

**synchronizacja
2022**

*Wpływ sztuki publicznej
na debatę i wyobraźnię miejską.
Wnioski z serii warsztatów
zrealizowanych przez
Fundację Bęc Zmiana*



Sztuka i projektowanie łączą się!

Synchronizacja, wnioski z serii warsztatów
zrealizowanych przez Fundację Bęc Zmiana, 2022

Wprowadzenie

Jak działanie sztuką w przestrzeni publicznej zmienia miasto i jego mieszkańców? W jakich obszarach skutecznie, a w jakich nie? W jakich czasowo, a w jakich trwale? Jak mogą tę wiedzę podchwycić planiści i projektanci? Odpowiedzi na te pytania, na podstawie wybranych przykładów projektów artystycznych zrealizowanych w Warszawie w XXI wieku, poszukiwaliśmy podczas serii warsztatów, które odbyły się w ramach tegorocznej edycji cyklu „Synchronizacja” badającego relacje wytwarzane w przestrzeni miejskiej, realizowanego przez Fundację Bęc Zmiana od 2007 roku.

Warsztaty poświęcone były trzem formom zastosowania sztuki do pracy z przestrzenią miasta: strategiom demokratyzacji przestrzeni przez sztukę, sztuce jako laboratorium pozwalające generować wiedzę o zarządzaniu kryzysami, a także projektom artystycznym prototypującym użytkowanie przestrzeni. Celem każdego ze spotkań było doprecyzowanie poszczególnych metod, a także dyskusja nad wskaźnikami, które pozwoliłyby monitorować efekty ich zastosowania. Innymi słowy, przeczuwając potencjał sztuki do transformacji naszych stosunków z przestrzenią, próbowaliśmy wspólnie go nazwać, zniuansować, a także określić warunki, na jakich praktyka architektoniczna i urbanistyczna mogłaby skorzystać z wrażliwość, odwagi i eksperymentu twórczego sztuki.

Zależało nam, by na warsztatach spotkały się osoby, których dziedziny niestety zwykle pozostają odseparowane. Warsztaty miały mieć też charakter wydobywczy – zamiast transferu istniejącej wiedzy, mieliśmy nadzieję na sprowokowanie wspólnej, dialogicznej opowieści, która otworzy nas na głosy i pomysły, tak jak potrafią to zrobić inspirujące nas działania artystyczne w przestrzeni. Istotne dla nas było zatem uczynienie z warsztatów platformy transdyscyplinarnej i międzypokoleniowej, której zadaniem jest wydobywanie kluczowych połączeń między działaniami artystycznymi a przekształcaniem przestrzeni miejskich.

Na warsztatach spotkały się osoby, które studiują różne kierunki projektowe i artystyczne i na co dzień w swej pracy wykorzystują różne media: malarstwo, wideo, architekturę, urbanistykę, dźwięki, analizy danych i intelektualną spekulację. Ponieważ każde ze spotkań rozpoczynało się od analizy działań zrealizowanych od 2004 roku przez Fundację Bęc Zmiana, to stały się okazją do rozmów o doświadczeniach osób, które współpracowały przy ich realizacji z nami, z osobami, które dziś podejmują działania w przestrzeni publicznej we współpracy z innymi instytucjami: z Przemkiem Kaczkowskim, Jakubem Szczęsnym, Kacprem Kępińskim, Arturem Jerzym Filipem, Kubą Snopkiem oraz Olą Litorowicz.

Pracując wspólnie, staraliśmy się rozpoznać kontekst oraz dostrzec ewolucję oddolnych strategii różnicujących program przestrzeni publicznych na tle przemian, jakie zachodziły w Warszawie w ostatnich kilkunastu latach. Siłą rzeczy skłaniało nas to nie tylko ku historycznym i pamięciowym poszukiwaniom świata, którego już nie ma, ale także ku próbom lepszego zrozumienia tego, co jest i co będzie w dającej się przewidzieć przyszłości. Po warsztatach został nam zatem zbiór analiz przykładowych projektów sztuki publicznej oraz katalog zidentyfikowanych,

możliwych skutków interwencji dla debaty i przestrzeni (z częścią z tego materiału dzielimy się niżej), a także pytania, na które dalej warto szukać odpowiedzi: Jak systematycznie monitorować sygnały płynące od artystów sprawdzających się w roli wykrywaczy wyzwań i problemów? Jak katalogować materiały i technologie, które sprawdziły się w małej skali, by upowszechnić je jako normy pożądane w mieście? Jak ewaluować procesy prototypowania przestrzeni, by wykorzystać tkwiący w nich potencjał? Jak konfrontować unikającą kontrowersji architekturę z lubującą się w wyrazistymi i szukającą konfliktów sztuką? A także: co sprawia, że projekty, którymi żyła kiedyś Warszawa, po prostu się w niej rozplynęły?

Na ostatnie z pytań odpowiada tekst Joanny Erbel. Sprowokował go jeden z podstawowych, otrzeźwiających wniosków z naszych warsztatów: młode pokolenie osób tworzących dziś sztukę i architekturę zna ikony, ale już niekoniecznie kontekst powstania kluczowych warszawskich realizacji w przestrzeni publicznej. Trudno w zasadzie się temu dziwić, przecież osoby te nie śledziły ani ich powstawania, ani wzbudzanych przez nie reakcji, palimpsestów, gestów dokładania i odejmowania. Dzisiaj wszyscy korzystamy z rozmaitych zmian, w które obiekty te się wpisały i które dopomogły urzeczywistnić. A jednocześnie nie funkcjonują one w roli kamieni milowych, ich rola w procesach miejskich nie zaznacza się w powszechnej pamięci. Właśnie dlatego warto ponazywać efekty działania sztuki publicznej w szerokim kontekście społecznym.

Układ treści w poniższym podsumowaniu prezentuje się następująco: w pierwszej części przedstawiamy wybrane przykłady interwencji artystycznych w przestrzeń Warszawy, które analizowaliśmy w czasie warsztatów. Bezpośrednie podsumowanie zarejestrowanych rozmów i dyskusji prezentujemy w kolejnej sekcji – nazywamy

i krótko definiujemy tam rodzaje efektów sztuki publicznej dla przestrzeni miejskiej, a także debaty i wyobraźni publicznej. Te fragmenty opracowania przekładamy fragmentami wypowiedzi z sondy przeprowadzonej przez Aleksandrę Tarkę wśród studentów i studentek Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W następnej części raportu przedrukujemy fragment niepublikowanej pracy doktorskiej architektki i urbanistki Moniki Wróbel, która dokonała ilościowej analizy form uobecniania oraz funkcji sztuki publicznej w Warszawie do 2015 roku, a więc w okresie, w którym zjawisko to było najbardziej intensywne.

Aby jeszcze lepiej zrozumieć skutki, jakie sztuka publiczna wywiera na przestrzeń miasta, tak fizyczną, jak i wyobrażoną, by skontekstualizować, a zarazem umieścić zrealizowane obiekty i działania na osi przemian potransformacyjnej Warszawy, poprosiliśmy o wypowiedź osoby zaangażowane w tworzenie oraz krytykę najważniejszych tego rodzaju interwencji artystycznych. Funkcją tej części opracowania jest także zebranie w jednym miejscu zwykle rozproszonych głosów i poglądów na temat relacji łączących w mieście sztukę i architekturę. I tak, Agnieszka Kowalska opowiada o pierwszych interwencjach artystycznych z perspektywy dziennikarki pracującej w „Gazecie Stołecznej”, kuratorka Kaja Pawełek wskazuje na potransformacyjne realia, w których na placu Grzybowskim pojawił się *Dotleniacz*. Socjolożka i działaczka miejska Joanna Erbel, omawia szczególną rolę, jaką odegrała sztuka w przestrzeni publicznej, wzbudzając żywe dyskusje o prawie do miasta.

Joanna Erbel w swoim tekście zastanawia się także nad tym, jakie role może jeszcze odegrać sztuka publiczna, jeśli owa szczególna chwila, a z nią ta osobliwa rola sztuki już przeminęły. Te nowe role sztuki publicznej w przestrzeni Warszawy sygnalizują kolejne teksty, a także rozmowy

prowadzone przez Urszulę Prokop. Rzeźbiarz Józef Gałązka mówi o tworzeniu prac inspirowanych działaniami Pawła Althamera, ale już w warunkach krytycznej recepcji sztuki uczestniczącej. Urbanistka Monika Konrad wskazuje na możliwości sztuki w diagnozowaniu potrzeb lokalnych społeczności w początkowych fazach procesu planistycznego. W podobnym tonie wypowiada się Jakub Szczęsny, mówiąc o sztuce publicznej jako narzędziu prototypowania przestrzeni, zwłaszcza tam, gdzie ścierają się zróżnicowane oczekiwania różnych grup jej użytkowników. Grzegorz Piątek, w kolejnej rozmowie, przypomina o bliskich relacjach sztuki i architektury w czasie, gdy planowane były historyczne warszawskie układy przestrzenne, snując też rozważania o tym, jak bardziej autonomiczna dziś sztuka zmieniać może nie tyle samą architekturę, ile jej postrzeganie, pełniąc ważną rolę w ramach tzw. placemakingu.

W końcu tekst autorstwa Łukasza Zaremby dotyka istotnego przejścia form uprawiania sztuki publicznej w Warszawie – od monumentalnych instalacji, tak ważnych w pierwszych dekadach po transformacji, w stronę rekwizytów i praktyk protestu, a także performansów troski. Symptomatyczna zmiana uzasadniana jest nie tylko coraz bardziej ograniczonymi możliwościami budżetowymi, ale także ewolucją w myśleniu – coraz mniej potrzeba nam dzisiaj spektakli, które potrafią rozruszać zastany porządek, a więcej obrazów prowokujących nowe rytuały solidarności.

W ostatniej części opracowania zbieramy najważniejsze wnioski z warsztatów oraz towarzyszących im działań, dotyczące relacji sztuki i architektury w przestrzeni współczesnej Warszawy.

Maciej Frąckowiak, Bogna Świątkowska

Sztuka może zarówno urozmaicić szare blokowiska i przestrzenie miejskie, jak i wpłynąć na nasze poglądy i nastrój*.

Osoba studiująca
na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

* Wszystkie cytaty pochodzą z ankiety przeprowadzonej przez Aleksandrę Tarkę wśród osób studiujących na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, które odpowiadały na pytania: Jakie skutki powoduje działanie sztuką w przestrzeni publicznej? Jakie znasz przykłady sztuki współczesnej w przestrzeni publicznej? Na co sztuka w przestrzeni publicznej ma wpływ?

www.oread
e-analiz
owane r

**wybrane
analizowane
przykłady**

przykła
d
ra

Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich

Joanna Rajkowska

Rok realizacji: 2002

Miejsce: Warszawa, rondo de Gaulle'a

Forma: rzeźba, obiekt

Udział środków publicznych: obiekt powstał we współpracy Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie i Fundacji Instytutu Promocji Sztuki, a wspierany był przez sponsorów komercyjnych;

To najbardziej znany polski projekt artystyczny w przestrzeni publicznej, który powstał po 1989 roku. Palma stała się jednym z nowych symboli Warszawy, egzotycznym i swojskim, prowokującym i mobilizującym do działania. Jest stałym punktem w programie protestów, manifestacji, happeningów. Palma jest warszawianką i cudzoziemką zarazem.

Projekt przypomina o społeczności żydowskiej zamieszkującej Warszawę przed Holocaustem, której obecność wpisana jest w nazwę „Aleje Jerozolimskie”. Obok palmy sygnalizującej stratę, jest też palma będącą symbolem nowej miejskiej rzeczywistości. Jest ukłonem dla chaotycznej, żywiołowej środkowo-europejskiej metropolii, pochwałą różnorodności, niestabilności, migracji i zmiany. W obliczu pogłębiającego się kryzysu

Joanna Rajkowska *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*, 2015, fot. Valeriy Ded, źródło: <https://commons.wikimedia.org>



klimatycznego egzotyczne drzewo staje się dziś także znakiem niebezpiecznych zmian i sygnałem ostrzegawczym umieszczonym w centrum Warszawy.

Palma jest absurdalna i groteskowa. Pomaga zachować dystans w momentach nadmiernego patosu i dekonstruuje społeczne rytuały. Sprawia, że Aleje Jerozolimskie stają się wielką scenografią dla 24-godzinnego spektaklu życia ulicy.

Jej obecność na rondzie w centrum Warszawy jest wynikiem działań i dobrej woli wielu osób: aktywistów, wolontariuszy, artystów, instytucji oraz firm. Jej powstaniu patronowało Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Od roku 2012 *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* są pod opieką Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Palma stanowi depozyt w kolekcji Muzeum.

Źródło: <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja>
<http://artmuseum.pl/pl/archiwum/pozdrowienia-z-alej-jerozolimskich>

Ławka Pętelka im. Laury i Petrarcki

Przemek Kaczkowski i Jacek Piotrowski

Rok realizacji: 2002

Miejsce: Park Świętokrzyski, część południowa

Forma: obiekt, mała architektura

Udział środków publicznych: nie

Obiekt powstał w wyniku zorganizowanego w 2003 roku przez Fundację Bęc Zmiana konkursu, który zachęcał środowisko architektoniczne i projektowe najmłodszego pokolenia do zaproponowania współczesnej formy ławki parkowej. Zwycięski okazał się projekt nadesłany przez zespół projektantów, którego połowa przebywała wtedy na zagranicznych praktykach. Architekt Przemek Kaczkowski, tęskniąc za swoją ówczesną dziewczyną, a dziś żoną, zaprojektował formę, w której zakochani mogą skryć się w miejskim otoczeniu, wymienić pocałunki. Dodanie tej funkcji, otwarte jej komunikowanie było przełamanie wielu panujących wtedy barier w dyskusji o przestrzeni publicznej. Ławka-pętelka ma 5 metrów długości, jej podstawa wykonana jest z dwóch elementów betonowych. Pierwotne siedzisko wykonane było ręcznie z pięknego drewna cedrowego przez mistrza stolarstwa o imieniu Romeo (tak, to prawda). Po roku pętelka zniknęła w wyniku „działań konserwatorskich”, wobec czego Przemek Kaczkowski

nadał ławce bardziej solidny kształt, wprowadzając metalową ramę i siedzisko wykonane z wymienialnych elementów drewnianych. Ławeczka stoi do dziś i ma się bardzo dobrze. Jest nadal używana przez osoby w różnym wieku, a co szczególnie cieszy, często nadal zgodnie z intencją służy zakochanym.

Pętka została zrealizowana przez Fundację Bęc Zmiana, a sfinansowana przez Włoski Instytut Kultury w 700. rocznicę urodzin Francesca Petrarke.

Przemek Kaczkowski i Jacek Piotrowski *Ławka Pętka*, Park Świętokrzyski, 2022, fot. B. Świątkowska



Dotleniacz

Joanna Rajkowska

Projekt architektoniczny:

Lech Mill, Maciej Walczyna;

Projekt ławek:

Michał Kwasieborski

Rok realizacji: 2007

Miejsce: plac Grzybowski

Forma: instalacja przestrzenna

Udział środków publicznych: tak (Centrum Sztuki

Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie z dotacji od Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego)

tak (Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie z dotacji od Ministerstwa Kultury

i Dziedzictwa Narodowego)

Latem 2007 roku na placu Grzybowskim w Warszawie pojawił się otoczony zielenią i wzbogacony tlenem staw o powierzchni około 140 m² i głęboki na metr. Specjalne maszyny nie tylko ozonowały powietrze, lecz także wytwarzały delikatną mgiełkę.

W miejscu *Dotleniacza* znajdował się wcześniej parking, postój taksówek i ubikacja dla psów. Sam plac Grzybowski położony jest w centrum miasta, między kościołem Wszystkich Świętych (w którym można było kupić antysemitki publikacje), a tym, co ocalało z dzielnicy żydowskiej. Odnosiło się wrażenie, jakby był umiejscowiony

„na uboczu”. Do czasu pojawienia się instalacji nic się na nim nie działo. Raz do roku ożywał podczas Festiwalu Kultury Żydowskiej Warszawa Singera, przypominając przedwojenną, pełną życia, handlową żydowską ulicę ze straganami i sklepikami. W ciągu roku był jednak pustą, martwą strefą miasta. Dla mieszkańców sąsiadującego Osiedla za Żelazną Bramą stanowił przedłużenie szarej, nieprzychylnej przestrzeni blokowisk. Przemykali po nim biznesmeni z pobliskich biur, a także imigranci, głównie z Wietnamu i z Ukrainy, czy wracający z pracy warszawiacy. Plac, z założenia przecież miejsce spotkań, sam w sobie stanowił jednak przestrzeń niczyją, w dodatku niesprzyjającą spotkaniom.

W centrum metropolii, w tej zaniedbanej, naznaczonej historycznymi, kulturowymi i społecznymi kontekstami przestrzeni, Joanna Rajkowska stworzyła oazę. Nad stawem odpoczywały osoby w różnym wieku pragnące zażyć miejskiego relaksu. Artystka swoim działaniem chciała choć symbolicznie oczyścić atmosferę i stworzyć iluzję raju, w którym oddycha się czystym powietrzem i przede wszystkim wspólnie spędza czas. W tym przypadku intuicja artystyczna umożliwiła współistnienie ważnej i elementarnej dla przestrzeni publicznej sytuacji społecznej. Ludzie, zbierając się wokół stawu z wodą, budowali relacje – nawet jeśli nie ze sobą nawzajem, to z tą konkretną przestrzenią. W sensie *stricte* antropologicznym przestrzeń ta stała się integralną częścią tożsamości społecznej, co pozwoliło wykreować ją jako właściwe miejsce dla prawdziwych interakcji.

Instalacja, tak samo zresztą jak *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*, zyskała zarówno swoich zagorzałych zwolenników, jak i przeciwników. Mimo że według pierwotnych założeń instalacja miała trwać tylko 2 miesiące, *Dotleniacz* został na placu Grzybowskiem do



listopada, po czym rozpoczął się jego demontaż. Część mieszkańców zaczęła zbierać podpisy, aby instalacja pozostała na placu na stałe. Powrót oczka wodnego obiecała m.in. Renata Kaznowska, ówczesna dyrektorka Zarządu Terenów Publicznych, a także Wojciech Bartelski, były burmistrz dzielnicy Śródmieście.

Inne stanowisko w sprawie miał Tomasz Gamdzyk, wówczas naczelnik Wydziału Estetyki Przestrzeni Publicznej w stołecznym ratuszu. Odsyłał mieszkańców do parku Mirowskiego, Świętokrzyskiego i Ogrodu Saskiego, zaznaczając: „Mieszkańcy nie mogą, ot tak, przychodzić sobie na plac Grzybowski i go zawłaszczać. To plac ogólnomiejski należący do wszystkich warszawiaków, a nie tylko jakiejś grupy. (...). To, co tam zrobiono w ubiegłym roku, było kuriozalne: trawka, staw, pływające kaczuszki. Jak na wsi, a to przecież centrum miasta” Bez wątpienia debata ta uwypukliła znaczenie samego projektu, wciąż jednak różnie pojmowane definicje przestrzeni publicznych w rozwoju miasta pozostają odległe.

W 2009 roku konkurs na modernizację placu Grzybowskiego wygrała pracownia Pleneria, pokonując m.in. *Dotleniacz*. Autorka Joanna Rajkowska, Kaja Pawełek, kurator projektu, oraz Maciek Walczyna, architekt *Dotleniacza*, odcięli się od tego przedsięwzięcia, jako że zwycięski projekt swoim założeniem wodnym daleko odbiegał od pierwotnej formy instalacji Rajkowskiej.

Mimo że plac Grzybowski został z czasem zrewitalizowany bez kontynuacji *Dotleniacza*, warto postrzegać tę instalację jako antycypację zmian w myśleniu o roli przestrzeni publicznej, a przy okazji zadać też sobie pytanie, jak działania artystyczne, często precyzyjnie diagnozujące, a nawet wytwarzające potrzeby danej przestrzeni, mogą spotykać się z dalszą miejską kreacją podyktowaną przez racjonalizm projektowy bardziej stałych, urbanistycznych struktur. W tym sensie *Dotleniacz* nie tylko stał się najważniejszą diagnozą tych procesów, ale też zwrócił uwagę na prawdziwą esencję miejskości obecną w naturalnym pragnieniu człowieka – powrotu do natury.

Projekt został realizowany przez Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, a dofinansowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach Programu Operacyjnego „Znaki Czasu”. Kuratorką projektu była Kaja Pawełek. Poprzedziły go badania archeologiczne prowadzone z nakazu Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków. *Dotleniacz* wygrał „Wdechy 2007” (nagrody kulturalne stołecznej „Gazety Wyborczej” i „Gazety. Co Jest Grane”) w kategorii wydarzenie roku. Joanna Rajkowska otrzymała także Paszport „Polityki” za rok 2007 w kategorii sztuki wizualne.

Synchronizacja

Kuba Szczęsny

Rok realizacji: 2008

Miejsce: Warszawa, park Agrykola, estakada mostu Trasy Łazienkowskiej

Forma: instalacja świetlna

Udział środków publicznych: tak (m.st. Warszawa, utrzymanie: Urząd Dzielnicy Żoliborz)

W ciemnej przestrzeni przejścia pod estakadą ruchliwej Trasy Łazienkowskiej oddzielającej przestrzenie dwu malowniczych parków: Agrykola i Na Skarpie, architekt Jakub Szczęsny rozmieścił kilkadziesiąt kolorowych, czerwonych, żółtych i zielonych świetlówek. Kiedy po zmroku pojawiała się w pobliżu czujników postać na tyle duża, by je uruchomić, światła rozbłyskały w zaprojektowanych sekwencjach i rozświetlały teren. Działanie proste, punktowe, którego celem była modyfikacja percepcji przestrzeni, zaproszenie do spacerów, synchronizacja miasta i zaspokojenie potrzeb nocnych flaneurów.

Instalacja była częścią projektu *Synchronicity Warsaw*. *Projekty dla Warszawy przyszłości* zrealizowanego przez Fundację Bęc Zmiana dzięki dotacji od Biura Kultury m.st. Warszawy. Zniknęła wraz z rozpoczętym w styczniu 2022 roku remontem wiaduktów Trasy Łazienkowskiej.

Kuba Szczęsny *Synchronizacja*, 2008, fot. Martin Waldmeier



Światłotrysk

Maurycy Gomulicki

Rok realizacji: 2009

Miejsce: Warszawa, park Kępa Potocka

Forma: instalacja świetlna, neon, obiekt

Udział środków publicznych: tak (m.st. Warszawa,
utrzymanie: Urząd Dzielnicy Żoliborz)

„Uprawiam róż, bo naprawdę uważam, że trzeba na serio zajmować się przyjemnością, urodą i rozkoszą” – deklarował autor projektu, urodzony i mieszkający na Żoliborzu artysta Maurycy Gomulicki. Stawiał pytanie o to, „czy gdybyśmy więcej uwagi poświęcali urodzie życia w różnych jej przejawach, analizowali i tworzyli więcej »różowych« potencjałów, świat nie byłby lepszy”. *Światłotrysk* to pomnik radości, urody chwili, jej ulotności i przyjemności życia. Instalację parkową ze światła neonowego umieszczono w ogólnodostępnej przestrzeni miejskiej. Neon kształcie wielkiej szklanki z uciekającymi w niebo bąbelkami różowej oranżady ma wysokość 17 metrów. Praca nad projektem trwała niemal dwa lata. Realizacja została przekonsultowana z okolicznymi mieszkańcami, zyskała aprobatę Rady Dzielnicy Żoliborz. Obiekt został wykonany w legendarnej warszawskiej pracowni neonów przez zespół pod kierownictwem Jacka Hanaka.

Za *Światłotrysk* Maurycy Gomulicki został uhonorowany nagrodą *Wdechy 2009* w kategorii Człowiek Roku w głosowaniu czytelników stołecznej *Gazety Wyborczej*

Maurycy Gomulicki *Światłotrysk*, 2009, fot. Mikołaj Długosz



i *Gazety. Co Jest Grane*. Neon stał się jednym z symboli Żoliborza, a także samej Warszawy dla wszystkich wjeżdżających do stolicy trasą S7 od strony północnej.

Światłotrysk powstał jako część *Festiwalu Sztuki nad Wisłą Przemiany*. Głównym sponsorem projektu była firma Vattenfall. Producent projektu: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.

Źródło: <http://synchronizacja.beczmania.pl>

Tęcza

Julita Wójcik

Rok realizacji: 2012

Miejsce: Warszawa, plac Zbawiciela

Forma: rzeźba, obiekt

Udział środków publicznych: tak (Instytut Adama Mickiewicza)

Wysoka na 9 i szeroka na 26 metrów kolorowa tęcza, stworzona z 16 tysięcy sztucznych kwiatów nawleczonych na stalową konstrukcję, została przygotowana dla Instytutu Adama Mickiewicza w ramach wydarzeń kulturalnych towarzyszących polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej. Lokalizacja instalacji na warszawskim placu Zbawiciela została wybrana ze względu na to, że jest on tętniącym życiem punktem miasta, z którym *Tęcza* miała współgrać (np. przez odniesienia do łukowatości arkad budynków), a także dlatego, że znajduje się niedaleko siedziby IAM-u.

Wcześniej *Tęcza* pojawiała się również w innych miejscach: w 2011 roku na placu przed Parlamentem Europejskim w Brukseli, a jej fragment rok wcześniej w Domu Pracy Twórczej przy klasztorze Kamedułów w Wigrach. Za każdym razem dla artystki istotne było, aby w tworzeniu i przygotowaniu kwiatów wzięli udział okoliczni mieszkańcy. Elementy potrzebne do warszawskiej instalacji powstały w ramach warsztatów w Zachęcie przez zawiązaną wówczas Spółdzielnię Rękodzieła Artystycznego „*Tęcza*”.

W Warszawie *Tęcza* pojawiła się w przededniu kilku wydarzeń: corocznej Parady Równości, święta Bożego Ciała oraz mistrzostw Euro 2012. Julita Wójcik niejednokrotnie podkreślała w wywiadach, że *Tęcza* nigdy nie miała być zaangażowana społecznie czy politycznie. Autorka całkowicie odcięła się od przypisywanych jej znaczeń i symboli. Instalacja miała po prostu nieść pozytywne skojarzenia.

W styczniu 2013 roku Julita Wójcik została nagrodzona za *Tęczę* Paszportem Polityki w kategorii sztuki wizualne. Autorka została również nominowana do tytułu Kulturysta Roku 2012 Programu III Polskiego Radia.

Losy instalacji były bardzo burzliwe. Po informacji o planach wzniesienia *Tęczy* na placu Zbawiciela okazało się, że w 2009 roku neonową tęczę w tej samej lokalizacji planowali stworzyć Beata i Paweł Konarscy, którzy oficjalnie wystąpili z oświadczeniem dotyczącym pierwszeństwa ich pomysłu. Z kolei wielokrotne dewastacje instalacji ujawniły głębokie podziały społeczne.

Przy pierwszej dewastacji, w nocy z 12 na 13 października 2012 roku, dyrektor Instytutu Adama Mickiewicza Paweł Potoroczyn wydał następujące oświadczenie: „Kimkolwiek jesteś, wandalu, zniszczyłeś instalację artysty, która od pierwszego dnia pięknie zrosła się z naszym miastem. Zniszczyłeś dzieło sztuki, obiekt, który od blisko pół roku wywoływał uśmiech na twarzach tysięcy warszawiaków, przyjezdnych z całego świata, a nawet kibiców. Zniszczyłeś pracę tysięcy wolontariuszy – kobiet, mężczyzn i dzieci naznaczonych wykluczeniem, bezrobotnych, biednych, upośledzonych, którzy poświęcili swój czas i energię, by sprawić radość innym. Nasza tęcza powstała za pieniądze podatnika, a więc również twoje i tobie podobnych. Nie szkoda ci? Jakiegokolwiek były twoje motywy, zniszczyłeś



symbol pojednania, przyjaźni i tolerancji wspólny wszystkim kulturom, jak ziemia długa i szeroka. Zniszczyłeś, nieuku, znak Przymierza”.

Następnie w noc sylwestrową 2012/2013 w zrekonstruowaną *Tęczę* trafił jeden z fajerwerków, częściowo ją uszkadzając. Po tym zajściu Instytut Adama Mickiewicza wciąż wyrażał chęć odbudowy instalacji. Zanim jednak do tego doszło, wydarzył się kolejny wypadek: w nocy 4 stycznia 2013 roku *Tęcza* ponownie stanęła w płomieniach. I znowu podejrzewano umyślne podpalenie, odobnie jak pod koniec lipca 2013 roku, kiedy to *Tęcza* zapłonęła kolejny raz.

Tęcza długo pozostawała nadpalona z dwóch stron. Jej rekonstrukcja odbyła się w październiku i listopadzie 2013 roku. To nie koniec incydentów związanych z instalacją. Prócz regularnych podpaleń stała się obiektem

konfliktów związanych z przypisywaną jej symboliką LGBT – było to szczególnie widoczne w czasie Marszu Niepodległości 11 listopada 2013 roku (kiedy *Tęcza* została *de facto* spalona).

W nocy z 26 na 27 sierpnia 2015 roku *Tęcza*, w założeniu dzieło sztuki czasowej, została zdemontowana. Jej trzyletnia obecność na placu Zbawiciela pokazała, jak dzieła w przestrzeni publicznej potrafią stać się orężem w walce ideologicznej i – niezależnie od intencji autorów i poza ich kontrolą – ujawnić lub wywołać debatę i konflikt, tym samym stając się barometrem nastrojów społecznych.

Mój obraz Warszawy, odkąd pamiętam, automatycznie łączył się z Palemką. Za każdym razem, gdy na nią patrzę, to mnie rozczula. Szczególnie jak jest minus dziesięć i okrutnie wieje.

Osoba studiująca
na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Tęcza na placu Zbawiciela pokazała nam, że Polska ewidentnie nie jest jeszcze gotowa na zmiany poglądowe. Było to przykre doświadczenie, ale pokazało, jak duże są różnice w naszym kraju.

Osoba studiująca
na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

**rodzaje
efektów 1:
wpływ sztuki
publicznej
na debatę
i wyobraźnię
miejską**

**publiczne
i na ciek**

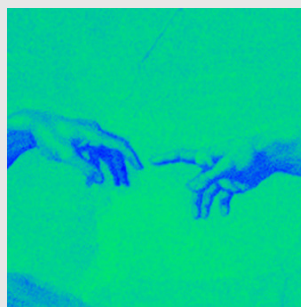
Zasiewanie idei

Upowszechnianie pomysłów, które wędrują w różne miejsca, są podchwytywane przez kolejne osoby ze środowiska artystycznego, aktywistycznego, sąsiedzkiego lub politycznego.



Nowy format działania

Projekt okazuje się pilotażem strategii przechwytywanej następnie przez inne osoby, tworzące kolejne, wzorowane na niej działania.



Wizjonerskość

Przedsięwzięcie, do którego odwołujemy się po latach, by znaleźć punkt odniesienia, lepiej ukorzenić i osadzić działania realizowane obecnie.



Nowe tematy, głosy i podmioty w dyskusji

*Rozmowy o przedsięwzięciu
przyczyniają się do wzbogacenia
debaty o nowe wątki, pojęcia,
perspektywy.*



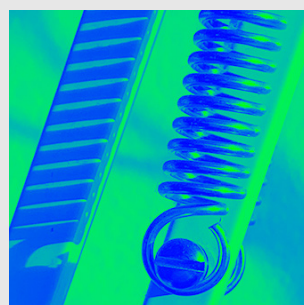
Miejsca i języki prowadzenia debaty

*Elementem projektu jest wyłonienie się
nowych przestrzeni prowadzenia debaty,
tak za pomocą języka,
jak i innych form
włączania się do
rozmowy.*



Konsensus czy konflikt?

*Prowokowanie reakcji, które nakierowane
są na pogodzenie aktorów i interesów
lub ustanowienie platformy artykułującej
dzielące ich różnice, by umożliwić otwarte
negocjowanie odmienności,
a tym samym przeciwdziałać
przemocy.*



Wczoraj przechodziłam schodami na stacji PKP Powiśle i smutno mi się zrobiło, gdy zobaczyłam białe ściany. Pamiętam, jak rok temu były one rewelacyjnie zamalowane graffiti i zupełnie inaczej odbierałam to miejsce. Takie działanie sztuki w tkance miejskiej jest niejako wyjściem ze sztuką do ludzi, na ulicę.

Osoba studiująca
na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

**rodzaje
efektów 2:
wpływ sztuki na
jakość i sposób
użytkowania
przestrzeni
publicznej**

Wkluczanie osób

Interwencja zachęca do wejścia w przestrzeń osoby, które do tej pory z niej nie korzystały (nie miały powodów, nie były zachęcane lub czuły się wykluczone).



Otwieranie doznań

Dzięki interwencji możliwe są nowe doświadczenia zmysłowe i intelektualne, wiążące ciała z przestrzenią i stymulujące ich wzruszenie.



Pionierstwo praktyk

Interwencja facylituje robienie w przestrzeni nowych rzeczy, podejmowanie dotąd niepodejmowanych aktywności, tak dzięki obiektom, jak i popularyzowanym wzorom robienia rzeczy.



Niespotykane interakcje

Sztuka w przestrzeni sprzyja nawiązywaniu w niej nowych relacji pomiędzy użytkownikami, w tym przelotnych i konfliktowych.



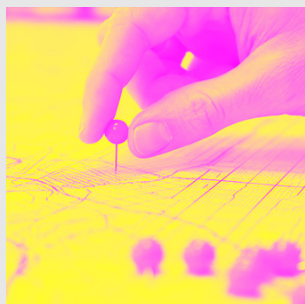
Wyostrome postrzeganie

Interwencja zmienia to, jak prezentuje się miasto z miejsca, w którym była realizowana, umożliwia nowe spojrzenie na to, co rozpoznane, dojrzenie tego, co wcześniej było niewidoczne.



Nowa definicja miejsca

Skutkiem interwencji jest zmiana obrazu, atmosfery lub tożsamości miejsca, w którym ją poczyniono.



Mimo aktywizującej mocy ważna także jest kwestia estetyki i wpływu na panoramę. Przełamuje się takimi działaniami pojęcie normy, by pokazać, że inność jest możliwa.

Osoba studiująca
na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Uważam, że estetyka wpływa na szeroko pojętą etykę. Myślę, że ludzi można w ten sposób edukować, uwrażliwiać na różne tematy. Ponadto myślę, że sztuka w przestrzeni miejskiej sprawia, że należy bardziej do mieszkańców danej przestrzeni. Jest bardziej „swoja”.

Osoba studiująca
na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

**ewolucja
funkcji sztuki
publicznej**

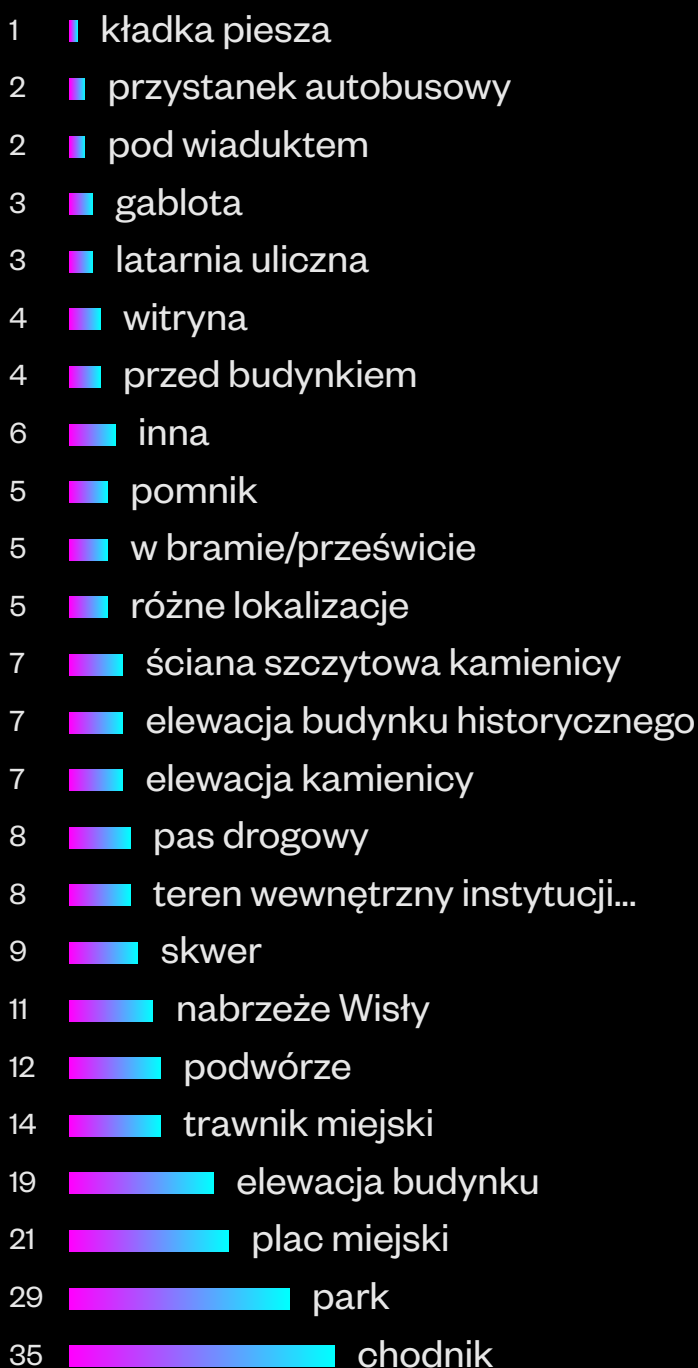
Miejskie koegzystencje instalacji artystycznych

Monika Wróbel

Fragment niepublikowanej rozprawy doktorskiej „Miejsce sztuki współczesnej w przestrzeni miasta na przykładzie Warszawy”, opracowanej w 2016 roku na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej w Katedrze Projektowania Urbanistycznego i Krajobrazu Wiejskiego.

Już wstępna analiza wykresu prezentującego elementy środowiska miejskiego, z którymi w koegzystencję wchodzi współczesne instalacje artystyczne, pokazuje, jak bardzo ekspansywny, w szerokim rozumieniu, charakter ma ta forma sztuki. Wybór miejsca ingerencji jest w tym wypadku ograniczony jedynie wyobraźnią artysty lub – o ile zdecyduje się on działać w ramach obowiązujących przepisów – zgodą władz miejskich. Jak pokazuje praktyka, nie jest to obecnie dużym ograniczeniem. Istotna jest też obserwacja, że wśród wielu form działalności artystycznej w przestrzeni miejskiej instalacje – obok prac streetartowych niebędących muralami – są najmniej

trwałą formą sztuki publicznej. Zdecydowana większość warszawskich instalacji to prace tymczasowe. Spośród wszystkich udokumentowanych od 1990 roku instalacji artystycznych zrealizowanych w stolicy 80% nie jest już eksponowanych lub nie przetrwało w przestrzeni publicznej. Pod koniec 2015 roku w całej Warszawie znajdowało się około 40 tego typu prac.



1 Liczba instalacji artystycznych zrealizowanych w Warszawie w latach 1990–2015 w poszczególnych typach lokalizacji przestrzennych, opracowanie własne Monika Wróbel.

Efemeryczność instalacji jest być może w pewnym stopniu wynikiem pragmatyzmu artystów, którzy – jeśli decydują się legalnie wkroczyć w miejską przestrzeń – związani są szeregiem formalności. Czas trwania instalacji planowany jest często na nie dłużej niż 3 miesiące, co wynika m.in. z interpretacji przepisów prawa budowlanego odnośnie do obiektów tymczasowych umieszczanych w przestrzeni miejskiej. Głębszą analizę tego zjawiska prezentuje Zygmunt Bauman, w następujący sposób charakteryzując przestrzeń miejską: „Sceneria codziennego życia jest całkiem odmienna: pełno jest ruchu i gwaru. W przeciwieństwie do muzeów, jest polem uprawnym estetyki, a nie składnicą/schronieniem dzieł sztuki. Jest boiskiem dla efemerycznych występów i happeningów, tymczasowych instalacji łatanych z jawnie i umyślnie kruchych i rozpadliwych materiałów lub tkanych z przędzy zdecydowanie niematerialnych wyobrażeń. Niczemu, co się na tym boisku znalazło, nie przeznaczono przetrwania wyznaczonego mu do życia czasu – kruchość, nietrwałość, usuwalność są tu warunkiem wstępu”¹. Konkluzja zawarta w ostatnim zdaniu wynika wprost z koncepcji płynnej nowoczesności i odpowiadającej jej wizji sztuki naszych czasów, której zdaniem Baumana głównym zadaniem jest: „Przetrawianie nowych jakości przeżywanego świata i artykulacja wynoszonych zeń doznań”, co wyraża się „we wcielaniu zarówno w treść, jak i w formę dzieła sztuki nieuchronności, rozkładu, marnienia, zniszczenia”².

Najpopularniejszymi lokalizacjami są te, które zapewniają bezpośredni kontakt z pracą, dające szansę na interakcje, czyli: chodniki i trawniki miejskie, place i skwery. W takich

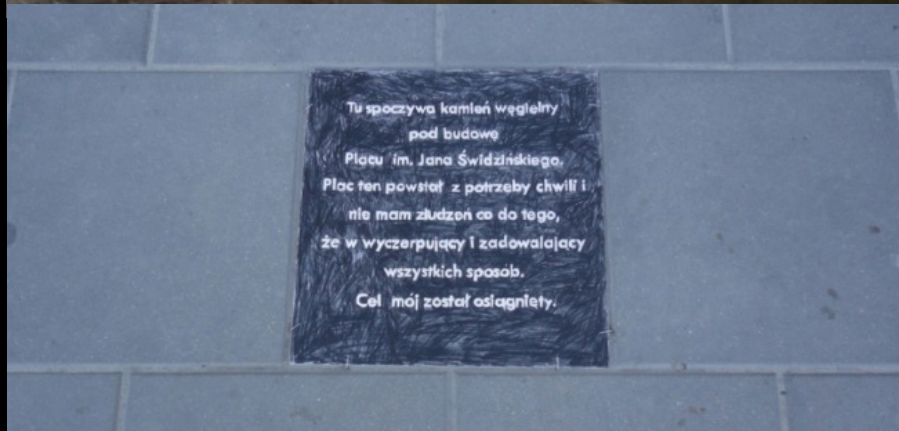
1 Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpędzonym świecie*, Wydawnictwo Officyna, Warszawa 2010, s. 12.

2 Ibidem, s. 20.

przestrzeniach zrealizowano ponad 50% warszawskich instalacji. Wśród nich możemy spotkać instalacje niezwykle kameralne, które cechuje pewien paradoks: są na wyciągnięcie ręki odbiorcy, a jednocześnie ukrywają się przed nim, ryzykując, że zostaną niezauważone lub zignorowane. Przykładem takich działań są: *Free Repairs* Rolanda Roosa, który skrupulatnie naprawia wybrane przez siebie drobne niedoskonałości, ubytki i dewastacje materii wielu europejskich miast i zawitał do Warszawy w 2010 roku; praca *Tu spoczywa kamień węgielny* Magdaleny Bieleśz zapowiadająca fikcyjne ustanowienie nowego warszawskiego placu im. Jana Świdzińskiego³, polegająca na umieszczeniu na płycie chodnika wykonanego ołówkiem rysunku z tekstem informującym o tym fakcie; instalacja land art pt. *Dzieła lęgną się w szczelinach rzeczywistości* Teresy Murak, która w 2009 roku wykonała szereg wysiewów ziaren kwiatów i zbóż w pasach w kilku miejscach Warszawy: pomiędzy jezdniami (m.in. wzdłuż alei Niepodległości), na miejskich trawnikach, w parku Pole Mokotowskie i przed Zamkiem Ujazdowskim. W 2009 roku na skrzyżowaniu ulic Marszałkowskiej i Świętokrzyskiej Karol Radziszewski wykonał połączenie instalacji i performance. Kliki robotników przywiozło konstrukcję: pusty w środku, otynkowany na szaro, wąski prostopadłościan, który po osadzeniu w chodniku stał się pozbawionym celu murem, utrudniającym ruch przechodniów i w którego wnętrzu zamknięty został artysta. W tym akcie, który prawdopodobnie przez większość postronnych obserwatorów, jeśli w ogóle zwrócili na niego uwagę, potraktowany pozostał jako czynność całkowicie pozbawiona sensu, odczytać można symbol dosłownego opuszczenia przez artystę „bezpiecznych murów galerii”, lecz również, tak jak w przypadku wszystkich wymienionych

3 Jan Świdziński to zmarły w 2014 roku polski artysta performer i propagator sztuki kontekstualnej.

- 1 Roland Roos, *Free Repairs* (2010)
- 2 Magdalena Bieleś, *Tu spoczywa kamień węgielny* (2012)
- 3 Teresa Murak, *Dzieła lęgną się w szczelinach rzeczywistości* (2009)
- 4 Karol Radziszewski, *Mur* (2009)



wcześniej realizacji, szereg komentarzy odnoszących się do różnych aspektów municypalnej rzeczywistości na stałe wpisanych w katalog tematów zajmujących aktywnych uczestników aktualnej debaty o tzw. sprawach miejskich.

Wśród wątków tych znaleźć więc można m.in. zagadnienia: degradacji przestrzeni wspólnej uważanej jeszcze przez

6-7 Grzegorz Klaman, *Wieża. Brama* (1990), u stóp Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.



wielu użytkowników miasta za niczyją; nazewnictwa miejskiego, będącego nierzadko przedmiotem ostrych batalii o symbole i wprost odzwierciedlającego przemiany społeczno-kulturowe; szeroko rozumianych miejskich ekologii i coraz popularniejszego ruchu „zielonej partyzantki ogrodniczej” (*guerilla gardening*); temat grodzenia przestrzeni półprywatnych.

Przed rokiem 2000 w Warszawie dominowały instalacje, które pojawiały się w przestrzeni publicznej jako towarzyszące wydarzeniom galeryjnym organizowanym przez dwie instytucje: Zachętę i Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, i co za tym idzie, eksponowane były one głównie w najbliższym sąsiedztwie ich budynków. Były to m.in. *Namiot* Jana Rylkego (1991); *Sumo* Davida Macha (1993); *Okres* Petera Downsborougha; *Museum of Hysterics 1968–1995* Leszka Przyjemskiego; *Once More* Mindaugasa Navakasa (1996). Drugą cechą tych prac był bardzo duży pierwiastek krytyczny.

Niezwykle wymowna w kontekście swoich czasów wydaje się praca *Brama Raju* (1990) Jerzego Kaliny, będąca monumentalną konstrukcją wzniesioną ze stosów pociętych w niszczarce dokumentów, w domyśle: akt niszczonej przez członków odsuniętej od władzy w 1989 roku ekipy politycznej, przez które należałoby się przedrzeć, by przejść na drugą stronę. Wzniesiona u stóp Zamku Ujazdowskiego, przy okazji tej samej wystawy, kompozycja przestrzenna Grzegorza Klamana pt. *Wieża. Brama* (1990) była odzwierciedleniem dwóch form architektonicznych, w których tradycyjnie zakodowane są znaczenia odnoszące się do symboliki władzy. Zdeformowane, obite zniszczonymi kawałkami blachy konstrukcje – jak czytamy w opisie kuratorskim – ilustrowały „dramatyczne fiasko ideologii systemu politycznego funkcjonującego w Polsce po drugiej wojnie

światowej”⁴. Archetypiczne, lecz poprzez swoją brutalną estetykę współczesne w wyrazie formy doskonale wpisały się w klasyczne założenie Kanału Piaseczyńskiego, szkoda więc, że nie zostały zaplanowane jako stała ekspozycja, aby stać się w ten sposób wymownym śladem burzliwego okresu transformacji.

Duża skala i intensywna barwa w aspekcie formalnym oraz humor, flirt z popkulturą lub ze sztuką folkową, a także sięganie do kiczu to wspólny mianownik prac, które w przeciwieństwie do subtelnych instalacji prezentowanych na początku rozdziału nie mogą pozostać niezauważone. Wyraźne wyróżnienie się z otoczenia jest często wyrazem chęci wniesienia radości i koloru w przestrzeń miejską, która zazwyczaj z „aprobata” takie zabiegi przyjmuje. Taka formalna strategia bywa również środkiem do wytrącenia użytkownika miasta z przyzwyczajonych percepcyjnych⁵. Wśród prac w ten sposób wchodzących w relacje z przestrzenią publiczną można wskazać zarówno najbardziej popularne warszawskie realizacje takie jak *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* (2002) Joanny Rajkowskiej, *Różowe świecące jelenie* (2004) Luizy Marklowskiej i Hanny Kokczyńskiej, ready-made w postaci pomalowanej na różowy kolor konstrukcji z tzw. Starego BUW-u (2004) przed gmachem biblioteki na Powiślu, *Pegazy* (2008) Beaty i Pawła Konarskich, artystyczny neon *Światłotrysk* (2009) Maurycego Gomulickiego, *Tęcza* (2012) Julity Wójcik oraz mniej znane realizacje, jak: *Wielokropek* (2009) Anny Baumgart i Agnieszki Kurant, *Dom na drzewie* (2010) Beaty i Pawła Konarskich, *Tulipany* (2009) Julii

4 Opis kuratorski wystawy *Co jest społeczne?* w CSW Zamek Ujazdowski opublikowany na niedostępnej już stronie internetowej (przyp. red. 2022).

5 M.A. Potocka, *To tylko sztuka*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 254.

Curyło, *Kosz gigant* (2011) Jacka Adamasa, *Magiczny las* (2010) Marka Zalewskiego, *Komin* Bartosza Sandeckiego. Część z tych prac znajduje się w przestrzeni na stałe lub ich ekspozycja trwała kilka lat, i to właśnie w tej grupie można znaleźć przykłady realizacji, które stały się elementem nowej warszawskiej ikonografii.

Wśród instalacji ustawianych na chodnikach i placach spotkać można prace, które ze względu na sposób wykonania od razu sygnalizują, że znalazły się w przestrzeni na chwilę. To często obiekty z pogranicza sztuki i designu, przypominające przygotowane w skali rzeczywistej makiety, wykonane z mniej trwałych materiałów. Realizacje te, tak jak cykl prac powstałych z okazji roku Marii Curie-Skłodowskiej (2011), *Wielka Nieobecna* (2013) Jana Strumiły, *Integrator PW* (2013) wykonany przez studentów Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej lub *Drzewo wolności* (2014) Waldemara Rudyka, służą często celom edukacyjnym lub promocyjnym. Mogą też być

Przykłady tymczasowych instalacji artystycznych przypominających makiety:

- 1 Aleksandra Szczodry, Paweł Tarasiewicz, Jan Trzaska, Marcin Kamiński, Michał Tatarczuk oraz Mateusz Piekarski, *Ręka* (2011)



Przykłady tymczasowych instalacji artystycznych przypominających makiety:

- 2 Małgorzata Malinowska, Filip Ludka i Tomasz Kempa, *Totem* (2011)
- 3 studenci WAPW *Integrator PW* (2013)
- 4 Jan Strumiłło, *Wielka Nieobecna* (2013).



alternatywą dla tradycyjnej formuły ekspozycji, tak jak instalacja *Desiring-Micro Machine* (2010) Aleksandry Wasilkowskiej lub *Barykady* (2014) Bogusława Lustyka⁶. Część z tego typu prac zmienia sposób korzystania z zajmowanej przez nie przestrzeni, np. proponując możliwość siedzenia w miejscach, gdzie taka funkcja nie była do tej pory dostępna. Funkcjonalność jest w tym wypadku cechą, która odróżnia takie instalacje artystyczne od innych rodzajów sztuki publicznej, lecz również zbliża tę formę sztuki do projektowania przemysłowego i architektury.

Poszerzenie katalogu możliwych zachowań to jeden z efektów obecności sztuki publicznej, który w największym stopniu wpływa na obraz miasta i może prowadzić do trwałych zmian w jego obrazie⁷. Joanna Erbel zwraca uwagę, że pojawienie się dzieła sztuki w przestrzeni miejskiej prowadzi czasami do zawieszenia reguł, które do tej pory w tym miejscu obowiązywały, i wyzwala inny sposób patrzenia na otoczenie, a także inny rodzaj relacji pomiędzy dotychczasowymi użytkownikami tej przestrzeni⁸. Szczególny potencjał testowania nowego sposobu korzystania z miejsc zarówno dobrze znanych, jak i zazwyczaj omijanych przez użytkowników, niosą ze sobą instalacje w formie zdarzeń architektonicznych. Katarzyna Sobuś, analizując liczne europejskie przykłady

6 Współautorami instalacji *Barykady* byli również: Anna Borkowska, Ilona Ostrowska, Mirosław Miroński, Zbigniew Stasik, Adam Kulis, Beta Design Studio.

7 Taki skutek można przypisać z pewnością dwóm realizacjom Joanny Rajkowskiej: *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* i *Dotleniacz*, które wybrane zostały jako studia przypadku i opisane w rozdziale 6 niniejszej pracy.

8 J. Erbel, *Jak działa sztuka w przestrzeni publicznej*, w: J. Baranowska, P. Sztarbowski, (red.) *Liberated Energy*, Warszawa 2011, s. 138.

Kolektyw EXYZT, instalacja *Unexpected Fountain Occupation (UFO)* (2011), plac Na Rozdrożu



instalacji z pogranicza architektury i sztuki, zauważa, że sukces poszczególnych rozwiązań jest często wynikiem umiejętnego połączenia atrakcyjnej, nietypowej dla danego obszaru funkcji z konotującą wiele znaczeń formą, która staje się wyraźnym, nowym, wizualnym znakiem w miejskim krajobrazie⁹. Warszawskie realizacje z tej dziedziny zdają się potwierdzać tę obserwację.

Przykładem takiego efektu synergii była wyróżniająca się i zaskakująca formą instalacja *Unexpected Fountain Occupation (UFO)* (2011) francuskiego kolektywu artystów i architektów o nazwie EXYZT, która na kilka letnich miesięcy „wylądowała” wprost na opustoszałej okrągłej fontannie znajdującej się na pełniącym głównie tranzytowe funkcje placu Na Rozdrożu. W tym czasie zdołała wytworzyć tam aktywnie użytkowane i popularne miejsce, ściągające zarówno przybyszów z całego miasta, jak i mieszkańców najbliższego otoczenia, łącznie

9 K. Sobuś, *Architektura jako tworzywo. Sztuka instalacji w przestrzeni publicznej*, „Architectus” 4/2013, s. 65.

z osobami starszymi¹⁰. Obiekt wykonany był w estetyce DIY, głównie z surowego, sosnowego drewna i sklejk¹¹. Nad konstrukcją odwzorowującą okrągły kształt fontanny i mieszczącą rozmaite funkcje, m.in.: basen, kawiarniany bar i toalety, górowała podświetlona, tekstylna kopuła kojarząca się z kosmicznym spodkiem i mieszcząca miejsca do spania, które można było wynająć, by spędzić tam noc. Sukces miejsca wynikał z połączenia atrakcyjnego programu funkcjonalnego i oferty kulturalnej z fantazyjnym kształtem obiektu i swojską, wakacyjną estetyką, a także z możliwości niestereotypowych zachowań, takich jak kąpiel lub opalanie się w sąsiedztwie ruchliwego węzła komunikacyjnego. W podobny sposób, chociaż w mniejszej, sąsiedzkiej skali, zadziałały dwa projekty zorganizowane przez stowarzyszenie Odblokuj: projekt M3 (2008) realizowany w Dolince Służewieckiej oraz projekt M4 (2009) na osiedlu Rakowiec. Były to działania *site specific* bezpośrednio skierowane do mieszkańców osiedli, na terenie których się umiejscowiły, co nie wyrażało się tylko w programie społeczno-edukacyjno-artystycznym, które oferowały te miejsca, lecz również w architekturze samych tymczasowych pawilonów, które stawały się centrum wydarzeń. Pawilon M3 odzwierciedlał układ funkcjonalny typowego mieszkania osiedla Służew nad Doliną, a kształt pawilonu M4 inspirowany był teorią formy otwartej i linearnego systemu ciągłego Oskara Hansena, który wraz z żoną Zofią był autorem dwóch budynków mieszkalnych na terenie Rakowca. Tak jak w przypadku

10 Obserwacje autorki podczas wizyt w miejscu instalacji. Obserwacje autorki podczas wizyt w miejscu instalacji.

11 DIY to skrót pochodzący od powiedzenia: *do it yourself* (zrób to sam), który oznacza ideę samodzielnego wytwarzania różnych dóbr. Estetyka DIY w architekturze przejawia się w takiej formie i technologii wykonania obiektu, która pozwoliłaby na realizację go bez pomocy specjalistów, stąd częstym materiałem jest drewno, sklejka, palety transportowe.

- 1 Szkic Poli Dwurnik pt. *Z daleka wygląda to na nieudany projekt, coś zupełnie nieinteresującego...* Artystka była rezydentką projektu i w formie rysunkowej relacjonowała jego przebieg.
- 2 Instalacja *The Knot* na Kopie Cwila.



projektu *UFO*, instalacje *M3* i *M4* doprowadziły w czasie trwania projektu do zintensyfikowania obecności mieszkańców w traktowanej dotychczas transferowo przestrzeni osiedla i zachęciły do rekreacji i wypoczynku w pobliżu swojego miejsca zamieszkania.

Odmiennie doświadczenia towarzyszyły instalacji *The KNOT* (2010), która była nomadycznym – bo odwiedzającym różne lokalizacje w trzech miastach:

Berlinie, Warszawie i Bukareszcie – pawilonem składającym się z pneumatycznych konstrukcji w landrynkowych kolorach oraz ciężarówki z rozkładaną sceną i gigantycznej poduchy wypełnionej piłkami¹².

Forma obiektu okazała się niepodatna na adaptacje, niechroniąca przed wpływem warunków atmosferycznych, poddająca się działaniu wiatru i zbyt mocno kojarząca się z festynowymi, dmuchanymi zamkami służącymi dziecięcej zabawie lub reklamowymi namiotami ustawianymi podczas plenerowych festiwali.

W ocenie twórców był to jeden z czynników, który przełożył się na mniejsze od oczekiwanego zainteresowanie projektem¹³. Inkluzywne podejście do przedsięwzięcia, które reprezentowane miało być przez otwartą formę instalacji organizującej miejsce wydarzenia, okazał się trudnym do spełnienia postulatem, przy czym założone cele najtrudniej było osiągnąć w Berlinie, gdzie oferta miejsca nie sprostała oczekiwaniom potencjalnych użytkowników. Nieoczekiwane obecność instalacji *The KNOT* na terenie ogrodu tzw. Pałacyku Konopackiego w dzielnicy Praga Północ stała się impulsem do działań mieszkańców wspieranych przez miejskich aktywistów, mających na celu rewitalizację zabytkowego

12 Instalacja powstała z inicjatywy berlińskiej grupy Raumlabor. Kuratorami jej byli: Markus Bader, Oliver Baurhenn, Jakub Szreder i Raluca Voinea. W Warszawie instalacja pojawiła się na łączny okres miesiąca w trzech miejscach: w parku Pole Mokotowskie, w sąsiedztwie Kopy Cwila w dzielnicy Ursynów i na terenie zrujnowanego Pałacyku Konopackiego w dzielnicy Praga Północ. Instalacja była przestrzenią przeznaczoną do organizacji warsztatów, wykładów oraz miejscem spędzania wolnego czasu. Rezydentami miejsca byli artyści i badacze z krajów które uczestniczyły w projekcie.

13 B. Świątkowska, *Siła porażki*, „Notes na 6 Tygodni” nr 64/2010, s. 94

- 1 Marta Paulat i Jan Mioduszewski, *Relief* (2013)
- 2 Rafał Jakubowicz, *Jolanta Brzeska* (2015)
- 3 Hubert Gromny, Xawery Wolski (Grupa Spirala), *Jedzenie* (2013)





i zrujnowanego obiektu i przeznaczenie go do funkcji związanych z potrzebami lokalnej społeczności¹⁴.

Instalacje artystyczne, które wchodziły w relacje z architekturą, stanowiły 23% wszystkich udokumentowanych prac. Miejscem realizacji były, podobnie jak w przypadku murali, głównie elewacje współczesnych i historycznych budynków lub ściany szczytowe kamienic. Strategia wykorzystania architektury w niektórych przypadkach również była podobna: ścianę traktowano wówczas przede wszystkim jako atrakcyjną i dobrze widoczną przestrzeń ekspozycji choć katalog

14 Uczestnicy warsztatów prowadzonych w ramach The KNOT zawiązali Praskie Centrum Rewitalizacji Społecznej tzw. PRECEL. Działania tej grupy zainicjowały wieloletni proces, który doprowadził do wstępnego remontu obiektu, który odbył się na przełomie 2015 i 2016 roku, a także przeznaczenia pałacyku na Dom Kultury „Praga” w ramach Zintegrowanego Programu Rewitalizacji m.st. Warszawy do 2022 roku. Za: M. Śmigiel, *Miasto przejmuje zabytkowy pałacyk Konopackiego na Pradze*, „Gazeta Wyborcza. Warszawa”, wydanie internetowe 24.01.2016, <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,19520499,miasto-przejmujezabytkowy-palacyk-konopackiego-na-pradze>

- 1 Izabela Żółcińska, *Ściana ciepła* (2010)
- 2 Helena Wawrzeniuk, *Fatamorgany* (2015)



motywacji, które do tego prowadziły, jest znacznie większy niż w przypadku malarstwa wielkoformatowego. W odróżnieniu od murali prace o charakterze dekoracyjnym (np. *Relief* Marty Paulat i Jana Mioduszeńskiego na elewacji budynku Teatru Nowego przy ul. Madalińskiego 10/16 lub *Shapes of Colour/City tour* Marzeny Turek Gaś przy ul. Targowej 12) są w mniejszości, a ściany budynków są tłem dla instalacji wypowiadających się na temat aktualnych spraw miejskich (uszyta z banerów reklamowych instalacja *Pasiak* Elizy Proszczuk na ścianie szczytowej budynku przy ul. Lubelskiej 30/32 i instalacja pt. *Jolanta Brzeska*, autorstwa Rafała Jakubowicza, na elewacji dawnego liceum im. Klementyny Hoffmanowej przy Emilii Plater 29, upamiętniająca zamordowaną działaczkę ruchu lokatorskiego) lub działań o charakterze postwandalistycznym¹⁵ (instalacje ze styropianu autorstwa Goro przy ul. Siedeckiej 26 i grupy Massmix na budynku przy ul. Banacha 20). Gra z ze znaczeniami, które koduje architektura w celu unaocznienia ukrywanych problemów społecznych, jest elementem taktyki artystycznej Krzysztofa Wodiczki, który na znaczących i często ikonicznych miejskich budowlach dokonuje projekcji audiowizualnych, w których głos zyskują wykluczeni. W 2005 roku frontowa fasada Zachęty stała się elementem instalacji *Kariatydy*. Na elewacji symetrycznie wyświetlono powiększone do skali obiektu sylwetki kobiet toczących rozmowę o doświadczanej przez nich przemocy. Postaci, jak tytułowe kariatydy, podtrzymywały portyk gmachu.

15 „Postwandalizm” to termin wprowadzony przez artystę i teoretyka sztuki Adama Jastrzębskiego, który przez szereg lat współtworzył fundację Vlepvnet. Oznacza on ogół miejskich praktyk twórczych odznaczających się w agresywnych i dywersyjnych gestach artystycznych, kontestujących popularne estetyki spotykane w przestrzeni miejskiej. Określenie to wyraża chęć zdystansowania się od obserwowanego zjawiska komercjalizacji i estetyzacji street artu. Za: rozmowa kolektywu Vlepvnet z Bogną Świątkowską: *Postwandalizm*, „Notes na 6 Tygodni” nr 60/2011, s. 96.

Forma architektoniczna obiektu może być również pretekstem do absurdalnych żartów, tak jak w przypadku instalacji *Jedzenie* (2013), która na miesiąc zamieniła łupinową, betonową konstrukcję dachu pawilonu PKP Warszawa Powiśle w przywodzący na myśl dadaistyczne wybryki talerz pełen spaghetti.

Przynależność do miejsca wydaje się więc znacznie istotniejszym elementem prac, niż ma to miejsce w przypadku murali. Izabela Żółcińska zrealizowała swoją instalację *Ściana ciepła* przy ul. Hożej 42, na ścianie szczytowej kamienicy, którą przez szereg lat obserwowała, pracując w sąsiedniej galerii. Zaznacza ona: „moje skradanie się do tej przestrzeni było rozłożone w czasie, nie była to decyzja szybka”¹⁶. Instalacja zbudowana była z kilkuset metrów neonowego przewodu elektroluminescencyjnego, który wieczorem świecił delikatnym czerwonym światłem. Kabel oplatał szarą ścianę szczytową, tworząc rysunek przywodzący na myśl krwiobieg. Inspiracją dla pracy była fascynacja artystki zjawiskami kapilarnymi, które pozwalają na transport płynów wbrew sile grawitacji. Wraz z upływem czasu, w związku z właściwościami materiału, z którego wytworzona była instalacja, siła emitowanego światła słabła, zmierzając do całkowitego wygaśnięcia i zakończenia życia ekspozycji, która zaplanowana była na jeden rok.

Zmienność w czasie była również charakterystyczną cechą pracy z cyklu *Fatamorgany* Heleny Wawrzeniuk przy ul. Paca 19 na Grochowie. Instalacja rozgrywała się na dwóch przeciwległych ścianach szczytowych niskich

16 Zacytowana wypowiedź stanowi fragment wywiadu udzielonego w 2012 roku Jaromirowi Jedlińskiemu w związku z wystawą *Biofilia* w Galerii Muzalewskiej w Poznaniu. Źródło: <http://magazyn.o.pl/2012/izabelazolcinska-jaromir-jedlinski-o-biofilii-redterapii-i-zjawiskach-kapilarnych/4/> [dostęp: 01.02.2014]

budynków mieszkalnych, rozdzielonych kilkumetrowym wjazdem na podwórze. Na ścianie zniszczonej kamienicy artystka umieściła, wykonaną przy współudziale mieszkających w okolicy dzieci, niewielkich rozmiarów strukturę z różnobarwnych kawałków pleksi, która odbijając światło słoneczne, tworzyła kolorowe refleksy w różnych miejscach stojącej naprzeciw, białej ściany wyremontowanego budynku. Efemeryczny obraz można było zobaczyć tylko przy sprzyjającej pogodzie, a najsilniejsza barwa odbić widoczna była tylko przez 1–2 godziny w ciągu dnia. Podobna technika pracy z odbitym lub przefiltrowanym różnobarwnym światłem słonecznym wykorzystana była w dwóch innych instalacjach artystki: na podwórzu budynku przy ul. Kobielskiej 54 a, gdzie błyszczące formy zawieszono na drzewach, i przy ul. Samolotowej 2, na elewacji wielopiętrowego bloku.

Ze światłem słonecznym pracowała także Joanna Piaścik. Jej instalacja *Relfex* (2015), zamontowana na wychodzącej na podwórze ścianie szczytowej kamienicy przy ul. Szpitalnej 6, składa się z kilkudziesięciu aluminiowych modułów o dekoracyjnej formie, które odbijając światło słoneczne, doświetlają pomieszczenia znajdujące się w stojącym naprzeciw budynku¹⁷. Instalacja ma charakter testowy – przy udziale Wydziału Fizyki Politechniki Warszawskiej sprawdzana była efektywność rozwiązania mającego nieść praktyczną odpowiedź na potrzebę zapewnienia większej ilości światła dziennego na obszarach ścisłej zabudowy śródmiejskiej.

17 Praca artystki zrealizowana została dzięki zdobyciu I nagrody w konkursie BMW/URBAN/TRANSFORMS zorganizowanego w 2014 roku przez BMW Group Polska oraz Fundację „Bęc Zmiana. Celem konkursu było wyłonienie projektów mogących w praktyczny sposób poprawić jakość życia miejskiego

Wnioski:

1. Instalacje artystyczne wykazują największe bogactwo form i strategii wkraczania w przestrzeń miejską.
2. Efemeryczność jest jedną z istotniejszych cech tej formy sztuki, co stanowi zarówno odzwierciedlenie wizji sztuki odpowiadającej charakterystyce współczesnych czasów, jak i odpowiedź na nowe potrzeby tymczasowego zagospodarowywania wybranych przestrzeni miejskich. Efemeryczność objawia się nie tylko krótkim trwaniem dzieła w przestrzeni publicznej, lecz również ich zmiennością w czasie lub zależnością od warunków atmosferycznych.
3. Wielkoskalowe instalacje artystyczne spośród wszystkich zbadanych form sztuki mają największy potencjał wytworzenia nowej, miejskiej ikonografii.
4. Instalacje artystyczne bywają narzędziem kreowania i testowania nowego sposobu korzystania z przestrzeni publicznych.
5. Tymczasowe instalacje artystyczne mają potencjał trwałej zmiany obrazu miasta, nawet gdy zaistnieją w przestrzeni na chwilę.
6. Instalacje artystyczne mogą stanowić narzędzie poprawy jakości życia w mieście w jego praktycznym wymiarze.

Ewolucja funkcji sztuki publicznej

Katalog funkcji sztuki publicznej jest bogaty, a zestaw przypisywanych jej zadań zależy jest m.in. od takich czynników jak ustrój państwowy, aktualne warunki społeczno-ekonomiczne lub moda. W literaturze przedmiotu repertuar funkcji przypisywanych sztuce w przestrzeni publicznej różni się w zależności od dyscyplin naukowych, które ten obszar opisują.

Funkcja sztuki:

Zadania sztuki:

-
- | | |
|-------------------------------------|--|
| Upamiętniająca i celebrująca | <ul style="list-style-type: none">– utrwalenie indywidualnych narodowych wspomnień, skojarzeń i emocji– dostarczanie wzorców do naśladowania– współtworzenie świadomości narodowej– materializacja zapomnianych lub ukrytych narracji |
|-------------------------------------|--|

-
- | | |
|--|---|
| Estetyzacja przestrzeni miejskiej | <ul style="list-style-type: none">– dekoracja przestrzeni miejskiej,– łagodzenie surowości miejskiej zabudowy (rzeźby jako mediator pomiędzy skalą budynku a skalą człowieka)– wkreowanie nowej jakości przestrzeni urbanistycznej– podnoszenie prestiżu miejsca |
|--|---|

Edukacyjna

- upowszechnienie wiedzy na temat ustaleń które zostały wypracowane w ramach dyskursu publicznego
 - dostarczanie wzorców do naśladowania,
 - przybliżenie poszczególnych rodzajów działalności artystycznej masowemu odbiorcy
-

Indywidualna wypowiedź artystyczna

- świadectwo aspiracji osiągnięć epoki, która je zrodziła,
 - zaspokajanie duchowych estetycznych potrzeb człowieka,
-

Krytyczny dyskurs artystyczny

- zamiana odbiorcy z widza w zaangażowanego obywatela,
 - reinterpretacja przeszłości,
 - pobudzenie dyskursu nad ważnymi problemami społecznymi,
 - bezpośrednie interwencje na zmieniające się warunki społeczne,
 - materializacja zapomnianych lub ukrytych narracji
-

Propagandowa

- pobudzenie dyskursu nad ważnymi problemami społecznymi,
- rozprzestrzenianie idei z intencją oddziaływania na ludzkie przekonania,
- umacnianie władzy państwowej

- Odnowa miasta**
- przyciąganie turystów,
 - zachęcanie do przebywania w przestrzeniach publicznych,
 - ożywienie przestrzeni osiedli mieszkaniowych,
 - kształtowanie lub wzmacnianie tożsamości miejsca
- wyznaczanie punktów spotkań
-

- Poszerzenie grona odbiorców sztuki**
- pozyskanie przez artystów masowego odbiorcy,
 - alternatywne miejsce ekspozycji wobec galerii lub muzeum,
 - przybliżenie poszczególnych rodzajów działalności artystycznej masowemu odbiorcy,
 - zabawianie odbiorcy poprzez wizualne żarty,
-

- Reklamowa**
- podnoszenie prestiżu miejsca,
 - alternatywna wobec tradycyjnych środków reklamy zewnętrznej metoda pozyskania klienta,
-

- Wzmacnianie lokalnej tożsamości**
- kształtowanie lub wzmacnianie tożsamości miejsca
 - integrowanie lokalnych społeczności i wzmacnianie relacji sąsiedzkich
 - wyznaczanie punktów spotkań

Funkcja sztuki:

Zadania sztuki:

Sakralna

- zaspokajanie duchowych potrzeb odbiorców
- kreowanie miejsc kultu religijnego

Źródło:

H. Taborska, Współczesna.. op. cit, s. 43, 55-57, 64

H. Taborska, Współczesna.. op. cit, s.45, 64

K. Franczak, Demokratyczny... Op. cit, s. 273,

H. Taborska, Współczesna.. op. cit, s.641

H. Taborska, Współczesna.. op. cit, s.82,92, 114

K. Franczak, Demokratyczny... Op. cit, s. 259,262,267,269–270,275

H. Taborska, Współczesna.. op. cit, s.66-67

K. Franczak, Demokratyczny... Op. cit, s. 259, 264,

H. Taborska, Współczesna.. op. cit, s.114, 117

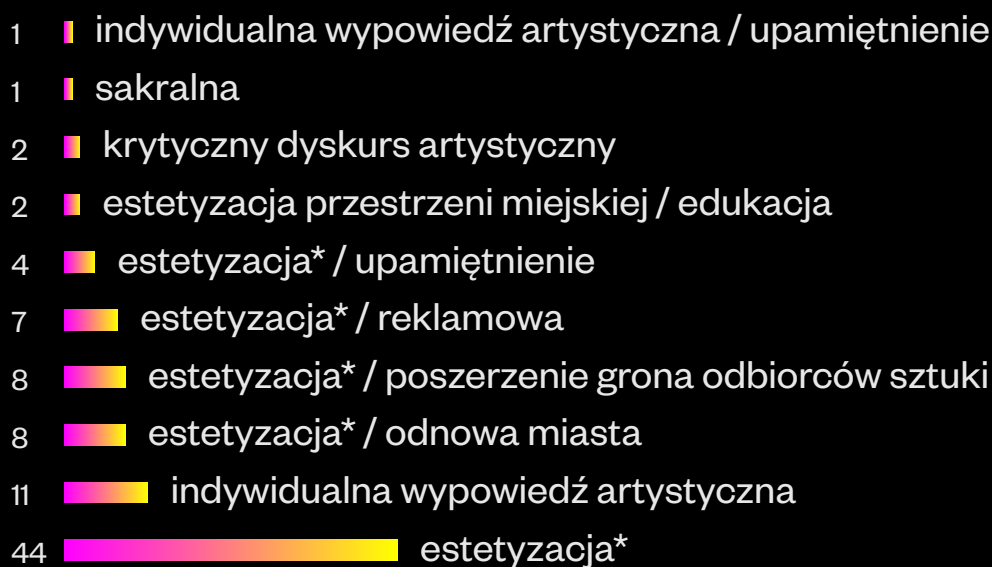
H. Taborska, Współczesna.. op. cit, s.49,

H. Taborska, Współczesna.. op. cit, s.64, 117

Analiza autorska

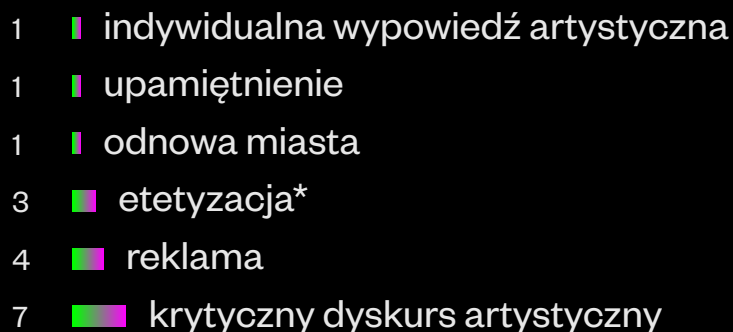
Na podstawie poniższych wykresów ustalić można jakie funkcje przypisywane były poszczególnym formom sztuki realizowanym do tej pory w Warszawie.

Funkcje rzeźb zrealizowanych w latach 1990-2015 w Warszawie.



Liczba realizacji

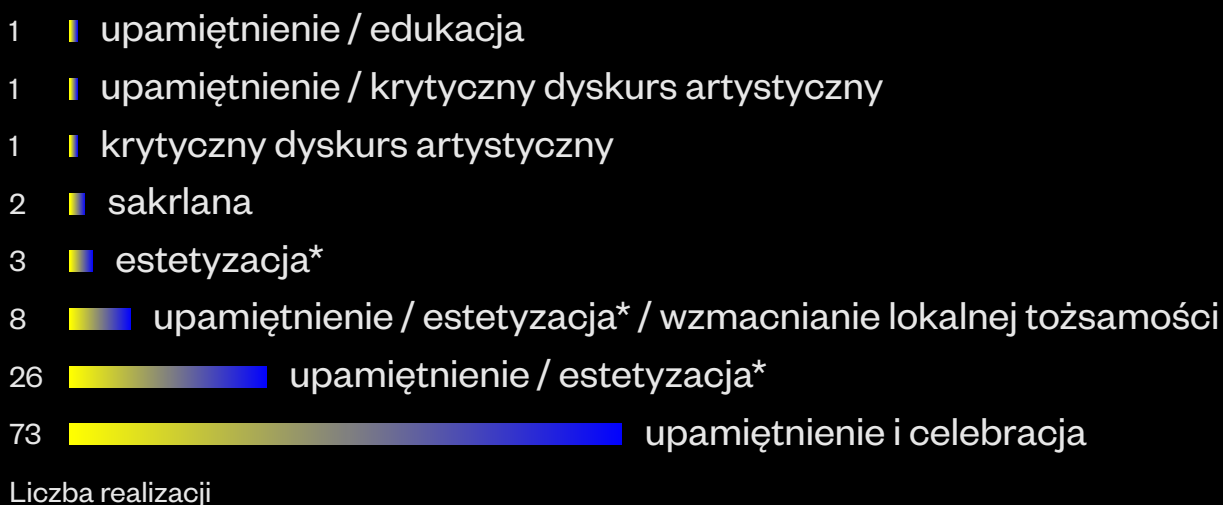
Funkcje neonów artystycznych zrealizowanych w latach 1990-2015 w Warszawie.



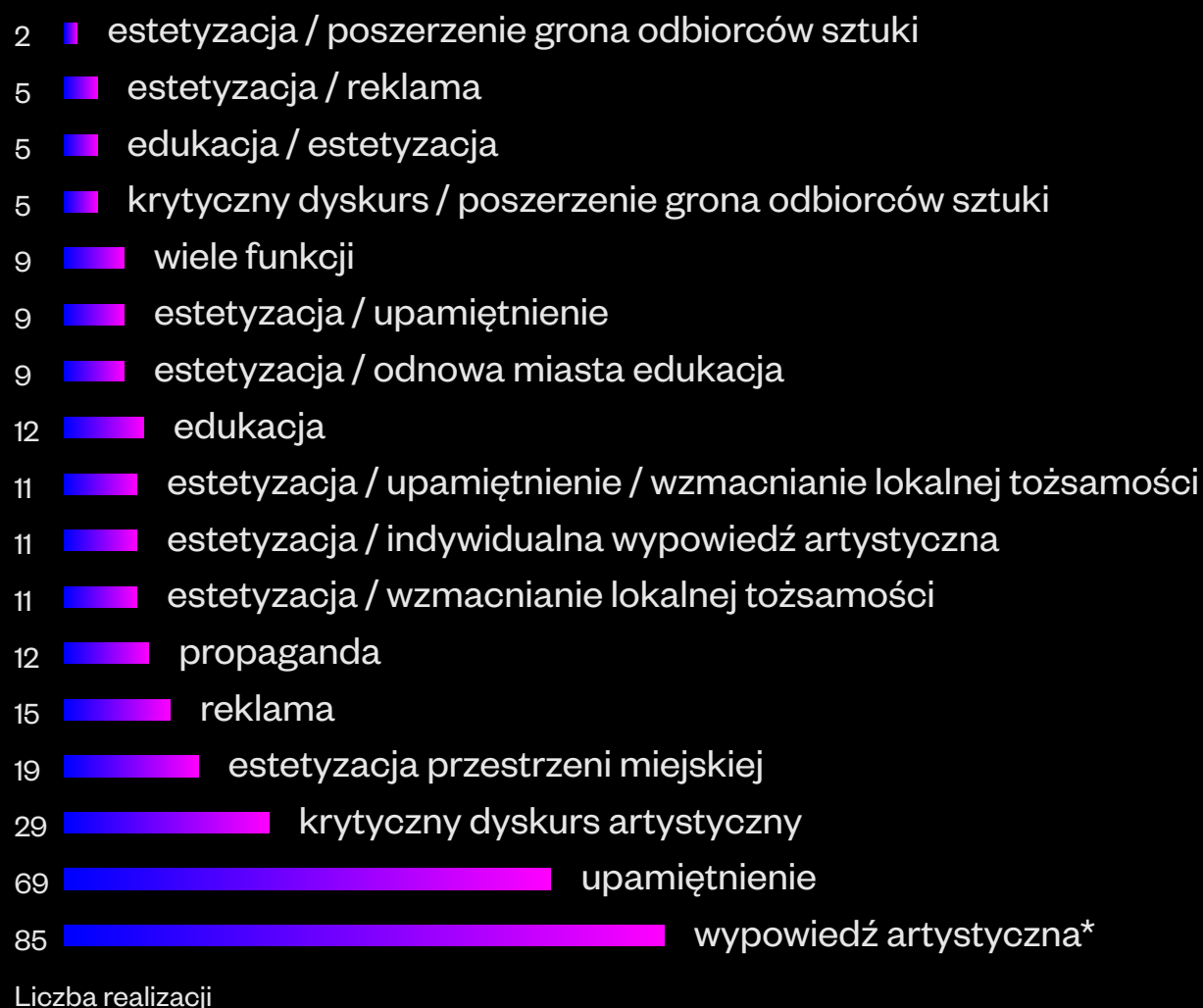
Liczba realizacji

* – estetyzacja przestrzeni miejskiej

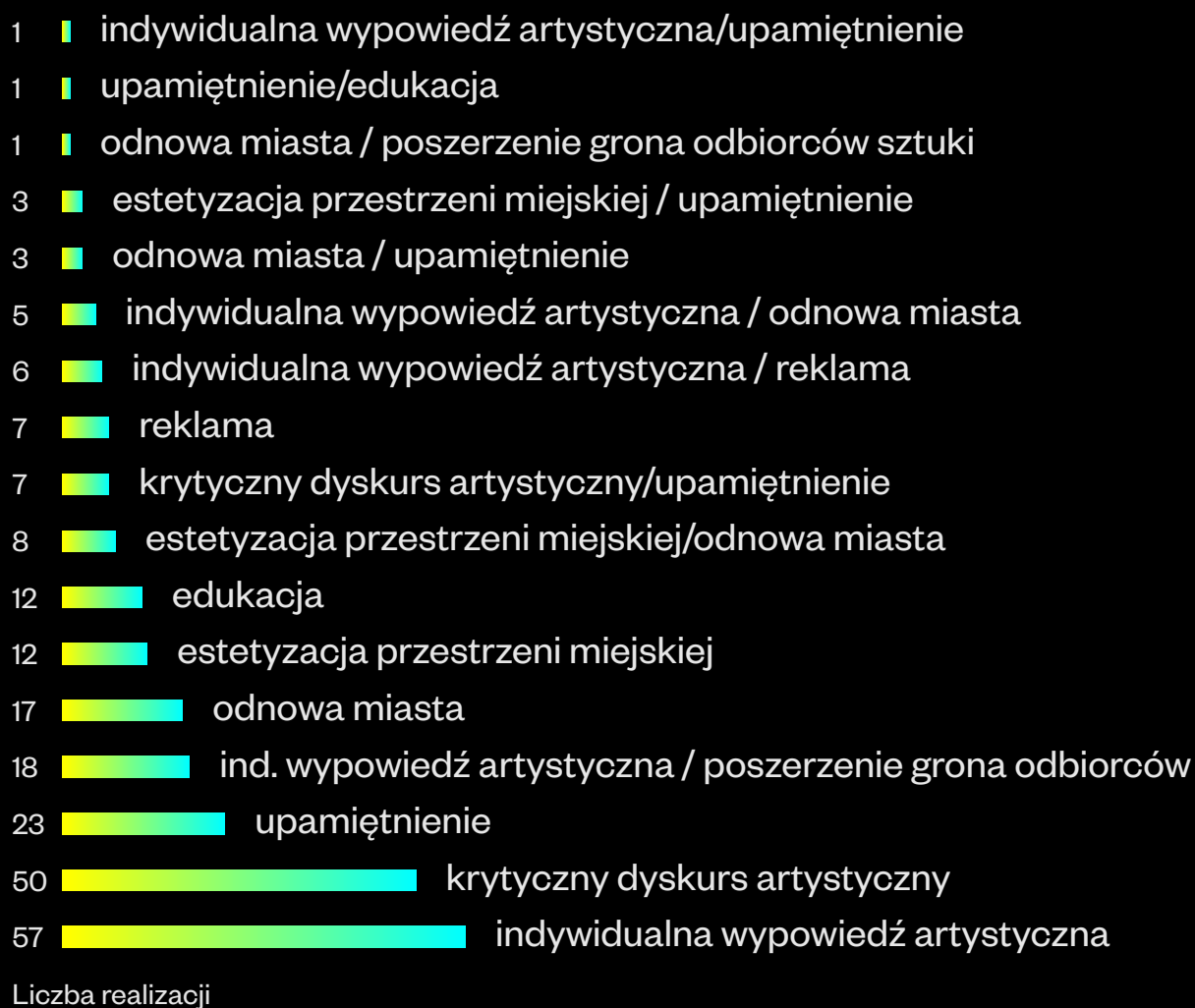
Funkcje pomników zrealizowanych w latach 1990-2015 w Warszawie.



Funkcje murali zrealizowanych w latach 1990-2015 w Warszawie.



Funkcje instalacji artystycznych w latach 1990-2015 w Warszawie.



Wnioski:

1. Sztuka publiczna w Warszawie pełni trzy dominujące funkcje: upamiętnienia i celebracji, estetyzacji przestrzeni miejskiej oraz krytycznego dyskursu artystycznego.
2. Najwięcej prac pełniących funkcje upamiętniające i celebrujące przybiera formę pomników i murali.

3. Najwięcej prac o funkcji krytycznej wyodrębnić można wśród instalacji artystycznych oraz w drugiej kolejności wśród murali.
4. Wśród form sztuki, których zadaniem jest dekorowanie przestrzeni miejskiej, dominują rzeźby i murale.
5. Znaczna część realizacji pełni więcej niż jedną funkcję. Wśród najbardziej popularnych połączeń można wyróżnić chęć estetyzacji przestrzeni miejskiej towarzyszącej funkcjom takim jak upamiętnienie bądź wzmacnianie lokalnej tożsamości.
6. Znaczna część realizacji w przestrzeni publicznej jest formą indywidualnej wypowiedzi artystycznej, której nie można wprost przypisać konkretnych funkcji użytkowych, społecznych bądź symbolicznych. Pojawienie się ich jest wynikiem prywatnych refleksji, poszukiwań i potrzeb artystycznych, które mogą być zaspokojone tylko w przestrzeni miejskiej. W Warszawie najczęściej takich prac przybiera formę murali i instalacji artystycznych.
7. Niewiele jest realizacji, których głównym celem jest wspomaganie odnowy środowiska miejskiego. Prace takie znaleźć można przede wszystkim wśród instalacji artystycznych.
8. Niewiele jest realizacji wprost pełniących funkcje propagandowe lub edukacyjne. Prace takie wyodrębnić można przede wszystkim wśród murali.
9. Realizacje pełniące funkcje reklamowe, wśród których dominują murale, są nieliczne w stosunku do ogółu prac, które powstały w przestrzeni Warszawy. Odmienne wrażenie może wynikać z faktu, że realizowane są one w dobrze wyeksponowanych miejscach.

Dr inż. arch. Monika Wróbel

Architektka, urbanistka i badaczka miejska działająca w obszarze przestrzeni publicznych. Autorka i redaktorka dokumentów programujących rozwój samorządów m.in. programu poprawy jakości ważnych przestrzeni publicznych do *Strategii #Warszawa 2030, Raportów z planowania. Robimy Studium*. Jest współzałożycielką i wiceprezeską Fundacji Skwer Sportów Miejskich, wspierającej rozwój przyjaznych, międzypokoleniowych przestrzeni miejskich rekreacji. W zespole fundacji organizuje procesy partycypacyjne i współtworzy strategie projektowe dla wielofunkcyjnych przestrzeni publicznych, współpracuje z instytucjami kultury. Prowadzi warsztaty i wykłady, uczestniczy i przewodniczy projektom badawczym. W 2017 roku na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej obroniła pracę doktorską dotyczącą relacji współczesnej sztuki publicznej z przestrzenią miejską Warszawy (promotorem doktoratu był prof. dr inż. arch. Sławomir Gzell). W latach 2010–2016 pełniła funkcję kierownika projektów w pracowni KAPS-Architekci, projektując zespoły mieszkaniowe w całej Polsce. Jako ekspertka wspiera Biuro Architektury i Planowania Przestrzennego m.st. Warszawy w projektach dotyczących rozwoju przestrzennego stolicy. Jest laureatką głównej nagrody dla najlepszej pracy doktorskiej o tematyce warszawskiej w III edycji konkursu Dyplomy dla Warszawy.

Komentarz Autorki

Katalog współczesnej sztuki publicznej zrealizowanej w Warszawie w latach 1990–2015 pozwolił uchwycić sposób, w jaki sztuka współczesna towarzyszyła, komentowała lub inicjowała liczne transformacje przestrzeni stolicy. Przywołane w *Synchronizacji* fragmenty mojej rozprawy doktorskiej pokazują bogactwo form i strategii wkraczania sztuki w przestrzeń miejską i określiły skalę zjawiska. Żałuję, że od 2015 roku obecność sztuki publicznej nie jest już przeze mnie dokumentowana. W przestrzeni miasta wciąż pojawiają się nowe pomniki, neony czy murale. Trudno jest jednak jednoznacznie powiedzieć, czy sztuki w mieście jest więcej, czy mniej, czym się teraz zajmuje oraz kto za nią odpowiada. Z pewnością możemy stwierdzić, że od czasu wzniesienia w 2018 roku pomnika Ofiar Tragedii Smoleńskiej na placu Piłsudzkiego żaden obiekt sztuki nie wzniesił intensywnej debaty ani nie zapisał się w zbiorowej pamięci miasta. Obserwujemy też profesjonalizację „rynku” murali: na warszawskich ścianach pojawiają się malowidła reklamowe, upamiętniające i dekoracyjne – często finansowane w ramach budżetu obywatelskiego. Obecność sztuki dostrzeżona jest w dokumentach operacyjnych zarządzających rozwojem Warszawy. W szczególności współtworzony przeze mnie program poprawy przestrzeni publicznych do 2025 roku do Strategii *#Warszawa2030* przewiduje projekty, które podejmą wyzwanie zarządzania obecnością murali i upamiętnień. Z pewnością jednak w aktualnym podejściu do zarządzania przestrzenią publiczną obecność obiektów sztuki w przestrzeni publicznej nie jest uważana za receptę na odnowę środowiska miejskiego. To duża zmiana względem poprzedniego 20-lecia.

Sztuka powoduje, że ludzie są bardziej świadomi tego, co widzą w mieście, bo jeśli zauważają nową instalację, to zaczyna ich o wiele bardziej ciekawić, co to jest, ponieważ jest to nowy, nieznany obiekt i na pewno dzięki temu rośnie ich ciekawość i są bardziej skłonni sprawdzić, co to jest, i dzięki takiemu zabiegowi na pewno rośnie ich świadomość co do konkretnych tematów.

Osoba studiująca
na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Trudne jest wkomponowanie sztuki w tkankę miejską, ale być może to właśnie sztuka ma zmieniać przestrzeń, a nie się do niej dopasowywać.

Osoba studiująca
na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

***Odmiennie
strategie,
nowe estetyki.***

***Zmiany
w relacjach
sztuki i miasta
w XXI wieku
w Warszawie***

Poszukiwania własnego miejsca

Początek lat dwutysięcznych, nie tylko w Warszawie, był wielkim odkrywaniem możliwości ciekawego bycia w mieście. W kształtowaniu się nowej miejskości ważną rolę odegrały sztuka i działania proponowane przez artystów i artystki. Media opisując ich projekty siłą rzeczy musiały tworzyć nowy język miejskich doświadczeń. Jak to było? Poprosiliśmy Agnieszkę Kowalską, która jako redaktorka działu kultura „Gazety Stołecznej” relacjonowała regularnie rozwój kultury miejskiej w Warszawie, o małą wycieczkę w przeszłość.

Ławka Pętelka i Różowe jelenie 2004

Ławka-pętelka i różowe jelenki pojawiły się w Warszawie w 2004 roku, w ramach projektu *Nowy dizajn miejski*. Te „pineski” zostały wbite na mapie miasta w niezwykle ważnych dla niego punktach i sprowokowały dyskusję o jakości przestrzeni publicznych.

Były zaskakujące i zabawne. Zakręcony mebel z betonu i drewna cedrowego, zaprojektowany przez Przemka Kaczkowskiego i Jacka Piotrowskiego, stanął w parku Świętokrzyskim, który lata świetności miał dawno za sobą. Kiedyś zadbane park z fontannami i ławkami, nie był już miejscem, w którym chciałoby się przysiąść z ukochanym na ławce i się poprzytulać. Zamiast być wizytówką Warszawy, ten centralny park stał się soczewką jej problemów. Przed Kinoteką organizacje zajmujące się osobami bezdomnymi rozstawiały swoje punkty pomocowe i polowe kuchnie, a nocą na ławkach w całym parku spali ludzie. Mieszkańcy podwarszawskich miejscowości, dojeżdżający do pracy o świcie i wracający o zmroku, przysiadali na moment na murku, czekając na autobus, który odjeżdżał z dworca na sąsiednim placu Defilad.

Zbudowanie tu kilku luksusowych budynków i wyłożonych granitem placów nie spowodowałoby nagle, że bezdomność i bieda znikną. Widząc pomazaną, podniszczoną ławkę-pętelkę, uśmiechałam się i przysadałam na niej, marząc o zadbanym parku wokół. Bardzo podobało mi się podejście do tej okolicy architektki Aleksandry Wasilkowskiej. To ona uczyła nas, żeby nie wyrzucać tego, co spontaniczne, poza nawias miasta. „Warto pozwolić, aby architektura narastała stopniowo. Od modelu totalnego projektowania już się odchodzi na rzecz elastycznych strategii” – mówiła mi w wywiadzie dla „Gazety Stołecznej”. Zimą 2010 roku z Maćkiem Landsbergiem zrobiła zdjęcie z góry ośnieżonego placu Defilad, żeby pokazać, jakimi ścieżkami chodzą po nim ludzie.

Od tego czasu cieszę się, że to miejsce zmienia się tak powoli. W 2020 roku pojawiła się w parku przestrzeń rekreacyjno-sportowa projektu Michała Sikorskiego, Marcina Kwietowicza i Skweru Sportów Miejskich. Miasto

i kolej zaczęły dbać o zieleni od strony Alej Jerozolimskich, a architekci z pracowni A-A Collective dodali jeszcze więcej roślinności do swojego projektu placu, który powstanie obok nowego gmachu Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Różowe, świecące jelenie z żywicy epoksydowej rozweseliły z kolei inną „ziemię niczyją” – teren nad oddanym do użytku tunelem Wisłostrady, tuż obok BUW-u. To nie był jeszcze czas gwarnych bulwarów z klubami i knajpami, nie było nawet Centrum Nauki „Kopernik”. Byli wędkarze, zniszczone betonowe schody, dość mocno śmierdziało. Był bar Rybitwa (jeden z ostatnich piwnych bastionów tzw. szlaku orlich gniazd), w którym zainstalował się sztab roboczy do spraw różowych jeleni. Opisałam w „Gazecie” ten moment tuż przed montażem instalacji, kiedy w barze spotkały się autorki projektu Hanna Kokczyńska i Luiza Markłowska oraz panowie, którzy mieli mocować jelenie i przyłączać je do instalacji elektrycznej.

Sztuka na ulicach to był wciąż stosunkowo nowy temat, chociaż *Palma* Joanny Rajkowskiej przetarła już szlaki. Na ogrodzeniu Elektrociepłowni Powiśle, obok trzech różowych jeleni zawisła wystawa innych projektów – ławek, fontann, dzieł sztuki – zaprojektowanych z myślą o tej przestrzeni (odtąd marzyły mi się pokazane tam fontanny-dmuchawce).

Jelenie miały stać nad Wisłą przez trzy miesiące, ale tak się spodobały, że zostały dłużej. Warszawiacy i turyści zaczęli do nich pielgrzymować, robić sobie pamiątkowe zdjęcia i urodzinowe pikniki na trawie wokół. Bęc Zmiana uruchomiła wypożyczalnię leżaków.

I znów zaczęliśmy rozglądać się po okolicy. Bogna Świątkowska prowokowała dziennikarzy, mówiąc, że najpierw trzeba popracować nad czystością rzeki, a nie

kosmetyką bulwarów. W rozmowie z Bartoszem Batorem 25 maja 2009 roku w „Dzienniku” mówiła: „Należę do tej grupy, która opowiada się za jak najmniejszym zużyciem betonu nad Wisłą”, a on próbował ją przekonać, że „w jakimś stopniu trzeba i tak ujarzmić prawy brzeg”, „stworzyć miejsca, gdzie można usiąść, zjeść, posłuchać muzyki”.

Ja też bałam się tego pośpiechu. Dlatego z taką przyjemnością przyjmowałam drobne artystyczne gesty, takie jak *Światłostwa* Magdy Czaplewskiej i Karola Murlaka – wypisany na chodniku specjalną farbą wiersz, który mogliśmy czytać, spacerując po zmroku z latarkami. W 2008 roku dokładnie w miejscu jeleni pojawiły się nagle trzy różowe zbite z desek choinki. Partyzancki, nostalgiczny gest. Lada moment miała się tu rozpocząć budowa Centrum Nauki „Kopernik”.

Synchronizacja 2008

Gdy poznałam twórców (i twórczynię) grupy projektowej Centrala, wróciła mi wiara w architektów. Panowie starchitekci, którzy kroili wówczas smakowity warszawski tort, nie mieli hamulców, by zostawiać w mieście swoje trwałe ślady. Centrala zwróciła naszą uwagę na to, co już mamy: na socmodernistyczną powojenną architekturę, która niszczała na naszych oczach. Gdy odnowili pawilon Warszawy Powiśle, uświadomiliśmy sobie, jakie architektoniczne perły tutaj mamy. W ich późniejszych działaniach więcej było teoretycznych rozważań, analiz, prototypowania niż budowania. To, że potrafili się przed tym powstrzymać, bardzo mi imponowało.

W kontekście swoich działań częściej używali słowa „sztuka” niż „architektura”. „Podstawowa zmiana, którą chcemy wprowadzić, to wyrwanie ludzi z błędnego stanu

bezrefleksyjności, bo tylko wprowadzenie w pewne drganie, niepokój egzystencjalny, może doprowadzić do wyjścia poza ograniczenia życia codziennego i głównie temu takie działania na polu sztuki służą” – mówił Jakub Szczęsny o Centrali w rozmowie z Martą Bogutą w magazynie „Architektura & Biznes” w 2010 roku.

I dalej: „W sztuce nie sama forma jest dla nas najważniejsza. (...) Nasze podejście to próba zmiany rzeczywistości nie poprzez budowanie tysięcy metrów kwadratowych generycznych obiektów mieszkaniowych, tylko przez reinterpretowanie, zasugerowanie konkretnych rozwiązań, zasygnalizowanie problemu. Lubimy o sobie mówić, że jesteśmy »synchronizatorami« – mamy do czynienia z koniecznością synchronizacji rzeczywistości i przestrzeni, ludzi z przestrzenią, harmonizowania, ułatwiania przepływu materii”.

Synchronizacja – taki tytuł nosiła instalacja świetlna Jakuba Szczęsnego, która powstała w ramach projektu *SYNCHRONICITY_Warsaw. Projekty dla Warszawy przyszłości* w 2008 roku. Tłumów podczas inauguracji nie było, bo autor zaciągnął nas w dosyć mroczne i rzadko uczęszczane (może jedynie przez kibiców Legii, idących po meczu do baru Źródółko) miejsce – do ciemnej przestrzeni przejścia pod estakadą Trasy Łazienkowskiej. Rozmieszczył pod nią kilkadziesiąt kolorowych świetlówek, które – gdy pojawił się w pobliżu przechodzień – zapalały się i gasły w zaprogramowanych sekwencjach. Dziwne to było uczucie – jakbyśmy nagle znaleźli się pośrodku pustego dyskotekowego parkietu. Mnie to bardzo bawiło. Zachęcona tym doświadczeniem, wracałam tam potem wielokrotnie.

W naszej rozmowie w „Gazecie Stołecznej” (15 września 2008 roku) Jakub Szczęsny mówił o *Synchronizacji*: „Ja takie małe ruchy nazywam chirurgią miejsca”. Porównywał

ją do *Dotleniacza* Joanny Rajkowskiej, który rzeczywiście działał podobnie – przyciągał ludzi jak magnes na nieuczęszczany dotąd plac. I zszywał ze sobą różne miejskie światy: biznesmenów, Żydów odwiedzających Próżną, mieszkańców bloków osiedla Za Żelazną Bramą, wiernych przychodzących do kościoła, odbiorców sztuki nowoczesnej.

Agnieszka Szeffel w „Architekturze & Biznesie” z listopada 2009 roku użyła w kontekście takich działań określenia „architektura spektaklu”. Pisała: „Sytuacjoniści, w tym Debord, wprowadzali w czyn krytyczną funkcję sztuki, stosując metodę *détournement* (odwracania), polegającą na umieszczaniu dzieł kultury wysokiej czy produktów kultury masowej w obcym dla nich kontekście, w wyniku czego zarówno obiekt, jak i jego nowy kontekst, zatracają swoje pierwotne znaczenia i zyskiwały nieoczekiwany, zaskakujący sens. Tego rodzaju »odwrócenie spektaklu« miało być wyzwoleniem spod jego władzy i związanej z nią bierności widza”.

Rozbłyskujący kolorami ciemny, niezbyt bezpieczny fragment parku Agrykola, to rzeczywiście było niezłe zaskoczenie. Nagle widoczna stawała się ciekawa architektonicznie konstrukcja estakady, pokrywające ją graffiti, siatki ogrodzeń parkingów i stojące na nich samochody. Architektura spektaklu. Dzięki doświetleniu tej scenografii dostrzegliśmy spacerowy i imprezowy potencjał takich miejsc.

O *Synchronizacji* myślałam potem wielokrotnie, widząc niewykorzystane przez miasto przestrzenie pod mostem Poniatowskiego, w bezpośrednim sąsiedztwie Warszawy Powiśle. Jakie genialne offowe centrum kultury mogłoby tam powstać! Na szczęście za to miejsce zabrali się skejci i własnymi siłami zbudowali tam Szaber Bowl.

Podpory estakady na Agrykoli jako kanwę swoich obrazów wykorzystali też artyści graffiti, tworząc od lipca 2009 roku galerię murali w ramach festiwalu Street Art Doping. Właśnie jest burzona. Ale – jak już ustaliliśmy – sztuka nie musi zostawać w mieście na stałe. Ważne, że zostaje w naszych głowach.

Światłotrysk / 2009

„W blasku migoczących na tle nocnego nieba różowych kuleczek, spacerkiem przez Kępę Potocką, zgromadzeni udali się do mieszczącego się nieopodal lokalu U Araba na imprezę z szampanem, oranżadą i blinami z kawiozem” – pisałam na pierwszej stronie „Gazety Stołecznej” w dniu odpalenia *Światłotrysku*, 29 października 2009 roku. Maurycy Gomulicki „zapraszał na różową radość”. To były czasy!

Ale jeszcze większą radość niż tę z kawioru i szampana odczuwałam każdego kolejnego roku, widząc, w jak dobrym stanie technicznym jest neon. Tak wiele neonowych cacek świeciło wybiórczo – co druga litera, niepełne kształty! Sztuka w przestrzeni publicznej też traciła na jakości z powodu ciągłych niedoborów finansowych. Pamiętam te stresy z liśćmi *Palmy* Joanny Rajkowskiej – czy przetrzymają wichurę, czy nie będą „zbyt sztuczne”. Wspominam o takiej prozie, ale myślę, że Maurycy Gomulicki nie miałby mi tego za złe – też jest perfekcjonistą.

Wiele się od niego nauczyłam. Jak chodzić po mieście 30 centymetrów ponad chodnikami, po parkowych krzakach i chaszczach nad Wisłą; w kolorowych ciuchach przesadzać ogrodzenia cmentarzy i spędzać czas z handlarzami na Olimpii. On wie, jak żyć dobrze (jak byśmy dziś powiedzieli: jakościowo). Z Meksyku – w którym spędza część roku –

przywozi słońce, luz, kolor i zmysłowość, których tak bardzo nam w Polsce brakuje.

Dzięki niemu zupełnie inaczej zaczęłam patrzeć na moje miasto. „Warszawa jest przygodą. Podwórko jest kosmosem, który nas kształtuje, jeśli umiemy dostrzegać ten minimalizm liryczny” – mówił w rozmowie z Pawłem Duninem Wąsowiczem w „Lampie” w 2008 roku. I dodawał: „Konstruowanie idealnych miejsc do całowania, architektura liryczna – takimi rzeczami chcę się zajmować”.

Światłotrysk był więc jak spełnienie marzenia. W dodatku na jego ukochanym Żoliborzu, na którym się wychowywał i gdzie mieszka. To po tutejszych zieleńcach najchętniej się włóczy – po Cytadeli, parku Żeromskiego, działkach i Sadach. Tu fotografuje swoje modelki i przedstawia ławki tak, żeby lepiej się rozmawiało.

„Kępa Potocka tętni życiem, zwłaszcza latem. Mam nadzieję, że dzięki różowym bąbelkom również jesienią i zimą stanie się ulubionym miejscem spotkań. Potrzeba nam takich akcentów w przestrzeni publicznej, bo w życiu i kulturze istotne jest nie tylko to, co ma duży ciężar gatunkowy, ale też to, co ulotne, wdzięczne, zachwycające. Nie możemy się wciąż umartwiać. Dla mnie ten neon to rodzaj alternatywnego pomnika – radości, urody chwili, przyjemności życia” – mówił mi w wywiadzie przed montażem różowych bąbelków.

Trwała wówczas dyskusja na temat „rewitalizacji” stołecznych parków. Były zakusy, żeby je grodzić, zamykać na noc, co niestety wydarzyło się ostatecznie w parku Żeromskiego. Neon na Kępie Potockiej był głosem Maurycego Gomułickiego w tej debacie: przestańmy grodzić (szczególnie wkurzało go zamykanie żoliborskich, WSM-owskich podwórek), nie zakazujmy nocnych

spacerów. „Uważam, że podobnie jak kościoły parki powinny być bez przerwy dostępne dla wiernych” – mówił mi wtedy.

Ulatujące do nieba bąbelki oczywiście musiały być różowe! To jego ulubiony kolor. Niewinny i perwersyjny zarazem („Róż jest tu dla mnie synonimem szczęścia, być może naiwnego, ale szczęścia. Cynizm jest najprostszą odpowiedzią na rzeczywistość, która nas otacza. Naiwność bywa trudniejsza”).

Wyglądają jak przekalkowane z kosmicznych talerzyków Jana Drosta, które Maurycy Gomulicki kolekcjonuje. Socmodernistyczna estetyka lat 50., 60. i 70. XX wieku jest mu szczególnie bliska. To był czas, gdy powstawały w Warszawie najpiękniejsze reklamy świetlne („nie dla kasy, przez kasę i o kasie”). Nie zdziwiło więc nikogo, że wykonanie *Światłotrysku* artysta powierzył firmie Reklama – tej samej, z której wyszła większość najlepszych warszawskich neonów i której archiwum przejęło do swoich zbiorów Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Światłotrysk Maurycego Gomulickiego jest dziś jedną z ikon Warszawy i dzielnicowym „witaczem”, bo często właśnie od strony Kępy Potockiej wjeżdżamy na Żoliborz. Jak do innej czasoprzestrzeni.

Agnieszka Kowalska

dziennikarka, z wykształcenia historyczka sztuki, przez 15 lat pracowała w „Gazecie Wyborczej”, następnie w Mamastudio tworzyła miejski serwis *Warszawawarsaw.com*. Autorka przewodników z serii *Zrób to w Warszawie!* i *Warszawa Warsaw* oraz książki dla dzieci *Hej, Szprotka! Dla Domu Spotkań z Historią* przygotowała w 2021 roku wystawę *Letnisko. Linia otwocka w latach 20. i 30. XX wieku* oraz przewodnik *Letnisko*, a w 2022 r. publikację *Zielona Warszawa. Alternatywny przewodnik* oraz wystawę *Zielona Warszawa. Miejskie inicjatywy ogrodnicze od XIX wieku do dziś*. Pracuje w Kinokawiarni Stacja Falenica.

Sztuka na froncie zmian

Oś czasu działań artystycznych w przestrzeni Warszawy po 1989 roku pozostaje w ścisłej korelacji z przeobrażającym się miastem: prace odzwierciedlały czy też antycypowały kolejne zmiany, stając się archiwum transformacji. By w pełni zrozumieć okoliczności ich powstania, trzeba odtworzyć realia danego okresu, które zmieniały się wyjątkowo szybko, nadpisując i zacierając poprzedni stan, by za chwilę same zniknąć pod kolejną falą nowego.

W powstałym w 2015 roku filmie Jerzego Skolimowskiego *11 minut* większość akcji, trwającej zaledwie tytułowe jednaście minut i spletającej losy szeregu postaci, rozgrywa się w okolicach placu Grzybowskiego. Warszawa staje się tu polem gry, po którym pomiędzy luksusowymi apartamentowcami, biurami i hotelami przemierzają się bohaterowie, którzy konsumują wyłącznie hot dogi, szampana i narkotyki, zmierzając nieuchronnie do fatalnego końca. Przerysowany obraz współczesnego miasta podkreśla kontrastowy wątek domu na pobliskiej Próżnej, dokąd przez moment również zagląda kamera:

to rzeczywistość odwrócona, świat z niepokojącego snu. Skolimowski wykorzystał fragment Warszawy, który uosabia wersję wielkomiejskiego centrum, wzorowaną na amerykańskim *downtown*: dominuje w niej szkło, wertykalność, pośpiech i aspiracje. Mógł to zrobić, bo potransformacyjna mapa zmieniała się tu niezwykle szybko, dogęszczając i zmieniając powojenny plan Śródmieścia i wymazując przebitki pamięci przedwojennego miasta.

Osiem lat wcześniej nie byłoby to jeszcze możliwe: kiedy w 2007 mgła unosiła się nad *Dotleniaczem* Joanny Rajkowskiej, jego otoczenie nie było gotową scenografią ani do dramatu, ani do typowej warszawskiej komedii romantycznej, ani też ilustracją stołecznego sukcesu. Było zapomnianym skrawkiem w sercu miasta, wokół którego nawarstwiała się historia, z dominującymi blokami osiedla Za Żelazną Bramą, nowymi biurowcami na horyzoncie i niezwykłą ulicą Próżną, która była być może najbardziej autentycznym warszawskim pomnikiem. Nie było modnych kawiarni, a sam skwerek pośrodku placu był zaniedbanym trawnikiem poprzecinanym tranzytowymi trasami i służącym okolicznym mieszkańcom i ich psom. W Warszawie w roku 2007 nie było jeszcze widocznych miejskich aktywistów ani budżetu partycypacyjnego, dyskusja o mieście dopiero się rozpoczynała, a reprivatyzacja nie była gorącym politycznym tematem. Zrealizowana pięć lat wcześniej przez Joannę Rajkowską *Palma* miała inny charakter: była zaczepną, ale i zabawną grą z przestrzenią miasta i wyobrażeniami o nim, zachowywała jednak suwerenny charakter i niczego od nikogo nie wymagała.

Dotleniacz skracał dystans i był prawdziwą miejską sceną, na której codziennie rozgrywał się spektakl społecznych sytuacji. Był prototypem społecznej agory-ogrodu w lokalizacji, która się do tego na pierwszy rzut oka nie nadawała, eksperymentem, który zadziałał natychmiast, przeistaczając anonimowe nie-miejsce w oddolnie zorganizowaną platformę współbycia. Kwestia pamięci zbiorowej i nowej fali martyrologii

odgrywała tu szczególnie istotną rolę: instalacja powstawała w kontekście planowanego na placu Grzybowskiem pomnika ofiar ludobójstwa na Wołyniu i była propozycją innego podejścia do kwestii pamięci. Uwolniona po 1989 roku historia materializowała się w mieście w kolejnych tradycyjnych formach komemoratywnych, ale ich ciężar wydawał się coraz bardziej przytłaczać mieszkańców – słyhać to nawet w rozmowach, jakie Joanna Rajkowska przeprowadziła wokół *Dotleniacza*. Jednocześnie śródmieście Warszawy coraz widoczniej zaczęło zmierzać w kierunku *city*: dzielnicy przede wszystkim dla biur i usług, a nie lokalnych mieszkańców. Tym ciekawszy i bardziej zaskakujący okazał się gest stworzenia przestrzeni według innej logiki.

Z założenia tymczasowa instalacja była może nie do końca technicznie doskonała, szczególnie w opinii architektów, ale pokazywała, jak może wyglądać udana rewitalizacja i czym jest partycypacja w planowaniu przestrzeni miejskiej. Dyskusja wokół projektu uwidoczniała założenia władz miasta w stosunku do jego przeobrażeń: niestawna „wsiowość” instalacji, jak określił to jeden z ówczesnych urzędników, była antytezą idei salonu, do którego dążono w centrum. Była to typowa potransformacyjna aspiracja do „normalności” rozumianej jako uporządkowanie po chaosie zmian, którego uosobieniem był bazar, redukująca dysonans wobec zachodnioeuropejskich standardów. Zresztą owe standardy nigdy nie zostały sprecyzowane jako punkt odniesienia, nie wiadomo więc było, czy kierunek to Berlin, Kopenhaga, czy też raczej Los Angeles, co ujawniło się już kilka lat później w coraz bardziej rozbieżnych oczekiwaniach wobec rozwoju miasta. Jednocześnie tworzono więc salon na Krakowskim Przedmieściu (2006–2008), pospiesznie pozbywano się transformacyjnych fragmentów miasta takich jak Jarmark Europa (ostatecznie zamknięty rok po powstaniu

Dotleniacza, w 2008). Miasto wciąż miało swoje chaszcze, nieużytki, zaniedbane skwery i brzeg Wisły i próbowało odpowiadać regulacją, „normalizacją”, która oznaczała również homogenizację. *Dotleniacz* ostatecznie spotkał też taki los i prototypowe działanie zostało przekształcone w trwały, bardziej konwencjonalny element miejskiego krajobrazu, jednak już bez udziału artystki. Zrewitalizowany plac Grzybowski stał się kolejnym elementem pasującym do gentryfikacyjnej układanki, do której wkrótce dołączyły nowe inwestycje w okolicy. Kilka lat później Skolimowski nie miał więc większych problemów, by wykorzystać tę lokalizację jako reprezentację nowej Warszawy.

Oś czasu działań artystycznych w przestrzeni Warszawy po 1989 roku pozostaje w ścisłej korelacji z przeobrażającym się miastem: prace odzwierciedlały czy też antycypowały kolejne zmiany, stając się archiwum transformacji. By w pełni zrozumieć okoliczności ich powstania, trzeba odtworzyć realia danego okresu, które zmieniały się wyjątkowo szybko, nadpisując i zacierając poprzedni stan, by za chwilę same zniknąć pod kolejną falą nowego. Artyści o intuicji, wyobraźni i społecznym barometrze, jak Joanna Rajkowska i Paweł Althamer, potrafili stworzyć alternatywne, otwarte scenariusze dla rzeczywistości społecznej w danym momencie. Codziennosc pierwszej potransformacyjnej dekady była zbyt chaotyczna i absorbująca, by znalazło się w niej miejsce na partycypacyjne działania artystyczne: miasto było sceną wszechogarniającego spektaklu zmiany, który można było fragmentarycznie opisywać i dokumentować. To czas przeformułowywania języka publicznej komunikacji, przejścia od nowomowy do języka reklamy. Graffiti stało się łącznikiem pomiędzy kontestacją lat 80. a czasem intensywnych politycznych, ekonomicznych i społecznych zmian. Działania grupy Twożywo na szablonach, muralach i billboardach są

zamknięciem tego etapu intensywnego skupienia na języku w sferze miasta. Druga dekada przyniosła znaczące zmiany na scenie artystycznej i rosnące zainteresowanie przestrzenią publiczną, która zaczęła przybierać bardziej stałe formy. Zmiany zachodziły w publicznych instytucjach, powstawały niezależne, oddolne formy organizacji i nowe miejsca, dla których miasto stało stawało się coraz bardziej naturalną przestrzenią działań. W trzeciej dekadzie Warszawa była już zupełnie innym miastem niż to w 1989, a przestrzeń publiczna została aktywnie włączona w działania instytucjonalne, była przedmiotem dyskusji i zainteresowania, podobnie jak powojenne dziedzictwo materialne. Jednocześnie choćby napięcia wokół *Tęczy* Julity Wójcik na placu Zbawiciela (2012–2015) sygnalizowały rosnącą społeczną polaryzację. Świat fizycznej przestrzeni publicznej został zdublowany przestrzenią wirtualną, zyskującą większy wpływ na kształt komunikacji społecznej. Wrażenie pewnego spadku zainteresowania artystów wchodzeniem w przestrzeń miasta, szczególnie jego „znormalizowanych” czy nowo powstałych fragmentów, diametralnie zrewidowała zmiana polityczna w 2015 roku i niespotykana skala protestów społecznych, w których narzędzia wypracowane w polu sztuki, szczególnie performansu, znalazły swoje zastosowanie i rozwinięcie.

Niezwykła aktywność artystyczna w potransformacyjnej przestrzeni publicznej Warszawy, wyjątkowa także na tle innych postsocjalistycznych krajów, wielokrotnie była pionierska w stosunku do innych dyscyplin: urbanistyki, architektury, socjologii miasta czy konserwacji zabytków, których status po 1989 roku często był podporządkowany neoliberalnemu rozwojowi miasta. Sztuka oferowała narzędzia do eksploracji miasta pomiędzy ścisłymi specjalizacjami, tworząc nowe połączenia interdyscyplinarnej wiedzy, tak cenne dla

mapowania i zrozumienia zachodzących intensywnych przeobrażeń. Uruchamiała wyobraźnię i tworzenie zarówno pragmatycznych rozwiązań, jak i niezwykłych scenariuszy. Realizacje w mikroskali, prototypy, tymczasowe instalacje pomagały z jednej strony sprawdzić konkretne propozycje w praktyce, ale jednocześnie, a może przede wszystkim, wizualizowały demokratyczne prawo do miasta mieszkańców i możliwość zaangażowania w kształtowanie wspólnej przestrzeni. Artyści szukali lokalizacji w szczelinach miasta, zapomnianych fragmentach, eksplorowali historię i pamięć, by połączyć je ze współczesnym biegiem życia, stworzyć nową tożsamość i poczucie przynależności dla kolejnych generacji warszawiaków.

Kaja Pawełek

Kuratorka i badaczka sztuki współczesnej. Autorka pracy doktorskiej poświęconej sztuce w przestrzeni publicznej w Warszawie *The City as Stage. Reading Poland's Post-socialist Transformation through Art Practices in (and on) Public Space in Warsaw* obronionej w 2021 r. na Kingston University London.

Sztuka odegrała swoją rewolucyjną rolę. I co teraz?

Sztuka w przestrzeni publicznej tworzy porowate struktury, w których możemy poszukiwać odpowiedzi na niewygodne pytania, tworzyć scenariusze przyszłości, szukać innowacji przełamujących szablony ścieżki postępowania i myślenia.

12 grudnia 2022 roku *Palma* na rondzie de Gaulle'a kończy dwadzieścia lat. Jej obecność nikogo już w Warszawie nie dziwi, a przecież była jednym z pierwszych projektów, które rzucały wyzwanie władzom miasta, budząc wiele sprzecznych emocji. Nie ma już po nich śladu. Obecnie to sztuczne, egzotyczne drzewo wpisało się już na stałe w krajobraz Warszawy, stając się jedną z wielu lokalnych

atrakcji i popularnym kadrem dla pocztówkowych zdjęć. Każde kolejne pokolenie coraz słabiej będzie pamiętać historyczne kontrowersje leżące u początków historii projektu Joanny Rajkowskiej. W tym to, że powstałe w 2002 roku *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* były powidokiem, który stanął artystce przed oczami po pobycie w Jerozolimie. Pamięć społeczna zaciera również historię oczka wodnego na placu Grzybowski, u którego źródła leży inny projekt Rajkowskiej, z 2007 roku, czyli *Dotleniacz*. Ten malowniczy staw z karpami, otoczony trawiastymi pagórkami, świetnie wpisywałby się w obecną wizję zrównoważonego rozwoju miasta – niestety pojawił się za wcześnie i został przemielony przez miejskie procedury. Jak zresztą wiele innych inicjatyw, które pojawiały się w przestrzeni Warszawy i elektryzowały debatę publiczną w pierwszej dekadzie XXI wieku. Były to ulotne performansy sąsiedzkie Pawła Althamera (jak *Bródno 2000*), *Różowe Jelenie* Hanny Kokczyńskiej i Luizy Marklowskiej nad Wisłą, pomnik praskiego pijaka (*Guma*), kolorowe miejskie meble czy inne miejskie interwencje, z których największą i najbardziej jest Park Rzeźby na Bródnie, powstały w inicjatywy Pawła Althamera. Do historii przeszły lotne przestrzenie publiczne dyskusji i działań performatywnych, takie jak: balon berlińskiej grupy Raumlabor na Pasażu Wiecha (*Kitche Monument 2007*); KNOT/The KNOT na Polu Mokotowskim, na Kopie Cwila i w ogrodzie porzuconego wówczas Pałacyku Konopackiego (2010) prowadzony przez Markusa Badera, Oliviera Baurhenna, Kubę Szredera i Raluę Voineę; albo *UFO* autorstwa międzynarodowego kolektywu artystycznego EXYZT na placu Na Rozdrożu (2011) czy etnograficzny projekt *Finisaż Stadionu X-lecia i Jarmarku Europa* (2007/2008) kuratorowany przez Joannę Warszawę, który pozwolił nam poznać wielowymiarową historię dawnego Stadionu Dziesięciolecia – obecnie Stadionu Narodowego.

Pamiętam, jak każdy z tych projektów (i wiele innych) stawał się pretekstem do rozmowy o tym, jak powinno wyglądać nasze miasto, komu ma służyć przestrzeń publiczna oraz jak bardzo różnorodne treści mogą się w niej pojawić. Sztuka dawała okazję do spojrzenia na znane miejsca w nowy sposób i wyobrażenia sobie, jak mogłaby wyglądać Warszawa, gdyby zeszła ze ścieżki rozwoju spod znaku kostki Bauma, granitu i korporacyjnego dress kodu. Piszę „Warszawa”, bo tutaj sztuka najsilniej sprzeciwiała się naszemu peryferyjnemu neoliberalnemu marzeniu o staniu się częścią zglobalizowanego świata, w którym na początku obecnego tysiąclecia było miejsce na kolorowe marki, ale nie na wielobarwny tłum. Pojawiające się znienacka projekty były jak powiew świeżego powietrza w mieście, którego dynamika rozwoju wykluczała kolejne grupy społeczne. Pozwoliła nam przetrwać do momentu, kiedy nauczyliśmy się nazywać nasze postulaty i zaczęliśmy walczyć o to, co historycznie nazywamy „prawem do miasta”, rozumianym wówczas jako prawo do inkluzywnej przestrzeni publicznej. Gdyby nie artyści i artystki prototypujący przestrzeń Warszawy byłoby nam trudniej uruchomić wyobraźnię. Jednocześnie ta siła, którą miała w pierwszej dekadzie XXI wieku sztuka w przestrzeni publicznej Warszawy, była zjawiskiem jednostkowym – jeśli chodzi zarówno o moment historyczny, jak i o miejsce. Inne miasta miały swoją własną dynamikę rozwoju.

Sztuka w przestrzeni publicznej odegrała swoją rewolucyjną rolę i jako narzędzie pobudzania politycznej wyobraźni osiągnęła sukces. Dowodem jest to, że z perspektywy 2022 roku te wszystkie inicjatywy, który niegdyś budziły kontrowersje, wydają nam się bardzo normalne, a czasami wręcz nudne. Proponowane zaś przez nie rozwiązania formalne są nam znajome i wydają się dość oczywistym elementem przestrzeni publicznej – podobnie jak nudne i oczywiste są postulaty ruchów miejskich, które weszły

do miejskich dokumentów strategicznych i na sztandary polityczek i polityków partii głównego nurtu. To ten rodzaj sukcesu, który jednocześnie jest porażką, bo treść zostaje skonsumowana i przetrawiona, aby przybrać wyzutą z radykalizmu formę. Niby wszystko się zgadza, ale brakuje energii zdolnej rozsądzić obecny porządek.

Sztuka na miejskich ulicach, placach czy w budynkach publicznych nikogo już nie dziwi, a co więcej, coraz częściej towarzyszy jej widoczne logo korporacyjnego sponsora. Te obiekty artystyczne nie otwierają nam już oczu na nową wizję świata, ale umilają widok i podnoszą prestiż firm. Nie da się jednak powtórzyć tamtego momentu historycznego, kiedy niewielka interwencja promieniowała na całe miasto i wyciągała z przestrzeni komfortu prezydentkę Warszawy i jej zastępców. Czy to znaczy, że sztuka straciła swój potencjał społecznego wpływu? Niekoniecznie. To, jaka będzie jej rola, zależy od tego, co zawsze – od kontekstu, czyli w praktyce od tego, kto i jak będzie korzystać z potencjału artystek i artystów. Dobrym przykładem systemowego zaprzęgnięcia sztuki do refleksji nad przestrzenią miejską jest działający od 2009 roku festiwal Warszawa w Budowie organizowany przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej, czyli konsekwentne wykorzystywanie sztuki do dyskusji o mieście. O ileż silniejszy jednak byłby wpływ tego typu inicjatyw, gdyby miejskie instytucje potraktowały sztukę jako dodatkowe źródło wiedzy i najbardziej skuteczne narzędzie protypowania przestrzeni publicznej i dodatkowe wsparcie we wdrażaniu obecnie funkcjonujących strategii.

Artystyczne interwencje mogą nam pomóc wyjść z pewnego impasu. Na poziomie ogólnych narracji nie ma sporu pomiędzy środowiskami aktywistycznymi, wizjami krytycznymi artystów i artystek wypowiadających się o przestrzeni miejskiej. Tym, co nas dzieli, jest brak wiary,

że jako miejskie społeczności jesteśmy gotowi na to, żeby idee zrównoważonego miasta sprawdziły się na poziomie konkretnych realizacji. Ale żeby mieć pewność, musimy to sprawdzić. I tutaj znów z pomocą może nam przyjść sztuka, wchodząc tam, gdzie standardowe rozwiązania zawodzą, bo brakuje wyobraźni. Albo po prostu nasze ciała zmęczone wiecznymi kompromisami podpowiadają nam, że „przecież i tak się nie uda”. Sztuka może nas pobudzić i wprowadzać kontrowersje w taki sposób, na jaki nie pozwoli sobie żaden zespół urzędniczy czy grupa praktyków i praktyczek partycypacji. Jej siłą może okazać się to, że z założenia ma zadawać pytania i podważać schematy, a nie schlebiać. Nawet jeśli to nie będą schematy wielkich narracji, ale nasze drobne codzienne nawyki – bo właśnie tam, na poziomie mikropraktyk, w niewielkiej skali: w przestrzeni instytucji czy własnych sąsiedztw, potrzebujemy, żeby nas pchnąć do przodu w stronę nowych wizji miejskiej wspólnoty.

Joanna Erbel

socjolożka, działaczka miejska i ekspertka. Założycielka Fundacji Blisko zajmującej się wspieraniem aktywności lokalnych i innowacji mieszkaniowych. Liderka klubu samorządowego CoopTech Hub. Koordynowała prace nad przygotowaniem programu Mieszkania2030 dla m.st. Warszawy. Członkini grupy Laboratorium Rynku Najmu. Autorka książek *Poza własnością. W stronę udanej polityki mieszkaniowej* oraz *Wychylone w przyszłość. Jak zmienić świat na lepsze*

Wchodzenie w relacje

Praca nad rzeźbą w otwartej przestrzeni jest trudna, szczególnie że polski pejzaż jest bardzo gęsty estetycznie i nasycony komunikatami. Praca automatycznie zostaje odczytana jako komentarz do rzeczywistości, wchodzi z nią w dialog – mówi rzeźbiarz Józef Gałązka w rozmowie z Urszulą Prokop.

Urszula Prokop: W swojej praktyce najczęściej działasz w przestrzeni publicznej, co cię pociąga w tego typu pracy?

Józef Gałązka: To, że istnieje równoległe do codziennego rytmu życia. Oglądasz te rzeczy trochę przypadkiem, przy okazji, ale przez cykliczność spotkań nawiązujesz z nimi więź. Albo przeciwnie, jesteś wytrącona z rytmu, kiedy wchodzisz w interakcję z czymś, czego się nie spodziewasz.

Moje zainteresowanie działaniem w przestrzeni wspólnej wynika też z tego, że szybko męczę się w muzeach i dużych galeriach. Myślę, że w otwartej przestrzeni relacja między dziełem a widzem jest bardziej dynamiczna. Dla działań rzeźbiarskich otwarta przestrzeń jest bardzo korzystnym środowiskiem. Możesz oglądać je w ruchu, z różnej perspektywy. Dzieje się to, o czym mówiła Katarzyna Kobro: aktywizuje się przestrzeń wokół, coś się otwiera.

Aktywizacja przestrzeni, wytworzenie stanu koncentracji na danym miejscu, to skutki działania sztuką, które są dobre dla miasta. To chciałem uzyskać w przypadku *Fontanny na pl. Kasztelańskim*: zaprosić mieszkańców do radosnego spojrzenia na zapomniany plac.

Z drugiej strony praca nad rzeźbą w otwartej przestrzeni jest trudna, szczególnie że polski pejzaż jest bardzo gęsty estetycznie i nasycony komunikatami. Praca automatycznie zostaje odczytana jako komentarz do rzeczywistości, wchodzi z nią w dialog. Nie ma tej sterylności co w white cubic.

Dorastałeś w Warszawie, niemal wszystkie twoje prace powstały w tym mieście. Co cię w nim inspiruje?

Mam naturę szwędacza. Zawsze była to dla mnie naturalna forma doświadczania miasta: włóczenie się i przyglądanie się otoczeniu. Przestrzeń miejska ma taką cechę, że jest w nieustannej przebudowie. Sama zachęca do wejścia z nią w interakcję. Inspirują mnie formy zastane, szczególnie te przejściowe: kompozycje porzuconych materiałów budowlanych, wnętrzości altan śmietnikowych, performance robotników, koparek, dzieła artystów nieprofesjonalnych: ogrody przy blokach, wiszące ogrody na klatkach schodowych. Interesują mnie też balkony, które nie należą ani do sfery prywatnej, ani publicznej, lewitują gdzieś pomiędzy.

A czy są jakieś prace albo artyści, dzięki którym poczułeś, że warto zrobić ten krok i zmierzyć się z działaniem w przestrzeni publicznej?

Z perspektywy czasu widzę, że praca, która otworzyła moją wyobraźnię, to *Bródno 2000* Pawła Althamera. Miałem wtedy siedem lat i bardzo mi się to podobało. Działanie miało w sobie dużo z energii dziecięcej zabawy i jednocześnie było monumentalne, ale w zasadzie nie

potrzebowało żadnego wytłumaczenia. Po latach trafiłem na Bródno jako mieszkaniec i artysta. Przypomniałem sobie o tym doświadczeniu. W trakcie rezydencji w Parku Rzeźby zrobiłem projekt, którego tytuł nawiązywał do pracy Pawła. *Kompozycja Przestrzenna Bródno 2020*, wypożyczalnia małych żaglówek, która początkowo była kierowana do dzieci, ale w ciekawy sposób działała też na dorosłych odbiorców, pomagała wejść w stan wyciszenia, nawet swojego rodzaju medytacji.

Na przestrzeni lat wyodrębniły się dwa blisko brzmiące pojęcia: sztuka publiczna i sztuka w przestrzeni publicznej. Oba łączą się z twoją praktyką artystyczną. Czy mógłbyś powiedzieć, gdzie leży granica pomiędzy tymi pojęciami?

Różnica według mnie wynika z intencji artysty. Sztuka w przestrzeni publicznej jest pojęciem dużo pojemniejszym. Mieści się w nim rzeźba architektoniczna, pomnikowa, rzeźba parkowa, ale także instalacje, instalacje dźwiękowe, murale. Natomiast sztuka publiczna jest ideą, która jest bardziej nastawiona na relacje i kontakt z widzem. Dotyka problemów społecznych, ale w związku z tym jest bardziej ulotna. Często nie daje możliwości ciągłości obcowania, większość przykładów warszawskich po pewnym czasie zniknęło. Czasem po jednym sezonie, a czasem kilku latach, ale zawsze są to dzieła zaangażowane, wydarzenia istotne dla jakiejś społeczności.

Uważam, że dużą wartością klasycznego podejścia do sztuki w przestrzeni publicznej jest możliwość obcowania z nią w dłuższym okresie. Trwałość buduje tożsamość miejsca i pozwala kilkadziesiąt czy nawet kilkaset lat towarzyszyć kolejnym pokoleniom odbiorców.

Czyli ta materialność jest dla ciebie czymś ważnym?

Tak, ale patrząc z punktu widzenia odbiorcy. Jako artysta

stosuję zarówno strategie, które pochodzą z tego klasycznego nurtu, jak i działania performatywne.

Pamiętam z dzieciństwa, jak stojąc na światłach przy ul. Kasprzaka, byłem wciągany przez świat intrygujących i nie do końca zrozumiałych form. Teraz, po latach wiem, że były to rzeźby, które powstały na Biennale Rzeźby w Metalu w 1968. Taki rodzaj trwałości i materialności jest dla mnie bardzo pociągający.

W 2019 roku wyszedłeś do odbiorców ze swoją mobilną pracownią rzeźbiarską. Upubliczniłeś w ten sposób kulisy pracy artysty. Dlaczego zdecydowałeś się to zrobić?

Projekt mobilnej pracowni rzeźbiarskiej Widok powstał w trakcie mojej rezydencji w Nowym Jorku. Zainspirowały mnie różne formy handlu ulicznego: wózki i przyczepki, z których ludzie kupowali jedzenie i drobne przedmioty. Pomyślałem, że jako absolwent wydziału rzeźby, który dopiero wchodzi w zawodowy świat, chciałbym skonfrontować się z odbiorcami w bezpośredniej relacji. Wyruszyłem w podróż z samodzielnie skonstruowanym wózkiem – pracownią rzeźbiarską, która pełniła też funkcję punktu prezentacji sztuki.

Czy osoby, które spotkałeś na swojej drodze, dziwiła taka aktywność, czy dla obserwatorów twoje działania były czytelne?

Jeżeli sytuacja, w której się znalazłem, miała charakter warsztatowy, to było dla ludzi zrozumiałe, ponieważ kojarzyło im się z praktykami, które znają, na przykład z domów kultury. Natomiast kiedy opowiadałem o mojej pracy, w której jednocześnie podróżuję i rzeźbię, budziło to zdziwienie lub obojętność. Jednak najbardziej żywy i entuzjastyczny odbiór pochodził od ludzi, którzy w jakiś sposób są związani ze światem sztuki lub są jej świadomymi odbiorcami.

Wiem, że jako artysta jestem na uprzywilejowanej pozycji. Napotykanym ludzi często bardziej interesowało to, skąd mam pieniądze na taką działalność, a nie to, na czym ona polega i do czego dąży.

Przez projekt przebijał się także pierwowzór pomysłu, ponieważ wiele osób brało mnie za budkę z lodami lub kawiarnię na kółkach. Z drugiej strony, posiadanie tak wyglądającego obiektu sprawiało, że nikt nie kwestionował mojej obecności w przestrzeni publicznej, co sprzyjało pracy w różnych ciekawych kontekstach.

Czy obecnie nie nadużywa się pojęcia sztuki publicznej i określa się nim również pewne działania, które artystycznymi w istocie nie są?

Myślę, że faktycznie może nadużywa się pewnych praktyk zaczerpniętych ze sztuki, między innymi różnych działań partycypacyjnych czy warsztatowych, które są po prostu pewnym narzędziem, a ich wynik nie musi być od razu nazywany sztuką. W pewnym okresie artyści wykonali prototyp pewnego modelu działań, o którym intuicyjnie wiedzieli, że jest potrzebny i daje większą sprawczość, i teraz on został przejęty przez edukatorów czy firmy, które chcą w ten sposób budować pozytywny wizerunek, nazywając takie działania sztuką.

A czy sztuka współczesna może stać się swego rodzaju pomnikiem w przestrzeni miasta?

Pomnik zazwyczaj wyraża jakąś ideę. Nieważne, czy ta idea jest opowiedziana przez postać historyczną, czy przez abstrakcyjną formę. Pomnik jest znakiem czasów i motywacji ludzi, którzy go wystawili. Możemy zadać sobie pytanie, czy *Palma* Joanny Rajkowskiej jest pomnikiem, czy tylko rzeźbą, interwencją w przestrzeni? Z jednej strony jest to wyraz pamięci, historii związanej z Alejami Jerozolimskimi i pustki pozostałej po żydowskich

mieszkańcach Warszawy. Jest też dowodem na to, że praca z historią nie musi przybierać formy przygnębiającego memoriału. Z drugiej strony wydaje się, że straciła już swoją pierwotną wymowę i przez większość osób postrzegana jest po prostu jako ciekawy obiekt.

Czy zdarzają się sytuacje odwrotne, czyli działania artystyczne, które dopiero z biegiem czasu nabierają znaczenia pomnika pewnych idei?

W pewnym momencie stało się to z *Tęczą* Julity Wójcik. Praca przenoszona była w różne konteksty. W Wigrach, gdzie powstała w Domu Pracy Twórczej, budziła sympatię. Następnie została przeniesiona do Brukseli, gdzie również nie wzbudzała kontrowersji stojąc przed siedzibą Parlamentu Europejskiego. Dopiero umieszczenie jej w Warszawie wywołało negatywne emocje. Paradoksalnie, do czasu podpalenia *Tęcza* nie miała wymiaru pomnika i nie była w ten sposób traktowana przez społeczność LGBT+.

Co więcej, ci sami europosłowie, którzy krytykowali ją w Polsce, nieco wcześniej w Brukseli robili sobie z nią zdjęcia. To pokazuje, że ulokowanie sztuki w Warszawie jako stolicy może prowadzić do jej nieświadomego upolitycznienia. Głosy przeciwne *Tęczy* często pochodziły od osób spoza tego miasta, które identyfikowały się z nim, jako właśnie ze stolicą.

A czy w tym momencie istnieje w Warszawie obiekt, który może stać się takim pomnikiem? Jakież procesy, który się dopiero rozpoczynają?

Obecnie trudno mi przywołać jakieś prace tego typu. Możliwe, że takim pomnikiem stała się grafika, która powstała w związku z protestami kobiet i była ważnym elementem nie tylko dyskusji publicznej, ale też wizualnej przestrzeni miast. W czasie pandemii zaczęto wykorzystywać okna jako miejsca, w których

można manifestować swoje przekonania. Nie było to działanie stricte przestrzenne, ale przez swą wielość zajęło przestrzeń i stało się takim działaniem. Plakat miał być protestem, ale popularność tego gestu stworzyła przestrzenną formę.

Być może przy ogólnym braku zaufania do wielkich słów i czynów pojawia się w artystach chęć zwrócenia się ku codzienności, drobnym, prostym rzeczom. Ciekawym przykładem tego, że sztuka staje się pomnikiem pewnego podejścia do życia, jest Park Rzeźby na Bródnie, gdzie to społeczność ma tworzyć różne sytuacje. Sytuacja, która powstaje wokół dzieła, jest jego istotą, a nie sama fizyczność. Jednym z projektów stworzonych do Parku Rzeźby są *Mieszczanie z Bródna*. Praca odwołuje się do słynnych *Mieszczan z Calais* Rodina, przełomu w sztuce, który zdjął pomnik w cokołu, a swoim tematem uczynił zwykłych ludzi. *Mieszczanie z Bródna* idą o krok dalej, ponieważ rzeźba nie tylko portretuje lokalną społeczność, ale też powstawała przy jej udziale. Jej forma także nawiązuje do dzieła Rodina, jednak składa się z różnych dziwnych przedmiotów, przez co budzi zarówno sympatię i zainteresowanie, jak i niechęć.

Czy we własnej praktyce doświadczyłeś jakiejś nieprzewidzianej reakcji odbiorcy na swoje dzieło, kiedy dodał do dzieła pewne znaczenia, o których wcześniej nie myślałeś?

Chyba nie. Jedynie przy pracy, którą tworzyłem jeszcze podczas zajęć na ASP, w ramach projektu *Życie drzew*, w pracowni gościnnej Pawła Althamera. Postanowiliśmy zawieźć nasze drewniane rzeźby z powrotem do lasu. Wyrzeźbiłem swój autoportret, to był leżący akt. Słyszałem, że ludzie potrafili się go wystraszyć, ponieważ było to nagie ciało leżące niedaleko ścieżki widokowej. Inną reakcją było przykrycie go derką utkaną z łyka, ale myślę, że było

to raczej czułym gestem. Większość z moich działań nie kontestuje rzeczywistości, ale stara się w łagodny sposób wejść z nią w interakcję.

Jakiego rodzaju pomników oczekują dzisiejsi odbiorcy, czy tutaj następuje jakaś zmiana?

Mam wrażenie, że wystąpił pewien kryzys idei, a osoby, które mają potrzebę pomnikowania, są zanurzone w konserwatywnej tradycji, dlatego też realizacje odnoszą się głównie do kanonu historycznego. Artyści są zmęczeni i trudno im znaleźć w sobie siłę, żeby forsować powstawanie jakichś publicznych dużych projektów i realizacji, trudno jest na nie zdobyć pozwolenia i fundusze.

Sztuka jest często uważana za zbytek, dobro luksusowe. Są ludzie, dla których wydawanie publicznych funduszy na rzecz pozbawioną konkretnej funkcji, budzi zgorszenie, a nawet poczucie niesprawiedliwości. Często ta kwestia ekonomiczna jest ważna przy podejmowanie decyzji przez władze miejskie. Organizacja koncertu za kilkaset tysięcy zwykle nie jest problemem, a postawienie rzeźby uznanego artysty budzi sprzeciw. Fizyczny obiekt w przestrzeni przypomina o sobie codziennie. Usługa rozrywkowa po kilku godzinach znika, a ludzie wracają do swoich codziennych spraw.

Ciekawy jest sam proces powstawania pomników. Zwykle powstaje komitet, który zgłasza chęć wybudowania pomnika do odpowiedniej komisji w mieście i szuka funduszy, aby go zrealizować. Dopóki nie dotyczy to naprawdę wysokiego szczebla, społeczeństwu jest to zwykle obojętne. Siłą rozpędu większości osób pomnik kojarzy się z figuratywnym przedstawieniem jakiejś postaci, ewentualnie zapisaniem pewnego hasła lub idei, jak w przypadku pomnika Solidarności.

Które z warszawskich realizacji pomnikowych wyłamują się z tego schematu?

Dobrym przykładem tego, że sztuka może mieć działanie pomnikowe, ale jednocześnie być bardzo autorskim wyrazem przekonań twórczych, jest praca dyplomowa Krystiana Burdy *Droga do Żelazowej Woli* – niezrealizowana instalacja rzeźbiarska, której projekt prezentowany był w postaci filmu. Był to pierwszy film obroniony jako praca magisterska na wydziale rzeźby, co budziło spore kontrowersje, ponieważ nie posiadała swojej materialnej formy. Co do istoty miała być to instalacja przeznaczona do oglądania z samochodu podczas drogi z Warszawy do Żelazowej Woli. Były to rytmiczne kompozycje przestrzenne nawiązujące do utworów Fryderyka Chopina.

Inną realizacją, która wyprzedziła swoje czasy, jest pomnik Szosy Brzeskiej z 1825 roku. Pomnik, który w formie jest bardzo klasyczny i zachowawczy, ale w konstrukcji intelektualnej niezwykle otwarty i inspirujący. Powstał, aby upamiętnić trud robotników, budowniczych tego przedsięwzięcia. Na dwóch końcach drogi stanęły obeliski ozdobione płaskorzeźbami przedstawiającymi kolejne etapy realizacji budowy.

Józef Gałązka

Rzeźbiarz, artysta sztuk wizualnych. Studiował na Wydziale Sztuk Wizualnych Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi oraz na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Jest autorem projektów związanych z przestrzenią miejską i sztuką publiczną. Istotne w jego sztuce są związki człowieka i natury oraz człowieka, miejsca i tożsamości.

Programowanie dobrej przestrzeni

Działania artystyczne mogą wypełniać przestrzeń publiczną tymczasowo lub periodycznie. Badania reakcji użytkowników na aranżacje danej przestrzeni bądź znajdującą się w niej instalację artystyczną mogą posłużyć projektantom jako materiał diagnostyczny do programowania danej przestrzeni i dalszych działań. Mogą być wykorzystywane w procesie formułowania wytycznych projektowych dla konkretnej inwestycji – mówi Monika Konrad architektka, urbanistka, kierująca zespołem tworzącym Nowe Studium dla Warszawy w rozmowie z Urszulą Prokop.

Urszula Prokop: Wyobraźmy sobie, że władze miasta chciałyby stworzyć nową przestrzeń publiczną lub, jak to częściej bywa w przypadku Warszawy, przeprowadzić renowację istniejącej przestrzeni. Jak wygląda taki proces, w jaki sposób się go przeprowadza?

Monika Konrad: Na początku najbardziej odpowiednio byłoby zbadanie potrzeb użytkowników, czyli przede wszystkim określenie, kim są użytkownicy danej przestrzeni. Podjęcie się takiej renowacji, rewitalizacji danego miejsca

lub jego przebudowy wynika zazwyczaj z pewnych pobudek. Obecnie najważniejszą przesłanką we wszystkich miastach europejskich są zmiany klimatyczne, które zmuszają nas do tego, by zupełnie inaczej podejść do myślenia o mieście. Musimy czuć się w nim bezpiecznie i komfortowo, a komfort to również komfort klimatyczny. Bardzo ważną zmianą w myśleniu o przestrzeni publicznej – co w sporządzanym projekcie Nowego Studium dla Warszawy jest najważniejszym celem w zakresie zrównoważonej mobilności – jest kształtowanie przestrzeni publicznych w sposób, który zapewni sprawne, wygodne i dostępne dla wszystkich przemieszczanie się po mieście. W ten sposób tworzone będą dogodne warunki do podróżowania po mieście również pieszo i rowerem. To jednak nie wszystko. Dobra przestrzeń to również jej dobre programowanie. Czy jest to plac, ulica, czy skwerek, musimy pomyśleć, dla kogo to jest i w jaki sposób będzie użytkowane w różnych porach roku. Miałyśmy rozmawiać o sztuce, a sztuka to też właśnie jest ten program. Przestrzeń publiczna, wewnątrz urbanistyczne to przestrzenie również mentalne i kulturowe, nie tylko fizyczne. Kultura bardzo silnie wpływa na to, jak postrzegamy dane miejsce i co chcemy przekazać przyszłym pokoleniom, jeśli chodzi o wymiar edukacyjny.

Warszawa ma kilka ciekawych realizacji, na przykład pomnik znajdujący się przy Mysiej (*Memoriał Wolnego Słowa*), który dobrze ingeruje w przestrzeń, jest jej częścią. Sztuka właśnie taka powinna być – powinna wpływać na interakcje międzyludzkie, to nie może być tylko obiekt, na który patrzymy. Wszystkie grupy społeczne, etniczne powinny mieć możliwość wyrażenia swoich poglądów w przestrzeni publicznej. Przestrzeń publiczna powinna być miejscem debaty różnych grup.

W swojej odpowiedzi dotknęła Pani kilku kwestii, które chciałabym rozwinąć w naszej rozmowie.

Przede wszystkim kwestia wyzwań, z jakimi w procesie projektowania miast mierzymy się obecnie, chodzi między innymi o kryzys klimatyczny i zrównoważoną mobilność. Czy przy nagromadzeniu tylu skomplikowanych procesów, które trzeba skoordynować w mieście, jest w ogóle miejsce na to, by planista brał pod uwagę jeszcze aspekt sztuki i jej funkcje, na przykład dekoracyjne?

Estetyka jest ważna, ale sztuka pełni rolę nie tylko estetyczną. Nie powinniśmy rozważać, czy sztuka jest częścią naszego życia. To jest wartość dodana, bez której przestrzeń nie będzie miała tożsamości. Sztuka może się wyrażać w bardzo różny sposób. Każde wnętrze urbanistyczne składa się z podłogi, ścian, ale również sufitu, czyli nieba. Tej przestrzeni jest bardzo dużo i można ją wypełnić w różny sposób. Instalacje artystyczne mogą pomóc nam w zrozumieniu pewnych zmian, w tym klimatycznych. Poprzez sztukę możemy też edukować.

Jaką wiedzę planiści i projektanci mogą czerpać ze sztuki? Jakie wnioski z działań artystycznych można wyciągać na potrzeby prac planistycznych?

Działania artystyczne mogą wypełniać przestrzeń publiczną tymczasowo lub okresowo. Badania reakcji użytkowników na aranżacje danej przestrzeni bądź znajdującą się w niej instalację artystyczną mogą posłużyć projektantom jako materiał diagnostyczny do programowania danej przestrzeni i dalszych działań. Mogą być wykorzystywane w procesie formułowania wytycznych projektowych dla konkretnej inwestycji.

W jaki sposób może wyglądać proces budowania programu przestrzeni w oparciu o zainicjowane wcześniej działania artystyczne?

Działania artystyczne mogą być częścią protypowania przestrzeni publicznych, sprawdzania, jakie rozwiązania

nadają się do zastosowania w danej lokalizacji. W ten sposób możemy również sprawdzić, jakie zachowania użytkowników dane rozwiązanie będzie prowokować. Czasami możemy być pozytywnie zaskoczeni reakcją przechodniów czy stałych użytkowników danego miejsca. Podam przykład. W 2000 roku byłam współorganizatorką performansu grupy artystycznej Sinus 3 na placu Wolności w Poznaniu. Na szczelnie wyłożonym kamiennymi płytami placu rozłożyliśmy kilkanaście metrów kwadratowych żywej trawy, na kilka godzin urządziliśmy tam piknik. Akcja miała na celu zwrócenie uwagi mieszkańców miasta na kwestie zmian klimatycznych i naszego stylu życia. Przechodnie, łącznie ze strażą miejską, dołączyli się do pikniku. To było zaledwie kilka godzin spędzonych z przypadkowymi przechodniami, podczas których można było uczulić ich na wyzwania, przed jakimi stoimy. Spodziewaliśmy się raczej wyrzucenia nas z tej przestrzeni publicznej, a nie konstruktywnej rozmowy. Plac, na którym rozegrało się to wydarzenie, nadal nie jest optymalnie zagospodarowany, jednak przez wiele lat rozgrywało się na nim wiele wydarzeń artystycznych, między innymi Malta Festiwal Poznań. Performans na placu był udaną próbą tymczasowej zmiany użytkowania tej przestrzeni miejskiej.

Ma Pani różnorodne doświadczenia, także z innych miast. Czy Warszawa mogłaby od innych miast nauczyć się czegoś w kwestii sztuki?

Spędziłam 15 lat w Rotterdamie, gdzie w centrum miasta jest bardzo dużo sztuki. Każda nowa przestrzeń publiczna czy budynek publiczny musi zawierać pewien procent sztuki. Stworzenie dzieła należy zlecić artyście, który współpracuje z architektem i wykonawcą. Jest bardzo duża dowolność, w jaki sposób ma się to odbywać. Jeśli chodzi o Polskę, to instytucje kultury, bo one na pewno pełnią istotną rolę, też mogłyby otwierać się na przestrzeń publiczną. Przestrzeń publiczna to nie tylko ulica i plac. Wnętrze i zewnątrz mogą

się przenikać, a instytucje, otwierając się w czasie dnia, organizując warsztaty, też tworzą przestrzeń artystyczną. To nie zawsze musi być obiekt. To może być instalacja, performans. Sztuka współczesna ma bardzo wiele twarzy.

Instytucje warszawskie działają dosyć prężnie. Codziennie przechodzę obok Wolskiego Centrum Kultury, gdzie znajdują się przepiękne instalacje wykonane przez mieszkańców. Wszyscy jesteśmy uczestnikami tego procesu.

Dobrym przykładem może być rozpytowanie przestrzeni przed Pałacem Kultury w ramach projektu *Plac Nowego Sąsiedztwa*. Jest to mała ingerencja, ale daje dużo do myślenia. Taką rolę ma mieć sztuka, ma pobudzać do refleksji. Ja też, mieszkając w Holandii, aktywnie uczestniczyłam w życiu społecznym. Miasto w ciekawy sposób pomagało mieszkańcom w ich inicjatywach, na przykład poprzez subsydiowanie sąsiedzkich eventów czy remontów przestrzeni publicznych.

Rozumiem, że w Holandii występuje taki model, w którym miasto z jednej strony wspiera mieszkańców w ich inicjatywach, a z drugiej wymaga od instytucji, aby wprowadzały sztukę do przestrzeni publicznych, przy okazji opiekując się nią i utrzymując? Jest to legislacja ogólnokrajowa.

Jeżeli już jednak powstanie w mieście obiekt, który nie jest działaniem tymczasowym, ale stałym elementem przestrzeni, pojawia się pytanie, kto ma się nim opiekować?

Tutaj niestety wszystko zamyka się w budżecie. Czy dana gmina ma budżet na to, by zająć się danym obiektem? Oczywiście, decydując się na wzniesienie go, decydując się na lokalizację, powinna mieć świadomość, że będzie trzeba to również utrzymywać. Już na etapie planowania trzeba ustalić, kto finansowo będzie za to odpowiadał.

Wspomniała Pani o wolskich przykładach sztuki, która jest współtworzona przez społeczność. Może ma Pani jakiś ulubiony przejaw działalności artystycznej na terenie Warszawy lub przestrzeń, która posiada potencjał, by takim miejscem się stać?

Bardzo lubię przebywać w Parku Ujazdowskim i na Jazdowie. W różnych okresach pojawiały się tam instalacje, z których można było korzystać. Pamiętam kokony, do których można było wejść. Wszystko to w jakiś sposób oddziałuje na zmysły. Jest to oaza, zielona wyspa w centrum miasta. Z jednej strony słyhać szum trasy, z drugiej można się zaszyć w ogródku społecznościowym, w którym pachną owoce. Miasto może nas zaskoczyć wizualnie, ale może też wpłynąć na nasze inne zmysły. W podobny sposób działają instalacje dźwiękowe, które mogą stać się elementem miejskiego systemu informacji wizualnej, między innymi wskazywania drogi. Możliwości jest naprawdę mnóstwo. Bardziej od samego finansowania potrzebna jest wola użytkowników, aby eksperymentować.

Monika Konrad

Architektka, urbanistka, badaczka, absolwentka Wydziału Architektury Politechniki Poznańskiej i Uniwersytetu Erasmusa w Rotterdamie. Praktykę zawodową zdobyła m.in. w pracowniach OMA i Claus en Kaan Architecten w Królestwie Niderlandów oraz w Moskwie na stanowisku dyrektora ds. projektów w KB Strelka. Jest autorką standardów urbanistycznych, projektów strategicznych w skali ogólnomiejskiej, jak i projektów urbanistycznych oraz architektonicznych. Aktualnie Zastępczyni Dyrektora Biura Architektury i Planowania Przestrzennego m.st. Warszawy.

Po co architektom eksperymenty w przestrzeni publicznej? Wiem, bo sam ich używam!

Po co wydawać pieniądze na dziwne obiekty do przestrzeni publicznych? Ni to sztuka, ni architektura, a tym bardziej żaden porządny dizajn. A może właśnie wszystko naraz: ni pies, ni wydra. Na dodatek dlaczego robi się to za publiczne pieniądze, skoro można by za nie zrobić coś naprawdę potrzebnego?

To ostatnie zdanie jest prawdziwe. Wypowiedział je mój własny ojciec, kiedy dojeżdżaliśmy do ronda de Gaulle'a. Spojrzałem wtedy z niedowierzaniem na niego i na prowokującą jego pytanie *Palmę* Joanny Rajkowskiej. Nie chciało mi się pomieścić w głowie, że mówi to architekt, który jako student w latach 70., w ramach poszerzania horyzontów, chadzał na zajęcia na ASP do wyklętych na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej Hansenów. Naprawdę, *cher papa*?!

Zacznijmy od generaliów. Miasto jest dynamicznym tworem podlegającym ciągłej przemianie. Jej główny powód jest

wewnętrzny: do miasta wciąż przybywają nowi ludzie, zostawiając za sobą skrajnie różne światy. Od wiosek po zagraniczne metropolie. Przyjeżdżają z pieniędzmi albo bez, ale zawsze z jakimiś aspiracjami. Kiedy już nieco wrosną w miasto, zaczynają na nie wpływać, nie tylko poprzez płacenie podatków czy stanie w korkach, ale też poprzez poznawanie i badanie miejsc, które chcą udomowić. Zrobić swoimi. Oczywiście zdarzają się deweloperzy, architekci czy politycy, którzy mogą odcisnąć swoje piętno dobitnie, fizycznie i na długo. Ale większość z nich będzie po prostu kreśliła trasy codzienności, szukając miłych i unikając niemiłych ludzi i przestrzeni. Kolejne fale przybyszy napływają, nakładając się na fale poprzednie. Starzy są w mieście dłużej i bardziej, bo przestrzeń jest bardziej „ich”, skoro w niej dłużej żyją, czasem od urodzenia, a nierzadko od pokoleń. Każda fala „uciera” jakiś kawałek nowej rzeczywistości: obserwuje, smakuje go i w taki czy inny sposób zawłaszcza, choćby na chwilę. Ludzie, interesy, biografie i formy używania miejsc trą o siebie, jak geologiczne masy płyt tektonicznych, tak że co jakiś czas dochodzi do nieuniknionych zderzeń, pęknięć i erupcji. I tak ma być. Miasto, zwłaszcza duże, nie tkwi w niezmiennym status quo. Jeżeli znika tarcie, znika też życie. Miasto zapada w letarg i umiera.

Jestem zdania, że działania w przestrzeniach publicznych, zwłaszcza te nietrwące, mogą służyć za narzędzia pomiarowe do badania miejsc, w których „uciera” się jakaś rzeczywistość kształtowana przez często przeciwstawne wizje, przyzwyczajenia, a przede wszystkim tożsamości. W tych miejscach powstają i płoną niewinne tęcze z papierowych kwiatów, na chwilę pojawiają się w środku placów niezgody rozkoszne stawiki emanujące tlenem czy rozświetlają się wielokolorowo ciemne podniebienia wiaduktów.

Palma Joanny Rajkowskiej, czyli *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*, unaoczniała mi moc praktyki *shiftu*, czyli przetransportowania widza do innego wymiaru albo miejsca poprzez zawłaszczenie przestrzeni sugestywnym znakiem, który budzi w widzach silne skojarzenia z odległą sytuacją. Dzięki niej zrobiliśmy z grupą Eifo Dana instalację *Pchechong* „transportującą” widzów w Tel Awiwie i Jaffie – a w zasadzie umożliwiającą odczuwanie, bo instalacja oddziaływała na wszystkie zmysły – do polskiej zimy stulecia w 1979 roku. Poza tym *Palma* pokazała, że można „odkopać” jakiś nie-martyrologiczny motyw z przeszłości i „wysłać” w przyszłość, bo palmy w knajpianych ogródkach były wizytówką Nowego Świata i Jerozolimskich aż do lat 30. XX wieku.

Skoro mowa o wiaduktach, przejdźmy do szczegółów. Takim papierkiem lakmusowym okazał się mój projekt instalacji świetlnej pod Trasą Łazienkowską. Powstał ze zgoła nieartystycznych powodów. Codziennie jeździłem rowerem przez ciemną przestrzeń pod wiaduktem, wożąc mojego syna wzdłuż Skarpy Warszawskiej do przedszkola i z powrotem. Nierzadko zderzaliśmy się z zataczającymi się lub oddającymi mocz kibicami z pobliskiego stadionu. Czasami fani tego szlachetnego sportu próbowali elegancko zadzierzgnąć z nami znajomość. Zazwyczaj werbalnie, jeśli pominąć ten raz, kiedy jakiś tysy jegomość za formę przywitania wybrał kopnięcie tylnego koła roweru, na którym w foteliku tkwił mój syn przedszkolak. Mogłem wydłużyć trasę, omijając ciemne wnętrze owego „klubu dżentelmenów”, ale wrodzona przekora, a może i duma okularnika kazały mi poszukać innego rozwiązania.

Traf chciał, że Miasto Stołeczne dysponowało wówczas środkami na instalacje artystyczne przeznaczone do przestrzeni publicznych. Zamiast roztrząsać, czemu nigdy nie wydano pieniędzy na założenie albo remont oświetlenia

wzdłuż chodnika biegnącego pod podniebieniem trasy, postanowiłem pójść za radą prezeski fundacji Bęc Zmiana i potraktować tę sytuację jako wyzwanie i zarazem okazję do działania na skraju autentycznej oddolnej inicjatywy obywatelskiej i projektowania. Szukając najprostszego rozwiązania, wpadłem na pomysł zawłaszczenia przestrzeni nie tylko na odcinku ciemnego chodnika, ale i dużo większej, przykrytej wiaduktem skarpy, przy pomocy kilku czujników ruchu i stu opravek oraz lamp świetlówkowych w trzech kolorach: czerwonym, zielonym i żółtym. W ten sposób poruszający się ludzie i zwierzęta aktywowałyby kolejne linie kolorowych świateł „idących” wraz z nimi pod wiaduktem.

Miasto przyznało nam pieniądze, zamontowaliśmy światła i niedługo potem okazało się, że nie trzeba było wielkich działań promocyjnych, by warszawiacy odkryli naszą instalację. Zaczęła się wiosna, a wraz z nią zwiększył się ruch na sąsiadującej z wiaduktem Agrykoli. Bywalcy pobliskiej knajpki pod fortunną nazwą Plac Zabaw szybko uznali instalację za zaproszenie do zabawy miastem. Dzięki lampom na łysym odcinku skarpy powstało „boisko” do nowej odmiany futbolu wykorzystującego spadek terenu i zarazem możliwość gry powracającą dzięki kinetyce piłką. Okoliczni mieszkańcy zaczęli pewniej korzystać z ciemnego dotąd chodnika u szczytu skarpy. Dzieciaki z pobliskich szkół zostały przyciągnięte możliwością wpływania na zmieniające się światła, które dla odmiany zniechęciły pijanych legionistów (w pobliżu znajduje się stadion Legii Warszawa) do korzystania z tej przestrzeni jako toalety.

Wierzę, że instalacje tego typu, łączące eksperyment z odpowiedzią na konkretny problem wyczuty przez ludzi posługujących się językiem sztuki, są niskokosztową formą prototypowania form i sposobów użytkowania przestrzeni. To one pozwalają na uwidocznienie konfliktów,

negocjacje i aktywowanie miejsc zapomnianych, nawet jeśli zapomnienie dotyczy skrawków miasta znajdujących się w jego ścisłym centrum. Uważam, że instalacje artystyczne, niezależnie od tego, co rozumiemy przez sztukę, zmieniają świadomość, ujawniają tematy i aktywizują ludzi i przestrzeń w sposób, w jaki niekoniecznie jest w stanie to robić „twarda” architektura czy projektowanie krajobrazu, o pomnikach nie wspominając. Za koszt palmy Joanny Rajkowskiej, która powoduje uśmiech na ustach tysięcy ludzi przejeżdżających przez rondo de Gaulle’a, nie da się zbudować szpitala ani nawet przedszkola, a tym bardziej ich utrzymać. Koszt rozbijającego polsko-żydowski konflikt *Dotleniacza* był wielokrotnie mniejszy niż realizacja nowego placu Grzybowskiego. *Światłotrysk* Maurycego Gomulickiego stał się tożsamościowym znakiem witającym jadących wzdłuż Wisły na Żoliborzu i ostatecznie potwierdzającym, że nie mieszkamy w depresyjnym, szarym mieście gdzieś na skraju byłego Imperium Rosyjskiego.

Patrząc z perspektywy czasu, myślę, że to, co wydarzyło się w Warszawie, ale też w innych dużych polskich miastach na początku lat 2000., pozwoliło nam na eksportowanie wiedzy na temat działań w przestrzeniach publicznych. Pod tym względem okazaliśmy się awangardą dla krajów byłego bloku wschodniego, czego doświadczyłem w Kazachstanie, ale też mieliśmy sporo doświadczeń, którymi mogliśmy się dzielić w USA czy Hiszpanii. Dla mnie polskie doświadczenia były częścią „udomowiania” czy „cywilizowania” zapyziałych przestrzeni publicznych po dekadach komuny, ale dla mnie jako praktyka społeczno-przestrzenna okazało się to zestawem umiejętności, które mogłem, myślę, że z powodzeniem stosować w skrajnie różnych kontekstach Australii czy Palestyny.

Za granicą występowałem jako artysta, a więc bez bagażu architekta-petenta drepczącego po korytarzach polskich urzędów. Byłem otoczony kuratorami, producentami i wolontariuszami, którzy pomagali mi dotrzeć do odpowiednich ludzi, w tym decydentów i grup potencjalnych użytkowników. Cały ten aparat służył przybliżeniu mi nieznannej lokalnej rzeczywistości, którą odwiedzałem zwykle 2–3-krotnie, czyli nie miałem szansy na tak bezpośredni kontakt i zrozumienie, jak wtedy, kiedy działałem we własnym mieście. Na pewno dla australijskiego czy brazylijskiego urzędnika miejskiego byłem Marsjaninem, ale też miałem „przełożenie” w postaci lokalnych działaczy i faktu, że byłem *artist from Europe*, jak mnie nazywały sponsorki w USA. Brakowało mi tylko paryskiego akcentu, beretu i zakręconych wąsików.

Na szczęście architekci i w pewnym stopniu planiści, choć mocno ograniczeni normami i „twardym” charakterem praktyk projektowych służących długiemu trwaniu, są otwarci na sztukę i to, co efemeryczne. Wielu, podobnie jak ja, ma za sobą doświadczenia podwójnego funkcjonowania między sztuką i projektowaniem podlegającym wszystkim legislacyjnym rygorom. Wielu architektów zdaje sobie sprawę, że rysując plac, park czy ulicę, projektują swoiste „platformy interakcji”, a więc że warto poszukać punktu odniesienia w nieformalnym funkcjonowaniu jakiegoś miejsca, w doświadczeniach wszelkiej maści projektów partycypacyjnych i konsultacji społecznych albo w „polu sztuki”, jak to mawiają kuratorzy. To dzięki tej otwartości zwiększa się szansa na zaproponowanie czegoś, co nie będzie zabetonowaniem jakiegoś stanu rzeczy i stworzeniem warunków do wspomnianej przeze mnie miejskiej zmienności.

Kuba Szczęsny

Architekt, projektant największego domu świata (Domu Kereta, w kolekcji nowojorskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej), autor licznych instalacji w przestrzeniach publicznych i serii prefabrykowanych domów Simple House i FreeDOM. Studiował architekturę w Warszawie, Paryżu i Barcelonie, pracował w branży reklamowej i w grupie projektowej Centrala. Od 2016 roku prowadzi własną pracownię SZCZ w Warszawie. Uczy na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej i w School of Form. Prowadzi popularyzatorskie programy telewizyjne na temat architektury i projektowania wnętrz. Publikuje felietony w „Dobrym Wnętrzu”, „Autoportrecie”, „Architekturze i Biznesie” i „Salonie”, dodatku do „Polityki” o architekturze i wnętrzach. Jest autorem książki *Witaj w świecie bez architektów!*, 2022.

Na granicy między publicznym a prywatnym

Moją – i pewnie nie tylko moją – trójką sztandarowych projektów w przestrzeni publicznej w Warszawie ostatnich dwudziestu lat są oczywiście Dotleniacz, Tęcza i Palma. Myślę, że we wszystkich tych trzech przypadkach artystki nie mogły się absolutnie spodziewać tego, co te projekty uruchomią, jak będą odczytywane – mówi Grzegorz Piątek, pisarz i historyk Warszawy w rozmowie z Urszulą Prokop.

Urszula Prokop: Jakie pierwsze skojarzenie przychodzi Panu na myśl po usłyszeniu haseł: sztuka warszawska, sztuka w przestrzeni publicznej Warszawy?

Grzegorz Piątek: Moja pierwsza myśl wyływa dokładnie z mojego doświadczenia, z mojego obycia w przestrzeni miejskiej. Przez całą podstawówkę dojeżdżałem do szkoły z Jelonek na Wolę ulicą Kasprzaka, mijając niszczące wielkie, stalowe rzeźby, o których nie wiedziałem, skąd się wzięły. Fascynowały mnie. To były dzieła abstrakcyjne albo takie ledwie figuratywne, które były pozostałością po Biennale Sztuki w Metalu z 1968 roku – imprezy, która odbyła się wówczas po raz pierwszy i ostatni. One niszczały, nie wszystkie udało się uratować, były przesuwane. To

pokazuje też dość podstawowy problem ze sztuką w przestrzeni publicznej, to znaczy problem własności – tego, że ona jest czyjaś. Tego, kto się do niej poczuwa, a kto nie, i też tego, czy ona jest czytelna dla odbiorców.

To ciekawy punkt wyjścia, ponieważ wspomniał Pan o sztuce pozbawionej funkcji upamiętniającej. Jeżeli popatrzylibyśmy na czasy wcześniejsze, czyli jeszcze przed II wojną światową, to gdzie zwykły warszawiak mógłby się zetknąć ze sztuką w przestrzeni miasta?

Myślę, że ta historia ma około 100 lat i zaczyna się w latach 20. XX wieku. Wkrótce po odzyskaniu niepodległości Warszawa odzyskała samorząd lokalny. W związku z czym ujawniła się obywatelska troska o przestrzeń. Za prezydentury Zygmunta Słomińskiego miasto ufundowało parę rzeźb w przestrzeni publicznej, właśnie z myślą o jej upiększaniu. To się wiązało z wielkim kompleksem, jaki miała Warszawa przedwojenna, że nie wygląda wystarczająco reprezentacyjnie, stołecznie. Dlatego w nowych przestrzeniach, jak Park Skaryszewski, a później Park Żeromskiego, umieszczono rzeźby.

A drugim zjawiskiem, które chyba stanowiło przełom, była kwestia dekoracji fasad Rynku Starego Miasta w Warszawie. Na dziesięciolecie niepodległości postanowiono wyremontować Rynek jako najbardziej historyczną przestrzeń Warszawy, która do tamtej pory była bardzo zaniedbana. Zaangażowano wielu wybitnych artystów, z Zofią Stryjeńską na czele. Po pierwsze uświadomiło to warszawiakom, że coś takiego da się zrobić. Był to właściwie pierwszy program świadomej estetyzacji całych pierzei i wprowadzenia do nich dekoracji przygotowanej specjalnie pod architekturę. Niestety, doprowadziło to też do konfliktu, bo były to w większości domy prywatne. Jaka jest granica interwencji publicznej? Co władza może nakazać dla dobra sztuki?

Wspomniał Pan o wykorzystywaniu rzeźb, które nie były projektowane do przestrzeni publicznych, ale umieszczano je na przykład w parkach. Ciekawa jest funkcja parku jako miejsca ekspozycji. Może, jako że nie były własnością prywatną, to właśnie parki stały się pierwszym miejscem, gdzie sztuka mogła swobodniej się pojawiać?

To jest dokładnie to – czyli kwestia własności. Parki były *par excellence* publiczne. Była to przestrzeń na terenie publicznym, utrzymywana za publiczne pieniądze, w której jurysdykcja władz miejskich była niepodważalna. Parki miały być też przestrzeniami dla piękna. Wtedy o zieleni myślano jeszcze w sposób bardzo dekoracyjny, nie tak naturalistyczny, jak to się zaczęło w już powojennych dekadach. A zwłaszcza nie w taki sposób, do jakiego jesteśmy przyzwyczajeni teraz. Parki były jednym z głównych elementów ruchu, który w Ameryce nazywał się *city beautifull*, czyli po prostu kreowania wytwornych przestrzeni publicznych. Nie myślano wtedy jeszcze o sztuce w kategoriach *site specific*. Przeważnie nie były to rzeźby zaprojektowane do parku, tylko zakupione dzieła, które wcześniej były eksponowane na wystawach.

Czy istnieją w Warszawie przestrzenie publiczne, co do których już na etapie projektu zakładano, że będzie w nich umieszczona sztuka? Na przykład takie, w których już na etapie planowania przewidywano lokalizację jakiegoś obiektu rzeźbiarskiego.

Oczywiście były parki przy rezydencjach, które potem stały się publiczne, jak Łazienki czy Ogród Saski, ale rozumiem, że mówimy o miejscach wykreowanych od podstaw jako publiczne. Tutaj jest cienka granica między sztuką dla sztuki, że się tak wyrażę, i sztuką upamiętniającą. Możemy się spierać, gdzie na MDM-ie jest granica między sztuką a upamiętnieniem czy propagandą. Ale zaryzykowałbym, że chyba to właśnie jest taka pierwsza przestrzeń publiczna

w Warszawie – zaprojektowana i w pełni zrealizowana zgodnie z bardzo spójnym programem dekoracyjnym, artystycznym. Oczywiście MDM był nośnikiem propagandy, był nośnikiem ideologii, ale chyba nie możemy tu mówić o upamiętnieniu, takim *sensu stricto*. Mówimy tu oczywiście o sztuce w służbie ideologii, ale mimo wszystko jest to wykreowane specjalnie do tej przestrzeni i tworzy spójny zespół. To był 1952 rok. Mariensztat chwilę wcześniej był przygrywką do MDM-u.

W swojej książce *Najlepsze miasto świata* pisał Pan też o projekcie ulicy Katowickiej. Tam także w przestrzeni ulicy miały się znaleźć rzeźby, tworzone przez młodych artystów.

Tak, to jest historia jeszcze wcześniejsza i jeszcze ciekawsza. Ale może nie mówię o niej w tej chwili, bo trudno dziś dostrzec jej ślady. To ironia losu, że w książce piszę o tym, jako o zapomnianym dziele, a teraz sam zapominam. Rzeczywiście, ulica Katowicka to był pierwszy eksperyment powojenny, przeprowadzony w czasach, kiedy wydawało się, że zaczęło być możliwe to, co przedtem nie było możliwe, ze względu chociażby na własność. Zespół Bohdana Lacherta razem z młodymi rzeźbiarzami, takimi jak Jerzy Jarnuszkiewicz czy Stanisław Sikora, miał szansę wykreować nowe wnętrza uliczne, a także akcenty rzeźbiarskie, z których większość nie zachowała się do naszych czasów. I znów pojawił się ten problem, o którym mówiłem na początku, czyli trwałości, własności. Mamy ten sam problem co na Rynku Starego Miasta przed wojną, czyli problem z utrzymaniem granicy między prywatnym a publicznym. Prywatni właściciele nieruchomości w końcu wygrali tę wojnę o przestrzeń i te interwencje architektoniczno-artystyczne z czasem polikwidowali.

Kolejną ciekawą rzeczą jest właśnie współpraca architektów i artystów, która od tamtego czasu

przez dosyć długi okres była standardem. To jest coś, co zupełnie zanikło, i dzisiaj wydawałoby się czymś niecodziennym, gdyby artysta brał czynny udział w projektowaniu przestrzeni publicznej lub architektury. Czy od początku była to politycznie narzucona forma współpracy? Czy można by w jakiejś formie próbować to przywrócić?

Na pewno napęd temu dawało państwo. Przed wojną na warszawskiej ASP, która była bardzo polityczną instytucją, została założona specjalna katedra rzeźby monumentalnej, prowadzona przez Bohdana Pniewskiego. Akademia była rządzona przez piłsudczyków, na czele z Wojciechem Jastrzębowskiem, którzy chcieli wychowywać tak zwanych artystów państwowo-twórczych. Rzeźbiarze uczyli się rozmowy z architektem, pracy z architektem. Z drugiej strony architekci brali pod uwagę elementy wystroju rzeźbiarskiego czy malarskiego na bardzo wczesnym etapie koncepcji. To się mogło odbywać w bardzo ścisłym dialogu.

Natomiast czy dzisiaj mogłoby coś takiego zadziałać? Ja myślę, że jesteśmy w trochę innym punkcie, jeśli chodzi o sposób, w jaki powstaje architektura. Architektura ze sztuką „rozjechały się”, bo sztuka od tamtych czasów bardzo się wyemancypowała. Oczywiście rynek rządzi, ale jednak jest pewien instytucjonalny obieg sztuki, który sprawił, że można ją uprawiać w bardziej autonomiczny czy krytyczny sposób. Natomiast architektura jest szalenie służebnym zawodem. To jest rzemiosło, jak szycie butów.

Omówiliśmy przypadki, kiedy sztuka była projektowana do danej przestrzeni albo projektowana razem z jakąś przestrzenią czy budynkiem. Natomiast przeważające w Warszawie jest jednak to, że mamy już jakąś zastaną przestrzeń, w którą sztuka jest wprowadzana. Które przestrzenie w Warszawie zostały odmienione przez sztukę? Niekoniecznie fizycznie, ale

również w kontekście postrzegania danego miejsca.

Taki mechanizm jest niezwykle ciekawy i pożądany, aczkolwiek potrafi być też dla sztuki obciążeniem. Ten nurt nazywany jest placemakingiem, to jest taka mikrourbanistyka, która polega na metamorfozach przestrzeni publicznych. Nadaje się im nowy charakter, uatrakcyjnia się je, żeby z anonimowej przestrzeni stały się miejscem. To tworzy ciekawe preteksty dla artystów, ale jednocześnie obciąża sztukę bardzo konkretną, służebną rolą. Bardzo trudno jest ten efekt zaplanować. Taką moją – i pewnie nie tylko moją – trójcą sztandarowych projektów w przestrzeni publicznej w Warszawie ostatnich dwudziestu lat są oczywiście *Dotleniacz*, *Tęcza* i *Palma*. Myślę, że we wszystkich tych trzech przypadkach artystki nie mogły się absolutnie spodziewać tego, co te projekty uruchomią, jak będą odczytywane.

Dotleniacz wykonał niesamowitą robotę na placu Grzybowskim. Właściwie przekierował zupełnie sposób myślenia o tej przestrzeni. Ten projekt, znowu obok intencji Joanny Rajkowskiej, stał się miejscem tak popularnym, że mieszkańcy byli bardzo zawiedzeni, że trwał tylko trzy miesiące. To jezioro spowodowało, że do warunków konkursu na remont placu wpisano właśnie coś w rodzaju wodnego założenia, zwróciło też uwagę na rolę zieleni.

Tęcza jest kolejnym przykładem projektu, który wymknął się spod kontroli i który niesamowicie istnieje do dzisiaj, mimo że nie istnieje. Zawiązał wstążeczkę na pewnej metamorfozie placu Zbawiciela, która dopiero się rozpędzała. Dopiero ona nadała mu wymowę miejsca liberalnego, tolerancyjnego.

No i tak samo *Palma*. Projekt, który odczarował rondo de Gaulle'a, który sprawił, że z tego miejsca, którego nazwa to właśnie rondo, a nie plac, zrobił się punkt

orientacyjny. Palma to zmieniła, mimo że nie miała być projektem wesołym, ale została odebrana jako interwencja umilająca. Myślę, że większość ludzi nie zna tytułu tej pracy: *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*, i jej założonej wymowy.

À propos umilania skojarzył mi się przykład placu Krasińskich, przestrzeni bardzo nasyczonej informacyjnie. Pałac, z drugiej strony przesyczone znaczeniami sądy Marka Budzyńskiego, pomnik Powstania Warszawskiego. Nagle w tym wszystkim pojawiają się *Pegazy* Beaty i Pawła Konarskich, jako tymczasowe, stają się elementem najsilniej skupiającym wzrok. Warszawiacy tak polubili te *Pegazy*, że pozostały na stałe w przestrzeni miasta.

I to jest też ciekawy problem. To jest przykład odwrotny do Biennale Rzeźby w Metalu, od którego zaczęliśmy. Tam mamy do czynienia z kłopotliwą spuścizną, za którą odpowiedzialność przez lata była przerzucana, a *Pegazy*, tymczasowa interwencja, zostały tak zaadoptowane, że są zadbane i są znakiem w przestrzeni publicznej. Natomiast z tym umilaniem też są pewne mniej wesołe historie, one pokazują, jaka to delikatna kwestia. Jestem przekonany, że gdyby *Pegazy* pojawiły się bezpośrednio przed pomnikiem Powstania, to mielibyśmy skandal.

Ciekawy był przypadek projektu Kamili Szejnoch pt. *Huśtawka*. Kamila Szejnoch wymyśliła, że oswoi pomniki martyrologiczne. Na pomniku Kościuszkowców przy Wybrzeżu Szczecińskim zaproponowała, aby do wielkiej dłoni żołnierza wystającej w stronę Wisły przymocować huśtawkę, żeby ludzie się mogli huścić. Zdobyła zezwolenia i zrobiła zdjęcia, trwało to parę godzin. Natomiast kombatancki mieli ogromny problem z takim umilaniem pomnika, bo to, co dla młodszych pokoleń jest kolejną pompatyczną rzeźbą, dla nich symbolizuje konkretną ofiarę. Trzeba zachować pewne wyczucie i być gotowym

na to, że dzieło zadziała zupełnie inaczej, niż artysta mógł to sobie wyobrazić.

Czy z dwudziestowiecznych prób wprowadzania sztuki do miasta możemy coś wykorzystać dzisiaj? Czy artyści w jakiś sposób tę tradycję kontynuują, czy toczy się zupełnie odrębna historia?

Myślę, że historia zatoczyła koło w pewnych dziedzinach, ponieważ przeszliśmy do bardzo agresywnej formy kapitalizmu. Jesteśmy trochę z powrotem w latach 20. XX wieku, więc sztuka ma przede wszystkim podnosić wartość swojego otoczenia. Oczywiście mamy doświadczenie tych wszystkich ingerencji, które coś przekierowały, takich jak *Palma*, *Tęcza* i *Dotleniacz*. Jest ten niesamowity eksperyment Parku Rzeźby na Bródnie, który moim zdaniem jest udany. To jednak jest ciekawy przykład, który pokazuje, że jest możliwość znalezienia pewnej przestrzeni współpracy i porozumienia. Czyli z jednej strony mamy sztukę artystów z obiegu międzynarodowego, sztukę nie zawsze łatwą w odbiorze, prosto z elitarnej galerii. Z drugiej strony jednak zostało to uruchomione przez Pawła Atlhamera, który jest lokalsem, pracuje z amatorami. To pokazuje, że da się te światy jakoś godzić.

Myślę jednak też, że sztuka nie ucieknie nigdy od służebnej roli dekoracyjnej, placemakingowej, która najczęściej kończy się właśnie na dekoracji. Tego, czy dana praca odegra jakąś rolę, nikt nie jest w stanie przewidzieć. Trzeba tworzyć przestrzeń dla takich prac, ale nigdy nie możemy być pewni efektu. Sztuka naprawdę działa w nieprzewidziany sposób.

Grzegorz Piątek

urodzony w 1980 roku pisarz, publicysta, krytyk, z wykształcenia architekt, znawca historii i architektury Warszawy. Autor książek: *Sanator. Kariera Stefana Starzyńskiego* (2016; Nagroda Literacka m.st. Warszawy), *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944-1949* (2020; Nagroda Literacka m.st. Warszawy, Nagroda Architektoniczna Prezydenta Warszawy, Nagroda im. Kazimierza Moczarskiego, finał Nagrody Literackiej Nike), *Niezniszczalny. Bohdan Pniewski – architekt salonu i władzy* (2021, finał Górnośląskiej Nagrody Literackiej Juliusz), *Gdynia obiecana. Miasto, modernizm, modernizacja 1920-1939* (2022, nominacja do Paszportu Polityki). Od kilkunastu lat pisze o architekturze, miastach i obyczajach do prasy (m.in. „Architektura-Murator”, „Gazeta Stołeczna”, „Gazeta Wyborcza”, „Salon”, „Vogue Polska”). Współtworzył też wystawy m.in. *Hotel Polonia. The Afterlife of Buildings* (Złoty Lew na Biennale Architektury w Wenecji, 2008) i *Dane warszawskie* (Muzeum Warszawy, 2017).

Rozproszona, mobilna, jednocząca

W działaniu performatywnym tworzą się wspólnoty, inaczej niż w przypadku inspirowanej instytucjonalnie produkcji dzieła w przestrzeni publicznej.

Sztuka po Tęczy, czyli po wyborach 2015 roku wygranych przez koalicję partii skupionych wokół Prawa i Sprawiedliwości, staje się mniej materialna, mniej zainteresowana formą instalacji w przestrzeni publicznej. Następuje zwrot ku performatyce, artywizmowi i aktywizmowi, jako bardziej adekwatnym formom uczestnictwa w życiu społecznym. Sztuka nie odgrywa w tego typu działaniach roli głównej, a pomocniczą, wie, w jaki sposób funkcjonować w przestrzeni publicznej, jak przyciągać uwagę, a jednocześnie brak permanencji pozwala tym praktykom przetrwać. Materialność sztuki przestaje mieć znaczenie, bo wszystko, co materialne, może zostać zniszczone, przejęte, ukradzione, spalone czy usunięte. Natomiast pojawianie się w przestrzeni publicznej czegoś, co jest znakiem nietrwałym, różnego rodzaju formami protestu, jest bardziej efektywne.

Po 2015 roku okazało się, że potrzebne są nowe narzędzia protestu i nowe symbole, które jednoczą, choć są bardziej rozproszone, mobilne. Istniejące w mieście artefakty służą jako miejsca zbiórki, czyli spotkamy się na marsz,

na protest, na demo. Jedni spotykają się pod *Palma*, inni pod pomnikiem Dmowskiego. Dzieła sztuki i pomniki w przestrzeni miasta stają się miejscami kojarzonymi z określonymi sensami. Działanie performatywne jest działaniem grupowym, bo protest trzeba przygotować w większym gronie. Tworzą się wspólnoty, inaczej niż w przypadku inspirowanej instytucjonalnie produkcji dzieła w przestrzeni publicznej.

Przestrzenie miast przez ostatnie dwadzieścia parę lat musiały zostać na nowo zdefiniowane przez – jak się wówczas łudziliśmy – społeczeństwo obywatelskie, które idzie w nowym kierunku i chce określić swoją tożsamość na nowo. W 2009 roku zrobiłam wystawę *Na okrągło*, która zachęcała do zastanowienia się, co to znaczy być narodem? Co to znaczy być społeczeństwem? Co zrobić z tym, że naród ma być jednością, a społeczeństwo ma być różnorodnością. Sztuka w przestrzeni publicznej miała pokazywać różnorodność, pokazywać kierunek myślenia ku otwartości, ku wspólnotowości, która jest świecka i pozbawiona martyrologii. Bo wcześniej mieliśmy tego nadmiar. W pewnym sensie sztuka w przestrzeni publicznej miała pokazać inne sensy przestrzeni publicznej niż tylko te, które mówią o tradycyjnie rozumianej wspólnotocie, czy to narodowej, czy chrześcijańskiej. Musieliśmy siebie zobaczyć na nowo i zarówno sztuka krytyczna w galeriach, jak i sztuka w przestrzeni publicznej były próbami zdefiniowania na nowo, czym jest ta przestrzeń wspólna. Prezentowana na billboardach w całym kraju Galeria Zewnętrzna AMS działająca od 1998 do 2002 roku wprowadziła wiele ważnych wątków do przestrzeni publicznej: na przykład związanych z kwestią wyboru i tego, co znaczą wybory demokratyczne bezpośrednie czy internetowe, przy okazji kampanii prezydenckiej fikcyjnej postaci Wiktorii Cukt (C.U.K.T. – Centralny Urząd Kultury Technicznej).

W tamtym czasie wszystko wymagało definicji. Czym jest instytucja? Czym jest muzeum? Czym jest galeria? Czym jest przestrzeń publiczna? W jaki sposób komunikujemy się z publicznością? Zauważono nośność takich działań inaczej zwracających się ku widzowi, który niekoniecznie musi się pojawić w galerii, żeby mieć do czynienia ze sztuką.

Podchwyciły to także samorządy, które po wejściu Polski do Unii Europejskiej w przyspieszonym tempie chciały się modernizować, rewitalizować i tworzyć nową funkcjonalną przestrzeń publiczną. Projekty kulturalne były częścią tej wizji. Ten etap się zakończył dlatego, że miał spełnić określoną funkcję kulturową, którą z mniejszym lub większym sukcesem wykonał. Obecny rząd i szeroki kontekst polityczno-gospodarczy nie sprzyjają temu, żeby wobec wielu piętrzących się kryzysów, inflacji, wielu problemów, przed którymi stają obecnie, miasta miały powrócić do tego kierunku myślenia. Dzisiaj najważniejsze jest odbudowywanie wspólnoty i to odbudowywanie wspólnoty nie bierze się z obrzucania placów obiektami sztuki. Bez względu na to, czy jest konserwatywna, czy progresywna.

Aneta Szyłak

Kuratorka sztuki współczesnej, autorka tekstów, teoretyczka i twórczyni instytucji. W latach 2015–2021 pracowała jako pełnomocniczka ds. powstania, a następnie kierowniczką działu NOMUS Nowego Muzeum Sztuki w Muzeum Narodowym w Gdańsku, który powstał według jej autorskiej koncepcji. Uprzednio skonceptualizowała, założyła i prowadziła Fundację Alternativa (od 2014), Instytut Sztuki Wyspa (2004–2014), Festiwal Alternativa (2009–2016) i Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia (1998–2001). Kuratorka wielu wystaw w kraju i za granicą. Występowała w Bard College, New School, Queens College i NYU; gościnnie pracowała w Akademii Sztuki w Moguncji oraz na Uniwersytecie Kopenhaskim. Obecnie przygotowuje pracę doktorską pt. *Curating Context. The Palimpsest on the Quotidian and the Curatorial* w ramach Curatorial/Knowledge na Goldsmiths University of London oraz na Uniwersytecie Kopenhaskim. Należy do stowarzyszeń zawodowych, takich jak CIMAM, IKT i AICA.

Odmienne strategie, nowe estetyki

Sukces sztuki w stwarzaniu przestrzeni publicznej ostatnich lat polega na uwidacznianiu innych treści, a wraz z nimi innych form, mediów i języków niż te dopuszczalne w zastygłych konfliktach politycznych. Sztuka wprowadza odmienną estetykę, a wraz z nią alternatywne treści. Rozpycha się więc w krajobrazie narodowo-religijno-kapitalistycznym i robi to nie statycznie (w formie quasi-pomnikowych materialnych interwencji artystki/artysty w przestrzeń), lecz aktywnie, fragmentarycznie, wielokrotnie i zbiorowo.

Klasyczny esej o sztuce publicznej: *Agorafobia* Rosalyn Deutsche, zaczyna się pytaniem nie o sztukę, lecz o przestrzeń: „Co to znaczy, że przestrzeń staje się publiczna?”, i dopiero potem: „Jaka w tym jest rola sztuki?”. Taka kolejność myśli pozwala przenieść uwagę z medium sztuki na jej działanie. Bo przecież gdy o sztukę publiczną ostatnich lat pyta się w kluczu medialnym, trudno zaprzeczyć, że jest to ponad wszystko domena władzy oficjalnej. W przypadku Warszawy domena tak państwa, jak i miasta, które ponad głowami mieszkańców (dosłownie – dzięki postumentom) toczą pojedynki na śmierć i śmierć odlewami ciał swoich bohaterów dłuta jakże zadowolonych profesorów akademii

sztuk. Konserwatywna w treści i formie batalia: Wy nam górującego Kaczyńskiego, my wam mini Mazowieckiego albo zardzewiałą Solidarność, opatrzona cytatem z JP2 i Reagana, udowadnia nie tyle, że „stolica” nie potrafi uczyć się od artystek (ani od *Palmy*, ani od *Tęczy*), lecz że uczyć się po prostu nie zamierza. Inne są jej cele, wizja przestrzeni i relacja z „publicznością”. Ostatecznie więc można wreszcie pogrzebać założenia o utylitarnej funkcji sztuki publicznej jako awangardzie przemian urbanistycznych czy po prostu (w języku miejskiej biurokracji) prototypowych rozwiązań dla miasta. Miasto nie jest nimi zainteresowane. A i sztuce publicznej tylko pomoże, gdy jej publiczności wyzwolą się od takiego klucza.

Oficjalnej sztuce publicznej – ujrzanej przez pryzmat funkcji, a nie mediów, z pomnikiem na czele – rzadko udaje się stwarzać przestrzeń publiczną, przynajmniej na krótką metę (w długim trwaniu trudno spodziewać się, by mężowie stanu na postumentach i nowe muzea publiczne nie wywarły wpływu na kształt sfery publicznej i to, co w niej uznane za normę). Pewne szanse na otworenie debaty miał temat (nie projekt) pomnika Ofiar Tragedii Smoleńskiej. Performans siły władzy państwowej na miejskim gruncie uniemożliwił jednak podjęcie publicznej dyskusji, choćby o śmierci i żałobie (a przydałoby się mieć przygotowany grunt na pandemię!), i ostatecznie potoczyła się ona ustalonym torem: prawica *versus* centroprawica, relację „publiczności” ze śmiercią ominąwszy szerokim łukiem.

I właśnie tu upatrywałbym najważniejszych sukcesów lokalnej sztuki publicznej ostatnich lat, sukcesów w stwarzaniu przestrzeni publicznej. Wobec zawężających się i zarazem przesuwających jeszcze bardziej na prawo granic tego, co możliwe do wyobrażenia i do wypowiedzenia publicznie, „sztuka” uczestniczyła w wyprowadzaniu na widok innych treści, a wraz z nimi innych form, mediów i języków niż

te dopuszczalne w zastygłych konfliktach politycznych. Proponowała odmienne estetyki, a wraz z nimi możliwość alternatywnych treści, choćby samą możliwość wielości poglądów i sposobów ich artykułowania. Rozpychała się więc w krajobrazie narodowo-religijno-kapitalistycznym, ale robiła to nie statycznie (w formie *quasi*-pomnikowych materialnych interwencji artystki/artysty w przestrzeń), lecz aktywnie, fragmentarycznie, wielokrotnie i zbiorowo. Przejęła na siebie rolę nie tyle dostarczycielki mocnych reprezentacji grup z głównej debaty wykluczonych, ile współuczestniczki momentów stwarzania przez te grupy i ich racje demokratycznej przestrzeni i sfery publicznej.

W nadmiernym uogólnieniu: to sztuka mediów mniej spektakularnych i bardziej ulotnych, ale dzięki temu trudniejsza do zmiany w spektakl i towar (jako projekt i jako estetyka). Zarazem sztuka świadoma sposobów cyrkulacji obrazów i umiejętnie wykorzystująca je do własnych celów. Przede wszystkim jednak silnie związana z ciałem i obecnością w przestrzeni, aż do granicy zespolenia formy i treści, choćby w figurze „centaura: pół człowieka, pół transparentu” (Taussig). Obok transparentu, który zapewne zdominuje myślenie o tym okresie (od Szabelskiego, przez *List*, działania KPP podczas protestów sądowych, tysiące oddolnych realizacji Czarnych Protestów, Archiwum Protestów Publicznych, po *Dżemy Orskiego*), jej narzędziem stała się flaga, medium odzyskane, nie na zasadzie ironicznego przejęcia, lecz zobaczenia na nowo samej formy. Artystki własnoręcznie wykonywały i niosły na kolejnych protestach flagi – flagi niedające się zmienić w totemy (bo jest ich „sto”, a każda inna), zmierzające aż do granicy abstrakcji, na którą nie może być przecież miejsca w krajobrazie. W odmowie figuratywności blisko niektórym z nich do srebrno-złoty flag (zaproponowanych przez Rajkowską) z protestów „granicznych”. Te lśniące materiały w przestrzeni publicznej – odbicie „mocarstwowej estetyki” w krzywym zwierciadle – narzędzia ratowania życia wbrew

państwu, przeniesione do Warszawy, stawały się symbolami, nie tracąc przy tym swojej materialności: ulotnej jak życia, które ratują na granicy. Wreszcie: flaga „W Ukrainie” trzymana przed Dworcem Zachodnim przez Yulię Krivich na zdjęciu wykonanym przez Marię Beburię.

Dwóm „indywidualnym” dziełom sztuki publicznej udało się zainicjować lub otworzyć ważne rozdziały debaty publicznej. Oba przyjęły formę zdjęć, choć ich punktem wyjścia było działanie ciał komunikatów w przestrzeni, a bezpośrednim tematem język. Krivich, zwracając uwagę na znaturalizowany język etnicznej wyższości, udowadniała potrzebę praktyk demontujących imperialne i *quasi* kolonialne relacje we współczesnej Polsce, zwłaszcza w obliczu (jeszcze przedwojennej!) migracji z Ukrainy. Zdjęcie Rafała Milacha, na którym Bianka Nwolisa, przechodząc po biało czarnych pasach, niesie transparent z napisem „Stop calling me Murzyn”, stanowiło zarówno świadectwo działania aktywistycznego, jak i skomplikowany wizualny rebus, którego rozwiązanie sprawiło komentatorom trudności – trudności skutecznie odślaniające aktualność i wagę ukazywanego na zdjęciu hasła.

Łukasz Zaremba

wykłada w Instytucie Kultury Polskiej UW; interesuje się konfliktami w sferze wizualnej; tłumaczy książki i artykuły na temat kultury wizualnej; opublikował *Obrazy wychodzą na ulice* (2018, wyd. Bęc Zmiana) i w zespole tomy *Kultura wizualna w Polsce*; współzakładał i do końca 2020 r. redagował pismo „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”; razem z Szymonem Maliborskim przygotował 11. Warszawę w Budowie (2019) pod hasłem *Pomnikomania*. Rozpoczyna właśnie wieloletni projekt badawczy NCN OPUS „Kompleks kolonialny”, w którym zajmuje się przedwojennym imperializmem i rasizmem w kulturze wizualnej.

Gest artystyczny nie przebije nigdy siły protestu, strajku, zamieszek. Działania te często są symboliczne i efemeryczne, a środowisko, które w nich uczestniczy, pozostaje raczej hermetyczne, jednak prace SDK Słonecznik czy realizacje towarzyszące protestom wydają mi się sprawcze dla grupy uczestniczącej. Swoją siłę mają raczej w danej sytuacji i w niej zawarta jest jej potencjalność.

Osoba studiująca
na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Sztuka w przestrzeni miasta ma wpływ na mieszkańców, turystów, czasem na zwierzęta. Myślę, że może też w jakimś stopniu wpływać na urzędników.

Osoba studiująca
na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie



***Synchronizacja
2022. Wnioski
po warsztatach***

Synchronizacja 2022. Wnioski po warsztatach

1. Sztuka może wpływać na debatę i wyobraźnię miejską poprzez zasiewanie nowych idei, upowszechnianie różnorodnych formatów działania, wizjonerskość, a także dzięki wprowadzaniu do dyskusji nowych tematów, głosów i podmiotów, ponadto poprzez tworzenie miejsc i języków prowadzenia debaty, w tym tych nakierowanych nie tylko na zgodę, ale i na konstruktywny konflikt.
2. Sztuka może także wpływać na jakość i sposób użytkowania przestrzeni publicznej, przede wszystkim dlatego, że jest dostępna dla wszystkich, umożliwia włączanie nieprzewidzianych form działania, otwieranie na doznania, inicjowanie różnych praktyk, rozbijanie monokultury potrzeb, prowokowanie niespotykanych dotąd interakcji, a także dzięki wyostrzeniu postrzegania i tworzeniu nowej atmosfery miejsca (zwłaszcza tam, gdzie dotąd ta atmosfera była monotonna, antymiejska).

3. Zobaczenie sztuki w realnym świecie i jej nazwanie pozwala twórcom (i współpracującym społecznościom lokalnym) na pogłębienie rozumienia własnej roli i poszerzenie pola możliwości, jakie daje realizacja tego, co powstało w ich wyobraźni.
4. Osoby tworzące sztukę są wykrywaczami wyzwań i problemów. Proponowane przez nie działania (instytucjonalne i oddolne) w różnych przestrzeniach warto traktować jako znaczące sygnały o stanie miasta.
5. Osoby zajmujące się sztuką dostrzegają problem nierównego prestiżu związanych z nią miejsc czy działań w mieście, a także negatywnych skutków rozpoznawania potencjału nowych adresów i przechwytywania ich przez podmioty komercyjne – oba zjawiska często bywają niechcianą konsekwencją udanych realizacji sztuki publicznej.
6. Z powyższych powodów ślady działań artystycznych w przestrzeni miasta powinny być systematycznie monitorowane, także przez osoby zajmujące się projektowaniem przestrzeni.
7. Po *Tęczy* sztuka w przestrzeni publicznej dla wielu stała się synonimem antagonizacji, polaryzacji poglądów, ujawniania konfliktów, które dla swojej korzyści przechwytyją środowiska populistyczne (sztuka jako marnowanie pieniędzy) i ksenofobiczne (sztuka jako zdrada tzw. tradycyjnych wartości). Po *Strefie relaksu* na placu Bankowym, która prototypowała zmiany przestrzenne (odzyskiwanie placów dla ludzi), a stała się orężem walki politycznej przeciwko urzędnikom warszawskiego ratusza, działania łączące narzędzia sztuki i planowania przestrzennego stały się synonimem hejtu i porażki.

8. Sztuka w formie instalacji w przestrzeni publicznej nie jest już tworzona równie chętnie co kiedyś. Dzieje się tak z wielu powodów, zwłaszcza ekonomicznych (jest droga w realizacji ze środków publicznych, a gdy powstaje ze środków prywatnych, to często do celów artwashingu), politycznych (brak większego wsparcia dla sztuki współczesnej postrzeganej jako wróg kulturowy), ideowych (wiele tematów i formatów działania spopularyzowanych przez sztukę publiczną jest dzisiaj częścią polityk lokalnych).
9. Sztuka zamiast miejsc woli tworzyć przestrzenie: troski, uważności, wspólnoty rozumianej szerzej niż lansowana przez politykę kulturalną obecnego rządu wspólnota narodowa. Wspiera i daje głos poszkodowanym przez rozmaite władze, i czyni to w różnych obszarach zaniedbania, takich jak np. ochrona i prawa przyrody, prawa kobiet, pomoc osobom migrującym, zdrowie psychiczne, edukacja, praworządność, prawa LGBT+, transformacja energetyczna, różne rodzaje wykluczeń. Woli to od kosztownych instalacji przestrzennych, chyba że mają one charakter infrastrukturalnego wsparcia dla działań związanych z wymienionymi wcześniej obszarami kryzysowymi.
10. Sztuka straciła monopol na mówienie o przestrzeni publicznej oraz na jej reprezentowanie, bo powstały narzędzia, które czynią to bardziej systemowo, jak na przykład budżety obywatelskie. Z ważnych ról sztuki publicznej pozostały przede wszystkim funkcje: sygnalisty, estetyzacji, społeczna (jako część lokalnych inicjatyw).
11. Architekci/architektki i projektanci/projektantki dostrzegają korzyści ze współpracy ze środowiskiem artystycznym w planowaniu i projektowaniu miasta. Te korzyści to: poprawa jakości i zwiększenie frekwencji

poprzez planowe uwzględnianie sztuki w odnawianiu przestrzeni publicznych, lepsze rozpoznanie problemów do uwzględnienia w strategiach urbanistycznych i planach rewitalizacyjnych oraz przywrócenie kultury budowlanej polegającej na integracji sztuki z architekturą – jedynym kompletnym sposobem działania.

12. Współpraca międzyrodowiskowa w opracowywaniu strategii i praktyk miejskich, a zwłaszcza w poszukiwaniu sposobów przezwycięzania różnego rodzaju kryzysów, powinna włączać strategie stosowane w polu sztuki.

13. Ponieważ brakuje usystematyzowanej bazy wiedzy o efemerycznych działaniach performatywnych w przestrzeni miejskiej, zainicjowanych i zrealizowanych w Warszawie po 2015 roku, dobrze byłoby utworzyć ich dostępne archiwum, tak by mogło służyć wszystkim zainteresowanym.

Bogna Świątkowska, Maciej Frąckowiak

Synchronizacja. Podkasty w Bęc Radio

https://soundcloud.com/bec_zmiana

1. Zasiewanie idei

Sztuka w przestrzeni publicznej tworzy porowate struktury, w których możemy poszukiwać odpowiedzi na niewygodne pytania, tworzyć scenariusze przyszłości, szukać innowacji przełamujących szablony ścieżki postępowania

i myślenia. O tym, dlaczego

jest to potrzebne, rozmawiamy z Joanną Erbel, liderką klubu samorządowego CoopTech Hub, działaczką miejską, autorką książki *Wychylone w przyszłość*.



2. Nowy format działania

Do czego przestrzeń publiczna jest dziś potrzebna artystkom i artystom? Jakiej jej cechy są włączane do działań artystycznych sztuki po 2015

roku? Jaką strategię najczęściej stosuje młode pokolenie twórców i twórczyń wobec przestrzeni pozagaleryjnej?

O tym rozmawiamy z Magdaleną Komornicką, kuratorką sztuki współczesnej z Zachęty Narodowej Galerii Sztuki.



3. Wyostrzone postrzeganie

Do czego w projektowaniu przydaje się architektowi sztuka współczesna?

Jakie relacje łączą sztukę i architekturę w przestrzeni miejskiej, a jakie w przestrzeni wystawy? Rozmawiamy o tym z Maciejem Siudą, architektem, autorem wielu projektów łączących obie dyscypliny.



4. Włączanie osób

Jakie skutki powoduje działanie w przestrzeni publicznej i przekraczanie izolacji sztuki? Jak zmienia się krąg potencjalnego odbioru?

Jaką rolę odgrywa sztuka w demokratyzacji przestrzeni, a jaką w badaniach

naukowych? Co to znaczy, że sztuka odzyskuje dla nas przestrzeń publiczną? Jak włącza w czasach, w których jest wiele konfliktów i podziałów? Rozmawiamy z Zofią Dworakowską, kierującą zespołem Sztuki Społeczne w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim.



5. Niespotykane interakcje

W coraz mniej zaskakujących miastach sztuka jest przekornym elementem generującym impulsy zakłócające komfortowe status quo. Jako odzwierciedlenie stanu, w jakim znajduje się miasto, sztuka pokazuje nie tylko, jakim kapitałem wyobraźni ono dysponuje, ale także jak stoi pod względem ekonomicznym i gospodarczym – mówi urbanista i badacz miast Kuba Snopek.



6. Konsensus czy konflikt?

Przestrzeń miejska 20 lat temu była ważna dla sztuki i dla debaty publicznej, ale dziś gdzie indziej jest pole walki – rozmowa z Dorotą Jarecką, krytyczką, historyczką sztuki, kierującą Galerią Studio w Warszawie.



Synchronizacja.

Sztuka w mieście w Bęc YouTube:

Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich / Palma, Ławka Pętelka, Dotleniacz, Synchronizacja, Światłotrysk, Tęcza

Produkcja, montaż: Ola Kopeć

Narracje: Tomek Fudala, Przemek Kaczkowski, Kacper Kępiński, Jakub Szczęsny, Aneta Szytak, Bogna Świątkowska

<https://www.youtube.com/@beczmiana6511>



O projekcie

Synchronizacja to przedsięwzięcie Fundacji Bęc Zmiana, w którym głos mają artyści, architekci i badacze poszukujący rozwiązań problemów manifestowanych w przestrzeni współczesnych miast: projektowych, społeczno-politycznych, ekonomicznych, estetycznych i emocjonalnych.

www.beczmania.pl/synchro

Zespół kuratorski 2022:

Bogna Świątkowska, Maciej Frąckowiak



Informacja o warsztatach

Synchronizacja 2022

Uczestniczyli/uczestniczyły: Maria Jankowska, Urszula Janota-Bzowska, Teresa Kądziała, Joanna Kilikowicz, Ola Kopeć, Kateryna Kyrpychova, Karol Langie, Aleksander Ludwiński, Maciej Łukian, Maria Opałka, Alicja Sutkowska, Monika Szlanta, Iga Śłosarczyk, Aleksandra Tarka, Zofia Wilczkowska.

Goście i goście: Artur Jerzy Filip, Przemek Kaczkowski, Kacper Kępiński, Aleksandra Litorowicz, Kuba Snopek oraz Jakub Szczęsny.

W projekcie wykorzystano materiały z następujących projektów Fundacji Bęc Zmiana:

- *Synchronizacja. Projekty dla miast przyszłości*, edycje 2008–2016, <http://synchronizacja.beczmania.pl>
- *Sztuka w przestrzeni publicznej w Polsce / Public Art in Poland*, film dokumentalny wyprodukowany przez Fundację Bęc Zmiana dla Artyčok.TV, scenariusz, rozmowy: Anna Zakrzewska, współpraca: MaxCegielski, 2015.
- *Asocjacje*, 2015, <http://asocjacje.beczmania.pl>
- *Publiczna kolekcja sztuki miasta Warszawy*, 2012, <https://kolekcjapublicznawarszawy.wordpress.com>
- *Finisaż Stadionu X-lecia i Jarmarku Europa*, kuratorka: Joanna Warsza, 2007–2008, <http://stadion-x-pl.blogspot.com>
- A także wnioski z badania *Tereny kultury. Możliwe scenariusze zagospodarowania działek miejskich pod kątem społeczno-kulturowym na przykładzie analizy transformacji podobnych działekz terenu Polski i/lub świata* zrealizowanego przez Fundację Bęc Zmiana dla Biura Kultury m.st. Warszawy, 2021, <https://beczmiana.pl/tereny-kultury-analiza-potencjalu>

Synchronizacja. Wpływ sztuki publicznej na debatę i wyobraźnię miejską

Warszawa 2022

978-83-66082-16-8

Redakcja: Bogna Świątkowska, Maciej Frąckowiak

Teksty: Joanna Erbel, Maciej Frąckowiak, Agnieszka Kowalska, Karol Langie, Kaja Pawełek, Urszula Prokop, Jakub Szczęsny, Aneta Szyłak, Bogna Świątkowska, Aleksandra Tarka, Monika Wróbel, Łukasz Zaremba

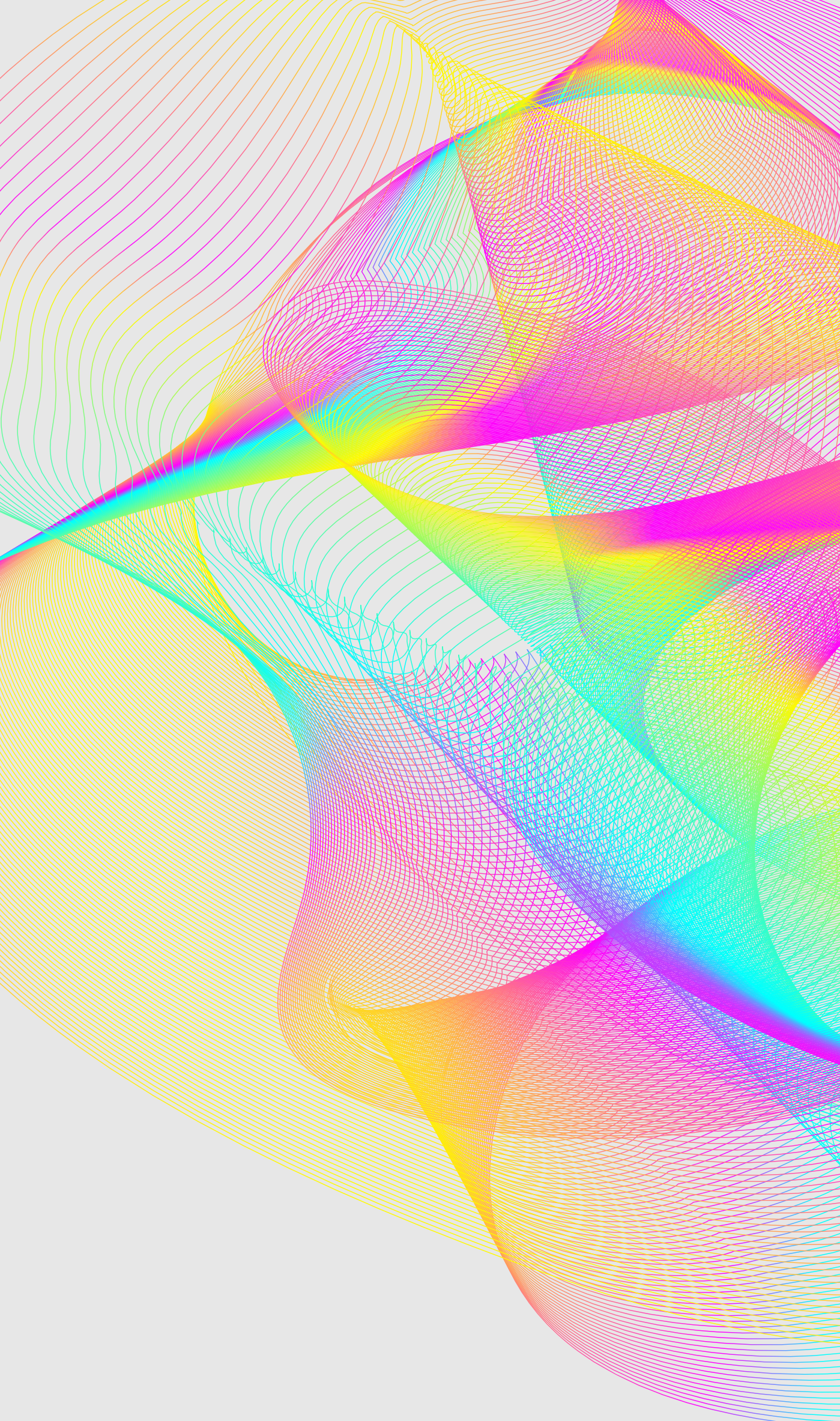
Korekta: Agnieszka Bresińska

Projekt graficzny: Alina Lysachkova

Wydawca: Fundacja Bęc Zmiana
ul. Mokotowska 65/7, 00-533 Warszawa
www.beczmania.pl

Projekt *Synchronizacja 2022* realizowany przez Fundację Bęc Zmiana współfinansuje m.st. Warszawa.





**synchronizacja
2022**

