

Paweł Pasieka

Estetyka ogrodów tymczasowych

Sztuka i Filozofia 43, 36-57

2013

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Paweł Pasieka

Estetyka ogrodów tymczasowych

Podczas gdy modernistyczna sztuka ogrodowa, pod wpływem awangardowych prądów sztuki współczesnej, sukcesywnie modyfikowała zasady kompozycyjne, wedle których ogród był kształtowany i formowany, to kwestia określenia przestrzeni, jaką tworzy ogród, pozostała właściwie niesproblematyzowana. W sposób zdecydowany problematyka ta stała się dopiero zasadniczym przedmiotem działań i eksperymentów podejmowanych w ramach tzw. ogrodów tymczasowych. Ich pojawienie się można datować na koniec lat 70. XX stulecia, rozkwit zaś na pierwsze dziesięciolecie kolejnego wieku. Powstanie tego typu ogrodów tłumaczy się niekiedy bądź nieusuwalnym i wprost niesłabnącym pragnieniem powrotu człowieka do okresu Złotego Wieku, w którym żył on w harmonii z przyrodą, bądź widzi się w nich przejaw narastającej tęsknoty za utopijną przyszłością, stanowiącą odpowiedź na wzrastającą dezorientację i wykorzenienie, jakie stały się udziałem ludzi żyjących w zachodnich metropoliach.

Tego typu ahistoryczne ujęcia nie pozwalają jednak uchwycić tego, co w ogrodach tymczasowych odmienne i nowatorskie – poszerzające nasze sposoby doświadczania świata. Każe się nam, wedle tych koncepcji, wierzyć, że nowa jest tutaj tylko forma (zwłaszcza jej przygodny, efemeryczny charakter), jaką nadaje się tej odwiecznej tęsknocie, całość zaś jest niczym więcej niż owym ludzkim niezmiennym pragnieniem obleczonym w zewnętrzny kształt. Na poziomie definicyjnym popełnia się ten sam błąd wówczas, gdy poszukuje się możliwe najszerzych definicji ogrodu, na tyle szerokich, by pomieściły w sobie odmienne style historyczne powstałe na przestrzeni dziejów sztuki ogrodowej. Tego typu definicje nie tylko niczego nie wyjaśniają, lecz wprost uniemożliwiają zrozumienie analizowanego fenomenu ogrodów tymczasowych. Podejściu syntezy, redukującemu różne formy kompozycyjne ogrodów do wspólnego im zestawu cech przeciwstawimy podejście „generatywne”, w ramach którego najogólniejsza forma ogrodów oraz jej odmiany ukażą się jako „obiekty-punkty” leżące na przecięciu linii wyznaczonych przez podstawowe możliwości istnienia przestrzeni ogrodowej. Przy tym ujęciu ogród tymczasowy wyłoni się jako jedna z możliwych realizacji oznaczonej przestrzeni generatywnej.

Nowatorstwo ogrodów tymczasowych nie polega na tym, że pojawiły się one po raz pierwszy dopiero w czasach współczesnych. Ten typ krótkotrwałych, efemerycznych ogrodów odnaleźć można już w kulturze starożytnych Greków¹.

1. Klasyczną pracą współczesną na temat ogrodów Adonisa jest książka Marcela Detienne, *Les jardins d'Adonis*, Gallimard Edition, Paris 1972. W odróżnieniu od J. G. Frazera (*Adonis, Attis, Osiris. Studies in*

Zachowały się one także do czasów współczesnych w kulturze ludowej społeczności zamieszkujących basen Morza Śródziemnego. Historycznie ten typ ogrodów związany jest bezpośrednio z kultem Adonisa.

Mit Adonisa opowiada historię uwodzicielskiego młodzieńca, który – będąc jeszcze dzieckiem – stał się przedmiotem zazdrosnej miłości dwóch bogiń – Afrodyty i Persefony. Ta pierwsza ujęta niezwykłą urodą dziecka postanowiła ukryć je z dala od spojrzeń innych bogiń. Umieściła je w świecie podziemnym – królestwie Hadesa i Persefony. Wybór ten okazał się ostatecznie nietrafny, gdyż Persefona nie zdołała również oprzeć się czarowi i urokowi pięknego Adonisa. Zakochana w nim do szaleństwa postanowiła nie oddać go już nigdy swej rywalce. Wybuchły między nimi namiętny spór został ostatecznie rozstrzygnięty przez Zeusa, który postanowił, że każda z bogiń będzie mogła cieszyć się towarzystwem Adonisa przez jedną trzecią roku. Ostatnią zaś trzecią część roku będzie mógł on spędzić w wybranym przez siebie miejscu. Adonis jawi się więc w micie przede wszystkim jako pośrednik łączący ze sobą bogów i ludzi. Jest on jednak pośrednikiem szczególnego rodzaju, gdyż łączy ze sobą świat ludzi nie tylko z Persefoną, boginią świata podziemnego, lecz także z boską Afrodytą, córką Zeusa i Dione. Jego misja obejmuje zatem oba skrajne bieguny, łącząc ze sobą to, co „na dole” z tym, co „na górze”. Występujący w Adoniach kod roślinny zawiera równie skrajne, wertykalnie rozpięte bieguny, poczynwszy od roślin „solarnych”, które są gorące, suche (a nawet spłowiałe i wyblakłe od przebywania na palącym słońcu), a skończywszy na roślinach, które są wilgotne, mokre, gnijące, nieładnie pachną i są bliskie mrocznemu Hadesowi. Historia Adonisa wiąże go bowiem z jednej strony z roślinami bliskimi boskiemu ogniu, z drugiej zaś opowiada o jego śmierci i znalezieniu jego ciała w polu sałaty, którą to roślinę Grecy zaliczali do zimnych i wilgotnych. Rodowód Adonisa związany jest bezpośrednio z drzewem mirry, drzewem będącym źródłem wonnej żywicy, substancji suchej i nieulegającej zepsuciu i gniciu. Mit opowiada historię matki Adonisa, która uciekając przed swym ojcem, owładniętym nieokiełznaną namiętnością seksualną do córki, została przez Afrodytę przemieniona w drzewo mirry. Po kilku miesiącach kora tego drzewa pękła i narodził się Adonis – istota równie piękna i uwodzicielska, jak jego matka. Życie Adonisa osnute jest wokół tego samego motywu uwiedzenia, który stał się losem jego matki. Powtarza się w nim także ten sam motyw rozdarcia. Uzyskanie żywicy wymaga nacięcia kory drzewa. Ciało Adonisa również zostanie rozerwane, gdyż umrze on w następstwie rany zadanej mu przez dziką. W odróżnieniu od swej matki jego przemiana obejmować będzie przejście od tego, co suche i gorące do tego, co zimne i wilgotne. Uwikłane w ten mit roślinne substancje, soki i ekstrakty, analogicznie, będą krążyć po tym świecie, pozwalając nam doświadczyć jedności obu tych skrajnych opozycyjnych biegunów. Adonis łączy skrajności,

the history of Oriental religion, Macmillan&Co., London 1907) oraz A. van Gennepa, *Obrzędy przejścia* (PIW, Warszawa 1909), Detienne dowodzi, że Adonis nie był bóstwem wegetacji i zamiast łączyć go z bogami reprezentującymi ten typ oraz innymi bóstwami z wierzeń Wschodu, którzy umarli i ponownie narodzili się w zgodzie z cyklem wegetacji, dostrzega w nim przede wszystkim bóstwo impotentne, które patronuje zupełnie innym przemianom i doświadczeniom.

pozostawiając niejako za sobą sferę tego, co pośrednie i zrównoważone. Jako uwodzicielski młodzieniec i kochanek roztacza on aurę erotycznych przygód i urzeczeń, których „rezultatem” nie ma być nowe życie, lecz doświadczenie przyjemności zmysłowej i to w czystej postaci. Adonisowi towarzyszą wydestylowane w promieniach słońca substancje, kadzidła i wonne olejki roślinne rozsiewające zmysłowe wonie, uwodzicielskie zapachy, rozbudzające erotyczne fantazje i pragnienia. Są to substancje, w których elementy tego, co suche, ciepłe i niepodlegające zepsuciu doprowadzone zostało do skrajnej postaci. Kadzidło, mirra, żywice drzew oto najsuchsze i najbardziej lotne cząstki unoszące się ku swemu słonecznemu źródłu. Z drugiej strony, związana jest z jego postacią, sałata, roślina nie tylko zimna i wilgotna, lecz także roślina, co podkreśla wielu greckich autorów, o właściwościach przeciwpopędowych. Oba typy roślinnych substancji łączy to, że w równym stopniu sytuują się z dala od wegetatywnych mocy wzmacniających energię odnawiającego się życia. Patronują one Adonisowi – bóstwu impotentnemu. Tak jak intencją działania pierwszych jest zmysłowa ekstaza, tak też działanie tych drugich pokazuje, że jest ona celem samym w sobie, nie zaś środkiem do celu, jakim byłaby prokreacja. Adonis jest młodzieńcem, który umiera młodo i bezpotomnie. Jego śmierć przypada na szczyt lata. Kiedy „boskie” Słońce zaczyna palić coraz mocniej, przerywając tym samym okres wegetacji, było już wiadomo, że nadchodzi czas Adonii. Święto to odbywało się podczas Dni Psa, w okresie największych upałów, kiedy Gwiazda Syriusz (Gwiazda Psa) osiągała najwyższą pozycję na niebie, wyznaczając czas, w którym Ziemia i Słońce znajdowały się w najbliższym sąsiedztwie. Adonie nie były świętem państwowym, lecz prywatnym. Święto przebiegało w swobodnej, a nawet frywolnej atmosferze. Obchodzono je nocą, na tarasach i dachach domów. W święcie brały udział zarówno kobiety zamężne, konkubiny, jak i kurtyzany. Przygotowania do świąt polegały na tym, że kobiety namaszczały swe rozgrzane w promieniach słońca ciała pachnącymi olejkami i perfumami, potęgując swe pragnienia seksualne oraz swych spragnionych wrażeń kochanków. Po drabinach wspiwały się one na dachy domów, na których organizowano malutkie i nietrwałe ogródki ku czci Adonisa. Wyperfumowane, pachnące cudownymi olejkami kobiety bawiły się i tańczyły wraz ze swymi zaproszonymi na święto kochankami. Wokół nich paliły się kadzidła i wonności, w ceramicznych wazach zaś rosły małe, szybko rosnące rośliny. Wśród roślin znajdowały się sałata, koper (będący ogrodowym odpowiednikiem mirry), a także kielki nasion pszenicy i jęczmienia. Te ostatnie wykorzystane były w obrzędach nie dlatego, że stanowiły podstawowy produkt gospodarki rolnej Greków, lecz dlatego, że ich malutkie kielki symbolizowały krótką, szybko zakończoną egzystencję Adonisa.

Platon w *Faidrosie* w następujący sposób wyjaśnia znaczenie tego typu ogrodów:

Powiedz mi – zagaduje tytułowego rozmówcę Sokrates – więc: Czy rolnik rozsądny, który troszczy się o nasiona w nadziei, że mu przyniosą plon, zasadziwszy je starannie latem w ogródkach Adonisa cieszyłby się widząc, że mu pięknie wyrosły w przeciągu ośmiu dni, czy też – gdyby nawet to robił – robiłby to właśnie dla rozrywki lub od święta? Dla tych natomiast upraw,

o które dba, on wykorzystując wiedzę rolniczą i zasiewając w odpowiednią ziemię radość, gdyby w ciągu ośmiu miesięcy jego zasiew osiągnął dojrzałość?²

Dla Platona charakter ogrodów Adonisa wiąże się przede wszystkim z tym, że proces wegetacji roślin zostaje w nich zahamowany i przerwany. Działanie to, rzecz jasna, nie jest zgodne z wiedzą rolnika oraz celem, do którego ma ona prowadzić. Ogród Adonisa jest efemerydą, która tworzy ulotne przyjemności. Co innego trud rolnika, któremu patronuje już nie ten niedojrzały młokos, lecz Demeter – dawczyni zboża i sztuki jej uprawy. Za nim stoi nie tylko ośmiomiesięczny wysiłek włożony w uprawę roli, ale przede wszystkim cała sfera kultury – w jej najbardziej pierwotnym znaczeniu kultury rolnej polegającej na przekształceniu „surowej” przyrody i nadaniu jej „cywilizowanych” form i kształtów. Dojrzałość oznacza tu zarazem wysoką plenność roślin, którą mogły osiągnąć za sprawą sukcesywnych zabiegów hodowli i uprawy, a także ostateczny etap ich rozwoju, którym jest dojrzały owoc stanowiący cel całego procesu wegetacji. Dojrzałe zboże, w obu tych znaczeniach, staje się zatem obrazem dojrzałej kultury, której przeciwstawia Platon to, co efemeryczne i nietrwałe – uprażone na słońcu kielki. Temu, co solidne, stabilne i z a k o r z e n i o n e w kulturze zagraża to, co nietrwałe i n i e z a k o r z e n i o n e. Adonis roztaczający uwodzicielski czar oferuje życie pełne zmysłowych rozkoszy. Jego urok, któremu trudno się oprzeć, zagraża trwałości struktury społecznej. Podważa on bowiem spoistość i solidność rodziny oraz rodu jako uregulowanych form ludzkiej egzystencji. Porządek i ład rodziny, którego przejawem jest zalegalizowany związek małżeński zostaje zagrożony przez Adonisa, kochanka oferującego przyjemności i rozkosze zmysłowe. W tym wypadku wonności i kadzidła nie oznaczają wyłącznie zapachów unoszących się do bogów, lecz perfumy, których moc wywołuje uczucie cielesnego pożądania. Za ich sprawą zbliżają się do siebie płcie. Jean-Paul Vernaunt zwraca uwagę, że mediacja nie przebiega tutaj wyłącznie wertykalnie między światem boskim a światem istot śmiertelnych, lecz horyzontalnie³. Nie ma ona jednak charakteru ściśle horyzontalnego. Dla Greków opozycja między pierwiastkiem męskim a żeńskim zostaje wpisana w wertykalną sieć. Odróżnieniu bogów od ludzi i tych ostatnich od zwierząt (wszelkich istot nie-ludzkich) odpowiada odróżnienie człowieka, tj. mężczyzny od kobiety, niewolników i dzieci. To, co ludzkie zostaje utożsamione z tym, co męskie. Dla Greków podział na istoty ludzkie i nie-ludzkie przebiega pierwotnie także w obrębie samego gatunku ludzkiego. Hierarchia rodziny staje się namacalnym obrazem zróżnicowania pozycji, jakie w porządku społecznym zajmują mężczyźni i kobiety. Nie są oni rzecz jasna tak radykalnie oddzieleni od siebie, jak dzieje się to w przypadku biegunów określających to, co boskie i to, co człowiecze, ale nie występują oni także wobec siebie jako równorzędni sobie partnerzy⁴. Istoty te przebywają w dwóch odrębnych sferach. Mężczyźni działają w obrębie *polis* obejmującej dziedzinę spraw

² Platon, *Faidros*, przeł. L. Regner, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1993, ss. 76/77, (276b).

³ Por. J.-P. Vernant, „Introduction”, w: M. Detienne, *The Gardens of Adonis. Spices in Greek Mythology*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1994, s. xiii.

⁴ W starożytnej Grecji związek małżeński zawierany był między mężczyzną a ojcem kobiety. Kobiety bowiem nie posiadały, poza szczególnymi i wyjątkowymi wypadkami, tytułu prawnego umożliwiającego rozporządzanie własną osobą.

politycznych, kobiety zaś zamieszkują *oikos* (dom i gospodarstwo domowe). Doniosłość spraw publicznych sprawia, że porządek polityczny wyrasta powyżej biologicznej kondycji człowieka, tworząc właściwą przestrzeń życia człowieka, której podporządkowany być musi prywatny interes każdego „gospodarstwa domowego”. To, co kobiece, zimne, wilgotne i „surowe” musi być poddane temu, co męskie, gorące, aktywne i ukształtowane (poddane obróbce kulturowej) oraz nieustannie kształtujące. Kobiety i mężczyźni nie pozostają, rzecz jasna, do siebie w relacjach czysto zewnętrznych bądź neutralnych. Erotyczne pragnienie spaja małżonków ze sobą. Nie stanowi ono jednak ani podstawy ich związku, ani też nie jest wystarczającym elementem zapewniającym mu trwałość. Jest jednak elementem koniecznym, chociaż zarazem niesie ze sobą zagrożenie dla trwałości związku małżeńskiego. Jeśli tylko erotyczna rozkosz weźmie górę nad ustaloną rolą społeczną kobiety, to może ona utracić status szacownej matrony i stać się pospolitą kurtyzaną. Wówczas jednak właściwy cel małżeństwa, jakim jest prokreacja, zostanie przez nią porzucony na rzecz innych doświadczeń, których celem będzie poszukiwanie erotycznych przyjemności i seksualnych rozkoszy. Dla Greków funkcją małżeństwa nie jest osiąganie przyjemności natury erotycznej, lecz ma ono służyć zjednoczeniu dwóch rodzin żyjących w obrębie miasta. Małżeństwo stanowi uświęconą przez miasto formę, za sprawą której mężczyzna może mieć dzieci, które „podobne są do swego ojca”, tj. mogą wykazać się „legalnym” pochodzeniem.

Czas, w którym wzrasta zagrożenie erotycznego uwiedzenia, przypada na okres letnich upałów. Kiedy sprażone przez słońce rośliny zaczynają intensywnie pachnąć, kiedy olejki eteryczne unoszą się w powietrzu, a w rozgrzanych ciałach zaczyna wzrastać erotyczne pożądanie, nadchodzi niebezpieczny moment, w którym kobiety mogą wymknąć się spod kontroli społecznej i oddać się lubieżnym przyjemnościom. Wówczas to za sprawą uwodzicielskich zapachów i woni mogą one zmienić się z przykładowych żon w pozbawione wstydu rozpustnice, oddające się wyrafinowanym przyjemnościom seksualnym.

Ze źródeł historycznych wiemy, a potwierdza to także świadectwo Platona, że Adonie trwały osiem dni. Ich krótkotrwały charakter jest znakiem rozpoznawczym pozwalającym odróżnić je od upraw, które wymagały ośmiomiesięcznego okresu wegetacji, w następstwie którego uzyskiwano podstawowe dla egzystencji człowieka rośliny i produkty. Ogrody Adonisa to efemerydy, krótkie, roziskrzane momenty istnienia. Nie inaczej funkcjonują współcześnie realizowane ogrody tymczasowe. Sama ich nazwa wskazuje na to, że istnieją w pewnym bardzo ograniczonym horyzoncie czasowym. Co decyduje jednak o tym, że ogród jest tymczasowy?

Odpowiedź na to pytanie wydaje się z pozoru najłatwiejsza z możliwych: jest nim czas. O ile jednak w starożytnej Grecji czas trwania Adoniów był określony i przypadał na najgorętsze dni lata, o tyle dzisiejsze ogrody tymczasowe nie funkcjonują w jakiś wyraźnych ramach czasowych, gdyż pozbawione są mitologicznego kontekstu, w którym funkcjonowały ogrody Adonisa. Z pewnością wszystkie te realizacje łączy to, że są doraźne i krótkotrwałe. Nie sposób jednak na tej podstawie precyzyjnie określić, w jakich ramach czasowych powinny mieścić się tego typu projekty, by mogły być zaliczone do ogrodów

tymczasowych. Poszukując odpowiedzi na to pytanie, spróbujmy ponownie przyjrzeć się ogrodom Adonisa, by sprawdzić, czy nie znajduje się w nich klucz do rozwiązania tego zagadnienia.

Adonie oferują ludziom doświadczenie egzystencji wolnej od trudów, mokołu i pracy. Platon dobrze uchwycił ów niezobowiązujący i frywolny charakter ogrodów Adonisa. Roztaczają one wokół siebie uwodzicielską woń, która każe wierzyć, że istnieje życie wolne od trosk, z dala od wysiłku rodzenia i pracy. Jeśli pojawia się wśród śmiertelnych pośrednik, pod postacią młodzieńca o uwodzicielskiej urodzie, który gotowy jest przenieść ich w sąsiedztwo bogów, to nie mogą oni zapominać o tym, że uroki płynące z przebywania w ich pobliżu nie mogą trwać zbyt długo. Zagraża to bowiem ładu i porządkowi panującemu w świecie ludzkim. Życie pogrążone w przyjemnościach jest życiem próżnym. Nic za jego sprawą nie powstaje, ani się nie rodzi. Nie jest ono nawet życiem płodnym w najbardziej bezpośrednim sensie sprowadzania na świat kolejnych istnień ludzkich, gdyż życiu temu brakuje stabilnej formy i odpowiedzialnego działania, które wedle Greków może oferować jedynie zalegalizowany związek małżeński. Monogamiczne małżeństwo było w oczach Greków związkiem uprzywilejowanym, gdyż podnosiło potrzeby prokreacyjne do poziomu życia „cywilizowanego”. Stan dzikości pociąga za sobą kanibalizm i omofagię (zjadanie surowego mięsa). Charakteryzuje się on także promiskuityzmem; istoty żyjące w tym stanie wchodzą w przypadkowe i przygodne relacje seksualne, które dokonywane są w biały dzień, w każdej chwili, gdy tylko nadarzy się ku temu okazja. Dla Greków dziecko zrodzone z tych nieuregulowanych, „dzikich” związków ma, rzecz jasna, matkę, nie ma jednak ojca. Poza trwałym związkiem nie ma bowiem żadnego ojcowskiego rodowodu, żadnej męskiej linii pochodzenia, w którą można by wpisać istnienie tego potomka. Niebezpieczeństwo powrotu do stanu dzikości, a nawet wszelkich nie-ludzkich form egzystencji, w tym także oferujących udział w „boskich” ekstazach, sprawia, że przekroczenie norm określających ludzki świat może być co najwyżej chwilowe, „od święta” – jak określa to Platon. Przekroczenie norm pozostawia świat we wrzeniu, w którym zbyt długo nie może się on znajdować, jeśli kosmos ludzkich spraw nie ma być ostatecznie zniszczony. Wyjaśnia to powody, dla których ogrody Adonisa mogą być tylko tymczasowe, nie zaś całoroczne. Nie pozwala jednak wciąż zrozumieć, na czym polega ich tymczasowość. Niewyjaśnione pozostaje także to, dlaczego dla wyrażenia tymczasowości wybrano właśnie formę ogrodów, nie związane ją zaś z innego typu obrzędami i rytuałami? Dlaczego formą uczczenia owego kochanka Afrodyty miałyby być efemeryczne ogrody? I czy w istocie cały ich sens wyjaśnia się w ich opozycji do rolnictwa?

Platon w *Faidrosie*, jak widzieliśmy, porównuje ogrody Adonisa z uprawami rolniczymi. Czy przejawem rozsądnej troski rolnika – Sokrates zadaje pytanie Faidrosowi – jest wysiewać nasiona w ogródkach Adonisa? Z pewnością nie, wiedza rolnika sprawia bowiem, że tego typu zasiewy są bezcelowe, jeśli chciałby on w ten sposób otrzymać ziarno. Nie znaczy to jednak, że Platon nie dostrzega znaczenia obrzędów poświęconych Adonisowi i przypisuje im wyłącznie sens negatywny. Zasiewy te mają inny cel, służą one – wedle niego – rozrywce i świętowaniu. Odpowiedź ta jest na tyle ogólna, że nie wyjaśnia ani

formy owych rytuałów, ani ich źródeł. Jak każdy obrzęd stanowią one przejaw nadprodukcyjnej mocy człowieka, która udzielona mu przez bogów, wraca do nich w postaci daru przekraczającego logikę racjonalnej wymiany. Ten ogólny schemat nie pozwala jednak zrozumieć fenomenu związanego z formą, jaką przyjmują Adonie. Nawet jeśli służą one rozrywce, to wydaje się, że jest ona całkowicie bezsensowna i anachroniczna, zwłaszcza z punktu widzenia rolnika, gdyż obrzędy te nie mogą być traktowane jako forma dziękczynna, której celem jest złożenie hołdu sile i potędze wegetacji. Ogrody Adonisa nie tylko nie rodzą żadnych owoców, ale i nie stanowią żadnej formy celebracji płodnych sił Natury. Rośliny rosnące w płytkich wazach i wystawione na działanie słońca szybko więdną i usychają. Ich życie kończy się niemalże natychmiast po tym, jak skiełkują. Na zakończenie Adonii zostaną wrzucone do wody lub morza – oddane temu elementowi, którego zabrakło im do życia i rozwoju.

A jednak zestawienie Adonii z zabiegami służącymi uprawie roli pozwala zrozumieć, po pierwsze, to dlaczego w obrzędach tych wykorzystuje się rośliny i ich ekstrakty, po drugie zaś to dlaczego mają one charakter tymczasowy. Odpowiedź na pierwsze pytanie zawiera klucz do zrozumienia drugiego zagadnienia. Pojawiające się w ogrodach Adonisa wonności i kadzidła, olejki eteryczne i perfumy wykorzystywane do namaszczenia ciała (ubrań i innych przedmiotów) stanowią bądź żywice różnych drzew balsamicznych, bądź powstają z części roślin lub ich kwiatów. Perfumy i olejki zapachowe uzyskuje się z substancji zawartych w młodziutkich pędach roślin lub płatkach kwiatów. Mirra to żywica wypływająca z drzew balsamicznych. Wszystkie te „produkty” uzyskuje się za cenę naruszenia (nacinania kory), przerwania lub wprost zniszczenia procesu wegetacji roślin. Dzieje się tak wówczas, gdy proces wzrostu roślin nie zostaje doprowadzony do właściwego celu, którym jest wydanie dojrzałego owocu (i nasion). Występujące w ogrodach Adonisa siewki i kielki roślin wyrażają także ową „młodzieńczą”, niedojrzałą fazę ich wzrostu, która w zamierzony sposób zostanie przerwana i nie będzie mogła już nigdy osiągnąć pełni rozwoju. Przeciwnie, w ogrodzie tym, rośliny wkrótce po tym jak skiełkują, zakończą swój żywot bezpotomnie, bez możliwości wydania nasion gotowych do tego, by w kolejnym cyklu wegetatywnym pojawiło się nowe życie. Temu, co dojrzałe i utrwalone („ukorzenione”), ogrody Adonisa przeciwstawiają to, co nigdy nie osiągnie dojrzałości, co jest nietrwałe („nieukorzenione”) i co nigdy nie wyda owoców. Adonis, tak jak rosnące w jego ogródkach rośliny, zakończy swój żywot jako młodzieniec, który nigdy nie osiągnie wieku męskiego. W jednej ze swych *Pieśni* Safona pisze:

Kiprydo, słodki Adonis umiera! Co zrobić?
Bijcie się w piersi, dziewczęta, i rozerwijcie chitony!

.....⁵

Za frywolnym i pełnym czaru życiem Adonisa czai się dramat. Wydaje się, że Adonis musi zginąć, gdyż wiedzie życie, które przenosi go zbyt blisko „siedziby bogów”. Śmierć Adonisa nie jest jednak karą wynikająca ze złamania nieprzekraczalnej

⁵ Safona, *Pieśni*, przeł. J. Brzostowska, PIW, Warszawa 1969, s. 43.

granicy oddzielającej ludzi od bogów. Nie ginie on również z rąk mężów, którym podstępnie uwodził żony. Nie mamy tu do czynienia z aktem zemsty dokonanej przez pracujących w pocie czoła mężczyzn, którzy wymierzają sprawiedliwość Adonisowi oddającemu się „beztroskiemu kłusownictwu”. Dramatyczny los Adonisa jest losem owych szczególnych roślin, aromatycznych ziół i wonności, których proces wegetacji musi być przerywany, gdyż tylko wówczas można uzyskać z nich aromatyczne wonie (perfumy) pachnące zmysłowo i uwodzicielsko olejki i kadzidła. Przerwanie procesu wegetacji tych roślin jest dramatem. Roślinom tym nie dane będzie już nigdy osiągnąć dojrzałości; umrą młodo i bezpotomnie, gdyż tylko w ten sposób będą mogły dostarczyć cennych, wonnych olejków i ekstraktów.

W oparciu o powyższe analizy możemy zatem przyjąć, że ogród jest tymczasowy wówczas, gdy proces wzrostu i wegetacji znajdujących się w nim roślin świadomie nie zostaje doprowadzony do końcowego celu, jakim jest wydanie owoców (i nasion). Innymi słowy tymczasowy charakter tych ogrodów oznacza, że proces dojrzewania roślin musi zostać w nim przerywany. Z tego punktu widzenia za początek współczesnych ogrodów tymczasowych można by uznać pracę Dennisa Oppenheima *Cancelled Crop (Przerwany zbiór)* (1969). Projekt Oppenheima polegał na tym, że wyciął on w polu pszenicy znak X. Ze ściętych roślin zebrał ziarno, lecz nie przeznaczył je ani na produkcję mąki, ani też nie zostawił je jako przyszły materiał siewny. Przerwany zbiór był pomyślany jako akt wymykający się logice ekonomizmu. Widoczny znak X oznaczać miał przekreślenie instrumentalnego sposobu wykorzystania roślin przez człowieka. Praca ta była wyrazem sprzeciwu wobec istniejącego porządku społeczno-politycznego. Jej bezpośrednią intencją było przeciwstawienie się dominacji systemu kapitalistycznej produkcji towarów, który prowadzi do instrumentalnego wykorzystywania rzeczy. W ramach tego systemu rzeczy odgrywają podwójną rolę. Stanowią podstawowy nośnik systemu produkcji, a także są wynagrodzeniem i rekompensatą za trud związany z uczestnictwem w tym systemie. Wszechogarniającej logice kapitalistycznego systemu produkcji i konsumerystycznej ideologii przeciwstawiał Oppenheim symboliczny akt, za sprawą którego pole uprawne przekształcone zostało w miejsce „heterotopijne”, wymykające się instrumentalnej logice działania.

Nie każdy jednak współcześnie zakładany ogród jest tymczasowy w sensie zgodnym z powyższym określeniem. Istnieją ogrody, w których proces wegetacji roślin nie zostaje przerywany. Do tego typu ogrodów należą tzw. tymczasowe ogrody działkowe. Zakładane są one w miejscach, które czasowo zostały przeznaczone pod uprawę warzyw i kwiatów. Przykładem tego typu ogrodu był projekt zrealizowany przez szwajcarską artystkę Rahel Hegnauer, przy pomocy wolontariuszy oraz mieszkańców zamieszkałych przy ulicy Laghout w Paryżu⁶. Projekt zatytułowany „Temporary garden” polegał na założeniu ogrodu warzywno-kwiatowego na opuszczonej parceli znajdującej się przy ulicy Laghout 7. Ogród funkcjonował od czerwca do końca sierpnia 2006 roku. Na teren parceli przywieziono ziemię ogrodniczą, z której usypano wzniesienie, napełniono nią sto dwadzieścia worków i rozstawiono je na pozostałej części działki. Następnie

6 Informacje na stronie: www.rahelhegnauer.ch/jardin/de/drei/monate [data dostępu: 20.01.2013].

w przygotowanych w ten sposób miejscach posadzono sadzonki pomidorów, roślin dyniowatych, kapusty, oberżyny, kukurydzy, ziół oraz różnych gatunków kwiatów.

Bezpośrednim skutkiem istnienia tego ogrodu było „zazielenienie” zaniedbanego i opuszczonego placu. Posadzenie roślin na tej parceli miało jednak na celu stworzenie miejsca, w którym spotykałby się i pracowali mieszkańcy tej ulicy wywodzący się w większej części z emigrantów pochodzących z krajów afrykańskich. Ogród stwarzał szansę na wspólne działanie wynikające nie tylko z tego, że rośliny wymagały stałej pielęgnacji i podlewania (wodę trzeba było dowozić w pojemnikach), lecz także z uwagi na to, że uzyskane warzywa były wykorzystywane do przygotowania potraw podawanych podczas wspólnych posiłków. „Wspólny posiłek – jak zauważa Georg Simmel – wynosi zdarzenie fizjologicznie prymitywne (...) w sferę wzajemnych oddziaływań społecznych...”⁷ Po pierwsze jest on okazją do spotkania różnych osób. W przypadku tego projektu posiłki miały charakter egalitarny, gdyż odbywały się w ogólnodostępnym ogrodzie, na stołach wystawionych pod gołym niebem. W spotkaniach takich uczestniczyły osoby wywodzące się z różnych grup społecznych i etnicznych. Po drugie, jedzenie było przygotowywane wedle regionalnych przepisów kulinarnych. W ten sposób emigranci mogli zaprezentować swoją kulturę. Kiedy pod koniec sierpnia ogród został zlikwidowany, część osób przeniosła rośliny w inne miejsce. W ten sposób, na chwilę jeszcze ogród „rozplenił się” się po mieście. W tego typu ogrodach nie tylko doprowadza się proces wegetacji roślin do stanu ich „dojrzałości”, ale także pozwala się na to, by materiał roślinny mógł być wykorzystany w przyszłych cyklach wegetacyjnych. Z tego punktu widzenia wydaje się, że ogrody tego typu są w sposób pozorny tymczasowe i nie różnią się w istocie od trwałych ogrodów działkowych. Istnieje jednak wyraźna różnica między oboma typami. Tymczasowy ogród działkowy różni się od ogrodów działkowych tym, że tworzony jest w miejscu, które nie jest w sposób trwały przeznaczony pod uprawę roślin.

Innym przykładem tego typu ogrodu był projekt zrealizowany w 2011 roku przez Pensylwańskie Towarzystwo Ogrodnicze (Pennsylvania Horticultural Society) z okazji Philadelphia International Flower Show. Ogród tymczasowy został założony na działce znajdującej się przy skrzyżowaniu ulicy 20-tej z Market Street. Na terenie tej posesji posadzono warzywa, zioła i kwiaty. Towarzystwo postawiło sobie za cel przekształcenie tego miejsca w spokojną oazę. Ogród otwarty był dla zwiedzających we środy i czwartki. Poza uzyskaniem fachowych porad dotyczących uprawy roślin zwiedzający mieli także okazję zapoznać się z projektem Écolibrium. Pracownicy i studenci Temple University Amber zbudowali budynek oraz założyli przy nim mały ogród, opierając się na zasadach zrównoważonego rozwoju. Sześć restauracji znajdujących się najbliżej tego ogrodu wzięło udział w tym projekcie, oferując specjalne dania przygotowane na bazie pochodzących stąd produktów⁸. Zatem biorąc pod uwagę typ tymczasowych ogródków

7 G. Simmel, „Socjologia posiłku”, w: tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 274.

8 Informacje na temat tego projektu na stronie: www.philadelphiagreen.wordpress.com/2001/06/13/phs-pops-up-a-new-garden-at-20th-market/ [data dostępu: 05.01.2013].

działkowych, należy stwierdzić, że ogród jest tymczasowy wtedy i tylko wtedy, gdy w sposób zamierzony przerwany zostaje w nim proces wegetacji roślin bądź gdy miejsce, na którym zostaje założony, nie jest trwale przeznaczone pod uprawę roślin.

Odwołując się do pracy Oppenheima, podkreśliliśmy istotny, w aspekcie czasowym, moment przerywania procesu wegetacji stanowiący warunek istnienia ogrodu tymczasowego. Z następujących względów nie sposób jednak traktować wspomnianą wyżej pracę Oppenheima jako wpisującą się w formę ogrodów tymczasowych. Po pierwsze ogród tymczasowy jest w sposób źródłowy heterotopia⁹, nie zaś miejscem wtórnie „dystansującym się” wobec logiki kapitalistycznego systemu produkcji. Po drugie, przerywanie lub skrócenie procesu wegetacji roślin nie ma – w obrębie tych ogrodów – wyłącznie charakteru negatywnego. Stanowią one wprowadzenie wyraz sprzeciwu wobec rozszerzającej się ekonomizacji życia ludzkiego, lecz czynią to nie poprzez negację i bojkot, lecz przez tworzenie miejsc przeciwstawiających się pragnieniu ducha ekonomizmu do opanowania i zdefiniowania wszystkich miejsc życia nowoczesnego człowieka¹⁰. Po trzecie, miejscem, w którym zakładane są ogrody tymczasowe, jest przede wszystkim miasto¹¹, nie zaś tereny uprawne lub nieużytki, pustynie, nadbrzeża lub góry (tak, jak działo się to w przypadku wczesnych, monumentalnych prac Michaela Heizera, Roberta Smithsona). Po czwarte wreszcie wydaje się, że – w odróżnieniu od pracy Oppenheima (w zgodzie jednak z postulatem R. Smithsona¹²) – zasadniczym polem badań i eksperymentów twórców ogrodów tymczasowych jest przestrzeń i jej oznakowanie.

9 Za Michele Foucault określamy heterotopie jako miejsca, „które posiadają osobliwą własność pozostawania w relacji z wszystkimi innymi miejscami, ale w taki sposób, że zawieszają, neutralizują lub odwracają zastany układ relacji, który jest przez nie wskazywany czy odzwierciedlany” (M. Foucault, „Inne przestrzenie”, w: *Teksty Drugie* nr 6/2005, s. 120).

10 Niekiedy za ogrody tymczasowe uchodzą dekoracje komercyjne wykonane przy użyciu roślin. Krzysztof Herman w swojej pracy, *Ogrody tymczasowe w przestrzeniach kolektywnych*, Wydawnictwo Sztuka Ogrodu Sztuka Krajobrazu Beata J. Gawryszewska, Warszawa 2011, traktuje tego typu aranżacje tworzone podczas pokazów, prezentowanych akcji (*event scenography*), jak również tzw. „zielone” reklamy firm, jako pewnego typu ogrody tymczasowe. Za przykład przedstawia on m.in. projekt zrealizowany w Londynie z okazji otwarcia sklepu Louisa Vuitton. Wnętrze sklepu zostało przez dwa tygodnie przyozdobione roślinami, strachami na wróble i stogami siana. Jeśli rośliny w tego typu aranżacjach traktowane są wyłącznie jako dekoracja lub scenografia, której wyłącznym przeznaczeniem jest maskowanie działań *stricto* komercyjnych, to trudno oczekiwać, by tworzona przy ich pomocy przestrzeń zawierała potencjał krytyczny. Przeciwnie, tego typu działania wpisują się w logikę systemu kapitalistycznego, który potrafi wykorzystać nowe trendy kulturowe dla własnych celów. W ten sposób jednak ogrody przestają pełnić rolę miejsc, które zawieszają bądź neutralizują zastany układ relacji społecznych. Za ciekawy przykład nadania nowych znaczeń miejscom skomercjalizowanym należy uznać projekt *Urban Air* Stephana Glassmana. Praca polega na zmianie przeznaczenia wielkich billboardów umieszczonych przy drogach. Na rampach znajdujących się przy tablicach reklamowych Glassman zakładał bambusowe ogrody. Zamiast reklam przejeżdżający drogą kierowcy widzieli zawieszone w powietrzu bujne, ciemnozielone ogrody.

11 Jedną z form prezentacji ogrodów tymczasowych są festiwale ogrodowe. Do najbardziej prestiżowych należą Festival International des Jardins Chaumont-sur-Loire we Francji oraz Festival Jardins de Métis w Kanadzie. Terenem, na którym odbywa się festiwal w Chaumont jest park. Natomiast odbywający się w Kanadzie festiwal organizowany jest na terenie położonym nad Zatoką św. Wawrzyńca. Realizowanie projektów ogrodów tymczasowych w przestrzeni miejskiej nie jest, rzecz jasna, oryginalnym pomysłem związanym z tego typu działaniami. Już w 1961 roku Walter De Maria sformułował program, wedle którego dzieła sztuki winny służyć ożywieniu pustych, porzuconych przestrzeni miejskich.

12 Wedle Smithsona „najbardziej szanowani dzisiaj artyści są zainteresowani analizą «miejsc» lub «usytuowania»” (R. Smithson, „A Sedimentation of the Mind: Earth Project”, w: *The Writings of Robert Smithson: essays with illustrations*, ed. N. Holt, New York University Press, New York 1979, s. 85).

Rosalind E. Krauss w swym tekście *Rzeźba w poszerzonym polu* pokazała¹³, w jaki sposób minimalistyczna rzeźba modernistyczna podważyła i rozszerzyła ograniczenia nałożone na tradycyjną rzeźbę. Krauss zbudowała siatkę analityczną, za pomocą której określiła pole możliwości, jakie przybrać może forma rzeźbiarska. Podstawowymi pojęciami tej sieci są: „krajobraz”, „architektura”, „nie-krajobraz” i „nie-architektura”. Kwadrat, w którego wierzchołki Krauss wpisała te pojęcia, pozwala „wygenerować” na złożeniu tych pojęć cztery podstawowe typy formy rzeźbiarskiej.

Pierwsze z nich to „rzeźba modernistyczna”. Stanowić miała ona realizację formy abstrakcyjnej, uwolnionej od konieczności reprezentowania przedmiotu w jego czasowej i przestrzennej charakterystyce. Jej zadanie polegało na zbadaniu własności „czystej” przestrzeni nieograniczonej przez warunki faktycznie istniejącego, konkretnego przedmiotu. W zamyśle rzeźba modernistyczna stanowiła wyraz formalnych eksperymentów otwierających nowe pole doświadczeń estetycznych. Zawarte w niej dążenie do znalezienia jak najbardziej abstrakcyjnego wyrazu dla wyrażenia danego zjawiska czy fenomenu, spowodowało jednak, że zaczęła być ona „doświadczana jako czysta negatywność”¹⁴. Negatywny charakter tego typu formy spowodował, że spostrzegano ją jako rodzaj formy atropicznej lub też „miejsca utraconego”. W efekcie, wedle Krauss, rzeźbę modernistyczną można określić przy pomocy „kombinacji wykluczeń”, wyrażonej terminami: „nie-krajobraz” i „nie-architektura”.

Drugi typ formy rzeźbiarskiej to „element złożony”. W diagramie Krauss zajmuje on pozycję binarną wobec pierwszego typu. Jest on wynikiem złożenia dwóch podstawowych pojęć, a mianowicie, „krajobraz” i „architektura”. O elemencie złożonym Krauss stwierdza, że

Ze względu na zakaz ideologiczny element złożony został wykluczony z czegoś, co można nazwać zamknięciem sztuki postrenesansowej. Nasza kultura, w przeciwieństwie do innych kultur, wcześniej nie potrafiła sobie wyobrazić elementu złożonego. Labirynty to zarazem krajobraz i architektura, podobnie jak ogrody japońskie¹⁵.

Wedle Allena S. Weissa to, że połączenie terminów „krajobraz” i „architektura” nie oznacza dla Krauss po prostu architektury krajobrazu (jako synonimu sztuki ogrodowej), lecz zostało przez nią użyte do rozszerzenia formy rzeźbiarskiej o typ, który można określić jako „konstrukcję miejsca” jest wyrazem intrygująco ironicznego zestawienia kategorii¹⁶. Zgodnie ze schematem swej analizy Krauss wybrała najbardziej „rzeźbiarskie” formy sztuki ogrodowej takie, jak labirynt i ogród japoński. Kwestią dyskusyjną jest to, czy kompozycje ogrodowe *tout court* dają się bez reszty sprowadzić do tej kategorii. Weiss uważa, że ogród wymyka się używanym przez Krauss narzędziom pojęciowym, ponieważ nie daje się go zredukować wyłącznie do kategorii „konstrukcji miejsca”. Ogród jest,

13 R. E. Krauss, „Rzeźba w poszerzonym polu”, w: tejże, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, ss. 275-288.

14 Tamże, s. 280.

15 Tamże, s. 282.

16 A. S. Weiss, „In Praise of Anachronism. Garden as Gesamtkunstwerk”, w: tegoż, *Unnatural Horizons. Paradox and Contradiction in Landscape Architecture*, Princeton Architectural Press, New York 1998, s. 110.

wedle niego, w sposób zasadniczy miejscem łączącym heterogeniczne elementy i dlatego winien być raczej rozumiany jako *Gesamtkunstwerk*.

Gdy poddamy z tego punktu widzenia ponownej analizie ogród – jak formę niezwykle polimorficzną, poliwalentną i nieokreśloną – lepiej będzie można wyjaśnić, dlaczego historycznie wyłączono architekturę krajobrazu z dziedziny sztuk pięknych. Stało się to z tego powodu, że ogród stanowi przykład miejsca heterogenicznego, synkretycznego miejsca skupiającego wszelkie inne miejsca¹⁷.

Zatem wedle Weissa ogród nie jest po prostu „elementem złożonym”, lecz jest miejscem, które w sposób źródłowy jest heterogeniczne i dlatego „wyprzedza” wszelkie innego typu „konstrukcje miejsca”. Jego otwarcie polimorficzna forma może zawierać tak wyraźnie „rzeźbiarskie” elementy, jak labirynty, lecz nie może być do nich sprowadzona.

„Generatywny kwadrat” Krauss zawiera także inne możliwości. Dwie kategorie „krajobraz” i „nie-krajobraz” tworzą to, co nazywa ona „miejsce zaznaczone” (*marked site*). Przykładem tego typu dzieł są m.in. *Spiral Jetty* R. Smithsona i *Double Negative* M. Heizera. Są to prace, w których dzieło sztuki nie tyle odsyła do jakiegoś zewnętrznego wobec niego znaczenia, ile wyraża je w sobie za sprawą całej swej konkretnej materialności. Innymi słowy, dzieło wskazuje na samo siebie, uzyskując niemalże pełny wyraz za pośrednictwem swych własnych form i elementów. Jak podkreślał Heizer, praca *Double Negative* powstała w atmosferze zagrożenia atakiem nuklearnym. Lęk wywołany tym zagrożeniem został wyrażony w postaci wykopanych w ziemi dwóch gigantycznych rowów o łącznej długości 457 metrów, szerokości 15 metrów i głębokości 9 metrów. Po jednym tunelu dla każdej z wrogich sobie stron. W ten sposób lęk wywołany zewnętrznym zagrożeniem został przeniesiony do wnętrza dzieła i namacalnie udostępniony odbiorcy umieszczonemu w jego wnętrzu. Poza tworzeniem rowów, usypywaniem grobli lub tworzeniem podziemnych labiryntów (tak, jak w przypadku pracy Alice Aycock *A Simple Network of Underground Tunnels* [1975]) kategoria „miejsce zaznaczone” obejmuje także nietrwałe formy znakowania. Przykładem tego typu prac „są *Depressions* (*Depresje*) Heizera, *Time lines* (*Linie czasu*) Oppenheima czy *Mile Long Drawing* (*Milowy rysunek*) De Marii. (...) *Running Fence* (*Przebiegający płot*) Christo można uznać za nietrwały, fotograficzny, polityczny przykład znaczenia miejsca”¹⁸.

Czy zatem kategorią, która w lepszy sposób określa formę ogrodów tymczasowych, jest raczej „miejsce zaznaczone” (jako złożenie terminów „krajobraz” plus „nie-krajobraz”) niż „element złożony” (jako rezultat połączenia pojęć „krajobraz” i „architektura”)?

Ogrody tymczasowe tworzą nietrwałą formę przestrzenną, która bądź nadaje kształt danemu miejscu, bądź stanowi formę jego oznakowania. Przykładem instalacji tworzącej rodzaj oznakowania danego miejsca był projekt Gaëlle Villedary’ego *Tapis Rouge* (*Czerwony dywan*) zrealizowany w 2011 roku w miasteczku Jaujac we Francji¹⁹. Villedary ułożył ścieżkę ze 168 rolek trawy o łącznej długości 420 metrów. „Zielona struga” wiała się przez malutkie uliczki miasta, wyłaniała

17 Tamże, s. 112.

18 R. E. Krauss, dz. cyt., s. 285.

19 Informacje o tym projekcie na stronie www.gaellevilledary.net/#tapis-rouge [10.02.2013].

się z jego zakamarków, schodziła w dół kamiennymi schodkami, przemierzała most na rzece, by wreszcie zakończyć swą wędrówkę za placem miejskim. Wyrysowana przez artystę linia nie tylko zaznaczyła pewną przestrzeń, ale także stała się opowieścią o tych miejscach. Po tytułowym czerwonym dywanie, który w istocie był zielony, „przechadzało się” samo to pięknie położone, urokliwe miasteczko. Dopiero zielona linia ogrodu pozwoliła w pełni dostrzec bogate i zróżnicowane ukształtowanie terenu, na którym zostało ono założone.

Zabieg, którym posłużył się Villedary, zaznaczając w ten sposób ukształtowanie terenu, wielokrotnie był wcześniej wykorzystywany przez takich artystów jak Christo (w pracy *Running Fence*, *Valley Curtain* czy *Surrounded Islands*) czy Carl Andre, w projektach *Log Piece (Kloc)* (1968) i *Secant (Sieczna)* (1977). Różny był, rzecz jasna w tym przypadku, materiał, z którego praca była wykonana, wspólna była idea łącząca te działania.

Wzrastająca popularność ruchów ekologicznych sprawiła, że wielu artystów tworzących od lat 70. zaczęło unikać niszczenia lub radykalnego przekształcania środowiska naturalnego. Jedną z inspiracji była myśl feministyczna, na gruncie której Ziemię i środowisko naturalne zaczęto traktować jako bliskie nam, cieleśnie doświadczane rozszerzenie ludzkiego ciała. Performance stał się ważnym środkiem ekspresji artystycznej. Rytualne gesty wykonywane w środowisku naturalnym, przechadzki, przenoszenie i celebrowanie pewnych elementów naturalnych miały na celu odtworzenie intymnych więzi z naturą. Taki charakter miała na przykład praca Teresy Murak zatytułowana *Procesja* (1974). Artystka ubrana w płaszcz, pokryty gęsto posianą rzeżuchą, odbyła wędrówkę po ulicach Warszawy. Performance zakończył się w Ogrodzie Saskim. W przestrzeni miejskiej zaznaczona została zielona „linia wirtualna” łącząca domy i ulice, miasto z ogrodem miejskim.

Twórcy ogrodów tymczasowych nie ograniczają się w swych projektach do użycia nietrwałych form służących oznakowaniu danego miejsca. Realizowane przez nich projekty stanowią także rodzaj eksperymentów mających na celu nadanie nowej formy danemu miejscu. Podczas realizacji festiwalu *Temporäre Gärten* w Berlinie w 1998 roku²⁰ Benoît Séjourné i Delphine Corteel zaprezentowały projekt *die riesige wiese (ogromna łąka)*. Instalacja polegała na stworzeniu na terenie parku miejskiego łąki. Artystki rozmieściły elastyczne, sięgające 3,5 metra wysokości tyczki przypominające wyglądem żdźbła trawy. Teren łąki nie był wprawdzie rozległy, pozwolił jednak stworzyć przestrzeń, w której widz mógł się zaszyć w miejscu ustronnym. Wznoszące się nad widzem wysokie „trawy”

20 Była to druga edycja Festiwalu *Temporäre Gärten*. Projekt ten został zainicjowany w 1997 roku przez dwóch berlińskich architektów krajobrazu Daniela Sprengera i Marca Pouzola. Berlin nie pozostał jedynym miejscem, w którym w ramach tego Festiwalu powstawały interwencyjne ogrody tymczasowe. W latach 2000 i 2001 Festiwal odbywał się w Le Havre, w 2005 r. w estońskim Tartu, w 2008 r. zaś przeniósł się do Aachen. Od momentu powołania Festiwalu Ogródów Tymczasowych prezentacja projektów odbywa się w pierwszym tygodniu lipca. Instalacje zakładane są na cztery dni. Projekt *Temporäre Gärten* został w 1997 roku zainicjowany celem poznania możliwości kształtowania przestrzeni miejskich Berlina oraz uczynienia widocznym miejsc, zwłaszcza zaniedbanych i zmarginalizowanych. Był to moment, w którym podejmowano decyzje dotyczące zagospodarowania przestrzeni łączącej dawny Berlin Zachodni z Berlinem Wschodnim. Celem projektu było także ponowne przemyślenie roli przestrzeni publicznych jako miejsc spotkań i interakcji społecznych. Ogrody tymczasowe stanowiły twórczy wkład do dyskusji na temat przyszłej roli przestrzeni publicznej w Berlinie.

tworzyły dynamiczną przestrzeń, zmieniającą się za sprawą poruszającego je wiatru. Powstało w ten sposób miejsce o zmieniającym się w czasie kształcie, który nadawany był zarówno przez widzów poruszających swymi ciałami trawę, jak i przez wiatr, który współkształtował ową nietrwałą i przygodną formę.

Na tym samym Festiwalu Gruppe F zaprezentowała projekt o nazwie *Niah-hain* (*Niah-gaj*) nawiązujący do średniowiecznej idei *arbor inversa*. Na placu zbudowano wysoką, drewnianą, lekką konstrukcję w kształcie sześcianu. Na jej szczycie umieszczono duże donice z drzewami, które następnie obrócono w dół. Ten kompozycyjny zabieg spowodował, że widzowie mogli zobaczyć korony drzew z odmiennej, od codziennej rutyny spojrzenia, perspektywy. Instalacja ta nawiązywała do obrazu drzewa kosmologicznego, którego korzenie nabrzmiały niebiańską rosą, czystym, nieskazitelnym powietrzem miały dostarczać życiodajnej siły mieszkańcom Ziemi²¹. Teraz jednak drzewa wznoszące swe korzenie ku górze wyglądały raczej jak nowoczesne, gigantyczne tłocznie dostarczające z „nieba” tlenu wprost do płuc miasta (płuc, za które uchodził zawsze miejski plac). Za sprawą rozłożystych konarów drzew zmianie ulegała także przestrzeń placu i to w dwojakim sensie: wzrokowym i dźwiękowym. Tuż przy stopach przechodzących przez plac osób znalazły się rozłożyste konary, tuż przy ich ciałach rozlegały się dźwięki wydawane przez gałęzie i liście. Zaszyć się w gęszczu tych drzew chciałby nie tylko Baron drzewołaz, bohater opowiadania Italo Calvino, lecz także być może każdy mieszkaniec miasta, który z bliska mógł się teraz przyjrzeć ich królestwu.

Podczas tej samej edycji Festiwalu Dorothea Hokema zaprezentowała z kolei projekt *Vertikaler garten* (*Ogród Wertykalny*). Pomiędzy drzewami rozpostarła ona płaszczyznę, na której umieściła zielone liście drzew oraz wycięte z papieru czerwone kwiaty. Ta niewielka i skromna instalacja utworzyła rodzaj kulis, skupiających na sobie wzrok przechodniów. Efekt, jaki uzyskała Hokema, polegał na tym, że zamknęła ona widok, jaki rozpościerał się z tego miejsca, oraz nadała nową trajektorię ruchu przechodzącym w tym miejscu pieszym.

Przestrzeń ogrodów tymczasowych nie jest aranżowana wyłącznie przy pomocy przedmiotów posiadających określony kształt i kontur. Twórcy wykorzystują również chętnie możliwości, jakie stwarza światłocień. W trakcie Festival des Jardins de Métis w 2002 roku biuro architektoniczne Land -I Archiculture zaprezentowało projekt *Ombre* (*Cień*)²². Tytułowy cień został potraktowany jako zasadniczy element kompozycji ogrodowej. Projekt nawiązując do formy archeologicznych wykopalisk, polegał na wyżłobieniu na terenie działki asymetrycznie rozrzuconych czterdziestu dziewięciu dołów, przypominających groby. Uplastycznienie miejsca osiągnięto nie tylko przez zróżnicowanie wysokości terenu, ale także poprzez wykopanie dołów o różnej głębokości, dzięki czemu uzyskano miejsca o różnym stopniu zacielenia. Efekt ten został wzmocniony jeszcze w ten sposób, że przestrzeń pomiędzy dołami nie została obsadzona żadną roślinnością, natomiast ich wnętrza gęsto porastały rośliny o różnej

21 Por. P. Camporesi, *Laboratoria zmysłów*, przeł. J. Ugniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 13.

22 Informacje na temat projektu na: www.archiculture.com/ombre/immagimi.html [data dostępu: 15.02.2013].

wysokości. Kontrast między nasłonecznioną, pozbawioną roślin powierzchnią, a mikroogrodami znajdującymi się w dołach, w różnym stopniu oświetlonymi nadał temu miejscu dynamikę o wielowymiarowej skali.

W projektach ogrodów tymczasowych manipulacja przestrzenią fizyczną nie ogranicza się wyłącznie do formy wizualnej, lecz obejmuje również „przestrzeń akustyczną”. Głównym tematem odbywającego się w 2007 roku International Garden Festival był dźwięk. Zadaniem ogrodu tymczasowego było stworzenie swoistego rodzaju „krajobrazów dźwiękowych” (*soundscapes*). Wśród prezentowanych ogrodów znalazły się również projekty interaktywne. W pracach tych przestrzeń dźwiękowa była tworzona bądź za pomocą osób znajdujących się w ogrodzie, bądź za sprawą działania samych sił natury. Do ogrodów pierwszego typu zaliczyć należy projekt *Traversée*, zrealizowany przez pracowników The User (Emmanuel Maden, Thomas McIntosh). Zasadniczą część przestrzeni ogrodowej stanowił staw. Dookoła niego znajdował się pomost. Zwiedzający spacerując po nim, uruchamiali zainstalowane w nim syntezatory dźwiękowe. W zależności od stawianych kroków usłyszeć można było różnego rodzaju sekwencje dźwięków. Natomiast w przypadku projektów drugiego rodzaju dźwięk był wydobywany z przedmiotów lub instalacji umieszczonych w przestrzeni ogrodowej. Ich obecność sprawia, że ogród zamienia się w prawdziwy instrument muzyczny. Stosowane zwykle rozwiązania polegają na tym, że dźwięki są generowane przez urządzenia poruszane wiatrem. Natomiast Angela Iarocci, Claire Ironside i David Ross zaprezentowali na tym Festiwalu projekt *Pomme de terre*, w którym bulwy ziemniaków stanowiły generatory wydające dźwięki lub emitujące światło. Ich projekt składał się z drewnianego domku, na ścianach którego zamontowane były rzędy półek, na których umieszczone zostały duże bulwy ziemniaków. Ziemniaki zostały połączone elektrodami i podłączono do głośników oraz żarówek. Wytwarzana przez ziemniaki energia elektryczna zamieniana była na sygnały dźwiękowe lub świetlne. Wchodzących do tego domku witały trzaski i szumy wydawane przez impulsy elektryczne tworzone we wnętrzu tych niepozornych bulw. W ten sposób rośliny ukazały się zwiedzającym jako generatory fal dźwiękowych, w których otoczeniu, nie zdając sobie z tego sprawy, nieustannie przebywamy.

Wyzwaniem dla twórców ogrodów tymczasowych są miejsca „zapomniane”, mieszczące się na marginesach przestrzeni publicznych, bądź miejsca o ważnym, choć niedocenionym lub ukrytym potencjale społeczno-politycznym.

Moshe Nino wykorzystując tradycję perskich kilimów, tworzył prace w miejscach, które stanowić miały komentarz do problemów środowiskowych i konfliktów politycznych Izraela i Palestyny. Zgodnie z perską tradycją dywan jest „ogrodem” przeniesionym do wnętrza domu. Nino przeniósł z powrotem ten „domowy ogród” na zewnątrz, aranżując w ten sposób miejsce spotkań i wymiany poglądów między dwoma zwaśnionymi stronami.

Z kolei zainicjowane w 1997 roku projekty interwencyjnych ogrodów tymczasowych miały na celu poznanie możliwości kształtowania przestrzeni miejskich Berlina. Ówczesny Berlin był miastem, w którym podejmowano ważne decyzje co do przyszłości zagospodarowania działek znajdujących się pomiędzy jego Wschodnią i Zachodnią częścią. Artyści skupieni w tym ruchu tworzyli

instalacje, których celem było zaprojektowanie miejsc wymykających się dominującej tendencji do ekonomizacji przestrzeni publicznych. Walka o przestrzeń publiczną toczyła się również przeciwko projektowaniu ulic i placów wyłącznie z punktu widzenia potrzeb indywidualnych posiadaczy samochodów. Roland Senger, Jens Henningsen i Knut Honsell w pracy *Helianthus erectus* (1997) wpiernikowali na placu linie wyznaczające trzy miejsca parkingowe. Następnie ułożyli w nich pozbawione łodyg kwiaty słonecznika, które zostały rozgniecione przez walec drogowy. Na koniec zaś na jednym z tak przygotowanych miejsc parkingowych pozostawili samochód. Praca ta łącząc ze sobą wymiar ekologiczny z wymiarem społecznym, była protestem skierowanym przeciwko tendencji do zawłaszczania publicznych placów i ulic na potrzeby indywidualnego transportu. Wpisywała się ona w szeroki nurt nowych ruchów urbanizacyjnych, dla których priorytetem jest tworzenie i przekształcanie istniejących przestrzeni miejskich w deptaki dostępne wyłącznie dla pieszych, a także ograniczanie ruchu ulicznego oraz promowanie środków transportu publicznego.

W latach 90. XX wieku ogrody tymczasowe były również zakładane przed zdewastowanymi i opuszczonymi domami znajdującymi się w zaniedbanych dzielnicach Nowego Jorku. Ogrody te nie były tworzone przez artystów lub architektów krajobrazu, lecz w sposób spontaniczny były aranżowane przez bezdomnych zamieszkujących te rudery. Ich twórcy wykorzystywali różnego rodzaju przedmioty: opony, zabawki, kamienie, wypchane zwierzęta, flagi, kartony po mleku, przedmioty wygrzebane ze śmietników, usypane liście, niekiedy sadzono w tych „ogródkach” także kwiaty. Czasami instalowano w ogrodzie, w wygrzebanej jamie wyłożonej folią, mini staw. Ogródki te funkcjonowały przez okres jednego dnia, tygodnia lub miesiąca.

Nietrwąca forma tych ogrodów stanowiła odbicie kondycji społecznej ich twórców. Byli to ludzie bezdomni – wykorzenienci mieszkańcy nowoczesnych społeczeństw²³. O ile w ogrodach Adonisa widoczny był motyw niezakorzenienia, o tyle znamioną cechą tych ogrodów stało się to, co wykorzenione. Kategoria ta obejmuje zarówno ludzi, jak i przedmioty – odpadki, z których tworzone były ogrody. Są to osoby i rzeczy, które jako nieprzydatne znalazły się na marginesie nowojorskiej metropolii. Dlatego też zakładane przez bezdomnych ogrody tymczasowe należy uznać za wyraz niezgody na dalszą ich marginalizację. Ogrody były nie tylko publiczną manifestacją ich obecności, ale miały także na celu gromadzić i wyzwalać społeczne siły skierowane przeciwko dalszemu spychaniu tych osób poza ramy nowoczesnego społeczeństwa. Ich ogrody kierowały się ideą recyklingu, za sprawą której to, co wydaje się bezużyteczne i negatywne ukazywało swoją pozytywną stronę. W ten sposób w przestrzeni ogrodu zarówno rzeczy, jak i ludzie bezdomni ukazywały swoją wartość; nie tylko stawali się widocznymi, ale także występowali w zupełnie nowych rolach. Gest przywracający wartość owym porzuconym przedmiotom stanowi, wedle Diany Balmori i Margaret Morton, wyraz podstawowej ludzkiej potrzeby, przekraczającej sferę praktyczno-użytecznych celów, a mianowicie potrzebę twórczej ekspresji. Zamieszczone w pracy tych autorek fotografie ogrodów

23 Aspekt ten wyraża już sam tytuł poświęconej tym ogrodom książki napisanej przez D. Balmori i M. Morton, *Transitory Gardens, Uprooted Lives*, Yale University Press, New Haven 1993.

tymczasowych pokazują, iż każdy z nich posiada swój indywidualny charakter, odrębny i niepowtarzalny styl.

Wedle Roberta P. Harrisona jedną z potrzeb, jakie zaspokajają zakładane przez bezdomnych ogrody, jest tworzenie miejsc odpoczynku, wytchnienia od zgiełku świata²⁴. Ogród tymczasowy byłby zatem, zapożyczając sformułowanie T. S. Eliota, „still point of the turning world”. Stanowiłby on rodzaj azylu zaspokajającego specyficznie ludzką potrzebę wytchnienia różną od potrzeby ochrony i schronienia. Jego wyjątkowość polegałaby na tym, że nie byłby on miejscem zamkniętym w obrębie przestrzeni prywatnej, lecz mieściłby się na styku tego, co półprywatne z tym, co na poły publiczne.

Za Andreasem Bröckmannem wyróżnijmy trzy poziomy bycia publicznym: widoczność, obecność i działanie²⁵. Bycie widocznym ogranicza się do działań, których celem jest zaistnienie danego komunikatu w przestrzeni publicznej. Wedle Bröckmanna w środowisku miejskim wiąże się ono często z działaniami mającymi charakter nielegalny. Umieszczenie graffiti na ścianie lub interwencjonistyczne akcje partyzantki ogrodniczej (*guerilla gardening*) stanowią przykłady upublicznienia danej idei. Celem aktywistów jest przede wszystkim uwidocznienie pewnej potrzeby, która nie jest zaspokajana lub jest zaniedbywana.

Z kolei uobecnienie polega na ujawnieniu niedostrzeganej lub społecznie niedowartościowanej sfery życia lub miejsc poprzez ukazanie ich doniosłości lub wagi. W zakładanych przez nowojorskich bezdomnych ogrodach dostrzec można pragnienie zaznaczenia obecności tych osób w przestrzeni miasta. Ogrody tymczasowe stają się świadectwem ich istnienia, które nie daje się zamknąć za ścianami domów, a jednocześnie pozwalają zmienić wizerunek, który zwykle wiązany jest z ludźmi bezdomnymi. Natomiast projekty interwencjonistycznych ogrodów tymczasowych zmierzają zwykle do ukazania potencjału danego miejsca lub ukazania warunków przyrodniczych ludzkiej egzystencji²⁶. Jednym z głównych celów tych prac jest poszerzenie świadomości ekologicznej mieszkańców wielkich miast. Ogrody tymczasowe ukazują nie tylko to, jak

24 Patrz: R. P. Harrison, „Homeless Gardens”, w: tegoż, *Gardens. An Essay on the Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2008, s. 42.

25 Patrz: A. Bröckmann, „Produkcja publiczna. Konstruowanie sfery publicznej”, w: *Od monumentu do rynku. Sztuka wideo i produkcja publiczna*, red. P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, Wydawnictwo WRO, Wrocław 2005, s. 25.

26 O nieinterwencjonistycznym typie działań zmierzających do zaspokojenia przez mieszkańców miast potrzeby zamieszkiwania w otoczeniu terenów zielonych można mówić w odniesieniu do projektów zmierzających do zachowania przyrody „dzikiej i nieskażonej”. Dwa przykłady berlińskie pokazują, że mieszkańcy komun założonych w miejscach nieurbanizowanych lub postindustrialnych stają się przede wszystkim „strażnikami” natury kolonizującej miejskie przestrzenie. Osada bud kempingowych Lohmüle (*Wagendorf Lohmüle*) została założona w Berlinie, przy malowniczym kanale, na terenie znajdującym się pomiędzy Kreuzberg i Treptow. Składa się ona z dziewiętnastu przyczep kempingowych oraz przebudowanych wozów, które znaleziono ponad 20 lat temu na otwartej przestrzeni, w tzw. „pasie śmierci” ciągnącym się wokół muru berlińskiego. Mieszkańcom tej osady przyświeca idea poszanowania naturalnych zasobów. Swoje zadanie widzą oni raczej w tym, by chronić dziką przyrodę niż przekształcać to miejsce. Spoglądając je jako teren zielony, w istotny sposób kształtujący „klimat miasta”. Idea zachowania przyrodniczych walorów miejsca promowana jest także przez inną grupę „miejskich nomadów”. Od 2006 roku teren jednego z odkrytych basenów miejskich Berlina zasiedlany jest czasowo przez członków komuny miejskiej. Obóz *Tentstation* stanowić ma rezerwuár dzikiej natury funkcjonującej w obrębie przestrzeni zurbanizowanej. (Patrz: J. Lossau, K. Winter, „The Social Construction of City Nature: Exploring Temporary Uses of Open Green Space in Berlin”, w: *Perspectives in Urban Ecology*, eds W. Endlicher et al., Springer-Verlag, Berlin Heidelberg 2011, ss. 333-345).

ważna jest potrzeba przebywania w otoczeniu roślin lub innych istot żywych, lecz także to, jakie warunki ekologiczne i kulturowe muszą być spełnione, by funkcjonować mogły tereny zielone. Pokazywany od 2009 roku na Jardins de Métis ogród tymczasowy zatytułowany *Every Garden needs a shed and a lawn!* (*Każdy ogród potrzebuje budy ogrodowej i trawnika!*) Deborah Nagan ujawnia sekrety, bez których ogród nie może się obyć. Na terenie pokrytym trawą autorka postawiła dziesięć różnokolorowych budek ogrodowych. We wnętrzu każdej z nich znajduje się instalacja ukazująca dany czynnik lub warunek niezbędny do funkcjonowania ogrodu. Żaden ogród nie może obyć się bez takich elementów, jak: woda, ziemia, węgiel (w znaczeniu związku chemicznego, będący podstawowym budulcem żywych organizmów), światło, nasiona, zapylanie. Do tych podstawowych czynników fizycznych autorka dodała jeszcze inne warunki, a mianowicie: idea ogrodu, pragnienie piękna oraz chmury.

Jak przekonuje Bröckmann:

Ani widoczność, ani obecność nie mogą same w sobie dostarczyć potencjału do stania się publicznie aktywnym. To pojęcie działania publicznego odnosi się do form politycznego zachowania, którego celem jest aktywne przekształcenie materialnej i symbolicznej sytuacji za pomocą dyskusji oraz przez mniej lub bardziej bezpośrednie działania performatywne²⁷.

Berliński projekt interwencyjnych ogrodów tymczasowych od samego początku był pomyślany jako forum publicznej wymiany poglądów dotyczących przeznaczenia, funkcji i kształtu wybranych miejsc znajdujących się w stolicy Niemiec. Realizowane w ramach tego przedsięwzięcia projekty ogrodów tymczasowych stanowiły z jednej strony propozycję zmiany danego miejsca, z drugiej zaś stawały się miejscem spotkań i wymiany poglądów na ten temat pomiędzy różnymi aktorami społecznymi, twórcami ogrodów, urbanistami oraz mieszkańcami. Powstałe w ten sposób instalacje ogrodowe stawały się miejscem integracji mieszkańców, „ogniwami pośrednimi” łączącymi przestrzeń prywatną z przestrzenią publiczną.

Z wysokim poziomem integracji osób mamy do czynienia w przypadkach, omówionych już powyżej, tzw. działkowych ogrodów tymczasowych. Ogród staje się nie tylko miejscem spotkań oraz celebracji przyrody, lecz także ustanawia poprzez pracę doświadczenie bycia w nim. Miejsce to nie jest wyłącznie oglądane i podziwiane, lecz staje się miejscem aktywnego zaangażowania. Widz zamienia się w uczestnika. Parafrazując zdanie Judith Okely, możemy stwierdzić, że rodząca się zmysłowa przyjemność z pracy w ogrodzie „to coś więcej niż przywilej burżuazji, która posiada krajobraz, ogląda go niczym widowisko – ale nie widzi go jako obszaru cielesnego zaangażowania”²⁸. Dystans i oddalenie zostają przekroczone na rzecz doświadczenia przebywania w miejscu i pracy w nim. Integracja z innymi ludźmi i z miejscem dokonuje się w tych ogrodach również za sprawą wspólnie przygotowywanych i spożywanych posiłków.

Zmiana stosunku człowieka do przyrody, jaka dokonuje się za sprawą ogrodów tymczasowych, ustanawiająca relację cielesnego zaangażowania nie

27 A. Bröckmann, dz. cyt., ss. 26/27.

28 J. Okely, „Wizualizm i krajobraz: patrzeć i widzieć w Normandii”, w: *Konteksty* 4/2005, s. 21.

ma wyłącznie charakteru społecznego. Budowa wspólnot lokalnych, rozwój i wzmocnienie więzi społecznych, wreszcie egalitaryzm tych projektów stanowią ważny, lecz nie jedyny motyw funkcjonowania ogrodów tymczasowych. Zmiana umiejscowienia człowieka wobec przyrody może dokonać się również za sprawą zmiany percepcyjnej osób przebywających w ogrodzie. Możliwe jest osiągnięcie obu tych efektów łącznie. Centralnym elementem pokazywanego w 2010 roku na Jardins de Métis ogrodu tymczasowego *Bon arbre au bon endroit* (*Dobre drzewo w dobrym miejscu*) pracowni NIPpaysage był solidny, biały, wysoki, trójstopniowy stół. Stół oznaczał miejsce spotkania. Można było usiąść wokół niego bądź na jednym z trzech stopni, które go otaczały. Błat stołu wykonany był z ażurowej konstrukcji, z jego otworów wyrastały drzewa. Każdy kto chciał, mógł wspiąć się po stopniach na samą górę stołu i z bliska obserwować drzewa. Wykorzystana przez twórców tego ogrodu strategia percepcyjna polegała na zmianie usytuowania, z jakiej ogród jest zwykle oglądany.

Zmiana perspektywy może polegać bądź na zmianie punktu widokowego, z którego widz ogląda dane miejsce, bądź przeciwnie na przemieszczeniu terenu w stosunku do oka obserwatora, bądź też na zmianie obu tych elementów jednocześnie. Ostatni z wymienionych typów przekształceń percepcyjnych obejmuje doświadczenia tworzone w ramach tzw. tymczasowych ogrodów mobilnych. Projekt *Grass Wheel* polegał na użyciu rury o dużym przekroju, szerokości ok. 1,5 metra, której wewnątrz wyłożone zostało trawą. „Walec” ten był na tyle duży, że mieścił się w nim swobodnie dorosły człowiek. Wystarczyło tylko wejść do jego środka i postawić pierwszy krok, by zaczął się on poruszać. Mokra trawa pod stopami, przed oczami i nad głową tworzyła otoczenie piechura przemieszczającego się w tym specyficznym wehikule. Obraz „przewijającej” się zielonej płaszczyzny oraz ruch własnego ciała tworzyły cieleśnie zintegrowane doświadczenie.

Przykładem projektów zmierzających do zmiany usytuowania ogrodu względem widza są „ogrody wiszące”. W tym przypadku zabieg kompozycyjny polega zwykle na umieszczeniu ogrodu na wysokości oczu widza. W pracy *Tiny Taxonomy* (*Taksonomia „Maleństw”*) prezentowanej od 2010 roku na Jardins de Métis, Rosetta Sarah Elkin umieściła maleńkie rośliny rosnące w poszyciu leśnym, a więc w miejscach często niewidocznych dla naszego oka, w metalowych tubach, które są na tyle wysokie, że widz może swobodnie przyglądać się tym roślinom. Oglądając je z bliska, ma on szansę dostrzec roślinki o gruboszowatych, mięsistych liściach, pierzaste trawki o delikatnych, eterycznych źdźbłach, mchy o niezwykle zróżnicowanych kolorach i zarodnikach o zaskakujących kształtach, małe, drobne kwiatki o wypłowiałych barwach. Bliska obserwacja tych roślin sprawia, że widz zostaje percepcyjnie związany z ich światem. Skupiając na nich swe spojrzenie, zostaje on nie tylko pochłonięty przez ich mikroświat, lecz także jego percepcja ulega wyraźnemu spowalnianiu. Może teraz niespiesznie tropić osobliwości zamieszkujące te światy. „Rośliny i kwiaty sprzymierzają się, aby nauczyć medytującego medytacji powolnych, powolnego przemyśliwania relacji łączących człowieka z roślinami, z powietrzem i niebem”²⁹.

29 G. Bachelard, *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996, s. 93.

Efekt percepcyjnego zawężania perspektywy i skupienia na konkretnie osiągnięli również twórcy ogrodu *Head in the Clouds* (*Głowa w chmurach*) z Atelier Big City (Randy Cohen, Anne Cormier, Howard Davies), który pokazywany był w 2004 i 2005 roku na Jardins de Métis. Na wysokości kilku metrów autorzy zbudowali, pomalowaną na biało platformę o wyraźnie nachylonych w kierunku jej środka płaszczyznach, tworzącą rodzaj niecki lub małej doliny. Do zawieszonego w „chmurach” ogrodu prowadziła rampa pomalowana na kolor intensywnie żółty. Podczas edycji Festiwalu w 2004 roku cała powierzchnia platformy została obsadzona białymi petuniami. W następnym roku twórcy urozmaicili roślinność, sadząc bardzo gęsto różnego rodzaju i koloru kwiaty oraz trawy. Zastosowanie pochylni prowadzącej do ogrodu spowodowało, że wzrok zwiedzających przesunął się od początkowej, szerokiej perspektywy w kierunku widoku coraz bardziej zawężającego się aż wreszcie, po dojściu na sam szczyt platformy, ponownie otwierał się, tym razem na przestrzeń ogrodu i nieba. Po dojściu na górę wzrok zwiedzającego trafiał na rozległe pole kwiatów bądź innych roślin, które z uwagi na wspomniane nachylenie płaszczyzn sprawiało wrażenie miejsca zawieszonego pomiędzy niebem a ziemią. Przejście od szerokiej perspektywy do widoku konkretnej rzeczy, a następnie od widoku nieba do ześrodkowanego spojrzenia na roślinach służyło wzmocnieniu percepcyjnego efektu powiązania widza z naturą. Rośliny stały się widoczne w całej swej nieusuwalnej konkretności. Stanowiły jedyne i wyłączne „tworzywo”, które w bezpośredniej obecności otaczało widza wkraczającego w ich świat. Nieckowate ukształtowanie platformy sprawiło, że spojrzenie obserwatora mogło skoncentrować się w pełni na oglądzie roślin i całego ogrodu. Ich żywioł niemalże bez reszty otaczał widza.

Konstrukcja ogrodu sprawiła, że był on także dostępny z zupełnie innej perspektywy. Opierając się na wysokich podporach, ogród ten tworzył rodzaj zadaszenia bądź zacienienia przed palącym słońcem. Z uwagi na to, że w górnej części platformy zostały wycięte prostokątne otwory, zwiedzający miał możliwość oglądania rosnących na górze roślin oraz rozciągającego się ponad nimi nieba. Przestrzeń „dolna” ogrodu ulegała nieustannym zmianom w zależności od pory dnia oraz ilości światła słonecznego, tworząc dynamiczną formę.

Ostatni typ zmiany strategii percepcyjnych widoczny jest w tych projektach ogrodów tymczasowych, które wymagają od widza nowego umiejscowienia. Pokazany w roku 2010 na Jardins de Métis ogród tymczasowy pracowni architektury krajobrazu relais Landschaftsarchitekten *Tree Stands* (*Stanowiska na drzewach*) wymagał od zwiedzających wejścia po drabinach na małe platformy obserwacyjne, które zostały umieszczone na drzewach³⁰. Wędrówka ku górze do świata roślinnego, który reprezentują drzewa, pozwalała widzowi znaleźć się w ich „królestwie”. Z uwagi na to, że stanowiska obserwacyjne zamontowane były na drzewach, widz był całkowicie „zanurzony” w ich żywiole. Zamieszkać wśród drzew – oto pragnienie, które pojawiało się u odbiorcy wkrótce po tym, jak spojrzenie jego zaczęło obejmować ten „świat napowietrzny” tak bliski,

30 Należy zwrócić uwagę, że uczestnicy Adonii również posługiwali się drabinami, by za ich pomocą dostawać się na tarasy domostw, na których organizowane były obrzędy. Wędrówka ku „sferze ognia” zaczynała się zatem wraz z pierwszymi krokami, jakie trzeba było podjąć, stąpając po szczeblach drabiny.

a jednocześnie tak różny od naszego. Widz przeniesiony do tej krainy miał szansę poczuć się niczym Baron drzewoław z wspomnianej już wcześniej powieści Italo Calvino. Za bohaterem tej powieści mógłby równie dobrze odpowiedzieć swojej rozmówczyni:

...Moje osobiste włości, to wszystko – i wskazał nieokreślonym gestem gałęzie drzew, liście, niebo. – Na gałęziach drzew jest moje państwo. (...)
Ach tak? A jak daleko ono sięga, to twoje państwo?
Dokąd tylko mogę dotrzeć nie schodząc na ziemię: tu i tam za murem, oliwki i wzgórze, i las za wzgórzem, nawet na gruntach biskupa...
Aż do Francji sięga?
Aż do Polski i Saksonii – oświadczył Cosimo...³¹

Drzewa podsycają nasz instynkt wertykalności. Intencją twórców tego ogrodu nie było jednak przeniesienie widza poza świat w kierunku bytu transcendentnego, lecz zmiana perspektywy naszego spojrzenia, a także ukazanie warunków, na jakich dana jest nasza egzystencja. Nowość perspektywy polegała również na tym, że przywracała ona pewien utracony widok. Po pierwsze, widok z bliska konarów i gałęzi, które poznaliśmy w dzieciństwie, gdy wspinaliśmy się po drzewach. Po drugie zaś, widok lasów stanowiących niegdyś nieodłączny element krajobrazu, który nieodwracalnie został zmieniony na skutek intensywnego rozwoju rolnictwa na całej naszej planecie.

Ogród to nie tylko przestrzeń i formy jej wizualnego doświadczania, ale także unoszące się w nim zapachy. Ogrodnik pozbawiony węchu byłby takim samym nieszczęśnikiem jak głuchy muzyk. W dwóch omówionych powyżej projektach doświadczenie percepcyjne budowane było nie tylko w oparciu o formy wizualne, lecz tworzyło się także za pośrednictwem zapachów. Stanowiska widokowe w ogrodzie *Tree Stands* zbudowane zostały w lesie świerkowym. Intensywny zapach olejków eterycznych stanowił ważny element doświadczania tego miejsca. Podobnie w ogrodzie tymczasowym *Head in the Clouds* uzyskano efekt „zanurzenia” w krajobrazie, sadząc gęsto kwiaty wydające intensywną woń. Ogrodem tymczasowym, w którym koncentracja zmysłu powonienia osiąga ekstremum, zdaje się być *Le Potager (Ogród warzywny)* (Bureau d'études de Gally) pokazywany na Festival des Jardin Chaumont-sur-Loire w 2012 roku. W półsferycznych konstrukcjach wyglądających jak wielkie bańki zasadzono intensywnie pachnące rośliny takie, jak mięta, mięta pieprzowa, mięta zielona³². Ich zapach został zintensyfikowany, gdyż u dołu tych konstrukcji zainstalowano dysze, z których wydobywały się wielkie kłęby pary wodnej przesyconej ich woniami.

Zaproponowane przez Krauss kategorie – „element złożony” i „miejsce zaznaczone” – pozwalają lepiej zrozumieć, na czym polegają nowe formy kompozycyjne współcześnie tworzonych ogrodów tymczasowych. Nasza analiza wykazała zarazem jednak, że tego typu przestrzenie ogrodowe zawierają również kody odnoszące się do wielozmysłowego spostrzegania i doświadczania tych miejsc, tworzących o wiele bardziej bogatą i wielowymiarową strukturę. Niezmiernie

31 I. Calvino, *Baron drzewoław*, przeł. B. Sieroszewska, Czytelnik, Warszawa 1964, ss. 34/35.

32 Opowieść o Adonisie ukazuje całą paletę roślin. Oprócz mirry występuje w niej także mięta. Minthe to nimfa, która została przez Persefonę zmieniona w mięte w tym celu, by chronić ją przed Hadesem. Podobnie jak sałata mięta sytuuje się w kategorii roślin „czystych” i „sterylnych”.

ważne okazały się w tych projektach zabiegi zmierzające do percepcyjnego skupienia uwagi widza i związane z tym spowolnienie czasu, w którym doświadcza on miejsc i znajdujących się w nich przedmiotów. Trudno nie docenić także społecznego wymiaru realizowanych projektów ogrodów tymczasowych, gdyż służą one nie tylko oznaczaniu pewnych społecznie ważnych miejsc, ale także stanowią wyraz istotnych potrzeb mieszkańców współczesnych miast.

Paweł Pasieka: Aesthetics of Temporary Gardens

The first problem that the author analyses in this article appears purely technical but is in fact crucial: what is it that make a garden temporal? At first glance it seems quite clear that time should play a decisive role in the answer. But how long must a garden last in order to be described as temporal? A week, a month, or a couple of months? That is the first question that the author attempts to solve in this article. The second one is far more fundamental. Temporary gardens have not only a different form of time but also new forms of space. What is most striking in the forms of temporary gardens are their curiosity and novelty. In fact, they have broken open the traditional forms of gardens, broadening possibilities and opening new ways for the composition of the space of gardens. Drawing on Rosalind E. Krauss' terms, the author analyses what new kinds of spatial forms temporary gardens create.

pasieka62@poczta.onet.pl