

Weronika Plińska

ORCID 0000-0001-5469-793X

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

„Łuk, który czekał na tęczę”. Badanie fenomenu uczestnictwa w projektach sztuki w przestrzeni publicznej

W artykule postaram się, za amerykańską badaczką Miwon Kwon, zdefiniować pojęcie sztuki w przestrzeni publicznej i przywołam biografie jej wybranych realizacji. Wskażę na to, jak istotnym kryterium wpływającym na ich ocenę jest stopień zaangażowania publiczności. Pokażę, w jaki sposób do zbadania fenomenu uczestnictwa w projektach sztuki w przestrzeni publicznej można zastosować perspektywę antropologiczną reprezentowaną przez Alfreda Gella. Rozważania zilustruję przykładami zaczerpniętymi z moich badań nad fenomenem rzeźby *Tęcza* Julity Wójcik postawionej w latach 2012–2015 na placu Zbawiciela w Warszawie. Odniosę się też do filmu dokumentalnego pt. *Punkt zapalny* w reżyserii Wojciecha Jankowskiego z 2019 r.

Kwon proponuje przyjrzenie się dziełom sztuki w przestrzeni publicznej z uwzględnieniem ich stosunku do problematyki *site-specificity*, czyli „charakteru miejsca”. Zdaniem autorki, można w odniesieniu do kryterium, jakim jest stosunek twórcy danego dzieła do „charakteru miejsca” jego ekspozycji, wyodrębnić trzy paradygmaty myślenia o sztuce w przestrzeni publicznej (Kwon, 2009: 105). Pierwszy z nich, funkcjonujący w USA od połowy lat sześćdziesiątych do połowy lat siedemdziesiątych XX w., to model „sztuki w miejscach publicznych”, który zakładał ścisły rozdział sztuki i architektury – sztuka miała pozostawać autonomiczna względem „miejsca”. Jak zauważa badaczka, „dzieła te nie miały w sobie żadnych szczególnych cech, które stanowiłyby o ich »publicznym« charakterze, prócz rozmiarów i skali” (Kwon, 2009: 106). Cechowała je przy tym „interpretacyjna (nie)dostępność” – mogły się jawić jako trudne w odbiorze poza kręgiem znawców sztuki. Drugi model – „sztuki jako przestrzeni publicznej” – zakładał, że sztuka „dostosuje się” do otoczenia, rozumianego głównie jako miejska zabudowa wraz z jej architekturą, tym razem zwróci się w stronę odbiorcy, „zapraszając go do środka” (Kwon, 2009: 110). Jej funkcją miało być podniesienie walorów estetycznych przestrzeni miejskiej, aby zredukować negatywny wpływ architektury modernistycznej.

Trzeci model „sztuki w interesie publicznym” wyłonił się w latach osiemdziesiątych XX w. częściowo z powodu obecnego w poprzednim modelu przesunięcia polegającego na nadmiernym akcentowaniu „użyteczności” sztuki (Kwon, 2009: 113). Przykładem może być realizacja Richarda Serry pt. *Tilted Arc* (przechylony łuk) postawiona na Federal Plaza w Nowym Jorku w 1981 r. Jak podaje Kwon, Serra zaproponował nowy, interwencyjny model sztuki *site-specific*, uznając, że oddanie „charakteru miejsca” nie polega na tworzeniu harmonijnych całości przestrzennych, tylko na demaskowaniu pozorów ich spójności. *Tilted Arc* pozostawał w relacji z miejscem, ale rozumianym nie jako kontekst fizyczny, tylko społeczno-polityczny. Celem artysty nie była „poprawa jakości miejsca”, łuk „agresywnie przecinał i dzielił” plac, sygnalizował obecność podziałów społecznych, które ukrywają zadbane przestrzenie publiczne (Kwon, 2009: 115). Praca została jednak usunięta z powodu protestów mieszkańców Nowego Jorku, głównie pracowników biurowych, którzy uznali ją za „brzydką” i „uciążliwą”. Monumentalna rzeźba pogorszyła ich komfort korzystania z placu, nie można jej było do niczego „użyć”, stanowiła za to „wabik na graffiti” (Kwon, 2009: 117–120).

Innym przykładem dzieła „sztuki w interesie publicznym” jest opisana przez Kwon realizacja Johna Ahearna *Raymond and Toby, Daleesha i Corey* w południowym Bronksie postawiona naprzeciwko 44. Komisariatu Policji. Miejscowy artysta stworzył trzy odlane z brązu realistyczne rzeźby mieszkańców dzielnicy odsłonięte w 1991 r. (Kwon, 2009: 122). Ahearn nie chciał stworzyć dzieła, które „upiększy” siedzibę policji, współpracował więc ze sportretowanymi przez siebie mieszkańcami dzielnicy i wykreował rodzaj społecznej mikroutopii. Jego celem było stworzenie pracy polemizującej z gmachem: chciał postawić policjantów oko w oko z przedstawicielami nadzorowanej przez nich lokalnej społeczności, składającej się głównie z Afroamerykanów i Portorykańczyków (Kwon, 2009: 123). Jednak projekt nie spodobał się mieszkańcom południowego Bronksu, którzy uznali, że realizacja niekorzystnie wpływa na ich wizerunek. Część urzędników miejskich z wydziału usług publicznych stwierdziła, że umniejsza on wartość lokalnej społeczności, skoro rzeźby nie przedstawiają bohaterów, tylko mężczyznę, który właśnie wyszedł z więzienia, dziewczynkę, którą wyrzucono ze szkoły, i bezrobotnego osiłka. Wobec sprzeciwu tych, którzy nie chcieli się utożsamiać z ludźmi postrzeganymi przez siebie jako margines, artysta postanowił więc po pięciu dniach usunąć swoje prace sprzed 44. Komisariatu Policji. Sprzeciw społeczności lokalnej był dla niego decydujący.

Opisane przykłady pozornie zakończonych fiaskiem biografii dzieł „sztuki w interesie publicznym” prowokują różne refleksje. Przytaczane perypetie rodzą podejrzenie, że w opinii decydentów sztuka w przestrzeni publicznej miała przede wszystkim uspokajać widza łatwym w odbiorze tematem lub widokiem. Od tego, jak zrealizuje tak wyznaczony cel, uzależniano wszak zarówno jej obecność w przestrzeni miejskiej, jak i finansowanie. W ten sposób potrzeby i pragnienia dostrzeganej przy okazji sporów społeczności lokalnej również postrzegano jako zunifikowane, a samą tę społeczność traktowano instrumentalnie, niczym jednorodny monolit. Tymczasem, jak podkreśla Kwon, przeciwko rzeźbie Ahearna nie protestowali jego najbliżsi sąsiedzi.

Temperatura sporów wokół opisanych realizacji pozwala sądzić, że można mówić o związku dzieł „sztuki w interesie publicznym” ze społeczną sprawczością (*agency*). Zaproponowana w pracy *Art and agency (Sztuka i sprawczość)* z 1998 r. antropologiczna

koncepcja sztuki autorstwa brytyjskiego badacza Gella to właśnie studium „relacji społecznych w bliskości przedmiotów mediatyzujących społeczną sprawczość” (*social agency*) (Gell, 1998: 7). W świetle tej teorii przedmioty materialne są na swój sposób aktywne. Przedmiot sztuki jest według Gella obdarzony możliwością „wywołania efektu” w swoim najbliższym sąsiedztwie, nie jest więc wyłącznie materialnym śladem cudzego, intencjonalnego działania, ale – podobnie jak to miało miejsce w przypadku prac Serry czy Ahearna – posiada zdolność generowania sieci relacji społecznych (*nexus*) w swojej bezpośredniej bliskości. Jak na to zwrócił uwagę antropolog i historyk sztuki Roger Sansi, w świetle teorii Gella przedmiot sztuki to „dar” będący przedłużeniem osoby, który niejako powołuje swego odbiorcę (Sansi, 2014).

Sprawczość przedmiotu sztuki polega na jego zdolności do pochwylenia (*captive*) czy inaczej do zauroczenia (*enchant*) tegoż odbiorcy. Relacja społeczna, której mediatorem jest przedmiot sztuki, angażuje publiczność, którą w pewien sposób uwodzi sprawczość artysty. Co ważne, sprawczość przedmiotu sztuki polega jednak na ustanawianiu asymetrycznej relacji władzy między człowiekiem a przedmiotem. Człowiek ma zostać niejako pochwycony przez przedmiot, by zmianie mogły ulec również skomplikowane relacje dominacji i podległości łączące ludzkich uczestników transakcji wymiany. To właśnie w ten sposób przedmiot sztuki generuje sieć relacji angażujących wspomniane już zbiorowości, które skupiają zarówno aktorów ludzkich, jak i pozaludzkich. Ważne jest to, że postulowana przez badacza relacyjność wiąże się z możliwością zmiany pozycji uczestników wymiany mediatyzowanej przez dany przedmiot sztuki (Gell, 1998: 29).

W 2014 r. na placu Zbawiciela, w Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej w Warszawie badałam, z uwzględnieniem teorii zaproponowanej przez Gella, możliwości zastosowania kategorii uczestnictwa w opisie fenomenu *Tęczy Wójcik* (Plińska, 2015). *Tęcza* to rzeźba publiczna w kształcie łuku upleczonego z kolorowych sztucznych kwiatów, który artystka wykonała w ramach działania partycypacyjnego w 2010 r. w Wigrach. W 2011 r. decyzją Instytutu Adama Mickiewicza – swego nowego patrona – rzeźba została odbudowana w Sopocie i Wilamowicach koło Oświęcimia i przewieziona do Brukseli, gdzie postawiono ją naprzeciwko budynku Parlamentu Europejskiego, aby uczcić pierwszą polską prezydentkę w Radzie Unii Europejskiej. W 2012 r. tuż przed mistrzostwami piłkarskimi Euro 2012 *Tęcza* powróciła do kraju. Rzeźbę ustawiono wówczas na warszawskim placu Zbawiciela w Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej – w tej samej okolicy, w której znajdowała się siedziba jej patrona. Funkcję administratora rzeźby powierzono Miastu Stołecznemu Warszawa. Pod koniec sierpnia 2015 r. *Tęczę* rozebrano i usunięto. Praca obecnie znajduje się w kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, ale miejsce jej przyszłej ekspozycji nie zostało, jak dotąd, ogłoszone (Plińska, 2015).

W latach 2012–2015 *Tęcza* była wielokrotnie niszczona i odbudowywana w wyniku konfliktów między grupami jej zwolenników i przeciwników. Stała się dziełem sztuki budzącym reakcje równie intensywne, co prace Ahearna czy Serry. Doszło do tego, mimo że wprowadzenie rzeźby mogło sugerować, iż jest przykładem „sztuki jako miejsca publicznego”. Wójcik wielokrotnie podkreślała, że rzeźba jest „po prostu piękna”, jest „dziełem otwartym”, któremu można przypisać nieskończoną ilość odczytań. Mimo tej



Fot. 1. *Tęczą* Julity Wójcik w Brukseli w 2011 r.; fot. Maurycy Gomulicki (zamieszczona dzięki uprzejmości Autora)

deklaracji entuzjaści *Tęczy* przeważnie łączyli jej obecność w przestrzeni publicznej ze zwiększoną akceptacją dla dążeń emancypacyjnych społeczności LGBT w Polsce. Przeciwnicy *Tęczy* z kolei postrzegali ją jako symbol hegemonicznego „projektu europejskiego” (por. Mouffe, 2015: 55–75), który krytykowali za tendencję do ujednolicania niezwykłych różnic kulturowych i religijnych, występujących w obrębie transnarodowej wspólnoty. Można więc powiedzieć, że rzeźbę zawłaszczyły różne grupy odbiorców (Plińska, 2015).

W 2019 r. miał premierę film dokumentalny Wojciecha Jankowskiego pt. *Punkt zapalny*, który dostarcza swego rodzaju biografii społecznej *Tęczy*. Obraz ten rozpoczyna długie ujęcie elementów przyrody otaczającej wigierski Dom Pracy Twórczej, dawny klasztor kamedułów w północno-wschodniej Polsce. Sielskie otoczenie sugeruje bez troskę, radość i niewinność. To tutaj, na prowincji, wśród przyrody i architektury sakralnej powstał tytułowy „punkt zapalny”, czyli rzeźba autorstwa Wójcik. W Wigrach artystka stworzyła „tęczę z cementarnych, sztucznych kwiatów”, by „podeprzeć mury pokamedulskiego klasztoru” (Plińska, 2015). W tym samym czasie Kościół Katolicki starał się o odzyskanie odbudowanej przez państwo placówki, w której rezydowali artyści. Kuratorowany przez Agnieszkę Tarasiuk projekt *Flower Power*, w ramach którego powstała *Tęcza*, od początku miał być ostatnim zrealizowanym tam projektem.

Zamysłem autorki było stworzenie „dzieła otwartego”, powstającego w ramach zainicjowanej przez nią mikroutopii twórczej współpracy. Wśród współtwórczyń rzeźby, wolontariuszek, które nawlekały kwiaty na stalowe pręciki przymocowywane potem do szkieletu, znalazły się kobiety miejscowe i przyjezdne, hetero- i nieheteronormatywne. Rzeźba powstała z inicjatywy trzech kobiet: Julity Wójcik, Agnieszki Tarasiuk (dyrektorki Domu Pracy Twórczej w Wigrach) i Dominiki Wróblewskiej (kuratorce projektów artystycznych w DPT Wigry, późniejszej aktywistki queerowej). W dyskursie publicznym po 2012 r., czyli już po postawieniu *Tęczy* na placu Zbawiciela w Warszawie, bardzo rzadko rozpoznawano jednak sprawczości wszystkich jej współproducentek. W filmie Jankowskiego, co ważne, są one obecne. Wójcik pozostaje z widzom



Fot. 2. Odsłonięcie rzeźby *Tęcza* Julity Wójcik w sierpniu 2010 r. w Wigrach; fot. Aneta Stabińska (zamieszczona dzięki uprzejmości Agnieszki Tarasiuk)

na dłużej – fabuła dokumentu skupiona jest wokół przemiany artystki, od jej deklaracji, że *Tęcza* jest „symbolem otwartym” i nie reprezentuje interesów żadnej konkretnej społeczności, aż po twarde opowiedzenie się za zrównaniem w prawach osób LGBT w Polsce już po spektakularnym zniszczeniu rzeźby podczas Marszu Niepodległości 11 listopada 2013 r.

Co uderzające, w filmie jest jednak stosunkowo niewiele osób reprezentujących środowisko nieheteronormatywnych i tak naprawdę trudno nie zauważyć, że o rzeźbie dyskutują głównie osoby heteronormatywne. Zaproszone do rozmowy sondują różnorodne, jakoby przypisywane symbolowi tęczy znaczenia. Jankowski pośrednio przenosi więc dyskusję nad fenomenem rzeźby w pole dociekań o charakterze semiotycznym. Film powstawał przez kilka lat i być może w początkowych etapach pracy reżyser podążał za pierwotną intuicją wyrażoną przez Wójcik. Warto to jednak podkreślić, że – tak jak pisałam w artykule *Rainbow in Flames* – przeciwnicy obecności rzeźby na warszawskim placu Zbawiciela podczas Marszu Niepodległości w 2013 r. nie dokonali aktu spalania „symbolu otwartego”, nie spalili też *Tęczy* jako „symbolu spółdzielczości”, ale symbol dążeń emancypacyjnych osób LGBT powiązany z obecnością Polski w Unii Europejskiej (Plińska, 2015). I to właśnie ten spektakularny akt spalania, jak to podkreślają szczególnie nieheteronormatywni rozmówcy Jankowskiego, ostatecznie stworzył *Tęczę* jako Gellowski „dar”, który na zasadzie interpelacji sam powoływał swoich odbiorców, budził w nich podmiotowość polityczną (Plińska, 2015).

Kiedy więc słuchoa się narracji starannie zgromadzonych przez reżysera, nie da się nie zauważyć, że układają się one w Halberstamową opowieść o queerowej (ang. *queer* – dziwny, osobliwy) „sztuce porażki” (Halberstam, 2018). Dyskurs publiczny narodził się wokół *Tęczy*, który za pośrednictwem swoich rozmówców odtwarza reżyser, jawi się jako nieudana próba znalezienia dla tej rzeźby miejsca w przestrzeni publicznej, tak aby nie było już słycać postulatów równouprawnienia. W filmie krytyk sztuki Karol Sienkiewicz zauważa: lata 2013–2014, kiedy powstała spora część dokumentu, to czasy, gdy „inną *Tęczę* palono, a inną odbudowywano”, ponieważ



Fot. 3. Pusty łuk spalonej Tęczy udekorowany biało-czerwonymi kwiatami w ramach happeningu Solidarnej Polski w grudniu 2013 r.; fot. Wojciech Jankowski (zamieszczona dzięki uprzejmości Autora)



Fot. 4. Flagi Kampanii Przeciwko Homofobii zdobią pusty stelaż spalonej Tęczy 15 listopada 2013 r. Kadr z filmu *Punkt zapalny* w reżyserii Wojciecha Jankowskiego (zamieszczona dzięki uprzejmości Autora)

[...] instytucje, które stały za odbudowaniem tej *Tęczy*, przyjęły taką postawę, że one nie będą broniły *Tęczy* jako symbolu gejowskiego, tylko [...] zaczęły tłumaczyć, że to nie jest tęcza gejowska.

W języku teorii Gella powiemy, że *Tęcza Wójcik* nie powstała po to, aby się stać narzędziem zmiany politycznej, a jednak wywołała skutek społeczny – wygenerowała zantagonizowane, efemeryczne „publiczności” swoich „współproducentek”, tak jakby ta rzeźba była skierowana właśnie do nich (Plińska, 2015). *Tęcza* niczym opisywane przez Kwon dzieła „sztuki w interesie publicznym” ujawniła więc konflikt, który liberalna sfera publiczna starała się ukryć pod powierzchnią zaprojektowanej otwartości.

Reżyser filmu *Punkt zapalny* to dostrzega i konsekwentnie powraca do zdjęć wykonanych podczas jednej demonstracji – „*Tęcza STOP*”, którą zorganizowali przeciwnicy odbudowy rzeźby 15 kwietnia 2014 r. Przemawiają Robert Winnicki i Krzysztof Bosak. Padają szokujące słowa, które ówczesna liberalna władza mogła przecież rozpatrywać jako nawoływanie do wrogości motywowanej uprzedzeniami wobec osób LGBT – mogła, ale nie rozpatrywała. Rozumiem zamysł Jankowskiego, który nakazuje tej konkretnej demonstracji trwać. Reżyser szatkuje strumień wypowiedzi zaproszonych do rozmowy o *Tęczy* ekspertów, wśród których są artyści, publicyści, naukowcy, a nawet duchowni. Ich słowa co jakiś czas przerywają okrzyki liderów demonstracji: „Kolorowa *Tęcza* – znak zbroczeńca!”, „Pedofile – pederaci!”, „Tu jest Polska nie Bruksela, tu się zbroczeń nie popiera!”. Nie ma mowy o próbie nawiązania dialogu.

Równie mocną stroną filmu są wszystkie te jego fragmenty, w których reżyser zaczyna śledzić „tęcze” powstające oddolnie, poza stołecznym miastem Warszawa, bez atencji dziennikarzy, bez kamer monitoringu miejskiego i bez własnego *hot-spot*a, jakim obdarzono *Tęczę*-prototyp (por. Plińska, 2015). Film oferuje przez to unikatowy zbiór dokumentacji publicznych aktów wejścia w interakcję z rzeźbą *Wójcik*, realizowanych już w ramach oddolnej twórczości.

Starannie wykonane badania dokumentalisty prowadzą Jankowskiego między innymi do Dariusza Paczkowskiego – artysty sztuki ulicy i działacza społecznego związanego z Fundacją Klamra. We Wrocławiu w ramach projektu *Mow@ miłości* Paczkowski w jednej z bram na Ołbinie za zgodą administracji zrealizował metodą partycypacyjną monumentalne malowidło przedstawiające kolorowe krasnoludki, przez które przenika tęcza, ponieważ, jak stwierdził w filmie: „każdy z nas ma tę *Tęczę* w sobie. Każdy z nas się różni i to jest najpiękniejsze” (*Punkt zapalny*, 2019). Praca powstała wspólnie ze środowiskami LGBT zaangażowanymi w Festiwal Równych Praw, ale w jej realizacji brały udział też dzieci, które najpierw zainspirowały artystę do stworzenia krasnoludków, a potem do umieszczenia na muralu także herbu drużyny piłkarskiej Śląska Wrocław. Malowidło zostało zniszczone przez osiemnastolatka, którego tożsamość ustalono, bo filmik rejestrujący swoje działanie zamieścił on w Internecie (zob. *Mural z wrocławskimi krasnalami...*, 2014). Co istotne, jak dowodzi Paczkowski, chłopak nie był kibicem Śląska, tylko znanym wcześniej policji jawnym sympatykiem ruchu neonazistowskiego. Na muralu oprócz charakterystycznych symboli pojawił się napis: „Pedofilska i pedalska prowokacja”.



Fot. 5. Wojciech Jankowski, reżyser filmu *Punkt zapalny*, i Dariusz Paczkowski, artysta sztuki ulicy, pod murem *Tradycyjnie homogeniczny Żywiec* (zamieszczona dzięki uprzejmości Wojciecha Jankowskiego)

Podczas tworzenia innego interwencyjnego muralu pt. *Tradycyjnie homogeniczny Żywiec*, tym razem w Żywcu, przedstawiającego pozbawione barw stroje regionalne żywczanek na tle tęczy, Paczkowski sam padł ofiarą ataku na tle homofobicznym (por. Furtak, 2015). Miało to miejsce 13 grudnia 2014 r. Chciałabym podkreślić, że dokonany przez Jankowskiego odważny zapis aktu przemocy wymierzonej w Paczkowskiego (i w niego samego) podczas tworzenia muralu jest naprawdę porażający. W mojej ocenie, ten fragment filmu ma szansę wzbudzić rzeczywistą empatię względem osób, które są stale narażone na takie doświadczenia. Jest to o tyle ważne, że w scenie dokumentującej przemówienie Wójcik podczas Parady Równości 13 czerwca 2015 r. w Warszawie, widzimy, jak artystka podkreśla to, że jako osoba heteroseksualna po raz pierwszy doświadczyła homofobii wraz z aktem spalenia *Tęczy* 11 listopada 2013 r. W filmie Paczkowski opowiada, że wszystkie jego żywieckie murale zostały zamalowane przez ich przeciwników. Istotne jest więc pytanie o to, na ile silne tożsamości lokalne mogą być znakiem różnorodności, a na ile same mogą się stać narzędziem wykluczenia.

We Wrocławiu Jankowski dokumentuje kolejną „tęczową” interwencję, tym razem wokół muralu przedstawiającego *Żołnierzy Wyklętych*. Malowidło zatytułowane *Walcząca Armia Wyklęta Śląsk Wrocław o Was pamięta* powstało u zbiegu ulic Kołłątaja i Kościuszki w 2014 r. Przedstawia ono trzy sylwetki *Żołnierzy Wyklętych* (jedną z nich jest Danuta Siedzikówna, pseudonim Inka) oraz trzy wilki, co jest motywem zaczerpniętym z twórczości Zbigniewa Herberta – „Ponieważ żyli prawem wilka / Historia o nich głucho milczy” (wers z wiersza *Wilki* wydanego w 1992 r. w zbiorze *Rovigo*). Całość realizacji dopełnia herb piłkarskiego Śląska Wrocław oraz krzyże antykomunistycznej organizacji *Zrzeszenie Wolność i Niezawisłość i Narodowych Sił Zbrojnych*. Mural ten w 2015 r. został w Święto Niepodległości ozdobiony tęczą przez grupę anonimowych miejskich aktywistów działających w imię poprawy estetyki przestrzeni miejskiej



Fot. 6. „Łuk, który czekał na tęczę”. Interwencja na wrocławskim muralu Śląska Wrocław; fot. Wojciech Jankowski (zamieszczona dzięki uprzejmości Autora)



Fot. 7. Powrót tęczy motywów na mural Śląska Wrocław w 2016 r.; fot. Wojciech Jankowski (zamieszczona dzięki uprzejmości Autora)

(por. *Na muralu...*, 2015). Jeden z nich w filmie Jankowskiego mówi: „Jak szedłem tam któregoś razu i spojrzałem na to takim okiem, jakimś takim poobiednim, to ta *Tęcza* mi się tam wyświetliła dosłownie”. W opinii aktywistów, łuk wpisany w oryginalną kompozycję muralu wręcz „czekał na tęczę”. Akt jej dorysowania był ich gestem oporu wobec wszechobecności samowolnej i jawnie wykluczającej symboliki narodowej. Jak mówili, „ten mural jest takim przykładem złego pomysłu na to, w jaki sposób wykorzystać historię, w jaki sposób ją pokazać”. Malowidło wkrótce zostało odnowione przez swoich twórców, ale motywy tęczowe powróciły także w 2016 r. po antymigracyjnej manifestacji ONR.

W 2020 r. głośne tęczowe „nieposłuszne obiekty” objawiły się w ramach warszawskiego happeningu Gangu Sam Zamęt i Poetki, zrelacjonowanych na portalu społecznościowym Facebook przez inny kolektyw anarcho-queerowy Stop Bzdurom. Aktywistki LGBT udekorowały wówczas tęczową flagą między innymi pomniki Mikołaja Kopernika i Józefa Piłsudskiego oraz rzeźbę przedstawiającą Chrystusa Ukrzyżowanego stojącą przed Kościołem Świętego Krzyża na Krakowskim Przedmieściu (Kurc, 2020). Twarze figur przewiązano różowymi chustami oznaczonymi międzynarodowym symbolem queerowego anarchizmu. W późniejszych wywiadach aktywistki podkreślały to, że symbole ważne dla warszawiaków należą również do nich – nieheteronormatywnych mieszkanki miasta (Kurc, 2020; Witczak, 2020). W swoich działaniach wymienione wyżej kolektywy posłużyły się strategią happeningu – dokonały interwencji na pomnikach w celu zwrócenia uwagi na problem lawinowo narastającej dyskryminacji osób LGBT w Polsce. Działanie to w swej formie nawiązywało do obserwowanych w 2020 r. głośnych interwencji na pomnikach związanych z amerykańskim ruchem protestacyjnym Black Lives Matter (BLM), między innymi w USA, Wielkiej Brytanii, Belgii (zob. np. Birnbaum, 2020). Aktywiści BLM interweniowali nie tylko w ramach sprzeciwu wobec zakorzenionej w historii i wciąż obecnej w przestrzeni publicznej dyskryminacji rasowej, ale także przeciwko brutalności policji. Nieoczekiwanie na działanie polskich aktywistek anarcho-queerowych odpowiedział Premier RP Mateusz Morawiecki i już po zdjęciu przyklejonej taśmą tęczowej flagi pod figurą Chrystusa sam ustawił znicz. Aktywistki przeniosły ten symbol upamiętnienia w inne miejsce – na Most Poniatowskiego, gdzie w 2019 r. osoba transpłciowa Milo Mazurkiewicz popełniła samobójstwo. Resort sprawiedliwości zareagował ostro – zatrzymaniem „tęczowych terrorystów” za „znieważenie pomników”, co aktywistki zrelacjonowały na portalu społecznościowym (Kurc, 2020). W odpowiedzi w Warszawie, Krakowie i wielu innych miastach miejskie pomniki również zostały spontanicznie udekorowane tęczowymi flagami. Postępowanie w sprawie tęczowych flag na pomnikach ostatecznie zostało umorzone 7 grudnia 2020 r. – zarzuty wobec zatrzymanych członkiń Stop Bzdurom umorzono wobec stwierdzenia, że nie popełniły one zarzucanego im czynu (Nowak, 2021).

W ramach wcześniejszych działań kolektywu identyfikująca się jako osoba niebiarna aktywistka Margot dokonała obywatelskiego zatrzymania ciężarówki Fundacji Pro-life Prawo do Życia głoszącej homofobiczne hasła (Kurc, 2020). Za ten czyn miała zostać aresztowana 7 sierpnia 2020 r. na okres dwóch miesięcy pod zarzutem zniszczenia mienia i ataku na kierowcę pojazdu. Spontaniczna demonstracja w obronie Margot przed zatrzymaniem interpretowanym jako zbyt surowy środek zapobiegawczy



Fot. 8. Odbudowa Tęczy w 2014 r. Kadr z filmu *Punkt zapalny* Wojciecha Jankowskiego (zamieszczona dzięki uprzejmości Autora)

została stłumiona przez policję, co wstrząsnęło środowiskiem stołecznych aktywistów i poskutkowało organizacją kolejnych „solidarnościówek” (Oklesiński, 2020). Historie kilku spośród aż 48 osób zatrzymanych tego dnia przedstawiono w filmie dokumentalnym pt. *7-my sierpnia* autorstwa Michała Bollanda (2020), którego premiera odbyła się w ramach 20. MFF Watch Docs – festiwalu organizowanego przez Helsińską Fundację Praw Człowieka. Po dwóch tygodniach Margot ostatecznie opuściła areszt, między innymi dzięki listom poparcia napisanym przez środowisko międzynarodowych artystów, intelektualistów i mężów zaufania, wśród których były również osoby duchowne różnych wyznań (Kurec, 2020).

Antropolog Anthony P. Cohen w eseju *Wspólnoty znaczeń* napisał, że dawniej w badaniach nad wspólnotą dominowała tzw. orientacja na strukturę – badano wówczas struktury i formy ich organizacji oraz sposoby ich funkcjonowania (Cohen, 2005). Z tej orientacji wynikało, że to struktura determinuje zachowanie. Gdy ktoś chciał się dowiedzieć, jak ludzie myślą, wystarczyło, by zbadał strukturę. Orientacja na strukturę, na tak zwany fakt społeczny, czyli normę, miała być obiektywna. W początkach antropologii społecznej jako dyscypliny naukowej nie podnoszono więc właściwie kwestii tego, że to samo może znaczyć co innego dla różnych członków wspólnoty. Zdaniem Cohena, w badaniach prowadzonych współcześnie samą wspólnotę należałoby jednak uznać za symbol, któremu różni jej uczestnicy przypisują odmienne znaczenia. Symbolika nie tyle niesie bowiem za sobą znaczenia, ile właśnie pozwala je przypisywać. Skoro struktura nie determinuje zachowania, to znaczy, że różne wspólnoty mogą się posługiwać tymi samymi strukturami, ale przypisywać im odmienne znaczenia.

Film Jankowskiego odkrywa mniej oczywisty wymiar uczestnictwa w projektach sztuki w przestrzeni publicznej, co rodzi pytanie: jak dziś rozumieć postulowaną przez Kwon kategorię *site-specificity*, czyli charakteru miejsca? Zgodnie z myślą Gella,

należałoby wszak uznać, że kontekst społeczno-polityczny dla dzieła sztuki w przestrzeni publicznej stwarzają właśnie zróżnicowane praktyki jego odbioru. Ten wymiar uczestnictwa w produkcji fenomenu dzieł sztuki w przestrzeni publicznej jest tym ważniejszy do podkreślenia, że – jak wynoszę z tekstu Kwon – umyka uwadze decydentów skłonnych traktować społeczność lokalną jako zbiór podobnie myślących jednostek, związanych ze sobą przynależnością do określonego terytorium. Opisane i sportretowane w filmie Jankowskiego sposoby recepcji sztuki w przestrzeni publicznej każą się jednak zastanowić nad tym, czy to sama lokalność nie zmieniła dziś swojego charakteru i stała się oderwaną od terytorium i zdecydowanie bardziej efemeryczną zbiorowością. W jej skład wchodzi zarówno ludzie, jak i nie-ludzie, tacy jak obdarzone własną społeczną sprawczością i specyficznymi tymczasowymi dziełami sztuki w przestrzeni publicznej.

Bibliografia

- Birnbaum, M. (2020). *Black Lives Matter protesters in Belgium want statue of colonialist King Leopold II to come down*. https://www.washingtonpost.com/world/europe/black-lives-matter-protests-king-leopold-statues/2020/06/09/042039f6-a9c5-11ea-9063-e69bd6520940_story.html. (dostęp: 20.10.2024).
- Cohen, A. (2005). Wspólnoty znaczeń (192–215), tł. K. Warmińska. W: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Furtak, E. (2015). *Jest wyrok za atak pod żywiecką tęczą*. https://bielskobiala.wyborcza.pl/bielskobiala/1,88025,17861460,jest_wyrok_za_atak_pod_zywiecka_teczka.html. (dostęp: 20.10.2024).
- Gell, A. (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Halberstam, J. (2018). *Przedziwna sztuka porażki*, tł. M. Denderski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Kurc, M. (2020). Grzeczne już byliśmy. Margot i przyjaciółki. *Replika*, 87: 12–17.
- Kwon, M. (2009). Sztuka publiczna w przestrzeni: integracja czy interwencja, tł. D. Cieślak-Szymańska. *Kultura Współczesna*, 62 (4): 103–131.
- Mouffe, C. (2015). *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, tł. B. Szelewa. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Mural z wrocławskimi krasnalami na tle tęczy zniszczony. 18-latek nawoływał do nienawiści* (2014). <https://wroclaw.naszemiasto.pl/mural-z-wroclawskimi-krasnalami-na-tle-teczy-zniszczony-18/ar/c1-2453371>. (dostęp: 20.10.2024).
- Na muralu z „żołnierzami wyklętymi” pojawiła się tęcza* (2015). <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,19185018,na-muralu-z-zolnierzami-wyklętymi-pojawila-sie-tecza-foto.html>. (dostęp: 20.10.2024).
- Nowak, M. (2021). *Postępowanie w sprawie tęczowych flag na pomnikach umorzone. Nie wykryto sprawców*. <https://oko.press/postepowanie-ws-teczowych-flag-na-pomnikach-umorzone-nie-wykryto-sprawcow>. (dostęp: 20.10.2024).
- Oklesniński, D. (2020). Ja, „chuligan”. *Replika*, 87: 23–24.
- Plińska, W. (2015). Rainbow in Flames. *Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, 9. <https://www.pismowidok.org/en/archive/2015/9-warsaw-moscow-monuments-of-transition/rainbow-in-flames>. (dostęp: 20.10.2024).

Punkt zapalny [dokument] (2019). reż. W. Jankowski. Polska.

Sansi, R. (2014). *Art, Anthropology and the Gift*. London, New York: Bloomsbury Academic.

Witczak, M. (2020). Stonewall to nie była petycja. *Replika*, 8: 18–21.

„Łuk, który czekał na tęczę”. Badanie fenomenu uczestnictwa w projektach sztuki w przestrzeni publicznej

Abstrakt:

W artykule postaram się, za Miwon Kwon, zdefiniować pojęcie sztuki w przestrzeni publicznej i przywołam biografie jej wybranych realizacji. Wskażę na to, jak istotnym kryterium wpływającym na ich ocenę jest stopień zaangażowania publiczności. Pokażę, w jaki sposób do zbadania fenomenu uczestnictwa w projektach sztuki w przestrzeni publicznej można zastosować perspektywę antropologiczną reprezentowaną przez Alfreda Gella. Rozważania zilustruję przykładami zaczerpniętymi z moich badań nad fenomenem rzeźby *Tęcza* Julity Wójcik postawionej w latach 2012–2015 na placu Zbawiciela w Warszawie. Odniosę się też do filmu dokumentalnego pt. *Punkt zapalny* w reżyserii Wojciecha Jankowskiego z 2019 r.

Słowa kluczowe: charakter miejsca, queer, antropologia sztuki, Alfred Gell, Julita Wójcik, uczestnictwo

‘The arch that waited for the rainbow’. Exploring the phenomenon of participation in art projects in public space

Abstract:

Following Miwon Kwon, this paper aims to define the concept of art in public space. It examines the biographies of selected realizations, highlighting the degree of audience involvement as an important criterion influencing their evaluation. This paper also demonstrates how the anthropological perspective represented by Alfred Gell can be applied to investigate the phenomenon of participation in art projects in public space. The considerations will be illustrated with examples drawn from research into the phenomenon of Julita Wójcik's *Tęcza* [*The Rainbow*] sculpture erected in 2012–2015 on plac Zbawiciela [Saviour Square] in Warsaw. Refer will also be made to the 2019 documentary film *Punkt zapalny* [*The Flashpoint*], directed by Wojciech Jankowski.

Keywords: site-specificity, queerness, anthropology of art, Alfred Gell, Julita Wójcik, participation

Weronika Plińska – antropolożka kultury, doktor nauk humanistycznych, adiunktka w Instytucie Sztuki i Designu na Uniwersytecie Pedagogicznym Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie; autorka książki *Sprawczość sztuki* (2021) oraz reżyserka krótkometrażowego filmu dokumentalnego o malarstwie w przestrzeni publicznej *Alter ego* (2023); członkini Zespołu ds. Murali działającego przy krakowskim Urzędzie Miasta. Interesuje się antropologią sztuki i kultury materialnej, tradycjami animacji kultury i *community arts* oraz sztuką w przestrzeni publicznej. Kontakt: weronika.plinska@uken.krakow.pl.