

MAREK KRAJEWSKI
Instytut Socjologii UAM

CO TO JEST SZTUKA PUBLICZNA?

Podejmę tu próbę określenia, czym jest sztuka publiczna. Postaram się więc przybliżyć, czym jest ta specyficzna i odrębna praktyka kulturowa, która pojawia się w krajach Europy Zachodniej i Stanach Zjednoczonych w latach sześćdziesiątych XX wieku, a dojrzałość uzyskuje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, by dziś stanowić jeden z wielu, ale wszechobecny i bardzo popularny sposób tworzenia i komunikowania.

Używam tu celowo zwrotu „sposób tworzenia”, a nie „rodzaj czy gatunek sztuki”, bo drugim zadaniem jest tu próba wskazania, iż w wypadku sztuki publicznej i jakby wbrew jej nazwie nie mamy do czynienia ani z kolejnym rodzajem sztuki (takim jak rzeźba, malarstwo czy performance), ani z kolejnym kierunkiem artystycznym (takim jak impresjonizm, futurizm, konceptualizm), ale raczej z odrębną praktyką kulturową, która nazywana jest sztuką tylko z powodu wizualnych podobieństw do efektów działań artystycznych oraz z braku lepszego słowa. Mówiąc jeszcze inaczej, choć sztuka publiczna jest konsekwencją przemian artystycznych w XX wieku i jest tworzona przez artystów, to zarówno sytuuje się poza instytucjami świata artystycznego (a więc poza autonomicznym kontekstem, w którym społecznie możliwa jest sztuka¹), jak i celowo rezygnuje ze swojej autonomii na rzecz bycia jedną z wielu praktyk społecznych kształtujących reguły życia społecznego.

Sztuka publiczna, i to stanowi pierwszą z jej cech dystynktywnych, może więc przyjmować postać każdego z rodzajów sztuki (może być rzeźbą, mura-

Adres do korespondencji: Instytut Socjologii UAM, ul. Szamarzewskiego 89/c; 60-568 Poznań; e-mail: krajew@icpnet.pl

¹ Pojęcie „świat sztuki”, zaproponowane przez Arthura Danto w tekście *The Artworld* („Journal of Philosophy” 1964, nr 1), rozwijane jest w kontekście tzw. instytucjonalnych teorii sztuki. Na ten temat zob. G. Dickie, *Aesthetics: An Introduction*, Pegasus, Indianapolis 1971; G. Dickie, *The Art Circle: The Theory of Art*, Haven Publications, New York 1984, M. Krajewski, *O błędach i ograniczeniach socjologii sztuki*, w: K. Zamiara, M. Golka (red.), *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, Fundacja Humaniora, Poznań 1999.

lem, akcją lub interwencją) i może używać konwencji każdego z kierunków artystycznych (może być realistycznym i abstrakcyjnym posągiem, ekspresjonistycznym lub surrealistycznym murałem, minimalistycznym obiektem lub konkretnym wierszem zapisanym na ścianie domu, może być kompozycją akustyczną lub instalacją itd.), ale samą sztuką do końca nie jest i w dużej mierze rodzi się jako sprzeciw wobec istnienia sztuki nie tylko w określonej (w tym wypadku modernistycznej) postaci, ale również sztuki w ogóle. Sposób tworzenia sztuki publicznej i jej forma mają tu charakter czysto instrumentalny i stanowią raczej narzędzie realizacji celów pozaartystycznych niż punkt dojścia działań twórcy. To, co najważniejsze w tradycyjnie rozumianej, modernistycznej sztuce — dzieło, ma tu charakter drugorzędny, podstawowym celem jest bowiem przekształcanie relacji społecznych, aktywny udział w wytwarzaniu porządku.

Definiując sztukę publiczną będę raczej odwoływał się do tego, czym sztuka publiczna chciałaby być, do tego, w jakiej roli chcieliby widzieć ją artyści, niż rekonstruował to, czym jest albo bywa w rzeczywistości. Będę więc starał się udowodnić, iż istotą sztuki publicznej jest konstruowanie przestrzeni publicznej i publiczności, urealnianie systemu demokratycznego i przypomnienie o jego ideałach, budowanie kontekstu i tematów debaty, choć jestem świadomy, iż dzieła sztuki publicznej są wykorzystywane do zupełnie innych celów. Czasami bowiem funkcjonują one jako narzędzia czysto ekonomiczne (przede wszystkim jako instrumenty działań autopromocyjnych i *public relation*)², służą procesom gentryfikacji, których efektem jest nie tylko podnoszenie wartości gruntów i nieruchomości, ale też gettoizacja i społeczne wykluczenie. Niekiedy zdarza się również, że artyści wykorzystują sztukę publiczną jako efektywne narzędzie akumulacji kapitału osobistej widzialności, ona sama zaś bywa, jak powie Sara Selwood, autorka książki *The Benefits of Public Art*³, rodzajem „szminki na twarzy goryla”, jednym z wielu rekwizytów, który pozwala udawać wysoki poziom kulturowy, liberalność, otwarcie na innych, ale służy wyłącznie maskowaniu,

² Ta funkcja działań artystycznych w przestrzeni miejskiej jest coraz częściej wykorzystywana przez korporacje do realizacji ich ekonomicznych celów. Według amerykańskiej organizacji BSA, w rekordowym roku 2000 prywatne firmy na całym świecie przeznaczyły na wspieranie instytucji i wydarzeń kulturalnych około 1,5 mld dolarów i, co najciekawsze, 70% tej sumy zostało wygenerowane przez firmy małe i średnie, a 77% firm z tego sektora współpracowało z instytucjami artystycznymi. Zgodnie z danymi tej organizacji sztuka wspierana jest z budżetów następujących działów: marketing (34%), reklama (32%), *community relation* (26%), *public relation* (24%), *human relation* (13%). Ponadto 88% ankietowanych wolałoby kupować produkty firm, które sponsorują sztukę, niż takich, które tego nie czynią, a 93% wolałoby pracować w firmie, która wspiera sztukę, niż w przedsiębiorstwie, które takiej działalności nie prowadzi. W Wielkiej Brytanii suma przeznaczona przez firmy na sponsorowanie sztuki w 2001 r. wyniosła 150 mln funtów, w Irlandii około 15 mln, a w przypadku krajów europejskich jest to przeciętnie około 10 mln euro. Generalnie jednak, jak podkreśla się w wielu miejscach, w ciągu ostatnich pięciu lat sumy przeznaczane przez firmy na wspieranie kultury podwoiły się (informacje za: „BBC News”, 17 IX 2001; *Commerce and the Arts Swap Skills for Their Mutual Benefit*, „Financial Times” <http://specials.ft.com/In/fts-surveys/industry/scb356.htm>).

³ S. Selwood, *The Benefits of Public Art*, PSI Publishing, London 1995.

iz jest zupełnie odwrotnie. Definiując sztukę publiczną przyjmuję więc normalny punkt widzenia: będę starał się pisać raczej o tym, czym sztuka publiczna być powinna, aby być sztuką i mieć publiczny charakter, niż o tym, czym się od czasu do czasu staje.

SZTUKA PUBLICZNA I PRZESTRZEŃ PUBLICZNA GENEZA SZTUKI PUBLICZNEJ

Najczęściej definiuje się sztukę publiczną tak, jak czyni to większość organizacji i instytucji powołanych do jej wspierania: jako obiekty artystyczne zaprojektowane i stworzone z myślą o pokazywaniu ich poza instytucjami artystycznymi, w otwartych, ogólnodostępnych przestrzeniach miasta — w przestrzeni publicznej. Specyfiką sztuki publicznej czyni się więc jej umiejscowienie — jest ona prezentowana w przestrzeni publicznej, ale mówiąc o tej ostatniej nie ma się na myśli po prostu otwartych, ogólnodostępnych miejsc w obrębie miasta, ale raczej takie miejsca, które — jak powie Bernhard Schneider⁴ — po pierwsze, należą do wszystkich, do wspólnoty i są tej wspólnoty przestrzenną obiektywizacją, po drugie, są w szerokim sensie inkluzywne, po trzecie, są zrozumiałe i przejrzyste, po czwarte, są bezpieczne. Przestrzenie publiczne to takie miejsca, które należą do miejskich społeczności, które traktuje ona jako swoje, w których wspólnota się spotyka, które mają demokratyczny charakter i które demokratycznych zasad są emanacją i warunkiem⁵.

Taki sposób zdefiniowania sztuki publicznej — a więc sztuka publiczna to sztuka stworzona z myślą o prezentowaniu jej w przestrzeniach publicznych, choć jest bardzo powszechny i zawiera w sobie jeden z warunków koniecznych zaistnienia omawianej tu praktyki kulturowej (a więc pokazywanie dzieła poza instytucjami artystycznymi), rodzi przynajmniej dwa poważne problemy.

Pierwszym z nich jest niebezpieczna uniwersalizacja zjawiska sztuki publicznej. Zgodnie z powyższym sposobem definiowania istniała ona zawsze⁶,

⁴ Zob. B. Schneider, *The Future of Public Space*, <http://www.hpl.nu/offentligarum/public.htm>

⁵ W tym miejscu odwołuję się więc do takiego rozumienia przestrzeni publicznej, zgodnie z którym traktowana jest ona jako pewna własność, stan realnie istniejącego miejsca, nie zaś do tych ujęć, w których jest rozumiana jako własność relacji zachodzących w określonej społeczności, czy jako metafora wyrażająca ideał demokratycznego porządku. Nie traktuję przestrzeni publicznej jako zdolności do debaty, dyskursywnego rozwiązywania problemów społecznych czy jako modelu międzyludzkiej komunikacji, ale jako realnie istniejące miejsce, w którym tego typu procesy mogą zachodzić, jako obiektywizację i materializację takich stosunków społecznych i takich jakości wspólnoty, które demokratyczny porządek umożliwiają, które są wspólne. Takie ujęcie przestrzeni publicznej nie ogranicza jej jednak tylko do przestrzeni fizycznej, miejskiej, ale w jej zakres włącza również Internet, media komunikacyjne, jako podstawowy kontekst współczesnych debat. Na temat tych alternatywnych ujęć zob.: J. Habermas, *Structural Transformation of the Public Sphere*, MIT Press, Cambridge, MA 1991; H. Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodzka, Aletheia, Warszawa 2000, rozdz. 2.

⁶ Taki status sztuki publicznej proponuje np. Halina Taborska w książce *Współczesna sztuka publiczna: dzieła i problemy*, Wiedza i Życie, Warszawa 1996.

bo zawsze w przestrzeniach dostępnych dla każdego pojawiały się obiekty przypominające dzieła sztuki (egipskie piramidy, rzymskie łuki tryumfalne i kolumny, portale średniowiecznych katedr, rzeźby i alegoryczne fontanny na placach renesansowych miast, dziewiętnastowieczni narodowi „bohaterowie na koniu” odlani w brązie oraz monumentalni i krzepcy przedstawiciele ludu sztuki narodowosocjalistycznej i socrealistycznej). Taki sposób myślenia o sztuce publicznej nie tylko całkowicie ignoruje fakt, iż jest ona zjawiskiem partykularnym przestrzennie, kulturowo i historycznie, nie pojawia się wszędzie, ale również przesiąknięty jest adaptacyjnym sposobem myślenia o przeszłości, którego efektem jest w tym wypadku postrzeganie dzieł sztuki w przedmiotach kultu, narzędziach władzy państwowej i propagandowych tubach. Taki sposób myślenia o sztuce publicznej całkowicie ignoruje również szeroko pojmowaną wertykalność⁷ wszystkich powyższych przykładów. Nie są one publiczne, bo górują nad widzem w sensie fizycznym, zmuszając go do przyjęcia pozycji podległości, a jednocześnie są stawiane przez zwycięzców, utwierdzają i sankcjonują ściśle hierarchiczny porządek, ucinają twardym materialnym stwierdzeniem każdą dyskusję na temat historii i tożsamości⁸.

Sztuka publiczna w proponowanym ujęciu nie byłaby więc nazwą dla wszystkich obiektów artystycznych pojawiających się w przestrzeni miejskiej (dla tej kategorii działań można zarezerwować inne określenie: sztuka w miejscach publicznych, o której poniżej), ale stanowiłaby raczej nazwę własną pewnej praktyki społecznej, która zaczyna się wyłaniać w społeczeństwach zachodnich w latach sześćdziesiątych XX wieku i która ma własną genezę: za jej narodziny odpowiedzialny jest unikalny splot czynników społeczno-politycznych, artystyczno-kulturowych i ekonomicznych.

Sztuka publiczna rodzi się jako konsekwencja nowego statusu społecznego progresywnych działań artystycznych, a mianowicie — po pierwsze — wchłonięcia ich przez system⁹, po drugie — zaakceptowania ich we wszystkich wymiarach nie tylko przez ekspertów, ale też przez szerszą publiczność. Ten nowy

⁷ Na ten temat zob. L. Karwowski, *Przeciw rzeźbie w przestrzeni publicznej*, „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” 1998, nr 4.

⁸ Jak trafnie zauważa Eric Hobsbawm, nieprzypadkowa jest statuomania z przełomu XIX i XX wieku, a więc czasu narodzin nowoczesnych narodów zorganizowanych wokół państwa. Ówczesna moda na stawianie pomników narodowi, jego bohaterom i ojcom (np. w roku śmierci Bismarcka postawiono w Niemczech 470 jego pomników) była głównie sposobem na wytwarzanie tradycji i historii, a więc też tożsamości i więzi, do których odwoływała się nacjonalistyczna ideologia, ale które nie istniały i które należało wyprodukować. Pomniki, podobnie jak wprowadzane w tamtym okresie święta narodowe czy parady uliczne, służyły więc przede wszystkim homogenizacji zróżnicowanych społeczności, stanowiły metodę przekuwania różnic lokalnych w jednolitą i solidarną społeczność narodową. Zob. E. Hobsbawm, *Mass Producing Traditions. Europe 1870–1914*, w: D. Boswell, I. Evans (red.), *Representing the Nation. A Reader: Histories, Heritage and Museums*, Routledge, London–New York 1999, s. 61–87.

⁹ Na ten temat zob. S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, tłum. E. Mikina, Hotel Sztuki, Warszawa 1992.

status rodzi dwa problemy: jak podtrzymać radykalność działań artystycznych i antykapitalistyczny status sztuki, gdy stała się ona częścią systemu i została utowarowiona, oraz jak komunikować się z widzem, który jest w stanie zaakceptować każdy, nawet najbardziej radykalny eksperyment i oczekuje od twórcy przekroczenia norm społecznych, kontrowersyjnych dzieł i obyczajowego skandalu, ale jednocześnie traktuje je jako element konwencji właściwej dla tej praktyki społecznej. Sztuka publiczna jest jedną z odpowiedzi na te pytania i stanowi przejaw szerszego artystycznego nurtu antyinstytucjonalnego pojawiającego się w latach sześćdziesiątych¹⁰. Jej skuteczność w rozwiązywaniu powyższych dylematów wynika z programowego funkcjonowania poza galeriami i muzeami, co pozwala udawać, iż sztuką nie jest, a ten kamuflaż z kolei umożliwia skuteczną komunikację z widzem. Zmusza go bowiem do wyjścia poza rutynowe metody rozumienia zarówno sztuki, jak i miasta, destrukuje wygodne, ale destrukcyjne dla sztuki typizacje kierujące jej odbiorem. Przeniesienie działań artystycznych w przestrzeń miasta skutkuje więc oczekiwanym i pożądanym przez twórców zaskoczeniem odbiorcy, zaskoczeniem, które stanowi konieczny warunek refleksji nad regułami rządzącymi porządkiem społecznym. Ten nowy rodzaj sztuki nie podlega też prostej komodyfikacji, bo choć artysta dostaje za wykonanie dzieła pieniądze, to samo dzieło trudno jest sprzedawać, ponieważ albo jest ono ulotnym działaniem, albo zostaje przypisane do konkretnego miejsca, albo stanowi własność wspólnoty. Dzięki przemieszczeniu w kontekst publiczny działania artystyczne stają się zarówno egalitarne (dostęp do nich nie jest limitowany przez godziny otwarcia muzeum lub galerii), jak i użyteczne (ich wartość nie sprowadza się, jak w wypadku bardzo wielu dzieł sztuki, do wartości wymiennej). Artysta znów ma więc możliwość stanąć ponownie po „jasnej stronie” społeczeństwa obywatelskiego — po stronie demokratycznego porządku i wolności.

Sztuka publiczna pojawia się również jako jedno z wielu mediów procesu demokratyzacji życia, który nasila się w latach sześćdziesiątych za sprawą ofensywy ruchów walczących o prawa mniejszości (ruch feministyczny, praw obywatelskich, ale też kontrkultura i kultura młodzieżowe). Działania te nie tylko prowadzą do urealnienia systemu demokratycznego, do destrukcji monokulturowego „oprogramowania” społeczeństw na rzecz takiego, które wyraża wielowymiarowe zróżnicowanie¹¹, ale ich skutkiem jest również upolitycznienie

¹⁰ Ten rodzaj działań artystycznych (do których można zaliczyć happening, sztukę niemożliwą, sztukę ziemi, konceptualizm i wiele innych kierunków) swoim głównym celem czyni próbę wyeliminowania wszystkiego, co uznawano za istotę sztuki (unikalny przedmiot materialny — dzieło sztuki, konieczność tworzenia rzeczy nowych, koncepcję artysty rozumianego jako genialna jednostka tworząca *ex nihilo* itd.), a czyni to po to, by uwolnić sztukę od instytucjonalnych reguł, aby uczynić ją zarówno nieuchwytną znaczeniowo, jak i niepodatną na komercjalizację. Na ten temat zob. G. Dziamski, *Szkice o nowej sztuce*, MAW, Warszawa, 1984; *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP*, Warszawa 1968.

¹¹ Proces ten, określony przez Pierre’a Norę mianem dekolonizacji wewnętrznej, sprowadza się do wyzwolenia i emancypacji grup mniejszościowych, a jego konsekwencją jest doprowadzenie do

życia prywatnego wynikające z odkrycia, iż nowoczesna władza sprawowana jest przede wszystkim poprzez kontrolę codzienności, poprzez wytwarzanie jej porządku oraz tego, co wszyscy uznają za naturalne i normalne, ram i treści zdrowego rozsądku. Ruchy emancypacyjne i kontrkulturowe zatem poprzez styl życia, subwersywną konsumpcję uświadamiają, że porządek można kwestionować codziennie, w najbardziej prozaicznych działaniach, żyjąc po prostu w odmienny od obowiązującego sposób czy domagając się dlań uznania. Sztuka publiczna funkcjonowała w odniesieniu do tych ruchów nie tylko jako rodzaj tuby, za pomocą której upowszechniane są nowe treści (radykalne przesłanie wyrażane zostaje w radykalnym działaniu artystycznym¹²), ale również jako wzorzec, katalizator twórczej aktywności i kreatywności¹³.

Kolejną przyczyną pojawiania się sztuki publicznej w latach sześćdziesiątych są zmiany zachodzące w sposobach wytwarzania przestrzeni miejskiej zachodnich społeczeństw i jej strukturze¹⁴. Widoczne są one zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, a ich istotą jest umieranie, destrukcja miasta rozumianego jako przestrzeń publiczna na skutek przynajmniej czterech procesów: rozrostu i specyficznego kształtu suburbii (wielkie osiedla podobnie wyglądających domów jednorodzinnych, brak przestrzeni, którą można nazwać wspólną¹⁵);

tęgo, że demokratyzacja życia i dekolonizacja nie tylko przynoszą wyzwolenie, ale także ujawniają, iż to, co traktowano jako jednolitą, zintegrowaną, spójną kulturę, było nie tyle wynikiem zgody co do wartości i wspólnego ducha, ile narzędziem sprawowania władzy, która opierała się na zaprzeczeniu istnienia różnicy, wielości kulturowych doświadczeń, sposobów życia i systemów wartości. Eksplozja różnorodności dynamizuje kulturę nie tylko dlatego, że ujawnia wielość wariantów jej tworzenia, ale przede wszystkim dlatego, że wymusza adaptację do nowej sytuacji, przedefiniowanie podstaw tożsamości, problematyzuje stosunek wobec innych. Zob. P. Nora, *Czas pamięci*, tłum. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7.

¹² Do tego typu działań artystycznych można zaliczyć akcje i happeningi holenderskich provosów, amerykańskich *yippies*, artystyczne prowokacje Women Artists In Revolution, wczesne działania Chrisa Burdena czy Valie Export. Do tej funkcji sztuki odwołuje się również Josepha Beuysa koncepcja „rzeźby społecznej”, będącej uświadomieniem wytworzenia za pomocą konwencjonalnie rozumianej sztuki kreatywnych i samoświadomych jednostek, które przez „rzeźbienie”, a więc kształtowanie tego, co pozbawione formy i kształtu, mają doprowadzić do powstania nowego porządku społecznego. Problemem tej utopii jest określenie przez artystę punktu docelowego tego procesu: ma być nim rodzaj demokratyczno-socjalistycznego porządku z minimalną rolą państwa i z daleko posuniętą samorządnością. Artysta nie tylko więc używa tu sztuki, aby w n o s i ć ś w i a d o m o ś ć, ale też narzuca jednostkom formę, w jakiej mają się one samorealizować. Na temat tej koncepcji zob. J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, oprac. J. Jedliński, Akademia Ruchu–Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990; Ł. Kaczmarek, *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2001.

¹³ Do działań tego typu należą te projekty artystyczne, w których główną rolę odgrywa współpraca z lokalnymi wspólnotami. To jeden z najważniejszych odłamów sztuki publicznej, nazwany potem *community art*.

¹⁴ Na ten zestaw przyczyn zwraca uwagę Tom Finkelpearl, zob. T. Finkelpearl (red.), *Dialogues in Public Art*, MIT, Cambridge Mass 2000, s. 6–52.

¹⁵ Wzorcowym przykładem tego typu osiedli są *Levittown*, budowane od połowy lat czterdziestych w Stanach Zjednoczonych (w New Jersey, Pensylwanii i Nowym Jorku) przez Williama Levitta. Na ten temat zob. tamże, s. 6.

rozwoju sieci autostrad i dróg dojazdowych przecinających przestrzeń miejską w sposób niezgodny z jej naturalnymi podziałami¹⁶; zawłaszczania najbardziej atrakcyjnych centralnych terenów w mieście przez korporacje oraz w rezultacie nowej gettoizacji miejskich społeczności na skutek prób rozwiązania problemu najuboższych przez ich przesiedlanie do mieszkań socjalnych w wielkich blokach, wyraźnie odseparowanych od reszty miasta. Konsekwencją wszystkich tych zmian jest nie tylko rosnąca czytelność przestrzeni miejskiej, za którą idzie separacja grup różniących się społecznie, etnicznie i klasowo, ale też destrukcja przestrzeni, którą można nazwać wspólną, publiczną.

Sztuka publiczna w pierwszej fazie pojawia się jako używane przez administrację i władze lokalne narzędzie walki z tymi negatywnymi zjawiskami. Nieprzypadkowo ten rodzaj sztuki nazywany jest „pasteryzatozem” (za jej sprawą mają zniknąć wszystkie problemy społeczne: przestępczość, degradacja terenów zajmowanych przez najuboższych, nieprzyjazność przestrzeni zawłaszczanej przez korporacje, brak więzi i kontaktów między przedstawicielami odmiennych klasowo i etnicznie grup). Jednak bardzo często zamienia się ona we wspomnianą „szminkę na twarzy goryla”, która zaledwie maskuje te problemy, a nie je rozwiązuje. Głównym powodem niepowodzenia tego typu programów jest traktowanie przestrzeni należącej do określonej grupy jako pozbawionej tożsamości i idące za tym próby jej nadania, które kończą się niepowodzeniem, bo są interpretowane jako nowy rodzaj kolonizacji. Sztuka publiczna pojawia się w tym kontekście również jako narzędzie procesów określanych jako gentryfikacja i *redevelopment*, podejmowanych zarówno przez lokalne władze, biznes, jak i przez samych artystów współpracujących z lokalnymi społecznościami. Celem tych działań jest powstrzymanie degradacji przestrzeni miejskiej i podniesienie poziomu życia, ale można je nazwać publicznymi, jeżeli są dokonywane w imię dobra wspólnego, najczęściej jednak wykorzystywano je jako sposób na zwiększanie wartości gruntów i wykluczanie z nich tych kategorii osób, które ich cenę obniżają¹⁷.

Ostatnią przyczyną pojawienia się sztuki publicznej jest stworzenie ekonomicznych narzędzi jej wspierania. Chodzi tu przede wszystkim o różnorodne programy finansowania, których podmiotami na początku są administracja państwowa i instytucje publiczne¹⁸, a potem również prywatne korporacje i organizacje pozarządowe.

¹⁶ Autostrady, choć są miejscami publicznymi, to — jak trafnie zauważa Tom Finkelpearl — mają monofunkcyjny charakter i raczej separują jednostki od siebie, niż prowokują interakcje między nimi, przede wszystkim więc dzielą, choć łączą. Ceną za bezpieczeństwo i szybkość podróżowania jest atomizacja, i to dotycząca nie tylko kierowców, ale też mieszkańców tych przestrzeni, których ciągłość autostrady destrukują (zob. tamże, s. 5).

¹⁷ Na ten temat zob. R. Deutsche, *Uneven Development: Public Art in New York City*, „October” 1988, nr 47.

¹⁸ Taki charakter miał pierwszy program wspierania sztuki w przestrzeni miejskiej, czyli realizowany w Stanach Zjednoczonych w latach 1933–1943 Federal Arts Projects (nazywany również

Sztuka publiczna wyłania się więc w konsekwencji złożonego splotu różnorodnych zjawisk i procesów, ale jej podstawową cechą jest próba wytwarzania dobra wspólnego i dążenie do wykreowania nowych kanałów komunikacji społecznej, które demonopolizują prawo państwa, mediów i korporacji do interpretowania rzeczywistości, do określania jej ram i reguł. Stanowi więc ona przede wszystkim jeden z przejawów ponowoczesnej demokratyzacji życia i instrumentem tego procesu, ale ze względu na swoje umiejscowienie, zdolność do koncentrowania uwagi i społeczną rolę stale jest narażona na wykorzystanie niezgodne z jej istotą, bardzo często staje się narzędziem legitymizowania władzy tych, którzy wytwarzają przestrzeń miejską, ale w mało demokratycznym trybie¹⁹.

Drugi problem związany z próbami zdefiniowania sztuki publicznej przez wskazanie na miejsce, kontekst jej prezentacji — a więc przestrzeń publiczną — formułują diagnozy bardzo wielu teoretyków i krytyków współczesności dotyczące miasta²⁰. Większość z nich mówi o zanikaniu, kryzysie przestrzeni publicznych w wyżej określonym sensie. Przyczyn tego stanu rzeczy jest bardzo wiele: poczynając od kolonizacji tego typu miejsc przez system produkcji-kon-

New Deal for Arts, od nazwy szerszego programu społecznej naprawy, którego był częścią), w wyniku którego w publicznych miejscach, budynkach użyteczności publicznej powstało kilka tysięcy rzeźb i murali. Projekt był jednocześnie ogromnym przedsięwzięciem propagandowym, w którym po raz pierwszy na taką skalę wykorzystano sztukę do legitymizacji polityki rządu. Zob. M. Park, G. F. Markowitz, *New Deal for Public Art*, w: H. F. Sennie, S. Webster (red.), *Critical Issues in Public Art*, Smithsonian Institution Press, Washington 1998, s. 128–142. Programy tego typu realizowano również po drugiej wojnie światowej — najlepszym przykładem jest Art in Public Places, finansowany z funduszy National Endowment for the Arts, a zainicjowany w 1967 r., jego efektem były monumentalne abstrakcyjne rzeźby ustawiane na pustych placach przed budynkami rządowymi, całkowicie przededefiniujące tę przestrzeń (najbardziej klasyczne są tu dwa przykłady: praca Alexandera Caldera z 1969 r., zatytułowana *La Grande Vitesse*, a postawiona w miejscowości Grand Rapids, oraz praca Pabla Picassa *Chicago Picasso* zrealizowana w Chicago). Podobny charakter miał program Fine Arts in New Federal Buildings zainicjowany przez GSA (General Services Administration), realizowany w latach 1962–1966, był on wynikiem zainteresowania kulturą jako narzędziem uprawiania polityki przez administrację Johna F. Kennedyego. Kontynuacją tego projektu jest realizowany do dziś GSA's Art in Architecture Program. Na temat ostatnich dwu programów zob. J. Wetenkall, *Camelot's Legacy to Public Art. Aesthetic Ideology in the New Frontier*, w: H. F. Sennie, S. Webster (red.), *Critical Issues...*, cyt. wyd., s. 142–158.

¹⁹ Niektórzy krytycy i interpretatorzy sztuki publicznej mówią wręcz o tym, że jej rozwój biegł dwutorowo: z jednej strony mieliśmy do czynienia ze sztuką w przestrzeni publicznej, wspieraną przez państwo i biznes, które w ten sposób realizowały swoje własne cele, a z drugiej z niezależnymi, wspieranymi przez fundacje i specjalne programy działaniami artystów, których celem było budowanie tego, co publiczne. Zob. T. Finkelpearl (red.), *Dialogues in Public Art*, cyt. wyd.; M. Miles, *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*, Routledge, London–New York 1997, s. 84–104; M. Miles, *Public and Environmental Art*, „The Reflective Practitioner” 2000, Spring, s. 37–43.

²⁰ Zob. np. R. Sennett, *The Fall of Public Man*, W. W. Norton, New York 1996; Z. Bauman, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, tłum. E. Klekot, PIW, Warszawa 2000, s. 35–67; G. Martinotti, *The New Morphology of Cities, Management of Social Transformations — MOST*, „Discussion Paper Series”, nr 16, www.unesco.org/most/martinot.htm

sumpcji, przez ich prywatyzację, komercjalizację oraz separację elit, podporządkowywanie miasta „metropolitarnym biznesmenom”, „wojny kulturowe”, a na gettoizacji i prisonizacji kończąc. Nieprzypadkowo więc Patricia Philips²¹ powie, iż kategoria „przestrzeń publiczna” jest dziś eufemizmem stosowanym jako określenie terenów, których jeszcze nie udało się komercyjnie zagospodarować, albo nazwą dla resztek pozostałych z prywatnej eksploatacji miasta. Vito Acconci z kolei zauważa: „to, co nazywane jest przestrzenią publiczną w mieście, jest produkowane przez agencje rządowe (w formie parków), albo przez prywatne korporacje (w postaci placów przed biurami albo atriów w ich wnętrzach). Tym, co zostaje wyprodukowane, jest produkt, jest on wymieniany przez korporacje na prawo do istnienia, do budowania nowych budynków [...]. Tym, co zostaje wytworzone, jest spektakl, który gloryfikuje korporacje albo państwo, albo współpracę pomiędzy nimi. Przestrzeń publiczna jest wypożyczana albo udostępniana obywatelom [...] jest kontraktem między wielkim i małym, między ojcem i dzieckiem, instytucją i jednostką”²².

Nieprzypadkowo więc również jedną z przyczyn pojawienia się sztuki publicznej jest kryzys miasta, zwłaszcza amerykańskiego, miasta pociętego autostradami potrzebnymi uprzywilejowanym, aby docierali do swoich domów położonych na przedmieściach, miasta, którego mieszkańcy izolują się w coraz bardziej oddalonych od siebie domach i w samochodach, a ze światem zewnętrznym kontaktują się za pomocą telewizji, miasta, w którym znikły miejsca publiczne. Sztuka publiczna nie jest więc publiczną dlatego, że jest pokazywana w miejscach publicznych (bo takich miejsc prawie albo w ogóle nie ma), ale raczej dlatego, że jest prezentowana „na zewnątrz” instytucji artystycznych i dlatego, że jej głównym zadaniem jest tworzenie miejsc publicznych albo przynajmniej działanie w imię ich urzeczywistnienia. Nie pojawia się ona jako praktyka, która wypełnia przestrzeń publiczną, ale po to, by przestrzeń tę budować, by wskazywać, iż jest ona zagrożona, albo przynajmniej by wykazać, iż tego typu miejsca są koniecznym warunkiem istnienia demokratycznych wspólnot.

Podsumowując dotychczasowe rozważania można stwierdzić, iż definiowanie sztuki publicznej przez wskazanie na jej artystyczną czy estetyczną odrębność jest skazane na niepowodzenie, a czynienie jej cechą dystynktywną specyficznego umiejscowienia w przestrzeni, choć zwraca uwagę na jej bardzo ważny aspekt — funkcjonowanie poza instytucjami artystycznymi, jest kłopotliwe i niewystarczające. Dlatego też warto sięgnąć po inne kryteria jej wyodrębnienia — zapytać o specyfikę modelu jej tworzenia oraz ideologii, która uprawomocnia ten typ aktywności.

²¹ P. C. Phillips, *Out of Order. The Public Art Machine*, „Artforum” 1988, December, s. 93.

²² V. Acconci, *Leaving Home. Notes on Insertion into Public*, w: F. Matzner (red.), *Public Art. A Reader*, Hatje Cantz Publishers, Stuttgart 2004, s. 29.

SPECYFIKA TWORZENIA SZTUKI PUBLICZNEJ

Tym, co wyróżnia sztukę publiczną, może być całkowite odrzucenie przez jej twórców myślenia o dziele jako autonomicznym wyrazie stanów wewnętrznych wyjątkowej jednostki, która komunikuje się w ten sposób z mniej już wyjątkowymi widzami. Artyści tworzący sztukę publiczną rezygnują więc z prób fetyszycyzacji samego dzieła, ze sprowadzania go do roli quasi-religijnego obiektu, za pomocą którego mówią przede wszystkim o sobie. Dzieło w sztuce publicznej ma charakter skrajnie instrumentalny, celem jego tworzenia jest kreacja narzędzia przekształcania systemu społecznego, świadomości — narzędzia użytecznego publicznie. Artyści tworzący sztukę publiczną traktują swoje działania jako sposób mówienia nie o sobie raczej, ale o tym, co wspólne, jako narzędzie przekształcania tego, co społeczne, a nie jako formę autoekspresji.

Jeżeli tak zdefiniujemy sztukę publiczną, to zbiór zakreślony przez tę definicję będzie ponownie zbyt obszerny: w jego obrębie znajdują się utopie społeczne klasycznych awangard (przede wszystkim futuryzmu i produktywizmu), praktyka artystyczna Josepha Beuysa, a także sztuka czysto propagandowa. Trudno je uznać za sztukę publiczną, bo choć swoim tematem czyniły one to, co społeczne, i to, co społeczne, chciały przekształcać, to jednocześnie opierały się na hierarchicznym rozróżnieniu między artystą a społecznością. Były też usiłowaniami urzeczywistnienia pewnego nowego i idealnego porządku społecznego, którego plan wyrażało dzieło, i traktowały sztukę jako narzędzie wnoszenia świadomości i emancypacji, widza zaś jako przedmiot, który należy wyzwolić — najczęściej wbrew jego woli²³. Mówiąc jeszcze inaczej — sztuka publiczna nie korzysta ze społecznego autorytetu sztuki jako najważniejszej, najbardziej doniosłej i szlachetnej ze społecznych praktyk, ale podważa go w imię demokratyzacji życia, która jest tu głównym celem.

Z tego typu awangardowymi przejawami artystycznego zaangażowania społecznego sztukę publiczną łączy jedynie skoncentrowanie na tym, co społeczne i wspólne, ale już nie podobieństwo relacji wiążącej artystę ze społecznością czy charakter działań podejmowanych w odniesieniu do sfery społecznej i w jej obrębie. Celem sztuki publicznej nie jest bowiem wprowadzanie jakiegokolwiek nowego porządku. Usiłuje ona raczej urealnić demokratyczny ład przez wywoływanie dyskusji na temat trybu, w jakim się on tu i teraz urzeczywistnia, przez zachęcanie obywateli do dyskusji, przez tworzenie tematów debaty oraz jej kontekstów, przez funkcjonowanie w roli tuby, za sprawą której publicznym staje się głos wykluczonych i zmarginalizowanych²⁴.

²³ Zob. M. North, *Sfera publiczna jako rzeźba. Od civitas dei do ornamentu z ludzkiej masy*, „Magazyn Sztuki” 1995, nr 6–7.

²⁴ Vito Acconci, jeden z najważniejszych artystów tworzących sztukę publiczną, podkreśla ten aspekt, a więc udzielanie głosu wykluczonym i zmarginalizowanym, jako konstytutywną własność tego typu działań artystycznych: „Sztuka publiczna wchodzi tylnymi drzwiami, jak obywatel drugiej kategorii. Zamiast jednak narzekać z tego powodu, używa tej marginalnej pozycji do uobecnienia

Nieprzypadkowo więc podstawową strategią, po którą sięgają artyści tworzący sztukę publiczną, strategią będącą jej znakiem rozpoznawczym, jest podważanie oczywistości otaczającego nas świata, zdrowego rozsądku i uznanych za obowiązujące definicji sytuacji. Przyjęcie takiej metody działania wynika z przekonania, iż władza jest współcześnie sprawowana nie przy użyciu przemocy, ale przede wszystkim poprzez sformatowanie i uwzorowanie codzienności, poprzez wytwarzanie wiedzy potocznej i potwierdzanie jej prawdziwości w praktyce, poprzez wyeliminowanie za sprawą pełnej kontroli nad środowiskiem funkcjonalności i racjonalności wszelkich pytań i wątpliwości oprócz pytań o skuteczny sposób postępowania. Sztuka publiczna jest więc próbą doprowadzenia do sproblematyzowania tego, co z jednej strony jest warunkiem technicznej koordynacji, efektywności i celowo-instrumentalnej racjonalności współczesnych systemów społecznych, ale z drugiej nas uprzedmiotawia, czyni bezrefleksyjnymi, unicestwia jednostkową wyjątkowość i stawia każdorazowo przez problemami już rozstrzygniętymi²⁵. Dlatego też warto jeszcze raz podkreślić, iż pojawienie się sztuki publicznej nie bez przyczyny zbiega się z eksplozją ruchów emancypacyjnych i praw obywatelskich oraz ekspansją kontestacji i kontrkultury. Wszystkie te zjawiska łączy to, iż pozwalają rozpoznać w tym, co uważano za wspólną kulturę, narzędzie sprawowania władzy czy ekspresję tylko jednego, dominującego systemu wartości, który przez taką mistyfikację jest reprodukowany.

Podważanie oczywistości i łamanie definicji sytuacji przez sztukę publiczną działa jak usterka: sprawia, iż zostaje rozchwiana powtarzalność dnia codziennego, że nie wystarczają rutynowe sposoby postępowania, że musimy indywidualnie odpowiedzieć na pytanie, z czym mamy do czynienia, jak skonstruowany jest ład, który właśnie został naruszony. Ponieważ sztuka publiczna rozgrywa się w otwartych, pozainstytucjonalnych miejscach, w przestrzeni miejskiej, to nie tylko przekształca ona jednostki w podmioty, ale również uruchamia procesy interakcji, których celem jest inkorporacja tego, co jest zakłóceniem, co zaprzecza porządkowi, w obręb istniejącej, społecznej wiedzy albo tej wiedzy przekształcenie. Sztuka publiczna, przecząc zdrowemu rozsądkowi, który jest narzędziem panowania, wytwarza konteksty i tematy debat publicznych. Debat, które urealniają nas jako niepowtarzalne jednostki, a porządek ponownie czynią demokratycznym. Sztuka publiczna jest więc sztuką, która wytwarza również publiczność, wspólnotę. Dlatego też — jak trafnie

siebie jako głosu marginalnych kultur, jako raportu mniejszości, jako partii opozycyjnej”. V. Acconci, *Leaving Home*, cyt. wyd., s. 29.

²⁵ Na temat takiej interpretacji współczesności zob. M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektyka Oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, IFiS PAN, Warszawa 1994; J. Łukasiewicz, *Eksplozja ignorancji. Czy rozumiemy cywilizację przemysłową*, tłum. A. Rabś-Retkiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2000; H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy*, tłum. S. Kopański i in., PWN, Warszawa 1991; N. Postman, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, tłum. A. Tanalska-Dulęba, PIW, Warszawa, 1995; G. Ritzer, *McDonaldyzacja społeczeństwa*, tłum. S. Magala, Muza, Warszawa 1997.

zaznacza Rosalyn Deutsche w swojej doskonałej książce *Evictions*²⁶ — nieporozumieniem jest traktowanie jej jako narzędzia wytwarzania zgody, budowania harmonijnej wspólnoty, w której wszyscy wierzą w podobne wartości i są do siebie podobni, z której wyeliminowano różnice. Sztuka publiczna to sztuka, która budzi kontrowersje, spory, debatę, rodzi zaangażowanie, nie pozwala pozostać obojętnym, która sprawia, iż stajemy się niepowtarzalnymi jednostkami i obywatelami.

W jaki sposób proces ten się urzeczywistnia? Podajmy kilka przykładów.

Pierwszy z nich to *Mój ogród*, akcja realizowana przez Julitę Wójcik w Gdyni w latach 2000/2001. Akcja ta polegała na założeniu i uprawianiu niewielkiego ogródka na trawniku rozdzielającym dwa pasy ruchu jednej z najbardziej ruchliwych gdyńskich ulic. Zamiast monumentalnego dzieła rozpartego w centralnych i bezpiecznych przestrzeniach miasta (których to dzieła status najlepiej określa anglojęzyczne określenie *plonk art*), mieliśmy tu do czynienia z dyskretną interwencją, która jednak została wyposażona w ogromny potencjał znaczeniowy i krytyczny zmuszający do poddania refleksji zarówno jakości życia w mieście, tego, w jaki sposób wykorzystujemy jego przestrzeń i kto ma prawo ją użytkować, jak i tradycyjnych scenariuszy ról artysty. Julita Wójcik, wykonując jako artystka prozaiczną, codzienną czynność, jaką jest uprawa ogródka, przypominała zarówno o tym, co jest dziś nieobecne w mieście — o działaniach obywateli przekształcających jego przestrzeń i o braku miejsc, które od początku do końca można nazwać naszymi, a więc o procesji technokratycznych i zinstrumentalizowanych nie-miejsc²⁷, jak i o zapomnianej przez artystów możliwości budowania tego, co kulturowe, od podstaw i wspólnie z innymi. Niewielki ogródek Wójcik dla nieuprzedzonego przechodnia lub kierowcy lokalnie i na chwilę unieważniał więc porządek, przysłał go i zawieszał jego oczywistość, a tym samym pozwalał w ogóle go dostrzec. Praca Wójcik nie była więc utopią ekologiczną, ale raczej krytyczną pracą dotyczącą współczesnego nam wielkomiejskiego ładu.

Drugi przykład to klasyczne już dziś dzieło Christo zatytułowane *Biegnące ogrodzenie*, a realizowane w Kalifornii w latach 1972–1976. Ostateczny efekt tego projektu jest równie atrakcyjny wizualnie (było to blisko czterdziestokilometrowe nylonowe, białe ogrodzenie o wysokości 5,5 metra biegnące przez 59 prywatnych rancz w pobliżu San Francisco), co efemeryczny (pracę konstruowaną przez cztery lata eksponowano zaledwie przez dwa tygodnie). W opisie tego wydarzenia czytamy: „Aby zrealizować ten projekt, trzeba było 42 miesięcy wspólnych starań, stałej współpracy ranczerów, 18 przesłuchań publicznych, trzech posiedzeń Sądu Najwyższego Stanu Kalifornia [...], opracowane zostało

²⁶ R. Deutsche, *Evictions. Art and Spatial Politics*, MIT Press, Chicago–Cambridge, Mass. 1996.

²⁷ Kategorię nie-miejsca, rozwiniętą i spopularyzowaną przez Johna Urry'ego, wprowadził Marc Augé. Zob. M. Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, London–New York 1995; por. J. Urry, *Consuming Places*, Routledge, London–New York 2002.

sprawozdanie liczące 450 stron, omawiające wpływ na środowisko oraz sposób czasowego wykorzystania wzgórz, nieba i oceanu”²⁸. Wizualna efektywność i rozmach tego dzieła nie powinny jednak przysłaniać faktu, iż dziełem nie był płot, ale złożona interakcja społeczna wywołana przez pojawienie się pomysłu, który zmusza nas do odpowiedzi na pytanie, kim w istocie jesteśmy. Christo, traktowany często i niesprawiedliwie jako artysta tworzący dobrze fotografujące się, atrakcyjnie wizualne realizacje w otwartej przestrzeni, doprowadził do sytuacji, w której wszyscy zmuszeni byli nie tylko rozmawiać o sztuce, ale również ze sobą, w której musieli odpowiedzieć na pytanie, czy będą działać tak, aby urzeczywistniło się pewne dobro publiczne, czy liczą się dla nich tylko wartości czysto instrumentalne, które pomnożą ich zyski, czy od czasu do czasu również to, co całkowicie autoteliczne. Christo postawił więc czasowy monument obywatelskiej społeczności, monument, który mógł powstać dlatego, że społeczność ta na chwilę się urealniła.

Trzeci przykład to *Bremeński kwestionariusz* Jochena Gerza. Artysta ten w 1991 r. wygrał konkurs rozpisany przez władze Bremy, na wykonanie dzieła w przestrzeni tego miasta. Gerz wywiązał się z tego zamówienia w sposób nietypowy. Używając lokalnych mediów, prasy, telewizji, radia, i przez bezpośrednie kontakty, zadał mieszkańcom Bremy trzy pytania:

1. Który z problemów jest dla Ciebie na tyle istotny, aby uczynić go tematem współczesnego dzieła sztuki zrealizowanego w przestrzeni publicznej?

2. Czy sądzisz, że twoje myśli (pomysły) mogą zostać wyrażone we współczesnym dziele sztuki?

3. Czy chciałbyś wziąć udział w tworzeniu takiego dzieła sztuki?

Odpowiedzi na powyższe pytania, ale przede wszystkim dyskusja nad tym, jak powinno wyglądać zamówione przez miasto dzieło sztuki, stały się tematem sześciu masowych seminariów zorganizowanych przez Gerza w więzieniu, szkołach i uczelniach oraz zakładach pracy. Ich rezultatem była stworzenie specyficznego monumentu. Na jednym z bremeńskich mostów Gerz dobudował niewielki szklany występ w kształcie trójkąta (wyrastający dyskretnie ponad powierzchnią rzeki, tak że stojąc na nim można było obserwować jej bieg) i umieścił na nim nazwiska wszystkich osób, które brały udział w projekcie oraz tabliczkę z napisem: „*Bremeński kwestionariusz* jest zadedykowany jego autorom oraz wszystkim, którzy przystanęli tutaj na moment i zobaczyli to, co nie istnieje”²⁹. Niematerialność tego dzieła nie była przypadkowa, ponieważ właściwym monumentem, który chciał stworzyć Gerz, było uobecnienie, nieobecnej między innymi za sprawą tradycyjnie rozumianej sztuki, wyobraźni mieszkańców Bremy i samej wspólnoty.

²⁸ *Christo i Jeanne-Claude w Warszawie*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Warszawa 1997, s. 45.

²⁹ Cyt. za: P. Friese, *Quod a me Expectatur. The Artist's Questioning as a Constituent of Art*, <http://www.is.bremen.de/gerz/>

Gerz zrezygnował ze stworzenia konwencjonalnego pomnika czy publicznego dzieła. Zamiast niego wykreował publiczny, powszechnie dostępny i neutralny znaczeniowo kontekst, w którym mogła objawiać się niepowtarzalność innych i sama wspólnota.

DLACZEGO SZTUKA PUBLICZNA NIE JEST SZTUKĄ?

Cechą specyficzną sztuki publicznej, definiującą jej odrębność, jest również to, że — jak wspomniałem na wstępie — trudno ją w sposób w pełni uprawiony nazywać sztuką — jest ona raczej pewną odrębną praktyką kulturową, która wyrasta ze sztuki, czasami wizualnie ją przypomina, jest uprawiana przez artystów i staje się obiektem zainteresowania ze strony osób działających z ramienia świata artystycznego, ale jednocześnie jest w dużym stopniu różna od tego, co za sztukę uznajemy.

Po pierwsze dlatego, że sztuką jest to, co jest prezentowane w obrębie świata artystycznego, bo to zaledwie różnica instytucjonalnych kontekstów pozwala nam dziś odróżniać sztukę od tego, co nią nie jest. Sztuka publiczna celowo sytuuje się poza tym bezpiecznym znaczeniowo kontekstem — światem sztuki, bo tylko narażając się na niedefiniowalność jest w stanie rozbijać istniejące sposoby rozumienia sztuki. Podważa więc istniejący porządek dlatego, iż nie godząc się na bycie sztuką rozumianą jako specyficzna praktyka kulturowa, możliwa w przeznaczonej dlań enklawie, destrukuje tym samym bardziej generalny podział rzeczywistości społecznej na autonomiczne, instytucjonalne subświaty, które monopolizują prawo urzeczywistniania określonych typów ludzkiej działalności.

Sztuka publiczna do końca sztuką nie jest również dlatego, że — po drugie — jest taką praktyką kulturową, która destrukuje nie tylko scenariusze ról artystów i odbiorców, relacje między nimi, ale również zasadność ich wydzielenia. Artysta jest tu przede wszystkim takim samym jak wszyscy inni obywatelem, przez swoje działania dającym wyraz dbałości o wspólnotę, w której żyje, a nie demiurgiem, zbawicielem, mesjaszem, bohaterem czy rewolucjonistą, traktującym wspólnotę jak totalne dzieło sztuki, które może dowolnie przekształcać. Odbiorca nie jest zaś biernym receptorem działań artysty, ale współtwórcą dzieła, jeżeli uznamy, że sztuka publiczna to sztuka, która uruchamia procesy społeczne, a nie wytwarza materialne przedmioty. Komplikacji ulega również, jak zauważa Halina Taborska³⁰, tradycyjny i elegancki układ: nadawca–dzieło–odbiorca. Zastępuje go skomplikowana relacja społeczna, której uczestnikami są władze miejskie, architekci i urbaniści, właściciele nieruchomości lub gruntów, mieszkańcy miasta, media, prawnicy, nadzór budowlany, policja i sądy. Nie ma więc mowy o skonwencjonalizowanej sytuacji obioru występującej w kontekście muzealnym, ale mamy tu do czynienia ze złożonym, nieprzewidywal-

³⁰ H. Taborska, *Współczesna sztuka publiczna*, cyt. wyd., s. 8–9.

nym procesem społecznym, ujawniającym reguły rządzące codziennym życiem określonej społeczności. Procesy społeczne uruchomione przez projekt i montaż na kolumnach Teatru Wielkiego w Poznaniu dzieła Leona Tarasewicza³¹ ujawniły dużo więcej informacji na temat przekonań poznaniaków, ich mentalności, stosunku do sztuki i pieniędzy, rozumienia tego, co publiczne, reguł rządzących sponsorowaniem sztuki i podmiotów tego procesu, dyskursu medialnego i jakości elit niż jakikolwiek rozbudowany raport socjologiczny. To właśnie tego typu procesy, uruchamiane przez obecność dzieła w przestrzeni wspólnej, stanowią dzieło, które tworzy artysta: jest nim interakcja, debata pozwalająca zaistnieć demokratycznej wspólnoty i ujawniająca reguły, na których opiera się społeczny ład.

Trudność z utożsamianiem sztuki publicznej ze sztuką wynika też z tego — po trzecie — że dzieło, materialny przedmiot, który w muzealnym i galerijnym kontekście (i pomimo czasami bardzo radykalnych prób zmiany tego stanu rzeczy) stanowi główny obiekt zainteresowania, powód przyjścia do tego miejsca odbiorcy, obiekt, któremu składa on hołd, w sztuce publicznej ma charakter drugorzędny i czysto instrumentalny. Jego tworzenie nie jest celem samym w sobie, ale próbą wykreowania narzędzia, które służy tworzeniu przestrzeni publicznej i publiczności, aktywizowaniu jednostek i wzbudzaniu w nich refleksji, stwarzaniu pretekstów i kontekstów debaty. Nieprzypadkowo więc w latach dziewięćdziesiątych, wraz z narodzinami tak zwanej sztuki w publicznym interesie, albo sztuki publicznej nowego rodzaju, materialny przedmiot znika w ogóle, a zastępuje go efemeryczne działanie i bezpośrednia, udająca element codzienności interwencja w porządek ulicy.

Po czwarte, w sztuce publicznej trudno widzieć sztukę, bo — jak trafnie zauważa Tom Finkelpearl³² — słowo „sztuka” kojarzy się z klasami wyższymi, a słowo „publiczna” z niższymi, a więc zbitka „sztuka publiczna” i praktyka oznaczona tym terminem jest rodzajem hybrydy, która w dużej mierze unieważnia takie proste podziały i dystynkcje. Hybrydyczny charakter samej kategorii doskonale odzwierciedla intencje artystów, którzy ten rodzaj sztuki uprawiają — podstawowym ograniczeniem, z którym walczą, jest autonomia i czystość sztuki, pozwalającej, co prawda, wykonać każde dzieło sztuki, ale jednocześnie i skazującej je bez względu na stopień jego radykalności na traktowanie jako dzieła sztuki właśnie, a więc jako czegoś, co jest radykalne, bo jest sztuką, a więc radykalne jest tylko w artystycznym wymiarze.

³¹ Chodzi tu o pracę *Projekt dla Poznania* z września 2003 r., która polegała na zamontowaniu pomalowanych na zielono-żółto obręczy na kolumnach Teatru Wielkiego w Poznaniu. Działanie na pierwszy rzut oka wyłącznie „artystyczne” i formalne stało się katalizatorem gwałtownej publicznej debaty dotyczącej sposobu wydawania publicznych pieniędzy, tożsamości poznaniaków i ich stosunku wobec innych systemów wartości oraz polityki władz miejskich.

³² Zob. T. Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, cyt. wyd., s. X–XI.

Sztuka publiczna nie jest więc sztuką w takim sensie, jaki przyznajemy tej drugiej, co więcej — może urzeczywistniać swoje cele, jeżeli ukrywa podobieństwo do działań artystycznych. Najskuteczniej realizuje swoją istotę i zadania wówczas, gdy udaje coś innego niż to, czym jest w rzeczywistości. Gdy przypomina reklamę, ale niczego nie reklamuje, gdy przypomina hydrant, ale jest też ławką, gdy zamiast wertykalnego, figuralnego charakteru przyjmuje horyzontalną i abstrakcyjną postać, gdy przypomina codzienne zdarzenie, ale jest wyreżyserowana itd. Tylko w ten sposób, przez zakłócenie, kamuflaż, podszywanie się i zacieranie własnego pochodzenia, sztuka publiczna może oddziaływać i nie staje się przedmiotem kolejnego rytualnego aktu odbioru sztuki, który potwierdza istniejący porządek. Tylko udając, iż sztuką nie jest, może wywierać wpływ, prowokować i drażnić, tylko tak unika syndromu, który Maria Anna Potocka określiła mianem „daj spokój to tylko sztuka”³³.

ODMIANY SZTUKI PUBLICZNEJ

Wszystko, co dotąd powiedzieliśmy o sztuce publicznej, oznacza, iż „bycie nią” jest cechą, którą obiekty i działania artystyczne określane tą nazwą mogą mieć w różnym stopniu, która raczej staje się atrybutem pewnych działań podejmowanych przez artystów w przestrzeni miejskiej, niż jest do nich trwale przypisane. Pewne działania stają się sztuką publiczną w istocie dopiero wówczas, gdy uda się zainicjować publiczną debatę, gdy w ich konsekwencji choćby na chwilę zaistnieje przestrzeń publiczna, publiczność i demokratyczny porządek. Nie oznacza to jednak, iż wszystko zależy tu od publiczności, wiele zależy od intencji samego artysty i od tego, jak zostało skonstruowane dzieło lub działanie. Dlatego też w obrębie tego, co nazywamy sztuką publiczną, da się wyodrębnić kilka kategorii, które różnicuje właśnie to, że są bardziej lub mniej predestynowane, by wytwarzać przestrzeń publiczną i samą publiczność³⁴.

Po pierwsze, jest to sztuka w przestrzeni publicznej, a więc taka odmiana sztuki publicznej, z którą utożsamiało ją państwo i jego agendy, gdy rozpoczęły w latach sześćdziesiątych jej wspieranie. Chodzi tu o dzieła stworzone tak, jak tworzy się inne dzieła sztuki — a więc w pracowni artysty, w oderwaniu od społeczności i jej problemów — i przeniesione w przestrzeń miejską, w dowolne, ale centralne miejsce, z całkowitym brakiem poszanowania dla jego specyfiki, historii, kulturowych znaczeń. Ten rodzaj sztuki często określany jest ironiczną nazwą *plonk art* i utożsamiany z monumentalnymi abstrakcyjnymi rzeźbami ustawianymi pośrodku ogromnych pustych placów przed budynkami rządowymi lub siedzibami przemysłowych korporacji. Celem tego

³³ A. M. Potocka, *Daj spokój to tylko sztuka*, w: A. M. Potocka (red.), *Publiczna przestrzeń dla sztuki? Öffentlicher Raum für Kunst?*, Kraków–Wien 2003, s. 91–117.

³⁴ Na temat klasyfikacji odmian sztuki publicznej zob. M. Kwon, *For Hamburg: Public Art and Urban Identities*, w: *Public Art is Everywhere*, katalog wystawy, Kunstverein Hamburg and Kulturbehörde Hamburg 1997, s. 95–109.

rodzaju sztuki jest przede wszystkim humanizacja i kulturalizacja przestrzeni miejskiej, ale najczęściej ten rodzaj działań artystycznych nie wiąże się z opisaną zmianą nastawienia artysty wobec społeczności, z rezygnacją z jego tradycyjnej, uprzywilejowanej pozycji wobec publiczności. Co więcej, sztuka w przestrzeni publicznej jest zazwyczaj zabójcza dla przestrzeni, bo stanowi instrument jej zawłaszczania przez podmioty ekonomiczne i oficjalną politykę.

Drugą kategorię stanowią takie działania artystyczne które, jak powie Michael North³⁵, traktują przestrzeń publiczną jak dzieło sztuki. Są to takie działania artystyczne, które podejmuje się w imię demokratycznych ideałów i które są próbą wytworzenia przestrzeni publicznej, ale które jednocześnie zachowują jako obowiązujący romantyczny etos artysty i jego modernistyczno-rewolucyjną pogardę wobec społeczności, którą przez tego typu działania próbuje się wyzwać. Artysta jest tu więc kreatorem totalnym, który wytworząc demokratyczną społeczność, zaprzecza tym samym jej istocie, bo tworzy nie tylko kontekst, w którym może ona zaistnieć, ale również określa jej reguły, kształt i cel. Michael North jako przykład tego typu realizacji przytacza *Pokój socjalny* Siah Armajani przeznaczony dla pracowników muzeum — przyjazną przestrzeń zapełnioną drewnianymi ławkami, zydlami, w pełni demokratyczną, spontaniczną i wolną od jakichkolwiek wpływów władzy. Przestrzeń, która przy bliższym przyjrzeniu się okazuje się swoim zaprzeczeniem, bo pozorny nieład i spontaniczność zostały tu utwierdzone raz na zawsze przez artystę mocującego na trwale siedziska do podłoża, co uniemożliwia jakąkolwiek interwencję w ten porządek ze strony społeczności. Artysta działający na rzecz dobra publicznego na plan pierwszy wyeksponował więc dobro dzieła, a ewokowanych przez dzieło obywateli już przed ich pojawieniem się zamienił w przedmioty swojej władzy.

Trzecim rodzajem sztuki publicznej są te działania, które określa się mianem *site-specific*, a więc takie typy działań artystycznych, które wyrastają z doświadczeń sztuki instalacji, *environment*, sztuki krajobrazu i ziemi oraz których istotą jest to, że zostają stworzone specjalnie do określonego miejsca, są z nim konceptualnie, wizualnie i ideowo związane, że są tworzone po to, aby tego miejsca specyfikę przestrzenną, kulturową, społeczną, historyczną ujawniać lub podkreślać, że nie da się ich przenieść w inne miejsce bez ich fizycznego lub konceptualnego unicestwienia. Przykładem tego typu działań jest wspomniana poznańska realizacja Leona Tarasewicza czy najbardziej klasyczne dzieło publiczne XX wieku, a więc waszyngtoński *Vietnam Memorial* Mayi Lin. Celem tego typu działań jest nie tyle wytworzenie dzieła, ile wytworzenie miejsca, przekształcanie znaczeń przestrzeni, wyrażanie jej tożsamości, doprowadzanie do tego, że dzieło obiektywizuje, materializuje, eksternalizuje specyfikę kontekstu, w którym zostało umiejscowione. *Site-specific* może być używane do bardzo różnych celów (poczynając od upiększania poprzez krytykowanie, upa-

³⁵ Zob. M. North, *Sfera publiczna jako rzeźba*, cyt. wyd.

miętnianie aż do propagandy), ale cechą charakterystyczną tego typu sztuki publicznej jest całkowita zmiana metod tworzenia i myślenia o dziele: artysta opuszcza pracownię i pracuje zarówno z estetyką miejsca, jak i z pamięcią ludzką, przyzwyczajeniami przechodniów, dzieło zaś traci swoją autonomię, staje się częścią kontekstu, w którym i dla którego zostało stworzone.

Czwarty typ sztuki publicznej to *community-art*, a więc takie typy działań artystycznych, których przedmiotem, tematem jest określona społeczność, aktywnie uczestnicząca w tworzeniu tego dzieła, albo wręcz sama je kreująca, zainspirowana jedynie przez artystę. W tym typie sztuki publicznej artysta jest zaledwie przezroczystym medium, narzędziem, które katalizuje działania społeczności, ale nie określa ich znaczeń i kierunku, jedynie inspiruje, wspomaga, doradza. Dobrym przykładem tego typu działań jest akcja *Group Material* z 1990 r., zatytułowana *Your Message Here*, a realizowana w Nowym Jorku i Chicago. Sprowadzała się ona do pomocy lokalnym społecznościom w umiejscowieniu ich przesłania na komercyjnych billboardach. Dla twórców i członków *Group Material* użycie mediów reklamowych i działanie w przestrzeni miejskiej było także szansą na uniknięcie paradoksów związanych z kreowaniem alternatywnych miejsc prezentacji sztuki. „Nauczyliśmy się, iż pojęcie alternatywnej przestrzeni jest nie tylko politycznie sztuczne i estetycznie naiwne, może być ono także diaboliczne. Niemożliwe jest stworzenie radykalnej, odkrywczej sztuki, jeśli dzieło zostaje ukryte w jednej specjalnej galerii. Sztuka może mieć najbardziej polityczną treść i właściwą formę, ale zawieszona w takim miejscu, pozostaje niema dopóty, dopóki sposób jej dystrybucji nie będzie równie polityczny”³⁶. Równie polityczne okazało się działanie w kontekście miasta: i w miejscach, o których mówiły dzieła, i we współpracy z osobami, których one dotyczyły. Przykładem takiego modelu działania jest wspomniany wyżej projekt. Jego autorami byli członkowie grupy, ale również pojedyncze osoby i grupy, które projektowały artystyczne billboardy umieszczane w miejscach położonych w pobliżu ich własnych domów i dzielnic. Prace powstawały po uprzednich konsultacjach ze społecznościami lokalnymi, które decydowały, co ma pojawić się na billboardach w pobliżu ich domów, rola artystów zaś sprowadzała się do pomocy przy urzeczywistnianiu tych zamierzeń. Jedną z najbardziej dramatycznych prac z tej serii jest billboard wykonany wspólnie z bezdomnymi, a zawierający jedynie tekst ułożony z trzech następujących po sobie wersów: „Być może nie posiadamy domów. Mamy jednak imiona. I również tu żyjemy”, wokół którego widniały podpisy bezdomnych mieszkających w pobliżu billboardu. Inna praca z tej serii, zatytułowana *Ningun Humano es Ilegal* [*Żaden człowiek nie jest nielegalny*], była eksponowana w dzielnicy, której problem stanowiła nielegalna emigracja. Z kolei plakat wykonany wspólnie z Vito Greco, przedstawiający kilkanaście osób z podniesionymi do góry rękoma opartymi na murze i oczekujących na przeszukanie przez policję, głosił: „Wojna z narkoty-

³⁶ Wystąpienie Julie Ault, członkini *Group Material*, www.undo.net/facts/Eng/fault.htm

kami jest wojną z ludźmi. Rzeczywistym wrogiem jest brak nadziei w dead-end systemie”. Najbardziej lakoniczny z tej serii plakatów zawierał tylko jedno słowo wypisane czarną czcionką na białym tle: „FREE”. Jeszcze inna praca, stworzona z inspiracji Martiny Lopez, na życzenie jej autorki zawierała zdjęcia z rodzinnych albumów jej sąsiadów. Plakaty nie udają dzieł sztuki, ponieważ najważniejszym ich aspektem jest upodmiotowienie tych, którzy na co dzień są uprzedmiotowieni i pozbawieni prawa do wypowiedzania się w przestrzeni publicznej (bezdumni, narkomani, chorzy na AIDS, nielegalni emigranci). Billboardy ujawniają tu swoją potencję — dzięki nim ci, którzy funkcjonują na marginesie społeczeństwa lub poza jego granicami, mają szansę zostać usłyszani, chociaż ich status taką możliwość im odbiera. Co więcej, mogą oni mówić swoim własnym językiem, a nie tym, którym należy posługiwać się w przestrzeni publicznej, i o problemach, z którymi się borykają, a nie o tym, co za problem zostaje uznane przez rząd i administrację. W tym nurcie mieszczą się też takie działania jak projekt Ricka Lowe *Row Houses*, realizowany w Houston, od 1990 r., a polegający na architektonicznej i społecznej regeneracji osiedla domów zamieszkałych przez Afroamerykanów³⁷, czy też bardzo częste, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii, tworzenie przez lokalne społeczności monumentalnych ściennych mozaik i murali.

Piąta i ostatnia kategoria omawianych tu działań artystycznych to sztuka publiczna nowego rodzaju, nazywana również sztuką w publicznym interesie. Można ją z całą pewnością uznać za odmianę sztuki krytycznej³⁸, jej głównym celem jest bowiem stwarzanie przyczyn, pretekstów i kontekstów do dyskusji i debat przez wprowadzanie do przestrzeni publicznej takich dzieł, działań czy interwencji, które pokazują to, co w niej nieobecne, a co jednocześnie tę przestrzeń określa, co sprawia, iż ma ona taki a nie inny charakter. Sztuka w publicznym interesie swoim przedmiotem czyni więc to, co ukryte, nieobecne, przemilczane, wykluczone z oficjalnego dyskursu, a co jednocześnie ten dyskurs konstytuuje, jest przyczyną wykluczenia i nierówności, co narzuca nam tożsamość i określa, czym jest zdrowy rozsądek. Sztuka publiczna nowego rodzaju może przybierać bardzo różnorodne formy: poczynając od ulicznych demonstracji, politycznego aktywizmu poprzez graffiti i wlepki aż do czasowych interwencji. Tym, co charakterystyczne dla tego typu sztuki publicznej, jest jej niematerialność, instrumentalność i sprowadzenie do roli katalizatora debaty publicznej. Doskonałym przykładem tego typu dzieła jest *Aids Ribbon*, a więc mała czerwona kokardka noszona na całym świecie przez osoby solidaryzujące się z chorymi na AIDS, zaprojektowana przez Franka Moore'a na początku lat dziewięćdziesiątych. Niewielki, niekontrowersyjny przed-

³⁷ Na temat tego projektu zob. T. Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, cyt. wyd., s. 234–258.

³⁸ Zob. I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90-tych, Sic!*, Warszawa 2002; G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie: od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1994, rozdz. 1.

miot, który nie demonizuje choroby, a rodzi zainteresowanie i pytania, a tym samym pozwala przełamać milczenie dotyczące tej choroby i ją destygmatyzuje.

Podobny charakter mają *Manewry miejskie* Roberta Rumasa, powtarzana kilkakrotnie akcja, która polegała na zamianie zwykłych znaków drogowych na takie, które wskazują na obecność wykluczonych, wstydliwie ukrywane miejsca (zajmowane przez prostytutki, narkomanów, pedofili) lub też parodiują styl miejskich zakazów (ograniczających na przykład czas siedzenia na ławce do piętnastu minut). Tym samym w bardzo skrótowy i sugestywny sposób Rumaś zademonstrował logikę administrowania przestrzenią publiczną: mimo że jest wspólna, tylko niektórzy mają zdolność do wytwarzania rządzących nią reguł, które służą również wykluczaniu.

Każda z powyższych odmian sztuki publicznej, chociaż dominowały one w różnych dekadach i często stanowiły wobec siebie negatywny punkt odniesienia, jest nadal obecna w przestrzeni miast, każda z nich z różnym skutkiem i mocą przyczynia się do wytwarzania przestrzeni publicznej i publiczności, ale każda z nich przypomina lepiej lub gorzej, iż porządek, w którym przebiega nasze życie, ma demokratyczny charakter, a my sami jesteśmy obywatelami i niepowtarzalnymi indywiduami. Sztuka publiczna przypomina więc o ideałach, na których ufundowany jest ład społeczny zachodnich społeczeństw, aktualizuje je, a jednocześnie ponieważ działa doraźnie i okazjonalnie, nie jest stale obecna w przestrzeni miejskiej, podpowiada, iż jest to ideał właśnie, coś, czego z jednej strony nie da się zrealizować, ale też coś, co jest ideałem, jeżeli stale podejmuje się próbę jego urzeczywistnienia.

PODSUMOWANIE

Podsumowując powyższe rozważania można stwierdzić, że jedną z cech konstytutywnych sztuki publicznej jest daleko posunięta demokratyzacja sposobów rozumienia tej kategorii. Wielość definicji jest jednak nie tylko konsekwencją różnorodności postaci i form, w jakich przejawia się ta praktyka społeczna, ale również faktu, iż jest ona raczej procesem niż zjawiskiem. Własność ta z kolei doskonale oddaje naturę opisywanych tu działań artystycznych: są one nie tylko nieustannie ponawianą próbą demokratyzacji życia przez udzielanie głosu marginalizowanym i wykluczonym, przez podważanie istniejącego porządku i wytwarzającego go dyskursu, przez walkę z rutyną codzienności, ale także autorefleksyjnym procesem czynienia samej sztuki mniej totalną. Konsekwencją istnienia sztuki publicznej jest wyzwolenie z modernistycznych mitów i ideologii, które faworyzują praktykę artystyczną jako najważniejszy rodzaj działalności ludzkiej, twórcę zaś jako genialne indywiduum, które ze względu na swoje osobiste własności i kontekst działania ma prawo określać, jak powinniśmy żyć. Sztuka publiczna problematyzuje więc nie tylko społeczny porządek i jego reguły, ale również siebie samą, unicestwiając tym samym rozszczenia każdego systemu wartości i sposobu życia do uniwersalności. Zamiast

fundamentu poszukuje pretekstu do dyskusji, stara się stworzyć jej sytuacyjny i tymczasowy kontekst, miejsca, które stają się przestrzenią publiczną.

WHAT IS PUBLIC ART?

Summary

The main goal of the article is to define new kind of artistic practice — public art. The author presents fundamental formulations of this phenomenon in art criticism and history of art and proposes his own approach. According to it public art is such a kind of artistic practice, which takes place outside traditional artistic institutions and whose main goal is to create public sphere and to materialize democratic order. The article contains some reflections upon public art genesis and evolution and argues that public art shouldn't be defined as another kind of art because it is a very particular specific cultural practice. The author also attempts to present changes of public art in the last four decades and create classification of public art genres.

Key words/słowa kluczowe

art / sztuka; public art / sztuka publiczna; public space / przestrzeń publiczna; sociology of art / socjologia sztuki; democratization / demokratyzacja