



SZTUKA AKTUALIZACJA

Co widać w przestrzeni
publicznej Warszawy?

Sztuka. Aktualizacja. Co widać w przestrzeni publicznej Warszawy?
pod redakcją Aleksandry Litorowicz i Moniki Wróbel

Koncepcja:
Aleksandra Litorowicz i Monika Wróbel

Teksty:
Sebastian Cichocki, Olga Drenda, Maciej Frąckowiak, Marek Krajewski,
Aleksandra Litorowicz, Jess Łukawska, Szymon Maliborski, Kuba Snopek,
Monika Wróbel

Kwerenda z lat 1989–2015: Aleksandra Litorowicz, Monika Wróbel
Kwerenda z lat 2015–2023: Martyna Groth, Jess Łukawska, Monika Wróbel

Redakcja językowa i korekta:
Justyna Chmielewska

Projekt graficzny i skład:
Pracownia Zbytki

Ilustracje i infografiki:
Aubo Lessi

Dziękujemy wszystkim osobom i instytucjom,
które użyczyły zdjęć na potrzeby tej książki.

© Fundacja Puszka, 2023
Wydanie I
Warszawa 2023
ISBN 978-83-966480-1-3
Publikacja bezpłatna

Wydawca: Fundacja Puszka

Elektroniczna wersja książki dostępna jest na stronie www.fundacjapuszka.pl

Publikacja powstała w ramach projektu *Aktualizacja. Warszawa i jej sztuka publiczna* realizowanego przez Fundację Puszka i współfinansowanego ze środków Urzędu m.st. Warszawy.



projekt współfinansuje
miasto stołeczne
Warszawa

SZTUKA. AKTUALIZACJA	4
PORZĄDKI	6
Meandrujące linie Marek Krajewski	8
Czy da się policzyć sztukę? Monika Wróbel	18
Dynamika zmiany: współczesna sztuka publiczna Warszawy Monika Wróbel	32
SPOJRZENIA	48
Co właściwie jest mitem widzieć? Olga Drenda	50
Wielkoformatowe miasto, czyli o drugiej fali warszawskiego muralu Aleksandra Litorowicz	60
Real estate art w Warszawie Kuba Snopek	74
RELACJE	86
Grunt. Jak zmienia się krajobraz pamięci Warszawy? Szymon Maliborski	88
Sztuka i służba publiczna w epoce postartystycznej Sebastian Cichocki	102
Sztuka dla konfliktu i przeciwko przemocy Maciej Frąckowiak	116
WYBÓR PRAC Z LAT 2015–2023	130
ROZMOWY	158

Aleksandra Litorowicz i Monika Wróbel

Sztuka. Aktualizacja

Szaleństwo katalogowania to tytuł książki, w której Umberto Eco przygląda się procesom tworzenia list, bestiariuszy i spisów oraz motywacjom twórców takich zestawień. Czy próba zamknięcia sztuki obecnej w przestrzeni miejskiej w formę praktycznej listy czy nawet, o zgrozo, arkusza kalkulacyjnego ma sens? Indywidualna potrzeba uporządkowania i syntezy intensywnie rozwijającego się zjawiska przywiodła każdą z nas niezależnie do podjęcia tego wysiłku i wymyślenia sposobu, w który można byłoby to robić. W 2010 roku powstał portal Puszka.waw.pl zainicjowany przez Aleksandrę, która wraz z wolontariuszami-redaktorami przemierzała warszawskie ulice, fotografując i opisując wszelkie znaki sztuki – również te ulotne i nieoficjalne. W tym samym roku Monika rozpoczęła studia doktoranckie, obierając za cel ocenę wpływu sztuki publicznej na krajobraz Warszawy. Próba pogodzenia humanistycznego tematu z technicznym charakterem uczelni skłoniła ją do pragmatycznego zmierzenia się z bogactwem artefaktów za pomocą analizy statystycznej. Takie podejście pozwoliło badać sztukę w przestrzeni publicznej jako zjawisko masowe, a nie kalejdoskop wybranych najbardziej fascynujących lub najmniej udanych realizacji, które okresowo rozpalają emocje, i sprowokowało do wnikliwego przyglądania się im metodą studium przypadku.

Kolejną cezurą był rok 2015, kiedy – znów zbiegiem okoliczności – obie, niezależnie od siebie, przestałyśmy regularnie dokumentować sztukę miejską. Dziś, po ośmiu latach, wspólnie podjęłyśmy wyzwanie aktualizacji tej wiedzy. Po czasie zobaczyłyśmy, że rok 2015 okazał się istotny dla dynamiki zjawiska. W zgromadzonych danych można dostrzec reakcję na zmianę władzy w Polsce, a także oddziaływanie globalnych wydarzeń, takich jak wojna w Ukrainie czy coraz powszechniejsza świadomość postępujących zmian klimatu. Analizy odzwierciedlają też bardziej przyziemne aspekty obecności sztuki: nowe mechanizmy w sposobie jej finansowania czy też profesjonalizację rynku tworzenia murali.

Sztuka w przestrzeni publicznej oglądana z lotu ptaka jest zarówno lustrem, jak i projektorem. Przefiltrowana przez wrażliwość oraz umiejętności artystek i artystów odbija obraz najbardziej zajmujących nas spraw, jest też narzędziem projekcji różnorodnych agend, zarówno oficjalnych, komercyjnych, jak i tych reprezentowanych przez zaangażowanych i zdeteminowanych do działania członków i członkinie naszych społeczności. Może być nawet subtelnym wskaźnikiem ekonomicznej kondycji miast, dzielnic czy sektorów rynku, które wykorzystują ten nurt twórczości.

Te wszystkie wątki znajdziemy w składających się na książkę tekstach autorów i autorek, którym udostępniłyśmy kwereńdę dokumentującą ponad 1090 realizacji artystycznych

w przestrzeni publicznej Warszawy: pomników, murali, instalacji przestrzennych, rzeźb plenerowych i neonów z lat 1989–2023. Do zbioru dołączyliśmy również dokumentację zdarzeń: happeningów, performansów, spacerów performatywnych, akcji i innych wspólnotowych działań artystycznych z lat 2015–2023.

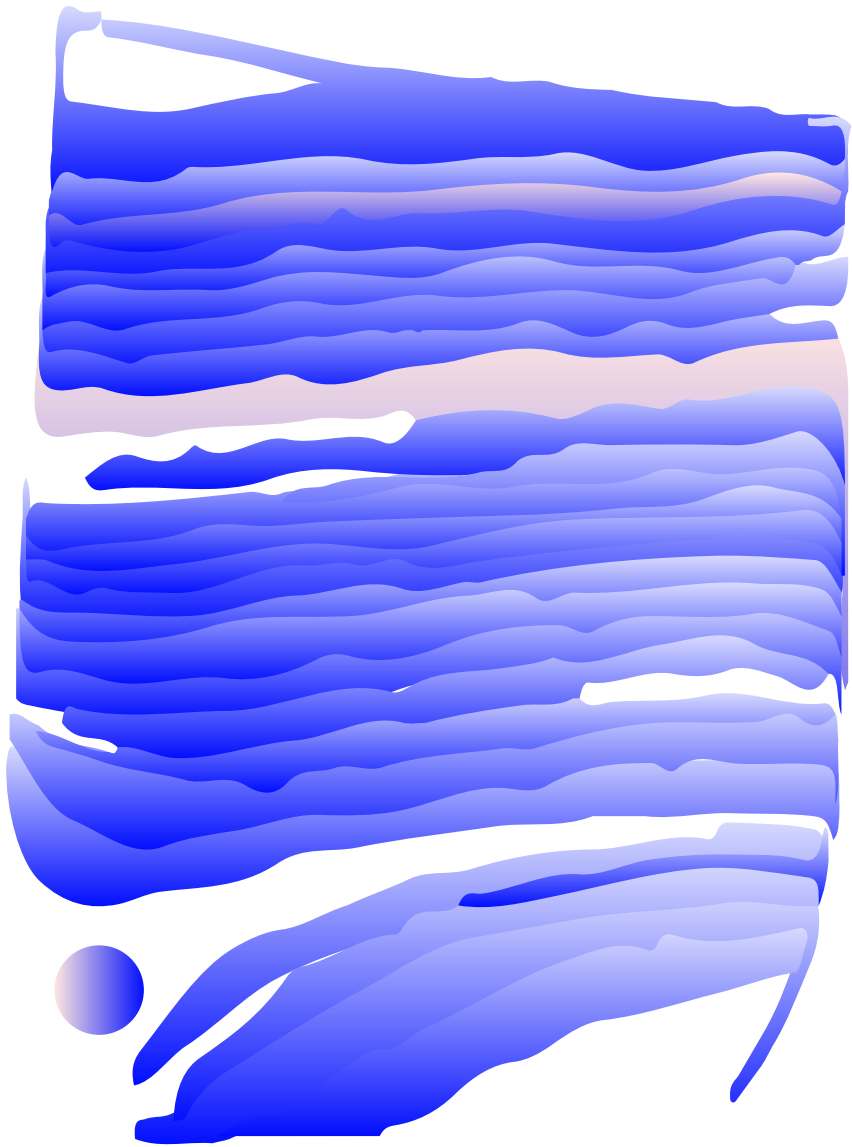
Książka podzielona jest na trzy części. Pierwsza, zatytułowana PORZĄDKI, jest próbą syntezy krajobrazu współczesnej sztuki publicznej. Rozpoczyna Marek Krajewski, szkicując dla nas linię jej rozwoju w Polsce po 1989 roku. To przekrojowe spojrzenie, w którym motywacje i metody twórcze pozwalają łączyć poszczególne działania w nurty. W dwóch kolejnych tekstach Monika Wróbel, posiłkując się analizą danych zgromadzonych dzięki kwerendzie, przygląda się zagadnieniom takim jak finansowanie sztuki w przestrzeni publicznej, jej funkcje czy dominujące tematy. Oś czasu, na którą naniesiono liczbę realizacji, pozwala przyrzeć się dynamice zjawiska i wskazuje, czym w kolejnych dekadach zajmowali się artyści i artystki. Umożliwia też namierzenie momentów znaczących lub takich, które generowały zmianę.

Bohaterką drugiej części, zatytułowanej SPOJRZENIA, jest wizualność. Rozpoczyna Olga Drenda, zastanawiając się nad tym, co i dlaczego „miło jest widzieć” w przestrzeni publicznej i co ciekawego kryje się w tendencjach do jej „uładniania” i do uprzyjemniania naszego miejskiego doświadczenia. Aleksandra Litorowicz zajmuje się malarstwem wielkoformatowym, które po krótkim okresie spowolnienia drugą falą wlewa się ostatnio na warszawskie ściany. Z kolei Kuba Snopek, czerpiąc ze swoich doświadczeń badawczych w Stanach Zjednoczonych, bierze pod lupę naszą lokalną odmianę *real estate art* i wyjaśnia, w jak sposób i do jakich celów używają sztuki działający w Warszawie deweloperzy, nie zapominając jednak o dwoistości tej relacji, w której sztuka także potrafi być sprawcza i zmienna.

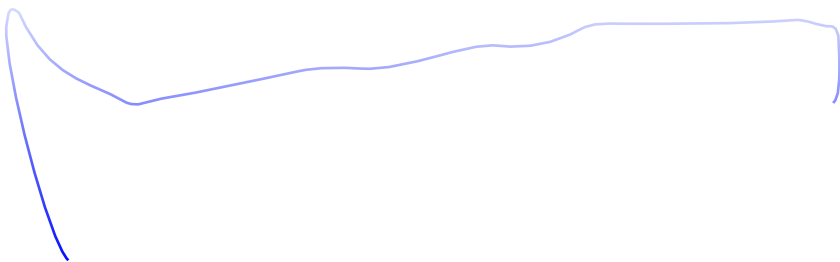
W trzeciej części, zatytułowanej RELACJE, skupiamy się na dyskursywnych i użytkologicznych wymiarach sztuki publicznej. Szymon Maliborski analizuje najczęstszą funkcję warszawskich realizacji, czyli upamiętnianie, zastanawiając się nad jej możliwą przyszłością. Ściąga nas jednocześnie „na ziemię”, opisując skomplikowane mechanizmy i różnorakie motywacje stojące za wciąż trwającą pomnikomanią. Dzięki Sebastianowi Cichockiemu udało się z kolei wypełnić znaczącą lukę, jaką był brak w naszych dotychczasowych badaniach działań oraz performatywnych form wypowiedzi. Autor sytuuje je w szerszym kontekście historii sztuki, zapoznając nas z najnowszymi tendencjami i przykładami prac, które w znaczący sposób wpływają na aktualną rzeczywistość społeczno-polityczną. W końcu Maciej Frąckowiak wyciąga na pierwszy plan często skrywany i „zamiatany pod dywan” konflikt jako jedną z funkcji warszawskiej sztuki publicznej. Analizuje jego znaczenie oraz krytyczny i agonistyczny potencjał, otwierając nas na mniej oczywiste wymiary i praktyki miejskiego życia. Bo czy na przykład konflikt może być miastotwórczy?

Książkę zamyka wybór zróżnicowanych i z rozmaitych względów znaczących obiektów i działań sztuki publicznej z lat 2015–2023, opisany przez Jess Łukawską, a także wyimki z rozmów towarzyszących powstawaniu książki.

Mamy nadzieję, że książka okaże się ciekawą przygodą – oprowadzeniem po dobrze znanych miejscach, ale i nowych kontekstach – a także uruchomi kolejne pola dyskusji, wiedzy, wyobraźni i współpracy.



PORZĄDKI



Marek Krajewski

Meandrujące linie

Gdy Ola Litorowicz i Monika Wróbel zaproponowały mi napisanie syntetycznego tekstu o zmianach w sztuce publicznej po 1989 roku, to zaproszenie mnie ucieszyło, ale też nieco sparaliżowało. Chętnie bym oczywiście taki artykuł przeczytał¹, ale na drodze do jego napisania widziałem same problemy. Czym jest sztuka publiczna? Co powinienem do niej włączyć, a czemu odmówić takiej kwalifikacji? Co z niezwykle bogatego archiwum tej formy działań artystycznych zaakcentować, a co pominąć? Czy historia tego rodzaju zjawisk jest linearna i biegnie wprost od 1989 roku do współczesności, czy raczej meandruje i kluczcy, przyjmuje postać cyklu lub rozwijającej się w czasie spirali? Co powinienem uznać za źródło – czy to, co skatalogowane, opisane i udokumentowane, czy też to, co dotąd nie zwróciło naszej uwagi, a czego ślad wciąż jest obecny w mieście? Czyja to ma być historia – moja czy osób tworzących sztukę publiczną? A może po prostu powinienem napisać o tym, co lubię i cenię, i usprawiedliwić tę arbitralność prawem do opowiadania własnych historii?

Dręczyło mnie też to, że o ile trajektoria rozwoju sztuki publicznej pisana w krajach globalnej Północy jest znana i wiedzie od sztuki w miejscach publicznych – *site-specific* – przez nową sztukę publiczną (albo sztukę w publicznym interesie) do sztuki społeczności i artystycznego aktywizmu², o tyle takiej trajektorii nie sposób rozsądnie zaaplikować do polskiego kontekstu. Nie da się tego zrobić, bo rozwój naszego kraju był i jest swoisty (nietypowe przejście od kapitalizmu do realnego socjalizmu i z powrotem, powojenny monopol państwa na regulowanie tego, co działo się w przestrzeni publicznej, cenzura, silne zanurzenie polskiej kultury w katolicyzmie, niedostatek jako ważna zmienna określająca systemy wartości itp.) i dopiero stosunkowo niedawno wskoczyliśmy w sam środek toczonych na Zachodzie dyskusji, które wcześniej jedynie pośrednio nas dotyczyły. W rezultacie było trochę naśladowania w czynach i w teorii, co z kolei skutkowało pomijaniem tego, co swoiste i wyjątkowe. Zachodniej historii nie da się zaaplikować do tej rodzimej również dlatego, że lokalna refleksja nad tym, co publiczne, nad związkami sztuki i demokracji czy możliwością użycia działań artystycznych jako narzędzia zmiany była tu raczej ekscysem niż normą.

1 Takie próby zresztą podjęto, por. Karolina Izdebska, *Sztuka publiczna. Od obiektów do praktyk postartystycznych. Brikolaż socjologiczny*, Scholar, Warszawa 2021; *Sztuka ulicy: od kontestacji do dekoracji*, Culture.pl z 1.12.2017; <https://culture.pl/pl/artykul/sztuka-ulicy-od-kontestacji-do-dekoracji>, dostęp 22.10.2023.

2 Halina Taborska, *Współczesna sztuka publiczna*, Wiedza i Życie, Warszawa 1996; Marek Krajewski, *Co to jest sztuka publiczna?*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 1; *Dialogues in Public Art*, red. Tom Finkelpearl, MIT Press, Cambridge 2001; Malcolm Miles, *Art, Space and the City. Public Art and Urban Futures*, Routledge, London 2000; Grzegorz Dziamski, *Sztuka publiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 1; Miwon Kwon, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge 2002.

Pomyślałam więc, że można sobie wyobrazić historię sztuki publicznej w Polsce jako splot kilku pozostających w interakcji, ale nie zawsze się łączących linii rozwojowych, z których każda jest obecna współcześnie i każda w różnych momentach historycznych stawiała się silniejsza, a potem słabła, wciąż jednak stanowiąc punkt odniesienia dla jakiejś innej trajektorii rozwoju tego rodzaju praktyki artystycznej. Takie spojrzenie wydaje się o tyle ciekawe, że pokazuje napięcia łączące graffiti i street art; plakat i kulturę wlepki; polityczne napisy na murach i ich ludyczne lub poetyckie wersje; statuomanię i kontestacyjny happening; sztukę na billboardach i *culture jam*; pastelozę i muralozę; sztukę społeczności i miejski aktywizm z organiczną kulturą oddolną; ławeczkomanię oraz nielegalne agory i kluby; rewitalizację i zdziczanie; kulturę szablonu i kulturę wlepki; upamiętnianie JP2 oraz betonozę, itd.

Przyjmuję również inkluzywne rozumienie, zgodnie z którym sztuka publiczna to wszelkie przejawy działań artystycznych umiejscowione w ogólnodostępnych, najczęściej miejskich przestrzeniach. Zdaję sobie sprawę, że w rezultacie bardzo poszerzam zakres tego pojęcia i w pewnym sensie zaprzeczam z trudem wypracowywanej tożsamości tej twórczości – wysiłkowi, by uczynić ją już nie tylko konwencją czy rodzajem sztuki, ale jej pełnoprawną dziedziną, o statusie podobnym do sztuk wizualnych czy kinematografii. Poszerzenia tego dokonuję świadomie, wychodzę bowiem z założenia, że taka obszarowa delimitacja zaciera to, co w sztuce publicznej istotne, a więc otwarty (i sumie drugorzędny) charakter jej formy. Kluczowe jest dla niej bowiem umiejscowienie. Wystawienie na widok publiczny, wrzucenie w przestrzeń, w której obecni są wszyscy i która nawet jeśli jest poprzecinana przez stosunki dominacji i podporządkowania, to pozostaje niezwykle inkluzywna.

Tym zatem, co konstytuowałoby sztukę publiczną, byłaby specyficzna relacja, jaką ona ustanawia: jako że zazwyczaj nie jest wypowiedzią przez nikogo oczekiwaną, wytrąca nas z codziennego rytmu i poprzez to wymusza reakcję. To zaś z konieczności generuje spór i konflikt, bo publicznością są tu nie koneserzy sztuki, ale mieszkanki i użytkownicy miasta, bardzo różniący się pomiędzy sobą. W tym sensie sztuka publiczna, niezależnie od form, jakie przybiera, jest zawsze aktualizacją tej demokratycznej zbiorowości i pozwala jej doświadczyć. Paradoks tego rodzaju twórczości polega więc na tym, że im bardziej się ona upowszechnia, w tym mniejszym stopniu zdolna jest do ustanawiania definiującej ją relacji.

Najlepiej widać to, gdy każe się nam ją zwiedzać ze specjalną mapką, na którą naniesiono położenie co ciekawszych jej przykładów, albo gdy się ją muzealizuje, czyni symbolem miasta albo rodzajem turystycznego markera jego atrakcyjności jako przestrzeni konsumpcji. Oczywiście rozumiem ten ruch: osoby uprawiające sztukę muszą z czegoś żyć, a ich los zależy w dużej mierze od rozpoznawalności; miasta muszą się od siebie odróżniać, a turyści powinni być w stanie znaleźć jakiś powód, by do nich przyjeżdżać. Niemniej jednak wszystkie te działania wyjątkową relację ustanawianą przez sztukę publiczną i przeobrażają jej doświadczenie w odbiór, podziwianie, interpretację, kultowość itd.

Choć zdaję sobie sprawę z ryzykowności i wybiórczości tych założeń, chciałbym naszkicować kilka linii uprawiania sztuki publicznej w Polsce po 1989 roku. Przyjmuję przy tym, że każda z nich jest nadal obecna w polskich miastach, ale niektóre dominują, określając to, jak myślimy o tym rodzaju twórczości.

Nurt poetycki

Nurt ten korzeniami sięga połowy lat 70. XX wieku i wywodzi się z niemieckiego miasteczka Hünfeld, gdzie po tym, jak został zmuszony do emigracji, osiadł twórca elbląskiego Biennale Form Przestrzennych Gerhard Jürgen Blum-Kwiatkowski. Na jego zaproszenie mieszkańcy użyczyli ścian swoich domów jako miejsc, w których międzynarodowe grono artystów mogło objawiać swoje dzieła poezji konkretnej, w której graficzna forma wiersza była równie istotna jak to, co wyrażały słowa.

Na początku 2001 roku upublicznienia w przestrzeni miejskiej swoich dzieł utrzymanych w tej konwencji doczekał się Stanisław Dróżdź, najważniejszy polski artysta uprawiający poezję konkretną. Najpierw na czterystu billboardach i tysiącach kartek pocztowych w ramach Galerii Zewnętrznej AMS zaprezentowano jego pracę *lub*, która następnie powiększona do ogromnych rozmiarów zawisła nad wejściem do Górnśląskiego Centrum Kultury w Katowicach. Z kolei jego praca *było jest będzie* zdobita fasadę Muzeum Współczesnego we Wrocławiu, a w przestrzeni tego miasta pojawiły się co najmniej dwa murale jego autorstwa (*Zapominanie* oraz *optimum*).

W nurcie tym mieszczą się też klasyczne sentencje wypełniające zbiorową wyobraźnię, pojawiające się na murach polskich miast za sprawą anonimowych poetek i poetów, a potem kopiowane przez licznych naśladowców („Życie to śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową”; „Zabrania się zabraniać”; „Co będzie dalej? Nic!”; „Lepsze jutro było wczoraj” itd.). Tę konwencję komunikowania do perfekcji doprowadziła warszawska grupa Pinokio, a potem Twożywo, odkrywając przed nami nowe sensy dobrze oswojonych słów i zastawiając pułapki na naszą pamięć i kompetencje wizualne, a przy okazji ujawniając niezwykły potencjał wlepki jako środka komunikacji w wielkomiejskiej przestrzeni. Wokół tego samoprzylepnego kawałka papieru wyrósł z czasem cały ruch społeczny i kultura mająca własne języki i konwencje, skutecznie w kolejnych latach wchłonięta przez marketing, ruch kibicowski i skrajne ugrupowania polityczne. Dziś powraca ona z impetem i znów stanowi, wraz z kulturą zinową, istotny kanał komunikacji – tym razem dla najmłodszego, dopiero wchodzącego w dorosłość pokolenia, niezwykle ironicznego i zdystansowanego wobec świata.

Dla tego nurtu ważna była też stworzona w 1983 roku holenderska „franczyza” Loesje, która swoimi minimalistycznymi czarno-białymi wlepkami i plakatami silnie naznaczyła najpierw przestrzeń Warszawy, a potem też innych polskich miast. Przypominające życiowe porady, ale pozbawione pedagogicznej wyższości, często absurdalne, a zawsze nieoczywiste zdania doskonale dopełniały pleniącą się w potransformacyjnej Polsce kulturę terapeutyczną, dowodząc, iż to świat wymaga naprawy, a nie żyjący w nim ludzie.

Silną pozycję w poetyckim nurcie zajmuje także Janusz III Waza, czyli łódzki twórca nadający toczonym na murach miasta kibicowskim wojnom nowy, absurdalny wymiar. Łódź, szczególnie naznaczona tego typu potyczkami, których uczestnicy nieraz sięgali po antysemityzm jako broń, została przez tego twórcę pokryta swoistymi donosami: „ŁKS śpi w skarpetkach”; „RTS nie szanuje postu”; „Widzew ma buty na rzepy”; „ŁKS je komary”;

„RTS je banany ze skórką”³ itd. Wiele wskazuje na to, że akcja tego twórcy szybko znalazła zdolnych naśladowców. Odżyła ona również w 2021 roku w czasie Strajku Kobiet, gdy używano tej konwencji na transparentach skierowanych do władzy ograniczającej demokratyczne prawa i ingerującej w prywatność kobiet.

Mimo że nurt poetycki czasami ulegał instytucjonalizacji i monetyzacji, wydaje się wciąż żywy, tak jak żywa jest potrzeba komunikacji, wyrażania siebie, ale też zaznaczania swojej obecności w miejskiej przestrzeni – oraz to, że wielu ludzi postrzega świat w unikatowy, właśnie poetycki sposób. Tej linii rozwoju sztuki publicznej nie powinniśmy jednak sprowadzać do działalności nadwrażliwców, często ma on bowiem polityczny wymiar; kreatyw- na retoryka, zaskakujące zestawienia i gry słowne są wyjątkowo skutecznymi atraktorami.

Trybuny i megafony

W nurcie tym umieszczam wszystkie działania wykorzystujące środki artystyczne do tego, by formułować jednoznaczne przekazy polityczne, propagować ideologie, protestować lub walczyć z opresją i niesprawiedliwością. W latach 80. i 90. były to przede wszystkim napisy na murach i szablony krytyczne wobec ZSRR i władz komunistycznych w Polsce, stworzonego przez nie systemu, ideologicznej i fizycznej opresji, ale też przeciwko budowie elektrowni jądrowej w Żarnowcu czy obowiązkowej służbie wojskowej. W następnych latach pojawiły się inskrypcje wymierzone w „Solidarność”, która stopniowo zamieniała się w partię polityczną, oraz w demokratycznie wybrane, ale coraz mniej demokratyczne władze (ich symbolem był Lech Wałęsa) czy w autorów reformy gospodarczej (Leszek Balcerowicz)⁴. W kolejnej dekadzie ta forma oporu, coraz mocniej skupiona na pleniącej się w przestrzeni miejskiej kulturze promocyjnej – i odwołująca się do tego, co określano wówczas mianem *culture jam* – przybierała bardziej kosmopolityczny wymiar i swoim wrogiem czyniła po prostu kapitalizm oraz wszechobecność jego symboli. Później zaś pojawiają się inne wątki, które próbuje się czynić tematem publicznych dyskusji: prywatyzowanie przestrzeni miejskich, łamanie praw lokatorskich, próby przeobrażania miast w miejsca globalnych eventów i ich turystyfikacja (przykładem mogą być protesty przeciwko Euro 2012 czy zimowym igrzyskom w Krakowie w 2022 roku).

Po 2015 roku wraz z przejściem władzy przez Prawo i Sprawiedliwość odżył polityczny happening (Lotna Brygada Opozycji), znów zaczęły się pojawiać uderzające w rząd napisy na murach, czego kulminacją były dwa masowe protesty kobiet (w 2016 roku i seria wystąpień w latach 2020–2021) oraz demonstracje w obronie wolnych sądów i praw demokratycznych (trwające od 2017 roku do dziś). Te pierwsze pozostawiły w miejskiej ikonosferze symbol czerwonej błyskawicy, te drugie plakat *Konstytucja* (2017) Luki Rayskiego, powielany także jako mural, wlepka, t-shirt czy przypinka.

3 Marzę by na derbach skandowano „LKS nie czyta książek”, „Widzew jeździ Tico”, Weszlo.com z 23.10.2017; <https://weszlo.com/2017/10/23/marze-by-derbach-skandowano-lks-czyta-ksiazek-widzew-jezdzi-tico>, dostęp 22.10.2023.

4 Ewa Chabros, Grzegorz Kmity „Patyczak”, *Graffiti w PRL*, Instytut Pamięci Narodowej, Wrocław 2011; Jacek Waloch, *Polskie zmory. Graffiti – sztuka czy wandalizm*, Comer, Toruń 1991.

Wydaje się znaczące, że trybuny i megafony odzywają szczególnie wtedy, gdy jakaś pojedyncza siła monopolizuje środki przekazu, a zarazem próbuje spatologizować to wszystko, co dla niej niewygodne. Przetrwalnikiem demokracji okazują się wówczas napis, wlepka lub szablon pozostawiane dyskretnie w miejskiej przestrzeni przez anonimowych aktywistów. Kiedy piszę ten tekst – w przedwyborczą sobotę 14 października 2023 roku – trwa zażarta dyskusja nad zamalowaniem napisu na fasadzie starego budynku dworca Poznań Główny: „Pogrom partii programem narodu”. Jest on kopią tego, który namalowano w 1981 roku, tuż przed ogłoszeniem stanu wojennego, na stojącym w centrum miasta, dziś już nieistniejącym kinie Bałtyk.

Kije w szprychach i aktualizacje wspólnoty

Ważną formą obecności sztuki w przestrzeni publicznej są te jej rodzaje, które podejmują istotne kwestie społeczne, ale w przeciwieństwie do trybun i megafonów nie pouczają, nie moralizują i nie demaskują, przeciwko niczemu nie protestują ani za niczym nie lobbują, tylko raczej kreują preteksty oraz przestrzenie dla sporu i dyskusji. Drażnią i prowokują, by ujawnić pozycje, z których się mówi, albo wymusić zajęcie stanowiska. Czasami udzielają głosu tym, którzy są tej możliwości pozbawieni, stwarzają warunki dla ich uobecnienia w mieście.

Początkowo nurt ten, zaciągający dług w happeningu i akcjach Tadeusza Kantora, Jerzego Trelińskiego i Akademii Ruchu, był silnie powiązany z dominującą w latach 90. sztuką krytyczną i opierał się na strategii prowokacji. Wystarczy przywołać *Termofory* (1994) Roberta Rumasa czy *Więzy krwi* (1998) Katarzyny Kozyry oraz gorące reakcje na te prace, by przypomnieć, jak dużą siłę rażenia one miały i jak skutecznie pokazywały stabuizowanie ciała i seksualności, głębokie zakorzenienie w polskim społeczeństwie symboliki religijnej, monologiczność władzy i mało demokratyczny charakter dyskursu w naszym kraju. Do tego nurtu nawiązują też realizacje, które zorganizowały dyskusję o sztuce publicznej w drugiej dekadzie XXI wieku, a więc *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* (2002) Joanny Rajkowskiej oraz *Tęcza* (2012) Julity Wójcik. Obie, pozornie neutralne ideowo, miały niezwykłą zdolność do prowokowania dyskusji o mieście, o tym jakie i czyje ma ono być, czy jest w nim miejsce dla wszystkich, na jakich relacjach ma się opierać i jakie wartości powinno wyrażać.

Mniej więcej od 2000 roku, przede wszystkim za sprawą działań Pawła Althamera i jego *Bródna 2000*, ale też dzięki obecnym w przestrzeni publicznej pracom Julity Wójcik, Elżbiety Jabłońskiej czy Krzysztofa Wodiczki pojawił się inny model realizacji tego nurtu – bardziej relacyjny, skupiony na codzienności i na tym, co lokalne. Jest on nakierowany na animowanie zbiorowości, stwarza preteksty do spotykania się i współpracy, a sztukę wykorzystuje jako narzędzie, nie zaś cel działalności twórcy wcielającego się w rolę facylitatora wspólnoty. Dobrym przykładem tego rodzaju realizacji są nie tylko Park Rzeźby oraz *Raj* (2009) zainicjowane przez Althamera czy *Dotleniacz* (2007) Rajkowskiej na placu Grzybowskiem w Warszawie, ale też uczynienie partycypacyjnych form odwołujących się do idei estetyki relacyjnej⁵, współprojektowania i współtworzenia

5 Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Łukasz Białkowski, MOCAK, Kraków 2012.

jednymi z najpowszechniejszych sposobów uprawiania współczesnej sztuki publicznej. W nurcie tym mieszczą się również wszelkie działania ze społecznościami w kryzysie (jak w przypadku realizowanych od 2003 roku działań Elżbiety Jabłońskiej z serii *Pomaganie* czy akcji Łukasza Surowca), a także z tymi, które dotyka gwałtowna zmiana (jak w przypadku projektu *Ursus* realizowanego przez Jaśminę Wójcik w latach 2011–2021).

W tym kontekście bardzo popularne stały się w ostatniej dekadzie wszelkie działania artystyczne, w których zbiorowość włączana jest w procesy zazieleniania miasta, współtworzenia ogrodów społecznych, w oddolną rewitalizację podwórek czy animowanie sąsiedzkich świąt. Czasami, jak w przypadku jednej z wczesnych prac Moniki Drożyńskiej, zatytułowanej *Blok* (2002–2004), chodzi w nich „tylko” o przełamanie anonimowości i poznanie najbliższych sąsiadów. Taka formuła działań animacyjnych i edukacyjnych jest obecnie często używana przez progresywne instytucje kultury, festiwale i komercyjne przestrzenie z ambicjami robienia czegoś na rzecz miejsc, w których funkcjonują.

Organiczne formy kreatywne

Oddolne, spontaniczne ingerencje w miejską przestrzeń, zazwyczaj stanowiące próbę uładnienia najbliższego otoczenia, uczynienia go bardziej przyjaznym i na ludzką miarę, ale też zakorzenienia się w nim, budowania w nim własnych miejsc, dostosowanych do potrzeb i gustów, powoli znikają i są już niemal nieobecne w centrach dużych polskich miast. Przedogródki są rozjeżdżane przez parkujące samochody albo zastępowane profesjonalnie zaprojektowanymi klombami i zieleńcami, fantazyjnie przyozdobione balkony są niszczone przez kolejne fale termoizolacji, nieprofesjonalną reklamę wykorzystującą typopolo zastępuje winylowy baner, w miejsce niepowtarzalnych ogrodzeń stają płyty z Castoramy lub Leroy, a ogrodowe ozdoby wykonane ze starych misek i opon wypierają profesjonalne dekoracje na niemiecką modłę przywożone wprost z chińskich fabryk.

To, co przed laty nazwaliśmy niewidzialnym miastem⁶, a co potem rozpoznano jako dzieło-działkę⁷ czy wyroby⁸, paradoksalnie pada dziś ofiarą większej dbałości o przestrzeń, powrotu do miasta, animowania go przez miejski aktywizm i odradzanie się lokalnych wspólnot. Organiczność zastępowana jest przez projekt, a miejsce barwnej estetyki ignorującej dominujące gusty zajmują eleganckie, ale powtarzalne i wyprane z emocji biel i szarość⁹, stanowiące kolejny po tak zwanej pastelozie *modus* estetyzacji miasta. Tylko czasami gdzieś wybije fantazja, ktoś nieco przesadzi z liczbą ozdób i nasadzeń albo jak niepodległości broni swojego prawa do gipsowego krasnała. Zwykle dzieje się to jednak raczej gdzieś na przedmieściach, w niezbyt „dobrej” dzielnicy albo w enklawie ROD-u.

6 *Niewidzialne miasto*, red. Marek Krajewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2012.

7 *Dzieło-działka*, red. Małgorzata Szczurek i Magdalena Zych, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli, Kraków 2016.

8 Olga Drenda, *Wyroby. Pomysłowość wokół nas*, Karakter, Kraków 2018.

9 Michał Podgórski, *Rewitalizacja – pomiędzy odnową a degradacją tkanki miejskiej. Przykład modernizacji ulicy Tumskiej w Płocku*, „Kultura i Społeczeństwo” 2009, nr 2.

Ważnym aspektem zmian, które staram się tu rekonstruować, jest więc eliminacja z przestrzeni publicznej tych form twórczej spontaniczności, których nie da się zmone-tyzować i podmienić na to, co wyprodukowane zgodnie z formatem kosmopolitycznej i wielkowiejskiej estetyki. Globalnie normalniejemy, ale tym samym dobijamy to, co wy-myka się planowaniu i projektowi, co jest zbyt małomiasteczkowe i co powstaje z troski o miejsce i z czułości wobec niego.

Ikonoklazm i statuomania¹⁰

Załamaniem się systemu realnego socjalizmu również w Polsce uruchomiło intensywne procesy polityki historycznej. Z jednej strony mieliśmy do czynienia z usuwaniem śladów powojennej opresji – czasami oddolnie, a czasem z inicjatywy władz samorządowych; wraz z wejściem w życie w 2016 roku tak zwanej ustawy dekomunizacyjnej¹¹ praktyka ta stała się obligatoryjna i oznaczała usuwanie wszelkich obiektów uznanych za propagu-jące ustrój komunistyczny. Polityczny ikonoklazm objawiający się burzeniem pomników, przemianowywaniem ulic i skuwaniem ornamentów lub architektonicznych detali wy-rażał potrzebę rekonstrukcji wizualnej szaty miasta, ale zarazem budził opór i prote-sty wszędzie tam, gdzie pomniki okazywały się w jakiś sposób istotne dla tożsamości miejsc i mieszkańców, albo tam, gdzie chodziło o dzieła wybitnych artystów i artystek¹².

Z tej perspektywy jedną z najciekawszych (i nielicznych) prac była instalacja *Huśtawka* Kamili Szejnoch. W 2008 roku artystka zawiesiła huśtawki oraz zamontowała zjeżdżalnie i karuzele na kilku znanych warszawskich pomnikach tak, by je ożywić, ale też po to, by nie niszczyć ich, znaleźć dla nich jakieś nowe zastosowanie; ten polityczny ikonoklazm objął nie tylko pomniki sławiące komunizm. W 2019 roku, po ujawnieniu skandali pedofilskich, ale też antysemityzmu prałata Jankowskiego, aktywiści obalili jego pomnik w Gdańsku. Podobny spór – objawiający się oblewaniem farbą i próbami podpalenia – toczył się wokół pomnika Romana Dmowskiego w Warszawie czy też wokół figur Jana Pawła II po tym, jak ujawniono tuszowanie przez papieża skandali pedofilskich w Kościele.

Z drugiej strony w przestrzeni polskich miast pojawił się nowy panteon bohaterów i nowe tematy godne upamiętniania. W większości przypadków ta nowa statuomania jest obojętna wobec idei kontrpamięci czy antypomnika, silnie za to nawiązuje do dziewięt-nastowiecznych wzorców realistycznej rzeźby umieszczonej na cokole. Czcą się ofiary

10 Pojęcie to zaczerpnąłem z książki *Tradycja wynaleziona*, red. Eric Hobsbawm i Terrence Ranger, przeł. Mieczysław Godyń i Filip Godyń, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

11 Chodzi o Ustawę z dnia 1 kwietnia 2016 r. o zakazie propagowania komunizmu lub innego ustroju totalitarnego przez nazwy jednostek organizacyjnych, jednostek pomocniczych gminy, budowli, obiektów i urządzeń użyteczności publicznej oraz pomniki.

12 Znaczący był przykład pomnika Bohaterów Czerwonych Sztandarów w Dąbrowie Górniczej – około 1990 roku mieszkańcy przemianowali go na pomnik Jimiego Hendrixa, by uchronić go przed zniszczeniem. Tu opisuję z kolei przebieg sporu wokół pomnika Karola Świerczewskiego w Poznaniu: Marek Krajewski, *Wobec inżynierii wizualnej. Ożywianie i uśmiercanie miasta*, [w:] *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, red. Ewa Rewers, Agata Skórzyńska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010. Obecnie trwa natomiast spór wokół olsztyńskiego pomnika Wyzwolenia Ziemi Warmińsko-Mazurskiej dłuta Xawerego Dunikowskiego, którego rozbiórkę zlecił na początku 2023 roku tamtejszy wojewoda.

komunistycznych zbrodni, osoby zamordowane w Katyniu i na Wołyniu, żołnierzy wyklętych, przedwojenną prawicę, Jana Pawła II¹³ oraz ofiary katastrofy lotniczej w Smoleńsku (przede wszystkim prezydenta Lecha Kaczyńskiego). Co interesujące, część tych realizacji ma charakter oddolny i amatorski, wyrasta z potrzeby upamiętnienia i oddania hołdu; często wywołują one drwiny, których tematem jest niedoskonałość formy, naiwność przedstawień czy nadmierna dosłowność. Zupełnie tak, jakby w ten sposób próbowano deprecjonować także prawo do posiadania własnej pamięci i systemu wartości.

Znacznie częściej mamy jednak do czynienia z realizacjami wspieranymi przez państwo i władze samorządowe – przybywa ich wraz ze zwycięstwami wyborczymi prawicy i często polegają na erylowaniu pomników bez zgody władz samorządowych, z pominięciem wymaganych zgód i procedur, w sposób ignorujący ład przestrzenny oraz estetykę miejsc, w których się pojawiają. Najbardziej symptomatycznym przykładem tego rodzaju realizacji jest pomnik Ofiar Tragedii Smoleńskiej 2010 roku w Warszawie, zaprojektowany przez Jerzego Kalinę i odstonięty w 2018 roku pomimo sprzeciwu Rady Warszawy, a za zgodą wojewody mazowieckiego, pod którego jurysdykcję trafił plac Piłsudskiego na mocy decyzji wydanej w 2017 roku przez ministra infrastruktury i budownictwa Andrzeja Adamczyka. Pomnik ten jest stale strzeżony przez policję i niedostępny dla miejskiej publiczności, i zdaniem wielu komentatorów zamiast upamiętniać tragedię, w której zginęło niemal sto osób, w tym wiele postaci ważnych dla funkcjonowania państwa, stał się symbolem niedemokratycznego charakteru władzy.

Przy omawianiu tego nurtu warto wskazać, że zrodził on również zjawisko muralu patriotycznego. Jego rozwój możliwy był dzięki intensywnemu wsparciu ze strony państwa i jego instytucji, znaczących w ten sposób przestrzeń bliskimi jej symbolami i ideologią. W ciągu paru lat miasta i miasteczka stały się pełne wątków związanych z militarystką, kultem wojny, męską dominacją oraz ideą niepodważalności związku państwa i Kościoła¹⁴.

Nurt delimitacyjny

Do tej kategorii włączam te formy działań twórczych, których celem jest wprowadzenie w mieście porządku poznawczego, jasnych podziałów określających własność i przynależność, denotujących przeznaczenie oraz rolę odgrywaną przez określone przestrzenie. Z jednej strony taki charakter ma klasyczne graffiti, które w swojej nielegalnej formie pozostaje przecież formą oznaczania stref wpływów, brania w posiadanie i zaznaczania własnej przewagi nad wszystkimi, którzy strzegą estetycznego porządku, a czasami po prostu potwierdzania obecności („tu byłem!”). I choć obecnie zostało ono zaprzęzione do realizowania innych celów – jako środek promowania własnej działalności przez drobnych przedsiębiorców prowadzących niedrogie puby, świątłych dyrektorów oswajających przestrzeń szkolną, a zwłaszcza przez producentów ulicznej odzieży – to jednocześnie nie oznacza to, iż utraciło swoją delimitacyjną funkcję.

13 Kazimierz S. Ożóg, *Miedziany Pielgrzym. Pomniki Jana Pawła II w Polsce w latach 1980–2005*, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa, Głogów 2007.

14 Wojciech Wilczyk, *Stownik polsko-polski*, Karakter, Kraków 2019; Maria Poprzęcka, *Wyklęci na murach*, „Dwutygodnik” nr 276, luty 2020; www.dwutygodnik.com/artyku/8755-wykleci-na-murach, dostęp 22.10.2023.

Podobną rolę odgrywają oczywiście uliczne wpisy kibiców, zwłaszcza w tych miastach, gdzie są co najmniej dwa rywalizujące ze sobą kluby sportowe¹⁵, ale też dzielnicowe demarkacje oznaczające strefy wpływów, ostrzegające przed wkraczaniem na cudze terytorium i jasno wyrażające sankcje, jakie czekają tych, którzy jednak się na to zdecydowali. Z drugiej strony mamy do czynienia z delimitacją oficjalną, której najlepszym przykładem jest porządkowanie przestrzeni przez systemy informacji miejskiej – profesjonalnie zaprojektowane, funkcjonalne i czytelne. Wskazują one, że miasto ma zarządcę, kogoś, kto dba o to, by poruszanie się po ulicach nie przyprawiało nas o topograficzną dezorientację. Z trzeciej zaś strony chodzi o delimitację korporacyjną, o wykorzystywanie sztuki jako znacznika miejsc, do których nie powinieneś wchodzić (bo cię nie stać, bo nie masz tam czego szukać, bo to nie twoje miejsce). Prekursorem był prawdopodobnie Stary Browar w Poznaniu – otwarte w 2003 roku ekskluzywne centrum handlowe, którego atrium zdobią ogromna głowa autorstwa Igora Mitoraja oraz monumentalne kolumny pomalowane przez Leona Tarasewicza; wraz z ceglanyścianami i podłogami z egzotycznego drewna sugerują one, że nie jest to miejsce dla każdego.

Nurt neomieszkański

Koniec pierwszej dekady XXI wieku to coraz częściej pojawiające się diagnozy¹⁶ dotyczące wyłaniania się w mieście nowej grupy: ludzi młodych, dobrze wykształconych, z kosmopolitycznym doświadczeniem, ceniących postmaterialistyczne wartości, definiujących miasto jako przestrzeń bywania i samorealizacji, a także lubiących się w jego doświadczaniu w każdej możliwej formie. To na ich potrzeby powstaje rozległa „infrastruktura bywania”, to oni sprawiają, że znów spotyka się, jada i pije na mieście, to oni też wymuszają na władzach tworzenie wysokiej jakości przestrzeni publicznych, walką o zazielenienie miasta, o wypieranie zeń prywatnego transportu samochodowego i zastępowanie go tym publicznym lub rowerowym. To za ich sprawą miasta zwracają się w stronę rzek, a myślenie o nowych instytucjach kultury wychodzi poza utożsamianie tego procesu z fundowaniem kolejnych multipleksów.

To na ich potrzeby i wraz z ich obecnością – ale też na skutek rozwoju mediów społecznościowych – w mieście dynamicznie rozwija się street art¹⁷, niezwykle fotogeniczny, atrakcyjny wizualnie, chętnie opowiadający lokalne historie i celebrowujący miejscowych bohaterów, flirtujący z ludowością, a zarazem artystycznie wyrafinowany. Rzadko podejmuje on wątki polityczne, znacznie chętniej wpisuje się w podporządkowaną wizualności kulturę instagramową, która czyni doświadczenie miasta atrakcyjnym i szerowalnym. Pozwala uszczknąć coś z tej fajności, by samemu stać się bardziej pociągającym.

15 Wojciech Wilczyński, *Święta wojna*, Atlas Sztuki – Karakter, Łódź–Kraków 2015.

16 Paweł Kubicki, *Wynajdywanie miejskości. Polska kwestia miejska z perspektywy długiego trwania*, Nomos, Kraków 2017; Marta Skowrońska, Filip Schmidt, *My, poznańscy mieszkańcy. Style życia poznańców w średnim wieku i dyskusja nad nowym i starym mieszczaństwem*, „Kronika Miasta Poznania” 2017, nr 4.

17 Na jego temat zob. Łukasz Biskupski, *Prosto z ulicy. Sztuki wizualne w dobie mediów społecznościowych i kultury uczestnictwa*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2018; Paweł Kwiatkowski, *Street art Polska*, Arkady, Warszawa 2022; *OUT OF STH. Międzynarodowe Biennale Sztuki Zewnętrznej*, red. Beata Bartecka, Dominika Drozdowska, Joanna Stembalska, BWA, Wrocław 2016; Justyna Łabędź, *Street art. Sztuka ulicy*, Wydawnictwo SBM, Warszawa 2019; Elżbieta Dymna, Marcin Rutkiewicz, *Polski street art*, Carta Blanca, Warszawa 2012 i wiele innych.

Fenomen tego rodzaju sztuki jest interesujący nie tylko ze względu na swoją wszechobecność i zdolność do ustanawiania wizualnych norm wielkomiejskości, lecz także dlatego, że jest niezwykle kosmopolityczny. Żadna z frakcji polskiej sztuki nie była dotąd tak zglobalizowana, usieciowiona i wprężona w ponadnarodowy obieg projektowy jak ta, w której tworzy się street art. Gdybyśmy próbowali znaleźć jakąś reprezentację idei opisywanego przez Richarda Floridę miasta kreatywnego¹⁸, to z pewnością znalazłby się tam jakiś aspekt przywołujący street art. Takie spojrzenie może się wydać krzywdzące dla takich twórców jak M-CITY, Etam Cru, NeSpoon, Zbiok, Noriaki Kasai, Czarnobyl czy Natalia Rak, lecz jednocześnie to, jak i z czyjej inicjatywy tworzone są ich prace, obiegi, w których są one obecne, oraz ich włączanie w procesy rewitalizacji dowodzą jednak, że powstają właśnie na potrzeby neomieszczactwa.

Nie należy tego traktować jak krytyki – to raczej wskazanie na intensywną obecność opisywanego tu nurtu w procesach powrotu do miasta, rozwoju ruchów miejskich, odradzania się lokalności oraz tego, co można by nazwać globalną tutejszością. Nie bez znaczenia jest również to, że obecność street artu oznacza nowe modele tworzenia sztuki publicznej – wyraźnie sprofesjonalizowane, często wpisywane w format dużego miejskiego festiwalu, silnie związane z mediami społecznościowymi, nieznające granic politycznych, realizowane w ogólnościatowych obiegach, choć zarazem niezwykle kontekstowe i korespondujące z miejscem. Można w tym widzieć odpowiednik narastającej infrastrukturalnej kompatybilności Polski z resztą świata, ale też przejaw formatującej różnorodność globalnej kultury medialnej – doskonałej wizualnie i perfekcyjnie wykonanej, niezwykle pomysłowej i kreatywnej, ale też silnie zestetyzowanej i w owej głębszej estetyzacji odnajdującej swoją tożsamość.

Żadnej ze zrekonstruowanych tu linii nie powinno się ignorować, nie warto także żadnej z nich szczególnie wyróżniać. Niektóre są całkiem spontaniczne, inne zaś korzystają z nieraz ogromnego organizacyjnego wsparcia państwa, samorządu czy rynku. Koegzystując, ujawniają ogromną siłę słabych i niemoc tych, którzy dominują. To sprawia, że sztuka publiczna świetnie wyraża to, czym powinno być miasto – dowodem na to, że obok siebie we względnie pokojowy sposób może istnieć to, co skrajnie różne.

Marek Krajewski jest socjologiem, profesorem zwyczajnym w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, także autorem licznych artykułów dotyczących współczesnej kultury, sztuki i edukacji kulturowej oraz książek: *Kultury kultury popularnej* (2003), *POPamiętane* (2006), *Za fotografię!* (2010, z Rafałem Drozdowskim), *Są w życiu rzeczy...* (2013), *Incydentologia* (2017), *(Nie)nawidzenia. Świat przez nienawiść* (2020). Był kuratorem Galerii Zewnętrznej AMS (1998–2004) oraz pomysłodawcą projektu *Niewidzialne miasto* (www.niewidzialnemiasto.pl). Współtworzył program propagujący edukację kulturową *Bardzo Młoda Kultura* oraz Archiwum Badań nad Życiem Codziennym (www.archiwum.edu.pl).

18 Richard Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, przeł. Tomasz Krzyżanowski i Michał Penkala, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010.

Monika Wróbel

Czy da się policzyć sztukę?

Gdy myślimy o współczesnej sztuce w przestrzeni publicznej Warszawy, przed oczami zazwyczaj pojawiają nam się pojedyncze obiekty: palma, tęczą ze sztucznych kwiatów, murale przedstawiające Korę lub Stanisława Anioła. Ikoniczne, ulubione, kontrowersyjne. Jeśli mamy więcej czasu, powoli przypomną się kolejne, zauważone podczas spaceru lub przeglądania serwisów społecznościowych. Gdy zaczynamy badać sztukę w przestrzeni miasta, okazuje się, że zbiór koniecznych do uwzględnienia dzieł i działań rośnie, a liczba nowo odkrywanych interwencji wydaje się nie do ogarnięcia. Setki murali, kolejne pomniki – nie zawsze wyjątkowe i udane. Dlatego żeby zarysować krajobraz współczesnej sztuki publicznej Warszawy, spróbujemy spojrzeć z lotu ptaka. Analiza oparta na liczbach zebranych podczas wieloletniej kwerendy przyniesie nam inny niż zazwyczaj rodzaj wiedzy. Zamiast skupiać się na pojedynczych pracach, w tym rozdziale spróbujemy wnioskować na bazie szerszego katalogu obiektów i zdarzeń, które są policzalne i zakotwiczone geograficznie. Dzięki temu zobaczymy nie tylko prace nam bliskie czy z różnych względów znaczące, ale zaczniemy dostrzegać relacje sztuki z miastem – i dzięki temu będziemy w stanie odpowiedzieć na szereg pytań. Na przykład: jaka sztuka gdzie się pojawia i dlaczego? Jak jej obecność w mieście zmienia się w czasie? O czym opowiada, gdy ogląda się ją w skali makro? Czy nie tracimy z oczu jakichś interesujących peryferii? Kto inicjuje i finansuje sztukę wokół nas? Czy w jej byciu w mieście można dostrzec jakieś prawidłowości?

Analiza przeprowadzona w ramach projektu badawczego *Aktualizacja. Warszawa i jej sztuka publiczna* uzupełnia, pogłębia oraz zestawia ze sobą od lat zbierane przez autorki dane związane z warszawską sztuką w przestrzeni publicznej¹. Opiera się na

1 Dane o 1093 pomnikach, rzeźbach, instalacjach, neonach, muralach i zdarzeniach artystycznych, które analizujemy między innymi na potrzeby tej książki, pochodzą z trzech źródeł: 1) pracy doktorskiej Moniki Wróbel *Miejsce sztuki współczesnej w przestrzeni miasta na przykładzie Warszawy*, w ramach której stworzona została baza danych dokumentująca ponad 700 obiektów sztuki w przestrzeni publicznej Warszawy z lat 1989–2015; 2) zasobów projektu badawczego *Puszka.waw.pl*, prowadzonego przez Fundację Puszcza od 2010 roku, monitorującego obecność sztuki oficjalnej i nieoficjalnej w stolicy, a także 3) kwerendy sztuki powstałej w latach 2015–2023 podjętej na potrzeby projektu badawczego *Aktualizacja. Warszawa i jej sztuka publiczna* prowadzonego przez Fundację Puszcza w 2023 roku i współfinansowanego ze środków m.st. Warszawy. Pomysłodawczyniami i autorkami badania są Aleksandra Litorowicz i Monika Wróbel.

udokumentowanym zbiorze ponad tysiąca oficjalnych obiektów, takich jak instalacje artystyczne, murale, neony, pomniki i rzeźby, które zrealizowane zostały w przestrzeni Warszawy w latach 1989–2023, a także zdarzeń artystycznych takich jak happenin-gi, performanse, akcje czy inne efemeryczne interwencje z lat 2015–2023.

Takie podejście wymaga kilku wyjaśnień metodologicznych.

Udokumentowane realizacje mają w większości formę pojedynczych artefaktów. Istnieją jednak miejsca, w których w jednej lokalizacji – na przykład na tej samej ścianie – pojawiają się różne prace. Jeśli powstawały cyklicznie, w ramach zorganizowanych wydarzeń, ich kolejne edycje ujmowaliśmy w badaniu jako odrębne realizacje. Gdy praca wykonana była przez jednego autora i nosiła jeden tytuł, jednak jej elementy składowe rozproszone były w różnych miejskich lokalizacjach, taki zbiór traktowaliśmy jako jedno dzieło. Podobnie było z galeriami murali, które składają się z wielu prac różnych artystów pracujących w jednym miejscu, na przykład na filarach wia-dukcyjnych. Takie działania uznawaliśmy za jedno wspólne dzieło wszystkich artystów i artystek uczestniczących w danym przedsięwzięciu.

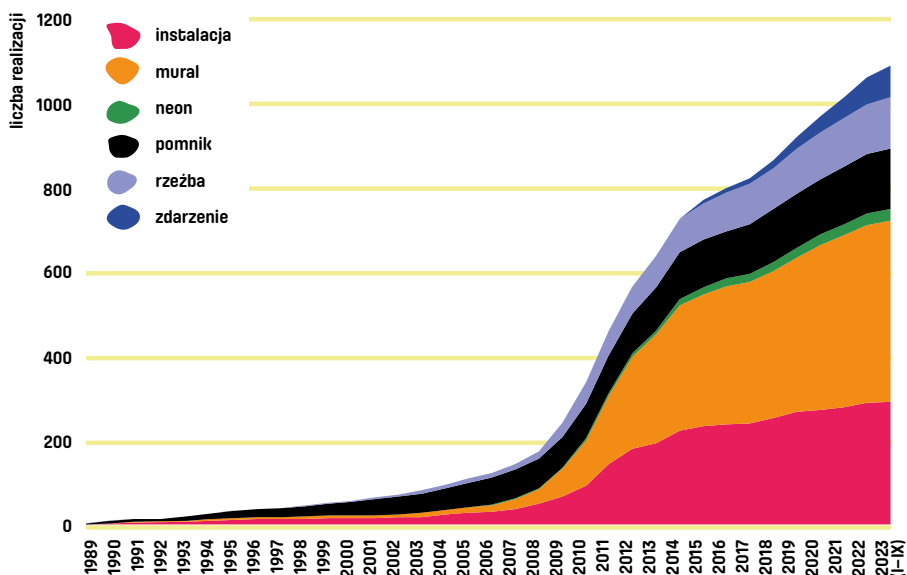
Udokumentowane obiekty opisane zostały poprzez przypisanie im konkretnych atrybutów. Część z nich ma charakter obiektywny i dotyczy takich cech jak tytuł, autorstwo, inicjator realizacji danej pracy, źródło finansowania, rok powstania oraz relacja z przestrzenią miejską. Ta ostatnia opisana jest za pomocą trzech danych: adresu, dzielnicy i jednostki Miejskiego Systemu Informacji oraz relacji do innych fizycznych elementów przestrzeni miejskiej (ściany szczytowej budynku, chodnika, placu itp.).

Druga grupa atrybutów opisuje takie cechy jak forma, funkcja i tematyka pracy. Proces ich przypisywania odbywał się poprzez analizę tekstów źródłowych (wypowiedzi artystów, inicjatorów przedsięwzięcia, kuratorów) dających wgląd w motywacje osób, dzięki którym dane dzieło zaistniało w przestrzeni publicznej. Jeśli takie źródła nie były dostępne lub wystarczające, cechy obiektów poddawane były subiektywnej ocenie poprzez porównanie do innych opisanych już artefaktów. Zestaw kryteriów różnicujących nie został ustalony z góry, lecz był modyfikowany w miarę gromadzenia wiedzy. Dzięki kwerendzie powstał więc obszerny prototyp bazy danych. Udostępniłyśmy go autorom tekstów w publikacji oraz przeprowadziłyśmy własne analizy, by sprawdzić, czy podejście statystyczne – jakkolwiek kontrowersyjnie może brzmieć przykładanie takiej metody badawczej do obszaru sztuki – może wnieść nową wiedzę.

W większości analiz podstawowym kryterium różnicującym była forma, ją bowiem zazwyczaj łatwo jest rozpoznać. Większość odbiorców bezbłędnie odróżni mural od neonu czy pomnika. Ma ona duże znaczenie także w kontekście relacji obiektów z otoczeniem. Dokonujemy też analiz, w których cały zbiór dzieł i działań traktujemy jako jeden byt: „współczesną sztukę publiczną w Warszawie”. Sprawdzamy, kto ją finansuje, jakie pełni funkcje i jakie tematy porusza.

Jaka jest dynamika obecności sztuki w przestrzeni publicznej Warszawy?

Praca na dużym zbiorze obiektów pozwoliła prześledzić, jak obecność sztuki w przestrzeni publicznej Warszawy rozwijała się w czasie. Dzięki takiej analizie danych mogliśmy wskazać momenty, w których nastąpił wyraźny wzrost obecności tego typu obiektów². Dane prezentujemy na dwóch wykresach³. Pierwszy pokazuje, jak wzrasta liczba poszczególnych form interwencji artystycznych; na drugim możemy prześledzić, jak w kolejnych latach zyskiwały bądź traciły na popularności określone typy działań artystycznych. Nie wszystkie spośród badanych przez nas prac przetrwały do dziś.

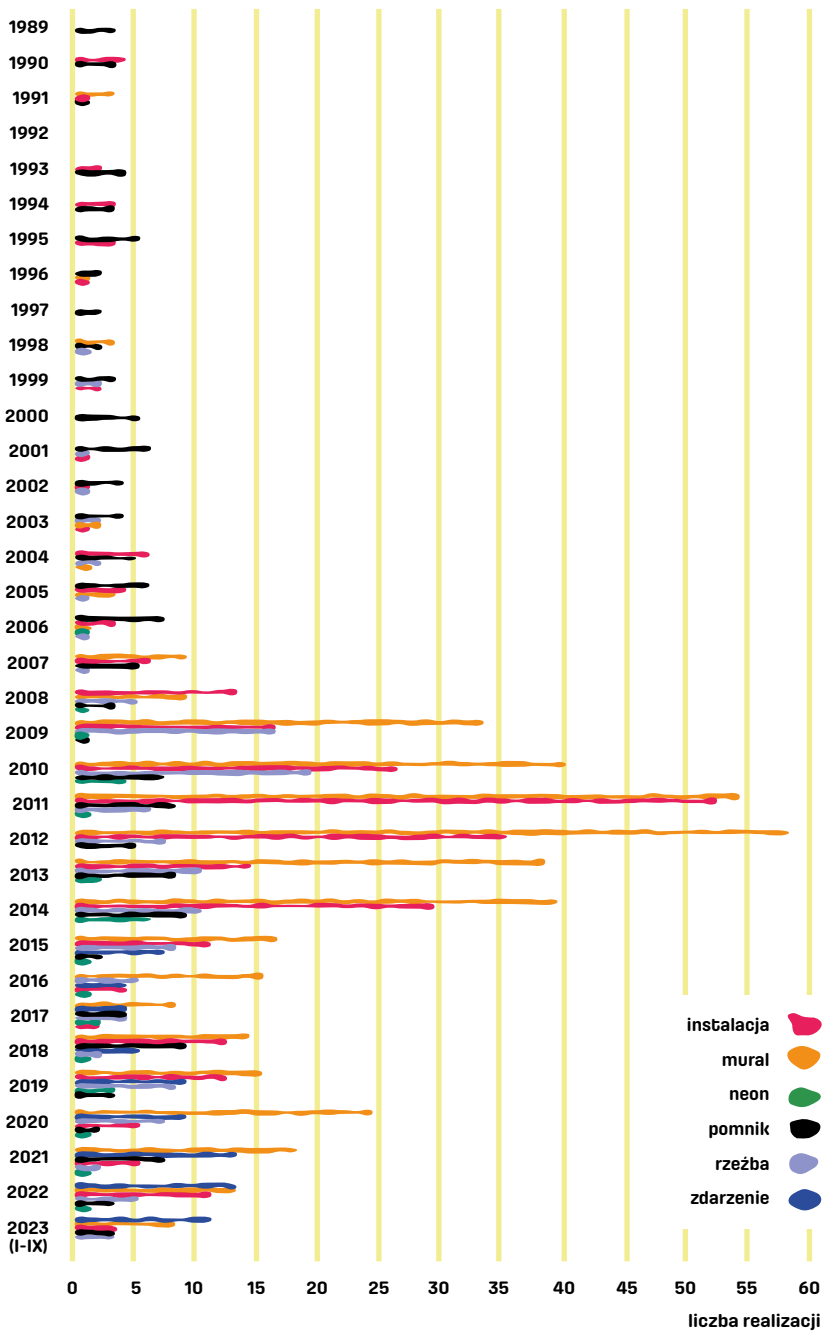


Wykres 1

Przyrost liczby nowych interwencji artystycznych w przestrzeni publicznej Warszawy w latach 1989–2023 z podziałem na formy sztuki (opracowanie: Monika Wróbel i Aleksandra Litorowicz w ramach badania *Aktualizacja. Warszawa i jej sztuka publiczna*, Fundacja Puszka, 2023).

2 O dynamice tego zjawiska piszę w tekście *Dynamika zmiany: współczesna sztuka publiczna Warszawy*, s. 32.

3 Przeprowadzona przez nas dokumentacja działań takich jak akcje, happeningi, performanse i inne sięga roku 2015. Dołączyliśmy ten zbiór do ogółu analizowanych form sztuki, co pozwoliło zauważyć, jak ważną częścią praktyk artystycznych są one obecnie. Przed rokiem 2015 działania oznaczone są jako „brak danych”.



Wykres 2

Liczba poszczególnych form sztuki w przestrzeni publicznej Warszawy w latach 1989–2023

(opracowanie: M. Wróbel i A. Litorowicz w ramach badania *Aktualizacja. Warszawa i jej sztuka publiczna*).

Gdzie w Warszawie powstaje współczesna sztuka w przestrzeni publicznej?

Wśród warszawskich dzielnic to Śródmieście jest obszarem, w którym udokumentowano najwięcej realizacji artystycznych – zaistniało tu około 45% wszystkich obiektów sztuki i działań. Grupa innych dzielnic o największej liczbie realizacji jest dość zróżnicowana. Jeszcze dziesięć lat temu należały do niej tylko dzielnice otaczające centrum, w ostatnich latach coraz więcej aktywności artystycznej zauważamy natomiast na Ursynowie, Bemowie, Targówku i Bielanach. Z wyjątkiem Śródmieścia, Wilanowa i Targówka, gdzie działa Park Rzeźby na Bródnie, najpopularniejszą formą były murale. Coraz częściej sztuka pojawia się również w dzielnicach obrzeżnych – przodują tu zwłaszcza Ursus, Rembertów i Wawer, gdzie w minionej dekadzie zrealizowano po kilka prac nawiązujących do lokalnej tożsamości.

Przyglądając się cechom przestrzeni, w których pojawia się sztuka publiczna, możemy zauważyć, że najczęściej występuje na obszarach o zabudowie śródmiejskiej. Często są to miejsca reprezentacyjne, o czytelnej kompozycji urbanistycznej. Artyści chętnie wybierają także miejsca wyraźnych kontrastów przestrzennych, gdzie (jak na Woli lub obu Pragach) miesza się historyczna i współczesna zabudowa o różnych skalach i estetyce. W ostatnich latach wzrosła liczba realizacji w obrębie osiedli mieszkaniowych, zarówno modernistycznych, jak i w ramach nowych projektów deweloperskich.

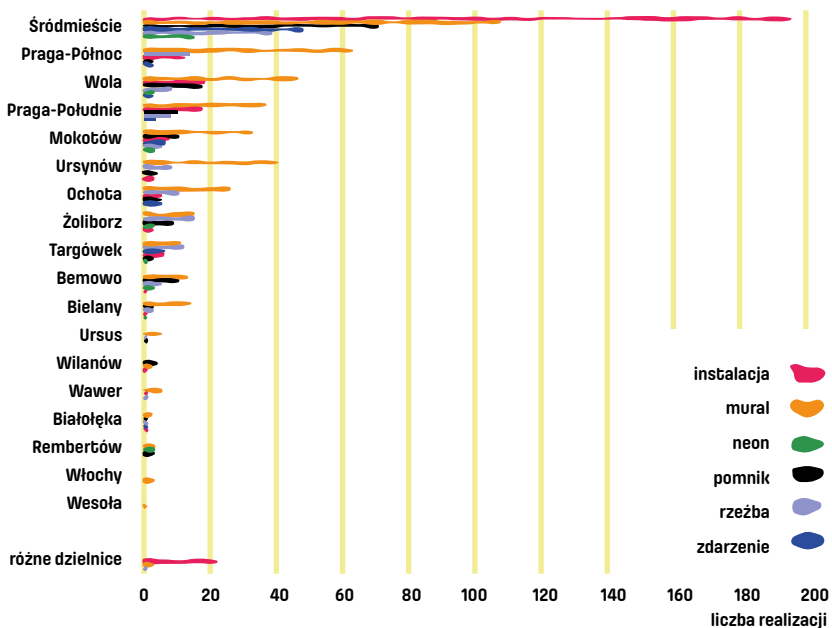
Jakie funkcje pełni sztuka w przestrzeni publicznej Warszawy?

Sztuce, w tym tej w przestrzeni publicznej, przypisuje się wiele funkcji, lecz żadna nie stanowi o jej istocie. Przez lata ukształtował się jednak pewien katalog zadań, do których jest zobowiązana. Prezentujemy go poniżej w formie słowniczka⁴. Wzbogacony o wyniki analiz pokazuje on, jak określone funkcje materializują się na przykładzie Warszawy.

Upamiętnianie i celebrowanie służy utrwaleniu narodowych lub indywidualnych wspomnień, skojarzeń i emocji, dostarcza wzorów do naśladowania i współtworzy świadomość narodową. Wokół obiektów realizujących ten cel często odprawiane są rytuały pamięci, takie jak składanie wieńców czy zapalanie zniczy. Czasami sztuka upamiętniająca pomaga materializować zapomniane lub ukryte narracje.

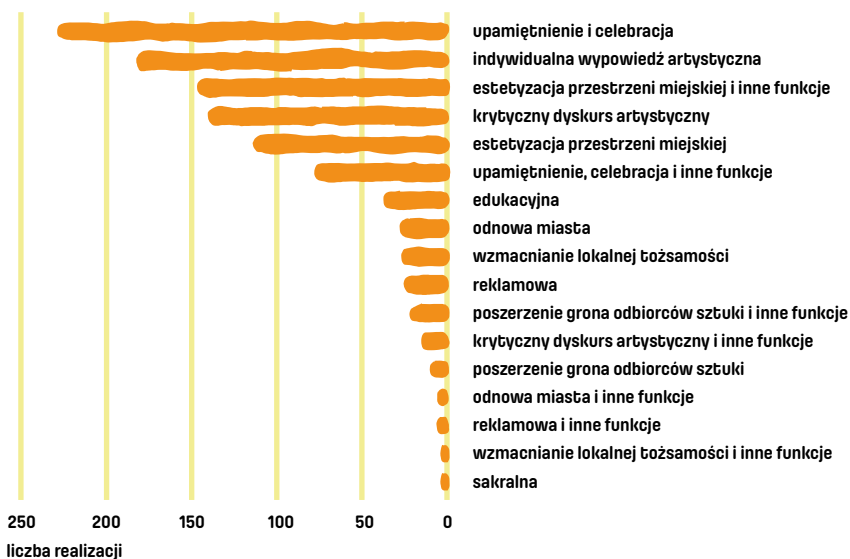
Upamiętnianie to dominująca funkcja sztuki w przestrzeni publicznej Warszawy. Służy temu około 28% wszystkich prac. Oprócz pomników duża grupa prac o takim charakterze to murale – stanowiły one 31% wszystkich udokumentowanych przykładów malarstwa wielkoformatowego.

4 Za: Monika Wróbel, *Miejsce sztuki współczesnej w przestrzeni miasta na przykładzie Warszawy*, rozprawa doktorska, Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej, 2017 (niepublikowana). Katalog opracowano na podstawie badań literatury przedmiotu, między innymi: Karol Franczak, *Demokratyczny potencjał sztuki publicznej w przestrzeni miejskiej*, [w:] Marek Nowak, Przemysław Pluciński, *O miejskiej sferze publicznej. Obywatelskość i konflikty o przestrzeń*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011; *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Universitas, Kraków 2010; Halina Taborska, *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*, Wiedza i Życie, Warszawa 1996.



Wykres 3

Liczba poszczególnych realizacji sztuki publicznej w dzielnicach Warszawy w latach 1989–2023, z podziałem na formy interwencji (opracowanie: M. Wróbel i A. Litorowicz w ramach badania *Aktualizacja. Warszawa i jej sztuka publiczna*).



Wykres 4

Funkcje sztuki w przestrzeni publicznej Warszawy w latach 1989–2023 (opracowanie: M. Wróbel i A. Litorowicz w ramach badania *Aktualizacja. Warszawa i jej sztuka publiczna*).

Estetyzacja przestrzeni miejskiej to funkcja służąca dekoracji i upiększaniu, łagodzeniu surowości miejskiej zabudowy, a często także podnoszeniu prestiżu miasta. Sztuka tego rodzaju może kreować nową jakość przestrzeni poprzez wpisanie się w zasady kompozycji urbanistycznej. Towarzyszą jej zazwyczaj również inne cele – najczęściej upamiętnianie oraz wzmacnianie lokalnej tożsamości.

W Warszawie estetyzacji służą przede wszystkim murale (stanowią one około 46% prac o tej funkcji) i rzeźby plenerowe (33%). Prace upiększające przestrzeń miejską znajdziemy również wśród instalacji artystycznych (27%), natomiast współczesne realizacje pomnikowe rzadko pozytywnie wpływają na estetykę otoczenia. Spośród wszystkich udokumentowanych w badaniu realizacji pomnikowych mniej niż 20% łączy funkcję upamiętniania z poprawą jakości przestrzeni.

Indywidualna wypowiedź artystyczna to funkcja, która nie wiąże się wprost z konkretnymi celami użytkowymi (jak upiększanie) ani społecznymi (jak informowanie, upamiętnianie czy rozwijanie krytycznego dyskursu). Dzieło lub działanie jest w tym wypadku medium służącym ekspresji prywatnych refleksji tworzącej je osoby, jej poszukiwań i potrzeb artystycznych realizowanych w przestrzeni publicznej. W katalogu prac należących do tej kategorii znajdziemy również takie, które powstają na zamówienie instytucji lub festiwalu, pozostawiają jednak autorowi swobodę twórczą.

W analizach warszawskiej sztuki publicznej taką funkcję przypisałyśmy aż 17% realizacji. Najwięcej takich prac przybrało formę murali (stanowią one około 49% obiektów z tej kategorii) oraz instalacji artystycznych (34%).

Krytyczny dyskurs artystyczny – prace pełniące taką funkcję służą pobudzeniu dyskursu nad ważnymi problemami społecznymi i mają potencjał przekształcania odbiorcy z widza w zaangażowanego obywatela. Mogą materializować niewygodne, zapomniane lub ukryte narracje albo reinterpretować przeszłość. Czasami prace krytyczne są bezpośrednią interwencją na zmianę warunków lub wyzwania współczesnego świata. Mogą być zaangażowane politycznie i wykorzystywać narzędzia sztuki do propagowania jakiejś idei.

Prace, w których funkcja krytyczna jest wiodąca, stanowią 14% ogółu warszawskich realizacji. Przybierają najczęściej formę instalacji artystycznych (około 48% prac o takiej funkcji), zdarzeń artystycznych (17%) lub murali (24%).

Odnowa miasta to funkcja, która służy poprawie jakości środowiska miejskiego: zachęca do przebywania w przestrzeniach publicznych i ożywia je na przykład poprzez przyciąganie turystów lub tworzenie charakterystycznych miejsc spotkań. Prace tego rodzaju powstają często we współpracy z organizacjami pozarządowymi lub samorządem i są częścią szerszych działań mających zmienić sposób funkcjonowania danej przestrzeni.

W Warszawie prace służące odnowie przybierają zazwyczaj formę instalacji artystycznych (81% spośród wszystkich obiektów, którym przypisano taką funkcję).

Wzmacnianie lokalnej tożsamości wiąże się z kształtowaniem lub wspieraniem społeczności, wzmacnianiem relacji sąsiedzkich i uwypuklaniem charakterystycznych cech poszczególnych fragmentów miasta. Może się to odbywać poprzez odwołanie do historii miejsca na poziomie materialnym (charakterystyczna architektura czy zdobienia) lub niematerialnym (muzyka, zwyczaje, wspomnienia). Często idzie to w parze z upamiętnianiem i estetyzacją. Czasami inicjatywy artystów mogą być nakierowane na tworzenie wspólnot (lokalnych, sąsiedzkich) tam, gdzie więzi uległy rozluźnieniu – wtedy obok tworzenia obiektów sztuki ważne stają się także wspólne działania. W Warszawie prace służące wzmacnianiu lokalnej tożsamości lub łączą tę funkcję z upamiętnianiem stanowią około 5% wszystkich realizacji. Najczęściej są to murale i wydarzenia artystyczne.

Poszerzenie grona odbiorców sztuki polega na pozyskaniu przez artystów lub instytucje nowych widzów lub przybliżeniu im poszczególnych rodzajów działalności. Najczęściej odbywa się to poprzez „wyjście” obiektu sztuki z wnętrza galerii w przestrzeń publiczną, na przykład przy okazji trwającej wystawy. Nie zawsze prace muszą znajdować się w sąsiedztwie instytucji – mogą być pokazywane w reprezentacyjnych przestrzeniach publicznych, na placach lub wzdłuż popularnych traktów pieszych. Prac, które służą wyłącznie wzbudzeniu zainteresowania sztuką wśród publiczności, zidentyfikowaliśmy niewiele – to zaledwie 3% wszystkich realizacji.

Edukacja to funkcja, w której obiekty sztuki lub działania służą upowszechnieniu. Mogą też pokazywać wzory do naśladowania – wówczas łączą się często z upamiętnianiem. W Warszawie sztuka o funkcji edukacyjnej najczęściej przybiera postać murali oraz instalacji. Prace te stanowią jednak zaledwie 4% ogółu działań artystycznych w mieście.

Reklama – o takiej funkcji sztuki możemy mówić wówczas, gdy dzieło lub działanie służy pozyskaniu klientów lub podnoszeniu prestiżu miejsca. Może to przybierać różne formy, na przykład zatrudnienia artystki lub artysty do wykonania projektu reklamy (zdarza się to najczęściej w przypadku murali). W Warszawie ta funkcja sztuki coraz częściej stosowana jest w branży nieruchomości – wówczas dzieło uznanego twórcy świadczy o prestiżu miejsca i pozwala wyróżnić ofertę na tle innych podobnych obiektów. Firmy sponsorują też realizację prac artystów w przestrzeni publicznej, włączając takie działania w swoje strategie społecznej odpowiedzialności biznesu. W takim przypadku funkcja reklamowa realizowana jest najczęściej poprzez informacje o mecenacie rozpowszechniane w lokalnej prasie lub mediach społecznościowych.

W kwerendzie udokumentowaliśmy kilkanaście murali reklamowych. Nie są to jednak malowidła wielkoformatowe, na których powielone zostały zdjęcia produktów lub osób sprzedających swój wizerunek markom, lecz prace, w których reklama była specjalnie zaprojektowanym przez artystę dziełem. Reprezentacja prac z tej kategorii wydaje się niewielka w kontekście obserwowanej w Warszawie rosnącej liczby ścian budynków zajętych przez reklamy.

Funkcja sakralna to taka, gdzie dzieło służy zaspokajaniu religijnych potrzeb odbiorców lub współtworzy miejsce kultu. W Warszawie współczesne realizacje tego typu nie są liczne (mniej niż 1% ogółu) i wiążą się wyłącznie z religią katolicką – są to figury Matki Boskiej, Jezusa lub aniołów. W przestrzeni publicznej obecne są również pojedyncze pomniki świętych lub kapłanów – kwalifikowaliśmy je jako prace o dominującej funkcji upamiętniającej. Realizacje o charakterze sakralnym znajdują się najczęściej w sąsiedztwie kościołów.

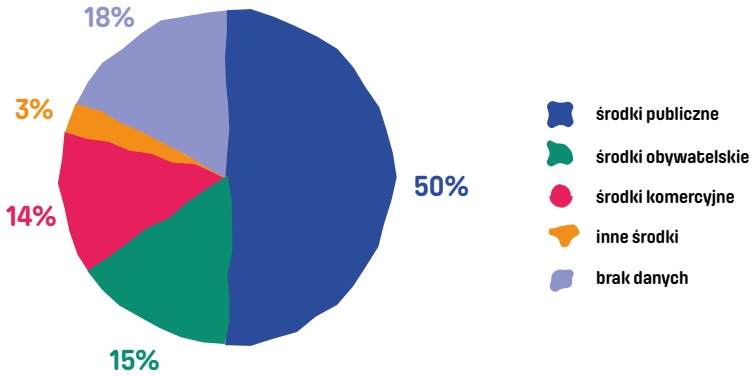
Propaganda to funkcja, której celem jest rozpowszechnianie idei z intencją oddziaływania na przekonania odbiorców. Taką rolę – w odróżnieniu od obiektów o charakterze edukacyjnym lub rozwijających krytyczny dyskurs artystyczny – przypisuje się zazwyczaj pracom zrealizowanym na zlecenie władzy państwowej i służącym jej umacnianiu. Mimo że istnieje spora liczba dzieł zrealizowanych z inicjatywy rządu, związanych ze wspieraniem narracji historycznej zbudowanej wokół określonego panteonu bohaterów narodowych, nie zidentyfikowaliśmy żadnych obiektów, które wprost promowałyby wśród warszawiaków jasno określone idee.

Jak finansowana jest sztuka w przestrzeni publicznej Warszawy?

Odtworzenie źródeł finansowania sztuki w przestrzeni publicznej należało do najtrudniejszych zadań podczas naszej kwerendy. Informacji nie udało się ustalić dla około 18% obiektów i działań udokumentowanych w naszej bazie – dotyczyło to zwłaszcza tych najstarszych. O ile inicjator realizacji był zazwyczaj znany, o tyle informacje o źródłach finansowania rzadko znajdowały się w publikowanych materiałach. Pomimo tej luki udało nam się wykazać, że znaczna część sztuki w przestrzeni publicznej finansowana jest ze środków publicznych. Pieniądze pochodzą najczęściej z budżetu miasta (czyli z budżetów poszczególnych jednostek, takich jak Biuro Kultury, urzędy dzielnic czy od zarządców miejskich terenów) oraz z budżetów stołecznych lub państwowych instytucji kultury, takich jak galerie sztuki, teatry czy muzea. Od momentu wprowadzenia Budżetu Obywatelskiego, czyli puli środków miejskich, o których przeznaczeniu decydują w głosowaniu mieszkańcy, zauważalny jest wzrost liczby murali. Z analizy przestrzennej dowiadujemy się, że takich prac najwięcej powstaje na Ursynowie.

Znacznie mniejszy (około 6%) jest udział prac i działań finansowanych przez organizacje pozarządowe. Widać też, że znaczna część zdarzeń artystycznych – przede wszystkim tych, w których sztuka wspiera protest – zasilana jest oddolnie, przez uczestników. Wciąż zdarza się też, że pomniki współfinansowane są ze środków prywatnych darczyńców.

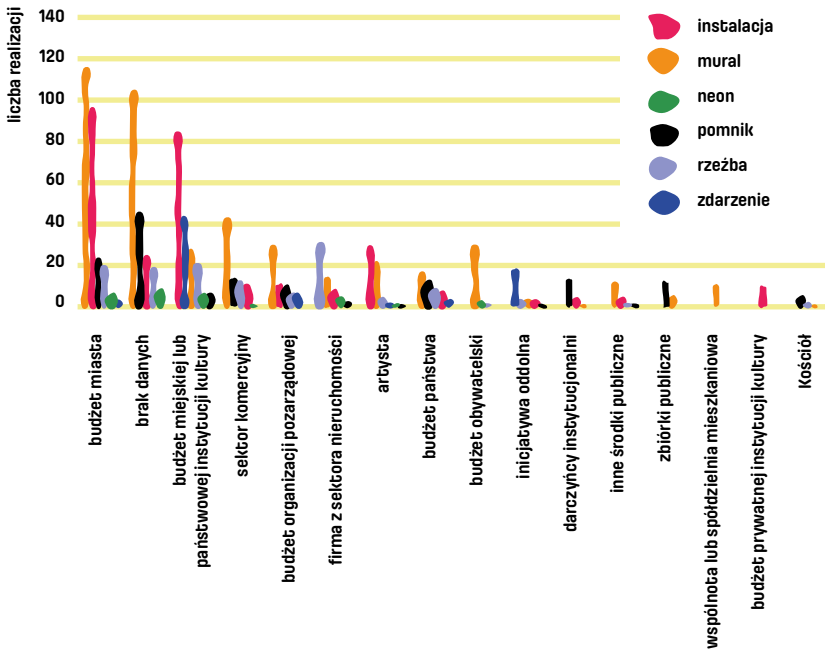
Na mecenat komercyjny składają się przede wszystkim realizacje firm z sektora nieruchomości. Zazwyczaj towarzyszą one inwestycjom – w ten sposób finansuje się najczęściej rzeźby plenerowe. Sztukę sponsorują też firmy i przedsiębiorcy niezwiązani z działalnością deweloperską – z tych środków powstają na przykład niektóre pomniki. Sektor komercyjny finansuje też instalacje lub częściej murale będące niestandardową formą reklamy – informacja o mecenacie pojawia się w mediach społecznościowych lub notkach prasowych towarzyszących prezentacji dzieła.



Wykres 5

Źródła finansowania sztuki w przestrzeni publicznej Warszawy w latach 1989–2023

(opracowanie: M. Wróbel i A. Litorowicz w ramach badania *Aktualizacja. Warszawa i jej sztuka publiczna*).



Wykres 6

Źródła finansowania sztuki w przestrzeni publicznej Warszawy w latach 1989–2023 z podziałem na formy sztuki

(opracowanie: M. Wróbel i A. Litorowicz w ramach badania *Aktualizacja. Warszawa i jej sztuka publiczna*).

Jakimi tematami zajmuje się sztuka w przestrzeni publicznej Warszawy?

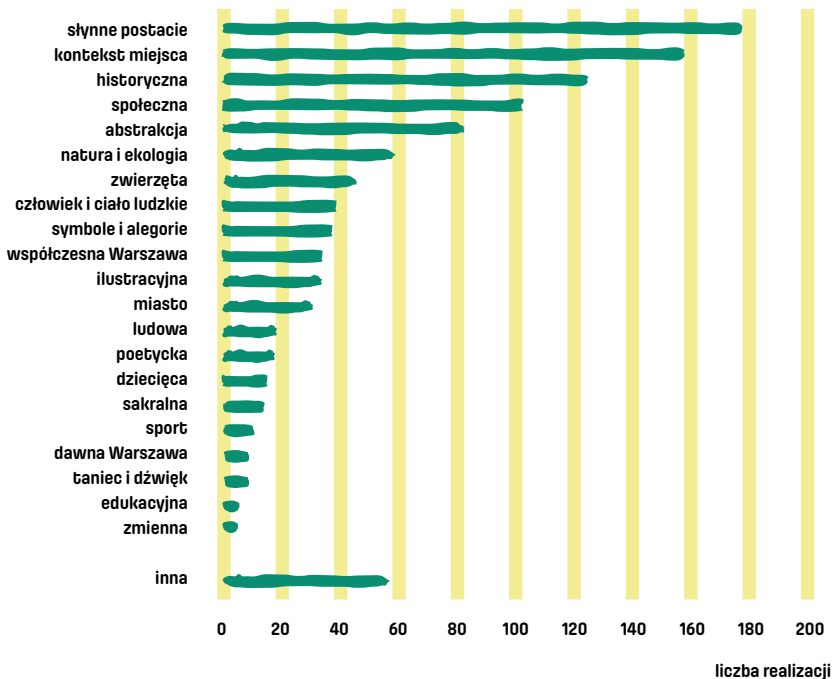
Tematem największej liczby projektów artystycznych w przestrzeni Warszawy są słynne postacie. Znajdują one swoje miejsce najczęściej w formie pomników i murali. Upamiętniani są przede wszystkim Polacy, zarówno bohaterowie walk zbrojnych, jak i twórcy kultury czy coraz częściej sportowcy. Wiele prac odnosi się do kontekstu miejsca, na przykład eksponując charakterystyczne dla danej dzielnicy motywy i symbole, nawiązując do nazw ulic lub skwerów albo wchodząc w dialog z architekturą budynków, którym towarzyszą. Wśród prac o tematyce historycznej upamiętniane są zwykle wydarzenia z przeszłości Polski i Warszawy. Najczęściej powracają w nich nawiązania do bolesnego czasu niemieckiej okupacji – dotyczy przede wszystkim powstania warszawskiego i getta.

Równie duża jest grupa prac dotyczących wątków społecznych. Można w niej znaleźć takie, które odnoszą się do bieżących wydarzeń politycznych lub kontestują obowiązujący system społeczny albo jego elementy. Coraz częściej sztuka przywraca widoczność osobom wykluczonych, dotyka tematów migracji i praw człowieka. Artyści zareagowali również na wojnę w Ukrainie. Pewnym zaskoczeniem była niewielka liczba prac odnoszących się do okresu pandemii.

W ostatniej dekadzie popularność zyskały realizacje związane z ochroną środowiska lub szerzej z przyrodą. Wątki te są często motywem działań artystycznych lokujących się na granicy sztuki i innych dziedzin, takich jak spacerory performatywne lub inicjatywy wspólnotowe, dominują także wśród instalacji artystycznych. Częstym motywem – dotyczy to zwłaszcza murali i rzeźb, choć nie zawsze bezpośrednio wiąże się z postulatami ochrony przyrody – są wizerunki zwierząt, na przykład charakterystycznych przedstawicieli lokalnej fauny.

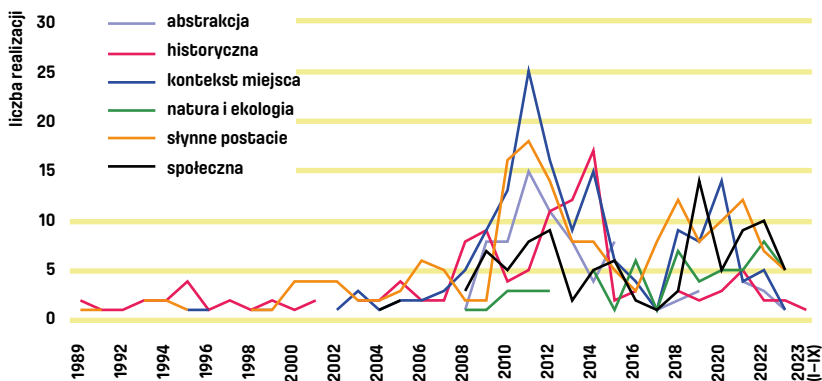
Pokaźny procent stanowią też realizacje o charakterze ilustracyjnym, o tematyce dziecięcej lub przedstawiające różnorodne wizerunki ludzkich postaci. Tematy takie najpopularniejsze są wśród murali i w drugiej kolejności wśród rzeźb. Choć abstrakcja wciąż znajduje się w czołówce tematów obserwowanych w warszawskich realizacjach, to w ostatnich latach powstaje zdecydowanie mniej takich prac. W przestrzeni publicznej stolicy widoczne są też wątki „poetyckie” – krótkie, często zaskakujące lub zabawne teksty pojawiające się najczęściej w formie murali lub neonów na elewacjach budynków albo na innych elementach miejskiej infrastruktury.

Analiza tematów, których dotyczy warszawska sztuka, może być potraktowana jako barometr nastrojów i zainteresowań społecznych oraz wziernik w kulturę artystyczno-przestrzenną naszego miasta. Dzięki danym dowiedziałyśmy się, jakie zagadnienia były w ostatnich latach poruszane przez artystów, mamy też lepszy wgląd w to, jak zmienia się historyczno-kulturowy pejzaż naszego miasta kreowany poprzez upamiętnienia. Widzimy, że ostatnie wydarzenia (polityczne, społeczne, a także globalne) są przepracowywane w przestrzeni publicznej, a proces ten inicjowany jest zarówno oddolnie, przez społeczeństwo i artystów, jak i odgórnie – gdy wspierany jest przez instytucje kultury i samorząd. Zdobyta wiedza może też pomóc w prowadzeniu dyskusji dotyczącej



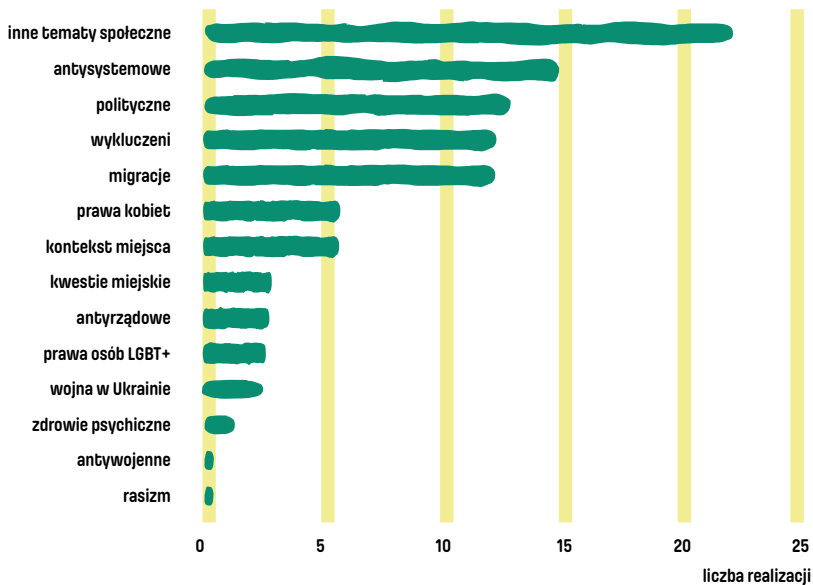
Wykres 7

Tematyka realizacji artystycznych w przestrzeni publicznej Warszawy w latach 1989–2023 (opracowanie: M. Wróbel i A. Litorowicz w ramach badania *Aktualizacja. Warszawa i jej sztuka publiczna*).



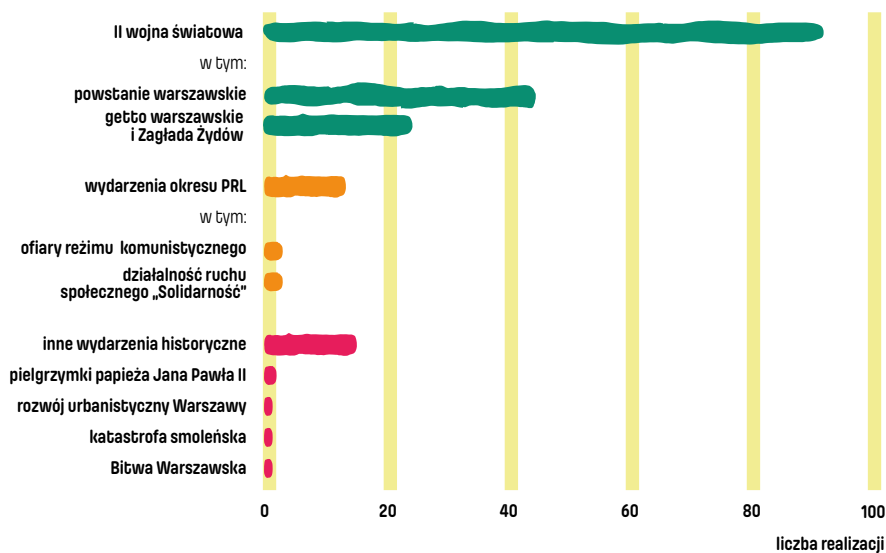
Wykres 8

Najbardziej popularna tematyka w realizacjach artystycznych w przestrzeni publicznej Warszawy w latach 1989–2023 – zmiana na osi czasu (opracowanie: M. Wróbel i A. Litorowicz w ramach badania *Aktualizacja. Warszawa i jej sztuka publiczna*).



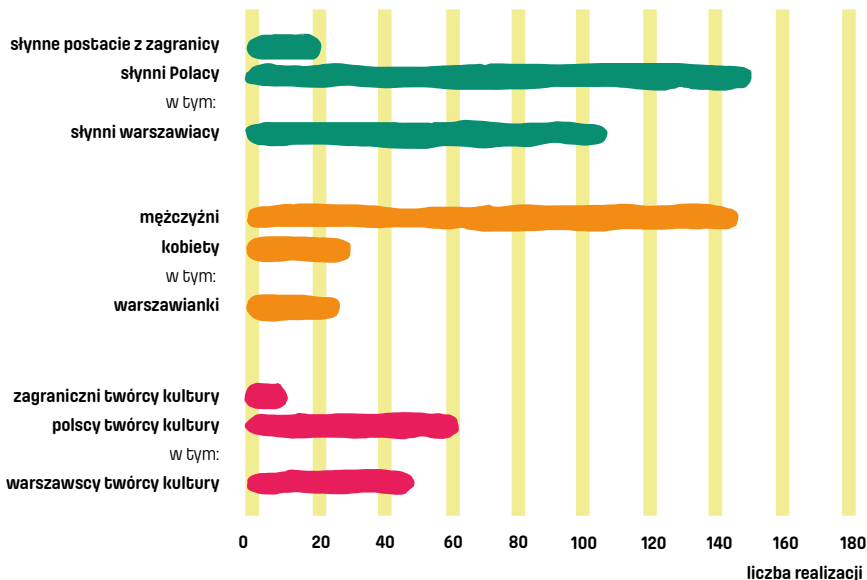
Wykres 9

Zagadnienia społeczne w realizacjach w przestrzeni publicznej Warszawy w latach 1989–2023 – liczba realizacji (opracowanie: M. Wróbel i A. Litorowicz w ramach badania *Aktualizacja. Warszawa i jej sztuka publiczna*).



Wykres 10

Zagadnienia historyczne w realizacjach w przestrzeni publicznej Warszawy w latach 1989–2023 – udział procentowy w ogólnej liczbie prac o tematyce historycznej (opracowanie: M. Wróbel i A. Litorowicz w ramach badania *Aktualizacja. Warszawa i jej sztuka publiczna*).



Wykres 11

Słynne postacie upamiętniane w realizacjach artystycznych w przestrzeni publicznej Warszawy w latach 1989–2023 – liczba realizacji (opracowanie: M. Wróbel i A. Litorowicz w ramach badania *Aktualizacja. Warszawa i jej sztuka publiczna*).

przyszłości sztuki w przestrzeni publicznej Warszawy – i postawić kilka ważnych pytań. Podsunę parę przykładów. Czy widzimy potrzebę równowagi intensywności działań artystycznych w poszczególnych obszarach miasta? Czy zgadzamy się na dominację pewnych funkcji, form lub tematów? Wreszcie: czy chcemy, by obecnością sztuki w przestrzeni publicznej Warszawy zarządzano, czy może lepiej za bardzo w nią nie ingerować, by nie stracić nieoczekiwanych wartości, jakie może przynieść?

Monika Wróbel jest architektką, urbanistką i badaczką miejską, zajmuje się przestrzenią publiczną. Wiceprezesa fundacji Skwer Sportów Miejskich, wspierającej rozwój przyjaznych międzypokoleniowych przestrzeni miejskiej rekreacji (oficjalny partner inicjatywy Nowy Europejski Bauhaus). Jako ekspertka wspiera Biuro Architektury i Planowania Przestrzennego m.st. Warszawy w projektach dotyczących rozwoju przestrzeni publicznych. Doktoryzowała się na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej pracą dotyczącą relacji współczesnej sztuki publicznej z przestrzenią miejską stolicy (główna nagroda w III edycji konkursu Dyplomy dla Warszawy). Członkini rady doradczej międzynarodowego stowarzyszenia City Space Architecture zrzeszającego badaczy i praktyków przestrzeni publicznej.

Monika Wróbel

Dynamika zmiany: współczesna sztuka publiczna Warszawy

W listopadzie 1989 roku runął z cokołu pomnik Feliksa Dzierżyńskiego. Niezaplanowany performans przeprowadzony przez pracowników Wojewódzkiej Dyrekcji Dróg Miejskich zgromadził na dzisiejszym placu Bankowym setki warszawiaków. Widowskowej rozbiórce towarzyszyły wiwaty. Gdy rozpadający się w powietrzu pomnik, ściągany przy użyciu dźwigu i liny obwiązanej wokół korpusu figury, uderzył o ziemię, tłum wyposażonych w młotki ludzi ruszył, by rozbijać jego kawałki na jeszcze mniejsze części. Ten moment można potraktować jako symboliczne oczyszczenie poprzedzające zapisywanie nowych warstw – form, tematów i estetyk – w tożsamości współczesnej Warszawy.

Stolica poniekąd naturalnie stała się miejscem wzmożonej aktywności artystycznej w przestrzeni publicznej. Jak ten proces rozwijał się w czasie? By odpowiedzieć na to pytanie, postępuję się kwerendą, która według naszych szacunków pozwoliła udokumentować ponad 95% oficjalnych działań artystycznych podejmowanych w przestrzeni publicznej stolicy od 1989 roku¹. Dzięki temu możemy prześledzić, jak miasto nasycalo się współczesną sztuką, a także uchwycić kluczowe zdarzenia, które wpłynęły na skalę i jakość tego zjawiska. Dynamikę tych zmian można z pewnością powiązać z konkretnymi wydarzeniami, a nawet poszczególnymi realizacjami artystycznymi. Oś czasu staje się więc ważnym punktem odniesienia nie tylko dla rozpoznania specyfiki warszawskiej sztuki publicznej, lecz także dla zrozumienia jej relacji z procesami transformacji miasta.

1 Dane o 1093 pomnikach, rzeźbach, instalacjach, neonach, muralach i zdarzeniach artystycznych, które analizujemy między innymi na potrzeby tej książki, pochodzą z trzech źródeł: 1) pracy doktorskiej Moniki Wróbel *Miejsce sztuki współczesnej w przestrzeni miasta na przykładzie Warszawy*, w ramach której stworzona została baza danych dokumentująca ponad siedemset obiektów sztuki w przestrzeni publicznej Warszawy z lat 1989–2015; 2) zasobów projektu badawczego *Puszka.waw.pl*, prowadzonego przez Fundację Puszka od 2010 roku, monitorującego obecność sztuki oficjalnej i nieoficjalnej w stolicy, a także 3) kwerendy sztuki powstałej w latach 2015–2023 i podjętej na potrzeby projektu badawczego *Aktualizacja. Warszawa i jej sztuka publiczna* prowadzonego przez Fundację Puszka w 2023 roku i współfinansowanego ze środków m.st. Warszawy. Pomysłodawczyniami i autorkami badania są Aleksandra Litorowicz i Monika Wróbel.

Wyjście poza mury galerii

Sztukę współczesną przed swoje siedziby jako pierwsze wyprowadziły Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski oraz Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki. Niemal równo rok po czerwcowych wyborach z 1989 roku, w ramach wystawy *Raj utracony. Sztuka w 49-tym i 89-tym* u stóp Zamku Ujazdowskiego powstała spektakularna instalacja Grzegorza Klamana składająca się z obiektów *Wieża* i *Brama* (1990). Była to kompozycja przestrzenna odzwierciedlająca dwie formy architektoniczne, w których tradycyjnie zakodowane są znaczenia odnoszące się do symboliki władzy. Jak tłumaczyli kuratorzy, zdeformowane, obite zniszczonymi kawałkami blachy konstrukcje ilustrowały „dramatyczne fiasko ideologii systemu politycznego funkcjonującego w Polsce po drugiej wojnie światowej”². Archetypiczne, lecz poprzez brutalną estetykę bardzo współczesne w wyrazie formy doskonale wpisały się w klasyczne założenie Kanalu Piaseczyńskiego. Gdyby zostały zaplanowane jako stała ekspozycja, mogłyby stać się wymownym śladem momentu zmiany systemu politycznego. Rok później w ramach wystawy *Epitafium i siedem przestrzeni. Drogi, tradycje, osobliwości życia duchowego w Polsce odbite w lustrze sztuki pod koniec XX wieku* na trawniku przed Zachętą na dwa lata stanęła instalacja Marka Sobczyka *Prosta tęcza*. Jak wspomina autor, kadrująca widok na front budynku konstrukcja eksplorowała zagadnienia formalne i przestrzenne bardziej niż symboliczne. W kolejnych latach rzeźby i instalacje będące częścią wystaw regularnie pojawiały się także przed gmachem Centrum Sztuki Współczesnej, a chęć wychodzenia ze sztuką w przestrzeń miejską podkreślił namalowany w 1996 roku na elewacji Zamku Ujazdowskiego napis Lawrence’a Weïnera: „O wiele rzeczy za dużo, by zmieścić w tak małym pudełku”.

Zadośćuczynienie pamięci

Po tym mocnym początku nastąpiła długa cisza. Według naszych badań przez kolejne piętnaście lat, czyli do 2005 roku w przestrzeni Warszawy powstało niewiele ponad sto realizacji artystycznych, z czego ponad połowę stanowiły pomniki. W tym okresie udało nam się udokumentować realizację czternastu murali, dziesięciu rzeźb plenerowych i dwudziestu ośmiu instalacji artystycznych (w większości zrealizowanych przed Centrum Sztuki Współczesnej lub z jego inicjatywy). Dlaczego tak było? Konsekwencją burzliwego procesu transformacji w latach 80. i 90. XX wieku było przeniesienie niechęci wobec obalonego ustroju na większość przejawów działalności władz PRL-u, w tym na sztukę obecną w przestrzeni publicznej. Potrzeba było kilkunastu lat, by to niszczące dziedzictwo – mozaiki, sgraffita, rzeźby i neony – zostało na nowo docenione. Lata 90. przyniosły również odpowiedź części artystów i artystek na polityczne i kulturowe zmiany wynikające z transformacji. Krytyczny komentarz na temat współczesności przyjął formę radykalnych praktyk, obcych tradycyjnemu pojmowaniu sztuki przez większość społeczeństwa.

2 Opis kuratorski wystawy *Co jest społeczne?* w Centrum Sztuki Współczesnej opublikowany na stronie https://archiwum.u-jazdowski.pl/upload/file/!03_Raj%20utracony_Grzegorz%20Klaman_Jerzy%20Kalina_1990.pdf, dostęp: 20.10.2023.

Splot tych dwóch czynników przełożył się na zauważalną niechęć do sprawowania mecenatu nad współczesną sztuką publiczną przez instytucje publiczne i prywatne. Pierwsze lata okresu transformacji stały się więc niemal wyłącznie czasem zadośćuczynienia pamięci: odtwarzania panteonu zasłużonych oraz składania hołdu bohaterom, ofiarom wojny czy reżimu komunistycznego. To wówczas na warszawskich placach, ulicach i skwerach zaczęły stawać kolejne pomniki. Jako pierwszy, 1 sierpnia 1989 roku, już po wolnych wyborach, odstonięty został pomnik Powstania Warszawskiego przy placu Krasińskich, którego kamień węgielny wmurowano już w 1983 roku; uroczystość miała symboliczny wymiar, starania o budowę pomnika trwały bowiem właściwie od momentu zakończenia wojny³. Środowisko powstańców w nowej rzeczywistości politycznej odzyskało swobodę spełniania obowiązku pamiętania. W kolejnych latach wzniesiono między innymi pomniki: Piechoty AK (1993), Polski Walczącej (1994) na Kopcu Powstania Warszawskiego, Prezydenta Stefana Starzyńskiego (1993), Męczenników Terroru Komunistycznego 1944–1956 (1993), dwa pomniki Józefa Piłsudskiego (1995 i 1998), I Dywizji Pancerniej gen. Maczka (1995), Żegoty (1995), Pamięci Pilotów RAF (1996), księdza Jerzego Popiełuszki (1996) czy Bitwy o Monte Cassino (1999). Udało się uczcić także wielkich twórców kultury, którzy nie znaleźli się wcześniej na warszawskich ulicach: Jana Matejkę (1994) i Juliusza Słowackiego (2001). Podobnie jak dziś, wznoszeniu niektórych upamiętnień towarzyszyły wówczas ożywione dyskusje i wieloletnie spory o formę i lokalizację – przykładem może być dwukrotnie organizowany konkurs, w którym ostatecznie udało się wyłonić projekt stojącego w sąsiedztwie sejmu, dziś ikonicznego pomnika Polskiego Państwa Podziemnego i Armii Krajowej (1995) autorstwa architekta Jerzego Staniszkisa.

Od 1989 roku do dziś wzniesiono w Warszawie niemal sto pięćdziesiąt pomników, planowane są kolejne. Zdecydowana większość powstaje w Śródmieściu, nasycając je wyraźnie zdefiniowanymi historiami i symbolami. Testowana jest przy tym znaczeniowa pojemność centrum miasta. To właśnie nadobecność pomników jako pierwsza doczekała się krytycznej refleksji. Rosnąca na początku lat 2000. liczba upamiętnień – stawiano ich zazwyczaj od czterech do dziewięciu rocznie – pozwoliła sformułować zarzuty dotyczące ich lokowania w sposób niefrasobliwy, bez przestrzennej, estetycznej i symbolicznej refleksji. Wyartykułowana została także potrzeba tworzenia nowej miejskiej ikonografii, która do tej pory definiowana była przede wszystkim poprzez martyrologię powstańczą i żydowską⁴.

W stronę nowej miejskości

Te niemal sto pięćdziesiąt pomników to zaledwie 13% wszystkich zbadanych przez nas oficjalnych realizacji artystycznych w Warszawie, z biegiem lat krajobraz miasta zdominowały bowiem inne formy sztuki. Nie kwestionując samej potrzeby pamiętania, artyści i artystki zaczęli poszukiwać nowych sposobów komemoracji. Były to najczęściej dzia-

3 Za: Jacek Zygmunt Sawicki, *Pomnik jako pole bitwy*, „Rocznik Nauk Społecznych” 2015, r. 43, t. 7, nr 3.

4 W 2019 roku pomnikom poświęcono 11. edycję festiwalu Warszawa w Budowie, mierzącą się z tematem wprowadzania do przestrzeni publicznej historii i bohaterów spoza dominującego nurtu narracji, na przykład migrantów czy pracowników.

łania ulotne, jak towarzysząca festiwalowi Warszawska Jesień makroinstalacja *Chmura* (1994) Jacka Damięckiego pokazywana na placu Piłsudskiego. Praca miała być pożegnaniem artysty z tematem powstania warszawskiego, które przez lata było obecne w rozmowach w jego rodzinnym domu⁵.

Coraz chętniej testowano alternatywne formuły dyskutujące z tradycyjną konwencją pomnika lub przeciwstawiające się idei trwałego symbolicznego znakowania przestrzeni. Artyści – jak Christian Boltanski w pracy *Świadek* (2001) – chętnie wykorzystywali do tego nowe media. Fotografia oczu wypatrujących śladów społeczności żydowskiej umieszczona została na billboardach w czterdziestu punktach w Warszawie, zwracając uwagę na zatarcie w strukturze urbanistycznej dawnej tożsamości. Właśnie billboardy i plakaty, które najwcześniej, bo już na początku lat 90., na długo zawładnęły nową wizualną rzeczywistością polskich miast, były chętnie wykorzystywane przez artystów i stały się narzędziem „oswajania” z opuszczającą bezpieczne mury galerii współczesną sztuką krytyczną. Jednymi z pierwszych były prace amerykańskich artystek zaproszonych przez CSW: feministyczne plakaty Barbary Kruger *Twoje ciało to pole walki* (akcje ich rozwieszania odbyły się dwukrotnie w 1991 i 1992 roku) oraz nośniki reklamowe zajęte przez Jenny Holzer, która prezentowała na nich słynne *Truizmy* (1993). Duży oddźwięk społeczny miały też billboardy Zewnętrznej Galerii AMS (1998–2002) obecne w stolicy i osiemnastu innych polskich miastach.

W działaniach tych coraz ważniejsze było wsparcie instytucji kultury, które stawały się pośrednikami pomiędzy twórcą a urzędem. Instalacje artystyczne, wkraczając na wciąż nieprzyzwyczajone do współczesnej sztuki ulice i place, posłużyły jako narzędzia testowania procedur i otwartości władz miasta. Zarówno palma, czyli *Pozdrowienia z Alej Jeruzolimskich* Joanny Rajkowskiej (2002) jak i jej późniejszy *Dotleniacz* (2007) na placu Grzybowskim odstawały – każde na swój sposób – od wizji reprezentacyjnych miejskich przestrzeni, w które Warszawa z mozołem próbowała się przybrać po wizualnym chaosie lat 90.

Choć źródłem tych najśłynniejszych warszawskich realizacji artystki była praca z pamięcią, stały się one zapowiedzią kształtowania nowej miejskości. Pokazały, że w przestrzeni naznaczonej traumą sztuka może dawać wytchnienie, inspirować marzenia i wywoływać radość. Obydwie instalacje miały też obrońców sprzeciwiających się ich likwidacji – mieszkańcy zyskali dzięki nim pretekst do walki o własną wizję miasta. Realizacje te zbiegły się w czasie z formowaniem się obywatelskich ruchów miejskich, których postulaty i działania zaczęły wpływać na zmianę polityki Warszawy, między innymi w zakresie kształtowania przestrzeni publicznych⁶.

5 Por. sylwetka artysty na stronie Muzeum Powstania Warszawskiego: www.1944.pl/archiwum-historii-mowionej/jacek-damiecki,3236.html, dostęp 31.10.2023.

6 Wnikliwą analizę wpływu wybranych przykładów sztuki w przestrzeni publicznej Warszawy na kształtowanie się nowej miejskości przeprowadziła Joanna Erbel w pracy *Nie-ludzcy aktorzy miejskiej transformacji. Projekty artystyczne a przemiany przestrzeni miejskiej Warszawy w pierwszej dekadzie XXI wieku* (niepublikowana rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Macieja Gduli).

Oswojenie

To u progu nowego tysiąclecia odbyło się kilka najbardziej radosnych interwencji artystycznych. Happening *Bródno 2000* Pawła Althamera (2000) stał się zapowiedzią potrzeby odbudowy lokalnych i sąsiedzkich więzi i preludium do realizacji Parku Rzeźby na Bródnie. *Różowe świecące jelenie* (2004) Luizy Marklowskiej i Hanny Kokczyńskiej zwróciły uwagę na nabrzeże Wisły. Lene Berg odczarowywała Pałac Kultury i Nauki, wyświetlając na jego elewacji wizerunek brodatego Charlesa Darwina śpiewającego utwór *What a wonderful world* Luisa Armstronga (2005). Działania realizowane były najczęściej we współpracy z instytucjami kultury – tak powstały *Pegazy* Beaty i Pawła Konarskich (2008) przed znajdującym się w pałacu Kasińskich oddziałem Biblioteki Narodowej – lub z organizacjami pozarządowymi, jak świetlna instalacja pod wiaduktem przy Agrykoli Jakuba Szczęsnego (2008) czy *Światłotrysk* (2009) Maurycego Gomulickiego (oba powstały w ramach projektu *Synchronizacja* Fundacji Bęc Zmiana). Prace te były wspierane i finansowane przez miasto i z zainteresowaniem oraz przychylnością witane przez mieszkańców. Współczesna sztuka w przestrzeni publicznej została oswojona – przynajmniej chwilowo.

Wraz z przystąpieniem w 2009 roku Warszawy do konkursu o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016 oraz zbliżającą się organizacją mistrzostw Europy w piłce nożnej w 2012 roku władze miasta przy wsparciu instytucji i środowisk kultury jeszcze bardziej zmobilizowały się do aktywności w sferze kulturalnej i promocyjnej.

Początkowo wykorzystywane w zachodnich miastach popularne formaty wystaw angażujących lokalnych artystów, jak *Parada Krów* (2005)⁷ czy *Parada Misiów* (2008), z czasem zastępowane były lepiej dopasowanymi do warszawskiej specyfiki formami i formatami. Coraz popularniejsze stawały się festiwale, w ramach których artyści realizowali prace na zadane przez organizatorów tematy. Miejski festiwal *Przemiany* (2009) był na przykład częścią szerszej strategii zachęcania mieszkańców do korzystania z nabrzeży Wisły i przywracania rzeki miastu. W 2010 roku stołeczne Biuro Kultury rozpoczęło organizację corocznego konkursu na realizację zadań dotyczących między innymi sztuki publicznej, poszerzając tym samym dostęp do środków finansowych dla zajmujących się tym obszarem artystek, artystów i organizacji. Rozpoczął się trwający około pięć lat okres, w którym powstawało po kilkadziesiąt instalacji artystycznych i murali rocznie. Niemal połowa z nich finansowana była ze środków publicznych – miejskich lub z budżetu państwa⁸. Sztuka publiczna zyskała wielu mecenasów.

To artystyczne wzmoczenie zbiegło się w czasie z rosnącą aktywnością ruchów miejskich. Instytucje kultury znów zaczęły częściej wychodzić z realizacjami i działaniami przed bu-

7 Parada Krów to organizowane od 1998 roku z inicjatywy szwajcarskiego artysty Waltera Knappa wydarzenie, w ramach którego na ulicach miast pojawiają się naturalnej wielkości sylwetki krów ozdobione przez współczesnych artystów; następnie licytowane są one na aukcji charytatywnej. W latach 2000. parada zawitała do kilkadziesiąciu krajów i była jedną z najbardziej znanych inicjatyw popularyzujących sztukę współczesną.

8 Na podstawie kwerendy oszacowano, że ze środków publicznych w latach 2010–2015, czyli w okresie, gdy powstawało najwięcej prac artystycznych, zrealizowano około 48% działań. Pozostałe realizacje finansowane były między innymi z budżetów artystów, organizacji pozarządowych, przez sponsorów czy firmy z sektora nieruchomości.

dynki swoich siedzib. Początkowo było to inspirowane chęcią poszerzenia grona odbiorców, wkrótce jednak wyjście poza galeryjne mury zaczęło być postrzegane jako przydatne narzędzie testowania nowych sposobów korzystania z przestrzeni sąsiadujących z instytucjami. Szczególnie ważne w tym kontekście były działania Zachęty w ramach wystawy *Plac Małachowskiego 3* (2018) oraz coroczny letni projekt Centrum Sztuki Współczesnej, podczas pierwszej edycji nazwany *Archipelag Jazdów* (2015), a później przemianowany na *Ogród Jazdów* (2016–2019), badający różne aspekty sąsiedztwa instytucji. Cykliczne działanie włączało odwiedzających i zasilalo debatę publiczną wiedzą (między innymi z zakresu ochrony warszawskich wód i mokradel czy gleby) produkowaną wspólnie przez artystów, członków ruchów miejskich, architektów i naukowców.

Od instalacji do akcji

W badaniach nad obecnością sztuki w przestrzeni publicznej Warszawy po 1989 roku udokumentowałyśmy niemal trzysta instalacji artystycznych. To one – obok murali – zostały zgodnie uznane przez instytucje kultury, miasto, a także artystów za formę świetnie nadającą się do nowych zadań dla sztuki; służyły upamiętnianiu i celebracji ważnych rocznic, a przy okazji promowały miasto. Taki charakter miały *Pasy Chopinowskie* (2010) Heleny Czernek i Klary Jankiewicz – nietypowe przejście dla pieszych przez ulicę Emilii Plater – czy cykl zrealizowany w ramach projektu *Urodziłam się w Warszawie* (2011), poświęconego Marii Skłodowskiej-Curie. Instalacje przestrzenne były też chętnie wykorzystywane przez organizacje pozarządowe, które angażowały artystów w procesy stymulujące odnowę miasta. Liczne projekty w tym duchu przeprowadziły na przykład Stowarzyszenie Odblokuj, pracujące z przestrzenią i mieszkańcami warszawskich osiedli, kolektyw artystów i projektantów realizujący wspólnie z dzielnicami Targówek i Wilanów projekty łączące prototypowanie przestrzeni publicznych z recyklingiem w działaniach *ReFun* (2011), *RePlatz* (2011) i *RePlay* (2012)⁹ czy Fundacja Bęc Zmiana, zasilająca proces odnowy miasta nowymi tematami wypracowanymi wspólnie z artystami i badaczami. Często były też po prostu reprezentacją indywidualnych poszukiwań artystek i artystów, którzy podjęli się pracy z przestrzenią miasta lub lokalną społecznością.

Ostatnie lata pokazały, że taka formuła się wyczerpuje – boom przeminął. Jak zgodnie zauważają badacze miasta, część tematów podejmowanych przez twórców i twórczynie poprzez instalacje przestrzenne weszła już na stałe do polityk miejskich. Narastające napięcia polityczne przestały sprzyjać wykorzystaniu takiej formy sztuki jako wspomaganego przez instytucje kultury narzędzia nazywania i rozbrajania społecznych konfliktów. Tworzenie instalacji zaczęło być postrzegane jako zbyt skomplikowane w zakresie produkcji oraz potrzebnych uzgodnień i za drogie, by szybko reagować na społeczne potrzeby¹⁰. Część zadań sztuki przejęta została zatem przez jeszcze bardziej ulotne

9 Instalacje tworzyli różni autorzy, między innymi Magda Major, Kaja Nosal, Axel Void, Katarzyna i Karol Przechelcy, PGR_Art, 60 bag, Anna Ławrynowicz i Gabrysia Kowalska.

10 Rozwinięcie tego tematu znajdziemy w raporcie z warsztatów przeprowadzonych w ramach cyklu *Synchronizacja*. Zob. *Wpływ sztuki publicznej na debatę i wyobraźnię miejską*, red. Maciej Frąckowiak, Bogna Świątkowska, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2022; https://issuu.com/beczmiiana/docs/synchro_raport_2022, dostęp 31.10.2023.

i oddolne przedsięwzięcia: akcje performatywne i działania wspólnotowe¹¹. W obliczu ograniczonej dokumentacji takich działań w pierwszych latach po transformacji i na początku XXI wieku trudno stwierdzić, czy interwencje nienastawione na tworzenie obiektów były popularną formą uprawiania sztuki. Ostatnie lata wskazują jednak wyraźnie, że są one chętniej wybierane niż instalacje artystyczne.

Czas murali

W minionym dwudziestopięcioleciu można było w Polsce zaobserwować narodziny, eksplozję popularności oraz ugruntowanie się sceny street artu, który szybko wszedł na ścieżkę instytucjonalizacji lub komercjalizacji – a niejednokrotnie także banalizacji. W naszych badaniach przyglądaliśmy się tylko jednej z wielu form z bogatego arsenału takich działań, czyli muralowi. Pierwsza edycja regularnie współfinansowanego przez miasto festiwalu Street Art Doping, odpowiadającego za obecność na warszawskich ścianach prac zagranicznych artystów tego nurtu, odbyła się w 2009 roku. Fundacja Do Dzieła! we współpracy z Zarządem Dróg Miejskich rozpoczęła wówczas tworzenie galerii na filarach wiaduktu Trasy Łazienkowskiej w okolicach Agrykoli i ronda Sedlaczka. Miasto wciąż chętnie przeznaczta powierzchnie obiektów mostowych zarówno na nieformalne prace graffiti, jak i na bardziej zorganizowane akcje malowania, w ramach których powstały między innymi Galeria Tybetańska (2009), projekt *Mural przeciwko depresji* (2014), Galeria Ukraińska (2018), czy zrealizowane z budżetu obywatelskiego najnowsze działanie *Polscy lotnicy na muralach* (2020).

Udział w popularyzowaniu malarstwa wielkoformatowego miał również profesor Mirosław Duchowski prowadzący Pracownię Sztuki w Przestrzeni Publicznej przy Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. To z jego inicjatywy już w 2002 roku na murze okalającym wejście do stacji metra Centrum, czyli tak zwaną Patelnię, powstało malowidło duetu Ute & Endi (Karol Radziszewski i Antonina Sobolewska), a w 2007 roku na antresoli stacji Marymont zainaugurowana została Galeria A19. Za sprawą tej pracowni wielu studentów i studentek ASP po raz pierwszy wkroczyło ze swymi pracami w przestrzeń publiczną¹².

Mural najszybciej dostrzeżony został jako nośne medium przez instytucje kultury, firmy z sektora nieruchomości oraz reklamodawców. W kolejnych latach, wraz ze wzrostem zainteresowania tą formą, rozwinął się cały rynek malarstwa wielkoformatowego. Taka przemiana miała rozmaite konsekwencje przestrzenne, związane przede wszystkim z tym, że muralom przypisywano funkcję estetyzacji miejskiego otoczenia oraz potężny potencjał promocyjny¹³. Zwłaszcza te realizowane w dużej skali są wbrew powszechnej opinii stosunkowo trwałym medium i pozostają na ścianach budynków przez wiele lat. Nie dziwi więc, że do zarzutów o „pomnikomanię” uprawianą przez władze miejskie

11 Temat rozwija Sebastian Cichocki na s. 102.

12 W pracowni powstały koncepcje zrealizowanych następnie w przestrzeni publicznej prac między innymi Karola Radziszewskiego, Julii Curyto, Michała Frydrycha, Luizy Markłowskiej i Hanny Kokczyńskiej.

13 Do tych dwóch motywacji otwarcie przyznają się organizatorzy festiwalu Urban Forms w Łodzi, którzy odpowiadają za realizację kilkudziesięciu wielkoformatowych prac na ścianach budynków.

z inicjatywy lokalnych komitetów i stowarzyszeń dołączył namysł nad niekontrolowanymi i nazbyt częstym przeznaczaniem miejskich ścian pod malarstwo wielkoformatowe. W kilku dużych polskich miastach – podobnie jak zresztą na całym świecie – zauważalny jest także proces festiwalizacji street artu. Dziennikarz Sebastian Frąckiewicz w książce poświęconej między innymi temu zjawisku zauważa: „w takich miastach jak Gdynia lub Łódź wielkość i liczba murali wydaje się niepokojąca. Może należałoby powiedzieć stop, by polskie miasta nie zachorowały na «muralozę» i wraz z billboardami nie zwały się w jedną, wizualną kakofonię”¹⁴. Murale wciąż są jednak mile widziane przez mieszkańców – świadczą o tym kolejne realizacje w ramach budżetu obywatelskiego.

Powrót neonów

Na fali zainteresowania modernizmem – któremu w polskim, a zwłaszcza warszawskim wydaniu często towarzyszył zintegrowany z architekturą budynku neon reklamowy – ta forma sztuki użytkowej, łącząca reklamę i sztukę, zaczęła przeżywać renesans. To właśnie działający w Warszawie artyści odkryli ją na nowo. W 2006 roku Paulina Ołowska za pieniądze ze sprzedaży swoich prac, które prezentowane były na autorskiej wystawie *Obraz – wymiana – neon* w warszawskiej galerii Foksal, odnowiła pochodzący z 1961 roku neon *Siatkarka* autorstwa Jana Mucharskiego, znajdujący się na szczycie budynku na rogu placu Konstytucji i ulicy Koszykowej. W 2012 roku na terenie praskiej Soho Factory otwarto Muzeum Neonów, a część z uratowanych przed zniszczeniem i odnowionych iluminacji zdobi ściany pofabrycznych budynków należących do tego kompleksu¹⁵. Po to medium chętnie zaczęli sięgać także inni artyści tworzący w przestrzeni publicznej. Maurycy Gomulicki zrealizował stojącą na skraju parku Kępa Potocka instalację *Światłotrysk* (2009), a Paweł Althamer w 2010 roku przygotował dla biblioteki na Targówku projekt neonu, którego poszczególne litery odwzorowywały pismo pracowników placówki. W 2014 roku w parku wokół Królikarni w ramach wystawy *Zapał się!* od strony ulicy Puławskiej umieszczono świetlny napis „WARszawa” kolektywu Senna, złożony z rozsypujących się i spadających w gęste krzaki liter, z których trzy pierwsze pochodziły ze zniszczonego neonu na budynku Dworca Gdańskiego. W tym ostatnim przypadku neon miał być nośnikiem idei „miejskiej dynamiki, energii, koloru i życia, które stają się udziałem wszystkich mieszkańców”¹⁶, przeciwstawionych niepewnej sytuacji Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego – w związku z roszczeniami spadkobierców istniało bowiem ryzyko, że ogólnodostępny park zostanie zamknięty. Z neonem pracował również Mirosław Filonik, którego czasowe instalacje można było oglądać na dziedzińcach Zamku Ujazdowskiego i Pałacyku Cukrowników przy ulicy Mokotowskiej. Prace tego typu często wyłaniane były w konkursach współorganizowanych przez miasto lub instytucje kultury. Tak powstały: *Miło Cię widzieć* Mariusza Lewczyka (2016), *Wielka Warszawa* Arka Vaza (2019) czy *Etuda C-dur op. 10* Anny Libery i Jana Strumiłły (2021).

14 Sebastian Frąckiewicz, *Żeby było ładnie. Rozmowy o boomie i kryzysie street artu w Polsce*, Arsenat, Poznań 2015, s. 6. Książka zawiera wywiady z przedstawicielami polskiego środowiska twórców street artu i organizatorami poświęconych mu festiwalom.

15 Prywatne muzeum założone przez Ilonę Karwińską i Davida Hilla jako efekt rozpoczętej w 2005 roku dokumentacji znikających neonów i prób uratowania poszczególnych egzemplarzy.

16 Cytat z opisu wystawy na stronie Muzeum Rzeźby: www.krolikarnia.mnw.art.pl/wydarzenia/kalendarz-wydarzen/1716,wydarzenie.html, dostęp 31.10.2023.

W ostatnich latach artyści rzadziej sięgają po tę formę. Czy moda na neony już się skończyła? Wręcz przeciwnie – na dobre powróciły one na elewacje i w witryny warszawskich budynków i znów pełnią dawną funkcję: szyldów nowych modnych kawiarni, klubów, restauracji czy sklepów. Zostały przywrócone i obronione – i być może dlatego stały się mniej atrakcyjne dla twórców. Zgodnie z zasadami rynkowymi zamawiane są raczej w firmach specjalizujących się w reklamie niż u artystów. Nie ma jednak wątpliwości, że to świat sztuki wspólnie z miłośnikami modernizmu odegrał kluczową rolę w przywracaniu iluminacji, które tworzyły wieczorny obraz warszawskiego Śródmieścia przez znaczną część XX wieku¹⁷, trwale wpisując je we współczesną ikonosferę miasta.

Czy teraz jest dobry czas dla sztuki publicznej?

Przyglądając się różnym formom sztuki, dotarliśmy do lat najnowszych. W Warszawie trzeciej dekady XXI wieku podobnie jak trzydzieści lat temu co roku przybywa kilka trwałych monumentów. Przyjmują one różne kształty, od kameralnych obelisków po schodzące zokołu figury lub rzadziej zaożenia pomnikowe. Wyraźnie widać, że funkcja upamiętniająca i celebrująca została przejęta przez malarstwo wielkoformatowe. Zmienia się również katalog tematów – dawni bohaterowie zostali już uhonorowani, nastąpił zatem zwrot w stronę podkreślania tożsamości miejsca poprzez przypominanie starych budynków, jak ma muralach Tytusa Brzozowskiego, lub bezimiennych, ale charakterystycznych postaci, takich jak na przykład prascy muzycanci. Rośnie liczba realizacji w obrzeżnych dzielnicach – czuć w tym budzącą się od kilku lat lokalną tożsamość małych ojczyzn, w szczególności Wawra, Rembertowa i Ursusa. Pojawiają się nowe tematy, jeszcze kilkanaście lat temu nieczęste lub wręcz nieobecne – dotyczące na przykład migracji, jak w muralu *Uchodźczyni* (2022) Ingi Skrzyszowskiej, powstałym z inicjatywy Fundacji Ocalenie¹⁸.

Realizacje coraz częściej sprzęgnięte są z aktualną sytuacją polityczną – odnoszą się na przykład do obrony wartości demokratycznych, jak mural *Konstytucja* (2023) Łuki Rayskiego, czy wojny w Ukrainie. Obserwujemy też wzrost liczby prac i działań poświęconych ekologii lub szerszej naturze oraz jej obecności w życiu miasta i człowieka. Przykładem mogą być *Klaser mokradel* (2019) grupy CENTRALA zrealizowany w ramach *Ogrodu Jazdów* czy *Pisklą. Drozd śpiewak* (2023) Joanny Rajkowskiej. Pokazuje to nieustanną czujność artystów i gotowość do przestrajania naszej wrażliwości – przestrzegają, protestują, ale też uczą uważności. Przyszłość targana wciąż nowymi globalnymi i lokalnymi kryzysami będzie więc chyba dobrym czasem dla sztuki publicznej w Warszawie. Spodziewam się, że w najbliższych latach na różne sposoby będzie ona wspierać rozmaitych członków miejskiej społeczności w ich zmaganiach z codziennością.

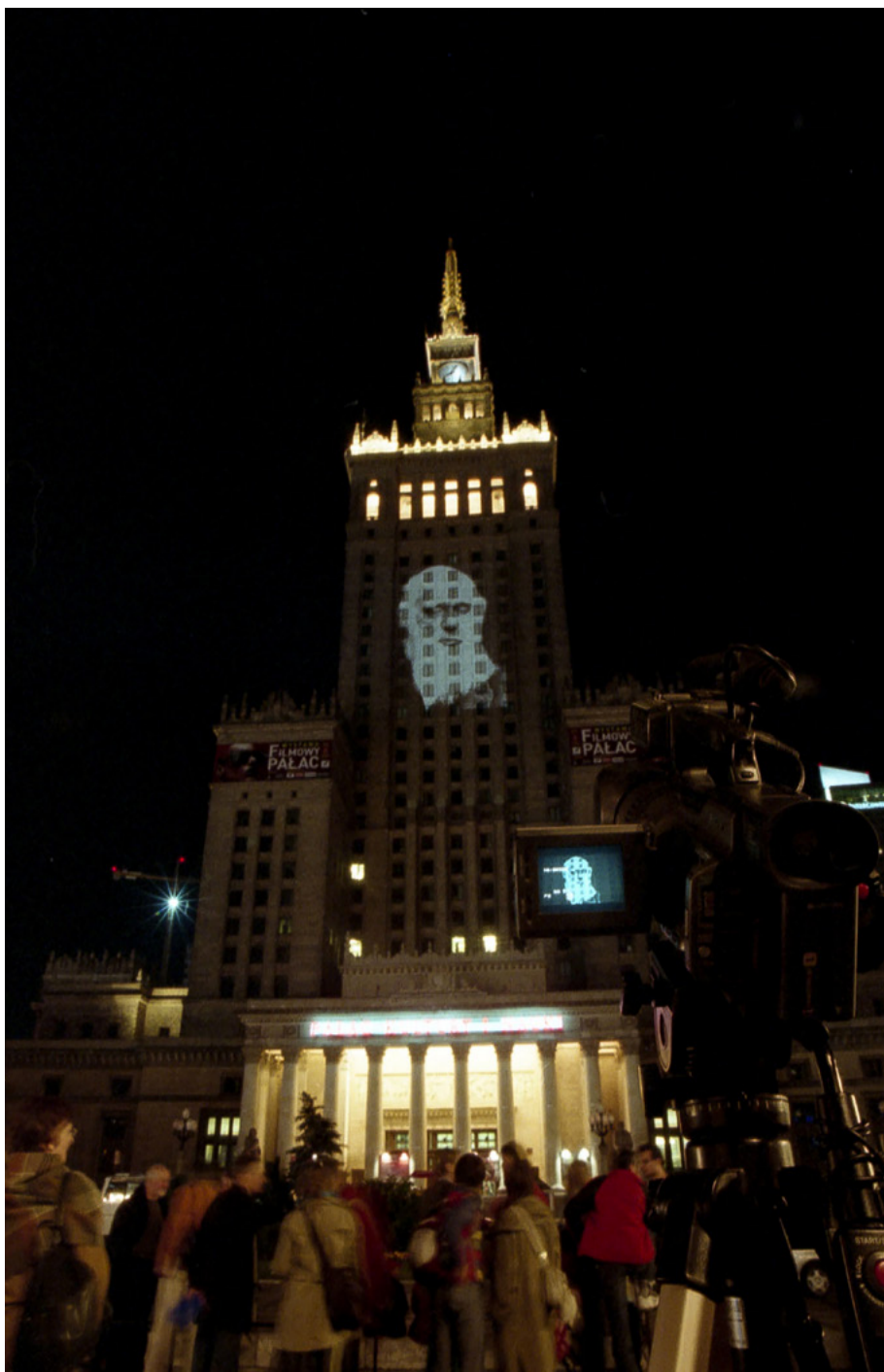
17 W latach 20. XX wieku w Warszawie pojawiło się kilkadziesiąt neonów. Wiele reklam działało nawet w czasie okupacji niemieckiej. Po zakończeniu drugiej wojny światowej, w czasach stalinizmu, neony na krótko zniknęły z ulic, zaczęły się jednak pojawiać ponownie, gdy rozluźniono zakazy dotyczące prywatnego handlu. Pod koniec lat 50. rozpoczęto „neonizację” Warszawy, co wiązało się z opracowywaniem jednolitych koncepcji dla poszczególnych pierzei śródmiejskich ulic. Za: Izabela Tarwacka, Jarosław Zieliński, *Neony. Ulotny ornament warszawskiej nocy*, Fundacja Hereditas, Warszawa 2010.

18 Mural powstał na podstawie zdjęcia Grzegorza Dąbrowskiego, który w 2021 roku relacjonował wydarzenia na polsko-białoruskiej granicy w Usnarzu.



Jacek Damieński, *Chmura*, 1994.

Archiwum artysty, dzięki uprzejmości Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej



Lene Berg, *Darwin w Warszawie*, 2005, fot. Mariusz Michalski.

Dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, fot. ze zbiorów Mediateki



Grzegorz Klaman, *Wieża, Brama*, 1990, fot. Mariusz Michalski.

Dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, fot. ze zbiorów Mediateki



Jenny Holzer, *Survival*, 1993, fot. Mariusz Michalski.

Dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, fot. ze zbiorów Mediateki



Paweł Althamer, *Bródno 2000*, 2000, fot. dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal





Instalacja *Dystopia* autorstwa Héléne Soulier i Ewy Rudnickiej w ramach *Ogrodu Jazdów*, 2019, fot. Monika Wróbel



Christian Boltanski, * wiadek*, 2001.

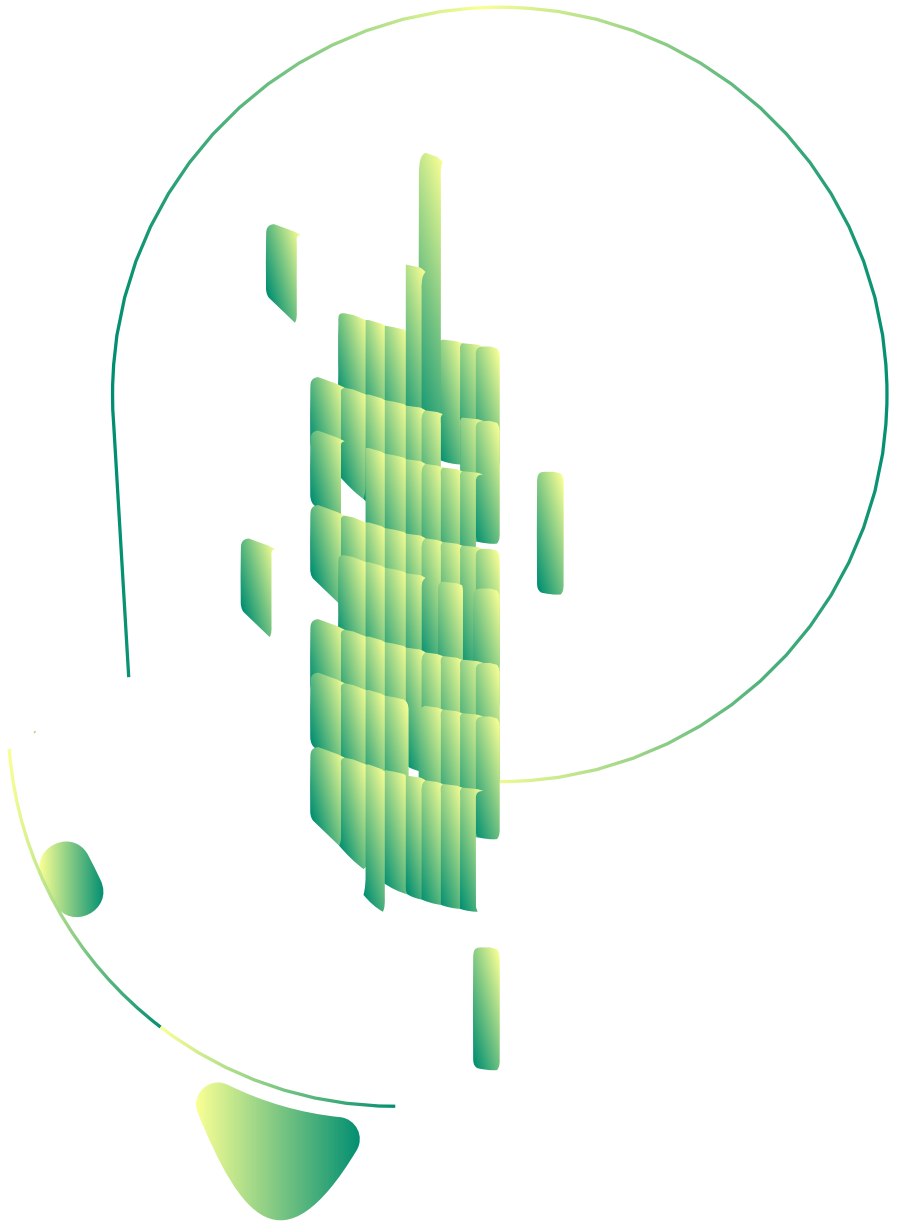
Dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, fot. ze zbiorów Mediateki



Tytus Brzozowski, *Warszawa żydowska*, 2020, fot. Sisi Cecylia, archiwum Fundacji Puszka



Natalia Romik, Sebastian Kucharuk (kolektyw Senna), *WARszawa*, 2014, fot. Monika Wróbel





SPOJRZENIA



Olga Drenda

Co właściwie jest miło widzieć?

„Miło Cię widzieć” – głosi jeden z najbardziej rozpoznawalnych obiektów sztuki publicznej, które w nowym tysiącleciu zaczęły zdobić Warszawę, czyli neon Mariusza Lewczyka zainstalowany na moście Gdańskim w 2016 roku. Można tu mówić o udanej próbie wygenerowania – celowo postępując się językiem promocyjnego banału – pozytywnej energii. Można by wręcz pożyczyć sobie to hasło do tytułu któregoś z tekstów działu marketingu miejskiego. Czy jednak zawsze jest tak miło?

Otoczane kutikulą ze specyficznym głaskaniem notek prasowych („wpisują się w przestrzeń miasta”, „stały się nowym symbolem Warszawy”, „integrują mieszkańców i zapraszają do dyskusji”, „przetłumaczają miejską szarość”), wydają się neutralnie wtopione w tło albo jednoznacznie akceptowane, jakby na mocy odgórnego zarządzenia. Za takim komunikatem kryje się jednak bardziej złożony obraz, w którym kolidują ze sobą różne reakcje, intencje, uczucia, potrzeby, sympatie i antypatie. Skoro publiczna przestrzeń ma być przyjazna i dostępna, to czy rolą obecnej w niej sztuki – tej zamówionej dla wszystkich, nie streetartowej partyzantki – nie powinno być właśnie umiłanie, trochę wbrew misji wywoływania dyskusji? Czy dzieło w mieście staje się oswojone wtedy, kiedy stale daje się zauważyć i wywołuje dyskusje sąsiedzkie, kiedy artysta zaprasza sąsiadów do jego współtworzenia, czy może wprost przeciwnie – wtedy, kiedy jest neutralne, nie zaskakuje i można je ominąć albo wykorzystać po swojemu? A może wówczas, gdy pojawia się w ankietach i raportach w rubryce „atrakcje naszej dzielnicy”?

Z optymizmem w nowe millenium

Sztuka w ogólnodostępnej przestrzeni miasta (i wsi!) to temat tylko z pozoru łatwy, nieszkodliwy i „fajny” – wszak mowa o pracach, które zamawiane i tworzone są również z myślą o tym, by się podobały. Sztuka publiczna bywa różnie motywowana: może naświetlać jakiś problem, propagować jakąś ideę, zachęcać mieszkańców, by zwrócili uwagę na własne otoczenie, ocieplać wizerunek mecenasów, wygładzać kandydatury kon-

trowsyjnej inwestycji albo działać jako reklama. W związku z tym, że znajduje się w ogólnodostępnej przestrzeni, obowiązują ją nieco inne zasady niż w galerii. Jest „dla wszystkich”, również dla ludzi na co dzień niezainteresowanych sztuką; do tego w pewnym stopniu wkracza na obcy teren, więc musi w większej mierze uwzględniać aspekt atrakcyjności, „ładności”, negocjować i docierać się w drodze kompromisu – szczególnie wyraźnie widać to w kontekście popularnego medium, jakim jest mural. To ujawnia ograniczenia sztuki publicznej: przyjazna i „fajna” forma łatwiej przekona administrację albo potencjalnego sponsora, zarazem jednak może zmniejszyć autonomię twórcy wobec tych sił. To zaś może prowadzić do „tyranii fajności”, czyli do sytuacji, gdy do realizacji wybierane są jedynie prace aseptycznie bezpieczne, wtórne i w rezultacie tyleż dla wszystkich, co dla nikogo (być może tę myśl warto pociągnąć dalej i spróbować zdefiniować zjawisko „muralozy”, a następnie poddać je krytyce). Wymóg przyjazności oprócz niebezpieczeństwa kryje w sobie jednak również pewną obietnicę. Owszem, może zmniejszać krytyczny czy refleksyjny potencjał dzieła, ale jednocześnie zwiększa szanse na interakcje z mieszkańcami, zapamiętanie dzieła i jego oswojenie, czyli wszystko to, co sprawia, że sztuka we wspólnej przestrzeni może być skuteczna. Twórcy muszą się liczyć z tym, że estetyka wysunie się na pierwszy plan, a zakodowane w pracy treści oraz kontekst, w jakim powstawała, częściowo się rozplyną lub w najlepszym przypadku będą „pracować w tle” – zyskają jednak nowe odczytania i przełożenie na świat wspólnych emocji.

W niektórych przypadkach udaje się nie tyle pogodzić te wątpliwości, ile osiągnąć inny, na swój sposób salomonowy efekt. Wówczas dzieło staje się – czasami niechcący i niezgodnie z pierwotnym zamysłem – katalizatorem czegoś nowego, co zyskuje własną dynamikę. *Pozdrowienia z Alej Jeruzolimskich* (2002), czyli palma postawiona na rondzie de Gaulle’a przez Joannę Rajkowską, zyskała liczne nowe konteksty „w użytku”: jest punktem orientacyjnym, budzącą przyjemne zaskoczenie osobliwością, scenografią celebracji, protestów i happeningów, tłem do selfie, miejscem odpoczynku dla *Przytulanki* (2013) Izy Rutkowskiej. Odkonstrowało się to częściowo kosztem zatarcia rodowodu pracy, czyli symbolicznego nawiązania do nazwy ulicy oraz dawnej osady Nowa Jeruzolima poprzez postawienie imitacji charakterystycznej dla Izraela rośliny. Jednocześnie dzięki wizualnej przystępności została szybko oswojona, a Rajkowska w pewnym sensie zafundowała warszawiakom wakacje we własnym mieście.

Dowcipne dzieło wpisywało się w tendencje sztuki publicznej po roku 2000: raczej radosnej niż krytycznej, zachęcającej do potraktowania miasta jako placu zabaw. Taki przekaz w ówczesnej Warszawie – mieście jeszcze niezgentyfikowanym, sprzed czasów ekspansywnej polityki deweloperskiej, niezbyt zamożnym i określanym często jako szare – znajdował spory posłuch, trafiał bowiem w realną, nienazwaną dotychczas potrzebę. (Co istotne, tych prac nie sposób bezpośrednio wiązać z gentryfikacją, choć czasem w ich realizacji pomagali komercyjni sponsorzy, zbierając dzięki temu punkty wizerunkowe). Interwencje z tamtych lat miały często charakter niespodzianki, stanowiły pop-artowe zabawy z kiczem, śmiało używały koloru. *Różowe świeczące jelenie* Luizy Marklowskiej i Hanny Kokczyńskiej (2004–2007), zrealizowane w Pracowni Sztuki w Przestrzeni Publicznej na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, zostały „przejęte” przez mieszkańców w podobny sposób jak palma Joanny Rajkowskiej.

Praca ta nie miała żadnej refleksyjnej intencji ani dodatkowego kontekstu poza wywoływaniem radości – i to udało się osiągnąć; przy pasących się na skwerze Cubryny nad Wisłą figurach jelonków przechodnie chętnie przystawali, żeby zrobić sobie zdjęcia czy wspinać się na te nietypowe „meble miejskie”. Przez trzy lata istnienia instalacji niczym niewyróżniający się dotąd kawałek przestrzeni (mowa o czasach przed powstaniem Muzeum nad Wisłą) zyskał wyrazistość i rozpoznawalność. Podobnie zadziałał bąbelkowy neon *Światłotrystk* (2009) Maurycego Gomulickiego na Żoliborzu, zgodnie z filozofią tego artysty służący wywoływaniu bezinteresownej radości.

Retrospektywnie można się zastanawiać, czy te instalacje, umieszczone na niebudzących kontrowersji terenach użytkowych, przy trasach spacerowych, a do tego wnoszące element optymizmu i frajdy, nie pojawiły się w najwłaściwszym do tego czasie: publiczność, wciąż rozgrzana kilkuletnią ogólnopolską debatą o sztuce krytycznej, podczas której emocje rozniecały choćby subvertisingowe, „wyprowadzające sztukę na ulicę” działania Galerii Zewnętrznej AMS, stała się czujna na ekspresję artystyczną. Niewykluczone, że zrównoważenie nasyconych zaangażowanymi komunikatami dzieł sztuką, która „daje się lubić”, a jednocześnie nie powraca do kliszowych konwencji, pomogło ukształtować „świadomego przygodnego odbiorcę”, zainteresowanego, lecz nie bezkrytycznego.

Czyja jest energia miasta?

Ten rozdział historii warszawskiej sztuki publicznej wciąż miał jednak charakter półpartyzancki. Artyści działali w mieście surowym i bogatszym w miejsca o niepewnym czy umownym statusie, gdzie wielkie inwestycje dopiero się zaczynały, mniej było skandali reprivatyzacyjnych, działki były zwykle niezabudowane, za to zajęte przez spontaniczny handel. Nie istniały ani budżety obywatelskie, ani serwisy zrzutkowe. Takie środowisko oznaczało większe pole manewru, negocjacji z przestrzenią, wreszcie przygody. Im mocniej jednak postępowały wspomniane procesy, tym więcej mnożyło się niejednoznaczności. Na fali globalnej popularności street artu, rozwoju sektora turystyki lokalnej, promocji wizerunku i marketingu miast oraz sektora odpowiedzialności społecznej firm sztuka publiczna stała się obiektem zainteresowania instytucji dysponujących przestrzenią i finansami, dzięki czemu zmieniła status z partyzanckiej na pożądaną. Zyskała w ten sposób status sztuki bardziej oficjalnej, powstającej na dobre i na złe; oznaczało to większą szansę na realizację przedsięwzięć, ale także większe ryzyko krytyki – utożsamiania artystów z władzami miasta i traktowania instalacji prac jako pretekstu do ataków na niepopularnych polityków czy zadawania oskarżycielskich pytań o to, kto ma za to płacić.

Równocześnie nastąpił osobliwy zwrot retoryczny wobec przedsięwzięć, które jeszcze niedawno mogłyby uchodzić za kłopotliwe, niekomercyjne czy niecierujące z planami rozwoju miasta: nowy kierunek polityki sprzyjał powtarzaniu – przynajmniej nominalnemu – postulatów ruchów miejskich, i to zarówno przez podmioty samorządowe, jak i przez prywatnych inwestorów. Znamiennie brzmi tu historia *Dotleniacza* Joanny Rajkowskiej na placu Grzybowskiim. Sztuczny staw emitujący ozonową mgiełkę pojawił się tam w 2007 roku i wzbudził duży oddolny entuzjazm. Instalacja ujawniła dojmujący brak w okolicy miejsca umożliwiającego spokojny odpoczynek. Pomimo deklaracji

wiceprezydentów i burmistrza Śródmieścia rok później nie doszło jednak do ponownej instalacji spakowanego na zimę stawu w jego oryginalnej formie. Było to wynikiem rozłamu w administracji: Zarząd Terenów Publicznych i stołeczny Wydział Estetyki naciskały na przekształcenie placu w przestrzeń „prestżową”, co uosabiać miały uznane za „eleganckie”, lecz martwe, kamienne nawierzchnie.

W tych dążeniach nietrudno było zauważyć pragnienie wyegzorcymowania widma „wsiowości”, krążącego nad aspirującymi miastami i symbolizowanego przez kameralne, przyjazne enklawy zieleni. Gdy jednak pomyślimy o zielonych dachach przystanków autobusowych i kilku nowych tężniach solankowych w mieście, a także zwrócimy uwagę na fakt, że to projekty chętnie wybierane w budżetach partycypacyjnych, możemy potraktować instalację Joanny Rajkowskiej jako proroczą – choć niestety nie jest łatwo być prorokinią we własnym kraju. Ostatecznie w nowym projekcie placu uwzględniono oczko wodne z fontanną.

Podobne „przechwycenie” strategii nastąpiło w przypadku łąk miejskich. W 2004 roku Teresa Murak, pionierka polskiego land artu, wysiała zboża i kwiaty w pasach zieleni przy głównych drogach Warszawy. Akcja *Dziela lęgną się w szczelinach rzeczywistości* mogła wówczas być odczytywana jako próba – być może daremna – podtrzymywania nadziei w drastycznie zanieczyszczonej metropolii. Kilkanaście lat później to samo zrobił Zarząd Zieleni Miejskiej, inwestując w łąki kwietne i rozdając mieszanki nasion. Gest zainicjowany w sztuce może zatem doczekać się realizacji innymi rękami. To z kolei każe zastanowić się nad zaskakującą skutecznością sztuki oraz nad długim dziedzictwem efemerycznych działań, na jakie naprowadzała Teresa Murak w tytule swojej pracy.

Bajki i zgrzyty

W 2023 roku sztuka publiczna to przede wszystkim murale – wykonywane często jako tymczasowe zlecenia reklamowe, coraz bardziej multimedialne, wzbogacane o efekty świetlne, 3D czy zróżnicowane faktury. Mają swoje enklawy, jak okolice stacji metra Politechnika, gdzie regularne malowanie zapowiedzi najnowszych filmów i zastępowanie ich kolejnymi można śledzić jak regularny spektakl. Obok nich istnieją prace w „globalnym stylu muralowym”, czyli sytuujące się gdzieś pomiędzy realizmem magicznym, fantastyką i Corporate Memphis, pomagające urozmaicić monotonię jednolitych ścian osiedli deweloperskich.

Choć street art swój najlepszy czas jako ulubione narzędzie marketingu miejskiego ma już chyba za sobą, administratorzy najwyraźniej wciąż biorą sobie do serca ogólnopolskie badanie malarstwa monumentalnego z 2016 roku¹, zgodnie z którym aż 87% pytanym deklaruje, że podoba im się obecność murali w mieście. Ten format, jako najbezpieczniejszy i najbliższy konwencjonalnie pojmowanej „ładności”, wydaje

1 Mirosław Duchowski, Jacek Drozda, Bartosz Kopczyński, Aleksandra Litorowicz, Anna Pietraszko, Zofia Rojek, Edyta Welter, Karol Wittels, *Mury. Diagnoza dynamiki środowiska twórców malarstwa monumentalnego – raport badawczy*, Instytut Badań Przestrzeni Publicznej, Warszawa 2016.

się przysłaniać inne kategorie i sprzyja wrażeniu, że sztuka publiczna stała się rodzajem artystycznej konfekcji. Nurt „murali patriotycznych” już chyba się wyczerpał, pozostawił jednak po sobie wyraźne skojarzenie obecności dzieł w przestrzeni publicznej z upamiętnianiem. Coraz więcej powstaje więc zamówień „z okazji”, i z reguły dotyczą one historii lokalnej, dzielnicowej, odwołań do kultury popularnej, sentymentów albo wspomnień. Kora została upamiętniona już na dwóch warszawskich ścianach, oprócz niej murali doczekali się w ostatnim czasie Krystyna Sienkiewicz, Krzysztof Krawczyk, Anna Jantar i Jarosław Kukulski, a także Irena Kwiatkowska. Część tych portretów utrzymana jest w stylu retro, nawiązującym do stylistyki polskich plakatów i ilustracji z lat 70., część zaś odnosi się do znanego muralu na cześć Kory, którego autorem jest Bruno Althamer. Ten popularny punkt wycieczek po Warszawie można uznać za kwintesencję tego, co się aktualnie podoba.

Bajkowość, ale utrzymana w dość konwencjonalnej estetyce, wręcz przyjazna dzieciom, wydaje się przeważającym kierunkiem w sztuce publicznej. Mowa tu nie tylko o muralach (w stylu *Latającego miasta* Rocha Urbaniaka przy ulicy Żelaznej czy mających „poruszać wyobraźnię” haseł Loesje), lecz także o akcjach yarnbombingowych (częstych zwłaszcza na Pradze i szczególnie pozytywnie odbieranych przez mieszkańców).

Błędem byłoby jednak sądzić, że potencjał wywołania emocjonalnej reakcji, a nawet ryzyko niszcycielskiej ingerencji w dzieło jako formy podjęcia dyskusji z nim (na ten aspekt zwracał kiedyś uwagę szczeciński badacz kultury miejskiej Maciej Kowalewski) całkowicie zanikł. Na tle opisanych już tendencji do „uładniania”, które wydają się bliższe ilustracji użytkowej niż sztuce, interwencje artystów o bardziej krytycznym usposobieniu – nawet wtedy, a może szczególnie wtedy, gdy mają służyć integracji, wypoczynkowi albo relaksowi – wydają się odstawać od przestrzeni, uruchamiają pewien dysonans. Szczególnie wówczas, gdy przestrzeń sama w sobie budzi ambiwalentne uczucia.

Przykładem może być jajo drozda Joanny Rajkowskiej, czyli „wtargnięcie natury” na plac Pięciu Rogów. Instalacja, która odwołuje się do wrażliwości na kruchość życia, pomimo woli autorki została wciągnięta w debatę nad całym placem, który krytykowano za niedostateczną ilość zieleni i nadmiernie betonowy charakter. Podobny paradoks dał się zaobserwować przy okazji rozpoczęcia projektu *Złota Wyspa* Pawła Althamera. Dawny wybieg dla niedźwiedzi w warszawskim zoo miał się przeobrazić w enklawę medytacyjnego spokoju pośród miejskiego zgietku. Pragnieniu dania mieszkańcom tych powszechnie brakujących dóbr zaszkodził jednak firmowy kolor artysty, czyli złoty – pokrycie kamiennego wybiegu złotą farbą sprawiło bowiem, że wyspa zaczęła rzucać się w oczy, a zamiast wprowadzać spokój powodowała zamieszanie. Nie bez znaczenia był także fakt, że część zoo, z której dopiero niedawno na stałe wyprowadzono niedźwiedzie (z uwagi na ich bezpieczeństwo), to miejsce nasycone emocjami i gęste od lokalnej pamięci. Gdy jednak złoto zaczęło ustępować na rzecz dalszych działań koordynowanych przez Joannę Kordjak (jak poruszająca *Mała niedźwiedzica* Krzysztofa Gila), pierwotny zamysł projektu – a więc stworzenie przestrzeni bycia, myślenia i odczuwania – stawał się coraz bardziej czytelny.

Post scriptum napisało się zaś samo. Gdy pracowałam nad niniejszym tekstem, z parku Szczęśliwickiego zniknęła świeżo postawiona tam rzeźba Olgi Prokop-Miśniakiewicz przedstawiająca różowego psa robiącego kupę na trawniku – jeden z trzech *Poopilków* mających przypominać o sprzątaniu po psach. Ważąca sto pięćdziesiąt kilogramów figura tuż przed oficjalnym odświeżeniem została uprowadzona i przeniesiona w inne miejsce, co skądinąd wymagało niemałego wysiłku. Potencjalnie spełniała wszystkie kryteria „fajnej rzeźby”, była kolorowa i zabawna, najwidoczniej jednak rozminęła się z oczekiwaniami niektórych bywalców parku. Tego osobliwego gościa nie było im miło widzieć.

Olga Drenda jest pisarką, eseistką i tłumaczką. Ukończyła etnologię i antropologię kultury na Uniwersytecie Jagiellońskim. Wydała książki: *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji* (2016), *Wyroby. Pomysłowość wokół nas* (2018; otrzymała za nią nominację do Paszportów „Polityki” oraz Nagrodę Literacką Gdynia w kategorii esej), *Słowo humoru* (2023) oraz zbiory rozmów *Czyje jest nasze życie* (2017, z Bartłomiejem Dobroczyńskim) i *Książka o miłości* (2020, z Małgorzatą Halber). Jest także autorką tekstów do antologii *Delfin w malinach* (2017), *Prognoza niepogody* (2020) i *Hourras et désarrois. Scènes d’une guerre culturelle en Pologne* (2019). Od 2013 roku prowadzi facebookową stronę *Duchologia* poświęconą widmom epoki transformacji. Wraz z Jackiem Pańnikiem prowadzi także podcast *Dziś*. Od 2022 roku pisze felietony dla „Tygodnika Powszechnego”.



Mariusz Lewczyk,
Miło Cię widzieć, 2014,
fot. Mariusz Lewczyk,
dzięki uprzejmości artysty



Bruno Althamer,
mural dla Kory, 2018,
fot. Maciej Krüger,
archiwum Fundacji Puszka



Teresa Murak, *Lniany strumień* w ramach projektu *Dziela lęgną się w szczelinach rzeczywistości. Projekt dla Warszawy – Ogrody*, 2004, fot. Rafał Manowski. Dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, fot. ze zbiorów Mediateki



Paweł Althamer, *Złota Wyspa*, 2023, fot. Sisi Cecylia



Luiza Markłowska, Hanna Kokczyńska, *Różowe świecące jelenie*, 2004–2007, fot. archiwum Fundacji Bęc Zmiana



Joanna Rajkowska, *Dotleniacz*, 2007, fot. Konrad Pustola



Maurycy Gomulicki, *Światłotrysk*, 2009, fot. Maurycy Gomulicki / Galeria LETO



Olga Prokop-Miśniakiewicz, *Poopilek* (kopia), 2023, fot. Olga Prokop-Miśniakiewicz

Aleksandra Litorowicz

Wielkoformatowe miasto, czyli o drugiej fali warszawskiego muralu

Wszystko zaczyna się od ściany. Szczególnie ta pusta, szczytowa jest jak niewykorzystana szansa, jak niezamalowane płótno lub biała kartka, które mogłyby przecież nieść jakieś historie. Czasem jawi się jako wyrwa w gęstym kodzie ulicy, która o niczym nie informuje ani niczego nie sprzedaje, co najwyżej świadczy o niegospodarności albo braku pomysłowości. Może być również bolesnym znakiem historii, mówiącym o czymś, czego już nie ma, na przykład zniszczonej w czasie wojny kamienicy – a rany warto przecież zasklepić. Pustka nie jest lubiana również dlatego, że współczesne miasto dąży do produktywności i porządku. Zmęczeni szarugą poprzedniego systemu, a także posttransformatywną prowizorką, usuwamy sprzed naszych oczu puste, jakby niedokończone ściany – doklejamy do nich nowe budynki, wieszamy billboardy, oplątamy je bluszczem, a przede wszystkim umieszczamy na nich wielkoformatowe obrazy.

Problematyczność ślepych ścian nie jest nowym zagadnieniem – ponad trzydzieści lat temu zwracali na nią uwagę Hanna i Kazimierz Wejchertowie, pisząc: „Za złą formę architektoniczną należy również uznać niemal wszystkie budynki oparte ślepą, bezołowiową ścianą na jednej z granic działki”¹. Te ślepe ściany, często z surowej cegły, już w PRL-u często stawały się nośnikami dopracowanych murali reklamowych. W pierwszej dekadzie XXI wieku również służyły za miejskie podobrazie, tym razem dla malunków kolorujących szary i przypadkowy pejzaż, jak to było na przykład w Łodzi czy na warszawskiej Pradze.

Konieczność zapelniania tych „pustych ścian” to coś na kształt współczesnego *horror vacui*. Ten sposób myślenia ujawnia nie tylko nasz strach przed różnie definiowaną urbanistyczną pustką, ale przede wszystkim sprowadza myślenie o przestrzeni miasta do parku atrakcji, który musi stale wypełniać się nową treścią, by na dłużej zatrzymać naszą uwagę.

1 Hanna Adamczewska-Wejchert, Kazimierz Wejchert, *Małe miasta. Problemy urbanistyczne stale aktualne*, Arkady, Warszawa 1986.

Krajobraz przesytu

Współczesne murale, których nawet według ostrożnych szacunków w skali Polski są już nie setki, lecz tysiące, stały się zjawiskiem masowym i wpisały się w reguły pola produkcji kulturowej, polityk kulturalnych, historycznych, promocyjnych i turystycznych. Popularność tego medium znacząco wpływa na krajobraz polskich miast – murale zasiedlają je w ramach rozlicznych festiwali, konkursów oraz inicjatyw miejskich, pozarządowych, prywatnych i komercyjnych. Znajdziemy je w historycznych centrach i na peryferiach, w przestrzeniach handlu i rozrywki, na szkołach, szpitalach, budynkach użyteczności publicznej, dworcach, kamienicach i pustostanach. Dzięki temu, że mogą mieć właściwie dowolne wymiary, dość swobodnie dostosowują się do kontekstu miejsca – wciskają się w elementy infrastruktury transportowej, rozciągają się na przęsłach mostów, słupach i filarach, albo wręcz przeciwnie, setkami metrów kwadratowych pokrywają spektakularnie wielkie ściany miejskie. Niestraszne im odpadające tynki, chociaż równie dobrze czują się na nowych osiedlach deweloperskich.

Część badaczy, artystów, kuratorów, urzędników i dziennikarzy od kilku lat do opisu szczytu popularności tego medium oraz konsekwencji tej mody dla miast używa określenia „muraloza”. Krytyk architektury Jarosław Trybuś porównał ją do opisaną przez Filipa Springera pastelozę², ostrzegając: „Mural nie jest odpowiedzią na każdą pustą ścianę szczytową, rozwiązaniem każdej sytuacji. Takie akcenty działają, gdy są rzadkością”³. Krytykę takiego „muralowego hurraoptymizmu” możemy znaleźć także w wypowiedziach artystów z całej Polski, którzy w przeprowadzonych w 2016 roku wywiadach wyrażali obawy przed tą modą. Zwracali uwagę na jej niepokojące skutki, takie jak spłylenie znaczenia i roli medium, konwencjonalność estetyczna, wspieranie procesów gentryfikacji czy – w przypadku murali okazjonalnych – osłabienie mocy przekazu spowodowane nadmiarem takich obrazów; za niepokojące uważali także deprecjonowanie znaczeń przez przedstawianie historii „w wersji pop”⁴. Kolejne grzechy ogólnopolskiej muralozji to „spadochronowe” podejście do realizacji dzieł oraz powtarzalność, banalizacja czy ustandaryzowanie motywów i treści. Jedną z najbardziej wizualnych wypowiedzi w tej sprawie były transparenty Mariusza Warasa, najbardziej zasłużonego i rozpoznawalnego polskiego muralisty, o treści: „Pokój ścianom, wojna muralom” oraz „Zakaz muralowania”, czyli „słowo krytyczne od osoby, która jest tej całej sytuacji mocno winna”⁵.

2 Spopularyzował ją Filip Springer w książce *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni*, Czarne, Wołowiec 2013.

3 https://www.bryla.pl/bryla/1,85301,11693904,Blok_nie_gorszy_od_domku_.html, dostęp 15.11.2021.

4 Mirosław Duchowski, Jacek Drozda, Bartosz Kopczyński, Aleksandra Litorowicz, Anna Pietraszko, Zofia Rojek, Edyta Welter, Karol Wittels, *Mury. Diagnoza dynamiki środowiska twórców malarstwa monumentalnego – raport badawczy*, Instytut Badań Przestrzeni Publicznej, Warszawa 2016.

5 *Zakaz muralowania*, rozmowa z Mariuszem Warasem, <https://sztukapubliczna.pl/pl/zakaz-muralowania-mariusz-waras/czytaj/25>, dostęp 14.11.2023.

W wyniku tego boomu na murale rola sztuki często redukowana jest do funkcji estetyzującej czy korygującej niedostatki miejsca. Od listopada 2016 do stycznia 2017 roku Beata Paliś przeprowadziła w Krakowie pilotażowe badania⁶ na próbie 53 osób. Aż 96% ankietyowanych uznało, że murale mają pozytywny wpływ na wizerunek miasta, argumentując, że dzięki nim przestrzeń jest atrakcyjna, żywa i zróżnicowana, a malunki konotują nowoczesność i są lepsze od nielegalnego graffiti. Warto jednak zaznaczyć, że autorka prowadziła wywiady głównie ze znawcami tej tematyki oraz przewodnikami turystycznymi. To właśnie w wypowiedziach profesjonalistów pobrzmiwa powierzchowne traktowanie muralu jako recepty na brzydotę czy pustkę. Jak tłumaczyli rozmówcy Beaty Paliś, „dzięki muralom miasta zyskują wiele korzyści; ściany starych budynków nabierają nowego obrazu bez kosztownego ich remontowania”⁷, a „dobry mural upiększa miasto bardziej niż pusta ściana”⁸. Zmiana tego sposobu myślenia jest trudna, bo zarówno w prasie, jak i w dyskursie publicznym w ogóle obecne jest przekonanie o rewitalizującej mocy sztuki. Organizatorka łódzkiego festiwalu Urban Forms Teresa Latuszewska-Syrda mówiła: „wielkoformatowe malowidła są jednym z najlepszych sposobów na przekształcenie starych kamienic i fabryk w atrakcję”⁹. Z kolei Wioletta Kazimierska-Jerzyk, także w odniesieniu do łódzkich murali, pisała: „dla ścian, na których powstają te prace, nie da się zrobić już nic lepszego. Oczywiście możemy murale zastąpić pionowymi ogrodami, ale to generuje koszty, a wielkoformatowe obrazy w stosunku do innych rozwiązań wcale nie są takie drogie”¹⁰. Do popularności murali przyczyniły się niewątpliwie także internet i media społecznościowe, gdzie zdigitalizowane i stale dostępne reprezentacje prac wiodą kolejne życie, zdobywają popularność, a niekiedy robią międzynarodową karierę.

Kolejnym zagrożeniem jest zdominowanie narracji przez jeden rodzaj komunikatu, co możemy obserwować w modzie na malunki patriotyczne; zdaniem Marii Poprzęckiej doprowadziła ona do tego, że „cała Polska stała się wielkim muzeum żołnierzy wyklętych”¹¹.

O ile przełom pierwszego i drugiego dziesięciolecia XXI wieku cechowała wyraźna moda na mural, o tyle od kilku lat możemy zauważyć spadek jego popularności i odchodzenie wielkich festiwali od tego medium na rzecz detalu i dizajnu miejskiego, instalacji czy sztuki efemerycznej. I choć ogólnopolska „kolekcja” malarstwa monumentalnego nie jest już tak bogato i regularnie zasilana, nie oznacza to, że w ogóle powstają nowe murale¹².

6 Por. Beata Paliś, *Mural jako środek w kreowaniu wizerunku przestrzeni miejskiej*, [w:] *Czy obrazy rządzą ludźmi?*, red. Agnieszka Kampka, Anna Kiryow, Katarzyna Sobczak, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2017.

7 Tamże, s. 108.

8 Tamże, s. 115.

9 Karol Sakosik, *Festiwal Energia Miasta. Łódź stolicą street artu*, „Wyborcza.pl” z 1.09.2016; <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,44788,20627697,festiwal-energia-miasta-lodz-zmieni-sie-w-stolice-street-artu.html>, dostęp 14.11.2023.

10 Tamże.

11 Maria Poprzęcka, *Wyklęci na murach*, „Dwutygodnik” nr 276, luty 2020; www.dwutygodnik.com/artyku/8755-wykle-ci-na-murach.html, dostęp 14.11.2023.

12 Pozostaje on raczej w ciągłym ruchu – część ścian jest zabudowywana, a część murali zastępowana ręcznie malowanymi reklamami; równocześnie pojawiają się nowe realizacje, a stare, niszczone prace zastępowane są kolejnymi.

Druga fala

Na początku drugiej dekady XXI wieku w Warszawie zapanowała moda na mural – w 2011 i 2012 roku w stolicy powstało ich ponad sto. Wieloformatowe malowidła, przez urzędy, instytucje i organizacje pozarządowe zgodnie uznane za interesujący i relatywnie tani środek wyrazu, zaczęły pokrywać miejskie mury, trwale zmieniając estetyczny i symboliczny obraz stolicy. Powstały wyraziste prace, które na stałe wpisały się w ikonosferę stolicy, między innymi *Marionetki* BLU w Śródmieściu (2010), *Kamień i co?* Wiktora Malinowskiego na Woli (2009) czy *Wielka gęś* Diega Miedo stworzona razem z młodzieżą na Pradze (2012). Pojawiły się również galerie zewnętrzne i festiwale, które konsekwentnie realizowały muralową ekspansję na ścianach kamienic, w przejściach i na przęsłach mostów, takie jak Street Art Doping, cykl Updates, projekt This Way, obchody Roku Chopinowskiego i Marii Curie-Skłodowskiej, działania Stacji Muranów czy Galerii Tybetańskiej¹³.

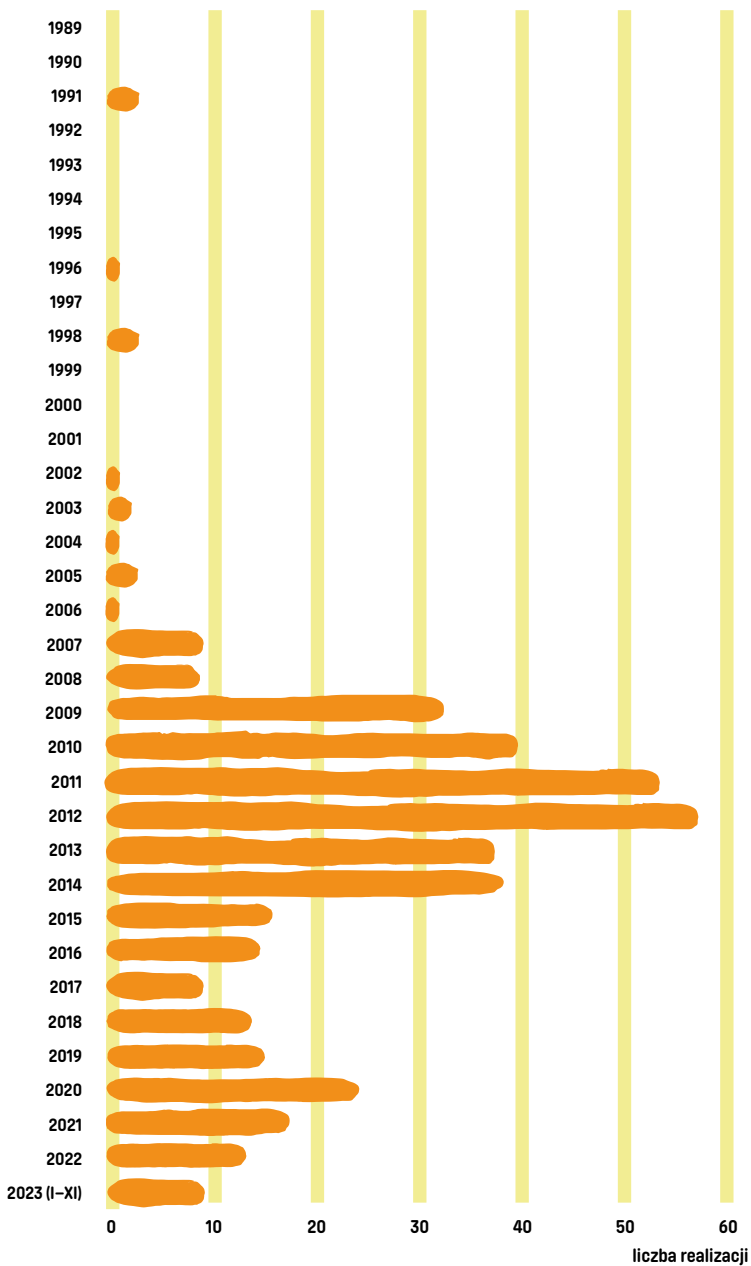
W latach 2015–2022 liczba realizacji ustaliła się na poziomie około szesnastu prac rocznie – wygląda na to, że moda na mural zaczęła przemijać. Wiele ścian i reprezentacyjnych miejscówek po prostu zostało już nasyconych, a widoczność murali zaczęła być kanibalizowana przez prace komercyjne, które często wykorzystują szerszy, przyciągający wzrok arsenat środków formalnych (jak neony czy projekcje) i pokazywane są w bardziej ekspozycyjnych lokalizacjach. Mniej licznie powstają też prace w ramach festiwali, a część inicjatorów, kuratorów czy artystów poszukuje formuły dla swojego funkcjonowania i rozwoju na innych polach miejskiej produkcji kulturowej.

W mojej analizie za cezurę przyjąłem rok 2015, który traktuję jako moment ustabilizowania się popularności muralu jako medium. Dotąd większość warszawskich murali powstawała w Śródmieściu, w miejscach widocznych i odwiedzanych, od 2015 roku zaczęła natomiast odważniej eksplorować ściany Pragi-Północ, a także Ursynowa i Woli, wskutek czego prawie dwukrotnie zmniejszył się udział nowych realizacji powstających w Śródmieściu (z 30% w latach 1989–2014 do 17% w latach 2015–2023).

Jak pokazują nasze badania¹⁴, w finansowaniu murali powstających do 2015 roku największy udział (27%) miał budżet miasta. W 2015 roku odbyła się pierwsza edycja budżetu partycypacyjnego i właśnie to narzędzie odpowiada od tej pory za finansowanie dużej części prac (22% w latach 2015–2023). Kolejnym ważnym źródłem pieniędzy jest szeroko pojęty biznes: producenci farb, serwisy streamingowe i sklepy, a przede wszystkim firmy z sektora nieruchomości (8% w latach 2015–2023). Te ostatnie traktują murale jako wyróżnik swoich osiedli czy innych inwestycji: za przykład mogą służyć powstające od 2014 roku na Żoliborzu Artystycznym portrety ludzi kultury czy pejzaże holenderskie autorstwa Mariusza Tarkawiana na osiedlu Amsterdam na Targówku Mieszkaniowym (2018).

13 Więcej o dynamice tych zmian pisze Monika Wróbel na s. 32.

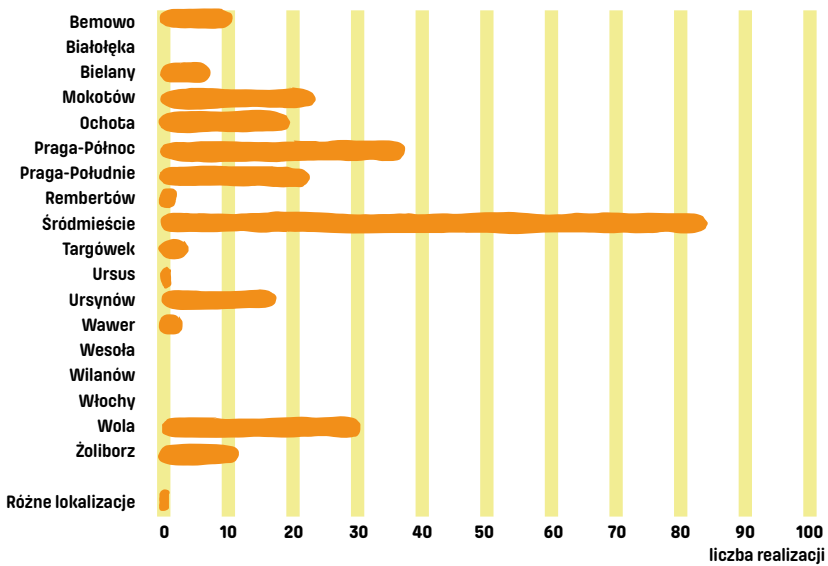
14 Niniejszy tekst opiera się na badaniach ilościowych warszawskiej sztuki publicznej prowadzonych w 2023 roku przez Fundację Puszka w ramach projektu badawczego *Aktualizacja. Warszawa i jej sztuka publiczna*, współfinansowanego ze środków m.st. Warszawy. Jego pomysłodawczyniami i autorkami są Aleksandra Litorowicz i Monika Wróbel.



Wykres 1

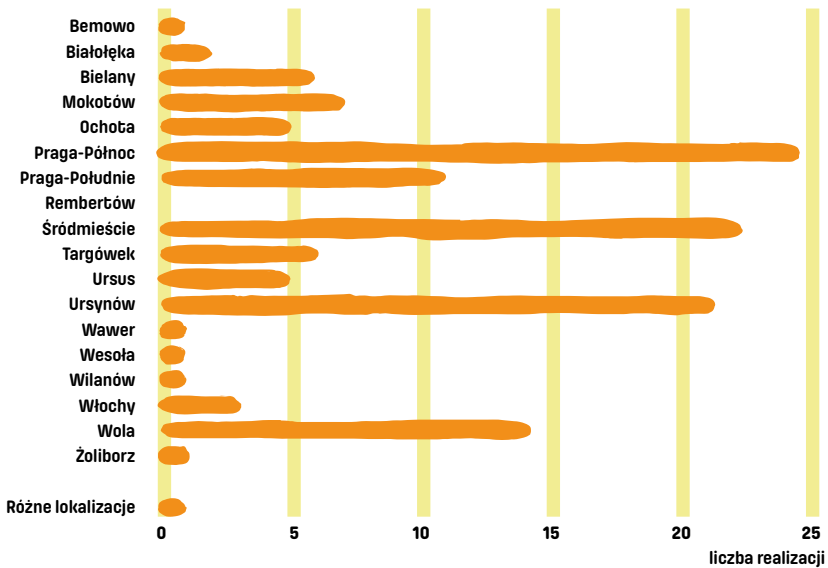
Liczba murali powstających w Warszawie w latach 1989–2023

(opracowanie: Monika Wróbel i Aleksandra Litorowicz w ramach badania *Aktualizacja. Warszawa i jej sztuka publiczna*, Fundacja Puszcza, 2023).



Wykres 2

Liczba murali powstających w Warszawie latach 1989–2014 z podziałem na dzielnice (opracowanie: M. Wróbel i A. Litorowicz w ramach badania *Aktualizacja. Warszawa i jej sztuka publiczna*).



Wykres 3

Liczba murali powstających w Warszawie latach 2015–2023 z podziałem na dzielnice (opracowanie: M. Wróbel i A. Litorowicz w ramach badania *Aktualizacja. Warszawa i jej sztuka publiczna*).

Jeśli chodzi o funkcje współczesnych warszawskich murali, to do roku 2015 służyły one przeważnie indywidualnej i krytycznej wypowiedzi artystycznej (taki charakter miało aż 38% nowych realizacji), estetyzacji (26%) oraz upamiętnieniu (25%). Natomiast po tej cezurze indywidualne wypowiedzi artystów lub artystek stały się zdecydowanie rzadsze – stanowią obecnie zaledwie 14% nowych realizacji. Era szeroko zakrojonych cykli i festiwalu muralu, zapraszających zróżnicowane grono artystów, w tym uznanych międzynarodowo twórców o znaczącym dorobku, najwyraźniej minęła. Za wizję tych wydarzeń oraz ich jakość odpowiadali zazwyczaj kuratorzy i kuratorki, którzy przez lata dopracowywali lub poszerzali ich formułę. W przypadku budżetu partycypacyjnego nic podobnego nie ma miejsca, mechanika jego działania znacząco ogranicza bowiem krytyczną refleksję nad wyborem pracy. Konieczność jak najlepszego uzasadnienia projektu poddanego pod głosowanie może sprawiać, że murale realizowane w tym trybie mają wyraźnie określone, bardziej „użyteczne” funkcje – najczęściej upamiętnienia (34%) lub dekoracji (32%).

Na Pradze-Północ za sprawą współfinansowanego przez miasto festiwalu Street Art Doping w samym tylko 2015 roku powstało pięć wielkoformatowych malunków, między innymi świetnie wpasowująca się w miejsce praca nieoficjalnie nazywana *Dziurą w całym* autorstwa 1010, malarski *Fight Club* Conora Harringtona czy nieistniejący już *Plac Zabaw* Ernesta Zacharewica. W ramach kolejnych edycji powstały *Świątynia* Low Bros (2018), *Moonlight Wolf* M-CITY (2020) czy *Civilisation* Phlegma (2022). Powstawały tu również murale zaangażowane w sprawy społeczne, takie jak *Daj dzieciom siłę* (2022) przypominający o konieczności wspierania najmłodszych, mural na cześć Dziadka Lisieckiego (2021), pedagoga prowadzącego ognisko Towarzystwa Przyjaciół Dzieci Ulicy, czy tymczasowy mural Marty Frej *Martwa dziecka nie urodzę* (2017), towarzyszący walce polskich kobiet o prawo do decydowania o własnym ciele, godności i bezpieczeństwie.

Równocześnie powstawały także projekty zainicjowane przez Robotniczą Spółdzielnię Mieszkaniową „Praga”, która w 2017 roku zrealizowała *Jamnika* na najdłuższym warszawskim bloku z okazji jego pięćdziesięciolecia. Z kolei przy ulicy Białostockiej RSM zafundowała mural *Praga jest modna* (2020), a przy Floriańskiej *Miśki* (2017) – oba odnoszą się do dzielnicy, jej symboli czy aspiracji. Nawiązywanie do tożsamości miejsca i jego mieszkańców, a także historii i dawnej aury jest zresztą jedną z widocznych strategii także w przypadku realizacji komercyjnych. Na muralu z okazji sześćdziesięciolecia Totalizatora Sportowego umieszczono charakterystyczne symbole dzielnicy, a na tym ufundowanym przez firmy mające swoje siedziby w Koneserze zobaczymy praską kapelę¹⁵. Z kolei na nowych osiedlach deweloperskich znajdziemy między innymi rowerzystę nawiązującego do dziedzictwa nieczynnego toru kolarskiego Nowe Dynasy (mural na osiedlu Mińska 69) czy abstrakcję autorstwa Daniela „Chazme” Kalińskiego odnoszącą się do dawnego targowiska (towarzyszy ona inwestycji Stalowa 39). Znaczące wydaje się to, na jakich składnikach kulturowego sosu bazuje nowy przepis na Pragę i komu opowiada tę historię – bądź co bądź w równej mierze nostalgiczną i wybiórczą.

15 Obie prace opisywane są zresztą jako „ekologiczne”, czyli namalowane farbami oczyszczającymi powietrze. Chętnie stosowane w realizacji nowych prac farby mają być kolejnym argumentem popierającym użyteczność tego medium.

„Uśpionym olbrzymem” sztuki w przestrzeni publicznej Warszawy okazał się Ursynów. W dzielnicy, która dotąd kojarzyła się głównie z porozrzucanymi pośród bloków rzeźbami z drugiej połowy lat 70., po 2015 roku powstało ponad dwadzieścia wielkoformatowych malowideł, większość z nich ze środków z budżetu obywatelskiego. Prace, realizowane najczęściej w ramach cykli tematycznych, również w znacznej mierze nawiązują do tożsamości i historii miejsca. Na ścianach bloków z wielkiej płyty znajdziemy więc niedźwiedzia (patron dzielnicy), obrazy nawiązujące do kręconego tu serialu *Alternatywy 4* (w tym kultową postać Stanisława Anioła) czy – na stacji metra – mural z bohaterami serialu *Czterdziestolatek*. Również w ramach budżetu partycypacyjnego powstały kolejne prace związane tym razem z patronami ursynowskich ulic, między innymi portrety rtm. Witolda Pileckiego, prof. Marii Grzegorzewskiej, Juliana Ursyna Niemcewicza oraz deszyfrantów Enigmy. W materiałach i wywiadach dotyczących tych projektów często podkreślana jest chęć „pokolorowania” dzielnicy oraz wykorzystania pustych ścian bloków. Obrazy często malowane są przez wyspecjalizowane firmy, co skutkuje dość daleko idącą homogenizacją stylistyczną i formalną. Nawet jeśli do współpracy zapraszani są artyści „zewnętrzni”, to pole zamówienia (temat oraz ściana do pomalowania) nie skłaniają do poszukiwań poza bardzo dosłownie rozumianym kontekstem miejsca. Warto wspomnieć, że niektóre prace finansowane są ze środków innych niż budżet obywatelski, na przykład z funduszy spółdzielni mieszkaniowej (obraz na cześć dżokeja Stanisława Sałagaja), dzielnicy (portret Krzysztofa Krawczyka) czy zbiorów publicznych i środków organizacji pozarządowych (mural Kazimierza Deyny).

Podobne tendencje widać także w innych obrzeżnych dzielnicach, które wcześniej nie figurowały na muralowej mapie Warszawy. Dostrzegły one potencjał tego medium oraz moc własnych pustych ścian, pozwalających konstruować opowieść o współczesnej tożsamości. Bielany upamiętniają na murach związane z dzielnicą postacie ze świata kultury, takie jak Kora, Krystyna Sienkiewicz czy Anna Jantar i Jarosław Kukulski, Ursus z kolei opracowuje tematykę związaną z lokalną historią, między innymi przez nawiązujący do modernistycznej estetyki mural *Siedem Panien Ursusa* autorstwa Marcina Czai (2022), spletający losy siedmiu bohaterek z powstaniem fabryki ciągników i startem przemysłowej historii dzielnicy. To niejedyny mural celebrujący historię miejsca – również Adam Walas namalował tu monumentalny obraz o studwudziestopięcioletniej historii Zakładów Mechanicznych Ursus. Z kolei przy urzędzie dzielnicy Wawer zobaczymy mural opowiadający o lokalnych symbolach (jak plaża Romantyczna, kościół w Zerzniu, Centrum Zdrowia Dziecka czy falenicka sosna) stworzony przez ilustratora Dawida Ryskiego.

W poszukiwaniu muralu

Analiza malarstwa monumentalnego i jego popularności w polskich miastach skłania do uznania go za stały element urbanistycznego imaginarium. Zmienia się jego dynamika, zmieniają się inicjatorzy czy sposoby finansowania, mural wciąż jednak niesie opowieść, wygłaszając ją niejako – dzięki swojej skali i nadwidzialności¹⁶ – *ex cathedra*. Oglądając kolejne twarze zasłużonych patronów i odwzorowania motywów

16 Określenie użyte przez Marka Krajewskiego w tekście *Street art i władze(a) miasta*, [w:] *Street art. Między wolnością a anarchią*, red. Mirosław Duchowski, Elżbieta Anna Sekuła, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2011.

z przeszłości miasta czy deweloperskie malarskie ornamenty, warto się zastanowić, czy aby nie umyka nam potencjał muralu nie jako dydaktycznej scenografii, ale elementu żywego miejskiego doświadczenia. To jednak nie samo malowidło wprowadza do miejskiego organizmu tak pożądaną żywotność czy rojność, tylko wchodzący z nim w relacje mieszkańcy, ich spontaniczne interakcje i intencjonalne działania. Jak sprawić, żeby mural je wspomagał, stał się ich częścią?

Jedną z najpełniejszych definicji muralu podaje Marek Krajewski: „Ich istotą jest przede wszystkim to, na co wskazują ich najlepsze przykłady: związek z miejscem, w którym powstały, działanie na rzecz konkretnej wspólnoty, która jest ich współtwórcą, zaangażowanie społeczne lub polityczne. Dopiero te cechy sprawiają, że mural można odróżnić od wielkoformatowej reklamy (działanie perswazyjne, często o manipulacyjnym charakterze, na czyjąś korzyść), propagandy (ordynowana odgórnie forma perswazji, której celem jest formatowanie zbiorowości przez władzę), graffiti (działanie celebrujące twórcę, a nie zbiorowość), czy od zabiegów estetyzujących (ich celem jest nie tyle działanie na rzecz wspólnoty, ile raczej jej uwodzenie, oparte na utożsamieniu tego, co ładne, z tym, co dobre)”¹⁷. Krajewski proponuje tym samym definicję „dobrego muralu” – takiego, który ma znaczenie dyskursywne, a nie jest jedynie narzędziem kontroli czy promocji, i działa na pograniczu światów: artystycznego, instytucjonalnego, przestrzennego i społecznego (czy może raczej wspólnotowego), nawiązując między nimi dialogiczną, nie hierarchiczną czy paternalistyczną relację.

We wciąż jeszcze dość krótkiej historii współczesnego muralu więcej jest pytań niż odpowiedzi. Warto jednak nie ustawać w krytycznej refleksji nad tym medium – poszukiwać sposobów jego rozwoju oraz przyglądać się innym sposobom pracy z przestrzenią publiczną, w tym z upamiętnianiem, które może się dziś odbywać na przykład poprzez działania wspólnotowe albo dotyczące miejskiego krajobrazu (obie te formy często zakładają kultywowanie wspólnych wartości). Czy to w ogóle możliwe w przypadku statycznego wielkoformatowego malowidła?

Najbardziej udane warszawskie realizacje pokazują, że tak. Nawiązują one na przykład do mikrohistorii, odkrywają nieznane dotąd opowieści, powstają jako wyraz zaangażowania w miejsce, często z inicjatywy mieszkańców i mieszkank. Tak było w przypadku muralu wymyślonego przez sąsiadów z kamienic Panieńska 3 i 3a na Starej Pradze. Obraz ten upamiętnia Wandę Telakowską, założycielkę Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, i przedstawia jej drzeworyt *Kajaki* z 1933 roku – jest to nawiązanie do pobliskiej Wisły i historii sportów wodnych w stolicy. Projekt zrealizowany został dzięki zrzutce internetowej¹⁸.

17 Marek Krajewski, *Sztuka popularna. Od murali do dużych obrazów i z powrotem*, [w:] *Czytając mury*, red. Agnieszka Wołodźko, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk 2013.

18 Z opisu zrzutki na mural na cześć Wandy Telakowskiej: „Jesteśmy mieszkańcami warszawskiej Pragi, którzy tworzą wspólnotę mieszkaniową na ulicy Panieńskiej. Wśród nas są różne osobowości, charaktery i temperamenty, ale łączy nas zamiłowanie do naszej dzielnicy oraz fascynacja Wisłą i jej okolicami [...]. Mural idealnie wpasowałby się w otoczenie i nawiązywałby do klubnych tradycji pobliskich sportowych, wiślanych klubów. Mamy zgodę spadkobierców praw autorskich, potrzebujemy tylko Waszego wsparcia!”. Zbiórka „Telakowska na Panieńskiej”, <https://odpalprojekt.pl/p/971-Telakowska-na-Panienskiej>, dostęp 14.11.2023.

Wspierajmy więc sztukę, która jest elementem praktykowania codzienności, nie jest narzucona, tylko pozwala mieszkańcom wpływać na swoje otoczenie i o nim decydować. Która powstaje w dialogu, a nie jest generycznym obrazem z katalogu. Taką, która nie skupia się wyłącznie na obrazie, ale sprzyja zaangażowaniu w miejsce i w relacje. Warto też wrócić do definicji malarstwa wielkoformatowego jako sztuki nie tylko znajdującej się w przestrzeni publicznej, ale prawdziwie publicznej w swej istocie – czyli angażującej, odkrywającej, pomysłowej i rozszerzającej nasz sposób doświadczania świata.

Aleksandra Litorowicz jest prezeską Fundacji Puszka, kulturoznawczynią, badaczką i kuratorką. Wykłada w School of Form oraz School of Ideas na Uniwersytecie SWPS, a także na studiach miejskich w Instytucie Badań Przestrzeni Publicznej ASP w Warszawie. Twórczyni konkursu dla Warszawy przyszłości FUTUWAWA oraz projektów badawczych i edukacyjnych związanych z miastem i sztuką w przestrzeni publicznej. Współzałożycielka Szkoły Architektury Społeczności SAS. Kierowniczka ogólnopolskiego badania malarstwa monumentalnego oraz projektu badawczego *Place Warszawy (do odzyskania)*. Autorka inicjatywy Miastozdzczenie.pl badającej międzygminne zamieszkiwanie. Pomysłodawczyni i redaktorka książki *Atlas wszystkich mieszkańców* o ludzko-pozaludzkiej relacjach w Warszawie. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz m.st. Warszawy, w 2021 roku wyróżniona tytułem wybitnej absolwentki dwudziestopięciolecia Uniwersytetu SWPS. Członkini Społecznej Rady Kultury przy Prezydencie m.st. Warszawy.



Marta Frej,
*Martwa dziecka
nie urodzę*, 2016,
fot. archiwum
Fundacji Puszka



Marcin Czaja, *Siedem Panien Ursusa*, 2022, fot. Waldemar Sokotowski



Bakcyl Studio, mural upamiętniający Stanisława Satagaję, 2022, fot. Sisi Cecylia, archiwum Fundacji Puszka



Jamnik, 2017, inicjatywa Robotniczej Spółdzielni Mieszkaniowej „Praga”, 2017, fot. Maciej Krüger, archiwum Fundacji Puszkka



Daniel „Chazme” Kaliński, mural przy ul. Stalowej 39, 2020, fot. Maciej Krüger, archiwum Fundacji Puszkka

Radek Skrzypczyk, mural na podstawie drzeworytu *Kajaki* Wandy Telakowskiej, 2018, fot. Maciej Krüger, archiwum Fundacji Puszkka



drzeworyt „Kajaki” nagrodzony na konkursie w Paryżu w 1936 r.

Mieczysław Tala-korcha

Kuba Snopek

***Real estate art* w Warszawie**

Sztuka deweloperska, czyli *real estate art*, to zjawisko istniejące na przecięciu światów sztuki i urbanistyki: zbiór rzeźb, murali oraz instalacji artystycznych, które deweloperzy włączają w swoje inwestycje. W latach 2019–2020 badałem funkcjonowanie tego rodzaju sztuki w Kalifornii. Stworzyłem wówczas mapę i sporą bazę danych takich obiektów w rejonie zatoki San Francisco. Przeprowadziłem też dziesiątki wywiadów z artystami, deweloperami i urzędnikami, żeby zrozumieć mechanizmy, którymi rządzi się ten rodzaj twórczości.

Kilkanaście lat temu *real estate art* zaczął pojawiać się również w Warszawie. Uniwersalna deweloperska logika i zachodnia kultura korporacyjna połączyły się nad Wisłą z różnorodnym, istniejącym tu od dawna światem sztuki miejskiej. Krajobraz sztuki deweloperskiej Warszawy łatwiej zrozumieć, jeśli pozna się jego dwie części składowe: lokalne dziedzictwo oraz mechanizm działania tego fenomenu. W tekście skupię się na tym drugim zagadnieniu.

Żeby zrozumieć, czym jest sztuka deweloperska, warto najpierw odpowiedzieć sobie na pytanie o to, kim jest deweloper. W Polsce przyjęło się myśleć o deweloperach przede wszystkim jako o budowniczych: to przedsiębiorcy, których podstawową działalnością jest wznoszenie budynków i ich sprzedawanie. Jeśli zdefiniujemy ich rolę w ten sposób, *real estate art* zaczynamy rozpatrywać jako odpowiednik publicznie fundowanej sztuki miejskiej, tyle że znajdujący się na prywatnej działce.

Moim zdaniem utożsamianie deweloperów z budowniczymi rozmija się jednak z istotą rzeczy. Powiedziałbym raczej, że celem ich pracy jest tworzenie aktywów finansowych: budynków, których wartość określana jest na bazie generowanego przez nie stabilnego przychodu. Inwestycje te opisywane są przede wszystkim za pomocą kryteriów ekonomicznych, a nie przestrzennych. W takim kontekście sztuka deweloperska staje się znacznie bardziej interesującym zagadnieniem: jest jednym z komponentów aktywów finansowego, którego zadaniem jest zwiększenie wartości nieruchomości.

Real estate art jest produktem amerykańskiego modelu urbanizacji. Na jego formowanie się wpłynęły dekorowane rzeźbami gmachy publiczne epoki New Deal, kształt amerykańskiego korporacyjnego modernizmu czy świat reklamy. Największy wpływ na to zjawisko miały jednak regulacje Percent for Art (Procent dla sztuki), masowo uchwalane przez samorządy i rządy stanowe od lat 70. XX wieku.

Procent dla sztuki to mechanizm obecny w wielu zachodnich państwach od czasów powojennych. Zawiera wytyczne, które obligują do przeznaczania niewielkiej części budżetu budowlanego nowych inwestycji na publicznie dostępną sztukę. Amerykańskie regulacje w tym zakresie są szczególnie, gdyż zobowiązują do takiego mecenatu nie tylko budowy publiczne, lecz także – a nawet przede wszystkim – deweloperów. Skalę działania programu obrazuje przykład Chicago: od momentu wdrożenia tych zapisów w 1978 roku z pieniędzy deweloperów ufundowano setki rzeźb, murali, malowideł i innych obiektów.

W ciągu ostatniego półwiecza amerykańscy deweloperzy wykształcili standardowe sposoby postępowania z wymaganiami Percent for Art. Intuicyjnie podejmując szereg czysto biznesowych decyzji związanych z zarządzaniem ryzykiem i optymalizacją kosztów, nadali sztuce deweloperskiej kształt, który obowiązuje do dziś. Okazało się przy tym, że w niektórych sytuacjach finansowanie sztuki się opłaca – stąd mamy rzeźby i murale fundowane przez deweloperów także w miejscach, gdzie nie działają regulacje o procencie dla sztuki.

Koszty

Real estate art generuje zarówno koszty, jak i przychody dewelopera. To, w jaki sposób na nie wpływa, definiuje formy, jakie może przybierać taka twórczość.

Zacznijmy od kosztów. W zdecydowanej większości przypadków sztuka deweloperska jest finansowana z nakładów inwestycyjnych (*Capital Expenditures, CapEx*); wpływ sztuki na koszty operacyjne (*Operating Expenses, OpEx*) powinien zaś być jak najmniejszy.

Łatwo zrozumieć to na przykładzie dużego budynku biurowego. Koszt takiej inwestycji to dziesiątki albo setki milionów dolarów. W kontekście całkowitego budżetu rzeźba lub mozaika nawet najdroższego artysty stanowi zatem stosunkowo niewielki jednorazowy wydatek.

Późniejsze comiesięczne utrzymanie dzieła sztuki będzie proporcjonalnie znacznie bardziej odczuwalne. Wynika to z tego, że nieruchomości komercyjne są wyceniane na bazie przychodu netto (*Net Operating Income, NOI*). Koszty operacyjne mają znaczący wpływ na wysokość tego przychodu, dlatego nawet niewielki ich wzrost prowadzi do nieproporcjonalnie dużego spadku wartości nieruchomości.

To wynikające z modelu finansowego ograniczenie ma swoje konsekwencje dla kształtu sztuki deweloperskiej.

Pierwszą z nich jest przedkładanie obiektów ponad działania. Deweloperzy chętnie sfinansują „bezobsługową” płaskorzeźbę lub mural, ale nie organizowanie performansów czy wydarzeń cyklicznych. Kwerenda przeprowadzona na potrzeby tej książki potwierdza te amerykańskie doświadczenia – deweloperzy działający w Warszawie inwestują przede wszystkim w murale albo rzeźby towarzyszące zagospodarowaniu budynków.

Po drugie, finansowane obiekty muszą być naprawdę proste w utrzymaniu. Nie mogą rdzewieć ani się psuć, powinny być łatwe do umycia i posprzątania. Dlatego tak często konstruowane są tak, by sprawiały wrażenie dynamicznych – na przykład mieniły się lub migotały – ale nie wymagały udziału człowieka. *Real estate art* lubi lustra i powierzchnie odbijające światło, a także elementy reagujące na warunki atmosferyczne. Doskonałym przykładem takiego działającego bez niczyjej pomocy mechanizmu jest „smocza skóra” na budynku Warsaw UNIT. To kinetyczna instalacja artystyczna złożona z tysięcy ruchomych płytek, które przy podmuchach wiatru zmieniają rysunek elewacji – sam architekt budynku nazywa to „żywą rzeźbą”¹.

Po trzecie, sztuka deweloperska musi być bezpieczna. W Stanach Zjednoczonych, z ich rozwiniętą kulturą sporów sądowych i wysokich odszkodowań, ważnym ograniczeniem jest koszt ubezpieczenia. Nikt więc nie może się o dzieło sztuki zranić ani z niego spaść. Zakazane są ostre krawędzie, łatwo nagrzewające się powierzchnie i niebezpieczne wysokości, natomiast mile widziane – dodatkowe ogrodzenia i tabliczki, na których właściciel terenu zrzeka się odpowiedzialności za jakiegokolwiek ewentualne wypadki.

Jest też inny, znacznie bardziej fundamentalny poziom bezpieczeństwa: sztuka nie może narażać na zbędne ryzyko podstawowej działalności dewelopera. To ograniczenie istotnie wpływa na tematykę i estetykę obiektów.

Sztuka fundowana na bazie regulacji Percent for Art jest zawsze zatwierdzana przez rady gmin, lokalne społeczności albo specjalnie do tego powołane komisje, w związku z czym deweloperzy starają się unikać kontrowersyjnych tematów oraz estetyki powszechnie uważanej za „brzydką”. Deweloperskie rzeźby, murale i mozaiki są więc dziełami demokratycznego konsensusu i awersji biznesu do ryzyka. Królują pogodne obrazy: uśmiechnięte postacie, drzewa i zwierzęta. Utrzymane są w zrozumiałej estetyce i ciepłej gamie kolorystycznej. Innym wariantem jest rzeźba abstrakcyjna – duża, kolorowa i pozbawiona (przynajmniej dla niewprawnego oka) jakichkolwiek kontrowersyjnych motywów.

„Bezpieczne” tematy są standardem nawet w miejscach, gdzie – jak w Warszawie – tematyka sztuki deweloperskiej w zasadzie nie jest uzgadniana z samorządem. Dobrym przykładem są murale i instalacje realizowane na osiedlach firmy Dom Development.

¹ „Smocza skóra” pozwoliła inwestorowi rozwiązać także problem wentylacji parkingu. Za atrakcyjną – i przewiewną – fasadą skrywa się wielopiętrowy garaż. Dzięki temu można było uniknąć kosztownych prac podziemnych i zrezygnować z kosztownej wentylacji oddymiającej.

Znajdziemy tam między innymi holenderskie wiatraki, tulipany, japońskie liczydło *soroban* oraz abstrakcyjny krajobraz o tematyce rzecznej, czy to w formie rzeźb, instalacji przestrzennych czy murali.

W większości przypadków deweloperzy finansują *real estate art* z nakładów inwestycyjnych, stronią zaś od jakiegokolwiek wzrostu kosztów operacyjnych. Jest jeden wyjątek od „reguly CapEx”: komercyjne projekty deweloperskie typu *destination*, których zadaniem jest stworzenie od zera nowego miejsca na mapie miasta – punktu, który przyciągnie tłumy silną tożsamością i niepowtarzalną atmosferą. W takich projektach koszty operacyjne muszą być wysokie – uwzględniają na przykład organizację wydarzeń – ale dzięki nim przychody są jeszcze większe.

Nie oznacza to jednak, że budżet ten może być przeznaczany na sztukę. W zawodach na przyciąganie tłumów działania artystyczne (na przykład performanse) zawsze przebiegają z wydarzeniami o masowym charakterze, na przykład z koncertem, festiwalem czy bazarom. Warto porównać w tym kontekście dwa warszawskie projekty typu *destination*: Norblin i Koneser. Ten pierwszy przyciąga rzesze odwiedzających autorskim kinem, koncertami, food hallem i targiem, sztuka ma tu charakter drugoplanowy. Drugi natomiast postawił na sztukę – program artystyczny stanowi ważną część tożsamości tego miejsca. Zawsze, gdy odwiedzam Konesera, zastanawiam się jednak: czy jako zbyt abstrakcyjny dla masowego odbiorcy i zbyt bezpieczny dla miłośników sztuki nie trafia on w próżnię?

Przychody

Real estate art nie musi być dla dewelopera obciążeniem – może się opłacać. Podczas badań w USA odkryłem, że sztuka bywa przydatna w niektórych podstawowych zadaniach biznesowych. Stereotypowo deweloperów łączy się z nią w kontekście gentryfikacji i towarzyszących jej wysiedleń dawnych mieszkańców – artystów postrzega się wręcz czasem jako zwiastunów i pionierów zmiany charakteru dzielnicy.

Pozornie ma to sens – z perspektywy dewelopera gentryfikacja oznacza wzrost wartości lokalizacji, co ma pierwszorzędne znaczenie dla cen nieruchomości. Poprzez działania artystyczne czasem rzeczywiście udaje się zmienić postrzeganie dużych fragmentów miast: zdjąć stygmat biednego i niebezpiecznego miejsca i zamiast tego stworzyć wizerunek rozwijającej się dzielnicy artystycznej. W rezultacie takie miejsce otrzymuje drugie komercyjne życie. Dzięki artystom kapitał ruszył na przykład do nowojorskiego Soho i do Berlina Wschodniego. W Warszawie przykładami takiej metamorfozy są Praga-Północ i Wola.

W kontekście rozważań nad *real estate art* nie chciałbym jednak skupiać się na tym wątku, z punktu widzenia pojedynczego dewelopera trudno bowiem przewidzieć i kontrolować takie oddziaływanie sztuki. Nawet największemu inwestorowi nie uda się zmienić w ten sposób postrzegania całej dzielnicy: to wynik działania większych procesów, a nie decyzji podejmowanych przez zarząd jednej firmy. Dlatego w dalszej części tekstu skupię się na tych strategiach wykorzystania sztuki deweloperskiej, których wpływ na efekty finansowe jest bezpośredni i niepodważalny.

Prestiz

W swojej najbardziej podstawowej formie sztuka deweloperska jest pokazem statusu. Powściągliwa architektura, modernistyczne lobby z mahoniowymi meblami i skórzanymi fotelami oraz abstrakcyjna rzeźba, płaskorzeźba lub mozaika – wszystkie te elementy tworzą wrażenie miejsca o dużym prestiżu. Dla właściciela nieruchomości oznacza to wyższą klasę produktu, wyższe ceny najmu, a w rezultacie wyższą cenę nieruchomości. Dzieła należące do tej kategorii znaleźć możemy przede wszystkim w biurach, nieco rzadziej w budynkach z mieszkaniami na wynajem.

Tradycja ozdabiania budynków rzeźbami ma tysiące lat. W przypadku amerykańskiego *real estate art* za początek tego typu twórczości uznaje się czasy korporacyjnego modernizmu. Jego najbardziej emblematycznym przykładem jest nowojorski Seagram Building – architektura i sztuka przenikają się tam jak nigdzie indziej. Jest to zasługa Phyllis Lambert, która zarządzała procesem budowy od strony inwestora: wybrała architekta (Miesa van der Rohe), kierowała etapem projektowania i – absolutnie przekonana o roli, jaką sztuka odgrywa we współczesnym mieście – stworzyła kompleksowy program artystyczny, który przetrwał kilkadziesiąt lat. Dzięki niej we wnętrzach Seagram pojawiły się między innymi obrazy Marka Rothko i serie współczesnych fotografii, a na słynnym przedpolu wieżowca zmieniane co roku rzeźby i instalacje artystyczne.

Działania Phyllis Lambert przetarły szlaki i stworzyły spójny obraz tego, jak sztuka powinna uzupełniać architekturę we współczesnym mieście. Kilkanaście lat później, w 1974 roku, Mies van der Rohe zaprojektował Chicago Federal Center, który wraz ze stojącą przed nim rzeźbą *Flamingo* Alexandra Caldera stał się symbolem nowoczesnego miejsca pracy.

Sztuka tworząca wrażenie prestiżu może przybierać różne formy. To często duży abstrakcyjny obiekt, jak na przykład rzeźba *Świt* (2021) Rafała Grzelewskiego stojąca przed wieżowcem Mennica Legacy Tower na warszawskiej Woli. Czasem to praca artysty tak znanego, że sam stał się mocną międzynarodową marką: Alexandra Caldera, Jeffa Koonsa czy Olafura Eliassona. W Warszawie to choćby *Wielki Toskańczyk* (2009) Igora Mitoraja przed biurowcem przy ulicy Bobrowieckiej czy *Strażnicy* (2000) Barbary Falender przed wejściem do budynku Ufficio Primo przy ulicy Wspólnej.

Prestizowe dzieło sztuki niekoniecznie musi stać na przedpolu budynku. Odpowiednią lokalizacją jest też lobby: tu najczęściej pojawiają się płaskorzeźby, żyrandole czy mozaiki. Jednym z najstarszych warszawskich przykładów są ponownie rzeźby Barbary Falender w lobby budynku Warty². Jednym z najnowszych – mozaika Krystyny Kaszuby-Wacławek, którą można od niedawna podziwiać w ogólnodostępnym lobby Varso Tower.

2 To te same rzeźby, które stoją dziś przed budynkiem Ufficio Primo. Zostały tam przeniesione z lobby biurowca Warty w 2015 roku.

Doskonale ilustruje ona podstawowe cechy dzieł, których zadaniem jest zwiększenie prestiżu nieruchomości. Po pierwsze, są w pełni podporządkowane architekturze – to architekt wybiera miejsce i nadzoruje proces ich projektowania oraz budowy. Po drugie, to czytelne, abstrakcyjne obiekty o dużych rozmiarach. Po trzecie, wyglądają drogo: mają elementy trójwymiarowości, wykonane są ze szlachetnych materiałów. To biżuteria budynków.

Footfall

Innym celem inwestycji w sztukę może być zwiększenie ruchu pieszego (tzw. *foot traffic* lub *footfall*) w budynku albo wokół niego. Ma to fundamentalne znaczenie dla inwestycji z dużym udziałem handlu, na przykład centrów handlowych i projektów *mixed-use*³. Zwiększony między innymi przez sztukę deweloperską ruch pieszy bezpośrednio przekłada się na większe obroty generowane przez najemców nieruchomości, to zaś oznacza wyższe czynsze i większy przychód z najmu. Ten z kolei wpływa na wzrost wartości całej nieruchomości.

Żeby dokonać „cudu zwiększenia footfallu”, dzieło sztuki musi być spektakularne. Musi to być ikona przyciągająca swoim rozmiarem, kształtem albo opowiadaną historią – taka, którą każdy chce zobaczyć, każdy chce się z nią sfotografować i pochwalić się tym przed znajomymi. To także punkt orientacyjny na mentalnej mapie miasta lub dzielnicy. Jak na ironię, w Warszawie do tego opisu najlepiej pasuje palma Joanny Rajkowskiej (właściwy tytuł tej pracy to *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich, 2002*) – obiekt wzniesiony z inicjatywy artystki i wspierających ją osób, sfinansowany przez sponsorów i darczyńców i oddalony od budynków komercyjnych.

W kategorii ikon kryje się paradoks dotyczący unikatowości. Z jednej strony największe zainteresowanie wzbudzają zawsze obiekty najbardziej niepowtarzalne. Przykładem niech będzie *Wir* (2017) Oskara Zięty, czyli rzeźba we wnętrzu Galerii Północnej. Olbrzymia („najwyższa w Polsce”) i wykonana z mieniającej się blachy, przyciąga wzrok wyjątkowym kształtem i rysunkiem. Jest punktem charakterystycznym, odróżniającym to konkretne centrum handlowe od dziesiątek podobnych, „jeszcze jednym powodem do odwiedzin” zwiększającym ruch w budynku.

Z drugiej strony olbrzymią grupę takich obiektów stanowią powtarzalne międzynarodowe brandy: znaki naśladujące literactwo rzeźby *LOVE* Roberta Indiany, nazwy miasta lub dzielnicy stylizowane na znak Hollywood albo typowe stelle *I ♥ [nazwa miejsca]*. Z pewnym zakłopotaniem przyznaję, że sam fotografowałem się ze studentami z Berkeley przed znakiem *K♥CHAM WARSZAWĘ*, postawionym przez Ghelamco na stworzonym przez tę firmę placu przy kompleksie Warsaw Spire. Nic na to nie poradzę: to najbardziej charakterystyczny i fotogeniczny punkt tego fragmentu stołecznej dzielnicy biurowej.

3 Tradycyjny rynek nieruchomości podlega specjalizacji, produkty dzielą się zatem na stricte biurowe, handlowe, logistyczne itp. W ostatnich latach na popularności zyskuje tzw. *mixed-use*: budynki łączące różne funkcje w celu osiągnięcia lepszej synergii funkcji, a w rezultacie – lepszych wyników finansowych.

Swojskość

Ostatnim spośród podstawowych zadań sztuki deweloperskiej jest „oswajanie” przestrzeni. Obecność murali, niewielkich rzeźb, instalacji oraz innych elementów plastycznych pomaga nadać nowym inwestycjom swojski charakter i sprawić, by były mniej „zimne i bezduszne”. Rozpoznawalne obiekty i punkty charakterystyczne pomagają również kreować tożsamość nowych miejsc. Podobne działania zdarzają się również na polu sztuki fundowanej przez samorządy albo z budżetów obywatelskich. Widocznie dążenie do poczucia swojskości w przestrzeni miejskiej istnieje ponad podziałami.

Taka sztuka realizowana jest głównie na nowych osiedlach i wspomaga sprzedaż mieszkań: przyspiesza ją lub sprawia, że spośród kilku podobnych inwestycji klient wybierze właśnie tę. Warto dodać, że obecność sztuki raczej nie ma mocy podwyższenia ceny metra kwadratowego – tę bowiem wyznacza rynek. Nakłady na takie dzieła są więc dużo skromniejsze niż w przypadku rzeźb przed biurkami czy centrami handlowymi. Symbolem sztuki osławiającej przestrzeń jest dla mnie niskokosztowy mural.

Obiekty tego typu muszą być przyjazne i kolorowe. Współdziałając z architekturą, projektem krajobrazu, programem funkcjonalnym przestrzeni i innymi narzędziami z instrumentarium dewelopera, mają tworzyć pogodną atmosferę. Wśród tematów pojawiają się postacie ludzi i zwierząt, czasem także kompozycje abstrakcyjne. Za przykład niech posłużą grafiki autorstwa hiszpańskiego streetartowca El Kenora obecne na elewacjach, klatkach schodowych i dziedzińcu osiedla Studio Mokotów. Są kolorowe i „pozytywne”, dzięki czemu uzupełniają i ożywiają prostą architekturę budynków. Inne, bardziej subtelne realizacje to na przykład zaprojektowane dla osiedla Port Żerań sgraffita, murale i rzeźba z cyklu *Przeptywy* (2018) Ewy Doroszenko, z motywem zmarszczek na wodzie, flisaków i syreniego ogona.

Jedną z najbardziej efektywnych strategii osławiania przestrzeni jest tworzenie lokalnej tożsamości. Może to oznaczać utrwalanie pamięci o miejscowych bohaterach – prawdziwych lub fikcyjnych – lub współpraca z rozpoznawalnymi artystami związanymi z daną okolicą. Tak jak na Żoliborzu Artystycznym, gdzie rzeźbę poświęcono Kalinie Jędrusik, neon Krzysztofowi Komedzie, a murale między innymi Jerzemu Kawalerowiczowi i Witoldowi Lutostawskiemu. Wybór tych postaci nie jest przypadkowy: dziś wydają się mało kontrowersyjne, wywołują ciepły sentyment za starymi czasami i na różne sposoby wiążą się z dzielnicą.

Real estate art jest tak różnorodny jak same nieruchomości: zmienia się w zależności od lokalizacji, typu produktu, daty budowy i charakteru dewelopera. Moim celem w tym krótkim artykule było przedstawienie głównych sił, które działają na tego rodzaju sztukę. Mam nadzieję, że pozwoli to rozszerzyć możliwości interpretacji takich prac. Chciałbym zakończyć przykładem, który pokazuje, że sztuka deweloperska może być papierkiem lakmusowym mówiącym nam wiele o miastach, w których mieszkamy.

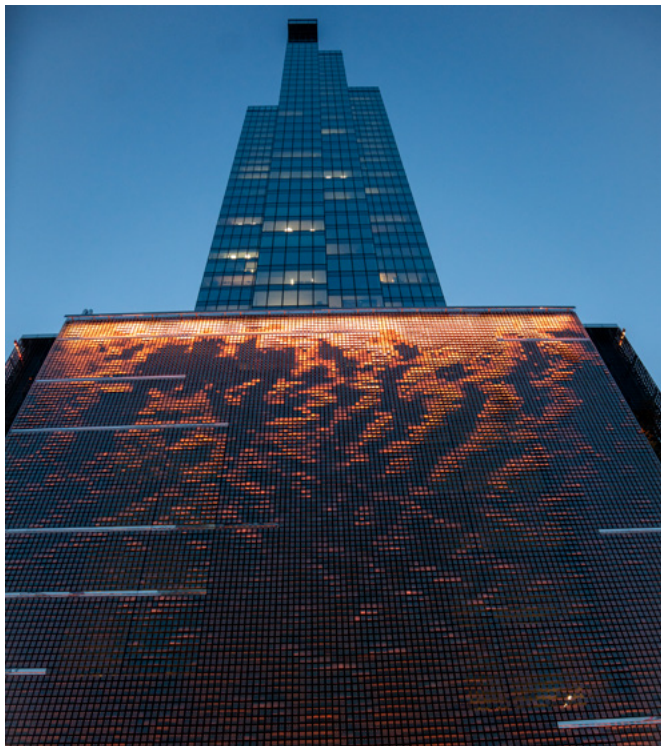
Przykład ten pochodzi sprzed centrum handlowego Renoma we Wrocławiu. Budynek powstał sto lat temu jako dom handlowy, a po wojnie kontynuował te tradycje jako Państwowy Dom Towarowy – Pedet. Na początku XXI wieku przeszedł metamorfozę zgodną ze współczesnymi trendami: na handel przeznaczono tylko najniższe piętra, a na wyższych znajdują się biura. Przed wyremontowanym budynkiem postawiono metalową rzeźbę Moniki Sosnowskiej, która tematyką i nazwą odwołuje się do funkcji handlowej. *Stragan (2009)* nie jest jednak rzeźbą przyciągającą uwagę, prowokującą do zbierania się wokół niej czy fotografowania na jej tle. To raczej elegancka geometryczna konstrukcja nawiązująca do estetyki modernizmu, podkreślająca prestiż nieruchomości. Sosnowska – skądinąd doskonała artystka – nieświadomie stworzyła hybrydę, która pozornie odwołując się do handlu, w istocie podkreśla biurowy charakter współczesnej Renomy.

Real estate art wykształcił się w Stanach Zjednoczonych, gdzie sztuka miejska najczęściej powstaje za prywatne pieniądze. Procent dla sztuki okazał się wygodną wymówką pozwalającą scedować finansowanie sztuki miejskiej na biznesmenów. Artyści muszą wpisywać się tam w wiele procedur i formuł wynikających z wymagań prawnych i finansowych – i w rezultacie produkcja artystyczna zostaje zredukowana do serii powtarzalnych schematów.

Zupełnie inaczej rzecz ma się z jej polską wersją. Mechanizmy jej lokowania zostały przeszczepione na nasz grunt jako gotowy, w pełni zdefiniowany produkt. Powstające w ich wyniku dzieła zderzyły się tutaj z bogatym światem sztuki miejskiej finansowanej przez samorządy, państwo czy ostatnimi laty w ramach budżetów obywatelskich. To połączenie wywołało paradoksalną reakcję.

Choć polska sztuka deweloperska nie zyskała dotąd i pewnie nie zyska rozmachu swojego amerykańskiego odpowiednika, wyraźnie wpłynęła na obraz polskiej sztuki miejskiej. Ze swoją wewnętrzną logiką, zależnościami i ograniczeniami sprowokowała procesy przenikania się i wzajemnych wpływów, które w ostatnich latach stają się coraz bardziej widoczne również na innych polach działalności artystycznej w przestrzeni publicznej. Przykładem niech będą pogodne i dosłowne dzielnicowe murale czy zabawne rzeźby fundowane z budżetu obywatelskiego. Mam nadzieję, że przedstawiona tu analiza pozwoli świeżym okiem spojrzeć na polską współczesną sztukę miejską i przywiedzie do interesujących przemyśleń.

Kuba Snopek jest urbanistą, publicystą i autorem książek o architekturze XX wieku. Był dyrektorem do spraw programu nauczania w Charkowskiej Szkole Architektury. Ukończył studia w Instytucie Strelka i UC Berkeley. Założył firmę doradczą Direction, w której obecnie pracuje. W latach 2019–2020 w UC Berkeley przeprowadził badania nad sztuką fundowaną przez deweloperów, czyli zjawiskiem, które nazwał *real estate art*. Wnioski dotyczące finansowego wpływu sztuki na inwestycje powstały na podstawie pogłębionych wywiadów z deweloperami z rejonu zatoki San Francisco. Więcej: <https://realestateart.co>.



Instalacja kinetyczna na budynku Warsaw UNIT, 2021, fot. Maciej Krüger, archiwum Fundacji Puszka

Rafał Grzelewski,
Swit, 2021,
fot. Monika Wróbel





Maurycy Gomulicki, *Kalina*, 2016, fot. Maurycy Gomulicki / Galeria LETO



*Kocham Warszawę, 2023,
fot. Margo Didichenko*



*El Kenor, instalacja
przestrzenna na osiedlu
Studio Mokotów, 2017,
fot. Monika Wróbel*



Ewa Doroszenko, *Przeptyw*, 2018, fot. Jacek Doroszenko





RELACJE



Szymon Maliborski

Grunt.

Jak zmienia się krajobraz pamięci Warszawy?

Żeby lepiej zrozumieć krajobraz pamięci w stolicy, można zacząć na przykład od gruntu, a właściwie od pytania: czyją on jest własnością? To, kto zarządza daną lokalizacją i kto ma prawo do obrotu ziemią czy nieruchomością, już na początkowym etapie wyznacza kolejne kroki przy wznoszeniu pomnika. Chodzi jednak nie tylko o procedurę. Pomnik, oprócz formy i treści, ma przecież także swoją lokalizację, czasami nazywaną tłem, czyli miejsce, gdzie się go stawia i gdzie się go odwiedza. Performuje się przed nim rytuały pamięci, składa kwiaty, obchodzi rocznice – albo jeździ na deskorolce. Bywa on bowiem zwyczajnie wykorzystywaną przez ludzi małą architekturą danego zakątka miasta. Niekiedy zostaje otoczony wygradzoną strefą – działa wówczas jak wyrwa w przestrzeni, do której nie każdy i nie zawsze (czytaj: wtedy, kiedy władza chce) ma dostęp.

Wokół planów posadowienia pomnika w konkretnym miejscu odbywa się demokratyczny proces – konsultacje społeczne i eksperckie. Czasami uwidacznia się tu autorytaryzm w decyzjach. Przejawiać się on może na przykład w odebraniu miastu zarządu nad gruntem, tak jak miało to miejsce w przypadku placu Piłsudskiego; pozwoliło to władzy centralnej wznieść pomnik Ofiar Tragedii Smoleńskiej 2010 roku, wbrew stanowisku rady miasta. Rządzący ominęli wówczas miejskie procedury, by po swojemu kształtować krajobraz pamięci. W przypadku tego konkretnego monumentu autorstwa Jerzego Kaliny dyskutowano nie tyle o formie, ile raczej o trybie jego wznoszenia.

W Warszawie, gdzie spory o grunty są pochodną nie tylko ekonomii, lecz także historii oraz bieżącej polityki, temat ten bezpośrednio wpływa na lokalizację, a bywa, że również na tematy upamiętnień. Pytanie o to, co i jak pamiętamy, jest też pytaniem o narrację dotyczącą miejsca, w którym żyjemy, a ta w dużej mierze definiuje to, kto ma prawo do miasta i jaką jego historię opowiada¹. Wyczulenie na kontekst, wzięcie pod uwagę *genius loci* lub, jak wolimy mówić w obszarze sztuk wizualnych, praca *site-specific* (czyli powstająca w odniesieniu do konkretnego miejsca i możliwa do pełniejszego zrozumienia dzięki relacji do przestrzeni, w której się wydarzyła) to

1 Zob. Spór o odbudowę Warszawy. Od gruzów do reprivatyzacji, red. Tomasz Fudala, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2016.

istotna składowa tego, czym jest pomnik, w znacznej mierze decydująca o posiadanej przezeń mocy upamiętniania.

Jak pisaliśmy z Łukaszem Zarembą w tekście kuratorskim przy okazji wystawy *Pomnikomania*, to publiczne życie pomników, ich rozpychanie się swoją masą generuje część znaczeń, jakie im przypisujemy. Pomniki wydarzają się fizycznie, w konkretnych lokalizacjach i kontekstach: „W epoce zdominowanej przez niepoliczalne, ulotne i swobodnie krążące obrazy to właśnie ciężkie, nieruchome i zlewające się z miejskim krajobrazem monumenty kumulują silne emocje społeczne, zyskują dodatkowe znaczenie i sprawczość”².

Wobec pomników

„Wzniesienie pomnika lub realizacja upamiętnienia na nieruchomościach, którymi gospodaruje Prezydent Miasta Stołecznego Warszawy” – tak oficjalnie brzmi tytuł formularza petycji. To od 2021 roku pierwszy krok na drodze do zainstalowania nowego monumentu, tablicy czy głazu poszerzającego horyzont tego, co ma być zapamiętane (przynajmniej w domenie własności publicznej – poza nią decyduje raczej determinacja i posiadane fundusze, nie zaś konkretne regulacje). Krok drugi to poddanie propozycji pod dyskusję na forum Zespołu ds. pomników i upamiętnień, czyli ciała złożonego z ekspertów, radnych i urzędników³.

Co ciekawe, procedura ta faworyzuje sytuacje, gdy pomnik ma powstać w drodze konkursu, co miejmy nadzieję stanie się kiedyś standardem.

W ostatnich latach wielokrotnie mieliśmy okazję przypomnieć sobie o warszawskich pomnikach. Sposobności dostarczały przede wszystkim spory związane z dekomunizacją, która w praktyce oznaczała usuwanie wybranych obiektów, jak chociażby pomnika Braterstwa Broni czy pomnika Wdzięczności Żołnierzom Armii Radzieckiej. Nie obyło się też bez protestów towarzyszących stawianiu nowych upamiętnień. W tym przypadku kontestowany był raczej tryb ich realizacji (np. pomnik smoleński). Kontekst międzynarodowy również nie pozostawił złudzeń co do faktu, że w sytuacji zamieszek pomniki często spadają z cokół. Tak też stało się z licznymi przedstawieniami postaci zamieszanych w niewolnictwo albo opowiadających się po stronie systemowego rasizmu. Taki los spotkał na przykład pomnik Krzysztofa Kolumba, który obalono na znak solidarności z rdzennymi mieszkańcami obu Ameryk podczas manifestacji w Richmond w stanie Virginia (USA) w 2020 roku. Bywa, że gest zniszczenia monumentu wykonywany jest w imię społecznego gniewu, bywa to jednak także pokaz siły mający doprowadzić do wymazania niewygodnej historii.

2 11. edycja festiwalu Warszawa w Budowie poświęcona była pomnikom obecnym w stolicy, ich formom oraz temu, co mają upamiętniać. Zob. *Pomnikomania*, red. Szymon Maliborski i Łukasz Zaremba, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2019.

3 Powołanie zespołu było jedną z decyzji władz Warszawy po recepcji 11. edycji festiwalu Warszawa w Budowie i wynikało z chęci zadbania o estetyczny poziom upamiętnień, a także wypracowania odpowiednich procedur.

Średnie, przeciętne i przyzwoite

Zważywszy na to, jak wysoką temperaturę osiągały wspomniane spory, zaskakująco słabo przystąpiły one warszawskim pomnikom. Czasy zainteresowania historią lub polityką historyczną nie muszą wcale okazać się szczęśliwe dla monumentów. Nie przyniosły istotnej rewolucji w ich tematyce i formach. Z grubsza rzecz ujmując, nasze walki o pamięć najczęściej realizowane są za pomocą narzędzi wywodzących się z minionych stuleci. Według statystyk⁴ typowy warszawski pomnik zbudowany w drugiej dekadzie XXI wieku to odlana z metalu lub wyrzeźbiona w kamieniu realistyczna figura ludzka (częściej męska niż kobieca). Czasami występuje w grupie, najczęściej jednak jako jednostkowa postać lub popiersie. Niekiedy towarzyszą jej rozbudowane podpisy wkomponowane w bryłę lub inne atrybuty.

Zbudowane niedawno reprezentacyjne realizacje takie jak pomnik Witolda Pileckiego (Pracownia Morfenes), Ignacego Daszyńskiego (Jacek Kucaba) czy Jana Olszewskiego (Studio Rzeźby Maciej Jagodziński) są dobrą ilustracją tej tendencji. Eksperyment z pomnikiem polega co najwyżej na rezygnacji z cokółu i posadowieniu figury bezpośrednio na poziomie chodnika. „Ojciec niepodległości bez cokółu” – pisała „Gazeta Wyborcza” o umieszczonym w Alejach Ujazdowskich monumencie Wojciecha Korfanteo (Karol Badya). To pierwsze z brzegu przykłady pomnikowej średniej. Nie można powiedzieć, że są estetycznym skandalem, trzymają się raczej przetartych szlaków. Choć ich jakość estetyczna bywa różna, od tej poniżej przeciętnej, reprezentowanej na przykład przez pomnik Lecha Kaczyńskiego (autorzy: Stanisław Szwechowicz i Jan Raniszewski), do całkiem przyzwoitej w wydaniu figury Korfanteo. Jeśli się o nich dyskutuje, to raczej z powodów innych niż artystyczne. W ostatnich latach dało się przy tym zauważyć tendencję władz centralnych do upamiętniania postaci związanych z polityczną prawicą czy narracją nacjonalistyczną.

Choć spór o to, co i jak należy pamiętać w przestrzeni publicznej, nie jest na tyle prosty, by dało się go wpisać w binarne opozycje, niemniej jednak inicjatorzy oficjalnych upamiętnień zazwyczaj sięgają po podobny zestaw środków artystycznych, zmieniając jedynie sztafaż (nie oznacza to jednak, że pomiędzy stronami sporu panuje równowaga pod względem siły czy dostępu do zasobów). Prezentowana wersja historii akcentuje wybitne postacie, indywidualia, kluczowe wydarzenia i momenty zwrotne. Te oficjalne reprezentacje pozostawiają niewiele miejsca na innowacyjność. Gdy w dyskursie pamięci pojawia się stwierdzenie o niewidzialności czy przestarzałości pomników, zazwyczaj mowa o właśnie takich ich formach.

Nigdy więcej...

Od 1989 roku zaobserwować można wyraźną tendencję do upamiętniania wojny. Na wystawie *Pomnikomania* zwracaliśmy uwagę, że jedna trzecia figur na pomnikach nosi broń, a w całej Warszawie nie mniej niż 65% spizowego krajobrazu wiąże się

4 Dane zebrane przez Zespół Badania Pomników Katedry Sztuki Krajobrazu SGGW, kierowany przez dr inż. arch. Kingę Rybak-Niedziółkę, prezentowane podczas wystawy *Pomnikomania*.

z wojną – choć w tym polu zachodzą pewne zmiany. Pamięć wojny powoli się feminizuje, by wspomnieć pomnik poświęcony uczestniczkom powstania warszawskiego (Monika Osiecka) z 2021 roku czy pomnik Matki (Łukasz Krupski) z 2017 roku, który akcentuje również stratę. Dzieje się to poprzez znany zestaw konwencji i form, obsadzanie postaci kobiecych na miejscach żołnierzy czy bojowników. Z jednej strony w mieście tak zniszczonym przez wojnę to nie dziwi, z drugiej jednak wiemy już przecież, że historii nie da się sprowadzić tylko do tego typu doświadczeń.

Osobną kategorię w kontekście pamiętania traumy zajmują pomniki związane z Zagładą. Być może skoro właśnie to wydarzenie stało się centralną kwestią dla studiów nad pamięcią i to wokół niego rozwijano teorię i praktykę współczesnej komemoracji, łatwiej będzie znaleźć w tym obszarze przykłady prezentujące pewną innowacyjność dotyczącą tego, jak pamiętamy.

Dwie realizacje stworzone w ostatnim czasie: symboliczny grób członków grupy Oneg Szabat (kolektyw Senna w składzie: Natalia Romik, Sebastian Kucharuk, Piotr Jakoweńko, Maciej Czeredys) z 2023 roku oraz upamiętnienie Archiwum Ringelbluma (Łukasz Mieszkowski, Marcin Urbanek) z 2021 roku nie tylko odnoszą się do tragicznych wydarzeń, ale też akcentują solidarność i sprawczość jednostek, dzięki czemu unikają konwencjonalnego patosu. Warto wymienić również nieco starsze upamiętnienie z lat 2008–2010, czyli pomnik Granic Getta w Warszawie (Eleonora Bergman, Tomasz Lec) – ściśle przylegając do gruntu, w wybranych miejscach znaczy on przebieg granicy dawnej dzielnicy żydowskiej, odciętej od reszty miasta.

Te dwie pamięci – pamięć wojny i pamięć Zagłady – pozostają ze sobą w dynamicznej relacji, o czym obszernie pisała Elżbieta Janicka w książce *Festung Warschau*⁵. Ciekawą realizacją zahaczającą o pamięć żydowskich mieszkańców stolicy, wymykającą się jednak historii wojennej, są *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* (2002), czyli popularna palma autorstwa Joanny Rajkowskiej – udomowiony oddech egzotyki w mieście.

Poza etnicznie definiowaną wspólnotę

Inne napięcia dotyczące upamiętnień zdolamy dostrzec, jeśli wyjrzymy poza krąg oficjalnych reprezentacji, w stronę tego, co wydarza się w powiązaniu ze sztuką, protestem czy zmianami społecznymi, dla których szuka się adekwatnego sposobu wyrazu. Ten krajobraz jest bardziej dynamiczny, niejednoznaczny i świeży, dzięki czemu wnosi tematy i formy, które rzadko zyskują widzialność. Upamiętnienia te w przeważającej większości funkcjonują gdzieś z boku lub w strefie autonomii zapewnianej przez sztukę. Chciałbym przywołać kilka z nich, gdyż dotyczą spraw niejako zasadniczych dla warszawskiej kondycji „tu i teraz”.

Gdy w 2014 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej odbywała się wystawa *Co widać?*, trudno było znaleźć artystki czy artystów spoza Polski tworzących w Warszawie. Dziesięć lat później, po dużej migracji z Ukrainy i Białorusi, nie tylko środowisko artystyczne

5 Zob. Elżbieta Janicka, *Festung Warschau*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2012.

przeszło radykalną przemianę – całe społeczeństwo przestało być monoetniczne i jednorodne. Chcąc nie chcąc, Warszawa stała się miastem, w którym nie mówi się już tylko jednym językiem. Jednocześnie, jeśli przejrzymy tutejszy repertuar upamiętnień, zobaczymy, że wciąż pamiętamy bardzo lokalnie, polsko i biało. Pamiętamy w granicach naszej wspólnoty narodowej, gdzieniegdzie tylko wyłamując się w stronę międzynarodowej solidarności. Jeśli pojawiają się inne nazwiska, zazwyczaj są to pomniki przywódców obcych państw (Jerzy Waszyngton, Ronald Reagan) albo żołnierzy walczących za sprawę polską (Sándor Petőfi – „adiutant generała J. Bema”).

W tym kontekście ciekawym przykładem wydaje się *Pomnik drutu kolczastego* autorstwa Michała Frydrycha prezentowany od listopada 2021 do stycznia 2023 roku przed Muzeum Woli. Umieszczone na prowizorycznym postumencie zwoje koncertyny zwracały uwagę na zaostrzający się kryzys migracyjny na polsko-białoruskiej granicy. Pomnik odnosił się do praktyki wymazywania z dyskursu tematu migracji (zgodnie z logiką: niech nie będzie reprezentacji, niech przemoc pozostanie ukryta) lub łączenia kryzysu z wątkiem zagrożenia dla „zwykłych Polaków”. Kontekst kryzysu migracyjnego oraz skupienie uwagi na przebiegającej przez Podlasie granicy wygenerowały wiele akcji protestu wykorzystujących narzędzia artystyczne. Tego typu działania mają swoje stałe miejsce również z obszarze pamięci.

Pamiętanie poprzez akcje performatywne z natury rzeczy przybiera efemeryczne formy. Dobrym przykładem mogą być wydarzenia upamiętniające śmierć Maxwella Itoi, mieszkającego w Polsce Nigeryjczyka, który został zastrzelony podczas interwencji policji w 2010 roku w okolicach tunelu przy Stadionie Dziesięciolecia. Sytuacja ta sprowokowała publiczną dyskusję na temat rasizmu, który mógł być tłem tamtych wypadków, nie przyczyniła się jednak do stworzenia oficjalnego upamiętnienia. W rocznicę wydarzeń miejsce zgonu kupca z dawnego Jarmarku Europa kilkakrotnie stało się na chwilę przestrzenią działań zorganizowanych przez Strefę WolnoSłowa i Teatr Powszechny. Do dziś gdzieniegdzie można zobaczyć naklejki imitujące niebiesko-czerwony Miejski System Informacji z napisem: „Ulica Maxwella Itoi, dzielnica – Bez Granic”. Kontekst dla tych wydarzeń tworzy także dokonana w międzyczasie transformacja Jarmarku Europa w Stadion Narodowy. Tego rodzaju akcje, choć bywają legitymizowane przez instytucje, mają zwykle charakter oddolny i niejako przeciwstawiają się logice trwałych pomników.

Istotnym doświadczeniem dotyczącym kwestii międzynarodowej solidarności jest obecność uchodźców i uchodźczyń z Ukrainy, których w samej Warszawie żyją setki tysięcy. Choć pojawiają się już w przestrzeni miasta z natury dość „szybkie” murale związane z tym tematem (jak *Panna Wolna* autorstwa Andrzeja Pągowskiego z 2022 roku), zazwyczaj wyrażające wsparcie dla niepodległości Ukrainy, to jest prawdopodobne, że niebawem powstaną również bardziej trwałe pomnikowe realizacje. Mogą odnosić się do doświadczeń wojny i migracji, a równocześnie wprowadzać w rodzimy krajobraz tematy istotne dla wspólnoty białoruskiej i ukraińskiej. Mimo że społeczeństwa te dzielą z nami wiele doświadczeń, inaczej przeżywały okres transformacji i ostatnie dekady. Być może przyczyni się to do zaistnienia różnych, niekoniecznie pokrywających się narracji o tym, co wydarzyło się po 1989 roku.

Nieheroiczne upamiętnianie

Pytanie o to, jak upamiętniać procesy, a nie wydarzenia, nie tylko to, co heroiczne, ale i sprawy codzienne, to kolejna luka wymagająca znalezienia adekwatnej odpowiedzi. Dwa interesujące badawczo przypadki, które da się rozpatrywać w tak zarysowanej ramie, ponownie odsyłają nas do kwestii własności gruntu. Pierwszy wiąże się z reprivatyzacją, czyli jednym z największych kryzysów prawa własności, i dotyczy postaci Jolanty Brzeskiej oraz ruchu lokatorskiego. Zamordowana w niejasnych okolicznościach działaczka jest dziś ikoną walki z procederem przejmowania znacjonalizowanych w 1945 roku stołecznych nieruchomości, w ostatnich latach gwałtownie prywatyzowanych. Jej wizerunek stał się często powielanym szablonem, można go spotkać na murach kamienic i bloków. Na skwerze jej imienia w dniu oficjalnego nadania nazwy pojawił się również głaz pamiątkowy z najważniejszymi postulatami Warszawskiego Stowarzyszenia Lokatorów. Choć konserwatywny w formie, stanowi jeden z nielicznych przykładów upamiętnień, które wektor swojego zainteresowania zwracają w stronę spraw rzadko reprezentowanych: wysokich czynszów, prymatu własności nad dobrem wspólnym oraz nierówności społecznych – i choćby dlatego wart jest odnotowania.

Drugi przykład również odnosi się do spraw mieszkalnictwa, choć trudno jednoznacznie stwierdzić, jaka idea za nim stała. Na warszawskim Ursynowie wykopany z ziemi gruz – pozostałość po budowie stynnego w PRL-u osiedla – miał się stać dzielnicowym lapidarium. Pomnik minionej epoki w formie żelbetonowych płyt szybko stał się obiektem żartów i po pewnym czasie decyzją prezydenta miasta został rozebrany. Z mojego punktu widzenia całe przedsięwzięcie dawało szansę na zajęcie się tematem nowoczesności i towarzyszącą jej ideą masowej budowy mieszkań. W wyciągniętym z ziemi gruzie można by dostrzec nie tylko bałagan i satyrę na PRL, lecz także próbę zmierzenia się z realnym problemem deficytu mieszkań i niskim komfortem życia, pozytywistyczny trud modernizowania. Jeśli chciałbym upamiętnić jakąś idee z przeszłości, byłaby to ta związana z hasłem: „Mieszkanie prawem, nie towarem”.

Niestety to, co mogło ewoluować w ciekawy projekt, padło ofiarą zarówno niezbyt rzetelnej medialnej relacji i postępującego za nią skandalu (podawana rzekoma olbrzymia cena realizacji), jak i braku kompleksowego projektu zagospodarowania terenu, na którym znajdowała się instalacja. W konsekwencji upamiętnienie odnoszące się do historii miejsca nazbyt dosłownie potraktowało idee działań *site-specific*. Lapidarium (Pracownia Architektury Brataniec) nie zaistniało jako coś więcej niż anegdota o nieporozumieniu i stercie gruzu, a „sztuka współczesna” zajęła przypisywane jej często przez społeczeństwo miejsce chłopca do bicia.

Na innym biegunie w świecie stołecznych monumentów znajdują się za to prace, które trudno będzie zrozumieć bez poczucia humoru. Są to realizacje apelujące do innych zestawów odczuć – i choć mogą być zabawne, mają także egzystencjalne przesłanie. Jednym z takich intrygujących założeń jest *Pomnik neurotyków* zwany również *Katuzą Oskara* (2019). To praca przygotowana przez Rafała Bujnowskiego poświęcona innemu artyście i przyjacielowi autora Oskarowi Dawickiemu. Kilka płyt w granitowej nawierzchni chodnika zostało wymienionych i wyrzeźbionych tak, by tworzyły prawie

niezauważalne wgłębienie, w którym podczas deszczu gromadzi się woda, tworząc okrągłą kałużę. Znajduje się ona w prestiżowym sąsiedztwie Alej Ujazdowskich oraz Łazienek Królewskich, w sąsiedztwie pomników Fryderyka Chopina czy Ignacego Dąszyńskiego. Ten antyspektakularny przykład upamiętnienia może wskazywać na tak poważne tematy jak kwestie zdrowia psychicznego czy neuroróżnorodności. Istnieje właściwie tylko wtedy, gdy pada deszcz, pełni też wówczas rolę lustra w trotuarze.

Z kolei pomnik Hulajnożystki (Robert Czajka według koncepcji dzieci ze Szkoły Podstawowej nr 377, 2023) – kompozycja przedstawiająca dwie dziewczynki pędzące na hulajnogach – to rzecz o doświadczeniach codziennego życia. Jego forma została wymyślona przez dzieci i opowiada o ich zwykłych sprawach, takich jak dojazd do szkoły. Pomnik jest równocześnie apelem o uregulowanie ruchu i zwiększenie bezpieczeństwa na drodze – taki komunikat wydaje się bardzo na miejscu w mieście, w którym 25% przestrzeni zajętych jest przez infrastrukturę samochodową. Cieszy również wybrzmiewający w tytule feminatyw.

Osobną kategorią, którą można podpiąć pod popularne w PRL-u przedstawienia grup zawodowych, są pomniki mierzące się z tematem reprezentacji klas społecznych. W tym obszarze jednym z najciekawszych, a na pewno najczęściej analizowanym przykładem jest *Pomnik Chłopa* (2015) autorstwa Daniela Rycharskiego. Praca składa się z realistycznej figury umieszczonej na wysięgniku, który sam przytwierdzony jest do przyczepy – dawnego rozrzutnika gnoju. W jej wertykalnej konstrukcji pobrzmiewa echo upamiętnień wykorzystujących kolumnę do wywyższenia istotnej postaci (jak Kolumna Zygmunta III Wazy), ale również pewna groteskowość i próba rozbrojenia hierarchii (uwzniesiona zostaje figura zwykłego rolnika). Ten swoisty kolaż wykonany między innymi z narzędzi rolniczych jest równocześnie rzeźbą ruchomą, przemieszczającą się z miejsca na miejsce, przekazywaną od traktora do traktora. Dzięki temu mogła się pojawić w wielu wsiach, ale obecna była również w stolicy. W trakcie jej pobytu w centrum miasta nieopodal Pałacu Kultury i Nauki artysta białą farbą wymalował na przyczepie-cokole napis: „W obronie ziemi”. Pomnik, który powstał, by zwrócić uwagę na sytuację obszarów wiejskich, stał się jednym z argumentów w sporze o grunty i nieruchomości w Warszawie. Ludowa historia Polski rozgrywa się nie tylko na wsi.

Czy antypomnik naprawi nam historię?

Omówione tu pokrótce przykłady akcji, pomników i upamiętnień nie tworzą jednolitego nurtu i nie są reprezentatywną próbką powstających realizacji. Sytuują się raczej na marginesie krajobrazu pamięci, stanowiąc ciekawe rozszerzenie tematów i środków artystycznych używanych w obrębie jego centrum. Zmienne, nietrwale i niewymuszające kontemplacji poddają pod dyskusję to, jak wyobrażamy sobie typowy pomnik.

Zazwyczaj jako punkt odniesienia przy rozmowie o tego typu realizacjach przywołuje się pojęcia antymonumentu czy kontrapomnika spopularyzowane przez Jamesa E. Younga, który analizował konwencje upamiętnień oraz zainicjowany w latach 90. XX wieku

bunt przeciwko nim⁶. Antypomnik miał być efemeryczny albo mało widoczny, miał wymagać odnalezienia i naprowadzać na samą niejednoznaczną pracę pamięci. Baza omawianych przykładów, która posłużyła autorowi do skonstruowania tego pojęcia, dotyczyła przede wszystkim pamięci Zagłady – wydarzenia, które wymagało redefinicji form pomnikowych. Ich zasadnicza wartość wiązała się z dekonstrukcją przewidywanego sposobu tworzenia monumentów. Z czasem te nowe rozwiązania same stały się również pewną konwencją.

Z dzisiejszej perspektywy podstawowym zadaniem wydaje mi się nie tyle krytyka i dekonstrukcja, ile konstrukcja nowych, inaczej pomyślanych form – pozytywnych projektów ujmowanych zarówno w odzyskany, jak i w nowy język. Bez tego nie uda się stworzyć innego wyobrażenia o historii, gdyż historie grup, a nie jednostek, procesów, a nie punktów zwrotnych, sprzeczności, a nie uproszczeń nie zmieszczą się w zazwyczaj stosowanej gramatyce języka traktującego pomnik jako figurę. Nie czas zatem żegnać się z pomnikami – pora przejść to medium i wymyślić je na nowo, aby mogło opowiadać o innym rodzaju przeszłości dla przyszłości.

Szymon Maliborski jest historykiem sztuki i kuratorem w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Przygotowuje doktorat w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 2015–2021 współtworzył festiwal projektowania Warszawa w Budowie, który podejmuje kluczowe tematy dotyczące życia miasta. Interesuje się metodami współpracy ze społecznościami lokalnymi oraz działaniami łączącymi praktyki artystyczne i edukacyjne; wdraża je w Parku Rzeźby na Bródnie.

W latach 2014–2018 współtworzył projekt *Muzeum na Open'erze*, był między innymi współautorem wystawy *140 uderzeń na minutę. Kultura rave i sztuka w latach 90. w Polsce* (2016, 2017) i kuratorem wystawy *Jutro będzie wojna?* (2018). Współpracował z galerią Labirynt, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, ArtBoom Festival i Visegrad Fund. Od 2014 roku pracuje z Danielem Rycharskim przy kolejnych projektach i działaniach, między innymi w Kurówku i Sierpcu, czego odstoną była przygotowana przez nich wystawa *Strachy* (2019).

6 Zob. James E. Young, *The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today*, „Critical Inquiry” 1992, t. 18, nr 2, s. 267–296; www.jstor.org/stable/1343784, dostęp 9.11.2023.



Jacek Kucaba, pomnik Ignacego Daszyńskiego, 2018, fot. Monika Wróbel



Karol Badyna, pomnik Wojciecha Korfanteo, 2019, fot. Monika Wróbel



Monika Osiecka, pomnik Kobietom Powstania Warszawskiego, 2021, fot. Maciej Krüger, archiwum Fundacji Puszk



Michał Frydrych, *Pomnik drutu kolczastego*, 2021–2023, fot. Laura Ociepa



Eleonora Bergman, Tomasz Lec, pomnik Granic Getta w Warszawie, 2008–2010, fot. Maciej Krüger, archiwum Fundacji Puszka



Andrzej Pągowski, *Panna Wolna*, 2022, fot. Maciej Krüger, archiwum Fundacji Puszka



eM4.Pracownia Architektury.Brataniec (Marcin Brataniec, Urszula Forczek-Brataniec, Marek Bystrzeński),
Lapidarium w parku Cichociemnych Spadochroniarzy AK, fot. Marcin Brataniec



Upamiętnienie Maxwella Itoi, fot. Agata Kubis / OKO.press



Robert Czajka według koncepcji dzieci ze Szkoły Podstawowej nr 377, pomnik Hulajnożystki, 2023, fot. Robert Czajka, dzięki uprzejmości Fundacji Na Miejscu



Rafał Bujnowski, *Pomnik neurotyków. Katarzyna Oskara*, 2019, fot. dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Witryna



Daniel Rycharski, tymczasowy przystanek *Pomnika Chłopa* przed Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2016, fot. archiwum Fundacji Puszka

Sebastian Cichocki

Sztuka i służba publiczna w epoce postartystycznej

Nieuchronna zmiana

Jaki jest charakter sztuki publicznej w Polsce na początku trzeciej dekady XXI wieku? Co jest i pozostanie publiczne? A w bardziej dyscyplinarnym ujęciu: gdzie przebiegają granice sztuki, jak wyodrębnić ją z nieartystycznego tła? Nazywanie nurtów, stylów i tendencji w systemie artystycznym tworzy iluzję następstwa i nowości, te zaś są często fetyszyzowane. Zwykle mamy jednak do czynienia zaledwie ze zmianą optyki, rzucaniem światła na jakiś przeoczony aspekt praktyk artystycznych, które pozostawały dotąd poza głównym nurtem, czy też w ogóle poza radarami instytucji. Bywa też tak, że zmiana jest realna, zachodzi w skali tak niewyobrażalnej, że wywraca do góry nogami nasze dotychczasowe przyzwyczajenia, domaga się nowego języka i skonstruowania całego adekwatnego modelu pracy. Nie wystarczy wówczas sięgnąć po sprawdzone narzędzia językowe, by posegmentować i speriodyzować sztukę w postaci nurtów, zwrotów i „izmów”. Dotyczy to w dużej mierze sztuki publicznej, która w Polsce wyewoluowała w ciągu zaledwie dekady ze wspieranego przez instytucje, skodyfikowanego aneksu do programu wystawienniczego w stronę konstelacji rozproszonych, nietrwałych wystąpień, najczęściej o charakterze politycznym i interwencyjnym.

Nawiązanie do ewolucji jest tu celowe, odniosę się bowiem do procesów biologicznych oraz cech, które można wykorzystać jako metafory świata sztuki: do bioróżnorodności (szeregu zróżnicowanych, współlistniejących i często współzależnych praktyk), mutacji, dziedziczności, adaptacji do nowych środowisk, a nawet doboru naturalnego (nieubłaganego uwikłania w kwestie rynkowe i klasowe). Ewolucja przebiega tu od publicznego artefaktu w stronę służby publicznej. Zmiana była nieuchronna, bo ekosystem uległ rozregulowaniu.

Marzenia o skutku

Przemianę w obszarze sztuki tworzonej w przestrzeni publicznej moglibyśmy czytać w kontekście tak zwanego zwrotu performatywnego w instytucjach sztuki w pierwszej dekadzie XXI wieku – a więc przesunięcia akcentu z obiektu i statycznej wystawy na ciało i ruch. Podobne procesy zachodziły także poza muzeum: rzeźbę czy mural zastąpiła

sylwetka osoby performującej (wyobraźnia podpowiada: z megafonem w rękę i sztandarem łopoczącym na wietrze, z zaciśniętą pięścią uniesioną nad głową). Byłoby to dość łatwe przełożenie – i w gruncie rzeczy dość mylące. Stracilibyśmy bowiem z oczu najważniejszy element charakteryzujący większość przejawów sztuki publicznej (wprawdzie nie zawsze możemy z całą pewnością nazwać je sztuką, niewątpliwie są jednak aktami publicznymi), z jakimi mieliśmy do czynienia w Polsce w latach 2015–2023, w czasach „konserwatywnej kontrrewolucji” za rządów Prawa i Sprawiedliwości. Była to potrzeba wywołania skutku społecznego i politycznego. W Polsce zagadnieniu konsekwencji sztuki poświęcono wiele opracowań, dyskusji, manifestów i publikacji: sięgając po wczesną prognozę zawartą w szeroko dyskutowanym tekście *Sztuki społecznie stosowane* Artura Żmijewskiego z 2007 roku¹, przez *Muzeum krytyczne* Piotra Piotrowskiego² i sześćsetstronicowy tom *Skuteczność sztuki* pod redakcją Tomasza Żaluskiego³, po tłumaczenie popularnej zwłaszcza w środowisku młodszych twórców książki *W stronę leksykonu użytkowania* Stephena Wrighta⁴.

„Skutek” to słowo-zakłęcie, fetysz, wymarzony Święty Graal środowisk artystycznych w okresie zmagania się z odgórnie narzuconą narracją patriotyczno-religijną. Cechą szczególną czasu rządów PiS była dekompozycja infrastruktury artystycznej, dotycząca zwłaszcza instytucje o statusie publicznym i narodowym. To one w poprzednich dekadach inicjowały lub wspierały projekty realizowane w przestrzeni publicznej. Ten okres można scharakteryzować jako wymuszony zwrot w stronę konwencjonalnych, zachowawczych form wypowiedzi, zasilany nieufnością wobec nowoczesności, co skutkowało utratą dotychczasowej publiczności instytucji, jak i rosnącą alienacją środowiska twórczego. W odpowiedzi zaczęły się pojawiać niezależne inicjatywy, nie zawsze w pełni rozpoznawane jako sztuka, ale czerpiące z artystycznych energii i wyobraźni.

Uschnięta palma kontra papież w morzu krwi

Od czasu wyborów parlamentarnych z 2015 roku – wobec kryzysu w instytucjach, a także ostentacyjnie neutralnej, rynkowo zorientowanej postawy dużej części środowiska – pytanie o konsekwencje sztuki stało się jeszcze bardziej naglące. Dotyczy to przede wszystkim działań poza murami muzeów i galerii – ulicznych sporów toczonych na obrazach, hasła i rytuały (protesty, marsze, rocznice smoleńskie, kampanie polityczne, blokady klimatyczne, happeningi opozycji itd.). W zderzeniu z energią tych protestów nastąpiły wyraźne zmiany w samym postrzeganiu funkcji i powinności sztuki, która musiała wejść w symbiotyczne relacje z ruchami społecznymi. Świadczy o tym przypadek najbardziej znanego dzieła w przestrzeni publicznej po 1989 roku, jakim są *Pozdrowienia z Alej Jerzolimskich* (2002) Joanny Rajkowskiej, czyli palma na warszawskim rondzie de Gaulle’a. Mimo że wciąż mamy do czynienia z tym samym obiektem, świat wokół niego zaczął wirować, rozpadać się na kawałki i sklejać na nowo, w odmiennych konfiguracjach.

1 Artur Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11–12.

2 Piotr Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Rebis, Poznań 2011.

3 *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Żaluski, Muzeum Sztuki, Łódź 2014.

4 Stephen Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, przeł. Łukasz Mojsak, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2014.

Palma weszła do kanonu sztuki publicznej, a będąc obiektem w pewnym sensie nieruchomym, należy do kategorii pomników. Jej zadaniem miało być pamiętanie i dawanie świadectwa: przypominanie o zamieszkującej Warszawę przed Holokaustem społeczności żydowskiej, której obecność pobrzmiewa w nazwie Alej Jerozolimskich. W kolejnych latach dzieło to stało się jednak czymś mniej dookreślonym: obiektem protestującym, sceną / scenografią, przekąźnikiem zbiorowych emocji. Joanna Rajkowska pogodziła się z tym, że jej pierwotne intencje zderzone z odczytaniem i wyobrażeniami odbiorców tworzą interesujące (i skądinąd pożądane) napięcia. Owa niezgodność nadaje jej sztuce żywotność i aktualność. Mamy do czynienia z dojrzewaniem dzieła, którego „hormonem wzrostu” jest duchampowski współczynnik sztuki: „arytmetyczna relacja pomiędzy tym, co w dziele sztuki niewyrażone, lecz zamierzone, a tym, co wyrażone, a niezamierzone”⁵. W pewnym sensie palma usamodzielniała się, „przestała słuchać matki” i stała się uczestniczką życia kulturalnego i politycznego – biorąc udział w manifestacjach (jako regularny przystanek podczas marszów i demonstracji, trybuna i rusztowanie), występując w akcjach politycznych i artystycznych, wzmacniając głos osób protestujących. W czerwcu 2019 roku podczas Światowego Dnia Środowiska przeszła radykalną metamorfozę – jakkolwiek absurdalnie by to brzmiało, sztuczne drzewo „uszło”⁶. W obliczu pogłębiającego się kryzysu klimatycznego palma na dwa tygodnie zyskała nowy wygląd, stając się tematem rozmów, plotek i domysłów.

Klimatyczny, prodemokratyczny, feministyczny i równościowy głos palmy jest tak naprawdę chórem złożonym z opinii i potrzeb wielu osób, które posługują się tym ikonycznym artefaktem. Antropomorfizacja palmy, która obchodziła już swoją „osiemnastkę”, wysyłała listy adresowane do młodzieżowych ruchów klimatycznych oraz działaczy na rzecz osób w kryzysie uchodźczym itd., nie jest przypadkowa. Można ten proces przyrównać do praktyki brzuchomówczej – gdy zbiorowe ciało aktywistyczne przemawia za pomocą nieożywionego obiektu. Palma przemawia czule, ale zdecydowanie. Wchodząc w pełnoletność, staje się rzeczniką młodzieżowych ruchów klimatycznych. W jednym z tekstów opublikowanych w mediach społecznościowych w 2020 roku ostrzega (głosem Moniki Brodki):

Odzywam się, ja, sztuczne drzewo, bo zaczynam się niepokoić. Nie martwię się o siebie, choć wiem, że czeka mnie przeprowadzka. Boję się o Was, przyjaciółki i przyjaciele. Obserwuję, co robicie. Kibicuję wam. Gdyby istniał fanklub *Homo sapiens*, wstąpiłabym do niego bez wahania. Naprawdę polubiłam was, małe istoty, lubiące się gromadzić, wędrować i krzyżeć, ile sił. Dodajecie mi otuchy. Nigdy się z Wami nie nudzę. No dobrze, niektórych polubiłam bardziej, innych mniej. Jestem wrażliwa na krzywdę społeczną, że tak to ujmę oględnie, więc trudno byłoby mnie sprowadzić na manowce – wiem, z kim sympatyzować, a komu podstawić korzeń. Na bok jednak stare animozje. A więc słuchajcie, choć wiem, że zabrzmię jak stare próchno: nasza planeta się gotuje!⁷

5 Marcel Duchamp *The Creative Act*, Convention of the American Federation of Arts, Houston 1957.

6 Akcja została zainicjowana przez Centrum UNEP/GRID Warszawa we współpracy z artystką i agencją Syrena Communications, przy wsparciu Muzeum Sztuki Nowoczesnej, które opiekuje się instalacją.

7 *List od Palmy*, 12.12.2020; <https://artmuseum.pl/pl/doc/video-list-od-palmy>, dostęp 23.10.2023.

Jednocześnie na zgłiszczach istniejącego porządku wyłoniła się chwiejna konstrukcja, próba odtworzenia dawnych (czy też wyobrażonych) form funkcjonowania sztuki, zasilana resentymentem, chęcią odwetu i odwrócenia politycznych wektorów. Ilustracją tego procesu mogłaby być instalacja Jerzego Kaliny *Zatrute źródło* (2020) na placu przed Muzeum Narodowym w Warszawie, parafrazująca rzeźbę Maurizia Cattelana *La Nona Ora* (1999). Mieliliśmy do czynienia z pastiszem i zawłaszczaniem, a jednocześnie z utworem artystycznym o ambicji politycznej i propagandowej. Słaba figura umęczonego papieża Cattelana zastąpiona została przerysowanym wyobrażeniem obdarzonego nadludzką mocą „mściciela”, który podnosi głaz w geście apokaliptycznej kary: kamieniowania grzeszników (figura umieszczona została w basenie z czerwoną wodą, przywodzącą na myśl morze krwi). Nie sposób pominąć „życia po życiu” rzeźby w mediach społecznościowych, stała się ona bowiem pożywką dla olbrzymiej liczby memów, wzmacniając popularny w młodszym pokoleniu prześmiewczo-psychodeliczny nurt nawiązujący do postaci Jana Pawła II. Mamy więc do czynienia z wykorzystaniem istniejących narzędzi – zwłaszcza z repertuaru sztuki krytycznej lat 90. XX wieku oraz sztuki publicznej pierwszej dekady XXI wieku – a jednocześnie z próbą wykorzystania ich jako środków perswazji i zadośćuczynienia.

Poligony konserwatywnej rewolucji

Przy rozważaniach o naturze sztuki publicznej ostatnich lat istotne wydają się zmiany, jakie zaszły w stołecznych instytucjach: Galerii Narodowej Zachęta i CSW Zamek Ujazdowski; obie te placówki zajmowały się sztuką publiczną, zanim stały się poligonem „konserwatywnej rewolucji”. W Zachęcie realizowany był między innymi program *Plac Matachowskiego*, odzwierciedlający potrzeby i ambicje młodego środowiska artystycznego pragnącego stworzyć, jak opisywali to organizatorzy, „przestrzeń bezpieczną, otwartą i dostępną dla każdej i każdego”. Jeszcze w 2021 roku na program składały się „spotkania poświęcone tematyce feministyczno-queerowej, działania dostępne dla osób z niepełnosprawnościami, inicjatywy wspierające osoby w kryzysie migranckim, szeroko rozumiana edukacja ekologiczna, a także performanse i koncerty”. Zamek Ujazdowski konsekwentnie realizował z kolei długoterminowe, interdyscyplinarne programy sąsiedzko-ekologiczne *Ogród Miejski Jazdów* (2016–2019). Kuratorka projektu Anna Czaban opowiadała: „chcemy w sposób podmiotowy korzystać z zasobów środowiska, nie próbując go ozdabiać (kolonizować) przez sztukę, ale też nie rezygnować z ludzkiej obecności w nim”. Sztuka publiczna, zarówno ta wspierana przez instytucje, jak i oddolna, stała się mniej „inwazyjna”, świadoma swoich celów i relacji z innymi dyscyplinami, co nie prowadziło zazwyczaj do powstania materialnych, trwałych dzieł o jasno przypisanym autorstwie.

Po tej istotnej przemianie nastąpiła implozja – zwrot konserwatywny, jaki dokonał się w licznych instytucjach kultury, sprawił między innymi, że odwróciły się one od przestrzeni publicznej, by pielęgnować wyobrażenia o „raju utraconym”: sztuce stojącej na straży tradycyjnych wartości, operującej tradycyjnymi mediami i zasilanej religijno-patriotycznym imaginariem. Zastana rzeczywistość traktowana była jako wymagająca „redakcji” i wymazywania. Ilustracją tego procesu był demontaż *Prostej tęczy* Marka Sobczyka, zrekonstruowanej przed gmachem Zachęty po dwudziestu ośmiu latach od

jej pierwszej prezentacji na placu Małachowskiego⁸. Prezentacja publicystycznych banerów na fasadzie Zamku Ujazdowskiego również symbolizowała w większym stopniu fortyfikowanie się instytucji niż otwieranie jej na zewnątrz, na nowe publiczności.

Świat dryfujący w stronę muzeum

Możemy przyjąć, że zmiany, jakie zachodzą obecnie w obszarze sztuki, da się opisać za pomocą trzech wektorów. Pierwszym jest włączanie w pole zainteresowań instytucji zjawisk spoza świata sztuki (obiektów związanych z aktywnością ruchów społecznych, nauką, rolnictwem, kulturą klubową, teatrem, choreografią, etnografią itd.). Manifestuje się to w postaci wystaw, ale także w obecności oddolnych „instytucji w instytucji” (centrum pomocowe, klub, kuchnia kryzysowa, bezpieczna przestrzeń dla grup wykluczonych, think tank itd.). W ostatnich latach mieliśmy do czynienia z wieloma inicjatywami instytucji sztuki związanymi z kryzysem klimatycznym, na przykład z zawiązaniem się koalicji Muzea dla Klimatu, przesuwałej akcent z prezentacji i upowszechniania sztuki na kwestie powinności i etyki tych placówek wobec problemu rozregulowania systemu planetarnego oraz utraty bioróżnorodności. Przykładem takiego przenikania pozaartystycznych energii z zewnątrz do środka instytucji jest też Solidarny Dom Kultury Słonecznik działający jako centrum pomocowe, świetlica, program publiczny, a w późniejszej fazie rozwoju think tank. Powstał on w tymczasowej siedzibie biur Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie po pełnoskalowej rosyjskiej inwazji w Ukrainie w lutym 2022 roku.

Migracje sztuki w stronę nieszuki

W kontekście rozważań nad zmianami w obszarze sztuki publicznej w Polsce interesują mnie zwłaszcza praktyki określone przez wektor przeciwny, a mianowicie „migracja” obiektów, inicjatyw oraz idei o artystycznym rodowodzie do świata poza muzeum, w stronę innych dyscyplin i systemów. To sytuacja, w której sztuka znajduje dla siebie miejsce poza galerią – i ta właściwość charakteryzuje sztukę publiczną jako praktykę w ogóle. Specyfika wielu akcji i działań z ostatnich lat polega jednak na testowaniu sztuki odartej z cech, które pozwalają nam rozpoznać ją jako taką (na przykład bez jasno przypisanego autorstwa), albo na ich sabotowaniu poprzez powtórzenie, zawłaszczenie, zmianę czy parafrazę.

Można tu przywołać dość częstą strategię wynoszenia obrazów czy rzeźb na ulicę podczas protestów publicznych. Jest to taktyka popularna zwłaszcza w środowisku Konsorcjum Praktyk Postartystycznych (KPP), luźnej sieci artystek i twórców występujących przeciwko autorytaryzmowi i faszyzmowi, wspierających postawy demokratyczne, pro-LGBTQ+ oraz ekologiczne. Konsorcjum zostało zawiązane w 2016 roku podczas Kongresu Kultury w Warszawie. Grupa często posługuje się formatem rekonstrukcji historycznej, na przykład w 2017 roku odtwarzała polityczną akcję Akademii Ruchu

8 *Prosta tęcza* pokazywana była w 1991 roku na wystawie *Epitafium i siedem przestrzeni. Drogi, tradycje, osobliwości życia duchowego w Polsce odbite w lustrze sztuki pod koniec XX wieku*, której kuratorami byli Janusz Bogucki i Nina Smolarz. W 2019 roku praca została zrekonstruowana na placu Małachowskiego i była tam prezentowana przez dwa lata (kuratorka: Magdalena Komornicka).

z 1980 roku pod hasłem „Sprawiedliwość jest ostoją...”. KPP sięgnęło także po obraz Marka Włodarskiego (Henryka Strenga) *Demonstracja obrazów* (1933), traktując go jako partyturę do performansu zorganizowanego w marcu 2019 w Warszawie w trakcie corocznej manifestacji antyrasistowskiej i promigranckiej. Obraz Włodarskiego przedstawia protestujących na ulicy robotników, którzy zamiast transparentów trzymają nad głowami pozbawione napisów obrazy na płótnie. Podążając za intencjami artysty sprzed niemal stulecia, członkowie grupy maszerowali z reprodukcjami prac z kanonu sztuki antyfaszystowskiej i antyimperialistycznej, między innymi Johna Heartfielda czy Art Workers' Coalition.

Inna akcja KPP polegała na reinterpretacji symbolu trzech strzał, czyli historycznego znaku ruchów antyfaszystowskich, w ramach marszu „Za wolność waszą i naszą”⁹ 11 listopada 2019 roku. Grupa projektantów i projektantek podjęła się wówczas „re-brandingu” znaku trzech strzał, który następnie w kilku wersjach nadrukowany został na wielkoformatowe sztandary. Grupa związana z KPP wykonała imponującą (i atrakcyjną medialnie) marszową choreografię z flagami, opracowaną wcześniej wraz z artystką i tancerką Bożną Wydrowską. Akcja ta była pochodną zdarzenia w CSW Zamek Ujazdowski, gdzie podczas protestów przeciwko zaostrzeniu przepisów dotyczących aborcji w Polsce (2020–2021) wyniesiono kilkumetrową czarną flagę, rekwizyt używany podczas wystawy choreograficznej Uli Sickle *Wolne gesty* (wykorzystywany również przez Bożną Wydrowską). Obiekt, prezentowany dotąd w sterylnej sytuacji galeryjnej, nabrał mocy jako narzędzie oporu. Podczas protestów dotyczących kwestii reprodukcyjnych na ulicy znalazła się także praca amerykańskiej artystki i aktywistki Andrei Bowers, niesiona przez polskie i irlandzkie artystki oraz osoby związane z Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Podczas protestów w 2021 roku Viola Głowacka używała natomiast swojego obrazu *Husarka* – funkcjonował on jako transparent i narzędzie protestu, ale miał też swoje „drugie życie” w obiegu galeryjno-muzealnym.

Na tym polega siła wielu z tych wystąpień – korzystają ze wsparcia, opieki, infrastruktury, a nierzadko również pomocy finansowej galerii i muzeów, by działać w świecie pozainstytucjonalnym, poszukując możliwości wywołania realnego skutku. Powstałe w ten sposób obiekty czy inicjatywy mogą też powrócić do przestrzeni wystawienniczej – nierzadko istnieją w obu światach i czerpią z wielu energii i kompetencji. Innym przykładem byłaby flaga Yulii Krivich *W Ukrainie*, która po raz pierwszy pojawiła się w przestrzeni publicznej w grudniu 2019 roku na warszawskim Dworcu Zachodnim¹⁰. Intencją artystki było wywołanie debaty na temat przyimków „na” i „w” związanych z nazwami krajów, zdradzają one bowiem kolonialny wymiar historycznych stosunków władzy. Działanie to przyniosło konkretny skutek – sformułowanie „w Ukrainie” jest obecnie używane powszechnie, zarówno w mediach społecznościowych, jak i mainstreamie.

9 Wydarzenie „Za wolność waszą i naszą” zorganizowane zostało przez Koalicję Antyfaszystowską w sojuszu z Akcją Demokracją, Porozumieniem Kobiet 8 Marca i Obozem dla Klimatu.

10 Flaga powstała podczas warsztatów będących częścią wystawy Rafała Milacha *Drgania* w galerii Studio (grudzień 2019 – luty 2020).

Bycie tym i tamtym

Rozważmy trzecią sytuację, czyli bardziej złożone relacje z systemami nieartystycznymi. Jest ona pochodną dwóch poprzednich tendencji, a równocześnie wydaje się najtrudniejsza do uchwycenia. Potencjalnie jest to również najskuteczniejsza z opisywanych tu strategii. Polega na jednoczesnym funkcjonowaniu w „dwóch stanach”: byciu tu i tam, tym i tamtym, a także na wykorzystaniu potencjału, jaki wiąże się z rozmywaniem się i poszerzaniem granic sztuki.

Można tu przywołać symbol wspomnianego Konsorcjum Praktyk Postartystycznych – „królikokaczkę”, czyli iluzję optyczną pojawiającą się między innymi w testach psychologicznych Josepha Jastrowa i na kartach *Dociekań filozoficznych* Ludwiga Wittgensteina. Rysunek ten oddaje przewrotną, niejednoznaczną naturę wielu współczesnych postaw i działań artystycznych w Polsce: będących zarazem sztuką i niesztuką, wieloma rzeczami naraz, wymykających się muzealizacji i przechwyceniu przez język krytyki artystycznej oraz rynek sztuki. Do tego obszaru należałyby praktyki artystyczne znajdujące dla siebie miejsce w konwencjonalnym systemie sztuki (możliwe do wyeksponowania na wystawie, będące przedmiotem badań, leżące w polu zainteresowań rynku sztuki itd.), a jednocześnie funkcjonujące poza nim lub pełniące w nim inne funkcje. Warto tu wspomnieć na przykład o kartonach z krzepiącym hasłem „Damy radę”, umieszczanych w oknach i na balkonach przez artystę Pawła Żukowskiego podczas pierwszej fazy pandemii COVID-19. Lockdown wyraźnie skomplikował relacje pomiędzy wnętrzem i zewnątrz, publicznym i prywatnym, legalnym i nielegalnym. Pojawianie się elementów artystycznych lub związanych z protestem w oknach zamieniało fasady domów w przestrzenie ekspozycyjne.

Przykładem może być także działalność Jany Shostak, polsko-białoruskiej artystki, która konsekwentnie używa sztuki jako narzędzia, za pomocą którego próbuje włamywać się do innych pozaartystycznych systemów takich jak język polski, konkursy piękności, pielgrzymka religijna czy organizacje pomagające osobom w kryzysie uchodźczym (sama nazywa to hackowaniem¹¹). Tuż po studiach Shostak działała na rzecz wprowadzenia precyzyjnej korekty w języku polskim: zmiany określenia „uchodźca” na neutralne i żartobliwe słowo „nowak”, homonim najpopularniejszego nazwiska w Polsce. Wykorzystując duży oddźwięk tego pomysłu w prasie, mediach społecznościowych, radiu i telewizji (między innymi w programie *Słownik polsko-polski* z profesorem-celebrantą Janem Miodkiem w TVP Polonia), Shostak podjęła próbę wyjścia poza autonomiczny obszar sztuki zazwyczaj niemającej większego wpływu na rzeczywistość. Uprawiana przez nią sztuka jest ze wszech miar publiczna, a jednocześnie nie potrzebuje tworzywa, postumentu, ramy ani tytułu. Artystka nie rezygnuje przy tym z wyraźnie zaznaczonego autorstwa. Shostak brała między innymi udział w konkursach piękności, przeniknęła do struktur Miss Polonia i próbowała wprowadzić w nim drobne modyfikacje, na przykład promując używanie feminatywów¹².

11 Stephen Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, dz. cyt., s. 65.

12 Piotr Policht, *Bez śmiechu nie ma rewolucji. Rozmowa z Janą Shostak*, „Szum” z 6.07.2018; <https://magazynszum.pl/bez-smiechu-nie-ma-rewolucji-rozmowa-z-jana-shostak>, dostęp 23.10.2023.

Prawdziwe rozmycie granicy pomiędzy sztuką a życiem nastąpiło jednak w chwili, gdy zaangażowała się w akcje na rzecz niepodległej Białorusi. Po stłumieniu protestów po sfałszowanych wyborach z sierpnia 2020 roku zaczęła wykorzystywać swoją pozycję rozpoznawalnej artystki (celebrytki, autorytetu), której głos jest – dosłownie – lepiej słyszalny. *Minuta krzyku dla Białorusi* to dźwiękowa interwencja w przestrzeni publicznej, która błyskawicznie zaistniała w mediach społecznościowych i telewizji. W interpretacji Szostak przeszywający krzyk w imieniu ofiar reżimu Łukaszenki jest „pomnikiem”. Artystka spleta klasyczne podejście do sztuki w mieście, jako obiektu pamiętającego czy też przypominającego, ze współczesnym myśleniem postartystycznym. Jest to akt protestu, wezwanie do mobilizacji. Nagrany krzyk stał się jednocześnie artystyczną pracą wideo, a dochód z jej sprzedaży trafia do organizacji zajmujących się pomocą dla uchodźców. Jest to więc sztuka zależna w większym stopniu od potrzeb niż od kontekstu.

Sztuka w epoce postartystycznej

Żeby usytuować te artystyczne propozycje na historycznym tle, a także wyjaśnić pojawiające się w tekście określenie „postartystyczny”, chciałbym sięgnąć po pochodzące z pierwszej połowy lat 70. XX wieku¹³ teksty Jerzego Ludwińskiego. Ten teoretyk, wykładowca i krytyk sztuki, propagator sztuki pojęciowej, uznawany za współtwórcę polskiego konceptualizmu, angażował się także w organizację przelomowych wydarzeń artystycznych takich jak Ogólnopolskie Sympozjum Puławy '66. Twierdził, że trzeba przygotować się na zupełnie nową sztukę, która będzie niematerialna i nie będzie wymagała wsparcia ani „podtrzymywania” (w sensie widoczności i nadawania znaczeń) przez instytucje. Pisząc o „sztuce w epoce postartystycznej”, Ludwiński wskazywał na wzajemne przenikanie się sztuki i innych dyscyplin¹⁴. Tłumaczył:

Im mniejsze pole do działania dla sztuki, tym większa jej ekspansja na dziedziny pozornie zwyczajne. [...] W obrębie sztuki poszukiwani wizualnych zjawiska artystyczne wchodzą tak dalece w kompetencje nauki i techniki, że nie da się ich oddzielić od tych ostatnich, podobnie jak wytworów nowego realizmu i sztuki dada nie da się odróżnić od pospolitych przedmiotów i tworów natury¹⁵.

Wiele ze współczesnych praktyk artystycznych w Polsce – tych, które mają społeczne czy polityczne konsekwencje – można za Ludwińskim opisać jako praktyki postartystyczne.

W tym ujęciu możemy rozpatrywać także ewolucję Parku Rzeźby na Bródnie, jednego z niewielu wciąż kontynuowanych programów koncentrujących się na sztuce w przestrzeni

13 Popularyzowane w ostatnich latach między innymi przez działalność Muzeum Współczesnego we Wrocławiu, gdzie znajduje się stała ekspozycja poświęcona tej postaci („Archiwum Jerzego Ludwińskiego w Muzeum Współczesnym Wrocław to stała przestrzeń ekspozycyjno-badawcza, łącząca w sobie elementy wystawy, archiwum i magazynu sztuki”, <http://muzeumwspolczesne.pl/www/wystawy/archiwum-jerzego-ludwinskiego-2/>), czy też w ramach wystawy *Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2015.

14 Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, [w:] *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. Jarostaw Kozłowski, Akademia Sztuk Pięknych, Poznań 2009, s. 57.

15 Tamże, s. 63.

publicznej w Polsce¹⁶. Od siódmej edycji w 2015 roku, kiedy to w Parku Bródnowskim realizowała swoje działanie Honorata Martin, nastąpiła tam wyraźna tendencja do odejścia od materialnych dzieł sztuki (rzeźby i instalacje) w stronę projektów edukacyjnych i wspólnotowych. Martin postanowiła zamieszkać w parku, zawiązując wokół swojego obozowiska grupę złożoną z mieszkających w pobliskich blokach osób zajmujących się poezją, malarstwem czy ogrodnictwem. Do działań włączeni zostali ludzie używający sztuki, ale funkcjonujący poza sprofesjonalizowanym systemem artystycznym.

Proces ten miał kulminację podczas dziesiątej edycji programu w 2018 roku, kiedy Paweł Althamer i Goshka Macuga zaproponowali nominowanie całego osiedla do rangi wystawy. Nazwali to zdarzenie Weneckim Biennale na Bródnie. Zamiast instalowania nowych dzieł sztuki w Parku Bródnowskim zaproponowano wystawę składającą się z miejsc i obiektów odnalezionych (zastanych lub wydobytych z tła) podczas spacerów po osiedlu. Widzowie posługiwali się narzędziami z profesjonalnego systemu sztuki, takimi jak katalog, opis, oprowadzanie z przewodnikiem czy mapa wystawy, przyłożonymi do codziennego doświadczenia życia na warszawskim blokowisku. „Wyeksponowano” między innymi składowisko odpadów z warsztatów produkujących płyty nagrobne, miejsce, gdzie przesadzone są choinki bożonarodzeniowe po świętach, czy też widok z okna agencji turystycznej znajdującej się na ostatnim piętrze jednego z bloków. Biennale było ćwiczeniem z widzenia i postrzegania, koncentrowania uwagi oraz krytycznej interpretacji; czerpało z narzędzi wypracowanych w obszarach socjologii i teorii rzeczy, alternatywnej turystyki, psychogeografii i krytycznej etnografii. Na mapie wystawy umieszczono niemal sto punktów, które zostały wskazane podczas spacerów na Bródnie z lokalnymi ekspertami, między innymi z artystą Mateuszem Kowalczykiem, animatorem kultury Michałem Mioduszewskim oraz popularyzatorką dzielnicy Jolantą Zientek-Vargą. Odnalezienie wszystkich punktów na mapie biennale było zadaniem trudnym i czasochłonnym, ale też niekoniecznym. Proces ten miał na celu zachęcenie widzów (najczęściej mieszkańców okolicy) do odkrycia zupełnie nowych, niewskazanych przez organizatorów obiektów, do wyprawy w nieznaną. Jedynym materialnym śladem pozostawionym podczas dziesiątej edycji Parku Rzeźby na Bródnie była Oranżeria – sąsiedzka szklarnia, w której oprócz uprawy roślin odbywały się również wydarzenia związane z biennale, prowadzone przez animatorkę społeczną Izę Kaszyńską. W szklarni hodowane były cukinie, pomidory i zioła. Przetrwiała rok, była wielokrotnie dewastowana.

Potrzeba ucieczki

Dla współczesnych artystów i instytucji pracujących poza murami galerii i muzeów, wchodzących we współpracę z ruchami społecznymi, protestującymi i występującymi jako rzecznicy innych gatunków i dobrostanu planety, pytanie o status i granice sztuki staje się drugorzędne. Ich działalność coraz częściej jest elementem zupełnie innych, nieartystycznych systemów: ekologii, polityki, rolnictwa, religii, antropologii czy terapii. To dyscyplinarne rozmycie odczytywać należy w kategoriach żywotności sztuki i jej wysokich zdolności adaptacyjnych.

¹⁶ Park Rzeźby na Bródnie od 2009 roku prowadzony jest przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie we współpracy z dzielnicą Targówek i Pawłem Althamerem, który mieszka na tym osiedlu i poświęcił mu wiele ze swoich rzeźb i akcji artystycznych.

W tym sensie najciekawsze propozycje z obszaru sztuki publicznej wychodziły w ostatnich latach od interdyscyplinarnych kolektywów, które posługują się narzędziami i kompetencjami pochodzącymi z różnych obszarów wiedzy. Są to na przykład działania hydrofeministycznego kolektywu Zakole, złożonego z artystek i biolożek; badają one podmokły teren Zakola Wawerskiego, organizują spacer, performanse i kampanie oraz inicjują eksperymentalne procesy badawcze. Podobnie potraktować można trudną do dyscyplinarnego przyporządkowania praktykę grupy CENTRALA – „uciekinierów” z pola architektury, których działalność koncentruje się na niematerialnych i niewidzialnych aspektach życia w mieście, a także na naszych relacjach z innymi gatunkami i wyzwaniach kryzysu klimatycznego, na obserwacjach obiegu wody oraz zjawisk meteorologicznych. Jest to praktyka daleka od klasycznego ujęcia sztuki w przestrzeni publicznej, ale, parafrazując Jerzego Ludwińskiego, „mająca większe możliwości”.

Takie rozmycie granic pozwala zdobywać nowe terytoria, leżące dotąd poza mapą sztuki współczesnej. W przypadku praktyk artystycznych w przestrzeni publicznej, mających charakter rozbudowanych długofalowych programów inicjowanych przez artystów i artystki, istotne stają się kwestie solidarności oraz wsparcia ze strony instytucji, zarówno artystycznych, jak i niezwiązanych z tym polem. Dotyczy to także kwestii widzialności, reprezentacji i uczestnictwa. Jest to sztuka będąca służbą publiczną, a jej stawką jest demokracja i bycie razem, w różnicy i na przekór różnicom.

Sebastian Cichocki jest głównym kuratorem Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Był kuratorem i współkuratorem wielu wystaw i wydarzeń, między innymi: EVA International – Biennale Sztuki Współczesnej w Irlandii, Postartistic Assembly, Gwangju Biennale (2023), Kongres Postartystyczny, 11. Festiwal Sztuk Efemerycznych Konteksty (Sokołowsko, 2021), *Opór formy* (Forum Przyszłości Kultury, 2017), *Rainbow in the Dark. On the Joy and Torment of Faith* (Stambuł, 2014; Malmö, 2015), pawilonu polskiego na 52. i 54. Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji, a także wystaw w MSN: *Kto napisze historię też. Artystki o prawach kobiet* (2021), *Wiek półcienia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany* (2020), *Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku* (2019), *Robiąc użytek. Życie w czasach postartystycznych* (2016), *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny. 1978–1990* (2015). Wykładał między innymi w Szkole Kuratorskiej Gwangju Biennale, Salzburg International Summer Academy of Fine Arts, Dhaka Art Summit, Kochi Biennale, Kunsthalle Wien, The University of Malta oraz na Universität für angewandte Kunst w Wiedniu. Na katowickiej Akademii Sztuk Pięknych prowadzi gościnną pracownię Sztuka poza sztuką. Praktyki postartystyczne w XX i XXI wieku. Ukończył program Center for Curatorial Leadership w Museum of Modern Art / Columbia Business School w Nowym Jorku.



Joanna Rajkowska, *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* („śmierć” palmy), 2019, fot. Marek Szczepański



Konsorcjum Praktyk Postartystycznych, akcja „Sprawiedliwość jest ostoją...”, 2017, fot. Marianna Dobkowska



Konsorcjum Praktyk Postartystycznych, marsz „Za wolność waszą i naszą”, 2019, fot. Piotr Kladecki

Yulia Krivich, *W Ukrainie*,
2019, fot. Maria Beburia



Viola Głowacka, *Husarka*,
Strajk Kobiet, 3.08.2021,
dzięki uprzejmości artystki



Paweł Żukowski, *Damy radę*, 2020, fot. Grzegorz Wetnicki



Park Rzeźby na Bródnie, rozdział X, *Weneckie Biennale Sztuki na Bródnie*, 2018, fot. Tomasz Kaczor



Spacery eksperymentalne prowadzone w 2023 roku na Zakolu Wawerskim wokół idei rozszczelniania inwentaryzacji przyrodniczej, fot. Olga Roszkowska, archiwum grupy Zakole

Maciej Frąckowiak

Sztuka dla konfliktu i przeciwko przemocy

Dolegliwość

Z badań, które prowadziliśmy w latach 2022–2023 z Markiem Krajewskim i Elżbietą Marciszewską¹, wynika, że środowisko zajmujące się architekturą w Warszawie jest wyczerpane sporami wokół inwestycji. Niezależnie od tego, co się robi, należy się spodziewać konfliktu. To obciąża psychicznie, a spory te często napędza raczej przyjemność z samej walki niż chęć zrozumienia albo pomocy. Rzadziej wskazywano na ich pozytywne efekty – ulepszenie projektu czy edukację. Dlaczego tych ostatnich nie zauważa się częściej? Przyczyną mogą być założenia nowej urbanistyki, która głosi „koniec historii” w projektowaniu². Konflikt jest wówczas interpretowany jako dowód niepowodzenia inwestycji albo niedostatek sił czy chęci włożonych we wdrażanie zmian. Do konfliktu nie zachęcają też wojny i polskie spory, nakierowane na zohydzenie opozycyjnych stron. Dodatkowo władze Warszawy starają się wyciszać emocje, tak by napięcia te nie przełożyły się na jakość codziennego życia mieszkańców.

Taki stan jest problematyczny, sprawia bowiem, że ignorowane są konstruktywne funkcje konfliktu: wytwarzanie więzi, podtrzymywanie spójności zróżnicowanych grup społecznych, rozładowywanie napięć oraz umacnianie się instytucji demokratycznych jako wentyli sporu³. Przede wszystkim jednak uznanie konfliktu za immanentną część porządku społecznego pozwala uniknąć otwartej przemocy, jaka może towarzyszyć „niezaopiekowanym” sporom. Dowartościowanie konfliktu oznacza bowiem nie tyle akceptację przemocy, ile gotowość do szukania sposobów na to, by do niej nie dochodziło. Pomocne może być także rozróżnienie konfliktu rzeczywistego (spór o wartości) i nierzeczy-

1 Badanie pt. *Przestrzenie publiczne Warszawy przyjazne mieszkańcom oraz osobom wizytującym. Studium przypadku Parku Świętokrzyskiego, rejonu ulic Złotej i Zgoda, pasażu Wiecha, ulicy Chmielnej oraz placu Pięciu Rogów* realizowane było na zlecenie Biura Architektury i Planowania Przestrzennego m.st. Warszawy przez Fundację Bęc Zmiana.

2 Nawiązuję do określenia Francisa Fukuyamy, który po upadku bloku państw socjalistycznych prognozował zakończenie ewolucji porządku społecznego i zapanowanie na całym świecie demokracji liberalnej. Por. tegoż, *Koniec historii*, przet. Tomasz Bieroń, Marek Wichrowski, Znak, Kraków 2009. Z podobnym nastrojem mamy obecnie do czynienia w projektowaniu urbanistycznym, gdzie ideały miasta na ludzką skalę i miasta komfortowego wydają się bezalternatywnym zwieńczeniem długiej refleksji nad tym, jak powinno wyglądać miasto.

3 Lewis A. Coser, *Funkcje konfliktu społecznego*, przet. Stanisław Burdziej, Nomos, Warszawa 2009.

wistego (walka jako cel sam w sobie)⁴. W tej agonistycznej perspektywie podstawową funkcją przestrzeni publicznej jest artykułowanie różnic, a dopiero potem konsensus⁵.

O konstruktywnych funkcjach konfliktu oraz mieście jako agorze w przywoływanych wyżej badaniach mówiły najczęściej osoby, które w ramach inwestycji w przestrzeniach publicznych zajmowały się sztuką. Wniosek ten nie powinien dziwić. Agonistyczna sztuka publiczna to przecież jeden z najważniejszych paradygmatów uprawiania i analizy tej praktyki twórczej, związany z odejściem od rozumienia przestrzeni publicznej w kategoriach *genius loci* na rzecz ujmowania jej jako pulsującej wspólnoty⁶. Uznając zagrożenia związane z ignorowaniem konfliktu oraz traktując sztukę jako szczególną instytucję demokratyczną, która pozwala dostrzec jego znaczenie w miastach, chciałbym bliżej przyjrzeć się temu, jak ten potencjał aktualizuje się w Warszawie.

Liczby

Analiza bazy warszawskiej krytycznej sztuki publicznej pokazuje, że jej popularność wzrosła zwłaszcza po 2005 roku, w momencie załamania „dorbekiewiczowskiego” okresu transformacji ustrojowej, w którym sztuka traktowana była jako dekoracja. Ten wzrost popularności przypada nie tyle na lata zmiany porządku politycznego w Polsce, ile raczej na okres jego krzepnięcia. Najwięcej działań notujemy zatem nie wtedy, gdy Platforma Obywatelska czy Prawo i Sprawiedliwość dochodziły do władzy, ale gdy porządek polityczny ulegał zestaleniu. Im bardziej w projektowaniu liczył się konsensus, a w polityce mainstream, tym mocniej sztuka zmieniała się w artywizm i zajmowała się tym, co w nich pomijane.

Krytyczna sztuka publiczna stanowi mniej więcej 14% ogółu prac artystycznych w przestrzeni miejskiej. Najwięcej jest instalacji, murali, potem akcji, a dalej neonów, rzeźb i pomników. Funkcja krytyczna najpopularniejsza jest zatem we współczesnych formach wypowiedzi, wybieranych przez osoby tworzące je często właśnie po to, by zdystansować się od funkcji estetyzująco-komemoratywnych, ale też dlatego, że media te bardziej przypominają protest, mają bowiem partycypacyjny i performatywny charakter. W przypadku sztuki publicznej obecnej w bardziej tradycyjnych pomnikach czy rzeźbie krytyka polega często na polemice z samym medium.

Najwięcej krytycznej sztuki publicznej znajdziemy w Śródmieściu Północnym, choć na podium są także Śródmieście Południowe oraz Ujazdów. Kilka prac zrealizowano także na Kamionku, Filtrach, Mirowie, Ksawerowie, Powiślu czy w Pyrach, a także na Starym Mokotowie, Żoliborzu, Saskiej Kępie, Targówku czy Ursynowie. Łatwo taki stan wyjaśnić – w Śródmieściu znajduje się najwięcej instytucji finansujących działania

4 Tamże.

5 Chantal Mouffe, *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*, przeł. Jakub Maciejczyk, [w:] Krzysztof Wodiczko, *Pomnikoterapia*, red. Andrzej Turowski, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005.

6 Zob. np. Eliza Urwanowicz-Rojecka, *Od sztuki site-specific po sztukę partycypacyjną. Sztuka zaangażowana – wybrane współczesne teorie i praktyki artystyczne*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2015, t. 26, s. 31–47; Claire Bishop, *Sztuczne piękno. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. Jacek Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015; Chantal Mouffe, *Agonistyczne przestrzenie publiczne...*, dz. cyt.

artystyczne, ale też tych będących obiektem podejmowanej w nich krytyki. Śródmieście to także miejsce ważne dla tożsamości miasta, do tego odwiedzane przez olbrzymie rzesze ludzi. Obecność krytycznej sztuki publicznej w dzielnicach mieszkalnych albo tych z przewagą terenów zielonych wiąże się z kolei z obecnością tematyki społecznej, a także klimatycznej.

Sztuka ta pojawia się w różnych miejscach – najczęściej na placach, elewacjach budynków i w parkach, ale także na podwórkach, na „nieużytkach”, w witrynach, na chodnikach czy w innych częściach pasa drogowego. Otwiera zatem na konflikt w przestrzeniach reprezentacyjnych, ale także w tych nieturystycznych, bardziej codziennych; w miejscach o różnej randze i formie. W rezultacie szansę na kontakt z krytyczną sztuką publiczną mają różni użytkownicy miasta, a refleksji i kontestacji podlegają przestrzenie o niejednorodnym charakterze.

Tematem są najczęściej zagadnienia społeczne – prace zawierają treści antysystemowe, antyrządowe, antywojenne, ekologiczne, związane z migracją, prawami kobiet, mniejszości i osób zagrożonych wykluczeniem. Istotny bywa także kontekst miejsca: odwołania do historii i pamięci, do przemian, jakim podlega współczesna Warszawa, czy zachęty do otwarcia się na świat przyrody. W działaniach tych dominują zatem fenomenologiczne tradycje sztuki *site-specific* (doświadczenie miejsca i jego złożoności⁷), a także odwołania do miejsca „konstituowanego przez procesy społeczne, ekonomiczne czy polityczne”⁸. Większość prac ujawnia zatem złożoność współczesnego miasta. Ten splot historii, doświadczeń i sposobów użytkowania przestrzeni, jeśli tylko uważnie mu się przyjrzeć, okazuje się pełen trudnych do pogodzenia sprzeczności.

Wśród inicjatorów krytycznej sztuki publicznej dominują trzy grupy: organizacje pozarządowe, państwowe instytucje kultury oraz instytucje i urzędy miejskie, w dalszej kolejności nieformalne podmioty oddolne oraz sami artyści i artystki. Pojedyncze działania inicjowane były także przez prywatne firmy. Prace finansowane były najczęściej z budżetu miasta lub miejskich instytucji kultury, a także ze środków państwowych. Wiele działań opłacały organizacje pozarządowe, grupy nieformalne albo sami twórcy. Warto zauważyć tę szczególną rolę podmiotów nieformalnych lub należących do trzeciego sektora w inicjowaniu i finansowaniu krytycznej sztuki publicznej – zwłaszcza tej, dla której trudno pozyskać instytucjonalne wsparcie. Ta mnogość zaangażowanych aktorów sprawia, że może ona prezentować różnorodne perspektywy i tematy.

Otwarcie o konflikcie, czy raczej o konfliktach

Warto wiedzieć, ile, gdzie i jakiej krytycznej sztuki publicznej znajduje się w Warszawie. Równie ważna jest odpowiedź na pytanie o to, w jaki sposób otwiera ona na konflikt i jak go uwidacznia – czy zwraca uwagę na jego rodzaje, funkcje, a także mechanizmy jego tłumienia. Agonistyczna teoria demokracji krytykuje „neoliberalny konsensus”, który stanowi zasłonę dla braku rzeczywistej różnicy pomiędzy najważniejszymi uczestni-

7 Miwon Kwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, MIT Press, Cambridge 2004.

8 Eliza Urwanowicz-Rojecka, *Od sztuki site-specific...*, dz. cyt., s. 33-34.

kami sporu i prowadzi do wypychania poza to pole tych, którzy rzeczywiście mogliby zaproponować alternatywę dla obowiązującego projektu politycznego⁹.

Takie pozorne różnice pokazuje na przykład Daniela Brahm w instalacji *The Big Argument* (*Wielka kłótnia*), którą w 2009 roku umieściła przed trybuną honorową na placu Defilad. Był to kolaż billboardów, szyldów i tablic informacyjnych zauważonych na ulicach Warszawy; artystka wskazywała, że podmioty te rywalizują o uwagę mieszkańców, upowszechniając zarazem model sporu, który zagłusza potrzebę rozmowy na temat obowiązujących reguł rynkowych oraz ich społecznych kosztów. O różnicy pomiędzy konfliktem rzeczywistym i nierzeczywistym przypomina w innym kontekście także Hubert Czerepok. Jego *Płot nienawiści* ustawiony w 2015 roku okolicy muzeum POLIN złożony był z prętów wygiętych w nienawistne hasła zauważone przez artystę na ulicach Warszawy i zachęcał do zapytania o to, co tworzy rasistowskie podziały. Na ile w istocie składają się one z pełnych gorzkości emocji, które przysłaniają rzeczywiste przyczyny różnic?

W bazie dokumentującej przykłady sztuki publicznej w Warszawie znajdują się także prace ilustrujące mechanizmy, dzięki którym możliwe jest utrzymywanie owych pozornych konsensusów. Istotną rolę odgrywa tu wiara w granicę państwową jako narzędzie skutecznego i etycznego separowania oraz piętnowania tego, co inne i problematyczne. Kryzysowi na granicy polsko-białoruskiej Michał Frydrych poświęcił *Pomnik drutu kolczastego*, który w 2021 roku stanął przed Muzeum Woli. Metaforą polityki migracyjnej Unii Europejskiej była też instalacja Joanny Rajkowskiej pokazywana w 2022 roku na dziedzińcu Uniwersytetu SWPS przy ulicy Chodakowskiej – wysokie betonowe bloki ułożono w mur zwieńczony potłuczonym szkłem, który z lotu ptaka układa się w napis „SORRY”. Instalacja opowiada zatem o „eleganckich”, a więc pozornie humanitarnych sposobach wypraszania osób próbujących dostać się do Europy, a przy okazji stanowi ciekawą polemikę z formułą monumentu – swym „antypomnikiem” Rajkowska wskazuje na konieczność upamiętniania nie tylko tego, co wzniosłe, ale także tego, co kłopotliwe czy wstydlive.

Innym sposobem tłumienia rzeczywistego konfliktu jest odbieranie głosu tym, których nie sposób wykluczyć poza granice przestrzenne. Na uciszanie jako zinstytucjonalizowaną formę kontroli – zgoda na milczenie traktowana jest bowiem jako wyraz podporządkowania – zwracał w Warszawie uwagę chociażby kolektyw Democrazia w ramach interwencji *Cisza* (2020). Stworzony przez nich plakat na ledowym nośniku przedstawiał kilkoro policjantów, którzy wykonują „gest Fangora”¹⁰, by uciszyć osoby przechodzące na przystanek metra Świętokrzyska. Akcja odbywała się we współpracy z Biennale Warszawa tuż przed wyborami prezydenckimi. O podobnym mechanizmie traktował także cykl *Kobiety* autorstwa BR1 z 2012 roku – seria wyklejonych w oknach pustostanów na ulicy Chmielnej plakatów przedstawiających kobiety pełniące funkcje opiekuńcze z zaklejonymi ustami.

9 Chantal Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, przeł. Barbara Szelewa, Krytyka Polityczna, Warszawa 2015.

10 Gest przyłożonego do ust palca wyrażający prośbę o ciszę użyty został w 1950 roku przez Wojciecha Fangora w plakacie pt. *Strzeż tajemnicy państwowej* jako symbol uciszania przez władzę.

Krytyczna sztuka publiczna identyfikuje też konsekwencje tego zbyt szybkiego i udawanego konsensusu. Mieszkańcom i mieszkankom Warszawy przypominał o nich mural *Konsumpcjonizm*, który WEN2 umieścił w 2014 roku na elewacji jednej ze szkół na Ochocie. Przedstawiał on opuszczony dom zbudowany w stylu popularnym pośród amerykańskiej klasy średniej – taki, który potem spleca się przez całe życie. Dom się wali, przypominając o globalnym kryzysie gospodarczym z 2008 roku, wywołanym przez spekulację giełdową największych graczy na rynku nieruchomości; z jego konsekwencjami musiało zmierzyć się także wielu prywatnych kredytobiorców.

Jak niezgoda wytwarza przestrzeń?

Istotną funkcją antagonistycznej sztuki publicznej jest wskazywanie na konflikt jako siłę miastotwórczą. Działa ona w ten sposób nawet wówczas, gdy po prostu zwraca uwagę na niekorzystne zmiany przestrzenne uzasadniane brakiem alternatywy dla dominującego projektu politycznego. Przykładem może być wzbudzający ambiwalentne reakcje mural *Universal* Grzegorza Drozda i Alicji Łukasiak. W 2010 roku na trzech blokach przy ulicy Dudziarskiej artyści namalowali obrazy inspirowane między innymi *Czarnym kwadratem na białym tle* Kazimierza Malewicza. Chcieli w ten sposób ujawnić mechanizm gettoizacji będący skutkiem polityki mieszkaniowej opartej na tworzeniu enklaw dla osób z wyrokami eksmisji i oczekujących na przydział mieszkania. Na kurczące się dziedzictwo modernizmu, rozumiane przede wszystkim jako pewna utopia egalitarności, Drozd i Łukasiak wskazywali także w innym kontekście. Ich neon 6,38 z 2008 roku podkreślał wartość modernistycznej architektury dworca Warszawa Wschodnia, a jednocześnie ilustrował dawniej wysoki priorytet transportu publicznego w polityce państwowej.

Osiedlowym instytucjom kultury, które nie są w stanie przetrwać na warunkach rynkowych, swój mural poświęcił z kolei Piotr Janowczyk. *Tonącego bohatera* (2014) artysta namalował na elewacji kina Tęcza, które powstało niemal sto lat temu z inicjatywy utopijnej Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej, a od 1997 roku stało opuszczone i niszczało¹¹. Wskazywanie na niekorzystne zmiany przestrzenne będące efektem projektów politycznych coraz częściej wiąże się z obroną środowiska przyrodniczego. Takim przykładem jest sfinansowany z budżetu obywatelskiego neon „I ♥ Śródmieście” (2022), w którym zmieniający się kolor światła odpowiada bieżącej jakości powietrza. W Warszawie odbywa się także wiele akcji artystyczno-protestacyjnych przeciwko zmianom dokonywanym w innych miejscach w kraju. Przykładem może być choćby impreza urodzinowa z okazji piątej rocznicy wszczęcia postępowania odwoławczego od decyzji środowiskowej w sprawie budowy stopnia wodnego na Wiśle w Siarzewie zorganizowana przez Koalicję Ratujmy Rzeki i Siostry Rzeki.

Antagonistyczna sztuka publiczna wytwarza miasto także wtedy, gdy przekształca jego przestrzeń w miejsca alternatywnej komunikacji politycznej. Wiele takich akcji problematyzuje narrację pamięci osnutą wokół gloryfikowania powstania warszawskiego. Zaliczyć do nich można na przykład „obudowanie” pomnika Matego Powstańca zabawkami przez nieformalną grupę warszawiaków w 2011 roku. Podobnie interpretować

¹¹ Dzięki porozumieniu WSM i władz miasta w 2020 roku budynek przeznaczony został na Centrum Sztuki Filmowej.

można także mural *Skok w wiarę*, który grupa Twożywo namalowała w 2011 roku na elewacji bloku na skrzyżowaniu ulic Senatorskiej i Moliera. Tego rodzaju sztuka dotyczyć może także kwestii migracyjnych, jak to było w przypadku pracy *Jeśli możesz, zostań w domu* (Anour) Karoliny Brzuzan z 2019 roku – strzelista, powyginana stalowa konstrukcja symbolizuje trudy wędrowni i przebywania w miejscu, do którego uciekał bohater tej instalacji.

Ważnym wymiarem alternatywnej komunikacji jest też utrwalanie śladów po ważnych protestach, a zatem także ich efektów. Jako pierwsza przychodzi do głowy instalacja Rafała Jakubowicza zrealizowana podczas festiwalu Warszawa w Budowie w 2015 roku, poświęcona pamięci zamordowanej działaczki lokatorskiej Jolanty Brzeskiej. Wiele osób pamięta też instalacje tekstowe *Wolne ciała* Jadwigi Sawickiej. „Żądam wolności dla ciała. Ducha uwolnij sama” i podobne hasła artystka umieściła w 2021 roku na Pałacu Kultury i przed nim, by przypomnieć o walce o prawa kobiet i mniejszości seksualnych, jaką toczono na ulicach polskich miast w okresie pandemii COVID-19.

Sztuka, jaka mnie tu interesuje, wytwarza warszawską przestrzeń publiczną także wtedy, gdy fizycznie utrudnia działania instytucji, przeciwko którym protestuje. Przykładem takich inicjatyw może być baner „Zajęta” blokujący schody Zachęty w ramach akcji zorganizowanej po przejściu tej instytucji przez nowego politycznego nominata w 2021 roku. Innym – odwołujący się do happeningu Tadeusza Kantora pochod środowisk twórczych „Życie nie, umierać” zorganizowany przed sejmem w 2020 roku w akcie sprzeciwu wobec wyborów kopertowych. Niekiedy skutkiem takich działań bywa zmiana sposobu użytkowania przestrzeni (na przykład performans obejmowania budynku Zachęty przez grono sympatyków i sympatyczek tej placówki). Innym razem chodzić może o zakłócenie spokoju przed siedzibami instytucji, by w ten sposób zwrócić uwagę przechodniów na cierpienie będące konsekwencją reguł wytwarzanych w tych miejscach – tak było w przypadku performansu *Rosa Rotes* (2018) zrealizowanego przez Alekę Polis we współpracy z Daną Kosminą przed Ministerstwem Rodziny, Pracy i Polityki Społecznej.

Sztuka w przestrzeni publicznej może też zwracać uwagę na nierówny podział władzy nad przestrzenią, w której się tworzy i protestuje, z czego nie zawsze zdają sobie sprawę osoby użytkujące miasto na co dzień. Militaryzacji towarzyszącej tak zwanemu marszowi narodowców sprzeciwiał się Szaman Polski, który obiecał dokonać rytuałów oczyszczenia ronda Dmowskiego po tym pochodzie w 2018 roku. Na to, kto w istocie włada przestrzenią, wskazywała także *Tęcza* (2012–2015) Julity Wójcik, która przez rok stała przed siedzibą Parlamentu Europejskiego w Brukseli, ale której obecności na placu Zbawiciela w Warszawie nie udało się obronić; ostateczną reakcją na wielokrotne podpalenia był jej demontaż. W symboliczny sposób nawiązywała do tego *Prosta tęcza* Marka Sobczyka z 2019 roku. Artysta odtworzył swoją pracę z 1991 roku, pokazując, jak w ciągu trzydziestu lat spotęgował się konflikt wokół wybranych symboli. Zrekonstruowana instalacja stała przed Zachętą przez trzy lata, nie budząc tak silnych kontrowersji jak praca Julity Wójcik. Pokazało to, że na manifestacje seksualnej wolności w Warszawie można sobie pozwolić jedynie w bezpiecznym cudzysłowie sztuki albo w okresie karnawału, jakim jest na przykład Parada Równości.

Protesty artystyczne lub wspierane przez artystów, jak każdy konstruktywny konflikt, są ważne także dlatego, że zawiązują wspólnotę. Protest łączy ludzi w przestrzeni, dodaje im otuchy i utwierdza w przekonaniu, że nie są w swoich emocjach i przemyśleniach osamotnieni. Przykładem może być zainicjowana przez Bartłomieja Kielbowicza akcja *Ani jednej więcej* (2023), polegająca na wspólnym malowaniu przez artystów i artystki transparentów na Strajk Kobiet, albo *Demonstracja neoplastyczna* (2022) jako wyraz solidarności z osobami z Białorusi i Ukrainy. Istotne są także działania łączące ze sobą różne miejsca i budujące poczucie ogólnopolskiej czy globalnej solidarności wobec problemów, którym są poświęcone. Tak było w przypadku akcji *Zielone światło* zorganizowanej w 2021 z inicjatywy Kamila Syllera, będącej aktem protestu przeciwko tragedii osób uchodźczych w lasach na granicy polsko-białoruskiej. W Warszawie zielone światło zapalono w Lesie Bródnowskim.

Przeźrenie publiczna jako przeźrenie konfliktu

Wyrażana przez sztukę publiczną niezgoda może wytwarzać przeźrenie na jeszcze co najmniej dwa inne sposoby. Ważną konstruktywną funkcją konfliktu może być odzyskiwanie poczucia sprawczości i godności poprzez możliwość publicznego zmanifestowania własnej tożsamości i poglądów. Ogromna wartość sztuki antagonistycznej polegać może także na estetyzacji przeźrenie w sposób, który pomaga skierować uwagę na problem, a przy tym uwrażliwić na rejestry pozawzrokowe. Od *Pozdrowień z Alej Jerozolimskich* (2002) Joanny Rajkowskiej, poprzez leżany tęczowy performans społeczności LGBTQ+ *Lepiej, gdy będziesz tam* (2020), po *Słowika szarego* (2019) Diany Lelonek sztuka okazuje się działaniem na rzecz wyczulenia zmysłów w mieście, które zwykle je przytępia. W ten sposób może otwierać nas na nowe przeźrenie oporu. Chodzi tu właśnie o to, by nieustannie wspierać sztukę w ich opracowywaniu i w ten sposób redukować zagrożenia związane z ideą konsensusu, który zdominował nie tylko przeźrenie polityczną, lecz także praktyki projektowania przeźrenie publicznych oraz oczekiwania, jakie wobec przeźrenie żywią osoby użytkujące ją na co dzień.

Dążenie do konsensusu, zwłaszcza kosztem nieuwzględnionych interesów, a więc traktowanie konfliktu jako patologii, czyni możliwą miłą tęsknotę za miastem, które wszystkich pogodzi i wyeliminuje wszelkie różnice. Potrzeba ta wydaje się bardzo silna w kraju i mieście rozpalanym odległą i bieżącą historią sporów i tragedii. Murale Twożywa o powstaniu warszawskim, rzeźba *On* (2012) przedstawiająca klęczącego Adolfa Hitlera z rękoma złożonymi do modlitwy autorstwa Maurizioa Cattelana umieszczona na terenie byłego getta czy instalacja *Wielokropek* (2009) Anny Baumgart i Agnieszki Kurant zawieszona nad ulicą Chłodną to tylko kilka spośród wielu prac, które pomagają lepiej zdać sobie sprawę, że doświadczenie przemocy wciąż kładzie się cieniem na naszym mieście.

Krytyczna sztuka publiczna jako jedna z instytucji demokratycznych, instrument artykułowania różnicy, narzędzie odróżniania konfliktów rzeczywistych od nierzeczywistych czy miastotwórcza siła niesie ze sobą wiele pułapek i wyzwiań. Łatwo może stać się listkiem figowym, narzędziem miękkiej inżynierii społecznej czy kompensacji strat¹².

12 Claire Bishop, *Sztuczne piękła*, dz. cyt.

Ważną jej rolą powinno być także upowszechnianie takich modeli uczestnictwa w konflikcie, które będą nie tylko konstruktywne, ale też będą unikały podkarmiania woli mocy i pokażą, że obrona jakiegoś interesu wcale nie musi się wiązać ze wzmacnianiem męsko i antropocentrycznie pojętej siły zaangażowanych stron. Może za to służyć rozwijaniu wrażliwości – co ostatnio wydarzyło się na placu Pięciu Rogów za sprawą instalacji Joanny Rajkowskiej *Pisklę. Drozd śpiewak* (2023).

Maciej Frąckowiak jest socjologiem, doktorem nauk społecznych, badaczem miasta i kultury wizualnej. Jest adiunktem na Wydziale Socjologii UAM i wykładowcą w School of Form Uniwersytetu SWPS, a także autorem i redaktorem tekstów oraz książek naukowych i popularyzatorskich. Redaguje Dział Badań i Analiz w czasopiśmie o kulturze i projektowaniu „Notes na 6 Tygodni”. Współpracuje z instytucjami samorządowymi oraz organizacjami pozarządowymi w zakresie działań animujących miejską przestrzeń, a także debatę na jej temat. Obecnie naukowo interesuje się krajobrazem kulturowym pogranicza oraz rolą kultury w tworzeniu udanych społecznie przestrzeni publicznych.



Hubert Czerepok, *Płot nienawiści*, 2015, fot. Bartosz Górka / Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN



WEN2, *Konsumpcjonizm*, 2014, fot. Maciej Krüger, archiwum Fundacji Puszka



Joanna Rajkowska, *SORRY*, 2022, fot. Marek Szczepański



Julita Wójcik, *Tęcza*, 2011, fot. Adrian Gryczuk, CC BY-SA 3.0



Nieformalna grupa młodych mieszkańców Warszawy związana z redakcją magazynu „Kontakt”, *Mały Powstaniec*, 2011, fot. Tomasz Kaczor



Objęcie Zachęty, 2021, fot. Michał Slezkin

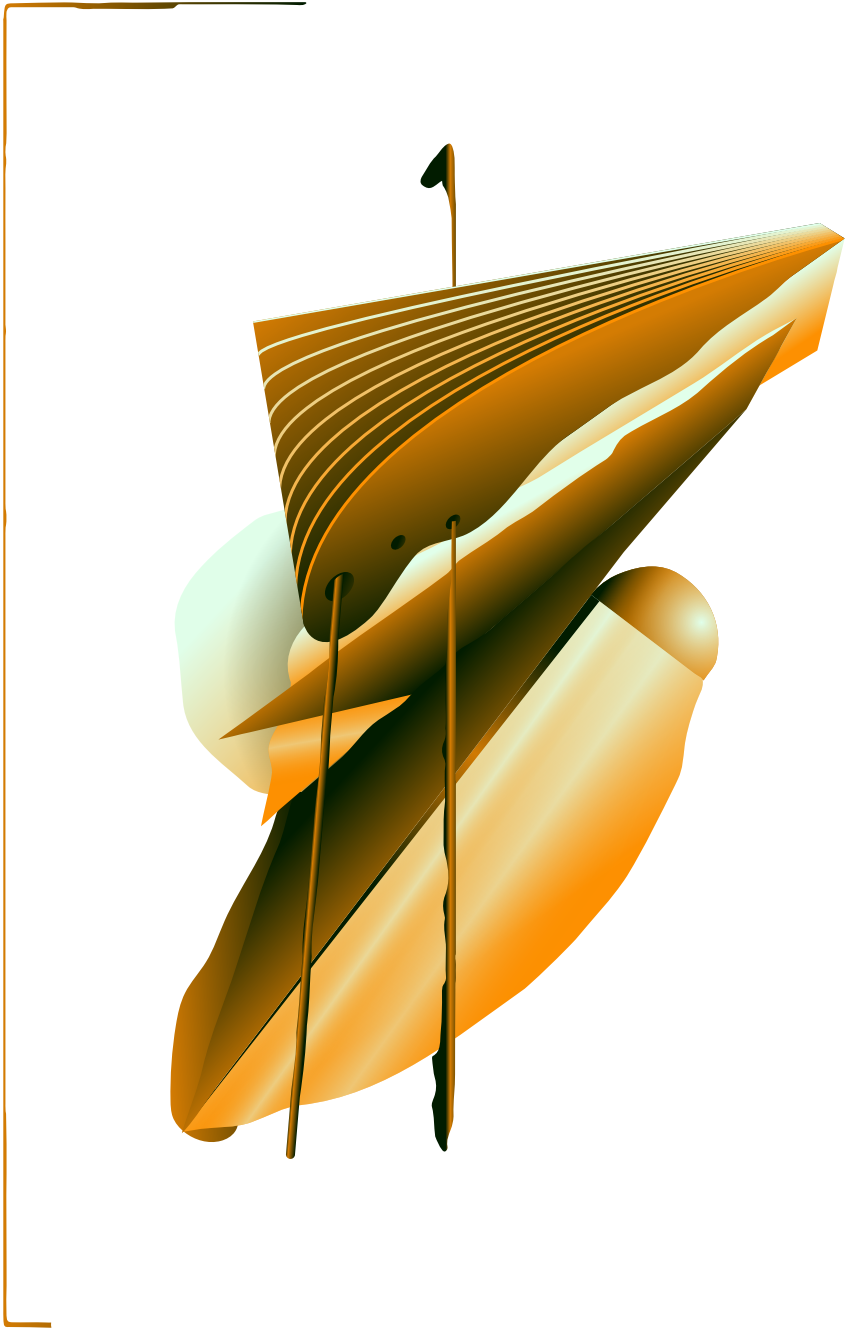


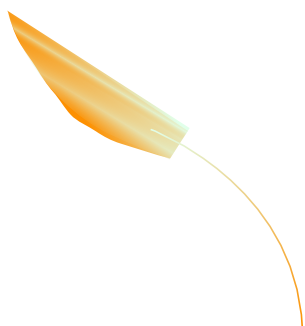
Piotr Janowczyk, *Tonący bohater*, 2014, fot. Maciej Krüger, archiwum Fundacji Puszka



Marek Sobczyk, *Prosta tęcza*, 1991/2019, fot. Anna Zgrodzka

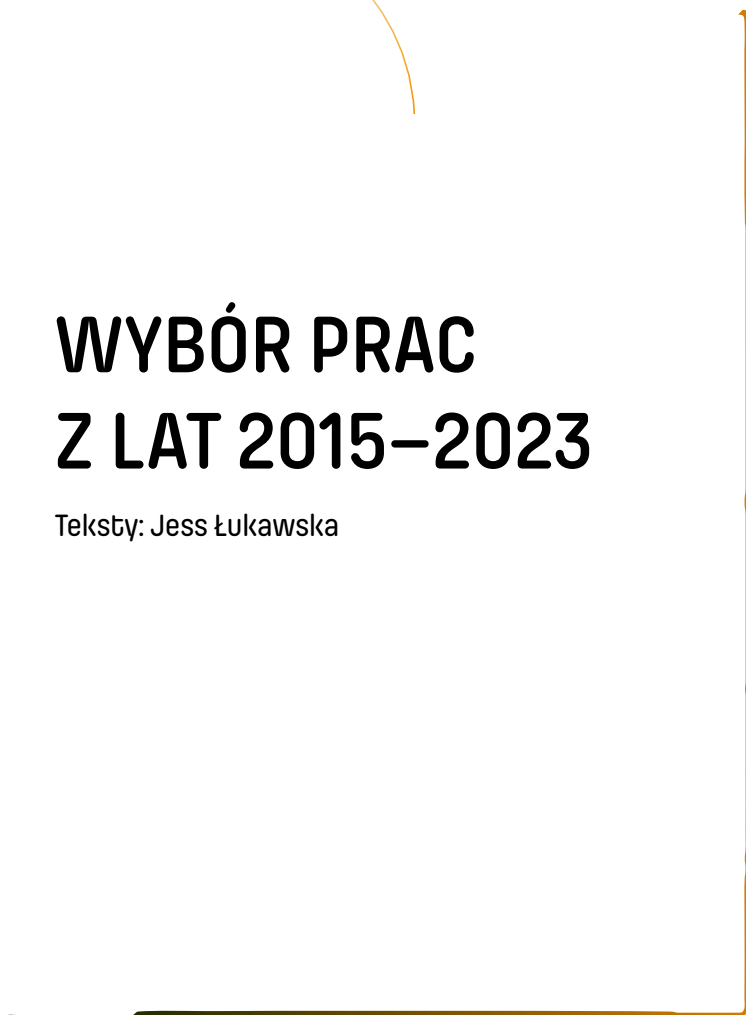






WYBÓR PRAC Z LAT 2015–2023

Teksty: Jess Łukawska





Fot. Maciej Krüger, archiwum Fundacji Puszka

Bez tytułu (Jacek Kuroń)

Wilhelm Sasnal

ul. Złota 58

2020

Jacek Kuroń – polski polityk, opozycjonista i społecznik – został uwieczniony czarną farbą na narożnych ścianach CXIX Liceum Ogólnokształcącego, którego jest patronem. Dyptyk powstał na podstawie dwóch fotografii z różnych okresów – portretu wykonanego przez Tadeusza Zagoździńskiego w latach 90. oraz zdjęcia zrobionego w chwili aresztowania Kuronia w latach 60. Dwa surowe, kontrastowe obrazy przywołują więc zarówno biografię Kuronia, jak i zmieniającą się sytuację społeczno-polityczną w kraju. Skromne upamiętnienie nawiązuje do społecznego zaangażowania murali i plakatów.

Plakat Strajku Kobiet

Ola Jasionowska

2016

Plakat ukazujący przecięty błyskawicą profil kobiecej głowy powstał w ciągu jednej doby, by zachęcić do uczestnictwa we wrocławskiej odsłonie „czarnego poniedziałku”, czyli strajku kobiet przeciwko zaostrzeniu ustawy aborcyjnej. To ikoniczne już przedstawienie zobaczymy dziś między innymi w logo Ogólnopolskiego Strajku Kobiet, a także w wielu adaptacjach na sztandarach ruchów feministycznych z całego świata. Ten symbol ma jednoczyć i zachęcać do wyjścia na ulice i walki o podstawowe prawa człowieka. Błyskawica z plakatu zaczęła żyć własnym życiem w trakcie reaktywacji protestów – ich uczestniczki umieszczają ją na autorskich transparentach, murach, ubraniach czy w mediach społecznościowych.



Zablokowany przez policję protest Strajku Kobiet, 8.03.2021, fot. Paweł Starzec



List

Marta Czyż, Marianna Dobkowska, Magdalena Drągowska, Michał Frydrych (inicjator działania), Karolina Grzywnowicz, Yulia Krivich, Julia Minasiewicz, Jan Możdyński, Kuba Rudziński, Weronika Zalewska, Paweł Żukowski
2020

6 maja 2020 roku grupa artystów i artystek z Konsorcjum Praktyk Postartystycznych wyruszyła w pochodzie spod Poczty Głównej. Siedem osób niosło długi na czternaście i wysoki na dwa metry zaadresowany do Sejmu RP list z hasłem „Żyć nie, umierać”.



Fot. Monika Bryk

Akcja, będąca adaptacją historycznego happeningu Tadeusza Kantora z 1967 roku, wyrażała protest środowisk artystycznych przeciwko organizacji wyborów korespondencyjnych w trakcie pandemii. Szczególny nacisk położono na wspólne przygotowanie transparentu, do myślenia dawano także nieintuicyjne użycie przecinka w tym haśle. Pod sejmem list przekazano parlamentarzystom. Mimo że artyści zachowywali pandemiczny dystans, nie uchroniło ich to przed interwencją policji, która spisała ich dane i do końca im towarzyszyła. Po kilku dniach dwie osoby otrzymały mandaty w wysokości 10 000 złotych za stworzenie zagrożenia epidemicznego. Dzięki reakcji Rzecznika Praw Obywatelskich Adama Bodnara kara została anulowana.



Ponchee.193, odsłona vALL nr 56, 2023, fot. dzięki uprzejmości V9

vALL

ul. Puławska 37
od 2017 roku

Na białych murach siedziby ADA Puławska, czyli Aktywnego Domu Alternatywnego, prowadzona jest zewnętrzna galeria sztuki. Miejsce kuratorowane przez kolektyw V9 w ramach projektu vALL cyklicznie prezentuje prace artystów i artystek związanych z nurtem sztuki ulicznej. Trzy panele regularnie wypełniają się abstrakcyjnymi wzorami, streetartową figuracją czy grafficiarskimi wrzutami, zderzając publiczność z różnymi stylistykami, mediami i opowieściami.

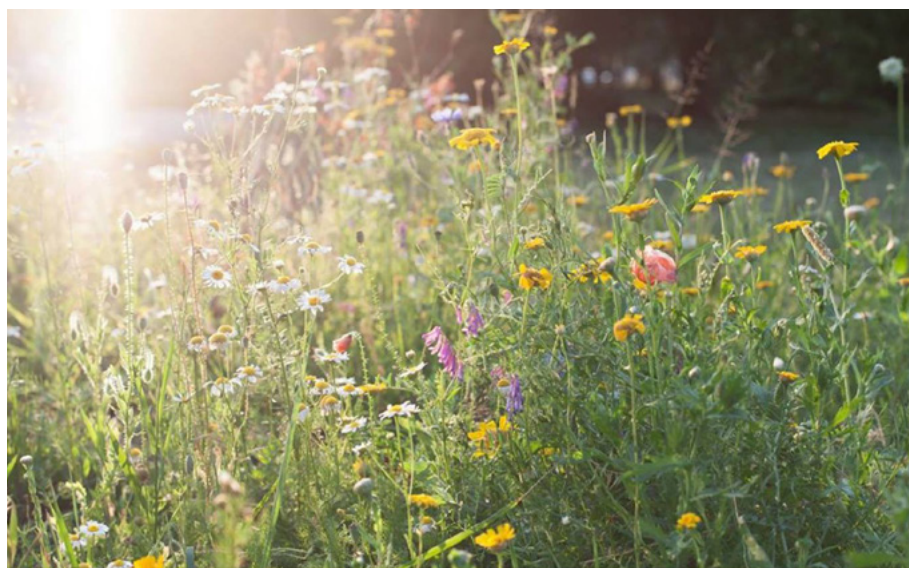
Chwasty

Karolina Grzywnowicz

ul. Lipowa

2016

Na nadwiślański trawnik na Wybrzeżu Kościuszkowskim przeniesiony został fragment dwóch łąk z Bieszczad i Beskidu Niskiego, skąd masowo przesiedlano ludność po drugiej wojnie światowej. Przenosząc rośliny, artystka próbowała odświeżyć pamięć o nie/obecności dawnych mieszkańców i zabrać głos na temat współczesnych migracji i przesiedleń. Łąka miała się ukorzenieć w Warszawie i być żywym, naturalnie zmieniającym się znakiem pamięci, który stanie się częścią codziennego doświadczenia mieszkańców i mieszkanki miasta. Niestety została omyłkowo skoszona, co zakończyło jej ekspozycję w tym miejscu, ale zarazem nadało pracy nowy kontekst.



Wierzbowa świątynia

Jan Sajdak

Park Fosa i Stoki Cytadeli

2018

Rzeźba powstała, by zwrócić uwagę na próchniejącą wierzbę z fosi Cytadeli, a tym samym uchronić ją od wycinki. Ubytki w korpusie suchego pnia ozdobione zostały kolorowymi witrażami wykonanymi przez artystę autorską metodą z recyklingowanego plastiku. Dzięki takiemu wypełnieniu wierzbą w słoneczny dzień rozbłyska kolorami, zapraszając przechodniów do wnętrza drzewa.



Fot. Jan Sajdak



Pomnik Ofiar Tragedii Smoleńskiej 2010 roku

Jerzy Kalina

pl. Piłsudskiego

2018

Wysoka na sześć metrów, obłożona czarnym granitem bryła upamiętnia ofiary katastrofy lotniczej w Smoleńsku. Wypisane są na niej nazwiska wszystkich ofiar wypadku, a na głębokości dwóch metrów znajduje się 96 nisz pamięci. Jerzy Kalina chciał, by upamiętnienie przypominało trap samolotu, jednak na przekór tym intencjom odbiorcy zobaczyli w nim „schody do nieba”. Erekcja pomnika w ósmą rocznicę tragedii była możliwa ze względu na wyjęcie placu Piłsudskiego spod kurateli władz miasta na rzecz władz wojewódzkich. Obiekt stał się przedmiotem wielu debat i sporów o charakterze politycznym, bywał też kilkakrotnie wybierany na miejsce antyrządowych performansów.



Fot. Maciek Jazwiecki / Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce

Symboliczny grób członków i członkiń grupy Oneg Szabat

Kolektyw Senna: Natalia Romik, Piotr Jakoweńko, Sebastian Kucharuk, Maciej Czeredys

Cmentarz Żydowski przy ul. Okopowej

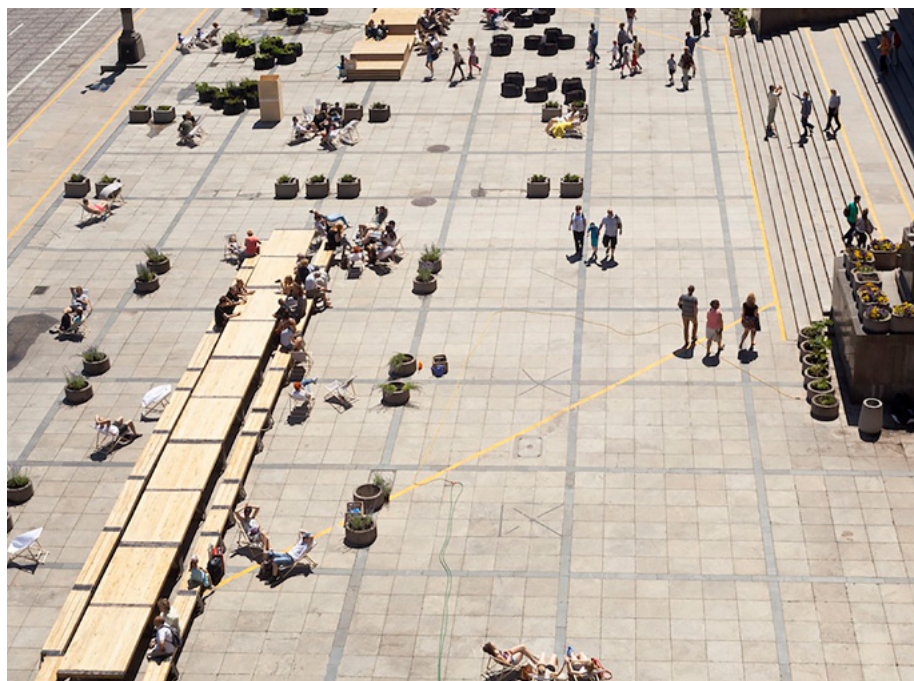
2023

Szklane, na pierwszy rzut oka „niewidzialne” upamiętnienie poświęcone jest członkiniom i członkom grupy Oneg Szabat, którzy pod przewodnictwem Emanuela Ringelbluma z narażeniem życia dokumentowali historię warszawskiego getta. Prawie wszyscy zginęli w czasie Zagłady, większość z nich nie ma swojego grobu. Symboliczny nagrobek jest pierwszym imiennym upamiętnieniem tych bohaterów i bohaterek w Polsce. Na szklanych ceglach znajdują się symbole ich zawodów, a także przedstawienia nawiązujące między innymi do braterstwa i współpracy. Praca powstała w 80. rocznicę powstania w getcie warszawskim.

Wspólny stół

Teatr Studio, Bar Studio oraz lokalne instytucje kultury, społecznicy i urzędnicy
pl. Defilad
2014

Przed głównym wejściem do Pałacu Kultury i Nauki w ramach cyklicznego letniego projektu *Plac Defilad* stanął dwudziestopięciometrowy drewniany stół. Miał pomóc w świętowaniu 25. rocznicy wolnych wyborów. Z biegiem lat stał się prawdziwym epicentrum różnorodnych wydarzeń: spotkań, czytań performatywnych, koncertów, debat, warsztatów, letnich kolacji, demonstracji, manifestacji oraz zabaw. A przede wszystkim był miejscem, gdzie codziennie można spędzać czas w mieście, wśród innych ludzi. W czerwcu 2023 roku, w związku z remontem placu Defilad, stół przeniesiony został na Rynek Starego Miasta, gdzie ma pełnić podobną funkcję: społecznie ożywiać miejsce, w którym stoi.



Mural z symbolami Wawra

Dawid Ryski
ul. Żegańska 2c
2021

Mural przedstawia dwanaście symboli Wawra – największej warszawskiej dzielnicy. Wyróżnione zostały między innymi plaża Romantyczna, kościół w Zerzniu, pierwsza wawerska szkoła zwana Murowanką, Centrum Zdrowia Dziecka czy słynna falenicka sosna. Znajduje się na ścianie Wawerskiego Ośrodka Wsparcia w bliskim sąsiedztwie urzędu dzielnicy – inicjatora projektu.



Fot. Maciej Krüger, archiwum Fundacji Puszk



Donice hydrobotaniczne

CENTRALA (Małgorzata Kuciewicz i Simone De Iacobis), Aleksandra Kędziorek
pl. Defilad, pl. Matachowskiego i inne lokalizacje
2018

Wizja Warszawy jako miasta hydrobotanicznego, choć brzmi utopijnie w kontekście wieloletniej suszy, ma odniesienie w przeszłości. Architekturze modernistycznej często towarzyszyły naturalne sadzawki z roślinami wodnymi, które tworzyły lokalny mikroklimat. Niestety większość z nich zniknęła podczas kolejnych renowacji, a wiedza na temat zdolności roślin do oczyszczania wody najwyraźniej wyparowała z głów architektów w ostatnich dekadach XX wieku. Projektanci z grupy CENTRALA wraz z kuratorką Aleksandrą Kędziorek starają się przywrócić tę wiedzę do architektury, integrując edukację w zakresie podstaw hydrobiologii z troską o tworzenie mikroklimatów. Od 2018 roku prowadzą eksperymentalną rabatę wodną przed warszawską Zachętą i w ten sposób zdobywają kolejne doświadczenia w zakresie hydroogrodnictwa. Podobne donice znajdują się na placu Defilad, a także w innych miastach Polski.

Foton

ul. Targowa 15
2019

Reklamy błon fotograficznych Warszawskiego Zakładu Fotochemicznego Foton oraz zegarków firmy Jubiler przy ul. Targowej 15 były jednymi z ostatnich PRL-owskich murali w stolicy. Mimo starań o objęcie ochroną konserwatorską te pochodzące z lat 70. obrazy zostały zamalowane przez inwestora. W odpowiedzi na to Good Looking Studio, malujące zwykle reklamy, na kamienicy przy ul. Zamoyskiego 29 w oddolnym geście wykonało mural zainspirowany motywami z kultowych prac. Nie ustały jednak starania o przywrócenie malowideł w ich pierwotną lokalizację – dzięki uporowi społeczników w 2020 roku Foton powrócił na Targową.



Fot. Maciej Krüger, archiwum Fundacji Puszk



Słowik szary z placu Defilad

Diana Lelonek we współpracy ze Stanisławem Łubieńskim

pl. Defilad

2019

W centrum Warszawy zamieszkał słowik. Ptak, który nie lubi tłocznych i głośniejszych miejsc, kilka lat temu wybrał na swoje schronienie krzew róży w pobliżu Pałacu Kultury i Nauki. Specjaliści twierdzą, że jest to fenomen, że ptak upatrzył sobie akurat to miejsce. Na początku czerwca 2019 roku Diana Lelonek zaprosiła mieszkanki i mieszkańców miasta na wspólne wysłuchanie słowiczego koncertu. Chciała stworzyć sytuację wspólnego wyczekiwania, spotkania, przeżywania czasu w inny sposób oraz budowania poczucia międzygatunkowej bliskości. Słowik zaśpiewał dopiero po dwóch godzinach, a zapis jego koncertu przypomina, że natura rządzi się własnymi prawami, my zaś powinniśmy robić wszystko, co w naszej mocy, by ułatwić jej istnienie w przestrzeniach miejskich.



Fot. Weronika Wysocka

Wiatrołomy

Paweł Althamer, Roman Stańczak oraz Adam Althamer, Kosma Althamer, Remigiusz Bąk, Andrzej Białik, Julia Bistula, Jaśmina Cieślik, Józef Gałązka, Waldemar Grecki, Grupa Nowolipie, Marcin Kaliński, Koji Kamoji, Magdalena Komornicka, Ita Krajewska, Natan Kryszk, Krzysztof Kurpacki, Robert Maciejuk, Jacek Markiewicz, Sophie Mastowski, Przemek Matecki, Michał Slezkin, Leon Stańczak, Jane Stoykov, Stach Szumski, Joanna Świerczyńska, Iza Tarasewicz, Mateusz Wolfram, Adrian Wyszczelski i inni

pl. Małachowskiego 3

2018

W ramach projektu *Plac Małachowskiego 3*, który odbywał się na placu przed Zachętą, zaproszeni artyści i artystki stworzyli szereg obiektów i działań w przestrzeni publicznej. Jedną z realizacji najbardziej zachęcających do dialogu ze sztuką były *Wiatrołomy*. Artyści postanowili poprowadzić kongres rzeźbiarzy wraz z zaproszonymi gośćmi i przechodniami. Sytuacja twórcza rozgrywała się dookoła przywiezionych na plac drzew przewróconych przez majowe burze. Działanie to rozszerzało tradycyjne pojęcie wystawy, autorstwa i publiczności, a także stało się wyrazistym przykładem potencjału i przemian sposobów użytkowania przestrzeni miejskiej.

Stanisław Anioł Stróż

Bakcyl Studio
ul. Kazury 10
2016

Na bocznej ścianie ursynowskiego wieżowca już z daleka widoczna jest postać unosząca się z rękami w górze wśród złotych piór. To Stanisław Anioł, słynny gospodarz bloku z serialu *Alternatywy 4*, którego akcja rozgrywała się na Ursynowie. Jego charakterystyczna poza zaczerpnięta jest ze sceny, w której pokazywał „orta” docentowi Furmanowi, gdy rozgorączkowany bohater starał się go poinstruować w kwestii układania godła Polski z talerzy. Ten nieco absurdalny kalambur stanowi sedno wielu historii, w jakie gospodarz był uwikłany. Anioł, jako reprezentant różnych aspektów życia i kariery w czasach PRL-u, ma przypominać o czasie, w którym starano się łączyć trudną codzienność z ironią i dystansem do rzeczywistości. Mural powstał w ramach budżetu partycypacyjnego.



Fot. Maciej Krüger, archiwum Fundacji Puszka

Demonstracja neoplastyczna

Królikokaczki

2022

20 marca 2022 roku demonstracja neoplastyczna wyszła na ulice Warszawy w geście poparcia dla niepodległej Ukrainy oraz sprzeciwu wobec przemocy, wojny i imperializmu. W pochodzie zainicjowanym przez artystę Michała Frydrycha osoby pracujące w sztuce i kulturze niosły ponad pięćdziesiąt wykonanych przez siebie obrazów inspirowanych neoplastycyzmem. Przemarsz inspirowany był również płótnem *Demonstracja obrazów* Marka Włodarskiego (Henryka Strenga) z 1933 roku, wiążącego dzieło sztuki z sytuacją protestu. Wyprowadzając obrazy na ulice, Królikokaczki nie tylko odwołały się do neoplastycznych idei budowania lepszego świata, lecz także dały czytelny sygnał solidarności z osobami z Ukrainy oraz Białorusi. Po pochodzie prace zostały wymienione na darowizny dla organizacji pomocowych wspierających Ukrainę.



Fot. Yulia Krivich



Zieleń nad betonem

Teatr Studio, Bar Studio, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Fundacja Puszka, A-A Collective, Szkółki Grąbczewscy, Grupa TREE

pl. Defilad

2022

Instalacja powstała poprzez rozplytowanie czterdziestometrowego kawałka placu Defilad i zasadzenie tam 350 roślin. Otworzyła się w ten sposób przestrzeń międzygatunkowego poznania, rozmów wśród zieleni, odpoczynku i spojrzenia w przyszłość. Działanie było częścią projektu *Plac Nowego Sąsiedztwa*. Była to ostatnia edycja przed rozpoczęciem remontu związanego z realizacją projektu placu Centralnego autorstwa pracowni A-A Collective, co dało idealny pretekst do wprowadzenia w życie progresywnych postulatów i przetestowania w praktyce rozwiązań związanych między innymi z zielenią, rozszczelnianiem nawierzchni naszych miast i rozwijaniem wrażliwości przyrodniczej.



Fot. Maciej Krüger, archiwum Fundacji Puszka

Pisklę. Drozd śpiewak

Joanna Rajkowska
pl. Pięciu Rogów
2023

Na nowo powstałym placu w sercu stolicy stanęło przeskalowane, pokryte ciemnymi plamkami niebieskie jajo, do którego co chwilę podchodzą zaciekawieni przechodnie. Gdy przyłoży się do niego ucho, można usłyszeć dźwięki wykluwającego się pisklęcia drozda. Akustyczna rzeźba działa jak membrana – emituje dźwięki i drży, skłaniając do tego, by wejść z nią w interakcję, na przykład zbliżyć się do niej lub ją przytulić. Odnosi się do historii miejsca, w którym w XVIII wieku można było oglądać walki zwierząt. Zwraca też uwagę na inne istoty żyjące z nami w miastach oraz podkreśla, jak ważna jest troska o międzygatunkową wspólnotę i stan środowiska naturalnego.

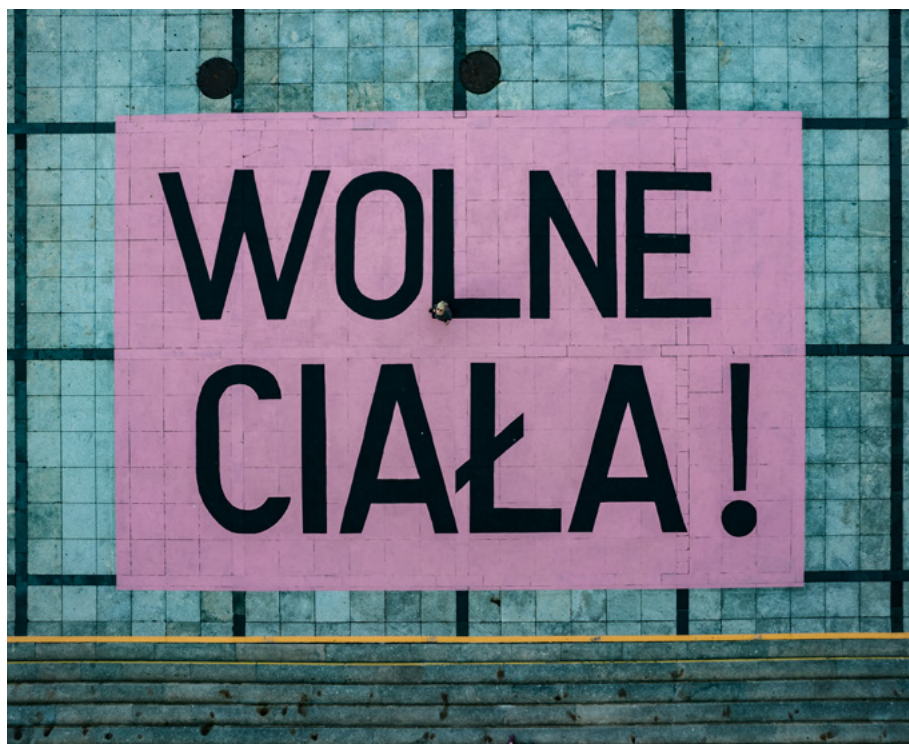
Wolne ciała!

Jadwiga Sawicka

pl. Defilad

2021

Na płycie głównej placu Defilad pojawił się różowy prostokąt z napisem „Wolne ciała!” o wymiarach 10×16 metrów. Jest to przeniesienie do przestrzeni publicznej obrazu malarki z 2019 roku. Odmalowanie go w centrum miasta zostało zainspirowane masowymi protestami związanymi z walką o prawa kobiet i mniejszości seksualnych, w tym hasłami niesionymi przez demonstrantki. Interwencji malarskiej towarzyszyły wywieszane na fasadzie Teatru Studio banery z serii *Obywatelu krzycz!* z hasłami podkreślającymi prawo do decydowania o własnym ciele.



Fot. Robert Kubiszyn



Fot. Yulia Krivich

Słoneczniki zamiast rosyjskich okupantów

Marta Romankiv, Yulia Krivich, Asia Tsisar, Taras Gembik, Planeta, Kat Oleshko, Juliana Alimova, Nadia Snopek

ul. Belwederska 49, przed Ambasadą Rosji

2022

Akcję sadzenia słoneczników w ramach protestu przeciwko rosyjskiej okupacji zapoczątkowała odważna wypowiedź mieszkanki Geniczeska skierowana do okupantów: „Przyszliście na naszą ziemię? Po co, k***a, przyszliście? Przyszliście na naszą ziemię. Włóżcie do kieszeni nasiona, żeby jak włożą was do ziemi, słoneczniki wyrosły”. Te słowa stały się bodźcem do sadzenia słoneczników przed ambasadą Federacji Rosyjskiej w Warszawie. Symboliczny gest miał nakłonić ludzi na całym świecie do sadzenia w swoich miastach słoneczników, które stałyby się żywym pomnikiem ofiar rosyjskich zbrodni, a także globalnym wyrazem solidarności z Ukrainą i znakiem walki o wolność i pokój w Europie.

Komeda

Rafał Dominik

pl. Czesława Niemena

2017

Neon poświęcony Krzysztofowi Komedzie rozbłysnął na elewacji jednego z budynków Żoliborza Artystycznego. Znakiem rozpoznawczym tego osiedla są nawiązania do związanych z tą dzielnicą ludzi kultury i sztuki. Wśród zainicjowanych przez Dom Development murali, rzeźb i instalacji nie zabrakło również tego wdzięcznego medium, jakim jest neon. Praca Rafała Dominika składa się z profilu kompozytora, pod którym widnieje jego podpis. Niżej pulsuje trójkolorowa abstrakcyjna wariacja na temat tego, jak muzyka może rozbrzmiewać w głowach ludzi. Po zmierzchu kompozycja oddziałuje na otoczenie i aranżuje elewację budynku należącego do kolonii, której Komeda jest patronem.



Fot. dzięki uprzejmości artysty



Fot. Maurycy Gomulicki / Galeria LETO

Melancholia

Maurycy Gomulicki

2013

w Parku Rzeźby w Królikarni od 2016

Najbardziej tajemnicza rzeźba w parku w Królikarni wykonana jest ze stali i pokryta w całości opalizującym lakierem, przez co zmienia barwę w zależności od perspektywy. Geometryczna bryła zaczerpnięta została z szesnastowiecznej ryciny Albrechta Dürera *Melancholia I*. Choć wielokrotnie próbowano odczytać jej symbolikę, do dziś nie jest jasne, co dokładnie miała oznaczać. Artysta wyciągnął ją do trójwymiaru i nadał jej kolor – teraz połyskuje niczym szlachetny kamień albo owadzi pancerz, przyciąga zwiedzających i tworzy miejsce spotkań. Rzeźba będąca wieloznacznym wyobrażeniem melancholii stała się więc punktem zbiegu różnych czasów i przestrzeni.

Pomnik Deyny

Paweł Althamer, Rafał Żurek, Roman Stańczak, Julia „Matejka” Althamer,
Bruno Althamer
skrzyżowanie ul. Wileńskiej i Zaokopowej
2015

Pomnik na cześć legendy polskiej piłki nożnej Kazimierza Deyny jest dość nietypowym upamiętnieniem – bez wysokiego cokołu i spiżu, stworzonym kolektywnie i przedstawiającym piłkarza w dynamicznej pozie, jakby wziętej prosto z boiska. Historia pomnika również jest dynamiczna – zmieniał on miejsce ekspozycji, prawie został zgruzowany w czasie remontu pobliskiej kamienicy, stał nawet w ogrodzie jednego z członków klubu AKS Ży. Dziś powrócił na Pragę, by promować kulturę piłkarską, a także upamiętnić determinację wszystkich osób zaangażowanych w to lokalne działanie.





ALL THE THINGS THAT COULD HAPPEN NEXT

All the things

Tim Etchells

skrzyżowanie ul. Emilii Plater i Nowogrodzkiej
2020

Rozbłyskujący co noc neon pełni funkcję witacza niezależnego centrum kultury Komuna Warszawa. Pełen tekst „All the Things That Could Happen Next” („Wszystkie rzeczy, które mogą się wydarzyć potem”) sugeruje odkrywanie i poznawanie nowych terenów i możliwych przyszłości. Zwiastuje podróż w nieznaną w perspektywie zarówno osobistej, jak i społecznej. Jednocześnie opisuje samą instytucję jako przestrzeń otwartą na dialog i eksperyment.



Fot. Maciej Krüger, archiwum Fundacji Puszka

Jess Łukawska studiowała na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz na Wydziale Psychologii Akademii Pedagogiki Specjalnej. Laureatka przeglądu UpComing – Wybrane Dyplomy Akademii Sztuk Pięknych 2022, otrzymała nagrodę w kategorii Nauka za dyplom *Kryptosztuka. Rynek NFT wobec teorii sztuki Luca Boltanskiego*. Interesuje się sztuką współczesną w rozszerzonym polu. Odebrała staż jako asystentka w Galerii Grafiki i Plakatu w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski oraz w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, gdzie współpracowała z działem dokumentacji i zespołem kuratorów. Obecnie studiuje na Wydziale Badań Artystycznych i Studiów Kuratorskich Akademii Sztuk Pięknych.

Rozmowy towarzyszące książce

Pełne wersje wywiadów dostępne są na stronie www.sztukapubliczna.pl

**Maria Poprzęcka, profesor
na Wydziale „Artes Liberales”
Uniwersytetu Warszawskiego**
w rozmowie z Aleksandrą Litorowicz

To jest chyba najlepszy los, na jaki może sobie zasłużyć obiekt w przestrzeni publicznej – kiedy nie jest przedmiotem, tylko podmiotem, a więc angażuje się w życie miasta.



**Michał Krasucki, stołeczny
konserwator zabytków**
w rozmowie z Moniką Wróbel

Pamięć jest albo jej nie ma.
A jej depozytariuszami są
mieszkańcy miasta.



**Joanna Erbel, dyrektorka
ds. protopii w CoopTech Hub**
w rozmowie z Moniką Wróbel

Projekty artystyczne są najskuteczniejszą formą przekazania narracji, która wychyla nas w przyszłość.

Magdalena Komornicka, kuratorka
w rozmowie z Aleksandrą Litorowicz

Działanie w przestrzeni publicznej to przywilej, ponieważ pozwala na szybki tryb reagowania, którego zwykle nie ma instytucja, której program wystawienniczy planowany jest w latach. Projekt *Plac Małachowskiego* właśnie dzięki temu był tak reaktywny społecznie i czuły na otoczenie.





Bogna Świątkowska, promotorka kultury, prezeska Fundacji Bęc Zmiana

w rozmowie z Moniką Wróbel

Poczucie niepewności, strachu przed nadchodzącą przyszłością wymaga uruchomienia wszystkich zasobów związanych z kreatywnością i wyobraźnią. Kultura i sztuka traktowane jako dział badań i rozwoju są w stanie nas przygotować do nieuchronnych transformacji.

Agnieszka Sural, kuratorka
w rozmowie z Aleksandrą Litorowicz

Jeśli rola artystki lub artysty definiowana jest w kategoriach udziału w życiu społeczeństwa, to praktyka kuratorska może stać się bliska działalności aktywistycznej.

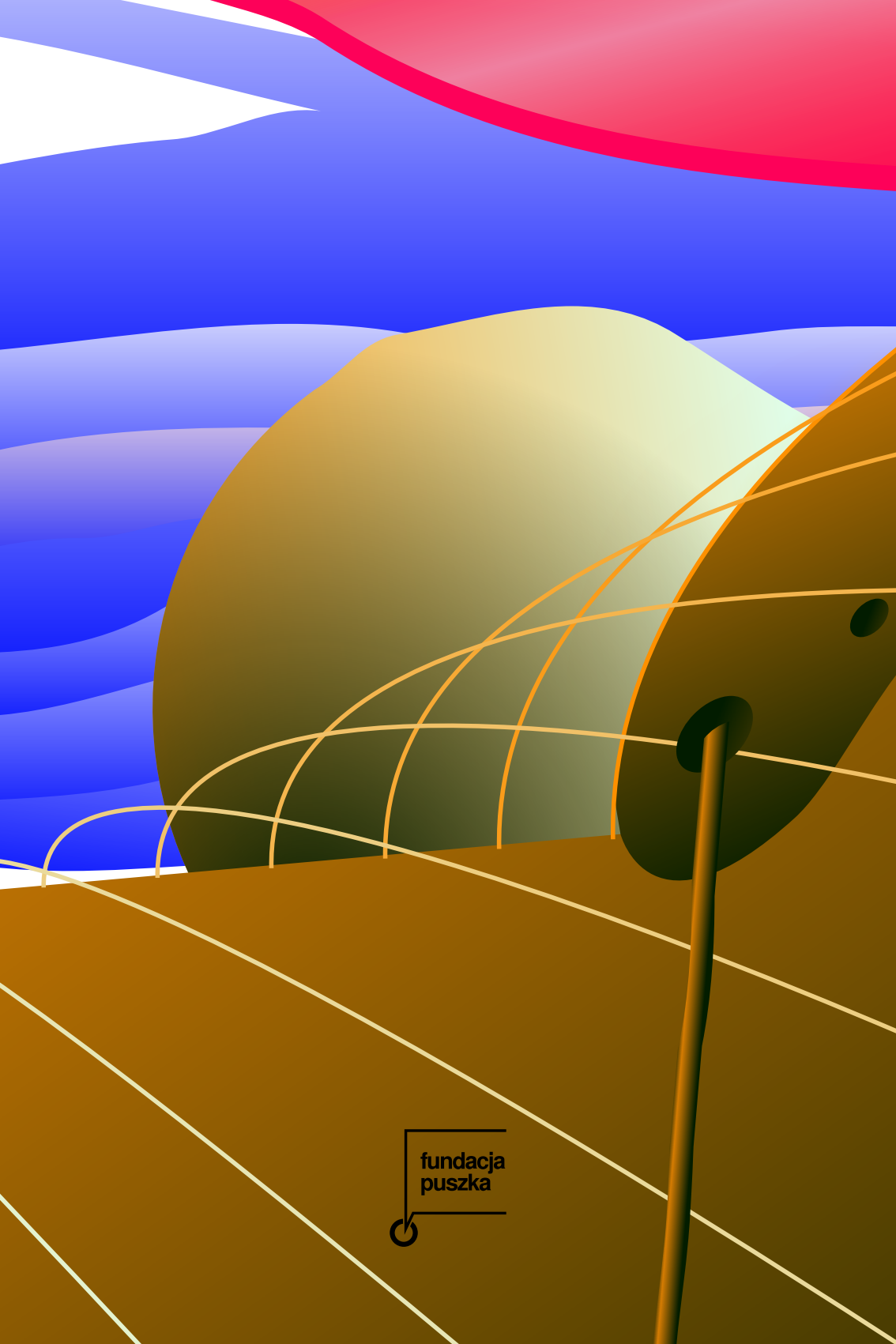
Bogna Stefańska i Jakub Depczyński, pracownicy Muzeum Sztuki Nowoczesnej, współtwórcynie Biura Usług Postartystycznych

w rozmowie z Agatą Cieślak

W przestrzeni sztuki tworzy się lub projektuje narzędzia i uczy nimi posługiwać po to, żeby potem przekreślać różne gałki w świecie społecznym.

Magdalena Krzosek-Hołody, badaczka i projektantka
w rozmowie z Aleksandrą Litorowicz

Ważne pytanie zadawane przez artystów i artystki brzmi: kto podejmuje decyzje w przestrzeni publicznej i dlaczego przyroda nadal znajduje się tak nisko w hierarchii miejskich polityk, także tych lokalnych?



fundacja
puszka