HETEROGLOSSIA (4)
Studia kulturoznawczo-filologiczne
www.wsg.byd.pl
Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Gospodarki, 2014

Agnieszka Ługowska
Wyższa Szkoła Gospodarki

Sztuka ogrodowa i środowiskowa – w poszukiwaniu podobieństw

Wstęp

Sztuka środowiskowa, która zainicjowana została w latach sześćdziesiątych zeszłego stulecia, często traktowana jest jako jednoznaczne zerwanie z tradycją sztuki ogrodowej i sztuki pejzażu, jako celebracja różnic, a nie ciągłości. W niniejszej pracy chciałabym wskazać na możliwość odnalezienia podobieństw pomiędzy sztuką środowiskową a założeniami ogrodowymi. Analizując te dwa – z punktu widzenia historii sztuki i estetyki pozornie antonimiczne zjawiska – chciałabym mimo wszystko podkreślić ciągłość tradycji i spróbować odnaleźć wspólną genealogię, szczególnie w momencie, gdy kulturze coraz częściej zarzuca się swoistą amnezję, w momencie gdy kulturowa i historyczna niepamięć staje się jedną z najbardziej wyrazistych cech współczesnych społeczeństw.

Poszukując ciągłości pomiędzy tymi dwiema dziedzinami, warto przywołać książkę Jarosława Marka Rymkiewicza, analizującą ewolucję toposu ogrodu w poezji. Rymkiewicz, wzorując się na metodzie badania dzieła sztuki zaproponowanej przez Erwina Panofskiego, wskazuje, że nawet niewielkie zmiany znaczenia wewnętrznego utworu, nieuchronnie prowadzą do zmian i przesunięć jego całościowego sensu konwencjonalnego. Według niego, wewnętrzne znaczenie dzieła sztuki, jednoznaczne z odczytaniem go jako symptomu informującego o sytuacji kulturowej i historycznej, która je zrodziła, musi zostać poprzedzone odczytaniem konwencjonalnego sensu motywów[1]. Także Leszek Sosnowski, pisząc o tradycji ogrodów, podkreśla, że pomimo dobrej znajomości filozoficznych idei nadających określoną formę poszczególnym założeniom ogrodowym, rzadko posiadamy wiedzę o ich pochodzeniu, która ułatwiłaby odczytanie konwencjonalnego sensu motywów. Autor uważa, że:

> Grecja stała się ideałem, do którego powracano poprzez zapożyczenia czy to artystycznej formy (rzeźbiarsko-architektonicznej), czy obyczajowej senty-

[1] J.M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu,* Warszawa 1968, s. 16-17.

heteroglossia4.indb 121 2015-01-26 19:35:09

mentalności (niewinności samego człowieka oraz jego relacji z ludźmi i przyrodą), czy wreszcie filozoficznej idei (jedność harmonijna obu światów: ludzkiego i przyrodniczego)[2].

W perspektywie sztuki środowiskowej trzy motywy wymienione przez Sosnowskiego wydają się posiadać szczególne znaczenie. Pierwszy z nich to motyw Arkadii, stanowiącej wzór zharmonizowanego współistnienia z naturą, będącej miejscem zamieszkiwanym przez szczęśliwych ludzi; motyw ten doprowadził do powstania utopii w kulturze zachodniej. Drugi to motyw *rus in urbe,* według Pliniusza, Epikur zakładając w wydzielonym fragmencie ogrodu swoją szkołę, przeniósł naturę do miasta. Trzeci z nich wskazuje na związki ogrodu z mistyką, rozumianą jako doświadczenie jedności wszystkiego, co istnieje. Jak podkreśla Sosnowski, „w tym podejściu nie chodzi o techniczną czy naukową konkwistę przyrody, lecz dostrzeżenie, zrozumienie, odczucie przenikającej wszystko jedności", doświadczenie kosmiczności życia, obcowanie z tym, co po prostu istnieje[3].

W sztuce środowiskowej, będącej z pewnością produktem określonego momentu historycznego, te konwencjonalne motywy są cały czas obecne, a analiza ewolucji założeń ogrodowych, ze szczególnym uwzględnieniem roli osiemnastowiecznych ogrodów, pozwala dostrzec ciągłość oraz pewne powracające, lecz za każdym razem indywidualnie potraktowane problemy i zagadnienia konceptualne.

Związek istniejący pomiędzy sztuką ogrodową a sztuką środowiskową na pewno nie posiada charakteru bezpośredniego, lecz raczej, jak twierdzi Goran Hermeren w *Influence in Art and Literature*[4], jest to rodzaj oddziaływania, w którym trudno stwierdzić obecność oczywistych, natychmiastowo wykrywalnych podobieństw. W przypadku wpływów założeń ogrodowych na sztukę środowiskową brak bezpośredniego związku przyczynowego; jednak na pewno sztuka ta pełni niektóre z ważnych estetycznych funkcji realizowanych przez ogrody krajobrazowe.

Ewolucja założeń ogrodowych, sensoryczna aktywacja patrzącego

Próbując ukazać związki istniejące pomiędzy sztuką ogrodową a sztuką środowiskową, warto ukazać w zarysie ewolucję samych założeń ogrodowych. Prześledzenie linii historycznego rozwoju jest ważne, ponieważ uświadamia stopniowy, lecz nieustający wzrost znaczenia elementów przyczyniających się do aktywacji osoby znajdującej się w ogrodzie. Fakt intelektualnego i sensorycznego zaangażowania podmiotu doświadczającego posiada także fundamentalne znaczenie w trakcie recepcji sztuki środowiskowej.

[2] L. Sosnowski, *Ogród „obywatelski" starożytnej Grecji w: Ogrody – zwierciadła kultury*, red. Leszek Sosnowski i Anna Iwona Wójcik, Kraków 2008, s. 314.

[3] Ibidem, s. 322.

[4] G. Hermeren, *Influence in Art and Literature*, Princeton, 1975.

Ogród, jako przestrzeń mediacji między jakościami zestawianymi dotąd jako opozycyjne elementy, tworzył tak zwaną „trzecią naturę", będącą subtelną integracją zarówno natury, jak i sztuki, tak, że ostateczny wynik (o ile ogród osiąga kiedykolwiek swój „ostateczny stan"), wydawał się uczestniczyć zarówno w naturze, jak i sztuce. Ogród, stanowiąc element pośredniczący między centrum a peryferiami, *ergonem* a *parergonem*, kulturą a naturą, bliższy był także somatycznemu doświadczeniu sztuki niż np. malarstwo pejzażowe.

Mimo że dziś rzadko mówi się o sztuce ogrodowej z perspektywy estetyki, a ona utraciła rangę, jaką cieszyła się w osiemnastym wieku, sztuka współczesna nie wycofała się z krajobrazu. I choć sztuka środowiskowa często analizowana jest jako próba odcięcia się od estetyki pojmowanej przez pryzmat kategorii malowniczości i dystansu, według Smithsona jest ona próbą porzucenia sentymentalno-wiktoriańskiego stosunku do natury, „porzuceniem ogrodniczego sposobu myślenia o krajobrazie"[5], to analiza ewolucji założeń ogrodowych, ze szczególnym uwzględnieniem ogrodów krajobrazowych, pozwala odnaleźć kilka ważnych wątków podjętych, lecz poddanych modyfikacji, w sztuce środowiskowej oraz estetyce.

W wyniku poszerzenia słynnej formuły Horacego *ut pictura poesis* zaczęto tworzyć paralele nie tylko pomiędzy poezją a ogrodami, ale także malarstwem a ogrodami, doprowadzając do zacierania się granicy między nimi. Z pewnością najbardziej uderzające podobieństwo, jakie możemy odnaleźć pomiędzy założeniami ogrodowymi a sztuką środowiskową wiązało się z tym, że trójwymiarowa kompozycja ogrodów skłaniała do aktywowania zdecydowanie szerszego repertuaru sensorycznego osoby patrzącej w porównaniu z okulocentrycznym, dwuwymiarowym doświadczeniem malarstwa pejzażowego. Z tego względu zazębianie się elementów obejmujących to, co wewnątrz i na zewnątrz, przenikanie sztuki i życia, zachodziło w przypadku ogrodów zdecydowanie szybciej niż miało w malarstwie pejzażowym.

Należy jednak pamiętać, że twórca ogrodów pejzażowych, tak samo jak twórca pejzaży malarskich, starannie komponował swoje dzieło, usuwając fragmenty, które uważał za mniej malownicze. W trakcie tworzenia ogrodów opierał się na zasadach wykorzystywanych przez malarstwo, takich jak jedność, powtórzenie, sekwencja, równowaga. Tym niemniej w obydwu przypadkach przyroda stanowiła element, który nas bezpośrednio otaczał, z tą różnicą, że *patrzenie na* w przypadku ogrodów i sztuki środowiskowej zamieniono na *patrzenie w*[6].

Zacieranie się granicy pomiędzy centrum a peryferiami w przypadku założeń ogrodowych

Jak sugeruje Malcolm Andrews, wzrost popularności malarstwa krajobrazowego w szesnastym wieku, można powiązać z ówczesnym wzrostem zainteresowania mieszk-

[5] G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie: Od neoawangardy do postmodernizmu*, Poznań 1995, s. 140.

[6] B. Frydryczak, See Poussin / Hear Lorrain. *O związkach sztuki awangardowej z naturą i krajobrazem,* w: *Wiek Awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006, s. 73.

kaniem w willach we Włoszech. Widok na okolicę uzyskiwany z tarasu, *loggii* lub przez ramy okna zachęcał do patrzenia na krajobraz w sposób malarski, a wartość estetyczna krajobrazu przekładała się na wartość komercyjną nieruchomości. Wille zazwyczaj projektowano w sposób umożliwiający estetyczne wykorzystanie otaczających je krajobrazów, przechodząc stopniowo od najbliższego otoczenia ogrodu wokół willi w stronę naturalnej scenerii rozpościerającej się poza granicami majątku ziemskiego. W rezultacie, doświadczenie dzikiej natury stawało się integralną częścią doświadczenia ogrodu.

Regularne partie ogrodów w renesansie zwykle oddzielano od przyległych terenów ogrodzeniem, tak więc już wtedy ogród krajobrazowy stanowił, choć drugorzędną i oddaloną od domu właściciela, to jednak część posiadłości, gdzie znajdowały się sady owocowe i warzywne oraz budynki gospodarcze. Oprócz funkcji utylitarnych, ta oddalona część ogrodu pełniła także rolę estetyczną, choć nieco inną niż uregulowane fragmenty.

Ogrody posiadały duże znaczenia dla rozwoju sztuki środowiskowej, ponieważ nie oferowały pastoralnej idylli, którą dawały poezja i malarstwo pejzażowe, lecz autentyczne doświadczenie, w tym czasie jednak zarezerwowane dla patrycjuszy. Kultura willi, doprowadzając do negocjacji pomiędzy ogrodem a dzikim otoczeniem, prezentując obrazy iluzjonistyczne wewnątrz willi i projektując belwedery, zachęcając do tworzenia literackich i malarskich sielanek, stworzyła kontekst, w którym estetyczna ocena naturalnej scenerii zaczęła być rozumiana jako działalność kulturalna. Krajobraz zaczął wyłaniać się jako swoisty topos i samodzielny gatunek[7].

Z tego względu ogrody, tworząc pomost między naturą a sztuką, od początku były bliższe sztuce środowiskowej niż malarstwo pejzażowe i silniej związane z pojęciem doświadczenia. Jednak ewolucja założeń ogrodowych w wielu miejscach przypomina ewolucję, jaką przeszło malarstwo krajobrazowe.

Ogród renesansowy, posiadając geometryczne kształty, dawał możliwość obserwowania go zgodnie z zasadami perspektywy liniowej, właściwej również renesansowej architekturze. W ogrodach renesansu widok na ogród oraz okoliczny krajobraz roztaczał się z willi. Alberti w *De Reaedificatoria* (1485) zalecał, aby sytuować wille na wzniesieniach, tak, aby podkreślić ich wielkość, a także zapewnić widok na otaczającą okolicę. Oprócz perspektywy rozpościerającej się z willi, stanowiącej centrum umożliwiające obserwację ogrodu i terenów przyległych, wewnątrz samych ogrodów urządzano nieruchome punkty widokowe, skąd odwiedzający mogli cieszyć wzrok ukazującym się im krajobrazem. Podobne możliwości dawały tarasy, gdzie z górnych poziomów otwierał się widok na poziomy dolne. Służyły temu także ogrodzenia, podkreślające geometryczną prawidłowość ogrodu, bramy, okalające ramami nagle ukazujące się widoki, dość wąskie aleje. Ogrody były więc zewnętrznym przedłużeniem wnętrza willi czy pałacu i chociaż zachowały element ogrodzenia charakterystyczny dla średniowiecza, traciło ono swe symboliczne znaczenie, wzmacniając w zamian rolę psychologiczną[8].

[7] M. Andrews, *Landscape and Western Art*, Oxford 1999, s. 61.

[8] D. Lichaczow, *Poezja ogrodów, O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, Wrocław 1991, s. 62.

W baroku w założeniach ogrodowych motywy dynamiczne wzięły górę nad statycznymi motywami renesansu. Ogród stał się nie tylko przedłużeniem pałacu, rozumianego jako centrum, ale i jego analogią; analogią sal pałacowych, korytarzy, przy czym przejście z jednego zielonego apartamentu do drugiego było budowane na zasadzie kontrastu, przejścia z jednego fragmentu ogrodu do innego nie były podkreślone, a niekiedy wręcz ukryte. Ogrodów baroku nie kontrastowano z otaczającym je krajobrazem, brak w nich było charakterystycznego dla ogrodów renesansu, a następnie klasycyzmu, „odgradzania się" od sąsiadującego z nimi środowiska. Tematyka wodotrysków i grup posągów umieszczanych w ogrodach łączyła je z zewnętrznym otoczeniem; ogrody zawierały alegorie rzek, mórz, wizerunki morskich bóstw. Ogrodom barokowym chciano nadać maksymalne złudzenia ruchu, co najpełniej przejawiało się w budowaniu wodotrysków i kaskad potęgujących to wrażenie.

Oprócz zamiłowania do fontann i rzeźb ogrodowych, ogrodnicy tamtego okresu próbowali odsłonić przed patrzącymi z okien i pałacyków coraz to nowe widoki krajobrazowe. W tej kwestii barok rozwinął pewne tendencje obserwowane już w renesansie, a pogłębione przez rokoko i romantyzm. Obudziło się pragnienie organizowania przestrzeni otaczającej „oficjalne" ogrody, pragnienie, aby obserwować widoki roztaczających się w oddali gór, jezior, morza, a także aby urządzać dróżki spacerowe wiodące do ruin czy placyków widokowych. To zamiłowanie obserwować możemy między innymi w malarstwie pejzażowym tego okresu, szczególnie u Lorraina i Poussina, którzy odtwarzali nie tylko włoską przyrodę, ale i włoskie ogrody[9].

W ogrodach osiemnastowiecznych i romantyzmie znajomość koncepcji Locke'a, który twierdził, że do świadomości człowieka wszystkie wrażenia przedostają się poprzez zmysły, znacząco ułatwiała zrozumienie faktu przesuwania się konwencjonalnej relacji centrum (dom) – peryferie (ogród i tereny przyległe). Idea ta skupiła uwagę filozofów wokół zagadnienia zmysłów, które w osiemnastym wieku były jednym z czynników przyczyniających się do wzrostu zainteresowania krajobrazem i „naturalnym" ogrodnictwem. Sprawiły one, że z ogrodów zniknął dotychczas zasadniczy dla nich element, mianowicie symbole i emblematy, których miejsce zajęły nastroje i wrażenia wywoływane przez przyrodę[10].

Swobodnie ukształtowany park zaczął napierać na regularny ogród, zdobywając jego krańce. Park zajmował coraz więcej przestrzeni, przesuwając się ku siedzibie właściciela i odpychając regularne partie ogrodu do samego podnóża murów zamkowych. Jak zauważa Lichaczow, stylistyka regularna była próbą odtworzenia przyrody w jej strukturalnych i alegorycznych formach i uzyskania w ten sposób oderwanego pojęciowo mikroświata. Park krajobrazowy był powieleniem realnych pejzaży.

Park krajobrazowy za nadrzędny cel stawiał sobie współbrzmienie z charakterem okolicy i jej przyrody. Spośród wszystkich kierunków stylowych sztuki ogrodowo-parkowej romantyzm w największym stopniu sprzyjał ujawnianiu się estetycznego

[9] Ibidem, s. 80.

[10] Ibidem, s. 142.

aspektu naturalnego otoczenia. Nie tylko chronił przyrodę, ale i przekształcał ją, podobnie jak czyniły to wszystkie inne kierunki stylowe; jednak z tą różnicą, że owo przekształcenie było najmniej „gwałtowne" i zauważalne[11].

W romantyzmie statyczne komponenty sztuki ogrodowo-parkowej uległy rozpadowi i zostały podporządkowane komponentom dynamiki, umiejętności oddziaływania nie tyle na rozum, co na uczucia. Pojawiło się wiele nowych znaków (świątyń, altanek, chatek), które personifikowały pojęcia romantyczne. Co znamienne, wznoszone świątynie przybierały pewne cechy znaczeniowe „naturalnej" percepcji owej symboliki, np. w świątyniach przyjaźni urządzano kąciki do biesiad.

Rosło znaczenie tych komponentów ogrodu i przyrody, które przypominały o ruchu, upływie czasu, ulotności i przemijalności wszystkiego, co istnieje w świecie. Także na obrazach przestawiających tematykę ogrodową główny nacisk kładziono na przemijające zjawiska atmosferyczne (pory dnia, powierzchnie wodne). Lichaczow podkreśla, że do czasów romantyzmu ogrody składały się głównie z obiektów, w których dominowało piękno kształtów, natomiast później naczelną ich cechą wydaje się być przestrzeń istniejąca między obiektami, które tworzyły „ramy" dla doświadczenia ogrodu[12].

W tym czasie ogród przestał być przeciwieństwem przyrody, zaniechano wyodrębniania go z otaczającego terenu za pomocą widzialnych ogrodzeń. Rezygnacja z ogrodzeń w parkach romantyzmu spowodowała, że utworzyły one harmonią całość z otaczającą przyrodą. Usuwanie parkanów w parkach pejzażowych było protestem przeciw oddalaniu się człowieka od przyrody, a ogrodu od pierwotnej okolicy. Jacques Delille zaznacza, że najważniejsze elementy parku to ruch, różnorodność i nieustannie zmieniające się punkty widokowe, stworzone dla obserwatora spacerującego. Z tego względu w ogrodach romantyzmu usunięto mury i żywopłoty, które tworzyły rozgraniczenie między ogrodem a otaczającym go wiejskim krajobrazem. Spacer stał się czynnością umożliwiającą nowe widzenia świata, sztucznie przedłużane ścieżki odsłaniały przed spacerującymi nowe widoki, zachęcając do kontynuowania przechadzki[13].

Lichaczow zauważa, że urozmaicenie, będące kanonem sztuki ogrodowej, od średniowiecza staje się „urozmaiceniem w ruchu", w odróżnieniu od „urozmaicenia kontemplacyjnego" cechującego poprzednie style. Widok pod kątem rozwartym, przy którym można było zauważyć o wiele większą liczbę przedmiotów, różni się semantycznie od widoku pod kątem ostrym. Pierwszy zaprasza do odbycia przechadzki, do obejrzenia tego samego widoku z różnych stron, w rezultacie, spacerujący nie tylko odczytuje znacznie ogrodu, ale w coraz większej mierze buduje je poprzez własne doświadczenie.

Warto dodać, że stosowana w romantyzmie zasada urozmaicenia polegała na skierowaniu na jeden i ten sam obiekt wielu perspektyw widokowych. Jest to całko-

[11] Ibidem, s. 187.

[12] Ibidem, s. 220.

[13] Ibidem, s. 247.

wicie odmienny sposób rozumienia urozmaicenia, którego kiedyś nie pojmowano jako mnogości sposobów służących percepcji obiektu, tylko jako mnogość i różnorodność samych obiektów. Ogrody romantyczne burzyły wielowiekową tradycję symboliki, ponieważ fundamentalnym zabiegiem stało się nie pewnego rodzaju przeniesienie znaczenia, a tworzenie podobieństw, między innymi podobieństw do niepielęgnowanej „naturalnej" przyrody, do pejzaży Poussina i Lorraina, czy do realnie istniejących ruin[14].

Historia sztuki ogrodowo-parkowej wskazuje na fakt ciągłego poszerzania się widnokręgu bywalca ogrodu oraz liczby bodźców zachęcających do poruszania się w jego przestrzeni. O ile w epokach wcześniejszych ogród był mikroświatem, to w romantyzmie stał się częścią świata. W tym czasie ogród mógł stać się częścią świata, ponieważ sama „dzikości" zaczęła być rozumiana jako swoiste *locus amoenus.* Co bardzo znaczące od romantyzmu cała natura zaczyna być postrzegana jako *locus amoenus,* a nie tylko jej niewielki wycinek. Uprawa ogrodu w tym czasie nie polega na tworzeniu „trzeciej natury" w starym znaczeniu podporządkowania sobie natury, ale na zarządzaniu spontanicznie rozwijającymi się jej tworami, w czym sztuka ta przypomina dzisiejszą praktykę ochrony krajobrazu.

Ten krótki opis ewolucji tradycji ogrodów pokazuje, że tak jak i w sztuce środowiskowej, w ogrodach coraz większy nacisk kładzie się na aspekt „ucieleśniania" ludzkiego doświadczenia przyrody, w którym zmysły mogą się łączyć w nieoczekiwany i wzajemnie wzmacniający sposób. Ogród konstytuowany jest przez wiele zmysłów, a odejście od uznawania wzroku za najszlachetniejszy ze sposobów doświadczania oraz rehabilitacja innych sfer poznania posiadają doniosłe znaczenie w rozwijanych współcześnie projektach estetyki oraz samej sztuce.

Kategoria miejsca

Oprócz podobieństw pomiędzy sztuką środowiskową a założeniami ogrodowymi wynikającymi z sensorycznej aktywacji patrzącego, Stephanie Ross odnajduje nie tak bezpośredni, jednak fundamentalny związek istniejący pomiędzy tradycją siedemnastowiecznych i osiemnastowiecznych ogrodów a współczesną sztuką środowiskową. Uważa, że elementem wspólnym w przypadku założeń ogrodowych oraz sztuki środowiskowej jest kategoria miejsca (*site*); rodzaj relacji, jaką nawiązują z miejscem, w którym je umieszczono[15].

Robert Smithson, mimo deklarowanej chęci uniknięcia „banalnych edenów", nawiązywał do słów Aleksandra Pope'a, poety siedemnastowiecznego i rzecznika parków krajobrazowych, który zalecał, aby w tworzeniu ogrodów kierować się duchem danej okolicy, *genius of the place*, aby dostosować się do jej charakteru

[14] Ibidem, s. 263.

[15] S. Ross, Garden, *Earthworks and Environmental Art,* w: *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, red. S. Kemal i I. Gaskell, Cambridge 1999, s. 158-178.

heteroglossia4.indb 127 2015-01-26 19:35:10

i uwzględniać specyfikę warunków przyrodniczych. Nawiązując pośrednio do idei Pope'a, Smithson stworzył sformułowanie *a sense of place,* akcentując umiejętność odnajdywania się w krajobrazie, wpisywania w naturalne, zastane środowisko, w celu wydobycia i odczytania tego, co dla danej okolicy charakterystyczne. Jak twierdzi Beata Frydryczak, takie przedefiniowanie osiemnastowiecznej kategorii malowniczości, w której porzuca się przypisany jej rodzaj wrażliwości na rzecz idei miejsca, stwarza nowe możliwości tworzenia sztuki.

Ross, korzystając ze schematu opracowanego przez Roberta Irwina, ukazuje cztery możliwości klasyfikowania związku istniejącego pomiędzy dziełem sztuki a jego kontekstem. I tak prace mogą dominować nad miejscem, w którym je umieszczono (*site-dominant),* przykładem tego typu pracy jest np. rzeźba Henry Moora zatytułowana *Matka i dziecko*. Dzieła mogą czynić pewne ustępstwa na rzecz otoczenia, w którym je umieszczono (*site-adjusted*), jednakże są to cały czas prace zaprojektowane i wykonywane w studio. Mogą także wykorzystywać specyfikę miejsca w celu tworzenia znaczeń (*site-specific*), taki charakter ma np. zdecydowana większość prac Richara Serry, lub też miejsce może dominować nad pracą, być generatorem formy i znaczenia (*site-determined*)[16].

W przypadku ogrodów osiemnastowiecznych (np. ogrody Stowe, Stourhead czy West Wycombe) oraz sztuki środowiskowej, związek, w jaki dzieło wchodzi z miejscem swego usytuowania, staje się środkiem jego wyrazu. Wszystkie prace, będące *site-specific* lub *site-determined,* są umieszczone w krajobrazie, są jego częścią, dokonują na nim określonych zabiegów, manipulują nim, sprawiają, że zaczynamy zastanawiać się nad naszym stosunkiem do określonego miejsca. Według Ross, właśnie te cechy stanowią być może nie bezpośredni, ale fundamentalny związek pomiędzy sztuką środowiskową oraz założeniami ogrodowymi.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że sztuka współczesna wykorzystująca specyfikę miejsca, przestała rozumieć je tylko i wyłącznie jako określone położenie fizyczne i zaczęła wchodzić w relację z miejscem, które analizowała jako społecznie i instytucjonalnie warunkowane ramy, postrzegając je jako „dziedzinę wiedzy, intelektualnej wymiany i kulturowej debaty"[17].

Twórczość artystów środowiskowych wykracza poza sam akt powoływania do życia określonego artefaktu i stanowi raczej próbę stworzenia pewnego nowego związku pomiędzy określonym obiektem a miejscem (site), w którym taki obiekt umieszczono. Interdyscyplinarność prac tworzonych przez artystów oraz ich publiczny charakter sprawiły, że twórcy musieli zrezygnować z modernistycznego paradygmatu uprawiania sztuki i w wielu wypadkach zrzec się swych prerogatyw, cedując je na rzecz kategorii miejsca, które stawało się *locus* tworzenia znaczeń i oryginalności. Jak zauważyła Miwon Kwon, dzieło Serry *Tilted Arc* sygnalizuje osiągnięcie punktu kryzysowego dla *site-specificity* i jednocześnie moment naro-

[16] Ibidem, s. 175.

[17] M. Kwon, *One Place After Another: Notes on Site Specificity, „October"*, Massachusetts 1997, s. 33.

dzin odmiennego modelu uprawiania sztuki wykorzystującej specyfikę miejsca[18]. Ten nowy model *implicite* kwestionuje „niewinność" przestrzeni i towarzyszące mu przekonanie o uniwersalnym podmiocie patrzącym. Artyści tacy jak np. Robert Smithson, Michael Aster, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Mierle Ukeles, a potem Mark Dion, Andrea Fraser, Toma Burr, Renee Green, Christopher Muller czy Ursula Biemann, zaczęli prezentować miejsce nie tylko w kategoriach fizycznych, przestrzennych, ale także rozpatrywać je jako swoiste kulturowe ramy nakładane przez instytucje zajmujące się sztuką. W tym odmiennym modelu uprawiania sztuki coraz częściej przestaje ona być tworzona z myślą o jednym, konkretnym, fizycznym miejscu, coraz bardziej opowiada się przeciwko trwałości, monumentalności i heroicznemu indywidualizmowi artystów, przesuwając się w stronę praktyk, które akcentują mobilność, zdolność przystosowania do różnych kontekstów, umiejętność funkcjonowania w miejscu przecięcia się wielu dyskursów.

Poza powrotem do sensorycznego i duchowego zaangażowania patrzącego oraz bardziej fundamentalnego, choć nie bezpośredniego, powrotu do idei miejsca, próbując wskazać cechy łączące sztukę założeń ogrodowych ze sztuką środowiskową, warto wspomnieć, że ogrody osiemnastowieczne spełniały wiele funkcji malarstwa i poezji. Funkcjonowały one jako wiersze, satyry, traktaty i manifesty, taką rolę spełniał m.in. emblematyczny ogród *Lord Cobham* w Stowe lub ogród *Henry Hoare* w Stourhead. Osiemnastowieczne ogrody w Anglii bardzo często były komunikatem politycznym. Ogrody angielskie, bardziej naturalne w formie oraz dające przyzwolenie na brak regularności, symbolizowały angielskiego ducha tolerancji i swobód i kontrastowały z formalnym ogrodem francuskim opartym na zasadzie geometrii i kojarzonym z panowaniem Ludwika XIV oraz francuskim duchem autokratyzmu. W takim ogrodzie elementy rzeźbiarskie i architektoniczne – świątynie, posągi, groty, fontanny, obeliski, mostki, pustelnie były nośnikami znaczeń, lecz także w wielu przypadkach sama topografia i nasadzenia posiadały wymowne znaczenie.

Do podobnej sytuacji dochodzi także w przypadku wielu dzieł sztuki środowiskowej, które wyposażono w dodatkowe warstwy znaczeniowe, sprawiając, że sztuka ta bardzo często stanowi komunikat polityczny, aluzję do innych prac, teorii estetycznych, teorii działania czy percepcji. Genezy tej sztuki dopatruje się coraz częściej w zjawiskach pozaartystycznych, opisywanych w kategoriach socjologiczno-kulturowych, sztuka ta koncentruje się nie tylko na wartościach estetycznych, lecz eksponuje walory komunikacyjne, poznawcze czy światopoglądowe. Prace takie jak np. *Roden Krater* Turrella, *Double Negative* Heizera, *Situation Balances* Singera, *Filigreed Line* Irwina, zmuszają nas do przemyślenia naszego miejsca w krajobrazie, naszej roli jako osób patrzących oraz związków z krajobrazem, naturą i sztuką, które tworzymy.

[18] Ibidem, s. 88

Ogród osiemnastowieczny a estetycznie motywowana estetyka Gernota Bohmego

Szukając podobieństw pomiędzy tradycją ogrodów angielskich a sztuką środowiskową, na pewno warto przywołać ekologicznie motywowany projekt estetyki przyrody Gernota Bohmego[19]. Stanowi on dobry przykład próby przywrócenia pewnych pojęć wypracowanych przez estetykę i sztukę i wpisania ich w jej najnowszy nurt. Dla Bohmego koncepcja ogrodu osiemnastowiecznego nabiera paradygmatycznego znaczenia dla myślenia o nowej estetyce i sztuce. Filozof pragnie przywrócić kulturze jej utraconą żywiołowości w nurcie filozoficzno-estetycznej rehabilitacji *aisthesis*. Przedmiotem projektowanej przez niego estetyki przyrody jest „namysł nad zjawiskami towarzyszącymi człowiekowi w jego przyrodniczym otoczeniu", a nie jego czysto receptywny odbiór. Jak twierdzi autor *Filozofii i estetyki przyrody*, również człowiek jest współtwórcą przedmiotu i warunków owego doświadczenia. Jego zdaniem kontemplacja estetyczna nie zachodzi w dystansie od swego przedmiotu, jest ona symbiozą cielesności i obiektywnych „charakterów" przyrody, a ciało jest tu miejscem zetknięcia tego, co ontologiczne, z tym, co estetyczne, poznawcze. Bohme podkreśla, że człowiek jest, o czym coraz częściej zapominamy, istotą naturalną i zmysłowe zanurzenie w środowisku należy do podstawowych warunków jego kondycji. Z tego względu zasadniczym pojęciem ekologicznej estetyki natury, łączącej czynnik przyrodniczy z humanistycznym, przestaje być piękno, a staje się dobre samopoczucie człowieka[20].

Ten projekt estetyczny stanowi nie tylko próbę transgresji dyscyplinarnych podziałów, lecz *explicite* przywołuje osiemnastowieczną tradycję ogrodów krajobrazowych. Autor *Filozofii i estetyki przyrody,* budując swoją koncepcję estetyki motywowanej ekologicznie wskazuje na pielęgnowanie przyrody jako ogrodu jako jeden z jej zasadniczych aspektów. Według Bohmego ogrodnictwo, którego paradygmatycznym przykładem jest osiemnastowieczny angielski park krajobrazowy, od samego początku wykracza poza dychotomię sztuki i przyrody, zyskując szczególną rangę. Przekraczając tradycyjne opozycje, które swój pierwotny kształt uzyskały w greckim oświeceniu: przyroda a sztuka, przyroda a technika, przyroda a cywilizacja, przyroda a kultura, kieruje działania człowieka na intencję przyrody.

Według filozofa najbardziej archaiczny ideał przyrody jako ogrodu ma szansę stać się najnowocześniejszym, pod warunkiem, że jego treść poddana zostanie redefinicji. „Nie istnieje jednak jeden ogród, i z pewnością nie wszystkie spełniają warunki niezbędne do pełnienia funkcji ideału. Ogród angielski jest do takiej roli predestynowany"[21].

Według niego, inaczej niż w przypadku francuskich założeń ogrodowych, angielskie ogrodnictwo pejzażowe wychodzi od faktycznej przyrody, akceptuje jej różno-

[19] Zob. G. Bohme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego,* tłum. J. Merecki, Warszawa 2002.

[20] Ibidem, s. 78.

[21] Ibidem, s. 68.

rodność i kieruje się nią, wprowadzając porządek. Ogród francuski to nieustanne zmaganie się z autonomią przyrody, podczas gdy ogrody pejzażowe – choć cały czas są to ogrody – kierują się ideą swobodnego wzrostu przyrody. Według Bohmego ogród angielski związany jest z emocjonalnym odkryciem przyrody i jej moralną idealizacją.

Ogrodnictwo krajobrazowe, choć jest sztuką i techniką ogrodową, według Bohmego nie jest przywłaszczeniem i zagarnięciem przyrody, ponieważ „pozostawia miejsce na jej swobodną „grę". Za Ernestem Blochem Bohme ogrodnictwo krajobrazowe nazywa techniką „budowania przymierza z naturą"[22]. Ogród był przeznaczony do codziennego użytku i miał stwarzać określone warunki życia, z tego punktu widzenia był nie tylko gałęzią estetyki, ale również ekologii – ekologii człowieka. Według Bohmego, ekologiczna estetyka przyrody musi przekroczyć ograniczenia ekologii oraz klasycznej estetyki, paradygmat nowej dyscypliny w tym wypadku odnajdując w ogrodnictwie krajobrazowym. Według filozofa kultywacja ideału przyrody jako ogrodu może przyczynić się do złagodzenia problemów związanych ze środowiskiem naturalnym.

Wydaje się, że można odnaleźć podobieństwa pomiędzy sztuką założeń ogrodowych a sztuką środowiskową. Przede wszystkim obydwa zjawiska łączy rosnąca rola somatycznego doświadczenia sztuki w trakcie ich recepcji. Dodatkowo, niezwykle ważne znaczenie w perspektywie obydwu zjawisk wydaje się posiadać kategoria miejsca (*site*), fundamentalna dla ogrodów krajobrazowych, których celem było odkrycie „ducha miejsca", jak i sztuki środowiskowej, w której miejsce prezentowane jest nie tylko w kategoriach fizycznych, przestrzennych, ale także rozpatrywane jako swoiste kulturowe *locus* tworzenia znaczeń i oryginalności. Próby przepracowania wiedzy dotyczącej roli osiemnastowiecznych ogrodów krajobrazowych i ich wpływu na kształtowanie nowej estetyki oraz sztuki podjął się Gernot Bohme. Projekt łączący ideę ogrodu z ideą kontemplacji estetycznej, która nie zachodzi w dystansie do swego przedmiotu, lecz stanowi symbiozę cielesności i obiektywnych „charakterów" natury wydaje się wart uwagi.

Bibliografia

Andrews M., *Landscape and Western Art*, Oxford 1999.

Bohme G., *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, tłum. J. Merecki, Warszawa 2002.

Dziamski G., *Awangarda po awangardzie: Od neoawangardy do postmodernizmu*, Poznań 1995.

Frydryczak B., *See Poussin / Hear Lorrain. O związkach sztuki awangardowej z naturą i krajobrazem*, w: *Wiek Awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006.

Hermeren G., *Influence in Art and Literature*, Princeton 1975.

Kwon M., *One Place After Another: Notes on Site Specificity*, "October", Massachusetts 1997.

Lichaczow D., *Poezja ogrodów, O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, Wrocław 1991.

[22] Ibidem, s. 71.

Ross S., *Garden, Earthworks and Environmental Art,* w: *Landscape, Natural Beauty and the Arts,* red. S. Kemal i I. Gaskell, Cambridge 1999.

Rymkiewicz J.M., *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu,* Warszawa 1968.

Sosnowski L., *Ogród „obywatelski" starożytnej Grecji* w: Ogrody – zwierciadła kultury, red. Leszek Sosnowski i Anna Iwona Wójcik, Kraków 2008.

Abstract

The article attempts to discover a lineage between eighteenth-century gardens and contemporary environmental artworks and demonstrate the way the latter works perform some of the aesthetics tasks of the former. Among the salient similarities which link some gardens and some environmental art is that both emphasize somatic aspects of experience, both are built landscapes in the environment that establish a specific relation between the work and the site. Moreover, just as eighteenth-century gardens performed many of the functions of their sister arts - painting and poetry- so many pieces of environmental art have additional layers of meaning and act as political messages or allude to theories of agency or perception. Finally, an attempt undertaken by Gernot Bohme to conceive aesthetics as aisthesis and take up the theme of human beings' new relationship to a natural world based on the framework of the eighteenth-century garden is presented.

Keywords: eighteen-century gardens, environmental art, experience, aesthetics.