

**Sebastian Bożek**

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Wydział Sztuki

## **Społeczny i estetyczny aspekt działań artystycznych w przestrzeni publicznej w Polsce i Europie Zachodniej**

### **Analiza wybranych przykładów**

Określenie „przestrzeń publiczna” jest zakorzenione zarówno w mowie potocznej, jak i literaturze, a jego znaczenie wydaje się oczywiste dla wszystkich. Można wymieć kilka przykładowych znaczeń, które zawiera w sobie to określenie: przestrzeń przeznaczona do nieodpłatnego korzystania; przestrzeń przeznaczona dla każdej jednostki społecznej zamieszkującej dany obszar; przestrzeń dostępna, egalitarna. Równocześnie pojęcie przestrzeni publicznej jest przedmiotem badań i analiz socjologicznych, a także (lub może zwłaszcza) naturalnym obszarem działania i punktem odniesienia dla wielu artystów. Tym bardziej zaskakujące okazuje się, że nie ma jak dotąd precyzyjnej definicji przestrzeni publicznej i nie istnieje ona jako kategoria prawna. Z tego też powodu, gdy w obszarze przestrzeni publicznej spotykają się oczekiwania środowisk reprezentujących sprzeczne interesy, różne działania powodują nieoczekiwane problemy. W przestrzeni publicznej np. nieustannie dochodzi do konfrontacji między własnością prywatną i publiczną, co prowokuje pytanie o granice między tymi dwoma pojęciami. Kluczowe wydaje się również sprecyzowanie, kto i na jakich zasadach może z przestrzeni publicznej korzystać oraz jakie ma w niej prawa jako członek wspólnoty.

W okresie PRL-u przestrzeń miast nasycona była monokulturą wizualną, odgórnie regulowaną przez automatyczne zarządzenia. Zmiany, które nastąpiły po upadku systemu komunistycznego, zaowocowały eksplozją prowizorki, tandety estetycznej w formie naprędce konstruowanych stoisk handlowych, bazarów i wielkoformatowej reklamy. W czasie zmian ustrojowych bardzo niewiele uwagi poświęcano estetyce przestrzeni zmieniających się miast. Jeszcze bardziej problematycznie przedstawia się kwestia funkcjonowania sztuki w przestrzeni miejskiej. Spuścizna minionego systemu, jeśli nie została usunięta z przestrzeni miast (jak np. warszawski pomnik Dzierżyńskiego czy krakowski pomnik Lenina) konotowała jedynie negatywne skojarzenia, prezentując często wątpliwą wartość artystyczną. Równocześnie ponad czterdziestoletni okres, w którym sztuka w przestrzeni publicznej powstawała na zamówienie władz, wpłynął na wykształcenie się przyzwyczajęń rzutujących na odbiór sztuki w przestrzeni przez następne kilkanaście lat, poczynając od wczesnych lat 90.

Sztuka w przestrzeni publicznej w czasach PRL-u kojarzona była przede wszystkim z tradycyjną formą plastyczną (głównie rzeźbą) o jasno określonej funkcji nośnika preferowanej ideologii, reprezentującą konkretną wizję historii etc. Opozycyjne wobec sztuki oficjalnej zjawiska artystyczne, mające charakter zdecydowanie polemiczny wobec „legalnego” dyskursu, były wówczas spychane na margines lub wręcz do podziemia, a więc eliminowane; znajdowały one przestrzeń ekspozycyjną w prywatnych mieszkaniach-galeriach czy też w obiektach sakralnych (Rottenberg, 2005). Po 1989 r. nastąpił proces agresywnego przejmowania przestrzeni publicznej, bagatelizowania jej roli jako nośnika treści kulturowych. Załamanie się systemu, w którym (w powszechnym odczuciu) władza była strażnikiem przestrzeni publicznej, pokazało, jak głębokie jest społeczne jej postrzeganie jako przestrzeni niczyjej. Jej zawłaszczanie przez prywatny kapitał i dewastacja nie spotykały się z krytyczną reakcją społeczną (Duchowski, Sekuła, 2011, s. 10).

Temat podjęli natomiast m.in. artyści określani jako przedstawiciele sztuki krytycznej, z których część jako obszar działania wybrała przestrzeń publiczną (np. projekt Roberta Rumasa *Termofory*). Należy tu jednak podkreślić, że działania podejmowane przez artystów zarówno w przestrzeni publicznej, jak i galeryjnej, silnie zabarwione były problematyką ideologiczną (krytyczna opisywana rzeczywistość okresu transformacji) i głównie z tego powodu przestrzeń publiczna stała się polem konfliktu, a sztuka – jednym z jego narzędzi.

Jedną z konsekwencji sprowadzenia dyskusji o przestrzeni publicznej do problematyki ideologicznej i ekonomicznej było wyraźne zmarginalizowanie kwestii stricte artystycznych. Można wręcz odnieść wrażenie, że często powtarzana maksyma „cel uświęca środki” jest wciąż aktualna, można wręcz mówić o paradoksalnym continuum. Bo czyż inaczej niż paradoksalną można nazwać sytuację, gdy wynikiem ze skrajnie odmiennych intencji realizacje wydają się zadziwiająco bliskie pod względem użytych środków artystycznych? Chodzi tu przede wszystkim o współczesne pomniki papieskie, stylistycznie pokrewne rzeźbie socrealistycznej. Decyzja o ich lokalizacji również zapada arbitralnie, przy całkowitym braku szacunku dla kontekstu. Pomijając jednak problem sztuki publicznej jako „zakładnika ideologii” (aspekt ten, choć bardzo istotny, wymaga osobnej analizy), chciałbym nawiązać do definicji sztuki publicznej, która w obecnej formie pojawiła się w latach 60. XX w., określana przez Suzanne Lacy (1994) jako „nowa sztuka publiczna”. Według niej sztuka publiczna jest alternatywna wobec elitarniej sztuki eksponowanej w galeriach. Jej celem miało być kształtowanie i ożywianie przestrzeni miasta. Z czasem pojęcie sztuki w przestrzeni wzbogaciło się o kolejne wartości lub problemy, spośród których szczególnie istotne wydaje się podejmowanie dialogu z odbiorcą, a także z przestrzenią, w której sztuka jest eksponowana.

Pojawia się ważne pytanie dotyczące postawy artysty wobec przestrzeni, która zostaje mu powierzona do zagospodarowania, przewartościowania lub dopełnienia. Mirosław Duchowski we wstępie do książki *1/∞ Oryginał vs reprodukcja* zauważa:

Jedną z ról, jaką przypisują nauki o kulturze artystom działającym w przestrzeniach publicznych, to rola badacza, przypominająca pracę antropologa, który często, by poznać

penetrowane środowisko, dokonuje doświadczeń mających wywołać reakcję umożliwiającą nawiązanie kontaktu (Karapuda (red.), 2015, s. 7).

Czy zatem każdorazowo mamy do czynienia z postawą twórcy gotowego podjąć dialog, czy jednak większość decyzji artystycznych ma charakter arbitralny, a w najlepszym przypadku zapada w wąskim gronie artysty i kuratora?

W tym drugim przypadku pojawia się jednak reakcja społecznego sprzeciwu na arbitralne, w pełni autorskie kształtowanie przestrzeni przez jednostkę, bez zwrócenia się w kierunku przyszłych użytkowników tej przestrzeni, poznania ich realnych potrzeb oraz (częstokroć niestety niezbyt wyszukanych) gustów estetycznych. Równocześnie w obszarze sztuki, zwłaszcza europejskiej, można zaprezentować niezwykle przykłady autorskiego ukształtowania przestrzeni miejskiej, które w perspektywie czasu uzyskały społeczną aprobatę lub stały się wręcz powodem do dumy i elementem tożsamości danego miasta. Analogicznym przykładem jest współczesny Paryż, który zrodził się w wyniku ogromnych autorytarnych przekształceń w XIX w., związanych z masowymi wyburzeniami. Równocześnie ten radykalny projekt (i realizacja) autorstwa barona Georges'a Haussmana jest nieodłącznym elementem dziedzictwa tego miasta. Można się wręcz pokusić o pytanie, czy nie najważniejszym? Czy spuścizna artystyczna i architektoniczna poprzednich epok byłaby równie dobrze wyeksponowana, gdyby nie osie widokowe bulwarów? Paryż jest jednym z bardziej znanych i skrajnych przykładów rekompozycji przestrzeni miejskiej. Jest także świadectwem pewnego sposobu myślenia o tej przestrzeni, który po doświadczeniach sztuki totalitarnej – zarówno nazistowskiej, jak i stalinowskiej – uległ zasadniczej redefinicji.

### **Postawa artysty wobec oczekiwań społecznych**

Zmieniły się oczekiwania odbiorców wobec przestrzeni oraz ich myślenie o roli, jaką mogą w procesie kształtowania miasta odegrać. Podczas konferencji o sztuce przestrzeni miasta, która odbyła się w Małopolskim Instytucie Kultury w 2009 r., padły pytania o to, czy nie zostaliśmy zepchnięci do roli biernych obserwatorów, niemających wpływu na rozwój miejskiej scenografii; w jaki sposób działać aktywnie na rzecz kształtowania przestrzeni publicznej, tak by odpowiadała naszym realnym potrzebom; jak przy okazji nadać jej wymiar estetyczny. Pojawia się tu problem partycypacji mieszkańców w procesie kształtowania przestrzeni miejskiej. Sądzę, że na pewnych płaszczyznach współpraca na linii artysta–projektant–władze miasta–mieszkańcy jest możliwa i korzystna. Podjęcie debaty publicznej przed rozpoczęciem procesów przekształcania przestrzeni być może pozwoli uniknąć błędów w realizacji pewnych koncepcji. Kwestia wydaje się mniej skomplikowana przy podjęciu dyskusji nad szeroko pojętą estetyką przestrzeni. Problem pojawia się w momencie refleksji nad granicami ingerencji „osób trzecich” w proces powstawania dzieła sztuki, które w tej przestrzeni ma się znaleźć, stanowiąc niejako jej „zwieńczeniem”. Oczywiście sytuacja, w której twórcy oddaje się przestrzeń niejako „do zagospodarowania”, do nadania jej nowej jakości i przestrzeń ta nie jest naznaczona nieuchronną „konfliktogennością” – możemy tę sytuację nazwać wręcz idealną dla

artysty. Jest to jednak ewenement, przywilej zarezerwowany dla powszechnie cenionych artystów, których artystyczny autorytet legitymizuje ich działania. W większości przypadków konfrontacja interesów i oczekiwań jest nieunikniona.

Dobrym przykładem klasycznego konfliktu interesów wydaje się zrealizowany w 1990 r. pomnik ku czci Sandra Pertiniego, zlokalizowany przy Via Croce Rossa w Mediolanie. Jego autor, znany architekt Aldo Rossi, ze względu na znajomość kontekstu i duże doświadczenie w projektowaniu przestrzeni, włożył wiele wysiłku, aby tę faktycznie skromną realizację subtelnie wpisać w otoczenie. Dyskusje rozgorzałe po oddaniu do użytku placu, przy którym znajduje się pomnik, doprowadziły do konfliktu, którego osią było pytanie: „kto posiada miasto?”.

Via Croce Rossa położona jest w rejonie miasta uchodzącym za wyjątkowo atrakcyjny turystycznie i prestiżowy, a arystokratyczna tradycja dzielnicy sięga okresu baroku, z którego pochodzą okazałe pałace miejskie. Lokalizacja ta wydaje się idealna dla inwestycji realizowanych z myślą o bogatych grupach społecznych, zamieszkujących okolicę. Koncepcja Rossiego również wydaje się odpowiednia dla tego miejsca, które podkreśla jej uroczysty charakter. Pomnik został zaprojektowany jako coś w rodzaju niewielkiego teatru miejskiego, przestrzeń koncertów, inscenizacji teatralnych, a także jako „teatr życia codziennego”, głównie za sprawą rozmieszczonych na placu niewielkich ławek, na których każdy, bez względu na zasobność portfela, może usiąść. Główny element założenia – prosty blok o wysokości 8 m i długości boku kwadratowej podstawy 6 m, jest syntetyczną formą, mającą w założeniu ewokować skojarzenia historyczne, ale bez sztucznego odtwarzania stylu barokowego (jak ma to miejsce, chociażby w nowoorleańskiej Piazza d'Italia autorstwa Charlesa Moore'a). Całość wykonana jest ze szlachetnych materiałów – szarego i różowego granitu, które w zestawieniu tworzą subtelną kompozycję barwną. Artysta zadbał również o wpisanie projektu w kulturowy pejzaż miasta, wykładając plac typową mediolańską kostką brukową i używając marmurowej okładziny, która pochodzi z kamieniołomu eksploatowanego podczas budowy mediolańskiej katedry. Na placu posadzono typowe dla Lombardii drzewa morwowe. Tak zaprojektowany teren wydaje się wymarzone miejsce do spotkań towarzyskich, lektury etc., będąc przykładem rzadko spotykanej na tym obszarze przestrzeni wolnej od komercji.

Projekt spotkał się jednak z krytyką. Poza uwagami merytorycznymi, pochodzącymi ze środowiska architektonicznego (m.in. zastrzeżenia wobec proporcji), pojawiły się również argumenty o „niereprezentacyjności” (argumentacja środowisk związanych z polityką). Najmocniej zaprotestowali jednak kupcy i restauratorzy. Ich protest miał przede wszystkim podłoże merkantylne, choć oficjalne argumenty odnosiły się do estetyki (Ghirardo, 1999, s. 104). Wprowadzone przez Rossiego ogólnodostępne ławki, których w okolicy nie ma zbyt wiele, stworzyły groźny w oczach kupców i restauratorów precedens. Poprzednio, aby móc korzystać z przestrzeni ekskluzywnej dzielnicy Manzoni (np. zatrzymać się na chwilę i odpocząć), należało bowiem wstąpić do którejś z okolicznych restauracji, co wiązało się z niemałymi kosztami, ceny zaś były czymś w formie zapory dla mniej zamożnych mieszkańców Mediolanu. Obawy protestujących dotyczyły sytuacji, w której nowe, „darmowe”

miejsca siedzące przyciągnąć mogłyby niepożądane grupy społeczne (np. narkomanów). Ludzie ci korzystaliby z walorów okolicy, nie przynosząc oczekiwanego zysku.

W przypadku projektu Rossiego mamy zatem do czynienia z wysoce problematyczną sytuacją i postawionym wcześniej pytaniem, „kto posiada miasto?”. Czy artysta zawłaszczył przestrzeń w celu zrealizowania autorskiej wizji, nie bacząc na lokalne stosunki społeczne? Możemy sobie wyobrazić sytuację, w której Rossi przed powstaniem projektu podjąłby się próby określenia oczekiwań każdej z grup będących potencjalnymi użytkownikami tej przestrzeni. Interesy te są w jaskrawy sposób sprzeczne. Gdyby artysta podjął próbę uwzględnienia ich wszystkich i pod tym kątem zrealizował projekt, czy otrzymalibyśmy dzieło równie spójne, równie satysfakcjonujące estetycznie?

Nieprzypadkowo wybrałem przykład pochodzący z kraju o tak wielkiej tradycji umieszczania dzieł sztuki w przestrzeni publicznej miasta. W przeciwieństwie do Europy Zachodniej w Polsce tradycja działań artystycznych w przestrzeni miasta jest dużo krótsza, a przy tym naznaczona wieloma problemami, o których wspominałem we wstępie. Tego typu działania wciąż są silnie naznaczone przez rozliczne dyskursy, polityczne bądź światopoglądowe. Stosunkowo niewiele jest przykładów sztuki w przestrzeni pełniących funkcję stricte estetyczną. Nie istnieją też rozwiązania prawne, analogiczne np. do niemieckich, które regulowałyby kwestie procentowego udziału kosztów przeznaczonych na dzieło sztuki w ramach inwestycji publicznej.

Ta polska specyfika znalazła wyraz w działaniach artystycznych Joanny Rajkowskiej, których przykładem jest *Dotleniacz* – czasowa instalacja w przestrzeni miejskiej zrealizowana na warszawskim placu Grzybowskiem w 2007 r. Warto wspomnieć o samej przestrzeni placu, który jest miejscem szczególnym, mocno naznaczonym przez historię i uwikłanym w różne konteksty, poczynając od architektonicznych, kończąc na ideologicznych. Wokół placu znajdują się obiekty nasycone różnymi, często – wydawać by się mogło – zupełnie do siebie nieprzystającymi treściami. Głównym akcentem placu jest bryła neorenesansowego kościoła Wszystkich Świętych projektu Henryka Marconiego, tuż obok znajduje się jedyna w pełni zachowana ulica warszawskiego getta (plac został w trakcie wojny włączony w jego obszar), miejsce wymowne, bo wciąż noszące ślady wojny. W niewielkiej odległości od placu znajduje się również jedyna zachowana w Warszawie synagoga Nożyków, świadectwo istnienia wielkiej społeczności żydowskiej, która w wyniku tragicznych wydarzeń II wojny światowej przestała istnieć. Całości dopełnia nieznaczalna architektura modernistyczna osiedli mieszkaniowych z czasów PRL-u, która – jak się zdaje – zupełnie ignoruje kontekst. Ostatnie wolne działki w okolicy coraz szczelniej wypełniają nowoczesne obiekty biurowe. Warstwy te nakładają się na siebie, ale się nie łączą. Dodatkowo przez wiele lat przed powstaniem projektu przestrzeń placu została w wysokim stopniu zdegradowana, sprowadzona do roli „ścieku komunikacyjnego”, pozbawiona miejsc przyjaznych człowiekowi oraz powodu, dla którego warto byłoby w tej przestrzeni zatrzymać się na dłuższą chwilę. Równocześnie jest to jedno z nielicznych miejsc w tej gęsto zabudowanej okolicy, które miało potencjał enklawy o charakterze estetyczno-rekreacyjnym. Ze względu na problematyczną historię miejsca dyskusje na temat jego zagospodarowania

tkwiły w martwym punkcie, głównie przez brak możliwości udzielenia jednoznacznej odpowiedzi co do tego, jaki charakter ma posiadać ta przestrzeń, jaki przekaz ma nieść. Jedną z koncepcji było ustawienie w centrum placu monumentu o charakterze martyrologicznym, upamiętniającego równie wielką tragedię, choć z innego obszaru geograficznego – pomnik Zbrodni Wołyńskiej (Konarski, 2015). Abstrahując od intencji pomysłodawców, monument taki niewątpliwie uczyniłby tę przestrzeń jeszcze bardziej problematyczną w odbiorze, jeszcze mniej przyjazną do codziennej egzystencji, jeszcze bardziej opresyjną. Projekt Rajkowskiej był próbą zmierzenia się właśnie z tym odium przez wysłanie impulsu inicjującego przekształcenia tej przestrzeni w kierunku oczekiwanym przez okolicznych mieszkańców.

Jak można zatem zagospodarować taką przestrzeń? Ze względu na złożoną strukturę architektoniczną okolicy samo dowartościowanie jej estetycznie dziełem sztuki mogło być niewystarczające. Podstawowy problem stanowił brak wspólnego punktu odniesienia „spinającego” przestrzeń i zarazem zwiększającego integrację mieszkańców. Oczywiście nie było pewne, czy sami zainteresowani właśnie tego potrzebują. Dlatego Rajkowska jako metodę pracy przyjęła działania z pogranicza sztuki i socjologii. Na podstawie rozmów, spotkań z mieszkańcami (artystka na jakiś czas zamieszkała w okolicy), które w intencji autorki miały być punktem wyjścia do stworzenia obiektu artystycznego, stworzyła „listę problemów do rozwiązania”. Mamy tu zatem przykład odwrócenia kolejności typowej dla wielu działań w przestrzeni – estetyka i walory artystyczne zostały tu sprowadzone do środka „terapeutycznego”, mającego być zwieńczeniem procesu socjologiczno-psychologicznego. Tradycyjnie rozumiana jakość artystyczna była w tym wypadku kwestią drugorzędną i nie stała się powodem podjęcia działania. Rajkowska stworzyła projekt, w którym dominowała chęć stworzenia enklawy, idealnej przestrzeni nasyconej powietrzem, witalnością, będącej remedium na traumę emanującą z tragicznej historii miejsca. Wyraźnie widoczny był również brak scenariusza, według którego miałyby się rozwijać narracja obiektu. Został on powierzony przyszłym odbiorców, którzy mieli go *de facto* zagospodarować. Sam obiekt-instalacja przybrał formę oczka wodnego, sztucznego stawku umiejscowionego na podwórzu prywatnego domu pod miastem, który miał w intencji autorki emanować nastrojem sielanki, pikniku rodzinnego<sup>1</sup>. Zadaniem umiejscowionego na środku stawu zraszacza było uczynienie miejskiego zanieczyszczonego powietrza mniej uciążliwym. Jakie były reakcje na projekt?

W pewnym wymiarze autorka osiągnęła sukces. Okoliczni mieszkańcy oraz zainteresowani projektem warszawiacy z innych dzielnic zaczęli coraz częściej pojawiać się w rejonie placu Grzybowskiego. Martwa do tej pory przestrzeń ożywiła się, a przyjazna atmosfera, jaką generował *Dotleniacz* (pojawiły się kolorowe miejsca do siedzenia, w stawie pływały sztuczne nenufary etc.) sprzyjała integracji, dyskusjom zgromadzonych wokół niego ludzi. Jak wspomniałem, scenariusz dalszego funkcjonowania instalacji miał „napisać się sam”.

---

<sup>1</sup> Zob. *Warszawska Sztuka Publiczna*, <http://puszka.waw.pl/dotleniacz-projekt-pl-2022.html> (dostęp: 17 V 2017).

Finał jest o tyle ciekawy, że odsłania pozytywne elementy *Dotleniacza*, ale również jego miałość i artystyczną nijakość. Oczywiście należy pamiętać, że projekt ten był efemerydą, mającą jedynie rozpocząć proces zmian w okolicy. Adresaci *Dotleniacza* tak bardzo zachwycili się bowiem emanującą z niego aurą, naprędce zaaranżowaną przestrzenią, którą wygenerował, że zupełnie drugo- lub trzeciorzędne stały się dla nich kwestie wartości artystycznej instalacji. Słabość tego projektu (sprowadzenie do minimum wartości artystycznej) w pewien sposób stwarza ryzyko przejścia od artysty jego narracji i wykorzystania jej do promowania realizacji o niskiej jakości, która wręcz może szkodzić przestrzeni publicznej. Dobrym przykładem mogą tu być niektóre realizacje wykorzystujące aktualną modę na murale, które deprecjonują to medium, jego tradycję, a stają się *de facto* wielkoformatową reklamą i szkodzą przestrzeni. W tej optyce zdecydowanie nie była to jakość, która powinna się stać punktem odniesienia. Plastikowe nenufary, prowizoryczne siedziska etc. były elementami, które, choć sympatyczne, bynajmniej nie stanowiły rozwiązaniem trapiących Warszawę problemów związanych z estetyką przestrzeni miejskiej. Można wręcz powiedzieć, że wpisywały się w lokalną tradycję permanentnej prowizorki, która w ogóle jest problemem miasta.

Projekt Rajkowskiej skłonił władze miasta do rozpisanie konkursu na zagospodarowanie i nową aranżację przestrzeni placu Grzybowskiego. Wsparta apelami mieszkańców artystka liczyła, że zostanie zaproszona do współpracy z wyłonionym w konkursie biurem architektonicznym i *Dotleniacz* znajdzie stałe miejsce przy placu Grzybowskim jako integralny elementem tej przestrzeni<sup>2</sup>. Tak się jednak nie stało, zwycięski projekt nie przewidywał powrotu instalacji w autorskiej formie. Na placu, którego rewitalizacja została zakończona w 2010 r., zrealizowane zostało jedynie „echo” projektu Rajkowskiej – fontanna-kaskada wodna, nazwana przez projektantów „założeniem wodnym” (Rauk, 2017). Przestrzeń otrzymała designerskie wykończenie w formie ciekawej małej architektury, wysokiej jakości materiałów etc. Inwestycja, przedstawiana jako sukces władz miasta, przyciągnęła dzięki swojej atrakcyjności mieszkańców Warszawy. Można postawić pytanie, czy bez inicjatywy Joanny Rajkowskiej metamorfoza placu nastąpiłby tak szybko i miałyby taki charakter (poprzednie projekty np. nie przewidywały „założeń wodnych”, lecz realizacje pomnikowe o charakterze martyrologicznym). Moim zdaniem projekt ten był niezwykle potrzebny jako katalizator pewnych zmian, które mają na

---

<sup>2</sup> Jak głosił komunikat z oficjalnej strony Joanny Rajkowskiej, *Dotleniacz* „jest zjawiskiem tymczasowym, całkowicie się z tym zgadzam, jest konstrukcją «partyzancką» (jak usłyszeliśmy podczas debaty) – z czym również się zgadzam. W obecnej formie nie jest w stanie przetrwać dłużej. Wszystko to prawda. Istnieje jednak wola mieszkańców okolic, aby był tam staw, mgła, ławki i kwiaty. Być może więc należy porozmawiać z mieszkańcami i uruchomić bezpośrednie demokratyczne procedury, wysłuchać ich racji. Do tego przekonywałam zarówno pana Tomasza Gamdzyka, jak i panią dyrektor Biura Kultury. Mam wrażenie, że rozumieją ten sposób myślenia. Jeśli faktycznie spotkanie między władzami miasta a mieszkańcami się odbędzie, oznacza to, że *Dotleniacz* miał sens. Ponieważ można zamknąć projekt i przebudować staw, wybetonować brzegi, obsadzić roślinami, które przetrwają zimę, zbudować stałe przyłącze do wody. Osobiście chętnie włączę się w pracę nad tym «pokłosem» *Dotleniacza*, jeśli tylko ktoś mnie o to poprosi”, <http://www.rajkowska.com/pl/projektyp/68> (dostęp: 17 V 2017).

celu uatrakcyjnienie miasta, sam w sobie jednak nie stanowił aż tak wybitnej kreacji artystycznej, aby zaistnieć jako autonomiczne dzieło sztuki w przestrzeni miasta (oczywiście powiązane z kontekstem). Jego niezaprzeczalnym efektem jest wprowadzenie problematyki kształtowania przestrzeni miasta w sposób wieloaspektowy do dyskursu publicznego. Równocześnie projekt ten unaoczniał po raz kolejny smutną prawdę o niezbyt wygórowanych oczekiwaniach społeczeństwa wobec formy artystycznej. Można tak powiedzieć, tym bardziej że proces przekształceń placu być może wcale się nie zakończył...

Pomimo że projekt przebudowy miał wykreować spójną przestrzeń placu miejskiego i nie przewidziano tam miejsca na nowe elementy o trwałym charakterze, w październiku 2011 r. radni dzielnicy Śródmieście pozytywnie zaopiniowali pomysł postawienia w tamtym miejscu pomnika *Polaków ratujących Żydów podczas drugiej wojny światowej*. Pomysł ten nie jest nowy i jak najbardziej uzasadniony ze względu na kontekst historyczny, można jednak odnieść wrażenie, że taki sposób działania wobec przestrzeni wynika poniekąd ze starych przyzwyczajęń, zgodnie z którymi cel uświęca środki. Dlaczego ewentualne postawienie pomnika nie zostało przedyskutowane z projektantami przebudowy, tak aby przyszły monument został organicznie wkomponowany w przestrzeń placu? Być może jest to również wyraz tęsknoty za punktem odniesienia, który nasycy przestrzeń znaczeniami, a znaczeń tych nie ma artystyczna instalacja? Rajkowska, osuwając opresyjną przestrzeń, celowo dystansowała się od kontekstu historycznego. Paradoks polega na tym, że historia prawdopodobnie tryumfalnie powróci na plac, nie dając o sobie zapomnieć. Mimo sporych zmian w postrzeganiu problemu „czyja jest przestrzeń miejska”, obszar ten niezmiennie pozostanie płaszczyzną konfrontacji sprzecznych interesów lub potrzeb, zwłaszcza że to jest to plac zlokalizowany w centrum, które jako element identyfikacji z miastem jest bardzo istotne. A może należy uznać decyzję o postawieniu pomnika za dalszy rozdział „samopiszącego się” scenariusza? Bo założenie, iż samo oswojenie przestrzeni może być działaniem wystarczającym, wydaje się nieco naiwne.

### **Duże projekty w przestrzeni miejskiej – większa skala, czyli większe możliwości?**

Sytuacja przedstawia się zgoła odmiennie, jeśli działania artystyczne odbywają się w przestrzeni mniej nasyconej różnymi kontekstami, czyli poza centrami miast. Do zobrazowania tej różnicy wybrałem dwa przykłady: jeden z Münster w Niemczech, a drugi z Warszawy. W Münster odbywa się raz na dziesięć lat Skulptur Projekte, cykliczna plenerowa wystawa rzeźb, jedna z najważniejszych imprez promujących sztukę współczesną, po Biennale w Wenecji, targach sztuk Art Basel oraz Documenta w Kassel. Przegląd ten jest o tyle istotny w kontekście omawianego tu problemu, iż skupia się przede wszystkim na sztuce w przestrzeni publicznej miasta. Pierwsza edycja Skulptur Projekte odbyła się w 1977 r. Dla ówczesnych mieszkańców Münster działania te okazały się problematyczne. Zareagowali oni niechętnie na ingerencję sztuki współczesnej w strukturę architektoniczno-urbanistyczno-społeczną miasta. Pojawiły się nawet próby dewastacji niektórych eksponowanych



obiektów. Koncepcja cyklicznej wystawy narodziła się w wyniku dyskusji, kiedy to postanowiono społeczność miejską przekonać do sztuki współczesnej eksponowanej w przestrzeni. Etap „konsultacji społecznych”, kiedy to mieszkańcy mogli zabrać głos na temat charakteru ekspozycji, zakończył się jednak w momencie ustalenia programu Skulptur Projekte, zatwierdzonego w 1977 r. przez Klausa Bußmanna. Aleksandra Mokrzycka w recenzji publikowanej w „Obiegu” opisywała ten proces następująco:

W 1973 roku władze [...] banku odwdzińczyły się miastu za umożliwienie wybudowania w Münster nowej siedziby, zwiewną rzeźbą George'a Rickeya. Rzeźba nie podobała się mieszkańcom, zagotowało się od dyskusji, a niejako w poprzek nich Klaus Bußmann zarządził, 4 lata później, przymusowe oswojanie ze współczesną sztuką w postaci cyklicznych ekspozycji – odbywającego się co dekadę w Münster – Skulptur Projekte (Mokrzycka, 2008).

W obecnej formie przegląd przypomina coś w rodzaju pleneru dla VIP-ów. W organizację przedsięwzięcia zaangażowana jest ogromna liczba kuratorów, którzy skrupulatnie dobierają gości, dbają o wysoki poziom artystyczny przedsięwzięcia. W konsekwencji prezentowane są prace, które stanowią czołówkę najświeższych osiągnięć światowej rzeźby. Ukłonem w stronę artystów jest oddanie im dowolnego fragmentu miasta, który na potrzeby swojej koncepcji mogą plastycznie zagospodarować. Ze względu jednak na efemeryczny charakter tego typu imprezy rzeźby te eksponowane są jedynie przez określony czas. Nie bez znaczenia dla charakteru Skulptur Projekte, dla jego skali i rozmachu są środki finansowe, którymi dysponują organizatorzy. Każdy z artystów ma do dyspozycji cały arsenał firm oferujących usługi związane z kształtowaniem przestrzeni architektonicznej, pracami budowlanymi etc., które zwalniają z technicznej, „brudnej” rzeźbiarskiej roboty.

Jeśli chodzi o element interakcji mieszkańców z prezentowaną w przestrzeni sztuką, to ich stosunek do imprezy zmienił się diametralnie – są wręcz dumni, że wydarzenie odbywa się w ich mieście, być może stało się ono nawet elementem lokalnej tożsamości (tamże). Nie bez znaczenia jest również to, że mieszkańcy mają wpływ na wybór prac, które potem są realizowane w przestrzeni miasta (choć czasem ze sporym opóźnieniem, jak praca Bruce'a Naumana, która na realizację czekała 30 lat (tamże), co nie pozostało bez wpływu na jej recepcję). Samej ekspozycji (która trwa 100 dni) towarzyszą liczne inicjatywy, takie jak panele dyskusyjne, prelekcje, spotkania, które mają przybliżyć sztukę współczesną, zapoznać z nią społeczność miasta i widzów, a w konsekwencji ułatwić jej zrozumienie. Najwięcej realizacji powstałych w ramach Skulptur Projekte znajduje się na tzw. promenadzie i towarzyszących jej ternach zielonych, które mają odpowiednie warunki i przestrzeń do prezentowania zrealizowanych przeważnie w dużej skali projektów.

Trzeba podkreślić profesjonalizm, jakość i skalę tego przedsięwzięcia. Niewątpliwie wpływa ono stymulująco na rozwój sztuki współczesnej (zwłaszcza rzeźby) w przestrzeni miasta. Doskonale skoordynowany plan i koncepcja sprzyjają powstaniu nowych jakości, z czego wymiennie korzysta miasto, w którym powstają nowe realizacje wpływające na jego charakter. Równie istotny jest element edukacyjny, będący jednym z pierwotnych założeń, oraz fakt, iż udało się

osiągnąć kompromis pomiędzy oczekiwaniami mieszkańców a autorskimi wizjami. Oczywiście nie należy zapominać o finansowaniu projektu, bo bez niego charakter imprezy byłby zupełnie inny.

Inicjatywą o pozornie podobnym charakterze wydaje się Park Rzeźby na Bródnie. Przy bliższym spojrzeniu wyraźnie widoczne są jednak fundamentalne różnice między tymi dwoma przedsięwzięciami. Park Rzeźby, który zainaugurował działalność w 2009 r. na warszawskim blokowisku Bródno (miejscu zamieszkania Pawła Althamera, głównego koordynatora projektu), jest zjawiskiem dość unikatowym, powstałym przede wszystkim z oddolnej inicjatywy (współpracę z Althamerem nawiązały władze dzielnicy Targówek, a w realizację włączyło się z czasem Muzeum Sztuki Nowoczesnej), bez wielkich środków na początku działalności. Park zlokalizowany jest na peryferiach Warszawy, w dzielnicy pozbawionej atrakcji, które mogłyby skłonić turystę, aby się tam udał. Park, w którym prezentowane są rzeźby, to obszar około 25 ha, przekształcony w obszar artystycznego eksperymentu. Myślą przewodnią tego eksperymentu jest rozwijanie koncepcji tzw. rzeźby społecznej we współpracy z mieszkańcami. W przestrzeni parku z roku na rok pojawiają się nowe realizacje rzeźbiarskie artystów zarówno pochodzących z Polski, jak i zagranicznych. Ze względu na lokalizację i kontekst działania podejmowane w Parku na Bródnie mają zupełnie inny wydźwięk niż działania Rajkowskiej, choć są w pewnym stopniu podobne. Jako przykład może posłużyć zainicjowany przez Pawła Althamera projekt *Raj*. Punktem wyjścia do stworzenia tej „rzeźby-ogrodu” były rysunki dzieci z bródnowskiej Szkoły Podstawowej nr 285. W ramach zajęć dzieci otrzymały reprodukcje obrazów przedstawiające raj. Na ich podstawie stworzyły serie rysunków, które posłużyły artyście jako inspiracja do stworzenia, wraz z architektem krajobrazu Marcinem Trojanowskim, przestrzeni, w której w organiczny sposób łączy się natura z elementami symbolicznymi (np. dwa łuki roślinne, układające się w kształt bramy, co ewokuje skojarzenia z bramą rajską). Z punktu widzenia przeciętnego mieszkańca Bródna powstało urokliwe miejsce, pełne roślinności, które doskonale wpisało się w przestrzeń parku. Brak ściśle określonych granic między dziełem a otaczającą go przestrzenią czyni ten projekt zrozumiałym i przyjemnym w odbiorze, także dla osób, których sztuka współczesna jest obca. *Raj* wpisał się również doskonale w kontekst społeczny, np. młode pary fotografują się na tle „rajskich wrót”. Można powiedzieć, że nastąpiło jego oswojenie i utożsamienie się z tym miejscem mieszkańców, którzy – czując się współodpowiedzialni za to miejsce – dbają o nie. Tego typu działania są moim zdaniem w tej przestrzeni dużo bardziej uzasadnione, ponieważ przestrzeń parku ma charakter zdecydowanie mniej zobowiązujący niż centrum miasta i wydaje się naturalną przestrzenią dla obiektów efemerycznych, projektów z pogranicza sztuki i socjologii, a nawet zabawy. Równocześnie całość uzupełniona jest współczesnymi realizacjami artystycznymi wysokiej klasy. Zestawienie to stwarza okazję do osvajania się ze sztuką typowo galeryjną w warunkach dużo bardziej swobodnych, pozbawionych otoczki elitarnego wydarzenia lub rozrywki przeznaczonej jedynie dla pewnych grup społecznych.

Zestawienie tych dwóch projektów – Skulptur Projekte i Parku Rzeźby na Bródnie – prowokuje do refleksji na temat uwikłania twórcy w szereg zależności,

które nieuchronnie pojawiają się w momencie podjęcia wyzwania, jakim jest sztuka w przestrzeni publicznej i jak wiele zależy od miejsca, w którym dany obiekt powstaje, zarówno w skali lokalnej (mam tu na myśli obszar miasta), jak i w skali globalnej (kiedy to o skali i rozmachu decydują czynniki polityczne, ekonomiczne, konstrukcje prawne etc.). Zależności te nie pozostają bez wpływu na postawę artysty wobec problemu, z którym ma się zmierzyć. Dlatego można wyróżnić dwa typy postaw, które oczywiście nie są jednoznacznie zdefiniowanymi pojęciami, i istnieją między nimi liczne zależności.

Pierwszą z nich to postawa artysty-kreatora przestrzeni publicznej, twórcy wielkich projektów o charakterze „totalnym” (nie mylić z totalitarnym). Kiedy poszukamy takich realizacji na mapie współczesnej sztuki, znajdziemy je przede wszystkim w sztuce amerykańskiej czy zachodnioeuropejskiej. Źródło tej dysproporcji jest dość łatwe do zlokalizowania. Spektakularne realizacje Christo lub Anisha Kapoora są równocześnie niezwykle kosztowne, dlatego też mogą być realizowane w krajach, w których nakłady finansowe przeznaczane na kulturę i sztukę są wystarczająco duże lub też znajdują się mecenasów gotowi zainwestować w takie działania. Mniej spektakularne, ale wciąż wymagające realizacje wymagają odpowiedniej polityki miejskiej, sprzyjającej takim inicjatywom i wspierającym je finansowo. Wspomniany na początku mediolański pomnik Alda Rossiego został zlecony i sfinansowany przez operatora mediolańskiego metra (Metropolitana Milanese), który, począwszy od lat 60., przeprowadził liczne inwestycje, których celem była odnowa i zagospodarowanie przestrzeni uprzednio „zabranych” miastu pod budowę metra. Przykład Skulptur Projekte w Münster również potwierdza tę tezę. Żadne z porównywalnych pod względem wielkości miast Europy Środkowo-Wschodniej nie jest w stanie lub też nie ma ambicji podjąć takiego wyzwania, jakim jest np. Skulptur Projekte. Jaką strategię działania ma więc przyjąć artysta, który działa poza obszarem bogatego świata zachodniego, np. w którymś z miast wspomnianej Europy Środkowej (ze szczególnym wskazaniem na Polskę)?

Czy wyjściem jest „partyzanckie” działanie w przestrzeni, jakie miało miejsce w przypadku placu Grzybowskiego, a częściowo również w Parku Rzeźby na Bródnie? Tego typu alternatywne działanie, będące wynikiem trudnej sytuacji artysty działającego w przestrzeni polskich miast skrzępowanej ograniczeniami finansowymi i prawnymi, brakiem zainteresowania etc., odbieram jako ciekawe zjawisko w polskiej sztuce, które jest wymownym komentarzem do rzeczywistości. Równocześnie jednak żywię pewne obawy, jak długo tego typu działania utrzymają specyficzny charakter świeżości i inwencji, a kiedy popadną w schemat i powielanie sprawdzonych rozwiązań. Pozostaje również pytanie, czy z perspektywy czasu będziemy spoglądać na te zjawiska jako wartościowy wkład w polską sztukę, okres, który pozostawił po sobie interesujące i trwałe rozwiązania artystyczne w przestrzeni miejskiej, czy może dominować będzie wrażenie półśrodka, eksperymentu ciężącego raczej w kierunku działań socjologiczno-społecznych etc. Kwestia ta jest wciąż otwarta.

## Bibliografia

- Duchowski, M., Sekuła, E.A. (2011). *Zamiast wstępu*. W: M. Duchowski, E.A. Sekuła (red.), *Street art. Między wolnością a anarchią*. Warszawa: ASP.
- Ghirardo, D. (1999). *Przestrzeń publiczna*. W: też, *Architektura po modernizmie*. Przeł. M. Motak, M.A. Urbańska. Toruń: Via.
- Gralińska-Toborek, A., Kazimierska-Jerzyk, W. (2014). *Doświadczenie sztuki w przestrzeni miejskiej. Galeria Urban-Forms 2011–2013*. Łódź: Urban Forms.
- <http://www.rajkowska.com/pl/projektyp/68> (dostęp: 17 V 2017).
- Karapuda, A. (red.) (2015). *1/∞. Oryginał vs reprodukcja*. Warszawa: ASP.
- Konarski, L. (2015). *Bez drzewa pamięci*. „Tygodnik Przegląd”, 20 VII, <https://www.tygodnikprzeglad.pl/bez-drzewa-pamieci/3/> (dostęp: 17 V 2017).
- Lacy, S. (ed.). (1994). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Livermore: Bay Press.
- Mokrzycka, A. (2008). *Münster – miasto jako Skulptur Projekte*. „Obieg”, 18 XI, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/3023> (dostęp: 17 V 2017).
- Rauk, M. (2010). *Meble miejskie na placu Grzybowskim*. *Warszawska Sztuka Publiczna*, <http://puszka.waw.pl/-projekt-pl-691.html> (dostęp: 17 V 2017).
- Rottenberg, A., 2005, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa: Stentor.
- Warszawska Sztuka Publiczna*, <http://puszka.waw.pl/dotleniacz-projekt-pl-2022.html> (dostęp: 17 V 2017).

## Social and aesthetic aspect of art practices in public space in Poland and Europe.

### A close look to some examples

#### Abstract

This paper attempts to describe the reception of artistic activities in a public space, their social determinants, and their role in shaping the aesthetic expression of space, mainly urban. The paper presents selected examples of art projects (i.e. Joanna Rajkowska's project *Dotleniacz*) and examples of cultural policy/strategies have been led by a local authority as a collaboration with artists, to create a larger projects/art review (*Sculpture Park on Bródno, Skulptur Projekte*). Compared examples from Poland and Western Europe are aimed at identifying factors, that determine the nature of the artistic activity, and their close link with a historical and economic conditions.

**Key words:** public space, place context, aesthetics, aesthetization, participation, transformation

**Słowa kluczowe:** przestrzeń publiczna, kontekst miejsca, estetyka, estetyzacja, partycypacja, miasto, transformacja

#### Nota o autorze

**Sebastian Bożek** (ur. 1988) – absolwent Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom w pracowni prof. Leszka Misiaka w 2012 r.). Od 2015 r. student studiów doktoranckich na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie.

**Sebastian Bożek** (b. 1988) – he graduated from the Faculty of Painting at the Fine Arts Academy in Krakow in 2012 (Leszek Misiak's studio). Since 2015 he is a doctorate candidate at the Art Faculty at Pedagogical University in Krakow.