

Mirosław Baca

Ograniczenia artysty wynikające ze stopnia przygotowania polskiego społeczeństwa do odbioru sztuki w przestrzeni publicznej

Przestrzeń Społeczna (Social Space) 5/1 (9), 157-186

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Ograniczenia artysty
wynikające ze stopnia przygotowania
polskiego społeczeństwa
do odbioru sztuki w przestrzeni publicznej**

Mirosław Baca

www.baca.cracow.pl

ul. Kalwaryjska 48/6, 30-504 Kraków

mirekbaca@interia.pl

Abstract

**Limitations for artists resulting from Polish society's level of experience
as regards to the reception of art in public space**

Most sculptors seek to realise their artwork in a public space. For the artist of each discipline this becomes a possibility to confront the general audience, as well as satisfy issues of site specificity and impact on the surrounding reality of a location. However, he must prepare himself for restrictions and limitations. Polish society appears not to be ready for conscious reception of contemporary art, while being rooted in a bygone era it does not understand the modern form of communication. Artists seriously engaged in the functions of art in a social context should abandon their ideas of freedom of communication or artistic independence and take into account the possibility of compromise which is often based on fear, ignorance or a lack of curiosity.

Due to systemic transformation, public space has become a social space. People want to co-create these spaces. Arts footprint is usually very slight in the public spaces as the demand for it is very limited. The Polish cannot be criticised for insufficient art education, but it is worth comparing the experience of other societies, adducing examples of artistic solutions, institutions, events, and ideas for the presence of art. Focusing on Japan, the United States and Western European countries accordingly, the artistic experience of the author and opportunities to get to know the structures and mechanisms operating in the field of art gives him the ability to compare art creation possibilities in these countries with Poland.

The conclusion made on the basis of the analysis of controversial artwork, public protests, cases of institutional and public censorship, the removal or destruction of monuments and criticism of contemporary and modern art is that there is a fundamentally low level of acceptance for public art in Polish society. The small numbers of projects for the revitalisation of public spaces that are created are hindered by a lack of local participation, complicated legislation procedures and limited funding possibilities. As a result, there are variable limitations for artistic creativity and quality of art. These limitations, also the lack of an art market and inadequate state patronage for artists prompts Polish artists to consider emigration and search of professional development abroad.

Generally, artistic creations in public spaces in Poland continue to be plagued with problems concerning the execution of works and unpredictable social reactions. Examples of similar projects abroad are presented in an attempt to encourage artists to accept limitations and face the particular state of awareness of the Polish public for the reception of new public art. Examples of institutional and judicial solutions in different countries allow change in the organisation of cultural events and public art which offer Polish cities positive suggestions and resolutions to constructing meaningful and significant public art projects.

Key words: public space, art, general audience, artist, monument

Słowa kluczowe: przestrzeń publiczna, sztuka, odbiorca masowy, artysta, pomnik

1. Wstęp

Marzeniem większości rzeźbiarzy jest realizacja swoich prac w przestrzeni publicznej. Dla artysty każdej dyscypliny sztuki jest to możliwość zaistnienia jako twórcy, okazja do konfrontacji z odbiorcą masowym oraz satysfakcja z uczestnictwa i wpływu na otaczającą go rzeczywistość. Analizując potrzeby społeczne, możliwości instytucjonalne realizacji projektów artystycznych oraz zróżnicowane formy interpretacji i percepcji sztuki musi on przygotować się na ograniczenia. Na podstawie wniosków z tej analizy można zauważyć, iż polskie społeczeństwo często jest nieprzygotowane do świadomego odbioru sztuki współczesnej. Zakorzenie w sposobie obrazowania i stereotypach minionej epoki nie rozumie nowoczesnych form przekazu. Artysta, który traktuje poważnie założenia i funkcje sztuki w kontekście społecznym, często porzuca idee wolności przekazu, niezależności artystycznej na

rzecz kompromisu uwzględniającego możliwości recepcji, potrzeby i doświadczenia odbiorcy.

Dzięki transformacji ustrojowej po 1989 r. przestrzeń publiczna stała się przestrzenią społeczną, a ludzie chcą ją współtworzyć. Sztuka pojawia się jednak w bardzo niewielkim stopniu, brak bowiem na nią zapotrzebowania. Nie zarzucając Polakom braku edukacji, należy uwypuklić fakt niezadowalającego przygotowania społecznego do odbioru sztuki. Warto przytoczyć doświadczenia innych społeczeństw w tym zakresie, przedstawić przykłady rozwiązań artystycznych, instytucji kultury, wydarzeń i pomysłów na obecność sztuki w przestrzeni publicznej. Analiza porównawcza obejmująca wybrane projekty realizowane w Polsce po 1989 r. z podobnymi działaniami artystycznymi w krajach o dłuższym okresie demokracji, porównanie możliwości organizacyjnych i instytucjonalnych realizacji sztuki, a przede wszystkim przykłady recepcji, tj. reakcji i interpretacji dzieła przez odbiorcę masowego, pozwalają na wysnucie wniosku o istnieniu licznych ograniczeń twórcy. Dotyczy to szczególnie artystów proponujących projekty nowatorskie, często kontrowersyjne i ingerujące swoją formą i przekazem w świadomość społeczną. Ograniczenia te, nakładane zarówno przez odbiorcę, aby zaspokoić potrzeby ogółu, jak i przez samego twórcę, aby być zrozumiałym i pożądanym, są również związane z brakiem inicjatywy ze strony lokalnych władz samorządowych, niezainteresowanych projektami artystycznymi lub niedostrzegających ich przydatności społecznej i ekonomicznej, ograniczonych brakiem funduszy i ustawodawstwa sprzyjającego inwestowaniu w sztukę. Należy także wspomnieć o niewystarczającej liczbie instytucji kultury, które mają na celu wspieranie i koordynowanie przedsięwzięć artystycznych, nierzadko skomplikowanych logistycznie.

Pomijając powyższe ograniczenia i trudności administracyjno-organizacyjne twórca zмага się z ograniczeniami formalnymi własnej koncepcji artystycznej. Wynika to z obaw o niezrozumienie i brak akceptacji społecznej jego pracy. Artysta niejednokrotnie jest świadkiem protestów skierowanych przeciwko swojej osobie i dziełu. Ograniczenia te wymuszają na twórcy modyfikację lub pomijanie wcześniej założonych rozwiązań, unikanie kontrowersyjnych środków artystycznych i trudnej tematyki w celu uzyskania adekwatności i przejrzystości przekazu. Artysta musi brać

pod uwagę brak przygotowania społecznego do odbioru nowoczesnych form przekazu, a także niechęć w stosunku do prowokacji artystycznych. Przewidując różnorakie reakcje i skrajne interpretacje swojego dzieła poszukuje, kompromisu między własną intencją a oczekiwaniami społecznymi.

Zgoda artysty na ustępstwo bywa jednak traktowana jako artystyczne samobójstwo, zamach na wolność i niezależność sztuki. Dla niego samego jest bardziej bolesna do zaakceptowania niż pozostałe ograniczenia. Jest mu łatwiej zrezygnować z realizacji zamierzenia artystycznego z przyczyn niezależnych, przykładowo braku środków finansowych lub trudności organizacyjnych, niż realizować dzieło niezgodnie ze swoją wizją, przekształcać projekt dostosowując do potrzeb odbiorcy.

2. Metodyka

Autor opracowania opiera swoje wnioski na własnych doświadczeniach zawodowych i artystycznych oraz opiniach przedstawicieli środowisk twórczych, artystów, z którymi współpracuje w Polsce, Stanach Zjednoczonych, Japonii, Meksyku i krajach Europy Zachodniej (Wielkiej Brytanii, Włoszech i Francji). Owi artyści, realizując zarówno projekty publiczne, jak i rzeźby wystawiane w muzeach, prywatnych kolekcjach i komercyjnych galeriach w wymienionych krajach, dysponują praktyczną wiedzą o rynku sztuki i mają doświadczenie współpracy z wieloma instytucjami powiązanymi z organizacją wydarzeń artystycznych. Jako twórcami są im problemy organizacyjne związane z realizacją często skomplikowanych logistycznie i technicznie projektów, a także rozterki duchowe artystów wynikające z ograniczeń, o których mowa w niniejszym opracowaniu. Pracując w krajach o odmiennych, często skrajnie przeciwstawnych kulturach, mają oni możliwość analizy i porównania zróżnicowanych warunków realizacji zamierzeń artystycznych w różnych częściach świata. Artyści zwracają szczególną uwagę na rozbieżności recepcji dzieła w zależności od stopnia przygotowania społeczeństwa i jego doświadczenia w odbiorze sztuki.

Różnice kulturowe odmiennych krajów mają bezdyskusyjny wpływ na odbiorcę, równie istotny staje się zaś aspekt ekonomiczny społeczeństw i ich dotychcza-

sowe doświadczenie w obcowaniu ze sztuką w przestrzeni publicznej. Autor opracowania podjął polemikę na temat odbioru sztuki w przestrzeni publicznej, edukacji społeczeństw w tym zakresie, wpływu konkretnych przedsięwzięć artystycznych na zmiany społeczne i sposoby interpretacji dzieła. Uwzględnił on aspekt ilościowy i jakościowy danych projektów, a także strukturę organizacyjno-instytucjonalną, polityczną i ekonomiczną poszczególnych krajów, w których były realizowane.

3. Odbiorca masowy i funkcje sztuki w przestrzeni publicznej

Twórca działający w przestrzeni publicznej nie może zakładać stworzenia obiektu, który będzie celem samym w sobie, którego odbiór i interpretacja stanie się elementem oddzielnego bytu niemającego wpływu na dzieło sztuki. Teorie o czystej formie (Witkiewicz 1919) i apriorycznych parametrach dzieła (Kant 1790; Dufrenne 1967) nie mają zastosowania w sztuce publicznej, co wynika z jej nazwy i właściwości. Niedookreślone jej definicje zakładają, iż owa sztuka jest tworzona specjalnie dla przestrzeni publicznej i odbiorcy masowego (Taborska 1996). Należy tutaj rozróżnić pojęcia sztuki publicznej od sztuki w przestrzeni publicznej, która tworzona przez artystę w pracowni zostaje przenoszona do galerii i muzeów, które są częścią tej przestrzeni. W obu dziedzinach artysta musi brać pod uwagę odbiorcę, nierzadko zakładając jego współudział w procesie tworzenia. Bez względu na rodzaj pracy, używania tradycyjnych technik lub nowoczesnych multidyscyplinarnych metod i technologii, odbiorca jest ważnym ogniwem w procesie twórczym, jako właściciel oraz użytkownik przestrzeni publicznej staje się bowiem częścią dzieła i procesu jego powstawania. Niemożliwe staje się pominięcie klasycznego trójpodziału na Twórcę, Dzieło i Odbiorcę (Eco 2008).

Pomijając przypadki zamierzonej prowokacji artystycznej, dzieło ukierunkowane na zaistnienie w danej przestrzeni publicznej powinno w znacznym zakresie zostać podporządkowane formalnie i semantycznie zastanym normom społecznym i kulturowym oraz sytuacji architektoniczno-urbanistycznej. Innymi słowy, sztuka, która chce zaistnieć w kontekście publicznym narzuca się funkcję użytkową, realizującą się przede wszystkim poprzez estetyzację współdzielonego z odbiorcą miejsca.

Artysta powinien prognozować skutki swoich działań twórczych, możliwe interakcje i skrajne interpretacje dzieła. O ile nie postuluje subwersywności sztuki, bierze pod uwagę często służebny i koniecznie ukierunkowany jej profil. Nierozpoznanie i niezrozumienie potrzeb odbiorcy, brak znajomości jego konstrukcji kulturowej i nietrafne założenia interpretacyjne mogą prowadzić do rozminięcia się twórcy i odbiorcy, komunikujących się właśnie poprzez dzieło. Zadowolenie wszystkich podmiotów masowej publiczności i schlebienie opinii publicznej nie jest priorytetem działań artysty, niemożliwością jest bowiem sprostanie wszystkim gustom i potrzebom ze względu na silne rozwarstwienie i złożoność tego typu odbiorcy. Doceniane są projekty, które implikując sztukę za pomocą odpowiednio wybranych narzędzi, uzyskują konkretny cel zamierzony przez autora koncepcji.

Z drugiej strony, artysta może korzystać z niekonwencjonalnych metod i stosować prowokacje jako narzędzie często niezbędne do wzbudzenia kontrowersji. Przestrzeń publiczna immanentnie jest miejscem konfrontacji z bieżącymi problemami społecznymi i cywilizacyjnymi świata współczesnego. Pojawiająca się sztuka w tej przestrzeni nie może być obojętna na te problemy, powinna się więc ustosunkowywać do nich, stawać się źródłem i medium w tej konfrontacji. Jej celem jest zmiana myślenia, powinna pośrednio lub bezpośrednio aktywować i inicjować transformacje społeczne. Staje się odpowiedzią na potrzeby poprawy jakości przestrzeni miasta, ożywienia często zaniedbanych rejonów, jest także częścią projektów edukacyjnych, akcji i kampanii społecznych. Dzieło sztuki, jako materialny nośnik idei, może zwracać uwagę na problemy społeczne i cywilizacyjne. Sztuka wprowadza nowe spojrzenie na otaczającą rzeczywistość, ale często jest formą podkreślenia tradycji i widocznym gwarantem utrzymania tożsamości kulturowej.

4. Stopień przygotowania społecznego do odbioru sztuki. Status artysty

4.1. Wprowadzenie

Biorąc pod uwagę funkcje i cele sztuki w przestrzeni publicznej oraz znaczenie artysty z uwzględnieniem jego służebnej roli wobec odbiorcy masowego, należy

przeanalizować rodzaj i skalę przygotowania społeczeństwa do odbioru sztuki. Dzięki porównaniu projektów artystycznych realizowanych w Polsce, reakcji społecznych i wydarzeń im towarzyszących z podobnymi lub analogicznymi w innych krajach, nasuwa się wniosek o braku przygotowania społeczeństwa polskiego do obecności sztuki: niewielkim doświadczeniu w jej recepcji i współuczestnictwie w procesie twórczym, niewystarczającym poczuciu odpowiedzialności za przestrzeń publiczną. Wynika to z uwarunkowań historycznych i ekonomicznych, a aspekty kulturowe i religijne mają także wpływ na sposób traktowania sztuki i jej interpretację.

4.2. Transformacja ustrojowa w Polsce – podział historyczny

Wielu teoretyków i historyków sztuki, socjologów i artystów uznając podział przyjęty umownie w 1989 r., oddziela sztukę powstałą w systemie socjalistycznym od działań artystycznych realizowanych współcześnie. Andrzej Turowski, a także Piotr Piotrowski wręcz stawiają na niemożliwość sztuki publicznej w PRL, wysnuwając tezę, iż gwarantem sztuki publicznej jest istnienie demokracji (Tatar 2014). Przestrzeń zawładnięta przez reżim partyjny lub kościelny, cenzurowana i propagandowa nie utożsamia odbiorcy z danym miejscem, nie aktywuje go jako odpowiedzialnego i współtworzącego tę przestrzeń jako własność wspólną. Jest ona zawsze zawłaszczona przez instytucje i autorytety oraz poddana interesom władzy. Nie może być więc rozumiana jako neutralna i bezstronna (Piotrowski 2007).

Obecnie, w epoce wolności i demokracji rządzonej przez prawa wolnego rynku, przestrzeń publiczna została zdominowana przez reklamy. Bilbord nie jest postrzegany jako przekaz artystyczny (Derda 2000), reklamy stawiane chaotycznie i bez żadnej kontroli nie są zaś formą świadomego i uporządkowanego zagospodarowania przestrzennego. Ich celem nie jest estetyzacja przestrzeni, lecz sprzedaż proszku do prania lub pustaków. Nie chodzi o to, aby polepszyć jakość życia poprzez odczucia duchowe, lecz przekonać, iż się ją polepsza wybierając konkretny produkt. Nie jest zatem dziwne, że Polak zarzucony przekazem w zaśmieconej przestrzeni publicznej, wcześniej hasłami socjalistycznej walki o dobrobyt, obecnie zaś promocją przykła-

dowo nowej sieci telefonii komórkowej, nie jest przygotowany na obecność sztuki w tej przestrzeni. Ignoruje ją i rzadko zauważa, a do zamierzeń artystycznych podchodzi często z dystansem i brakiem zaufania, nie potrafi ich zrozumieć, interpretować, a tym bardziej docenić.

4.3. Protesty i publiczne niszczenie dzieł sztuki

Oprócz niewielu projektów z epoki „władzy ludowej” zasługujących na uwagę – plenerowych akcji na pograniczu teatru i rzeźby Władysława Hasiora lub Tadeusza Kantora (Hasior 1981; Miklaszewski 2007), czterech edycji Międzynarodowego Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (lata 1965–1971) – większość realizacji w przestrzeni publicznej to założenia pomnikowe. Pomnik podczas powstawania jest w zamyśle symbolem i nośnikiem rdzennych wartości scalających społeczeństwo. Tymczasem stawał się on bardziej wyrazem myśli politycznej niż społecznej, bywa więc przyczyną konfliktów i animozji. W ramach zmian ustrojowych wiele pomników zostało zniszczonych lub usuniętych. W 1989 r. runął mur berliński, a w Polsce i pozostałych państwach postkomunistycznych powszechnie burzono monumenty socrealistyczne, rozbijano figury bohaterów komunizmu, demontowano tablice upamiętniające władzę ludową, niszczone hasła propagandy znienawidzonego systemu. Naród zachłyśnięty wolnością pragnął usunąć z przestrzeni symbole minionego okresu. Inaczej to wyglądało na Węgrzech, gdzie pomyślano o zachowaniu monumentów, przenosząc figury Marksa i Lenina, a także buty Stalina, w jedno miejsce i utworzono skansen komunistycznej rzeźby w Memento Park na przedmieściach Budapesztu. Park stał się jedną z atrakcji turystycznych miasta, a monumenty socrealistyczne mają już wartość historyczną. Przypominają także o błędach ludzkości.

Zbiorowe niszczenie pomników w ramach poczucia wolności stało się regułą, a przyzwyczajenia ogółu do tej formy demonstracji swojej opinii wpływają na wydarzenia w późniejszym okresie. „Tęcza” – instalacja performerki Julity Wójcik na Placu Zbawiciela w Warszawie, od kiedy stanęła w tym miejscu w czerwcu 2012 r. została już siedmiokrotnie podpalona, stając się najbardziej strzeżonym obiektem sztuki w kraju. Straż miejska i policjanci są permanentnym i najwierniejszym odbiorcą

instalacji, która w zamierzeniu autorki jest symbolem tolerancji, przymierza, pokoju, nadziei, a została skojarzona z ruchami emancypacji mniejszości seksualnych. Praca powstała w 2011 r. w ramach obchodów polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej na zlecenie Instytutu Adama Mickiewicza i była eksponowana na placu przed budynkiem Parlamentu Europejskiego w Brukseli. W 2012 r. kompozycja została przeniesiona do Warszawy. Lokalizacja na placu przed kościołem Najświętszego Zbawiciela wzbudziła kontrowersje i protesty. „Tęcza” po raz pierwszy została zniszczona przez podpalenie podczas Marszu Niepodległości 11 listopada 2013 r.

Przykład dewastacji dzieł sztuki pochodzi od osób powszechnie znanych. Aktor Daniel Olbrychski wymachując szablą w Zachęcie i niszcząc wystawę „Piotr Uklański - Naziści” w 2000 r., oraz poseł Witold Tomczak usuwający meteoryt przyniatający papieża w instalacji Maurizia Cattelana („La nona ora”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2000) zademonstrowali podejście Polaków do kontrowersyjnych zamierzeń artystycznych. D. Olbrychski, posługując się szablą Kmicica – rekwizytem z filmu „Potop”, przy obecności telewizji, która zarejestrowała i nagłośniła incydent, pociął kilka fotografii oburzony wykorzystaniem jego wizerunku z filmu „Jedni i drudzy” Claude’a Leloucha (1981 r.), w którym grał nazistę. W. Tomczak, poseł Ligi Polskich Rodzin tłumacząc w prasie swoje zachowanie przekonywał, iż zrobił to, czego oczekiwali o niego wyborcy. Bohaterowie obu wydarzeń usłyszeli zarzuty prokuratorskie, a ówczesna dyrektor galerii – Anda Rottenberg straciła swoje stanowisko pod presją prawicowych polityków.

Warto przypomnieć o protestach i słynnym procesie sądowym dotyczących instalacji „Pasja” Doroty Nieznalskiej (Galeria Wyspa, Gdańsk, 2001 r.). Artystka należąca do nurtu sztuki krytycznej, zaprezentowała film wideo przedstawiający mężczyznę ćwiczącego na siłowni oraz zawieszony na łańcuchu metalowy krzyż z wkomponowanym zdjęciem prącia w centralnym miejscu. Zestawienie symbolu świętego dla chrześcijan i męskich genitaliów wywołało kontrowersje w mediach, a następnie w społeczeństwie. D. Nieznalska została oskarżona o obrazę uczuć religijnych i w 2003 r. skazana na karę wykonania prac społecznych. Od wyroku jednak się odwołała i po dziewięciu latach od wystawy w 2010 r. proces zakończył się oczyszczeniem artystki z zarzutów (Szaro 2010), a ona sama urosła do rangi symbolu

w dyskusji na temat roli artysty i jego sztuki w społeczeństwie, a także powinności krytyki artystycznej.

Podobne kontrowersje wywołała praca dyplomowa studenta Akademii Sztuk Pięknych (ASP) w Warszawie Jacka Markiewicza powstała w 1992 r. i zatytułowana „Adoracja Chrystusa” (obrona w 1993 r.). Częścią instalacji jest film wideo ukazujący autora leżącego nago na podłodze obok średniowiecznego krucyfiks z Muzeum Narodowego w Warszawie. Artysta na filmie ociera się oraz pieści figurę Chrystusa, dotykając ją genitaliami. Praca prezentowana od 2013 r. w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej (CSW) Zamek Ujazdowski wywołała falę protestów wśród przedstawicieli duchowieństwa i polityków. Krytyczny głos zabrali między innymi przewodniczący Parlamentarnego Zespołu ds. Przeciwdziałania Ateizacji Polski poseł Andrzej Jaworski (Prawo i Sprawiedliwość (PiS)), metropolita warszawski kardynał Kazimierz Nycz i przewodniczący Episkopatu Polski abp. Józef Michalik. Organizowano pikety przed budynkiem CSW transmitowane przez Telewizję Trwam, a podczas modlitewnego protestu członków Krucjaty Różańcowej (listopad 2013 r.) nieznany sprawca, używając rozpylacza, spryskał projektor i obrzucił czerwoną farbą ścianę galerii, na którą był rzutowany obraz. Posłowie PiS – Anna Sobecka i Stanisław Pięta – złożyli doniesienie do prokuratury o podejrzeniu popełnienia przestępstwa z art. 196 Kodeksu Karnego o obrazie uczuć religijnych poprzez znieważenie świętości w postaci figury Jezusa Chrystusa. W listopadzie 2013 r. wszczęto dochodzenie.

Praca J. Markiewicza i proces D. Nieznalskiej przypominają wcześniejszy skandal wywołany przez fotografię autorstwa Andresa Serrano zatytułowaną „Piss Christ” (Stux Gallery, Nowy Jork, 1989 r.). Zdjęcie przedstawia niewielki plastikowy krucyfiks z ciałem Jezusa Chrystusa, zanurzony w naczyniu z moczem artysty. Sprzeciw polityków oraz hierarchów kościelnych, a przede wszystkim dezaprobatą społeczną dla twórcy, któremu zarzucano bluźnierstwo i przekroczenie granicy wolności słowa, doprowadziły do aktów wandalizmu i kilkukrotnego zdewastowania dzieła (National Gallery of Victoria, Australia, 1997 r.; Collection Lambert en Avignon, Francja, 2011 r.). Kontrowersje i krytyka wywołana przez artystę doprowadziły do debaty na temat finansowania sztuki ze środków publicznych w Stanach Zjed-

noczonych (A. Serrano otrzymał 5000 USD na realizację pracy). Budżet rządowej agencji National Endowment for the Arts, która sponsorowała wybrane realizacje artystyczne, został w dużym stopniu ograniczony. Fotografia „Piss Christ” w 1994 r. była wystawiona między innymi w Polsce, w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie. Praca została jednak oceniona decyzją ówczesnego dyrektora Centrum Wojciecha Krukowskiego, który uznał, iż rani ona jego uczucia religijne. Zapobiegł on debacie publicznej i wydarzeniom podobnym do tych z 2013 r. i związanych z wystawieniem w tej samej galerii wcześniej opisaną instalacją „Adoracja Chrystusa”.

Zabiegi cenzorskie instytucji artystycznych w Polsce nie są wyjątkowe na tle wydarzeń kulturalnych związanych głównie z nurtem sztuki krytycznej. We wspomnianym CSW, podczas wystawy „Antyciała” (1995 r.), oceniono feministyczną pracę o wątkach seksualnych autorstwa Alicji Żebrowskiej zatytułowaną „Grzech Pierworodny”. W Muzeum Narodowym w Poznaniu na wystawie „Od Syberii do Cyberii” (1999 r.) prezentującej prace artystki Zofii Kulig, nie pokazano części pracy „I dom, i muzeum”, ponieważ były to fotografie męskich genitaliów kamiennych rzeźb w petersburskim Ermitażu. Ataki na sztukę Katarzyny Kozyry wpłynęły na ocenę jej pracy „Więzy krwi” prezentowanej przez Galerię Zewnętrzną AMS na billboardach we wszystkich większych miastach w Polsce (1995 r.). Wystawa „Ja i AIDS” (1996 r.) w warszawskim kinie Stolica została zamknięta po dwóch dniach od jej rozpoczęcia. Cenzura dosięgła także prac opisanych wcześniej: wystawa „Naziści” P. Uklańskiego w Zachęcie została zamknięta po incydencie z udziałem D. Olbrychskiego, a gdańska Galeria Wyspa zawiesiła działalność po skandalu związanym z „Pasją” D. Nieznalskiej. W pierwszym przypadku ingerował ówczesny Minister Kultury – Kazimierz Michał Ujazdowski, decyzję o zamknięciu galerii w Gdańsku podjął zaś rektor ASP – prof. Jerzy Krechowicz.

Przykłady protestów, cenzury i publicznej dezaprobaty dla kontrowersyjnych projektów artystycznych w Polsce, w zestawieniu z podobnymi zjawiskami za granicą, pozwalają na wysnucie wniosku, iż dyskusyjne dzieła sztuki wywołują jednako- we lub podobne reakcje społeczne niezależnie od kraju, w którym są realizowane lub wystawiane. W Polsce, ze względu na uwarunkowania historyczne, zjawiska te wy-

stępują z wieloletnim opóźnieniem. Opóźnienie to oraz przyzwolenie społeczne na niszczenie kontrowersyjnych dzieł świadczą o niewielkim stopniu przygotowania społeczeństwa do obioru sztuki nowoczesnej.

W Polsce nie są znane przykłady usuwania kosztownych i interesujących obiektów sztuki w przestrzeni publicznej ze względu na ich brak funkcjonalności i pod naciskiem protestów związanych z utrudnieniami komunikacyjnymi. Przykładem takiego kuriozum ze Stanów Zjednoczonych jest demontaż abstrakcyjnej, wielkoformatowej rzeźby „Tilted Arc” zrealizowanej na Foley Federal Plaza w Nowym Jorku w 1981 r. Praca Richarda Serry zaburzała codzienną rutynę przechodzących przez plac pracowników otaczających go biurowców administracji rządowej, zmuszając ich do obchodzenia trzydziestosiedmiometrowej stalowej rzeźby. Pomimo sprzeciwu artystów, krytyków i historyków sztuki, kompozycję usunięto w 1989 r. (Bresler 2007; Rejniak-Majewska 2008). We Francji demontuje się pomniki religijne ze względów ideologicznych, zgodnie z doktryną rozdziału kościoła od państwa. W maju 2015 r. sąd w Rennes w Bretanii nakazał władzom niewielkiej miejscowości Ploermel usunąć pomnik Jana Pawła II (autorstwa Zuraba Caretelego zrealizowany w 2006 r.), bo uznano jego wyeksponowanie w miejscu publicznym za sprzeczne z zasadą laickości państwa. Zgodnie z wyrokiem miasto ma sześć miesięcy na dostosowanie się do orzeczenia sądu. Prawicowy mer Patrick Le Diffon zapowiedział złożenie apelacji (Newsweek 2015).

4.4. Decyzje dotyczące realizacji sztuki w przestrzeni publicznej

W Polsce, pomimo dobrej koniunktury, nowych inwestycji i przebudowie kraju, głównie dzięki środkom finansowym z Unii Europejskiej, powstaje niewiele projektów uwzględniających obecność sztuki w przestrzeni publicznej. Zrewitalizowano parki, place i rynki niemal we wszystkich miejscowościach, jednakże większość z nich wygląda podobnie. Zainstalowano nowe oświetlenie i ławki oraz ułożono kostkę brukową. Często umieszcza się tablice pamiątkowe lub pomnik przypominający o wydarzeniach i postaciach historycznych związanych z danym miejscem. Rutynowo jest to figura w klasycznym i patetycznym stylu nieodbiegającym od reali-

stycznych wzorców stosowanych w minionych okresach, niejednokrotnie postać Jana Pawła II, o ile zaszczycił okolicę swoją wizytą. Oprócz kilku realizacji projektów zmierzających w swojej formie do sztuki współczesnej, na przykład: Pomnika Anonimowego Przechodnia we Wrocławiu (na podstawie instalacji autorstwa Jerzego Kaliny „Przejście”, 2005 r.), krzesel na Placu Bohaterów Getta w Krakowie (autorstwa Biura Projektów Lewicki i Łatak, 2005 r.), odcisku Miłosza w okolicy Wawelu (rzeźba „Ślad” Aleksandra Janickiego według pomysłu Krystyny Zachwatowicz i Andrzeja Wajdy, 2011 r.) oraz „Memoriału Wolnego Słowa” (Katarzyna Brońska, Mikołaj Iwańczuk, Michał Kempniński) odsłoniętego 4 czerwca 2014 r. na ulicy Mysiej w Warszawie, rzeźba nowoczesna niemal nie istnieje w obszarach miejskich lub pojawia się sporadycznie.

Brak determinacji i bazowej wiedzy o sztuce u osób podejmujących decyzje w ramach organizacji i zagospodarowania urbanistyczno-przestrzennego polskich miast sprawia, iż najciekawsze, zazwyczaj nietypowe i nowatorskie projekty nie wygrywają konkursów. Urzędnicy lub radni, często niemający nic wspólnego ze sztuką i analizujący inwestycje pod kątem ekonomicznym lub politycznym, nie mają odwagi zaakceptować pomysłu nieszablonowego, który odbiega od projektów przeciętnych, wcześniej sprawdzonych, bezpiecznych, gdyż niebudzących kontrowersji. Zjawisko to jest zgodne z teorią i pojęciem sztuki minimalnego ryzyka (ang. *minimum-risk art*). Pojęcie to użyte przez Patricię C. Philips (1998: 95) dotyczy obiektu, który, aby zostać umieszczony w przestrzeni publicznej, musi być wybrany spośród wielu projektów przez członków specjalnie do tego powołanej komisji. Organ ten wybiera projekt wywołujący najmniej kontrowersji, aby powodował pozytywny odzew jak największej grupy ludzi. Nie dziwi zatem fakt, iż brakuje w Polsce miejsc i budynków wartych odwiedzenia ze względu na awangardową architekturę lub powstanie oryginalnej sztuki publicznej. Realizuje się niewiele obiektów, które stają się wizerunkowym wyznacznikiem miasta, atrakcją turystyczną i miarą dobrego gustu, egzemplifikacją niekonwencjonalnego podejścia do sztuki i przestrzeni miejskiej.

Jednym z nielicznych przykładów należących do tej grupy jest nowa siedziba Filharmonii im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie, oddana do użytku w 2014 r. Projekt opracowany przez studio Barrozi/Veiga z Barcelony zajął pierwsze miejsca

w dwóch prestiżowych konkursach: Eurobuild Awards 2014 w kategorii najlepszego projektu architektonicznego roku, oraz nagrodę Unii Europejskiej w dziedzinie architektury współczesnej im. Miesa van der Rohe 2015. Gmach Filharmonii już w fazie budowy został uznany przez Szczecinian za nową ikonę miasta. Przykładami zagranicznymi niestereotypowych projektów są między innymi: słynne Centrum Pompidou zaprojektowane przez Renzo Piano z Richardem Rogersem w Paryżu, londyński ekologiczny wieżowiec 30 St Mary Axe Normana Fostera nazywany przez Brytyjczyków „korniszonym” (ang. Gherkin), 192 metrowy łuk Gateway Arch w St. Louis według projektu Eero Saarinen, budynek „płomień” – Asahi Beer Hall w Tokio zaprojektowany przez francuza Philippe Starcka, dekonstruktywistyczny gmach Muzeum Guggenheima w Bilbao zaprojektowany przez Franka O. Gehry’ego oraz hotel Burdż al-Arab w Dubaju – projekt Toma Wrighta. Funkcję symbolu związanego z miejscem przypisuje się także obiektom mniejszego formatu, w tym rzeźbom: Park Güell w Barcelonie – dzieło Antonio Gaudiego, dziedziniec siedziby UNESCO w Paryżu zrealizowany przez Isamu Noguchiego, rzeźby Ursuli von Rydingsvard w budynku Bloomberg Tower w Nowym Jorku i wiele innych.

4.5. Prawodawstwo i przykłady finansowania projektów artystycznych

Rzeźby współczesne powszechne w przestrzeni publicznej w licznych krajach Europy Zachodniej, Stanach Zjednoczonych i Japonii są chętnie realizowane, ponieważ sprzyjają temu przepisy budowlane i prawodawstwo. Zgodnie z założeniem edukacyjnej funkcji sztuki, inwestorzy budynków publicznych i projektów zagospodarowania przestrzennego są mobilizowani do uwzględnienia jej obecności w powstających obiektach. Jeżeli przepisy nie wymagają przeznaczenia części procentowo sugerowanych środków z budżetu inwestycji na sztukę (w Wielkiej Brytanii), to przynajmniej zachęcają do jej realizacji poprzez ulgi podatkowe lub dofinansowania ze środków publicznych.

W Polsce istnieją ograniczone możliwości wykorzystania podobnych mechanizmów. Przedsiębiorca dolicza do kosztów inwestycji środki przeznaczone na realizację artystyczne, nie może jednak liczyć na ulgi podatkowe lub subwencje z budże-

tu miasta lub gminy. Korzystne opodatkowanie przysługuje artystom wykonawcom, którzy 50% przychodu rozliczają jako koszty jego uzyskania z tytułu korzystania przez twórców z praw autorskich (zgodnie z art. 22 ust. 9 pkt. 3 ustawy z dnia 26 lipca 1991 r. o podatku dochodowym od osób fizycznych). Rząd premiera Donalda Tuska zapowiadał jednak zniesienie tych ulg. W rezultacie sprzeciwu środowisk twórczych zaniechano tych zmian, ustalono natomiast limit, od którego to prawo odliczenia przysługuje (w 2015 r. roczny przychód nie może przekroczyć 42 764 zł (Dz. U. z 2012 r. poz. 361 ze zm.)).

Brak jest przykładów finansowania sztuki publicznej przez osoby prywatne. Tego typu donacje są powszechne w Stanach Zjednoczonych gdzie są one poczytywane jako zabiegi podnoszące prestiż osób majątnych, sposoby manifestowania ich nieobojętności wobec zapotrzebowań społecznych i odpowiedzialności za przestrzeń publiczną. Sektor prywatny wspomaga państwową kuratelę, w praktyce przejął zaś mecenat sztuki. Dzieła sztuki w prywatnych kolekcjach są formą inwestowania kapitału, tymczasem sponsorowanie projektów publicznych stało się elementem kampanii wizerunkowej. Kolekcjonerzy często udostępniają społeczeństwu swoje zbiory, zakładają fundacje wspierające muzea i artystów. Polakom pozostaje zadowolić się nielicznymi kolekcjami prywatnymi: Wojciecha Fibaka, Krzysztofa Musiała, Michała Borowika, Dariusza i Krzysztofa Bieńkowskich lub GK Collection Grażyny Kulczyk, którą część mogą oglądać przy okazji kupowania butów w Starym Browarze – centrum handlowym w Poznaniu lub będąc gośćmi hotelu Blow Up Hall 50 50. G. Kulczyk niewątpliwie wzoruje się na Alice Walton, córce założyciela i współwłaścicielce sieci handlowej Walmart. Jej ogromna kolekcja sztuki amerykańskiej jest prezentowana od 2011 r. w Cristal Bridge Museum of American Art w stanie Arkansas. Centra handlowe w Polsce, zawłaszczając nazwę „Galeria”, udostępniają pomieszczenia galeriom sztuki (Galeria ASP w Galerii Bronowice w Krakowie), niejednokrotnie umiejscowiły dekoracje artystyczne przy wejściu głównym, lecz trudno to porównać do przykładowej kolekcji Minksoffa zainstalowanej w atrium budynku dawnej siedziby IBM w Nowym Jorku, obejmującej rzeźby Henry’ego Moore’a, Karela Appela i Alexandra Caldera.

Powstają nowe muzea (Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie, Cricoteca w Krakowie), hale widowiskowo-sportowe i stadiony, centra konferencyjne, budynki administracji publicznej i siedziby prywatnych firm, ale rzadko jest to okazją do postawienia wielkoformatowego dzieła sztuki i artystycznego zagospodarowania przestrzeni. Oddane do użytku w 2013 r. Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego (ECM) w podtarnowskich Lusławicach stoi w szczerym polu. Na myśl przychodzą zagraniczne przykłady zagospodarowania wolnej przestrzeni, szczególnie realizacje japońskiego rzeźbiarza Isamu Noguchiego: Domon Ken Museum w Sakata w Japonii o architekturze (architekt Yoshio Taniguchi) w dużym zakresie przypominającej siedzibę ECM, Moerenuma Park w Sapporo lub Billy Rose Sculpture Garden (Israel Muzeum) w Jerozolimie, a także liczne budynki na wyspie Naoshima (na japońskim Morzu Wewnętrznym pomiędzy wyspami Honsiu, Kiusiu i Sikoku). Wyspę przemieniono na muzeum sztuki współczesnej, zagospodarowano teren nowoczesną architekturą komponującą się i współgrającą ze środowiskiem (architekt Tadao Ando), zainstalowano wiele instalacji *site-specific*. Artyści tam prezentowani to: James Turrell, Walter De Maria, Lee Ufan i inni.

Wspominając o wyspie Naoshima należy zwrócić uwagę, iż większość pieniędzy na powstanie tego projektu pochodziło od koncernów przemysłowych zlokalizowanych w okolicy (głównie Mitsubishi) w ramach rekompensaty za szkody środowiskowe i niedogodności związane z obecnością przemysłu ciężkiego. Analogicznie, odbywający się od 1961 r. międzynarodowy konkurs rzeźby wielkoformatowej Ube Biennale jest sponsorowany przez przemysł stalowy usytuowany w japońskiej prefekturze Yamaguchi. Co dwa lata konsorcja finansują realizację dwudziestu prac, które są prezentowane w Parku Tokiwa w mieście Ube. W Wielkiej Brytanii słynny park rzeźb Yorkshire Sculpture Park powstał dzięki Fundacji Henry'ego Moore'a ustanowionej przez artystę w 1977 r. i finansowanej między innymi przez przemysł stalowy w Sheffield i miasto Leeds. W parku, oprócz prezentacji rzeźb podarowanych przez artystę, realizuje się nowe projekty dzięki grantom przyznawanym przez Fundację różnym instytucjom i rzeźbiarzom oraz organizuje się wystawy sprawdzające prace cenionych twórców. W 2014 r. eksponowano ponad 40 prac amerykań-

skiej rzeźbiarki polskiego pochodzenia Ursuli von Rydingsvard, w latach 1992–1993 zaś rzeźby niedawno zmarłego Igora Mitoraja.

Polskie społeczeństwo jest świadkiem niewielu przykładów finansowania sztuki przez rodzimy przemysł. Podjęcie takiej decyzji przez zarządy spółek, niezadko upolitycznione ze względu na większościowy udział Skarbu Państwa, jest ryzykowne i narażone na krytykę opinii publicznej, a szczególnie opozycji politycznej. Bezpieczniej jest sponsorować sport lub inwestować w infrastrukturę. Kultura jest sponsorowana, o ile przynosi korzyści reklamowe. Przykładem jest KGHM Polska Miedź SA, która od lat jest sponsorem Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, Festiwalu Moniuszkowskiego w Kudowie-Zdroju, w 2014 r. podpisała zaś umowę o współpracy z miastem Wrocławiem, zostając oficjalnym partnerem Europejskiej Stolicy Kultury 2016.

Artyści i inicjatorzy zmian w przestrzeni publicznej poszukują różnorodnych form finansowania przedsięwzięć artystycznych. Powstają komitety budowy pomników przeprowadzające publiczną zbiórkę pieniędzy na realizację poszczególnych projektów. Warszawski „Memoriał Wolnego Słowa” powstał dzięki powołaniu w 2010 r. komitetu budowy pomnika i zebraniu środków (1 170 155 zł według opublikowanego w 2014 r. rozliczenia) od niemal 120 fundatorów, wśród których były zarówno osoby prywatne jak i instytucje: Fundacja PZU, Fundacja PKO Banku Polskiego, TVN, Fundacja Banku Zachodniego WBK, HB Reavis, Auchan Polska, Grupa Lotos, Hochland Polska, Orange Polska i inne. Nowoczesne zagospodarowanie placu przy ul. Mysiej abstrakcyjną formą długiej (90 m) czarnej cenzorskiej kreski fizycznie przekreślającej skwer, skierowanej w stronę budynku, w którym sterowano cenzurą (dawny Komitet Centralny Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej) jest jednym z nielicznych przykładów rzeźby współczesnej w przestrzeni publicznej, realizacji projektu nowatorskiego w Polsce. Wykonawcę projektu memoriału (Katarzyna Brońska, Mikołaj Iwańczuk i Michał Kempański) wyłoniono w drodze konkursu zorganizowanego przez komitet budowy, przy współpracy z Zarządem Terenów Publicznych Miasta Stołecznego Warszawy.

Innym przykładem jest pomnik kaprała niedźwiedzia Wojtka, jednego z symboli armii generała Władysława Andersa. W 2014 r. pomnik stanął w Parku Jordana

w Krakowie. Inicjatorzy projektu i powołany komitet budowy pomnika zaproponowali szkaradną w powszechnej opinii, realistyczną figurę niedźwiedzia (autorstwa Wojciecha Batki) otoczoną nieokreślonego kształtu kamieniami, z wygrawerowanymi na nich nazwami państw, które słynny kapral przemierzył wraz z polskim wojskiem. Fakt, iż powiodła się zbiórka pieniędzy i zrealizowano nieatrakcyjny projekt świadczy o złym guście darczyńców i preferencjach artystycznych odwiedzających krakowski park. Jest potwierdzeniem tezy o nieprzygotowaniu społecznym do odbioru sztuki współczesnej, do której nie można zakwalifikować owego dzieła. Kraków szczycący się mianem miasta kultury, jest zapełniony budzącymi krytyczne uwagi pomnikami. Przykładami są dwa obiekty autorstwa Czesława Dźwigaja: pomnik Piotra Skargi zrealizowany w 2001 r. w zabytkowej części miasta bez przeprowadzenia konkursu i konsultacji ze specjalistami oraz pomnik Józefa Piłsudskiego odsłonięty w 2008 r. i krytykowany między innymi przez Stowarzyszenie Architektów Polskich. Równorzędnie w Sieradzu, Społeczny Komitet Budowy Fotela Antoiné'a (Stowarzyszenie Kreatywny Sieradz) ogłosił konkurs na zaprojektowanie i wykonanie rzeźby plenerowej zlokalizowanej na sieradzkim rynku i przedstawiającej Antoniego Cierplikowskiego obok fryzjerskiego fotela. Organizatorzy konkursu nie poszukują artysty, lecz raczej wykonawcy w detalach już określonego projektu. Zgodnie z regulaminem konkursu, rzeźba wykonana z brązu ma się składać z fotela fryzjerskiego i stojącego przy nim 180 centymetrowej postaci Antoniego Cierplikowskiego o układzie rąk, które sugerują pracę nad fryzurą (Walczak 2015). Konkurs ma na celu wyłonienie oryginalnego, trwałego i najtańszego projektu (całkowity koszt nie może przekroczyć 85 000 000 PLN). Jest także kolejnym przykładem ilustrującym zapotrzebowanie i przyzwyczajenie społeczne do klasycznych pomników, a równocześnie niski stopień przygotowania do realizacji niekonwencjonalnych i nowoczesnych w formie obiektów w przestrzeni publicznej.

4.6. Mecenat i wsparcie artystów

Twórcy w Polsce mają ograniczone możliwości korzystania z mecenatu. Istnieje niewiele, w porównaniu z innymi krajami, instytucji i organizacji wspierających

działalność artystyczną. Artyści, zdeterminowani do tworzenia sztuki, są zmuszeni do samofinansowania swoich projektów i często decydują się na emigrację do państw, które oferują wsparcie dla ich działalności. W licznych krajach Unii Europejskiej (w Niemczech, Hiszpanii, Holandii i Francji) artysta posiadający dyplom uczelni artystycznej ma dostęp do nieodpłatnych lokali z przeznaczeniem na pracownię, może wnioskować o zapomogi socjalne lub skorzystać z różnego rodzaju stypendiów. Rozwinięty jest rynek sztuki umożliwiający sprzedaż prac.

W Polsce brak jest profesjonalnych galerii komercyjnych, które na zasadach kontraktu stają się reprezentantami i pełnomocnikami artysty, kuratorem jego twórczości i zarazem agentem dbającym o rozwój jego kariery artystycznej. Ograniczenia ekonomiczne twórcy wpływają na ilość i jakość prac. Wielu artystów porzuca swoje koncepcje twórcze, rezygnując z zajmowania się sztuką.

Mecenat państwowy jest bardzo skromny. Funkcjonują państwowe galerie miejskie, domy kultury i muzea posiadające sale wystawiennicze. Istnieje wiele możliwości zorganizowania pokazu lub wystawy, brak jednak wsparcia finansowego na realizację prac. Artysta ma możliwość ubiegania się o uczestnictwo w programach i stypendiach Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, które wspomagają twórców i ich zamierzenia artystyczne, metodą konkursową przyznając im środki finansowe. Wśród programów ministerstwa warto wymienić: stypendia z Funduszu Promocji Twórczości (w 2014 r.: dwa stypendia roczne i dziesięć półrocznych po 3000 PLN brutto miesięcznie), stypendia twórcze i z zakresu upowszechniania kultury z budżetu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (na 2015 r. przyznano 170 stypendiów na łączną kwotę 4 500 000 PLN), program Mecenas (dla instytucji kultury), programy z funduszy Unii Europejskiej (obsługiwane przez Instytut Adama Mickiewicza). Na szczeblu lokalnym także istnieją możliwości ubiegania się o uzyskanie środków finansowych na realizację planów artystycznych. Przykładem jest Stypendium Twórcze Miasta Krakowa dla artystów, którzy nie przekroczyli trzydziestego roku życia i prowadzą działalność na obszarze miasta (jednorazowo wypłacana kwota jest przyznawana indywidualnie na określony projekt).

Ważnym kryterium dla wsparcia artystów jest stopień zainteresowania przedstawicieli administracji publicznej realizacją projektów artystycznych. Istotne stają

się kompetencje władz oraz ich wola współpracy z organizacjami społecznymi i instytucjami kultury. W Warszawie, dzięki inicjatywie artysty Pawła Althamera, burmistrza dzielnicy Targówek – Grzegorza Zawistowskiego – i Muzeum Sztuki Nowoczesnej powstał Park Rzeźby na Bródnie (w 2009 r.). Rzeźby są definiowane w tym miejscu jako rodzaj dynamicznej wypowiedzi artystycznej na temat konkretnego miejsca, czasu, relacji przestrzennych i ludzi. Projekt Parku Rzeźby czerpie z różnych tradycji sztuki publicznej. Są nimi zarówno założenia sztuki abstrakcyjnej i minimalizmu, jak i koncepcje mające walor społeczny: cel edukacyjny i partycypacyjną formułę realizacji prac. Powstały tam rzeźby Youssoufa Dary (z Malezji), Olafura Eliassona (z Islandii), Jensa Haaninga (z Danii), Susan Philipsz (ze Szkocji), tajskiego artysty Rirkrita Tiravanija oraz polskich twórców młodego pokolenia: Romana Stańcza-ka, Katarzyny Przezwańskiej oraz wspomnianego już Pawła Althamera i Moniki Sosnowskiej. Oboje należą do grupy polskich artystów robiących zawrotną karierę na światowych wystawach, wraz z Wilhelmem Sasnałem, Jakubem Julianem Ziółkowskim oraz Katarzyną Kozyrą. Abstrahując od oceny ich twórczości warto doceniać i wspierać tych artystów. Są oni indywidualnościami budującymi wizerunek kraju, z którego pochodzą, są często wyłącznymi przedstawicielami młodego pokolenia Polaków i współczesnej sztuki polskiej w liczących się galeriach w Nowym Jorku, Londynie, Tokio, Hongkongu i innych metropoliach będących ważnymi ośrodkami sztuki (W. Sasnał, M. Sosnowska, J. J. Ziółkowski są reprezentowani przez Hauser&Wirth).

Warszawski Park Rzeźb trudno porównać z największymi zagranicznymi instytucjami tego typu, jest jednak interesującą inicjatywą i będzie zachęcał artystów do realizacji swoich projektów. Co roku powstaje nowa rzeźba powiększając stale rosnącą kolekcję Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Przykładami największych i słynnych ze względu na rozmiar kolekcji parków rzeźb są: Storm King Art Center i St. Louis Citygarden (w Stanach Zjednoczonych), Hakone Open Air Museum i Sapporo Geijutsu-no-mori (w Japonii), Jardín de las Esculturas en Xalapa (w Meksyku) oraz opisany wcześniej Yorkshire Sculpture Park (w Wielkiej Brytanii). Ciekawym przykładem są wystawy sztuki współczesnej organizowane w Wersalu we Francji. Co roku wybrany artysta współczesny instaluje swoje prace w słynnych ogrodach

i wnętrzach klasycystyczno-barokowego pałacu. Wywołuje to kontrowersje i krytykę, dla przykładu prace Jeffa Koonsa (w 2008 r.), ale często jest udaną próbą wprowadzenia nowoczesności do historycznej przestrzeni. Zaprasza się do realizacji artystycznych najbardziej popularnych i cenionych twórców. Są to kolejno: Xavier Veilhan (w 2009 r.), Takashi Murakami (w 2010 r.), Bernar Venet (w 2011 r.), Joana Vasconcelos (w 2012 r.), Giuseppe Penone (w 2013 r.) i Lee Ufan (w 2014 r.). Udział w wydarzeniu stał się najwyższym trofeum dla każdego artysty. W 2015 r. są prezentowane prace Anisha Kapoora uzupełniającego listę najbardziej renomowanych współczesnych rzeźbiarzy w przestrzeni publicznej. Do tej listy warto dodać artystów: Eduarda Chillidę, Richarda Serre, Tadashiego Kawamatę, Kana Yasudę, Rachel Whiteread, Donalda Judda i Tony'ego Cragga.

Dzieła wymienionych rzeźbiarzy nie pojawiają się w przestrzeni publicznej w Polsce. Ich prace nie są znane przeciętnemu Polakowi, któremu często brakuje wiedzy jak interpretować sztukę abstrakcyjną. Henry Moore jako jedyny odwiedził Kraków w 1958 r., zaproszony jako przewodniczący zespołu oceniającego wyniki konkursu na pomnik ofiar hitleryzmu w Oświęcimiu i Brzezince. Nie trafiło do polskich kolekcji żadne z jego dzieł, jakkolwiek zainteresowani jego twórczością w 1995 r. mieli okazję oglądać wystawę retrospektywną artysty w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie. W tej samej galerii wystawiono także prace dwukrotnie tu wspomnianej rzeźbiarki Ursuli von Rydingsvard (w 1992 r.), a Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim pozostaje najważniejszym w Polsce zbiorem dzieł sztuki współczesnej. Dzięki dotacji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (w 2014 r. w wysokości 180 000 PLN) corocznie jest dokonywany zakup nowych prac, poszerzając kolekcję i udostępniając polskiemu społeczeństwu wgląd w światowe trendy w sztuce nowoczesnej oraz ważne realizacje artystyczne, ze szczególnym uwzględnieniem artystów polskich osiągających zawodowe sukcesy i międzynarodowy rozgłos. Podobne założenia i cele mają: Centrum Sztuki Współczesnej Znak Czasu w Toruniu, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK i inne. Instytucje te realizują, współfinansują i promują wybrane projekty, zapewniając jednocześnie profesjonalną kuratelę artystyczną przedsięwzięć i wsparcie merytoryczne dla twórców.

4.7. Zapotrzebowanie społeczne na sztukę. Dewastacja dzieł

O ile artyści powinni zrozumieć i dostosować się do często brutalnych zasad i warunków rządzących od lat międzynarodowym rynkiem sztuki, o tyle społeczeństwo potrzebuje długiego czasu aby przywyknąć do obecności sztuki w przestrzeni publicznej. Specyficzną cechą Polaków jest niedocenywanie artystów, szczególnie tych, którzy osiągają sukcesy. Zawiść i zazdrość środowisk twórczych skutkują nieuzasadnioną krytyką, która nierzadko dla artysty staje się kolejnym argumentem skłaniającym go do decyzji o emigracji i poszukiwaniu możliwości rozwoju artystycznego zagranicą. Bardzo popularne w Polsce stają się poglądy, które można podsumować powołując się na tezy z wykładu Roberta C. Morgana zatytułowanego „The point of no return”, który odbył się w CSW Zamek Ujazdowski w 2006 r. Wykład krytycznie odnosi się do poziomu artystycznego dzieł i umiejętności artystów wysoko notowanych na rynku sztuki, oraz opisuje „stan niepewności związany z funkcjonowaniem międzynarodowego systemu promocji sztuki. Zdaniem autora, promowanie ‘młodszych’ lub ‘debiutujących’ artystów przestaje mieć jakiegokolwiek uzasadnienie w rzeczywistej wartości ich prac. Instytucjonalizacja zastępuje brak artystycznej wizji, neutralizacja krytycyzmu w pismach artystycznych służy [zaś] stabilizowaniu nieprzewidywalnej sytuacji na rynku sztuki. Niepewność staje się siłą napędową rynku, zaś ideologia proteżą służącą unicestwieniu estetyki” (Morgan 2006).

W latach 2003–2004 wystawiono w Warszawie, Poznaniu i Krakowie rzeźby Igora Mitoraja – jednego z nielicznych polskich rzeźbiarzy, którzy zrobili karierę międzynarodową. Objazdowa wystawa „Rzeźby i rysunki Igora Mitoraja” na placach miast Polski obejmowała między innymi 14 rzeźb z brązu wystawionych na Rynku Głównym w Krakowie i Warszawie. Praca „Eros bendato” została podarowana przez autora polskiemu odbiorcy. Po burzliwej debacie publicznej na temat wyboru miejsca permanentnej ekspozycji dzieło stanęło na krakowskim Rynku Głównym obok zabytkowej Wieży Ratuszowej. Rzeźba stała się integralną częścią głównego placu miasta i cieszy się szerokim zainteresowaniem wśród krakowian i odwiedzających to miejsce turystów.

Praca I. Mitoraja na krakowskim Rynku jest regularnie zaśmiecana, a bywa obsikiwana. Aprobata społeczna dzieła jest przykładem zapotrzebowania mieszkań-

ców na sztukę w przestrzeni publicznej, lecz traktowanie dzieła jako kosza na śmiecie lub pisuaru świadczy o braku szacunku dla sztuki i przestrzeni publicznej, a przede wszystkim o niegotowości społeczeństwa do odbioru sztuki jako dobra społecznego i wspólnej własności. Podobnie można interpretować liczne w Polsce akty wandalizmu: zniszczenie figury z projektu Magdaleny Abakanowicz „Nierozpoznani” w Poznaniu (w lutym 2014 r.), zdewastowanie rzeźby „Ptak” Barbary Bańdy kilka dni po odsłonięciu w Zielonogórskim Parku Tysiąclecia (we wrześniu 2014 r.), namalowanie wulgaryzmów i hasel kibicowskich na pracy „Auschwitzieliczka” Mirosława Bałki w Krakowie (w styczniu 2012 r.) i wiele innych zdarzających się nagminnie. Do szklanej fontanny na wrocławskim rynku notorycznie wlewano szampon spieniający wodę.

Historia i powstanie wrocławskiej fontanny według projektu profesora Alojzego Gryta jest kolejnym przykładem opisującym obawy i podejście społeczne do rozwiązań nowatorskich, tj. nierozumienie sztuki współczesnej. Przed realizacją w 1996 r. projekt spotkał się z ogromną falą krytyki zarówno ze strony mieszkańców, jak i mediów. Ówczesna konserwator zabytków Maria Frankowska i historycy sztuki jednogłośnie uznali, że taka nowoczesna szklana budowla nijak nie pasuje do klimatu zabytkowego Starego Miasta. Projekt został zrealizowany dzięki determinacji i aprobacie ówczesnego prezydenta Wrocławia – Bogdana Zdrojewskiego. Fontanna na początku złośliwie nazywana „mydelniczką” lub „pisuarem” nosi nazwę „Zdrój” i obecnie jest jednym z ważnych symboli miasta pojawiającym się na pocztówkach, folderach promocyjnych, zdjęciach i filmach turystów. Mało kto pamięta burzliwą historię powstania dzieła.

5. Projekty uwzględniające działania artystyczne w przestrzeni publicznej i rolę sztuki w transformacji społecznej

5.1. Festiwale i wydarzenia artystyczne angażujące społeczności lokalne

Na przykładzie wrocławskiej fontanny i determinacji Bogdana Zdrojewskiego widać, że realizacja zamierzeń, pomimo krytyki i wbrew oponentom, skutkuje zmia-

ną nastawienia opinii publicznej, uznaniem i aprobatą społeczną konsekwentnych działań władz i osób zaangażowanych w poprawę i estetyzację przestrzeni miejskich. Ważne staje się przygotowanie społeczności lokalnej, do której jest adresowana sztuka i przyzwyczajanie ludzi do jej obecności w ich otoczeniu. Mogą temu służyć różnego rodzaju *eventy* – jednorazowe wydarzenia artystyczne, *performance*'e i akcje plenerowe.

Interesującym przykładem jest działalność Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska organizowanej od 2005 r. przez Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia. Międzynarodowy konkurs mający na celu stworzenie kolekcji trwałych dzieł sztuki w przestrzeni miejskiej i szeroko pojęte działania edukacyjne wpisują się w wieloletni plan rewitalizacji, transformacji społecznej i architektonicznej zaniedbanej gdańskiej dzielnicy Dolne Miasto. Oprócz stworzenia nowej oferty kulturalnej dla mieszkańców Trójmiasta i turystów galeria ma na celu zmianę cech oraz dodanie atrybutów dzielnicy, wpływając na zainteresowanie tą częścią miasta prywatnych inwestorów. Realizowane prace są wyłaniane przez międzynarodowe jury a wśród artystów nagrodzonych są między innymi: Philippe Rahm, Esther Stocker, Dominik Lejman, Krīšs Salmanis, Fernando Sanchez Castillo, Carmen Einfinger, Bert Theis, Anna Waligórska, Lex Rijkers i Daniel Milohnic.

W kilku polskich miastach regularnie odbywają się festiwale sztuki, które zakładają działania społeczne i wspólnotowe, inspirowane przez artystów a angażujące do współpracy osoby zainteresowane poprawą jakości przestrzeni. Należą do nich cykl wydarzeń „Sztuka w przestrzeni publicznej” w Kielcach (od 2009 r.), Przegląd Sztuki „Survival” we Wrocławiu (od 2003 r.) i jednorazowa impreza plenerowa „Observatorium Miejskie: Propozycje dla Torunia” (w 2014 r.). Już na stałe wpisany w kalendarz imprez Festiwal Sztuk Wizualnych ArtBoom, odbywający się cyklicznie od 2009 r. w Krakowie międzynarodowy festiwal o interdyscyplinarnym formacie sztuki prezentuje prace *site-specific*, projekty łączące sztukę współczesną, *performance*, happening z muzyką i działaniami społecznymi. W przestrzeni Krakowa pojawiły się prace między innymi: Jenny Holzer, Mirosława Bałki, Pawła Althamera, Pipilotti Rist, Romana Singera, Joanny Rajkowskiej i Roberta Kuśmirowskiego. Podobne cele i założenia ma w programie Katowice Street Art Festival corocznie odbywający

się na Śląsku. Pierwsze dwie edycje (w latach 2011 i 2012) były wprowadzeniem Festiwalu, procesem osvajania ze *street-artem* – działaniami stojącymi na pograniczu sztuki i anarchii. Na kolejne edycje zapraszano już artystów trudnych, prowokujących i podejmujących ważne kwestie, a sam festiwal stał się okazją do poważnej debaty obejmującej trudne zagadnienia i jednocześnie prowadzącej do konfrontacji z miastem oraz jego mieszkańcami. Oba festiwale, mimo swojego incydentalnego profilu, zabiegają o partycypację społeczną w wydarzeniu, a organizatorzy przekonują, że „interesuje ich uzasadniona obecność sztuki w przestrzeni publicznej, współdzystowanie, gotowość do włączania sztuki współczesnej do dyskursu społecznego na równych prawach. Poprzez działania polegające na różnego rodzaju interwencjach chcą podkreślać wspólnotową rolę sztuki, możliwość identyfikacji mieszkańców z miejscem poprzez sztukę” (Katowice b.d.).

5.2. Obecność sztuki w ramach rewitalizacji terenów przemysłowych

Wymienione w poprzednim podrozdziale wydarzenia artystyczne wpisują się w plany rewitalizacji zaniedbanych i przemysłowych części miast. W ramach tych planów są realizowane projekty mające na celu transformacje architektoniczne i społeczne wybranych obszarów. Nieużywane budynki przemysłowe są przekształcane w obiekty mieszkaniowe, nierzadko w muzea i pracownie dla artystów. Lofty stały się popularne wśród mieszkańców Łodzi, Krakowa i wielu innych miejscowości. Katowice, jeden z wysoce uprzemysłowionych ośrodków miejskich, przechodzą generalny remont i rekonstrukcję.

Londyńska galeria Tate Modern, utworzona w przebudowanym budynku wyłączonej z użytku elektrowni, stała się wzorcem i inspiracją dla powstania nowej siedziby Mazowieckiego Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu (architekt Andrzej Kikowski, 2014 r.). Neogotycki gmach dawnej elektrowni miejskiej zaadaptowano na potrzeby muzeum i umieszczono w nim liczącą ponad 5000 prac kolekcję sztuki współczesnej. Równorzędnymi przykładami są: nowa siedziba krakowskiego Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteca”, która została utworzona w rozbudowanym budynku dawnej elektrowni podgórskiej (projekt

rozbudowy: Agnieszka Szultk, Piotr Nawara, Stanisław Deńko, 2014 r.), oraz otwarte w 2011 r. Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK mieszczące się w dawnych halach Fabryki Schindlera (projekt adaptacji: Claudio Nardi, Leonardo M. Proli).

5.3. Konsultacje społeczne i metody pomocne dla artystów

Artysta zamierzający realizować swój projekt w przestrzeni publicznej, począwszy od pomysłu i na etapie koncepcji dzieła, bada możliwości finansowe i legislacyjne przedsięwzięcia oraz warunki architektoniczne lokalizacji pracy. Ważną częścią przygotowań staje się analiza cech społeczności lokalnej do której dzieło jest adresowane, szczególnie gdy działania artystyczne zakładają partycypację społeczną. Aby uniknąć braku akceptacji, niezrozumienia lub błędnych interpretacji, twórca bierze pod uwagę wszystkie możliwe reakcje odbiorcy. Dzięki poznaniu środowiska społecznego stara się dobierać adekwatne środki, stosuje metody działań twórczych uwzględniające stopień zainteresowania tematem, bierze pod uwagę możliwości adresata świadomego odbioru dzieła i zdolności utożsamiania się odbiorcy z rezultatami zaproponowanych rozwiązań artystycznych. Użyteczne dla artystów jest zapoznanie się z wynikami i metodami badań socjologicznych przeprowadzanych na grupach odbiorców różnych klas społecznych i dotyczących percepcji sztuki w przestrzeni publicznej. Przykładem są badania ankietowe na temat recepcji rzeźb gdańskich zrealizowanych w ramach Festiwalu Form Przestrzennych „Rozdroża Wolności” przeprowadzone w 2012 r. przez Instytut Badań Przestrzeni Publicznej ASP w Warszawie na zamówienie Fundacji Wspólnota Gdańska (Litorowicz i inni, 2012) oraz badania socjologiczne inicjowane i zapowiedziane przez Stanisława Rukszę podczas sesji naukowej w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (Ruksza 2014). Ze względu na brak publikacji i niewielką liczbę tego typu badań przeprowadzanych w Polsce, artyści często posilkują się własnymi metodami poznawczymi.

Instrumentem poznania potrzeb i przygotowania odbiorcy jest metoda, którą stosuje Daniel Rycharski – artysta młodego pokolenia realizujący projekty artystyczne angażujące społeczności wiejskie. Jego koncepcje artystyczne zakładają przeno-

szenie wielkowiejskiej i zinstytucjonalizowanej sztuki na wieś. Realizuje on swoje projekty we wsi Kurówko (powiat sierpecki) na Mazowszu, niewielkiej osadzie, z której pochodzi. Pracując nad nowymi przedsięwzięciami przeprowadza z mieszkańcami konsultacje, które są formą przygotowania i oswojenia ich z nowatorskimi pomysłami, także pomocnym dla artysty, przeprowadzonym na grupie odbiorców badaniem socjologicznym. Konsultacje społeczne dają mu możliwość oceny oczekiwań mieszkańców Kurówka, a także wiedzę na temat skutków wcześniej zrealizowanych projektów („Strachy na dziki i ptaki” w 2011 r., „Galeria Kapliczka” w 2012 r., „Ogród zimowy” w 2013 r., „Gra terenowa w Kurówku” w 2014 r.). Potrafi przeanalizować zmiany myślenia o sztuce i własnej przestrzeni, metamorfozy zachodzące w społeczności wiejskiej dzięki uczestnictwu w działaniach twórczych. Artysta chrońni się przed niezrozumieniem jego sztuki i unika błędów popełnionych przez innych twórców realizujących projekty artystyczne w przestrzeni publicznej.

Brak konsultacji społecznych i błędna ocena potrzeb odbiorców skutkowały niepowodzeniem projektu „Uniwersal” w 2010 r. Upiększając Osiedle Dudziarska na warszawskiej Pradze, namalowano na bocznych ścianach przeciwległych bloków mieszkalnych „Czarny kwadrat” według obrazu Kazimierza Malewicza i kolorową kompozycję z linii prostych inspirowaną dziełami Pieta Mondriana. Projekt Alicji Łukaszuk i Grzegorza Drozda minął się z celem i nie uzyskał akceptacji społecznej. Nawiązując do modernizmu, który starał się swoją architekturą tworzyć idealny świat, artyści stworzyli kontrast z socjalnym przeznaczeniem osiedla zamieszkałego przez rodziny eksmitowane z mieszkań na obszarze Warszawy. Jeszcze bardziej upubliczniono i podkreślono problemy, ośmieszono izolację oraz wykluczenie społeczne mieszkańców.

6. Wnioski końcowe

Zestawienie działań artystycznych w przestrzeni publicznej w Polsce po zmianach ustrojowych w 1989 r. oraz porównanie ich z przykładami podobnych realizacji w innych krajach prowadzi do wniosku, iż artysta w Polsce nie ma wielu

okazji do urzeczywistniania swoich koncepcji artystycznych, musi się więc liczyć z ograniczeniami.

Ograniczenia zewnętrzne są związane z zasobnością ekonomiczną społeczeństwa i zależą od możliwości finansowych państwa, są skutkiem braku sprzyjającego prawodawstwa oraz systemu instytucji wspierających artystów i koordynujących realizację artystyczne w przestrzeni publicznej. Brak rozwiniętego rynku sztuki oraz niewystarczający mecenat prywatny i państwowy skutkuje wzmożoną emigracją cennych artystów.

Twórca jest ograniczony doбором środków artystycznych w związku z niesatysfakcjonującym go stopniem przygotowania społecznego do recepcji sztuki współczesnej. Przykłady protestów i niszczenia dzieł, cenzury społecznej i instytucjonalnej kontrowersyjnych prac, nieprzychylność władz przy podejmowaniu decyzji o realizacji niekonwencjonalnych zamierzeń artystycznych, a przede wszystkim brak inicjatywy społecznej i zapotrzebowania odbiorcy na obecność sztuki w przestrzeni publicznej, prowadzą często do autocenzury, zmian koncepcji lub rezygnacji z realizacji przedsięwzięć artystycznych.

Artysta pragnąc sprostać oczekiwaniom, a także unikając niebezpieczeństwa niezrozumienia i minięcia się z celem swoich zamierzeń, powinien brać pod uwagę nieprzygotowanie i brak doświadczenia w odbiorze sztuki przez społeczeństwo polskie. Musi się liczyć z ograniczeniami wypowiedzi artystycznej, zakładać kompromis między wolnością przekazu a możliwościami odbioru. Ograniczenia nie muszą wpływać na jakość dzieła, a zrozumienie i poznanie odbiorcy pozwala artyście precyzyjniej przekazać swoje idee. Nieoczekiwanie wiedza na temat tych ograniczeń daje mu możliwości wpływu na odbiór jego pracy i kontroli nad zamierzonymi i niezamierzonymi następstwami swoich działań artystycznych.

7. Zakończenie

Zestawienie działań artystów w przestrzeni publicznej w Polsce, problemów z realizacją prac i przykładów nieprzewidywalnej reakcji społecznej z podobnymi projektami zagranicznymi jest próbą zachęcenia artystów do zaakceptowania ograni-

czeń oraz zmierzenia się z polskim adresatem. Wiedza o stopniu przygotowania społeczeństwa do obecności sztuki staje się niezbędnym ogniwem w procesie twórczym, łącznikiem między artystą, dziełem i odbiorcą masowym.

Przykłady instytucji, rozwiązań systemowych i prawnych w różnych krajach pozwalają zaproponować zmiany przy organizacji wydarzeń artystycznych i przebudowie polskich miast. Niektóre pomysły i rozwiązania mogą być zapożyczone do realizacji nowych projektów. Doświadczenia innych społeczeństw i popularność poszczególnych projektów stają się kartą przetargową w czasie podejmowania decyzji o nowych inwestycjach uwzględniających realizacje artystyczne oraz powstanie nowych obiektów sztuki w przestrzeni publicznej.

8. Literatura

- Bresler J., 2007: *Serra v. USA and its aftermath: mandate for moral rights in America?*; w: McClean D. (red.): *The trials of art*. London: Ridinghouse; 195–211.
- Derda P., 2000. *Billboard – wytwór kultury masowej czy dzieło sztuki? (Uwagi optymisty)*. „Kultura Współczesna” 3(25), 54–66.
- Dufrenne M., 1967: *Esthétique et philosophie*. Paris: Klincksieck.
- Eco U., 2008: *Dzieło otwarte: Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa: W.A.B.
- Hasior W., 1981: *Płomienne ptaki, Pomnik tym, którzy walczyli o polskość i wolność Pomorza*. „Sztuka” 1, 12–16.
- Kant I., 1790: *Kritik der urteilkraft*; §34, 46.
- Katowice Street Art Festival, b.d.; <http://katowicestreetartfestival.pl/festiwal/>.
- Litorowicz A., Nowak J., Sekuła E. A., Walaszczyk M., 2012: *Recepcja rzeźb gdańskich zrealizowanych w ramach Festiwalu Form Przestrzennych „Rozdroża Wolności”. Raport z badań przygotowany dla Fundacji Wspólnota Gdańska*. Warszawa: Instytut Badania Przestrzeni Publicznej ASP w Warszawie; http://www.rozdrozawolnosc.pl/pliki/plik_11.pdf.
- Miklaszewski K., 2007: *Tadeusz Kantor. Między śmietnikiem a wiecznością*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Morgan C. R., 1998: *The end of the art world*. New York: Allworth Press.
- Morgan C. R., 2006: *The point of no return*; w: O.pl Polski Portal Kultury; <http://news.o.pl/2006/10/03/wyklad-roberta-c-morgana/>.
- Newsweek, 2015: *Francuzi obalą pomnik Jana Pawła II*. „Newsweek.pl”, 05.05; <http://swiat.newsweek.pl/pomnik-papieza-we-francji-usuniecie-pomnika,artykuly,362555,1.html>.
- Philips P. C., 1998. *Out of order: the public art machine*. „Artforum International”, 4, 95.
- Piotrowski P., 2007: *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*. Kraków: Universitas, *Ars Vetus et Nova*, 227–231.
- Rejniak-Majewska A., 2008: „*Pole walki*” i przestrzeń doświadczenia – *Tilted Arc* Richarda Serry. w: K. Wilkoszewska (red.): *Czas przestrzeni*. Kraków: Universitas; 47–60.
- Ruksza S., 2014: Wstęp do historii sztuki publicznej w Warszawie. Sesja naukowa 17.10.2014 cz. 5. – S. Ruksza odpowiada na pytania. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej; <https://vimeo.com/110131936>.
- Seine H. F., 1992: *Contemporary public sculpture: tradition, transformation and controversy*. New York: Oxford University Press.
- Szaro G., 2010. *Nieznalska uniewinniona, procesu nie będzie*. „Gazeta Wyborcza”, 11.03.
- Taborska H., 1996: *Współczesna sztuka publiczna: dzieła i problemy*. Warszawa: Wiedza i Życie.
- Tatar E., 2014: Wstęp do historii sztuki publicznej w Warszawie. Sesja naukowa 17.10.2014 cz. 2. – Ewa Tatar. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej; <https://vimeo.com/110131929>.
- Turowski A., 2000: *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*. Kraków: Universitas.
- Walczak B., 2015: *Regulamin konkursu „Zaprojektuj i wykonaj fotel Antoniego „Antoine’a” Cierplikowskiego”*; <http://www.fotelsieradz.pl/>.
- Witkiewicz S. I., 1919: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. Warszawa: Gebethner i Ska.