

**Maciej Kowalewski** – adiunkt w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Szczecińskiego, zajmuje się studiami miejskimi. Publikował m. in. w „Przeglądzie Politycznym”, „Studiach Regionalnych i Lokalnych”, „Przeglądzie Religioznawczym”, „Kulturze i Historii”. Współredaktor książki *Miasto i sacrum* (2011).

## **Wandalizm jako forma oporu wobec współczesnej sztuki ulicy**

Sztuka coraz częściej pojawia się w przestrzeniach miast w sposób nagły i niezapowiedziany – szczególnie odnosi się to do projektów wpisujących się w nurt *site specific-art*, a więc sztuki, która zamiarem artysty zaistnieje w konkretnym, wybranym miejscu. Tym miejscem może być reprezentacyjna przestrzeń publiczna, ale także rzadko uczęszczane zaułki niebezpiecznej dzielnicy. Istotne jest to, że projekty *site specific art* zmieniają oblicze wybranego miejsca, nadają mu nowe znaczenie, zmuszają użytkowników miasta do innego spojrzenia na przestrzeń, której codziennie doświadczają. Artystyczna interwencja wybija mieszkańców miasta z codzienności, zmienia znaczenia przypisywane zwykłym miejscom, takie jak przystanki autobusowe, place, podwórka, bramy kamienic. Artysci swoimi projektami w przestrzeni publicznej

*kwestionują zastany porządek, wprowadzają nowe znaczenia, zajmują miejsce przechodniom. Nawet jeśli powstają w pustej przestrzeni czekającej na wypełnienie, wchodzą w konflikt z alternatywnymi fantazjami na temat danego miejsca. Zamiast widzianej oczami wyobraźni ławki – pojawia się rzeźba, zamiast parkingu jest staw, zamiast choinki palma. Miała być powaga i miejsce pamięci ofiar walki wyzwoleniczych, a pojawia się plaża. Albo na odwrót<sup>1</sup>.*

Jednak w jakimś sensie sztuka w przestrzeni publicznej jest zmuszaniem do kontaktu z kulturą. Turyści i mieszkańcy miast nie mają wyboru, napotykając sztukę na trasach przemieszczania się, w miejscach codziennego użytkowania, takich jak przystanki tramwajowe<sup>2</sup>. Czasami nawet sztuka nie musi znajdować się w fizycznej bliskości, aby mieszkańcy miasta mieli z nią nieustający kontakt, tak jak w przypadku gigantycznego pomnika Chrystusa Króla w Świebodzinie, widocznego niemalże z każdego zakątka miasta.

---

<sup>1</sup> J. Erbel, *W stronę heterogenicznej metropolii. Sztuka publiczna Warszawy a mniejszości*, [w:] *Metropolie mniejszości, mniejszości w metropoliach*, red. B. Jałowiecki, A.E. Sekuła, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 92.

<sup>2</sup> Przykładowo, w krakowskim projekcie „Chopin w mieście”, muzyka Chopina rozbrzmiewała z głośników umieszczonych na przystanku tramwajowego przy ulicy Szewskiej, więcej zob. <http://www.chopinwmiescie.pl/> (17 kwietnia 2012). Osobnym zagadnieniem są głośne koncerty czy wydarzenia artystyczne doskonale słyszanych przez mieszkańców nawet odległych terenów, co także może być analizowane jako forma zmuszania do uczestnictwa w kulturze.

Oczywiście, artyści zdają sobie sprawę z inwazyjności własnych działań i czasami próbują włączać mieszkańców w proces konsultacji przed powstaniem dzieła bądź też w proces jego tworzenia. Ale jeśli nawet spory o pomniki w przestrzeni miejskiej są wciąż żywe, to trudno oczekiwać, żeby nowoczesna sztuka ulicy nie budziła czasem społecznego sprzeciwu. Sprzeciw ten często przekracza granice wyrażanego werbalnie niezadowolenia i przybiera postać aktów wandalizmu. Czy zatem zniszczenie dzieła sztuki może być rozpatrywane jako świadoma odmowa uczestnictwa w kulturze? Czy podpalenie rzeźby jest tylko wandalizmem, czy może formą dialogu ze sztuką?

### **Czy sztuka w przestrzeni miejskiej zmusza do uczestnictwa w kulturze?**

Problem definiowania „uczestnictwa w kulturze” być może nie angażował by tak wielu aktorów, gdyby nie związek tego terminu z kwestiami polityk kultury i mającymi swoje (także finansowe) konsekwencje badaniami uczestnictwa w kulturze. Spory o pomiar uczestnictwa stają się momentami ważniejsze od kwestii teoretycznych. Wydaje się, że węzłową kwestią jest intencjonalność uczestnictwa, niezależnie od tego, czy odnosi się ona do wyrażonych w działaniu praktyk, czy do interpretacji kultury. W ujęciu zaproponowanym przez Jana Grada podejście behawioralne, odnoszące się do zachowań, nie jest tak istotne jak podejście świadomościowe. Tak rozumiane uczestnictwo ma „charakter intelektualny i jego istotę stanowi właśnie interpretacja przekazów kulturowych”<sup>3</sup>. Podobnym tropem podążał wcześniej Andrzej Tyszka, definiując uczestnictwo w kulturze jako „indywidualny udział w zjawiskach kultury – przyswajanie jej treści, używanie jej dóbr, podleganie obowiązującym w niej normom i wzorom, ale także tworzenie nowych jej wartości oraz odtwarzanie i przetwarzanie istniejących”<sup>4</sup>. W tym znaczeniu czytanie napisów na murach, „ogłądanie” pomników, recepcja wszelkich form kultury materialnej może być z pewnością traktowane jako forma uczestnictwa w kulturze. Zagadnienie świadomości osoby mającej kontakt z kulturą nie jest tu jednak tak istotna jak kwestia dobrowolności; powinność uczestnictwa w „zaproponowanej” kulturze bywa traktowana w sposób bezdyskusyjny. Wydaje się, że większość tradycyjnych definicji uczestnictwa w kulturze zawiera ukrytą normatywną wizję rzeczywistości, według której istnieje jakiś pożądaný typ kultury, z którą kontakt staje się społecznym obowiązkiem. Obowiązek ten wynika nie tyle z presji innych osób na „bywanie” czy „kontakt z kulturą”, ile z założeń, jakie przyjmują podmioty odpowiedzialne za polityki

---

<sup>3</sup> J. Grad, U. Kaczmarek, *Organizacja i upowszechnianie kultury w Polsce. Zmiany modelu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996, s. 17.

<sup>4</sup> A. Tyszka, *Uczestnictwo w kulturze. O różnorodności stylów życia*, PWN, Warszawa 1971, s. 54.

kultury. Nie mam zamiaru kwestionować w tym tekście twierdzeń o korzyściach, jakie płyną z powszechnego czytania książek, uczestnictwa w wydarzeniach kulturalnych itd., ale oczywistość, czy nawet bezrefleksyjność takich twierdzeń każe socjologom zastanawiać się nad ich społecznym znaczeniem. Marek Krajewski zwraca uwagę, że w tradycyjnych badaniach uczestnictwo w kulturze to:

*proces bezdyskusyjnie pozytywny, zaś jego intensyfikowanie niesie za sobą wyłącznie pożądane zmiany społeczne, zaświadcza o rozwoju, podnoszeniu się jakości życia, demokratyzacji. Przyjęcie tego założenia wynikało z tego, że interesujący nas tu proces zredukowano do praktyk, które są aprobowane społecznie i które składają się na ideał człowieka kulturalnego, którego upowszechnianie traktowano jako miarę cywilizacyjnego postępu, sukcesów edukacyjnych, wskaźnik sprawności państwa i działań jego instytucji<sup>5</sup>.*

Włączenie kultury instytucjonalnej w pole polityki wiąże się zwykle z wypieraniem elitarniej wizji kultury przez wizję egalitarną. „Upowszechnianie kultury” czy też postulat zapewniania „powszechnego dostępu” do niej są częścią samonarzucającego się założenia, że „wszyscy powinni uczestniczyć w kulturze”, przynajmniej w tej, która jest legitymizowana przez władzę. Wynikające z tego podejście do badania kultury dominujące do pewnego czasu w polskiej socjologii, w znacznej mierze podyktowane było względami praktycznymi. Jan Grad wskazuje w tym kontekście na „przesłanki ideologiczne i zapotrzebowania polityki kulturalnej państwa «budującego socjalizm»”, zmierzającego między innymi do „kulturalnego uwłaszczenia mas, czyli innymi słowy do «demokratyzacji kultury»”<sup>6</sup>. Nie oznacza to, że taka wizja misji kultury przynależy tylko do okresu sprzed 1989 roku. Warto w tym miejscu przytoczyć nieco dłuższy cytat z aktualnej Narodowej Strategii Rozwoju Kultury na lata 2004–2013:

*Na uczestnictwo w kulturze składają się swoiste formy aktywności społecznej, które zorientowane są na recepcję oraz interpretację dzieł artystycznych. Zachowania te są niezwykle istotne nie tylko dla właściwego funkcjonowania każdej społeczności, ale również mają one duże znaczenie dla normalnego funkcjonowania każdej jednostki. Wynika to przede wszystkim ze znaczenia, jakie posiada kultura artystyczna w życiu społecznym. Szerokie społeczne uczestnictwo w kulturze jest w takim razie elementem jak najbardziej pożądanym, gdyż dostarcza ono korzyści zarówno jednostce zaangażowanej w uczestnictwo, jak również społeczności czy społeczeństwu. [...] Ponadto jest coraz bardziej oczywiste, że szerokie uczestnictwo kulturalne sprzyja rozwojowi społeczeństwa wiedzy. Wysoka aktywność w tym*

---

<sup>5</sup> M. Krajewski, *Uczestnictwo w kulturze jako forma uspołecznienia*, wystąpienie na XIV Ogólnopolskim Zjeździe PTS w Krakowie, 8-11 września 2010, maszynopis niepublikowany, s. 2.

<sup>6</sup> J. Grad, *Badania uczestnictwa w kulturze artystycznej w polskiej socjologii kultury*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1997, s. 9.

*obszarze to również sposób na wyrównywanie szans społecznych oraz – co jest niestety istotne – inwestowanie w kapitał ludzki<sup>7</sup>.*

Takie podejście jest kontrowersyjne z kilku względów. Po pierwsze, wspomniane „zyski”, czyli „normalne funkcjonowanie jednostki”, „wzrost społecznego zaangażowania”, czy „rozwój społeczeństwa wiedzy” są ogólnikami, w żaden sposób niedającymi się mierzyć, ani weryfikować. W nieco zapomnianym tekście Andrzej Ziemilski zastanawia się, jak badanie doświadczenia kulturalne w kontekście możliwych zmian jednostkowych i społecznych, jakie może wywoływać kontakt z kulturą. Uczestnictwo w kulturze jest procesem biograficznym, związanym z procesami pamięci jednostkowej i zbiorowej i chociażby w tym sensie pomiar zysków płynących z przeczytanej w młodości książki czy obejrzanego spektaklu jest czymś niezwykle trudnym do uchwycenia w badaniach socjologicznych<sup>8</sup>.

Po drugie, nawet jeśli udałoby się zdefiniować owe „zyski” płynące z kontaktu z kulturą, to trudno zaprzeczyć, że mogą one pojawiać się w wyniku aktywności również na takich polach, jak nauka, polityka, gospodarka czy nawet sport. Po trzecie wreszcie, przyjęto, że uczestnictwo w kulturze zawsze przynosi skutki pozytywne, zapominając, że kultura instytucjonalna może wzmocniać istniejące nierówności czy też utrwalać ideologie reżimów politycznych. W cytowanej strategii mamy do czynienia z mariażem funkcjonalizmu i czegoś, co można nazwać „ideologią strony podażowej”. Istnieją w tej ideologii jakieś społeczne i jednostkowe „potrzeby”, które mogą zostać zaspokojone jedynie poprzez instytucjonalną ofertę uczestnictwa w kulturze. W takiej perspektywie odbiorcy kultury to w zasadzie konsumenci, których należy zachęcić do „kupowania” oferty kulturalnej, która z definicji jest potrzebna jednostkom i społeczeństwu.

W *Diagnozie Społecznej 2009* czytamy jednak, że „prawie 30 proc. badanych gospodarstw domowych musiało z powodów finansowych zrezygnować w 2007 r. z wyjścia do teatru, opery, operetki, filharmonii i na koncert, prawie 25 proc. z wyjścia do kina i prawie 23 proc. zwiedzenia muzeum czy też wystawy [...]. Spadek rezygnacji w każdym przypadku wynikał jednak wyłącznie z proporcjonalnego wzrostu liczby gospodarstw niezainteresowanych tymi formami uczestnictwa w kulturze”<sup>9</sup>. W ostrzegającej analizie będącej częścią *Raportu o stanie i różnicowaniach kultury miejskiej* autorzy piszą, że „młodzi Polacy są przyzwyczajani do braku wysiłku i poszukiwania rozrywkowej oferty od

---

<sup>7</sup> Ministerstwo Kultury, *Narodowa Strategia Rozwoju Kultury na lata 2004-2013*, s. 8; [http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/Narodowa\\_Strategia\\_Rozwoju\\_Kultury.pdf](http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/Narodowa_Strategia_Rozwoju_Kultury.pdf) (2 kwietnia 2012).

<sup>8</sup> Por. A. Ziemilski, *Trzy modele doświadczenia kulturalnego (Szkielet problemowy)*, „Kultura i Społeczeństwo” 1984 t. XXVIII, nr 3, s. 103–125. (Dziękuję prof. Leszkowi Gołdyce za zwrócenie uwagi na ten tekst).

<sup>9</sup> *Diagnoza społeczna 2009*, red. J. Czapiński, T. Panek. s. 21, [www.diagnoza.com](http://www.diagnoza.com) (20 kwietnia 2012).

wczesnego dzieciństwa. W efekcie instytucje kultury zamieniają się w przybytki podobne w zakresie funkcji i działania do galerii handlowych czyli w przestrzenie wielozmysłowe. Uczestnictwem w kulturze sterują wydarzenia, osoby z odpowiednim kapitałem kulturowym «bywają» niemal tylko na wydarzeniach; (pozbawieni kapitału i tak o nich nie wiedzą)”<sup>10</sup>. Kontakt z kulturą odbywa się coraz częściej w sposób łatwy, w jakimś sensie niezauważalny. Jak piszą autorzy cytowanego wyżej raportu, „przed zmianą [chodzi o zmianę ustrojową – przyp. MK] kontakt z kulturą i aktywność kulturalna nosiły znamiona odświętności (często fałszywej i/lub nieuzasadnionej), obecnie podejmowane są «przy okazji», a kultura musi być łatwo dostępna”<sup>11</sup>.

W takie założenia wpisują się projekty wspierające obecność sztuki w miejskiej przestrzeni publicznej. Kontakt z kulturą w tej formie nie pozostaje bez wpływu na sposób funkcjonowania mieszkańców miast. Sztuka w przestrzeni miejskiej wydaje się idealna do realizacji postulatów powszechnego uczestnictwa w kulturze – nawet wbrew woli odbiorców, nie zawsze mających możliwość „omijania” dzieł sztuki stojących na ich drodze. O ile wątpliwe jest, aby ktoś wszedł przypadkiem do galerii, to z pewnością w dużych miastach można natknąć się przypadkowo na pomnik, rzeźbę, graffiti, performans czy nawet koncert. Uzasadnieniem dla tego rodzaju działań artystycznych jest dekonstrukcja tego, co oczywiste, zmiana sposobu postrzegania codzienności. Zmiana kontekstu znaczeniowego i przyjętych schematów zachowań jest istotą zdarzenia artystycznego w przestrzeni publicznej<sup>12</sup>.

Modelowym przykładem artystycznej dekonstrukcji przestrzeni miejskiej są działania typu *flash mob*, a więc przygotowane, ale zwykle niezapowiedziane szerszemu gronu akcje performatywne, polegające na wykonywaniu w miejscu publicznym tych samych czynności przez dużą liczbę osób: „nowe, niecodzienne zachowania umieszczają codzienność w odmiennych kontekstach, jednocześnie grając z naszymi wygodnymi przyzwyczajeniami, obnażają ich zachowawczość i pozorną nienaruszalność”<sup>13</sup>. Przeobrażenia centrów handlowych, środków komunikacji, miejskich placów jest czasowym zawieszeniem rzeczywistości, wprowadzeniem innego świata w „rzeczywistość”. Widzowie tych wydarzeń uczestniczą w

---

<sup>10</sup> W. Burszta i in., *Raport o stanie i zróżnicowaniach kultury miejskiej w Polsce*, Warszawa 2009, s. 41, [http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportKultMiej/kult.miej\\_raport%281%29.pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportKultMiej/kult.miej_raport%281%29.pdf) (20 kwietnia 2012).

<sup>11</sup> Tamże, s. 41.

<sup>12</sup> Struktura tego rodzaju artystycznej interwencji w przestrzeni miejską może stać się narzędziem w poznawaniu i kreowaniu miasta – np. Artur Kinal przekonuje, że można wykorzystać dorobek sytuacjonistów do badań nad przestrzenią miejską, por. A. Kinal, *Perspektywy wykorzystania dorobku Międzynarodówki Sytuacjonistów w poznawaniu i kształtowaniu przestrzeni miejskiej*, „Studia Sociologica. Zeszyty Naukowe US” 2008 nr 18 (ZN US nr 517), s. 67–75.

<sup>13</sup> J. Ryczek, *Tymczasowe współkreowanie – flash mob w przestrzeniach wspólnych*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, J. Petri, Universitas, Kraków 2009, s. 79.

kulturze także jako twórcy – ich zmienione przez projekt artystyczny zachowania zmieniają znaczenie przestrzeni na równi z działaniami artysty. Szczególnie widoczne jest to w działaniach o charakterze *performance*, których – często mimowolnymi – uczestnikami stają się użytkownicy przestrzeni publicznej.

Sprzeciw mieszkańców wobec kontaktu z kulturą w tej postaci jest często pomijany, a akcent położony jest głównie na dobrodziejstwa związane z obecnością sztuki w przestrzeni. Zdaniem Aleksandry Niżyńskiej, „umieszczenie prac w przestrzeni miejskiej włącza je w codzienność odbiorców. Prowadzi do trwałej zmiany życia, a nie tylko chwilowego zachwyty lub rozczarowania estetycznego. Dodatkowo zapewnia kontakt ze sztuką tym, którzy zazwyczaj nie zagląдают do instytucji kultury”<sup>14</sup>. Karolina Izdebska mówi o sztuce publicznej jako o zaproszeniu do uczestnictwa w kulturze, związanym nie tylko z pojawianiem się sztuki w przestrzeni codziennych zachowań, ale także z prowokowaniem do dyskusji, wywoływaniem debat itd.<sup>15</sup>. Wydaje się, że mówienie o „zaproszeniu” ma charakter normatywny: w wielu wypadkach należałoby raczej mówić o „narzuceniu” czy „zawłaszczeniu” przestrzeni przez sztukę.

Ważnym elementem dyskursu dotyczącego sztuki ulicy jest jednak nie tylko kwestia uzasadnienia obecności artystycznych działań w przestrzeni publicznej. Ważniejsze pytanie dotyczy zasad pojawiania się sztuki w mieście, podlegającej określonym reżimom. Artur Zawadzki wskazuje na ograniczenia aktywności na polu kultury w przestrzeni publicznej przez wymogi formalne (np. posiadanie stosownych zezwoleń) czy reguł ustanawiane przez właścicieli przestrzeni publicznej (która w procesie zawłaszczania coraz częściej jest „czyjaś” – np. prywatnego właściciela)<sup>16</sup>.

W sporze o zasady obecności sztuki w mieście pojawiają się także kwestie dotyczące gustu i estetyki. Dość oczywistym przykładem takich sporów są problemy związane z pomnikami – publiczne dyskusje raczej pomijają ogólną zasadność stawiania pomników jako takich w przestrzeni miasta, przedmiotem konfliktów częściej są znaczenia, które reprezentują, oraz ich wartość artystyczna<sup>17</sup>. Interpretacja takich sporów w kategoriach

---

<sup>14</sup> A. Niżyńska, *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2011, s. 47.

<sup>15</sup> K. Izdebska, *Sztuka publiczna jako zaproszenie do uczestnictwa w kulturze artystycznej*, [w:] *Praktyki społeczne uczestnictwa w kulturze*, red. U. Kozłowska, Ż. Stasienuk, A. Terelak, Economicus, Szczecin 2010, s. 24–36.

<sup>16</sup> A. Zawadzki, *Wybrane sposoby „łatania dziur” w szacie informacyjnej: tagi, vlepki, subvertising*, [w:] *Przemiany przestrzenne w dużych miastach Polski i Europy Środkowo-Wschodniej*, red. M. Malikowski, S. Solecki, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2007, s. 229–237.

<sup>17</sup> Por. E. Kaltenberg-Kwiatkowska, *O oznaczaniu i naznaczaniu przestrzeni miasta*, „Przegląd Socjologiczny” 2011 nr LX/2–3, s. 135–167.

socjologicznych wskazuje na roszczenia różnych aktorów do ustalania takich pojęć, jak „dzieło”, „smak”, „artyzm”. W wielu z opisywanych w literaturze przykładów „walki o pomniki” uwaga uczestników sporu koncentruje się na wartościach, a więc na zasadności upamiętniania postaci, wydarzenia, idei. W tym sensie przestrzeń publiczna pozostaje – mimo pesymistycznych ocen niektórych socjologów wieszczących jej „upadek” czy „wyprzedaż” – miejscem ścierania się dyskursów i kształtowania opinii publicznej. Sztuka wciąż pełni istotną rolę w tym procesie, a realizacja utopijnej wizji przestrzeni publicznej jako obszaru należącego w sposób demokratyczny do wszystkich jest częstym postulatem twórców działań artystycznych.

Sprzeciw wobec kultury dominującej i dominującego porządku politycznego jest kolejnym motywem uzasadniającym obecność sztuki w przestrzeni publicznej. Artyści zwracają więc uwagę na istniejące problemy grup marginalizowanych, protestują przeciw istniejącym regułom wytwarzania przestrzeni, przeciwko władzy kapitału itd. Rafał Drozdowski rozważa, na ile tego rodzaju kultury oporu są w stanie zmieniać strukturę rzeczywistości i czy możliwe są (choćby do pomyślenia) inne niż istniejące strategie sprzeciwu. Według autora książki *Obraza na obrazy* opór kulturowy takim, jak go widzimy obecnie, częściej legitymizuje system, uznając jego prawomocność i legalność. Sprzeciw kulturowy jawi się jako rodzaj kostiumu, dodatkowej tożsamości wzmacniającej indywidualne różnice, której przejawy Drozdowski nazywa „postmaterializmem odświętnym”, umieszczającym opór w kategoriach innych niż codzienność<sup>18</sup>. Rafał Drozdowski twierdzi, że to właśnie rezygnacja z kulturowej autonomii i de-indywidualizacja oporu są główną szansą zwyciężenia tych ograniczeń<sup>19</sup>. Ograniczanie jednostkowych interesów w imię zbiorowych wartości (co wiąże się z ponoszeniem jednostkowych kosztów) jest jednym z możliwych więziotwórczych zabiegów uspołeczniania protestu. Wątek codzienności i „zwyczajności” sprzeciwu podejmuje także Marek Krajewski, który zwraca uwagę na różnice pomiędzy protestem (odświętnym) a (codziennym) oporem. Cicha bierność, odmowa udziału, wreszcie dyskretność oporu uderzają mocniej w podstawy systemu, którego logiką jest aktywność, widzialność, zmienność<sup>20</sup>.

O dyskretności na pewno nie można mówić w przypadku oporu realizowanego nie przez artystów, ale przez odbiorców kultury. Spektakularne niszczenie dzieł sztuki jest bardzo

---

<sup>18</sup> Por. R. Drozdowski, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wydawnictwo naukowe UAM, Poznań 2009.

<sup>19</sup> R. Drozdowski, *Kultury oporu na jałowym biegu?*, „Kultura Współczesna” 2010 nr 2(64), s. 31.

<sup>20</sup> Por. M. Krajewski, *Dyskretna niezgoda. Opór i kultura materialna*, „Kultura Współczesna” 2010 nr 2(64), s. 35–51

interesującym zagadnieniem, ponieważ pozwala obserwować, jak wygląda w publicznej debacie przypisywanie motywów do takich działań. Oprócz spektakularnych przypadków, takich jak ataki na Pietę Michała Anioła czy Mona Lisę Leonarda da Vinci, mamy do czynienia z aktami wandalizmu, które dotyczą wszystkich form i przestrzeni, w których obecna jest sztuka: „częstym zjawiskiem jest umieszczanie na zabytkach różnej treści napisów, niszczenie lub uszkodzanie rzeźb (np. parkowych), rysowanie ostrymi przedmiotami po powierzchni obiektów, wydłubywanie elementów zdobniczych z zabytkowych mebli, przebijanie lub przecinanie obrazów malowanych na płótnie”<sup>21</sup>.

Zdroworozsądkowe podejście nakazuje mówić o wandalizmie „w czystej postaci” (podejmowanym wyłącznie z pobudek osobistych) oraz o wandalizmie w imię wartości (będącym wyrazem sprzeciwu politycznego, poczucia krzywdy czy obrazy uczuć religijnych). Wydaje się, że oddzielenie motywów osobistych („psychicznych”) od zbiorowych jest bardzo trudne: w przypadku wandalizmu czynionego w obronie wartości w grę wchodzi także chęć uzyskania rozgłosu przez sprawców (lub w sprawy, której służą). W tym sensie, zdaniem Piotra Ogrodzkiego, wandalizm można porównać do terroryzmu, zwłaszcza w sytuacji ataków na dzieła wyjątkowo cenione i uznane<sup>22</sup>.

Motyw jednostkowy i obrona zbiorowych wartości pojawiają się także w najbardziej spektakularnych przypadkach zniszczenia bądź zablokowania dzieł sztuki w ostatnich latach w Polsce. Jakub Dąbrowski dokonał zestawienia przypadków cenzury w Polskiej sztuce po 1989 roku – część opisywanych interwencji to działania osób pełniących społeczne funkcje (działania polityków, przedstawicieli lokalnych władz: prezydentów miast, marszałków województw), zajmujących eksponowane stanowiska, bądź posiadających status artysty. W takim wypadku osoba zgłaszająca sprzeciw (lub doniesienie do prokuratury) działa albo jako rzeczywisty reprezentant zbiorowości, albo sama uznaje, że posiada społeczny tytuł do obrony treści naruszanych przez dzieło sztuki<sup>23</sup>.

Ponieważ oddzielenie wandalizmu „bez powodu” od wandalizmu „w imię wartości” jest z powodów opisanych wyżej zabiegiem ryzykownym, najwłaściwszym podejściem będzie to, które przedstawia Mateusz M. Bieczyński, nazywający te dwie formy sprzeciwu sankcją rozproszoną (reakcja prywatna w sprawach społecznych – m. in. przypadek zniszczenia instalacji przez pośła Tomczaka i Daniela Olbrychskiego) oraz sankcją

---

<sup>21</sup> P. Ogrodzki, *Wandale w muzeach*, „Cenne bezcenne. Utracone archiwum” 2011 nr 3(68), s. 31, [http://www.nimoz.pl/upload/wydawnictwa/cenne\\_bezcenne\\_utracone/2011\\_3/wandale.pdf](http://www.nimoz.pl/upload/wydawnictwa/cenne_bezcenne_utracone/2011_3/wandale.pdf) (20 kwietnia 2012).

<sup>22</sup> Tamże, s. 33.

<sup>23</sup> J. Dąbrowski, *Jak to się robi w Polsce. Zestawienie wypadków cenzorskich po roku 1989*, „Arteon. Magazyn o sztuce” 2011 nr 3(31), s. 21–26.



zinstytucjonalizowaną<sup>24</sup> (egzekwowanie obowiązujących norm prawnych, m.in. przypadek doniesień do prokuratury w sprawie prac Doroty Nieznalskiej, czy Andrzeja Kuszeja)<sup>25</sup>. Wydaje się, że nagłaśnianie tego rodzaju zdarzeń może pełnić funkcje sankcjonowania wandalizmu, zwłaszcza wobec kontrowersyjnej sztuki współczesnej. Nawet jeśli motyw sankcji rozproszony nie występuje w „cichym wandalizmie”, to taki status może uzyskiwać w komentarzach dotyczących przypadków niszczenia miejskiej sztuki.

### **Zniszczenie rzeźby Moniki Szpener w szczecińskim parku Kownasa<sup>26</sup>**

Spalenie rzeźby Moniki Szpener to interesujący przykład sytuacji, w której motyw działania w imię zbiorowości pojawia się w publicznej dyskusji, a samo zniszczenie dzieła staje się początkiem społecznej i artystycznej reakcji i w tym sensie może być traktowane jako forma (behawioralnego i interpretacyjnego) uczestnictwa w kulturze. Nie chcę występować jako obrońca wandalizmu; moim zamiarem jest zwrócenie uwagi na sposób sankcjonowania niszczenia sztuki, także poprzez artystyczne reakcje na wandalizm.

Monika Szpener, autorka dzieła ukończyła studia na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Odślonięcie rzeźby *Brama* nastąpiło 28 maja w miejscu nazwanym Remondis Art Corner, będącym galerią w otwartej przestrzeni, w tzw. ogrodzie dendrologicznym w Szczecińskim parku Kownasa (pomiędzy ulicami Niemierzyńską i Słowackiego). Do wybudowania *Bramy* Monika Szpener użyła prasowanych butelek plastikowych PET, otrzymanych od firmy REMONDIS. Sprasowane butelki tworzyły kostki – moduły o wymiarach 120x100x80 cm, każda z kostek ważyła ok. 250 kg. Do konstrukcji bramy o wymiarach 5,8 m (wysokość) i 6,4 metra (szerokość) wykorzystano 32 takie kostki. Od rozpoczęcia przygotowań do wernisażu rzeźby w galerii minęło ponad pół roku. Monika Szpener otrzymała stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na projekt tej rzeźby, wszelkie koszty związane z budową i użytymi materiałami pokrył REMONDIS Szczecin, w montażu bramy pomagał Zakład Usług Komunalnych<sup>27</sup>. Według autorki rzeźba „części widzów bardzo się podobała, powodowała zaciekawienie.

---

<sup>24</sup> Zinstytucjonalizowany opór wobec sztuki może przybierać bardzo drastyczne formy: Jakub Dąbrowski badając przypadki cenzury sztuki współczesnej w Rosji, zwraca uwagę na niszczenie dzieł sztuki, brutalne pobicia, aresztowania czy prześladowania artystów, por. J. Dąbrowski, *Jak to się Robi w Rosji. Cenzura w Rosji*, „Arteon. Magazyn o sztuce” 2011 nr 3(31), s. 20–21.

<sup>25</sup> M.M. Bieczyński, *Sztuka a prawo. 20 lat polskiej demokracji*, „Format. Pismo artystyczne” 2012 nr 62, s. 62–65.

<sup>26</sup> Autor składa podziękowania agencji Open Mind w Szczecinie, za udostępnienie materiałów dotyczących tego przypadku.

<sup>27</sup> Materiały prasowe otrzymane z archiwum agencji Open Mind (REMONDIS – otwarcie galerii w przestrzeni publicznej Remondis Art), Szczecin 2010.

Część jednak chciała ją zniszczyć, próbowała mnie słownie obrażać – moje instalacje z pewnością nie mieściły się w zakresie ich estetyki. [...] Byli to na ogół okoliczni mieszkańcy, którzy raczej odbierali moje akcje jako bezpośredni atak”<sup>28</sup>.

Ważąca kilkanaście ton rzeźba została zniszczona przez nieznaną sprawców w nocy z 9 na 10 lipca 2010 roku. Według danych udostępnionych przez Komendę Wojewódzką Policji w Szczecinie rzeźba została celowo podpalona, a sprawcy użyli materiału łatwopalnego<sup>29</sup>. Sprawa wywołała ożywioną dyskusję na temat obecności sztuki w przestrzeni miejskiej. Redakcja szczecińskiej „Gazety Wyborczej” zdecydowała się na opublikowanie wybranych wypowiedzi z burzliwej dyskusji na forum pod artykułem dotyczącym tego zdarzenia. Jeden z wypowiadających się (używający aliasu „robercik”) pisał: „rozumiem szeroko pojętą wolność artystyczną, ale kto ma prawo decydować, co ma „zaśmiecać” przestrzeń publiczną? Artyści czy lokalna społeczność? Jeśli wartość dzieła nie pokrywała się z oczekiwaniami lokalnej społeczności, to nie dziwię się, że społeczność zademonstrowała niechęć”<sup>30</sup>. Znamienne, że tak jak w przypadku sankcji rozproszonych, tak i tutaj wystąpiło domniemanie działania w interesie zbiorowym – w zacytowanej wypowiedzi mowa jest o reakcji społeczności, a więc sprawców działających w czyimś imieniu. Podobnie zresztą wypowiadała się sama autorka w wywiadzie o znamionym tytule: *Szczecina sztuka nie obchodzi*<sup>31</sup>. Dyskusja wokół spalenia *Bramy* w parku Kownasa pokazuje, że jedną z reakcji na zniszczenie sztuki obecnej w przestrzeni publicznej jest przypisywanie indywidualnym działaniom legitymacji zbiorowości, zarówno sprawcom (którzy „działają w czyimś imieniu” – w tym wypadku społeczności lokalnej), jak i komentatorom (którzy jednostkowe akty zniszczenia sztuki łączą z obroną wartości zbiorowych).

Według Joanny Tokarczyk jednym z możliwych punktów zapalnych (powodów zniszczenia) jest ekologiczny manifest autorki<sup>32</sup> – fakt, że rzeźba wykonana była z odpadów, mógł wpłynąć na reakcję wandalów, którzy wsłuchiwali się w opinie oburzonych mieszkańców, niezgadających się na powstanie nowoczesnej sztuki „ze śmieci”. Więcej na ten temat mówiła autorka rzeźby w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” tuż po spaleniu rzeźby: „Gdy

---

<sup>28</sup> J. Tokarczyk, *Czuły punkt miasta. Formy postkonsumpcyjne Moniki Szpener*, „Magazyn Sztuki” 2011 nr 01, s. 121–128.

<sup>29</sup> J. Ziębka, *Kto podpalił rzeźbę w parku Kownasa?*, „Gazeta. dodatek Szczecin”, 12 lipca 2010, [http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34939,8126515,Kto\\_podpalil\\_rzezbe\\_w\\_parku\\_Kownasa.html](http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34939,8126515,Kto_podpalil_rzezbe_w_parku_Kownasa.html) (10 marca 2012).

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> J. Ziębka, *Szczecina sztuka nie obchodzi*, „Gazeta. dodatek Szczecin”, 15 lipca 2010, [http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34939,8139707,Monika\\_Szpener\\_Szczecina\\_sztuka\\_nie\\_obchodzi.html](http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34939,8139707,Monika_Szpener_Szczecina_sztuka_nie_obchodzi.html) (10 stycznia 2012).

<sup>32</sup> J. Tokarczyk, *Czuły punkt miasta...*, s. 124.

przez dwa tygodnie montowałam instalację w parku Kownasa, słyszałam od przechodzących obok osób «spalmy to!!!» albo «już niedługo to nie będzie tutaj stało»<sup>33</sup>. W innym komentarzu autorka rozważała nawet przeniesienie się ze swoją twórczością do innego miasta. Rozgoryczenie Moniki Szpener było zrozumiałe o tyle, że niektóre z wcześniejszych prac autorki umieszczonych w przestrzeni publicznej w Szczecinie także zostały zniszczone – wykonane przez nią meble-instalacje wykonane z tworzyw poddanych recyklingowych zostały w 2008 roku pokiereszowane przez wandalów<sup>34</sup>.

Co najbardziej interesujące w opisywanym przypadku, to fakt, że zniszczenie rzeźby stało się formą dialogu – w odpowiedzi na działania wandalów zaproponowano nowe dzieło sztuki. Artyści ze Związku Artystów Szczecińskich zaprotestowali przeciw spaleniu rzeźby, stawiając w tym samym miejscu nową instalację – olbrzymie pudełko zapalek. Akt spalenia rzeźby stał się więc impulsem do wykonania nowej instalacji, czego z całą pewnością nie mogli przewidzieć podpalacze. W tym sensie powstanie instalacji było uznaniem zniszczenia za pełnoprawne działanie rozpoczynające nowy cykl artystycznych działań. Zniszczenie zostało odczytane jako forma wypowiedzi „zbiorowości”, która domagała się swojej riposty. Spalenie rzeźby potraktowane zostało jako forma „odczytania” czy też „krytyki”, a więc w tym konkretnym przypadku może być definiowana jako forma uczestnictwa w kulturze. Rzeźba z zapalek została ponownie zniszczona zimą 2011 roku<sup>35</sup>, jednak dyskusja na ten temat nie była już tak żywa jak w po spaleni „Bramy”, a w kolejnych komentarzach wątek oporu nie był podejmowany.

### **Zakończenie. Sztuka w przestrzeni publicznej – ryzyko artystów?**

Jeśli sztuka pojawia się w przestrzeni publicznej, a dzieje się tak coraz częściej, to wiąże się to z ograniczeniem wolności nie-uczestniczenia. Projekt sztuki w miejskiej przestrzeni zakłada w jakimś sensie brak możliwości wyboru, jest – jakkolwiek by to zabrzmiało – rodzajem zmuszenia do uczestnictwa w kulturze. Mieszkańcy miast nie są jednak pozbawieni wolności tak bardzo, jak by się to mogło wydawać: w ostateczności pozostaje im przemoc. Zniszczenie dzieła sztuki to koszt, z jakim artyści muszą się liczyć. Konieczność obcowania z

---

<sup>33</sup> J. Ziębka, *Szczecina sztuka nie obchodzi*.

<sup>34</sup> „Akcja artystyczna 15 ławeczek na 15-lecie firmy Remondis zorganizowana wraz z firmą Remondis Szczecin i szczecińską rzeźbiarką Moniką Szpener, która wykonała 15 niekonwencjonalnych ławeczek z surowców wtórnych m.in. z tektury, butelek plastikowych, zużytego sprzętu komputerowego oraz metalu. Siedziska stanęły później w szczecińskich parkach i na skwerach oraz w reprezentacyjnych punktach miasta”. Materiały Agencji Open Mind <http://www.openmind.szczecin.pl/?page=biznes> (20 kwietnia 2012).

<sup>35</sup> <http://www.mmszczecin.pl/238297/2011/1/22/park-kownasa-wandale-znowu-niszczą-ciekawa-nowoczesna-instalacje-artysci-sie-nie-poddadza?category=news> (20 kwietnia 2012).

kulturą poprzez umieszczenie dzieła w otwartej i dostępnej przestrzeni równoważona jest ryzykiem destrukcji. W ten sposób obie strony (twórcy i odbiorcy) ponoszą pewne koszty, a sztuka w przestrzeni publicznej jest z definicji narażona na odrzucenie, fizyczne unicestwienie. Postawa taka jest rodzajem syndromu NIMBY, sprzeciwu wobec lokalizacji projektów niechcianych, bądź w opinii lokalnej społeczności szkodliwych. Sztuka ma więc prawo pojawiać się w przestrzeni publicznej, ale zdaniem niektórych mieszkańców, „nie w naszym sąsiedztwie”.

Nie tylko artyści stawiają więc pytania o prawa do ingerowania w przestrzeń publiczną. Z jednej strony, egalitarny model przestrzeni demokratycznego dostępu ma wyłącznie charakter inspirującej utopii. Z drugiej strony, wydaje się, że prawo do przeobrażania przestrzeni publicznej posiadają aktorzy, którzy nie otrzymują społecznej legitymacji do tego typu działań – w pewnych wypadkach dotyczy to także artystów pojawiających się ze swoją sztuką w przestrzeni miejskiej. Wydaje się, że postulat powszechnego uczestnictwa w kulturze będzie coraz częściej kwestionowany, także poprzez akty wandalizmu wobec sztuki wdzierającej się w codzienność mieszkańców miast. Owo wtargnięcie sztuki w przestrzeń publiczną może jednak prowadzić w konsekwencji do legitymizacji brutalnych form oporu. Skoro już teraz wandalizm (jak wynika z analizowanego przykładu) bywa uzasadniany potrzebą sprzeciwu wobec nierozumianej sztuki nowoczesnej, to można się podziwiać, że przypadki zniszczenia będą nie tylko częstsze, ale mogą stać się usankcjonowaną normą

### **Vandalism as a form of resistance to contemporary street art**

The aim of the article is to analyze the vandalism as a form of resistance to forced participation in culture, made by the presence of art in urban space. The author presents a different approach to art in public spaces, paying attention to its invasive nature. Vandalism, was treated here as a form of resistance to the presence of art in public space, provoking further discussion and activates the circulation of social culture. Analyzed case (sculpture of Monika Szpener burned down in 2010) is an interesting example of a situation in which the theme of action in the name of the community occurs in the public debate, and the destruction of the work itself is the beginning of the social and artistic response, in this sense can be regarded as a form of (behavioral and interpretative) participation in culture.

Key words: public space, art, cultural participation