

Eleonora Jedlińska

Krzysztof Wodiczko: „artysta polityczny” w Nowym Jorku

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 3, 411-419

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
ART OF THE EAST EUROPE
TOM III

Eleonora Jedlińska
Uniwersytet Łódzki; PISnSS

Krzysztof Wodiczko: „artysta polityczny” w Nowym Jorku

„Bycie artystą politycznym nie gwarantuje już postępowego albo krytycznego punktu widzenia, a wiele przykładów sztuki, która sama siebie jako polityczną określa, po prostu używa dominujących problemów w danym czasie, czyniąc to niestety w taki sposób, że ich waga zostaje rozmyta w potoku słów i nic nie znaczących gestów. Krzysztof Wodiczko reprezentuje inne podejście do kwestii politycznych, dramatyzując warunki społeczne na drodze realizowania wypracowanych przez siebie spektakli”.

Ewa Hesse¹

Postawa intelektualna i artystyczna Krzysztofa Wodiczki (ur. 1943) ukształtowana została w Polsce, w obszarze oddziaływań awangardowych, sięgających w swych źródłach tradycji konstruktywizmu. W 1977 roku twórca wyjechał z Polski, najpierw przebywał w Kanadzie, a od 1983 roku w Nowym Jorku. Najbardziej intensywne lata działalności artystycznej, społecznej i politycznej Wodiczki przypadają na czas jego życia w Stanach Zjednoczonych. Istota jego pracy odnosi się do szeroko rozumianej przestrzeni komunikacji społecznej, on

sam tworzy swoiste, precyzyjnie wypracowywane instrumenty komunikacyjne, pełniące rolę narzędzi służących przekazywaniu znaczeń komunikatów. Środowiskiem społecznym, do którego odnoszą się jego projekty artystyczno-społeczne oraz artystyczno-polityczne, są imigranci z różnych części świata. Sam będąc imigrantem z Polski, artysta ten szczególnie intensywnie odczuwa problemy związane z obcością, innością, migracją, tożsamością czy asymilacją. Wodiczko rozważa kwestie funkcjonowania współczesnego państwa, które – jak sądzi – nie powinno integrować imigrantów, lecz szanować ich prawo do wyboru obcości, oni sami natomiast winni przestrzegać „obcości gospodarzy”.²

Krzysztof Wodiczko w rozmowie z Jarosławem Lubiakiem powiedział: „Egzystencjalna filozofia obcego powstaje z przetwarzania i nakładania się tożsamości w procesie stawania się obcym samemu sobie, by stawać się nie-obcym w nowym świecie. Obcy musi podważać swoje poprzednie byty (...) problem polega na sztuce dzielenia się z obcością i na ciągłym wyobcowywaniu się *nie-obcych* i *ob-*

¹ Hesse (1991: 96).

² Pojęcie to wprowadzone zostało przez Julię Kristevę, której rozważania z zakresu socjo-psychologii i filozofii są dla Krzysztofa Wodiczki swoistym przewodnikiem, zob.: Lubiak (2002: 51–52).

cyb, zarówno w sensie psychologicznym, jak i sensie politycznym”.³

W latach 70., w okresie, gdy artysta łączył swą działalność artystyczną z warszawską Galerią Foksal oraz Galerią Akumulatory 2 w Poznaniu, powstał pierwszy *Pojazd* (1973). Stał się on punktem wyjścia do całej serii *Pojazdów alegorycznych*, dyskretnie ironicznych w charakterze obiektów mechanicznych, za pomocą których artysta dyskredytował, ośmieszał ich użyteczność, pozorną funkcjonalność, a nawet sam sens pomysłu. Ów pierwszy *Pojazd*, poruszający się z połową prędkości chodu pieszego czy wcześniejszy *Instrument* (1971) były realizacjami, w których artysta poprzez ironię i wskazanie absurdu działań (przy całej solenności technologicznego wykonania tych obiektów) podejmuje krytyczny i ironiczny dialog z przeszłością.⁴

Szeroki rezonans twórczości Wodiczki w amerykańskim życiu artystycznym wynika przede wszystkim z faktu, że jest to artysta, który tak dobiera środki komunikacyjne, aby w danym środowisku być najlepiej zrozumianym. Rozpoznanie miejsca, sytuacji i ich opisanie jest pierwszym krokiem w pracy Wodiczki. Równoległe wypracowuje odpowiednie środki komunikacyjne, właściwe do budowania porozumienia z określonymi społecznościami – niezależnie od tego, czy będą to bezdomni, imigranci, krytycy sztuki czy medioznawcy. Artysta w swych licznych wywiadach, komentarzach i autokomentarzach podkreśla własną rolę jako „twórczego projektanta”, którego zadaniem nie jest maskowanie konfliktów (jak czyni to projektowanie użytkowe), ale ich ujawnianie, sprawianie, by były wyraźniejsze, a w intencji docelowej – niwelowanie, usuwanie ich przyczyny. Wodiczko mówi też o swej działalności twórczej i dydaktycznej⁵ jako „projektowaniu do-

ciekającym” – *Interrogative Design*. W ramach programu tak rozumianego „projektowania dociekającego”, będącego szczególnym przykładem sztuki publicznej, mieści się poszukiwanie najbardziej ekonomicznych środków komunikacji z otaczającym światem. A one powinny być, według Wodiczki, demokratyczne. W ramach dyskursu społecznego, który podejmuje artysta, winien mieścić się sceptycyzm, kwestionowanie relacji społecznych, podważanie prymatu, jaki w powszechnej świadomości wiedzy „historia zwycięzców”, mówiąc słowami Waltera Benjamina. Bierze natomiast stronę bezsilnych, pozbawionych głosu, zmarginalizowanych.

Źródła swej sztuki Wodiczko odnajduje w sprzeciwie wobec ideologii kultury w Polsce lat 70., w kontekście postawy lewicy, mocno związanej z myślą artystyczno-społeczną awangardy XX wieku.

W rozmowie przeprowadzonej z artystą w redakcji nowojorskiego czasopisma „October” w 1986 roku, Wodiczko wspominał: „Doświadczenia z cenzurą, kulturą oficjalną i całym systemem instytucjonalnym, przemianami zachodzącymi w różnego rodzaju działalności kulturalnej w wyniku dokonujących się przemian politycznych stanowiły istotę moich polskich doświadczeń. Przede wszystkim poprzez moje związki z Galerią Foksal oraz Andrzejem Turowskim, współpracującym z Galerią w latach siedemdziesiątych, i który stworzył najgruntowniejszą wykładnię konstruktywizmu w Polsce w ujęciu ideologicznym, ale również poprzez osobę mojego ojca.⁶ Przez cały okres stalinowski, gomulkowski i gierkowski mój ojciec był wciągnięty w poważną politykę kulturalną jako dyrygent oraz dyrektor artystyczny miejskich i państwowych orkiestr i oper. (...) Ludzie tacy jak mój ojciec, ci związani z Galerią Foksal czy tacy jak Sołtan⁷ i Bojko⁸”

³ Lubiak (2002: 184).

⁴ *Pojazd* to konstrukcja wprawiana w ruch przez człowieka idącego do przodu po długim podeście, jakby chodniku. System przekładni, kół, łańcuchów rowerowych, składających się na konstrukcję *Pojazdu*, daleki od technologicznej precyzji, stanowił raczej realizację marzenia. Funkcja i postęp, a właściwie karykaturalna wersja sprowadzonego na ziemię Ikara z utopii Tatlina i społecznie użytecznych maszyn Bauhasu, pozwalają w tym pojeździe z 1973 roku dopatrzeć się początku realizowanego w latach amerykańskiej emigracji projektu krytycznego jako działania artystycznego.

⁵ Wodiczko prowadzi w Massachusetts Institute of Technology w Cambridge niedaleko Bostonu pracownię „Projek-

owania dociekającego” – *Interrogative Design*. Od 1994 roku jest dyrektorem Center for Advanced Visual Studies na MIT.

⁶ Bohdan Wodiczko (1911–1985) – wybitny dyrygent i pedagog muzyczny, wprowadził na polskie sceny operowe wiele współczesnych dzieł baletowych i operowych.

⁷ Jerzy Sołtan (1913–2005) – architekt, profesor uniwersytetu Harvard i dziekan Wydziału Architektury w latach 1967–1974, współpracował m.in. z Le Corbusierem; zmarł w Stanach Zjednoczonych, gdzie przebywał od 1959 roku.

⁸ Szymon Bojko (ur. 1917) – krytyk i historyk sztuki, szczególnie zainteresowany awangardowym wzornictwem WCHUTEMASU. Według Krzysztofa Wodiczki m.in. Bojko opracował swego rodzaju post-awangardową strategię dla post-stalinowskiej Polski.

Właśnie ojciec, a także Jerzy Sołtan i Szymon Bojko odegrali znaczącą rolę w kształtowaniu świadomości artysty, to oni nauczyli się funkcjonować w ramach istniejącego systemu, a jednocześnie sprawdzać, do jakiego stopnia system nimi manipuluje. W dalszej części wspomnianego wywiadu Wodiczko powiedział: „Mając więc bliski kontakt z mechanizmem cenzury i auto-cenzury oraz z polityką oficjalnej kultury, przemysłu i szkolnictwa (uczyłem na Politechnice Warszawskiej) i mając przykład mego ojca,⁹ szybko zrozumiałem, że musimy w Polsce przyjąć pewien rodzaj post-awangardowej strategii”.¹⁰

Twórczość Krzysztofa Wodiczki amerykańska krytyka, dziennikarze, kuratorzy wystaw postrzegają przede wszystkim jako podejmującą kwestie współczesnej bezdomności, wykluczenia, losu obcego i imigranta. Artysta ten ustanawia poprzez swą sztukę bez-granice swych intencji artystycznych w świecie, wskazuje jego obszary podmiotowemu poznaniu. Seria *Projekcji publicznych*, które Wodiczko wyświetlał na znaczące politycznie i społecznie gmachy użyteczności publicznej oraz symboliczne pomniki w różnych miastach świata, m.in. projekcje na Kolumnie Zwycięstwa w Stuttgarcie, 1983; fasadzie Memorial Hall w Dayton, 1983; budynku AT&T Long Lines Building w Nowym Jorku, 1984; Łuku Pamięci Żołnierzy i Marynarzy (Grand Army Plaza) na Brooklynie w Nowym Jorku, 1984–1985 (il. 1), koncentrowała uwagę na kluczowych problemach współczesnej polityki i historii; poprzez swoje działania artysta ujawniał napięcia i ukryte znaczenia, związane z przeszłą i teraźniejszą kondycją społeczeństwa i jednostki. Idea sztuki publicznej tworzonej przez Wodiczkę polega na „uśmiercaniu” pomników i budowli poprzez rzutowanie na ich fasady obrazów, powodujących ich antropomorfizację. Ulubionym motywem, często wykorzystywanym przez artystę są ręce.

Ręce pojawiają się na AT&T Long Lines Building w Nowym Jorku (2 listopada 1984), na Royal Bank w Montrealu (1985), na wieży Muzeum Człowieka w San Diego (1988), na rotundzie Hirshhorn Museum w Waszyngtonie (1988), Zion Square w Jerozolimie (1990). Może to być otwarta dłoń, przyciśnięta jakby w geście zaprzysiężenia



Il. 1. Krzysztof Wodiczko, *Łuk Pamięci Żołnierzy i Marynarzy*, 1984–1985, Grand Army Plaza, Brooklyn, Nowy Jork, fot. z archiwum autorki

do serca budowli należącej do korporacji AT&T (była to dłoń Ronalda Reagana, składającego przysięgę prezydencką. Intencją Wodiczki było poddanie krytyce powiązania biznesu z polityką, które symbolizuje prezydent-elekt, składający przysięgę, łączącą Boga, Państwo i Naród), ręce zaciśnięte w pięść, trzymające kostur pielgrzymi, płonąca świeca, rewolwer, widelec, złożone do modlitwy albo w geście błagania, ręce próbujące osłonić ciało, splecione na karku, ręka składająca podpis, ręce zaciskające się na prętach stalowych krat.

Jedną z projekcji Wodiczki miała miejsce na Dolnym Manhattanie, na gmach The New Museum of Contemporary Art/Astor Building w SoHo (1984–1985). Artysta wyświetlił obrazy łańcuchów i kłódki. Realizacja dotyczyła spekulacji nieruchomości w Nowym Jorku; wyższe piętra budynku, ponad The New Museum, zostały opróżnione z lokatorów i przekształcone w luksusowe apartamenty. Eksmitowani, ubodzy mieszkańcy miasta często pozostawali bez dachu nad głową. Bezdomność to jeden z głównych problemów społecznych, do których w całej swej twórczości odnosi się Krzysztof Wodiczko.

Projekcja na Grand Army Plaza na Brooklynie w Nowym Jorku była kolejną istotną realizacją polskiego twórcy w tym mieście. W noc sylwestrową 1984 roku artysta wyświetlił na łuku triumfalnym połączone łańcuchami amerykańskie i radzieckie głowice rakietowe. Obraz ten projektowany był na północnej, pozbawionej rzeźb i reliefów, stronie tego obiektu, upamiętniającego zwycięstwo bohaterskiej Północy nad Południem w wojnie secesyjnej. Pokaz został zorganizowany jako część

⁹ W roku 1958, za tzw. nieprawomyślność, Bohdan Wodiczko został zwolniony z funkcji dyrektora i pierwszego dyrygenta Filharmonii Narodowej w Warszawie, wyjechał wówczas na kilka lat do Islandii.

¹⁰ Crimp, Deutsche, Lajer-Burcharth (1986: 22–51).

uroczystości noworocznych. Trwał od 23.30 dnia 31 grudnia do 2.30 dnia następnego, czyli w czasie, gdy miały się toczyć rozmowy pokojowe między Stanami Zjednoczonymi a Związkiem Radzieckim.

Wodiczko przeprowadza swoje akcje po uprzednim przestudiowaniu problemów dotyczących znaczeń, związanych z miejscem, gdzie projekcja ma być zrealizowana. W tym wypadku dokonał świadomej reorientacji łuku triumfalnego, odnoszącego się do historycznego konfliktu między Północą a Południem Stanów Zjednoczonych i, niejako w intencji, nadał mu orientację Wschód – Zachód, przywołując aktualne wówczas napięcia pomiędzy politycznym Wschodem (ZSRR) a Zachodem (USA).

Pozostaje nam postawić pytanie, czy projekcje, wprawdzie jednoznaczne w swej politycznej wymowie, radykalne w treści, wymierzone w system danego państwa, nie są „chronione” przez ich status artystyczny przed poważniejszymi reperkusjami w sferze polityki? Atakowane przez artystę instytucje nie były jednoznacznie nazywane, a budowanie politycznej świadomości widzów neutralizowane ludycznym charakterem zdarzenia.¹¹

Istotnym elementem polityczno-artystycznej działalności Wodiczki jest formułowanie tekstów programowych, jednym z nich jest „The Homeless Projection. A Proposal for the City of New York”, w którym autor przedstawia własne poglądy społeczne w odniesieniu do architektury, ujmowanej w aspektach ekonomicznych, traktowanej jako nieruchomość i własność, spekulacja, która w konsekwencji prowadzi do bezdomności licznych mieszkańców metropolii. Píše on: „Dziś należy uznać architekturę za system społeczny: za nowe warunki ekonomiczne i doświadczenie psycho-polityczne. (...) Dzisiejsza «architektura» poprzez bezwzględny ekspansjonizm odsłania swój wewnętrzny cynizm, wiernie naśladując i uosabiając korporacyjną obojętność moralną. To, co zostało określone jako architektura, jest więc w istocie bezlitosnym systemem nieruchomości, uosobionym przez bezustanne i przerażające WYDARZENIE o masowej skali, którego najbardziej poruszającym postępowaniem jest głównie terror ekonomiczny w wymiarze publicznym, fizyczne wywłaszczanie i wypędzanie najuboższych grup mieszkańców miasta z wnętrza budynków na zewnątrz”.¹²



Il. 2. Krzysztof Wodiczko, *Projekcja bezdomnych* – projekt dla *Union Square*, 1986, 49th Parallel, Center for Contemporary Canadian Art, Nowy Jork, fot. z archiwum autorki

Na kanwie powyższych rozważań-manifestu powstał realizowany w latach 80. i 90. Program *Bezdomnych*, którego efektem była seria *Projekcji bezdomnych* oraz – jako jego następstwo – seria *Pojazdów bezdomnych*.

W 1986 roku została zrealizowana projekcja na *Union Square*. Działanie to zaistniało dzięki współpracy artysty z 49th Parallel Galery oraz Center for Contemporary Canadian Art w Nowym Jorku. Projekcja ta ukazywała obrazy wyświetlane na pomnik konny George’a Washingtona (il. 2). Związane były one z sytuacją ludzi bezdomnych; artysta pokazywał slajdy demonstrujące wózek inwalidzki, bandaż, kule inwalidzkie, budynki mieszkalne, albo ich wnętrza opustoszałe po wysiedleniu z nich mieszkańców. Pomnik Washingtona, podobnie jak pomniki Abrahama Lincolna, Lafayette’a, a także Fontanna z Figurami Matki z Dzieciątkiem (alegoria Miłosierdzia) – wszystkie, na które Wodiczko przygotował projekcje o podobnej narracji i wymowie, mieszczą się w *Union Square Park* w Nowym Jorku. Cały ten projekt i przemyślana lokalizacja wiązały się z faktem, iż w tamtym czasie *Union Square* był wykupywany przez spekulantów nieruchomości, którzy – podnosząc czynsze – wymuszali tym samym eksmisję ubogich lokatorów. Ich tanie mieszkania przebudowywano na luksusowe apartamenty dla „szlachty miejskiej” – jak nazywa Wodiczko bogatych mieszkańców Nowego Jorku.

Wodiczko podkreślał, że realizowane przezeń projekcje wywoływały pośród publiczności dyskusje na temat możliwych form odczytań znaczeń jego działań. Aktywność, żywa dyskusja stanowi zasadniczy cel jego projekcji: przywrócenie przestrze-

¹¹ Piotrowski (1996: 83–84).

¹² Wodiczko (1986: 11).

ni publicznej rzeczywistej publiczności, umożliwienie kwestionowania ustalonych znaczeń pomników i budynków, rozbudzenie krytycznego myślenia na temat aktualnej sytuacji, w jakiej znajdują się ludzie konfrontowani z jego prowokacjami, stworzenie agory na wzór ateńskiej, gdzie wypełniałaby się rzeczywista demokracja, nie natomiast ta skodyfikowana przez ustalony porządek polityczny.¹³

Znamienne w polityczno-artystycznej działalności Wodiczki jest wnikliwe wejrzenie w świat, w którym znalazł się jako obcy, imigrant, inny, przybysz ze Wschodu – skonfliktowanego w tamtym czasie ze światem Zachodu. Intensywna aktywność twórcza, która przez kolejne lata ugruntowała jego pozycję w Stanach Zjednoczonych i na świecie, wspierana była przez grupę nowojorskich socjologów, krytyków i historyków sztuki, związanych z pismem „October”. Rosalyn Deutsche, analizując realizację Wodiczki *Homeless Projection*, podkreśla rolę, jaką odegrał artysta, obnażając „dyskretny kamuflaż kulturalnego i estetycznego tła” systemu władzy ekonomicznej, funkcjonującego w Nowym Jorku. Artysta neguje rozumienie funkcji miasta jako miejsca fizycznego, a podnosi problem architektury w mieście pojmowanym w najszerszym znaczeniu – jako miejsca procesów ekonomicznych, społecznych i politycznych. Deutsche akcentuje imperatyw etyczny, na którym wspiera się zaangażowanie Wodiczki w walkę polityczną, pozostającą w opozycji do dominującego w systemie architektonicznym stanowiska, nazywanego przez niego „moralną obojętnością przedsiębiorstw”.¹⁴

Zimą 1986 roku Wodiczko zrealizował pokaz w 49th Parallel Gallery w Centre for Contemporary Canadian Art, na który złożyła się projekcja czterech slajdów, ustawicznie wyświetlanych wewnątrz przestrzeni wystawowej oraz tekst komentarza Wodiczki do projektu w Union Square Park. Pokaz zbiegł się w czasie z prezentacjami „rewitalizacji” tego rejonu miasta, przygotowywanymi przez miejskich urbanistów, i stanowił ich krytyczny kontrpunkt. Artysta zamierzał wyświetlić obrazy na cztery neoklasycystyczne pomniki, ustawione symetrycznie względem siebie w czterech punktach parku. Realizacja ta została zatytułowana *Propozycja dla Nowego Jorku* – tym samym artysta niejako wykracza poza problematykę jednego rejonu Union Square Park, uwzględniając także południową część miasta, czyli

Hiszpański Harlem (Spanish Harlem). Przebudowa tej części miasta dotknęła głównie hiszpańskojęzycznych mieszkańców Czternastej ulicy, pomiędzy Pierwszą a Ósmą Aleją Manhattanu. Urbanistyczna przestrzeń Union Square przedstawia się jak dobrze oświetlona scena dla proponowanych przez Wodickę wyświetleń bolesnych kwestii społecznych, w istocie będących ludzkimi dramatami.

Aktorami w tym szczególnym, brechtowskim – można by rzec – teatrze miasta Krzysztofa Wodiczki są figuratywne pomniki na Union Square. Przestrzeń publiczna jako miejsce debaty publicznej i krytycznej poprzez działania artysty zostaje „otwarta” i „odrestaurowana”. Statua George’a Washingtona, wzniesiona w 1856 roku, nawiązuje do form Cesarstwa Rzymskiego, ale generalnie jest symbolem wojny o niepodległość. Pomnik Lafayette’a, umieszczony we wschodniej części Parku, został stworzony przez autora Statuy Wolności – Frédérica Auguste’a Bartholdi’ego i ofiarowany miastu Nowy Jork w 1873 roku przez mieszkańców o francuskim pochodzeniu dla upamiętnienia stosunków francusko-amerykańskich (m.in. wsparcie amerykańskie dla Francji w czasach wojny francusko-pruskiej oraz Komuny Paryskiej). Dwa pozostałe pomniki to pomnik Abrahama Lincolna, autora *Emancipation Proclamation*, oraz fontanna, przedstawiająca matkę z dziećmi. W roku 1926 dodana została w centrum Parku baza dla masztów flagowych, będąca prywatną donacją Tammy’ego Halla. Na owej bazie znalazły się liczne inskrypcje i reliefy, nawiązujące do walk o wolność; całość objaśnia tablica głosząca, iż ów wiecznotrwały monument z brązu został wzniesiony dla upamiętnienia 150. rocznicy amerykańskiej Deklaracji Niepodległości. Cytat z tekstu Thomasa Jeffersona został wykuty wokół bazy. Zdaniem Rosalyn Deutsche pomniki owe dają się wpisać w motywy patriarchalne, ewokują atmosferę eklektycznego klasycyzmu.

Wodiczko w tej prezentacji zestawiał zdjęcia tych pomników z obrazami ukazującymi historię Union Square, zdjęciami policji parkowej oraz projektami nowych, luksusowych domów mieszkalnych i korporacyjnych. W planowanej projekcji zamierzał wyświetlić na czterech figuratywnych pomnikach w Union Square Park wyobrażenia i atrybuty bezdomnych w Nowym Jorku, wydziedziczonych w rezultacie „ochrony tradycjonalistycznych oraz sentymentalnych widoków urbanistycznych”.¹⁵

¹³ Deutsche (1986: 65).

¹⁴ Deutsche (1986: 67).

¹⁵ Deutsche (1986: 88).

Powiększone do olbrzymiej skali pospolite obiekty – takie jak: wózek sklepowy, wózek inwalidzki, zużyte puszki – w absurdalny sposób zderzają się z heroiczną ikonografią neoklasycystycznych pomników. Metoda montażu, którą posługuje się artysta, „destabilizuje” pomniki, które w intencji ich fundatorów mają upamiętnić polityczną emancypację, a w istocie, w wyniku aktualnych procesów, utwierdzają wolność własności prywatnej. *The Homeless Projection* rewolucjonizuje posągi, które w odmiennej teraz formie uznają sprzeczności, które w istocie wcielają. Na przykład lewe ramię Washingtona przyciska puszkę i mnie lachman, a władczy gest jego prawej ręki zmienia się w znak, jakim bezrobotni zatrzymują samochody, aby przetrześć szyby, a w zamian otrzymać datek. Lincoln przybiera postać bezdomnego, stojącego na rogu ulicy. Przyjaźnie wyciągnięte ramię Lafayette’a zmienia się w gest wyciągającego rękę po jałmużnę.

Od roku 1988 Krzysztof Wodiczko zaczął realizować *Projekt pojazdu bezdomnego*, powstałego przy udziale bezdomnych jako konsultantów (il. 3–4). Pojazd jest pomysły jako narzędzie pracy tych, którzy utrzymują się ze zbierania butelek i puszek i wymieniania ich na kaucję; miałby on zarazem zwiększać i podkreślać zdolność bezdomnych do życia, pracy i poruszania się po ulicach Nowego Jorku. „Projekt ten jest modelem działania obliczonego na wsparcie eksmitowanych mieszkańców w ich oporze przeciwko zepchnięciu na peryferie miasta i do schronisk; potwierdza prawo tych mieszkańców do bycia członkami społeczności miejskiej”¹⁶ – pisała Rosalin Deutsche. Kontekstem społecznym powstania tej pracy była bulwersująca decyzja ówczesnego burmistrza Nowego Jorku, który wydał zarządzenie, by ci bezdomni, którzy odmawiają korzystania z miejskich przytułków, zamykani byli w szpitalach psychiatrycznych. Projekt Wodiczki *Homeless Vehicle Projection* był bezpośrednią odpowiedzią na tę decyzję i był – jednocześnie – manifestacją przeciw ogólnej sytuacji społecznej w Nowym Jorku. Został przedstawiony w galerii miejskiej Clocktower, mieszczącej się na dolnym Manhattanie. W galerii ustawiony został prototyp pojazdu oraz zaprezentowano szkice, obrazujące różne fazy rozwoju projektu, jego warianty etc. Na taśmach magnetofonowych Wodiczko utrwalał rozmowy z bezdomnymi, będące wymownym dokumentem ich losu; były one odtwarzane przez



Il. 3. Krzysztof Wodiczko, *Pojazd bezdomnych*, 1988–1989, Nowy Jork, fot. z archiwum autorki



Il. 4. Krzysztof Wodiczko, *Pojazd bezdomnych*, 1988–1989, Nowy Jork

cały czas trwania wystawy. W trakcie rozmów prowadzonych z bezdomnymi Wodiczko niejako konsultuje z nimi projekt pojazdu. *Pojazd dla bezdomnych* jest wyzwaniem dla obecnych prób rozwiązań, proponowanych przez władze miasta, czyli budowy sieci schronisk, które miałyby zaciemnić istotę problemu, tzn. potrzebę budowy tanich i przyzwoitych mieszkań. Skonstruowany przez polskiego artystę *Pojazd dla bezdomnych* określał dramat biednych, ich walkę o niewykluczenie ze społeczności miasta; ujawniał istnienie bezdomności i ich prawo do postrzegania jako aktywnych obywateli Nowego Jorku.

Pojazd dla bezdomnych został w niedużych seriach wyprodukowany, używany był na ulicach Nowego Jorku przez bezdomnych i to jego rzeczywiste funkcjonowanie znalazło szeroki oddźwięk społeczny. Artysta, projektując *Pojazd*, „uzbroił” bezdomnych i uczynił ich bardziej widzialnymi. Ów pojazd – precyzyjny, sprawny, obliczony na maksymalną korzyść dla jego potencjalnych użytkowników – nie powstał po to, by go produkować na masową skalę, o czym wydawali się zapominać amerykańscy

¹⁶ Deutsche (1995: 101).

krytycy, zarzucając artyście nadmierną teatralizację, brak przełożenia projektu na realną pomoc ludziom bez miejsca zamieszkania. Zadaniem artysty było uczynienie bezdomności jawnym problemem, nie zaś uprawdopodobnienie produkcji wózków zastępujących mieszkania. Wodiczko podkreśla użytkowe funkcje pojazdu: daje on schronienie, ciepło, poczucie bezpieczeństwa, możliwość gromadzenia w nim puszek i butelek, łączenia w większe zespoły w przypadku konieczności obrony przed pacyfikacją ze strony policji, indywidualizowania pojazdu ze względu na płeć i gust ewentualnego użytkownika. Przede wszystkim miał on jednak pełnić funkcje symboliczne. Pojazd, spotykany na ulicach metropolii, ma być widoczny z daleka, ma zakłócać „porządek” ikonosfery współczesnego miasta. Swym absurdalnym wyglądem i absurdalnym przeznaczeniem ma burzyć bariery między bezdomnymi, wykluczonymi z wielkomiejskiej społeczności, a resztą mieszkańców miasta.

Gdy jesienią 1989 roku Wodiczko prezentował model *Pojazdu dla bezdomnych* w ważnej, niezależnej przestrzeni wystawowej na Broadwayu, w nowojorskiej dzielnicy SoHo, wystawie towarzyszyły projekcje artysty w Exit Art Gallery w Nowym Jorku. Pokazane na nich sceny z Tompkins Square Park, z jego bezdomnymi „rezydentami”, przeplatane były fotografiami dokumentacyjnymi z akcji policyjnej, przeprowadzonej na obrzeżach placu i parku. Wodiczko stworzył w tym wypadku „sztuczną narrację”, sugerującą sytuację paramilitarną i „okupację” parku przez zorganizowanych bezdomnych, czyniąc to niejako w formie przestrogi. Artysta pokazał na slajdach grupę bezdomnych, siedzących wokół stołu i przeglądających mapę, przy czym jeden z uczestników posiedzenia trzyma w ręku atrapę karabinu. Na innym zdjęciu widać ćwiczenia obronne.

Wodiczko, funkcjonując w artystycznym i nie-artystycznym kontekście, próbuje podważyć oderwanie działalności kulturalnej od tego, co bezpośrednio dane; stosuje niezapobiegawczą i pragmatyczną interwencję w obrębie wspólnej społecznej substancji.¹⁷ Polski twórca, emigrant, w swych działaniach artystycznych konsekwentnie podejmuje problem coraz bardziej szerzącej się bezdomności. Początek lat 90. XX wieku to czas wyjątkowego zaangażowania artystów w problemy polityczne i społeczne; sztuka wówczas nabrała

wyjątkowo politycznego wyrazu. Skupienie uwagi artystów (oprócz Wodiczki również takich jak: Andreas Serrano, David Hammond, Barbara Kruger, Curtis Mitchel, Hans Hancke, Hope Sandrow, Margaret Maorton) i krytyków na sztuce społecznie i politycznie zaangażowanej wiązało się także z wybuchem epidemii AIDS w tamtym czasie. To artyści zainteresowali się tym, co dzieje się na ulicach, na zewnątrz, poza elitarnymi przestrzeniami galerii i muzeów.

Praca Wodiczki z 1989 roku była kolejną projekcją operującą obrazem bezdomnych z Tompkins Square. Ta realizacja powstała w odpowiedzi na reaktywowanie latem 1988 roku przez Wydział Policji Nowego Jorku dawno zapomnianego przepisu, nakazującego zamykanie parków miejskich o godzinie 1.00 w nocy. Stało się to w odpowiedzi na skargi mieszkańców, dotyczące narkomanii oraz bezdomnych, żyjących w Tompkins Square na Lower East Side. Od tej chwili przez wiele miesięcy park był miejscem starć policji z bezdomnymi mieszkańcami *squatów*. Wodiczko na zdjęcie mieszkańców Tompkins Square Park nałożył przezrocza przedstawiające broń i środki łączności, konfrontując bezbronność bezdomnych z siłą przedstawicieli władz miasta.

Poliscar jest rozwiniętą technologicznie wersją *Pojazdu dla bezdomnych*. Wodiczko przedstawił ten obiekt, będący prototypem pojazdu, w Jose Baer Gallery w Nowym Jorku we wrześniu 1991 roku. Nawiązując w swej nazwie do greckiego pojęcia *polis*, miasta-państwa, pojmanego przez artystę jako wzorzec i prototyp demokracji, jest on rozwinięciem kwestii społecznych i projektowych podjętych w *Homeless Vehicle*. Nazwa pojazdu, wedle wyjaśnień Wodiczki, wywodzi się z tego samego rdzenia, co słowa *policja* czy *polityka*, mające swą etymologię w greckim słowie *polis*.¹⁸ W nowym pojeździe wykorzystane zostały urządzenia *high-tech*, m.in. w tamtym czasie najnowszy środek komunikacji – CB-radio. „*Poliscar* został zaprojektowany dla szczególnej grupy bezdomnych – tych, którzy są w stanie zarobić na swoje nędzne utrzymanie, zbierając zwrotne opakowania na ulicy. Nie jest to doraźne rozwiązanie problemu, ale eksperyment w dziedzinie komunikacji społecznej i kulturalnej oraz eksperyment techniczny. Jest to maszyna, która umożliwia bezdomnemu samookreślenie się i ekspresję, maszyna-komunikat, która podważa

¹⁷ Decter (1990: 97).

¹⁸ Wodiczko (1995: 213–214).

utrwalone i aprioryczne pojęcie bezdomności, tworzone i utrwalane przez media, służące podporządkowaniu bezdomnych nie-bezdomnym”.¹⁹

Artysta z Polski wyposażył pewną grupę nowojorskich bezdomnych w środki wspomagające w utworzeniu zwartej sieci, w ramach której mogą się przeciwstawiać prześladowaniu, wysiedleniom oraz mobilizować się do akcji politycznych, organizować manifestacje i tworzyć centra upowszechniania informacji. Wystawa obejmowała pełnych rozmiarów prototyp oraz mniejsze modele ukazujące *Poliscara*, ilustrujące ów pojazd w różnych konfiguracjach. Oprawione rysunki, linearnie zawieszane na ścianach, ukazywały możliwe grupowanie pojazdów *Poliscar* – tworzenie małych społeczności powiązanych z innymi środkami komunikacji i zmobilizowanych naprzeciw Trump Tower,²⁰ ustawionych gromadnie naprzeciw wozów policyjnych.

* * *

Artystyczno-polityczna działalność Krzysztofa Wodiczki w latach 1983–1991, artysty-emigranta z komunistycznej Polski, skupiona była przede wszystkim na wskazaniu istotnych problemów nurtujących miasto, które wybrał, by w nim zamieszkać. Podnoszenie przez niego tak trudnych problemów, jak bezdomność, bieda, wykluczenie bądź marginalizowanie tych, którzy pozostają poza wspólnotą miejską Nowego Jorku, wynikało z jego zaangażowania w kwestie publiczne społeczności, której – mimo swego statusu imigranta – czuł się częścią. Wodiczko, tak jak bohaterowie jego projekcji, pojazdów, instrumentów, powstałych w latach 90. „łasek tułaczy” (*Alien Staff* albo *Xenobàcal*, 1992), „rzeczników obcego” (*Porte Parole* albo *Mouthpiece*, 1993), jest imigrantem w Ameryce, wybranej przez siebie jako miejsce życia. Jako artysta-tułacz-prorok widzi rzeczywistość bardziej przenikliwie, ujawnia ją i demistyfikuje, choć wie, że świata nie można zmienić. Próbuje to jednak zrobić, unaoczniając jego błędy. Indywidualne doświadczenia artysty związane z doświadczeniami tych, dla których jego sztuka jest przeznaczona, pozwalają widzieć ją jako *katharsis*, bądź jako dekonstrukcję kategorii wiecznego podziału, obcości, wykluczenia, ustawicznie

podejmowanych prób budowania systemu, w którym obcy stanie się mniej obcy.

Bibliografia

- Crimp, Deutsche, Lajer-Burcharth 1986 = Crimp, Douglas, Deutsche, Rosalin, Lajer-Burcharth, Ewa: „A Conversation with Krzysztof Wodiczko”, *October*, 38 (1986): 22–51.
- Decter 1990 = Decter, Joshua: „Krzysztof Wodiczko – New York in Review”, *Arts Magazine*, I (1990): 97.
- Deutsche 1986 = Deutsche, Rosalin: „Krzysztof Wodiczko’s «Holmeless Projection» and the Site of Urban Revitalization”, 38, X (1986): 63–97.
- Deutsche 1995 = Deutsche, Rosalin: „Architektura Eksmitowanych”, Marta Umińska (tłum.) [w:] *Krzysztof Wodiczko. Sztuka publiczna. Wybór tekstów i prac*, Piotr Rypson (red.), Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1995: 91–111.
- Hebdige 1995 = Hebdige, Dick: „Świadek – Odkupiciel: o Projekcie Pojazdu Bezdomnych”, Klara Kopcińska (tłum.) [w:] *Krzysztof Wodiczko. Sztuka publiczna. Wybór tekstów i prac*, Piotr Rypson (red.), Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1995: 151–211.
- Hesse 1991 = Hesse, Ewa: „No Place Like Home”, *Artforum*, 10 (1991): 96.
- Jedlińska 2005 = Jedlińska, Eleonora: „Krzysztof Wodiczko – twórczość w dyskursie. Krytyka i auto-krytyka – komentarz oraz autokomentarz – wobec działań artysty” [w:] Eleonora Jedlińska: *Polska sztuka współczesna w amerykańskiej krytyce artystycznej w latach 1984–2002: wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005: 195–301.
- Kristeva 1988 = Kristeva, Julia: *Étrangers à nous-mêmes*, Edition du Seuil, Paris 1988.
- Lubiak 2002 = Lubiak, Jarosław: „Protezy proroków i inne instrumenty demokracji. Z Krzysztofem Wodiczko rozmawia Jarosław Lubiak”, *Kresy*, 51–52 (2002): 184.
- Luria 1998 = Luria, David: „Homeless Vehicle Project, 1988–1989” [w:] *Krzysztof Wodiczko, Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews*, MIT Press Cambridge, Massachusetts, London 1998: 79–83.
- Piotrowski 1996 = Piotrowski, Piotr: *W cieniu Duchampy. Notatki nowojorskie*, Obserwator, Poznań 1996.
- Turowski 1995 = Turowski, Andrzej: „Krzysztof Wodiczko: dekada lat 70.” [w:] *Krzysztof Wodiczko. Sztuka publiczna. Wybór tekstów i prac*, Piotr Rypson (red.), Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1995: 35–46.

¹⁹ Hebdige (1995: 150).

²⁰ Trump Tower – luksusowy 54-piętrowy budynek biurowo-mieszkalny na Manhattanie.

Wodiczko 1986 = Wodiczko, Krzysztof: „The Homeless Projection. A Proposal for the City of New York”, 38, X (1986): 11.

Wodiczko 1995 = Wodiczko, Krzysztof: „Poliscar” [w:] *Krzysztof Wodiczko. Sztuka publiczna. Wybór tekstów i prac*, Piotr Rypson (red.), Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1995: 212–214.

Eleonora Jedlińska

Krzysztof Wodiczko: “The political artist” in New York

Krzysztof Wodiczko was born in 1943 during the Warsaw ghetto uprising and grew up in post-war, Soviet-occupied, Poland. He is one of the most distinguished avant-garde artists of our time. He emigrated from Poland in 1977, initially to settle in Canada, and in 1983 moved to New York. The following year he received Canadian citizenship and in 1986 resident-alien status in United States.

The artist is best known for the public availability of his images – he has projected large-scale slide and video onto architectural facades from New York to Warsaw. New York is the city where he lives, as well as it is the city of the fulfillment Utopia. He loves it, *ergo* he can criticize it.

However, he contests the avant-garde’s sociological program in his theoretical writings as well as in his creative practice; he questions the social Utopia of Modernism. For example, the *Homeless Vehicle Project* (1988–1989) has both symbolic and useful value – the artist wanted to legitimize and to make visible the problems of a marginal community in New York, the homelessness and the homeless population.