



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Wprowadzenie

Author: Dariusz Rymar

Citation style: Rymar Dariusz. (2017). Wprowadzenie. W: W. Jacyków, D. Rymar (red.), "Ogród - miejsce upraw czy symbol" (S. 7-13). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Pojęcie ogrodu ma — jak się wydaje — oczywiste znaczenie. Większość ludzi zetknęła się z różnymi formami ogrodu: ogródki przydomowe, ogródki jordanowskie, ogrody: botaniczne, zoologiczne, krajobrazowe. Do „ogrodów miejskich” można zaliczyć również skwery, bulwary czy parki. W tradycji mitycznej terminologią ogrodniczą określano również miejsca niedotknięte ręką człowieka, lecz szczególnie atrakcyjne estetycznie. W najszerszym znaczeniu można określić Ziemię jako „oazę” czy też „ogród życia” — w martwym Kosmosie. W typowym rozumieniu ogród oznacza relacje pomiędzy człowiekiem a przyrodą. Uprawa jest sposobem oddziaływania człowieka na naturę, kształtowaniem jej za pomocą narzędzi. Na ogół są to czynności wykonywane w określonym porządku, w celu osiągnięcia zamierzonego rezultatu. Niemniej są one efektem kumulacji doświadczeń. Powodzenia i niepowodzenia są podstawą stworzenia określonego „reżimu” pielęgnacji roślin. Jednakże nawet największa staranność w uprawach na wolnym powietrzu nie daje gwarancji dobrego rezultatu. Nadmierne opady, zbyt niska albo zbyt wysoka temperatura, susza, huragan, gradobicie, choroby roślin, to tylko drobna część czynników, które mogą zniweczyć całą strategię gospodarowania „zieloną” przestrzenią. Żywioty, z którymi człowiek „dialoguje”, prowadząc swoje uprawy, daleko przekraczają możliwości ludzkie. Słońce, woda, wiatr, zazwyczaj życiodajne, w pewnych momentach okazują się nieprzyjazne, a nawet zabójcze. Człowiek doświadczał działania sił, których nie pojmował, choć był od nich zależny. Istotna część najstarszych mitów jest wyrazem kultu dla Słońca, Wody czy Ziemi. Boskie ogrody natury to jeden z ważniejszych toposów „wielkich narracji”. Uprawa roślin w kulturach rolniczych jest wyrazem bezpośredniej współpracy człowieka i natury, w ten sposób połączony zostaje wymiar boski i ludzki. W Mezopotamii stworzono idealistyczny obraz ogrodu Dilmun (Tilmun), gdzie „każda rzecz stworzona była doskonała”, w którym nie ma agresji, chorób ani śmierci¹. W *Starym Testamencie* pojawi się motyw „wygnania z raju”. W Egipcie, w niektórych tradycjach greckich, następnie w chrześcijaństwie zrodziły się pozytywne eschatologie, które przyjmują, że ludzie — w nagrodę za bogobojne i sprawiedliwe życie — trafiają do Elizjum, na Wyspy Szczęśliwe, Pola Trzciny albo do idealnego Ogrodu (Raju), w którym każdy zmartwychwstały cieszy się pełnią nigdy niegasnącego szczęścia.

¹ M. ELIADE: *Historia wierzeń religijnych. Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*. Tłum. S. TOKARSKI. T. 1. Warszawa 1997, s. 40.

Wkrótce po odkryciu pisma zrodziła się potrzeba obcowania z literaturą, w pozareligijnym sensie. Taki charakter ma zapewne epos o Gilgameszu. Prawdopodobnie teksty należące do zbioru *Teksty Sarkofagów* czytano zarówno ze względu na tradycję religijną, jak i wartości literackie. Jednakże dopiero w antycznej kulturze grecko-rzymskiej literatura osiągnie znaczny stopień autonomii w stosunku do religii. Homer przekształca mity na rzecz sugestywnej „gry” pomiędzy narracją a formą poetycką. Hezjod wprowadzi wątki, które z czasem wykorzysta teoria sztuki. Z kolei zainicjowana wiek później filozofia stopniowo zacznie rozwijać krytyczny namysł nad sensem mitów, sankcjonując w coraz wyższym stopniu ich oderwanie się od dogmatycznych reguł plemiennych. Dla elit intelektualnych rolę dawnej religii przejmie filozofia. Cyceron posłuży się metaforą „uprawy umysłu”, która stanie się szczególnie istotna pod koniec oświecenia, kiedy to antropologia i filozofia natury zastąpią istotną część „wielkiej narracji” chrześcijaństwa. Jednakże już pod koniec XIX w. podważona zostanie metafizyka jako całościowy opis świata, a jej miejsce zajmą bądź to ujęcia negatywne, bądź mikrologiczne.

Rozwój nauk sprawia, że obraz świata staje się coraz bardziej złożony, a tempo komplikacji wykładniczo wzrasta. Dzięki oprzyrządowaniu technicznemu zmysłowe obrazy *physis* ulegają rozszerzeniu, schodząc wiele poziomów poniżej progu naszej naturalnej wrażliwości. Wyposażony w technologię człowiek współczesny „sięga” w przestrzenie makrokosmosu, odkrywając przestrzenie, których istnienia jeszcze całkiem niedawno nawet nie podejrzewano. Wiemy niepomierne więcej od starożytnych o biologicznej naturze człowieka, o jego psychice i podstawowych prawach rządzących percepcją. Ujęcia poznawcze od zarania dziejów były polem inspiracji sztuki. W ostatnich dwóch stuleciach mają one często sens negatywny, np. kiedy to w przeciwstawieniu wobec nauk ostentacyjnie demonstrowane jest zapisami prywatnej „kaligrafii” znaczenie osobistych przeżyć i doświadczeń.

W czasach nowożytnych wielu twórców inspirowało się mitycznymi określeniami raju — „Eden”, „Paradis”, „Elizjum” czy „Arkadia”. W wypadku niektórych twórców dawne treści stają się istotnymi metaforami w nowych formach ekspresji. W sztuce współczesnej idylliczne obrazy bywają też negatywnymi punktami odniesienia. Bywa też, że rajski ogród traktowany jest przez artystów jako symbol złudnych nadziei, których zasłonę ostatecznie zerwały XX-wieczne katastrofy. Stąd ogród może wyrażać podstęp, czyhające niebezpieczeństwa, fałszywy język pochlebstw, hipokryzję. „Ogród” bywa również metaforą nauki, sztuki, pamięci, wyobraźni czy myślenia. Trudno wyczerpać listę możliwych asocjacji ogrodowych. Jednakże poza całym bagażem obrazów, metafor, tekstów, nawarstwionych w dziejach, jest miejsce na powroty do wieku dziecięcego — nieuwarunkowanej radości obcowania z naturą, pomimo że nawet w Arkadii nie można się całkowicie wyzwolić z niepokoju.

Żywa obecność tradycji ogrodniczej w kulturze sprawiła, że stał się on synonimem nieokreślonej ilości możliwych wyborów. Znakomicie tę prawdę przypomina *Dziwny ogród* Józefa Mehoffera. Sielankowy obraz letniego popołudnia „przełamuje” intrygujący „portret” monstrialnej ważki, ledwie związanej z kompozycją obrazu. Namalowana grubym konturem, o płynnej, secesyjnej linii, budzić może skojarzenia z artystycznymi realizacjami w sztuce stosowanej tego okresu. Można wspomnieć lampy Louisa Comfort Tiffany’ego, z barwnymi abażurami zdobionymi smukłymi figurami ważek, albo artystyczne szkło Émile’a Gallé, gdzie częstym motywem są stylizowane owady. Sugestywna jest „owadzia” biżuteria René Lalique’a, a zwłaszcza broszka, która stanowi hybrydę ważki, kobiecego popiersia i mocno wyeksponowanych szponów drapieźnika, co można traktować jako swoistą syntezę terminologii francuskiej i angielskiej na oznaczenie ważki. W języku francuskim ważkę określa się jako *demoiselle*. Podstawowe znaczenie tego słowa to panna. Z kolei angielskie *dragonfly* w sensie dosłownym to latający smok.

Entomolog Stefan Mielewczyk zwrócił uwagę na różnice etymologiczne w różnych językach europejskich. Polska „ważka” jest kalką z łaciny. *Libellula* to zdrobnienie od *libra* — waga, zatem w sensie dosłownym to bardzo mała waga. Oznacza ona również wagę wodną — poziomnicę. Kiedy pod koniec XVIII w. ukuto termin „ważka”, uczyniono to też przez wzgląd na podobieństwo do maleńkiej wagi. Określenia te mają ikoniczny charakter, wiążą się ze sposobem poruszania się ważek, które w zatrzymanym locie balansują, wykonując podobny ruch jak wskazówki w wagach mechanicznych lub pęcherzyki powietrza w libelkach poziomnic². W języku niemieckim ważkę oznacza się słowem *Wasserjungfer* (dosł. panna wodna)³; termin ten oznaczał pierwotnie nimfę wodną. W niektórych kulturach ważka jest symbolem zmienności, co wiąże się z jej szybkim, swobodnym, „meandrycznym” sposobem poruszania się. Ponadto spotyka się ją nie tylko w powietrzu, ale także na wodzie i na lądzie. Wielość łatwo uchwytnych cech tych owadów sprawia, że suma metafor, wziętych z różnych kultur, tworzy bogatą symbolikę. Lot ważki i jej zdolność do poruszania się we wszystkich sześciu kierunkach wywoływała skojarzenia z panowaniem nad przestrzenią, umiejętnościami i doświadczeniem, które przychodzą z wiekiem i dojrzałością. Ważka bowiem te cechy morfologiczno-motoryczne, dla których jest podziwiana, uzyskuje w ostatnim etapie życia. W internetowym słowniku symboli można przeczytać, że ważka porusza się „z elegancją i gracją, którą można porównać z dojrzałą baletnicą”⁴. Zachwycono się urodą ważek, podziwiano zwinność ruchów, a jednocześnie zauważano, że są one bardzo sprawnymi i żarłocznymi drapieżnikami, co wzbudzało niepokój. Według autorów *Encyclopedia Britannica* owady te były określane „strzałami diabła”⁵. Wielu artystów przełomu XIX i XX w. inspirowało się motywem *femme fatale*. Lotna ważka o płynnych kształtach i mieniących się barwach może być traktowana jako metafora, zmiennej, „niebezpiecznej kobiecej natury”. Niemniej w sztuce przełomu XIX i XX w. świadomie posługiwano się wieloznacznościami. Maurice Denis — jeden z czołowych symbolistów tego okresu, który wywarł znaczący wpływ na kształt secesji — w swoim manifestie z 1890 r. głosił, że: „[...] obraz, zanim stanie się koniem bojowym lub jakkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą kolorami w pewnym określonym porządku”⁶. Wprawdzie Denis nie zrezygnował z figuratywności, ale wyraźnie wskazywał, podobnie jak inni ówczesni artyści i krytycy sztuki, że narracyjność nie jest celem sztuki. Nie wyklucza to jednak możliwości odczytywania dodatkowych sensów. Obraz Mehoffera w kontekstach mitologiczno-literackich opalizuje możliwościami metaforycznych odniesień. Jednakże nie narzuca alegorycznego odczytania. Jak na prawdziwy symbolizm przystało, sens obrazu jest niejasny — wieloznaczny. Stąd też może być odczytany jako wyraz dyskursywnych ograniczeń. Już sam tytuł obrazu — *Dziwny ogród* — może prowokować do skojarzeń na metapoziomie. Przykładowo za pośrednictwem Platona przyjmowano, że filozofię zapoczątkowało „zdziwienie”. Sztuka, w tym również ogrodnicza, dla hermeneuty jest ze swej natury dziwna. Interpretacje ostatecznie nie mogą przełamać oporu ikonicznych metafor. Niepokój wywołany nieuchwytnością sensu prowokuje nas do zawieszenia sądów i poddania się kontemplacji.

² Por. S. MIELEWCZYK: *Pochodzenie wyrazów ważka, Libellula, Odonata*. „Odonatrix” 1(2), lipiec 2005, s. 25.

³ *Wasser* – woda; *Jungfer* – panna, dziewica; w liczbie mnogiej – *Jungefern*.

⁴ Symbolism/ Meaning of a Dragonfly. <http://scalar.usc.edu/works/chid490animalmourning/external?link=http%3A%2F%2Fwww.dragonfly-site.com%2Fmeaning-symbolize.html&prev=http%3A%2F%2Fscalar.usc.edu%2Fworks%2Fchid490animalmourning%2Fdragonfly-and-butterfly> [dostęp: 26.02.2017].

⁵ Por. hasło: *Dragonfly* w: elektronicznej wersji *Encyclopedia Britannica*: <https://www.britannica.com/animal/dragonfly> [dostęp: 15.02.2017].

⁶ M. RZEPIŃSKA: *Historia koloru*. T. 2. Warszawa 1989, s. 531.

Analogicznie jest z ogrodami, choć pobudzają wyobraźnię od zarania dziejów, to palimpsesty naszych ujęć nie mogą zastąpić bezpośredniego obcowania z realną naturą.

Mimo ograniczeń dyskurs spełniać może istotną rolę, wskazując cele, rozjaśniając ukryte znaczenia, poszerzając pole metaforycznych relacji, wyzwalaając aktywny odbiór zjawiskowego świata. Taki zamiar przyświeca autorom publikacji, zarówno artystom — prezentującym swoje dzieła, jak i teoretykom, którzy ukazują szerokie pole odniesień w sztukach wizualnych. Wszyscy uczestnicy żywią nadzieję, że czytelnik, który podejmie trud odczytania obrazów i towarzyszących im tekstów, będzie w pełniejszy sposób odbierał zarówno dzieła sztuki, jak i twórczość natury.

* * *

Tekst publikacji podzielony jest na dwie części. W pierwszej przedstawione są trzy zasadnicze wątki, które łącznie pomyślane są jako rama dla refleksji i szczegółowych opisów w części drugiej. Obydwie części łącznie stanowią intelektualne „tło”, które ma „dialogować” z bogactwem znaczeń, jakie niesie ze sobą obraz w kolekcji fotografii zamieszczonych po dyskursie teoretycznym. Łącznie: tekst i obrazy, mają tworzyć sieć „permutacji”, która ma zachęcić odbiorcę do aktywnego współtworzenia „przedmiotów” estetyczno-intelektualnych.

W pierwszej części Dariusz Rymar pokazuje, na wybranych przykładach, ewolucję myślenia o ogrodach. Motywem łączącym wszystkie rozdziały pierwszej części jest „Elizjum”, którego główną „funkcją” intencjonalną jest przewycięzenie lęku przed śmiercią. Zagadnienie to omawiane jest w kontekście intuicji eschatologicznych, agnostycznych oraz „nihilistycznych”, uporządkowanych według ich związków z konkretnymi ogrodami (rozdział pierwszy), z literackim motywem ogrodu (rozdział drugi) i wreszcie w abstrakcyjnym namyśle nad kondycją człowieka i jej ujęciem w sztuce naszych czasów (rozdział trzeci). Taki układ, inspirowany heglowskim opisem dziejów *Absolutu*, ułatwia przedstawienie zagadnienia ogrodów z różnych perspektyw. Podział ten ma, z jednej strony, służyć klarowności wyводу poprzez unikanie nadmiernej złożoności opisu, a z drugiej — ma zaakcentować odmienne sposoby myślenia na poziomie bezpośrednich odniesień do fizycznie istniejących ogrodów, doświadczeń sztuki oraz namysłu nad sztuką. W każdym z tych poziomów pojęcie ogrodu zyskuje odmienny sens.

W pierwszej części *Ogrody twórczości* autor pokazuje wybrane przykłady konkretnych założeń krajobrazowych z omówieniem ich funkcji utylitarnych, roli pod względem kultowym, treści mitycznych, symbolicznych, metaforycznych, które bezpośrednio wpływały bądź to na ich założenia programowe, bądź sposób traktowania określonych cech krajobrazu. Omawiane są pod tymi względami kultury: Egiptu, Mezopotamii, Grecji i Rzymu. Następnie autor przybliży zaplecze intelektualne ogrodów angielskich oraz ogrodów sentymentalnych. Na tym tle Dariusz Rymar wskazuje ważniejsze rozwiązania w Arkadii koło Nieborowa. Rozdział zamyka omówieniem wybranych rozwiązań w Małej Sparcie — ogrodu założonego przez Sue i Iana Hamiltona Finlayów w Szkocji koło Edynburga. W drugim rozdziale *Ogrody wyobraźni — raje tracone i odzyskiwane* omawiane są wybrane toposy literackie w oderwaniu od konkretnych realizacji krajobrazowych. Przywołanych jest kilka przykładów z różnych okresów historycznych, w których zmysłowość odgrywa istotną rolę. Scharakteryzowane są wybrane fragmenty z *Tekstów Sarkofagów*, epos *Gilgamesz*, motywy ogrodu w *Biblii*, *Boska komedia* Dantego Alighieri oraz wybrane wiersze z *Kwiatów zła* Charles’a Baudelaire’a. W rozdziale trzecim — *Ogrody myśli* poruszane są ogólne zagadnienia teoriopoznawcze: najpierw w zakresie filozoficznych propozycji przewycięzenia lęku przed śmiercią, a następnie teorii sztuki rozpatrywanych z punktu widzenia XX-wiecznego kryzysu „wielkich narracji”. Pretekstem

do podjęcia ogólnych rozważań dotyczących sztuki jest dyskusja z refleksjami Czesława Miłosza w *Ogrodzie nauk*.

Dariusz Rymar „wplata” w dyskurs teoretyczny autorskie zdjęcia, będące portretami dziesięcioletniej dziewczynki, co nawiązuje do motywu „ogrodu zamkniętego” ze starotestamentowej *Pieśni nad Pieśniami*. Nie jest to jednak dosłowna ilustracja tekstu, a raczej równolegle ukazany język ikoniczny, który wychodzi od przedstawienia postaci na tle skonkretyzowanej natury, w stronę nieokreślonego drugiego planu — co sugerować ma przekonanie autora, że o ważności ogrodu decydują wybory naszej jaźni. Alegoria Sybilli w ostatnich dwóch fotografiach nawiązuje, z jednej strony, do omawianej w drugim rozdziale VI księgi *Eneidy* Wergiliusza, z drugiej — wyraża przewodnią myśl całego wywodu tej części — ludzka twórczość, która z istoty jest wychodzeniem ku przyszłości, może być wzbogacana sensami czasu minionego. Parafrazując słowa Cypriana Kamila Norwida, powroty do źródeł mogą owocować oryginalnymi rozwiązaniami w „ogrodzie sztuki”.

W części drugiej zagadnienie ogrodów rozpatrywane jest w różnych kontekstach, począwszy od refleksji ogólnych, ukazujących ogród w wielu perspektywach, poprzez analizę współczesnych nurtów sztuki, twórczości konkretnych artystów, po autorskie omówienia dzieł reprodukowanych w zbiorze fotografii zamykających publikację.

Tę część publikacji otwiera tekst autorstwa Ewy Linkiewicz, która rozpatruje „fenomen” ogrodu według kilku różnych punktów widzenia, jako: system, symbol, metaforę, środek wyrazu artystycznego, formę wypowiedzi literackiej, przedmiot badań naukowych. Autorka podkreśla, że oprócz literalnych sposobów rozumienia ogrodu istotne są jego przedstawienia, smaki, zapachy oraz jego inspirujący wpływ na różne przejawy twórczego myślenia. Doświadczenie ogrodu często przekracza wymiar dyskursywny, stąd wymaga opisu odmiennego niż język potoczny. Pojęcie ogrodu — jak wskazuje Ewa Linkiewicz — należy do wielu obszarów kultury. Ponadto ogrody od zarania dziejów obecne są w sztuce, są istotną metaforą w różnych religiach, stąd — jak zauważa autorka — mogą być one symbolem kultury dla całej cywilizacji. W węższym znaczeniu ogród może okazać się metaforą interdyscyplinarnego podejścia w badaniach nad kulturą. Ponadto — jak twierdzi Ewa Linkiewicz — nie do przecenienia są również osobiste doświadczenia obcowania w ogrodzie, czemu daje wyraz w sentymentalnym opisie ogrodu swojego dzieciństwa.

Aleksandra Giełdoń-Paszek w artykule *Bio...* porusza zagadnienie natury na poziomie genetyki i mikrobiologii, a także zaawansowanych technik oraz nauk badających możliwości oddziaływania na biosferę w różnych jej aspektach. Autorka wychodzi od omówienia genezy tego nurtu sztuki, a następnie przybliża twórczość Eduardo Kaca, którego uznaje się za twórcę bio artu. Pierwszym dziełem artysty jest realizacja *GFP Bunny* (2000), w której finalnym skutkiem manipulacji genetycznych na poziomie zygoty królika była fluorescencja sierści zwierzęcia. Wykorzystując to doświadczenie, artysta zajął się tworzeniem fluoryzujących biotopów, których rozwój można było śledzić *online*, dzięki zautomatyzowanemu oprzyrządowaniu, służącemu rejestracji zjawisk w tych sztucznych mikrohabitatach. Autorka zwraca uwagę na filozoficzne odniesienia, przypominając, że zagadnienie przynależności człowieka do biosfery jest przedmiotem namysłu już od czasów starożytnych. Ponadto porusza kwestię interdyscyplinarności projektów w ramach bio artu, wykorzystujących badania naukowe z zakresu: neuropsychologii, biorobotyki, genetyki czy transplantologii. Aleksandra Giełdoń-Paszek wskazuje, że taka sztuka unaocznia możliwości kreowania hybryd gatunkowych zarówno metodami transgenicznymi, jak i poprzez ksenotransplantacje (przeszczepy międzygatunkowe). Jak zauważa autorka, artyści na tym polu podejmują pytania filozoficzne o podstawy naszej tożsamości, badając na przykład wpływ

określonego genotypu na określone predyspozycje człowieka. Skrótowo przybliżona jest historia malarstwa tworzona w ramach bio artu, gdzie określone efekty wizualne uzyskiwane są poprzez kontrolę rozrostu drobnoustrojów, zachowanie struktur białkowych lub interakcje wyselekcjonowanych komórek. Wykorzystanie zaawansowanego oprzyrządowania do rejestracji obrazów mikroskopowych pozwala śledzić efemeryczne oddziaływania, rozszerzając nie tylko pole doświadczeń estetycznych, ale i wywołując pytania egzystencjonalno-filozoficzne związane z zagadnieniami — przemijania, bezpieczeństwa biologicznego, relacji pomiędzy sferą fizyczną a sferą psychiczną. Z kolei projekty, zajmujące się rejestracją zachowań roślin w określonych warunkach zewnętrznych, pozwalają — zdaniem autorki — podważyć dominujący w naszej kulturze antropocentryzm, otwierając odbiorców na piękno i podmiotowość różnych form sfery organicznej, w tym również świata roślin. Aleksandra Giełdoń-Paszek zwraca również uwagę na adaptację starożytną koncepcji *mimesis* we współczesnych realizacjach architektonicznych. Z jednej strony, poszukiwane są możliwości tworzenia technologii budowlanych opartych na nowych rodzajach materiałów organicznych, z drugiej, organiczne mikrostruktury przetransponowane zostają — w odpowiedniej skali — na przestrzeń funkcjonalnej architektury, o niespotykanych przedtem formach, wykorzystując możliwości projektowania parametrycznego. Ponadto prowadzone są eksperymenty, których celem jest stworzenie samoreplikującej się architektury, dostosowującej się zarówno do ludzkich potrzeb, jak i wymogów zewnętrznego środowiska. Koncepcyjnie skromniejsze są założenia budynków aktywnie reagujących na zmiany warunków zewnętrznych. Autorka zwraca też uwagę na dialektyczne napięcia wewnątrz sztuki zajmującej się bio artem, od afirmacji, po krytycyzm, co pozwala mieć nadzieję, że dzięki transhumanistycznemu podejściu człowiek będzie redukował swoją przemoc w biosferze, nie tłumiąc przy tym pozytywnych możliwości rozwoju.

Karolina Tomczak porusza zagadnienie wielowymiarowości sensu dzieła sztuki, analizując „wieloaspektowe relacje formalne i znaczeniowe w realizacjach fotomedialnych Natalii LL”. Omawiane są przykłady performance’ów: *Punkty podparcia*, *gwiazdozbiór Orzeł* (1978) i *Piramida* (1979), które przedstawiają artystkę na tle szeroko rozumianej natury. Dzieła Natalii LL poruszają — zdaniem autorki — „kilka istotnych kwestii związanych z nowatorstwem neoawangardowej fotografii Wrocławia lat 70.”, m.in. sztukę permanentną i izomorfizm, realizując „konceptualną metatekstowość dzieła, postmanualność zrywającą z modernistycznym paradygmatem sztuki, wielomedialność, włączając do medium fotografii również performance, film i tekst słowny — gdzie poruszana jest problematyka twórczej eksploatacji motywu natury-ogrodu w działaniach ekperymentalnych”. Karolina Tomczak zwraca uwagę, że dzieło Natalii LL jest dekonstrukcją mitycznej, pierwszej kobiety z *Księgi Rodzaju*. Postnowoczesna Ewa „demiurgicznie porządkuje przestrzeń przyrody, układając swoje kobiece ciało w znak artystyczny — w ten sposób tworzy kompozycje autotematyczne i feministyczne. Jednocześnie w tekście zwrócono uwagę na prekursorstwo oraz przewrotność tej sztuki, gdyż Natalia LL, prowokująco igrając z archetypem natury-ogrodu, zachowuje modernistyczny indywidualizm i tęsknotę za metafizyką oraz ironiczną dwuznaczność i humor prostego przekazu”.

Małgorzata Łuczyna przedstawia fragmenty swojej pracy doktorskiej, w której punktem wyjścia jest łaciński termin *hortus conclusus* („ogród zamknięty”) zaczerpnięty z biblijnej *Cantica Canticorum* (*Pieśń nad Pieśniami* — Wulgata). W poszukiwaniach teoretycznych i praktycznych autorki ten złożony termin jest traktowany jako klucz do rozumienia i interpretowania wybranych zjawisk we współczesnej kulturze. Autorka analizuje ideę „otwartej przestrzeni znaczeń”, której można przypisać różne zjawiska historyczne i współczesne, socjologiczne, filozoficzne i artystyczne. Koncepcja

„zamkniętego ogrodu” jest zarazem kluczem i symbolem. Nie jest to jednak odniesienie do form historycznych ogrodów. Podejście do tematu stanowi naturalną konsekwencję poszukiwań i doświadczeń artystki, która w wielu swoich pracach posługuje się kontekstem tworzenia osobistej przestrzeni w związku z poczuciem tożsamości miejsca. Ze wspomnianej pracy doktorskiej wybrane zostały trzy rozdziały. Dwa z nich prezentują kontekst teoretyczny, a trzeci rozdział jest analizą projektu autorskiego związanego z tematem wraz z omówieniem dzieł zamieszczonych w części albumowej.

Witold Jacyków interpretuje dwa cykle fotografii związane z ogrodem, w pierwszym decydującą rolę odgrywa „moment”, w którym poprzez wizje aparatu nagle odsłania się świat imaginacji, podyktowany wyjątkowością sytuacji. Autor — jak mówi — w odsłanianiu „arkadyjskich” miejsc podejmuje ikoniczną refleksję nad czasem intencjonalnym, który wymyka się określeniom dyskursywnym. Inspiracją do tego cyklu jest obraz Józefa Mehoffera *Dziwny ogród*, który łączy realistyczny obraz z onirycznym światem wyobraźni. Autor wskazuje, że w jego obrazach pojawia się dodatkowy poziom tajemniczości związanej z dziecięcym światem — obiektyw wprawdzie rejestruje sekwencje zabaw, lecz ten „ogród” jest zamknięty dla świadków, którzy patrzą z zewnątrz. W drugim cyklu również przewodnim wątkiem jest czas, jednakże pojęty już w szerszym wymiarze, jako refleksja dotycząca przemijania. Jesienne tytuły prac wskazują na subtelnie wpleciony melancholijny rys, który z kolei optymistycznie zamyka obraz *Nadzieja na przyszły rok*.

Agnieszka Jaworska wskazuje, że w swoim cyklu przedstawia Eden opuszczony zarówno przez Boga, jak i człowieka. Ujęcie to — przynajmniej w warstwie opisowej — wydaje się pokrewne intuicjom Friedricha Nietzschego, który wskazywał, że po „śmierci Boga” zatryumfuje nihilizm, w którym człowiek ostatecznie zechce zniknąć. Niemniej świadomość takiego stanu rzeczy może wywołać potrzebę dopełnienia, w postaci rozbudzenia na nowo afirmacji życia, jak to miało miejsce u słynnego „szaleńca filozofii”. Przede wszystkim są to obrazy prowokujące do indywidualnych refleksji nad kondycją kultury i nas samych.

Dariusz Rymar