

Martyna Fołta

Kreacja

Studia Etnologiczne i Antropologiczne 15, 35-47

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.

Martyna Fołta

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych

Kreacja / destabilizacja miejskiej przestrzeni publicznej przez sztukę*

Słowa kluczowe: sztuka, przestrzeń publiczna, Krzysztof Wodiczko, sztuka publiczna, agon, wojna

Abstract: This article presents a creative and destabilising function of art created in urban public space. This public space is here seen according to the view of belgian philosopher Chantal Mouffe as agon – battleground and confrontation of hegemonic projects. Public art is one approach to take the floor in a public debate this is why it has a political character. Krzysztof Wodiczko is a creator of this type of art who postulates creation through democratic public space art and promotes public domain. This article particularly shows his concept contained in *The Abolition of War* publication.

Key words: public art, public space, agon, political

Belgijska filozofka Chantal Mouffe opisuje przestrzeń publiczną jako agon – pole walki, miejsce nieustannej konfrontacji różnych hegemonicznych projektów, które nigdy nie dojdą do porozumienia¹. Mające w niej miejsce działania

* Informacje o źródłach finansowania badań przedstawionych w artykule: dotacja celowa na prowadzenie badań naukowych lub prac rozwojowych i zadań z nimi związanych, służących rozwojowi młodych naukowców (wyłącznie do 35 roku życia) oraz uczestników studiów doktorskich finansowanych w wewnętrznym trybie konkursowym w 2014 roku (Wydział Filologiczny Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach).

¹ Ch. MOUFFE: *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*. Przeł. J. MACIEJCZYK. W: *Krzysztof Wodiczko. Pomnikoterapia*. Red. A. TUROWSKI. Warszawa 2005, s. 10.

artystyczne ustanawiają, utrwalają lub kwestionują dany porządek symboliczny². Mogą tym samym, z jednej strony, kreować, z drugiej zaś – destabilizować przestrzeń miejską. Stanowią także jeden ze sposobów jej zawłaszczania, wypełniania. Jak słusznie zauważa Marta Ryczkowska: „[...] sztuka publiczna otwiera kanał komunikacji, jest wypowiedzią polemiczną, liczy na dynamiczne relacje z innymi głosami”³. Tworzący ją artysta zabiera tutaj głos w imieniu swoim i innych. Wśród twórców sztuki w miejskiej przestrzeni publicznej można zaobserwować w tej kwestii różne postawy. W kontekście agonistycznego jej nacechowania interesujące są działania i poglądy Krzysztofa Wodiczki, który postuluje budowanie poprzez sztukę rzeczywistych demokratycznych przestrzeni publicznych⁴ oraz działanie na rzecz publicznej domeny⁵.

W odniesieniu do twórczości Wodiczki poddam refleksji problem kreowania i destabilizowania przestrzeni publicznej przez sztukę. Swoje rozważania rozpocznę od dookreślenia znaczenia sztuki publicznej. Odniosę ją do wybranej koncepcji samej przestrzeni publicznej i realizowanej w niej sztuki. Następnie zaprezentuję poglądy Krzysztofa Wodiczki na temat roli i znaczenia sztuki w przestrzeni publicznej. Na koniec przedstawię jeden z najnowszych projektów Wodiczki *Łuk Triumfalny – Światowy Instytut na Rzecz Obalenia Wojen. Pomnik wojenny* (2011), który bardzo dobrze odzwierciedla stosunek tego artysty do przestrzeni oraz doskonale wpisuje się w dyskurs na temat jej kreacji i destabilizacji.

Sztuka publiczna

Przestrzeń publiczna jest miejscem tworzenia, udostępniania i spotkania ze sztuką. Dzieła sztuki powstające w lub dla otwartej miejskiej przestrzeni są określane mianem sztuki publicznej (*public art*). Nie dysponujemy aktualnie jedną jej definicją. Jej rozumienie ma bowiem ścisły związek z rolą, jaką odgrywa ona w przestrzeni. Według Haliny Taborskiej⁶ usytuowanie sztuki publicznej czy też przeznaczenie dla niej jest jej podstawowym wyróżnikiem. Poza tym „tradycyjny trójkąt artysta – dzieło – odbiorca zmienia się [tutaj – przyp. M.F.] w skom-

² Ibidem, s. 11.

³ M. RYCHKOWSKA: *Miejsce sztuki... Open City w Lublinie*. <http://www.obieg.pl/recenzje/18285/> [data dostępu: 22.06.2014].

⁴ K. WODICZKO: *Miasto, demokracja i sztuka*. W: Krzysztof Wodiczko. *Doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu*. Red. J. MARCINIAK. Poznań 2007. <http://www.signum.art.pl/images/pdf/wodiczko-laudacja.pdf> [data dostępu: 22.06.2014].

⁵ B. CZUBAK: *Sztuka domeny publicznej*. W: Krzysztof Wodiczko. *Sztuka domeny publicznej. Art of Public Domain*. Warszawa 2011, s. 7.

⁶ H. TABORSKA: *Definicje sztuki publicznej*. W: EADEM: *Współczesna sztuka publiczna: dzieła i problemy*. Warszawa 1996.

plikowany układ współzależności”⁷, obejmujący właścicieli, administratorów i zarządców przestrzeni, a także fundatorów oraz producentów, podwykonawców, kuratorów. Miasto i specyfika danej przestrzeni stanowią ważne punkty odniesienia oraz nierzadko przesadzają o kształcie ostatecznym dzieła. Dotyczy to w szczególności dzieł o charakterze *site-specific*, czyli niejako „przynależnych do miejsca”⁸. Stosunek do otoczenia wiąże się także – w ujęciu badaczki – z potencjałem miejscotwórczym takich realizacji. Jej zdaniem:

Dzięki swej symboliczno-ekspresyjnej naturze współtworzyć może miejsca, które wspierają pamięć miast, pamięć narodową lub określoną wizję państwowości. Jednocześnie jest instrumentalna wobec potrzeb mieszkańców i przyjezdnych, pragnących odpoczynku od zgiełku, monotonii czy brzydoty miejskiego środowiska, poszukujących rozmaitych doznań estetycznych, których sztuka publiczna dostarcza dzięki swym walorom formalnym, powinowactwu z dekoracją, a także dzięki temu, że może być nośnikiem treści uniwersalnych, dostępnych dla ludzi z różnych kręgów narodowościowych i kulturowych⁹.

Sztuka publiczna poza „przygotowanym” odbiorcą odnosi się przede wszystkim do „przypadkowego”. Według H. Taborskiej: „Odbiorca staje się panem życia i śmierci, gdyż w zasięgu jego możliwości jest zniszczenie go przez akt wandalizmu, bądź zmiana wyglądu przez graffiti lub różne »dodatki«”¹⁰. W tym kontekście warto wskazać rozróżniony przez badaczkę w obrębie sztuki skoncentrowanej na zmarginalizowanych zbiorowościach podział na sztukę społeczności i sztukę dla społeczności¹¹. Pierwsza z nich stanowi wytwór artysty świadomego natury, zainteresowań i celów zbiorowości, dla której pracuje, a także gotowego do respektowania zaleceń klientów. Z kolei w drugiej „członkowie ponoszą współodpowiedzialność lub odpowiedzialność pełną za każdy aspekt przedsięwzięcia”¹². Ten podział wyraźnie zarysowuje społeczne umiejscowienie sztuki w przestrzeni publicznej.

Inną dość powszechnie znaną i często przywoływaną typologię sztuki publicznej zaproponowała Miwon Kwon¹³, która wyróżniła:

⁷ Ibidem, s. 8.

⁸ Zob. ibidem.

⁹ EADEM: *Współczesna sztuka publiczna i nie-miejsca Warszawy – z Europą w tle*. „Kultura Współczesna” 2005, nr 4, s. 14.

¹⁰ EADEM: *Definicje sztuki publicznej...*, s. 8.

¹¹ Zob. EADEM: *Sztuka społeczności i sztuka dla społeczności*. W: EADEM: *Współczesna sztuka publiczna...*, s. 17–28.

¹² P. JUSKOWIAK: *Sztuka wspólnoty Krzysztofa Wodiczki. Wokół Projekcji Poznańskiej*. „Praktyka Teoretyczna” 2010, nr 1, s. 70. http://www.praktykateoretyczna.pl/PT_nr1_2010_Wspolnota/05.Juskowiak.pdf [data dostępu: 22.06.2014].

¹³ M. KWON: *For Hamburg: Public Art and Urban Identities*. <http://eicpc.net/transversal/0102/kwon/en/> [data dostępu: 22.06.2014].

- sztukę w miejscach publicznych (*art in public places*) – obejmującą „ozdabiające” lub „wzbogacające” przestrzeń publiczną, typowo modernistyczne abstrakcyjne rzeźby umieszczone na zewnątrz budynku;
- sztukę jako przestrzeń publiczną (*art as public spaces*) – mającą na celu integrację sztuki z architekturą i krajobrazem, powstającą w wyniku współpracy artysty z architektami, architektami krajobrazu, urbanistami, projektantami oraz reprezentantami miejskiej administracji, a także ściśle związaną z długofalowymi zmianami w mieście;
- sztukę w interesie publicznym (*art in the public interest* lub *new genre public art*) – powstającą w wyniku tymczasowych projektów miejskich, koncentrujących się na kwestiach społecznych, które opierają się na współpracy z marginalizowanymi, wykluczonymi grupami społecznymi.

Grzegorz Dziamski rozbudował¹⁴ propozycję M. Kwon o *street art*, co pozwoliło na dodanie do cech sztuki publicznej niezależności oraz kwestii akceptacji społecznej. Sztuka publiczna bowiem niekoniecznie musi być – zdaniem badacza – akceptowana społecznie. Artyści mogą zatem realizować dzieła zarówno wpisujące się np. w miejską politykę, jak i ją kontestujące¹⁵. Nie da się ukryć, iż pojawia się tutaj wątek polityczności oraz sztuki politycznej, która odnosi się do różnych sfer naszego życia i tym samym zabiera głos w debacie publicznej. Taka sztuka powstaje w określonym kontekście i celu. To sztuka stanowiąca – jak wskazuje Anna Kołodziejczyk – „swego rodzaju continuum, przebiegające od estetyki do polityki [...] [stająca się – przyp. M.F.] społecznym działaniem (polityką), które ma swój wymiar estetyczny”¹⁶.

Nie ulega wątpliwości, że sztuka publiczna tworzona jest w i dla przestrzeni publicznej. Ich wzajemne relacje dookreśla nie tylko artysta, ale także odbiorca. Sztuka publiczna powstaje w kontekście nierzadko bardzo rozbudowanych współzależności. Poza funkcją estetyczną może także pełnić funkcję społeczną czy polityczną. Przyjmuje różne formy. Bywa tymczasowa i realizowana „na stałe”. Warto zadać pytanie o jej kreacyjny i destabilizacyjny charakter: Czy zawsze kreuje przestrzeń publiczną? Czy może ją destabilizować? By odpowiedzieć na te pytania, według mnie należy wcześniej określić cechy samej przestrzeni publicznej, bo jedynym pewnikiem w jej względzie jest fakt, że o jej istnieniu można mówić tylko i wyłącznie w obrębie państw demokratycznych.

¹⁴ Zob. G. DZIAMSKI: *Artystyczne interwencje w przestrzeń miejską*. W: *Miasto w Sztuce – Sztuka Miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2010, s. 285–306.

¹⁵ IDEM: *Artystyczne interwencje w przestrzeń miejską...*, s. 305.

¹⁶ A. KOŁODZIEJCZYK: *Czego kurator szuka w mieście?* <http://www.survival.art.pl/>,17 [data dostępu: 22.06.2014].

Sztuka publiczna w agonie

Moje rozważania odnoszą się przede wszystkim do miejskiej (wielkomiejskiej) przestrzeni publicznej, która jest stale i dla każdego dostępna do odwiedzania. W wielu próbach zdefiniowania tego pojęcia natrafiamy na rozgraniczenie przestrzeni publicznej i sfery publicznej¹⁷. Sfera odnosi się tutaj do działań dyskursywnych, „zakotwiczonych w języku jako narzędziu koordynacji komunikacyjnej”¹⁸, a przestrzeń – do fizyczności i materialności. W tym ujęciu są oddzielane od siebie ze względu na swoją specyfikę. Według mnie nie należy ich rozdzielać, ale traktować jako dwa nieodłączne wymiary tego, co publiczne. Oba wymiary pozwalają bowiem na całościowe ujmowanie wszelkich „publicznych zjawisk”. Sztuka tworzona w mieście i dla miasta w szczególności ukazuje ich współzależność. Zgadając się z Joanną Erbel, możemy uznać przestrzeń i sferę publiczną za obszar „debaty społecznej”, gdzie „interwencje artystyczne są jednym ze sposobów zabierania w niej głosu”¹⁹ zarówno w sposób materialny, fizyczny, jak i niematerialny, werbalny.

Filozoficzne rozumienie przestrzeni publicznej przyjmuję za Chantal Mouffe. Neguje ona postrzeganie przestrzeni publicznej jako obszaru, „na którym możliwe jest wyłonienie się konsensusu”²⁰. Proponuje w zamian odczytywanie jej jako agonu, czyli wielowarstwowego pola walki o hegemonicznym ustrukturuowaniu, w którym nigdy nie dochodzi do porozumienia między projektami²¹. Poza tym „zawsze istnieje wielość przestrzeni publicznych, zaś agonistyczna konfrontacja rozgrywa się na wielu różnych płaszczyznach dyskursywnych”²². Przestrzeń publiczna w tym ujęciu jest obszarem złożonym i dynamicznym, czyli ciągle zmieniającym się. Należy podkreślić, że w koncepcji agonizmu Mouffe relacja „my – oni, w której każda z przeciwnych stron – choć przyznaje, że nie istnieje żadne racjonalne rozwiązanie ich konfliktu – uznaje prawa swego oponenta”²³. Istniejący tutaj konflikt nie jest zatem oparty na wrogości.

W jaki sposób w przestrzeni publicznej może funkcjonować sztuka? Belgijska filozofka podkreśla silny związek między sztuką i polityką. Z tego powodu – jej zdaniem – „nie da się oddzielić sztuki politycznej od niepolitycznej. Z punktu widzenia teorii hegemonii, praktyki artystyczne odgrywają rolę w ustanawianiu

¹⁷ Zob. M. NOWAK, P. PLUCIŃSKI: *Problemy ze sferą publiczną. O pożytkach z partykularnych rozstrzygnięć*. W: *O miejskiej sferze publicznej. Obywatelskość i konflikty o przestrzeń*. Red. M. NOWAK, M. PLUCIŃSKI. Kraków 2011, s. 11–43.

¹⁸ Ibidem, s. 14.

¹⁹ J. ERBEL: *Granice sztuki w przestrzeni publicznej. Czy artyści i artystki mają prawo do podwórek?* <http://www.survival.art.pl/122/> [data dostępu: 3.05.2014].

²⁰ Ch. MOUFFE: *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna...*, s. 10.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 9.

i utrwalaniu danego porządku symbolicznego lub też w jego kwestionowaniu – dlatego właśnie zawsze posiadają swój polityczny wymiar²⁴. Moim zdaniem nie każdej jednak realizacji w przestrzeni publicznej można przypisać taką rolę. Mam tutaj na myśli w szczególności takie rodzaje działań, które Kwon nazwała „sztuką w miejscach publicznych” – one jedynie wzbogacają walory estetyczne przestrzeni, nie podejmując z nią żadnego właściwie dialogu na poziomie porządku symbolicznego. Uważam zatem, że sztuka publiczna nie zawsze jest polityczna. Podążam w tym względzie za poglądami francuskiego filozofa Jacquesa Rancièrè’a²⁵, zdaniem którego sztuka i polityka są dwiema formami podziału zmysłowości, przypisanymi do określonego porządku identyfikacji. Są zewnętrznie powiązane w specyficznej przestrzeni i czasie²⁶. Nie każde dzieło sztuki ze swej natury jest polityczne. Może się stać takie tylko „poprzez przemianę sfery widzialności, sposobów postrzegania i wyrażania tej sfery, doświadczania jej jako znośnej lub nie”²⁷. Oznacza to, że polityczność jest ściśle powiązana ze zmianą naszego postrzegania, obejmującego, w ujęciu Rancièrè’a, wszystkie zmysły. Owa zmiana, którą może lepiej by było nazwać przemianą, może dotyczyć naszego odczuwania, rozumienia czy też sposobów doświadczania. Polityczność wiąże się zatem z oddziaływaniem na odbiorcę, a także na istniejący porządek symboliczny. Jak słusznie zauważa Izabela Kowalczyk: „[...] sztuka ma polityczną siłę wtedy, gdy sieje ferment, burzy dany porządek reprezentacji, dokonuje rozsądzenia konwencji obrazowych. Ta polityczna wywrotowość w przypadku sztuki jest »wyjściem z ramy«, zerwaniem konwencji, utratą struktury, dotknięciem tego, co niesamowite”²⁸. Owe „wyjście z ramy” polega na przekraczaniu granic, standardów i tego, co uznawane za powszechne w sposobach obrazowania czy też w języku symbolicznym sztuki. Dzięki niemu możliwa jest zmiana naszych przyzwyczajzeń oraz możliwy staje się wpływ na odbiór, a także włączanie do percepcji zjawisk i zagadnień w niej dotychczas nieobecnych. Taki sposób odczytywania polityczności sztuki jest mi najbliższy i właśnie taka polityczność ma – w moim odczuciu – największy wpływ na przestrzeń publiczną. Sztuka polityczna zawsze bowiem w wyrazisty sposób zawłaszcza i wypełnia ją, staje się jedną z warstw agonu.

W agonistycznym obrazie przestrzeni publicznej nic stale nie dominuje, ponieważ cechuje ją dynamiczność, fragmentaryczność i nietrwałość. Działanie artystyczne w przestrzeni publicznej wiąże się z dokonywaniem nierzadko trudnych wyborów, a także z uczestniczeniem w grze znaczeń. Wymaga także po-

²⁴ Ibidem, s. 11.

²⁵ Zob. J. RANCIÈRÈ: *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Przeł. M. KROPIWNICKI. Kraków 2007. Zob. też: IDEM: *Estetyka jako polityka*. Przeł. J. KUTYŁA, P. MOŚCICKI. Warszawa 2007.

²⁶ IDEM: *Estetyka jako polityka...*, s. 26.

²⁷ *Sztuka tego, co możliwe. Jacques Rancièrè w rozmowie z Fulvią Carnevale i Johnem Kelseyem*. W: J. RANCIÈRÈ: *Estetyka jako polityka...*, s. 150.

²⁸ I. KOWALCZYK: *Uroki władzy (o władzy rozproszonej, ideologii i widzeniu)*. Poznań 2009, s. 7.

dejmowania decyzji, jaką rolę chce się odegrać. Kreowanie czy destabilizowanie przestrzeni publicznej w pewien sposób powinno być zatem dokonywane świadomie i w określonym celu, czyli musi być „wpisane” w dzieło.

Kreacja / destabilizacja przestrzeni publicznej przez sztukę

Artysta polskiego pochodzenia Krzysztof Wodiczko posiada w tym względzie skonkretyzowane poglądy. Jego zdaniem zarówno przestrzeń publiczna, jak i demokracja nie istnieją. Według niego nie można ich rozumieć „jako swego rodzaju ubezpieczenia społecznego. Te rzeczy zawsze są zarówno »devenir«, »stawaniem się«, jak i à venir (»przychodzenie, przyjść, przyszłość«). Są stale wynajdowane i prowokowane przez każdy akt otwarcia ku innym i innych ku innym”²⁹. Oznacza to, że nie możemy być przekonani o ich stałej obecności. Pojawiają się i znikają. Sztuka publiczna ma w tym względzie ważną rolę do odegrania. Zdaniem Wodiczki:

aby naprawdę stać się publiczną, sztuka musi rozwinąć odpowiednie strategie i praktyki, które pozwolą jej skutecznie i efektywnie działać na rzecz otwartości procesu demokratycznego i przestrzeni publicznej. W tym wysiłku proces odzyskania i rozwoju umiejętności otwarcia się i otwarcia innych, a także zabierania głosu w przestrzeni publicznej musi stać się integralną częścią projektu artystycznego. Jednym z zadań parezjastycznych dla artystów i projektantów może być tworzenie inspirujących, pomocnych w ekspresji i komunikacji oraz porozumiewaniu się urzędów, akcji i sytuacji, przez które niemi mieszkańcy miasta będą mogli otworzyć się bez lęku i podzielić spontaniczną prawdą o swojej egzystencji, a jednocześnie dzięki temu inni nabiorą odwagi, aby zbliżyć się do nich, nastawić uszu i słuchać³⁰.

Sztuka publiczna uczestniczy niejako w kreowaniu rzeczywistej demokratycznej przestrzeni publicznej. Wodiczko proponuje artystom dążenie do demokracji polemicznej, która „powinna się opierać na procesach konkurowania, w których pojedynczy głos nigdy nie wygra, ponieważ zawsze będzie uwikłany w dynamiczną relację z innymi głosami”³¹, co ewidentnie jest odzwierciedleniem agonistycznej wizji Chantal Mouffe. Działania w duchu demokracji polemicznej mają na celu zwiększenie naszej „zdolności do reakcji”, a także dopuszczenie „głosów, które były zmuszone do milczenia”³², ponieważ niezmiernie ważne jest otwarcie się i otwarcie innych na zabieranie głosu w przestrzeni publicznej, co

²⁹ K. WODICZKO: *Przyrządy, projekcje, pomniki*. W: *Publiczna przestrzeń dla sztuki?* Red. M.A. POTOCKA. Kraków–Wien 2003, s. 41.

³⁰ IDEM: *Miasto, demokracja i sztuka...*

³¹ IDEM: *Przyrządy, projekcje, pomniki...*, s. 44–45.

³² Ibidem, s. 44.

w ujęciu Wodiczki stanowi integralną część „projektu artystycznego”³³. W tym aspekcie artysta bliski jest działaniom politycznym wedle rozumienia Jacquesa Rancière’a, wprowadzającym do naszego doświadczenia elementy dotychczas w nim nieobecne bądź z niego wykluczane. Wodiczko postrzega politykę i sztukę jako tworzenie przestrzeni publicznej, „w której ludzie mogą tworzyć znaczenie, mogą dzielić się sobą i rozpoznawać siebie nawzajem, włączać się nawzajem, ale także dekonstruować swoje tożsamości, dyskutować i kwestionować”³⁴.

Dla artysty sztuka publiczna powstaje zawsze w już istniejącym dziele sztuki, w teatrze „zdominowanym przez formy i wydarzenia”³⁵, który należy uznawać przy tworzeniu za bardzo ważny kontekst w „debacie społecznej”. Na to dzieło sztuki składają się zarówno elementy materialne, obrazy oraz zawarte w nich treści, jak i jego „mieszkańcy”. Co ważne, „w tej sztuce – jak wskazuje Bożena Czubak – rozumianej jako praktykowanie demokracji nie chodzi o to, żeby sytuować sztukę w publicznej, czyli ogólnodostępnej przestrzeni, ale by za jej pomocą działać na rzecz publicznej domeny”, będącej miejscem wymiany między jednostkami i grupami społecznymi, spotkania z Innym, zaskoczenia i refleksji, „ewaluacji własnych poglądów w konfrontacji z opiniami innych”³⁶.

Wodiczko w swoich tekstach, wystąpieniach oraz działaniach artystycznych mocno podkreśla kreacyjny charakter sztuki, a także jej wpływ na nasze poglądy oraz rozbijanie utrwalonych kulturowo symboli. Jest przy tym mocno zaangażowany w demokrację. Do najbardziej znanych jego dzieł należy zaliczyć *Pojazd dla bezdomnych* z 1987 roku, który przez dwa lata gościł na ulicach Nowego Jorku. W 1980 roku rozpoczął pracę nad licznymi projekcjami, wyświetlanymi na budynkach w miejskiej przestrzeni. Wśród nich należy wyróżnić zaprezentowaną w 1999 roku na Kopule Wojny Atomowej w Hiroszynie. Jej bohaterami były ofiary wybuchu, ich dzieci i wnuki oraz inne związane z nimi osoby. Ich monologom – indywidualnym historiom towarzyszył jedynie obraz dłoni widocznych na wodzie przy Kopule – tej samej wodzie, do której skakano podczas wybuchu. Jak pisze Rosalyn Deutsche: „[...] projekcja w Hiroszynie ułatwia proces ujawniania twarzy Innego, choć odkrywanie twarzy w kontekście pracy, która twarzy nie ukazuje, co więcej, podkreśla niemożność jej ukazania”³⁷. Wiąże się to także z wprowadzaniem do danej przestrzeni głosów, a zarazem treści w niej nieobecnych lub przemilczanych. Można to uznać za swego rodzaju przywracanie przestrzeni lub dodawanie tego, co niewidoczne, a ważne. Te cechy można uznać za jedne z charakterystycznych dla wielu projekcji artysty.

³³ IDEM: *Miasto, demokracja i sztuka...*

³⁴ *Krytyczni goście. Krzysztof Wodiczko rozmawia z Johnem Rajchmanem*. W: *Krzysztof Wodiczko. Goście*. Warszawa 2009, s. 50.

³⁵ K. WODICZKO: *Przyrządy, projekcje, pomniki...*, s. 44.

³⁶ B. CZUBAK: *Sztuka domeny publicznej...*, s. 7.

³⁷ R. DEUTSCHE: *Sztuka świadectwa: projekcja w Hiroszynie Krzysztofa Wodiczki*. W: *Krzysztof Wodiczko. Pomnikoterapia...*, s. 17.

Kultura wojny

W 2013 roku Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie wydało publikację Krzysztofa Wodiczki z projektem *Obalenie Wojen*³⁸. To utopijna wizja wykorzystania sztuki do budowania dynamicznego i twórczego pokoju pozytywnego. To kulturowy program „nie-wojny” uwzględniający pomniki wojenne. Projekt ma swoje źródła w przekonaniu Wodiczki, że wojna generuje swoistą kulturę, która utrwała motywację do walki i śmierci na wojnie. Wyraża się ona przez:

mundur, gry wojenne, parady, odznaczenia wojskowe i pomniki poległych [...], sztukę inspirowaną wojną i wojskowością, wojskową muzykę, muzea wojenne, powszechną fascynację bronią, zabawki wojenne, pełne przemocy filmy wideo i gry komputerowe, rekonstrukcje bitew, kolekcjonerstwo oraz historię wojskowości i literaturę poświęconą wojnie. [...]. Wojna to destrukcyjne, autodestrukcyjne i masochistyczne działania zbiorowe, a kultura wojny umacnia jej patologię i jej rolę w „celu samego w sobie”. Kultura wojny pomaga aranżować wojnę jako zbiorowe szaleństwo. Kultura i sztuka odczuwają, postrzegają i rozumieją wojnę nie jako to, czym ona jest w istocie – psychotycznym, pompacyjnym, paranoicznym zachowaniem zbiorowym – lecz jako słuszną, godną podziwu i szlachetną misję i przeznaczenie³⁹.

Wodiczko proponuje pracę na rzecz zmiany poprzez dążenie do nowego stanu umysłu: nie-wojny, który „pozwala zrozumieć, ujawnić i unieważnić wojnę”⁴⁰. „Wojna może się [bowiem – przyp. M.F.] zakończyć dopiero po powszechnym i globalnym obaleniu wojen”⁴¹. Artyści również powinni być zaangażowani w tę zmianę. Wodiczko wychodzi bowiem z założenia, że łączenie świadomości społecznej z intuicją artystyczną pozwala na tworzenie sztuki najbardziej ambitnej, „która uczestniczy w przemianach społeczno-kulturowych”⁴². Z kolei „niezbędnym krokiem w stronę tworzenia nowej świadomości powinna być transformacja pomników wojennych. Przeobraźmy je z maszyny, która determinuje w nas ukierunkowanie na wojnę zbiorowego superego, torując drogę dla nowej świadomości niewojennej i cywilizacji wolnej od wojen”⁴³.

Wodiczko proponuje następujące projekty nie-wojny:

- „konstrukcje przypominające rusztowania, projektowane i wznoszone wokół istniejących pomników wojennych lub przed nimi”⁴⁴;

³⁸ K. WODICZKO: *Obalenie wojen*. Przeł. P. ŁOPATKA. Kraków 2013.

³⁹ IDEM: *Kultura wojny*. W: IDEM: *Obalenie wojen...*, s. 15–16.

⁴⁰ Ibidem, s. 17.

⁴¹ IDEM: *Euk Triumfalny – Światowy Instytut na Rzecz Obalenia Wojen*. W: IDEM: *Obalenie wojen...*, s. 44.

⁴² IDEM: *Kultura wojny*. W: IDEM: *Obalenie wojen...*, s. 21.

⁴³ Ibidem, s. 23.

⁴⁴ Ibidem, s. 26.

- „tymczasowe reinterpretacyjne teksty, ekspozycje i projekcje, jak również specjalnie projektowane reagujące, interaktywne i immersyjne środowiska medialne”;
- „bazujące na sieci internetowo-telefonicznej systemy odpowiedzi, interaktywne nawigacyjne programy reinterpretacyjne-adaptowane i projektowane w celu zapewnienia warunków do dynamiczno-dyskursywnej percepcji, recepcji i dialogu na temat pomników wojennych”;
- „specjalne alternatywne spektakle wystawiane od czasu do czasu w miejscu lub w pobliżu danego pomnika i wzdłuż monumentalnych osi urbanistycznych, dróg i pasaży, stanowiących symboliczne pomniki wojenne”;
- „specjalne animacje medialne posągów wojennych, wystawiane z udziałem weteranów wojennych i ich rodzin⁴⁵.”

Owe projekty mają się wiązać z powoływaniem instytucji antywojennych w miejscu czy przy istniejących pomnikach wojennych. Każdy z nich ma się przyczynić od obalania wojen, a zatem do redefinicji kultury wojny i tym samym „likwidacji naszej psychicznej współzależności z pomnikami wojennymi”⁴⁶. Będzie to oznaczało – jak pisze Katarzyna Frankowska – odwrócenie dotychczasowej urbanistycznej prawidłowości polegającej na gloryfikacji wojny w publicznej przestrzeni oraz skrywanie działalności antywojennej w tkance miasta⁴⁷. Pierwsza z instytucji antywojennych – zdaniem Wodiczki – powinna znaleźć się przy paryskim Łuku Triumfalnym, ponieważ jest on odzwierciedleniem celebracji „wojny jako świętości, czegoś co budzi szacunek i jest przedmiotem fantazji, a w pewnych przypadkach nawet pożądania zwiedzających”⁴⁸. Owa instytucja przyjmie nazwę: „Światowy Instytut na Rzecz Obalenia Wojen” (Institute for the Abolition of War). Będzie to

dwoista instytucjonalno-architektoniczna propozycja międzynarodowego centrum, stanowiącego zarówno strukturę symboliczną, służącą inspirowaniu zaangażowania filozoficznego, psychoanalitycznego i politycznego, jak i ośrodek działań sprzyjających analitycznemu, proaktywnemu i transformatywnemu podejściu do procesów abolicjonistycznych. Jego celem jest opracowanie, rozszerzenie i wprowadzenie praktycznego globalnego projektu na rzecz świata wolnego od wojen⁴⁹.

Łuk – wedle projektu Wodiczki – zostałby obudowany konstrukcją w formie rusztowania z kilkoma poziomami platform, do których docierałoby się schodami i windami. Na najwyższych piętrach znalazłyby się „cztery strefy informacyjne z audiowizualnymi, interaktywnymi, wirtualnymi i immersyjnymi ekspozycjami

⁴⁵ Ibidem, s. 27.

⁴⁶ IDEM: *Łuk Triumfalny – Światowy Instytut na Rzecz Obalenia Wojen...*, s. 46.

⁴⁷ K. FRANKOWSKA: *Krzysztof Wodiczko. Antywojenny Instytut w Łuku Triumfalnym*. <http://www.tvp.info/4611902/informacje/kultura/krzysztof-wodiczko-antywojenny-instytut-w-luku-triumfalnym/> [data dostępu: 27.06.2014].

⁴⁸ K. WODICZKO: *Łuk Triumfalny – Światowy Instytut na Rzecz Obalenia Wojen...*, s. 45.

⁴⁹ Ibidem, s. 58.

i warunkami”⁵⁰. Pierwsza z nich dotyczyłaby nauki o minionych i obecnych próbach tworzenia pokoju. Miałaby na celu inspirowanie zwiedzających do udziału w istniejących przedsięwzięciach na rzecz obalenia wojen⁵¹. Druga strefa podejmowałaby zagadnienie procesu rozbrojenia, czyli stan „światowego uzbrojenia i zagrożenia globalną zagładą”, oraz prezentowałaby sylwetki osób i organizacji działających na rzecz pokoju⁵². Z kolei trzecia koncentrowałaby się na próbach, staraniach i osiągnięciach w „budowaniu pokoju i rozwiązywaniu konfliktów oraz pokonfliktowej rekonstrukcji na poziomie lokalnym, regionalnym i globalnym”⁵³. Natomiast czwarta strefa poświęcona by była prezentacji badań, teorii, dyskursów z zakresu filozofii, „historii, teorii społecznej, politycznej i kulturowej, teologii, pedagogiki, ekonomii, studiów w dziedzinie wojny i pokoju”⁵⁴ oraz wszelkich badań związanych z kwestią pokoju. Dodatkowo poza strefami na rusztowaniach byłyby zamocowane ekrany, prezentujące informacje o poszczególnych wojnach, z uwzględnieniem skutków, liczby zabitych i rannych, a także wszelkich „strat materialnych, kulturalnych i psychospołecznych”⁵⁵. Pod dachem znalazłoby się centralne pomieszczenie Forum Dyskusyjnego na Rzecz Obalenia Wojen z „Mapą sytuacji na świecie”, a przy nim cztery centra konferencyjne, łączące strefy medialne, oraz Interdyscyplinarne Centrum na Rzecz Projektów Pokoju Globalnego. W owym centrum zajmowano by się takimi tematami, jak „powszechne i całkowite rozbrojenie jądrowe oraz konwencjonalne, umiejętność rządzenia krajem z racjonalną powściągliwością, radykalna transformacja światowej struktury politycznej, zmierzająca w stronę pokoju, psychologiczne uwarunkowania decydentów i dyplomatów, przeobrażenie prawa międzynarodowego przeciwko wojnie i eliminacja uwarunkowań wzrostu terroryzmu”⁵⁶ oraz projekty bardziej szczegółowe, dotyczące metodologii, sposobów rozwiązywania konfliktów, leczenia traumy itd. W Światowym Instytucie na Rzecz Obalenia Wojen odbywałyby się różne debaty, spotkania z udziałem naukowców, polityków i działaczy na rzecz pokoju. Zakres działań i obszarów podejmowanych w Instytucie byłby zatem bardzo szeroki. Współpracowałby on z już istniejącymi licznymi instytucjami walczącymi o pokój na świecie zarówno regionalnie, jak i centralnie: 12 takich instytucji znajduje się w Afryce, 3 w Ameryce Środkowej i Południowej, 18 w Ameryce Północnej, 5 w Australazji, 3 na Bliskim Wschodzie oraz aż 35 w Europie⁵⁷. Celem Światowego Instytutu na rzecz Obalenia Wojen jest doprowadzenie do odebrania pomnikom wojennym statusu ideologicznych

⁵⁰ Ibidem, s. 65.

⁵¹ Ibidem, s. 66.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem, s. 67.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem, s. 68.

⁵⁷ Szczegółowy spis: zob. ibidem, s. 71–73.

machin wojny⁵⁸. Związane to jest z przekonaniem Wodiczki o tym, że „powinniśmy zacząć działać natychmiast, by móc zasłużyć sobie na przeszłość bez wojen”⁵⁹, a jesteśmy do tego zdolni dzięki „pracy pamięci”, rozumianej jako „analiza historyczna, teoretyczna i krytyczna tego, co nie udało się w przeszłości, co trwa i prowadzi do kultywowania wojny”⁶⁰, która to miałaby swoje odzwierciedlenie w Światowym Instytucie na Rzecz Obalenia Wojen.

W koncepcji *Obalenie wojen* Wodiczko chyba najdobitniej wyraża swój pogląd o konieczności uczestniczenia sztuki w kreowaniu demokratycznej przestrzeni publicznej. W tym przypadku proponuje dokonać tego przez destabilizację i zarazem zmianę charakteru istniejącej przestrzeni. Odbывałoby się to poprzez kwestionowanie istniejącego porządku symbolicznego i wprowadzanie nowego. Oznacza to nie tylko destabilizację agonistycznej przestrzeni publicznej, ale także dążenie do kreacji nowego powszechnego stosunku do wojny. Niemniej owe dążenie nie wiąże się – według mnie – z budowaniem konsensusu, lecz świadomego podejścia do pokoju. Projekt Wodiczki można śmiało uznać za przykład wypowiedzi polemicznej, zapraszającej nas, odbiorców, do dyskusji zarówno między sobą, jak i wewnątrznie w sobie. Światowy Instytut na Rzecz Obalenia Wojen stanowi swego rodzaju formę zawłaszczenia Łuku Triumfalnego, prowadzącą do wypełnienia go nowymi treściami. A wszystko to, aby zmienić kulturę wojny w kulturę nie-wojny, aby zmieniać powszechne przyzwyczajenia i zmieniać znaczenie utrwalonych w naszej świadomości symboli. Projekt oparty jest na ogromnej liczbie zależności i współzależności od przestrzeni i jej znaczenia – z jednej strony, z drugiej zaś – od wielu podmiotów. Nie da się ukryć, że w swych założeniach posiada mocno zarysowany charakter miejscotwórczy. Bardzo ważny jest tutaj także udział odbiorców. To właśnie w nich przede wszystkim ma zachodzić przemiana. Pojawia się jednak pytanie: Czy zasłonięcie Łuku Triumfalnego konstrukcją nie odbiera mu przypadkiem walorów estetycznych, prowadzących tym samym do braku akceptacji społecznej? Zapewne dlatego jest to tylko projekt związany z tym obiektem, a nie rzeczywista realizacja. Niemniej Światowy Instytut na Rzecz Obalenia Wojen jest z całą pewnością przykładem sztuki politycznej, zabierającej głos w publicznej debacie i przekraczającej różne granice, mogącej przyczynić się do zmieniania naszego sposobu doświadczenia, postrzegania, odczuwania oraz rozumienia kultury wojny i nie tylko. Pojawia się tutaj pytanie: Czy przypadkiem kreacja demokratycznej przestrzeni publicznej nie oznacza zawsze także jej destabilizacji? W sztuce Wodiczki na pewno wiąże się nierzadko z destabilizacją naszego postrzegania.

⁵⁸ Ibidem, s. 74.

⁵⁹ Ibidem, s. 75.

⁶⁰ Ibidem, s. 48.

Bibliografia

Literatura zwarta

- CZUBAK B.: *Sztuka domeny publicznej*. W: Krzysztof Wodiczko. *Sztuka domeny publicznej. Art of Public Domain*. Państwowa Galeria Sztuki. Sopot. Fundacja Profile. Warszawa 2011.
- DZIAMSKI G.: *Artystyczne interwencje w przestrzeni miejską*. W: *Miasto w Sztuce – Sztuka Miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2010, s. 285–306.
- ERBEL J.: *Granice sztuki w przestrzeni publicznej. Czy artyści i artystki mają prawo do podwórek?*. <http://www.survival.art.pl/,122> [data dostępu: 22.06.2014].
- FRANKOWSKA K.: *Krzysztof Wodiczko. Antywojenny Instytut w Łuku Triumfalnym*. <http://www.tvp.info/4611902/informacje/kultura/krzysztof-wodiczko-antywojenny-instytut-w-luku-triumfalnym/> [data dostępu: 27.06.2014].
- KOŁODZIEJCZYK A.: *Czego kurator szuka w mieście?*. <http://www.survival.art.pl/,17> [data dostępu: 22.06.2014].
- KOWALCZYK I.: *Uroki władzy (o władzy rozproszonej, ideologii i widzeniu)*. Galeria Miejska Arsenal. Poznań 2009.
- Krytyczni goście. Krzysztof Wodiczko rozmawia z Johnem Rajchmanem*. W: *Krzysztof Wodiczko. Goście*. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki. Warszawa 2009, s. 46–50.
- Krzysztof Wodiczko. Pomnikoterapia*. Red. A. TUROWSKI. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki. Warszawa 2005.
- KWON M.: *For Hamburg: Public Art and Urban Identities*. <http://eicpc.net/transversal/0102/kwon/en/> [dostęp: 22.06.2014].
- NOWAK M., PLUCIŃSKI P.: *Problemy ze sferą publiczną. O pożytkach z partykularnych rozstrzygnięć*. W: *O miejskiej sferze publicznej. Obywatelskość i konflikty o przestrzeń*. Red. M. NOWAK, M. PLUCIŃSKI. Kraków 2011, s. 11–43.
- RANCIÈRE J.: *Estetyka jako polityka*. Przeł. J. KUTYŁA, P. MOŚCICKI. Warszawa 2007.
- TABORSKA H.: *Współczesna sztuka publiczna: dzieła i problemy*. Warszawa 1996.
- WODICZKO K.: *Miasto, demokracja i sztuka*. W: *Krzysztof Wodiczko. Doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu*. Red. J. MARCINIAK. Poznań 2007. <http://www.signum.art.pl/images/pdf/wodiczko-laudacja.pdf> [data dostępu: 22.06.2014].
- WODICZKO K.: *Obalenie wojen*. Przeł. P. ŁOPATKA. Kraków 2013.
- WODICZKO K.: *Przyczyny, projekcje, pomniki*. W: *Publiczna przestrzeń dla sztuki?*. Red. M.A. POTOCKA. Kraków–Wien 2003, s. 39–63.

Czasopiśmiennictwo

- JUSKOWIAK P.: *Sztuka wspólnoty Krzysztofa Wodiczki. Wokół Projektu Poznańskiej*. „Praktyka Teoretyczna” 2010, nr 1, s. 68–80. http://www.praktykateoretyczna.pl/PT_nr1_2010_Wspolnota/05_Juskowiak.pdf [data dostępu: 22.06.2014].
- RYCZKOWSKA M.: *Miejsce sztuki... Open City w Lublinie*. <http://www.obieg.pl/recenzje/18285/> [data dostępu: 22.06.2014].
- TABORSKA H.: *Współczesna sztuka publiczna i nie-miejsca Warszawy – z Europą w tle*. „Kultura Współczesna” 2005, nr 4, s. 14–33.