

Monika Rydiger

Punkty odniesienia

Twórczość Daniego Karavana nie poddaje się jednoznacznej klasyfikacji i umyka wszelkim sztywnym definicjom. Chociaż tak swoista, nie powstaje jednak w izolacji od zjawisk zachodzących współcześnie w sztuce i humanistyce. Artysta od lat aktywnie uczestniczy w ważnych i prestiżowych wydarzeniach (jak choćby Biennale weneckie, Biennale Rzeźby w Middelheim, Art Basel czy Documenta w Kassel), realizuje też zlecenia zarówno w Izraelu jak i poza jego granicami, co pozwala mu śledzić na bieżąco zwroty i nowe zjawiska w globalnym polu sztuki. Dzieła Karavana – mimo wyjątkowo silnej, niezależnej osobowości twórczej autora – noszą znamiona ważnych przemian, jakie zaszły lub właśnie zachodzą w sztuce współczesnej. W swoich odkrywczych działaniach i nowych formułach artysta niejednokrotnie antycypował decydujące transformacje. Spróbujmy wyznaczyć te najważniejsze punkty odniesienia, z którymi łączność ujawnia twórczość Karavana.

Transgresje

Spędziłem większość mojego życia, tworząc na ziemi niczyjej – wyznaje Dani Karavan. – Poruszałem się pomiędzy granicami i dyscyplinami, pomiędzy minimalizmem i konceptualizmem, narracją i abstrakcją, rzeźbą i architekturą, sztuką ziemi i projektowaniem krajobrazu. Próbowałem przekroczyć wszelkie możliwe granice, rozbić wszystkie ograniczenia. Z biegiem czasu ta ziemia niczyja przeobraziła się; zrazu odrzucony kamień stał się teraz kamieniem węgielnym nowej sztuki¹.

Tak charakterystyczne dla sztuki współczesnej przekraczanie granic między jej gatunkami, przyswajanie nowych zasad i właściwości, a także wychodzenie poza tradycyjne jej pojęcie stało się osnową zarówno awangardowych przemian w pierwszej połowie XX wieku jak i późniejszych jej ponowoczesnych transformacji. Oczywiście w ciągu stulecia strategie przekraczania granic sztuk zmieniały się pod wpływem reorientacji kulturowych, po-

1 Cyt. za: Dani Karavan, *Thoughts about a Path*, w: *Dani Karavan. Retrospective*, red. Mordechai Omer, t. I, Tel Aviv 2007, s. 406.

litycznych czy też socjologicznych. Artyści awangardowi rozszerzali pojęcie sztuki, dokonywali coraz to nowych aneksji w imię nowości, wyjątkowości i nieograniczonej swobody twórczej. Kiedy zagarniane wciąż nowe obszary, nienależące dotychczas do dziedziny sztuki, uświadomiły artystom, że wszystko może się nią stać, wydawało się, że transgresyjny potencjał zostanie zahamowany. A jednak pod koniec lat siedemdziesiątych, kiedy sztuka transawangardy, a po niej postmodernizm zakwestionowały awangardowe kategorie, potrzeba transgresji i niwelowania granic między gatunkami nie została stłumiona. Zmieniły się tylko mechanizm i cel penetrowania innych dziedzin i innych obszarów. Jak pisze Hal Foster, ta istotna zmiana to „odejście od logiki awangardowej transgresji do modelu dekonstrukcyjnego przemieszczania”². Celem stało się ukazanie względności wszelkich zasad, znamienne dla praktyk dekonstrukcjonizmu „sproblematyzowanie” reguł i dokonanie „generalnego przewartościowania wszystkich wartości”³. Początek XXI wieku to w sztuce wciąż nieustające rozszerzanie jej terytorium, szczególnie o nowe doświadczenia czerpane z dziedzin technologii cyfrowych i biotechnologii.

Przestrzeń

*Większość moich prac tworzy przestrzeń dla swoistego rodzaju spektaklu, w którym ludzie działają w scenerii, jaką im oferuję*⁴.

We wszystkich realizacjach artysty, począwszy od *Pomnika Brygady Negew* (1963–1968, Beer Szewa, Izrael) po wciąż znajdującą się w realizacji *Axe Majeur* (od 1980, Cergy-Pontoise, Francja), przestrzeń – jej oznaczanie, sposób artykulacji, rozwijanie przestrzennych sekwencji – pozostaje kluczową artystyczną kwestią.

Bez wątpienia przestrzeń stała się największą fascynacją współczesnych artystów. Szukając genezy tej przestrzennej obsesji, trzeba cofnąć się do mających przełomowe znaczenie poszukiwań i eksperymentów kubistów. Konsekwencją wypracowanego w malarstwie Georges’a Braque’a czy Pabla Picassa kubistycznego „otwarcia bryły” było nie tylko zerwanie z mimetycznym odwzorowywaniem przestrzeni na rzecz jej rekonstruowania/konstruowania

2 Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, MA 1996, s. XII.

3 O znamienym dla dekonstrukcjonizmu „sproblematyzowaniu” i „przewartościowaniu wszystkich wartości” zob. Anna Burzyńska, *Dekonstrukcja: próba krytycznego bilansu*, w: *Po strukturalizmie – współczesne badania teoretycznoliterackie*, red. Ryszard Nycz, Wrocław 1992, s. 57; R. Nycz, *Tekstowy świat*, Warszawa 1993, s. 29.

4 Cyt. za: *Interview. Dani Karavan Talking to Ingrid and Konrad Scheurmann*, w: Ingrid i Konrad Scheurmann, *Dani Karavan, Homage to Walter Benjamin. "Passages", Place of Remembrance at Portbou*, Mainz 1995, s. 97.

w obrazie, ale także nowa koncepcja „rzeźby przeźroczystej”, która, jak twierdził Kahnweiler, „nie respektuje ciągłego naskórka zwartych ciał, jakie pragnie odtwarzać, lecz wynajduje znaki plastyczne ukazujące owe ciała w stanie rozwartym”⁵. Forma powietrzna – „negatywowa” – w rzeźbach Picassa i Alexandra Archipenki zwróciła uwagę na niezwykle walory działania pustą przestrzenią. Problem „estetycznego działania próżni” podejmą jeszcze w połowie XX wieku Henry Moore, Alberto Giacometti, David Smith, później zaś kwestię pustki „sproblematyzują” kolejni – Anthony Caro, Maya Lin, Rachel Whiteread, Anish Kapoor.

Dla konstruktywistów przestrzeń stała się tworzywem równorzędnym masie. Przekonanie o nieskończoności przestrzeni i o jej homogenicznej naturze pozwoliło Katarzynie Kobro stworzyć koncepcję „rzeźby bez granic”. W roku 1931 artystka pisała: „Rzeźba nie ma granic, które by powstrzymały jej rozrost. (...) Przestrzeń jest wszędzie jednolita i jednakowa. Rzeźba granic naturalnych nie posiada. Rzeźba rośnie w dowolnym kierunku”⁶.

Kubistyczny przełom implikował także równoległe zmiany w architekturze. Odeszła ona od tradycyjnej artykulacji przestrzeni i koncepcji architektury-osłony na rzecz formy otwartej i idei ciągłości przestrzeni. Architekci-moderniści podkreślali łączenie się przestrzeni wewnętrznej z zewnętrzną, czego sztandarowym i pionierskim przykładem była architektura fabryki Fagus w Alfeld (1910–1925) projektu Waltera Gropiusa i Adolfa Meyera. Budowle prze stały być po prostu kubaturą i miejscem, zamieniając się w przestrzeń stymulującą ludzkie zachowania, generującą sposoby poruszania się w jej obrębie.

Rozwijając przez dłuższy czas ideę przestrzeni „bez końca”, architekci popadli w latach siedemdziesiątych w swoistą jej celebrację. Przesadnie rozciągana w „nieskończoność”, sprawiała wrażenie, jakby znikąca na horyzoncie, co Charles Jencks uszczypliwie określił mianem „perspektywy kolejowej”⁷. Odwrót od tej idei nastąpił wraz z pojawieniem się architektury postmodernistycznej, ferującej przestrzeń wielowarstwową, „zmysłową”, tajemniczą, „manierystyczną”. Dekonstrukcyoniści poszli jeszcze dalej: maksymalnie problematyzując kwestie przestrzenne, oferowali architekturę dającą efekt przestrzennej detonacji, która podważa nasze normalne poczucie przestrzeni i czasu.

Zbieżność fascynacji i poszukiwań, dotykane podobnych, zwłaszcza przestrzennych zagadnień zbliżyły rzeźbę i architekturę i otworzyły nowy rozdział wzajemnych relacji. Ten złożony proces mieszania zakresów obu dziedzin jest swoistym fenomenem współczesnej sztuki. Dziś, z perspektywy ponad stu lat, możemy dokładnie prześledzić,

5 Cyt. za: Adam Kotula, Piotr Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1980, s. 87.

6 Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź 1931, reprint 1993, s. 7.

7 Charles Jencks, *Architektura późnego modernizmu*, tłum. Barbara Gadomska, Warszawa 1989, s. 60.

jak w swych wyraźnych fascynacjach przestrzenią współczesna sztuka przeszła od wizji przestrzeni homogenicznej do świadomości jej heterogenicznej natury, od definiowania przestrzeni do jej doświadczania „tu i teraz”, od wizualnej przestrzenności do przestrzenności czasowej, od wyboru przestrzeni na swe najważniejsze medium do rozpatrywania przestrzeni jako funkcji sztuki.

Kiedy Michel Foucault w swoim słynnym wykładzie w marcu 1967 roku stwierdził: „Obecna epoka będzie przypuszczalnie w większym stopniu epoką przestrzeni. Znajdujemy się w czasach symultaniczności, w epoce zestawiania, w epoce rzeczy bliskich i dalekich, jednego obok drugiego, rozproszonego”⁸, zapowiadał w ten sposób zwrot przestrzenny, który (począwszy od lat 80.) dokonywał się nie tylko w sztuce, ale i we wszystkich dziedzinach humanistyki, rozszerzając i pogłębiając ich obszary badań.

Miejsce

*Teraz już niewiele mnie dzieliło od mojej koncepcji miejsca – sztuki tworzonej dla określonego miejsca i sztuki jako miejsca; będącej połączeniem malarstwa, rzeźby i architektury*⁹.

Pierwszym najpełniej urzeczywistniającym ten zamysł dziełem stał się *Pomnik Brygady Negew*, którym Karavan antycypował późniejszy nurt rzeźby *site-specific*. To, że artysta miał możliwość samodzielnego wyboru właściwego miejsca dla swej pracy, miało kapitalne znaczenie. Pozwoliło mu od samego początku myśleć o pomniku, jego formie i treści w nierozzerwalnym kontekście topografii wybranego terenu, jego nasłonecznienia, kierunków wiatru, osi widokowych i rosnących tu akacji. Kolejne swoje dzieła Karavan już zawsze będzie kreował, wychodząc od poznania właściwości danego miejsca i jego historii oraz poznania własnych emocji, jakie to miejsce wywołuje. W ten sposób powstały *Pasaże* (1990–1994) w hiszpańskim Portbou – dzieło upamiętniające Waltera Benjamina. Jak wspomina sam artysta:

*Dopiero podczas drugiej wizyty odkryłem fenomen wzburzonego morza. I pomyślałem: to jest to. Wtedy powiedziałem sobie: teraz, jak to odkryliśmy, powinniśmy szukać innych możliwości – i odkryliśmy je. W ten sposób powstał projekt Pasaże. Ta praca rzeczywiście narodziła się tam, na miejscu, nie w mojej głowie w pracowni*¹⁰.

8 Michel Foucault, *Inne przestrzenie*, fragment wykładu wygłoszonego w marcu 1967, tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Dru-
gie” 2005, nr 6, s. 117.

9 Cyt. za: Dani Karavan, *Thoughts about a Path*, op. cit., s. 406.

10 Cyt. za: *Interview. Dani Karavan Talking to Ingrid and Konrad Scheurmann*, op. cit., s. 77.

Dzieła artystyczne tworzone w kontekście miejsca są określane – zgodnie z przyjętą w piśmiennictwie o sztuce terminologią – jako *site-specific*. To prace, które podporządkowują się parametrom swojej lokalizacji, są wyobrażone z myślą o niej i nierozdzielnie z nią związane, jednak nie dekorują, nie opisują, nie ilustrują miejsca, ale stają się jego częścią¹¹.

Powstanie tej kategorii dzieł było niewątpliwie następstwem takich zjawisk zaistniałych w pierwszej połowie XX wieku jak wchłonięcie bądź odrzucenie cokołu i wynikająca z tego faktu „bezdomność” rzeźby (czego dowodziła Rosalind Krauss w słynnym eseju z 1979 roku *Sculpture in the Expanded Field*)¹². Pozbawiona tradycyjnej podpory i stałej lokalizacji rzeźba uległa rozproszeniu w przestrzeni, co było możliwe również dzięki odejściu od monolitycznej formy w kierunku otwartej struktury, wynikającej z zarzucenia klasycznych technik modelowania bądź odkuwania na rzecz budowania, konstruowania i zestawiania form. Kiedy zaś na początku lat sześćdziesiątych Anthony Caro stwierdził: „Nie interesują mnie pomniki. Mam dosyć przedmiotów na cokółach”¹³, była to już reakcja na modernistyczną rzeźbę jako bezczasowe, abstrakcyjne, czyste dzieło sztuki, które, mimo przeświadczenia artystów o homogeniczności przestrzeni, deklarowanej „otwartości” formy, fascynacji przepływaniem przestrzeni, jej nieskończonością, zachowywało jednak swoją autonomiczność w rzeczywistym otoczeniu. Natomiast rzeźby Caro, osadzone wprost na ziemi, ograniczały, dzieliły i określały wybrany obszar. Aktywizując otaczającą przestrzeń, tworzyły miejsce. Dla Richarda Serra, Beverly Pepper, Daniela Burena to konkretne miejsce – w kontekście czy to urbanistycznym, czy też naturalnym – i jego właściwości determinowały skalę, rozmiar i rozmieszczenie dzieł.

Jak zauważa Miwon Kwon, sztuka zorientowana na miejsce, wciąż ewoluując, wzbogaciła się o kolejne permutacje *site-specific*, określane nowymi terminami: *site-determined*, *site-conscious*, *site-responsive*, *site-related*¹⁴. Zaś ci krytycy, którzy dziś uważają pojęcie *site-specific* za nieprecyzyjne i nieadekwatne do nowych artystycznych praktyk, proponują kolejne sformułowania, między innymi: *context-specific*, *debate-specific*, *audience-specific*, *community-specific*¹⁵. Wskazują one na bardziej złożone relacje między sztuką a miejscem, w których miejsce to nie

11 Zob. *Richard Serra from the Yale Lecture*, w: *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison, Paul Wood, Oxford 1993, s. 1125.

12 Rosalind E. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, w: eadem, *The Originality of the Avant-Garde and Others Modernists Myths*, Cambridge, MA 1985, s. 280.

13 Cyt. za: David Mellor, *The Sixties Art. Scene in London*, London 1993, s. 95.

14 Miwon Kwon, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA 2002, s. 1.

15 Ibidem, s. 2.

stanowi jedynie fizyczno-topograficznego odniesienia, ale złożony, wieloznaczny kontekst znaczeniowy – społeczny, polityczny, historyczny i symboliczny. Podkreślają również różnicę między dziełami *site-specific* z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych a realizacjami z ostatnich dwóch dekad, które charakteryzuje większa wrażliwość na psychologiczny kontekst miejsca.

Tak złożony kontekst wyróżnia wszystkie prace *site-specific* Daniego Karavana, które stają się wypadkową indywidualnej artystycznej wizji i swoistego dialogu, jaki podejmuje twórca, negocjując ze zleceniodawcami, lokalnymi władzami, społecznością danego miejsca, jej potrzebami i wspólną pamięcią¹⁶.

Tu i teraz

Myślę, że w pewnym sensie moja twórczość jest figuratywna, ponieważ nie istnieje bez ludzi. Te indywidualne kreacje nie są tworzone po to, by na nie popatrzeć. Musisz być wewnątrz, musisz stać się ich częścią. To dobrze, jeśli ktoś, kto wchodzi w te miejsca, widzi innych odwiedzających i poruszających się w ich przestrzeni. Czasami wielu, czasem zaledwie kilku¹⁷.

Właściwość ta cechuje wszystkie prace *site-specific* artysty. W *Pomniku Brygady Negew*, w *Pasażach*, w *Drodze Światła* (1987–1988, Seul, Korea), w *Lesie Sztuki* (1998–2006, Murou, Japonia) widz staje się nieodzownym ich komponentem, a jego indywidualne doświadczenie przestrzenne, zarówno fizyczne jak i psychiczne, staje się właściwym odczytaniem dzieła.

Fakt, że rzeczywista przestrzeń stanowi nie tylko kontekst dzieła, ale równocześnie jego zawartość, stawia widza (a właściwie uczestnika) w zupełnie nowej sytuacji. Zmusza go do rodzaju konfrontacji ze strukturą dzieła, poruszania się w jego obszarze i aktywnego doświadczenia zamiast biernego kontemplowania.

Tak wyraźne przesunięcie akcentów – z biernego oglądu dzieła jako autonomicznego przedmiotu na definiowanie i doświadczenie przez widza jego przestrzeni – ujawniła z całą mocą rzeźba minimal artu w latach sześćdziesiątych. Dla Roberta Morrisa, Donalda Judda, Carla Andre istotny był rzeczywisty przestrzenny kontekst ich prac. Ustawione podczas wystawy w nowojorskiej Green Gallery (1964) geometryczne formy z pomalowanej na szaro sklejkę jak i obszar stworzonej pomiędzy nimi przestrzeni były dla Roberta Morrisa równorzędnymi kompozycyjnie elementami jego rzeźby. Ogromne szare „belki” leżały wprost na podłodze, „narożniki” opierały się o ściany.

16 Zob. Idith Zertal, *Tikkun Olam – Mending the World. On Art and Politics in the Work of Dani Karavan*, w: *Dani Karavan. Retrospective*, op. cit., s. 393–392.

17 Cyt. za: *Interview. Dani Karavan Talking to Ingrid and Konrad Scheurmann*, op. cit., s. 97.

Rzeźba stała się rzeczywistym elementem rzeczywistej przestrzeni. Tej samej przestrzeni, w której musiał poruszać się widz. Formy zagradzały mu drogę, zmuszały do obejścia, przekroczenia ich, usytuowania się przed lub za nimi. Do obcowania z dziełem „tu i teraz”.

To właśnie krytykował w opublikowanym w 1967 roku eseju *Art and Objecthood* Michael Fried, zarzucając rzeźbie minimal artu „teatralność”, a więc noszący znamiona „dramatu” odbiór dzieła warunkowany obecnością widza i jego percepcją rozciągniętą w czasie¹⁸.

Droga, przejście

Wspominając pracę nad *Pomnikiem Brygady Negew*, Karavan przyznaje, że chciał, aby była to

*rzeźba, na którą można by się wspiąć, wejść, dotknąć jej, słuchać, czuć, widzieć. Rzeźba, która angażuje wszystkie zmysły i która kieruje ruchem widza w przestrzeni*¹⁹.

Stymulowanie widza do pokonywania kolejnych przestrzennych sekwencji dzieła – przechodzenia określonej drogi – stało się również kluczową kwestią w późniejszych realizacjach artysty, jak choćby w *Linea 1-2-3* (1982–2000, ogród rzeźby Fattoria di Celle koło Pistoii, Włochy), w *Axe Majeur*, w *Drodze Praw Człowieka* (1989–1993, Norymberga, Niemcy), w *Drodze Pokoju* (1996–2000, Niccana, Izrael).

„Współczesną rzeźbę prześladowuje koncepcja przejścia” – stwierdziła Rosalind Krauss w opublikowanej w roku 1977 książce *Passages in Modern Sculpture*²⁰. Tę szczególną właściwość ujawniły nie tylko prace tworzone dla przestrzeni galeryjnych (jak np. *Korytarz Bruce’a Naumana*), ale przede wszystkim pierwsze realizacje artystów land artu. Robert Smithson, Michael Heizer, Nancy Holt, James Turrell odeszli od używania przestrzeni abstrakcyjnej na rzecz eksplorowania konkretnych miejsc w naturalnym krajobrazie. Land art uzmysłowił twórcom, że działania rzeźbiarskie mogą mieć zupełnie nową skalę, a wraz ze zmianą parametrów dzieł zmieniają się zasady funkcjonowania rzeźby w przestrzeni. Ogromne rozmiary prac artystów tego nurtu powodowały, że widz konfrontowany był z nimi w zupełnie inny, bardzo aktywny sposób. Musiał wejść w obręb dzieła i aby poznać jego formę, strukturę, „zawartość”, wykonywał szereg czynności, takich jak na przykład „bieganie, spacerowanie, oglądanie,

18 Zob. Maria Hussakowska, *Minimalizm*, Kraków 2003, s. 34–35.

19 Cyt. za: Mordechai Omer, *Early and Late in Dani Karavan's Oeuvre*, w: *Dani Karavan. Retrospective*, op. cit., s. 403.

20 R.E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, New York 1977, s. 282.

przechodzenie, czekanie, spotkanie...” – jak wypunktował to Robert Morris w długiej liście przewidywanych aktywności odbiorcy (który miałby poznać jego pracę *Obserwatorium*, 1971–1977)²¹.

Czasoprzestrzenna formuła obcowania z rzeźbiarskim dziełem, oglądania go i doświadczania „w drodze” stała się istotną cechą sztuki – nie tylko land artu, ale i minimal artu. Ustawione w jednym rzędzie *Osiem pudeł* Donalda Judda czy też rozmieszczane przez Carla Andre cegłówki – jedna za drugą, wprost na podłodze galerii – swoim horyzontalnym układem prowokowały widza do penetracji przestrzennego kontekstu dzieła, pokonania pewnego dystansu, drogi. Jak twierdzi Rosalind Krauss, istotny wpływ na amerykańskich artystów minimal artu wywarła *Fenomenologia percepcji* Maurice’a Merleau-Ponty’ego, opublikowana w języku angielskim w roku 1962. Francuski filozof przekonywał, że „ciało nasze nie tkwi w ten sam sposób w przestrzeni jak rzeczy; zamieszkuje ją lub nawiedza, dostosowuje się do niej jak dłoń do narzędzia – i dlatego chcąc zmienić miejsce, nie potrzebujemy poruszać nim, jak porusza się przedmiotem. Przenosimy je, obywając się bez narzędzi, jakby w sposób do pewnego stopnia magiczny, ponieważ należy do nas i ponieważ dzięki niemu mamy bezpośredni dostęp do przestrzeni”²². Tak wyraźne odejście od tradycyjnej logiki rzeźby jako obiektu na rzecz aktywnego doświadczania przestrzeni dzieła zostało wzmocnione przez Josepha Beuysa, w którego artystycznych akcjach zawsze ważniejsze było działanie i wywoływanie reakcji niż produkt finalny, jakim jest materialne dzieło sztuki. Aktywność widza stawała się zatem istotnym elementem, jakby częścią samego dzieła. Rola widza przestała ograniczać się do biernego kontemplowania, odczytywania doznań i osobistych przeżyć artysty. Zasadnicze relacje miały przebiegać pomiędzy samym dziełem a odbiorcą.

Redefinicja pomnika

Eran Neuman pisze o dziele Karavana:

*Przejście przez Pomnik Brygady Negew, które generuje narrację, pozwala widzom uobecnić się między abstrakcją i konkretem, między prywatnym i publicznym, i w ten sposób ożywia pamięć. Zetknięcie się widzów z pomnikiem nie polega na rejestrowaniu przez nich aspektów wizualno-symbolicznych i tektonicznych, ale stymuluje ich do aktu pamięci jako aktorów przestrzennego spektaklu, którzy nadają kształt pamięci i upamiętnieniu poza ich symbolizowaniem*²³.

21 Zob. John Beardsley, *Earthworks and beyond*, New York 1989, s. 29.

22 Maurice Merleau-Ponty, *Wyznanie wiary*, tłum. Stanisław Cichowicz, w: Jacek Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995, s. 160–161.

23 Eran Neuman, *The Dialectical Meaning of Form*, w: *Dani Karavan. Retrospective*, op. cit., t. II, s. 847.

Fakt, że przestrzeń stała się celem rzeźby, miał istotne konsekwencje dla wypracowania nowych formuł pomnika. Michael North stwierdził w eseju z 1995 roku, że „najbardziej znamienne dla rzeźby publicznej ostatnich trzydziestu lat było zniknięcie samej rzeźby”²⁴.

To właśnie sztuka publiczna, rozwijająca się dynamicznie od początku lat osiemdziesiątych XX wieku, bardzo wyraźnie wskazała na zmianę roli odbiorcy z biernego widza w aktywnego uczestnika.

W sztuce kommemoratywnej wyrazem tych zmian stał się waszyngtoński pomnik ofiar i weteranów wojny w Wietnamie (Vietnam Veterans Memorial), zaprojektowany przez Mayę Lin w 1981 roku. Forma pomnika tworzy „rysę w ziemi” – dwa schodzące się ciągi pieszce w kształcie litery V, opadające stopniowo poniżej poziomu terenu. Zwiedzający przemierza je w indywidualnym tempie, a przystając, odczytuje nazwiska blisko sześćdziesięciu tysięcy poległych, wyryte na ścianie licującej jedną stroną „rysy”. Akcent w tym dziele położony został nie na kształt pomnika, ale na reakcję widza, który, czytając nazwiska żołnierzy, widzi swoje odbicie w wypolerowanym kamieniu – jako swoiste *memento*. Podobnie w berlińskim Pomniku Pomordowanych Żydów Europy (1998–2005) Petera Eisenmana: abstrakcyjna, powściągliwa struktura działa nie jako forma upamiętnienia, ale jako katalizator pamięci. Widz – otoczony ze wszystkich stron prostymi betonowymi blokami o jednakowej szerokości i długości, ale zróżnicowanej wysokości (od 0,2 do 4,8 m) – przemieszcza się wąskimi przejściami, stąpając po falującej posadzce, z każdym krokiem doznając coraz głębszego uczucia izolacji, osaczenia, wyobcowania. Punkt ciężkości zostaje przesunięty z warstwy materialnej dzieła na doświadczenie jego „metafizycznej pustki”. Ważniejszy od funkcji upamiętnienia staje się w tym przypadku akt odpominania (*remémoration* – jak rozumiał to Paul Ricoeur).

Przełomowe znaczenie dla nowego podejścia do projektowania pomników miały ogłoszone w połowie XX wieku międzynarodowe konkursy i nagrodzone w nich projekty.

W 1953 roku Institute of Contemporary Arts (ICA) w Londynie ogłosił konkurs na Pomnik Nieznanego Więźnia Politycznego. O zwycięstwie nowatorskiego projektu Rega Butlera niewątpliwie przesądził skład jury, w którym przeważali zwolennicy sztuki abstrakcyjnej, między innymi Herbert Read, Roland Penrose, Henry Moore. Butler odrzucił koncepcję rzeźby monumentalnej, bryłę zastąpił „rysunkiem w przestrzeni”, odrzucił też tradycyjne materiały i figuratywność formy. Stworzył abstrakcyjną, przestrzenną, architektoniczną strukturę wymagającą od widza wejścia w obręb dzieła i poruszania się w jego przestrzeni²⁵. Tematem kolejnego międzynarodowego konkursu,

24 Michael North, *Sfera publiczna jako rzeźba. Od Civitas Dei do ornamentu z ludzkiej masy*, „Magazyn Sztuki” 1995, nr 6/7, s. 179–180.

25 Zob. Robert Burstow, *Projekt Rega Butlera w konkursie na Pomnik Nieznanego Więźnia Politycznego. Abstrakcja a polityka zimnej wojny*, „Rzeźba Polska” 1989, s. 81–90.

ogłoszonego w roku 1957 przez Międzynarodowy Komitet Oświęcimski, był monument upamiętniający ofiary nazistowskiego obozu koncentracyjnego Auschwitz. Jury, któremu przewodniczył Henry Moore, wybrało projekt „Pomnika-Drogi” zespołu polskiego: Oskara i Zofii Hansenów, Jerzego Jarnuszkiewicza, Juliana Pałki, Edmunda Kupieckiego, Lechosława Rosińskiego. W projekcie tym pomnik potraktowano jako założenie przestrzenne. Nowatorstwo polegało na odrzuceniu koncepcji pomnika figuratywnego – autorzy pomnikiem uczynili całą przestrzeń obozu, którą przecinała ukośnie biegnąca droga – czarna, asfaltowa prosta linia – symbol przekreślenia koszmaru. Wszystko, co położone było po obu stronach drogi, miało pozostać zachowane w stanie nienaruszonym i z czasem ulegać rozpadowi. Brama obozu, przez którą wchodzili więźniowie, zostałyby zamknięta raz na zawsze, tak by odtąd nikt przez nią już nigdy nie przeszedł. Istotnym komponentem założenia autorzy projektu uczynili element czasu – kompozycyjna całość tego monumentu mogła być odczytana tylko dzięki ruchowi widza w jego przestrzeni w określonym czasie. Oba powyższe projekty konkursowe, chociaż nie zostały zrealizowane, w istotny sposób wpłynęły na redefinicję współczesnego pomnika. Urzeczywistnieniem i rozwinięciem tych ważnych przemian stał się *Pomnik Brygady Negew* Daniego Karavana, który, zupełnie niezależnie od ówczesnych poszukiwań, stworzył nowy język artystycznej kreacji ważnych miejsc pamięci, gdzie naturalny kontekst przestrzenny staje się zarazem zawartością monumentu. Wykreowane abstrakcyjne, quasi-architektoniczne formy wraz z przemieszczającym się pośród nich odbiorcą tworzą swoistą, żywą narrację pamięci.

Ten specyficzny język ekspresji Karavan rozwijał w innych kommemoratywnych dziełach – w *Pasażach*, w miejscu upamiętnienia w Gurs we Francji (1993–1994), w *Pomniku Pomordowanych Sinti i Romów Europy* (1992–2012) w Berlinie. Ich czasoprzestrzenna formuła, tworzenie różnych poziomów percepcji i stymulowanie widza do aktywności powodują, że powstaje niezwykle amalgamat emocji – fizycznego doświadczenia, artystycznych wrażeń, projekcji indywidualnej i zbiorowej pamięci.

Między indywidualną ekspresją a publiczną funkcją

*Chciałem pracować dla społeczeństwa, dla ludzi, aby być w samym środku wydarzeń i reagować na ludzką egzystencję*²⁶.

Prace artysty nie mogą być rozpatrywane tylko i wyłącznie jako autonomiczne dzieła sztuki. Zarówno ich fizyczne umiejscowienie w wybranym naturalnym bądź zurbanizowanym przestrzennym kontekście, jak i treści, które

²⁶ Cyt. za: Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu*, op. cit., s. 81.

zawierają – historyczne, humanistyczne, społeczne, polityczne – czynią z nich kreacje będące swoistym dialogiem pomiędzy indywidualną ekspresją i wrażliwością twórcy a wieloma aspektami zbiorowej egzystencji. Ważnym elementem, dopełniającym znaczenie i ekspresję prac Karavana, jest nieprzewidywalny i spontaniczny społeczny odzew, jaki mogą wywoływać. *Kikar Lewana* (1977–1988) czy też drugi plac w Tel Awiwie, *Kikar Habima* (2005–2015), wyraźnie implikują pozytywne interakcje mieszkańców, którzy odwiedzają je, traktują jako miejsca spotkań. *Axe Majeur* to ulubione miejsce spacerowiczów i uprawiających jogging. Z kolei rzeźba *Mizrach* – pomnik synagogi w Ratzbonie (2005, Niemcy), upamiętniający zniszczoną w XVI wieku świątynię – jest terenem spotkań, zabaw dzieci i odpoczynku dla turystów. Taki społeczny rezonans nie do końca musi być zbieżny z oczekiwaniami artysty. Chociaż w teorii funkcjonuje dychotomia publiczne/prywatne, z założeniem, iż publiczne ma być uniwersalne, oparte na konsensusie – „dla każdego”, to jednak doświadczenie uczy, że nie można mieć nadziei, aby sztuka publiczna mogła wyrazić wartości cenne i rzeczywiście zrozumiałe dla każdego. Społeczny kontekst jej funkcjonowania jest szeroki, niespójny i w dużej mierze nieprzewidywalny.

Pierwsze zdecydowane wysiłki zmierzające ku zbliżeniu sztuki do zwykłego życia podjęli artyści pop-artu, przed czym parę lat wcześniej przestrzegał Clement Greenberg w słynnym eseju *Avant-Garde and Kitsch* (1939), obawiając się tego mariażu sztuki wysokiej z kulturą masową²⁷.

Prawdziwym punktem zwrotnym w otwieraniu się sztuki na codzienną egzystencję stały się twórczość i poglądy Josepha Beuysa. W ramach swojej teorii „rzeźby społecznej” sformułował on postulat, aby sztuka wnikała w różne przejawy życia i aby jej funkcje rozszerzyć o pozaestetyczne zadania. Uważał, że sztuka wykraczająca poza sam szturm, przenikająca dzień powszedni, ma szansę zniwelować rozdział między dziełem a widzem. Wyraźne znużenie sztuką oderwaną od rzeczywistości ujawnili artyści postmodernizmu. W pewnym stopniu była to reakcja na konceptualizm i tautologiczne dociekanie sztuki na temat sztuki, a po części wynikało to z programowego uprawiania „estetycznego populizmu” (zgodnie z diagnozą Fredrica Jamesona) i pełnego otwarcia się postmodernizmu na kulturę masową. Dziś, po latach doświadczeń i transformacji, sztuka publiczna uwalnia się od estetyzującej funkcji. Zamiast integracji z miejscem proponuje artystyczne interwencje, tworzy nieoczekiwane sytuacje, chce wytrącać ludzi z oczywistości. Są to działania nie tyle przeznaczone dla istniejącej już społeczności, ile chcące tę społeczność współtworzyć i kreować na nowo²⁸.

27 Zob. Jonathan Harris, *Modernism and Culture in the USA, 1930–1960*, w: *Modernism in Dispute: Art since the Forties*, red. Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison, New Heaven – London 1993, s. 53–62.

28 Zob. <http://publicartnow.com/2013/12/12/the-new-rules-of-public-art>, dostęp 6.04.2015, oraz M. Kwon, *One Place after Another...*, op. cit., s. 60.

Jak pisze Christoph Brockhaus, analizując dzieła Daniego Karavana:

unikatowy charakter jego rzeźbiarskich prac tkwi w niezrównanej kombinacji walorów dzieła site-specific i dyscypliny publicznego zlecenia. Karavan jest nie tylko jednym z pionierów społecznej rzeźby site-specific, ale również świadomym orędownikiem wszystkiego, z czym się ona wiąże. Żaden inny artysta współczesny nie przyjął tak radykalnie demokratycznej postawy publicznej. Bez poparcia kolekcjonerów, właścicieli galerii, bez łatwych do sprzedania prac przeznaczonych do ekspozycji we wnętrzach, podjął największe egzystencjalne ryzyko, jakie artysta może podjąć – i to w czasie kryzysu w przestrzeni publicznej i samej sztuki publicznej. W tym sensie zajmuje on stanowisko kontestatorskie²⁹.

Sam zaś artysta otwarcie przyznaje:

Tworzę dla ludzi, aby zaprosić ich do komunikowania się z otoczeniem, tworzywem dzieła, pamięcią i z sobą³⁰.

29 Christoph Brockhaus, *Public Commissions: Dani Karavan's Specific Environments*, w: *Dani Karavan. Retrospective*, op. cit., t. II, s. 842.

30 Cyt. za: Pierre Restany, *Dani Karavan*, Munich 1992, s. 125.