

---

## Nie taka znowu słaba. Projekty artystyczne Joanny Rajkowskiej jako praktyki hegemoniczne

---

Zuzanna Berendt

---

TEKSTY DRUGIE 2020, NR 2, S. 307–323

DOI: 10.18318/td.2020.2.19 | ORCID: 0000-0002-9708-2385

---

**K**ategorie słabości i porażki zrobiły niemałą karierę w recepcji projektów artystycznych Joanny Rajkowskiej. Joanna Jopek w swoich omówieniach, pionierskich na gruncie rozpoznania ich wagi w twórczości artystki<sup>1</sup>, skupiła się na budowaniu relacji pomiędzy artystką-wykonawczynią performansu lub autorką obiektu a odbiorcami-widzami. Posługując się teorią performatywności negatywnej, opartą na dwóch filarach: teorii niskiej, skonceptualizowanej przez Judith Halberstam i Avital Ronell<sup>2</sup>, oraz na ustaleniach Peggy Phelan zawartych w *Unmarked. The Politics of Performance*<sup>3</sup>, Jopek poszukiwała drugiego bieguna performatywności, która

---

### Zuzanna Berendt

– mgr, doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Członkini kolektywu redaktorskiego Internetowego Magazynu „Teatralia”. Publikuje w „Didaskaliach” oraz „Dialogu”. Kontakt: zuzannaberendt@gmail.com

- 
- 1 J. Jopek *Praktyka porażki, próby performatywności negatywnej i Niby, żeby, (...). Joanna Rajkowska i performanse zniknąć*, w: J. Jopek *Wolała-bym nie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015, s. 143-204.
  - 2 J. Halberstam *The Queer Art of Failure*, Duke University Press 2011, A. Ronell *Stupidity*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago 2011.
  - 3 P. Phelan *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, Londyn, Nowy Jork 1993.

w kanonicznych ujęciach Jona McKenziego<sup>4</sup> i Eriki Fischer-Lichte<sup>5</sup> wiąże się z wartościami pozytywnymi: sprawczością, skutecznością i efektywnością. Biegun ten odnalazła właśnie w twórczości Rajkowskiej, analizując zaś między innymi performans *Hello*<sup>6</sup> z 2004 roku, jako pierwsza uznała stosowane przez artystkę uchylanie się od widzialności i partycypacji w polu zmysłowym widzów za świadomą i celową strategię artystyczną.

Sama artystka kategorię słabości traktuje jako pojęcie kluczowe dla swoich strategii reprezentacji. Istotnym dowodem takiej problematyzacji własnej twórczości był wykład *Siła słabości. Praktyki ciała w przestrzeni publicznej*, który wygłosiła w listopadzie 2017 roku na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Przedstawiła wtedy umieszczanie w przestrzeni publicznej reprezentacji związanych ze słabością ludzkiego ciała, stanem choroby i postępującego rozkładu jako najważniejszą dla siebie strategię artystyczną. W tym ujęciu słabość miała być odpowiedzią na dominujące formy reprezentacji związane z władzą, promujące kult zdrowia oraz siły i ściśle powiązane z męską dominacją. Poza tym słabość w recepcji dzieł artystki pojawia się również jako określenie jej sposobów działania w przestrzeni publicznej<sup>7</sup>. Kategoria słabości istnieje więc w twórczości Rajkowskiej w trzech różnych porządkach: praktyk odbiorczych, strategii reprezentacji oraz recepcji działalności artystycznej.

- 
- 4 J. McKenzie *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Universitas, Kraków 2011.
  - 5 E. Fischer-Lichte *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
  - 6 Polemikę z interpretacją Jopek oraz własną propozycję interpretacyjną dotyczącą performansów *Hello* i *Basia*, jak również analizę wykorzystywanych przez Rajkowską strategii dokumentacji jej sztuki przedstawiłam w artykule *Jednak skuteczne. Performanse Joanny Rajkowskiej*, „Didaskalia” 2018 nr 148, s. 19–27.
  - 7 Kategoria porażki jest kluczowa dla analizy prac Rajkowskiej autorstwa Joanny Jopek. Zob. J. Jopek *Wolałabym nie*. O skomplikowanym statusie niezrealizowanych projektów Rajkowskiej, również odwołując się do kategorii porażki, mówiła na przykład Dorota Grobelna w wywiadzie z artystką, zob. „*O sile i bezsile*” – *od niewiary w działanie projektów niezrealizowanych do wiary w wizję i siłę utopii*. Z Joanną Rajkowską rozmawia Dorota Grobelna, <https://mocak.pl/o-sile-i-bezsile-z-joanna-rajkowska-rozmawia-dorota-grobelna> (23.03.2018). Kategorie porażki i słabości pojawiają się też w autonarracjach artystki, na co dowody można znaleźć w wywiadach przeprowadzonych przez Dorotę Jarecką i Agnieszkę Daukszę, zob. J. Rajkowska *Palma mnie przerosła*. Z artystką Joanną Rajkowską rozmawia Dorota Jarecka, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,4495611.html?disableRedirects=true> (23.03.2018); J. Rajkowska, A. Dauksza *Materia to podstawa. Relacje, reakcje i eksperymenty*, „Teksty drugie” 2017 nr 1.

Kategorie takie jak porażka czy unik używane w stosunku do Rajkowskiej można by uznać za nieadekwatne ze względu na jej niezaprzeczalnie wysoką pozycją na polskim rynku sztuki, skalę realizowanych projektów publicznych oraz inicjowanych przez nie medialnych i obywatelskich akcji. Wobec tego utożsamianie się artystki ze słabością proponuję potraktować krytycznie i w refleksji nad jej sztuką przekroczyć kategorie podkreślające ograniczone możliwości działania i niepełną sprawczość. W niniejszym artykule zajmę się ostatnim z wymienionych porządków – recepcją działalności artystki.

Szansę na ustanowienie nowej perspektywy dla sztuki Rajkowskiej daje według mnie skupienie się na tym, jakiego rodzaju siłą dysponuje artystka i jak z niej korzysta. Artystyczne interwencje w przestrzeni publicznej, a taki charakter ma większość prac Rajkowskiej, każą myśleć o sferze społecznej jako polu występowania sił o różnych natężeniach i możliwościach, a nie po prostu sił (sprawczych, progresywnych) i słabości (działających w ukryciu, ustępujących pola). Zróznicowane siły wchodzą ze sobą w relację rywalizacji, ale ze względu na procesualny charakter sfery publicznej nie dochodzi do ostatecznego określenia wygranego i przegranego. Tego rodzaju antagonistyczne pojmowanie sfery publicznej znajduje odzwierciedlenie w teorii radykalnej demokracji sformułowanej przez Chantal Mouffe i Ernesta Laclaua w *Hegemonii i socjalistycznej strategii*<sup>8</sup>. O zgodności własnego myślenia o sferze publicznej z ideami Mouffe i Laclaua Rajkowska mówiła w wywiadzie udzielonym Arturowi Żmijewskiemu<sup>9</sup> między jesienią 2009 a zimą 2010 roku, a więc po tym jak zrealizowała swoje najszerzej omawiane projekty publiczne: *Pozdrowienia z Alej Jeruzolimskich, Dotleniacz* oraz *Minaret*.

Podstawowymi pojęciami dla teorii radykalnej demokracji Mouffe i Laclaua są antagonizm i hegemonia. Antagonizm badacze rozumieją jako spotkanie dwóch pozycji podmiotowych, w wyniku którego żadna nie może dłużej istnieć w niezmienionej formie. Jak piszą Laclau i Mouffe, jest to stan, w którym „obecność innego uniemożliwia mi bycie w pełni sobą”<sup>10</sup>. Antagonizm traktowany jako stan immanentny dla sytuacji społecznych uniemożliwia wytworzenie się społeczeństwa jako idealnej, harmonijnej całości.

8 E. Laclau, Ch. Mouffe *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2007.

9 *Sztuka publicznej możliwości. Z Joanną Rajkowską rozmawia Artur Żmijewski*, <http://www.rajkowska.com/pl/teksty/42> (21.06.2018).

10 E. Laclau, Ch. Mouffe *Hegemonia i socjalistyczna strategia*, s. 135

Jeżeli wszystkie jednostki wchodzące w skład społeczeństwa nie mogą się całkowicie utożsamić z tym społeczeństwem jako pewnym zespołem norm, wartości i praktyk, nie można mówić o wytworzeniu stabilnego bytu. Mouffe i Laclau rozumieją antagonizm także jako „wyznaczanie granic tego, co społeczne”, przy czym owe granice nie odgradzają od zewnątrz żadnej społecznej całości – bo o takiej według nich nie może być mowy – ale przebiegają w obrębie społeczeństwa, nanosząc na jego rozproszoną strukturę siatkę wykluczeń i konfliktów. Hegemonia, drugie konstytutywne dla teorii radykalnej demokracji pojęcie, oznacza przygodne „zszycie” ze sobą istniejących w antagonistycznym rozproszeniu pozycji podmiotowych, tak że powstają między nimi tymczasowe, ale konieczne wiązania-utożsamienia. Warunkiem powstania hegemonicznego powiązania jest uprzednie istnienie relacji antagonistycznych. Działania, które umożliwiają powstawanie takich wiązań, autorzy nazywają praktykami hegemonicznymi. Teoria radykalnej demokracji zakłada istnienie pluralizmu elementów, które nie dają się podporządkować jednej zasadzie rządzącej całym zbiorem, lecz jedynie zasadom przygodnym, ustanawianym właśnie przez praktyki hegemoniczne.

Praktyki artystyczne w teorii Laclaua i Mouffe zajmują pozycję peryferyjną. W *Hegemonii i socjalistycznej strategii* badacze nie zajmują się związkami radykalnej demokracji i sztuki, z kolei w *Agonistycie*<sup>11</sup> Mouffe poświęca sztuce jedynie krótki rozdział. Nie wydaje się jednak, by uznanie, że praktyki artystyczne mają charakter hegemoniczny, było sprzeczne z ich intencjami. Konceptualizują oni przestrzeń publiczną jako pole, w którym współistnieją praktyki jednostek i instytucji. Polityczność, rozumiana jako wielość pozycji możliwych do zajmowania przez jednostki, wpływa na agonistyczny charakter przestrzeni publicznej, ale znaczącą rolę odgrywają w niej również instytucje mające moc ustanawiania norm i praw przysługujących jednostkom. Wobec tego artyści mają swego rodzaju podwójną tożsamość. Są podmiotami współużytkującymi przestrzeń, a jednocześnie możliwości ich działania są wzmacniane przez pozycje instytucji, z którymi współpracują. Pozycja artysty roszczonego sobie prawo do interwencji w przestrzeni publicznej i wchodzącego w sojusze z instytucjami kultury jest więc pozycją siły, z której możliwe jest tworzenie hegemonicznych wiązań.

Jakub Dąbrowski we wstępie do książki przedstawiającej kwestię cenzury w sztuce polskiej po 1989 roku w syntetyczny sposób przedstawił dzieje

11 Ch. Mouffe *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

kształtowania społecznego immunitetu artysty i sztuki<sup>12</sup>. W narracji zaproponowanej przez Dąbrowskiego symboliczny awans, który sprawił, że artystów zaczęto postrzegać już nie tylko jako rzemieślników, nastąpił na przełomie XV i XVI wieku. Od tamtej pory społeczna pozycja artysty umacniała się wraz z autonomizacją sztuki jako dziedziny ludzkiej działalności, artyści zaś otrzymywali społeczną legitymację, by wykraczać w swoich działaniach poza normy właściwe innym sferom życia. Jeżeli tę konstatację przenieśmy na grunt recepcji sztuki publicznej, musimy uznać, że tym, co pozwala artystom zmieniać przestrzeń publiczną, jest właśnie społeczny immunitet sztuki. Działalność artystów w sferze materialnej jest ściśle związana z ich aktywnością w polu dyskursywnym, czego przykładem może być budowany stopniowo status na rynku sztuki. Waga projektów w dużym stopniu zależy od patronatu instytucji mających stabilną pozycję na rynku i zapewniających finansowe wsparcie przy realizacji projektów, które budują kapitał symboliczny artystów.

Jeżeli potraktować działania artystyczne Rajkowskiej jako praktyki hegemoniczne, pojmowane według wzorców zarysowanych przez Laclaua i Mouffe, jej pracę należałoby scharakteryzować w ten sposób: artystka wybiera miejsca w przestrzeni publicznej, w których funkcjonują niewyartykułowane antagonizmy. Interwencja artystyczna – rozpatrywana jako praktyka hegemoniczna – wiąże ze sobą istniejące wcześniej konflikty i prowadzi do ich artykulacji w obrębie zaproponowanego przez Rajkowską projektu, ale również w ramach relacji tworzącej się między jego odbiorcami: zarówno pojedynczymi ludźmi, którzy zajmują wobec niego stanowisko, jak i instytucjami oraz organami władzy, które poza możliwością zajęcia stanowiska mają jeszcze do dyspozycji szereg legalnych działań pozwalających im na ingerencję w pracę lub jej likwidację. Mogłoby się wydawać, że tym, czego podejmuje się Rajkowska, jest wytwarzanie nie wiązań, ale raczej antagonizmów, wprowadzanie kolejnych podziałów w pole społeczne, w które są one immanentnie wpisane. Według Laclaua i Mouffe antagonizmy mogą jednak istnieć także poza możliwością artykulacji, i to właśnie na tego rodzaju fenomenach z pola społecznego często pracuje Rajkowska.

Warto w tym miejscu wprowadzić kolejne pojęcie ze słownika teoretyków polityki i zastanowić się, czy działania Rajkowskiej w przestrzeni publicznej traktowane jako praktyki hegemoniczne – mam tu na myśli szczególnie

12 J. Dąbrowski *Immunitet artysty i sztuki – analiza krytyczna*, w: J. Dąbrowski *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014, s. 5-100.

*Minaret* i *Dotleniacz* – prowadzą do wytworzenia się sytuacji antagonistycznej czy agonistycznej (według teoretyków radykalnej demokracji – pożądanej). W wariancie antagonistycznym strony konfliktu nie są dla siebie przeciwnikami, tylko wrogami. Nie dochodzi między nimi do walki, która oznaczałaby ukonstytuowanie ich obecności w polu konfliktu, tylko do walki dążącej do eliminacji. Laclau i Mouffe opowiadają się ponadto za tym, by w sferze publicznej wykraczać poza działania ograniczone do sprzeciwu wobec istniejącego systemu. Według nich praktyki hegemoniczne powinny stanowić propozycję nowych jakości odpowiadających na potrzeby społeczne, które jeszcze nie zostały wyartykułowane.

W tym kontekście proponuję przyjrzeć się poznańskiemu *Minaretowi*, projektowi, którego realizacja rozpoczęła się w 2009 roku. W planowanym kształcie miał doprowadzić do materialnej przemiany krajobrazu okolic historycznego centrum miasta. Wprowadzenie minaretu do pejzażu, w którym znajdowały się dotychczas jedynie bryły bazyliki oraz dawnej synagogi, miała na celu przede wszystkim artykulację obecności w mieście obywateli wyznających islam, ale również zburzenie wzrokowych przyzwyczajęń mieszkańców, które nie pozwalają na uświadomienie sobie wewnętrznego zróżnicowania społeczeństwa. Budując nieistniejącą wcześniej relację pomiędzy obecnością społeczności muzułmańskiej w mieście a jej reprezentacją, Rajkowska wykonała hegemoniczne wiązanie. Warto wrócić tutaj do kwestii immunitetu artysty, którą omówił w swoim tekście Jakub Dąbrowski. Podjęcie działania umożliwiły Rajkowskiej jej pozycja na rynku sztuki, instytucjonalne wsparcie, ale też immunitet społeczny, który pozwolił jej samej myśleć o sobie jako o kimś, kto może, kierując się wyłącznie własną intuicją i chęciami, „wyłowić” ze społecznego pola grupę, która do tej pory nie była reprezentowana w polu wizualnym. Artystka nie działała wbrew woli społeczności muzułmańskiej, przeciwnie, w momencie, kiedy projekt był zagrożony, przewodniczący Ligi Muzułmańskiej w Polsce wyraził swoje poparcie dla jej działań. *Minaret*, tworzony z myślą o mieszkających w Poznaniu wyznawcach islamu, był jednak obiektem artystycznym i nie mógł stać się dla tej społeczności obiektem użytkowym.

Do momentu wyrażenia protestu przez sąd konkursowy rozstrzygający o zabudowie okolicy tworzenie hegemonicznego wiązania przebiegało „bezkolizyjnie”. Jak głosiła opinia dotycząca projektu wystosowana przez sąd:

[...] realizacja tego zamierzenia: a) jest obca kulturowo, b) nakłada się na osie widokowe w kierunku na katedrę i na pobliski budynek dawnej

synagogi, c) może być odebrana jako prowokacja o charakterze religijnym, d) może być odebrana jako próba ośmieszenia symbolu religijnego – minaretu poprzez jego realizację na kominie przemysłowym, e) nie posiada żadnych istotnych walorów artystycznych związanych z wydarzeniami kulturalnymi miasta Poznania.<sup>13</sup>

Antagonizm istniejący jako nierówny podział pola społecznej reprezentacji został w momencie wydania oświadczenia wzmocniony przez kolejny, dotyczący tym razem możliwości decydowania o tym, kto będzie w owym polu reprezentowany. Pozornie jest to jeden i ten sam konflikt, jednak, co istotne, zarówno Rajkowska, jak i sąd konkursowy decydujący o zabudowie miasta zajmują wobec społeczności muzułmańskiej, której obecność w Poznaniu jest niewidoczna, pozycję zewnętrzną. Artystka występuje tutaj jako osoba, która przez swój projekt chce dać widzialność określonej grupie mieszkańców miasta, a urzędnicy wyrażają sprzeciw wobec proponowanego przez nią sposobu jego przekształcenia. Nie pozostajemy więc na poziomie sporu o wielokulturowość, ale wchodzimy na pole konfliktu o to, czy wpływ na tkankę miasta mogą mieć artyści, czy tylko organy władzy związane w oczywisty sposób z określonymi ugrupowaniami politycznymi. Wprowadzone później zarządzenie, które doprowadziło do tego, że projekt pozostał w fazie wizualizacji fotograficznej, mówiło, że w związku z zabytkowym charakterem wieży (który przyznano jej już po rozpoczęciu pracy nad projektem) można zamienić ją w minaret tylko na dziesięć dni, co całkowicie przeczyło logice projektu i byłoby ekonomicznym szaleństwem.

W zamieszczonym w przewodniku Krytyki Politycznej tekście poświęconym *Minaretowi* artystka przywołała przebieg spotkania będącego publiczną prezentacją projektu w formie wizualizacji fotograficznych. Jego uczestnicy gwałtownie zwrócili się przeciwko projektowi, powołując się na odwieczny konflikt między chrześcijaństwem a islamem, którego najdawniejszym przykładem są wyprawy krzyżowe, a najnowszym – ataki terrorystyczne podejmowane przez członków radykalnych ugrupowań religijnych. Antagonizm istniejący jako spór o możliwość pokazania wielokulturowości w pejzażu miejskim został wyartykułowany, ale jednocześnie wzmocniony, niebezpiecznie przesuwając się z pola relacji agonistycznej w kierunku relacji antagonistycznej. Podczas spotkania spór o *Minaret* został przeniesiony

13 Za: Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej, oprac. zbiorowe, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 141.

na umocowany w społecznej wyobraźni schemat wojny kulturowej między chrześcijaństwem a islamem. Zamiarem Rajkowskiej było poszerzenie pola reprezentacji przez bezpośrednie działanie w krajobrazie miejskim, do którego jednak nie doszło. Mimo że nie udało jej się osiągnąć pierwotnie założonego celu, uznała potencjał edukacyjny projektu za wykorzystany i przyjęła za dobrą monetę to, że pozostał w formie wystawy fotografii oraz informacji na stronie internetowej<sup>14</sup>.

Podczas przywoływanego już przeze mnie poznańskiego wykładu Rajkowskiej temat *Minaretu* powrócił, i to nie z jej inicjatywy, lecz z inicjatywy obecnych wśród publiczności artystów, będących jednocześnie kadrami Uniwersytetu Artystycznego. Projekt, którego realizacja nie doszła do skutku dziesięć lat wcześniej, nie został od tamtej pory podjęty w żadnej formie, stanowi dowód na niezmiennosc procesów decyzyjnych władz Poznania i – co wywnioskowałam z tonu wypowiedzi osób zgromadzonych na wykładzie – powraca cały czas jako widmo niemożliwości podejmowania nieskrępowanej działalności artystycznej. Instrumentalizacja sprawy *Minaretu* jako dowodu na określony układ sił w mieście, dowodzi skuteczności zainicjowanego przez Rajkowską wiązania. Tak jak wieża wzbogacona o zdobioną kopułę miała na zasadzie *pars pro toto* stać się reprezentacją społeczności mużulmańskiej w Poznaniu, tak niezagospodarowany komin fabryczny stał się reprezentacją każdej kolejnej walki artystów z urzędnikami miejskimi.

O ile do *Minaretu* nie przyłgnęła opinia „idealnego projektu społecznego”, o tyle dyskusję o *Dotleniaczu*, projekcie chronologicznie wcześniejszym o dwa lata, całkowicie zdominowały głosy entuzjastyczne chwälące modelową wręcz aktywizację mieszkańców, rzadko spotykaną obywatelską mobilizację wobec groźby usunięcia instalacji z placu Grzybowskiego. Proces powstawania *Dotleniacza* był długotrwały ze względu na konieczność przeprowadzenia na terenie placu Grzybowskiego szeregu prac archeologicznych, a później konstrukcyjnych, które pozwoliły zbudować niewielki staw wyposażony w aparaturę ozonującą, urządzić przestrzeń wokół za pomocą sztucznej trawy, specjalnie zaprojektowanych siedzisk i leżaków, a nawet wpuścić do stawu ryby, które dokarmiał później ochroniarz pilnujący obiektu. Szczegółową historię *Dotleniacza* Rajkowska opisała w tekście opublikowanym

14 O „szerokiej smudze” pozostawionej przez *Minaret* Rajkowska mówiła w wywiadzie udzielonym Dorocie Grobelnej, zob. <https://mocak.pl/o-sile-i-bezsile-z-joanna-rajkowska-rozmawia-dorota-grobelna> (23.03.2018). W opowieści na temat projektu zamieszczonej w przewodniku Krytyki Politycznej artystka zaznaczyła, że administracyjne zablokowanie projektu stało się jego nowym początkiem, zob. *Rajkowska*, s. 146.



w przewodniku Krytyki Politycznej<sup>15</sup> oraz na stronie internetowej<sup>16</sup>, dlatego tu chciałabym zająć się tylko tymi jej momentami, które uwidaczniają związki twórczej praktyki artystki z bliską jej teorią sformułowaną przez Chantal Mouffe i Ernesta Laclaua. Przemyslenie projektu z 2009 roku przez pryzmat idei radykalnej demokracji pozwoli mi, mam nadzieję, zbudować wiarygodną narrację podważającą dotychczasowe<sup>17</sup>.

*Dotleniacz*, inaczej niż *Minaret*, powstał w miejscu, w którym artystka nie musiała wydobywać ani artykułować istniejących antagonizmów. Przy placu Grzybowskiem mieści się kościół Wszystkich Świętych, w którego piwnicy przez wiele lat (jednak nie w momencie powstawania projektu Rajkowskiej) funkcjonowała nacjonalistyczna księgarnia sprzedająca wydawnictwa o charakterze antysemickim. Od placu odchodzi ulica Próżna, przy której znajdują się budynki, które w czasie II wojny światowej znajdowały się na terenie warszawskiego getta. Wycieczki izraelskiej młodzieży przemierzają plac Grzybowski w drodze do położonej nieopodal synagogi im. Małżeństwa Nożyków, a mieszkańcy ze względu na brak infrastruktury służącej do wypoczynku nie mogą z niego korzystać. Miejsce, w którym powstał *Dotleniacz*, jest więc złożoną topografią śladów dawnej obecności Żydów, nieprzerwanie istniejącego w Polsce dyskursu antysemickiego i ruchu turystycznego, który komplikuje oba wątki. Dodatkowo w momencie ustalania szczegółów budowy *Dotleniacza* władze miasta rozważyły ustawienie na nim pomnika rzezi wołyńskiej.

Artystka wkraczała więc w przestrzeń niezwykle podzieloną, a jednocześnie zagospodarowaną przez władze miejskie i kościelne. Zarówno miasto, jak i Kościół, będąc w posiadaniu gruntów użyteczności publicznej, mogą wpływać na to, kto będzie przekształcał przestrzeń. Zadanie, które Rajkowska wyznaczyła sobie, planując działanie na terenie placu Grzybowskiego, miało wobec tego odmienny charakter niż w przypadku *Minaretu*. Zamiast wprowadzić w pole wizualne, a dalej – dyskursywne, to, co wcześniej pozostawało w ukryciu, artystka zdecydowała się na zbudowanie w obrębie silnie zantagonizowanej przestrzeni enklawy, w której konflikty ulegną zawieszeniu, a przeciwstawne narracje (mieszkańców i władz miasta, Żydów i użytkowników nacjonalistycznej księgarni) – wyciszeniu. Wyciszenie rozumiem tutaj

15 Rajkowska, s. 71-104.

16 <http://www.rajkowska.com/en/projektyp/63> (13.02.2018).

17 Zob. E. Domańska *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” 2017 nr 1, s. 41-59; M. Gdula *Dwie terapie*, w: *Rajkowska*; J. Sowa *Poza zasadą skuteczności*, w: *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 56-76.

dosłownie, ponieważ jak mówiła sama artystka, przestrzeń *Dotleniacza* została zaprojektowana tak, by mogło przy nim przebywać wiele osób, a jednocześnie żeby zgromadzeni nie musieli wchodzić ze sobą w dialog czy nawet na siebie patrzeć: „Ludzie, którzy siedzieli przy *Dotleniaczu* patrzyli wprost. Patrzyli na mgłę, nie na siebie nawzajem. Być może mieli pretekst żeby nie patrzeć na nic innego. Kierunek wzroku w jakimś sensie definiuje całą tę sytuację. To, na co patrzysz”<sup>18</sup>. Jeżeli w wywiadzie udzielonym Arturowi Żmijewskiemu artystka deklarowała, że interesuje ją stwarzanie sytuacji, w których ludzie otworzą się na obecność innych, to *Dotleniacz* nie jest przykładem projektu, który tę deklarację potwierdza. Wyciszenie istniejących konfliktów nie oznacza ich rozwiązania. Projekt uruchamiał trudną pamięć mieszkańców Warszawy szczególnie w trakcie trwania prac archeologicznych, ale później dyskusje na temat historii placu Grzybowskiego miały się zakończyć, zastąpione milczącym współdzieleniem przestrzeni stworzonej przez artystkę.

*Dotleniacz* został zmitologizowany jako idealny projekt społeczny na dwóch poziomach: jako przestrzeń spotkania umożliwiająca artykulację trudnej pamięci i oczyszczenie emocji oraz jako instalacja artystyczna, która zaktywizowała lokalną społeczność w momencie, kiedy miasto zagroziło likwidacją tej instalacji. Maciej Gdula napisał, że *Dotleniacz* „styka ze sobą ludzi, którzy w innych sytuacjach tylko się mijają – emerytów, artystów, studentów, pracowników korporacji – i czyni ich użytkownikami tej samej przestrzeni”<sup>19</sup>. Jan Sowa uznał Rajkowską i Artura Żmijewskiego za reprezentantów estetyki relacyjnej<sup>20</sup> w polskiej sztuce współczesnej. Najbardziej kompleksową opinię o *Dotleniaczu* jako przykładzie świadomego działania artysty w przestrzeni społecznej wyraziła Ewa Domańska w tekście dotyczącym sprawiedliwości epistemicznej<sup>21</sup>. Ze względu na wielość przytaczanych przez nią argumentów zacytuję dłuższy fragment:

Ma on [*Dotleniacz*] aspekt polityczny (mobilizuje ludzi do podjęcia walki o przestrzeń publiczną), społeczny (tworzy wspólnotę i daje poczucie bycia razem) oraz organiczny (ludzie oddychają świeżym powietrzem).

18 Film znajduje się w wideotece Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie pod adresem: <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/rajkowska-joanna-dotleniacz-plac-grzybowski-w-warszawie>, min.16:43-17:13 (15.02.2018).

19 M. Gdula *Dwie terapie*.

20 J. Sowa *Poza zasadą skuteczności*, s. 56.

21 E. Domańska *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*.

Co jednak najważniejsze, a co przyznaje również Rajkowska, „*Dotleniacz* jest wcieloną utopią. To jest coś w rodzaju fatamorgany, która działa tylko przez chwilę. Ale jest zarazem bardzo skuteczną, fizycznie działającą fatamorganą [...]”. [...] Jej pracę można, jak sądzę, rozważać jako rodzaj odpowiedzialnej, realnej, lokalnej mikroutopii. Projekt Rajkowskiej sprowadza utopię do konkretnego „tu i teraz” i pokazuje warunki kształtowania się pożądanych relacji międzyludzkich.<sup>22</sup>

Projekt zajął pozycję spełnionego marzenia o koncyliacyjnym wymiarze sztuki, przy czym całkowicie zignorowano jego aspekt konfliktotwórczy, który można łatwo dostrzec jeśli tylko uważnie obejrzy się film dokumentujący jego realizację<sup>23</sup> lub przeczyta opowieści artystki. Przypadek starszka, który codziennie spędzał nad stawem kilka godzin, przywołując do porządku zbyt głośno bawiące się dzieci, czy biegających bez nadzoru psów można oczywiście opatrzyć atrakcyjną etykietą „aktywizacji mieszkańców lokalnych zabudowań”. Można jednak potraktować je jako symptom samorzutnie wytwarzającego się w zantagonizowanej przestrzeni publicznej mechanizmu kontroli, który pozwala na akceptację tylko określonych zachowań i form wspólnotowości. Sama wspólnotowość wydaje mi się w przypadku *Dotleniacza* kategorią problematyczną. W filmie ochroniarz instalacji opowiada o tym, jak z czasem w obrębie przestrzeni przeznaczonej do wypoczynku, gdzie umieszczono ławki i siedziska, wytworzyły się światopoglądowe frakcje, co jeżeli sprzyjało nawiązywaniu dialogu, to tylko wewnątrz grup, które miały te same polityczne poglądy i przekonania. Podział, który się wytworzył, ochroniarz nazwał wprost: „grupy bogoojczyźniane” kontra „bardziej liberalne lobby”, powiela on więc model konfliktu, który wykazują także inne publiczne projekty Rajkowskiej. Dalej w filmie pojawiają się przykłady walk o miejsce nad wodą, kontrola czasu przebywania przy instalacji ozonującej oraz migawki z kłótni mieszkańców o to, czy ich sprzeciw wobec likwidacji stawu i maszyny ozonującej ma jakąkolwiek moc wobec procedur, którymi dysponują urzędnicy. W zaledwie kilkuminutowym fragmencie widać, że zapału do obrony *Dotleniacza* nie dzielają wszyscy, a niektórzy z góry wątpią w sensowność podejmowanych akcji. Pojawia się również mężczyzna chcący skonfrontować się z osobami odpowiedzialnymi za pomysł budowy na placu

22 Tamże, s. 52.

23 <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/rajkowska-joanna-dotleniacz-plac-grzybowski-w-warszawie> (15.02.2018).

Grzybowskiemu pomnika rzezi wołyńskiej. To sytuacja, która może stanowić świetną egzemplifikację teorii antagonizmu Laclaua i Mouffe, a nie model, który Domańska nazwałaby „pożądanymi relacjami międzyludzkimi”.

W *Dotleniaczu*, podobnie jak w *Minarecie*, łączą się opisywane w *Hegemonii i socjalistycznej strategii* konflikty o charakterze agonistycznym i antagonicznym. Na poziomie agonistycznym projekt doprowadził do ujawnienia konfliktu dotyczącego tego, kto ma prawo kształtować przestrzeń w mieście. Artystka wykorzystała swój status i wsparcie instytucjonalne CSW, by czasowo przekształcić teren, jednak mieszkańcy nie dysponowali odpowiednimi możliwościami prawnymi, by ochronić miejsce, które uważali za wartościowe. Wytwarzanie mechanizmów kontroli świadczących o tym, że nie dopuszcza się do korzystania z przestrzeni wspólnej na wiele sposobów i zakłada istnienie racji po jednej stronie, a skłonności destrukcyjnych po drugiej, a także brak integracji światopoglądowej użytkowników *Dotleniacza* należą już jednak zdecydowanie do porządku antagonistycznego, a więc wzajemnego obsadzania się na pozycjach wrogów. Mimo to wydaje mi się, że o porażce trwałej zmiany przestrzeni publicznej, jaką mógłby stanowić ocalony projekt Rajkowskiej, nie zdecydowało ujawnienie się konfliktów o charakterze antagonicznym, ale skomplikowany status praktyk, które Mouffe nazwałaby „artywizmem”. Działania artystyczne ujawniają pewną społeczną potrzebę, która jednak nie okazuje się na tyle pilna, by ludzie skutecznie zaangażowali się w jej zaspokojenie na stałe. Interwencja artysty – identyfikowana jako wiązanie hegemoniczne – ujawnia uśpione lub skanalizowane inaczej społeczne energie, ale cechy typowe dla projektów artystycznych (czasowość, brak stałego dofinansowania) sprawiają, że wraz ze zniknięciem wiązania naczelnego (interwencji artystycznej) niktą powstałe przygodnie wiązania obywatelskie, na przykład – w *Dotleniaczu* – włączenie placu Grzybowskiego w topografię miejsc, w których mieszkańcy czują się dobrze i swobodnie. Ujawnia się tutaj słaby punkt ekonomii społecznego zaangażowania: wobec zniknięcia interwencji artystycznej nie następuje aktywacja sił, które mogłyby doprowadzić do zagospodarowania pustego pola na nowo.

*Trafostacja* to publiczny projekt Joanny Rajkowskiej, który rozpoczęła w 2016 roku, kiedy we Wrocławiu zainicjowano prace budowlane nad przekształceniem starej stacji transformatorowej nad Oławą. U źródła pomysłu na instalację leżała z jednej strony pamięć o wielkiej powodzi z 1997 roku, a z drugiej zainteresowanie artystki ekologią oraz możliwościami oddawania roślinom i mniejszym organizmom obiektów stworzonych przez ludzi i pierwotnie przez nich wykorzystywanych. Wcześniej artystka dwukrotnie była

w fazie planowania podobnego projektu – najpierw we współpracy z krakowskim MOCAK-iem, a potem w Berlinie – nie został on jednak zrealizowany.

W przypadku *Trafostacji* interesuje mnie przede wszystkim zainicjowany przez Rajkowską kilkuetapowy proces zarządzania przestrzenią, na której znajduje się instalacja. Tak jak nad innymi projektami artystycznymi realizowanymi w przestrzeni publicznej nad wrocławską instalacją co jakiś czas zawisa groźba likwidacji ze względu na konieczność pozyskiwania środków finansowych. Na korzyść *Trafostacji* zdecydowanie działa jednak jej położenie – dosłownie kilka metrów od koryta rzeki, a jednocześnie na uboczu wobec pasa drogowego i pieszych ciągów komunikacyjnych. Z formalnego punktu widzenia artystka wykorzystała nieużytek, w rzeczywistości jednak na terenie stacji mieszkało dwóch bezdomnych mężczyzn, którzy w budynku składowali swoje rzeczy i spali.

Na poziomie konceptualnym projekt zakładał przejęcie przez artystkę (na mocy umowy z miastem) obszaru dawniej zagospodarowanego przez człowieka i poprzez wprowadzenie paproci, mchów oraz porostów, a także budowę specjalnego systemu irygacyjnego oddanie go z powrotem naturze, która z upływem czasu miała doprowadzić do całkowitego zniszczenia i zarosnięcia budynku. Operacja ta miała być formą „zadośćuczynienia” środowisku naturalnemu za niszczyielską działalność człowieka i jego rabunkową politykę wobec ziemi. Do rachunku wkraść się jednak nieprzewidziany element – mężczyźni, którzy zamieszkali w budynku, na dziko, co było możliwe dzięki brakowi zainteresowania władz miasta starą stacją.

Przestrzeń uznana przez artystkę za opuszczoną okazała się zamieszкана, ale projekt mimo wszystko został zrealizowany w pierwotnym kształcie. O tym, w jaki sposób bezdomni musieli opuścić budynek, Rajkowska opowiadała podczas poznańskiego wykładu, pokazując fotografie przedstawiające wnętrze stacji z czasu, gdy ją zamieszkiwali, opisała również tę sytuację w wywiadzie udzielonym Aleksandrze Jach:

**Joanna Rajkowska:** [...] Wczoraj okazało się, że musimy poprosić dwóch bezdomnych, żeby opuścili *Trafostację*. Kiedy wiosną ktoś zauważył sterty śmieci i śpiwory, myśleliśmy, że czyjaś obecność jest chwilowa, ale teraz okazało się, że to ich dom. To zupełnie zmieniło wydźwięk tego projektu. Nikt z nas się z tym dobrze nie czuje.

**Aleksandra Jach:** Powiedz mi więcej o tym. Kto z nimi rozmawiał? Co o nich wiecie? Czy mają jakąś alternatywę?

**J.R.** Natalia, Maciek i Bartek zastali tylko jednego człowieka, Natalia napisała mi w mailu: „Pan był sam, tylko jeden, przyszliśmy i powiedzieliśmy, że prosimy, by jutro go nie było, bo zaczynamy prace budowlane. Nie był agresywny, przyjął to spokojnie, ale też był w strasznym stanie, po ciężkim pobiciu, nie chciał pogotowia i powiedział, że ma dokąd pójść. Było strasznie brudno i w środku i na zewnątrz, śmieci, jedzenie, ekskrementy, krew”.

**A.J.** No właśnie, to jest cała złożoność takich projektów jak Trafostacja. Po to, żeby zrobić miejsce dla nie-ludzi, jacyś ludzie musieli się stamtąd wynieść... Smutne to jest.<sup>24</sup>

Rajkowska prezentowała *Trafostację* podczas wykładu *Siła słabości*, włączyła ją więc w narrację na temat umieszczania w przestrzeni publicznej reprezentacji słabości związanej z ludzkim ciałem. W przypadku wrocławskiej instalacji artystka zdecydowała się wziąć w obronę nie ludzką słabość, lecz niszczone przez człowieka środowisko naturalne. Bezdomni, nie będąc właścicielami stacji, nie mieli do niej prawa, podobnie jak do żadnej innej przestrzeni w mieście. Rajkowska, uznając swoją rację za nadrzędną, nie próbowała znaleźć innego miejsca dla swojego projektu. Wyrażona przez nią opinia, że mieszkanie w opuszczonym budynku i tak nie było dobre dla bezdomnych mężczyzn, nie miała charakteru samousprawiedliwienia, bo artystka nie uważała, że wobec mężczyzn, którym odebrała miejsce pobytu, ma jakieś powinności. Skorzystała z możliwości kształtowania przestrzeni publicznej, która została jej zapewniona przez projekt Wrocław 2016, Europejska Stolica Kultury, posiadający złożoną strukturę organizacyjną i operującą ogromnymi środkami finansowymi.

Gestem założycielskim *Trafostacji*, która miała mieć charakter częściowej spłaty długu zaciąganego przez człowieka wobec środowiska naturalnego, było odebranie przestrzeni innym ludziom. Wobec tego nasuwa się pytanie, czy w użytkowaniu przestrzeni możliwe jest istnienie przerwy lub pustki, stanu całkowitej wolności od zawłaszczenia. Na poziomie prawnym jest to niemożliwe, dbają o to przepisy państwowe regulujące przepływ gruntów i budynków między kolejnymi właścicielami lub między państwem a nabywcami. Wydaje się, że myślenie Rajkowskiej o *Trafostacji* również opiera się na

<sup>24</sup> Obieg materii. Od-swajanie. Rozmowa Oli Jach z Joanną Rajkowską, <http://www.rajkowska.com/pl/teksty/348> (16.02.2018).

agonistycznym pojmowaniu przestrzeni – wobec braku terytorium znajdującego się poza obszarem czyjejs własności każda operacja przeprowadzana w przestrzeni polega na tym, że ktoś traci, a ktoś inny zyskuje. Fakt ten nie usprawiedliwia działań Rajkowskiej, ale ujawnia, że są one symptomem tego, z jaką ekonomią przestrzeni publicznej mają do czynienia jej użytkownicy. Wartości tego, co uzyskane i utracone, nie zawsze są równe, czego dobitny przykład stanowi przejście przez artystkę miejsca zamieszkanego przez bezdomnych. Utrata przestrzeni dającej choćby częściowe schronienie w sytuacji bezdomności wydaje się mieć większy społeczny ciężar niż stworzenie dzieła sztuki kształtującego ekologiczne myślenie o użytkowaniu ziemi.

Autorka *Trafostacji*, chcąc uchronić instalację przed likwidacją, nawiązała współpracę z wrocławskimi naukowcami, którzy mają prowadzić na jej terenie badania i monitorować rozwój wprowadzonych organizmów i roślin. Artystka szybko zorientowała się, że w przypadku wrocławskiego projektu planowanie rozwoju nie może się udać. Sadzone przy użyciu specjalnej pożywki mchy nie przyjęły się w tych miejscach, które pierwotnie były dla nich przeznaczone, a na ścianach, po których spływa woda, rozwijają się grzyby i porosty należące do gatunków, o których istnieniu nie wiedział nikt ze współtwórców instalacji. Zaangażowanie naukowców jest więc odpowiedzią również na ten aspekt dzieła – konieczna jest obserwacja, a nie kontrola i korekcja. Rajkowska nie ukrywa, że przejście *Trafostacji* przez jednostkę naukową oznacza otoczenie ją ochroną prawną i eliminuje ryzyko likwidacji projektu na przykład wskutek zmiany planu zabudowy okolicznych terenów. Tak więc artystka, która dysponowała większą siłą niż zamieszkujący opuszczoną stację transformatorową bezdomni, wraz z rozwojem projektu zdecydowała się na zawarcie sojuszu z instytucją naukową posiadającą większą sprawczość niż ona sama.



Uznanie hegemonicznego potencjału twórczości artystycznej dopełnia wizerunku artysty jako tego, kto – działając nie tylko w obrębie instytucji sztuki, ale też w żywej tkance społecznej – „może więcej”. Podjęcie krytyki sztuki skoncentrowanej na tym, w jaki sposób artyści używają swojej władzy, w przypadku Joanny Rajkowskiej przynosi efekty w postaci rewizji autodyskursu artystki oraz recepcji jej sztuki. W swoich projektach z ostatnich lat Rajkowska dowodzi jednak, że interesuje ją wchodzenie w takie relacje z dominującym dyskursem, które pozwolą go jej podważyć. Artystka działa,

nawiązując sojusze – na przykład współdziałając przy *Trafostacji* z jednostkami naukowymi czy prezentując podczas obrad Forum Przyszłości Kultury w Teatrze Powszechnym w Warszawie w 2017 roku pracę *Ja do waszego rajy nie wejde*, będącą wyrazem sprzeciwu wobec masowej wycinki drzew w Polsce. W swojej analizie projektów publicznych Rajkowskiej skupiłam się na tym, w jaki sposób ujawnia się w nich hegemoniczna siła artystki. Perspektywa, w ramach której punkt ciężkości umieszczony zostaje na przecięciu relacji między artystką, projektem a publicznością, powoduje, że kwestie kontrhegemonicznego potencjału projektów pozostaje niejako na uboczu. Konsekwentnie traktując praktyki artystyczne jako praktyki hegemoniczne, trzeba badać również ich kontrhegemoniczny potencjał w tych momentach, kiedy wchodzą one w konflikt z władzą, dominującą ideologią czy usankcjonowanymi prawnie lub zwyczajowo praktykami społecznymi, a jestem przekonana, że sztuka tworzona przez Rajkowską taki potencjał posiada. Największy pożytek może więc przynieść podwójne zastosowanie metodologii stworzonej przez Ernesta Laclaua i Chantal Mouffe. Przyjęcie, że Rajkowska w swoim działaniu nie jest „taka znowu słaba”, choć ujawnia iluzoryczny charakter jej autonarracji, zmusza do myślenia o tym, że może ona oddziaływać również na to, co znajduje się poza polem sztuki, i robić to nie tylko po to, żeby umacniać własną pozycję i status instytucji, z którymi współpracuje. Przy czym dowodów na kontrhegemoniczną skuteczność praktyk artystycznych Rajkowskiej trzeba by szukać już poza jej własnym dyskursem i dyskursem eksperckim w rozproszonym i politycznym polu społecznym.



## Abstract

### Zuzanna Berendt

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

*Not so Weak After All: Joanna Rajkowska's Artistic Projects as Hegemonic Practices*

Berendt reads Joanna Rajkowska's work, specifically her interventions in public spaces, in the context of Ernesto Laclau and Chantal Mouffe's theory of radical democracy and their key concepts of antagonism and hegemony. She reflects on whether the category of weakness as applied to Rajkowska's art is an adequate definition of her artistic strategies. The discussion of the projects *Minaret* (2009-11), *Oxygenator* (2007) and *Trafostacja* (2016) is accompanied by a reflection on the artist's hegemonic power while acting in public space and the social effects of her artistic projects.

## Keywords

---

Joanna Rajkowska, art, public sphere, radical democracy, hegemony, antagonism, artistic immunity