

GRZEGORZ DZIAMSKI
 Instytut Kulturoznawstwa UAM

SZTUKA PUBLICZNA

STARA I NOWA SZTUKA PUBLICZNA

Termin „sztuka publiczna” (*public art*) zaczął być używany w latach sześćdziesiątych XX wieku na oznaczenie pewnej praktyki czy tendencji polegającej na umieszczaniu prac współczesnych artystów, głównie rzeźb, w otwartej, publicznej przestrzeni. Działania te były traktowane jako forma popularyzacji nowej sztuki, wyprowadzenie sztuki nowoczesnej z zamkniętych, galeryjnych i muzealnych pomieszczeń w przestrzeń publiczną w celu oswojenia masowego odbiorcy z elitarną dotychczas twórczością. Jednocześnie w praktyce tej widziano zerwanie z wcześniejszą tradycją rzeźby pomnikowej, gloryfikującej konstruowane przez polityczny establishment wizje narodowej historii. Sztuka publiczna, w przeciwieństwie do pomników, miała być ekspresją indywidualności artysty, wyrazem jego jednostkowej wolności, a nie zapisem jakiejś wizji dziejów, zastygłą w kamieniu lub brązie pamięcią narodu o swojej przeszłości, jak Kolumna Nelsona (*Nelson Column*, 1867) czy pomnik królowej Wiktorii (*Queen Victoria Memorial*, 1911). Cele sztuki publicznej były czysto estetyczne — sztuka ta miała humanizować miejskie środowisko, symbolicznie ożywić i wizualnie kształtować przestrzeń urbanistyczną.

Większość prac zaliczanych do tak pojmowanej sztuki publicznej mieściła się w konwencji rzeźby parkowej czy ogrodowej, w duchu modernistycznego projektu miasta-ogrodu przeniesionej w przestrzeń miasta. Rację ma więc Suzanne Lacy, że trafniejszą nazwą dla tych prac byłoby określenie „sztuka w miejscach publicznych” (*art in public spaces*) niż sztuka publiczna *sensu stricto*¹. Choć nie można nie dostrzec kilku społecznych problemów sygnalizowanych przez te prace. Jest to przede wszystkim zmiana stosunku do historii — próba zdemokratyzowania i spluralizowania historii przez wyrwanie jej z monoli-

Adres do korespondencji: dziamski@amu.edu.pl

¹ S. Lacy, *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys*, w: S. Lacy (red.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Wash. 1995, s. 21.

tycznej, imperialnej lub narodowej narracji, której służyła twórczość monumentalna. Po wtóre, nie można w tej sztuce nie zauważyć znamiennej, a wywodzącego się z tradycji modernizmu napięcia między tym, co jednostkowe, a tym, co zbiorowe, kolektywne czy komunalne. Napięcie to w jakimś stopniu obecne było w każdej pracy lokalizowanej w miejscu publicznym, ponieważ użytkownicy miejskiej przestrzeni musieli każdorazowo zaakceptować i jako przyswoić sobie propozycję artysty. Odnosi się to do całej sztuki publicznej, także do rzeźby pomnikowej, która również podlegała rozmaitym rekontekstualizacjom. Przykładem niech będzie wzniesiony w Budapeszcie w 1951 r. pomnik kapitana Ostapenki, zabitego w trakcie walk o Budapeszt, zburzony w 1956 r. w czasie węgierskiej rewolucji i później odbudowany, a przedstawiający czerwonoarmistę wymachującego białą flagą — pomnik ten został w kadorowskich Węgrzech oswojony jako postać witająca lub żegnająca osoby przybywające lub wyjeżdżające z Budapesztu (pomnik ustawiono przy głównej trasie wylotowej prowadzącej nad Balaton)². Podobny przypadek rekontekstualizacji opisuje Ernst Gombrich, przywołując znany posąg Erosa z Piccadilly Circus, mający upamiętniać filantropijną działalność lorda Shaftesbury’ego, lecz dla większości oglądających, zarówno turystów, jak i mieszkańców Londynu, będący raczej symbolem rozrywkowej części miasta, wypuszczane przez Erosa strzały mało komu bowiem kojarzą się z działalnością dobroczynną³.

Modernistyczne napięcie między wolnym, niczym nie krępowanym artystą a wymaganiami i oczekiwaniami użytkowników przestrzeni publicznej do skrajności doprowadził Richard Serra. Jego *Tilted Arch*, zainstalowana w 1981 r. na Federal Plaza w Nowym Jorku — długa na blisko 40 metrów (36,57 m) i wysoka na prawie cztery metry (3,65 m), lekko przechylona metalowa ściana przedzielająca plac — spotkała się z takim sprzeciwem, że po długiej i burzliwej debacie medialnej władze Nowego Jorku zdecydowały się w 1989 r. rzeźbę Serry usunąć. Serra zarzucił władzom manipulowanie opinią publiczną, celowe wprowadzanie jej w błąd i podburzanie przeciwko nowej sztuce, w czym dopatrywał się zamachu na konstytucyjnie gwarantowaną wolność wypowiedzi. Jeżeli władza chce ustalać, czym jest sztuka, dekretować, co jeszcze jest, a co już nie jest sztuką, to zamiast sztuki będzie miała jedynie pomniki wojenne, mówił w jednym z wywiadów Serra⁴.

Dyskusja wokół *Tilted Arch*, uwikłana w „kulturowe wojny” epoki Reagana⁵, pokazała, że artysta pracujący w miejskiej przestrzeni nie może nie uwzględnić w swej pracy poglądów, odczuć i upodobań użytkowników tej przestrzeni, że

² Szaborpark Muzeum, Budapest 1995.

³ E. Gombrich, *Aims and Limits of Iconology*, w: E. Gombrich (red.), *Symbolic Images: Studies in the Art of Renaissance II*, Phaidon, London 1972.

⁴ *Interview with Richard Serra*, „Neue Kunst in Europa” 1985, nr 9.

⁵ R. Bolton (red.), *Culture Wars. Documents from the Recent Controversies in the Arts*, New Press, New York 1992; zob także: G. Dziamski, *Liberalizm kulturowy wobec liberalizmu gospodarczego*, w: Z. Drozdowicz (red.), *Liberalne wyzwania*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.

musi wejść z nimi w dialog. Dyskusja ta podważyła też, a przynajmniej kazała raz jeszcze przemyśleć, zmitologizowaną przez modernizm opozycję: wolny artysta *versus* zniewalane przez system społeczeństwo. Jeżeli przypomnimy sobie, że usunięcie rzeźby Serry zbiegło się w czasie z protestami przeciwko powieści Salmana Rushdiego *Szatańskie wersety* (1988) oraz filmowi Marina Scorsese *Ostatnie kuszenie Chrystusa* (1988), to okaże się, że modernistyczna relacja między artystą a społeczeństwem dość gwałtownie domagała się przepracowania⁶.

Sztuka nowoczesna — jak pokazała Anna Chave — wypracowała własną retorykę, retorykę siły i agresji, która znalazła kulminację w pozornie nieprzedstawiającej i pozbawionej symbolicznego przekazu sztuce minimalistycznej. Richard Serra był jednym z głównych przedstawicieli tego nurtu. Artyści minimal artu traktowali siłę i agresję jako oczywiste, same przez się zrozumiałe wartości dzieła sztuki, łącząc artystyczną ekspresję z siłą, a nie z emocjami czy dialogiem — twierdzi Chave. Ich prace opisywane były przez życzliwą krytykę jako „pełne ekspresji i emocji” (*powerfully expressive and emotional*) lub też „silne i milczące” (*strong and silent*), takie zaś określenia, jak „mocny” i „gwałtowny” (*forceful*), „zniewalający” (*compelling*), „narzucający się” (*commending*), „autorytatywny”, „jednoznaczny” (*authoritative*) czy „przeszywający” (*penetrating*), były traktowane jako pozytywne oceny dzieła, a przecież — słusznie zauważa Chave — nie jest to język dialogu. Sztuka modernistyczna nie chciała jednak wchodzić w dialog z odbiorcami, chciała siłą narzucać im swoją wizję sztuki, chciała ich przeszywać i zniewalać, w silny i jednoznaczny sposób, opierając się na autorytecie autentycznej sztuki. W każdej innej postawie widziała ustępstwa na rzecz pospolitego gustu i popularnych upodobań⁷.

Obok sztuki publicznej tak rozumianej — modernistycznie — Suzanne Lacy wskazuje inny nurt, który nazywa „nową sztuką publiczną” (*new genre public art*), a który wyprowadza z antyformalistycznej sztuki końca lat pięćdziesiątych XX wieku, z happeningu, pop artu i sztuki konceptualnej. Jest to alternatywna historia sztuki publicznej rozwijana przez awangardowe grupy rekrutujące się spośród feministek, mniejszości etnicznych, lewicowych aktywistów i artystów nowych mediów. „Wspólne im wszystkim było zainteresowanie lewicową polityką, nowe podejście do publiczności, związek ze społecznościami (zwłaszcza marginalnymi), nastawienie na współpracę”⁸. Ten nowy nurt sztuki publicznej chciał być wolny od modernistycznych wad. Nowa sztuka publiczna wchodziła w dialog nie tylko z miejscem, jego fizycznymi i wizualnymi właściwościami, ale także — czy przede wszystkim — podejmowała dialog z zamieszkującymi i użytkującymi daną przestrzeń społecznościami. Nie była więc sztuką lokalizowaną w publicznej przestrzeni i adresowaną do każdego, lecz sztuką interweniującą

⁶ Na temat *Szatańskich wersetów* zob. G. Spivak, *Reading „The Satanic Verses”*, „Third Text”, nr 11: *Beyond the Rushdi Affair*, Summer.

⁷ A. Chave, *Minimalism and the Rhetoric of Power*, „Arts Magazine” 1990, Jun.

⁸ S. Lacy, *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys*, cyt. wyd., s. 25.

w wybraną przez artystę przestrzeń i adresowaną do konkretnych zbiorowości. Artyści włączali wybraną przez siebie przestrzeń do swoich prac, a relacja między artystą i odbiorcami jego pracy stawała się integralną częścią całego przedsięwzięcia. Nowa sztuka publiczna tym jeszcze różniła się od dawnej, że znosiła medialne ograniczenia, posługiwała się rozmaitymi środkami i nie tworzyła trwałych obiektów, starając się raczej reagować na to, co w danym momencie znajdowało się w centrum debaty publicznej; niczego nie utrwałała, lecz swoimi interwencjami rozbudzała dyskusje na ważne społecznie tematy.

Jeżeli dawna sztuka publiczna w zasadzie w niczym nie podważała galeryjnych i muzealnych konwencji, a jedynie je rozszerzała i przenosiła na pozagaleryjne i pozamuzealne przestrzenie, to nowa sztuka publiczna dążyła do przeformułowania wszystkich elementów sytuacji artystycznej — koncepcji artysty, dzieła sztuki, sposobu prezentacji dzieła, przypisanych mu wartości i kryteriów oceny. Sztuka ta była paradoksalnym wytworem dematerializacji sztuki, narodziła się i rozwinęła w momencie zaniku rzeźby jako materialnego obiektu o określonych cechach odróżniających go od innych obiektów nie będących rzeźbą⁹. Była wyrazem przesunięcia zainteresowań artystów ze sztuki na życie, czyli przejścia od tego, co Allan Kaprow nazwał *artlike art*, do *lifelike art* — w centrum zainteresowań artysty nie jest sztuka, lecz życie¹⁰.

SZTUKA W SFERZE PUBLICZNEJ

W książce *Mapping the Terrain* Suzanne Lacy zamieszcza listę artystów i prac zaliczanych do nowej sztuki publicznej, listę opracowaną przez Susan Leibovitz Steinman¹¹. Znajdują się na niej klasycy współczesnej sztuki — Joseph Beuys, Christo, Hans Haacke, Allan Kaprow, Judy Chicago, artyści znani i cenieni — Lynn Hershman, Nancy Holt, Ann Hamilton, Jenny Holzer, Barbara Kruger, a także wielu artystów słabo znanych albo w ogóle nieznanymi, zaangażowanych w prace z wybranymi grupami społecznymi. Lista ta pokazuje, jak trudno wyznaczyć obszar nowej sztuki publicznej, gdy od ogólnych rozważań przejdziemy do praktyki, do konkretnych realizacji artystycznych. Nie wiadomo na przykład, dlaczego autorki zaliczyły do nowej sztuki publicznej akcję Beuysa *Coyote: I like America, America likes Me* (1974), która została zrealizowana w nowojorskiej galerii Rene Blocka. Nie wiadomo, dlaczego umieściły na swojej liście klasyczną dla sztuki krytycznej pracę Hansa Haacke *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings* (1971)¹² czy równie klasyczne, ale dla

⁹ Na temat przemian rzeźby pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku zob. G. Dziamski, *Przemiany rzeźby, czyli kres tradycji nowego*, w: G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995, s. 158–159. O dematerializacji sztuki na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych pisała Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger, New York 1973.

¹⁰ A. Kaprow, *The Real Experiment*, „Artforum” 1983, December.

¹¹ S. Lacy (red.), *Mapping the Terrain*, cyt. wyd.

¹² Na temat tej pracy zob. G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie*, cyt. wyd., s. 39.

sztuki feministycznej, dzieło Judy Chicago *Dinner Party* (1973–1979)¹³. Dlaczego z bogatego dorobku Christo wybrały *Running Fence* (1972–1976) i *The Umbrellas* (1984–1991)¹⁴. Nie chodzi tu o dobór artystów, lecz o wybór prac. Akcja Beuysa *7000 dębów* (1982–1987), opakowane przez Christo miejskie obiekty: Kunstahalle w Bernie (1969), pomniki Vittore Emanuela i Leonarda da Vinci w Mediolanie (1970), Pont Neuf w Paryżu (1985) czy Reichstag w Berlinie (1994), wreszcie zrealizowany w Grazu projekt Haacke *Und ihr habt doch gesiegt* (1988), mogłyby być lepszymi i bardziej wyrazistymi przykładami nowej sztuki publicznej.

Akcja Beuysa (1921–1986) *7000 dębów* zaliczana jest do sztuki ekologicznej¹⁵, ale jest to zarazem znakomity przykład rzeźby zanikającej, rozpraszającej się i odradzającej w działaniu ludzkim; rzeźby jako modelu akcji społecznej. Punktem wyjścia jest stos bazaltowych kostek, każda kostka oznacza jedną sadzonkę dębu. Każdy nabywca bazaltowej kostki otrzymywał sadzonkę dębu, którą mógł zasadzić w wybranym przez siebie miejscu. W miarę rozwoju akcji kamienie znikaly — w końcu pozostał tylko jeden, pod dębem zasadzonym przed Fridericianium w Kassel, jako wspomnienie akcji, reszta rozproszyła się po świecie, a pieniądze uzyskane ze sprzedaży kostek przekazano na sadzenie drzew w Kassel. Andreas Huyssen nazywa tę pracę antymonumentem (antypomnikiem?) przeznaczonym do zniknięcia — kostki znikają, kiedy ludzie zaczynają sadzić dęby¹⁶. Rzeźba dematerializuje się jako obiekt i rematerializuje w ludzkich działaniach na rzecz ochrony ziemi. Michael North ma rację, wpisując przywołaną tu akcję w koncepcję rzeźby społecznej Beuysa, nie ma jednak racji, przynajmniej w odniesieniu do tej akcji, kiedy żonglując cytatami ze św. Pawła, św. Augustyna, Goebbelsa i Kracauera dochodzi do wniosku, że Beuys potraktował ludzi jak kamienie, z których zamierzał zbudować totalne dzieło sztuki przyszłego porządku społecznego¹⁷.

Opakowany przez Christo Reichstag mógł być odbierany w sposób czysto wizualny, jako wizualna transformacja — wyrwanie znanego budynku z codzienności i przekształcenie go w nowy obiekt, który nasuwał patrzącym skojarzenia z górą lodową, wodospadem, ośnieżonymi szczytami górskimi, wielkim grzybem, płynącym żaglowcem itd. Praca ta mogła być też analizowana i interpretowana na poziomie społecznych i politycznych znaczeń — Reichstag jako symbol niemieckiej demokracji, upadku demokracji, III Rzeszy, ponownego

¹³ Zob. tamże, s. 58–59.

¹⁴ Zob. tamże, s. 145.

¹⁵ Zob. G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 146.

¹⁶ A. Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington 1986, s. 179.

¹⁷ M. North, *Sfera publiczna jako rzeźba. Od Civitas Dei do ornamentu z ludzkiej masy*, w: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta — czytanie miasta*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 215–219.

zjednoczenia Niemiec itd. Zasłaniając znany budynek, Christo zatrzymywał uwagę mieszkańców i, paradoksalnie, pozwalał im zobaczyć to, co wcześniej było dla nich ukryte — rozmaite znaczenia wpisane w budynek Reichstagu przez historię, znaczenia niejednoznaczne i sprzeczne, jak sprzeczna i niejednoznaczna jest historia każdego kraju. Zadawane przez Christo pytania nie były natrętne, artysta wie bowiem, że sztuka jest także zabawą. Jego opakowania wprowadzają rodzaj przerwy w codzienności, a więc święta, co skłania ludzi do zabawy, i taki też nastrój festynu zapanował wokół opakowanego Reichstagu.

Akcja Haacke *Und ihr habt doch gesiegt* (Wasze było ostateczne zwycięstwo), zrealizowana w Grazu w pięćdziesiątą rocznicę przyłączenia Austrii do Rzeszy, odwołuje się do idei pomnika, monumentu, który ma upamiętniać ważne dla zbiorowości wydarzenia. Artysta przesłonił stojący w centrum miasta posąg Najświętszej Marii Panny makietą pomnika wzniesionego w 1938 r., po Anschlussie, mającego upamiętnić bohaterów nieudanego puczu austriackich faszystów z 1934 r. Przypomniana przez Haackego sentencja z tamtego pomnika — „Wasze było ostateczne zwycięstwo” — oraz lista ofiar faszystowskiego reżymu w Styrii podziałały jak katalizator świadomości historycznej — przeszłość okazała się nagle częścią teraźniejszości, o czym świadczyła próba wysadzenia pomnika-makiety przez jednego z miejscowych nazistów. Michael North trafnie zestawia tę realizację z Pomnikiem Weteranów Wojny Wietnamskiej (Vietnam Veterans Memorial, 1982) autorstwa Mayi Lin¹⁸. Ten najślynniejszy memorial zbudowano z dwóch bloków czarnego, gładko wypolerowanego granitu, na których wypisano w porządku chronologicznym, a więc w porządku umierania, nazwiska ponad 58 tysięcy amerykańskich żołnierzy, którzy zginęli w Wietnamie. Czarna płyta odbija obraz żywych, stojących przed pomnikiem — to, co żywe, zmienia się w obliczu śmierci w odbicie, realne pozostają nazwiska zmarłych.

Arthur Danto określił kiedyś różnicę między monumentem i memorialem: monumenty wznosi się po to, by zawsze pamiętać, memoriale po to, by nigdy nie zapomnieć. Monumenty pokazują naszych bohaterów i nasze tryumfy, nasze zwycięstwa i podboje, tworzą zatem część naszej tożsamości, a wszystkie mówią to samo: „Wasze było ostateczne zwycięstwo”. Memoriale są obszarem wyłączonym z życia, konfrontującym nas ze śmiercią¹⁹.

Jenny Holzer i Barbara Kruger należą do młodszej generacji, ale obie wywarły ogromny wpływ na charakter sztuki publicznej lat dziewięćdziesiątych, sięgając po metody, stylistykę i nośniki stosowane w reklamie. Znakiem firmowym Holzer stały się elektroniczne tablice informacyjne, znakiem firmowym Kruger — billboardy.

Truizmy (1977–1979) Jenny Holzer są zbiorem krótkich, najczęściej jednozdaniowych, popularnych mądrości — prawd oczywistych lub za takie ucho-

¹⁸ Tamże, s. 223–226.

¹⁹ A. Danto, *The State of the Art*, Prentice Hall, New York 1987, s. 112–115.

dzących: „Ojcowie często nadużywają przemocy”, „Obżarstwo jest zbrodnią”, „Ciesz się sobą, bo i tak niczego nie możesz zmienić”, „Pieniądze tworzą smak”, „Uwierzyć w powtórne narodziny to przyznać się do porażki”, „Nadużycia władzy przestają dziwić”, „Nie jest dobrze żyć na kredyt”, „Prywatna własność stworzyła przestępstwa” itd. Każde z tych zdań brane z osobna wydaje się prawdziwe, ale zebrane razem i ułożone w porządku alfabetycznym zaczynają sobie wzajemnie zaprzeczać i nabierać cech demonicznych, zdają się obrazować bezradną świadomość dzisiejszego odbiorcy przekazów medialnych. Tak wyglądałaby nasza świadomość — zdaje się mówić Holzer — gdybyśmy poważnie traktowali wszystko to, w co każą nam wierzyć media. Na szczęście dla nas, większości atakujących nas codziennie przekazów medialnych nawet nie zauważamy. Od początku lat osiemdziesiątych Holzer zaczęła umieszczać swoje *Truizmy* na tablicach elektronicznych, w centralnych miejscach wielkich miast, a przechodnie odbierali je jako jeszcze jedną prawdę pośród wielu innych prawd, tylko czasami ktoś zwrócił uwagę na niestosowność niektórych sformułowań. W Warszawie, na Dworcu Centralnym, Holzer umieściła truizm: „Umrzeć z miłości byłoby pięknie, lecz głupio”.

Barbara Kruger połączyła technikę fotomontażu z agresywnymi strategiami reklamowymi, tworząc wizualno-słowne hybrydy, równie dobrze wyglądające na ścianach galerii czy muzeum, jak na ulicznych billboardach. Czasami jej prace miały jednoznaczną wymowę, jak w przypadku plakatu *Twoje ciało jest polem walki. Broń praw kobiet. Walcz o prawo do aborcji. Żądaj edukacji seksualnej* (1989); czasami ich przesłanie było niejasne, jak w przypadku plakatu przedstawiającego nagą kobietę w masce gazowej przywiązaną do krzyża, której towarzyszył tekst „Znajdujemy przyjemność w budzeniu twojej odrazy. Zapomnij o moralności. Zapomnij o niewinności. Zapomnij o wstydzie” (1991), zawsze jednak wyróżniała je agresywna, napastliwa retoryka, oskarżanie kogoś lub ujmowanie się za kimś. Czasami prace Kruger wpadały w ton kaznodziej-ski, jak w pracy zrealizowanej w Los Angeles przy okazji wystawy w Museum of Contemporary Art — na tablicy świetlnej przypominającej wzór amerykańskiej flagi, miejsce pasków zajął tekst: „Kto ma wolny wybór? Kto jest poza prawem? Kto jest uleczony? Kto mieszka? Kto mówi? Kto milczy? Kto saluuje najdłużej? Kto się modli najgłośniej? Kto umiera pierwszy? Kto się śmieje ostatni?” (1994). Barbara Kruger nie była jedyną artystką posługującą się billboardami — w 1980 r. trzy billboardy z pytaniem „Czy jesteś szczęśliwy?” ustawił w Santiago de Chile Alfredo Jaar — ale to z jej nazwiskiem zrosła się idea wprowadzenia sztuki na billboardy.

Sporządzona przez Suzanne Lacy i Susan Leibovitz Steinman lista dzieł nowej sztuki publicznej budzi zastrzeżenia, ale jedynie wtedy, kiedy będziemy utrzymywać, że sztuka publiczna musi być prezentowana w miejscach publicznie dostępnych, w przestrzeniach otwartych, że jest to jej *genus proximum*. Tymczasem Lacy usuwa ten wymóg i łączy sztukę publiczną nie tyle z zewnętrznymi, otwartymi przestrzeniami, ile ze sferą publiczną — można to na-

zwać antyformalistycznym ujęciem sztuki publicznej. Nowa sztuka publiczna to sztuka, która wprowadza do publicznej debaty nieobecne w niej wcześniej głosy, poglądy, problemy, stąd taki nacisk na prace o wymowie feministycznej czy etnicznej; nie jest ważne, czy prace te prezentowane są w otwartych przestrzeniach czy w galeryjnych lub muzealnych salach, ważne jest to, czy podejmowane przez nie tematy staną się przedmiotem publicznej debaty, staną się przedmiotem zainteresowania mediów, bo to one kreują dzisiaj przestrzeń publiczną. Silny medialny rezonans wzbudziła praca Hansa Haacke *Shapolsky et al.*, odrzucona przez Museum Guggenheima, oraz praca Judy Chicago *Dinner Party*, której zarzucano obrażanie uczuć religijnych i tworzenie pseudo-kultów.

Suzanne Lacy utożsamia przestrzeń publiczną ze sferą publiczną lub — inaczej to ujmując — zakorzenia przestrzeń publiczną w sferze debaty publicznej. W sferze debaty na ważne dla różnych grup społecznych tematy. Artysta staje się wyrazicielem poglądów grup do tej pory marginalizowanych, nie dopuszczanych do głosu, zmuszanych do milczenia, jednym słowem — nieobecnych w przestrzeni publicznego dyskursu. Celem nie jest konsensus, lecz ciągle poszerzanie obszaru dyskusji — pola dyskursywności — i walka z tym, co Hannah Arendt nazwała „komunistyczną fikcją”, przekonaniem, że społeczeństwo ma jakiś wspólny cel, który można ustalić za pomocą badań społecznych (badania zachowań społecznych, jak je określa Arendt). Przekonanie takie jest zabójcze dla sfery publicznej, a tym samym dla demokracji, której podstawą, od czasów antycznej Grecji, jest przestrzeń debaty publicznej. Przestrzeń publiczna przypomina stół, przy którym zasiadają różne grupy — powiada Arendt — a stół, jak wszystko, co jest pomiędzy (*in-between*), łączy i dzieli zarazem²⁰.

KONKLUZJE: OD ESTETYKI DO POLITYKI

Europejska tradycja estetyczna wypracowała pewien sposób odbioru sztuki oparty na trzech zasadach: bezinteresowności, przyjemności i koncentracji na formalnych aspektach (jakościach) dzieła sztuki. Sztuka powinna być odbierana w sposób bezinteresowny, powinna dostarczać przyjemności, a przyjemność ta powinna wynikać z formalnych cech dzieła. Sztuka publiczna — czy też nowa sztuka publiczna, jak chce Suzanne Lacy — podważa wszystkie trzy zasady. Nie oczekuje bezinteresownej kontemplacji; chce poruszać emocje i pobudzać dyskusje, odwołując się do zróżnicowanych doświadczeń życiowych widzów. Jej celem nie jest dostarczanie przyjemności estetycznej; bardzo często budzi odrazę. Formalne jakości są dla niej ważne, ale nie jako cel sam w sobie, lecz środek wzmacniający jej oddziaływanie. Zasadniczym jednak wyróżnikiem sztuki publicznej jest obrona przestrzeni debaty publicznej, w której rządzeni mają takie samo prawo do wypowiedzania się jak rządzący, a więc obrona polityki (*politics*)

²⁰ H. Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodzka, Aletheia, Warszawa 2000.

przed różnymi formami depolityzacji (*polity*), obrona destabilizującego potencjału polityki, która zawsze podważa każdy utrwalony porządek społeczny²¹.

PUBLIC ART

Summary

There are two concepts of public art; the old one and the new one. The first one can go back to the 1960s. Old public art had modern and formalist character, in fact it meant art in public places. The new public art is postmodern and anti-formalist, it is paradoxical offshoot of dematerialization of art and relates rather to the public sphere than to public places. It aims at permanent extension of the field of discursivity and undermining the “communist fiction” that society has one common goal which could be uncovered by scientific research. New public art defends the public sphere in which those, who are ruled should have the same right to speak as those who rule; it defends politics against various forms of depoliticization of social life. New public art moves the interest of artists (Joseph Beuys, Hans Haacke, Christo, Jenny Holzer, Barbara Kruger and others) from aesthetics to politics, from art to life, or to put it in other words — from artlike art to lifelike art.

Key words/słowa kluczowe

public art / sztuka publiczna; public space / przestrzeń publiczna; modernism / modernizm; post-modernism / postmodernizm

²¹ Różne formy depolityzacji opisuje Slavoj Žižek: *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 89–93.