

Sławomir Gzell*

orcid.org/0000-0003-44924-2679

Wenecja – interpretacja historycznego krajobrazu na tle Międzynarodowych Wystaw Architektury

Venice: Interpretation of the Historical Landscape against the Background of the International Architecture Exhibitions

Słowa kluczowe: Wenecja, krajobraz, płaszczyzny wody, obszary zieleni

Keywords: Venice, landscape, water planes, green areas

Założenia metodyczne

W artykule zawarta jest propozycja innego niż zwykle spojrzenia na krajobraz Wenecji, co oznacza odejście od oglądania go jako zbioru ceglano-kamiennych wnętrz ulicznych i placowych o najróżniejszych nazwach (*calle, via, rio terra, fundamenta, piazza, piazzetta, campo*), wyposażonych w wodne drogi transportowe. Oczywiście jest, że w nowym podejściu nic z tych elementów składających się na historyczno-turystyczny obraz miasta nie ginie, ale ważniejszy staje się holistycznie rozumiany krajobraz błękitno-zielony, jak dziś nazywamy to, co widać tam, gdzie mamy do czynienia z przewagą obszarów wodnych i zielonych z dodatkiem architektury. Punktem wyjścia do takiego rozumienia krajobrazu Wenecji są refleksje, a potem pogłębiane analizy, rodzące się wtedy, gdy oglądamy Wenecję nie „od wnętrza”, idąc wzdłuż zatoczonych szlaków, polecanych jako „turystyczne”, ale „od zewnątrz”, gdzie związki wody i miejskiej zieleni stają się bardziej oczywiste. W takich widokach najwspanialsze nawet budynki łączą się w większe całości z zacierającymi się różnicami, z zanikającym detałem, stają się pasmami koloru podporządkowanymi grze światła i cienia, i pór roku, tak samo jak woda kanałów i laguny oraz zdumiewająco duże obszary weneckiej zieleni.

Aby zobaczyć Wenecję w ten sposób, konieczne są, co jest oczywiste, studia jej krajobrazu, wielokrotne,

Methodological assumptions

This paper proposes a different than usual look at the landscape of Venice, which means a departure from viewing it as a collection of brick and stone street and square interiors with various names (*calle, via, rio terra, fundamenta, piazza, piazzetta, campo*), equipped with water transport routes. Naturally, none of the elements that make up the historical and tourist image of the city are lost in this new approach, but the more important here is the holistically understood blue-green landscape, as we now describe what we see where there is a predominance of water and green areas with the addition of architecture. The starting point for such an understanding of the landscape of Venice are reflections followed by in-depth analyses coming to life when we see Venice not “from the inside,” walking along the crowded routes recommended as “tourist,” but “from the outside,” where the relationship between water and the city greenery becomes more obvious. In such views, even the most magnificent buildings merge into larger entities blurring differences between them and losing the details, becoming bands of color subordinated to the play of light and shadow and seasons, just like the water of canals and lagoons, and astonishingly large areas of Venetian greenery.

In order to perceive Venice this way, it is obviously necessary to study its landscape repeatedly, at different times of the year and in regular cycles. The author had

* prof. dr hab. arch., Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej

* Prof. Ph.D. D.Sc. Eng. Arch., Faculty of Architecture, Warsaw University of Technology

Cytowanie / Citation: Gzell S. Venice: Interpretation of the Historical Landscape against the Background of the International Architecture Exhibitions. *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation* 2021, 67:7–21

Otrzymano / Received: 16.05.2021 • **Zaakceptowano / Accepted:** 26.06.2021

doi: 10.48234/WK67VENICE

Praca dopuszczona do druku po recenzjach

Article accepted for publishing after reviews



Ryc. 1. Laguna widziana z Lido, Wenecja ukryta za wyspami San Lazzaro degli Armeni i San Servolo; w głębi widoczne Dolomity; fot. S. Gzell 2012.

Fig. 1. The lagoon as seen from Lido, Venice hidden behind the islands of San Lazzaro degli Armeni and San Servolo; Dolomites visible in the background; photo by S. Gzell 2012.

w różnych porach roku i cyklicznie powtarzane. Autor miał takie możliwości. Nie licząc okazjonalnych wizyt (zima, wczesna wiosna), od roku 2002 co dwa lata odwiedzał Międzynarodowe Wystawy Architektury, na które najczęściej mówimy Biennale, zapisując i publikując wszelkiego rodzaju refleksje. Budował też *dossier* fotograficzne i rysunkowe. Z założenia omijał serce Wenecji, czyli plac św. Marka i okolice, poruszając się po obwodzie obejmującym Tronchetto, Canale della Giudecca, Lido (gdzie zwykł mieszkać), wyspy po północnej stronie laguny, podróże statkami do Mestre, Chioggia, Fusina, Punta Sabbioni.

Stravedamento

Wenecja oglądana z zewnątrz to miejsce rodzące niespodzianki krajobrazowe. W pewne dni, kiedy powietrze nad Wenecją staje się czyste, a czystość ta sięga Dolomitów na dalekim horyzoncie, zwykle przez tę odległość niewidocznych z Lido i innych wysp ponad panoramą miasta, otóż w pewne dni Dolomity zbliżają się do niej. Wydaje się, że są na wyciągnięcie ręki, że są drugim planem miejskiej panoramy, że wieże Wenecji opierają się o szczyty gór. To fascynujące zjawisko nazywane jest *stravedamento* i najlepiej być może symbolizuje wszystkie inne niespodzianki w przestrzeni Wenecji, zwłaszcza to, co łączy się z odbiorem, znaczeniem i rozumieniem jej krajobrazu. Zwłaszcza gdy entuzjastycznie nastawieni uczestnicy Biennale chcą ten krajobraz uzupełniać, choćby czasowo, na okres wystawy.

Problem obiektów lokowanych w krajobrazie (otwartym, miejskim – ustalone ich definicje to odrębna kwestia) w sposób świadomy, to znaczy tak, żeby powstawała kompozycja uzupełniających się elementów naturalnych

such opportunities. Apart from occasional trips (winter, early spring), since 2002, he has been visiting the International Architecture Exhibitions, which we usually refer to as the Biennale, every two years, writing down and publishing all kinds of reflections. He also built his photographic and drawing *dossier*. It was his intention to avoid the heart of Venice, that is the Square of Saint Mark and its surroundings, navigating a circuit that includes Tronchetto, Canale della Giudecca, Lido (where he used to stay), islands on the northern side of the lagoon, boat trips to Mestre, Chioggia, Fusina, Punta Sabbioni.

Stravedamento

Venice seen from the outside is a place that offers landscape surprises. On certain days, when the air over Venice becomes clean, and this purity reaches the Dolomites on the far horizon, usually invisible above the city skyline due to their distance from Lido and other islands, well on these certain days the Dolomites approach the city. It seems that they are right at hand, that they are the second plan of the city's panorama and the towers of Venice lean against the tops of the mountains. This fascinating phenomenon is called *stravedamento* and it may best symbolize all the other surprises in the Venetian space, especially the relation to the reception, meaning and understanding of its landscape. Especially when the enthusiastic participants of the Biennale want to add to this landscape, even just temporarily, for the duration of the exhibition.

The problem of objects located in a landscape (open, urban—its definitions are a separate issue) in a conscious manner, i.e., in such a way that a composition of complementary natural and cultural elements arises, is important because there is plenty of these an-



Ryc. 2. Widok z Wenecji na Lido; fot. S. Gzell 2018.

Fig. 2. View from Venice onto Lido; photo by S. Gzell 2018.

i kulturowych, jest o tyle istotny, że owych dodatków antropogenicznych do wykształconych krajobrazów naturalnych jest bardzo dużo. Chcemy tu pominąć wszelkie komponowane zespoły parkowe itp., tu harmonia kontaktu natury z kulturą jest oczywista, bez niej istnienie takich zespołów po prostu nie ma sensu. Natomiast zająć się trzeba innymi przypadkami. Otóż w krajobrazie otwartym i naturalnym (raz jeszcze: odchodząc od dyskusji nad tym, czym jest taki krajobraz) spotykamy obiekty funkcjonalnie niełączące się z nim, więcej, dominujące nad nim. Można wymienić część z nich: kominy i chłodnie wielkich zakładów produkcyjnych, hałdy przykopalniane, góry wysypisk śmieci, urządzenia wojskowe, rzędy słupów wysokiego napięcia, latarnie morskie itp.

Do miejsc, gdzie dominuje krajobraz otwarty, zaliczyć można niektóre miasta, te zwłaszcza, które położone są w szczególnych miejscach. Miasta nad morzem, na pojezierzach, w górach, na pustyni – jest ich bardzo dużo, tu skupiamy się na jednym przykładzie. Jest nim Wenecja, miasto o wyjątkowym uroku, jedyne takie na świecie. Położone na rozległej lagunie, czasem zalewane przez wody Adriatyku (czemu obecnie przeciwdziała ruchoma tama Moses, wypróbowana w roku 2020 dwa razy; dodajmy, że sama jej budowa wystarczyłaby na porządną książkę sensacyjną), czasem wysychające, miasto, w którym w pewnych okresach roku albo w rozmaitych porach dnia do końca nie wiemy, co jest tworem przyrody, a co człowieka. Ta tajemnicza natura Wenecji była opisywana wielokrotnie. Kilka opisów warto przypomnieć.

thropogenic additions to the developed natural landscape. In this discussion, we want to omit any composed park complexes, etc., such that the harmony of contact between nature and culture is obvious, and without which the existence of such complexes simply does not make sense. However, other cases need to be dealt with. In an open and natural landscape (once again: departing from the discussion on what such a landscape is) we encounter objects that functionally do not connect with it, moreover, they dominate it. Mentioning just some of them, they include chimneys and cold stores of large production plants, mine heaps, mounds of landfill sites, military equipment, rows of high voltage pylons, lighthouses, etc.

Some cities, especially those located in special places, can be counted as the places where the open landscape dominates. These are cities and towns by the sea, in lake districts, in the mountains, in the desert—there are many of them, and here we focus on one example. It is Venice, a city of exceptional charm, the only one of its kind in the world. Situated on a vast lagoon, sometimes flooded by the waters of the Adriatic (which is currently counteracted by the Moses moving dam, tested twice in 2020; and let us add that its construction alone would be enough for a decent action book), sometimes drying up, a city in which at certain times of the year or at various times of the day, we do not know what is created by nature and what by man. This mysterious nature of Venice has been described many times. And some of these descriptions deserve recalling.

Studia literaturowe – poza architekturą, ale czy zupełnie?

W wrześniu 1786 Goethe jedzie do Włoch. W roku 1980 PIW wydaje jego zapiski z tej podróży pod tytułem *Goethe. Podróż włoska*. Tłumacz książki, Henryk Krzeczkowski, zauważa w posłowniu, że podróż, w czasie której Goethe „szukał twórczych źródeł kultury”, dała nam teksty ze „świeżością zapisów dotyczących krajobrazów”¹. Rozdział o Wenecji Goethe zaczyna, można powiedzieć, standardowo: „Tyle już o Wenecji mówiono i pisano, że oszczędzę sobie rozwlekłych opisów”². Faktycznie jest oszczędnie, ale nie brakuje opisu krajobrazu, którego częścią jest plac Świętego Marka, przy czym Goethe zauważa, że „żaden plac nie wytrzymuje porównania z wielką taflą wody”. Gdy ogląda obraz Vernese *Rodzina Dariusza u stóp Aleksandra*, zauważa z kolei, że „malarz wenecki widzi wszystko w jaśniejszych kolorach niż inni ludzie”³, co ma wynikać z szerokości otwartych weneckich horyzontów i obecności słońca dublowanego odbiciami w wodzie. To efekt odbłasków „morskozielonej wody” i nic dziwnego, że w relacji swojej Goethe stale powraca do morza i laguny – do krajobrazu.

Jarosław Iwaszkiewicz w *Podróżach do Włoch* opisuje przejazd motorówką obok bazyliki Santi Giovanni e Paolo i pomnika Colleoni: „Postać Colleoniego ukazywała się coraz na innym tle [...], a potem jak gdyby wyzwolona, na tle szafirowego, wysokiego nieba, pełnego blasku zachodzącego czy pochylonego już słońca. To był wspaniały widok i zapadający w serce tak, że potem już nie chciałem go widzieć na nowo i nie odwiedziłem tym razem placu SS Giovanni e Paolo”⁴. Czyli nie architektura, lecz widok większej całości, pełnej barw i kształtów, jaką była dla Iwaszkiewicza Wenecja. Takież było i Torcello, ale w dzień słoneczny „jesień moja i smutek mój”⁵, jak pisze Iwaszkiewicz, zamieniały się w coś o wiele piękniejszego. I ciągle w tym tekście nie ma opisów architektury.

Ewa Bieńkowska w niedoścignionej książce *Co mówią kamienie Wenecji* zaczyna od obrazu Francesca Guardiego, widoku z piazzetty na basen św. Marka. W obrazie tym znajduje inną Wenecję niż prawdziwa, czyli sfotografowana: „na Piazzetcie i na kanale dzieją się rzeczy, których nasze oko już nigdy nie zobaczy [...] perspektywa obrazu nie odpowiada temu, co widzę z miejsca, które wydaje się również pozycją patrzącego malarza”⁶. Ale, pisze Ewa Bieńkowska, malarz na to zważa, Guardi wie, że „Wenecja jest najbardziej malarskim miejscem świata, dzięki połączeniu żywiołów, barw i form, nie mających równych sobie w cywilizacji Zachodu; dzięki trafieniu do wrażliwości zmysłowej, w której żyje spontaniczny mit harmonii, dopełnienia do brakującej całości. Cóż bowiem bardziej spełnionego i szalonego jak wyobrażenie miasta unoszącego się na wodach [...] gdzie kopuły i kampanile odkrywa się najpierw odbite w kanale, precyzyjne, chociaż lekko rozfalowane, a potem na niebie, również rozwibrowane, ale mniej uchwytnie, bo zawsze nieco rozmyte

Literary studies—beyond architecture, but is it so completely?

In September 1786, Goethe goes to Italy. In 1980, PIW publishes his notes from this journey under the title *Goethe. Podróż włoska*. The translator of the book, Henryk Krzeczkowski, notes in the afterword that the journey during which Goethe “searched for creative sources of culture” gave us texts with “freshness of their records concerning landscapes.”¹ Goethe’s chapter on Venice begins, one might say, as usual: “So much has been said and written about Venice already that I will spare myself lengthy descriptions.”² He is indeed economical, but still offers a description of the landscape of which St. Mark’s Square is a part, with Goethe observing that “no square can compare with a great surface of water.” When he watches Vernese’s painting *The Family of Darius before Alexander*, he notices that “the Venetian painter sees everything in brighter colors than other people,”³ which he thinks is caused by the breadth of the open Venetian horizons and the presence of the sun mirrored by reflections in the water. This is the effect of the reflections of the “sea-green water”, and it is no wonder that in his account Goethe constantly returns to the sea and the lagoon—to the landscape.

Jarosław Iwaszkiewicz in *Podróż do Włoch* describes a motorboat ride past the Basilica of Santi Giovanni e Paolo and the Colleoni Monument: “The figure of Colleoni kept appearing on yet a different background [...], and then as if liberated, against the background of a high sapphire sky, full of the light of the going down or already tilting sun. It was a wonderful sight and so memorable that later I did not want to see it again and did not visit SS Giovanni e Paolo Square this time.”⁴ So not architecture, but a view of a larger whole, full of colors and shapes, was Venice for Iwaszkiewicz. So was Torcello, but on a sunny day “my autumn and my sorrow,”⁵ as Iwaszkiewicz wrote, turned into something much more beautiful. And still there are no descriptions of architecture in this text.

Ewa Bieńkowska in her unrivalled book *Co mówią kamienie Wenecji* begins with a painting by Francesco Guardi, a view from a piazzetta at the pool of St. Mark. In this picture, she finds a different Venice than the real one, that is, photographed: “on the Piazzetta and on the canal, things happen that our eye will never see again [...] the perspective of the painting does not correspond to what I see from a place that also seems to be the position of the painter watching.”⁶ But, as writes Ewa Bieńkowska, the painter is aware of this, Guardi knows that “Venice is the most painterly place in the world, thanks to the combination of elements, colors and forms, unmatched in Western civilization; thanks to hitting the sensory sensitivity, in which lives the spontaneous myth of harmony, a complement to the missing whole. What is more fulfilled and crazy than the image of a city floating in the waters [...] where domes and campaniles are first discovered reflected in the canal, precise, though slightly waving, and then

przez spowijający je blask⁷⁷. I dalej: „Cała wspaniała epoka weneckiego malarstwa – wiek XVI – jakby odwraca się od miasta. [...] używa go jako obojętnego tła, i to poprzez elementy neutralne, wymieszane w syntetycznej wizji pałacu ze schodami i kolumnadami albo w ogólnej wizji nieba, jego blasków i pochurności⁷⁸. Potwierdzam, zgadzając się z Ewą Bieńkowską – Wenecja jest miejscem spokojnego transu.

Kiedy w roku 2005 wyszła książka, esej właściwie, Predraga Matvejevica *Inna Wenecja*, we wprowadzeniu Raffael La Capria napisał, że autor, lekceważąc „architektoniczne wspaniałości wokół”, skupia się na detalach, częściach Wenecji, czytelnikowi pozostawiając zbudowanie z nich całości. Kończy się to, pisze La Capria, rekonstrukcją innej Wenecji, dodajmy, nie tylko rekonstruowanej przez autora, ale i, być może, odmiennie przez każdego z czytelników. Taka jest Wenecja „powstająca tu z materii rzeczy i jej odczucia, materii słowa i zmysłów, które zwracają nam [...] odczucia wielkiej wilgotności i wody, gnicia, czasu i piękna, przeszłości, melancholii i mirażu, marmuru, piachu, błota, złota, delikatności, wspaniałości i mętów. Wenecji właśnie, niewypowiedzianej Wenecji⁷⁹.”

Po takim wprowadzeniu czytanie książki wydaje się zbędne, można zażartować, ale to nie jest prawda, zwłaszcza ważne jest jedno z początkowych zdań: „Ten, kto znowu opisuje [tu następuje spis weneckich wspaniałości] nie wie na co się naraża: udaje się to rzadko, może raz na całe pokolenie, dwa, trzy razy na sto lat⁸⁰”. Zaznacza to także Paweł Huelle, któremu wydawnictwo powierzyło recenzję książki. Po pięknym, literackim opisie losów lwiego symbolu miasta przechodzi do przypomnienia, że Wenecja jest w równym stopniu „miastem wody i światła”, i słowa te „określają niezwykłość i banał miasta⁸¹”. Obawiam się jednak, że i przestrzegający przed powtórzeniami ze stron już kiedyś zapisanych przez kogoś innego, Paweł Huelle przytacza dość banalnie zdanie ze *Znaku wodnego* Josifa Brodskiego: „niezwykłości Wenecji dorównałoby tylko miasto wybudowane w powietrzu, odsyłając nas do pomysłów Italo Calvino⁸²”.

Jest prawdą, że Italo Calvino ustami Marco Polo opisuje miasta zawieszane w powietrzu. Zenobia „unoszą się na wysokich palach, [...] domy są [...] rozmieszczone na różnych poziomach [...] połączone wiszącymi drabinami i pomostami⁸³”. Oktawia, miasto-pajęczyna, „unoszą się nad próżnią. Poniżej pustka rozciąga się na setki metrów, czasem przepływają chmury⁸⁴”. Podstawa miasta to sieć, służąca jako oparcie i umożliwiająca poruszanie się. „Cała reszta zamiast wznosić się nad nią, zwisa w dole”. Baucyda z kolei podtrzymywana jest przez cienkie żerdzie, „które wznoszą się z ziemi w znacznych odstępach i gubią ponad chmurami [...] Na ziemi mieszkańcy pokazują się z rzadka: w górze mają wszystko czego im potrzeba i wołają nie schodzić”, za to „poddają ją bezustannie przeglądowi [...] kontemplując, zafascynowani własną nieobecnością⁸⁵”. I tak Marco Polo i Kubłaj Chan dochodzą w czasie rozmów do momentu, w którym podróżnik przyznaje,

in the sky, also vibrating, but less tangible, because always slightly blurred by glow enveloping them.⁷⁷ And further: “The whole great era of Venetian painting—the sixteenth century—seems to turn away from the city. [...] it uses it as an indifferent background, and through neutral elements mixed in the synthetic vision of the palace with stairs and colonnades, or in the general vision of the sky, its lights and cloudy sky.⁷⁸ I confirm, agreeing with Ewa Bieńkowska—Venice is a place of a quiet trance.

When in 2005 the book, in fact the essay, of Predrag Matvejevic *The Other Venice* was published, Raffael La Capria wrote in his introduction that the author, disregarding the “architectural marvels around,” focuses on the details, the particles of Venice, leaving the reader to build a whole out of them. As La Capria writes, this results in a reconstruction of another Venice, and let us add, not only one reconstructed by the author, but also, perhaps, in a different way by each of the readers. This is Venice “arising here from the matter of things and its feelings, the matter of words and senses, which return to us [...] feelings of great humidity and water, decay, time and beauty, the past, melancholy and mirage, marble, sand, mud, gold, delicacy, splendour and vagueness. Just Venice, the unspeakable Venice.”⁷⁹

After such an introduction, reading the book seems unnecessary, we could joke, but it is not true, especially important is one of its opening sentences: “He who describes again [here is a list of Venetian wonders] does not know what he is exposing himself to: one rarely succeeds, maybe once in a generation, two, three times in a hundred years.”⁸⁰ This is also noted by Paweł Huelle, who was entrusted by the publishing house with the task of reviewing this book. After a beautiful, literary description of the fate of the lion’s symbol of the city, he goes on to recall that Venice is equally “a city of water and light,” and these words “define the city’s extraordinary and banal nature.”⁸¹ I am afraid, however, that Paweł Huelle, who warns against repetition of pages once written by someone else, quotes a rather banal sentence from Josif Brodsky’s *Watermark*: “Venice’s uniqueness would be matched only by a city built in the air, referring us to Italo Calvino’s ideas.”⁸²

It is true that Italo Calvino in words of Marco Polo describes cities suspended in the air. Zenobia “stands on high pilings, and the houses are [...] placed on stilts at various heights, [...] linked by ladders and hanging sidewalks.”⁸³ Octavia, the spider-city, “is over the void. Below there is nothing for hundreds and hundreds of feet: a few clouds glide past.”⁸⁴ The backbone of the city is a network that provides support and enables people to move around. “All the rest, instead of rising up, is hung below.” Baucis, in turn, is supported by thin stilts, “that rise from the ground at a great distance from one another and are lost above the clouds [...]. On the ground the inhabitants rarely show themselves: having already everything they need up there, they prefer not to come down,” but “they never tire of examining it, [...] contemplating with fascination their own absence.”⁸⁵ And

że wszystkie miasta, o jakich mówił, są Wenecją: „za każdym razem, kiedy opisuję jakieś miasto, mówię coś o Wenecji”¹⁶. Calvino zgadza się ze swoim bohaterem, Wenecja zastępowała przybywającym do niej wszystkie inne miasta, jako że „miasta w powietrzu jeszcze nie wzniesiono”. Nie wzniesiono, ale projektowano, i to nie raz, w naszych czasach zwłaszcza. Mają je na swoim koncie Arata Isozaki, Hans Hollein i Yona Friedman.

Niestety, wymienione „miasta w powietrzu” unikają kontaktu z krajobrazem, nad którym zawisły. Najczęściej jest to krajobraz miejski, jak u Isozaki, gdzie nad tokijską dzielnicą Shinjuku unoszą się metaboliczne, geometryczne wieloboki (lata 1960–1963). Hollein z kolei wieszał nad Wiedniem ciężkie betonowe chmury (w roku 1963), a Friedman wielkoprzestrzenne, strukturalne siatki nad Paryżem (1958–1959), w którym mieszkał od lat.

Można się zastanawiać nad zestawieniem wymienionych, techniczowanych propozycji „miasta w powietrzu”, których autorzy chętnie, jak sądzę, zobaczyliby je zrealizowane, doszukując się być może związków z miastami opisywanymi przez Calvino. Ale niestety, żadne z nich z Wenecją, tak jak chcemy ją widzieć, nie ma nic wspólnego. Opisy utopii miejskich na serio nijak się mają do nostalgicznych opisów (wspomnień) Marco Polo, znajdującego się daleko od Wenecji. Jest to rodzaj przestrogi, wskazującej, że zamiana słów i myśli w miasto realne nie odda tego, co miały oznaczać. Niszczą to, co chcemy w Wenecji widzieć: miasto uniesione nad taflami wody, a jednocześnie z nimi połączone w nadzwyczajnej symbiozie, dzięki czemu miasto staje się częścią krajobrazu, a krajobraz częścią miasta.

Mówiąc o krajobrazie, z reguły poszukujemy w miejscu, o które nam chodzi, dużych, otwartych, zielonych terenów, z tym że od kilku lat mówimy raczej o terenach błękitno-zielonych. Oznacza to poszukiwanie takich miejsc, gdzie parki, ogrody, miejskie lasy, a i zielone nieużytki łączą się ze znajdującymi się w mieście obszarami wodnymi. Co do istnienia w Wenecji tych ostatnich nie możemy mieć wątpliwości, to oczywiste. Ale jak jest z terenami zielonymi?

Doświadczenia Międzynarodowych Wystaw Architektonicznych Biennale

W roku 2018 nad pawilonem brytyjskim w Ogrodach wybudowany został pomost, na którym w określone dni i godziny odbywały się akcje typu performance albo po prostu (o 17.00) serwowano herbatę. Ale ten pomost przysłużył się nowemu zrozumieniu miejskiej struktury Wenecji. Z pomostu, znajdującego się ponad Ogrodami, widać było, że tak jak zielone są Ogrody, tak samo sąsiadująca z nimi wyspa św. Heleny pokryta jest bujną roślinnością. Wszyscy to niby wiedzą, ale dopiero z góry widać, jak pod parasolami drzew nikną budynki, gdzieś tylko przez korony drzew przebijały ich dachy. Wielokrotnie powtarzany frazes o tym, że budynek nie powinien być wyższy od drzewa, przy którym jest wznoszony, zamieniał się tu w rzeczywistość.

so in their discussions, Marco Polo and Kublai Khan reach the point where the traveler admits that all the cities he talked about are in fact Venice: “Every time I describe a city I am saying something about Venice.”¹⁶ Calvino agrees with his protagonist, Venice replaced all other cities coming to her, as “the cities in the air have not yet been erected.” It was not built, but it was designed, and more than once, especially in our times. Arata Isozaki, Hans Hollein and Yona Friedman can all boast of doing that.

Unfortunately, the mentioned “cities in the air” avoid contact with the landscape over which they hang. Most often it is an urban landscape, like in Isozaki’s design, where metabolic, geometric polygons (1960–1963) float above Tokyo’s Shinjuku district. Hollein, in turn, hung heavy concrete clouds over Vienna (in 1963), and Friedman hung large, structural nets over Paris (1958–1959), in which he had lived for years.

One may wonder about the list of the above-mentioned, technical proposals of “cities in the air,” the authors of which, I think, would eagerly see them implemented, perhaps looking for connections with the cities described by Calvino. But unfortunately, neither of them has anything to do with Venice as we want to see it. Descriptions of urban utopias seriously have nothing to do with the nostalgic descriptions (memories) of Marco Polo, who is far from Venice. It is a kind of cautionary tale showing that turning words and thoughts into a real city will not reflect what they were meant to convey. They destroy what we want to see in Venice: the city raised above the water, and at the same time connected with it in an extraordinary symbiosis, thanks to which the city becomes a part of the landscape and the landscape a part of the city.

When talking about landscape, we usually search the place of our interest for large, open, green areas, but for several years we have been talking more about blue-green areas. It means looking for places where parks, gardens, city forests and even green wastelands meet the water areas of a city. There is no doubt about the existence of the latter in Venice, it is obvious. But how is it with green spaces?

Experiences of the International Architecture Exhibitions Biennale

In 2018, a pier was built over the British pavilion in the Gardens, on which, on certain days and hours, held were performance-type actions or simple tea servings (at 5.00 PM). But this bridge helped to provide a new understanding of Venice’s urban structure. From the pier above the Gardens, you could see that just as the Gardens are green, so is the neighboring island of St. Helen, covered with lush vegetation. Everyone knows it, but only from above you can see how the buildings disappear under the umbrellas of trees, only their roofs here and there piercing over the tree tops. The frequently repeated cliché that the building should not be taller than the tree next to which it is erected turned



Ryc. 3. Widok z pomostu ponad pawilonem brytyjskim na wyspę Świętej Heleny; fot. S. Gzell 2018.
 Fig. 3. View of Saint Helen island from the pier above the British pavilion; photo by S. Gzell 2018.

Wrażenie było zwielokrotnione przez zielone wnętrza większości kwartałów, trawiaste boiska do piłki nożnej i ogrodowe otoczenie kościoła św. Heleny. Widać było z tarasu zieloną wyspę S. Pietro, a tylko nieco dalej tereny stoczni w zespole Arsenalu z ogrodami, które sąsiadują z wyspą.

Prawdziwym odkryciem dla większości uczestników Biennale była zieleń zajmująca połowę wyspy S. Giorgio Maggiore. Zwykle zwiedzanie wyspy kończy się na przedpolu kościoła Andrei Palladia i ewentualnie na oglądaniu jachtów cumujących wzdłuż jej północnego nadbrzeża. A tu niespodzianka. Za zamkniętą zwykle bramą kościelnych posiadłości znajdują się trzy hektary terenów zielonych, utrzymywanych w stanie na wpół zagospodarowanym.

Jeżeli dodamy do tej listy zielone fragmenty na innych wyspach (Giudecca, parki na Lido, cmentarz na San Michele, zadrzewione fragmenty Murano, Burano, a zwłaszcza Torcello), to obraz zielonej Wenecji staje się pełniejszy. Plus porozrzucane na całym jej obszarze różnej wielkości parki, ogrody, dziedzińce otwarte lub zamknięte dla publiczności, ale przecież widoczne. W pierwszej kolejności wymienić tu trzeba miejsce w Cannaregio, gdzie między dworcem Świętej Łucji a kanałem Cannaregio Le Corbusier zaprojektował szpital (początek 1962, projekt ostatecznie porzucony w 1971), a później, w roku 1978, zorganizowano seminarium projektowe mające wyjaśnić ówczesne rozumienie związków pomiędzy historyczną tkanką miasta a współczesnością (uczestnicy: Raimund Abraham, Peter Eisenman, John Hejduk, Bernard Hoesli, Rafael Moneo, Oswald Mathias Ungers). Dziś to ciągle teren zielony. Niedaleko, na obrzeżu Cannaregio, jest

into reality in this place. The impression was multiplied by the green interiors of most quarters, grassy football fields and the garden surrounding the church of St. Helen. From the terrace you could see the green S. Pietro island, and only a little further the area of the shipyard in the Arsenal complex with gardens adjacent to the island.

A real discovery for most of the Biennale participants was the greenery that covers half of the S. Giorgio Maggiore island. Usually, the tour of the island ends in the foreground of Andrea Palladio's church and maybe sometimes with watching yachts mooring along its northern shore. And here is a surprise. Behind the usually closed gate to the church estates there are three hectares of green areas, kept in a semi-developed state.

If we add the green parts of the other islands to this list (Giudecca, Lido parks, San Michele cemetery, the wooded parts of Murano, Burano and especially Torcello), the picture of green Venice becomes more complete. Add to this parks of various sizes, gardens and yards scattered all over its area, open or closed to the public, but still visible. First of all, one should name a place in Cannaregio, where Le Corbusier designed a hospital between Saint Lucia's train station and the Cannaregio canal (early 1962, project abandoned in 1971), and where later, in 1978, a project seminar was organized that was to provide a contemporary understanding of the relationship between the historical tissue of the city and the present (participants: Raimund Abraham, Peter Eisenman, John Hejduk, Bernard Hoesli, Rafael Moneo, Oswald Mathias Ungers). Today it is still a green area. Nearby, on the outskirts of Cannaregio, there is a stop with a meaningful name for



Ryc. 4. Prywatny ogród wenecki, dobrze widoczny z kanału; fot. S. Gzell 2008.

Fig. 4. Private Venetian garden, clearly visible from the canal; photo by S. Gzell 2008.

przystanek o znaczącej dla nas nazwie Orto (Ogród), znajdujący się na tyłach kościoła Madonna dell Orto – znowu ta sama nazwa.

W roku 2008 w pobliżu wspomnianych ogrodów, na terenie byłego klasztoru Benedyktynki i kościoła Niepokalanych Panien (stąd nazwa miejsca: Ogród Niepokalanych Panien, Giardino delle Vergini), pojawiła się instalacja autorstwa Gustafson Porter Ltd. i Gustafson Guthrie Nichol Ltd. zatytułowana „Ku rajskiemu ogrodowi”. Była to, co podkreślają autorzy, pierwsza w dziejach Biennale zamówiona praca z zakresu architektury krajobrazu. Mówiono o pracy instalacja, ale był to po prostu ogród, nazywany prywatnym, co miało podkreślać kierowanie myśli widza ku sobie samemu, dla przemyślenia, czego mu brakuje w duchowym rozwoju. Autorzy podpowiadali widzom, o czym powinni pamiętać, jeśli chcą poprawiać jakość swojego życia wewnętrznego: o współczuciu, tolerancji i rozumieniu odmienności, o naprawianiu błędów i przebaczeniu, o holistycznym rozwijaniu się i przyzwoitości, o wielkoduszności i zmysłowości, o wierze w oświecenie. Ogród podzielono na pięć części. W miejscu wejścia zapominamy o pozostawianym za sobą świecie, powinniśmy czuć nawet rodzaj opuszczenia, co podkreślały tamtejsze artefakty: nieużywane, porzucone przemysłowe zbiorniki. Być może usłyszymy oddalającą się muzykę, budującą nostalgiczne uczucia. Przechodzimy potem do miejsca nawiedzanego i przez cnotę, i przez grzech i każdy ze zwiedzających powinien sam ocenić, do której kategorii zalicza się to, co widzi. W sumie ogród jest współczesną alegorią podróży przez dylematy, z jakimi człowiek spotyka się na ziemi,

us, Orto (Garden), located at the back of the Madonna dell Orto church—the same name again.

In 2008, near the aforementioned gardens, on the site of the former Benedictine convent and the Church of the Immaculate Virgins (hence the name of the place: Garden of Immaculate Virgins, Giardino delle Vergini), placed was an installation by Gustafson Porter Ltd. and Gustafson Guthrie Nichol Ltd. entitled *Towards Paradise*. As the authors emphasize, it was the first commissioned work in the field of landscape architecture in the history of the Biennale. While the work was referred to as an installation, it was simply a garden, called a private one, which was supposed to emphasize directing the viewers' thoughts towards themselves, in order to reflect on what they lack in their spiritual development. The authors advised the viewers about what they should remember if they wanted to improve the quality of their inner life: compassion, tolerance and understanding of difference, correcting one's mistakes, and forgiving, holistic development and decency, generosity and sensuality, faith in enlightenment. The garden is divided into five parts. At the point of entry, we forget about the world that we are leaving behind, we should even experience a kind of abandonment, which was emphasized by the local artifacts: unused, abandoned industrial tanks. Perhaps we will hear music becoming distant, building nostalgic feelings. Then we go to a place haunted by both virtue and sin, and each visitor should judge for themselves in which category they classify what they see. All in all, the garden is a modern allegory of a journey through the dilemmas encountered by people on Earth, realizing



Ryc. 5. Letni ogród Pieta Oudolfa w Arsenale; fot. S. Gzell 2010.

Fig. 5. Piet Oudolf's Summer Garden in the Arsenal; photo by S. Gzell 2010.

uświadamiając sobie, co traci, a co zyskuje w kontakcie z naturą. Ścieżka przez ogród prowadziła przez Miejsce Pamięci, gdzie na ścianie były wypisane łacińskie nazwy zwierząt i roślin. Trafialiśmy potem do Ogrodu Pożywienia, potem do Ogrodu Oświecenia, nad którym unosiła się, podtrzymywana przez balony wypełnione helem, biała chmura z lekkiego materiału, ocieniając wraz z przesuwaniem się słońca fragment po fragmencie owalną formę zazielenionego nasypu. Autorom udało się wytworzyć poczucie spokoju i ciszy i osiągnąć ją mimo wielu odwiedzających miejsce w tym samym czasie. Być może nie każdy z nich znał manifest będący podstawą ideową projektu, ale tym bardziej sprawdziła się generalna myśl tamtego Biennale: wychodzimy poza architekturę, tym razem w świat myśli, a choćby tylko domysłów.

Dwa lata później, w roku 2010, organizatorzy Biennale chcieli być może wejść w dyskusję z ogrodem Gustafson Porter i z innymi weneckimi pobliskimi ogrodami. Zaproszono Pieta Oudolfa z Holandii, aby też w Ogrodzie Niepokalanych Panien, znajdującym się, jak już wiemy, na końcu drogi przez Arsenał, zrealizował swój ogrodowy pomysł. Tak otrzymaliśmy przepiękny ogród nagrodzony nie tylko Specjalnym Wyróżnieniem, ale i gromkimi brawami w czasie ceremonii rozdania nagród. Dwa lata później przed wiele innych ekspozycji znowu wysunęła się, zaprojektowana znowu przez Pieta Oudolfa, kompozycja roślin kwitnących późnym latem i mających kolory zachmurzonej jesieni. Większość roślin tak dobrano, aby były atrakcyjne, zamierając, jako zimowe pozostałości letniej formy. O kompozycji ogrodu nie ma co mówić – jest doskonała, co nie dziwi, Oudolf jest mistrzem w swoim fachu. W tych ogrodach ważne jest, że Oudolf używa głównie odmian wieloletnich, bylin, uzyskując efekty wynikające z sezonowych przemian roślin. Dlatego w jego pracach, co widać było i w Wenecji, rośliny tracące kwiaty ciągle były częścią kompozycji. W miejsce barwnych kwiatów oglądaliśmy strukturalną budowę rośliny, co, jak powiada sam autor, zbliża jego ogrodowe kompozycje do architektury i pozwala im długo trwać.



Ryc. 6. Jesienny ogród Pieta Oudolfa w Arsenale; fot. S. Gzell 2012.

Fig. 6. Piet Oudolf's Autumn Garden in the Arsenal; photo by S. Gzell 2012.

what they lose and what they gain in contact with nature. The path through the garden led through the Memorial, where the Latin names of animals and plants were written on the wall. Then we went to the Food Garden, and then to the Garden of Enlightenment, above which a white cloud of light material floated, supported by helium balloons, shading, fragment by fragment as the sun was setting, the oval form onto a green embankment. The authors managed to create a sense of peace and quiet and achieve it despite many people visiting at the same time. Perhaps not all of them knew the manifesto constituting the ideological basis of the project, but the general thought of that Biennale proved even more true: we go beyond architecture, this time into the world of thoughts, or even just guesses.

Two years later, in 2010, the organizers of the Biennale perhaps wanted to enter a discussion with the Gustafson Porter garden and other Venetian gardens nearby. Piet Oudolf from the Netherlands was invited to realize his garden idea in the Garden of Immaculate Virgins, located, as we already know, at the end of the road through the Arsenal. This is how we got a beautiful garden awarded not only with a Special Mention, but also with thunderous applause during the awards ceremony. Two years later, once again the design by Piet Oudolf, a composition of plants that bloom in late summer and have the colors of cloudy autumn, stood out from many other exhibitions. Most of the plants were selected to be attractive as they were dying off, becoming winter remnants of summer form. There is nothing to say about the composition of the garden—it is perfect, which is not surprising, Oudolf is a master in his trade. In these gardens it is important that Oudolf mainly uses multi-annual varieties, perennials, obtaining effects resulting from seasonal changes of plants. That is why in his works, as was evidenced in Venice too, plants were still part of the composition as they were losing their flowers. Instead of colorful flowers, we looked at the structural frame of the plant, which, as the author himself states, brings his garden compositions closer to architecture and allows them to last for a long time.

Cierpliwi uczestnicy Biennale wspomniane przechodzenie roślin z jednego stanu w kolejny mogli obserwować na dwóch kolejnych ekspozycjach. W roku 2010 w ogrodzie Oudolfa królowało lato, rośliny były w pełnym rozkwicie. Dwa lata później oglądaliśmy jesień. Jest zagadką, jak udało się autorowi uzyskać efekt letni i jesienny w tym samym okresie roku – obydwie wystawy były otwierane pod koniec sierpnia, dwudziestego siódmego w 2010 i dwudziestego szóstego w 2012. W każdym razie rezultat mieliśmy nadzwyczajny. Podobnie jest i w roku 2021.

Osoby oczekujące jeszcze czegoś więcej niż tylko ogrodowej kompozycji dostały jeszcze coś więcej. W ogrodzie wśród roślin pojawiły się purpurowe ściany, dzielące go na fragmenty. Oglądając ogród, przechodziliśmy z jednego wnętrza do drugiego, otwierały się coraz to nowe perspektywy. W kilku wnętrzach dominowały drzewa, gdzie indziej ważniejszy był widok na sąsiednie kwatery z roślinami albo na stojące obok budynki, w tym pracownię weneckich pamiątek. Wyglądało to na realizację w wielkiej skali rysunkowego zadania, jakie co roku wykonują studenci przechodzący kurs z przedmiotu Elementy Kompozycji Urbanistycznej na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, ale cóż to była za perfekcyjna realizacja! Mieliśmy też studium barwy: kolor ścian opisany jako purpurowy zmieniał się w słońcu. Przechodził od owej purpury do różu, ściany ostro oświetlone stawały się prawie białe, po wejściu na nie cienia brązowiły. Po raz kolejny dowodziło to znanej architektonicznej prawdy: kolor i światło są ze sobą nierozłącznie powiązane. W urbanistyce łączymy je, analizując krajobraz miejski, całość lub fragmenty, poszukując barwnych lub sylwetowych punktów widokowych, czyli takich, gdzie patrzymy ze słońcem lub pod słońce. To właśnie zaprezentował Piet Oudolf.

Biennale poza Giardini i Arsenal

Obraz zielonej Wenecji staje się pełniejszy, gdy płyniemy albo w stronę Chioggii, albo poza Torcello. I tu, i tam na całym obszarze laguny porozrzucane są niestabilne wyspy, zgrupowania wodnych zarośli o składzie trudnym do interpretacji, mielizny i tajemnicze wodne korytarze między nimi. Statki pasażerskie tam nie wpływają, odważni albo tylko ciekawscy mogą co najwyżej próbować samodzielnej podróży łodzią. Nie ma tam granicy pomiędzy lądem a wodą, pomiędzy światem zbudowanym, pozostawionym z tyłu, a światem przyrody. Roślinność, zalewana przez przypływy i odsłaniana, gdy woda opada, wydaje się nie mieć zaczepienia w gruncie. Jej trwanie jest uzależnione od naturalnej zasady hydroponicznego dostarczania pożywienia. W 2008 r., w czasie 11-go Biennale, połączone siły kilku organizacji zapraszały na wycieczki w te strony laguny, ale kończyły się one w Punta Vela di S. Erasmo, reklamowane jako zwiedzanie krajobrazowych cudów laguny. Ale dopiero ci, którzy płyną za Torcello, spotykają krajobraz niecodzienny, no i mało przyjemny. Miejsce, gdzie płyną, to Laguna Morta, gdzie woda stoi w zagadkowej ciszy, bez odświeżania się przez

Patient participants of the Biennale could observe the aforementioned transition of plants from one state to another at two subsequent exhibitions. In 2010, summer reigned in Oudolf's garden, and the plants were in full bloom. Two years later, we watched the autumn. It is a mystery how the author managed to achieve the summer and autumn effect in the same time of the year—both exhibitions opened at the end of August, 27 in 2010 and 26 in 2012. In any case, the result was extraordinary. The same was true in 2021.

People expecting something more than just a garden composition did get it. The garden was divided into parts by purple walls among the plants. As we looked at the garden, we moved from one interior to another, experiencing new perspectives opening up. Trees dominated in several of the interiors, while elsewhere more important was the view to the neighboring quarters with plants or to the adjacent buildings, including the Venetian memorabilia workshop. It looked like a large-scale implementation of a drawing task taken upon every year by students taking a course in Elements of Urban Composition at the Faculty of Architecture of the Warsaw University of Technology, but what a perfect realization it was! We also had a color study: the color of the walls, described as purple, changed in the sun. It went from that purple to pink, the sharply lit walls turned almost white, and when the shadow came over them, they turned brown. This proved once again a well-known architectural truth: color and light are inseparable from each other. In urban planning, we combine them by analyzing the urban landscape, whole or fragments, looking for colorful or silhouette viewpoints, i.e., place where we look with or against the sun. This is what Piet Oudolf presented.

Biennale outside the Giardini and the Arsenal

The picture of green Venice becomes fuller as we sail either towards Chioggia or beyond Torcello. Here and there, the entire lagoon is scattered with unstable islands, groups of aquatic flora with a composition difficult to interpret, shoals and mysterious water corridors between them. Passenger ships do not go there, and the brave or just curious can at best try to travel there by boat on their own. There is no boundary between land and water, between the world that is constructed, and the natural world left behind. The vegetation, flooded by the tides and exposed as the water descends, appears to have no anchorage in the ground. Its longevity depends on the natural principle of hydroponic food supply. In 2008, during the 11th Biennale, several organizations joined forces to invite tours to these sides of the lagoon, advertised as tours of the lagoon's scenic wonders, but they ended at Punta Vela di S. Erasmo. But only those who follow Torcello encounter an unusual, and not very pleasant, landscape. The place where they go is Laguna Morta, where the water stands still in mysterious silence, not refreshed by the tides, and with the bones of the dead hiding in



Ryc. 7. Północna część laguny, w pobliżu Laguna Morta; fot. S. Gzell 2008.
 Fig. 7. Northern part of the lagoon, near Laguna Morta; photo by S. Gzell 2008.

przyływy, w jej głębi zalegają kości zmarłych, przywózzone od dziesiątków lat z przepelnionego San Michele i cmentarzy przykościelnych. To kraniec Wenecji, za nim znajduje się już inny świat, należący do przemysłowo-rolniczego dzisiejszego dnia. Wracamy więc na główny szlak weneckich wodnych tramwajów, motorówek osobowych i towarowych oraz, niestety, wycieczkowych gigantów, rozsadzających swą wielkością skalę krajobrazowych wnętrz weneckiej przestrzeni (od roku 2021 ma ich nie być?).

Warto teraz zatrzymać się na wyspie S. Giorgio Maggiore, ale tym razem nie dla kościoła Andrei Palladio. Na tym terenie Watykan, pierwszy raz uczestniczący w Biennale jako państwo, zaprezentował swój, jak mówiono, pawilon, składający się z dziesięciu kaplic rozrzuconych w lesie. Kuratorem ekspozycji był Francesco Dal Co, wybitny historyk i teoretyk architektury. Celem było sprawdzenie, jak mówił Dal Co, czy kaplica może istnieć z daleka od miejsc przeznaczonych do wyznawania wiary. Przyzwyczajenie do tego, że kaplica powstaje w takim specyficznym otoczeniu i dla konkretnego wyznania, nadaje jej *a priori* formę, jakiej spodziewają się wierni. Formy te są zakodowane w naszej mentalności, tymczasem, powiada Dal Co, warto się zastanowić, czy nie pojawi się nowa formalna propozycja, jeśli uwolnimy się od gorsetu przyzwyczajień. Być może wtedy odrzucimy znane wzory miejsc modlitwy, wzory wielkich katedr albo niecodziennych wydarzeń – ale nie należy zapominać o estetyce propozycji. Wzorem miała być leśna kaplica Gunnara Asplunda ze Sztokholmu. Komisarz wystawy, kardynał Francesco Ravasi, przypominał też słowa nauki papieża Franciszka z 2013, że piękno to droga do wiary. Watykan w ten sposób chciał przystąpić do dyskusji o owym pięknie.

its depths, brought for decades from the overcrowded San Michele and church cemeteries. This is the edge of Venice, and behind it is another world that belongs to the industrial and agricultural world of today. So we return to the main route of Venetian water trams, passenger and cargo motorboats and, unfortunately, giant cruise ships, overloading with their scale the landscape interiors of the Venetian space (they are supposed to be banned from 2021?).

It is now worth to stop on the island of S. Giorgio Maggiore, but this time not for the church of Andrea Palladio. In this area, the Vatican, participating in the Biennale for the first time as a country, presented its, as it was said, pavilion, consisting of ten chapels scattered in the forest. The exhibition was curated by Francesco Dal Co, an outstanding historian and architectural theorist. As Dal Co explained, the aim was to check whether a chapel could exist far from the places intended for worship. Accustomed to the fact that chapels are built in specific environments and for a specific religion gives it *a priori* form expected by the believers. These forms are encoded in our mentality, meanwhile, explains Dal Co, we should consider whether a new formal proposal can appear if we free ourselves from the corset of habits. Perhaps then we will discard well-known patterns of places of prayer, patterns of great cathedrals and unusual events—but the aesthetics of the proposal should not be forgotten. The proposal was inspired by the forest chapel of Gunnar Asplund from Stockholm. The exhibition commissioner, Cardinal Francesco Ravasi, also recalled the words of Pope Francis' teaching in 2013 that beauty is the path to faith. In this way, the Vatican wanted to start a discussion about this beauty.



Ryc. 8. Kaplica Carli Juacaby w ramach prezentacji Watykanu; fot. S. Gzell 2018.

Fig. 8. Carla Juacaba's Chapel for the presentation of the Vatican; photo by S. Gzell 2018.

Tak inspirowani architekci przystąpili do pracy. Nie wydaje się jednak, żeby spełnili oczekiwania kuratora, przynajmniej niektórzy. Być może tak często spotykana na Biennale narracja, zastosowana i w tym przypadku przez kuratora, zachęcająca do pomijania treści na rzecz „jakiejs” formy, spowodowała powstanie dość banalnych rozwiązań.

Terunobu Fugimori postawił mały, nawet zminiaturyzowany, wiejski kościółek, jakich wiele oglądamy jak Europa długa i szeroka. Być może w świecie bardziej technicyzowanym pogięte i nieokorowane bale jako filary przed wejściem mogą zastanawiać, ale nie w krainie z dominującą architekturą wernakularną, czyli w Veneto i na przedpolu Alp, gdzie uproszczony w formie szalaś oglądać można w każdej chwili.

Norman Foster prawdopodobnie niezbyt dokładnie przeczytał tekst Dal Co, ponieważ dostarczył kaplicę od razu przypominającą gotycką katedrę, dla niepoznaki przełamaną w planie pod niewielkim kątem. Gotyckość kaplicy podkreśla jej konstrukcja, prosta, ale zauważalna, jak w gotyckich prototypach: podpory, cięgna, belkowanie, wszystko jest na widoku.

Eduardo Souto de Moura z kamiennych, prostopadłościennych bloków skonstruował rodzaj katakumb by ustawionej na zielonej łące. Pierwsi chrześcijanie? Może. Sean Godsell, architekt z Australii, „z miłości do wieży Wenecji”, jak napisał w ulotce, faktycznie wybudował wysoką, czworokątną wieżę, o stalowej konstrukcji obłożonej tytanowo-cynkową blachą, produkowaną po sąsiedzku w Porto Marghera. Cztery dolne fragmenty wieży otwierają się, pokazując ołtarz i tworząc poziomy

So inspired, the architects set to work. However, they do not seem to live up to the curator's expectations, at least some of them. Perhaps the narrative so often encountered at the Biennale, used in this case by the curator, encouraging the omission of content in favor of “some” form, resulted in quite banal solutions.

Terunobu Fugimori built a small, in fact miniaturized, village church, of which we see a lot as Europe is long and wide. Perhaps in a more technical world, bent and un-debarked logs as pillars in front of the entrance may cause wonder, but not in the land with dominant vernacular architecture, i.e., in Veneto and in the foreland of the Alps, where the simplistic huts can be viewed at any time.

Norman Foster probably did not read Dal Co's text very carefully, because he delivered a chapel that immediately resembled a Gothic cathedral, disguised by breaking the plan at a small angle. The gothic character of the chapel is emphasized by its structure, simple but noticeable, like in the Gothic prototypes: supports, ties, entablature, everything is in view.

Eduardo Souto de Moura constructed a kind of catacomb set on a green meadow from stone, rectangular blocks. First Christians? Maybe. Sean Godsell, an architect from Australia, “for the love of the towers of Venice,” as he wrote in a leaflet, actually built a tall, quadrangular tower, with a steel structure clad with titanium-zinc plate, produced locally in Porto Marghera. The four lower sections of the tower open to reveal the altar and form a horizontal cross, which is not too far away from a traditional (?) chapel. The same is

krzyż, czyli niezbyt daleko odeszliśmy od tradycyjnej (?) kaplicy. Podobnie rzecz się ma z kaplicą Carli Juacaby – żadnej budowli, w pustce zawieszony błyszczący krzyż i ławki naokoło. Tak więc antykaplica, ale jednak krzyż w jej miejsce. Do tej grupy prac zaliczyć trzeba także kaplice Francesco Magnanigo i Traudy Pezel, Ricardo Flores i Evy Prats, Francesco Celliniego, Javiera Corvalana.

Część projektantów szukała rozwiązań sugerowanych przez Dal Co. Andrew Berman z Nowego Jorku zaproponował prostą strukturę, trójkątną w planie i prawie trójkątną w przekroju. Zbudowana jest z powszechnie dostępnych materiałów: ściany i krokwie drewniane, od zewnątrz przezroczyste płyty z poliwęglanu, od środka dykta pomalowana na czarno. Światło dochodzi z góry dzięki rozchyleniom ścian. Całość jest bardzo przyjazna dla widza, dwie skromne ławki jasnego drewna pozwalają na odpoczynek. Bliski projektowi Bermana był Smiljan Radic, budujący budynek jako solidny walec, z umieszczonym w środku wyobrażeniem kierunku do góry, i nic więcej.

Czy więc porażka? Chyba nie, raczej sprawdzenie, na ile jesteśmy zniewoleni przez tradycję budowania „miejsc duchowych”, będących zresztą pod specjalną opieką Międzynarodowej Unii Architektów (że wspomnimy jej program Miejsca Duchowe, którego dyrektorami byli Konrad Kucza Kuczyński i Ewa Kuryłowicz, a jest Jerzy Uścińowicz). Nic dziwnego, że nawet bez wspaniałych watykańskich komisarzy i kuratorów powstają obiekty, które jeśli nawet nie odpowiadają miejscowym kościelnym decydentom, bo nie mają jakoby wyglądu sakralnego, to są aprobowane przez miejscowe społeczności. Przykłady: kaplica Votum Aleksa ze wsi Tarnów, powiat Garwolin, projektu Marty i Lecha Rowińskich, ufundowana przez prywatnego inwestora w 2010, czy kaplica/krzyż przydrożny z Bronowic pod Krakowem, projektu Przemysła Łukasika i Łukasza Zagała z 2016 r., ufundowana przez mieszkańców Bronowic.

Przykłady z Biennale spoza Wenecji

Oczywiście na weneckim Biennale pojawiało się znacznie więcej ogrodowych projektów. W roku 2006 oglądaliśmy High Line z Nowego Jorku (Diller Scofidio + Renfro), w 2008 hodowlę roślin w podwieszonych do sufitu doniczkach, oświetlanych silnymi żarówkami i zasilanych wodą przez rurki (w pawilonie niemieckim, jako zapowiedź bioenergetycznych wsi i miast), co powtórzyło się cztery lata później w pawilonie hiszpańskim. Też w 2008 Junya Ishigami zaprojektował wokół pawilonu japońskiego grupę szklarni, przy czym chodziło o jak najdelikatniejszy materiał ścian, utrzymujący się wokół roślin dzięki przemyślanym układom konstrukcji szkieletu. Czyli rośliny chronione, ale nie więzione. Co prawda Japończycy przypominali Crystal Palace ze światowej wystawy londyńskiej z 1852, ale ich pomysł był Kryształowym Pałacem *à rebours*, ulotnym, a nie ciężko osadzonym w stali i żeliwie, z roślinami w roli głównej, a nie dopełniającej prezentację przemysłowe, o formie otwartej zamiast skończonej zakomponowanej. W pra-

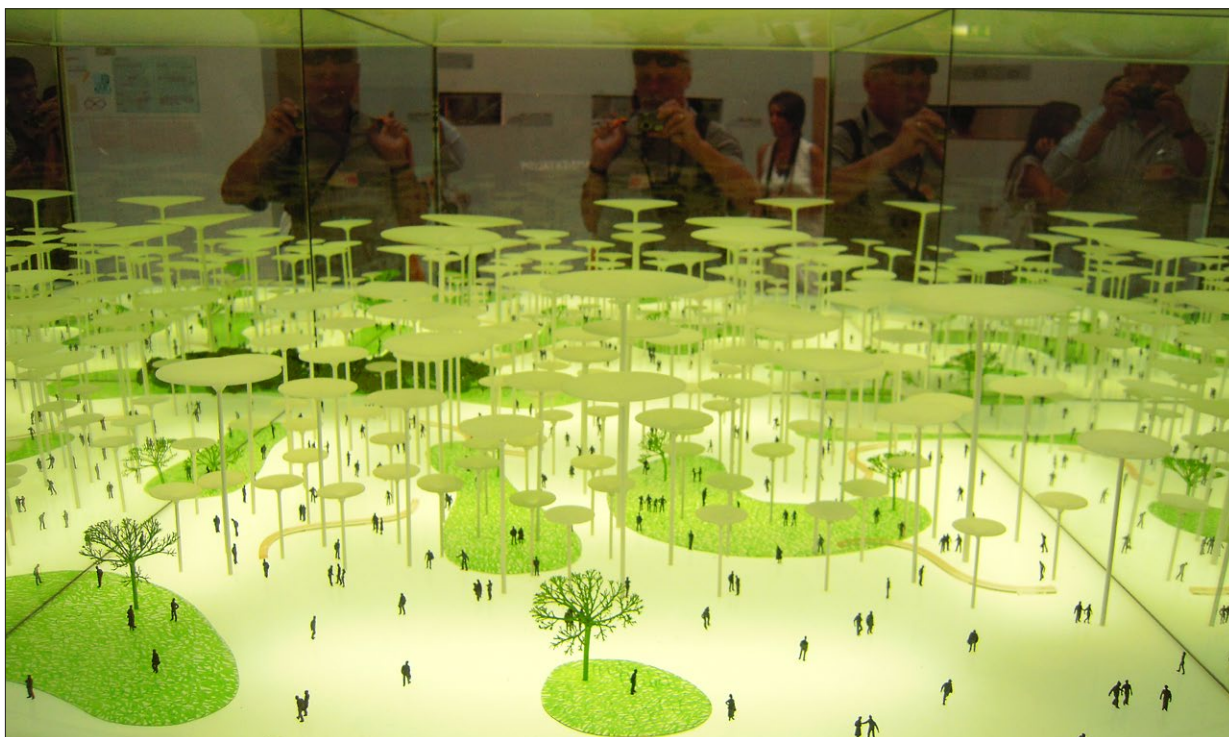
true of the Carla Juacaba's chapel—no building, just a shiny cross hanging in the void and benches around it. So a kind of anti-chapel, but still with the cross in its place. This group of works also includes the chapels of Francesco Magnani and Trauda Pezel, Ricardo Flores and Eva Prats, Francesco Cellini, Javier Corvalan.

Some designers looked for solutions suggested by Dal Co. Andrew Berman from New York proposed a simple structure, triangular in plan and almost triangular in cross-section. It is made of commonly available materials: wooden walls and rafters, transparent polycarbonate sheets on the outside, and plywood painted black on the inside. The light comes from above thanks to the parting walls. The whole thing is very user-friendly, two modest benches made of light wood allowing for rest. Smiljan Radic was close to Berman's design, constructing his building as a solid cylinder, with an upward direction image in the center, and nothing else.

So is it a failure? Probably not, it is rather a check to what extent we are enslaved by the tradition of building “spiritual places,” which are in fact under the special care of the International Union of Architects (let us mention its program Spiritual Places, whose directors in the past were Konrad Kucza Kuczyński and Ewa Kuryłowicz, and the current one is Jerzy Uścińowicz). No wonder that even without the great Vatican commissioners and curators, created are objects that, even if they do not suit local church decision-makers, because they do not have a sacred appearance, are approved by local communities. Examples: Votum Aleksa Chapel from the village of Tarnów, in Garwolin powiat, designed by Marta and Lech Rowiński, funded by a private investor in 2010, or a roadside chapel/cross from Bronowice near Krakow, designed by Przemysła Łukasika and Łukasz Zagała in 2016, funded by the residents of Bronowice.

Examples from the Biennale outside Venice

Of course, there were many more garden projects at the Venice Biennale. In 2006, we watched the High Line from New York (Diller Scofidio + Renfro), in 2008, the cultivation of plants in pots suspended from the ceiling, lit by powerful light bulbs, and powered by water through pipes (in the German pavilion, as a preview of bioenergy villages and cities), which was repeated four years later in the Spanish pavilion. Also in 2008, Junya Ishigami designed a group of greenhouses around the Japanese pavilion, with the purpose of using the softest possible wall material, kept around the plants thanks to well-thought-out skeleton structures. That is, plants that are protected, but not imprisoned. Although the Japanese made a creation resembling the Crystal Palace from the 1852 London World Exhibition, but their idea was the Crystal Palace *à rebours*, elusive, not heavily embedded in steel and cast iron, with plants as the heart of the project rather than a complement to industrial presentations, with an open



Ryc. 9. Andrea Branzi, „Las Architektury”; fot. S. Gzell 2010.

Fig. 9. Andrea Branzi, “Forest of Architecture”; photo by S. Gzell 2010.

cach studenckich pokazanych w tym samym roku w ramach projektu Every Ville tereny zielone pojawiają się co rusz i nie było w tym niczego dziwnego – zrozumienie potrzeby ich istnienia w miastach jest coraz większe.

Rok 2010 przyniósł „Las Architektury” Andrei Branziego. W tym samym roku w wielu miejscach eksponowano miejską farmerkę (np. projekt Alda Cibica „Przemysłane szczęście”), a w pawilonie greckim Arkę, wypełnioną między innymi nasionami roślin, mającymi na owej Arce przetrwać i potem, uratowane, dawać plon w nowym miejscu.

Jest też coraz bardziej propagowana zieleń tak zwana tymczasowa, zakładana i utrzymywana przez „miejskich partyzantów”. Tu wszyscy odwołują się do przykładów berlińskich, które nawet jeśli nie były pokazane w Wenecji, to przecież wszyscy wiemy, że istnieją i są, w Europie przynajmniej, początkiem ogrodów tymczasowych. Warto je przypomnieć, a chodzi zwłaszcza o Prinzessinnengärten, które powstały w Berlinie w pobliżu Moritzplatz, na atrakcyjnej działce budowlanej, mającej 6000 m², ale na której przez wiele lat nie podejmowano aktywności inwestycyjnej.

Wnioski

Wszystko, o czym napisano wyżej, możemy znaleźć, starannie śledząc i analizując wystawy Biennale, nie poprzestając na ich oglądaniu. Ważne jest, że owe wystawy odbywają się w Wenecji, mającej stałe i niezagrożone miejsce w historii kultury i cywilizacji. Odnosimy się do niej często, do jej opisów i malowanych wedut, nawet do jej istnienia, wyczarowanego przez człowie-

form instead of a finite composed one. In the student works shown in the same year as part of the Every Ville project, green areas appeared almost everywhere, and it was not surprising—the understanding of the need for their existence in cities is growing.

2010 brought Andrea Branzi’s “Forest of Architecture.” In the same year, many places exhibited the city farms (e.g., Alda Cibica’s project “Well-thought happiness”), and in the Greek pavilion one could find the Ark filled with, among other things, plant seeds, which were to survive on that Ark and then, saved, yield in a new place.

There is also more and more promotion of the so-called temporary greenery, set up and maintained by “urban guerrillas.” In this aspect, everyone refers to the Berlin examples which, even if they were not shown in Venice, we all know exist and are, at least in Europe, the start of temporary gardens. They are worth recalling, especially the Prinzessinnengärten which was built in Berlin near Moritzplatz on an attractive construction plot of 6,000 m², on which no development activity was undertaken for many years.

Conclusions

Everything mentioned above can be found by carefully following and analyzing the Biennale’s exhibitions, and not just skimming through them. It is important that these exhibitions take place in Venice, which has a permanent and unchallenged place in the history of culture and civilization. We often refer to it, to its descriptions and painted *vedute*, even to its existence,

ka w środowisku, wydawałoby się, skrajnie niedostępnym. Dziś ważne jest, żeby ten przykład niegdysiejszej odwagi i wizji urbanistycznej stawał się jednocześnie wzorem dla miast, w których chcemy mieć to, co zaspokoi nasze potrzeby.

conjured up by man in the environment which might seem extremely inaccessible. Nowadays, it is important that this example of the former courage and urban vision becomes a model for cities in which we want to have what satisfies our needs.

Bibliografia / References

Opracowania / Secondary sources

Bieńkowska Ewa, *Co mówią kamienie Wenecji*, Gdańsk 2002.
Broński Josif, *Znak wodny*, tłum. Stanisław Barańczak, Kraków 2010.
Calvino Italo, *Niewidzialne miasta*, tłum. Alina Kreisberg, Warszawa 1975.
Goethe Johann Wolfgang, *Goethe. Podróż włoska*, tłum. Henryk Krzeczkowski, Warszawa 1980.

Huelle Paweł, *Inna Wenecja*, recenzja, „Rzeczpospolita” 1 X 2005.
Iwaskiewicz Jarosław, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1977.
Krzeczkowski Henryk, *Posłowie*, [w:] *Goethe. Podróż włoska*, Warszawa 1980.
Matvejevic Predrag, *Inna Wenecja*, tłum. Danuta Cirlic-Straszyńska, Sejny 2005.

-
- ¹ H. Krzeczkowski, *Posłowie*, [w:] *Goethe. Podróż włoska*, Warszawa 1980, s. 546.
 - ² J.W. Goethe, *Goethe. Podróż włoska*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1980, s. 60.
 - ³ Ibidem, s. 77.
 - ⁴ J. Iwaskiewicz, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1977, s. 24.
 - ⁵ Ibidem, s. 38.
 - ⁶ E. Bieńkowska, *Co mówią kamienie Wenecji*, Gdańsk 2002, s. 8.
 - ⁷ Ibidem, s. 10.
 - ⁸ Ibidem.

- ⁹ R. LaCapria, *Wprowadzenie*, [w:] P. Matvejevic, *Inna Wenecja*, tłum. D. Cirlic-Straszyńska, Sejny 2005, s. 8.
- ¹⁰ P. Matvejevic, *Inna Wenecja*, tłum. D. Cirlic-Straszyńska, Sejny 2005, s. 12.
- ¹¹ P. Huelle, *Inna Wenecja*, recenzja, „Rzeczpospolita” 1 X 2005.
- ¹² Ibidem.
- ¹³ I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, tłum. A. Kreisberg, Warszawa 1975, s. 28.
- ¹⁴ Ibidem, s. 57.
- ¹⁵ Ibidem, s. 59.
- ¹⁶ Ibidem, s. 66.

Streszczenie

Treścią artykułu jest interpretacja krajobrazu Wenecji, polegająca na odejściu od oglądania go jako zbioru ceglano-kamiennych wnętrz ulicznych i placowych, wyposażonych w wodne drogi transportowe, czyli kanały. W tym nowym podejściu nic z elementów składających się na historyczno-turystyczny obraz miasta nie ginie, ale ważniejszy staje się holistycznie rozumiany krajobraz błękitno-zielony, jak dziś nazywamy to, co widać tam, gdzie mamy do czynienia z przewagą obszarów wodnych i zielonych nad dodatkami architektury. Punktem wyjścia do takiego rozumienia krajobrazu Wenecji są refleksje wielu pisujących o niej autorów, a potem pogłębiane analizy, rodzące się wtedy, gdy oglądamy ją nie „od wnętrza”, idąc wzdłuż zatoczonych szlaków, polecanych jako „turystyczne”, ale „od zewnątrz”, gdzie związki wody i miejskiej zieleni stają się bardziej oczywiste. W takich widokach najwspanialsze nawet budynki łączą się w większe całości z zacierającymi się różnicami, z zanikającym detailem. Stają się pasmami koloru podporządkowanymi grze światła i cienia, i pór roku, tak samo jak woda kanałów i laguny oraz zdumiewająco duże obszary weneckiej zieleni.

Abstract

The content of the article is an interpretation of the landscape of Venice, proposing departure from seeing it as a collection of brick and stone street and square interiors, equipped with water transport routes, i.e., canals. None of the elements that make up the historical and tourist image of the city are lost in this new approach, but the holistically understood blue-green landscape, as we now describe what we see where there is a predominance of water and green areas with the addition of architecture, becomes more important. The starting point for such an understanding of the landscape of Venice are reflections by many authors describing it and then in-depth analyses coming to life when we see Venice not “from the inside,” walking along the crowded routes recommended as “tourist,” but “from the outside,” where the relationship between water and the city the greens become more obvious. In such views, even the most magnificent buildings merge into larger entities, blurring any differences between them and losing their details. They become bands of color, subordinated to the play of light and shadow and the seasons, just like the water of the canals and lagoons, and astonishingly large areas of Venetian greenery.