

Paulina Sztabińska

Zmiany relacji między artystą, dziełem i odbiorcą w sztuce współczesnej

Sztuka i Filozofia 36, 81-90

2010

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.

Paulina Sztabińska

Zmiany relacji między artystą, dziełem i odbiorcą w sztuce współczesnej

Z tradycyjnego punktu widzenia najważniejsze w układzie artysta – dzieło – odbiorca jest dzieło, w stosunku do którego rozważane są zarówno działania artysty, jak zachowania odbiorcy. Jeżeli jednak weźmie się pod uwagę dokonania sztuki współczesnej, okazuje się, że relacje te ulegają tak daleko idącej zmianie, iż charakter poszczególnych składników traci swe podstawowe cechy. Problem ten podejmowali wcześniej niektórzy autorzy, na przykład Umberto Eco i Artur C. Danto. Pierwszy z nich, rozważając dzieło sztuki jako komunikat pełniący funkcje estetyczne, podkreślał szczególne cechy tego komunikatu, takie jak niejasność, samozwrotność oraz otwarty charakter. Powodują one, że komunikat estetyczny nigdy nie jest ostatecznie określony, skończony, uporządkowany. Podczas odbioru zawsze występuje możliwość stwarzania dodatkowych powiązań, integracji, którym forma artystyczna w mniejszym lub większym stopniu poddaje się¹. Jednak decyzje twórcze, ze względu na formę, którą wybrał artysta, nadal pozostają ważne. Twórca zachowuje nad procesem funkcjonowania utworu pewien rodzaj kontroli, niezależnie od wielości i nieprzewidywalności stosowanych wobec dzieła kodów interpretacyjnych.

Inny aspekt podkreślał Danto. Autor ten zwracał uwagę na rolę kontekstu teoretycznego, w jakim funkcjonuje dzieło sztuki. Podkreślał, że nieodróżnialność dzieła jest charakterystyczna zwłaszcza dla twórczości nowoczesnej². Pisał, że „postrzeganie czegoś jako dzieła sztuki wymaga elementu, którego oko nie jest w stanie dostrzec, atmosfery teorii, wiedzy o historii sztuki: świata sztuki”³. Wpływ na połączenie kontekstów z dziełami wywierali w pewnym stopniu artyści, umieszczając swoje prace w określonych kompleksach historycznych lub problemowych.

¹ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przekł. A. Weinsberg, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 94–95.

² A.C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1997, s. 35.

³ A.C. Danto, „The Artworld”, *Journal of Philosophy* 1964, t. 61, s. 581.

Przywołałam poglądy Eco i Danto, ponieważ są one istotne z punktu widzenia interesującego mnie tematu. Uważam jednak, że aktualna praktyka twórcza przekracza omówione tu krótko próby konceptualizacji tych teoretycznych zagadnień. Pojawia się przede wszystkim pytanie, czy w dzisiejszej sztuce w ogóle można mówić o dziele. Być może inaczej też wygląda rola artysty i odbiorcy. Problemy te chciałabym rozwinąć na przykładzie sztuki publicznej. Zwrócono w niej uwagę na dwa aspekty przestrzeni, w której funkcjonuje dzieło. Pierwszy określany jest jako *site-specificity*, czyli specyfika miejsca⁴. Drugi wiąże się z pojmowaniem miejsca jako „przestrzeni wyobrazeniowej”. Znaczenie pierwszego z nich, zdaniem Douglasa Crimpa, wydobyte zostało już w twórczości minimalistów, przechodząc z czasem ewolucję i przekształcając się w sztukę publiczną⁵. Realizacje artystów związanych z minimal artem prezentowane w galeriach zaznaczały swój związek z daną przestrzenią, nie ograniczając się do jej estetycznego znaczenia. Przestrzeń pojmowana była w relacji do ciała i materii, pozostając jednak społecznie i znaczeniowo neutralną⁶. Crimp podkreślał, że powstające jeszcze w pierwszej połowie XX wieku

dzieła nowoczesne funkcjonowały w relacji do przestrzeni niespecyficznej (*no specific space*) i były przez to autonomiczne, bezdomne, co było warunkiem wstępnym ich krążeń, drogi z pracowni artysty do komercyjnej galerii⁷.

Uważał również, że „prawdziwa materialna kondycja sztuki modernistycznej maskowana była przez jej pretendowanie do uniwersalności”⁸. Twórcy minimal artu nie przyjmowali już stanowiska modernistycznego. Odnosili się do konkretnych miejsc, określanych przez ich społeczne użycie. Według Crimpa „minimal art nie mógł dłużej ani eksponować, ani ukrywać materialnej kondycji sztuki nowoczesnej”⁹. Minimaliści zwrócili więc uwagę na nowe relacje dzieła w stosunku do odbiorcy, jak również do przestrzeni, która je otacza. Budowanie tych relacji miała wspierać eliminacja wewnętrznych relacji obiektów lub rozbitcie tych relacji za pomocą prostych strukturalnych powtórzeń, w myśl zasady „jedna rzecz po drugiej”. Eliminowano więc istotną rolę kompozycji jako podstawy „jedności w wielości”, uważanej za źródło specyficznych przeżyć estetycznych. Ważny był też fakt, że proste relacje elementów były w istocie nieprzewidywalne. Zależały od ruchu widza dzielącego przestrzeń z obiektem. Jednak minimaliści zasadniczo pozostawali jeszcze w przestrzeni galeryjnej. Dopiero ich wyjście w kie-

⁴ H. Taborska, *Współczesna sztuka publiczna*, Wiedza i Życie, Warszawa 1996, s. 9.

⁵ Pomimo wizualnego podobieństwa prac konstruktywistów i minimalistów prace ich różnią się tym, że ci drudzy przy tworzeniu swoich dzieł brali pod uwagę konkretne miejsce, w którym miały one być instalowane.

⁶ D. Crimp, *Redefining Site Specificity*, w: *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1993, s. 17, 154–155.

⁷ Ibidem, s. 155.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

runku sztuki publicznej w pełni wiązało się z rozwinięciem koncepcji *site specificity*.

Dzieła sztuki publicznej tworzone są z myślą o konkretnej przestrzeni. Zanim artysta przystąpił do obmyślenia koncepcji realizacji, musiał znać, a najlepiej osobiście wybrać miejsce, w którym praca miałaby funkcjonować – zgodnie z przekonaniem, że otoczenie generuje dzieło. Realizacje publiczne wynikały z miejsca, w którym funkcjonowały. Przeniesienie ich w inne miejsce równoznaczne było ze zniszczeniem kontekstu, który stanowić miał integralną część całości utworu.

Richard Serra pisał:

większość tradycyjnych rzeźb aż do połowy wieku [dwudziestego – przyp. P. S.] opierała się na relacji części do całości [...] moja wczesna decyzja dotycząca tworzenia prac *site specific* wyprowadziła mnie z tradycyjnego studio. Studio zostało zastąpione przez miasto i przemysł [...] prace *site specific* współgrają z otoczeniem, jakie daje miejsce. Skala, rozmiar lokalizacji są uwarunkowane przez topografię miejsca, obojętnie czy to miasto, pejzaż, czy architektoniczne ograniczenie. Prace stają się częścią miejsca i łączą się z nim konceptualnie, percepcyjnie i organizacyjnie. Miejsce jest tutaj tematem, a nie osoba artysty¹⁰.

Jak zauważa Serra, obok wymienionych już czynników topograficznych, związanych z fizycznymi aspektami funkcjonowania pracy, oraz przekroczenia przez akcentujące je dzieło idei właściwych dla modernizmu bardzo ważne stają się aspekty socjalne i polityczne. Pisał, że „prace *site specific* manifestują wartość sądów o społecznym i politycznym kontekście, którego są częścią”¹¹. Dzieje się tak dlatego, że usytuowanie sztuki w przestrzeni publicznej w sposób oczywisty odbiera jej neutralność – przez relacje w jakich funkcjonuje. Toteż ani miejsce, ani dzieło jako takie, co podkreślają artyści i teoretycy, nie jest wartością samą w sobie, dopiero w połączeniu zaczynają one odgrywać istotną rolę. Ważne jest w tym przypadku współlistnienie wielu czynników, nie do końca uświadomionych przez artystę, co prowadzić może do dyskusji nad rolą oraz funkcją dzieła i przestrzeni.

Druga koncepcja dotyczy miejsca jako pewnej „przestrzeni wyobrażeniowej”¹². Miejsce publiczne w tym przypadku staje się przestrzenią, w której

osobiste potrzeby i ekspresja spotykają się z kolektywnymi aspiracjami i działaniem [...], prawdziwa publiczna sztuka wywodzi ową «publiczność» nie z lokalizacji, ale z natury swego zaangażowania się w zatłoczone, kakofoniczne punkty przecięcia osobistych zainteresowań, wartości grupowych, wartości społecznych, wydarzeń politycznych i szerszych kulturowych układów, które wyznaczają nasze obywatelskie życie¹³.

¹⁰ R. Serra, „The Yale Lecture”, w: *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. C. Harrison, P. Wood, Wiley–Blackwell, Oxford – Cambridge 1992, s. 1124–1125.

¹¹ Ibidem, s. 1125–1126.

¹² P.C. Phillips, „Out of Order: The Public Art Machine”, *Artforum* 1988, t. 27, nr 4, s. 93.

¹³ Cyt. za H. Taborska, op. cit., s. 14.

Sztuka taka, mimo iż nie dotyczy „miejsca” jako punktu na planie miasta, powiązana jest ze społeczeństwem, z konkretnymi ludźmi, których łączą podobne, choć często nieuświadomione problemy.

W ujęciu Lucy Lippard problem miejsca w sztuce publicznej wiąże się także z pewnymi specjalnymi celami i zadaniami stawianymi działalności artystycznej. W ujęciu amerykańskiej teoretyczki dzieła nie powinny dotyczyć tego, co uniwersalne, ponadczasowe. Istota sztuki zakorzeniona jest w konkretnym miejscu i czasie. Lippard pisała:

Jeśli sztuka publiczna istotnie ma być publiczna (...), musi być zdolna do zaangażowania przynajmniej części swej publiczności w samym rdzeniu jej doświadczenia, a jednocześnie to doświadczenie poszerzać. Sztuka ta powinna wiązać się z przestrzenią, w której się znalazła, nie tylko w formalnych kategoriach skali, ale także pod względem atmosfery, ducha oraz znaczenia tej przestrzeni dla jej mieszkańców¹⁴.

W ujęciu Lippard sztuka publiczna nie wiąże się w sposób wyłączny z konkretnym miejscem ani z przestrzenią wyobraźniową. Stanowi raczej związek obu tych czynników w celu zaspokojenia potrzeb społecznych danego środowiska¹⁵. Pod koniec lat osiemdziesiątych podobne postulaty zaczęły przybierać niemal hasłową formę, w której deklarowano, że „sztuka ma tworzyć poczucie miejsca”, „angażować ludzi, którzy w nią wchodzi”, „dostarczać impulsów dla wyobraźni” lub „pomagać w odnowie miast”¹⁶.

Łączenie sztuki ze sprawami społecznymi prowadzi do kolejnej ważnej cechy przypisywanej tej formie działalności, czyli dążenia do demokratyzacji. Na problem ten zwróciła uwagę Rosalyn Deutsche. Według tej autorki

sposób, w jaki definiujemy przestrzeń publiczną, wiąże się z koncepcjami: człowieka, natury społeczeństwa i rodzaju wspólnoty politycznej, jakiej pragniemy. Jakkolwiek istnieje ostre zróżnicowanie w rozumieniu tych pojęć, prawie wszyscy zgadzają się w jednym punkcie: poparcie dla zjawisk, które są publiczne, promuje zachowanie i rozwój kultury demokratycznej. Sądząc zatem z liczby odwołań do przestrzeni publicznej we współczesnym dyskursie estetycznym, świat sztuki poważnie traktuje demokrację¹⁷.

Jednocześnie podkreślała, że przestrzeń tę należy uznać również za miejsce konfliktu i sporu, gdzie ścierają się różne interesy występujące w imię rzekomego wspólnego dobra. Dlatego celem sztuki publicznej stało się prowokowanie i pobudzanie do dyskusji.

¹⁴ L.R. Lippard, „Community and Outreach: Art Outdoors, in the Public Domain”, w: idem, *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*, Dutton, New York 1984, s. 38.

¹⁵ Jest to zupełnie inna koncepcja upublicznienia niż w telewizji, gdzie podstawą jest wysoka oglądalność i akceptacja prezentowanego materiału. Jeżeli coś drażni lub nie podoba się odbiorcom, jest eliminowane ze względu na obniżenie oglądalności. W sztuce publicznej spór jest jej istotą, zbyt duża akceptacja lub neutralność wobec dzieła wskazują na jego ułomność, błahość podejmowanych problemów. Twórczość łatwo akceptowalna prowadzi do banalizacji.

¹⁶ Postulaty te formułował Malcolm Miles w tomie artykułów M. Miles et al., *Art for Public Places*, Winchester School of Art Press, Winchester 1989, s. 8; cyt. za H. Taborska, op. cit., s. 115.

¹⁷ R. Deutsche, „Agorafobia”, przekł. P. Leszkowicz, *Artium Questiones* 2002, t. 13, s. 295.

Problem sporu poruszony został szerzej w książce *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*. Autorzy podkreślają, że

sztuka publiczna z jej wbudowanym społecznym nastawieniem wydaje się być idealnym gatunkiem dla demokracji. Jednak od czasu jej powstania problemy dotyczące jej stosownej formy, umiejscowienia i funduszy uczyniły ze sztuki publicznej bardziej przedmiot sporu niż jedynomyślności i celebracji¹⁸.

Dzieło plastyczne stało się procesem rozciągniętym w czasie, polem krzyżowania się rozmaitych dyskursów. Nie jest to jednak sztuka łatwa. Dostępność dzieła, spowodowana umieszczeniem go w przestrzeni publicznej, nie oznacza jeszcze, że jest ono zrozumiałe. Dzieło powszechnie dostępne wystawia się przecież na mnogość interpretacji. Potęgują one poczucie komplikacji. Cel taki stawia sobie Serra. Artysta chce „wciągać” odbiorców do gry, prowokować debaty, a nie stwarzać okazję do kontemplacji czy podziwu. W związku z tym odbiór jego dzieła nie ogranicza się do jednego dyskursu. Mnogość jego równoprawnych interpretacji powoduje, że ma ono za zadanie przede wszystkim prowokować. Dzieło staje się pretekstem, obszarem krzyżowania się dyskursów, które wpływają na jego ciągle przekształcenia, zmiany w jego postrzeganiu i rozumieniu. Czasami prowadzi to do istotnych zmian wizualnej formy lub nawet jej destrukcji¹⁹. W związku z tym zmianie ulega również rola artysty. Zadaniem jego stało się przede wszystkim inicjowanie procesu, rozpoczęcie działania, które dalej rozwija się w sposób niezależny od jego woli.

Sytuacja ta nie mieści się już w ramach swobód interpretacyjnych dopuszczanych przez Eco w koncepcji dzieła otwartego. Uważał on bowiem, że granicę możliwości aktywizacji odbiorcy wyznacza stworzona forma. Gdy pozostaje ona stała i niezmienna, widz może tylko poddawać ją interpretacjom, wypróbować różne rodzaje kodów. W przypadku „dzieła w ruchu”, gdzie artysta dopuszcza powinien rodzaj wprowadzenia zmian w strukturę dzieła, odbiorca nie powinien przekroczyć ich zakresu. Może na przykład, wywołując intensywniejszy ruch powietrza, prowokować wyraźniejsze drganie *Mobili* Alexandra Caldera, ale nie powinien naruszać ich integralności. Sztuka publiczna nie zakłada takich ograniczeń. Wytwór ar-

¹⁸ H.F. Senie i S. Webster, *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*, Harper Collins, New York 1992, cyt. za R. Deutsche, op. cit., s. 310.

¹⁹ Przykładem mogą być niektóre realizacje Serry, np. *Pochyły łuk*, zrealizowany w 1981 roku w Nowym Jorku. Praca stworzona została z myślą o przestrzeni, która otaczała kompleks budynków rządowych i gmachy sądów. Zbudowana była z wygiętej i lekko pochylonej ku ziemi stalowej płyty. Irytacja przechodniów z powodu zagradzania przez *Łuk* krótszej drogi na drugą stronę placu, a także jego estetyka, w odczuciach widzów sprzeczna z reprezentacyjnym charakterem otaczających budynków, stała się przyczyną ostatecznego usunięcia rzeźby w 1989 roku, poprzedzonego długą kampanią przeciw niej i trwającym przez lata procesem sądowym. Jako dodatkowe argumenty przytaczano ograniczenie perspektywy widokowej utrudniające nadzorowanie placu, przyciąganie niepożądanego elementu społecznego (narkomanów) i pojawiające się graffiti. Zob. D. Crimp, op. cit., s. 181.

tysty wydany zostaje na wszystkie możliwe sytuacje, jakie mogą w związku z nim zaistnieć.

Artysta modernistyczny w ujęciu Ilyi Kabakova był „mistrzem, demiurgiem, prorokiem”²⁰, kimś ponad odbiorcą. Osobą posiadającą pewien stopień wtajemniczenia w sprawy uniwersalne, ponadczasowe. Miał być kimś, kto pokazuje odbiorcy inny sposób patrzenia na świat, docierania do prawd podstawowych. Natomiast w sztuce publicznej rola ta uległa zmianie. Artysta traktowany jest jako „medium”²¹. Jego zadaniem jest wsłuchiwanie się w potrzeby kulturowe mieszkańców zajmujących jakieś terytorium, aby następnie móc wyrazić je poprzez sztukę. Twórca staje się pośrednikiem między oczekiwaniami ludzi a dziełem i tradycją, z jakiej wyrasta. Jego zadanie polega nie tyle na tłumaczeniu odbiorcy swoich założeń, ile na próbach nawiązania z nimi kontaktu, wyrażaniu dążeń, lęków i pragnień ludzi poprzez swą realizację i jej związek z miejscem, tradycją oraz kulturą. Dzieło wyrasta z otoczenia rozumianego jako terytorium, ale też jako stan świadomości zamieszkujących je ludzi, z ich potrzeb, oczekiwań, uwarunkowań polityczno-społeczno-kulturalnych. Rolą artysty jest stworzenie dzieła, które mogłoby zaistnieć i wpisać się środowisko.

Nieco inaczej rolę artysty postrzegają Daniel Buren i Serra. Bycie „medium”, jak to opisywał Kabakov, wiązało się z przypisaniem artyście roli osoby bardziej wtajemniczonej w sztukę, która lepiej rozumie pewne sprawy i może pomóc uświadomić je innym. W przypadku koncepcji sztuki publicznej w ujęciu Serry czy Burena, a także innych artystów związanych z tego typu działaniami, twórca traci nawet ten przywilej. Oczywiście może wypowiadać się na temat swojej sztuki, sugerować pewną linię interpretacyjną, jednak nie jest ona ani wiążąca, ani nawet lepsza od pomysłów sformułowanych przez odbiorców. Zadaniem artysty jest w tym przypadku pobudzanie do dyskusji, inaugurowanie jej poprzez dzieło, a następnie obserwowanie, jak zaczyna rozwijać się w sposób często niezależny od pierwotnych założeń. Artysta zachęca do refleksji, włącza się w rozmaite niepodejmowane wcześniej dyskursy²². Nie próbuje jednak dać gotowych odpowiedzi, niczego nie chce uświadomić, nie narzuca interpretacji, ponieważ sam często nie jest w stanie odpowiedzieć na stawiane pytania. Staje się więc uczestnikiem, ale nie z pozycji związanej z poczuciem mocy czy autorytetu, lecz osoby biorącej udział w dialogu – ponieważ nie jest w stanie przy obmyślaniu realizacji przewidzieć, jak zostanie ona odebrana przez społeczeństwo. Serra podkreślał, że sztuka powinna pobudzać, prowokować, wyrywać z utylitarystycznego nastawienia wobec obiektów sytuowanych w przestrzeni publicznej, jednak wyraźnie zaznaczał, że „nie może być terrorem”²³, nie powinna wiązać się z przemocą i próbą narzu-

²⁰ I. Kabakov, „Public Projects or the Spirit of a Place”, *Third Text* 2003, t. 17, nr 4, s. 404.

²¹ Ibidem.

²² R. Serra, „From Yale Lecture”, w: *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. C. Harrison, P. Wood, Wiley–Blackwell, Oxford – Cambridge 1992, s. 1125.

²³ Ibidem, s. 1125–26.

cenia komuś swej woli i interpretacji. Artysta przedstawia jedynie różne możliwości, tworzy dzieło, nad którym mogą być nadbudowywane różne dyskursy. Prowadzi również pewien rodzaj gry z odbiorcą, mający na celu zaktywizowanie go, zachęcenie do zaangażowania się w sztukę. Następuje dzięki temu bardzo istotna zmiana w relacjach artysty i odbiorcy.

W dawnej sztuce przeznaczonej do funkcjonowania w przestrzeni społecznej widz nie był czynnie zaangażowany w proces twórczy, bezpośrednio realizację dzieła lub jego losy. Zbiorowy odbiorca miał kontakt z dziełem wtedy, kiedy było ono już skończone, zaakceptowane przez mecenasów bądź inwestorów. Rola publiczności polegała na próbie dotarcia do ukrytych w dziele znaczeń, zinterpretowaniu go, dociekanii intencji artysty. Wcześniejsze realizacje w przestrzeni publicznej mogły dostarczać odbiorcy satysfakcji estetycznej, budzić wspomnienia związane z historią miejsca lub narodu, przez co stawały się powodem do uczucia dumy lub wywoływały nostalgię za przeszłością. Jednak cały ten proces rozpatrywany był jako wtórny wobec aktu twórczego i dzieła.

W przypadku współczesnej sztuki publicznej odbiorca zaczyna odgrywać aktywną rolę na wszystkich etapach powstawania i funkcjonowania utworu, a często staje się nawet współtwórcą realizacji w zakresie jego formy, co także stanowi zasadniczą różnicę w stosunku do koncepcji Eco. Za pierwszy etap tworzenia, w który jest zaangażowany odbiorca, można obmyślanie koncepcji i projektowanie przyszłej realizacji. Krzysztof Wodiczko na przykład zaczyna pracę nad projektem od przeprowadzenia „wywiadu środowiskowego”. Kontaktuje się z różnymi osobami zamieszkałymi na danym terenie. Rozmawia o ich problemach, dylematach, słucha historii z ich życia. Zbiera również informacje o ogólnej sytuacji mieszkańców obszaru, na którym planuje zrealizować swój projekt.

Odbiorcy zapraszani są również do uczestniczenia w realizacji przedsięwzięcia (co wcześniej zdarzało się sporadycznie i w zupełnie innym kontekście)²⁴. Fizyczne wykonanie dzieła nie oznacza końca jego społecznego uzależnienia. Dlatego dla artystów tak ważne jest pobudzenie odbiorców. Sztuka publiczna musi funkcjonować w miastach, w miejscach uczęszczanych, ponieważ tylko przez kontakt z odbiorcą spełniają się jej podstawowe zadania, cele i funkcje²⁵.

Z tego punktu widzenia za przykład chybionej realizacji uznana została praca Serry w Bronksie (Nowy Jork). W 1970 roku artysta zrealizował tam

²⁴ Wcześniejszym przykładem działań artystycznych mających na celu czynne zaangażowanie widza był happening. Jednak tym, co różni happening od działań artystów związanych ze sztuką publiczną, jest „zdarzeniowość”. Celu działań happeningowych nie stanowiło stworzenie realizacji, lecz sam proces, „dzianie się” w określonym czasie. W sztuce publicznej odbiorcy współtworzą dzieło na etapie jego powstawania, a potem cały czas mogą dokonywać jego redefiniowania poprzez odmienne interpretacje lub ingerencje. Poza tym uczestnicy happeningów, choć włączali się w akcję, pozostawali anonimowi w sensie społecznym, politycznym. Nie ujawniali w czasie akcji swych przekonań, ograniczając się do reagowania na zaistniałe sytuacje.

²⁵ D. Crimp, op. cit., s. 165.

To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted. Praca zbudowana była ze stalowego okręgu o średnicy 26 stóp [7,92 metrów], usytuowanego w specjalnie w tym celu wyciętym obszarze w powierzchni ulicy. Połowa koła była cienką linią (szerokości jednego cala [2,54 cm]), drugą połowę stanowiła listwa o szerokości ośmiu cali [20,32 cm]. Z daleka praca była prawie niewidoczna. Dopiero kiedy widz podchodził bliżej, materializowała się. Stojąc w centrum okręgu, odbiorca mógł w pełni jej doświadczyć i obejrzeć ją. Ponieważ ulica, na której znajdowała się praca, wznosiła się i była „ślepo zakończona”, stojąc na jej końcu, realizację oglądać można było z pewnej odległości. Crimp podkreślał, że wyglądała ona wówczas „jak płótno, na którym namalowane zostało koło”²⁶. Serrę w przypadku tego dzieła interesował, z jednej strony, piktorializm rzeźby, tendencja do ujmowania prac przestrzennych w sposób malarski, z drugiej, aspekt doświadczalny – możliwość kontaktu z obiektem usytuowanym w przestrzeni publicznej, w miejscu nieoczekiwanym, gdzie odbiorca nie spodziewa się spotkać dzieła sztuki. Okazało się jednak, że umieszczenie realizacji w Bronksie, dzielnicy uchodzącej za siedlisko ludzi z marginesu społecznego, spowodowało, że funkcjonowała ona tylko na zdjęciach. Jak pisał Crimp,

lokalni przestępcy nie byli zainteresowani oglądaniem rzeźby – piktoralnej lub nie – i na tym polegała chybiona koncepcja Serry, że nikt ze świata sztuki nie był na tyle zainteresowany pracą, żeby odważyć się odwiedzić Bronks²⁷.

Dla samego artysty fakt funkcjonowania jego realizacji jedynie w formie zdjęć prezentowanych w galerii był niewystarczający. Traktował to jako pewien substytut sztuki wytworzony na potrzeby komercji.

Ważnym problemem dotyczącym odbiorcy jest mnogość i różnorodność typów osób mających kontakt z dziełem. Kabakov wyróżnił trzy typy odbiorców: mieszkańca danego terytorium, turystów i nowy model, charakterystyczny dla postmodernizmu – *flâneura* (opisywanego przez Waltera Benjamina jako wędrowiec, włóczęga, przemierzający bez celu przestrzeń miejską)²⁸. Pierwszy z nich brany był pod uwagę od dawna. Dla mieszkańców w przypadku realizacji publicznych najważniejsze są cele praktyczne – żeby dzieło nie przeszkadzało, nie utrudniało komunikacji, a w dalszej kolejności, by upiększało otoczenie, w którym się znajduje²⁹. Turysta, w przeciwieństwie do mieszkańca, na pierwszym planie stawia unikalny charakter miejsca, które odwiedza. Oczekuje, żeby sztuka, którą ogląda, była charakterystyczna dla danego obszaru, szczególnie. Najważniejsza dla tego typu odbiorców jest osobliwość oglądanych obiektów, ułatwiająca zapamiętywanie i gromadzenie wrażeń z podróży³⁰. Jednak sztuka publiczna najbardziej odwołuje się do zainteresowań *flâneura*, którego inaczej okre-

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ I. Kabakov, „Public Projects or the Spirit of a Place”, *Third Text* 2003, t. 17, nr 4, s. 403–404.

²⁹ Ibidem, s. 402.

³⁰ Ibidem, s. 403.

ślić można jako wędrowca, spacerowicza czy przechodnia. Kontakt takiej osoby z dziełem sztuki publicznej ma charakter przypadkowy, nieoczekiwany³¹. Ulice i place stają się wówczas nie obszarem celowej, zorganizowanej działalności podporządkowanej określonym zasadom organizacji, lecz miejscem mniej lub bardziej przypadkowych zdarzeń. Narzucona topografia zostaje zmieniona przez indywidualną inicjatywę³². Spacerując czy wędrując, *Flâneur* natrafia na różne obiekty w sposób przypadkowy. Bardzo ważny jest w tym wypadku efekt zaskoczenia, nieoczekiwanej konfrontacji z dziełem. Kwestie estetyczne, a tym bardziej praktyczne, nie odgrywają roli, nie mają znaczenia. Najistotniejszy jest doświadczalny aspekt kontaktu z obiektem, reakcje, jakie on wywołuje.

Rozważając rolę odbiorcy w przypadku sztuki publicznej, należy wziąć pod uwagę wszystkie typy odbioru. Najciekawsza jest bowiem dyskusja i element sporu, który pojawia się przy konfrontowaniu wymienionych postaw. Odbiorca przestaje być kimś anonimowym, kogo w niewielkim stopniu bierze się pod uwagę w procesie twórczym i komu proponuje się gotowe dzieło. Istotne staje się zaangażowanie go w działanie twórcze, które ma charakter procesualny, związany z dyskusją nad dziełem.

Podobne tendencje zaobserwować można również w innych rodzajach działalności artystycznej. Na problem ten odnośnie do sztuki mediów, zwłaszcza powstającej w Internecie, zwrócił uwagę Sean Cubitt. Jego zdaniem, dzieło stało się w postmodernizmie procesem rozciągniętym w czasie. Artysta natomiast utracił rangę demiurga, mistyka czy nawet mediatora, stając się „ochotnikiem sztuki”³³. Inicjuje proces, który dalej rozwija się w sposób niezależny od jego woli. Odbiorcy natomiast stają się współuczestnikami, a nawet współtwórcami realizacji. Poprzez swe działania wpływają na losy dzieła. Wszystkie kategorie estetyczne stają się płynne i umowne. Analogicznie myśli Serra, twierdząc, że

kiedy praca funkcjonuje w muzeum powiązana jest z autorem [...], przeniesienie jej w miejsce publiczne powoduje, że staje się problemem innych ludzi³⁴.

Uważam, że w przypadku wielu nurtów sztuki współczesnej, nie tylko w sztuce publicznej i nowych mediów, nie ma już możliwości określenia stałej struktury dzieła ani odbioru estetycznego. Stają się one płynne i otwierają się na wielorakie możliwości. „Kontekst teorii” podkreślany przez Danto nie jest w stanie uwzględnić wszystkich sytuacji, w jakich utwór może funkcjonować. Pojawia się problem, jak prowadzić badania nad sztuką

³¹ Ibidem, s. 404.

³² Problem ten w odniesieniu do architektury i urbanistyki oraz nowych możliwości geometrii w drugiej połowie dwudziestego wieku omawia G. Sztabiński w książce *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004, s. 87.

³³ S. Cubitt, „Media Arts and Criticism at the Millennium”, *Art Inquiry. Recherches sur les arts* 1999, t. 1 (10), s. 23.

³⁴ Cyt. za D. Crimp, op. cit., s. 165.

współczesną, skoro koncepcja dzieła sztuki uległa tak daleko idącym modyfikacjom? Jaki sens ma opis utworu zalecany przez historyków sztuki jako podstawowa czynność badawcza? Czy słuszniesze jest analizowanie dzieła pod kątem intencji artysty, czy raczej w powiązaniu z szeroko rozumianym odbiorem? W jaki sposób relacje te uzupełniają się? W jakim stopniu okazują się sprzeczne? Uważam, że obecnie w przypadku badań nad sztuką bardzo ważne jest rozważanie jej w szerszym kontekście. Pojawiające się zbieżności lub sprzeczności w podejściu do niej traktować należy jako elementy współtworzące dzieło. Prowadzi to do konieczności redefinicji tradycyjnych kategorii estetycznych.

Changes in the Relation Between the Artist, the Work and the Recipient in Contemporary Art

If one assumes a traditional perspective on the relation between the artist, the work and the recipient, it is the work which is regarded as central; thus, it is with reference to it that both the actions of the artist and the behavior of the recipient are considered. However, in contemporary art these relations undergo such far-reaching changes that particular ingredients seem to lose the qualities previously recognized in the field of aesthetics. This issue has been addressed by, among others, Umberto Eco and Arthur C. Danto. Nevertheless, current creative practice goes beyond such attempts at theoretical conceptualization. In this paper, the issue alluded to in the title is considered with regard to the achievement of the representatives of public art (R. Serra, K. Wodiczko) as well as to observations of art critics who have discussed such artistic endeavors (D. Crimp, P.C. Phillips, R. Deutsche, L. Lippard). The author also acknowledges analogous reflections on new electronic media art (S. Cubitt).

Generalizing the above accomplishments, one may advance a hypothesis that in contemporary art the stable structure of the work of art vanishes, whereas the nature of aesthetic reception is concomitantly modified. It becomes fluid and open to multifarious possibilities of co-creating the work. This naturally generates questions concerning the mode of contemporary art research as well as the extent to which aesthetic categories play a role in it.