztukach środowiskowych i w Polsce widoczną na przełomie XX i XXI wieku.

Badania tych nurtów w sztuce prowadziłem, opierając się, zgodnie z zasadą fenomenologii, na ich osobistym oglądzie, współuczestniczeniu w tej sztuce i jej współorganizowaniu.

Kto w kuchni pracuje  
Wie co się gotuje

### **Kultura niezależna.**

Uczestnicząc w nurcie kultury niezależnej lat 80.<sup>38</sup> za podstawę do badań przyjąłem organizowane w latach 1984 – 1992 wystawy w moim domu na warszawskim Ursynowie. Zainicjowane zostały na początku 1984 roku przez Kulturę Niezależną, w formie *Otwartych pracowni*, później, od 11 listopada 1984 roku, były organizowane przeze mnie samodzielnie<sup>39</sup>. Teraz, w latach 2009 – 2012 zorganizowałem cykl pokazów w niezależnych galeriach pod nazwą *Kultura niezależna 25 lat później*<sup>40</sup>. Te wystawy dały mi możliwość sprawdzenia, czy kultura niezależna była elementem charakterystycznym tylko dla lat 80., w których władza była przez społeczeństwo izolowana, czy była w

---

<sup>38</sup> W latach 80. uczestniczyłem w wystawach domowych, min. organizowanych w domu Hugona Bukowskiego, w kościołach, min w kościele przy ulicy Żytniej w Warszawie oraz na wystawach zbiorowych, min organizowanych przez Janusza Boguckiego i Ninę Smolarz.

<sup>39</sup> Zapropnowała mi udział w tym szlaku Joanna Krzymuska z warszawskiej Zachęty. Ona też wyznaczyła artystów do udziału w tej wystawie. W wystawie uczestniczyło pięciu malarzy, z tego czterech z Ursynowa: Włodek Dawidowicz, Paweł Lasik, Franek Maśluszczak, Jan Rylke i jeden z Warszawy, Piotr Bogusławski. Wystawa odbyła się 7 i 8 stycznia 1984 roku. Rylke Jan, red. 2010, *Kultura Niezależna*. Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu, Warszawa

<sup>40</sup> 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 została zorganizowana 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.

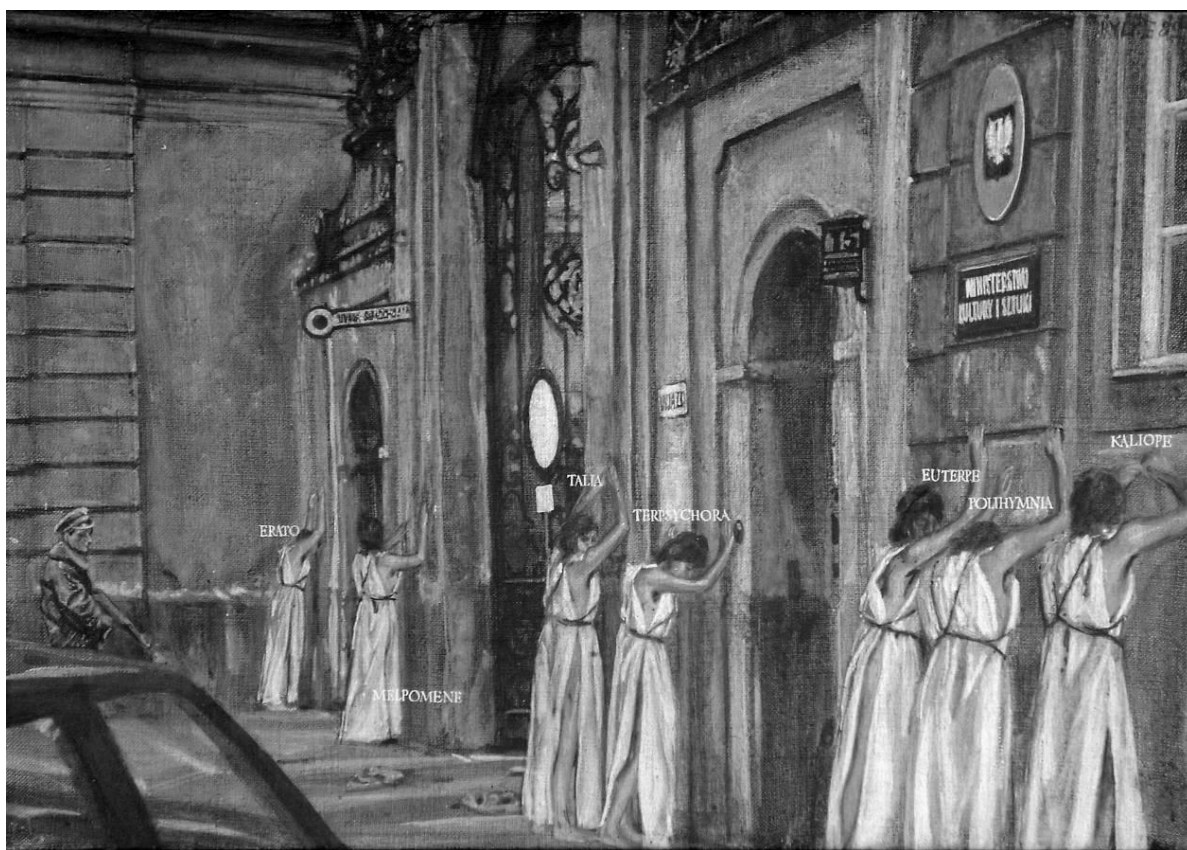
tym okresie tylko bardziej widoczna. W wystawach z cyklu: *Kultura niezależna 25 lat później* uczestniczyli artyści najbardziej aktywni w latach 1984 – 1992 na wystawach w moim domu. W rezultacie wydałem w roku 2010 (dodruk w roku 2011) tom materiałów źródłowych z tych działań pod tytułem: *Kultura niezależna*<sup>41</sup>. Obok informacji o wystawach umieściłem w nim, jako materiały (dokumenty) źródłowe, rysunki występujących w poszczególnych wystawach autorów. Rysunki składały się na towarzyszące wystawom katalogi. Prosta forma, wymagająca wykonania stu odbitek, w sytuacji zakazu powielania bez cenzury materiałów w ilości większej niż 5 egzemplarzy, skłaniała autorów do przenoszenia *rysunku wewnętrznego* w *zewnątrzny* w taki sposób, żeby forma jednoznacznie służyła przekazywanej treści – często treści o wymowie społecznej. W naturalny sposób eliminowało to konwencjonalne formy *rysunku zewnętrznego*, niosące, poprzez zapożyczoną formę, zapożyczone treści. Ogromna większość powielanych wówczas rysunków operowała zarówno obrazem, jak i tekstem, co jest charakterystyczne dla sztuki przynajmniej o dekadę późniejszej. Wystawy pokazywały niezwykle różnorodność postaw artystycznych, a także zatarcie granic pomiędzy dyscyplinami sztuki. Te granice były w systemie komunistycznym formowane już w trakcie nauczania akademickiego i umacniane w środowisku artystycznym przez podział organizacji związkowej na izolowane sekcje. Także obserwowane na wystawach nowe formy sztuki, takie jak sztuki procesualne, sztuki oparte na nośnikach cyfrowych, działania interaktywne, operowanie poezją konkretną, reportażem fotograficznym i filmowym, wystąpiły tutaj wcześniej niż w sztuce oficjalnej, akademickiej. 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 zanikania XX-wiecznych podziałów zawodowych na rzecz przeżycia artystycznego i wynikającej z tego jednorodności sztuki. Porównując wystawy kultury niezależnej z lat 80., z wystawami *kultury niezależnej 25 lat później*, można było stwierdzić, że we wszystkich pracach, zarówno historycznych jak współczesnych, mocno był reprezentowany *rysunek wewnętrzny*, a *rysunek zewnętrzny* miał kształt osobisty, korespondujący ze zjawiskami występującymi na świecie, ale niezależny, równoległy do panujących trendów formalnych. Prawdopodobnie wiązało się to z niezależną osobowością charakteryzującą artystów uczestniczących w tych wystawach. Występujący artyści reprezentowali różne dziedziny sztuki, co świadczy o osobowościowych, a nie tech-

---

<sup>41</sup> Rylke J. (red.), 2010, *Kultura niezależna*, Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu, Warszawa, s. 161

nicznych, uwarunkowaniach niezależności. Jako zjawisko, wystawy *Kultura niezależna 25 lat później*, 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. W nurcie oficjalnym można wyodrębnić różne kryteria doboru artystów: formalne, środowiskowe, pokoleniowe, biznesowe czy stanowiące ilustrację założonej przez kuratora tezy, ale nie osobowe.

Co kurator wypromuje  
To artysta wymaluje



Ryc. 8. Jan Rylke. Mouseion polski. 1982 rok.

Kultura niezależna nie była zjawiskiem występującym tylko w Polsce. W sierpniu 2012 roku uczestniczyłem w jej poświęconym międzynarodowym sympozjum w Skokach pod Poznaniem. Grzegorz Sztabiński przytaczał poglądy amerykańskie, że rola kultury niezależnej była niezwykle istotna i do połowy ubiegłego wieku spełniały tę rolę ruchy awangardowe i kicz. Natomiast dzisiaj w kręgu tych ruchów sztuka oficjalna nie zakłada celów artystycznych, ale

uczestnictwo w dyskursie przewijającym się w rzeczywistości medialnej, co powoduje konieczność ciągłej zmiany przyjętego projektu artystycznego. W ten sposób sztuka oficjalna przestaje antycypować rzeczywistość, a staje się uogólnieniem prymitywnych kolokwializmów. Kultura niezależna, powołana do istnienia z przyczyn politycznych, okazała się zjawiskiem istotnym przede wszystkim z powodów artystycznych. Stała się zjawiskiem charakterystycznym dla polskiej sztuki przełomu XX i XXI wieku.

Artysta oficjalny  
Powinien być lojalny

### **Sztuka religijna.**

Nurt sztuki religijnej zbadałem na przykładzie jej występowania w jednej z nowych warszawskich dzielnic, na Ursynowie. Zamieszkałem na Ursynowie w 1980 roku. W latach 80. udzielałem się w Klubie Inteligencji Katolickiej, założonej przy mojej parafii pod wezwaniem Wniebowstąpienia Pańskiego. Także dzisiaj uczestniczę w nurcie sztuki religijnej przez udział w wystawach na Ursynowie w galerii Wieża w mojej parafii i w galerii Na emporach w sąsiedniej, św. Tomasza. W 2011 roku współorganizowałem z Marią Wollenberg-Kluza a wystawę podsumowującą w naszej parafii okres 30 lat działalności kulturalnej. Zredagowałem, towarzyszący tej wystawie, zeszyt materiałów źródłowych dotyczących sztuki religijnej w tym okresie<sup>42</sup>.

W latach 80. kościół był naturalnym miejscem spotkania różnych środowisk, także artystów, bo w tej młodej dzielnicy wybudowano dla artystów wiele pracowni. W państwie komunistycznym obowiązywało oddzielenie artystów od społeczeństwa a także zakaz udziału w oficjalnym życiu artystycznym osób bez stosownego wykształcenia. Materiały do twórczości plastycznej mogli kupować tylko oficjalni artyści, tylko oni mogli wykonywać prace plastyczne i wystawiać swoje prace. W grupujących artystów związkach dzielono ich na poszczególne sekcje o zróżnicowanych przywilejach. Po rezygnacji z socrealizmu promowano, opartą na radzieckim konstruktywizmie, abstrakcyjną grę formalną, bez odniesień do życia społecznego i życia duchowego. Podobna sytuacja panowała w kościele. Tak, jak artystów separowano od społeczeństwa i kościoła, tak kościół separował się od artystów. Instrukcja Świętego Oficjum z 1952 roku podkreślała, żeby: *nowej sztuki nie dopuszczać do naszych*

---

<sup>42</sup> 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

kościół<sup>43</sup>. Zaistniałe po wyborze na papieża Karola Wojtyły poczucie wspólnoty w kościele zwróciło uwagę artystów na ich społeczne zadania. Szczególnie w latach 80. zostały nawiązane 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 człowiek bywał rozpoznawany z opisywanych przez media ekscesów alkoholowych. Teraz 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.

Przy boskiej pomocy  
Zapomnimy o niemocy

Sztuka religijna zmieniła również formalne aspekty sztuki. Podejmowane w obrębie sztuki religijnej 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 religijne musiało być formalnie osadzone w konkretnej przestrzeni i w 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 dla nich indywidualną manierę.

Pytam Cię dobry Boże  
Czy dobry kolor położę

---

<sup>43</sup> Cył za Nadrowski Ks. Henryk MIC, 2011, *Przestrzeń kościelna między kano-  
nem i beżładem*, Liturgia sacra 17 (2011), nr 2, s. 451-468, s. 457



Ryc. 9. Jan Rylke. Jan Paweł II i Stefan Kardynał Wyszyński. Oba wizerunki zostały namalowane w 2006 roku na zamówienie księdza prałata Tadeusza Wojdata i znajdują się w kościele pod wezwaniem Wniebowstąpienia Pańskiego na Ursynowie.

Niewątpliwie odnowa sztuki religijnej wiązała się z eliminowaniem jej z kościołów po II Soborze Watykańskim. Duch tego soboru z jego antydekoracyjnością i antysensualizmem<sup>44</sup> spowodował, że współczesna sztuka religijna nie powstaje z myślą umieszczenia jej w kościele. Ksiądz Janusz Pasierb przywołuje słowa ojca Schade: *Teoretycy sztuki sakralnej i nowocześni teologowie sadzą ludzi przed okopconą betonową ścianą ołtarzową i nie widzą, że ci ludzie myślą tylko o tym, żeby wrócić do domu i włączyć kolorowy telewizor*<sup>45</sup>. Zaistniała sytuacja podobna do czasów reformacji, kiedy obrazy religijne nie były

<sup>44</sup> Gieysztor-Mitobędzka Elżbieta, 1991, *Vaticanum II Versus Tridentinum*, Relacje pomiędzy sztuką a liturgią, w: Leszczyński W., (red.) *Sztuka a religia*, Instytut Kultury, Warszawa, s. 41-63

<sup>45</sup> Pasierb J. St., 1991, *Chrześcijaństwo i sztuka – dzieje problemu*, w: Leszczyński W., (red.) *Sztuka a religia*, Instytut Kultury, Warszawa, s. 30-40

przeznaczone do kościołów, ale powstawały z myślą o indywidualnym odbiorcy. Wystawa: *Obraz religijny dla domu* dobrze to pokazywała. Istnieje dzisiaj wyraźne oddzielenie sztuki sakralnej od sztuki religijnej: *sztuka sakralna, i tylko ona, dotyczy obiektu kościelnego i przestrzeni kultu*. Oprócz niej istnieje: *sztuka religijna, albo wypływająca z inspiracji religijnych*<sup>46</sup>.

Oprócz kultury niezależnej i sztuki religijnej, zarysował się w latach 80. trzeci, cechujący się duchowością, łączyący je nurt. Oprócz licznych grup artystów zafascynowanych buddyzmem Zen, wyróżniały się wystawy organizowane przez Janusza Boguckiego i Ninę Smolarz. W latach 1987-93 uczestniczyłem w organizowanych przez nich wystawach: *Droga światła - spotkania ekumeniczne, Labirynt, Spotkanie świętych obrazów, Epitafium i siedem przestrzeni, Noc świętojańska albo sen nocy letniej, Widzialne i niewidzialne*. Początkowo organizowane w kościołach, później w galeriach, były w tych latach najważniejszymi z wydarzeń artystycznych. Na *Noc świętojańską*, organizowaną poza Polską, która odbywała się w ogrodach ambasady polskiej w Pradze, przyszło kilka tysięcy widzów. Te wystawy były aranżowane jak świąteczna oprawa konkretnego wydarzenia. W ogólną koncepcję Janusza Boguckiego wpisywali się artyści, tworząc dzieła autonomiczne, ale specjalnie na tę wystawę przygotowywane. Jako organizator Janusz Bogucki nie ograniczał, ale inspirował artystów, pomagając im w wykonywaniu dzieł – w wielu wypadkach były to największe z ich realizacji. Myślę, że te wystawy, przez swoją siłę oddziaływania, były ogromnym zagrożeniem dla establishmentu artystycznego i po śmierci Janusza Boguckiego zostały przemilczane. Jego spuścizna została w Instytucie Sztuki PAN oddana na makulaturę, a Dorota Jarecka w eseju: *Janusz Bogucki, polski Szeemann?*, przytacza po 20 latach, jako aktualną opinię Piotra Piotrowskiego z 1991 roku o wystawach organizowanych przy kościołach, że *ich poziom artystyczny nie odbiegał od bełkotu intelektualnego pseudoawangardy*<sup>47</sup>.

### **Sztuka ulicy i sztuka performance.**

Oprócz sztuki niezależnej i sztuki religijnej, w analizowanym tle wyróżniłem nurty charakterystyczne dla sztuki końca XX wieku, czyli nurty sztuki środowiskowej (związanej z konkretnym miejscem) i sztuki procesualnej (przejawiającej się w czasie). Dzieła tworzone w tych nurtach nie są wynikiem godzin spędzonych

---

<sup>46</sup> Nadrowski H., 2005, *Sztuki sakralnej szanse i zagrożenia*, Teologia i Człowiek, 6/2005, s. 105-137

<sup>47</sup> Jarecka D., 2011, *Janusz Bogucki, polski Szeemann?* w: *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80*. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, [www.artmuseum.pl](http://www.artmuseum.pl) (pobrane 09. 07.2012)

w pracowni, ale są oparte na dużym zaangażowaniu artystów w toczące się życie. Były to rodzące się nurty globalne, wypracowane w latach 80., które utrzymywały się w tym czasie poza nurtem sztuki promowanej przez politykę kulturalną z okresu *Zimnej Wojny*. Z nurtu sztuki środowiskowej wybrałem sztukę ulicy, na Ursynowie bogato reprezentowanej na murze wyścigów konnych przy ulicy Puławskiej i na murze otaczającym kościół Dominikanów przy ulicy Nowoursynowskiej. Sztuka ulicy rozwinęła się w Polsce w końcu lat 90. pod wpływem sztuki tworzonej przez środowiska wykluczonej młodzieży amerykańskiej. W tym czasie młodzież wychowana już w wolnej Polsce trafiła na rynek pracy obciążony wysokim bezrobociem i przyjęła sztukę wykluczonych grup młodzieży amerykańskiej, sztukę ulicy, jako własny środek wyrazu. Dokumentację sztuki ulicy na Ursynowie prowadzę od wielu lat<sup>48</sup>. 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, kompletny 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*, pozwalała młodzieży na pełne wyrażenie emocji zarówno w rysunku, kolorze, jak w lapidarnym tekście. Także działanie w przestrzeni publicznej pozwala ominąć granice stawiane młodej sztuce przez establishment artystyczny. Marcin Rutkiewicz opisując *graffiti* z początków lat 90. w książce: *Graffiti w Polsce*<sup>49</sup> odróżnia *graffiti polskie* od *graffiti amerykańskiego*. To ostatnie pomija, uważając w Polsce za nieautentyczne. Moim zdaniem właśnie *graffiti amerykańskie*, które w Polsce było zjawiskiem związanym z subkulturą młodzieżową, stworzyło w polskiej sztuce tego okresu nową jakość. Tak zwane *graffiti polskie* mieściło się w ramach sztuki awangardowej lat 70. i 80. i nie było związane z nagłym rozwojem sztuki ulicy w latach 90. W sposób naturalny młodzież rozpoczyna swoją aktywność opierając się na wzorach funkcjonujących w kulturze globalnej. W tym wypadku przyjmując nurt sztuki globalnej za własny. Dopiero z czasem młodzi ludzie wypracowują własną manierę (indywidualizowany *rysunek ze-*

---

<sup>48</sup>Rylke J., 2006, Street art, landscape art and the garden art in a contemporary city; w: Axel Schwert, 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

<sup>49</sup> Sikorski T., Rutkiewicz M., 2011, *Graffiti w Polsce 1940-2010*. carta blanca. Warszawa, s. 152-153. Autor to rozróżnienie podkreślił przy okazji promocji książki 10 listopada 2011 roku w praskim barze Czysta ojczyzna,



wewnętrzny). Bojkot przez artystów oficjalnej kultury spowodował jej społeczną nieobecność w postaci rozpowszechnianego przez mass media zespołu wzorców odpowiadających potrzebom młodzieży. Dlatego sięgnęła ona do wzorów stosowanych przez jej rówieśników również wykluczonych z obiegu oficjalnej kultury. Ten wzór był także dlatego atrakcyjny, że obejmował cały system zachowań, włączając to ubiór, muzykę, sport i taniec. 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 też skala oddziaływania tych ruchów. Zastosowana w nich odmienna technika i estetyka przemawiała do młodych artystów, dla których zamknięty był dostęp zarówno do oficjalnej kultury, jak i do kultury niezależnej. W tomie *Krajobraz XXI wieku* poświęcam sztuce ulicy jeden z rozdziałów: *Sztuka na ulicy*<sup>50</sup>. Sztuka ulicy wykorzystwała wiele doświadczeń sztuki XX wieku. Z grafiki użytkowej wzięła układy liternicze wiążąc je z dorobkiem sztuki abstrakcyjnej. Z popartu zaczerpnęła agresywną kolorystykę i płaszczyznowe traktowanie koloru. Wniosła też własne wartości. Stworzyła sztukę monumentalną. Operowanie czystymi farbami w sprayu zmuszało do tworzenia skomplikowanej harmonii barw. Używanie szablonów wymagało budowy lapidarnych form. Wlepki, krótkie formy poetyckie operujące poezją konkretną, umieszczane w środkach miejskiej komunikacji, spletały treść i obraz w harmonijną formę. Wszystko to wymagało operowania komunikatywnym *rysunkiem zewnętrznym*, czytelnym, ponieważ był umieszczany w przestrzeni publicznej.

Na ponurym domu  
Szprej po kryjomu

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. Ruch performance ma długą tradycję przekazywania sztuki przez pokazywanie artysty. Romantyzm zrodził cyganerię artystyczną z odrębnym stylem życia. Rozpowszechnione było w tym czasie tworzenie tzw. żywych obrazów. Awangarda XX wieku zrodziła się z występów w Kabarecie Voltaire i przeniosła jego do-

---

<sup>50</sup> Rylke J., 2011, *Sztuka na ulicy* w: Rylke J. (red.) *Krajobraz XXI wieku*, Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu, Warszawa, s. 152-175

świadczenia do surrealizmu. Od połowy XX wieku nazwy działań procesualnych ulegały zmianie: happening, działanie plastyczne, sztuka akcji – w końcu przyjęto nazwę sztuki performance. W Polsce ruch performance nie przybrał, tak jak w krajach zachodnich, sztywnych form wypowiedzi parateatralnej. Był wypowiedzią osobistą, w którą uwikłane było osobiste doświadczenie artysty. W niektórych działaniach można było dostrzec proces przejścia w nich rysunku wewnętrznego w rysunek zewnętrzny.



Ryc. 10. Performance i mural wykonany przeze mnie w 2008 roku. Ogród zrobiłem razem z Beatą J. Gawryszewską. CSW Elektrownia Radom, Powstanie sztuki.

Jedziesz na energii, jak na silniku  
I lęk towarzysza dostajesz w wyniku

Działania o charakterze procesualnym wykonywałem już od wczesnych lat 70. Badania, a właściwie przegląd najbardziej rozpowszechnionej ze sztuk procesualnych – sztuki performance prowadziłem od 2004 roku, kiedy wraz z dwoma kolegami założyłem Klub Performance, organizując wystąpienia kilkudziesięciu polskich performerów. Część z tych artystów obok performance wykonywała wyuczony zawód artystyczny. W takich wypadkach widoczna była rola ich osobowości przy wykonywaniu zarówno dzieł procesualnych, jak i dzieł materialnych. Cechowało je formalne podobieństwo. Tradycyjny, oparty na dziełach materialnych, *rysunek zewnętrzny* stanowi w tym wypadku odrębną, czytelną dla jego odbiorców, wartość. Świadczy to o dominującej roli *rysunku wewnętrznego* w procesie tworzenia, chociaż umiejętność tworzenia właściwej dla niego formy – *rysunku zewnętrznego*, decyduje o profesjonalizmie artysty i jakości wykonanego przez niego dzieła. *Rysunek ze-*

wewnętrzny, to przede wszystkim medium, służące komunikacji artysty z odbiorcą sztuki. Wykonywane w Klubie Performance działania gromadziły od 30 do 50 konsumentów sztuki. Było ich znacznie mniej niż na wystawach tradycyjnej sztuki, chociaż wielu, jak na ten typ sztuki.



Ryc. 11. Jan Rylke. Ogród Lorda Vadera. Performance, Kolibki 2009 rok.



Ryc. 12. Lustro. Performance na cmentarzu.

Jak nie chorujesz  
To performujesz

Materiały źródłowe działalności Klubu Performance zostały opublikowane w 2011 roku<sup>51</sup>. Ponieważ jeden z kolegów, założycieli Klubu, śp. Jan Piekarczyk w 2011 roku zmarł, w rocznicę jego śmierci odbyło się spotkanie performatywne na cmentarzu, gdzie spoczywa. W symboliczny sposób ta akcja wpisuje się w

<sup>51</sup> Piekarczyk J., Kwiek P., Rylke J., 2011, Klub Performance Warszawa Listopad 2004 – Maj 2008 -, Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu, Warszawa, s. 275

inne, wyróżnione przeze mnie dziedziny sztuki: sztukę niezależną, sztukę religijną i sztukę, może nie na ulicy, ale w przestrzeni publicznej.

### **Tło sztuki a krajobraz**

Przegląd czterech nurtów, które przyjąłem za tło sztuki krajobrazu i w krajobrazie dobrze określa bogactwo tego tła. Zwróćmy uwagę, że są to nurty niezauważalne w państwowych galeriach i muzeach. Chociaż, ze względu na ich znaczenie w sztuce globalnej, obecne w dyskursie o sztuce, są pomijane przez politykę kulturalną państwa. Ta polityka dąży do petryfikacji układu istniejącego, ponieważ zachodzące w sztuce zmiany zwiastują przemeblowanie innych sfer życia publicznego.

Sztuka niezależna i sztuka religijna, przy formalnym 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*. Często 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 stała się w świecie sztuką dość konwencjonalną, uniwersytecką, w której znaczną rolę odgrywają elementy formalne zawarte w dość schematycznym *rysunku zewnętrznym*. W Polsce, przez brak wypracowanych kanałów upowszechnienia tej sztuki, ma ona charakter występów unikalnych, z mocnym zaangażowaniem *rysunku wewnętrznego*. W sytuacji informacji o sztuce przenoszonych przez mass media, performance zastępuje artystom brak informacji zwrotnych od społeczności w których działają. Każda ze sztuk tworzących tło dla naszych rozważań odwoływała się do innego kręgu odbiorców. Najliczniejsi są odbiorcy sztuki ulicy. Oprócz przypadkowych użytkowników przestrzeni publicznej istnieje ogromna rzesza młodzieży zaangażowana bezpośrednio w tę formę sztuki<sup>52</sup>. Dla mieszkańców ta

---

<sup>52</sup> 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 prze-

sztuka tworzy, obok reklam, ikonografię krajobrazu miejskiego. Kultura niezależna w latach 80-tych angażowała społeczność lokalną, teraz jej krąg odbiorców jest zbliżony do odbioru innych form sztuki. Obejmuje jednak krąg ludzi czynnie uczestniczących w kulturze, dla których sztuka oficjalna nie stanowi wystarczającej oferty. 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, tworzące tło dla sztuki krajobrazu i w krajobrazie, analizowane dziedziny, są dobrze związane z określonym środowiskiem społecznym, a większość także z określonym środowiskiem przestrzennym. Wszystkie rozpatrywane nurty służyły identyfikacji społecznej i wspólnie wyznawanym wartościom. 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.

W muzeum  
Wisi trofeum

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. Określający tą sztukę *rysunek zewnętrzny* jest adresowany do określonych, konkretnych odbiorców. Udostępni im dzieła w bezpośrednim kontakcie. Z drugiej strony, przez kanały oficjalne i medialne, jest kreowane globalne tło sztuki, wyrażane przez dominację *rysunku zewnętrznego* adresowanego do nas przez instytucjonalnych kuratorów w uproszczonym przekazie tematycznym. Pomiędzy tymi, tak odmiennymi segmentami sztuki, następują relacje, przepływy, ale jest to proces powolny. Wyróżnione przeze mnie nurty ulegają obecnie stabilizacji, wtapiają się w kulturę. 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. Zjawisko wyodrębniania się istotnych nurtów sztuki z kanonu sztuki oficjalnej jest zjawiskiem charakterystycznym zarówno dla końca epoki, jak i dla końca

---

prowadzonych w Jaśle i Płońsku. SGGW, WOIAK. Warszawa, praca magisterska, mps

dominującego stylu<sup>53</sup>. Tworzy się przestrzeń dla zaistnienia nowych zjawisk w tle sztuki. Sprzyja to niewątpliwie rozwojowi sztuk odradzających się po latach zaniedbania i wkraczających w ogólne pole sztuki. Dotyczy to badanych w projekcie: sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie. Naturalne jest pytanie, w jaki sposób tak wyróżnione elementy tła sztuki wpłynęły w Polsce na rozwój sztuki krajobrazu, sztuki w krajobrazie i sztuki ogrodowej?

Po pierwsze. Rozwój w Polsce kultury niezależnej, która nie wypływała z jednolitego źródła kultury oficjalnej spowodowała wielowymiarowy, bogaty obraz sztuki. Zostały do niego dopuszczone w *rysunku wewnętrznym* nowe treści a w *rysunku zewnętrznym* nowe formy wypowiedzi. Nastąpił kontakt pomiędzy sztuką wysoką i sztuką popularną wywołując napięcie, a w wyniku tego, wzajemny przepływ idei i form. Wyraźnie widać to w krajach, gdzie ten proces szybko się zakończył, tworząc konwencjonalny i powszechnie akceptowany zasób obecnych w krajobrazie i w ogrodzie form. W Polsce trwa on w większym natężeniu, co już teraz daje w wyniku większy zasób (bogactwo) potencjalnych form wypowiedzi.

Po drugie. Obecność sztuki religijnej w powszechnym odbiorze sztuki powoduje uwzględnienie eschatologicznego wymiaru także krajobrazu i ogrodu<sup>54</sup>. Powoduje konieczność budowania *rysunku wewnętrznego* uwzględniającego także ten wymiar. *Rysunek zewnętrzny* w sztuce religijnej jest bardzo często konwencjonalny i obarczony czytelnymi funkcjami dewocyjnymi. Pogłębiony wymiar *rysunku wewnętrznego* wymusza rozwój *rysunku zewnętrznego* w kierunku jego adekwatności. Wyjście sztuki religijnej z kościoła w przestrzeń świeckie pozwoliło na większą swobodę formalną *rysunku zewnętrznego*. To napięcie charakteryzuje również polski krajobraz, który wymiaru sakralnego nie jest jeszcze pozbawiony.

Po trzecie. Sztuki środowiskowe, przede wszystkim najwidoczniejsza z nich sztuka ulicy, odwróciły powszechnie panujący pogląd, że przestrzeń funkcjo-

---

<sup>53</sup> 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.

<sup>54</sup> Sakralny wymiar przestrzeni, a w konsekwencji krajobrazu jest niezwykle ważny i wielowątkowy. Ostatnio pisałem recenzję książki Henryka Nadrowskiego, 2012, *Sacrum czasoprzestrzeni – reinterpretacja – kontrowersje – świat wartości*. Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń. Książka liczy ponad 800 stron i przywołuje niemal 800 pozycji literatury.

nalne (w tym wypadku przestrzeń komunikacji) nie muszą być dekorowane. Pozwoliło to na zaistnienie najpierw spontanicznie kształtowanych form sztuki w krajobrazie, a później powstanie także takich form kształtowanych instytucjonalnie. Powstało szerokie pole do działań sztuki w krajobrazie i sztuki ogrodowej.

Po czwarte. Sztuki środowiskowe i sztuka performance utworzyły razem środowisko awangardowe drugiej połowy XX wieku. Ważnym jego elementem była sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie a także sztuka ulicy w jej awangardowym wymiarze. Amerykański nurt w sztuce ulicy wraz z ikonosferą reklamy nadały sztukom środowiskowym impet, który je wysforował jako istotny element życia społecznego. Wraz z wypełniającymi przestrzeń publiczną miasta, kształtowanymi przez uniwersalne wzornictwo samochodami, ta ikonosfera stworzyła uniwersalny krajobraz podatny na oddziaływania globalne. Sztuka performance stanowi ponadto poligon doświadczalny dla tzw. czwartego przejścia, czyli gospodarki doświadczenia<sup>55</sup>.

W Polsce okresu dyktatury wojskowej lat 80. istniało ponadto napięcie, które wynikało z konfliktu relacji pomiędzy wymienionymi przeze mnie dziedzinami sztuki i sztuką oficjalną. Spowodowało to kontynuację aktywnej polityki kulturalnej z okresu *Zimnej Wojny* widoczną w Polsce w dalszej instytucjonalnej promocji wybranych artystów, epigonów zachodniego stylu lat 80. Odcięcie w latach 80. Polski od ewolucji przebiegającej w tych latach na świecie opóźniło także proces odrodzenia ogrodnictwa ozdobnego, który w tym okresie stał się jedną z najważniejszych dziedzin sztuki. Te procesy spowodowały, że sztuka ogrodowa w Polsce nie jest jeszcze ustabilizowana i skodyfikowana. Na studiach podyplomowych w Szkole Głównej Gospodarstwa Wiejskiego, w których uczestniczyłem: *Wzornictwo ogrodowe i Projektowanie ogrodu z domem rodzinnym*, można zauważyć, że polskie ogrodnictwo ozdobne zajmuje się większą liczbą zagadnień, niż jest to przyjęte w Europie Zachodniej. To, oraz istnienie nurtów sztuki alternatywnych do sztuki oficjalnej, starającej się dopasować do układu globalnego powoduje, że istnieje większa swoboda z ogarnianiem poprzez *rysunek wewnętrzny* estetycznych potrzeb w kształtowaniu krajobrazu i ogrodu. Silniejszy jest przepływ idei pomiędzy sztuką ogrodową i innymi dziedzinami sztuki. Trwają również poszukiwania takiego *rysunku zewnętrznego*, który pozwoli oddać bogactwo i napięcie w dziele tworzonym w sferze tych oddziaływań.

---

<sup>55</sup> Kaczmarczyk Łukasz, 2011, Etyczno-kulturowe implikacje wizualnej konsumpcji w gospodarce doświadczenia (experience economy), w: Kawecki W., Wojciechowski J. S., Żukowska-Grudzińska D. (red.) *Kultura wizualna – teologia wizualna*. Instytut Papieża Jana Pawła II, Instytut Wiedzy o Kulturze UKSW, Warszawa



## **Sztuka krajobrazu na przełomie XX i XXI wieku. Sytuacja ogólna.**

Na przełomie XX i XXI wieku dominuje ikonosfera tworzona przez reklamę, prasę, telewizję i Internet. Towarzyszy jej globalna sfera otoczenia dźwiękowego. To oddziaływanie estetyczne jest adresowane do najliczniejszego odbiorcy, tworząc globalne, zunifikowane oblicze środowiska. Płynący z tego środowiska przekaz jest oparty na komunikatywnym, uproszczonym układzie rytmicznym i literniczo obrazkowym – często operujący schematami graficznymi (*rysunek zewnętrzny*) oraz jest oparty na kolokwialnej treści przyswojonych społecznie schematów pojęciowych (*rysunek wewnętrzny*). Przy swojej złożoności ta ikonosfera ma niewielkie odniesienie do sfery wartości określających sztukę, ponieważ operuje przyswojonymi już schematami. Jest ona wytwarzana w ośrodkach centralnych i ma wyraz globalny. Mimo wyposażenia krajobrazu w infrastrukturę cywilizacyjną i nośniki reklamy, sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie, ze względu na tożsamość krajobrazu i zamieszkującej go społeczności, podlega przede wszystkim uwarunkowaniom lokalnym. Stąd mniejszy jest nacisk sztuki akademickiej o rysie globalnym na ten rodzaj sztuki. Z drugiej strony sztuka krajobrazu, jako sztuka stosowana, tworząca piękno w otoczeniu człowieka, często opiera się na ogólnie przyjętych (tradycyjnych) lub konwencjonalnych wzorach. Wymaga *rysunku zewnętrznego* akceptowanego przez użytkowników krajobrazu. Ma to również związek z angażowaniem w przekształcenia krajobrazu ogromnych środków materialnych pochodzących ze źródeł zewnętrznych, gdzie wzory ponadlokalne i wzory globalne odgrywają dużą rolę. Ścieranie się lokalnych i globalnych wzorów powoduje, że przekształcenia krajobrazu następują w opóźnieniu do aktualnych wzorców kulturowych. Badania Katarzyny Radzis<sup>56</sup> nad zielenią miejską i Anny Długozima<sup>57</sup> nad cmentarzami wykazały, że opóźnienia w stosowaniu bieżących wzorów wynikają z opóźnień o charakterze cywilizacyjnym i sięgają, w niektórych rejonach Polski, kilkudziesięciu lat. Do tego w Polsce trwa, chociaż ulega zatępceniu, forma nadana krajobrazom przez niemal pół wieku trwający komunizm<sup>58</sup>. Ścieranie się wzorów regionalnych z globalnymi powoduje, że lokalne krajobrazy posiadają cechy wynikające z ich tradycyjnego ukształtowania, ale są zaangażowane w procesy przebiegające w globalnym kontekście cywiliza-

---

<sup>56</sup> Radzis K., 2004, *Przemiany drzewostanu Braniewa*. Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, maszynopis pracy doktorskiej

<sup>57</sup> Długozima A., 2011, *Cmentarze jako ogrody żywych i umarłych*. Wydawnictwo Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa

<sup>58</sup> Pisałem o tym szerzej w Jan Rylke, 1998, *Dwa krajobrazy*, w: *Ochrona dziedzictwa przyrodniczo-kulturowego w Polsce*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 33-36.



cyjnym. Możliwe jest zatem przewidywanie zachodzących zmian. Sztuka może ten proces przyspieszyć. Stopniowe adaptowanie nowych wzorów powoduje, że ważne jest ich przyjęcie w ośrodkach cywilizacyjnie wiodących. Może to przesądzać o ich rozpowszechnianiu w krajobrazach, na które te ośrodki promieniują.

Artyści w stolicy, to politycy  
Poza stolicami handlują krajobrazami

Sztuka ogrodowa była pojęciem wcześniejszym od sztuki krajobrazu, ale w XX wieku sytuacja uległa odwróceniu. Modernizm ograniczył status ogrodu jako dzieła sztuki. Wynikało to z jego utopijnych założeń ogarnięcia rozumem i podporządkowania sobie całej rzeczywistości. Materia przyrodnicza nie poddawała się, charakterystycznej dla modernizmu, abstrakcyjnej kreacji. Mogła najwyżej towarzyszyć, uzupełniać dzieło architektoniczne. Przyroda była traktowana jako podmiot estetyczny sam w sobie, który można modelować tylko w celach użytkowych. Dlatego w miejscach, które uznawano za przyrodniczo piękne, starano się ograniczyć ludzką aktywność. Rozwijał się zgodnie z tą przesłanką ruch ochrony przyrody. Tworzono w rejonach uznawanych za przyrodniczo piękne parki narodowe, parki krajobrazowe i strefy ochrony krajobrazu. Powrót do przyrody jako miejsca, w którym rodzi się sztuka, nastąpił dopiero w drugiej połowie XX wieku. Występuje wówczas zainteresowanie krajobrazem nie tylko jako miejscem wypełnionym materią przyrodniczą, ale miejscem, w którym może powstać dzieło sztuki. Rezygnacja z wartości przyrodniczych opartych na harmonii zachodzących w przyrodzie procesów jako wartości wyłącznych, pozwoliło na spójną z innymi wartościami ocenę niematerialnych wartości elementów przyrody. To zmieniło teoretyczne założenia modernizmu. Rozwijają się, oparte na fenomenologii, badania niematerialnych wartości miejsca (Kevin Lynch, *The Image of the City*, 1960; Peter Gould, *On mental maps*, 1966)<sup>59</sup>. Zarówno Kevin Lynch jak Peter Gould odróżniali krajobraz realny od fenomenu, w jakim następuje jego odwzorowanie w naszym umyśle. Uznali, że takiego wyobrażenia krajobrazu nie cechuje materialna ciągłość, ale są w nim punkty zatrzymujące naszą uwagę i przez nas zapamiętywane. Takie wyobrażenie nazwali mapą mentalną i uważali, że ona, a nie realny krajobraz, powinna stanowić podstawę kształtowania krajobrazu. Równocześnie badania nad

---

<sup>59</sup> Lynch Kevin, 1960. *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge, wydanie polskie 2011, *Obraz miasta*, Archiwolta 3/2010; Gould Peter, 1966, *On mental maps*. Ann Arbor, University of Michigan

estetyką przyrody i jej percepcją weszły w stadium praktycznego ich wykorzystania. Stworzono teoretyczne podstawy nowego myślenia o krajobrazie, jako miejscu podlegającym analizom i refleksji estetycznej. W Stanach Zjednoczonych opracowano wystandaryzowane metody oceny krajobrazu (Daniel, Terry C.; Boster, Ron S., *Measuring Landscape Esthetics: The Scenic Beauty Estimation Method*, 1976<sup>60</sup>). W tym wypadku przy ocenie estetycznej krajobrazu nie badano jego wyglądu, ale badano ludzi. Badano ich estetyczne nastawienie do krajobrazu, a nie sam krajobraz. Te metody stworzyły teoretyczne podstawy nowego myślenia o krajobrazie jako środowisku podlegającego analizom i refleksji estetycznej. Pozwoliły w podobny sposób traktować utwory przyrody i człowieka. Traktować je, jako połączone fenomeny znajdujące odbicie w naszym umyśle. Śmiało opracowania dotyczące artykułowanych ocen estetycznych krajobrazu spowodowały w Ameryce odejście od mechanistycznego, funkcjonalnego widzenia środowiska człowieka na rzecz dostrzegania jego środowiska egzystencjalnego, ocenianego też pod kątem jego jakości estetycznej. W Ameryce wywołało to także negatywne odniesienia do wypracowanego w Karcie Ateńskiej<sup>61</sup> modernistycznego systemu budownictwa osiedlowego. Osiedla budowane w niezwiązanym z miejscem, opartym na funkcjonalizmie tzw. *Stylu Międzynarodowym* wyróżniała wysoka przestępczość. W 1972 roku wyburzono z tego powodu w St. Luis osiedle *Pruitt-Igoe*<sup>62</sup>. Ten fakt uważa się za koniec okresu mechanistycznego w modernizmie.

Kto człowieka ceni nisko  
Wybuduje blokowisko

---

<sup>60</sup> Daniel, Terry C.; Boster, Ron S., 1976, *Measuring landscape esthetics: the scenic beauty estimation method*, Res. Pap. RM-RP-167. U.S. Department of Agriculture, Forest Service, Rocky Mountain Range and Experiment Station.

<sup>61</sup> Karta Ateńska, to uchwalony w 1933 roku w Atenach, na IV. Międzynarodowym Kongresie Architektury Nowoczesnej, dokument, zawierający postulat budowy mieszkań w wyodrębnionych osiedlach.

<sup>62</sup> Jak podaje Wikipedia, cyt: *Pruitt-Igoe — osiedle mieszkaniowe w St. Louis, zaprojektowane przez Minoru Yamasakiego zgodnie z ideałami Międzynarodowego Kongresu Architektury Nowoczesnej CIAM, zrealizowane w latach 1952-1955. Składało się z 11-piętrowych betonowych bloków z wielkiej płyty. Problemem osiedla szybko stały się przestępczość, wandalizm i brak chętnych do zamieszkania. Próby rewitalizacji osiedla okazały się nieopłacalne i zakończyły się niepowodzeniem. Wobec tego podjęto decyzję o jego likwidacji. 15 lipca 1972r. osiedle Pruitt-Igoe zostało wysadzone, datę tę uważa się za symboliczny koniec epoki CIAM. Proces wyburzania osiedla został uwieczniony w filmie Koyaanisqatsi. <http://pl.wikipedia.org/wiki/Pruitt-Igoe>.*

Na początku lat 60. w Europie i w Ameryce następuje rozkwit awangardowych działań, z których później wykształciła się sztuka krajobrazu. Ten ruch dopełnił modernizm, który wcześniej uznawał, że sztuka ogrodowa jest dziedziną, w której modernistyczny kreacjonizm nie może się rozwijać; gdzie wśród konkretnych roślin i ludzkich potrzeb gubi się abstrakcyjne myślenie. Powstała luka, którą wypełnił nowy kierunek, wtedy nazywany land artem (sztuką ziemi). Nie był adresowany do ogrodu, ale do krajobrazu. Był pozbawiony zupełnie cech użytkowych i realizował abstrakcyjne koncepcje przede wszystkim w miejscach pozbawionych roślinności, ale w krajobrazie rzeczywistym. Łączył doświadczenia abstrakcjonizmu z konceptualizmem i stylistyką sztuki surowej (art brut). Takie połączenie wymagało do zaistnienia nowych przestrzeni. W sposób naturalny zwróciło uwagę na pozbawione estetycznej dekoracji krajobrazu. Skala tych realizacji w Europie miała charakter kameralny, ale w Ameryce były to realizacje wielkoprzestrzenne. Land art był kierunkiem dobrze wpisującym się w idee modernizmu z połowy wieku – abstrakcję gestu, popart, sztukę ciała; na Zachodzie mocno wchodzi w krajobraz konceptualizm. Ten okres sprawnie wpisywał się w dominujące wtedy nurty awangardy. Jerzy Ludwiński, opisując w 1971 roku etapy ewolucji sztuki umieszcza land art w trzech z czterech etapach sztuki przez niego opisanych, jako istniejące: w etapie przestrzeni, w etapie czasu i w etapie koncepcji. Wiąże land art ze sztuką ziemi, enwironmentami i minimal artem<sup>63</sup>. W latach 60. powstają pierwsze realizacje o charakterze procesualnych działań artystycznych, sytuowanych także w krajobrazie. Wiązały się z ruchem tzw. drugiej awangardy. Była to przede wszystkim sztuka konceptualna, pomijająca znaczenie przedmiotu i sztuki procesualne (happening, sztuka akcji i działań plastycznych, ruch fluxus), które wyżej sytuowały proces tworzenia sztuki niż samo dzieło, jako finalny produkt tego procesu. Część z tych działań była wykonywana w przestrzeni otwartej i z nich wykształciła się sztuka krajobrazu. Realizacje były przedstawiane przede wszystkim w formie dokumentacji fotograficznej. Jeżeli ta dokumentacja przybierała formę dzieła, to pod postacią druku serigraficznego. W wyniku tego podejmowane w krajobrazie działania typu: akcja, działania plastyczne istnieją w obiegu artystycznym pod postacią dokumentacji. Mimo, że były wykonane w realnym krajobrazie, to funkcjonują przede wszystkim w obiegu dokumentacji fotograficznej i filmowej. To odróżnia w tym okresie sztukę krajobrazu od architektury krajobrazu, która opierała się na zlecanych przez inwestorów realizacjach, funkcjonujących następnie jako obiekty architektury krajobrazu.

---

<sup>63</sup> Ludwiński J., 1971, Sztuka w epoce postartystycznej, Odra nr 4/1971

Pierwsze działania w krajobrazie, przedstawiane pod postacią dokumentacji, podjęła para Christo Jawaszew i Jeanne-Claude<sup>64</sup>, przegradzając w 1961 i 62 roku przestrzeń (ulice Visconti w Paryżu) i opakowując przedmioty (maszynę w dokach Kolonii). Po przeniesieniu się z Francji do Stanów Zjednoczonych zwiększają oni skalę swoich działań. Realizowana przez nich sztuka krajobrazu ma charakter działań procesualnych, jest nietrwała i funkcjonuje poprzez dokumentację fotograficzną w obiegu medialnym. Inni artyści robią rysunki i rzeźby w ziemi. Te prace są bardzo proste, nawet pierwotne, przypominają początki sztuki paleolitycznej. Ograniczają się do zaznaczania swojej obecności na obszarach niezamieszkałych przez wykreślanie abstrakcyjnych linii. W przyszłości ich działania rozwijają się w różnych kierunkach. Richard Long<sup>65</sup> zaczął swoje działania (realizowane od 1967 roku) przenosić z obszarów niedostępnych, gdzie funkcjonowały w obiegu artystycznym pod postacią dokumentacji fotograficznej w obręb parków, gdzie stawały się rzeczywistym elementem ich kompozycji. Bill Vazan, który zaczął uprawiać sztukę ziemi w końcu lat 60., stopniowo powiększał wykonywane rysunki tworząc z nich obiekty miejskich terenów zieleni<sup>66</sup>. Michael Heizer<sup>67</sup> zaczął, w tych samych latach, od tworzonych w górach rzeźb, ale w latach 80. stworzył obiekty korespondujące z prekolumbijskimi budowlami świątynnymi. Denis Oppenheim<sup>68</sup> przeszedł od rysowania ziemi do tworzenia instalacji w parkach. W następnym dziesięcioleciu, w latach 70. artyści zaczęli tworzyć już nie dzieła landartu, ale wieloprzestrzenne dzieła sztuki krajobrazu. Charles Ross<sup>69</sup> tworzy od 1971 roku *Oś gwiazdy*, wielkie, skierowane w kosmos założenie, podobne do Irlandzkiego Ogródu *Nieba*<sup>70</sup>, wznoszonego od 1978 roku przez Jamesa

---

<sup>64</sup> oficjalna strona artystów <http://christojeanneclaude.net/> (pobrane 4.12.2012)

<sup>65</sup> Richard Long, oficjalna strona artysty <http://www.richardlong.org/> (pobrane 4.12.2012)

<sup>66</sup> Grande John, 2002, *A Conversation with Bill Vazan. Cosmological Shadows*, A publication of the International Sculpture Center, December 2002, Vol.21 No.10, <http://www.sculpture.org/documents/scmag02/dec02/vazan/vazan.shtml> (pobrane 4.12.2012)

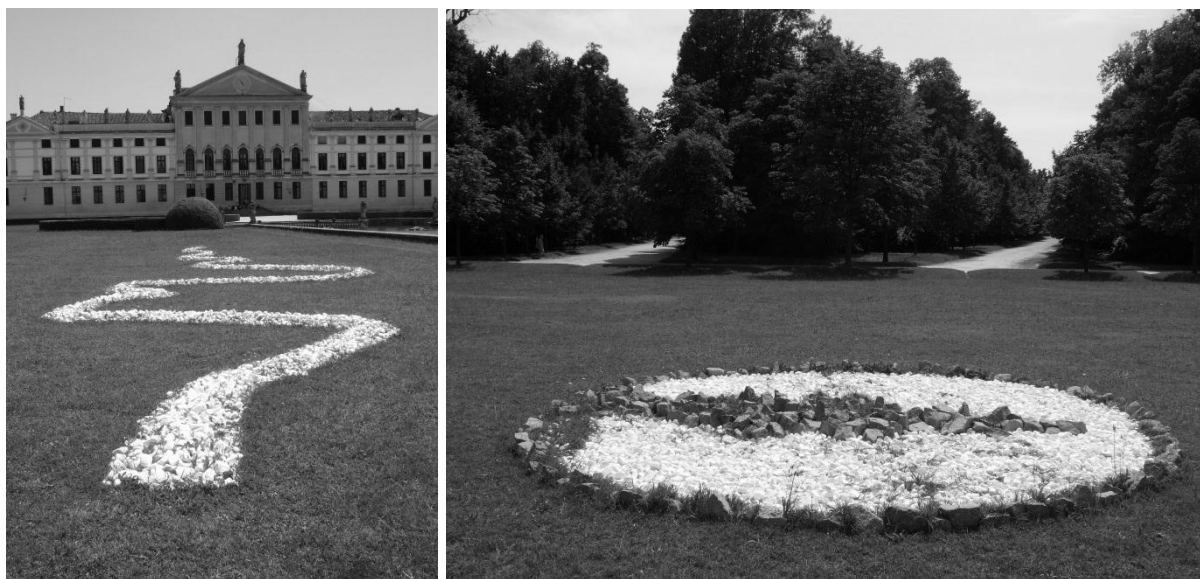
<sup>67</sup> Nick Tarasen. double negative, a website about Michael Heizer, <http://doublenegative.tarasen.net/> (pobrane 4.12.2012)

<sup>68</sup> Dennis Oppenheim, oficjalna strona [www.dennis-oppenheim.com](http://www.dennis-oppenheim.com) (pobrane 4.12.2012)

<sup>69</sup> Charles Ross, oficjalna strona <http://charlesrossstudio.com/> (pobrane 4.12.2012)

<sup>70</sup> James Turrell, oficjalna strona <http://rodencrater.com/james> (pobrane 4.12.2012)

Turella. Powstają dzieła z elementów, które dotychczas uważano za funkcjonalne lub produkcyjne. Lucien den Arend<sup>71</sup> wykonuje od 1971 roku w Holandii poświęcony El Lisiżkiemu projekt Warburg - budowy dekoracyjnych kanałów. Agnes Denes<sup>72</sup> zakłada od 1982 roku monokulturowe uprawy pól i lasów, traktowane jako dzieła sztuki, a nie przestrzenie określone przez ich użytkowanie. Oprócz tych działań, wnikających kompozycyjnie w krajobraz, rozwija się sztuka wyprowadzona z idei ekologicznych, która włącza do kompozycji elementy przyrody.



Ryc. 13. Richard Long. Instalacje w historycznym parku Willi Pisani pod Wenecją: *Meandrująca linia* i *Błękitne koło* z 2002 roku.

W Polsce komunizm przerwał związki z Europą, dając w wyniku nieco inną ewolucję modernizmu<sup>73</sup>. W latach 50. polska architektura krajobrazu dość dobrze wykorzystała okres socrealizmu z jego tendencjami historyzującymi i społecznymi. Nurt historyzujący reprezentował Gerard Ciołek, który przebudowywał monumentalne barokowe ogrody, takie jak Wilanów i Nieborów. W 1954 roku wydał *Ogrody Polskie*<sup>74</sup>, na wiele lat określające nasz

---

<sup>71</sup> Lucien den Arend, oficjalna strona <http://www.denarend.com/> (pobrane 4.12.2012)

<sup>72</sup> Agnes Denes, oficjalna strona <http://www.agnesdenesstudio.com/> (pobrane 4.12.2012)

<sup>73</sup> Jeremi T. Królikowski i Jan St. Wojciechowski wręcz uważają, że modernizm nie mógł się w Polsce rozwinąć. Dla polskiego postmodernizmu przyjęli termin *postkatastrofizm*, sugerując, że modernizm był w Polsce katastrofą.

<sup>74</sup> Ciołek G., 1954, *Ogrody polskie*. T. 1, Przemiany treści i formy. Warszawa. Budownictwo i Architektura.

standard badań historycznych i działań konserwatorskich. Nurt socjalny wykorzystał Władysław Niemirski (dawniej Władysław Niemiec) zakładając od 1951 roku Wojewódzki Park Kultury i Wypoczynku w Chorzowie. Po 1955 roku przestano lansować socrealizm, a w architekturze krajobrazu zapanował wywodzący się z modernizmu funkcjonalizm, który reprezentował Władysław Czarnecki, publikując III tom *Planowania miast i osiedli. Krajobraz i tereny zielone*<sup>75</sup>. Krajobrazem do końca panowania komunizmu zajmowali się w Polsce architekci, tworząc równoległy do myśli amerykańskiej kierunek działania, ponieważ fenomenologia nie mieściła się w marksistowskim pojęciu nauki<sup>76</sup>. Podobna do amerykańskiej, chociaż nieoparta na koncepcji mapy mentalnej była, wartościująca oddziaływanie bodźców w przestrzeni miejskiej, krzywa wrażeń Kazimierza Wejcherta zamieszczona w jego *Elementach Kompozycji Urbanistycznej* z 1974 roku<sup>77</sup>. W 1976 roku (skrypt w 1968 roku, praca zbiorowa 1972 rok) została opublikowana przez Janusza Bogdanowskiego zasada analizowania krajobrazu oparta na podstawie oceny tradycji i jednorodności w odniesieniu do wnętrza architektoniczno krajobrazowych<sup>78</sup>.

Zerem byłeś w socrealizmie  
Ale dwoma w funkcjonalizmie

Tak, jak architekturą krajobrazu zajmowali się w tym czasie architekci, tak sztuką krajobrazu artyści. Po rezygnacji w polityce kulturalnej z socrealizmu nawiązano do ideologii konstruktywizmu rosyjskiego z pierwszych lat rewolucji komunistycznej. Jednym ze skutków tego przewartościowania, było powołanie np. Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, które odbyło się w latach 1965, 67, 69, 71, 73.

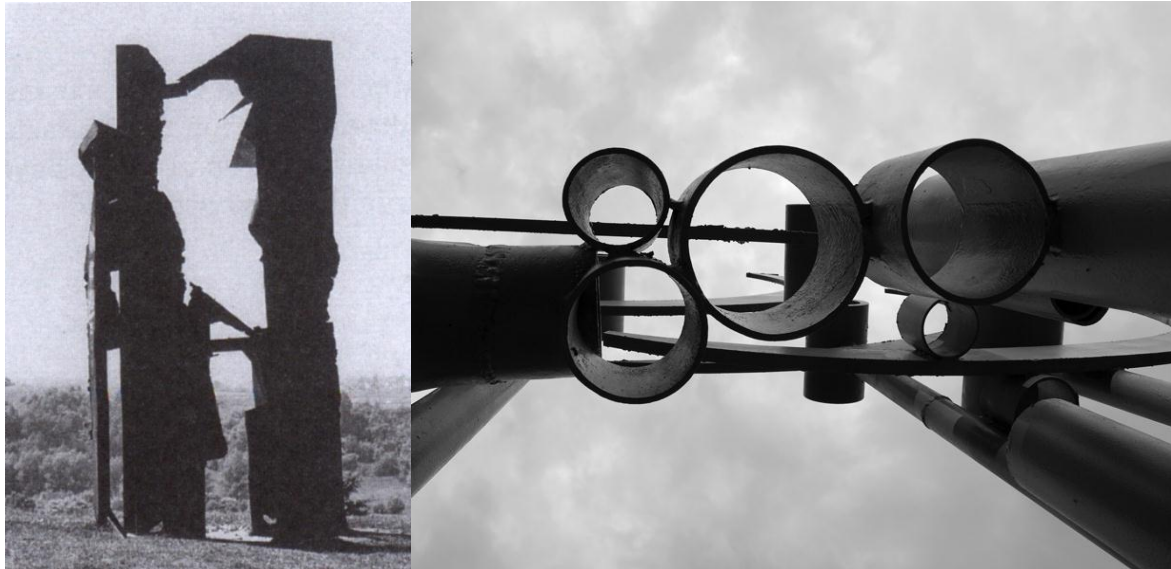
---

<sup>75</sup> Czarnecki W., 1961, Planowanie miast i osiedli. T. III. Krajobraz i tereny zielone. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa, Poznań

<sup>76</sup> Jeszcze dzisiaj są naukowcy uważający fenomenologię za nurt w architekturze krajobrazu nienaukowy. Takie stanowisko reprezentuje na przykład, specjalista od fitosocjologii, Czesław Wysocki.

<sup>77</sup> Wejchert K., 1974, Elementy kompozycji urbanistycznej. Wydawnictwo Arkady, Warszawa

<sup>78</sup> Bogdanowski J., 1968, Architektura krajobrazu. Wybrane problemy studialne, projektowe i konserwatorskie. Politechnika Krakowska, Kraków; Novák Z., Bogdanowski J., Łuczyńska-Bruzda M., 1972, Architektura krajobrazu. Państwowe Wydawnictwo Naukowe; Bogdanowski J., 1976, Kompozycja i planowanie w architekturze krajobrazu. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk



Ryc. 14. Henryk Morel, Zniszczenie. 1967 Stanisław Sikora, Na morzu. 1965<sup>79</sup> Fot. Czesław Misiuk<sup>80</sup>.



Ryc. 15. Bogdan Zajączkowski Instalacja w parku im M. Kajki, 1965

Pierwsze Biennale przedstawiało bardziej konwencjonalne formy rzeźbiarskie i

<sup>79</sup> Centrum Sztuki Galeria El; <http://www.galeria-el.pl/> (pobrane 4.12.2012)

<sup>80</sup> Tomczyk Ryszard, 2000, Bedeker elbląski. Wydawnictwo Oskar, Gdańsk, s. 53. za Leksykon Kultury Warmii i Mazur [http://leksykonkultury.ceik.eu/dex.php/II\\_Biennale\\_Form\\_Przestrzennych\\_w\\_Elbl%C4%85gu](http://leksykonkultury.ceik.eu/dex.php/II_Biennale_Form_Przestrzennych_w_Elbl%C4%85gu) (pobrane 4.12.2012)



pomnikowe, następne skłaniały się do sztuki konceptualnej. Na pierwszych dwóch spotkaniach powstało wiele prac mocno angażujących krajobraz, takich jak na pierwszym Biennale prace Stanisława Sikory i Bogdana Załęskiego, a na drugim Henryka Morela. Te realizacje powstawały w tym samym czasie, w jakim tworzone na Zachodzie parki rzeźb, można więc mówić o analogiach, ale też o odrębności tych ruchów.

W latach 60. polscy artyści spotykali się na plenerach, na których miały miejsce także wystąpienia happeningowe. W 1967 i 1970 roku, na plenerze w Osiekach koło Koszalina, skupiających artystów awangardowych, było ich więcej. Odbywały się one między innymi na pobliskiej plaży w Łazach, gdzie tworzywem wystąpień były piasek i morze. Jeden z plenerów zastąpił wystąpieniami Tadeusza Kantora, Jerzego Beresia i Edwarda Krasińskiego. Najbardziej z nich znany *Panoramiczny happening morski* był mocno nagłośniony. Możemy od niego liczyć początek polskiej sztuki procesualnej w krajobrazie. Jednak później działań artystycznych w krajobrazie, zbliżonych do land artu i sztuki ekologicznej, było mniej. W latach 70. właściwie tylko ja i Teresa Murak wykonywaliśmy działania artystyczne w krajobrazie o charakterze zbliżonym do realizowanych w tym czasie na świecie. Ja rysowałem krajobraz tatuażami (były to abstrakcyjne nieregularne formy), Teresa operowała żywymi roślinami (przede wszystkim rzeżuchą). Spotkaliśmy się na wystawie w warszawskiej Galerii Współczesnej w 1976 roku. Utrzymaliśmy tę działalność do dzisiaj<sup>81</sup>. Teraz Teresa wprowadza nowe rośliny (len, gryka) w przestrzeń miasta a ja zajmuję się sztuką w ogrodach pokazowych.

Działania awangardowe z obszaru land artu w zasadzie zamknęły się na latach 70. W pierwszej połowie lat 80. dominuje już sztuka instalacji, czyli tworzenia kompozycji przestrzennych, realizowanych także w otwartej przestrzeni. Powstają pierwsze dzieła już nie land artu, ale sztuki krajobrazu, rozumianej jako przekształcania krajobrazu w formy trwałe, wykonywane przeważnie w dużej skali i angażujące duże środki. Obok tych działań rozwija się sztuka ekologiczna, w bliskości natury i z wrażliwością na naturę, przeważnie w małej skali dotyku rąk. Ta obecność sztuki w krajobrazie spowodowała zmianę dominującego paradygmatu, z traktującego kształtowanie krajobrazu jako zadanie inżynierskie, na pole działania nauki i sztuki. W Polsce, pod wpływem nurtów ekologicznych, ale także ze względu na opresyjność *stanu wojennego*, część awangardy artystycznej przenosi się

---

<sup>81</sup> Opis działań w: Murak Teresa, 2005, *Most. Rzeźba spotkań*, s. 131-135; Rylke Jan, 2005, *Sztuka krajobrazu*, s. 67-73, w: *Rocznik Rzeźba polska*, t. XI – Rzeźba – architektura. Wzajemne relacje i strategie. Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko



na wieś. Większość z nich dysponuje mniejszym lub większym terenem, starając się tworzyć wokół siebie estetyczne otoczenie. Następuje powrót do estetycznego kształtowania krajobrazu i działań artystycznych w krajobrazie<sup>82</sup>.



Ryc. 16. Jan Rylke. Tatuaż poznański I i II, 1975 rok

Drapmy ziemię pazurami  
Zostaniemy artystami

W drugiej połowie lat 80. nastąpił regres land artu, który przestał być domeną działania awangardy. Awangarda jednak już wyszła z pracowni na otwarte powietrze. Zrobili to młodzi artyści sprejując na ulicach murale. Zrobili to także performerzy – jeden z największych festiwali performerskich odbywa się przede wszystkim na ulicach i placach Piotrkowa Trybunalskiego. Nurt instalacji łączy się z nurtem ekologicznym, a działania w przyrodzie często są łączone z performance. W Polsce, w sytuacji wycofania się awangardy na

---

<sup>82</sup> Próby utworzenia wspólnotowego parku krajobrazowego opisałem w: Rylke J., 2003, Pupki, Godki i Węgały, w: VI Forum Architektury Krajobrazu. Krajobraz i ogród wiejski, materiały konferencyjne. KUL, Lublin, s. 66-68

wieś, liczne akcje artystyczne rozgrywają się w przyrodzie. Kształtują się ośrodki inspirujące takie działania: ośrodek architektoniczno-muzyczny w Dąbrówce pod Lublinem, ośrodek teatralno-plastyczny w Węgajtach pod Olsztynem<sup>83</sup>. Wszystkie te nurty spowodowały, że sztuka krajobrazu powoli przekształcała się z działań awangardowych w działania profesjonalne.

W latach 90. na świecie sztuka krajobrazu rozwijała się w dwóch, bardziej realnych niż ideowych, nurtach. Pierwszy opierał się na tworzeniu subtelnych konstrukcji, bliskich sztuce ekologicznej, z materiałów znajdujących się w najbliższym otoczeniu: wikliny, drewna, kamieni. W Polsce takie konstrukcje tworzył w Węgajtach poeta ś. p. Andrzej Sulima Suryn. Ciekawe były realizacje z lat 90. Łukasza Skąpskiego i ś. p. Pawła Chawińskiego<sup>84</sup>, bliższe sztuce ziemi, która wówczas dominowała na świecie. Instalacje plenerowe wykorzystujące wartości miejsca tworzył Jan St. Wojciechowski. Na świecie najbardziej znanym, działającym w tym nurcie artystą, jest Andy Galsworthy tworzący ostatnio *San Francisco's Golden Gate Park*<sup>85</sup>. Powstało tam wielkoskalowe rozwiązanie, które zdominowało istniejącą kompozycję parkową. Drugi tor wynikał ze zmiany funkcjonowania krajobrazu. Wiązał się z przebudową krajobrazu przemysłowego i rolniczego w nowy krajobraz, który wymagał, ze względu na pełnione funkcje, estetycznego wyglądu. W Europie taki nowy, poprzemysłowy krajobraz powstał w dziesięcioleciu 1989-1999, kosztem 3,5 miliardów euro na obszarze 800 km<sup>2</sup> na terenach dawnego Zagłębia Ruhry pod nazwą: *Die Internationale Bauausstellung Emscher Park*<sup>86</sup>. W Polsce, chociaż realizowany w Niemczech, taki przykład, to z 2003 roku *Projekt Mars* Jarosława Kozakiewicza, czyli zagospodarowanie zdegradowanych terenów poprzemysłowych w Boxberg/O.L. na Pojezierzu Łużyckim<sup>87</sup>. Na terenach rolniczych rozwija się Drop Art, czyli sztuka pól – tworzenia wielkoobszarowych obrazów z upraw rolnych. Od 2008 roku na granicy z

---

<sup>83</sup> Dokumentacja z niektórych działań znajduje się w: Rylke J. red., 1992 i 1993, 1 i 2 Raj Globalny\* Działania Lokalne, PTP, MOP, Warszawa

<sup>84</sup> Skąpski Łukasz, 1998, Rysunki światłem i cieniem, Arché nr 17/18 1998, s. 9-10; Chawiński Paweł, 1998, Rzeźbienie Szkocją, ibidem, s. 50-51

<sup>85</sup> Katarzyna Krzykawska mówiła w zeszłym roku na konferencji Przyroda – Kultura w Bolestraszcach, że na spotkaniu (płatnym) z nim było w San Francisco kilka tysięcy ludzi.

<sup>86</sup> Drapella-Hermansdorfer Alina, 2000, Wielkie transformacje krajobrazu w Niemczech. Perspektywy rozwoju architektury krajobrazu. Głos Uczelni, Nr 86, Czerwiec 2000, [http://www.up.wroc.pl/glos\\_uczelni/4618/nr\\_86\\_publicystyka.html](http://www.up.wroc.pl/glos_uczelni/4618/nr_86_publicystyka.html) (pobrane 4.12.2012)

<sup>87</sup> Klein Lidia, 2003, Projekt Mars, <http://www.kozakiewicz.art.pl/wpis.php?id=27> (pobrane 4.12.2012)

Ukraińką Jarosław Koziaara organizuje festiwal land artu. W 2011 roku zorganizował *I Festiwal Lubelski Land Art* w Kazimierzu, Janowcu i Wąwolnicy, w którym oprócz niego uczestniczyli Myroslav Vayda z Ukrainy i Artur Klinau z Białorusi<sup>88</sup>. Te realizacje były bliskie sztuce crop artu. W tym roku było już sześć realizacji, ale bardziej konwencjonalnych, bliższych instalacjom wykonywanym w otwartej przestrzeni. Te pojedyncze akcje świadczą o wątej tradycji sztuki krajobrazu w Polsce, ograniczonej do ruchów awangardowych (Jarosław Koziaara jest także performerem). Dzisiaj sztuka krajobrazu przestaje być działaniem awangardowym, odkrywaniem nowych możliwości. Staje się sztuką dekoracyjną, jak inne, już ustabilizowane dyscypliny sztuki.

Odejście w latach 90. od komunizmu zmieniło w Polsce także stosunek do modernizmu, który po okresie socrealizmu przyjął za podstawę budowy środowiska egzystencjonalnego standard ograniczony do spełniania podstawowych funkcji. Na świecie, w latach 80., rozwinął się bogaty w dekoracje postmodernizm. W Polsce razita surowość pozbawionych dekoracji blokowisk. W wyniku tego krajobraz miejski wypełniły kolorowe reklamy, puste ściany pokryły graffiti. W krajobrazie wiejskim zaczęto dekorować na święta obejścia. Upřednio przestrzegany podział na sztukę wysoką, która miała sankcję państwową i na prześladowany kicz zanikał. Tworzył się krajobraz odpowiadający kulturze jego mieszkańców.

W drugiej połowie lat 90. zacierają się granice pomiędzy sztuką ogrodową i sztuką krajobrazu. Ogród jest komponowany w określonych granicach, sztuka krajobrazu nie ma wyznaczonych granic, wtapia się w krajobraz. Różnica nie dotyczy tylko stosowanych form, ale także skali działania. Formy ogrodowe, nie usankcjonowane tradycją, przedtem występujące sporadycznie, upowszechniając się, dominują w krajobrazie. Rozpowszechniony teraz w Polsce model ogrodu to taki, którego granice stanowi zielona ściana żywotników a we wnętrzu dominuje podłoga ze strzyżonego trawnika. Jego wyposażenie, to żywe i martwe meble. Taki ogród został opracowany niemal sto lat temu<sup>89</sup>, przed 50 laty przyjęty w Polsce jako wzór do kształtowania

---

<sup>88</sup> Prus Katarzyna, 2011, *I Festiwal Lubelski Land Art* w Kazimierzu, Janowcu i Wąwolnicy. [kultura.dziennikwschodni.pl http://www.dziennikwschodni.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20110720/KULTURA06/147869018](http://www.dziennikwschodni.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20110720/KULTURA06/147869018), (pobrane 6.10.2012)

<sup>89</sup> Zdjęcie takiego wnętrza zostało opublikowane przez Muthesiusa (Landhausen und Garten) w 1925 roku, za Gawryszewska Beata J., 2006, *Historia i struktura ogrodu rodzinnego*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 119

terenów zieleni<sup>90</sup>, w końcu XX wieku rozpowszechnił się i zdominował krajobraz. Drugi element, to rzucające się w oczy ozdobne ogrodzenia betonowe, nawiązują do ornamentu barokowego i rozpowszechniły się w tym samym czasie. W latach 50. barok został przyjęty jako punkt odniesienia polskiej identyfikacji narodowej<sup>91</sup> wypierając wcześniejszy model tzw. *gotyku mazowieckiego*. W ten sposób modernistyczny wzór iglastych krzewów w nasadzeniach liniowych, poziomie płaszczyzny strzyżonego trawnika i postmodernistyczny wzór dekoracyjnych, nawiązujących do baroku, ogrodzeń betonowych, tworzą dzisiaj krajobraz wiejski i małomiasteczkowy. Krajobraz wielkomiejski także stanowi mieszaninę *modernizmu* z *postmodernizmem*. Dominują w nim ściany udekorowane reklamami, podłoga jest wykonana z kostki betonowej. Jego wyposażenie, to globalna infrastruktura komunikacyjna: znaki drogowe i stojące na parkingach samochody. Jak widać, o specyfice tego krajobrazu świadczą cechy podobne do polskiej sztuki. Mamy krajobraz oficjalny, łączący prymityw komunistycznego funkcjonalizmu z globalną popkulturą. Mamy krajobraz niezależny, który tworzą różne budy, stragany i budowle wznoszone wbrew zarządzeniom władz. Krajobraz religijny to kościoły, kapliczki i krzyże, które mówią o identyfikacji mieszkańców. Sztuka ulicy wypełnia i dekoruje zunifikowany krajobraz komunikacji. Swoiste performance krajobrazu, to wypełniający krajobraz mieszkańcy z ich specyficznym kolorytem.

Choć już nie brudny  
Ale paskudny

Ten krajobraz zaczyna powoli unifikować się według wzorów globalnych, łatwo przyjmowanych w krajach przemielonych przez komunizm. Ma w tym swój udział także rozwój kształcenia w zakresie architektury krajobrazu.

---

<sup>90</sup> Taki wzór możemy min. zobaczyć w podręczniku dla technikum ogrodniczego Pokorskiego Janusza i Siwca Andrzeja, 1985, *Kształtowanie Terenów Zieleni*, WSiP, Warszawa (pierwsze wydanie 1969 rok), s. 359-362

<sup>91</sup> Rebarokizacja jest przyjętym w Polsce pojęciem konserwatorskim. Jak pisze Prof. Andrzej Koss, Dyrektor Międzyuczelnianego Instytutu Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki: *W ramach swojej działalności instytut podejmuje się również prac o szczególnie złożonej problematyce badawczej i konserwatorskiej. Do najważniejszych – oprócz konserwacji wystroju rzeźbiarskiego wnętrza kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu – należą: kompleksowa konserwacja i rebarokizacja wystroju elewacji pałacu w Wilanowie wraz z murami oporowymi pałacowych tarasów.* [http://wk.asp.krakow.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=223&Itemid](http://wk.asp.krakow.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=223&Itemid) (pobrane 4.12.2012)

## **Sztuka krajobrazu na przełomie XX i XXI wieku. Przeprowadzone badania.**

Sztuka krajobrazu nie jest w Polsce tak rozpowszechniona, żeby można tworzyć uprawnione generalizacje. Dlatego, żeby rozpoznać obecny stan sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie, przeprowadziliśmy w 2010 roku w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku warsztaty: *Krajobraz XXI wieku*. Miejsce warsztatów zostało tak wybrane, żeby nie ograniczać spotkania tylko do architektów krajobrazu, ale wciągnąć do tego także rzeźbiarzy i architektów, którzy realizują dzieła sztuki krajobrazu. W warsztatach uczestniczyli zaproszeni artyści, ale miały one charakter otwarty – informacja o nich, z możliwością uczestniczenia, była rozpowszechniona przez stowarzyszenia ogrodników, architektów krajobrazu, architektów i plastyków oraz poprzez wydziały uczelni kształcących w tych zawodach. Udział w warsztatach był bezpłatny i obejmował wyżywienie i zakwaterowanie. Zgłoszeń było jednak niewiele, niemal wyłącznie od osób związanych wcześniej z Katedrą Sztuki Krajobrazu. W rezultacie większość uczestników była architektami krajobrazu. Można było dostrzec, że przy niezwykle dużym zainteresowaniu architekturą krajobrazu, zainteresowanie sztuką krajobrazu jest niewielkie. Sztuka krajobrazu na świecie należy do elitarnych ruchów awangardowych; w Polsce jest obecna śladowo. Z doświadczenia wiemy, że okres wdrażania koncepcji awangardowych we wzory użytkowe trwa w krajobrazie kilkadziesiąt lat. W Polsce to opóźnienie we wdrażaniu wypracowanych już w sztuce wzorów sięga 90 lat, a i tak zostały te wzory użytkowe zapożyczone z innych obszarów. Świadczy to o wyjątkowym, prawdopodobnie zawinionym przez historię XX wieku, zapóźnieniu cywilizacyjnym Polski. Dlatego obecność sztuki krajobrazu w przestrzeni polskiej sztuki jest tak ważna. Sztuka, antycypując zachodzące zmiany, może, w lokalnej sytuacji, przyspieszyć okres wdrażania tych zmian. Może też lepiej je dostosować do lokalnej sytuacji krajobrazowej i społecznej.

Warsztaty trwały od 25 do 27 listopada 2010 roku. Wyniki przeprowadzonych warsztatów zostały opublikowane w części II książki: *Krajobraz XXI wieku*<sup>92</sup>. Dlatego wyniki warsztatów przedstawię w skrócie.

Realizacje uczestniczących w warsztatach artystów nie odwoływały się do form sztuki krajobrazu wypracowanych w drugiej połowie XX wieku, takich jak sztuki procesualne lub środowiskowe, np. sztuka ziemi, czy sztuki ekologiczne. Wykonane prace można podzielić na cztery działy: pierwszy i najważniejszy dział tworzyły wykonane na miejscu, często zespołowo, instalacje; drugi dział reprezentowały wykonane wcześniej prezentacje multimedialne; trzeci dział,

---

<sup>92</sup> Rylke J. red., 2011, *Krajobraz XXI wieku. Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku. Sztuka ogrodu. sztuka krajobrazu*, Warszawa, s. 95-151

to klasyczna forma sztuki krajobrazu, jaką jest rysunek pejzażowy, czwarty dział, to relacje z podróży. Instalacje były zróżnicowane w formie, ale w każdej z 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, wykorzystywano do tego materiały pochodzące z innych źródeł.

Warsztaty dobrze oddawały zaangażowanie i preferencje formalne środowisk zajmujących się zawodowo krajobrazem. Widać było, że uczestnicy warsztatów są dobrze zorientowani w tendencjach istniejących we współczesnej sztuce i je akceptują, ale nowe zdobycze formalne sztuki nie zostały przez nich, w przedstawionych przykładach sztuki krajobrazu i w krajobrazie, w pełni wykorzystane. Raczej można było zauważyć powrót do tradycyjnego rozumienia krajobrazu. Jak wspominałem najbardziej widoczny był nurt oparty na instalacjach. Dwie z instalacji były zaprogramowane i przygotowane wcześniej. Jedna odwoływała się do tradycji męskiej – arbitralnej<sup>93</sup>. Jej autor Jacek Damiński tak, w kontekście swojej instalacji: *Chmury – Całunu*, mówił: *To, co robię, lub w czym uczestniczę, to ewoluowanie przestrzeni*. Druga realizacja, autorstwa Beaty J. Gawryszewskiej i tytule *Rekosmizacja* odwoływała się do podejścia kobiecego: *Cel jest procesem, to jest właśnie sens projektowania w przyszłości*. Zaprezentowano tu dwa podejścia, sztukę krajobrazu męską, bardziej nastawioną na wykonanie i kobiecą, bardziej nastawioną na wykonywanie. Obie prezentują obce modernizmowi znaczenie trwania procesu. Nie skupiają się na zakończeniu procesu. Gonienie króliczka, a nie jego złapanie. Obie instalacje były mocno nasycone symboliką z tym, że instalacja Jacka Damińskiego prezentowała formę krajobrazową, a Beata J. Gawryszewska jej pozostała instalacją. Kolejnym z nurtów było tworzenie krajobrazów koncepcyjnych, utopijnych. Te utopie nie odwoływały się jednak, jak w modernizmie, do nowych koncepcji cywilizacyjnych, raczej przekazywały tęsknotę za naturą i tradycją. Projekt Krzysztofa Hermana, przenosił krajobraz rozwijający się w zgodzie z naturą, krajobraz wiejski do miasta<sup>94</sup>. Mój projekt *domowca*, zakładał wprowadzenie do zabudowy blokowej enklawy naturalnej przyrody i zabudowy małomiasteczkowej<sup>95</sup>. W tych projektach można było zauważyć tęsknotę za dekoracją, za pięknem udekorowanego, a nie funkcjonalnego, miasta. Mogło to być, jak w moim projekcie, skopiowanie w elewacjach

---

<sup>93</sup> tak ją nazwała autorka drugiej, kobiecej instalacji, Beata J. Gawryszewska

<sup>94</sup> Herman K., 2011, *Ecological Urbanism*, op. cit., s. 108-109

<sup>95</sup> Rylke J., 2011, *Domowiec*, op. cit., s. 123-127

pięknych form przyrody, mogło też być, jak u ś. p. Tomasza Turczynowicza, komponowanie z roślin na elewacjach bloków mieszkalnych portretów wybitnych artystów<sup>96</sup>. Beata Rothimel i Karolina Wlazło-Malinowska wpisały się w nurt dekorowania surowego, modernistycznego krajobrazu. Zaproponowały *showroomy*, czyli krajobrazy pokazowe, realizowane w zwartej zabudowie miejskiej, jako substytuty naturalnych krajobrazów<sup>97</sup>. W tych projektach dominował *rysunek wewnętrzny*, koncepcja, *rysunek zewnętrzny* był tylko ilustracją rysunku wewnętrznego, a nie skończonym dziełem. Trzeci z reprezentowanych na warsztatach nurtów, to także utopia i konceptualizm, to poszukiwanie ducha miejsca w XXI wieku. To nurt sięgający do technik klasycznych, do wypracowanego jeszcze w XIX wieku, rysunku pejzażowego. Ten nurt reprezentował Jeremi T. Królikowski, który w trakcie warsztatów wykonał dwadzieścia pastelii z orońskiego parku. *Rysunek wewnętrzny* był w tym wypadku zdominowany przez *rysunek zewnętrzny* – pejzażowy. Wreszcie czwarty nurt operował narzędziami medialnymi. Przeważnie były to prezentacje multimedialne, ale Beata Rothimel i Michał Skrobot stworzyli krajobrazy interaktywne, przenosząc zdjęcia z odległej rzeczywistości, z podróży do egzotycznych krajów, do rzeczywistości obecnej, wywołując poczucie mentalnego uczestniczenia w krajobrazach traktowanych jako wartość globalna, ogólnoludzka<sup>98</sup>. W tej prezentacji zanikał podział pomiędzy *rysunkiem wewnętrznym* i *rysunkiem zewnętrznym*. Zagubiło się nie tylko pojęcie rysunku, ale też pojęcie dzieła.

Nie jest wygodnie  
W krajobrazie  
Spuszczać spodnie

Co warsztaty pokazały? Pokazały przede wszystkim koniec, brak perspektywy rozwojowej dla obecnego krajobrazu. Nie było jego afirmacji, raczej niezgoda na obecny jego kształt; próba przywracania wartości utraconych, wreszcie próba dekorowania istniejącego krajobrazu tak, żeby był ładniejszy, żeby się w nim dało żyć. Równocześnie prezentowane koncepcje były dość utopijne. Jednym słowem stare się już zużyło, a nowe jeszcze nie odkryło swoich kart. Nie zaskakiwały również użyte w trakcie warsztatów narzędzia. Tradycyjne, takie jak rysunek pejzażowy i nowe, multimedialne, są powszechnie sto-

---

<sup>96</sup> Turczynowicz T., 2011, Projekt ukrycia budynku za moim oknem w pnączeniach, op. cit., s. 110-111

<sup>97</sup> Rothimel B., Wlazło-Malinowska K., 2011, Schowroomy – krajobraz na pokaz, op. cit., s. 147-151

<sup>98</sup> Rothimel B., Skrobot M., 2011, Transplantacja i relatywizm krajobrazu XXI wieku, op. cit., s. 128-131

sowane. Nie było też widać konfliktu, niedopasowania treści i formy. Konwencjonalny rysunek zewnętrzny wskazywał na podobny rysunek wewnętrzny.



Ryc. 17. Jan Rylke. Projekt elewacji domowców na Placu Zawiszy w Warszawie. 2010

Realizacje, mimo, że wykonywane głównie przez architektów krajobrazu, były osadzone w tradycji innych dyscyplin, przede wszystkim architektury, rzeźby, rysunku. Trudno było dostrzec przepływ idei ze sztuki, traktowanej jako całość, do działań w krajobrazie. Wydaje się, że pojęcie *sztuka krajobrazu* nie zaistniało jeszcze w Polsce, jako wyodrębniona dyscyplina artystyczna, korzystająca z dorobku innych współczesnych form sztuki<sup>99</sup>. 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 skalę<sup>100</sup>. Jedyne działa-

---

<sup>99</sup> Czytelniejszy wydaje się ten przepływ do architektury krajobrazu przez sztuki stosowane, które są 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 Goniec Projektowy*, wydany 16 czerwca 2011 z okazji wystawy w Salonie Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

<sup>100</sup> Wyjątkiem jest *Ucho* realizowane w Niemczech na początku XXI wieku przez Jarosława Kozakiewicza



jący w tej skali Jarosław Kozakiewicz tworzy swoją sztandarową realizację w Niemczech, rzeźbiąc wielkie ucho w Boxbergu (projekt Mars)<sup>101</sup>. Trzeba także powiedzieć, że środowiska profesjonalne, zarówno w Polsce, jak na świecie nie odnoszą się do sztuki krajobrazu z zainteresowaniem. Można to było 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 eksperymenty, 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. Instalacje odegrały podobną rolę jak collage w popularyzacji zdobyczy pierwszej awangardy na początku XX wieku. Jeśli porównać wykonywanie instalacji i rzeźby, to nasuwa się relacja grafiki wektorowej i bitowej. Ta pierwsza zawiera znacznie mniej informacji i jest łatwiejsza do przesyłania w mass mediach. Instalacje przestrzenne rozpowszechniane przez takie festiwale sztuki, jak Documenta w Kassel i Biennale w Wenecji, burzliwie rozwijały się w Polsce pod koniec XX wieku i zostały przyswojone, co można było zauważyć na omawianych warsztatach. Jednak instalacje przestrzenne 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 nie kreowały wyraźnie zarysowanych zmian. W środowisku architektów krajobrazu rozumienie sztuki krajobrazu w niewielkim stopniu odbiegało od rozumienia tej sztuki u przedstawicieli innych środowisk artystycznych. Świadczy to o małym wpływie tej sztuki na profesjonalne działania architektów krajobrazu. Modernizm, z jego utylitarnym podejściem do krajobrazu, wyczerpał się, co zaznaczyło się w dyskusjach towarzyszących warsztatom. Mimo tego, sztuka krajobrazu, obecna w doświadczeniu artystycznym od pół wieku, nie znalazła bezpośredniego przełożenia na krajobraz XXI wieku w Polsce. Naturalnie pewne wpływy są widoczne. Sztuka krajobrazu stała u podstaw działalności projektowej Charlesa Jencksa<sup>102</sup>, z jego rzeźbiarskim traktowaniem ziemi; w Polsce podobnie pracuje Jarosław Kozakiewicz. Dokonania tego typu, wywodzące się z ruchów tzw. drugiej awangardy, nie miały, tak jak pierwsza awangarda, przekształcić się w ruchy masowe, ale pozostać dziełami osobnymi, jednostkowymi. Podobnie do sztuki ulicy odwołuje się postszuka, orga-

---

<sup>101</sup> Strona autorska <http://www.kozakiewicz.art.pl/> (pobrane 29.01.2013)

<sup>102</sup> Strona autorska <http://www.charlesjencks.com/#!> (pobrane 29.01.2013)

nizując w przestrzeni miasta ogrody tymczasowe o silnym osadzeniu społecznym. W Polsce dni parkingowe<sup>103</sup> i inne efemeryczne działania ogrodowe w przestrzeni miejskiej organizuje Krzysztof Herman, bardziej trwałe formy proponuje Joanna Rajkowska (palma w Alejach Jerozolimskich).

### **Sztuka ogrodowa na przełomie XX i XXI wieku. Sytuacja ogólna.**

Odradzający się w końcu XX wieku ogród miał wielu ojców, którzy wnieśli do tego odrodzenia swoje doświadczenia zawodowe. Dlatego część tego rozdziału poświęciłem na opisanie genezy niektórych typów ogrodów.

W Genesis pięknie opisano  
Jak rodziców z raju wygnano

**Ogród architektoniczny.** Jeśli mówimy o sztuce krajobrazu i w krajobrazie, to dzisiaj podstawową rolę w tej sztuce odgrywa sztuka ogrodowa. Jedną z najstarszych dziedzin sztuki, w modernizmie odsunięta na bok, nie została przeorana charakterystycznymi dla modernizmu działaniami awangardy artystycznej. W modernizmie nawet eleganckie wille były często pozbawione ogrodów. Zamiast indywidualnego ogrodu występował, w klasycznym okresie modernizmu, jako dobro wspólne, krajobraz. Koncepcję lokalizacji willi Savoy wraz z 16 innymi willami bez podziału na parcele, ale we wspólnej przestrzeni parku, zaprezentował Le Corbusier na konferencji w Buenos Aires w 1929 roku. Ogród wraz z widokiem na krajobraz mieścił się na dachu willi. Ta koncepcja została zrealizowana dopiero w 1953 roku na 8 hektarach przez Bernarda Zehrfussa w tzw. *lotissement Zehrfuss* dla zakładów Renault pod Paryżem. *En nous déplaçant vers les libres espaces, nous pourrions faire du neuf et du beau* (otwarcie na wolną przestrzeń możemy zrobić coś nowego i pięknego) powiedział, z okazji otwarcia osiedla, Pierre Lefaucheux, dyrektor fabryki Renault<sup>104</sup>. Rozszerzenie pojęcia widoku na krajobraz malowniczy, o szczególnych wartościach piękna natury zapoczątkowali Skandynawowie. Za przykład może tu służyć Willa Mairera, zaprojektowana przez Alvara Aalto w latach 1938-41. Jego koncepcję rozwinęli Amerykanie w bardziej sprzyjającym klimacie Kalifornii lat 50. Ogród został zredukowany w tych rezydencjach do

---

<sup>103</sup> dni parkingowe – parking Day, to zapoczątkowane w Ameryce wykupywanie miejsc parkingowych na ulicach dla organizowania tam tymczasowych ogrodów

<sup>104</sup> Brabant Marc, Degoutin Stéphane, 2003, Quand le périurbain était un idéal, le n°328 (janvier/février 2003) de la revue Urbanisme, <http://www.nogoland.com/urban/publications/urbanisme.htm> (pobrane 25.01.2013)

tarasu i basenu przylegającego do domu. Zastąpił go widok na odległy krajobraz, zgodnie z teorią, że do komfortu przebywania wystarczy zespół schronu i widoku<sup>105</sup>. Tak wyglądały: rezydencje Loring Richarda Neutry i El Novillero Thomasa Churcha z 1950 roku.

Leżenie w basenie

To lenia marzenie

W niektórych realizacjach otaczający krajobraz wnika w obręb domu, tak, jak zaplanował to James Rose w 1954 roku i Garret Eckbo w 1959 roku<sup>106</sup>. W Polsce uproszczony model takiego ogrodu towarzyszył willi Józefa Ziętka w Wiśle (obecnie siedziba SARP). Zaprojektowany w 1968 roku przez Henryka Busztę i Aleksandra Frantę obejmował balkonem drzewo rosnące przed jego elewacją frontową. Takie, zredukowane do wymiarów symbolicznych, ogrody i krajobrazy nie potrzebowały osobnych projektantów, były opracowane przez architektów, projektujących rezydencje. Model ogrodu wplecionego w projekt architektoniczny jest kontynuowany do dzisiaj. Dobrym przykładem jest zbudowany w latach 70. własny dom Franka Gehrego w Santa Monica, w którym przenika się przestrzeń zewnętrzna i wewnętrzna. Dom, który jest komponowany jak budowla składająca się częściowo z ogrodu. Frank Gehry odwołuje się w swoich realizacji do inspiracji dziełami Alvara Aalto<sup>107</sup>. Ten symboliczny ogród towarzyszył czołowym rezydencjom. W modernistycznej zabudowie osiedli mieszkaniowych nie było nawet takiego symbolicznego komponentu. Potrzeba ogrodu, jako niezbędnego komponentu domu dotyczyła przede wszystkim zwartej zabudowy mieszkaniowej. Upowszechnienie zabudowy blokowej, także poza centrami dużych miast – na przedmieściach, a nawet na wsi, pozbawiło mieszkańców niezbędnego, jak się okazało komponentu dla miejsca zamieszkiwania, jakim był ogród. Pierwszy zwrócił uwagę na taką potrzebę przedstawiciel modernistycznej awangardy, Marcel Duchamp, który w jednym z pokoi swojego nowojorskiego mieszkania stworzył w latach 1946-66 dioramę przedstawiającą rajski ogród, nazwany: *Dane są: 1. Wodospad, 2. Gaz świetlny. M.D. 1946-1966*<sup>108</sup>. Ten ogród można było zoba-

---

<sup>105</sup> Skalski Janusz, 2005, Komfort dalekiego patrzenia a krajobraz dolin rzecznych w miastach położonych na nizinach, Teka Kom. Arch. Urb. Stud. Krajobr. – OL PAN, 2005, 44-52

<sup>106</sup> The Garden Book, 2003, Phaidon, London, s. 4, 106, 328, 135, 389

<sup>107</sup> Perez Adelyn, 2010, Gehry Residence / Frank Gehry" 05 Jul 2010. ArchDaily. Accessed 16 Oct 2012. <http://www.archdaily.com/67321> (pobrane 29.01. 2013)

<sup>108</sup> Charewicz-Jakubowska Karolina, 2010, *Étant donnés: 1. Zewnętrzne / 2. Wewnętrzne. O ślubnej sukni i „niemożności uobecnienia” według Kantora* –

czyć tylko przez szparę we wrotach od stodoły, które zastąpiły drzwi do tego pokoju. Przez tak usytuowany we wnętrzu ogród pojęcie utraconego raju nabrało szerszego, egzystencjalnego wymiaru.

Najdalsze nawet spojrzenia  
Nie zastąpią ci siedzenia



Ryc. 18. Marcel Duchamp. Dane są: 1. Wodospad, 2. Gaz świetlny. M.D. 1946-1966

Dzisiaj ogród architektoniczny, to przede wszystkim postmodernistyczna dekoracja elewacji architektonicznych komponentem roślinnym, przedogródki na parterach bloków mieszkalnych i ogrody na dachach. W Polsce wszystkie te elementy wykorzystuje architekt Marek Budzyński – sztandarowym przykładem jest jego budynek biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego z ogrodem na dachu, zaprojektowanym przez Irenę Bajerską. Przykładem takiego ogrodu architektonicznego jest ogród na dachu hotelu Vitality w czeskim Trzyńcu zaprojektowany przez Rudolfa Klusa.

---

Lacanem. Instytut im. Jerzego Grotowskiego. <http://www.grotowski.net/performer/performer-2/etant-donnes-1-zewnetrzne-2-wewnetrzne-o-slubnej-sukni-i-niemoznosci-uobecni> (pobrane 9.10.2012)



Ryc. 19. Rudolf Klus. Ogród na dachu hotelu Vitality w czeskim Trzyńcu, 2011 rok.

**Ogród rzeźbiarski.** W latach 60., jak wcześniej wspomniałem, ogród funkcjonuje jako miejsce do wystawiania artefaktów z zakresu natury i kultury. Pół wieku temu ogrody były kształtowane jako miejsca, w których mogą występować zjawiska artystyczne, ale sam ogród nie jest traktowany jako dzieło sztuki. Takimi miejscami w odniesieniu do kultury mogą być ogrody rzeźb, a w odniesieniu do natury – arboreta, ogrody drzew, które w XX wieku wyewoluowały z ogrodów botanicznych. Ogród stawał się czymś w rodzaju miejsca prezentowania zgromadzonej kolekcji. W takiej kolekcji natura występowała jako tło, na którym mogą w pełni zaistnieć fakty artystyczne. W takim ogrodzie jedynie obiekty sztuki przekazują znaczenia. Znaczenia więc są przenoszone przez artefakty. Występuje pełen repertuar ich form: rzeźby, grupy bylin, formy architektoniczne. Ogród funkcjonuje jako naczynie dla ukazywania sztuki – miejsce do pokazywania piękna rzeźb, kwiatów, drzew, instalacji przestrzennych. Układ w takim ogrodzie jest podporządkowany kompozycji wystawienniczej, tworzy się w obrębie ogrodu coś na kształt trasy zwiedzania. Już w latach 40. zaczęli sytuować swoje abstrakcyjne rzeźby w parkach Henry Moore (*Perry Green*) i Barbara Hepworth (*Barbara Hepworth*

*Sculpture Garden*)<sup>109</sup>. Wiąże się to ze specyfiką dominujących wówczas rzeźb kształtowanych w konwencji abstrakcji organicznej. Rzeźba abstrakcyjna zamyka się formalnie, ale treściowo nie jest samowystarczalna, ponieważ nie ma bezpośredniego odniesienia do zjawisk istniejących w rzeczywistości. Wcześniej rzeźby przedstawiały wizerunki ludzi lub rozpoznawalnych przedmiotów, wywołując ciągi skojarzeń pozwalające na pełną ich percepcję. Malarstwo jest zawsze symboliczne dzięki redukcji przedstawienia z trzech do dwóch wymiarów, co pozwala odczytywać w nim treści wywoływane przez formę. Rzeźba abstrakcyjna jest materialną bryłą, która wymaga relacji do otoczenia, żeby takie skojarzenia wywołać. Może takie relacje wywołać otoczenie urbanistyczne, ale przede wszystkim wywołuje je otoczenie ogrodowe, bo w ogrodzie rzeźby są zawsze istotnym komponentem.



Ryc. 20. Franciszek Strynkiewicz. Plan przedstawiający usytuowanie rzeźb i rzeźby w parku w Mogielnicy (stan 05.2007)

<sup>109</sup> The Garden Book, 2003, Phaidon, London, s. 316, 201

W Polsce od 1963 roku w Mogielnicy Franciszek Strynkiewicz tworzy park dla umieszczenia w nim rzeźb swoich i żony. Ideę takiego parku określił on następująco: *Mogielnica nauczyła mnie, że tworzywem rzeźbiarskim może być rosnące drzewo, ziemia, po której chodzimy, grupy roślin, płot czy ławka, że można wszystko to formować w zespoły wzajemnej zależności. Można je naginać do wyobraźni człowieka. Można różnymi elementami formować przestrzeń, dając satysfakcję naszemu odczuwaniu. Zamiast dawnego spotkania widz - dzieło, powstaje sytuacja przebywania w wywołanym przez sztukę środowisku*<sup>110</sup>.

W pierwszej połowie lat 60. dominują w ogrodach rzeźby jako obiekty sztuki. Powstają parki rzeźb, takie jak w 1961 roku Jana Bijhouweraa park Kröller-Müller w Otterlo (Holandia). Powstają zespoły rzeźb towarzyszące muzeom sztuki nowoczesnej, jak to ma miejsce na dziedzińcu Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Powstają zespoły wyodrębnione, samodzielne, takie jak z 1967 roku ogród rzeźb towarzyszący Australijskiej Galerii Narodowej w Parkes. Powstają samodzielne parki rzeźb, takie jak Park Europy założony pod Wilnem w 1991 roku z inicjatywy litewskiego rzeźbiarza Gintarasa Karosasa. Powstaje kolekcja rzeźb w dawnym parku malarza Józefa Brandta, obecnie siedzibie Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku koło Radomia. Ten ostatni obiekt funkcjonował od końca lat 60. jako pracownie rzeźbiarskie i ośrodek plenerowy. Wykorzystywanie parku do ekspozycji rzeźb następowało tu stopniowo. Najpierw dlatego, że nie było możliwości ekspozycji rzeźb w przestrzeni zamkniętej. W 1984 roku powstała w Orońskim parku Wystawa prac poplenerowych z lat 1965 – 1983. W 1994 utworzono w parku, oparty na pracach z tej wystawy, zespół ekspozycyjny, opracowany przez Grzegorza Kowalskiego. Ten zespół liczy obecnie ponad 100 dzieł. Oprócz tego w Orońsku istnieje Muzeum Rzeźby Współczesnej i trzy galerie: Wozownia, Oranżeria i Kaplica.<sup>111</sup>

Krok dalej w komponowaniu ogrodu przy pomocy rzeźb poszła francuska awangarda. Po doświadczeniach z environmentami, czyli artystycznymi sytuacjami przestrzennymi, powstają zaprojektowane od podstaw ogrody autorskie, które prezentują w ogrodzie powiązany zespół rzeźb. Ten nurt w sztuce ogrodowej rozwija się do dzisiaj. Przyspieszyło ten proces to, że część artystów zaczęła używać nowych materiałów i pokrywać rzeźby polichromią. Niektóre z tych rzeźb osiągały duże rozmiary i musiały być eksponowane na

---

<sup>110</sup> Cyt. za Słynni ludzie z Mogielnicy, <http://www.grojec.pl/index.php/nasz-powiat/gminy/gmina-mogielnica/synni-ludzie-z-mogielnicy> (pobrane 3.08.2012)

<sup>111</sup> Twardowska Julita, 2002, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Przewodnik, CRP, Orońsko, s. 16-22, 65

zewnątrz. Takimi artystami byli, pracujący wspólnie Jean Tianguely i Niki de Saint-Phalle oraz zaprzyjaźnieni Joan Miró i Francis Calder. Okazało się, że polichromowane rzeźby są doskonałym komponentem ogrodu. Jeżeli stanowią ośrodek wewnątrz ogrodowych, pozwalają na ich komponowanie w sposób podobny do ogrodów angielskich, w których takie wnętrza były porządkowane przez pawilony ogrodowe. W 1965 roku rozpoczyna się budowa przez Joana Miró ogrodu Labirynt w St. Paul (Francja) z jego dziełami. Od 1978 do 1998 roku w Toskanii koło Garavicchio jest wznoszony przez Niki de Saint-Phalle park Tarota<sup>112</sup>. Autorka odwoływała się do inspiracji Parkiem Güel Antoniego Gaudiego z początku XX wieku.

Ustawione figury

Zakryją w parku dziury

Specyficzną odmianą ogrodu rzeźbiarskiego, związaną z nurtem ekologicznym, są ogrody operujące rzeźbami wykonanymi, a właściwie uplecionymi z wikliny. Miejsce, w którym od lat są organizowane międzynarodowe plenery wikliniarskie (w 2012 roku był to 10 plener) jest arboretum w Bolestraszcach na Podkarpaciu. Działają tam przede wszystkim organizatorzy plenerów: Stanisław Dziubak i Narcyz Piórecki.



Ryc. 21. Arboretum w Bolestraszcach, Stanisław Dziubak, labirynt tworzony z wikliny, 2009 rok

---

<sup>112</sup> Usakowska-Wolff Urszula, Sztuka bez kantów. Okrągłe dzieła Niki de Saint-Phalle. <http://www.usakowska-wolff.com/phalle.htm> (pobrane 3.08.2012)





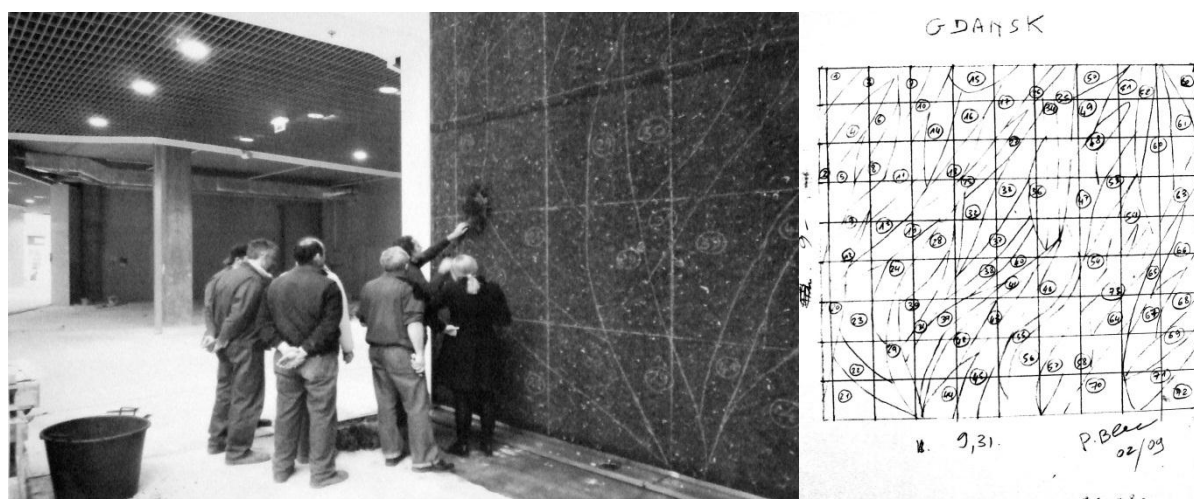
Ryc. 22. Arboretum w Bolestraszcach, Katarzyna Krzykawska, rzeźba z wikliny, 2009 rok

**Ogród ogrodniczy.** Przez cały XX wiek praktyka ogrodnicza w Anglii odwoływała się do tzw. ogrodu edwardiańskiego, który wykształcił się w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, za panowania syna królowej Wiktorii, Edwarda VII. Ten styl był w Anglii kontynuowany <sup>113</sup>, a w końcu XX wieku odrodził się jako styl powszechniejszy i znowu aktualny. Miejsce rzeźb w takim ogrodzie zajmowały rabaty bylinowe. Tradycja takiego ogrodu powstała w połowie XIX wieku w Anglii. Wtedy, pod wpływem Nazareńczyków zawiązała się grupa artystyczna, odwołująca się do sztuki wczesnego Renesansu – stąd ich nazwa: Prerafaelici. Obok odwołania do historyzmu Prerafaelici odwoływali się oni także do natury. Jak pisał ich czołowy ideolog, John Ruskin: *Zwróćcie się do Natury, niczego nie odrzucajcie, niczego nie wybierajcie, niczego nie lekceważcie.*<sup>114</sup> Jeden z Prerafaelitów, Wiliam Morris rozszerzył ten ruch, (który w międzyczasie wchłonął symbolizm, jako tzw. Panprerafaelityzm)

<sup>113</sup> Gawryszewska Beata J., 2010, Czym jest ogród przydomowy jako współczesne dzieło sztuki ogrodowej? Ogród za oknem dzieło sztuki. Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu, Warszawa, s. 52-58

<sup>114</sup> za Konopacki Adam, 1989, Prerafaelici, Arkady, Warszawa, s. 6

na sztuki użytkowe. Ruch ten objął również sztukę ogrodową. Z wczesnego Renesansu włoskiego zaczerpnięto model prostego, regularnego ogrodu użytkowego w typie *giardino dei semplici*, ogrodu ziół i warzyw, zamkniętego strzyżonymi żywopłotami. Nawrót do natury określały proste rabaty bylinowe, oparte na roślinach rosnących w naturze, wzbogaconych roślinami użytkowymi. Ten styl, dobrze dostosowany do klimatu Anglii i domów rodzinnych, które się wówczas rozpowszechniały wprowadził pod koniec XIX wieku Wiliam Robinson. Angielski dom rodzinny był wtopiony w krajobraz wiejski, a towarzyszyły mu obok roślin użytkowych byliny zimujące w gruncie. Taki ogród upowszechniła na początku XX wieku Gertruda Jekyll, która oparła się na doborze roślin opracowanym przez Williama Robinsona, tworząc z nich malarskie, impresjonistyczne partery. Później współpracowała z architektem Edwardem Lutyensem<sup>115</sup>, z którym tworzyli jednorodne kompozycje obejmujące całość siedziby. Ten styl przetrwał w Anglii przez cały XX wiek i wpłynął na odrodzenie sztuki ogrodowej w końcu XX wieku. Ogrody oparte na kwiatach, w modernizmie przede wszystkim oparte na monokulturach kwiatowych (różanki) łatwiej zmieniały się zgodnie z rytmem mody i teraz także, jako pierwsze, wzbogaciły swój skład i urozmaiciły wygląd. Współcześnie podobne podejście malarskie do komponowania roślin reprezentuje Patrick Blanc, tworząc kompozycje roślinne na płaszczyznach pionowych. Podstawy ideowe jego prac są nieco inne, oparte, jak cały nurt high tech na technologii, ale są to ogrody podobnie komponowane z barwnych plam różnych gatunków roślin. W Polsce do tego nurtu nawiązuje Barbara Piechna<sup>116</sup>.



Ryc. 23. Patrick Blanc. Projekt ogrodu wertykalnego w centrum handlowym Leclerc w Gdańsku, 2008 rok

<sup>115</sup> The Garden Book. op. cit, s. 386, 225, 280

<sup>116</sup> Zakrzewska Aldona, 1998, Ogród po polsku, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa, s. 32-35



Ryc. 24. Gertruda Jekyll, Rekonstrukcja jej rabaty w Manor House

U Adama taty i u Ewy matki  
Były w raju głównie kwiatki

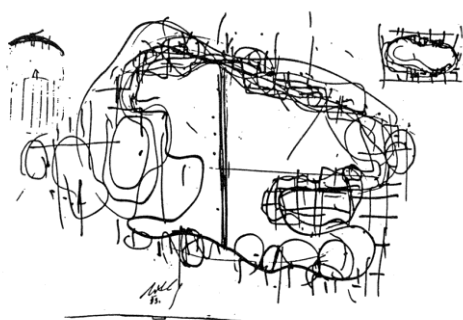
**Ogród malarskiej abstrakcji.** W miarę dojrzewania modernizmu, kiedy poddawano coraz większe obszary nie tylko oddziaływaniom funkcjonalnym, ale także ingerencji artystycznej, ogród stopniowo odbudowywał swój status<sup>117</sup>. Wraz z nurtem organicznej abstrakcji uznano, że wyraz dekoracji nie jest pochodną funkcji czy konstrukcji, ale użytych form. Nowe formy, które dominują w latach 50., są kształtowane w rysunku ogrodu na wzór malarstwa abstrakcyjnego (przykładem jest Roberto Burle Marx, architekt krajobrazu, który współpracował z modernistycznymi architektami m.in. przy wznoszeniu Brasílii). Taki abstrakcyjny rysunek ma odniesienie do organicznego kształto-

---

<sup>117</sup> Sama sztuka najpierw pojawiła się w latach 60. ubiegłego wieku w krajobrazie jako czysta, nieobciążona funkcjami i tradycjami forma, z angielska nazywana land artem. Narodziła się z niej sztuka krajobrazu i rozwija się jako mniej zobowiązująca forma ogrodu. Dzisiaj często 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.

wania form, widocznego w tym okresie w architekturze i urbanistyce. Przeniosło się to także na architekturę wnętrz i na architekturę krajobrazu. W każdym z tych wypadków organizacja linii i płaszczyzn była opracowana jak płaszczyzna obrazu abstrakcyjnego. Pozwoliło to na kształtowanie zarówno niewielkich, jak dużych obszarów jak obrazów abstrakcyjnych, organicznie splecionych z architekturą. Jako pozostałość tego myślenia funkcjonuje do dzisiaj zasada projektowania parków na rzucie i upatrywanie w rysunku rzutu szczególnych wartości estetycznych dla opracowywanego obiektu. Kompozycja organiczna eliminowała układ ortogonalny, skłaniając się do linii płynnych. Ta stylistyka przyjęła się, bo dojrzałą formę przyjął wtedy, projektowane w końcu XIX wieku, parki kaligraficzne. Sceny parkowe otaczały w nich koliste ścieżki, które pozwalały pomieścić na ograniczonym terenie zróżnicowane widoki. Charakterystyczne dla modernizmu (wcześniej dla renesansu i baroku) odwołanie się do układów regularnych, racjonalnych, opartych na geometrycznej dyspozycji terenu, na kanonie obowiązujących od antyku proporcji, kierowały projektantów zieleni do wzorów opracowanych wcześniej w malarstwie abstrakcyjnym, jak do kanonu współczesnych wzorów formalnych. Często pomija się przy takim systemie projektowania wizję terenową, która zakłóca czystość założonego, abstrakcyjnego rysunku. Jeżeli nie można w ten sposób komponować całego obiektu, to przynajmniej kształtuje się w ten sposób lustro wody, często z towarzyszącą im organicznie ukształtowaną rzeźbą.

Kręta ścieżka, rzeźba miękka  
To w ogrodzie jest rzecz piękna



Ryc. 25. Władysław Niemirski. Projekt parku la Villette w Paryżu 1983 rok. Burle Marx, ogrody w centrum Brasillii, akwarela Ilda Fuchshuber<sup>118</sup>

<sup>118</sup> Juscélino e Guignard, 2011, Sobre o projeto para o eixo monumental que não aconteceu, Vitruvius, 131.07year 11, jun 2011 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/11.131/3920> (pobrane 29.01.2013)

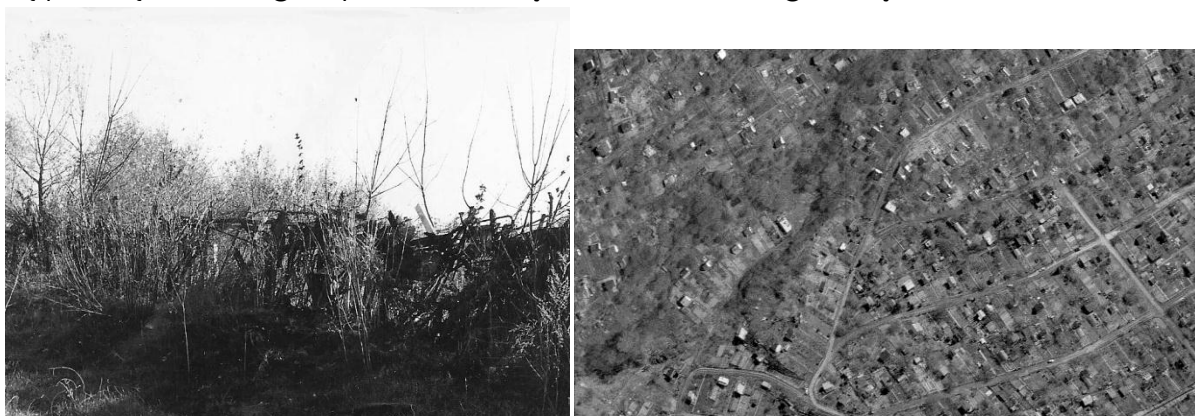
**Ogrody użytkowo ozdobne.** Modernizm, ze swoim podziałem zadań pomiędzy poszczególne funkcje, dotknął także ogrodnictwa. Ogródnictwo produkcyjne, opierając się na doświadczeniach zachodnich, przede wszystkim amerykańskich, wprowadziło pełne odmiany roślin ogrodniczych, wymagających zmechanizowanej i nasyconej chemią pielęgnacji. Wyeliminowało to skutecznie przejawy sztuki z ogrodów użytkowych. Równocześnie produkty ogrodnicze trafiają na zglobalizowany rynek ze szklarni, przechowalni lub dojrzewalni, albo w formie przetworzonej. Rynek świeżych, sezonowych owoców i warzyw ulega marginalizacji. Spowodowało to podział na ogrodnictwo uprzemysłowione, produkcyjne i ogrodnictwo amatorskie. W tym ostatnim czynnik estetyczny odgrywa ważną rolę. II Wojna Światowa i lata powojenne cechowały niedobry żywności powodujące, że w miastach liczne rzesze ludzi zajmują się ogrodnictwem użytkowym w ogrodach działkowych i w ogrodach przydomowych. Tam, gdzie rola produkcji jest wtórna do egzystencjalnej, gdzie ogród jest także środowiskiem życia, wymagana jest estetyczna forma ogrodu. Można to zaobserwować w ogromnej roli tzw. ogrodów kuchennych na wystawach ogrodniczych, gdzie przedstawia się rośliny użytkowo ozdobne połączone z ozdobnymi w atrakcyjne formy rabatowe. Ten nurt, traktujący na równi rośliny użytkowe, jak ozdobne, razem składający się na ogród przydomowy, zwrócił uwagę na walory estetyczne roślin użytkowych. Ich kwiaty okazały się na tyle atrakcyjne, że powstał dział bukieciarstwa, w którym wykorzystuje się sezonowo kwitnące rośliny warzywne i przyprawowe<sup>119</sup>. Kilka lat temu zauważyłem piękną rabatę z kapustą wśród kwiatów przed kamieniem pamiątkowym Stanisława Jachowicza w warszawskim Parku Ujazdowskim. Powstały także ruchy społeczne o zabarwieniu ideologicznym, które odwoływały się do kulturotwórczej roli ogrodnictwa. Z antropozofią było związane ogrodnictwo biodynamiczne<sup>120</sup>, opierające się na procesach przyrodniczych, powiązanych z astrologicznymi. Nowszym ruchem, z lat 80., jest permakultura (permanentna uprawa), propagowana od przez Australijczyka Billa Mollisona, jako zrównoważone działanie w przyrodzie. Opiera się na obserwacji ładu istniejącego w przyrodzie i wykorzystywanie go do zrównoważonej, nie inwazyjnej produkcji żywności. Podstawowe cechy permakultury, to kompletność, czyli wprowadzenie do ogrodu jako komponentu fauny, wielopiętrowość, czyli wykorzysta-

---

<sup>119</sup> Bauwens Peter, 2013, Best of both worlds, Gardens Illustrated, January 2013, s. 56-63

<sup>120</sup> Prokopiuk Jerzy, 2012, Rolnictwo biodynamiczne. eGNOSIS, Rozwidlone Ścieżki, [http://www.gnosis.art.pl/e\\_gnosis/rozwidlone\\_sciezki/prokopiuk\\_rolnictwo\\_biodynamiczne2.htm](http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/rozwidlone_sciezki/prokopiuk_rolnictwo_biodynamiczne2.htm) (pobrane 2.01.2013)

wanie charakterystycznych dla dojrzałego ekosystemu wielu warstw roślinności oraz strefowanie, czyli płynne przechodzenie od krajobrazu kulturowego do naturalnego<sup>121</sup>. Te ruchy nie wytworzyły własnej estetyki, ale są powiązane z ogólnymi tendencjami sztuki ekologicznej.



Ryc. 26. Ogrodzenie dzikiej działki na Ursynowie w latach 80., Pracownicze ogrody działkowe im. Przyjaźń w Szczecinie

W Polsce, w stanie wojennym i w kolejnych latach rządów komunistycznej junty wojskowej, chociaż zanika kulturotwórcza rola państwa, to rozkwita powszechność ogrodnictwa, jako wyraz osobistej aktywności ludzi. Powstają dzikie ogrody działkowe, często przypominające postmodernistyczne zespoły sztuki tworzonej z przypadkowych i pospolitych materiałów. Przy powszechnym braku w tych latach podstawowych produktów żywnościowych, te ogrody przyjmują formę ogrodów pierwotnych, najprostszych – ich obszar, to około 400m<sup>2</sup>, płot sięga wysokości 1,2 metra, a wewnątrz wypełniają przede wszystkim kwiaty i rośliny użytkowe. Wielkość ogrodów działkowych, od 2005 roku już nie *pracowniczych* ale rodzinnych, jest określona ustawowo<sup>122</sup>, ich powierzchnia powinna wynosić od 300 do 500m<sup>2</sup>, na teren ogrodu powinno składać się przynajmniej 50 działek. Dzisiaj obszar działek zajmuje niemal 50000 ha, a ich liczba sięga miliona. Jest to najważniejsze miejsce, w którym powstaje współczesny kształt ogrodu użytkowo ozdobnego. Wydaje się, że sztuka ogrodowa oparta na tradycji ogrodu użytkowo ozdobnego dopiero zaczyna się rozwijać, ale ten rozwój jest intensywny.

Ogórek smaczny jest świeży  
A niesmaczny w skrzynce leży

---

<sup>121</sup> Ross Mars, 2005, *The Basics Of Permaculture Design*, Chelsea Green Publishing Company,

<sup>122</sup> USTAWA z dnia 8 lipca 2005 r. o rodzinnych ogrodach działkowych, Dz.U. z 2005 r. Nr 169, poz. 1419, art. 13

**Ogród socrealistyczny i funkcjonalny w Polsce.** W Polsce, bezpośrednio po ostatniej wojnie, dwa czynniki decydowały o wyglądzie ogrodów. Z jednej strony obowiązywał socrealizm, styl narzucony przez system komunistyczny, z drugiej strony funkcjonowały normatywy projektowania, przenosząc sztukę ogrodową w obszar pokrewny budownictwu, w urządzenie terenów zieleni. W wyniku tego nowo zakładane ogrody nie były, w przeciwieństwie do dawnych ogrodów, traktowane jako dzieła sztuki. Równocześnie architektura krajobrazu została utworzona, jako wywodzący się z ogrodnictwa kierunek w obszarze nauk rolniczych, a architektura pozostała w obszarze nauk technicznych. Oba kierunki w zakresie kształcenia odsunęły się od sztuki. W pierwszym okresie, kiedy panował socjalizm, tworzone parki kultury i wypoczynku, łączące modernistyczną dyspozycję przestrzeni z historyzującą dekoracją. Przykładem może być Chorzowski Park Kultury i Wypoczynku, projektowany przez Władysława Niemirskiego i budowany w latach 1951-55. Niezależnie od modernistycznego rozplanowania przestrzeni, w najwyższym punkcie parku postawiono glorieta skopiowaną z dzieła Andrea Palladio, a do ogrodu zoologicznego prowadzi brama przeniesiona z doszczętnie zburzonego po II wojnie światowej barokowego pałacu Donnersmarcków w Świerkłańcu. Socrealizm popierał rekonstrukcję, stylistycznie mu najbliższych, parków barokowych.<sup>123</sup> To zostało społecznie zaakceptowane i do dzisiaj dla podniesienia estetyki miejsca rekonstruuje się magnackie parki, przede wszystkim w stylu barokowym – prawdziwym lub udawanym (pastisz). Także podczas odnawiania zaniedbanych parków nowe formy nie są akceptowane, ambicje artystyczne jest zastępowane przez podejście analityczne, przez badanie służących rekonstrukcjom źródeł. Rekonstruowanie, które jest nazywane rewaloryzacją, zastępuje odnawianie parków. Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. z 2003 nr 162 poz. 1568) określa zakres prac, które mogą być wobec zabytku podejmowane jako prace konserwatorskie, restauratorskie i budowlane<sup>124</sup>. Zakres rewaloryzacji jest

---

<sup>123</sup> socrealizm zmodyfikował nieco dekorację barokową w tych parkach, wprowadzając do niej bardziej kanciaste, bliższe stylistyce art deco detale oraz podobne, o uproszczonym rysunku kwietniki.

<sup>124</sup> Art. 3. Użyte w ustawie określenia oznaczają:

6) prace konserwatorskie – działania mające na celu zabezpieczenie i utwarcenie substancji zabytku, zahamowanie procesów jego destrukcji oraz dokumentowanie tych działań;

7) prace restauratorskie – działania mające na celu wyeksponowanie wartości artystycznych i estetycznych zabytku, w tym, jeżeli istnieje taka potrzeba, uzupełnienie lub odtworzenie jego części, oraz dokumentowanie tych działań;

znacznie szerszy. W jego skład wchodzi według Longina Majdeckiego<sup>125</sup> restauracja, rekompozycja i restytucja. Z tych działań restauracja dopuszcza do 10% składników nowych, rekompozycja 90% składników nowych a restytucja, to całkowicie w 100% nowy ogród. Rewaloryzacja, która wykracza poza 10% nowych składników jest w myśl ustawy budową nowego historyzującego ogrodu. Lata 70. w Polsce, po zakończeniu socrealizmu, nie były specjalnie bogate w ogrodowe wydarzenia. Jest to ostatni okres dominacji funkcjonalizmu, który obok wypoczynku biernego i sportu wprowadził elementy wypoczynku czynnego (wtedy pojawiły się powszechnie tzw. ścieżki zdrowia). Formalnie kontynuuje się nurt abstrakcyjny realizowany poprzez rysunek planu widoczny w rzucie ogrodu. Rozwija się myśl teoretyczna w kształtowaniu terenów zieleni (Władysław Niemirski (red.), *Kształtowanie terenów zieleni*, 1974). Dalej rozwija się nurt rekonstrukcji parków historycznych (Longin Majdecki, *Historia ogrodów* 1978, Gerard Ciołek, Janusz Bogdanowski, *Ogrody Polskie* 1978). Obok rekonstrukcji ogrodów regularnych zakładane są WOWR-y (Wielofunkcyjne Ośrodki Wypoczynkowo-Rekreacyjne). Były one projektowane bez specjalnych ambicji artystycznych, stanowiły kontynuację socrealistycznych parków kultury i wypoczynku, jednak były pozbawione historyzującej dekoracji. W Warszawie są to parki projektowane w zespole Stanisława Bolka z Pracowni Zieleni Biura Projektów Budownictwa Komunalnego *Stolica*: Szczęśliwicki, Pole Mokotowskie, Moczydło. Za najciekawsze wydają się kompozycje roślinne towarzyszące komunikacji, takie, jak przy Trasie Łazienkowskiej w Warszawie.

Komunizm funkcjonalny

To pomysł fatalny

Ogrody przydomowe po wojnie, nie były, jako obiekty zbytku, popularne. Także ogrody czerwonej arystokracji nie dostarczyły interesujących wzorów do rozpowszechnienia. Dlatego trzeba, dla określenia panujących tendencji, oprzeć się na przykładach ogrodów własnych architektów krajobrazu. Ogród przy willi na Mokotowie Władysława Niemirskiego z lat 60., to dodatkowy pokój na otwartym powietrzu z podłogami i ścianami w jednolitym charakterze. Stopniowo ogród dodawał sekwencję takich wnętrz na wzór wnętrz architektonicznych, różnicując je pod względem pełnionych funkcji. Przykładem może służyć ogród Edwarda Bartmana na Ursynowie z lat 70.

---

8) roboty budowlane – roboty budowlane w rozumieniu przepisów Prawa budowlanego, podejmowane przy zabytku lub w otoczeniu zabytku;

<sup>125</sup> Majdecki Longin, 1993, *Ochrona i konserwacja zabytkowych założeń ogrodowych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 152-154



Mamy w nim wejście, korytarz prowadzący do domu i kolejnych wnętrz ogrodowych: pokoju na otwartym powietrzu, ogrodu użytkowego i polany z ogniskiem. Będzie to więc ogród z podobnym, jak w parku podziałem funkcjonalno przestrzennym. W tych *funkcjonalnych* rozwiązaniach, funkcjonalizm jest wyborem ideowym, a nie praktycznym, ponieważ nie ma w nim, zgodnego z analizą wartości, wyodrębnienia funkcji głównej i dodatkowych, wszystkie funkcje są traktowane równorzędnie.



Ryc. 27. Trasa Łazienkowska.

**Pierwsza połowa lat 80.,** to powrót do myślenia o ogrodzie jako możliwym dziele sztuki. Ten powrót łączy się z popularnymi w tym okresie nurtami neo i post. Mamy więc japońskie ogrody zen (Shodo Suzuki)<sup>126</sup>, angielskie ogrody typu zewnętrzny pokój (John Brookes)<sup>127</sup>, parki krajobrazowe (Richard Ha-

---

<sup>126</sup> Shodo Suzuki został zaproszony do stworzenia japońskiego ogrodu w Chaumont-sur-Loire, wydał, też dwie książki popularyzujące ogrody zen: Shodo Suzuki, 1991, Japanese landscape design, Process Architecture No. 95, Shodo Suzuki, 1997, Landscapes and Natural Harmony 2, Process Architecture No. 131

<sup>127</sup> John Brookes (strona autorska <http://www.johnbrookes.com/>) jest w Polsce bardzo popularny przez tłumaczenie swoich książek: Brookes J., 2009, Projektowanie ogrodów, Wiedza i Życie, Warszawa; 2008, Wielka księga ogrodów. Sztuka zakładania i pielęgnacji, Wiedza i Życie, Warszawa; 1994, Wielka księga kwiatów. Sztuka kompozycji i pielęgnowania, Debit, Warszawa; 1996, 101 praktycznych porad. Rośliny doniczkowe, Wiedza i Życie, Warszawa. Na ostatniej wystawie Zieleń to życie, według relacji Beaty J. Gawryszewskiej, podkreślał odrębność ogrodnictwa od architektury krajobrazu, wyróżnił też prace absolwentek naszego wzornictwa ogrodowego

ag)<sup>128</sup> czy cięte ogrody z pierwszych lat modernizmu (Preben Jacobsen)<sup>129</sup>. W tym powrocie widać dwa dominujące nurty. Pierwszy to historyzujący powrót do stylu z początku XX wieku, w którym sztukę reprezentują formy topiarne, a piękno kwitnące byliny (na Chelsea Flower Show w 2012 roku występował jako styl oficjalny). Także widoczny jest nawrót do ogrodów naśladowujących tradycyjne japońskie ogrody w stylu buddyzmu Zen. Drugi nurt to nowoczesność, jeszcze nie high tech, ale już nastawiona na nowinki technologiczne. Ogród staje się stopniowo miejscem kształtowanym przez współdziałanie kultury i natury, które się w nim łączą. Jest reprezentowany przede wszystkim przez ogrody zakładane przy rezydencjach. Jak w klasycznym dziele sztuki forma ogrodu niesie pewne przesłanie. To przesłanie jest przekazywane przez specjalnie projektowane miejsca w ogrodzie lub przez odwołania do historii i tradycji. Repertuar form jest wypracowany z dużym udziałem form roślinnych, w tym także form topiarnych. Kompozycja całości tworzy sekwencja widoków, a głównym elementem dekoracyjnym są struktury roślinne. Tak wyglądają ogrody, które zaliczyć można do nurtu tradycyjnego. Nową formułę ogrodu stworzono w Stanach Zjednoczonych. Główna przedstawicielka tego nurtu, Marta Schwartz<sup>130</sup> odwołała się, podobnie jak pokolenie wcześniej zrobił to w sztukach wizualnych Andy Warhol, do estetyki reklamy. W takim ogrodzie struktury roślinne pełnią rolę drugorzędną. Stworzony przez nią typ ogrodu był adresowany do przestrzeni kolektywnych, mocno zainwestowanych i intensywnie użytkowanych, w których nie było miejsca na ogród w tradycyjnym jego rozumieniu. Taki ogród charakteryzowała uproszczona forma, czytelna w przekazie medialnym a ideę, którą ogród miał przekazywać jako dzieło sztuki, można było opisać jednym zdaniem.

Osadzone w krajobrazie gadżety  
Gładzisz jak w Playboyu kobiety

W Europie podobną rolę nowatora odegrał Bernard Tschumi<sup>131</sup>. W paryskim Parku la Villette zapoczątkował on postmodernistyczną grę konwencji arty-

---

<sup>128</sup> Richard Haag wydał dużo książek, a na oficjalnej stronie (<http://richhaagassoc.com/studio/>) zamieścił swoje credo: the COSMOS is an experiment, the UNIVERSE is a park, the EARTH is a pleasure ground, NATURE is the theater, the LANDSCAPE is our stage (pobrane 29.01.2013)

<sup>129</sup> oficjalna strona <http://www.jacobsenlandscape.com/> (pobrane 11.03.2013)

<sup>130</sup> oficjalna strona <http://www.marthaschwartz.com/home/index.php> (pobrane 11.03.2013)

<sup>131</sup> oficjalna strona <http://www.tschumi.com/> (pobrane 11.03.2013)

stycznych. Obok amerykańskiego popartu i ogrodu typu zen wprowadził stylizację postindustrialną, ale też high-tech i inne nurty sztuki ogrodowej. Przeciwstawił się XIX wiecznej idei Olmsteda, że miasto nie powinno wkraczać na teren parku i stworzył park z obiektów architektonicznych <sup>132</sup>.



Ryc. 28. Fragment parku la Vilette w Paryżu. (fot. Rylke)

**Druga połowa lat 80.**, to właściwy renesans sztuki ogrodowej. Złożyło się na to wiele czynników. Po pierwsze, land art, jeden z realizowanych w krajobrazie kierunków awangardowych, zwrócił uwagę na możliwości całościowego kształtowania form krajobrazowych poprzez kompleksowe przekazywanie znaczeń. Tacy artyści, jak Peter Walker adaptowali do ogrodu elementy zaczerpnięte z krajobrazu kulturowego, podobnie jak dwieście lat wcześniej, w parkach angielskich, korzystano z wzorów zaczerpniętych z krajobrazu naturalnego. Po drugie, ogrody rzeźb, przekształcając się w parki rzeźb,

---

<sup>132</sup> La Villette could be conceived of as one of the largest buildings ever constructed — a discontinuous building but a single structure nevertheless, overlapping the site's existing features and articulating new activities. It opposes the landscape notion of Olmsted, widespread during the 19th century, that "in the park, the city is not supposed to exist." Instead, it proposes a social and cultural park with activities that include workshops, gymnasium and bath facilities, playgrounds, exhibitions, concerts, science experiments, games and competitions, in addition to the Museum of Science and Technology and the City of Music on the site. za oficjalną stronę Bernarda Tschumi <http://www.tschumi.com/projects/3/#> (pobrane 28.12.2012)

inicjują powstawanie nowej formy ogrodów, w których rzeźby są podstawowym, przekazującym znaczenia komponentem (Jack Lenor Larsen<sup>133</sup>). Równocześnie wykorzystuje się doświadczenia architektów z zachodniego wybrzeża Stanów Zjednoczonych. W zakładanych przez nich rezydencjach widok na krajobraz jest najważniejszy, czerpie się inspiracje z krajobrazu i do niego kształtuje bryłę architektoniczną. (Richard Neutra). Generalnie w Stanach Zjednoczonych dominuje myślenie kategoriami otwartej przestrzeni a ogród stanowi strefę przejściową pomiędzy domem i krajobrazem. W Europie ogród jest dodatkowym wnętrzem mieszkalnym wyniesionym z domu. Druga połowa lat 80., to w sztuce przede wszystkim rozwój instalacji przestrzennych pochodzenia rzeźbiarskiego lub architektonicznego. Tworzą one w ogrodzie dominanty znaczeniowe. Materiał roślinny stanowi dla nich dopełnienie, tło. Od tego czasu można mówić o wypracowaniu formuły współczesnej sztuki ogrodowej, a o ogrodzie, jako o specyficznym dziele sztuki współczesnej. Ogród zaczyna być traktowany jako jednorodne, pełne dzieło sztuki. Występuje w nim zróżnicowanie idei, nie tylko przekazywanych przez umieszczone w nim artefakty, ale zawartych w idei wiążącej cały ogród. Powoduje to przekazywanie znaczeń przez cały ogród, bez podziału na znaczenia wydobywane z natury i z artefaktów kultury. Repertuar form został wzbogacony o instalacje przestrzenne i rzeźbiarskie kształtowanie gruntu – poziomej płaszczyzny ziemi, która teraz zaczyna falować. Wyraźnie widoczne jest odejście od form tradycyjnych, wypracowanych w ramach poszczególnych dyscyplin (ogrodowych, architektonicznych, rzeźbiarskich). Układ staje się bardziej jednorodny, dekoracja jest abstrakcyjna, oparta na elementach formalnych: linii, rytmie, kolorach zasadniczych. W dalszym ciągu, do końca lat 80. tworzone są zespoły rzeźb pod otwartym niebem, które nazywają się ogrodami rzeźb. Podobnie jak w Orońsku<sup>134</sup> jest to towarzyszący muzeum ogród, w którym są eksponowane rzeźby. Takie ogrody istnieją w Europie, Australii, Kanadzie, USA i w wielu innych krajach. Od końca lat 80. formuła, według której powstają ogrody rzeźb ulega zmianie. Obok ogrodów powstają parki rzeźb. Impulsem do ich powstania stanowi rozwój w latach 80. instalacji przestrzennych<sup>135</sup>. Rzeźba, jako forma zamknięta nie

---

<sup>133</sup> Założone przez Jacka Lenora Larsena Muzeum Longhouse Reserve jest przykładem takiego ogrodu rzeźb. strona oficjalna <http://longhouse.org/> (pobra-  
ne 11.03.2013)

<sup>134</sup> Od lat 80. w parku przy Centrum Rzeźby Polskiej i Muzeum Rzeźby w Orońsku istnieje kolekcja rzeźb i instalacji,

<sup>135</sup> Wcześniejsze enviromenty i mobile oraz collage przestrzenne wywodzące się z surrealizmu i pop artu nie pojawiały się w przestrzeniach otwartych.

angażuje otoczenia i pełni rolę komponentu ogrodu. Służy do akcentowania ważniejszych kompozycyjnie punktów. Jest formą kompozycyjnie zamkniętą i może nie nawiązywać relacji z otoczeniem. Instalacja artystyczna, jako forma przestrzenna otwiera się na otoczenie, stąd przyjęta, jako bardziej adekwatna dla zjawiska zastępowania rzeźb w ogrodach instalacjami, nazwa, nie ogrodu, ale parku rzeźby. Taki park lepiej wchłaniał obiekty kulturowe. W praktyce umieszczano później instalacje i rzeźby obok siebie, chociaż widoczna była różnica – instalacje były formami nowocześniejszymi, co pociągało za sobą nowocześniejszą aranżację ich otoczenia. Scenerię tworzyła instalacja powiązana z parkowym otoczeniem. Tak w Parku Europy pod Wilnem tworzyli swoje dzieła czołowi artyści: Beverly Pepper<sup>136</sup>, Denis Oppenheim<sup>137</sup>, Magdalena Abakanowicz<sup>138</sup>, Sol LeWitt. Zastępowanie w ogrodach rzeźb instalacjami postępowało równoległe do zastępowania obrazów i grafik wizerunkami w innych dziedzinach sztuki. Tradycyjne, przeznaczone do pogłębionej percepcji formy, są zastępowane w przestrzeniach publicznych i prywatnych przez wizerunki o niewielkim stopniu złożoności, przeznaczone do pobieżnej percepcji. Zachowują one swoją wartość wizerunkową przy rozpowszechnieniu przez mass media. Tak, jak wizerunki opierały się na doświadczeniu plakatów i druków propagandowych, tak instalacje okazały się efektywnymi, szybkimi do wykonania i likwidacji dziełami, opartymi na tradycji dekoracji okolicznościowych. Dobrze wpisywały się w *toeflerowski* nurt czwartej fali, gospodarki opartej na doświadczeniu, w której: *znaczenia i doświadczenie estetyczne stają się równie ważne jak funkcjonalność produktu; kulturowe znaczenie towarów w pełni determinuje ich wartość dla klienta, eliminując pełnione przez nie funkcje ekonomiczne*<sup>139</sup>. Stały się towarem nowoczesnej gospodarki. W parkach rzeźb zachodzi proces podobny do widocznego wcześniej w innych dyscyplinach sztuki zjawiska zastępowania form złożonych przez formy uproszczone.

W instalacji coś przepływa  
Może jakaś myśl leniwa?

---

<sup>136</sup> strona oficjalna <http://www.beverlypepper.net/main> (pobrane 11.03.2013)

<sup>137</sup> strona oficjalna <http://www.dennis-oppenheim.com/> (pobrane 11.03.2013)

<sup>138</sup> strona oficjalna <http://www.abakanowicz.art.pl/> (pobrane 11.03.2013)

<sup>139</sup> Kaczmarczyk Ł., 2011, Etyczno-kulturowe implikacje wizualnej konsumpcji w gospodarce doświadczenia (experience economy) w: Kawecki W. i inni (red) *Kultura wizualna – teologia wizualna*, Instytut Papieża Jana Pawła II, Warszawa, s. 115-133



Ryc. 29. Magdalena Abakanowicz. Space of Unknown Growth, 1998 rok. Park Europy, Litwa

**Pierwsza połowa lat 90.**, to okres w którym sam ogród stał się dziełem sztuki. Do lat 90. sztuka w ogrodzie była jeszcze reprezentowana przez przedmioty sztuki. Dopiero w latach 90. stał się ogród stał się dziełem jednorodnym i zamkniętym. Możliwym do pokazania w jednym ujęciu. Na podstawie ogrodu, ukształtowanego jako jednorodne dzieło, rozwija się gra elementów formalnych i zindywidualizowany styl. Stosowane są dominanty formalne: monokulturowe uprawy, wielkie płaszczyzny barwne, nowe rozwiązania formalne wykorzystujące ogień i dym. Konwencjonalne układy przekształcają się w indywidualne kompozycje, do dekoracji których używa się także ornamentów oraz różnych struktur i faktur stosowanych na powierzchniach poziomych. Powstają nowe formy ogrodów: ogrody pokazowe, tematyczne, grobowe, psychodeliczne, wertykalne.

W Polsce tracą na znaczeniu publiczne tereny zieleni, powraca się do kształtowania eklektycznych ogrodów ozdobnych przy domach rodzinnych. Wzory z okresu międzywojennego są łączone z historyzmem czerpiącym inspiracje z rekonstruowanych ogrodów barokowych. Wyposażenie takich ogrodów tworzy romantyczna betonowa galanteria ogrodowa, połączona z modernistycznymi roślinnymi formami ogrodowymi, opartymi na krzewach iglastych. W Polsce, na tle sztampowej twórczości amatorskiej, profesjonalne

ogrody z lat 90. są bardzo indywidualne. W wielu wypadkach nie odbiegają, moim zdaniem, jakością i nowatorstwem, od przykładów zagranicznych. Są mało profesjonalne, ale mocno wchodzą w główny nurt sztuki.

Pojęcie współczesnej sztuki ogrodowej ma niedługą tradycję, około 30 lat, i przeszło w Polsce niezauważenie ze względu na panujący wtedy w kraju, u ich narodzin, *stan wojenny*. Dzisiaj nowe formy ogrodowe wśród architektów krajobrazu często wywołują kontrowersje, ponieważ rzeźbiarze, architekci, dendrolodzy, malarze, chociaż nie posiadali odpowiedniego przygotowania zawodowego, zorientowali się wcześniej o zmianie w tym zakresie paradygmatu artystycznego. Wśród architektów krajobrazu brak jest zrozumienia w przyjęciu opcji artystycznej z całym jej bagażem rozwiązań unikalnych i niechęcią do rozwiązań inżynierskich i wąsko funkcjonalnych. Sztuka ogrodowa jest traktowana jako margines, który można obejrzeć na festiwalu ogrodów pokazowych ale nie ma bezpośredniego przełożenia na praktykę zawodową. Jest to spowodowane także tym, że architekci krajobrazu, w Polsce kształceni powszechnie dopiero od lat 90. ubiegłego wieku, pozbawieni są wsparcia zaplecza intelektualnego i merytorycznego, które dopiero się kształtuje. Samo pojęcie architektury krajobrazu, które przytoczyłem na początku książki, z końca XIX wieku, zostało szybko, u progu modernizmu, pozbawione estetycznego ostrza. Architektura krajobrazu została przyjęta jako termin techniczny, odniesiony do budownictwa przyrodniczego i przemija wraz ze stylistyką modernizmu. Dzisiaj nowe rozwiązania raczej powstają w orbicie ozdobnego ogrodnictwa (garden design) niż architektury krajobrazu (landscape architecture).

Dziś architekt jest technikiem  
AutoCada niewolnikiem

**Druga połowa lat 90.**, to okres, w którym, po wypracowaniu nowej formy ogrodu nastąpił powrót do rozumienia ogrodu jako miejsca przyjemnego, miejsca zabawy i wypoczynku. Ważny jest także kontekst ogrodu; ogród jest charakteryzowany przez miejsce. Kontynuowana jest tendencja do traktowania ogrodu jako jednorodnego dzieła sztuki. Obok powrotu do rozwiązań tradycyjnych, tworzone są nowe futurystyczne koncepcje realizowane w dużej skali, z udziałem nowych materiałów. Zauważa się powrót do realizacji tworzonych pod klienta, często w jego guście. Świadczy to o tym, że wypracowano już nowe formy i znajdują one zastosowanie w praktyce ogrodowej. Zaczynają powstawać obiekty budujące tożsamość sztuki ogrodowej lub określające tożsamość architektury. Artyści sztuki ogrodowej pokazują nowości już nie tylko w parkach rzeźb, ale przede

wszystkim w formie ogrodów pokazowych.

Z interesujących polskich projektantów większość inspirowała się przyrodą. Część z nich sięgała do przyrody w jej formach naturalnych. Marcin Gąsiorowski starał się otrzymać w ogrodzie bogate biocenozy wodne<sup>140</sup>. Łukasz Łuczaj odwołuje się do naturalnej roślinności łąkowej<sup>141</sup>. Dla obu projektowanie ogrodów jest jedną z form popularyzacji ich pasji przyrodniczych, ale w ogrodach starają się wydobyć piękno kreowanych przez siebie biocenoz. Nurt przyrodniczy jest też widoczny w projektowaniu nowych arboretów. Tam, wcześniej niż w ogrodach, zauważono piękno biocenoz leśnych i włączono je do kompozycji ogrodowej. Przykładem może służyć arboretum leśne w Kudypach<sup>142</sup> oraz rozbudowywane od lat 70. przez Jerzego i Narcyza Pióreckich arboretum w Bolestraszcach. Przeżycie przyrody w jej kulturowej formie jest podstawą projektowania przez Grupę w Sądzie: (Magdalenę Kazulo-Kleyff i Katarzynę Łowicką)<sup>143</sup> oraz Jarosława Potockiego.

Oprócz nurtu odwołującego się do piękna przyrody, zauważalny jest też postmodernistyczny historyzm. Nie należy go mylić ze schematyczną rebarokizacją, która służy kreowaniu fałszywych zabytków. Ta mieści się w najlepszym wypadku w nurcie ogrodowej desy. Mamy tu do czynienia z przeżyłą pasją historyczną, wpisaną we współczesne projekty. Przemysław Wolski jest zafascynowany parkami romantycznymi z ich klombami i stawami rybnymi. W takiej konwencji zaprojektował kampus Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie<sup>144</sup>. Beata J. Gawryszewska adaptuje nurt edwardiański, istniejący pomiędzy angielską secesją i wczesnym modernizmem, łącząc go z nurtem antropozoficznym Rudolfa Steinera i jego

---

<sup>140</sup> Gąsiorowski Marcin, 2009, Ogród na dwóch poziomach, s. 78-79; Ogród biocenotyczny, s. 80-81; w: Olszewska E. (red.) Ogrody. Projekty polskich architektów krajobrazu, Muza SA, Warszawa. (strona autorska <http://www.stawy-kapielowe.com.pl/>)

<sup>141</sup> Łuczaj Łukasz, 2009, Projekt ronda miejskiego s. 70-71; Ogród wiejski, s. 170-171; w: Olszewska E. (red.) Ogrody. Projekty polskich architektów krajobrazu, Muza SA, Warszawa. (strona autorska <http://www.luczaj.com/>)

<sup>142</sup> (strona arboretum <http://kudypy.olsztyn.lasy.gov.pl/arboretum>) Jerzy Tumiłowicz, 2010, Uwagi o zakładaniu i prowadzeniu arboretów w Polsce, Rocznik Polskiego Towarzystwa Dendrologicznego Vol. 58 – 2010, s. 55-60

<sup>143</sup> Kazulo-Kleyff Magdalena, Łowicka Katarzyna, 2009, Ogród wiślan, s. 138-139, w: Olszewska E. (red.) Ogrody. Projekty polskich architektów krajobrazu, Muza SA, Warszawa. (strona autorska <http://www.proinwestycja.pl/index.php>)

<sup>144</sup> Wolski Przemysław, 2009, Ogród przy willi podmiejskiej, s. 118-121, w: Olszewska E. (red.) Ogrody. Projekty polskich architektów krajobrazu, Muza SA, Warszawa.



mistycznym podejściem do przyrody<sup>145</sup>.

Uroda przyrody

Ważniejsza od mody



Ryc. 30. Przemysław Wolski. Kampus SGGW, 2000 rok

**Kontynuacja modernizmu.** Oprócz wyjścia ogrodu w orbitę sztuki, w dalszym ciągu jest kontynuowana tradycja modernizmu, który ograniczał rolę ogrodu do rysunku nawierzchni, urządzeń wodnych, widoku na krajobraz albo traktował go jako zieloną dekorację powłok architektonicznych. W Polsce każdą wolną powierzchnię pokrywa się od 20 lat betonową nawierzchnią, tzw. kostką Bauma. Często ogród jest zbudowany z takiej nawierzchni, jak czerwony szwajcarski ciąg pieszy w centrum finansowym szwajcarskiego St. Gallen zrealizowany w 2005 roku według projektu Carlosa Martineza i Pipilloti Rista<sup>146</sup>. Operowanie zamkniętym, sterowanym komputerem obiegiem wody, stworzyło możliwość tworzenia ogrodów wodnych. Najbardziej znany z takich ogrodów jest Ogród - Fontanna Diany w Londynie zrealizowany w 2004 roku według projektu Kathryn Gustafson.

---

<sup>145</sup> Gawryszewska Beata J., 2009, Ogród przy Mila Collegio, s. 66-67; w: Olszewska E. (red.) Ogrody. Projekty polskich architektów krajobrazu, Muza SA, Warszawa. (strona autorska <http://beatagawryszewska.pl/>)

<sup>146</sup> Alex Sanchez Vidiella, 2008, The Sourcebook of Contemporary Landscape Design, Collins Design



Ryc. 31. Kathryn Gustafson. Ogród – Fontanna Diany, Londyn 2012 rok

W Polsce przykładem ogrodów wynikających z łączenia nawierzchni z układami wodnymi jest Łódzka Manufaktura wykonana w 2006 roku przez firmę Virgile&Stone i warszawski park wodny na Powiślu z 2011 roku<sup>147</sup>. W Norwegii czysto modernistyczne są, zbudowane w stylu high tech punkty widokowe nad fiordami w Aurland (Todd Saunders, Tommie Wilhelmsen 2005), w Stor-Elvdal (Carl-Viggo Holmebakk 2006) w Gudbrandsjuvet (Jensen& Skodvin Arkitektkontor 2007)<sup>148</sup>. Ogród, jako powłoka architektoniczna, to postmodernistyczny pomysł Hundertwassera. Podchwycony przez budowniczych parkingów i wieżowców w strefie zwrotnikowej, w Polsce zyskał popularność jako dekoracja winobluszczem bloków z fabryki domów, a w bardziej wyrafinowanej formie, jako ogród na dachu biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (Irena Bajerska, Marek Budzyński 2002).

Architektura żyje

Jak winobluszcz ją przykryje

<sup>147</sup> Naprawdę trudno się dowiedzieć, kto w Polsce zaprojektował ten cały biznes

<sup>148</sup> Alex Sanchez Vidiella, 2008, *The Sourcebook of Contemporary Landscape Design*, Collins Design

## **Wystawy ogrodów pokazowych.**

Po kryzysie lat 60., młodzież zbuntowała się między innymi przeciw nachalnej propagandzie państwowej i kiedy młodzież artystyczna zbuntowała się przeciw sztuce abstrakcyjnej ograniczonej do zasad formalnych,<sup>149</sup> zmianie uległa polityka kulturalna. Wprowadzono do niej mechanizmy demokratyczne. Prowadzenie polityki kulturalnej, jako jedno z zadań przekazano w ręce kuratorów, niezwiązanych bezpośrednio z ośrodkami władzy. Ukrytą politykę kulturalną realizowano poprzez dyspozycję środków finansowych. Po przeniesieniu, w wyniku prowadzenia *Zimnej Wojny*, centrum sztuki z Europy do Nowego Jorku, Paryż utracił dotychczasowe znaczenie. Ciężar prowadzenia *Zimnej Wojny* podjęty w Europie Niemcy. W 1955 roku zorganizowano w Kassel tzw. Documenta, na których prezentowano dokonania artystów europejskich (w 1955 roku byli to niemal wyłącznie artyści z Niemiec, Francji i Włoch). Od 1972 roku dobór artystów spoczywał już na kuratorach. Od 1948 roku wznowiono Biennale w Wenecji, na którym od 1968 roku, po protestach młodzieży przestano przydzielać nagrody. Upřednio istniejący podział na: sztukę propagandową, finansowaną bezpośrednio przez państwa narodowe, sztukę stosowaną, i tzw. sztukę czystą uległ zatarciu. Na przeglądach zaczęły dominować najpierw tzw. environmenty a później instalacje – kompozycje przestrzenne wykonywane bezpośrednio przed wystawą przez zaproszonych przez kuratorów artystów. Takim dekoracjom towarzyszyły występy artystów o charakterze happeningów a później performance, często prezentowane nie na żywo, ale w formie dokumentacji multimedialnej. Po wystawie same dzieła ulegały przeważnie likwidacji, istniejąc przede wszystkim, pod postacią dokumentacji w przestrzeni medialnej. Oprócz dzieł eksponowano wytwory konceptualne, odwołujące się do poezji konkretnej i zapisu quasi naukowego, co pozwalało na zróżnicowane interpretacje dokonywane przez rozbudowane otoczenie sztuki. Tak realizowane wystawy dobrze wpisywały się w program tzw. inscenizacji, czyli współczesnego sposobu pozyskiwania nadwyżek ekonomicznych. Zatarcie dotychczasowych podziałów na dyscypliny artystyczne, oparcie przeglądów na instalacjach przestrzennych i ukryty program polityczny spowodowały, że nowe propozycje nie były związane z rozwiązaniami problemów formalnych, charakteryzujących tzw. sztukę czystą. Funkcjonowały w kostiumie sztuki użytkowej. Pozwoliło to na włączenie w orbitę sztuki dyscyplin, które modernizm ze sztuki wykluczył. Pierwszą, która wkroczyła w orbitę sztuki była, po kilkudziesięciu latach przerwy, architektura.

---

<sup>149</sup> Byłem na Biennale Młodych w Paryżu w 1967 roku. Królowały wtedy niemal wyłącznie abstrakcyjne environmenty o charakterze dekoracyjnym.

Dla niej stworzono w Wenecji od 1978 roku specjalny przegląd w latach dzielących dotychczasowe biennale sztuki.<sup>150</sup> Udział w tych wystawach był bardziej poświęcony panującym w sztuce trendom niż rzeczywistemu stanowi architektury i urbanistyki. Dwa, odbijające się w tych trendach wyzwania, były szczególnie istotne. Pierwszy, to rozwój demograficzny krajów trzeciego świata. Jednak, jak wynika z badań<sup>151</sup>, optymalną drogą wyjścia ze związanym z tym przeludnieniem miast jest rozwój faveli, a podejmowane przez urbanistów środki zaradcze są kosztowne i opóźniają rozwiązanie problemów demograficznych. Drugie wyzwanie, wynikające z technicznego usytuowania architektury, to budowa coraz wyższych budowli. Charakteryzuje to wschodzące gospodarki Azji. Oba problemy w niewielkim stopniu dotyczą architektury, jako sztuki. Biennale architektury jeżeli odnosiło się do sztuki, to nie odnosiło się do architektury, ale próbowało ukazać poprzez instalacje strefę łączącą myślenie architektoniczne z innymi dziedzinami sztuki. W wypadku Polski na weneckim biennale architektonicznym w ogóle nie prezentowano sztuki architektów, bo nie tworzyli oni instalacji preferowanych na takich pokazach, ale pokazywano artystów nie związanych z architekturą, artystów tworzących, w najlepszym wypadku, architekturę konceptualną. Wyboru projektów na to biennale dokonywała Zachęta, która ze sztuką architektury oraz architekturą nie ma, poza zajmowanym budynkiem, nic wspólnego. W 2008 roku główną nagrodę, Złote Lwy, otrzymał Karol Laksa, za: *Hotel Polonia. Życie po życiu budynków*, futurystyczne fotografie, które pokazywały ruiny budynków w miejscach istotnych dla współczesnej Polski. W 2010 roku konkursu nie rozstrzygnięto, obrady kuratorów utajniono, a organizację ekspozycji zlecono kuratorowi angielskiemu. Proponowana przez tego kuratora *Zabawowa skocznia: Emergency Exit*, instalacja zaprojektowana przez artystkę Agnieszkę Kurant i architektkę Aleksandrę Wasilkowską<sup>152</sup> nie miała dobrej prasy. W 2012 roku wyróżnienie otrzymała Katarzyna Krakowiak za instalację dźwiękową. Jak podkreślono, nie była ona związana z architekturą<sup>153</sup>. Nagrody i wyróżnienia dobrze wskazują, że oparcie

---

<sup>150</sup> Wyprawa na weneckie biennale. Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu. Nr 11, sierpień 2009, [www.sztukakrajobrazu.pl](http://www.sztukakrajobrazu.pl)

<sup>151</sup> Molly O'Meara Sheehan, 2004, *Przezwyciężanie podziału miast*, w: Gary Gardner (red.), *Raport o stanie świata. O postępie w budowaniu zróżnicowanego społeczeństwa*, Książka i Wiedza, Warszawa, s. 145-166

<sup>152</sup> informacja prasowa, 2010, Kurant & Wasilkowska "Emergency Exit", Culture.pl [http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/L6vx/content/kurant-&-wasilkowska-emergency-exit](http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/L6vx/content/kurant-&-wasilkowska-emergency-exit) (pobrane 23. 12. 2012)

<sup>153</sup> informacja prasowa, 2012, Instalacja Katarzyny Krakowiak na 13. Biennale Architektury, Culture.pl <http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/->

się w sztuce na elementach nie związanych z architekturą daje na Biennale Architektury dobre efekty. Lepiej wyglądał pawilon polski na Expo 2010 w Szanghaju. Większość pawilonów na tej wystawie pokazywało współczesne podejście do architektury, jako procesu kształtowania abstrakcyjnej rzeźbiarskiej bryły, co awangardowi architekci proponowali jeszcze w latach 60., ale zostało to wtedy odrzucone. Najciekawsze na Expo pawilony, takie jak polski i rosyjski, szły krok dalej kreując abstrakcyjną dekorację ścian ostonowych. Polski pawilon, zaprojektowany przez zespół architektów Wojciecha Kakowskiego, Marcina Mostafa i Natalię Paszkowską, nawiązywał w tej dekoracji do ludowej wycinanki. Powiązanie nowoczesnego wzornictwa z regionalną tradycją skutkowało sukcesem podobnym do tego, jaki Polska odniosła w 1925 roku na wystawie w Paryżu. W tych zdarzeniach widać płynność związków architektury ze sztuką i brak rozpoznania wartości artystycznych cechujących architekturę, także w środowisku międzynarodowym. Specyficzny jest również brak rozpoznania wartości sztuki tworzonej w Polsce. W wypadku biennale sztuki przedstawiano w Wenecji artystów tworzących poza Polską, którzy w tworzeniu kosztownych instalacji mieli większe doświadczenie. W 2007 roku była to Monika Sosnowska, w 2009 roku Krzysztof Wodiczko, a w 2011 roku Yael Bartana. Niewątpliwy kryzys tych imprez wynika z zakończenia *Zimnej Wojny*, a co za tym idzie zmniejszania nakładów na sztukę i czynienie zbędnymi kuratorów, którzy mieli być pośrednikami w przekazywaniu zadań polityki kulturalnej społeczeństwu demokratycznemu. Stąd tendencja nawiązania do działań w kierunku ogólnokulturowym a nie politycznym. W 2007 roku odnowiono pojęcie tzw. Grand Tour, czyli nowożytnej podróży europejskich elit do Włoch, która kształtowała kulturę i styl życia w Europie do końca XIX wieku<sup>154</sup>. Nie odniosło to zamierzonego oddźwięku, ponieważ zmalało znaczenie sztuki, nawet w jej uproszczonym, medialnym przekazie sztuki popularnej. Ogranicza się ona dzisiaj do muzyki rozrywkowej i skandalizujących wydarzeń z innych obszarów sztuki.

Doświadczenia sztuki krajobrazu i sztuk środowiskowych, a także popularność amatorskiego ogrodnictwa spowodowało, że na wspomnianych pokazach zaczęła występować sztuka ogrodowa. Sztuka ogrodowa, teraz już ponownie pełnoprawna dziedzina sztuki, do tego ciesząca się zainteresowaniem społecznym, pokazuje swoje najnowsze dzieła na wystawach, na których jeszcze niedawno nie występowała. Jej dzieła są pokazywane na takich

---

/eo\_event\_asset\_publisher/L6vx/content/instalacja-katarzyny-krakowiak-na-13-bien-nale-architektury (pobrane 23. 12. 2012)

<sup>154</sup> Rylke Jan, 2007, Kassel jako przystanek w trasie wielkiej podróży (Grand Tour), Orońsko nr 3-4/2007, s. 39-42

impresach, jak na odbywającym się co 10 lat projekcie rzeźbiarskim w Münster. W 2007 roku 25 z 34 zaproszonych artystów realizowało swoje projekty w przestrzeni otwartej. W tym samym roku dzieła sztuki odwołujące się do ogrodu były obecne na Dokumentach w Kassel i na weneckim Biennale. Tworzą się w tym okresie festiwale poświęcone nowej sztuce ogrodowej.

Festiwale ogrodowe wyewoluowały z festiwali ogrodnich. Większość z festiwali ogrodnich składa się z czterech części.

Pierwsza część, to wystawa ogrodnicza. Z rozwinięcia wystawy ogrodniczej powstała większość obecnych festiwali. W Polsce odbywają się co roku dwie wystawy ogrodnicze o charakterze międzynarodowym: *Zieleń to życie* w Warszawie i *Gardenia* w Poznaniu. Są to przede wszystkim wystawy roślin ozdobnych oraz wzornictwa ogrodowego. Trzeba zaznaczyć, że wszystkie wystawy ogrodnicze służą przede wszystkim zaspokojeniu potrzeb estetycznych w otoczeniu człowieka i można je porównać z wystawami wzornictwa. Także eksponowany na nich materiał roślinny nie jest produktem przyrody, ale autorskim produktem hodowli, często wykorzystującej dla osiągnięcia efektów estetycznych biotechnologię.

Druga część, to wystawa produktów i materiałów służących ogrodnictwu. Są to często skomplikowane, unikalne urządzenia i materiały, których parametry wymagają dokładnego rozpoznania, stąd ich prezentacja na wystawach. Tej części towarzyszą również stoiska wydawnictw i towarzystw ogrodnich.

Trzecia część, to właśnie wystawy ogrodów pokazowych. Pojedyncze ogrody towarzyszą wszystkim wystawom ogrodnim, przeważnie jako oprawa wejścia na tereny wystawowe. Ogrody wystawowe, jako nowość stanowią istotną część najważniejszych wystaw ogrodnich. W wielu wypadkach są najważniejszą ich częścią, albo wręcz, jak w Chaumont-sur-Loire, wyłączną.

Czwarta część, to wystawa dzieł sztuki krajobrazu – przede wszystkim w postaci instalacji artystycznych i rzeźb. Pojedyncze realizacje sztuki krajobrazu, podobnie jak ogrody pokazowe, towarzyszą klasycznym wystawom ogrodnim. Stanowią istotną część wystaw ogrodów pokazowych.

Oprócz tego w Polsce wystawom towarzyszą warsztaty projektowe, na których doświadczeni projektanci pomagają uczestnikom w skonsumowaniu nowych trendów panujących w sztuce ogrodowej. Prowadzi te warsztaty na *Zieleń to życie* w Warszawie i na *Gardenii* w Poznaniu Beata J. Gawryszewska z zespołem, w którym też czasem uczestniczę.

Imprezą zawierającą wszystkie wymienione dziedziny ogrodnictwa ozdobnego, a nawet więcej, bo zawierającą prezentacje wiodących trendów w rekonstrukcji zabytkowych parków i sztukę sepulkralną, jest niemiecka BUGA. Najbardziej rozbudowana jest w niej tradycyjna część ogrodnicza. Podobnie

jest w angielskiej Chelsea Flower Show, chociaż tu ważniejszą część stanowią ogrody pokazowe, a sztuka krajobrazu dopiero jest sygnalizowana. Ogrodom pokazowym i sztuce krajobrazu jest poświęcony francuski Festival des Jardins w Chaumont-sur-Loire i podobny kształt przybiera Festiwal Ogrodowy w Bolestraszczykach. Sztuka krajobrazu funkcjonuje również w parkach rzeźb i na festiwalach sztuki współczesnej.

Takie festiwale powstają w większości krajów. Najstarszy i najbardziej zróżnicowany, to angielski Chelsea Flower Show. Ten festiwal skupia się na sztuce ogrodowej w jej praktycznym wydaniu. Jego tradycja sięga 150 lat, ale rozkwit, to lata 80, od kiedy wprowadzono do niego wystawy ogrodów pokazowych. Zmianie uległa sama formuła pokazów. Przedtem była to formuła prezentacji roślin ozdobnych i produktów potrzebnych w ogrodzie. Ekspozycja była podobna do etalażu wystaw sklepowych. Od lat 80. ta formuła się zmienia. Rośliny ozdobne i produkty ogrodnicze są prezentowane w formie wyrobów artystycznych, służących do podniesienia estetyki naszego otoczenia. Stoiska stają się kwiatowymi ogrodami ozdobnymi. Różnica pomiędzy nimi a rzeczywistymi ogrodami jest zresztą pozorna. W wyniku badań Krzysztof Herman stwierdził na przykład, że stragany kwiatowe na ulicach amerykańskich miast były wyżej oceniane jako elementy dekoracji ulicy, niż kwietniki.<sup>155</sup> Na Chelsea formuła ogrodów pokazowych nawiązuje z jednej strony do tradycji angielskiej sztuki ogrodowej, a z drugiej strony do tradycji wystaw ogrodniczych. Ogrody pokazowe, z małymi wyjątkami, zajmują prostokątną działkę. Jest na niej dom, albo symbol domu (ściany lub dach). Ogląda się to z jednego krótszego i jednego dłuższego boku i właściwie się do środka nie wchodzi. Nie jest to w gruncie rzeczy ogród, ale wystawa ogrodowa (stąd nazwa: ogrody pokazowe). Chociaż do środka się nie wchodzi, we wnętrzu ma być obowiązkowo droga. Przeważnie jest też woda. Część artystyczna jest reprezentowana przez rzeźby, nieregularne kamienie i elementy dekoracyjne. Dom jest zamarkowany przez elementy architektoniczne. Oprócz ogrodów pokazowych, w Chelsea występują małe formy z pomysłami ogrodowymi (tzw. ogrody tematyczne) i rozwiązania szkolne, na których występuje miniatura domu z ogrodem. Sposób realizacji tych ogrodów też jest tradycyjny. Ogrodem zajmuje się inwestor, przeważnie biznesowy, który zatrudnia projektanta. Projektant samodzielnie rozwiązuje zadanie projektowe, ale w nazwie ogrodu występuje nazwa inwestora, który pośrednio jest przez projektanta uwzględniany przy realizacji pomysłu. Inwestor określa wiodącą myśl ogrodu, która powinna odzwierciedlać jego działalność. Rozwinięcie tej myśli, zapisanej, jak

---

<sup>155</sup> Herman Krzysztof, 2011, Ogrody tymczasowe w przestrzeniach kolektywnych. Sztuka ogrodu Sztuka Krajobrazu, Warszawa, s. 117

partytura, w katalogu, to zadanie projektanta, który został do tego wybrany przez inwestora<sup>156</sup>. Kolejni autorzy, to wykonawca i projektant. Tylko ten ostatni jest spersonalizowany – ma imię, nazwisko i twarz, pozostali, to logo i nazwa firmy. Chelsea stanowi wzorzec nowych tendencji w sztuce ogrodowej, ponieważ festiwal trwający 5 dni i ogród, do którego się nie wchodzi, są wykonane w sposób, który nie spełnia żadnych, wykraczających poza wykonany wzór, funkcji. Najmniejsze źdźbło trawy jest w tym ogrodzie wyłącznie kreacją.



Ryc. 32. Sarah Price. The Telegraph Garden, 2012, Chelsea Flower Show (fot. J. Rylke)

Te ogrody mają charakter realistyczny. To znaczy, że wiedzący temat jest przetłumaczony na formy ogrodowe, które są warsztatowo wykonane zgodnie ze sztuką ogrodową. Nie ma tu zabawy formą i bezpośrednich odniesień do eksperymentów formalnych. Jeżeli są, to na marginesie, jako dodatkowa atrakcja wystawy. Całość jest dość jednolita. Angielski świat ogrodniczy zawiera wszystko: od elementów ludycznych, wręcz kiczowatych, poprzez formy tradycyjne do nowości.

---

<sup>156</sup> Show Gardens, RHS Chelsea Flower Show 2012 (catalogue), s. 28-47. Ogrody opisałem w Rylke J. 2012, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu. 15/2012, <http://sztukakrajobrazu.pl/chelsea.htm> (pobrane 29.12.2012)



Ogród angielski bardzo anielski  
Konserwatywny i trochę sztywny

Niemiecka BUGA - Bundesgartenschau to największy festiwal ogrodowy, który też ma podobną tradycję wystaw ogrodniczych, ale jego rozkwit nastąpił od czasu olimpiady w Monachium w 1983 roku. Jest to wystawa ogrodnicza, która zawiera ogrody pokazowe i instalacje przestrzenne. Odbywa się co 2 lata. Tutaj ogrody pokazowe przybrały nazwę tzw. ogrodów tematycznych. Na BUGA w Schwerinie, było ich 13, o 3 mniej niż na Chelsea i były znacznie skromniejsze. Są jednak ogrodami, przeznaczonymi do oglądania od środka, oddzielone plastikową siatką od otoczenia. Nie stanowią jednak pełnych ogrodów, to raczej pomysły, zaaranżowane kompozycje do zastosowania w ogrodach. W związku z tym, w takim ogrodzie najważniejszy jest wykonawca, on pozyskuje projektantów i inwestorów. Na BUGA ogrody pokazowe mają luźniejszy związek ze sztuką, raczej przekładają je na sztukę użytkową, wręcz sztukę popularną<sup>157</sup>. Sztuka na BUGA, to instalacje w krajobrazie, wywodzące się z klasycznej sztuki krajobrazu. W Schwerinie było tych instalacji siedem i są dziełami autorskimi, występującymi pod hasłem: *Kunst auf der BUGA – Entworfenene Natur* (sztuka – zaprojektowana natura)<sup>158</sup>. Na kolejnej wystawie, w Kolblencji w 2011 roku forma ogrodów tematycznych jest bardziej zróżnicowana, tylko niektóre są wyгородzone i reprezentują raczej gust popularny. Także towarzyszące wystawie dzieła sztuki są bardziej tradycyjne: rzeźby na terenach wystawowych i obrazy w pawilonach. Model ogrodu, jako dzieła bardziej popularnego niż artystycznego przyjął się także początkowo w Polsce. Od 1992 roku w Centrum Ogrodniczym Hortulus w Dobrzycy na środkowym Pomorzu, powstają ogrody tematyczne. W tej chwili jest ich na 4 hektarach 28. Częściowo odwołują się do wzorów historycznych, a częściowo do motywu ogrodów sensualnych: barw, zapachów, dźwięku. Cieszą się bardzo dużym powodzeniem, ale stanowią raczej wzory popularne niż artystyczne<sup>159</sup>. Do ogrodów tematycznych nawiązuje Lillefestival w tallińskim Kardioru Park. Uczestniczą w nim architekci krajobrazu z Estonii, Niemiec, Finlandii, Rosji, Ukrainy i Węgier. Ogrody nie są wyгородzone, dlatego brak im kompozycyjnej sa-

---

<sup>157</sup> Mercedes Peters (red.), 2009, Buga 2009 Schwerin. Der offizielle Wegweiser durch die Gärten der Bundesgartenschau. Bundesgartenschau Schwerin 2009 GmbH, s. 117-122

<sup>158</sup> ibidem, s. 154-155

<sup>159</sup> Informacja o Ogrodach <http://www.hortulus.com.pl/ogrody-tematyczne/menu-informacja-o-ogrodach.html> (pobrane 28.12.2012)

modzielności<sup>160</sup>. Także tematyczne ogrody robią nasi studenci ze specjalizacji *sztuka ogrodu i krajobrazu*. Dekoracyjnie są najskromniejsze, ale najśmielej wychodzą w nowe rejony sztuki i adaptują je do sztuki ogrodowej<sup>161</sup>.

Ogrody tematyczne, zgodnie ze swoją nazwą, opowiadają pewną historię, anegdotę. Są kształtowane na wzór scen parkowych. Nawet, jeśli wejdziemy do środka takiego ogrodu, sceneria jest do oglądania z zewnątrz, nie jesteśmy w jej środku. Nie jest komponowana jak ogród, czy park, na podobieństwo raju, świata, środowiska, które nas otacza i nas ogarnia. Nie jesteśmy w środku kompozycji, ale na zewnątrz niej.



Ryc. 33. Fragment ogrodu pokazowego na BUGA, 2009 rok. (fot. Rylke)

<sup>160</sup> Lillefestival 2013 ! Kardioru Park <http://www.kadriorupark.ee/lillefestival/tallinna-lillefestival-2012/> strona oficjalna festiwalu (pobrane 24.02.2013)

<sup>161</sup> Gawryszewska Beata J., 2012, Ogródki pokazowe pracowni sztuki sezon 11/12, *Sztuka ogrodu, sztuka krajobrazu*, nr 15, <http://www.sztukakrajobrazu.pl/pracownia.htm>, (pobrane 24.2.2013)



Ryc. 34. Paulina Matela, Anna Reszka. Noc Kupały, 2012, kampus SGGW w Warszawie

Najmłodszym ze znanych festiwali ogrodowych w Europie jest francuski Festival des Jardins w Chaumont-sur-Loire. Istnieje 22 lata i ma czysto artystyczny charakter. Odbywa się co roku i w każdym roku ma inny temat wiodący. Festiwal w Chaumont-sur-Loire jest etapem na drodze zwiedzania zamków nad Loarą. Wokół zamku Chaumont rozpościera się 19 wieczny park z pięknymi cedrami. W parku utrzymano dużo zrealizowanych we wcześniejszych latach ogrodów i instalacji. Dawne zabudowania gospodarcze zmienione zostały na sale wystawowe fotografii i instalacji z zakresu sztuki środowiskowej. W trakcie festiwalu jest organizowanych dużo imprez i realizacji sztuki procesualnej. Ten festiwal oglądałem w 2010 roku. Był on 18 z kolei i w kolejnych edycjach zrealizowano 400 ogrodów - w założeniu wzorów dla ogrodów przyszłości. Jego tytuł: *dusza i ciało, to nie wszystko; trzeba dodać, że przewodniczącym sądu konkursowego był Piotr Changeux, sławny neurolog. Wybrano 20 ogrodów z ponad 300 propozycji, które miały dostarczać terapię dla duszy i ciała i być zaproszeniem do świata spokoju i harmonii.*



Ryc. 35. Fragment ogrodu pokazowego w Chaumont-sur-Loire 2011 rok. (fot. Rylke)

Francja trwa głęboko w modernizmie i przestrzega, co się nosi w sztuce ogrodowej. Ci, co przestrzegają muszą być wtórni z samej zasady, bo nie wymyślają. W efekcie zobaczyliśmy wszystkie wątki przewijające się przez współczesną sztukę: instalacje zewnętrzne, instalacje wewnętrzne, postindustrializm, permakulturę, hortiterapię, światło, dźwięk i cztery żywioły. Niewątpliwie dla zwiedzających były to nowości, ale nowych idei nie było zbyt wiele. Ten festiwal miał jednak cechy wyróżniające z innych festiwali. Po pierwsze był poświęcony sztuce ogrodowej, jako celowi głównemu, a wystawy w sąsiadującym z ogrodami festiwalowymi parku i w pawilonach wystawowych dopełniały ekspozycję. Po drugie, Francja, z doświadczeniami ogrodów seryjnych, prezentowanych na przykład w paryskich ogrodach Citroena, utrzymała na festiwalu formułę ogrodu jako samodzielnej, zamkniętej kompozycji, do oglądania od wewnątrz. Po trzecie formuła konkursowa wymagała określenia wszystkich istotnych cech określających ogród jako dzieło sztuki: dostosowanej do tematycznych założeń konkretnego festiwalu idei oraz przedstawienia jej przez zastosowane elementy, formy i rośliny. Wymagała formy kompletnej,

przemysłanej i dostosowanej do idei i sposobu jej realizacji. Wymagała przemyślanego wykazu proponowanych roślin. Festiwal w Chaumont jest festiwalem o charakterze artystycznym, w znacznie mniejszym stopniu, niż pozostałe festiwale odwołuje się do sztuki popularnej i jest pozbawiony elementów komercyjnych. Sam festiwal służy promocji regionu w aspekcie gospodarki doświadczenia<sup>162</sup>.

Amerykanie rozpowszechniają wzory nie poprzez ogrody pokazowe, ale przez nagradzanie i promowanie zrealizowanych projektów. Nagrody przyznaje stowarzyszenie amerykańskich architektów krajobrazu ASLA i jest przyznawane w 3 kategoriach. W 2012 roku Award of Excellence w kategorii projektów ogólnych został przyznany zespołowi architektów uniwersytetu w Pekinie za park deszczowy w Harbinie. Ten park, to modernistyczne połączenie tarasów widokowych zbudowanych w stylu high tech z naturalistycznym zespołem roślin magazynujących wody opadowe<sup>163</sup>. W 2011 roku, w tej kategorii główną nagrodę przyznano za projekt rewitalizacji głównej ulicy w Portland – poszerzenie chodników, więcej drzew i bardziej przyjazne wyposażenie – jednym słowem, modernizacja modernizmu<sup>164</sup>. W kategorii projektów przydomowych, główną nagrodę w 2012 roku (w 2011 roku nie przyznano głównej nagrody) zyskał projekt rewitalizacji budynku dla resocjalizowanych bezdomnych w San Francisco. Projekt oferuje cały wachlarz współczesnych wyznaczników społecznych i technicznych wartości ogrodu, a właściwie zespołu kieszonkowych (pocket) parków: odzyskiwanie wody opadowej, warzywnik w pojemnikach na dachu budynku, recykling, odporność na zniszczenie<sup>165</sup>. Nagradzane pro-

---

<sup>162</sup> Festiwal jest organizowany pod auspicjami Regionu Centralnego Francji i władz lokalnych – Jardin corps et âme. Festival International des jardins, 2010, Domaine de Chaumont-sur-Loire. Centre d'arts et de nature.

<sup>163</sup> General Design, 2012, Asla professional awards, Award of Excellence. A Green Sponge for a Water-Resilient City: Qunli Stormwater Park, Haerbin City, Heilongjiang Province, China, Turenscape and Peking University, Beijing, Client: Qunli New Town Government <http://www.asla.org/2012awards/026.html> (pobrane 2.02.2012)

<sup>164</sup> General Design, 2011, Asla professional awards Award of Excellence. Portland Mall Revitalization, Portland, OR, ZGF Architects LLP, Portland, OR. Client: Tri-County Metropolitan Transportation District of Oregon and Portland Bureau of Transportation <http://www.asla.org/2011awards/091.html> (pobrane 2.02.2012)

<sup>165</sup> Residential Design, 2012, Asla professional awards Award of Excellence. Drs. Julian and Raye Richardson Apartments, San Francisco. Andrea Cochran Landscape Architecture, San Francisco, Client: Community Housing Partnership and Mercy Housing <http://www.asla.org/2012awards/183.html> (pobrane 2.02.2012)

jekty kontynuują nurt modernizmu w jego współczesnym wydaniu, nastawionym na nowe zagadnienia o charakterze społecznym i środowiskowym, pomijając wyzwania o charakterze artystycznym. Poligonem nowych rozwiązań artystycznych jest na kontynencie amerykańskim festiwal ogrodowy w Kanadzie. Odbywa się on już po raz 14, do prezentacji w 2013 roku wybrano 6 nowych ogrodów z Europy, Kanady i Stanów Zjednoczonych. Razem z poprzednimi jest eksponowanych 20 ogrodów. W tym wypadku mamy do czynienia z nowymi rozwiązaniami pochodzącymi z współczesnego designu, ale też zaczerpniętych z krajobrazu i sztuki ekologicznej<sup>166</sup>. Na tym festiwalu jest prezentowana oparta na instalacjach przestrzennych sztuka krajobrazu, która inspiruje i przekształca się w sztukę ogrodową. Widać tutaj odmienną drogę rozwoju sztuki ogrodowej w Ameryce, która wyrasta bardziej ze sztuki krajobrazu niż ze sztuki ogrodowej<sup>167</sup>.

Oprócz festiwali ogrodowych promocja współczesnych realizacji ogrodowych jest prowadzona innymi drogami. Dużą rolę odgrywają realizowane ogrody w stolicach państw europejskich: w Paryżu taki impuls dały ogrody seryjne w parku Andre Citroena, w Berlinie są to ogrody tematyczne Garten der Welt, w Londynie kompleks ogrodów nad Tamizą założonych z okazji diamentowego jubileuszu Elżbiety II, w Warszawie ogrody towarzyszące bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego i Centrum Nauki Kopernik. Służą temu również konkursy na realizacje ogrodowe. Najbardziej znane, to konkurs ASLA Professional Awards, organizowany od 1981 roku przez ASLA Amerykańskie Stowarzyszenie Architektów Krajobrazu<sup>168</sup>. W Polsce, w 2012 roku zorganizowano pierwszy taki konkurs pod kierunkiem dr Beaty J. Gawryszewskiej z Katedry Sztuki Krajobrazu. Oprócz tego promocja jest prowadzona drogą tradycyjną: prasa i wydawnictwa, a także przez portale internetowe. Nasz portal: Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu relacjonował wszystkie z przedstawianych wyżej przeglądów sztuki ogrodowej.

Nowe wchodzi bez pytania  
I zamawia jarskie dania.

---

<sup>166</sup> *Sacré potager* - Patrick Morand, Antonio Di Bacco, Cécile Combelle and Julien Pinard, Montréal, Canada and Paris, France. *Smart Small* - Yongkyu Kim and Jonghyun Baek, Wellesley, Massachusetts, USA) <http://www.refordgardens.com/english/festival/edition.php> (pobrane 2.02.2012)

<sup>167</sup> Johnstone Lesley (ed.), 2007, *Hybrids: Reshaping the Contemporary Garden in Métis*, blueimprint, Vancouver

<sup>168</sup> Oficjalna strona ASLA <http://www.asla.org/HonorsAwards.aspx> (pobrane 13.01.2013)

## **Sztuka ogrodowa na przełomie XX i XXI wieku. Przeprowadzone badania.**

Trochę zawiedziony wynikami warsztatów w Orońsku postanowiłem sprawdzić, czy bardziej bezpośrednia będzie droga przenikania trendów pojawiających się w sztuce współczesnej do architektury krajobrazu poprzez sztukę ogrodową. Tutaj mała dygresja. Definicja architektury krajobrazu, przytoczona na początku tej książki, mówiła o przeniesieniu doświadczeń sztuki ogrodowej, czyli tworzenia i ochrony piękna wokół siedzib ludzkich, na cały krajobraz. Ta definicja została w XX wieku zapomniana. Modernizm, który skierował architekturę w stronę rozwiązań technicznych, podobnie zrobił z architekturą krajobrazu. Zaczęła się ona opierać na rozwiązaniach inżynierskich, pomijających refleksyjną praktykę. Jak wiadomo, tylko opisana przez Donalda Schöna postawa refleksyjnego praktyka jest otwarta na zmiany i podejmowanie nowych wyzwań<sup>169</sup>. Zaobserwowana w latach 80. zmiana paradygmatu postawy użytkowników krajobrazu nie została przez architekturę krajobrazu dostrzeżona. Te zmiany zachodziły przede wszystkim w obrębie klasycznej sztuki ogrodowej (garden design po angielsku). Tradycyjnie nowe idee kształtowały się w toku współpracy światłego inwestora i wizjonera wykonawcy. Były produktem współpracy elit finansowych i intelektualnych. Stopniowo takie idee, obleczone w widoczne formy upowszechniały się w prywatnych i publicznych przestrzeniach. Modernizm zmiotł elity i ich rezydencje, wprowadzając demokrację. Tworzące się elity podlegają ciągłym wymianom, globalizm osłabił lokalne ośrodki sztuki. Sztuki wizualne wypracowały techniki wymiany informacji poprzez system cyklicznych wystaw lokalnych i międzynarodowych oraz ruchów niezależnych. Nowe idee, które w sztuce ogrodowej pojawiły się od lat 80. wymagały stworzenia nowych mechanizmów ich upowszechniania, bo stare już nie działały. 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, jak inne festiwale sztuk wizualnych, pokazują współczesne trendy w projektowaniu ogrodu, tworzą wzorce i upowszechniają je w formie *rysunku zewnętrznego* dominującego na takich przeglądach<sup>170</sup>. Omówiłem je w poprzednim rozdziale. Postanowiliśmy taki

---

<sup>169</sup> Schön Donald A., 1987, *Educating the Reflective Practitioner. Toward a New Design for Teaching and Learning in the Professions*. Jossey-Bass, San Francisco

<sup>170</sup> Najważniejsze festiwale ogrodowe w Europie to: Chelsea Flower Show w Anglii, który się odbywa co roku, BUGA, czyli Bundesgartenschau, który odbywa się od 1951 roku co dwa lata w Niemczech (za każdym razem w innym

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. Dyrektor Arboretum i założyciel Fizjografii, dr Narcyz Piórecki jest malarzem i wykorzystuje doświadczenia swojego zawodu w celu wzbogacenia programu Arboretum, który pod jego kierunkiem stał się placówką kultury. W Bolestraszycach, na pierwszym festiwalu w 2011 roku, nie było zauważalnego wzorca ogrodów pokazowych, który panuje na przeglądach o dłuższej tradycji. Nie było założeń wstępnych. Projekt całości wykonała w pracy inżynierskiej, pod kierunkiem Beaty J. Gawryszewskiej, Anna Wilczyńska. Arboretum wykonało z żywej wikliny ogrodzenia i wejścia do ogrodów. Można było dostrzec pełne zróżnicowanie postaw formalnych, oraz 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. Mimo, że informację o festiwalu wysłano do potencjalnych uczestników w Polsce, Ukrainie i Słowacji, większość uczestników była związana z Katedrą Sztuki Krajobrazu i Arboretum. Myślę, że mieliśmy większe doświadczenie. Katedra od wielu lat organizuje w ramach zajęć specjalizacji *Sztuka ogrodu i krajobrazu* wystawy ogrodów studenckich, a Arboretum liczne plenery z zakresu sztuki krajobrazu. Prace studenckie, to przede wszystkim ogrody tematyczne. Oparte są na realizacji pomysłu służącego przedstawieniu. Mogą stanowić wypełnienie sceny we wnętrzu parkowym lub punkt zatrzymania na trasie spaceru w parku, ale nie stanowią samodzielnej, zamkniętej kompozycji przestrzennej. Dzieła sztuki krajobrazu wpisują się w otoczenie i nie wyodrębniają się z niego, jak ogród. Na festiwalu zaistniały obok tego również ogrody. Każdy z ogrodów festiwalowych prezentował inną formułę, chociaż każdy z nich posiadał zaplecze formalne i intelektualne zakorzenione w polskiej tradycji. Ogrody odwoływały się do doświadczeń sztuki krajobrazu i w krajobrazie, czasem do sztuki ogrodo-

---

mieście) Rylke Jan, 2009, Niemiecka wystawa ogrodnicza Buga 09. Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu. Nr 11, sierpień 2009, [www.sztukakrajobrazu.pl](http://www.sztukakrajobrazu.pl) oraz Chaumont-sur-Loire, które odbywa się co roku we Francji od 1980 roku Rylke Jan, 2010, Festiwal ogrodowy 2010 "Ciało i Dusza" w Chaumont-sur-Loire, Sztuka ogrodu. Sztuka Krajobrazu, 12 listopad, 2/2010 [www.sztukakrajobrazu.pl](http://www.sztukakrajobrazu.pl)



wej<sup>171</sup>. Ogród odwołujący się do Polskiego krajobrazu kulturowego, to: *Od powietrza, głodu, ognia i wojny*<sup>172</sup>... Jak już wspomniałem w rozdziale poświęconym sztuce religijnej, nie znalazła się ona w kanonie współczesnej sztuki akademickiej. Modernizm, z jego redukcjonizmem, zwalczał nie tylko religię, ale także grupy społeczne, które się do niej odwoływały. Krajobraz rolniczy został uporządkowany przy pomocy symboli religijnych. Krajobraz przemysłowy miał być pozbawiony akcentów religijnych. W Polsce próby jego ogarnięcia przy pomocy symboliki religijnej postępowały oddolnie i napotykały przeszkody. Stawiane krzyże w miejscach wypadków drogowych były usuwane.

---

<sup>171</sup> 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.architektura\\_krajobrazu.info/galeria/viewcategory/87](http://www.architektura_krajobrazu.info/galeria/viewcategory/87); Rylke J., 2011, Festiwal Ogrodowy Bolestraszycy 2011 oraz na łamach prasy Długozima A., 2011, Ogród, cmentarz – dwa bratanki (w:) Kultura pogrzebu, nr 7(81), Otwock, s. 10-19

<sup>172</sup> Zaczepnięte w poniższych przypisach teksty są wypowiedziami autorów opisywanych ogrodów i pochodzą ze internetowego pisma Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, nr 15/2012 <http://www.sztukakrajobrazu.pl/0bole012.htm> (pobrane 16.03.2013) Autorzy: Beata J. Gawryszewska, Jan Rylke, Janusz A. Skalski. Jak opisują autorzy ideę 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, bronione przez opiekunów polskiego krajobrazu, którzy korygują żywioły do ludzkiej skali: Świętego Izidora, 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. Kapliczka w krajobrazie to artefakt o charakterze religijnym w najczystszej formie. Odpowiednikiem ukształtowanych przez przyrodę miejsc, stanowiących podłoże przeżyć duchowych są drzewa zwyczajowo umieszczane przy kapliczkach – obok świętego Izidora i elementu ziemi są to drzewa owocowe, wokół świętego Rocha – brzozy posadzone w układzie przypominającym gaj brzozowy, obok świętego Floriana – dąb, obok świętego Jana Nepomucena – cztery lipy. Podobnie jak polskie kapliczki są ozdabiane sztucznymi kwiatami, tak nasz krajobraz – miejsce przeżycia duchowego tworzy łąka z wyidealizowanymi, sztucznymi kwiatami. Mają one przypominać o stereotypie krajobrazu obecnym w duchowym przeżyciu natury. Krajobraz sacrum otwiera się na krajobraz otaczający teren festiwalowy poprzez cztery bramy, otwarte na cztery strony świata.

Wznoszone nowe kościoły opierały się na wzorach budownictwa przemysłowego, jedyne, który w modernizmie nie podlegał unifikacji. Ten ogród, przez swoją anachroniczność, kieruje nas w stronę myślenia o kształtowaniu także krajobrazu przemysłowego przy pomocy symboliki religijnej.

Święty stojący wśród trawy  
Jest dla ludzi łaskawy

Do krajobrazu odwołuje się również *Muzyczny ogród postkatastroficzny*<sup>173</sup>. Nie jest to krajobraz codzienny: pracy i zamieszkiwania. Jest to krajobraz specjalny, kształtowany dla jego piękna, dla wypoczynku człowieka. Krajobraz w którym jeżeli pedałujemy to nie z potrzeby komunikacji czy napędzania maszyny, ale dla przemieszczania się w towarzystwie wśród pięknych widoków i dla spalania tłuszczu na brzuchu. To piękno słyszymy jako muzykę, a ponury tekst towarzyszący zwiedzaniu ogrodu jest jak opowieść z dreszczykiem o wampirach. Obok krajobrazu rolniczego mamy więc krajobraz poprzemysłowy, brak tylko krajobrazu przemysłowego. Chce go pokazać w tym roku Rudolf Klus – chce pokazać krajobraz beskidzkich hut z okolic Trzcińca.

---

<sup>173</sup> Autorzy: Kolektyw Parque-no ([www.parque-no.org](http://www.parque-no.org)) Krzysztof Herman, Jakub Słomkowski, Maciej Łepkowski. Idea ogrodu: Ogród ten przenosi nas do bez trosk czasów dziecięcych wakacji, spędzanych nad jeziorem. Chcemy odtworzyć atmosferę tych wyjazdów; usłyszeć delikatny wiatr w trzcinach i dźwięki pluszczącej wody. To sielskie wspomnienie zlewa się tu jednak z nutą katastroficzną. Melodia, którą słyszymy, wprawiając w ruch ster i pedały roweru wodnego jest molowa, wzbudza poczucie niepokoju. Sam rower wodny widzimy jako najlepiej przystosowany pojazd do realiów świata w czasach globalnej katastrofy (globalnego ocieplenia). Napędzany siłą naszych mięśni będzie pływał ponad zgliszczami naszej cywilizacji. Wszyscy jesteśmy jak te dzieci na wakacjach, bez troski, pozostawieni bez opieki, ostrzeżeni o niebezpieczeństwach, łamiemy zasady, ignorujemy ostrzeżenia i nie zważając na konsekwencje, ładujemy się w tarapaty. W ogrodzie chcemy łączyć dwa składowe elementy duszy współczesnego człowieka: chęć zabawy, bez troskę i naiwność oraz podświadomy lęk przed niepewną przyszłością. Wchodząc do ogrodu stajemy na pomoście, który prowadzi nas do zacumowanego, otoczonego „trzcinami” roweru wodnego. Pojazd jest instrumentem muzycznym, który może być wprawiony w ruch przez gości odwiedzających ogród.



Ryc. 37. Od powietrza, głodu, ognia, wojny...2011 rok. Muzyczny ogród post-katastroficzny 2012 rok

Kolejny ogród, *Ogród I*<sup>174</sup>, pokazuje nam, jak narodził się ogród. Pokazuje narodziny świata jako miejsca martwego. Z niego wynurza się jak wyspa skała, w której zagłębieniach pojawiają się prymitywne rośliny. Z pozostałych ogrodów, każdy otwiera drzwi do innych doświadczeń sztuki ogrodowej: *Ogrodosfera*<sup>175</sup> nawiązuje do współczesnych rozwiązań w sztuce ogrodowej i jest, podobnie jak ogrody pokazowe na Chelsea Flower Show, odpowiednikiem

<sup>174</sup> Marek Sak. Katedra Architektury Wnętrz. Akademia Sztuk Pięknych im W. Strzemińskiego w Łodzi. Jak pisze autor: Ogród jeden – w sensie jedyny / Ogród pierwszy – w sensie kolejności /

Ogród pierwszy – w rankingu / Surowy ogród, zestawiony jest z przestrzenią zamkniętą magicznym kręgiem, izolującym go od rozbuchanej barbarzyńskiej nieskończoności. / Raj – życie w wiecznej nieświadomości. / Świat zewnętrzny – życie, śmierć, radość, cierpienie.

<sup>175</sup> Pracownia Architektury Krajobrazu Zielony Zakątek. Autorzy: Joanna Patrycja Korczak-Wodnicka z zespołem w składzie: Agnieszka Chadaj; Agnieszka Galińska; Joanna Karaś. [www.projektogrodu.pl](http://www.projektogrodu.pl). Jak piszą - 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 ten 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. Pomiędzy 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.

ogrodu przydomowego. Okrągły ogród, jak tondo w malarstwie, zmusza przez odejście od układu ortogonalnego, do kompozycji wyjątkowej, ukazującej występujące elementy w nowym świetle. Symbol umieszczonego na końcu ogrodu domu jest kolistą sferą, która jak ziemski glob symbolizuje cały świat, bo przecież od zawsze dom symbolizuje środek i zamknięcie świata w swoich granicach. Prowadząca do niego łukiem droga dzieli świat na dwie części: przemieloną przez kulturę część cywilizacyjną i część przyrodniczą. Jednak, jak w taoistycznym symbolu świata, w części in jest kropka jang, a w części jang, kropka in, razem tworząc całość, tak w części przyrodniczej znalazły się cylindry z tłuczonym szkłem a w polu szkła, kwiaty. Jak poprzedni ogród mówił, że świat bez Boga jest pusty i niezrozumiały, tak ten mówi, że dom nie jest maszyną do mieszkania, ale naszym światem, w którym żyjemy.



Ryc. 38. Ogród I 2012 rok. Ogrodosfera 2011 rok

*Ogród znaczeń*<sup>176</sup>, ma dom umieszczony nie na końcu ogrodu, jak Ogrodosfera, ale na jego początku. Jak opisuje Beata J. Gawryszewska<sup>177</sup>, ogród

---

<sup>176</sup> Izabela Myska-Stąpór, Jan Rylke przy wsparciu Ludmiły Zubovaej i Jarosława Stąpór. Katedra Sztuki Krajobrazu SGGW w Warszawie. Autorzy tak opisują ideę ogrodu: Ogród urósł i zmienił się od poprzedniego roku. Idea oparta na podziałach, wyrażająca dwoistą naturę człowieka pozostała. Oś prowadząca do symbolicznej wody wyznacza te podziały. Część użytkowa ogrodu z sadem jabłoniowym, roślinami użytkowymi i różą to „ogrodowa” strona dzieła. Druga strona to „krajobraz” z parkiem, wodą, ławeczką pod drzewem wśród niebieskich kwiatów. Aby idea stała się bardziej czytelna w „ogrodzie” zamieszkały owce, w „krajobrazie” wilki, ryby w „wodzie”. Wizerunki zwierząt akcentując zapisane w ogrodzie treści, ułatwić mają rozumienie idei. Ogród

przydomowy składa się z dwóch niezależnych części: przestrzeni wejściowej do ogrodu i ogrodu właściwego za domem. Ogrodosfera pokazywała pierwszą część – przestrzeń wejściową. Ogród znaczeń, to ogród właściwy. Tutaj dom ma już układ ortogonalny, a od wejścia prowadzi oś, która dzieli ogród na dwie części – użytkową i ozdobną. Zamyka ogród krajobraz z zachodzącym w morze słońcem. Znowu ogród występuje, jako świat, ale jest pokazany bardziej realistycznie, niż poprzedni ogród.



Ryc. 39. Ogród znaczeń i ogród morze. 2011 rok. Ogród znaczeń 2012 rok

Mamy jeszcze dwa ogrody występujące w całości. Ogród wiejski<sup>178</sup>, w którym dom symbolizują drzwi, przed nimi znajduje się trawnik, jako wiejskie podwór-

---

wzbogacony o artystyczne wartości, w połączeniu z bujnością pielęgowanych roślin staje się dziełem sztuki tworzonym przez artystę i ogrodniczkę.

<sup>177</sup> Gawryszewska Beata J., 2013, Historia i struktura ogrodu rodzinnego. Wydawnictwo SGGW, Warszawa s. 132, 134

<sup>178</sup> Irena Pełczyńska – IPROJEKT. Materiał szkółkarski oraz kompozycje roślinne w donicach - Elżbieta i Anna Majlert (Gospodarstwo Ogrodnicze Majlert). Autorka tak opisuje ideę 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 utrwalconych w malarstwie. Roślinom łatwym w uprawie i odwdzięczającym się niezawodnie pięknym kolorowym kwieciami, własnościami 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. Z ogromną przyjemnością, już po raz drugi mogę zaprezentować moją fascynację tradycją ogrodów wiejskich, ich niepowtarzalną malowniczością, przywiązaniem do natury. "Impresje z ogrodem wiejskim w tle" to mój hołd tradycji. Temu, co przemija, a wcale nie musi. Wspomnieniom z dzieciństwa wielu z nas. Barwnością wiejskich zagród utrwalconych w malarstwie. Roślinom łatwym w uprawie i od-

ko, po obu jego stronach stojące w kwiatach ule symbolizują pracę i życie w gospodarstwie. Ogród historyczny i regionalny, *Ogród Kalwaria*<sup>179</sup>. Obok dwu-

wdzięczającym się niezawodnie pięknym kolorowym kwieciem, własnościami leczniczymi, odżywczymi, albo wszystkim jednocześnie. Życiu toczącemu się w zgodzie z naturą, porami roku, potrzebami roślin i zwierząt. Pragnę przypomnieć mieszkańcom wsi, że mają ogromny potencjał w tradycji, w przekazie starszych pokoleń. Namawiam właścicieli gospodarstw agroturystycznych do kultywowania tradycji. Powrotu do tworzenia sielskiej atmosfery i nie uciekania w schludne, wymuskane przestrzenie z wygodnymi w utrzymaniu iglakami i w zadbane, ale bezpłatne ogrody dla mieszczuchów. Ci ostatni często z nostalgią chętnie zanurzyliby się w gąszcz babuninych kwiatuszków kolorowych tak, że aż dech zapiera i pachnących najmocniej jak można. Chciałabym przypomnieć o ziołach buchających z pojemników dowolnego kształtu. Z naczyń, które swoją świetność już przeżyły, a teraz z dumą otaczają opieką wspańnię, niosące zdrowie rośliny. Zachęcam odwiedzających mój ogródek pokazowy do docenienia walorów ozdobnych zwykłej dyni czy kabaczka. Sama zostałam zarażona pasją do tych roślin przez rodzinę państwa Majler-tów, którzy z pokolenia na pokolenie z ogromną miłością uprawiają zarówno kwiaty, warzywa jak i zioła, a niepowodzenia klientów w późniejszej uprawie nabytych sadzonek traktują jak własną porażkę. Serdecznie zapraszam do patrzenia, wąchania, jak również do bosego stąpania po zielonej murawie.

<sup>179</sup> Autorki: Beata J. Gawryszewska, Izabela Mysza-Stąpór, Katedra Sztuki Krajobrazu SGGW w Warszawie przy współpracy Ewy Antoniewskiej i Anny Łocha, Arboretum i Zakład Fizjografii w Bolestraszcach. Idea ogrodu: „... tak było u mojej babci...” Kalwaria to edukacyjny ogród pokazowy, tworzony w procesie kreacji przestrzeni przy domu. Powstaje zgodnie z ideą urządzania ogrodów wiejskich na Podkarpaciu. Tworzony jest przez kobiety, w procesie podporządkowanym boskim prawom natury. Na terenie Arboretum stanął stary, wiejski dom przeniesiony z Kalwarii Pałacowskiej. Dom i ogród mają stanowić miejsce prezentacji tradycji przestrzennych wsi podkarpackiej. Autorki ogrodu, dla zachowania prawdy przekazu postanowiły urządzić go w procesualnym, „archeologicznym” eksperymencie. O wizerunku – kompozycji i zastosowanych rozwiązaniach decydujemy w trakcie pracy. Praktyka i pragmatyka decydują o kształcie ogrodzenia, szerokości grządek, układu rabat. Układ kompozycji ogrodowej wzorowany jest na podziałach przestrzeni stosowanych w ogrodach tego regionu od dziesiątek lat. Koncepcja szaty roślinnej, zarówno roślin ozdobnych, jak i użytkowych powstała w oparciu o przekazywaną tradycję upraw ogrodniczych. Przedmioty, które będzie można spotkać w ogrodzie od marca do października, są związane z misterium ogrodowej Przemiany, uprawy i zbiorów. Mają za zadanie sakralizować przestrzeń, nawiązując do tradycji roku liturgicznego. • Confiteor. Brzozowa miotła (marzec) symbolizuje porządki, jakie gospodynie robią w ogrodach wiosną. Jest to okres wstępny, początek, przygotowanie do dalszych prac. • Gloria. Kwiaty, jako najmocniejszy akcent majowego, ogrodowego święta symbolizują glorię, pochwałę natury i ogrodu. (maj) • Credo. Białe koszule symbolizują-

stuletniego, przeniesionego z Kalwarii Pałacowskiej domu, utworzono ogród, kolekcję roślin: ziół, kwiatów i warzyw użytkowanych przez wieki na Podkarpaciu. Ten ogród, leżący już poza terenem ogrodów wystawowych, w arboretum, pokazuje kolekcję nie jak w Arboretum, gdzie znajdują się rośliny z całego świata, ale zestaw tych, z których są utworzone ogrody. Dlatego Ogród Kalwaria leży na granicy świata przyrody i świata ogrodu.



Ryc. 40. Impresje z ogrodem wiejskim w tle 2011 rok. Ogród Kalwaria, 2012 rok.

Oprócz tych ogrodów, zminiaturyzowanych światów, istnieją ogrody przeznaczone dla braci mniejszych, dla roślin i owadów. W 2011 roku był to Ogród ludzi i zwierząt,<sup>180</sup> który służył nie tylko ludziom, ale również zwierzętom, sięga-

---

ce czystość, przypominają ogrodnikom o konieczności oczyszczania w rytuale zabiegów pielęgnacyjnych koniecznych w sztuce ogrodowej (czerwiec). • Sanctus. Ceramiczne garnki zawieszane na płocie w pełni lata mówią o przygotowaniu do zbiorów. Suszą się w oczekiwaniu na owoce pracy ogrodnika (wrzesień). • Ite est. Jesienią (październik), kiedy ogród przygotowujemy do odpoczynku, kiedy zrobiliśmy już to, co należało, dopełniamy rytuału akcentując koniec. Gołębie symbolizują niematerialną stronę ogrodu, która pozostanie, aby pozwolić mu odradzać się wiosną...Każdy, zapisany językiem ogrodu, rytuał łączy się w koncepcji szaty roślinnej z ideą uświęcania kolejnych okresów. Kalwaria jednoczy intuicję urządzania i symbolikę uświęcania przestrzeni przydomowej z logiką uprawy ogrodu.

<sup>180</sup> Autorzy: Izabela Dymitryszyn, Agata Jojczyk, Marta Dymitryszyn, Michał Gałek. Jak piszą oni o idei ogrodu: Koncepcja, oparta na ogrodach św. Franciszka, ma stworzyć ogród, który służy człowiekowi i współwystępującym w przestrzeni gatunkom zwierząt – owadom: motylom, 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

jąc poza tradycyjne pola sztuki. W centrum tego ogrodu znajduje się woda, która służy wszystkim żywym istotom, wokół rosną pożyteczne, użytkowe dla zwierząt rośliny i domy dla tych owadów, które domów potrzebują. W 2012 roku podobny ogród stworzyli studenci z Rzeszowa. Jest to *Ogród przeobrażenia*<sup>181</sup>. W mniejszym stopniu niż poprzedni jest skierowany na potrzeby zwie-

---

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 rabata z krzewów i bylin wysokich do 1 m, stanowiący przestrzeń bytowania zwierząt. Środkowy okrąg to trawnik użytkowany przez człowieka wypoczywającego w ogrodzie. Okrąg wewnętrzny to rabata ziołowa, utworzona z niskich bylin aromatycznych.

<sup>181</sup> Autorzy: Magdalena Fryz, Ewelina Barzyk, Natalia Cisek, Agata Gajdek, Natalia Kochańska, Dominika Makarska, Witold Mityk, Jadwiga Rzepka, Wojciech Selwa, Mariusz Teler, Agnieszka Tomczyk, Joanna Wijas, Justyna Zgnilec. Uniwersytet Rzeszowski. Wydział Biologiczno-Rolniczy, POLAN - Dorota Pilecka, Szkółkarstwo Owocowe i Ozdobne - Grzegorz i Sylwia Tomaka, Gospodarstwo Rolne - Elżbieta i Józef Płachta, GREEN DECO - Mateusz Wijas. Idea ogrodu: Grupa liczy szczęśliwą trzynastkę studentów, absolwentów i pracowników Architektury Krajobrazu Uniwersytetu Rzeszowskiego. Koncepcja zagospodarowania przestrzeni zrodziła się z przemyśleń nad „Istnieniem”, życiem oraz chwilą ulotną, która zostaje głęboko zakorzeniona w sercu. Przewodni temat sugeruje nieodwracalne zmiany w życiu każdej osoby, która odwiedzi nasz magiczny zakątek. Naszą ideą jest uzmysłowienie zwiedzającemu jak ważną rolę w ogrodzie odgrywają owady, jak również pokazanie, że ogród można wykonać tanio i przyjaźnie dla środowiska używając materiałów, które często są pomijane. Ważnym aspektem naszego projektu jest ekologia. Użyliśmy wielu materiałów z odzysku takie jak np. cegła i puszki. Chcieliśmy zwrócić tym uwagę na możliwość wykorzystania rzeczy, których większość osób pozbywa się nie widząc w nich potencjalnych budulców czy ciekawych obiektów ogrodowych. Ponadto chcemy Państwu przedstawić problem XXI wieku, jakim jest „wymierający gatunek” i jak możemy wspólnymi siłami jemu zaradzić. Ogród powstał głównie dla najmniejszych organizmów – owadów, których rokrocznie ubywa z powodu zanieczyszczenia środowiska oraz genetycznie modyfikowanej żywności. My tworzymy dla nich azyl i przytulny dom. Zachęcamy wszystkich, aby w swoim otoczeniu tworzyli miejsca na mieszkania dla owadów. Zwiedzający mogą z bliska przyjrzeć się owadom, zobaczyć metaloplastyczne wyobrażenie owadów, a co najważniejsze „przeobrazić się” w owada dzięki wprowadzonym przez nas charakterystycznym siedziskom oraz tunelom, które są domkami dla owadów w powiększonej skali. Projekt charakteryzuje się geometrycznym kształtem przełamującym kształt parceli. Proponowane rośliny łagodzą ostre krawędzie, nadając delikatną i miękką strukturę ogrodu. W projekcie wykorzystaliśmy byliny, warzywa, krzewy i drzewa, które zapraszają mniejsze i większe organizmy do korzystania z przestrzeni. Chcemy



rząt, bardziej do ludzi, żeby o zwierzętach myśleli i brali je pod uwagę przy kształtowaniu środowiska życia. Rys dydaktyki jest charakterystyczny dla młodzieży, która niemal całe swoje życie spędziła pod jej wpływem. Oba ogrody niewątpliwie są wynikiem wstrząsu, jaki przeżywamy w obliczu zagłady pszczoł. Zgodnie ze słynną przepowiednią Alberta Einsteina, po pszczołach następną ginącą populacją będą ludzie. Już teraz liczba czynnych plemników naszych mężczyzn spadła o połowę. Nauka spętana redukcjonizmem do świata martwego, obliczalnego, może doprowadzić świat istot żywych, także tych myślących, do zagłady.

Kiedyś były zwierzęta  
Kto dziś świat ten pamięta?



Ryc. 41. Ogród ludzi i zwierząt, 2011 rok. Ogród przeobrażenia 2012 rok.

Oprócz wymienionych ogrodów, które są ogrodami w pełni, na festiwalu występują też tzw. ogrody tematyczne, czyli pomysły ogrodowe, które nie są zamknięte w skończonej, uniwersalnej formie. Istnieją w kontekście, są jak zaaranżowane sceny do oglądania i powiedzenia: aha, to się może przydać w takiej lub innej sytuacji. Jest ich wiele, o różnym charakterze. *Hydrosfera*<sup>182</sup>,

podkreślić, że nasz ogród ma charakter eksperymentalny i naukowy. Poruszamy poważny problem, lecz prezentujemy go w sposób magiczny i humorystyczny. Mamy nadzieję, że osoby odwiedzające ogród przejdą przeobrażenie i docenią owady, jakże ważne zarówno dla środowiska i naszych prywatnych ogrodów, oraz możliwość wykorzystania materiałów recyklingowych. Zespół zrealizował ogród w 2011 roku, ale postanowił w tym roku zmienić koncepcję i stworzyć nowy ogród.

<sup>182</sup> Autorzy: Joanna Patrycja Korczak-Wodnicka z zespołem w składzie: Justyna Wilkowska, Grzegorz Chmielewski. Idea ogrodu: Jest to już nasz drugi ogród, który zaprezentujemy na festiwalu ogrodowym w Bolestraszcach. Stał się swego rodzaju kontynuacją dzieła, które rozpoczęliśmy tworząc 'Ogrodosferę'. Tym razem, w przeciwieństwie do symbolicznej wody w postaci kruszo-

czyli piękny widok, kiedy oświetlone zachodzącym słońcem gałęzie odbijają się w wodzie. Ludzie mają do tych widoków atawistyczny sentyment, bo kiedyś do wodopoju przechodziły zwierzęta dzienne i nocne, i można było coś upolować. W tym samym stylu kolejny ogród: *Wierzby i woda*<sup>183</sup> to ogród wykorzystujący współczesne materiały i technologie o charakterze ekologicznym. Może nie współczesne, bo charakterystyczna dla Bolestraszczyk wiklinowa plecionka jest znana przynajmniej od neolitu. Ale jesteśmy przy wodzie, wśród oczeretów i bujnego, eko-tonowego życia. Jak pisał malarz Paul Cézanne, *przy wodzie jest dwa razy ładniej*.



Ryc. 42. Hydrosfera 2012 rok. Wierzby i woda, 2011 rok.

nego szkła, wprowadzamy do naszego ogrodu prawdziwą wodę. Jednak nie będzie to tylko akcent dekoracyjno-kompozycyjny, ale dominujący element założenia. Zbiornik wykonaliśmy na wodoszczelnej membranie – Geogumie. W swoim projekcie chcemy wykorzystać materiały i rośliny kojarzące się z wodą i jej otoczeniem. Woda daje życie, oczyszcza, odpręża i pobudza do działania. Pragniemy, aby nasz ogród dostarczał użytkownikowi takich właśnie odczuć – relaksu i pozytywnej energii. Oczywiście nie może też zabraknąć punktu kulminacyjnego ogrodu, którym w 'ogrodosferze' była kulista altana. W tym przypadku postaramy się również skutecznie przykuć uwagę odwiedzających.<sup>183</sup> Autor: Stanisław Dziubak. Tarnobrzski Dom Kultury. Arboretum i Zakład Fizjografii w Bolestraszczykach. Idea ogrodu. Użycie wikliny żywo rosnącej i wikliny ściętej w formach wyplatanych. Umieszczenie jej w charakterystycznym dla niej otoczeniu. Kumaki zajęty staw natychmiast i dały o sobie znać już w ogrodzie z 2011 roku. W tym roku widać w ogrodzie efekt nasadzeń roślin wodnych. W pełni kwitnienia są lilie wodne w odmianach. W ogrodzie rośnie marsylia czterolistna, strzałka wodna, oczeret jeziorny, pontederia sercolistna, żabieniec babka wodna, kotewka orzech wodny, czermień błotna, żabieniec drobnokwiatowy i osoka aloesowata. W bliskim otoczeniu prac wiklinowych kwitną funkje.

Kolejny ogród tematyczny: *Ogród minimalistyczny* lub, nazwany w 2012 roku *Wodne marzenie*<sup>184</sup>, odwołuje się nie tylko do modnego kierunku we współczesnej sztuce, ale także do rudymenarnych form budujących nie tylko wnętrza ogrodowe, ale także krajobrazowe i urbanistyczne. Wnętrze posiadające zróżnicowane ściany, wielotraktową komunikację, mówiącą podłogę i skromne, ale symboliczne wyposażenie. Obok tego poważnego ogrodu jest inny, bardziej dziecinny *Ogród zatrzymanych chwil*<sup>185</sup>, z dziecinnymi lękami o pułapkach w klatkach, ale też radosny z kwiatami układanymi pod szybami. Ogród interaktywny, zapraszający do zabawy, jak wiele współczesnych dzieł sztuki. Do takich ogrodów nie musimy wchodzić, wystarczy zajrzeć, pochylić się, dotknąć i pójść dalej.

---

<sup>184</sup> Autorzy: Marcin Furtak, Wojciech Kosiński, Przemysław Kowalski, Miłosz Zieliński. Idea ogrodu: Idea, która nami kierowała przy tworzeniu naszego ogrodu upalnyDZIEŃ-PRAGNIENIE-łykWODYczystej-wytchnienie-OCHŁODA   spokój-SKAŁA-RUCH- S T R U M I E Ń –MARZENIE. RUCH-strumień-BARIERA-falaniepokój-MOST-przejście-ratunek.   SKAŁA-siła-ostoja-SCHRONIENIE   ŚCIANA-zamknięcie-BARIERA-krajobraz-OKNO-widok W upalne dni pragnienie staje się jednym z najdotkliwszych odczuć. Łyk wody, czystej wody zdaje się być utęsknioną nagrodą. Niekiedy jednak już sam widok niespokojnego górskiego strumienia, wijącego się wśród skał daje ochłodę rozgrzanemu umysłowi. Nawet samo marzenie o wodzie przynosi ulgę. Ciecz. Bez zapachu i smaku. Źródło życia ale też zniszczenia. Łączy i dzieli. Użyte przez nas materiały i rośliny, których wykaz chcemy zamieścić: WODA – Campanula poscharskyana 'Stella', 'Blauranke', 'E.H.Frost' SKAŁA – otoczaki marmurowe Rosso Levanto; piaskowiec ŚCIANA – Prunus cerasifera 'Pissardii'; bambus

<sup>185</sup> 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 szukałyśmy motywów kojarzących się z możliwością utrwalenia chwili, zatrzymania tego, co wartościowe. Zdecydowałyśmy 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.



Ryc. 43. Wodne marzenie 2012 rok. Ogród zatrzymanych chwil 2011 rok

Dalej, nawiązujący do marzeń młodych ludzi, ucieleśnionej bajki i dalekich lotów, ogród studencki: *Niebiański zakątek*<sup>186</sup>. Jest taki, jacy są młodzi ludzie – jeszcze nie widać, jaki kształt przybierze, ale rozwija się razem z jego twórcami. Najważniejsze, że nie jest modną kopią jakiegoś pomysłu medialnego, czyli, jak mówił Grzegorz Sztabiński nie odwołują się do prowadzonego dyskursu medialnego. W tym kierunku poszły dwa inne ogrody. Realizowany również przez studentów *Ogród emocji*<sup>187</sup> nawiązuje do recyklingu i ochrony środowi-

<sup>186</sup> Autorzy: Agnieszka Chojnacka, Paweł Drażba, Julieta Jakubowska, Klaudia Mazij. Studenci architektury krajobrazu w Państwowej Wyższej Szkole im. A. Silesiusa w Wałbrzychu. Instytucje wspierające: Państwowa Wyższa Szkoła im. A. Silesiusa w Wałbrzychu, Lustro-Glass s.c. PPHU, Wałbrzych. Idea ogrodu: Ogród to nie tylko miejsce odpoczynku, ogród inspiruje, wprowadza w odpowiedni nastrój. Nasza wizja koncepcji zakłada „oderwanie ogrodu od ziemi”. „Niebiański zakątek” ma stać się ogrodem „zawieszonym w powietrzu”, niczym wiszące ogrody Semiramidy. W wirze codziennego życia, nie każdy może pozwolić sobie na podróż balonem, dlatego nasz ogród jest na to oryginalną i fantazyjną odpowiedzią. „Niebiański zakątek” pozwala wyzwolić w zwiedzających uczucie nieważkości, jednocześnie zachęcając do realnych wojaży. Jego charakter wyłaniający się z użytych struktur pozwala zwiedzającym „pobujać w obłokach”, „pomarzyć o niebieskich migdałach”. Natomiast kolory odzwierciedlają barwy Ziemi i Nieba. Delikatne, uspokajające odcienie szarości i bieli w połączeniu z ciekawą formą zachwycą i zapadną w pamięć. Po wizycie ciężko będzie „zejść na Ziemię”.

<sup>187</sup> Autorzy: Magdalena Fryz, Kinga Findysz, Sylwia Curyło, Ewelina Babiarz, Katarzyna Płachta, Agata Mucha, Maria Mucha, Anna Rusztowicz, Agnieszka Mech, Justyna Warchoł, Patrycja Paździor. Idea ogrodu. Tematem projektu są emocje wyrażone w ogrodzie poprzez formę, strukturę, barwę. Będzie można zauważyć pozytywne i negatywne uczucia jakie 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.

ska. Interesujący przez to, że traktowany jako ogród wspólnotowy, w którym poszczególne zagony wykonywały różne osoby. *Instalacja ogród światła*<sup>188</sup> nawiązuje do kilku aktualnych kierunków w sztuce: do instalacji jako formy przestrzennej dominującej w końcu ubiegłego wieku, do sztuki światła, jednego z nurtów współczesnej sztuki środowiskowej i do performance, reprezentującego sztuki procesualne. Do tego całość skomponowana w koło życia. Nowe trendy w sztuce oficjalnej dotarły także do sztuki ogrodowej i znalazły tam pole do rozwoju.



Ryc. 44. Niebiański zakątek 2012 rok, Ogród emocji 2011 rok, Instalacja ogród światła 2011 rok

Oprócz tego nurtu, już nie nowoczesnego, ale ponowoczesnego, zaistniał na festiwalu nurt tradycyjny. *Ogród Podkarpacie – kraina obfitości*<sup>189</sup> odwołuje

wych. 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.

<sup>188</sup> Autorzy: Anna Długozima, Jeremi T. Królikowski, Dorota Krug, Beata Rothmel, Anna Różańska, Michał Skroboł, 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

<sup>189</sup> Autorzy: Janusz Skalski. Katedra Sztuki Krajobrazu SGGW w Warszawie. Stanisław Dziubak. Tarnobrzeski Dom Kultury. Idea ogrodu: Idea, która nami kierowała przy tworzeniu naszego ogrodu. Chcemy w sposób symboliczny wyrazić nasz emocjonalny stosunek do Podkarpacia. W realizacji naszego ogrodu odwołujemy się do dawnej symboliki, która od wieków jest czytelna w swym

się do modernistycznego znaku jednoczącego ludzi w masowych ruchach społecznych. Godło obecne na placach apelowych w wojsku, harcerstwie, koloniach letnich – wszędzie tam, gdzie ludzie wyrwani ze swoich domów musieli mieć miejsce identyfikacji. Dzisiaj powiedzielibyśmy – ogród tematyczny w przestrzeniach wspólnotowych. Ogród zapomniany, ale wart przypomnienia w dzisiejszych relatywnych, ponowoczesnych czasach<sup>190</sup>.

Przed godłem stajemy  
Ducha pompujemy



Ryc. 45. Podkarpacie – kraina obfitości 2012 rok

ideowym przekazie i formalnie zrozumiała. Dlatego użyliśmy rogów obfitości i tarczy herbowej Podkarpacia. Róg obfitości jest elementem, który był i jest rzadko wykorzystywany w sztuce ogrodowej. Jednak można znaleźć przykłady, które potwierdzają użycie tego symbolu. Dlatego jego użycie wydało nam się interesujące pod względem twórczego działania. Z rogów obfitości będą wysypywać się surowce skalne pozyskiwane na Podkarpaciu, kanistry z ropą naftową i inne elementy. Natomiast użycie tarczy herbowej ma na celu upowszechnianie tego symbolu w świadomości społecznej. Całość kompozycji ogrodowej jest wyrazem uznania dla marszałka Województwa Podkarpackiego, który z urzędu wspiera instytucjonalny rozwój Arboretum w Bolestraszcach. Kompozycję przestrzenną ogrodu zamierzamy wykonać z materiałów, które można pozyskać w arboretum. Będą to gałęzie zgromadzone w trakcie wiosennych prac pielęgnacyjnych, wiklina oraz rośliny jednoroczne i wieloletnie pochodzące z kolekcji ogrodu bolestraszyckiego.

<sup>190</sup> więcej o idei tego znaku Janusz Skalski, 2012, Janusz Skalski. Nie jesteśmy gorsi od innych. Rodzime tradycje w tworzeniu dzieł sztuki ogrodowej w: Rylke J. (red.) Wzornictwo ogrodowe 2012, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu nr 4/2012 s. 79-83

Obok wymienionych ogrodów i ogrodów tematycznych na festiwalu jest też reprezentowana sztuka krajobrazu. Otwiera festiwalowe ogrody instalacja Reinkarnacja<sup>191</sup>. Wprowadza nas w nastrój powagi formą, która przypomina nagrobki, położone wśród rozwijających się gałązek wierzby (przez to nie jest tak ponura, jak *Lament for the Children* Carla Andre z 1976 roku). Druga instalacja: *Ogród na zamówienie*<sup>192</sup> łączy ogrody festiwalowe z Arboretum. Przypomina o człowieku, tutaj obecnym pośrednio, poprzez wycięte w metalu miejsca na ludzkie postacie i stojące krzesła. Drugim członem instalacji jest dywan z odpadów pokazujący, że piękno jest kreowane przez ludzki umysł a nie przez przedmioty, o czym dzisiaj w natłoku gadżetów możemy zapomnieć.

---

<sup>191</sup> Autor: Narcyz Piórecki. Arboretum i Zakład Fizjografii w Bolestraszczykach. Idea ogrodu: Reinkarnacja – ciągłość – transformacja. Gałęzie wierzbowe – ścięte – po posadzeniu w ziemi puszczają liście. Zyskują nowe życie. Góry - rozsądzone, rozdrobnione, przerobione na gruz i piach, wypalone na cement. Na koniec stoją się płytami betonowymi – nowymi kamieniami, trzymającymi wraz z głazami granitu czarną folię zrobioną ze zużytych butelek. Stworzony z tych materiałów ogród symbolizuje vitalność i ciągłość życia.

<sup>192</sup> Autorzy: Lilla Kulka, Małgorzata Szurdak, Joanna Zemanek, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie. Idea ogrodu: Do stworzenia ogrodu wykorzystano wcześniej istniejące prace artystyczne przeznaczone do galerii i sal wystawowych. Obiekty te wkomponowane w wyznaczoną naturalnymi warunkami przestrzeń Arboretum mają spełnić rolę narratora „opowieści” o przemijaniu, czyli o życiu w jego różnorodnych formach. Do ogrodu zaprasza „Czerwony Dywan” Małgorzaty Szurdak, praca wykonana z odpadów materiałowych, takich jak np. tkaniny naturalne i syntetyczne, metalowe puszki, plastikowe opakowania i butelki, zniszczone płyty CD itp. Czerwien dywanu mają kontynuować nasadzone czerwone kwiaty. Najwyższym elementem kompozycji ogrodu jest praca Lilli Kulki z cyklu „Dwoje” podwieszona pomiędzy brzoźami na wysokości około 4 m. Górną część obiektu wykonaną z blachy łączy z ziemią pnąca się po siatce roślinność. Natomiast drugi i trzeci element z tego samego cyklu, wyznaczają początek i koniec proponowanego układu. Jeden element z blachy „wyrasta” bezpośrednio z ziemi, a kolejny umieszczony jest na siatce ogradzającej teren Arboretum. Dopelnieniem założenia kompozycyjnego i zarazem ideowego są obiekty Joanny Zemanek eksponowane pod wspólnym tytułem „Goście, Goście”. Są to krzesła, które na miejscu siedziska mają zainstalowane doniczki z roślinami. Zaproszeni goście to ptaki i owady, dla których te obiekty są przygotowane. Głównym wyzwaniem artystycznym i zarazem technicznym projektowanego ogrodu było zderzanie ze sobą biegunowo różnych tworzyw i elementów w taki sposób, by zaistniały w pełnej symbiozie z otaczającą roślinnością i stanowiły jedność z otoczeniem. Osiągnięcie spodziewanego efektu w dużej mierze uzależnione jest od fachowej pomocy zespołu pracowników Arboretum.





Ryc. 46. Reinkarnacja 2012 rok. Ogród na zamówienie 2012 rok

Przegląd wymienionych ogrodów był niezwykle ciekawy, bo pokazywał, w jaki sposób nowe idee społeczne i artystyczne przenikają w świat sztuki ogrodowej. Ogrody festiwalowe, to ogrody szczególne. Są wykonywane przez autorów jako zamknięte formy. Są opracowane zarówno jako *rysunek wewnętrzny*, jak i *rysunek zewnętrzny*. Są kompletnymi dziełami sztuki ogrodowej. Uprzątniają nam, jak problemy współczesnego świata generują *rysunek wewnętrzny* tworzonych ogrodów. Można zaobserwować, jak jest budowana, z żywych i martwych materiałów, forma tych ogrodów. Jak powstaje ich zapis poprzez współczesny *rysunek zewnętrzny*. Każdy z ogrodów niósł wyraźne przesłanie. Autorzy bez trudu znajdowali formę, która to przesłanie wyrażała. Formy i funkcje, które zgodnie z modernistycznym przesłaniem, miały wypełniać sens ogrodu, stawały się nieistotne. Ogrody przedstawiały się jako współczesne dzieła sztuki, w których ubrane w formę przesłania wyczerpują ich funkcje jako przedmiotów. Przybierały klasyczne kostiumy ogrodowe i krajobrazowe. Od form centralnych (*Ogród ludzi i zwierząt*, *Instalacja ogród światła*, *Ogród emocji*), poprzez formy związane z domem (*Ogrodosfera*, *Impresje z ogrodem wiejskim w tle*) po formy ogrodowe (*Ogród minimalistyczny*, *Ogród znaczeń i ogród morze*) parkowe (*Wierzy i woda*) i krajobrazowe (*Od powietrza, głodu, ognia i wojny*). Należy przypuszczać, że poprzez realizacje ogrodowe nowe idee przenikają do krajobrazu, kształtując go. Można to dostrzec na polskim przykładzie, w którym 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*. Powstawanie festiwalu nie w wyniku podjętej decyzji administracyjnej, ale stopniowo, przy udziale wielu środowisk, zwiększając



zasięg oddziaływania, nie petryfikuje festiwalu, ale pozwala na trwałe przepływy nowych rozwiązań formalnych z innych dziedzin sztuki do sztuki ogrodowej a w konsekwencji do sztuki krajobrazu i sztuki w krajobrazie.

### **Sztuka ogrodu i sztuka krajobrazu w relacji do architektury krajobrazu.**

Architektura krajobrazu jest dyscypliną dynamicznie rozwijającą się w Polsce po 1989 roku. W latach 80. na świecie wzrosło znaczenie aspektu artystycznego w kształtowaniu krajobrazu, które wcześniej odgrywało mniejszą rolę. Badając sztukę krajobrazu i sztukę w krajobrazie stwierdziliśmy, że w niewielkim stopniu przenika ona do architektury krajobrazu. Wyjątkiem jest dynamicznie rozwijająca się sztuka ogrodowa, która pod hasłami: ogrodów festiwalowych, ogrodów pokazowych, ogrodów seryjnych i ogrodów tematycznych bardzo silnie oddziałuje na współczesną architekturę krajobrazu. Ogrody te cechuje niewielka powierzchnia i wykonanie ogrodu pod bezpośrednim nadzorem projektanta – wykonawcy. W takich ogrodach idea (*rysunek wewnętrzny*) łączy się bezpośrednio z ucieleśnieniem tej idei (*rysunek zewnętrzny*) w formę, która może być zastosowana w architekturze krajobrazu. Tradycyjne formy, dominujące jeszcze w architekturze krajobrazu, przybierają kostium *rysunku zewnętrznego*. Odwołuje się on do funkcjonalizmu inżynierii środowiska, tak charakterystycznego dla zagospodarowania przestrzeni publicznych. Inaczej jest w odniesieniu do artystycznego kształtowania krajobrazu. 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 ta, 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 odpowiadająca wartościom lokalnym, co dla sztuki ściśle związanej z lokalnym krajobrazem i społecznością jest trudne do przyjęcia.

Reasumując, aby przygotować przyszłych architektów krajobrazu do nowych zadań, 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 stwo-

zenie dzieła rozumianego jako dzieło sztuki<sup>193</sup>. Badania nad współczesną sztuką, która odwołuje się do wartości religijnych, społecznych, środowiskowych i ma charakter często procesualny należy prowadzić aktywnie w niej uczestnicząc. W sytuacji formowania się nowych idei, nadawania im formy i jej rozpowszechniania, ogląd zewnętrzny w badaniach ogranicza się do analiz *rysunku zewnętrznego*, który jest często zapożyczony z innych środowisk i warunków<sup>194</sup>. Taki *rysunek zewnętrzny* ulega zmianom wynikającym z globalnej i lokalnej polityki kulturalnej, a także w rytm mody, i w niewielkim stopniu odpowiada lokalnym warunkom społecznym i środowiskowym. Ograniczone do *rysunku zewnętrznego* 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 nowe osiągnięcia ideowe i formalne, wypracowane we współczesnej sztuce, nie są bezpośrednio przenoszone do architektury krajobrazu. Taka implantacja zachodzi w sztuce ogrodowej, która w sposób naturalny wprowadza nowe zdobycze formalne do *otoczenia siedzib ludzkich*. Szybkość zachodzących w sztuce ogrodowej zmian powoduje, że tradycyjna droga upowszechniania wzorów jest zbyt wolna. Współczesną formą pokazywania tych zdobyczy i ich przenoszenia do praktyki ogrodniczej, są cykliczne przeglądy ogrodów pokazowych. W dalszej kolejności, nowości ze sztuki ogrodowej są przyjmowane przez architektów krajobrazu. Dopiero w następnym etapie te nowości mogą być rozbudowywane w scenarii kraju, w krajobrazie<sup>195</sup>.

Sztuka ogrodowa jest, w przeciwieństwie do operującej większą skalą architektury krajobrazu i w przeciwieństwie do innych dziedzin sztuki, bardziej sprawdzalna przez to, że nie wszystko, co w ziemi posadzimy, z niej wyrośnie. *Rysunek zewnętrzny* jest w sztuce ogrodowej definiowany przez warunki życia roślin. Przyroda staje się falsyfikatorem prawdy. Dlatego modernizm ze swoimi utopijnymi pomysłami jej nie akceptował. W sztuce ponowoczesnej, w której profesjonalizm nie odgrywa roli, a szeroki dyskurs medialny opiera się na *celebrytach* odwołujących się do najszerszych (najniższych) gustów, sztuka ogro-

---

<sup>193</sup> Takiego całościowego procesu kształtowania dzieła uczymy na specjalizacji sztuka ogrodu i krajobrazu.

<sup>194</sup> 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

<sup>195</sup> Istnieje podobna droga wprowadzania nowych idei i form poprzez architekturę do urbanistyki i ruralistyki, chociaż w omawianym projekcie nie prowadziliśmy nad tym badań.

dowa, która odwołuje się do prawd natury i prawd kultury, może odegrać równie pionierską rolę, jaką odegrała przy narodzinach romantyzmu.

Przytoczona na początku książki definicja architektury krajobrazu określa najpierw ją jako sztukę, a następnie dzieli krajobraz na dwie części: część mówiącą o otoczeniu siedzib ludzkich i część mówiącą o naturalnej scenerii kraju. Łączy ta definicja wcześniejszy podział na sztukę ogrodową i urbanistykę (ruralistykę). Jak zauważyliśmy, XX wiek ze swoim redukcjonizmem usunął kryterium jakości artystycznej z kształtowania otoczenia siedzib ludzkich i z kształtowania scenerii kraju. Projektowanie zastąpiono terminem: *założenia techniczno ekonomiczne*, później terminem: *założenia funkcjonalno przestrzenne*. Pierwszy odwoływał się do marksistowskiej teorii ekonomicznej, drugi do ideologii funkcjonalizmu. Oba redukowały środowiskowe potrzeby człowieka do potrzeb fizjologicznych. W miarę przemijania modernizmu, który ukształtował się dla poprawy warunków życia człowieka w narastającej populacji mieszkańców miast, wracają potrzeby poprawienia nie tylko fizycznych, ale także metafizycznych warunków życia. Ograniczenie funkcji człowieka do potrzeb fizjologicznych pozwoliło na zastąpienie w budowie środowiska człowieka sztuki nauką, a właściwie tym, co modernizm uważał za naukę.

Sztuka ogrodowa, w sytuacji braku wzorców płynących od elit, które zostały zastąpione przez celebrytów, w sytuacji braku wzorców płynących ze sztuki zastąpionej przez postszukę, w sytuacji braku oparcia w architekturze krajobrazu, która została skażona redukcjonizmem, musiała wypracować własne wzory. W Polsce oparła się na kulturze niezależnej, sztuce religijnej, sztukach środowiskowych – przede wszystkim na sztuce ulicy, sztukach procesualnych – przede wszystkim na sztuce performance. Na świecie oparła się na różnych, przechowanych w okresie modernizmu wzorach, odradzając się w formie festiwalu ogrodowych. Jednocząc tradycję Polską z tradycją światową staraliśmy się, poprzez festiwal ogrodowy w Bolestraszcach dać impuls do odrodzenia sztuki ogrodowej w Polsce.

Zaczyn zaczyna

To nie jego winą

Że nie będzie z tego winą

Recenzent tej książki zaproponował, żebym na jej zakończenie pokazał ewolucję sztuki ogrodowej i sztuki krajobrazu. Może ona, jego zdaniem, ułatwić zrozumienie dzisiejszej sytuacji architektury krajobrazu.

Sztuka w XX wieku, eksplorując nowe obszary obrazowania, zerwała kontakt z odbiorcą, przyzwyczajonym do obrazowania dotychczasowego. Wykorzystały to, toczące *Zimną Wojnę* bloki państw Wschodu i Zachodu, które operowa-

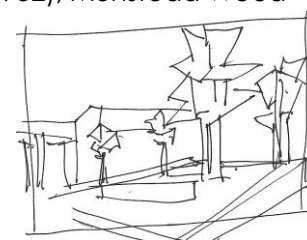
ły w propagandowych zmaganiach sztuką zrozumiałą dla szerokiego odbiorcy. Na gruzach *Zimnej Wojny* wykształciła się sztuka oficjalna, oparta na pozostałościach z tej wojny, na wcześniejszych dokonaniach awangardy i rodzącej się sztuki nowych mediów. Dla potrzeb mass mediów stworzono uproszczony model takiej eklektycznej sztuki, firmowanej przez tzw. celebrytów. W cieniu sztuki oficjalnej rozwinęły się różne nurty sztuki wykluczonej. W Polsce były to: kultura niezależna, sztuka religijna, sztuka ulicy i sztuka performance. Są one stopniowo wchłaniane i spłaszczane przez sztukę oficjalną. Jednym z niewielu nurtów, które ze względu na trwałe wykluczenie w modernizmie z rodziny sztuk, nie było wchłonięte przez sztukę oficjalną była sztuka ogrodowa. Została zastąpiona przez inżynierskie rozwiązania charakteryzujące kształtowanie terenów zieleni i architekturę krajobrazu. Powstała luka wypełniła różne awangardowe działania związane ze sztuką krajobrazu i nurtami sztuki ekologicznej. Równocześnie, w końcu XX wieku, można było zauważyć cechy zwiastujące koniec modernizmu. Był to eklektyzm i historyzm, objęty ogólną nazwą postmodernizmu, a także dążenie do dekorowania środowiska egzystencjalnego. Takie dekorowanie wskazuje, że istniejące formy nie odpowiadają wyzwaniom epoki i ten rozziw jest łagodzony poprzez użytą dekorację. Sądząc z cyklicznego obrazu zmieniających się stylów, dominującego w historii sztuki, te czynniki wskazują na konieczność pojawienia się nowego stylu, który może odpowiedzieć na nowe społeczne potrzeby. W poprzednich okresach rozwoju sztuki impulsem do pojawienia się nowego stylu było malarstwo, stojące u początków renesansu i modernizmu oraz sztuka ogrodowa, która zapoczątkowała romantyzm. Wydaje się, że rozwój sztuki ogrodowej w ostatnim trzydziestoleciu zwiastuje pojawienie się nowego stylu. Podobnie, jak przy poprzednich narodzinach stylu tak i dzisiaj sztuka ogrodowa jest nie tylko elitarnym ruchem awangardowym, ale cieszy się szerokim zainteresowaniem społecznym.

## Oś ewolucji ogrodów współczesnych

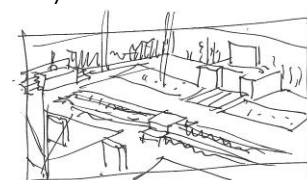
Z tej osi muszę się trochę wytłumaczyć, bo można na niej postawić także inne punkty. Zaczętem od Gertrudy Jekyll, bo pisząc o sztuce przeważnie zaczyna się od impresjonizmu. Mogłem zacząć od ogrodu Claude Moneta w Giverny, ale Monet był jednak amatorem. Robert Mallet-Stevens jest dobrym przykładem wyrzucania ogrodów ze sztuki, bo w ogrodowej części paryskiej wystawy, która określiła art deco jako styl, postawił betonowe drzewa. Zamiast André Lurçata mogłem zaproponować Adolfa Loosa, ale przy tworzeniu ogrodu willowego, jako kompromisu, w którym elementy sztuki określa detal architektoniczny, André Lurçat jest bardziej zasłużony. Jako jeden z twórców CIAMu proponował ogrody przy mieszkaniach komunalnych. Na Alvara Aalto powołują się twórcy architektury organicznej, wpisującej architekturę w krajobraz, a w skromnej Willi Mairea oprócz połączenia z krajobrazem występuje również tak zwany zewnętrzny pokój. Poza tym jest dobrym przykładem ogrodu *architektonicznego*. Henry Moore i Barbara Hepworth stworzyli w Anglii ogrody ze swoimi rzeźbami, wprowadzili do modernistycznych ogrodów sztukę trochę tylnymi drzwiami, ale zrobili to skutecznie. Stanowią też przykład ogrodu *rzeźbiarskiego*. Marcel Duchamp, ikona awangardy, niemal rówieśnik Roberta Mallet-Stevensa, który usunął z ogrodów sztukę, zainstaltował w swoim nowojorskim mieszkaniu ogród, jako niezbędny, artystyczny komponent przestrzeni egzystencjalnej. Brazylijczyk Roberto Burle Marx to, obok Gertrudy Jekyll, spośród wymienionych wcześniej osób pierwszy architekt krajobrazu. Współtworząc nową stolicę Brazylii – Brasilię swoje ogrody *malarskie* szeroko rozpowszechnił. Niki de Saint-Phalle stworzyła co prawda Ogród Tarota z rzeźb, ale jednak jest to ogród, a nie skład rzeźb na wolnym powietrzu. Martha Schwartz, jako pierwsza stworzyła ogród jako dzieło sztuki, analogiczne do innych, tworzonych



1897 Gertrude Jekyll (1842-1932), Munstead Wood



1925 Robert Mallet-Stevens (1886-1945), Ogród z konkretnymi drzewami



1926 André Lurçat (1894-1970), Willa Bomsel



1938 Alvar Aalto (1898-1976), Willa Mairea



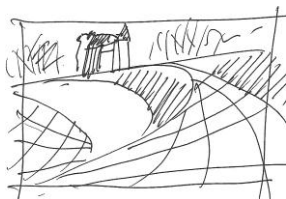
1940 Henry Moore (1898-1986), Perry Green



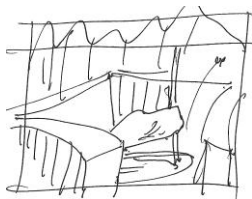
1946 Marcel Duchamp (1887-1968), Dane...

równolegle dzieł w innych dyscyplinach sztuki. Oparła się co prawda na sztuce pop artu, splotonej, ale nośnej. Stąd jej popularność. Nowozelandczyk Ted Smyth jest może lepszym, ale mniej popularnym artystą. Charles Jencks, tworząc ogród kosmicznych spekulacji, oparł się na doświadczeniach sztuki krajobrazu. Materię dzieła tworzył u niego cały ogród, a nie umieszczone na jego powierzchni artefakty, czy rośliny. Kolejnym punktem na naszej osi jest festiwal ogrodów w Chaumont-sur-Loire. Wybrałem ten festiwal, bo sztuka w nim odgrywa rolę podstawową i są na nim prezentowane ogrody, do których można wejść i są w pełni ogrodami – nie z przymiotnikiem, jak angielskie ogrody pokazowe, francuskie ogrody seryjne, czy niemieckie ogrody tematyczne. Na zakończenie dałem ogrody wertykalne Patrica Blanca, nie tylko ze względu na ich popularność, ale ze względu na malarski sposób ich tworzenia, bardzo podobny do założeń kompozycyjnych Gertrudy Jekyll, która otwierała oś ewolucji ogrodów współczesnych. Jest u niego rys technologiczny, ale w końcu minęło sto lat cywilizacyjnego rozwoju.

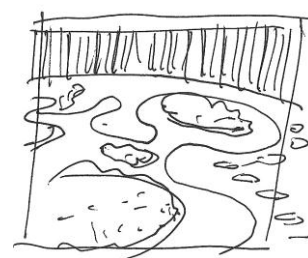
Kwiatki przed nami  
Kwiatki za nami  
Lubimy kwiatki  
Razem z pszczołami



1989 Charles Jencks, Ogród kosmicznych spekulacji<sup>198</sup>



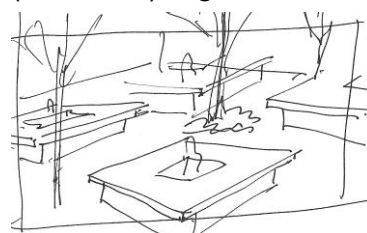
1992 Festiwal ogrodów w Chaumont-sur-Loire



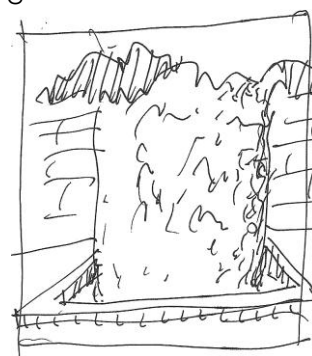
1956 Roberto Burle Marx (1909-1994), Brasília



1979 Niki de Saint-Phalle (1930-2002), Ogród Tarota



1982 Martha Schwartz, Ogród Dickensa<sup>196</sup>



1997 Patric Blanc, Citadelle de Doullens<sup>197</sup>

<sup>196</sup> Martha Schwartz, oficjalna strona <http://www.marthaschwartz.com/home/index.php>, (pobrane 27.03.2013)

<sup>197</sup> Patric Blanc, oficjalna strona <http://www.verticalgardenpatrickblanc.com/realisations> (pobrane 27.03.2013)

<sup>198</sup> Charles Jencks, oficjalna strona <http://www.charlesjencks.com/#!/the-garden-of-cosmic-speculation> (pobrane 27.03.2013)

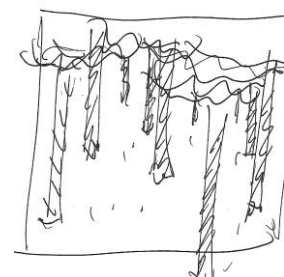
## Oś ewolucji ogrodów współczesnych w Polsce.

Do konstruowania zewnętrznej osi ewolucji ogrodów mamy pewien dystans, bo to od ciała dalsza koszula. W Polsce mówienie, co jest sztuką, a co nie jest, wygląda na tekst sponsorowany. Ale od czegoś trzeba zacząć. Przede wszystkim ta oś jest krótsza, podobnie, jak skrócona w czasie była lista wybitnych artystów z rozdziału *Sztuka współczesna na przełomie XX i XXI wieku. Sytuacja ogólna*. Podczas, gdy na Zachodzie, w sztuce ogrodowej od początku modernizmu dominowali architekci, w Polsce długo w tym zawodzie utrzymywali się ogrodnicy, którzy z dystansem podchodzili do modernizmu. Franciszek Szanior, Stefan Rogowicz, Leon Danielewicz, Zygmunt Hellwig, chociaż wprowadzali nowe zasady komponowania ogrodów, robili to bez większego przekonania. Dobrze oddaje to Stefan Rogowicz pisząc, że istotą ogrodnictwa jest odtworzenie naturalnego piękna krajobrazu<sup>199</sup>.

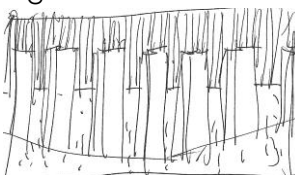
Nowe, architektoniczne podejście przedstawił dopiero w 1933 roku Franciszek Krzywda-Polkowski realizując park w miejscu urodzenia Fryderyka Chopina, w Żelazowej Woli. Podobnie, jak André Lurçat opiera się na detalu architektonicznym i ten detal do dzisiaj jest podstawową wartością parku w Żelazowej Woli. Następny punkt na osi naszej sztuki ogrodowej wyznacza Alina Szolcówna, uczennica Franciszka Krzywdy-Polkowskiego, współpracująca z architektem Romualdem Guttem. Także dla niej ważną rolę odgrywa detal architektoniczny. Jej model ogrodu przydomowego opublikowany w książce *Ogródki nowe* jest dzisiaj upowszechniony w formie otoczonego tujami trawnika. Ważniejsze jednak było jej odwołanie się do rytmu, który zdominował sztukę okresu międzywojennego w Polsce (grupa *Rytm*, to najważniejsze polskie ugrupowanie artystyczne z tego okresu). Rytm stanowił podstawę usytuowania drzew w południowej i zachodniej części odbudowywanego w 1948 roku Ogródu Saskiego w Warszawie, tworząc w tym ważnym obiekcie wyraźny akcent modernizmu. Nie umieszczałem na polskiej osi czołowych polskich projektan-



1932 Franciszek Krzywda-Polkowski (1881-1949), Park w Żelazowej Woli



1948 Alina Scholtzówna (1908 – 1996), Ogród Saski



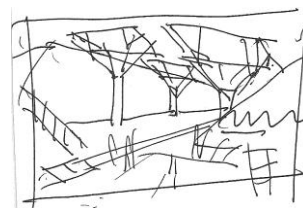
1984 Centrum rzeźby

<sup>199</sup> Tkaczyk-Piechna Bożena, 1999, Teoria architektury krajobrazu w okresie międzywojennym zawarta w publikacjach z tego okresu; w: Rylke J., (red.) *Przyroda i miasto*, tom II, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 61-87

tów z okresu PRLu, ponieważ odwoływali się do idei funkcjonalizmu i historyzmu, moim zdaniem sprzecznej z istotą sztuki ogrodowej. Najważniejszy z funkcjonalistów, Władysław Niemirski, kompozycję, zarówno ogrodu, jak miasta opierał na strukturze wnętrza ogrodowych lub zespołów mieszkaniowych<sup>200</sup>. Janusz Bogdanowski na strukturze wnętrza krajobrazowych oparł całą architekturę krajobrazu<sup>201</sup>. Gerard Ciołek i Longin Majdecki w swoich rekonstrukcjach ogrodów historycznych odwoływali się do polskiej tradycji baroku. Dlatego, jako następny punkt na osi przyjąłem utworzenie plenerowego zespołu rzeźb w Orońsku, który zapoczątkował myślenie o ogrodzie rzeźbiarskim jako możliwym artystycznie ukształtowanym ogrodzie. Podobnie umieściłem ogród przy BUWie Marka Budzyńskiego, ponieważ od niego możemy datować myślenie o ogrodzie architektonicznym. Ostatnim punktem jest festiwal ogrodowy w Bolestraszcach, który jest odpowiednikiem festiwalu w Chaumont-sur-Loire na ogólnej osi ewolucji sztuki ogrodowej.

W polskim ogrodzie  
Śnimy o Narodzie

w Orońsku



2002 Marek Budzyński, Irena Bajerska, Ogród na dachu Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego



2011 Festiwal ogrodów Bolestraszyce

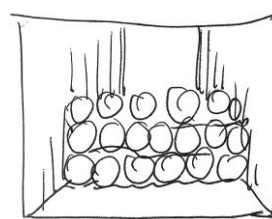
<sup>200</sup> Trojan Dorota, 1994, Koncepcja projektowania terenów zieleni według profesora Władysława Niemirskiego; w: Rylke J. (red.), Krajobrazy. Jubileusz 80lecia urodzin profesora Władysława Niemirskiego, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 40-46

<sup>201</sup> Bogdanowski Janusz, 2000, Metoda jednostek i wnętrza architektoniczno-krajobrazowych (JARK-WAK) w studiach i projektowaniu; w: III Forum Architektury Krajobrazu, OZKNIK, Warszawa, s. 2-10



## Oś ewolucji sztuki krajobrazu

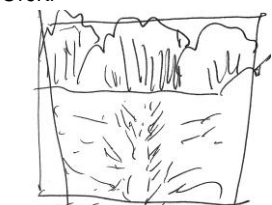
Ostatniej z osi nie dzieliłem na polską i nie polską, bo w sztuce awangardowej, a taką była w latach 70. sztuka krajobrazu, wymiana idei przebiega równolegle. Zacząłem od akcji Christo i Jeanne-Claude przegrodzenia paryskiej ulicy Visconti. Pozostali temu wierni i później przegradzanie i opakowywanie wykonywali w różnych krajobrazach i w różnej skali. W latach 60., w czasach tzw. drugiej awangardy, w Polsce, na licznych plenerach, artyści podejmowali awangardowe działania w krajobrazie. Najbardziej znanym był *Panoramiczny happening morski* Tadeusza Kantora, realizowany na plenerze w Osiekach koło Koszalina. Ci artyści traktowali swoje działania akcyjnie. Następny z wymienionych na osi, Richard Long pracował bezpośrednio w ziemi i w związku z nią. Jego działania przypominały archaiczne rysunki na ziemi z odległych kultur. Dalej poszedł w tym kierunku Lucien den Arend. Jego realizacje, takie jak *Walburg projekt*, to formy trwałe, nasypy, które pełniły w krajobrazie wyłącznie funkcje artystyczne. Nils Udo, to już znowu inna stylistyka, która się bujnie w tych latach rozwinęła, to sztuka ekologiczna. Jak pierwsze z dzieł abstrakcyjnych, także ta powstała z inspiracji muzyką. W latach 70. istnieje już polska sztuka krajobrazu. Teresa Murak chodzi w ubraniach z rzeźuchy i tworzy *Rzeźbę dla ziemi*, ja chodząc z synem na spacer tworzyłem w krajobrazie swoje *tatuaze*. Byliśmy chyba wtedy jedyni, którzy wybrali w Polsce krajobraz za tło swojej sztuki. Wtedy też stworzył swoją minimalistyczną instalację *Płacz nad dziećmi* Carl Andre. Ta instalacja była wspominana jako punkt odniesienia przez wielu artystów krajobrazu. Na tym trzeba zakończyć awangardowy etap sztuki krajobrazu, który później przybrał bardziej praktyczne formy. Ogromnym zadaniem było stworzenie parku na poprzemysłowych terenach w Zagłębiu Ruhry. Nie jest to dzieło sztuki krajobrazu, ale moim zdaniem, bez wcześniejszych realizacji tej sztuki, przybrałby inny kostium. Na mniejszą skalę niż Em-



1961 Christo i Jeanne-Claude, Rue Visconti



1967 Tadeusz Kantor, Panoramiczny happening morski



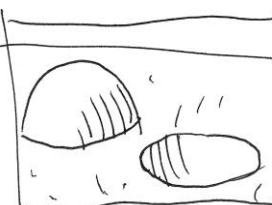
1967 Richard Long, A Line Made by Walking



1971 Lucien den Arend, Walburg projekt



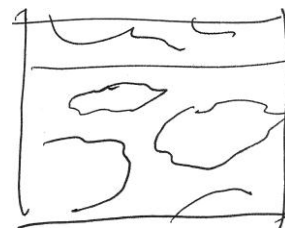
1973 Nils-Udo, Hommage à Gustav Mahler



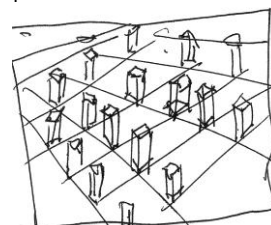
1974 Teresa Murak, Rzeźba dla ziemi, równowaga balansu

scher Park, ale też na niemieckich terenach przemysłowych Jarosław Kozakiewicz realizuje projekt Mars, czyli buduje z ziemi wielkie ucho. Kolejna realizacja wtapia się w sztukę ogrodową, bo jest wykonana z żywych roślin. Wiklinowy labirynt Stanisława Dziubaka, to tradycja wiklinowej plecionki, to także design, rzeźba i sztuka krajobrazu. Podobnie dzień parkingowy<sup>202</sup> Krzysztofa Hermana, to cały nurt miejskiej sztuki ogrodów efemerycznych, tymczasowych. Wreszcie, podobnie jak przy osi sztuki ogrodowej na końcu widnieje festiwal ogrodowy w Bolestraszcach, bo obok ogrodów pokazowych jest tam reprezentowana sztuka krajobrazu w postaci trwałych dzieł w stałej ekspozycji.

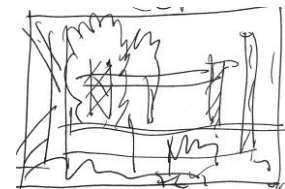
#### Sztuka w krajobrazie Gadanie na razie



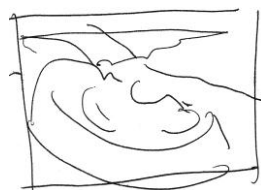
1975 Jan Rylke, Tatuż poznański



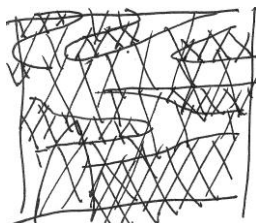
1976 Carl Andre, Płacz nad dziećmi



1989 IBA Emscher Park



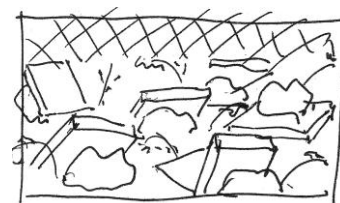
2003 Jarosław Kozakiewicz, Projekt Mars



2005 Stanisław Dziubak, Labirynt z żywej wikliny



2009 Krzysztof Herman, Dzień parkingowy



2012 Festiwal ogrodów w Bolestraszcach

<sup>202</sup> parking Day to inicjatywa studia Rebar z San Francisco realizowana od 2005 roku. Sama grupa Rebar jest bardzo ciekawa, ze względu na ekologiczne działania. <http://parkingday.org/about-parking-day/>, <http://rebargroup.org/ano-nuevo-island-habitat-restoration/> (pobrane 29.03.2013)

## Indeks nazwisk

- Aalto, 62, 63, 121  
Abakanowicz, 81, 82  
Andre, 98, 115, 125, 126  
Antoniewska, 106  
Arend, 49, 125  
Babiarz, 112  
Bacco, 98  
Bacon, 23  
Baek, 98  
Bajerska, 64, 87, 124  
Bałka, 25, 26  
Bartana, 89  
Bartman, 10, 77  
Bartosiewicz, 10  
Barzyk, 108  
Bauwens, 131  
Bereś, 52  
Bieńkowski, 29  
Bijhouwer, 67  
Blanc, 70, 121, 122  
Bogdanowski, 9, 50, 76, 123, 124, 131, 133  
Bogucki, 26, 29, 35, 132  
Bogusławski, 29  
Böhm, 6  
Bolek, 76  
Boster, 46, 131  
Brabant, 62  
Brooks, 78, 131  
Brzuchowski, 9, 10  
Budzyński, 27, 64, 87, 123, 124  
Bukowski, 29  
Burle Marx, 71, 73, 121  
Buszta, 63  
Calder, 68  
Cézanne, 110  
Chadaj, 103  
Changeux, 95  
Charewicz-Jakubowska, 64  
Chawiński, 54, 131  
Chmielewski, 109  
Chojnacka, 112  
Christo, 48, 125  
Church, 63  
Ciołek, 29, 50, 76, 123, 131  
Cisek, 108  
Combelle, 98  
Curyło, 112  
Czarnecka, 10  
Czarnecki, 50, 131  
Damięcki, 58  
Danielewicz, 123  
Dawidowicz, 29  
Degoutin, 62  
Denes, 49  
Ditner, 26  
Długozima, 44, 101, 113, 131  
Drapella-Hermansdorfer, 54, 131  
Drażba, 112  
Duchamp, 63, 64, 121  
Duchowski, 28  
Ducki, 13, 29, 135  
Dymitryszyn, 107  
Dziamski, 13, 131  
Dziubak, 68, 110, 113, 126  
Eckbo, 63  
Einstein, 109  
Eliot, 6, 11  
Findysz, 112  
Fine, 21, 25, 131  
Fotyga, 28  
Franta, 63  
Fryz, 108, 112  
Fuchshuber, 73  
Furtak, 111  
Gajdek, 108  
Galińska, 103  
Galsworthy, 54  
Gałek, 107  
Gardner, 88, 133  
Gaudi, 68  
Gawryszewska, 4, 38, 55, 58, 69, 78, 85, 91, 94, 98, 100, 101, 104, 105, 106, 131, 132  
Gąsiorowski, 84, 132  
Gehry, 63  
Gieysztor-Mitobędzka, 34, 132  
Gould, 45, 46, 132

Grande, 48, 132  
 Groys, 26  
 Gryglewicz, 22  
 Guignard, 73  
 Gustafson, 86  
 Gutt, 123  
 Haag, 78  
 Hamilton, 23  
 Heizer, 48  
 Hellwig, 123  
 Hepworth, 65, 121  
 Herman, 58, 62, 91, 102, 125, 126, 132  
 Holmebakk, 87  
 Hundertwasser, 87  
 Jachowicz, 73  
 Jacobsen, 78  
 Jakubowska, 112  
 Jan Paweł II, 34  
 Jarecka, 26, 35, 132  
 Jeanne-Claude, 48, 125  
 Jedliński, 6, 132  
 Jekyll, 70, 71, 121  
 Jencks, 121, 122, 61  
 Jodidio, 27, 132  
 Jojczyk, 107  
 Kaczmarczyk, 43, 82, 132  
 Kant, 19, 132  
 Kantor, 52, 125  
 Karaś, 103  
 Karosas, 67  
 Kasia, 17, 132  
 Kaweckie, 43, 82, 132  
 Kazulo-Kleyff, 84, 132  
 Kim, 98  
 Klein, 54  
 Klinau, 55  
 Klus, 65, 102  
 Kochańska, 108  
 Konieczny, 29  
 Konopacki, 69, 132  
 Korczak-Wodnicka, 103, 109  
 Korman, 25  
 Kosiński, 111  
 Koss, 56  
 Kowalski, 67, 111  
 Kozakiewicz, 54, 61, 125, 126  
 Koziara, 55  
 Krakowiak, 89  
 Krasiński, 52  
 Królikowski, 6, 49, 59, 113  
 Krug, 113  
 Krzykawska, 54, 69  
 Krzymuska, 29  
 Krzysztoń, 29  
 Krzywda-Polkowski, 9, 123  
 Kuc, 6, 133  
 Kulka, 115  
 Kurant, 89  
 Kuspida, 26, 133  
 Kwiek, 15, 39, 131, 133  
 Laksa, 88  
 Larsen, 80  
 Lasik, 29  
 Lawin, 10  
 Lazar, 41, 133  
 le Corbusier, 62  
 Lefaucheux, 62  
 Lesley, 98, 132  
 Leszczyński, 34, 132, 133  
 LeWitt, 81  
 Liebeskind, 27  
 Long, 48, 49, 125  
 Loos, 121  
 Ludwiński, 47, 133  
 Lurcat, 121, 123  
 Lutyens, 70  
 Lynch, 45, 46, 133  
 Łepkowski, 102  
 Łocha, 106  
 Łowicka, 84, 132  
 Łubowski, 29  
 Łuczaj, 84, 101, 133  
 Łuczyńska-Bruzda, 50, 133  
 Majdecki, 76, 123, 133  
 Majlert, 105  
 Makarska, 108  
 Malepszy, 9  
 Mallet-Stevens, 121  
 Marks, 18  
 Martinez, 86  
 Maśluszczak, 29  
 Matela, 95

Mazij, 112  
 Mech, 112  
 Miró, 68  
 Misiuk, 51  
 Mityk, 108  
 Moles, 22, 133  
 Mollison, 74  
 Monet, 20, 121  
 Monroe, 25, 26  
 Moore, 65, 121  
 Morand, 98  
 Morel, 51, 52  
 Morris, 69  
 Mostaf, 89  
 Motyka, 24  
 Mucha, 112  
 Murak, 52, 125, 133  
 Muthesius, 55  
 Myszka-Stąpór, 104, 106  
 Nadrowski, 33, 35, 42, 133  
 Neutra, 63, 80  
 Niemirski, 9, 10, 50, 73, 75, 76, 77, 123, 124, 135  
 Nils-Udo, 125  
 Novák, 50, 133  
 Nowiński, 60  
 O'Meara Sheehan, 88, 133  
 Ogniewski, 10  
 Olmsted, 6, 79  
 Olszewska, 84, 85, 131, 132, 133, 136  
 Oppenheim, 48, 81  
 Palladio, 75  
 Pareyson, 17  
 Pasierb, 34, 133  
 Paszkowska, 89  
 Paździor, 112  
 Pełczyńska, 105  
 Pepper, 81  
 Perez, 63  
 Peters, 93, 133  
 Petryk, 29  
 Piechna, 70, 123, 135  
 Piekarczyk, 15, 39, 131, 133  
 Pilecka, 108  
 Pinard, 98  
 Piotrowski, 35  
 Piórecki, 4, 68, 84, 100, 115  
 Piwowarski, 16, 133  
 Płachta, 108, 112  
 Pokorski, 56, 133  
 Popper, 19  
 Porębski, 60  
 Połocki, 84  
 Price, 92  
 Prus, 55  
 Radzis, 44, 134  
 Rajkowska, 62  
 Reszka, 95  
 Rist, 86  
 Robinson, 70  
 Rogala, 15, 29, 131  
 Rogowicz, 123  
 Rokosza, 10, 13, 135  
 Ron, 46, 131  
 Rose, 63  
 Ross, 49, 74, 134  
 Rothimel, 59, 113, 134  
 Różańska, 15, 113, 131  
 Ruskin, 69  
 Rusztowicz, 112  
 Rutkiewicz, 36, 135  
 Rutkowski, 10  
 Rylke, 3, 4, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 29, 30, 31, 32, 34, 36, 37, 39, 45, 52, 53, 54, 57, 58, 60, 79, 90, 92, 94, 96, 100, 101, 104, 114, 118, 123, 124, 126, 132, 133, 134, 135  
 Rzepka, 108  
 Saint-Phalle, 68, 121, 122  
 Sak, 103  
 Saunders, 86  
 Scholtzówna, 123  
 Schön, 16, 99, 135  
 Schwartz, 78, 121, 122  
 Schwerk, 36, 134  
 Selwa, 108  
 Sikora, 51  
 Sikorski, 36, 135  
 Siwiec, 56, 133  
 Skalski, 13, 63, 101, 113, 114, 135  
 Skąpski, 54, 135  
 Skibińska, 111

Skrobot, 59, 113, 134  
 Słomkowski, 102  
 Smolarz, 29, 35  
 Smyth, 121  
 Sokorski, 23  
 Sosnowska, 89  
 Stąpór, 104  
 Stefan Kardynał Wyszyński, 34  
 Steiner, 85  
 Strasińska, 16  
 Strynkiewicz, 66, 67  
 Strzemiński, 20  
 Stwosz, 42  
 Sulima Suryn, 54  
 Suzuki, 77, 135  
 Szanior, 123  
 Szapocznikow, 24  
 Szolcówna, 123  
 Sztabiński, 31, 112  
 Szurdak, 115  
 Szyszko, 36, 134  
 Tarasen, 48  
 Teler, 108  
 Terry, 46, 131  
 Tianguely, 68  
 Tomaka, 108  
 Tomczyk, 51, 108, 135  
 Trojan, 124, 135  
 Tschumi, 79  
 Turczynowicz, 59, 113, 135  
 Turell, 49  
 Twardowska, 67, 135  
 Tym, 15, 131  
 Urbanowicz, 24  
 Usakowska-Wolff, 68  
 Vayda, 55  
 Vazan, 48, 132  
 Vidiella, 86, 87, 135  
 Wajda, 23  
 Walczak, 16  
 Walker, 80  
 Warchoń, 112  
 Warhol, 25, 26, 78  
 Wasilkowska, 89  
 Waźbiński, 13, 135  
 Wejchert, 50, 136  
 Wijas, 108  
 Wiktorko, 111  
 Wilczyńska, 100  
 Wilhelmsen, 86  
 Wilkowska, 109  
 Wlazło, 14, 59, 113, 134, 136  
 Wodiczko, 89  
 Wojciechowski, 4, 29, 43, 49, 54, 132  
 Wojda, 34  
 Wollenberg-Kluza, 32  
 Wolski, 85, 136  
 Wróblewski, 22, 23, 136  
 Wysocki, 50  
 Yamasaki, 46  
 Zachariasz, 4, 6  
 Zakrzewska, 70, 136  
 Załęski, 51, 52  
 Zehrfuss, 62  
 Zemanek, 115  
 Zgnilec, 108  
 Zieliński, 111  
 Zielonko, 10  
 Ziętek, 63  
 Zimny, 10  
 Zubova, 15, 104, 136  
 Zuccari, 13  
 Żukowska-Grudzińska, 43, 132

## Literatura

- Bauwens P., 2013, Best of both worlds, *Gardens Illustrated*, January 2013, s. 56-63
- Bogdanowski J., 1968, Architektura krajobrazu. Wybrane problemy studialne, projektowe i konserwatorskie. Politechnika Krakowska, Kraków
- Bogdanowski J., 1976, Kompozycja i planowanie w architekturze krajobrazu. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk
- Bogdanowski J., 2000, Metoda jednostek i wnętr architektoniczno-krajobrazowych (JARK-WAK) w studiach i projektowaniu; w: III Forum Architektury Krajobrazu, OOZKNIK, Warszawa, s. 2-10
- Brookes J., 1994, Wielka księga kwiatów. Sztuka kompozycji i pielęgnowania, Debit, Warszawa
- Brookes J., 1996, 101 praktycznych porad. Rośliny doniczkowe, Wiedza i Życie, Warszawa
- Brookes J., 2008, Wielka księga ogrodów. Sztuka zakładania i pielęgnacji, Wiedza i Życie, Warszawa
- Brookes J., 2009, Projektowanie ogrodów, Wiedza i Życie, Warszawa
- Chawiński P., 1998, Rzeźbienie Szkocją, *Arché* nr 17/18 1998, s. 50-51
- Ciołek G., 1954, Ogrody polskie. T. 1, Przemiany treści i formy. Warszawa. Budownictwo i Architektura.
- Czarnecki W., 1961, Planowanie miast i osiedli. T. III. Krajobraz i tereny zielone. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa, Poznań
- Daniel T. C., Boster R. S., 1976, Measuring landscape aesthetics: the scenic beauty estimation method, Res. Pap. RM-RP-167. U.S. Department of Agriculture, Forest Service, Rocky Mountain Range and Experiment Station.
- Długozima A., 2011, Cmentarze jako ogrody żywych i umarłych. Wydawnictwo Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa
- Długozima A., 2011, Ogród, cmentarz – dwa bratanki (w:) Kultura pogrzebu, nr 7(81), Otwock, s. 10-19
- Drapella-Hermansdorfer A., 2000, Wielkie transformacje krajobrazu w Niemczech. Perspektywy rozwoju architektury krajobrazu. *Głos Uczelni*, Nr 86, Czerwiec 2000
- Dziamski G., 1996, Konceptualizm, w: Dziamski Grzegorz (red.), *Od awangardy do postmodernizmu. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*.
- Fine R. E., 1985, Gemini G. E. L. Art and Collaboration, Abbeville Press, Inc., New York
- Gawryszewska B. J., 2006, Historia i struktura ogrodu rodzinnego, Wydawnictwo SGGW, Warszawa
- Gawryszewska B. J., 2009, Ogród przy Miła Collego, s. 66-67; w: Olszewska E. (red.) *Ogrody. Projekty polskich architektów krajobrazu*, Muza SA, Warszawa.
- Gawryszewska B. J., 2010, Czym jest ogród przydomowy jako współczesne dzieło sztuki ogrodowej? Ogród za oknem dzieło sztuki. Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu, Warszawa, s. 52-58
- Gawryszewska B. J., 2013, Historia i struktura ogrodu rodzinnego. Wydawnictwo SGGW, Warszawa s. 132, 134

- Gąsiorowski M., 2009, Ogród biocenotyczny, w: Olszewska E. (red.) Ogrody. Projekty polskich architektów krajobrazu, Muza SA, Warszawa s. 80-81;
- Gieysztor-Miłobędzka E., 1991, Vaticanum II Versus Tridentinum, Relacje pomiędzy sztuką a liturgią, w: Leszczyński W., (red.) Sztuka a religia, Instytut Kultury, Warszawa, s. 41-63
- Gould Peter, 1966, On mental maps. Ann Arbor, University of Michigan
- Grande J., 2002, A Conversation with Bill Vazan. Cosmological Shadows, A publication of the International Sculpture Center, December 2002, Vol.21 No.10,
- Herman K., 2011, Ecological Urbanizm, w: Rylke J. red., 2011, Krajobraz XXI wieku. Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku. Sztuka ogrodu. sztuka krajobrazu, Warszawa s. 108-109
- Herman K., 2011, Ogrody tymczasowe w przestrzeniach kolektywnych. Sztuka ogrodu Sztuka Krajobrazu, Warszawa
- Jardin corps et âme. Festival International des jardins, 2010, Domaine de Chaumont-sur-Loire. Centre d'arts et de nature.
- Jarecka D., 2011, Janusz Bogucki, polski Szeemann? w: Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
- Jedliński J., 1988, Miejsca Rzeźby, Muzeum ASP, Warszawa
- Jodidio P., 2003, Architektura dzisiaj, Taschen/TMC Art, Köln
- Johnstone Lesley (ed.), 2007, Hybrids: Reshaping the Contemporary Garden in Métis, blueimprint, Vancouver
- Kaczmarczyk Ł., 2011, Etyczno-kulturowe implikacje wizualnej konsumpcji w gospodarce doświadczenia (experience economy) w: Kawecki W. i inni (red) Kultura wizualna – teologia wizualna, Instytut Papieża Jana Pawła II, Warszawa, s. 115-133
- Kant Immanuel, 2004, O formie i zasadach świata, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków
- Kasia K., 2008, Rzemiosło formowania. Luigiego Pareysona estetyka formatywności. Universitas, Kraków
- Kazulo-Kleyff M., Łowicka K., 2009, Ogród wiślany, s. 138-139, w: Olszewska E. (red.) Ogrody. Projekty polskich architektów krajobrazu, Muza SA, Warszawa.
- Konopacki A., 1989, Prerafaelici, Arkady, Warszawa
- Księga pamiątkowa ku uczczeniu potrójnej rocznicy zaczątków założenia i utrwalenia Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie, 1936
- Kuc S., 2011, Techno-kreacja a architektura krajobrazu. Wybrane zagadnienia. Wydawnictwo PK, Kraków
- Kuspid D., 2006, Koniec Sztuki, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk
- Lazar B., 2003, Graffiti – wpływ młodzieży na kształtowanie przestrzeni miejskiej. Wyniki badań przeprowadzonych w Jaśle i Płońsku. SGGW, WOIAK. Warszawa, praca magisterska, mps
- Ludwiński J., 1971, Sztuka w epoce postartystycznej, Odra nr 4/1971
- Lynch K., 1960. The Image of the City, MIT Press, Cambridge
- Lynch K., 2011, Obraz miasta, Archivolta 3/2010
- Łuczaj Ł., 2009, Projekt ronda miejskiego, w: Olszewska E. (red.) Ogrody. Projekty polskich architektów krajobrazu, Muza SA, Warszawa s. 70-71



Łuczaj Ł., Ogród wiejski, w: Olszewska E. (red.) Ogrody. Projekty polskich architektów krajobrazu, Muza SA, Warszawa s. 170-171

Majdecki L., 1993, Ochrona i konserwacja zabytkowych założeń ogrodowych, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa

Mercedes Peters (red.), 2009, Buga 2009 Schwerin. Der offizielle Wegweiser durch die Gärten der Bundesgartenschau. Bundesgartenschau Schwerin 2009 GmbH

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

Molly O'Meara Sheehan, 2004, Przewyciężanie podziału miast, w: Gary Gardner (red.), Raport o stanie świata. O postępie w budowaniu zróżnicowanego społeczeństwa, Książka i Wiedza, Warszawa, s. 145-166

Murak T., 2005, Most. Rzeźba spotkań, w: Rocznik Rzeźba polska, t. XI – Rzeźba – architektura. Wzajemne relacje i strategie. Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko s. 131-135

Nadrowski H., 2005, Sztuki sakralnej szanse i zagrożenia, Teologia i Człowiek, 6/2005, s. 105-137

Nadrowski H., 2011, Przestrzeń kościelna między kanonem i bezładem, Liturgia sacra 17 (2011), nr 2, s. 451-468

Nadrowski H., 2012, Sacrum czasoprzestrzeni – reinterpretacja – kontrowersje – świat wartości. Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.

Novák Z., Bogdanowski J., Łuczyńska-Bruzda M., 1972, Architektura krajobrazu. Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Ogród na dwóch poziomach, w: Olszewska E. (red.) Ogrody. Projekty polskich architektów krajobrazu, Muza SA, Warszawa s. 78-79;

Pasierb J. St., 1991, Chrześcijaństwo i sztuka – dzieje problemu, w: Leszczyński W., (red.) Sztuka a religia, Instytut Kultury, Warszawa, s. 30-40

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

Piwowarski M., 2007, Dylematy projektanta krajobrazu, w: Rylke J. (red.), Przyroda i miasto tom IX, Wydawnictwo SGGW, Warszawa

Pokorski J., Siwiec A., 1985, Kształtowanie Terenów Zieleni, WSiP, Warszawa

Radzis K., 2004, Przemiany drzewostanu Braniewa. Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, maszynopis pracy doktorskiej

Ross M., 2005, The Basics Of Permaculture Design, Chelsea Green Publishing Company,

Rothimel B., Skrobot M., 2011, Transplantacja i relatywizm krajobrazu XXI wieku, w: Rylke J. red., 2011, Krajobraz XXI wieku. Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku. Sztuka ogrodu. sztuka krajobrazu, Warszawa, s. 128-131

Rothimel B., Wlazło-Malinowska K., 2011, Schowroomy – krajobraz na pokaz, w: Rylke J. red., 2011, Krajobraz XXI wieku. Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku. Sztuka ogrodu. sztuka krajobrazu, Warszawa s. 147-151

- Rylke J. (red.), 2010, *Kultura niezależna*, Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu, Warszawa
- 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
- Rylke J. red., 1992 i 1993, 1 i 2 *Raj Globalny\* Działania Lokalne*, PTP, MOP, Warszawa
- Rylke J. red., 2011, *Krajobraz XXI wieku. Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku. Sztuka ogrodu. sztuka krajobrazu*, Warszawa
- Rylke J., 2003, *Pupki, Godki i Węgały*, w: VI Forum Architektury Krajobrazu. Krajobraz i ogród wiejski, materiały konferencyjne. KUL, Lublin, s. 66-68
- 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
- Rylke J., 1998, *Dwa krajobrazy*, w: *Ochrona dziedzictwa przyrodniczo-kulturowego w Polsce*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 33-36.
- Rylke J., 2005, *Sztuka krajobrazu*, w: *Rocznik Rzeźba polska*, t. XI – Rzeźba – architektura. Wzajemne relacje i strategie. Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko s. 67-73,
- Rylke 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
- Rylke J., 2007, *Kassel jako przystanek w trasie wielkiej podróży (Grand Tour)*, Orońsko nr 3-4/2007, s. 39-42
- Rylke J., 2011, *Domowiec*, w: Rylke J. red., 2011, *Krajobraz XXI wieku. Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku. Sztuka ogrodu. sztuka krajobrazu*, Warszawa s. 123-127
- Rylke J., 2011, *Idea w sztuce (ogrodowej przede wszystkim)*, w: *Artluk*, 2 (20), s. 20-21
- Rylke J., 2011, *Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku*, w: Rylke J., *Krajobraz XXI wieku. Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku. Sztuka ogrodu. sztuka krajobrazu*. Warszawa, s. 10-23
- Rylke J., 2011, *Sztuka na ulicy* w: Rylke J. (red.) *Krajobraz XXI wieku*, Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu, Warszawa, s. 152-175
- Rylke J., Skalski J., Rokosza J., Ducki J., 2011, *Rysunek odręczny dla architektów krajobrazu*. Wydawnictwo SGGW, Warszawa
- Schön D. A., 1983, *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*. Basic Books, Inc.;
- Schön D. A., 1987, *Educating the Reflective Practitioner. Toward a New Design for Teaching and Learning in the Professions*. Jossey-Bass, San Francisco
- Shodo Suzuki, 1991, *Japanese landscape design*, *Process Architecture* No. 95

Shodo Suzuki, 1997, *Landscapes and Natural Harmony 2, Process Architecture* No. 131

Show Gardens, RHS Chelsea Flower Show 2012 (catalogue)

Sikorski T., Rutkiewicz M., 2011, *Graffiti w Polsce 1940-2010. carta blanca*. Warszawa

Skalski Janusz, 2005, *Komfort dalekiego patrzenia a krajobraz dolin rzecznych w miastach położonych na nizinach*, *Teka Kom. Arch. Urb. Stud. Krajobr.* – OL PAN, 2005, 44-52

Skąpski Ł., 1998, *Rysunki światłem i cieniem*, *Arché* nr 17/18 1998, s. 9-10

*The Garden Book*, 2003, Phaidon, London

Tkaczyk-Piechna B., 1999, *Teoria architektury krajobrazu w okresie międzywojennym zawarta w publikacjach z tego okresu*; w: Rylke J., (red.) *Przyroda i miasto*, tom II, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 61-87

Tomczyk R., 2000, *Bedeker elbląski*. Wydawnictwo Oskar, Gdańsk

Trojan D., 1994, *Koncepcja projektowania terenów zieleni według profesora Władysława Niemirskiego*; w: Rylke J. (red.), *Krajobrazy. Jubileusz 80lecia urodzin profesora Władysława Niemirskiego*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 40-46

Tumiłowicz J., 2010, *Uwagi o zakładaniu i prowadzeniu arboretów w Polsce*, *Rocznik Polskiego Towarzystwa Dendrologicznego* Vol. 58 – 2010, s. 55-60

Turczynowicz T., 2011, *Projekt ukrycia budynku za moim oknem w pnączach*, w: Rylke J. red., 2011, *Krajobraz XXI wieku. Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku. Sztuka ogrodu. sztuka krajobrazu*, Warszawa s. 110-111

Twardowska Julita, 2002, *Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku*. Przewodnik, CRP, Orońsko

Vidiella A. S. , 2008, *The Sourcebook of Contemporary Landscape Design*, Collins Design

Ważbiński Z., 2001, *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

Wejchert K., 1974, *Elementy kompozycji urbanistycznej*. Wydawnictwo Arkady, Warszawa

Wlazło K., (red.), 2010, *Katedra Sztuki Krajobrazu. Semestralna wystawa prac studenckich 17-29 czerwiec 2010*, Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu. Warszawa

Wlazło K., (red.), 2011, *Wystawa Katedry Sztuki Krajobrazu. Semestr zimowy 2010/2011*. Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu, Warszawa

Wolski Przemysław, 2009, *Ogród przy willi podmiejskiej*, s. 118-121, w: Olszewska E. (red.) *Ogrody. Projekty polskich architektów krajobrazu*, Muza SA, Warszawa.

Wróblewski A., 1950, *Praca samokształceniowa ZAMP i Kół Artystycznych na uczelniach plastycznych*, *Przegląd Artystyczny*, 1950, nr 5-6

Zakrzewska A., 1998, *Ogród po polsku*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa

Zubova L., 2012, Profesjonalna orientacja studentów rolniczej wyższej uczelni w systemie wykorzystania metodyk ozdobnego dekorowania krajobrazu, w: Katalog Katedry Sztuki Krajobrazu prace 2011 – 2012 rok. Sztuka Ogrodu Sztuka Krajobrazu nr 1/2012, s. 58-63