

Magdalena Ujma

Tak zwana sztuka publiczna (w Polsce)

Ornamenty miasta

Sztuka w przestrzeni publicznej cieszy się dzisiaj w Polsce wielką popularnością. Przez wszystkie przypadki odmieniane są takie słowa, jak: „sztuka publiczna”, „przestrzeń publiczna”, „sfera” czy „domena publiczna” oraz „miejsca publiczne”¹. Pojawiają się także: powstałe wcześniej *site specific* i późniejsze *community specific* (wywodzące się z teorii anglojęzycznych) czy *in situ* (używane we francuszczyźnie).

Każde chyba miasto w Polsce organizuje lub gości wydarzenia związane ze sztuką tego rodzaju. Pobieźna analiza imprez odbywających się w takich miejscach, jak: Gdańsk, Kraków, Lublin, Sokołowsko, Sopot, Wrocław, Zakopane czy Zielona Góra, pokazuje ich zróżnicowanie. Bywają imprezy zorganizowane oddolnie i takie, które powstały z inicjatywy urzędników; organizowane przez niezależne ciała, jak i przez instytucje publiczne. W tej różnorodności koncepcji i sposobów organizacji wybrzmiewa wielość powodów i interesów, dla których owe wydarzenia powstały. Politycy czy urzędnicy interesują się wymiarem PR-owym i budową wizerunku miasta, instytucja realizująca wydarzenie ma na oku pozyskanie takich widzów, którzy nie chodzą do galerii, autor dzieła cieszy się zazwyczaj z możliwości realizacji projektu i bezpośredniego kontaktu z odbiorcami. Miasta lubią taką sztukę, traktując ją jako tanią reklamę i atrakcję turystyczną oraz szansę na podniesienie jakości przestrzeni dla jej użytkowników. Taka sztuka może pełnić funkcje dekoracyjne, czyli zasadniczo – być „ornamentem” władzy. Sztuka poza galeriami, na ulicach i placach, wspomaga tworzenie wizerunku miasta dynamicznego, takiego, które może się podobać klasie średniej, realizując jej potrzeby i aspiracje, a to oznacza dodatkowe korzyści (np. kupowanie mieszkań, pozostawianie pieniędzy w mieście). Cechy te zyskują na znaczeniu dzisiaj, kiedy polskie miasta zaczęły dynamicznie się rozwijać

¹ Kłopoty związane z definiowaniem sztuki publicznej i terminów z nią związanych relacjonuje m.in. Kuba Szreder w tekście *Sztuka publiczności*, „Res Publica Nowa” 2008, nr 4, s. 41–51.

i rywalizować ze sobą. Z drugiej strony sztuka „publiczna” może jednak stanowić narzędzie do prowadzenia dialogu z mieszkańcami, wspierać ich w tworzeniu wspólnoty, poczuciu zakorzenienia w danym miejscu, dumy z zamieszkiwania tutaj, a nie gdzie indziej. Sztuka ta może zatem realizować cele społeczne i polityczne. Jej oddziaływania nie da się sprowadzić do czysto estetycznego².

Jak widać z powyższych rozważań, sztuka zwana publiczną pojawia się zazwyczaj w przestrzeniach zurbanizowanych. Tymczasem w warunkach polskich nie rozwija się ona wyłącznie na obszarach wielkomiejskich. Prowincja może pochwalić się wieloma udanymi działaniami skierowanymi także i do odbiorców nieświadomych tego, że obcują z dziełem sztuki³. Niektórzy artyści zajmują się nawet sztuką w przestrzeni wiejskiej⁴.

Podłożem, na którym rozkwitła sztuka w przestrzeniach publicznych, jest jednak przede wszystkim rozwój kultury miejskiej i szczególne zjawisko odrodzenia się miast, którym impuls dała modernizacja Polski, wzmocniona akcesją do UE i płynącym z tego powodu strumieniem środków finansowych. Na ów renesans składają się oddolne, prowadzone często z prywatnej czy obywatelskiej inicjatywy, prace nad białymi plamami z niedawnej przeszłości miast i miasteczek oraz inne działania wzmacniające tożsamość „małych ojczyzn”. Ostatnia dekada to także wzmożone badania obecnego stanu miast i jakości życia ich mieszkańców. Wielowątkową i interdyscyplinarną działalnością związaną z przestrzenią publiczną zajmują się dzisiaj ludzie różnych zawodów, nie tylko artyści, ale i aktywiści miejscy, animatorzy kultury, badacze (wśród nich socjologowie, kulturoznawcy i etnografowie)⁵.

² Halina Taborska wyczerpująco opisuje różnorodne funkcje sztuki publicznej w artykule *Miejsce współczesnej sztuki publicznej: pojęcia i przykłady*, [w:] *Działania artystyczne w przestrzeni publicznej. Aspekty estetyczne i społeczne*, red. K. Grabowicz, CSW Łaźnia, Gdańsk 2006, s. 74–87. O definiowaniu dzisiejszej sztuki publicznej i jej związku ze stanem demokracji zachodniej pisze m.in. Rosalyn Deutsche w tekście *Agorafobia*, przeł. P. Leszkowicz, „Artium Quaestiones”, T. XIII, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Historii Sztuki, Poznań 2002, s. 295–357; o kondycji sztuki publicznej w krajach byłego bloku wschodniego pisze Piotr Piotrowski w książce *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Rebis, Poznań 2010. Zob. także K. Pawełek, *Strategie publiczne. Od galerii zewnętrznych do publicznych relacji*, [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. G. Borkowski, M. Branicka, A. Mazur, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007, s. 39–42.

³ Jak np. „Przebudzenie” w Elblągu i Świeciu (od 2008), Landart Festival w Zwierzyńcu (od 2010), wystawa „Shelter / Schronienie” w Zakopanem (2014).

⁴ W tym kontekście wymienia się takich artystów, jak np. Jan Gryka czy Daniel Rycharski.

⁵ Spośród bardzo wielu przykładów wymienię zainicjowany przez Zakład Badań Kultury Wizualnej Instytutu Socjologii UAM w Poznaniu, kontynuowany w latach 2010–2011, projekt *Niewidzialne miasto* (www.niewidzialnemiasto.pl), a także szereg badań, akcji animacyjnych i artystycznych, prowadzonych przez warszawskich etnografów i animatorów kultury od 2005 roku w Broniowie i Ostąówku (zob. *Etnografia/animacja/sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*, red. T. Rakowski, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013).

Arena zdarzeń

Chociaż powszechne jeszcze niedawno przyjmowanie czerwca 1989 roku za moment, który spowodował wielką zmianę w kulturze polskiej, bywa obecnie podawane w wątpliwość⁶, to zjawisko sztuki publicznej zaczęło zyskiwać na znaczeniu właśnie po tej dacie. Nie zapominajmy jednak, że za popularnością tej sztuki stoi także długa tradycja życia artystycznego w czasach Polski Ludowej: plenerów, współpracy artystów z naukowcami i robotnikami (jak np. plenery w Osiekach – z lat 1963–1981, Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach – z roku 1966, Biennale Form Przestrzennych w Elblągu – z lat 1965–1973, parki rzeźby, np. w Orońsku – od 1965 roku do dzisiaj; cykliczne imprezy poświęcone sztuce najnowszej, jak chociażby Sympozja Złotego Grona w Zielonej Górze – w latach 1963–1981)⁷. Niezwykłą popularnością cieszyły się teatry uliczne, które zaczęły przyjeżdżać do Polski w latach 80., głównie dzięki festiwalowi w Jeleniej Górze. Odbywały się pierwsze imprezy performance, np. w lubelskim BWA *Performance and Body* (1978). Za dzisiejszą karierę „sztuki publicznej” odpowiadają także w pewnym stopniu wątki awangardowe, kontrkulturowe, wywodzące się także z działalności teatrów alternatywnych, „kultury czynnej” Jerzego Grotowskiego i jego współpracowników. Trzeba wymienić również tradycje trzeciej drogi działalności alternatywnej z lat 80., krytycznej nie tylko wobec reżimu politycznego, lecz i jego opozycji. Tutaj trzeba wymienić akcje Pomarańczowej Alternatywy.

Czas od razu po „przełomie” nie nastrojał jednak do optymizmu. Jak podsumowała Agata Rogoś, „marzenia artystów związane z wykreowaniem przestrzeni publicznej, opartej na polityce włączania, nie zaś kontroli i wykluczania Innego, były dalekie od urzeczywistnienia”⁸. W stosunkowo wczesnych działaniach w przestrzeni miejskiej – a w tamtym czasie spotykało się działania na billboardach, np. w ramach Galerii Zewnętrznej AMS (1998–2002) czy Grupy Twożywo (od 1995) – dostrzec można krytykę wczesnej fali konsumenckiego stylu życia, jaka wlewała się wtedy do Polski. Działania wykorzystujące stylistykę reklam zwracały przy tym uwagę na zaśmiecanie wspólnej przestrzeni przez rozmaite ulotki, plakaty, billboardy, pojawiała się w nich dążność do włączenia do obiegu społecznego i kulturowego figury

⁶ Por. A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Toruń 2012.

⁷ Por. I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2, s. 100–139; *Awangarda w plenerze: Osieki i Łązy 1963–1981*, red. J. Kalicki, E. Kowalska, W. Orłowska, R. Ziarkiewicz, „Koszalińskie Zeszyty Muzealne”, seria A, Koszalin 2008; A. M. Leśniewska, *Puławy 66, I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców, 2–23 sierpnia 1966*, Towarzystwo Przyjaciół Puław, Puławy 2006; *Otwarta Galeria. Formy przestrzenne w Elblągu. Przewodnik*, red. J. Denisiuk, Centrum Sztuki, Galeria EL, Elbląg 2006; T. Palacz, *Orońsko. Miejsce i ludzie*, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1997; *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, red. P. Słodkowski, Fundacja Salony, Zielona Góra 2014.

⁸ A. Rogoś, *Zróbcie miejsce dla sztuki!*, [w:] *Działania artystyczne w przestrzeni publicznej...*, s. 6.

Innego. W latach 90. artyści porzucili rozważania nad polskim losem i powinnościami ludzi sztuki „w czasie marnym”, zwracając się w stronę tematyki obyczajowej, społecznej i politycznej; oddali się analizie ponowoczesnej kultury, która zawitała do Polski po roku 1989 i w latach 90. była jeszcze świeża, a społeczeństwo nie rozumiało płynących z niej zagrożeń. Zapewne właśnie z powodu bezpośrednich krytycznych odniesień do rzeczywistości rosła jednak niechęć do sztuki najnowszej – ze strony mediów, elit politycznych i części ludzi kultury. Odrzucenie i dezaprobata spotkały np. billboard Katarzyny Kozyry *Więzy krwi* (w ramach Galerii Zewnętrznej AMS). Artystom zarzucano obrażanie społeczeństwa. Kulminacją złej atmosfery była seria skandali, którą Zbigniew Libera nazwał w 2001 roku „zimną wojną sztuki ze społeczeństwem”⁹. Nic zatem dziwnego, że z dzisiejszego dystansu lata 90. jawią się jako czas „ulicznych walk”¹⁰. Tak widzi je Stanisław Ruksza. Konflikt, ale z linią podziału usytuowaną nieco odmiennie, ujawniały także liczne dyskusje na temat mizernej jakości nowych pomników, stawianych masowo i często samowolnie przez rozmaite komitety organizacyjne bądź bez żadnej konsultacji (Marszałek Piłsudski na Kasztance na placu Litewskim w Lublinie, Piotr Skarga „zsuwający się” z kolumny na placu św. Marii Magdaleny w Krakowie, wysyp pomników Jana Pawła II).

Spór wokół sztuki korzystającej z narzędzi krytycznych odbywał się pod hasłem: „Czy artyście wszystko wolno?” (jak ironicznie zatytułowała jeden ze swoich filmów Supergrupa Azorro). „Akcje w przestrzeni ulicznej ujawniły swój polityczny charakter – pisał Ruksza – wydobywając wyraźnie antagonistyczny charakter polskiej lekcji demokracji”¹¹. Przemiany sztuki w przestrzeni publicznej charakteryzował zaś następująco: „w pierwszej dekadzie nowego wieku zaczęto nadużywać hasła tzw. sztuki w przestrzeni publicznej, która nierzadko stawać się miała forpoczta ekonomicznych procesów przejmowania niektórych części publicznej przestrzeni, narzędziem gentryfikacji”¹². I rzeczywiście, dynamika przemian sztuki w przestrzeni publicznej mniej więcej tak wyglądała. Początkowo, naiwnie myślano, że przestrzeń publiczna to *agora*, gdzie wszyscy spotykają się ze sobą bez żadnego przymusu i kontroli, nieustannie ze sobą dyskutują, negocjując swoje zdania i dążąc do zgody. Patronem takiego, idealistycznego, rozumienia sfery i przestrzeni publicznej jest Jürgen Habermas¹³.

⁹ Z. Libera, *Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem*, „Magazyn Sztuki” 2001, magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_22.htm (dostęp: 10.01.2015).

¹⁰ S. Ruksza, *Odzyskać miasto*, [w:] 3. *Artboom Festival*, katalog, red. S. Ruksza, Kraków 2011, s. 22.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 22–23; zob. także *Od monumentu do marketu. Sztuka wideo i przestrzeń publiczna*, red. P. Krajewski i V. Kutlubasis-Krajewska, WRO Center, Wrocław 2005.

¹³ J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, red. M. Czyżewski, WN PWN, Warszawa 2007. Wersja oryginalna została po raz pierwszy opublikowana w 1962 roku.

Polska rzeczywistość szybko zweryfikowała takie oczekiwania, zwłaszcza że po obu stronach konfliktu wokół sztuki najnowszej nie było chęci do dyskusji ani też zrozumienia źródeł problemu, było za to przekonanie o własnej moralnej i intelektualnej wyższości. Artyści nie zdawali sobie sprawy, że naprawdę prowokują społeczeństwo i mogą za to ponieść konsekwencje. Druga strona nie miała ochoty zapoznać się ze specyfiką sztuki najnowszej i przemyśleć zasadniczej dla demokracji zasady wolności wypowiedzi. Po 2000 roku zaczęto częściej sięgać po bardziej odpowiadające naszym czasom rozumienie sfery publicznej, autorstwa Chantal Mouffe¹⁴. W koncepcji, którą nazwała „agonistyczną”, *agora* staje się raczej areną: pojawiają się na niej bowiem rozbieżności zdań, poglądów, wartości i postaw. Przestrzeń publiczna pozwala zatem na ujawnienie nierozwiązywalnych konfliktów i antagonizmów. W kontekście rozważań Mouffe sytuują się, ważne dla polskiej debaty publicznej, publikacje Artura Żmijewskiego. Ten znany artysta w książce *Drżące ciała*¹⁵, a przede wszystkim – w manifestie *Stosowane sztuki społeczne*¹⁶ wyraził ideę ścisłego związku sztuki z nauką (szczególnie z socjologią). Współczesną sztukę postrzegał jako polityczną i odnoszącą się do kwestii władzy z samej racji bycia wypowiedzią publiczną i działania w przestrzeni społecznej.

Postać Innego wzmacniała swoją pozycję w realizacjach, które powstały jako wyciągnięcie wniosków z konfliktów wokół sztuki z lat 90. *Niech nas zobaczą* Karoliny Breguły (2002–2003) ujawniało pary homoseksualne i pokazywało je jako „każdego z nas”, sympatycznych ludzi z sąsiedztwa. *Radio Stadion nadaje*, pod kuratelą Joanny Warszy, oddawało głos stadionowej radiostacji handlującym tam kupcom różnych narodowości (2008). W pierwszej dekadzie XXI w. kwitły także *street art*, murale, szablony i im podobna aktywność, tracąc jednak stopniowo wiele ze swej spontaniczności na rzecz komercjalizacji i oficjalnych zamówień.

W tym czasie popularność zyskały ruchy miejskie, pragnące odzyskiwać nie tyle „małe ojczyzny” w sensie większych obszarów, jak działo się to na początku lat 90., ile mniejsze całości: miasta lub ich dzielnice, a nawet same ulice. Aktywiści spod różnych szyldów, jak np. ruch na rzecz rowerów czy ruchy lokatorskie, zapragnęły decydować o miejscu, w którym żyją. Działania odbywały się pod hasłem „Odzyskać miasto!” i zaowocowały sukcesem: w wielu miastach udało się w ostatnich latach ustanowić budżet obywatelski, co stanowiło jeden z ich naczelnych postulatów. Dostrzeżono problemy związane z gentryfikacją i groźeniem osiedli, a także wypychaniem z atrakcyjniejszych dzielnic biedniejszych mieszkańców. Przypomniano sobie pojęcie dobra wspólnego. Mimo niewątpliwych sukcesów obywateli, polskie miasta wciąż zmieniają się jednak tak, by być jak najbardziej atrakcyjnymi przede wszystkim dla młodych, aktywnych i dobrze zarabiających ludzi.

¹⁴ Ch. Mouffe, *Paradoks demokracji*, tłum. W. Jach, M. Kamińska, A. Orzechowski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2005.

¹⁵ A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Bytom–Kraków 2006.

¹⁶ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11–12, s. 14–24.

Na takim tle rozwija się dzisiejsza polska sztuka publiczna. Dopełnia je proces, zainicjowany jeszcze w latach 80., związany z odkrywaniem historii lokalnej. To z niego wynikają często dzisiaj spotykane spacerzy, wytyczanie tras – jako forma projektów artystycznych. Dawały i dają one szansę na odkrywanie innych biografii, innych narracji wiążących się z zatartymi kartami z historii miasta¹⁷.

Kształt samej sztuki także się zmienił. Ponieważ istnieją stosunkowo silne ruchy aktywistyczne, artyści mają bardziej niż dawniej sceptyczne podejście do możliwości diagnozowania i badania problemów społecznych. Szanują izolację niektórych grup i niechęć do stawiania się obiektem działań związanych ze sztuką. Rozumieją, że sztuka ma swoje granice i nie sprowadza się do działania społecznie użytecznego. Przeciwnie, jej cele mogą stać się wręcz opozycją użyteczności. Realizacji utrzymanych w takim duchu jest wiele. Wymienić można choćby prace Marty Deskur, Łukasza Jastrubczaka czy Franciszka Orłowskiego. Deskur pracowała z grupą Romów z Nowej Huty nad projektem *Amen Roma* (2014). Powstał obraz ulic i placów tego miejsca, widziany oczami dzieci, jednak dla odbiorców zewnętrznych mało zrozumiała (w książce kończącej projekt teksty są w języku romskim)¹⁸. Łukasz Jastrubczak z tanich i banalnych materiałów buduje obiekty nawiązujące do historii sztuki, lecz przede wszystkim do filmów (*Zakazana planeta*, 2012), deklaruje przy tym, że kwestia interakcji z publicznością i to, jak odbiorcy rozumieją jego pracę, nie gra dla niego zasadniczej roli¹⁹. Franciszek Orłowski wymieniał się natomiast z bezdomnymi na ubrania (*Pocałunek miłości*, 2009). Z innych, niezwykle licznych działań, twórczo, lecz bez nachalności wykorzystujących przestrzeń miasta, wymienię zielonogórską grupę Rezerwat, realizującą od 2014 roku działanie *Rezerwacja miasta – tworzenie rezerwatów dzikiej przyrody na nieużytkach miejskich*²⁰.

Nieistniejąca przestrzeń publiczna

Dzisiejszą formę „sztuki publicznej” ukształtował spektakularny rozkwit edukacji artystycznej, jaki obserwować można było w polskich instytucjach kultury w ostatnich latach, stymulowany głównie przez programy grantowe Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Ta edukacja, zwana również animacją kultury, wywodzi się ogólnie z idei Josefa Beuysa – „każdy jest artystą”. W najnowszych polskich dyskusjach wokół tego rodzaju sztuki zakwestionowano jednak najważniejsze jej

¹⁷ Przykładów jest bardzo wiele, np. Artur Malewski we wczesnym projekcie „Łódź/Łódka/Boat/Lodke” (2003) zaproponował trasy po Łodzi według szlaków, po jakich poruszał się pewien bezrobotny.

¹⁸ M. Deskur, W. Szymański, *Amen*, Nowa Huta 2014 (Projekt odbył się w ramach 6. Festiwalu Artboom, Kraków/Nowa Huta 2014).

¹⁹ *Część większej struktury. Z Łukaszem Jastrubczakiem rozmawia Magdalena Ujma*, [w:] *Nowa Huta. Redefinicja, Grolsch Artboom Festival*, katalog, red. Ł. Białkowski, Kraków 2014, s. 107–111.

²⁰ rezerwuj-miasto.blogspot.com.

pojęcia. „Przestrzeń publiczna jako taka nie istnieje” – twierdzi np. Joanna Warsza²¹. Kuba Szreder przestrzega przed definiowaniem sztuki publicznej wedle kryterium przestrzeni: „sam fakt wyjścia z muzeum czy galerii nie wystarczy, żeby artyści czy kuratorzy podważyli pewne oczywistości, w których zastyga sztuka”²². Nie wierzy w odrębne istnienie przestrzeni publicznej i prywatnej. Jego poglądy korespondują z propozycją Marka Krajewskiego, który – rozważając kondycję dzisiejszych instytucji kultury – postuluje, by to one stały się przestrzeniami publicznymi z prawdziwego zdarzenia. Dzisiejsi odbiorcy aktywnie współtworzą kulturę i to oni powinni decydować o kształcie i działalności instytucji²³. Szreder pisze: „Przestrzeń i sfera publiczna nie są rzeczami danymi raz na zawsze, stabilnymi i trwałymi. Są one dynamicznymi wiązkami społecznych procesów, pełnymi wewnętrznymi napięciami, konfliktami i nieciągłością. [...] Kuratorzy i artyści współtworzą tak rozumianą przestrzeń publiczną, określają i podważają granice tego, co uznajemy za publiczne”²⁴. Termin „publiczny” Szreder definiuje jako dynamiczną wypadkową społecznego życia, podlegającą „ciągłym zmianom, negocjacjom, konfliktom”²⁵. Osoby zajmujące się sztuką publiczną zmuszone są zatem do nieustannej weryfikacji własnych założeń i pozycji względem owej wiązki znaczeń i kontekstów, z jaką mają do czynienia. Powinny także uświadamiać sobie, jakie mogą być realne skutki ich działalności.

Tak zwana sztuka publiczna miałaby nieustannie kwestionować samą siebie – aby nie zastygnąć w jakimś pozie, nie zostać złapana w siatkę przyjętych za oczywistość kryteriów. Jest zarazem dostępna dla wszystkich, oddaje im głos, jest otwarta na konteksty (miejsca, ludzie, historie).

Niezależnie od tego, czy rzeczywiście realizuje takie wyzwania, sztuka w przestrzeniach publicznych stała się codziennością. Wymieńmy *Warszawę w budowie*, gdańskie Narracje, wrocławski Survival, lubelskie Open City czy Rewiry, akcje CSW Kronika, sokołowskie Konteksty, krakowski Artboom. Pojawiły się też problemy. Miasto często pada „ofiara” artystów²⁶. Lokalizacje bywają nieprzemysłane i przypadkowe, jak organizatorowi wydarzenia wygodnie, dzieła bardziej przeszkadzają niż wzmacniają znaczenia miejsca. Mogą kolidować ze zwyczajami użytkowników danej przestrzeni. Artyści „kolonizują” miejsce – bez głębszej wiedzy i własnego zdania na jego temat, „uszcześliwiają” je na siłę własną realizacją. Nader często się zdarza, że autorzy traktują publiczność czy mieszkańców jak ludzi poszkodowanych

²¹ *Miasto jako ready made. Joanna Warsza w rozmowie z Anetą Rostkowską*, [w:] *Grosch Artboom Festival w Krakowie*, katalog, red. A. Smolak, Kraków 2012, s. 60.

²² K. Szreder, *O publicznych parkach, produkowaniu przestrzeni i ciężkiej sztuce bycia publicznym*, [w:] *3 Artboom Festival...*, s. 30.

²³ M. Krajewski, *Od muzeum publicznego do muzeum publiczności*, [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, katalog wystawy, red. J. Lubiak, Muzeum Sztuki, Łódź 2007, s. 51–64.

²⁴ K. Szreder, *O publicznych parkach...*, s. 29.

²⁵ Tamże, s. 31.

²⁶ S. Ruksza, *Odzyskać miasto...*, s. 22.

i potrzebujących rzekomych „diagnoz” ich stanu, a także „pomocy” poprzez sztukę. Tymczasem ludzie bynajmniej nie pragną ani pouczeń, ani współczucia, ani narzucania im powierzchownej wiedzy o nich samych – zwłaszcza że artyści przyjeżdżają na krótko i zaraz znikają. Jak podsumowuje Joanna Erbel:

Obecnie praktycznie nie słyszy się głosów podważających prawo sztuki do obecności w przestrzeni publicznej – nawet jeśli ta obecność jest prowokacją. [...] Pytanie, które obecnie się narzuca, nie dotyczy już polityczności czy apolityczności przestrzeni publicznej, ale tego, czy istnieją w przestrzeni miejskiej granice dla artystycznych oraz innych interwencji służących wskazaniu na jakiś społecznie istotny problem²⁷.

Niewypowiedziane

Zastanawiające, jak często kuratorzy i artyści deklarują znaczenie niewypowiedzianych treści miejsca: co wisi w powietrzu, a nikt jeszcze tego nie nazwał. Historia najbardziej znanego polskiego dzieła, znajdującego się w (nieistniejącej) przestrzeni publicznej, *Pozdrowień z Alej Jerozolimskich*, czyli palmy Joanny Rajkowskiej (2002) uczy, że może ono wywoływać dezaprobatę, powodować lub raczej podgrzewać istniejący konflikt. Dlaczego? Właśnie przez uchwycenie tego, co wymazane z pamięci, jakby nieistniejące. Proces osvajania dzieła, jakby przy okazji przypominającego niechciane treści, to właśnie dzieje palmy²⁸. Użytkownicy zinterpretowali dzieło wedle własnych możliwości i potrzeb, dorobili mu własne historie i znaczenia. Joanna Erbel komentuje, że celem palmy „było przywołanie zapomnianej historii żydowskiej osady Nowa Jerozolima”, jednak była ona „czytana jako dziwny obiekt, wesołe wakacyjne drzewo”²⁹. Rajkowska wspomina, że palmę wykorzystywano do doraźnych celów, np. protestujące pielęgniarki ubrały ją w pielęgniarski czepek.

Inne znane dzieło ostatnich lat to *Tęcza* Julity Wójcik (2012). Tak jak i palma, jest pełna znaczeń, odnoszących się do głębokich pokładów kultury i religii, lecz jednocześnie porusza pokłady nieprzetrawionych, bolesnych treści. Posiada niezwykle estetyczną i zabawną formę, składa się z kilku tysięcy sztucznych kwiatów. W zamierzeniu artystki *Tęcza* miała dawać chwilę wytchnienia, sprawiać przyjemność odbiorcom. W Warszawie symbol nadziei i zgody sprowokował jednak konflikt i akty agresji. *Tęcza* była czterokrotnie podpalana. Sama zaś artystka stała się zakładniczką własnej pracy, po każdym podpaleniu organizuje akcję naprawczą. *Tęcza* stała się znakiem głębokich podziałów co najmniej politycznych, jeśli nie

²⁷ J. Erbel, *Granice sztuki w przestrzeni publicznej. Czy artyści i artystki mają prawo do podwórek?*, [w:] 9. *Przegląd Sztuki Survival*, katalog, Wrocław 2011, s. 82.

²⁸ Artystka w pasjonujący sposób opisywała perypetie związane z niechęcią władz miejskich, mieszkańców i walkę o przetrwanie palmy: J. Rajkowska, *Niby, żeby, jest*, [w:] *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010, s. 25–61.

²⁹ J. Erbel, *Granice sztuki w przestrzeni publicznej...*, s. 84.

społecznych w dzisiejszej Polsce. Jest zatem symbolem niemożliwego projektu sztuki w przestrzeni publicznej³⁰.

Na koniec chcę przywołać pracę skromniejszą, niecieszącą się wielką popularnością w mediach. Młody artysta i edukator Arek Pasożyt stworzył niedawno w Lublinie Zakład Malarstwa „Nie Do Odrzucenia” (2014–2015). Do uczestnictwa zaprosił bezdomnych mężczyzn z noclegowni im. św. Brata Alberta. W Zakładzie odbywały się regularne zajęcia z malarstwa i rysunku, otwarto dwie wystawy, prace uczniów Arka można było kupić. Za zarobione pieniądze ma się utrzymywać Zakład i – być może w przyszłości – jego twórcy. Założenie utopijne, zwłaszcza że artysta zajmował się pracownią przez krótki czas, założył ją i prowadził zajęcia przez miesiąc, a następnie pozostawił ideę uczestnikom projektu. To od nich zależy w tej chwili powodzenie Zakładu. Niezależnie od tego, czy będzie nadal działał i się rozwijać, uważam projekt Arka Pasożyta za interesujący. Jest bowiem otwarty, daje możliwość działania jego uczestnikom, i nawet jeśli nie uda się go kontynuować, zaoferował on ludziom z różnych grup społecznych okazję do spotkania się, ujawnił bezdomnych, zazwyczaj niedostrzeganych na ulicach miasta, dał im poczucie podmiotowości i – koniec końców – chwilę miłej życiowej odmiany, rozrywki³¹.

*

Sztuka w przestrzeni publicznej może przybierać rozmaite formy, powstawać z różnych powodów i dla różnych celów. Może być działaniem jakby nieprzydatnym, nieużytecznym, estetycznym obiektem, przybierać formę gry z widzem czy absurdałnego żartu. Może jednak także sytuować się w obrębie aktywności społecznych i edukacyjnych, wiązać się z aktywizmem.

Co więcej, nie wszędzie i nie przez wszystkich sztuka taka będzie widziana jako sztuka, co nie musi być prowokacją ani objawem jej słabości. Patrząc na jej najnowszą historię, widać, że nie tyle zmieniała ona rzeczywistość Polski, ile raczej jej towarzyszyła, odbijając blaski i cienie polskiej transformacji. W wielu wypadkach dostrzec można inteligencki etos artystów, porzucających pracę nad „medialnością medium”, by dotrzeć do rzeczywistości społecznej i tworzyć w jej obrębie sytuacje, badać ją, komentować i – jak uważają niektórzy – modyfikować. Mottem takiej postawy mogłoby być, znane z pewnego polskiego dziennika, inteligenckie hasło „nam nie jest wszystko jedno”, gdyby nie to, że postawa zaangażowana bywa wymuszana przez wymagania stawiane przez instytucje, które zajmują się finansowaniem działalności artystycznej. To już jednak temat na inną opowieść.

³⁰ Streszczenie historii *Tęczy* i opinie mieszkańców na jej temat (*Tęcza* znajduje się w Warszawie, na placu Zbawiciela) można znaleźć np. w artykule Olgi Świącickiej, *Co z tą Tęczą? Paszport Polityki dla Julity Wójcik dzieli Warszawiaków*, natemat.pl/47249,co-z-ta-tecza-paszport-polityki-dla-julity-wojcik-dzieli-warszawiakow (dostęp: 6.02.2015). Zob. także głos w sprawie naprawiania tęczy ze zniszczeń po kolejnych podpaleniach: P. Kozak, *Co dalej z tęczą?*, 7.05.2014, www.krytykapolityczna.pl/artykuly/opinie/20140507/kozak-co-dalej-z-tecza (dostęp: 15.02.2015).

³¹ Oto jak sam autor prezentuje Zakład Malarstwa „Nie do Odrzucenia”: blog.parasite.pl/2015/01/zaklad-malarstwa-nie-od-odrzczenia.html (dostęp: 6.02.2015).

Bibliografia

3. *Artboom Festival*, katalog, red. S. Ruksza, Kraków 2011.
- Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*, red. J. Kalicki, E. Kowalska, W. Orłowska, R. Ziarkiewicz, „Koszalińskie Zeszyty Muzealne”, seria A, Koszalin 2008.
- Deutsche R., *Agorafobia*, przeł. P. Leszkowicz, „Artium Quaestiones”, T. XIII, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Historii Sztuki, Poznań 2002.
- Działania artystyczne w przestrzeni publicznej. Aspekty estetyczne i społeczne*, red. K. Grabowicz, CSW Łąźnia, Gdańsk 2006.
- Erbel J., *Granice sztuki w przestrzeni publicznej. Czy artyści i artystki mają prawo do podwórek?*, [w:] 9. *Przegląd Sztuki Survival*, katalog, Wrocław 2011.
- Grolsch Artboom Festival w Krakowie*, katalog, red. A. Smolak, Kraków 2012.
- Grzesiuk-Olszewska I., *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2.
- Habermas J., *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, red. M. Czyżewski, PWN, Warszawa 2007.
- Krajewski M., *Od muzeum publicznego do muzeum publiczności*, [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, katalog wystawy, red. J. Lubiak, Muzeum Sztuki, Łódź 2007.
- Leśniewska A. M., *Puławy 66, I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców, 2–23 sierpnia 1966*, Towarzystwo Przyjaciół Puław, Puławy 2006.
- Markowska A., *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Toruń 2012.
- Mouffe Ch., *Paradoks demokracji*, tłum. W. Jach, M. Kamińska, L. Koczanowicz, A. Orzechowski, L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2005.
- Nowa Huta. Redefinicja*, *Grolsch Artboom Festival*, katalog, red. Ł. Białkowski, Kraków 2014.
- Od monumentu do marketu. Sztuka wideo i przestrzeń publiczna*, red. P. Krajewski i V. Kutlubaś-Krajewska, WRO Center, Wrocław 2005.
- Otwarta Galeria. Formy przestrzenne w Elblągu. Przewodnik*, red. J. Denisiuk, Centrum Sztuki, Galeria EL, Elbląg 2006.
- Pawełek K., *Strategie publiczne. Od galerii zewnętrznych do publicznych relacji*, [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. G. Borkowski, M. Branicka, A. Mazur, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007.
- Piotrowski P., *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Rebis, Poznań 2010.
- Przestrzeń społeczna. Historie mówione Żółtego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, red. P. Słodkowski, Fundacja Salony, Zielona Góra 2014.
- Szreder K., *Sztuka publiczności*, „Res Publica Nowa” 2008, nr 4, s. 41–51.

So-called Public Art (in Poland)

Abstract

The article focuses on public art in Poland. It explores the reasons behind its popularity such as, for instance, modernization of the state which speeded up when Poland joined the European Union. We are currently observing rapid development of cities and rivalry between them that has also spread to the field of culture. Public art has become a tool in this rivalry. There are more reasons for today's demand for this kind of art, starting from the tradition of artistic life in the People's Republic of Poland (open-air sessions, events involving cooperation between artists and scientists, sculpture parks), via various street-related subcultures (happenings in the 1980s, street art, graffiti), urban activism, e.g. actions against the abundance of advertising in public space or the residents' struggle for better quality of everyday life, via art being treated as a marketing tool by politicians, to contemporary discussions about the shape of democracy, public debate, the right to free speech and the political nature of art. The text also emphasizes the diversity of form typical of public art (e.g. monuments, politics-related activities, arts education and efforts towards social change). The article cites the most significant opinions and attempts at defining public art in Poland by such authors as Rosalyn Deutsche, Piotr Piotrowski, Joanna Erbel and Kuba Szreder. It shows a variety of concepts, including the most radical one – art as such is public, therefore the idea of public art as a separate phenomenon is fundamentally flawed. The final section of the article is devoted to the discussion of selected instances of public art (Joanna Rajkowska's *Greetings from Jerusalem Avenue*, Julita Wójcik's *Rainbow*, Arek Pasożyt's *Painting Workshop "Not to Reject"*), their functioning in urban space, social space as well as public debate.

Key words: public art, public space, public sphere

Nota o autorze

Magdalena Ujma – krytyczka sztuki, kuratorka wystaw i projektów z zakresu sztuki współczesnej. Ukończyła studia na historii sztuki KUL, a następnie z zarządzania kulturą w Ecole de Commerce w Dijon. Pracowała w Ośrodku Brama Grodzka – Teatr NN w Lublinie, gdzie prowadziła galerię. Następnie w redakcji Kwartalnika Literackiego „Kresy”, gdzie prowadziła dział „Sztuka”. Jej kolejne profesjonalne doświadczenia to: Muzeum Sztuki w Łodzi i Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie. Była kuratorką i współkuratorką ponad 40 wystaw, w tym „Boys” – o obrazach męskości w sztuce (2005), „Bad News” i „Last News” – o medialnych obrazach zła (2006 i 2007), cykl „Transkultura” – o Innych w zglobalizowanym świecie (2006–2008). Ostatnie jej wystawy to „Dzień jest za krótki. Kilka opowieści autobiograficznych” (Muzeum Współczesne Wrocław, 2013), a także „Co pozostaje” (BWA Sokół w Nowym Sączu, 2013) o pamięci emocjonalnej i cielesnej. Obecnie prowadzi projekt poświęcony pamięci miejsca i prywatnej historii instytucji kultury „Grodzka 5” w Warsztatach Kultury w Lublinie. Jest autorką ponad 500 testów o sztuce współczesnej, publikowanych w najważniejszych polskich czasopismach kulturalnych, m.in. w „Kresach”, „Res Publice Nowej”, „Twórczości”. Opublikowała eseje do książek „Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000” (CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007) i „Artystki polskie” (PWN, Bielsko-Biała–Warszawa 2011). Wydała książkę *Sztuki wizualne. Skandale* (PWN, Bielsko-Biała–Warszawa 2011). Prowadzi zajęcia z krytyki artystycznej oraz bloga. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Prezydenta Miasta Lublin. Jej zainteresowania: sztuka zaangażowana społecznie, krytyka instytucjonalna, rola opowieści autobiograficznych w sztuce współczesnej, problemy współczesnej krytyki artystycznej.