

Daniel Muzyczuk

"Strzeżcie się artystów przynoszących swe podarki" : misja Krzysztofa Wodiczko

Panoptikum nr 7 (14), 205-223

2008

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.

Daniel Muzyczuk

„Strzeżcie się artystów przynoszących swe podarki”¹

Misja Krzysztofa Wodiczko

[...] na moich oczach i według moich nakazów dzieło sztuki musi samo siebie stworzyć. Następnie, kiedy rozpoczyna się kreacja, stoję tam, obecny przy ceremonii, nieskazitelny, spokojny, zrelaksowany, doskonale świadomy tego co się dzieje i gotowy powitać dzieło sztuki uzyskujące obecność w namacalnym świecie. Yves Klein, 1960

Artysta jako aktywista

Krzysztof Wodiczko jest zdecydowanie artystą zaangażowanym w kwestie społeczne. Pozostaje to w zgodzie z ogólną tendencją wśród artystów reprezentujących konceptualizm, którzy około połowy lat 70. przestają skupiać się na badaniu właściwości dzieła sztuki i jego języka i przenoszą swoją uwagę na jego znaczenie w przestrzeni społecznej. Jak pisze Lucy Lippard w tekście o znamienym tytule *Trojan Horses: Activist Art and Power*: „Sztuka aktywistów nie oczekuje – powiedzmy – zmiany wartości Ronalda Reagana [...], lecz pragnie przeciwstawić się jego widzeniu wojny i de-humanizmu poprzez dostarczanie alternatywnych obrazów, metafor i informacji uformowanych przez humor, ironię, zniewagę i porównanie, w celu uczynienia słyszalnymi i widzialnymi głosów i twarzy, które dotychczas były niewidoczne i bezsilne”². Jedną z pierwszych manifestacji takiej postawy był słynny artykuł Josepha Kosutha *Artysta jako antropolog* opublikowany w roku 1975 w periodyku „The Fox”. Sarah Charlesworth w następujących słowach ujęła przyczyny, które sprowokowały Kosutha – tak jak i wielu innych – do zmiany pozycji: „Kiedy skupiamy się na roli sztuki w nowoczesnej amerykańskiej i europejskiej kulturze, to od razu zauważamy, że zarówno jej znaczenie, jak i funkcja czy wartość podlegają instytucjonalnej mediacji; liczy się nie tylko wartość artystyczna, ale także intelektualne i ideologiczne siły, wyjaśniające, interpretujące i tym samym legitymizujące artystyczne działania, a mające korzenie w tej samej tradycji, która zakłada ów instytucjonalny porządek. Ten strukturalny system świata-sztuki, zabezpieczający kontekst społecznych znaczeń sztuki, sam jest kontekstualnie usytuowany w systemie, którego strukturę kolejno odbija. W tej sytuacji wysiłki kwestionowania czy transformacji natury sztuki poza jej formalistycznymi aspektami muszą wywołać konsternację, dotykają bowiem nie tylko założeń nieodłącznie związanych z wewnętrzną strukturą modeli sztuki, ale także krytycznej świadomości systemu społecznych uwarunkowań, który drastycznie ogranicza możliwość przekształceń”³.

Kosuth starał się nakreślić przełom pomiędzy „sztuką zantropologizowaną” i poprzedzającą ją „sztuką naiwną”, w obszarze której zawierał się także konceptualizm. „Naiwna” oparta była na „naukowym paradygmacie”, natomiast „zantropologizowana” zrywała

z tą tendencją. Dla Kosutha oznaczało to odejście od poszukiwania prawdy w sztuce na rzecz ideologicznej walki. Jak twierdził, dla zrozumienia warunków ludzkiej egzystencji kategoria prawdy jest bezużyteczna⁴. Wynika to z rozpoznania modernistycznego paradygmatu uznającego obiektywizm i bezczasowość jako najwyższe wyznaczniki wartości ludzkiej działalności. „W postmodernizmie artysta wyposażony w para-marksowskie narzędzia odkrywa za pomocą artysty-antropologa, że ta rzekoma obiektywność to fałsz owej kultury. Sztuka implicite jest subiektywna”⁵. Według niego, oznacza to niezgodę na polityczną neutralność, a krytyczne narzędzia dostarcza artyście przede wszystkim marksizm, ale również freudyzm, nietzscheanizm i strukturalizm. Należy jednak odróżnić „sztukę zantropologizowaną” od antropologii. Według Kosutha antropolog stara się zrozumieć inne kultury, natomiast artysta „interioryzuje” swą własną socjo-kulturalną aktywność. Do podobnych konstatacji doszedł także Jan Świdziński, którego koncepcja sztuki kontekstualnej początkowo była przeciwstawiana myśleniu Kosutha, jednak podczas konfrontacji okazało się, że są one w wielu punktach zbieżne. Świdziński pisał: „Sztuka kontekstualna jest praktyką społeczną; nie interesują jej uogólnienia teoretyczne ani produkcja gotowych przedmiotów”⁶. Jednakowoż dla Świdzińskiego najważniejszym elementem sztuki kontekstualnej – jak sama nazwa wskazuje – był kontekst, ponieważ „posługuje się [ona] znakiem, którego znaczenie zostaje określone aktualnym, pragmatycznym kontekstem”⁷. Zdaje się z tym zgadzać także Lippard, która twierdzi, że tworzący artysta musi wziąć pod uwagę nie tylko formalne mechanizmy rządzące światem sztuki, „lecz także to, w jaki sposób dzieło osiągnie swój kontekst i publiczność i DLACZEGO”⁸.



Krzysztof Wodiczko, *Aegida: Urządzenie dla miasta obcych*, (1999-2000), 2 wspomagane laptopy, 2 monitory LCD, 2 głośniki, wspomagane oprogramowanie do rozpoznawania głosu, aluminiowa struktura, silnik elektryczny, baterie, części plastikowe
© Krzysztof Wodiczko / Courtesy Galerie Lelong, New York.

Hal Foster łączy narodziny tej postawy z ponowną recepcją eseju Waltera Benjamina *Twórca jako wytwórca*⁹ z 1934 roku, w którym nawołuje on lewicowych artystów, by stanęli po stronie proletariatu¹⁰. Tekst ten został ogłoszony w Instytucie Studiów nad Faszyzmem w Paryżu już po przymusowej emigracji autora i tym tłumaczy się jego radykalizm w kwestii artystycznej produkcji, która polegać ma na przemianie tradycyjnych mediów w narzędzie służące rozbijaniu aparatu kultury burżuazyjnej. Benjamin obstaje przy radykalnej politycznej awangardzie, ponieważ – jak twierdzi – artysta, który przejawia solidarność z proletariatem, nie może poprzestać na treści wyrażającej „słuszne” idee, ale jego dzieło musi także być artystycznie „słuszne”. „Przed zadaniem sobie pytania: jaka jest pozycja dzieła sztuki w relacji do środków produkcji swojego czasu, chciałbym zapytać: jaka jest jego pozycja wewnątrz tych środków? To pytanie bezpośrednio dotyka funkcji «dzieła»¹¹ wewnątrz literackich środków produkcji (lub mówiąc ogólnie artystycznych) dzieł sztuki. Innymi słowy, dotyka to bezpośrednio literackich (lub artystycznych) technik dzieła sztuki”¹². Wyraźnie widać, że pojęcie produkcji służy Benjaminowi do przekroczenia

opozycji pomiędzy estetyczną wartością i zawartością ideologiczną czy też prościej – formą i treścią. W sztuce zaangażowanych politycznie artystów lat 80. zostało to osiągnięte poprzez kulturalno-polityczne interwencje, które wynikały z ducha sytuacjonistycznego, polegały najczęściej na interwencjach we właściwe zkapitałizowanemu społeczeństwu formy reprezentacji. „W ramach tego nowego paradygmatu przedmiotem kontestacji pozostają w dużej części burżuazyjno-kapitalistyczne instytucje sztuki (muzeum, akademia, rynek, media), ich negatywne definicje sztuki i artyści, tożsamości i społeczności. Jednakże zmianie uległ podmiot, z którym się to wiąże: jest nim kulturalny i/lub etniczny inny, w którego imieniu zaangażowany artysta zwykle podejmuje walkę”¹³. Jednakowoż paradygmaty te są ze sobą w podstawowych aspektach zgodne. W jednym i w drugim przypadku transformacja polityczna zależna jest w jakimś stopniu od transformacji artystycznej. Łączy je także topografia, ponieważ artysta działa w nich na miejscu, które Foster określa jako „gdzie indziej”¹⁴. W przypadku artysty-producenta owo „gdzie indziej” sytuowane jest po stronie eksploatowanego robotnika, czyli innego pod względem społecznym, natomiast artysta-etnograf wybiera miejsce innego kulturowo. Owo „gdzie indziej” położone jest więc poza dominującą kulturą. Po trzecie, artysta musi postawić się w sytuacji innego, czyli w owym „gdzie indziej”, aby uniknąć niebezpieczeństwa, że stanie się, słowami Benjamina, „ideologicznym patronem” występującym w imieniu innego, ale dalej pozostającym w obrębie dominującej kultury.

Także Wodiczko – co wielokrotnie w swych wypowiedziach podkreśla – traktuje sztukę jako instrument walki społeczno-politycznej i krytyki stosunków społecznych.



Krzysztof Wodiczko, *Rzecznik obcego*, (1993)
Monitor Video, głośnik, mixed media
© Krzysztof Wodiczko / Courtesy Galerie Lelong, New York.

„Strategie sztuki publicznej jako sztuki krytycznej, a nie oficjalnej są przedmiotem moich studiów i eksperymentów społeczno-estetycznych, a przestrzeń publiczna jest jej terenem i stawką”¹⁵. Jego celem jest podawanie w wątpliwość prawomocności etycznej instytucji i struktur społecznych, ale również wpływ na przestrzeń publiczną w znaczeniu miejsca politycznej wypowiedzi, w celu zwrotu owej przestrzeni społeczeństwu. Jak mówi artysta: „nie ma przestrzeni publicznej, jest ona pseudo-publiczną przestrzenią. Sądzę jednak, że jest możliwe uczynienie z publicznej przestrzeni – przestrzeni prawdziwie publicznej”¹⁶. Właśnie w tym artysta upatruje swojej roli jako społecznego i politycznego aktywisty. „Celem krytycznej sztuki publicznej nie jest szczęśliwa samo-wystawa ani pasywna kooperacja z wielką galerią miasta, jego ideologicznym teatrem i architektoniczno-społecznym systemem. Jest ona raczej zaangażowaniem się w strategiczne wyzwania struktur i mediów miejskich, które zapośredniczają naszą codzienną percepcję świata; zaangażowaniem poprzez estetyczno-krytyczne zakłócenia, przenikania i zawłaszczania, które podważają symboliczne, psychopolityczne i ekonomiczne operacje miasta”¹⁷.



Krzysztof Wodiczko, *Projekcja publiczna na budynek AT&T Long Lines, New York, New York, (1984)*
© Krzysztof Wodiczko / Courtesy Galerie Lelong, New York.

Genezę publicznych projekcji Wodiczko upatruje w wystawie, która odbyła się jeszcze w przestrzeni galeryjnej. Artysta twierdzi, że od roku 1975 jego prace zaczęły nabierać charakteru politycznego. Miało to miejsce, jeszcze zanim udał się na emigrację, a objawiło się w zorganizowanej w Galerii Foksal PSP w 1977 roku wystawie *Odniesienia*. Rzutowanie na linie poziomą, pionową i diagonalną projekcji architektury, arcydzieł malarstwa i politycznej fotografii prasowej miało na celu określenie dynamiki poszczególnych przedstawień. Polityczny charakter tej pracy podkreśla reakcja cenzury. Ze względu na nią „praca ta nie była całkiem jawna, ale i tak cenzura miała z nią jakieś problemy i parę obrazków trzeba było podmienić. To było tuż przed wyjazdem, a ponieważ miałem klucz do Galerii Foksal PSP, więc w drodze na lotnisko zatrzymałem taksówkę i zamieniłem slajdy na te, które zostały odrzucone, włożyłem je z powrotem i cenzura chyba nie zauważyła”¹⁸. Ten brak zgody na zmianę formy ekspozycji potwierdza, że miała ona wymiar polityczny. Potwierdzają to także słowa artysty: „W tamtych czasach obrazki z telewizji i prasy stanowiły własność władzy, nie można było nimi manipulować, taka była wtedy semiologia władzy. [...] Jej [ekspozycji] sensem było sterowanie polityką i kulturą. Te trzy linie imitowały maszynkę ideologiczną”¹⁹. Linie nadawały prezentowanym reprodukcjom dodatkowy element narracyjny. Wskazywały na sposób, w jaki zawarte w nich napięcia kierunkowe należy odczytywać.

Genezę publicznych projekcji Wodiczko upatruje w wystawie, która odbyła się jeszcze w przestrzeni galeryjnej. Artysta twierdzi, że od roku 1975 jego prace zaczęły nabierać charakteru politycznego. Miało to miejsce, jeszcze zanim udał się na emigrację, a objawiło się w zorganizowanej w Galerii Foksal PSP w 1977 roku wystawie *Odniesienia*. Rzutowanie na linie poziomą, pionową i diagonalną projekcji architektury, arcydzieł malarstwa i politycznej fotografii prasowej miało na celu określenie dynamiki poszczególnych przedstawień. Polityczny charakter tej pracy podkreśla reakcja cenzury. Ze względu na nią „praca ta nie była całkiem jawna, ale i tak cenzura miała z nią jakieś problemy i parę obrazków trzeba było podmienić. To było tuż przed wyjazdem, a ponieważ miałem klucz do Galerii Foksal PSP, więc w drodze na lotnisko zatrzymałem taksówkę i zamieniłem slajdy na te, które zostały odrzucone, włożyłem je z powrotem i cenzura chyba nie zauważyła”¹⁸. Ten brak zgody na zmianę formy ekspozycji potwierdza, że miała ona wymiar polityczny. Potwierdzają to także słowa artysty: „W tamtych czasach obrazki z telewizji i prasy stanowiły własność władzy, nie można było nimi manipulować, taka była wtedy semiologia władzy. [...] Jej [ekspozycji] sensem było sterowanie polityką i kulturą. Te trzy linie imitowały maszynkę ideologiczną”¹⁹. Linie nadawały prezentowanym reprodukcjom dodatkowy element narracyjny. Wskazywały na sposób, w jaki zawarte w nich napięcia kierunkowe należy odczytywać.

Strategia²⁰ ta jest zbliżona do działań sytuacionistów określanych przez nich słowem *détournement*²¹, a stanowiących „powtórne użycie istniejących wcześniej artystycznych elementów w nowym układzie”²². Podstawowymi własnościami *détournementu* są: utrata ważności każdego autonomicznego poddanego mu elementu, które może prowadzić aż do całkowitej utraty oryginalnego znaczenia i organizacja innego znaczącego zespołu nadającego każdemu elementowi nowy efekt. Jednak – wbrew deklaracji Debora – sytuacioniści poddawali *détournementowi* nie tylko dzieła sztuki. On sam w filmie z 1973 roku *Le Société du Spectacle* zastosował tę metodę wobec telewizyjnych programów, reklam i filmów, natomiast Rene Vignet w *La Dialectique Casse-t-elle Des Briques?* (1973) poddał jej popularny film walki z Hong Kongu (*The Crush*, reż. Doo Kwang Gee). W ścieżce dźwiękowej stworzonej do tego obrazu pada stwierdzenie, że każde dzieło sztuki i wytwór kultury pop można poddać *détournementowi*. Jego ofiarą mogą się stać obrazy Pasoliniego, Godarda, ale również reklamówki. „Odwracanie (*détournement*) jest odwrotnością cytatu, teoretycznego autorytetu zawsze fałszowanego przez sam fakt, że stał się cytatem; fragment wyrwany ze swego kontekstu, ze swego ruchu, i wreszcie ze swej epoki jako globalnego odniesienia, a także z precyzyjnego wyboru, dzięki któremu był on wewnątrz tego odniesienia – dokładnie zidentyfikowany lub błędny. [...] Odwracanie nie zbudowało swojej racji na niczym, co byłoby na zewnątrz jego własnej prawdy jako obecnej krytyki”²³.

Martezusz Kwaterko podaje definicję *détournement*, którą śmiało można odnieść do *Publicznych projekcji* Krzysztofa Wodiczki. „*Détournement* nie polega bowiem na odwracaniu myśli jakiegoś autora, lecz na przywracaniu jej, jakby powiedział Hegel, «potęgi negatywności». Przechwycony fragment zostaje wyrwany ze swojego kontekstu (a niekiedy poddany dodatkowym, często daleko idącym przekształceniom), traci tym samym w całości lub częściowo swoje pierwotne znaczenie, następnie zostaje umieszczony w nowym kontekście, poszerzonym i nadrzędnym względem pierwotnego (stając się – jak to określali sytuacioniści – częścią «wyższej konstrukcji»), a tym samym otrzymuje znaczenie nowe, wzbogacone, poprawione i uwspółcześnione, jak gdyby wydobyto z niego drzemiące w nim możliwości, pozwolono mu znów się rozwijać. Przechwytywanie jest więc niezgodą na martwą, zastygłą kulturę, próbą udrożnienia jej kanałów, ożywienia; jest środkiem odzyskiwania słów, obrazów, myśli i dzieł, przywracania im wywrotowej i poetyckiej siły, uwalniania ich spod władzy spektaklu; słowem jest „płynnym językiem antyideologii”²⁴.



Krzysztof Wodiczko, *Projekcja publiczna na National Monument i National Observatory, Calton Hill, Edinburgh, Scotland, (1988)*
© Krzysztof Wodiczko / Courtesy Galerie Lelong, New York.



Krzysztof Wodiczko, *Pojazd dla bezdomnych*, (1988-1989)
 Aluminum, mixed media, *Wariant 3 z 5*, ok. 182.9 x 233.7 x 101.6 cm
 © Krzysztof Wodiczko / Courtesy Galerie Lelong, New York.

lami zniewalającego układu sił. „Ikonografia polskiej propagandy jest bardzo architektoniczna, jej oczywisty sloganowy charakter, jej martwota czyni ją o wiele mniej pociągającą, mniej «naturalną» niż ikonografia propagandy amerykańskiej, takiej jak reklama czy chociażby oficjalne obchody święta państwowego. Polska propaganda ma jednak silną jakość architektoniczną, dzięki której łatwo stapia się z otoczeniem”²⁵. Właśnie w tym stopieniu dekoracji z architektonicznym podłożem najwyraźniej dostrzegł artysta możliwość bardziej integralnego wkroczenia w miejską tkaninę. Reklama obecna w przestrzeni publicznej w państwach kapitalistycznych jest najczęściej wyraźnie oddzielona od architektury i z tego względu w świadomości odbiorców zaopatrzona jest w ramę. Natomiast socjalistyczne manifestacje władzy wkraczały bezpośrednio w budynki architektoniczne, nadając im przy okazji wyraz ideologiczny. Strategia Krzysztofa Wodiczki w *Publicznych projekcjach* jest zbliżona. Jego interwencje pozbawione są bezpiecznego nawiasu, który posiadają np. billboardy, a który pozwala wyraźnie oddzielić świat reklamy od pozostającej poza nim rzeczywistej przestrzeni.

Jedną z pierwszych projekcji na budynek odbyła się w 1982 w Sydney podczas Biennale. Wyjście z projekcją z przestrzeni galeryjnej i zmiana podłoża, na które rzutowane są obrazy, miała miejsce na fasadzie Art Gallery of New South Wales. Projekcja przedstawiała obrazy dłoni, które otwierały się i zamykały w geście zagarniania, a ich obraz rzucony został na boczne oficyny tego budynku. Dodatkowym elementem były uszy, które projektowane były na boczne ściany ryzalitu położonego na osi fasady. Jak stwierdza artysta: „Linia została zastąpiona ostatecznie formą architektoniczną. Odczytywanie znaczenia (treści) linii (formy abstrakcyjnej linii) zostało zastąpione odczytywaniem treści architektonicznej formy (instytucjonalnej treści formy architektonicznej, formy publicznego budynku). Przedmiotem analizy stała się ideologiczna «wartość» architektonicznej formy. Budynek stwarza pozór obiektywności i funkcjonalności swojej formy, udając, iż nie przenosi żadnego symbolicznego przekazu (poprzez formę). Odpowiednio wyprodukowany obraz rzucony na budynek demaskuje ową iluzję «obiektywności» i odsłania to wszystko, co drzemie w «podświadomości» naszego współżycia z architekturą”²⁶. Taktykę podjętą przez artystę powiązać można z nurtem określanym jako *appropriation art*, czyli sztuka zawłaszczania. Obejmuje ona „praktyki polegające na wykorzystaniu

Wodiczko podkreśla, że jego projekcje wywodzą się z obserwacji dekoracji budynków podczas pochodów pierwszomajowych w PRL, kiedy to montowano na ich fasadach olbrzymie portrety głów państwa w towarzystwie Marxa, Engelsa i Lenina. Artysta twierdzi, że doświadczenie to miało kluczowe znaczenie dla zrozumienia, w jaki sposób odbywa się praca społecznej pamięci. Wizerunki obecne są także po ich usunięciu i wpływają na sposób postrzegania danej budowli. Ma to także wymiar ideologiczny, ponieważ taka dekoracja nadaje architekturze stałe znaczenie, w tym wypadku budynki stają się – w zależności od podejścia do systemu socjalistycznego – wyrazem postępu lub znienawidzonymi symbolami

gotowych obrazów, funkcjonujących w obrębie popularnej ikonosfery, w semiotycznych operacjach odsłaniania i transformacji wpisanych w nie ideologicznych przekazów”²⁷.

Kolejna *projekcja publiczna* odbyła się na fasadzie budynku Sądu Federalnego w London, w okręgu Ontario (1983). Na skrajnych, pozbawionych okien częściach budynku, w których mieszczą się cele dla aresztowanych czekających na rozprawę, wyemitowano nieruchomy obraz rąk zaciskających się na kratkach. Zamysł Krzysztofa Wodiczki jest czytelny i jednoznaczny. Część, która – z pozoru – z powodu braku dekoracji i okien nie posiada żadnej wartości semantycznej, nagle nabiera znaczenia. Gest artysty powoduje, że ściana ta zostaje pozornie usunięta; staje się przezroczysta, dzięki czemu uwidocznione zostaje to, co dzieje się za jej murami. Budynek traci swoją niewinność, ale zyskuje wymiar dramatyczny. W liście do Wiesława Borowskiego, w którym artysta wyraża kluczowe dla koncepcji publicznych projekcji idee, Wodiczko pisze: „Koszmar odkrytej publicznie (znanej po kryjomu przez wszystkich) treści architektury staje się widoczny nocą, gdy budynek publiczny jest bezbronny i może się stać elementem dyskursu i projekcji znaczeń na linii



Krzysztof Wodiczko, *Laska tulacza*, (1992)
Monitor LCD, głośnik, mixed media, ok. 162 x 17 x 11 cm
© Krzysztof Wodiczko / Courtesy Galerie Lelong, New York.

widz – budynek – obraz – widz – widzenie. Formalna zasłona zostaje zdarta i dyskusja nad zawartością formy zostaje otworzona. Moment projekcji jest tylko początkiem dłuższego procesu, którego kulminacja następuje po zakończeniu projekcji. Brak obrazu następnego dnia czy nocy staje się początkiem nowej projekcji mentalnej i próbą odtworzenia obrazu w budynku poprzez widzów. Proces analizy publicznej instytucji zostaje zapoczątkowany po wyłączeniu rzutników”²⁸. Ostatnie zdanie dobitnie podkreśla krytyczny wymiar projektu. Wodiczko traktuje architekturę jako formę, która wyraża władzę. Są w niej zawarte elementy wskazujące na stosunki panowania i podległości. Swoją sztukę postrzega jako psychoanalityczny proces, w którego toku budynek uzyskuje samowiedzę. Oczywiście jest to możliwe w umysłach widzów dzięki nadaniu architekturze cech antropomorficznych. Sąd federalny, którego ściany stanowią mury powstrzymujące aresztantów przed ucieczką, sam zostaje uwięziony za kratami, których obraz jest wyemitowany na jego zewnętrzne ściany. Traktując budynek sądu jako przedmiot swego rodzaju psychoanalizy, Wodiczko dociera do treści wypieranych przez widza, do pokładów, o których wołałby on nie pamiętać.

Także projekcja, która odbyła się na budynku AT&T Long Lines w Nowym Jorku w 1984 roku, polegała na nadaniu architekturze cech antropomorficznych. Odbywała się ona na dwa dni przed wyborami prezydenckimi w USA. Na wysokości 40 pięter wyświetlono wizerunek otwartej dłoni imitującej gest zaprzysiężenia prezydenta²⁹ (emitowany wizerunek pochodził z fotografii Ronalda Reagana). Budynek AT&T należy do wielkiego koncernu i w bezpośredni sposób nie ma powiązań politycznych. Właśnie na te niebezpośrednie (czy może raczej nieuświadomione) powiązania artysta chciał zwró-



Krzysztof Wodiczko, *Projekcja publiczna na Art Gallery of New South Wales, w ramach Biennale of Sydney, Sydney, Australia, (1982)*
© Krzysztof Wodiczko / Courtesy Galerie Lelong, New York.

cię uwagę. Prezydencka dłoń zaprzysięga nie na własne serce, lecz na serce korporacji, poprzysięgając strzec jej praw i stać na straży jej interesów. Artysta sugeruje, że za hasłami, które są elementami przysięgi, stoją zupełnie inne wartości niż te, które się im powszechnie przypisuje.

Projekcja w Edynburgu w 1988 roku miała miejsce na National Monument wybudowanym dla upamiętnienia ofiar wojen napoleońskich. Na jego doryckie kolumny rzucono obraz sześciu bezdomnych, po jednym na kolumnę, a na belkowaniu napis: *Morituri te salutant* (łaciński zwrot, którego używali gladiatorzy przed starciem na arenie w stosunku do cesarza; „Idący na śmierć pozdrawiają cię”). Jednocześnie naprzeciwko, na kopule New Observatory, widniała twarz ówczesnej premier Wielkiej Brytanii, Margaret Thatcher, i słowa: *Pax Britannica* („Pokój brytyjski” lub „brytyjski spokój”). Był to niewątpliwie moment przełomowy w twórczości artysty, ponieważ w projekcji tej spotkały się dwie ścieżki, którymi podążał Wodiczko w poprzednich realizacjach. Z jednej strony przedstawieni zostali bezdomni, czyli wykluczeni – kluczowy motyw takich prac jak *Rzecznik obcego czy Pojazd dla bezdomnych*; z drugiej natomiast Wodiczko skorzystał z wynikających z inspiracji funkcjonowaniem przestrzeni publicznej środków krytycznych.

Wodiczko doszedł do punktu, w którym mógł wykorzystać doświadczenia zebrane w toku realizacji poprzednich projekcji, aby stworzyć spójny, ale nie jednoznaczny przekaz. Projekcje mają na celu uwidaczniać bądź mechanizmy sprawowania władzy, bądź wykluczania. Artysta niezwykle często nadaje architekturze antropomorficzny wyraz. Jak pisze Mark Rakatansky: „oczywiście każda estetyczna abstrakcja, jak abstrakcja architektoniczna, stara się ograniczać problem społecznej konstrukcji podmiotu. [...] Należy podkreślić, że Wodiczko również skupił się na operacjach, dzięki którym te zagadnienia – w przestrzeni publicznej – narastają i są ujawniane, skupiając się na problemie, w jaki sposób społeczna i psychologiczna budowa podmiotu zawsze krąży wokół symultanicznej, ale kompleksowej abstrakcji ideologii i ich ucieleśnienia [figuracji]. Innymi słowy, roztrząsając sposób, w jaki tworzenie się [figuracji] podmiotu objawia się jako seria społecznych abstrakcji, natomiast abstrakcyjność budowli (lub monumentów lub pojazdów lub narzędzi) objawia się jako seria figuralnych gestów”³⁰. Projekcje Wodiczki stają się „projekcjami na projekcję” oglądającego podmiotu. Ponieważ jego pokazy opierają się najczęściej na konwencjonalnych gestach, samych w sobie naładowanych znaczeniami, jeszcze raz przywodzą na myśl właśnie dekoracje budynków w krajach socjalistycznych. Tworzy on w ten sposób pewien rodzaj klasycyzmu, który paradoksalnie i subwersywnie obraca się przeciwko tradycji. „Celem [projekcji] [...] jest krytyczna demaskacja i publiczne ujawnienie psychopolitycznych mechanizmów formalnego (kulturowego) funkcjonowania muru”³¹. Są to te same mechanizmy, o których myślał Michel Foucault, pisząc: „podejrzewam mianowicie, że w każdym społeczeństwie wytwarzanie dyskursu jest równocześnie kontrolowane, selekcjonowane, organizowane, poddane redystrybucji przez pewną liczbę procedur, których rolą jest zaklinać moce niebezpieczeństwa i zawładnąć przypadkowością zdarzeń, wymknąć się ciężkiej, niepokojącej materialności”³².

Realizacje Krzysztofa Wodiczki zmierzają do ukazania widzialnymi mechanizmów rządzących decyzjami politycznymi czy mechanizmów panowania. Jednak mają one także w założeniu uczynienie widzialnymi obywateli, których obecność jest negowana lub po prostu niezauważana. Wykluczone grupy mają zostać przywrócone do życia w społeczeństwie. Podobnie jak w starożytnych demokracjach być obywatelem znaczyło być widzialnym/widzieć (jako procesy odbywające się w sferze publicznej), tak i teraz pozostawanie niewidocznym oznacza fakt, iż znaczna część społeczeństwa neguje istnienie wykluczonych grup społecznych, a przede wszystkim ich prawa. Poprzez projekcje, które nie tylko uwidaczniają, ale i monumentalizują tych, którzy pozostają poza uznanymi grupami społecznymi, artysta przywraca ich przestrzeni publicznej i przede wszystkim ciała społecznemu.

Wodiczko wybiera dla swoich realizacji noc nie tylko ze względu na czysto techniczne względy. Jak sam twierdzi, w nocy budynki „snią” swe nieświadome treści. Projekcje odbywają się poprzez oświetlanie budynku, to właśnie światło pozwala być widzialnym. Jednak możliwa jest także metafizyczna interpretacja światła, które pozwala oglądać świat spoza zasięgu wzroku.

Artysta po stronie pluralizmu

Twórczość Krzysztofa Wodiczki wyrasta z radykalnego sprzeciwu wobec totalizujących i uniwersalistycznych roszczeń modernizmu wobec społeczeństwa. Proces, który doprowadził do powstania nowoczesności, większość badaczy wiąże z narodzinami oświecenia. Jednakże dla Stephena Toulmina korzenie nowoczesności sięgają głębiej i należy je łączyć z wojnami religijnymi i odpowiedzią na reformację, kiedy to w nauce i metafizyce zaczęto szukać niezmiennych i uniwersalnych podstaw ludzkiej egzystencji dających nadzieję na zbudowanie fundamentu pod szczęśliwe i bezkonfliktowe życie społeczne³³. Ruch ten według niego zapoczątkował Kartezjusz. Dla tego filozofa racjonalną podstawą całości wiedzy i gwarantem niesprzeczności świata był łaskawy Bóg. Toulmin widzi jednak obecnie powrót do sposobu myślenia opartego na innych zasadach, który był charakterystyczny dla takich renesansowych myślicieli, jak Montaigne, i choć nie nazywa tego ruchu postmodernizmem czy ponowoczesnością, to jednak sposób, w jaki opisuje ową formację, przywodzi na myśl pojęcie używane przez Lyotarda. „Nowoczesne skupienie uwagi na tym, co pisane, uniwersalne, ogólne i bezczasowe – które zmonopolizowało pracę większości filozofów po roku 1630 – jest dziś kierowane tak, by ponownie objąć to, co mówione, szczegółowe, lokalne i czasowe”³⁴.

Podobną perspektywę prezentuje Andrzej Turowski wywodzący modernizm wprost od romantyzmu, który stworzył model twórcy „zdolnego cyklopicznym okiem rozumu ogarnąć świat, spenetrować przestrzeń, przewyciężyć historię, przekroczyć język, opanować ciało, wybawić ludzkość”³⁵. Oznaczało to z jednej strony prometejski bunt przeciwko zastanemu porządkowi świata, z drugiej wiarę w potęgę rozumu jako nadrzędnego i uniwersalnego elementu organizującego życie społeczne i dającego podstawę moralności. Dawało to złudną gwarancję zapewnienia powszechnej szczęśliwości w świecie rządzonym racjonalnie. Te roszczenia wynikały przede wszystkim z wiary w istnienie w każdym zdrowym umyśle ludzkim wspólnej logicznej i bezsprzecznej podstawy, która sankcjonowała jako słuszne działania ludzkie podejmowane w zgodzie z nią. Oczywiście ów triumf rozumu był odpowiedzią na zapowiedzianą czy też dokonaną przez Nietzschego, Freuda i Marxa śmierć Boga. Zastąpić miał go uniwersalny rozum, którego hegemonia dawała nadzieję na ponowne scalenie atomizującego się społeczeństwa.

czeństwa. Taki właśnie projekt był wspólny awangardom artystycznym dwudziestolecia międzywojennego (być może z wyłączeniem dadaizmu, który raczej stwierdzał rozbitcie struktur społecznych i struktury podmiotu, niż szukał sposobów na ich budowę).

Pierwszym szerzej znanym dziełem Krzysztofa Wodiczki jest *Instrument osobisty* z 1971 roku, który – jak sama nazwa wskazuje – przeznaczony był do używania przez jednostkę. Właściwością tą odznacza się wiele z jego prac. Stanowią one swego rodzaju kontrapunkt dla projekcji publicznych. Artysta, na przykładzie pierwszej z owych realizacji, mówi wprost o ich prywatnym aspekcie: „*Instrument osobisty*, poprzez swoją nazwę, sugeruje przynależność do przestrzeni prywatnej, nie zaś publicznej. Prywatność instrumentu jest jednak uwidoczniiona jedynie poprzez przestrzeń publiczną [...] Prywatność instrumentu zanurzona w publiczności i przestrzeni i to określa jego społeczność”³⁶. *Instrumenty osobiste* posiadają więc podwójny status. Należąc do przestrzeni prywatnej, stanowią odpowiedź na potrzeby jednostki, jednocześnie problematyzując przestrzeń publiczną i określając miejsce użytkownika w jej ramach. Oczywiście owo pojęcie miejsca jest czysto metaforyczne. Oznacza ono raczej stosunek jednostki do reguł funkcjonowania w społeczeństwie niż określoną dystrybucję przestrzenną.

Bezpośredniego źródła tych prac należy upatrywać w profilu studiów Wodiczki: projektowaniu przemysłowym na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wydaje się, że artysta zaadoptował swoje doświadczenie zdobyte na uczelni i nabyte w czasie wykonywania zawodu w tworzeniu projektów skierowanych do masowej produkcji. Zaadoptował je niejako w celu wytworzenia przedmiotów, których funkcja użytkowa jest drugorzędna w stosunku do sugerowanych przez nie znaczeń. Narzędzia owe nie są przeznaczone do masowej produkcji, a tym, co zostaje ukazane odbiorcy w przestrzeni galeryjnej, są dokumentacje z przeprowadzonych akcji z użyciem artefaktów: zdjęcia, teksty Wodiczki wyjaśniające istotę działania przedmiotu i znaczenie owych działań, a także sam obiekt traktowany jako swego rodzaju wytwór rzeźbiarski. W dużym stopniu jest to wpływ recepcji konceptualizmu, ponieważ nurt ten wskazuje na dematerializację sztuki, a więc odrzucenie koncepcji twierdzących, że sztuką jest wytworzony przez artystę produkt w postaci materialnego dzieła sztuki, które jako jedyne posiada wszelkie walory artystyczne i przerwienie akcentu na proces tworzenia dzieła.

We wspomnianym *Instrumentie osobistym*, dzięki reagującemu na promienie światła urządzeniu, artysta jest w stanie odcinać dopływ miejskiej fonosfery, co przy wszechobecnej propagandzie PRL-u wydaje się gestem wręcz wywrotowym. Uwidocznione na archiwalnych fotografiach gesty przypominające język migowy umożliwiają manipulację materiałem dźwiękowym docierającym do użytkownika, który tym samym zyskiwał władzę nad otaczającą go przestrzenią publiczną i całkiem nową sferą wolności. *Instrument* „był publicznym pomnikiem prywatnego człowieka w monumentalnej przestrzeni publicznej w okresie rządowego socjalizmu na początku lat 70. w Polsce, a więc w okresie liberalnego autokratyzmu technokratycznego epoki Gierka”³⁷. Następujące zdanie Krzysztofa Wodiczki uznać można za werbalną manifestację postawy uwidocznionej tą pracą: „Jestem artystą w słuchaniu, a nie mówieniu, i choć nie wolno mi wypowiadać tego i tylko tego, co naprawdę chcę powiedzieć, to przynajmniej niech wolno mi będzie wysłuchać tego i tylko tego co chcę usłyszeć”³⁸. Artysta proponuje więc, w warunkach panujących w Polsce, prawo do prywatnej izolacji i deprywacji od bodźców pochodzących ze zdominowanej przez socjalistyczny dyskurs przestrzeni publicznej.

Także w kolejnym z *Instrumentów osobistych* – *Pojeździe* z 1973 roku – Wodiczko poddaje krytyce sposób funkcjonowania przestrzeni publicznej w krajach realnego so-

cializmu. Tym razem ustosunkowuje się do materializmu dialektycznego jako podstawowej doktryny filozoficznej władzy socjalistycznej. *Pojazd* jest używany przez artystę kroczącego po platformie, a ruch jego stóp porusza maszynę ruchem jednostajnym prostoliniowym w jednym kierunku, bez względu na kierunek poruszania się użytkownika. Podobnie jak w przypadku poprzedniego instrumentu, także tego używa jedynie artysta, co możemy obserwować na dokumentujących akcję fotografiach. Jego widoczna na zdjęciach opuszczona głowa przypomina nie tylko perypatetyczną postawę spacerujących greckich filozofów, ale pozwala się domyślić rezygnacji. Treść odczytywana w dziele także skłania ku stwierdzeniu, że Krzysztof Wodiczko poddał się swego rodzaju rozpacz, ponieważ odnosi się ona do gorzkiej konstatacji o miejscu poszukujących artystów w autokratycznie rządzonym państwie. Pomimo kierunku, w którym artysta podąża, cała maszyna i tak zmierza w kierunku wpisanym w sam jej mechanizm. Wymowa, tak samo jak w przypadku *Instrumentu osobistego*, pozwala stwierdzić, że artysta tymi wywrotowymi gestami wskazuje niemoc większości realizacji artystycznych i brak perspektyw wpływania na życie społeczne i polityczne. To bardzo dojrzała deklaracja jak na pierwsze dzieła artysty, ale i zarazem doskonale wprowadzenie w jego późniejszą twórczość. Ten pierwszy z pojazdów metaforycznych jest zarazem najciekawszy, ponieważ doszło do jego realizacji i przeprowadzenia akcji z jego wykorzystaniem. Także następne projekty realizacji: *Pojazd - Kawiarnia*, poruszającej się dzięki głosom lub sile ruchu dwóch rozmówców, *Pojazd - Mównica*, dla której bodźcem do ruchu był także głos i ruch, tym razem jednak jednego użytkownika, i *Pojazdu 3* podejmowały problematykę obecności jednostki w przestrzeni publicznej. Kawiarniane, jak się wydaje, najlepszą egzemplifikacją Hegłowskiej dialektyki, z takim powodzeniem przeniesioną do publicznego dyskursu państw realnego socjalizmu. Spory kawiarniane, także w interpretacji artysty, wpływały na dynamikę ruchu rozwoju społeczeństwa, ale znów w z góry określonym kierunku. Całkiem inny problem podjął Wodiczko w mównicy, gdzie przeniósł swą uwagę na osobę lidera. I tu konstatacja, jak się wydaje, jest jeszcze bardziej dramatyczna, ponieważ nie ma znaczenia, o czym lider mówi, ważna jest tylko siła jego głosu, co zgodne jest w zasadzie z badaniami nad psychologicznymi reakcjami na postaci polityków, nie tylko w autokracjach. Dzieło to nabiera więc bardziej uniwersalnego wymiaru. Ostatni z wymienionych powyżej pojazdów jest szczególnie ważny w tej serii, gdyż znów pojawia się tu postać artysty. „Ruchy ludzi, którzy znajdują się na dużej, kwadratowej platformie pojazdu, są swobodne i wielokierunkowe. Ruch generuje energię, która kumuluje się dzięki mechanicznym i pneumatycznym urządzeniom zainstalowanym w podłodze platformy, i zamienia w ruch obrotowy kół. Pojazd porusza się powoli po linii prostej, wyłącznie w jednym kierunku”³⁹. Na rysunku przedstawiającym tenże pojazd, na samym skraju platformy, zwrócona w kierunku przeciwnym do kierunku ruchu, siedzi ze zwisającymi z pojazdu nogami postać, z którą sam artysta w jednej z wypowiedzi się utożsamiał. Jest to najdobitniejszy wyraz jego sceptycyzmu wobec roli przypadającej mu w rządzonym przez socjalistów społeczeństwie, ponieważ jedynie siedząc beczynnym na samym marginesie społeczności, może on się nie przyczyniać do rozwoju opresyjnego systemu w odgórnie założonym kierunku, który według rządzących był jedynym słusznym. Każdy inny ruch powoduje w tym przypadku realizację postawionych przez władzę celów.

Prace Wodiczki z czasów PRL-u można odczytać także jako praktykę skierowaną przeciwko socjalistycznym zasadom rządzącym przemysłem, a sposobu ich prezentacji wcale nie trzeba wywodzić od recepcji konceptualizmu. Wynika to z faktu, iż właśnie w taki sposób (tj. poprzez próbę na prototypie, najczęściej przeprowadzoną przez samego projektanta i wystawy, na których prezentowano fotografie z prób, schematy i same

prototypy) dokonywano pokazów i wystaw wzornictwa przemysłowego. Krytyka przeprowadzona przez Wodiczkę uderzałaby przede wszystkim w tej interpretacji w nadprodukcję projektów w stosunku do realizacji trafiających do masowej produkcji. W tym kontekście „do wyłącznego użytku artysty” nabiera zupełnie innego znaczenia.

Na emigracji w Stanach Zjednoczonych artysta ponowił eksperymenty z pojazdami. Pierwszym z nich był *Pojazd dla bezdomnych* (1988-1989). W realizacji tej podkreślono szczególnie wymiar użytkowy, a Wodiczko powraca tym samym do swoich doświadczeń jako projektanta przemysłowego. Pojazd stanowił odpowiedź na problem bezdomności, z którym boryka się każda współczesna metropolia. Wodiczko zauważył, że utrata dachu nad głową, która w przypadku Nowego Jorku często wynika ze spekulacji terenami, oznacza także eksmisję z przestrzeni publicznej, czyli pozbawienie prawa do wypowiedzania się w sprawach ważnych dla zbiorowości. Marginalizacja obejmuje pozbawienie mowy i usunięcie z pola widoczności, czemu służą przytułki dla bezdomnych i inne miejsca ich koncentracji. Pojazd miał służyć z jednej strony uwidocznieniu bezdomnych, ich powrotowi do sfery publicznej, z drugiej – stworzeniu alternatywnej architektury miejskiej, której przyświecał wzór nomady. Realizacja ta – jak i pozostałe *Instrumenty osobiste* powstałe na emigracji – pokrewna jest w pewnym stopniu projektowi, którego podjął się Michel Foucault, a który obejmował historię odrzuconych, czyli milczącą opowieść o ich wykluczeniu ze społeczeństwa i pozbawieniu prawa wypowiedzi. Wątek ten podjęty został już w *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Historia pisana przez francuskiego filozofa miała być opowieścią o tych, których się pomija – historią nie-istnienia. Co ciekawe, w dziele Foucaulta znajdujemy liczne przykłady izolowania bezdomnych razem z szaleńcami, co oznacza, że w wieku tworzenia miejsc odosobnienia chorzy umysłowo i pozbawieni dachu nad głową stanowili jedną kategorię, wobec której stosowano jednakowe środki zabezpieczające⁴⁰. Jak się okazuje, sytuacja od tego czasu niewiele się zmieniła, co uwidacznia nam przywoływana przez Wodiczkę wypowiedź Joyce’a Browna, jednego z nowojorskich bezdomnych: „Nie byłem obłąkany, kiedy mnie zgarnęli – byłem bezdomny”⁴¹. Jednakże – według obowiązującego wtedy rozporządzenia władz Nowego Jorku – osoba bezdomna, która podczas zimowych chłódów wybiera życie na ulicy, a nie miejsce w schronisku, jest podejrzana o chorobę psychiczną i jako taka poddana zostaje przymusowej hospitalizacji. Dwa rodzaje chorób zbiegają się w jedną kategorię w dyskursie władz: jednostkowa choroba psychiczna i zbiorowa choroba społeczna. Także remedium na nie jest jedno: odosobnienie i usunięcie z widoku, a co za tym idzie, z życia publicznego. *Pojazd dla bezdomnych* stanowił więc pewną alternatywę wobec polityki władz. Pozwalał na powrót bezdomnego na łono społeczeństwa, poprzez wprowadzenie nowego typu architektury umożliwiając dywersyfikację przestrzeni publicznej. Jak pokazał Foucault w *Nadzorować i karać*, architektura na wiele sposobów służy władzy w dyscyplinowaniu społeczeństwa, a co za tym idzie – jego kontroli i unifikacji⁴². Nomadyczna architektura przeznaczona dla bezdomnych (*Pojazd dla bezdomnych* służył nie tylko do poruszania się, ale także stanowił schronienie) była więc wyzwaniem rzuconym wszelkim próbom marginalizacji jednej z mniejszości obecnej we współczesnych miastach. Nie dość, że uwidaczniał problem, to stanowił jednocześnie subwersywną próbę konstrukcji nowego społeczeństwa. Wodiczko mówi: „Sam fakt, że można coś zaprojektować dla potrzeb, które nie powinny istnieć, jest pewną sztuką, której wygranie w tej beznadziejnej w zasadzie sytuacji zakłada wyzwolenie przez sztukę, poprzez poczucie humoru, poprzez pewną metaforę i odwrócenie sytuacji”⁴³. Wytworzony przedmiot stanowi więc zarówno komentarz artysty na temat zaobserwowanego problemu, jak i przewrotny sposób jego rozwiązania.

Wyrażenie „architektura nomadyczna” może wydawać się swego rodzaju oksymoronem, ponieważ architekturze przypisywana jest właściwość niezmienności miejsca. Wynika ona z wykluczenia budownictwa właściwego nomadom (np. namiotów) z właściwego zachodniemu sposobowi myślenia o architekturze, na tej samej zasadzie, co postrzeganie przez ludy osiadłe koczowników jako obcych. Dla wprowadzenia jednak tego określenia potrzebne nam będzie sięgnięcie do pojęć użytych w znanym eseju Martina Heideggera *Budować, mieszkać, myśleć*. Heidegger posługuje się terminem „zamieszkiwać”, którego znaczenie wywodzi z etymologii tego słowa w języku niemieckim. Starogórno-niemieckie słowo używane na określenie budowania, *buan*, oznacza ‘mieszkać’. Dla Heideggera więc budowanie niekoniecznie łączy się ze stałością miejsca. Jest ono natomiast związane z bytowaniem. Definicja architektury, którą implikuje to spostrzeżenie niemieckiego filozofa, obejmowałaby na równi architekturę osiadłą, jak i nomadyczną. Można by dojść do wniosku, że dominująca kultura zatarała wieloznaczność budować-mieszkać. Być może więc mamy tu do czynienia z ową wieczną walką pomiędzy „myślą nomadyczną” i „myślą osiadłą” nakreśloną przez Deleuze’a i Guattari’ego w *Mille plateaux*.

Deleuze i Guattari model „myśli nomadycznej” zauważają na przykład u greckich pasterzy ery homeryckiej, którzy, wypasując owce, zajmowali przestrzeń, a nie rozdzielali ją. Nie było tutaj mowy o własności, a przestrzeń pozostawała otwarta, pozbawiona wyraźnych granic. Ta deterytorializacja miała charakter chaotyczny, wirowy, a nie była powiązana z ruchem od punktu do punktu. Aby przybliżyć nomadyczną myśl, Deleuze i Guattari stosują metaforę kłacza, które jest pozbawione centrum i jako takie nie ustanawia w swoim obrębie hierarchii. Ta dystrybucja terytorium jest swego rodzaju „ukoronowaną anarchią”. „Myśl nomadyczna nie znajduje modelu w aparacie państwa, Deleuze zaś zwraca uwagę, iż aparat ten wraz ze swą funkcją militarną nie obejmuje elementu, jakim jest maszyna wojenna, a nie obejmuje dlatego, że «maszyna ruchomej wojny», jako forma czystej zewnętrżności, jest całkiem obca państwu stanowiącemu, na odwrót, zasadę wewnętrzności. Dlatego też w maszynie administracyjno-biurokratycznej hierarchii, której troską jest zachowanie ustalonego status quo, rozrysowanie terytorium o precyzyjnie wyznaczonych granicach nie ma miejsca na wojnę, gdyż «wojna jest przeciw państwu» i specyfiką swego ruchu permanentnej deterytorializacji (choć jednak istnieje na wojnie zasada organizacji, Generał, i może dlatego przykładem jeszcze bardziej wyrazistym byłaby partyzantka, zwłaszcza zaś *urban guerilla*) uniemożliwia jego powstanie. Z tej też racji Deleuze widzi swą koncepcję myśli nomadycznej w powiązaniu z maszyną wojenną i, jeśli można tu jeszcze mówić o modelu, wojna bowiem właściwie eliminuje model, właśnie maszyna ruchomego pływania byłaby modelem dla wędrownej postaci myślenia²⁴⁴.

Choć Wodiczko w swych wypowiedziach nie powołuje się na poglądy Deleuze’a, można byłoby się pokusić o określenie jego postawy jako w zasadniczych punktach zgodnej z poglądami wyrażanymi na kartach *Mille plateaux*. Przede wszystkim użytkownikami jego przedmiotów i bohaterami projekcji są często osoby na różny sposób wykorzenione i pozbawione stałego centrum aktywności życiowej. Stanowią one nową postać nomady. Pojazd zaprojektowany dla pozbawionych dachu nad głową stanowi schronienie, które z racji swej mobilności przypomina raczej namiot niż stałą architekturę. Może być dzięki temu potraktowany jako kontrpropozycja dla tradycyjnej, „osiadłej” architektury służącej organizacji społeczeństwa w sposób, który łatwo można poddać kontroli. Owa „nomadyczna architektura” nie ogranicza terytorium na zasadzie własności, a jedynie czasowo opanowuje określone miejsca. Jednakże w swej wymowie jest ona jeszcze bardziej

wywrotowa w stosunku do „myśli osiadłej”. Poprzez zaznaczony już zwrot przestrzeni publicznej wykluczonym Wodiczko dokonuje szturmu na dane miejsce i tym samym spełnia funkcje właściwe dla deleuzjańskiej „maszyny wojennej”⁴⁵”.

Instrumenty osobiste podejmowały także problematykę wykluczeń. *Laska tułacza* (1992) zaopatrzona została w ekran umożliwiający projekcję twarzy emigranta przedstawiającego osobiste doświadczenie alienacji oraz w miejsce na fotografię, kwity, formularze, pozwolenia na pobyt lub pracę, stanowiące swego rodzaju archiwum tułaczki. Artefakt ten stanowić miał swoistą wystawę, w ramach której na widok publiczny wystawione zostały przedmioty świadczące o istnieniu i zmaganiach osób przymusowo lub dobrowolnie pozbawionych ojczyzny. Jak widać, cel jest podobny do postawionego przed *Pojazdem dla bezdomnych*. Należy tu jednak zwrócić uwagę przede wszystkim na różnice stanowiące o odmiennej wymowie przedmiotu. Pojawiają się tu wypowiedzi samych użytkowników, ich opowieści o traumatycznych przeżyciach związanych ze zmianą państwa. Dzięki nagraniu i zgromadzonym przedmiotom, emigrant ukonkretnia się i indywidualizuje. Przestaje być kolejną osobą w tłumie, w oczach widza uzyskuje osobowość. Jak podkreśla sam artysta, najważniejsze jest przedstawienie twarzy: „Wizerunek jest istotny. Istotny nie tylko przez fakt, że obcy, z którymi zamierzam pracować, są widziani jako ludzie bez twarzy. Ważna jest także jednoczesna obecność realnej twarzy oraz jej obrazu”⁴⁶. To stwierdzenie prowadzi nas wprost ku Emmanuelowi Lévinasowi. Twarz stanowi jeden z centralnych punktów refleksji nad innością Innego. Pojawienie się Twarzy Innego jest według Lévinasa fenomenem wymykającym się władzy jednostki. „Ekspresja, jaką do świata wprowadza twarz, nie odsłania słabości moich władz, lecz podważa samą możliwość władzy. [...] Znaczy to konkretnie, że twarz do mnie mówi, a tym samym zaprasza do relacji, która nie ma wspólnej miary ani z władzą rozkoszowania się, ani z władzą wiedzy”⁴⁷. Odmienność twarzy wprowadza więc niemożność zawłaszczenia i świadomość radykalnej inności. Najważniejszym elementem oblicza jest jego ekspresja. To ona wyraża byt sam w sobie. „Byt, który się ukazuje, asystuje własnemu ukazywaniu się, a tym samym wzywa mnie. Jego asystowanie, rozbijając neutralność obrazu, jest wezwaniem, które mnie dotyczy, wezwaniem płynącym z jego nędzy i z jego Wysokości”⁴⁸. Twarz, odsłaniając nam byt sam w sobie, w ekspresji otwiera nas na inność. Stanowi swego rodzaju wezwanie. „Byt, który się wyraża, wzywa mnie ze swej nędzy i ze swej nagości – ze swojego głodu – w taki sposób, że na to wezwanie nie mogę pozostać głuchym. Dlatego byt, który ukazuje się w ekspresji, nie ogranicza mojej wolności, ale ją potęguje, wzbudzając moją dobroć”⁴⁹. Jednakże najważniejsze z naszego punktu widzenia jest to, że ekspresja twarzy rozpoczyna rozmowę poprzez zobowiązanie do podjęcia dyskursu. Do takiego efektu – wydaje się – dążył Krzysztof Wodiczko, dla którego – tak jak dla Lévinasa – relacja z innym jest relacją etyczną. Szczególnym zabiegiem było wprowadzenie podwójnej twarzy obcego: rzeczywistej i zapośredniczonej przez ekran. Może to być odpowiedź na Baudrillardowskie symulakry, które z powodzeniem zastępują rzeczywistość⁵⁰. Wizerunek u Wodiczki prowadzi nas jednak z powrotem do rzeczywistości. Po zakończeniu nagranych monologów mamy możliwość zwrócenia wzroku na rzeczywistą twarz emigranta i podjęcie z nim dialogu. Lévinas tworzył swoją filozofię w odpowiedzi na Holocaust i wszelkie totalizmy, jest on jednym ze proroków nadchodzącej epoki postmodernizmu. Wodiczko podkreślał, że jako inspiracja posłużyły mu ukazane w Biblii losy narodu żydowskiego. Na takie źródło wskazywałyby także forma *Lasek tułaczek* świadomie łącząca nowoczesne technologie z archaicznym profilem, przywołującym na myśl chociażby laskę Mojżesza. Bóg, odpowiadając na wątpliwości Mojżesza co do możliwości spełnienia powierzonej mu misji, wskazał na laskę jako przedmiot umożliwiający dokonywanie cudów i na Aarona jako

tego, który będzie za niego przemawiał. Jeśli więc *Laska tulacza* miałyby dokonywać cudów, w tym przypadku cudu nawiązania komunikacji, co miałyby się stać ustami w ujęciu Wodiczki?

Stał się nimi *Rzecznik obcego* – instrument przedstawiający zapisy: wideo ust emigranta i audio jego wypowiedzi. Praca owa przyjmuje formę knebla. Przedmiot staje się dzięki temu syntetycznym przedłużeniem ciała użytkownika. Usta emigranta zostają zakryte, tym samym uniemożliwiając mu spontaniczną wypowiedź. Podczas korzystania z *Rzecznika*... może on jedynie odtwarzać przygotowane wcześniej nagrania, przez co powstaje aluzja do prób ograniczania swobody wypowiedzi. Wodiczko stwierdza, że owa forma w połączeniu ze sposobem działania urządzenia stawia użytkowników w roli konstruktorów stosunków społecznych. „Eksponując swą własną dezintegrację i wykorzenioną tożsamość, skłaniają nie-imigrantów do zdezintegrowania ich własnej tożsamości. Mogłoby to zapoczątkować rozprzestrzeniający się proces eksploatacji wewnętrznej obcości jednostki i pomóc w tworzeniu nowych powiązań i pokrewieństw między imigrantami i nie-imigrantami na podstawie rozpoznania wspólnej im obcości”⁵¹. Obie prace podejmują temat funkcjonowania jednostki w demokracji. Wodiczko traktuje demokrację jako projekt, który zawsze jest w trakcie budowy. „Demokracja jest zawsze nieukończona. [...] nie jest rozwiązaniem, lecz procesem, który angażuje coraz większą liczbę aktorów (mam nadzieję, że i artystów) w trwający energetyczny dyskurs w formie agonu”⁵². Swoją rolę postrzega on jako umożliwiającego odrzuconym zabranie głosu i wypowiedź, którą starożytni Grecy określali słowem *parrhesia*, co Foucault tłumaczył jako „odważną mowę”⁵³. Była to niezwykle ważna instytucja greckiej demokracji. Stanowiła ona typ wypowiedzi, w której wypowiadający zawierał swój osobisty stosunek do prawdy i ryzykował tym samym życie, gdyż postrzegał odważną mowę jako narzędzie doskonalenia życia społecznego. Przedkładała ona szczerłość nad perswazję, osobistą prawdę nad fałsz i milczenie, a ryzyko nad bezpieczeństwo. Próbę odtworzenia owej *parrhesii* stanowią wspomniane realizacje Wodiczki. Zwalniają one użytkowników od wysiłku, który każdorazowo musiałby zostać włożony w tego typu wystąpienie, jednocześnie umożliwiając jednostce „odważną mowę”, której zadaniem jest wywarcie wpływu na istniejące stosunki społeczne.

Podsumowanie

Z przeprowadzonego powyżej przeglądu prac Krzysztofa Wodiczki wynika bezspornie, że jego realizacje są odpowiedzią na konflikt pomiędzy totalizującą myślą nowoczesną i zorientowaną na różnicę myślą ponowoczesną. Jednakże najbardziej zastanawiający jest fakt, iż owa krytyka nowoczesności jest osiągnięta poprzez użycie środków właściwych awangardom nowoczesnym, ze szczególnym zwróceniem uwagi na produktywizm. Właśnie tą z awangard zdaje się Wodiczko przywoływać w przypadku przedmiotów, które na użytek niniejszej pracy nazwałem zbiorczo *Instrumentami osobistymi*. Produktywiści dążyli do zbliżenia praktyki artystycznej do codziennego życia proletariatu. Mikołaj Tarabukin pisał w owym czasie: „Artysta z twórcy rzeczy muzealnych, które straciły znaczenie, przekształca się w twórcę niezbędnych wartości życiowych. Artysta, stając się producentem wszelkiego rodzaju wytworów, organicznie łączy się z produkcją, staje się jej rzeczywistą częścią składową”⁵⁴. Dzieło sztuki, tworzone z odpowiednią wiedzą o przemyśle, rzemiośle i potrzebach proletariatu, miało wzbogacać życie, czynić je łatwiejszym i przyjemniejszym, ale przede wszystkim powinno być użyteczne. *Instrumenty osobiste* Wodiczki z okresu PRL-u w oczywisty sposób nie

spełniają warunków stawianych przez teoretyków produktywizmu. Pojazdy, mimo że pozwalają na poruszanie się, to jednak ruchu nie przyspieszają. Służą czemuś zupełnie innemu. Mają poddawać krytyce socjalistyczną przestrzeń publiczną, rolę artysty i sztuki oraz filozoficzne podstawy władzy. Zupełnie inaczej jest w przypadku pojazdów powstałych już na emigracji. *Pojazd dla bezdomnych* rzeczywiście jest w stanie ułatwić życie mieszkającym na ulicy. Czyż nie jest dzięki temu wyrazem utożsamienia się z artystą jako producentem? Otóż nie, ponieważ – jak twierdzi sam Wodiczko – starał się tym przedmiotem rozwiązać problem, który istnieć nie powinien, załagodzić chorobę społeczną. To rozwiązanie, czy też lekarstwo, jest w tym wypadku praktyką wywrotową, ponieważ w dużo większym stopniu ma unaozcnić chorobę niż stać się na nią remedium. Jest to oczywiste już w momencie, kiedy uświadamiamy sobie znikomą ilość wyprodukowanych modeli i fakt, iż dokumentacja z ich testowania stanowi wręcz zapis performance'u, który co prawda nie jest wykonywany przez artystę, ale przez niego niejako zaprogramowany na poziomie samej konstrukcji pojazdu.

Produktywizm, będąc jedną z praktyk budujących komunizm, miał u podstaw również idealistyczne wyobrażenie o społeczeństwie, ponieważ wspólnej szczęśliwości miały służyć przedmioty zaprojektowane i wyprodukowane przez artystów. Artysta kwestionuje tę praktykę tak w PRL-u, gdzie wzornictwo przemysłowe miało, dzięki poparciu udzielonemu przez władzę, w pewien sposób wskrzesić produktywistyczne podejście dla przedmiotu, jak i na emigracji, gdzie dostrzega podobnie totalizujące procesy dokonywane jednak w oparciu o reguły kapitalistycznej gry i pozostające w dużo większym stopniu ukryte. Jego *Instrumenty osobiste* są zindywidualizowane i mogą służyć tylko jednej, unikatowej jednostce, a cała reszta społeczeństwa skazana jest na obserwację efektów pracy artysty i użytkownika dzieła. Dodatkowo, podkreślając wagę Inności, realizują one postulaty Deleuze'a i Guattariego, którzy bezsprzecznie opowiadali się za pluralizmem racjonalności. Natomiast takie tropy jak nomadyzm w *Pojeździe dla bezdomnych* czy *Lasce tulaczey* uznać można wręcz za swego rodzaju ucieleśnienie „maszyny wojennej”, ponieważ szpic ich broni zwrócony jest w totalizujące efekty działania aparatu państwowego.

W przypadku *Projekcji publicznych* dochodzi do przeciwstawienia się pewnej wizji państwa i społeczeństwa, jednakowoż najczęściej ten efekt osiągany jest poprzez kwestionowanie dominującej wizji historii jako dającej wspólną podstawę (w postaci patriotycznych wartości) społeczeństwu. Historia konstruowana jest z pozycji zwycięzców i z tego względu wszelka heterogeniczność jest z niej eliminowana. Oczywiście jest to gra pomiędzy uniwersalnym i partykularnym. Uniwersalizm myśł nowoczesna wiąże z rozumem i logiką. Jest to pewna racjonalność i pewna logika, która urasta do absolutnego ideału. Z tego punktu widzenia tworzona jest historia, która wyklucza dyskursy dla niej heterogeniczne. „W tej perspektywie europejska ekspansja imperialistyczna musiała być przedstawiona jako uniwersalna misja cywilizacyjna, modernizacja itd. Opór stawiany przez inne kultury musiał natomiast być przedstawiany nie jako walka różnych partykularnych tożsamości i kultur, lecz jako część wszechobejmującego, epokowego konfliktu między uniwersalnością i różnymi partykularizmami, w którym narody bez historii ujawniają swoją niezdolność do reprezentowania tego, co uniwersalne”⁵⁵. Z tego względu historię – jako twór, na którego punkcie XIX wiek miał wręcz obsesję – należy traktować jako element strategii wykazującej wyższość europejskiej racjonalności nad innymi typami myśli. Uwagi te dotyczą oczywiście realizacji dokonanych na monumentach. Przechowywana w nich treść historyczna zostaje za pomocą sztuki krytycznej uzupełniona o artystyczny komentarz dekonstruujący treść pomnika – symbolicznego

wyrazu historii. Podobnie rzecz ma się z projekcjami na obiektach innych niż monumenty. Mamy tu do czynienia z odsłanianiem ukrytej pod z pozoru niewinną tkanką architektoniczną nieświadomionych treści, co oczywiście także ma z założenia wymiar demaskatorski. Krzysztof Wodiczko przywraca widzialności represjonowane czy pomijane zwykle jednostki. Przestrzeń publiczna wypełnia się cieniami owych postaci, których na co dzień przeciętny obywatel stara się nie zauważać. W ten sposób odkrywa on przed nami konsekwencje, na jakie wystawione mogą być te jednostki, gdy demokracja będzie pojmowana jako władza racjonalnej większości, której wszyscy pozostali muszą ulec. Jest to przestroga, ale zarazem wskazanie drogi wyjścia z impasu, w którym znalazły się nowoczesne społeczeństwa.

W latach 90. Krzysztof Wodiczko dokonał fuzji charakteryzujących *projekcje publiczne i instrumenty osobiste* elementów. Poprzez projektowanie na elementy architektoniczne ruchomego obrazu z dźwiękiem połączył dwa najważniejsze elementy swojej twórczości. Architektura została zwrócona wykluczonym. W projekcjach na Wieżę Ratuszową w Krakowie, Bunker Hill Monument w Bostonie, Kopułę A w Hiroszimie czy El Centro Cultural w Tijuanie artysta dokonał animacji architektury, wzmacniając wrażenie antropomorfizacji. Najważniejszym elementem wydaje się dodanie ścieżki dźwiękowej (czy to wcześniej przygotowanej, czy też rejestrowanej na żywo). Architektura „przemówiła” głosami, których zapis mógłby być elementem *Laski tulaczey*. Owo ostateczne stopienie dowodzi spójności twórczości Krzysztofa Wodiczki. Realizacje owe spełniają podwójną funkcję: poddają krytyce przestrzeń publiczną, w szczególności architekturę, i pozwalają na częściowe zaistnienie w owej sferze osób, które na podstawie właściwości współczesnych stosunków społecznych zostały z niej wykluczone.

W kontekście owych realizacji niezwykle ważnym elementem jest sam sposób wystawiania nagrań. Artysta dokonuje swego rodzaju seansu psychoanalitycznego ze starannie wybranymi jednostkami. W jego ramach zwracają się mu one z problemów, które stawia przed nimi życie społeczne. Artysta przyjmuje w ten sposób w pozycję terapeuty, a sztuka dokonuje terapii społecznych traum i lęków przywracając jednocześnie obywatelom przestrzeń publicznej wypowiedzi – *parrhesii*.

Przypisy

- ¹ L.R. Lippard, *Trojan Horses: Activist Art and Power*, [w:] *Art After Modernism: Rethinking Representation*, red. B. Wallis, New York 1994, s. 342. Tłumaczenia własne, jeśli nie zaznaczono inaczej.
- ² Ibidem, s. 342.
- ³ S. Charlesworth, *A Declaration of Dependence*, „The Fox” 1975, vol. 1, s. 1.
- ⁴ J. Kossuth, *Artist as Anthropologist*, „The Fox” 1975, vol. 1, s. 26-27.
- ⁵ Ibidem, s. 29.
- ⁶ J. Świdziński, *Sztuka kontekstualna*, „Piktogram” 2006, nr 3, s. 30.
- ⁷ Ibidem, s. 30.
- ⁸ L.R. Lippard, op. cit., s. 343, podkreślenie autorki.
- ⁹ Tytuł eseju Kosutha w jasny sposób nawiązuje do tytułu tekstu Benjamina.
- ¹⁰ H. Foster, *Return of the Real*, Cambridge–Londyn 1996, s. 171.
- ¹¹ W oryginale *oeuvre*, które oznacza całokształt twórczości, a nie jednostkowe dzieło.
- ¹² W. Benjamin, *The author as producer*, [w:] *Art in theory. 1900-1990. An anthology of changing ideas*, red. Ch. Harrison, P. Wood, Oxford 2001, s. 485.

- ¹³ H. Foster, op. cit., s. 173.
- ¹⁴ W oryginale *elsewhere*.
- ¹⁵ K. Wodiczko, *Wszystkie moje prace...*, [w:] Krzysztof Wodiczko. *Sztuka publiczna*, red. P. Rypson, kat. wyst. CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, s. 51.
- ¹⁶ P.C. Philips, *Creating democracy: a dialogue with Krzysztof Wodiczko*, <http://www.findarticles.com/pl/articles/mi_m0425/is_4_62/ai_111655800/pg_8>, data dostępu: 06.11.2006.
- ¹⁷ K. Wodiczko, *Avant-Garde as Public Art: The Future of Tradition*, [w:] *Krzysztof Wodiczko Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews*, Cambridge–London 1998, s. 27.
- ¹⁸ *Wywiad telefoniczny Marii Amny Potockiej z Krzysztofem Wodiczko* [w:] *Krzysztof Wodiczko. Projekcje publiczne 1996 – 2004*, red. M.A. Potocka, kat. wyst. Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2005, s. 126.
- ¹⁹ *Ibidem* s. 128.
- ²⁰ Słowo „strategia” zostało użyte, aby wykorzystać cały zawarty w nim wachlarz konotacji, podkreślając konfrontacyjną postawę.
- ²¹ Ze względu na niejednorodną terminologię występującą w tłumaczeniu tego terminu na język polski (odwrócenie, przechwycenie) pozostawiam je w oryginale.
- ²² G. Debord, *Detournement as negation and prelude*, [w:] *Art in theory. 1900 -1990. An anthology of changing ideas*, red. Ch. Harrison, P. Wood, Oxford 2001, s. 67.
- ²³ G. Debord, *Spółczesność spektaklu*, tłum. A. Praszowska, Gdańsk 1998, s. 107.
- ²⁴ M. Kwaterko, *Od tłumacza*, [w:] G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 217.
- ²⁵ Rozmowa, z której pochodzi niniejszy cytat, odbyła się w 1986 roku, więc Wodiczko ma na myśli Polską Rzeczpospolitą Ludową. D. Crimp, R. Deutsche, E. Lajer-Burchardth, *Rozmowa z Krzysztofem Wodiczko*, [w:] *Krzysztof Wodiczko. Sztuka publiczna*, s. 60.
- ²⁶ List Krzysztofa Wodiczki do Wiesława Borowskiego datowany na 25 maja 1981 roku dostępny w archiwum Galerii Foksal, Warszawa.
- ²⁷ P. Polit, *Od krytycyzmu ukrytego do jawnego. Słowa i obrazy Barbary Kruger*, „Obieg” 2005, nr 2 (72) , s. 46.
- ²⁸ List Krzysztofa Wodiczki do Wiesława Borowskiego datowany na 25 maja 1981 roku dostępny w archiwum Galerii Foksal (podkreślenia K. W.).
- ²⁹ Prezydent USA w momencie zaprzysiężenia przyciska prawą rękę do serca i powtarza słowa przysięgi.
- ³⁰ M. Rakatansky, *Krzysztof Wodiczko: Disfiguring – Refiguring*, „Assemblage” 23:6 - 27, 1994, s. 18. Ponieważ polski przekład gubi dwuznaczność zawartą w angielskim słowie *figuration* podaję oba – według mnie równie ważne – znaczenia tego terminu, z tym że należący do dyskursu sztuki podaję w nawiasie.
- ³¹ K. Wodiczko, *Mur*, 1984, maszynopis w archiwum Galerii Foksal.
- ³² M. Foucault, *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 7.
- ³³ S. Toulmin, *Kosmopolis. Ukryty projekt nowoczesności*, tłum. T. Zarębski, Wrocław 2005.
- ³⁴ *Ibidem*, s. 209.
- ³⁵ A. Turowski, *Budowniczość świata*, Kraków 2000, s. 374.
- ³⁶ K. Wodiczko, *Wszystkie...*, s. 50.
- ³⁷ *Krzysztof Wodiczko. Pommikoterapia*, red. A. Turowski, kat. wyst. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005, s. 77.
- ³⁸ *Ibidem*.
- ³⁹ *Krzysztof Wodiczko. Sztuka Publiczna*, s. 48.
- ⁴⁰ M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycska, Warszawa 1987.
- ⁴¹ K. Wodiczko i D.V. Lurie *Opis projektu Pojazdu Bezdomnego*, [w:] *Krzysztof Wodiczko. Sztuka publiczna*, s. 142.
- ⁴² M. Foucault *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998.
- ⁴³ *Z Krzysztofem Wodiczką rozmawia Jaromir Jedliński*, „Odra” 1999, nr 1, s. 86.
- ⁴⁴ B. Banasiak, *Nomadologia Gillesa Deleuze’a*, <<http://www.filozof.uni.lodz.pl/hybris/>>, data dostępu: 6.11.2006.

- ⁴⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, tłum. B. Massumi, London–New York 2003. Autorzy przeciwstawiają „maszyny wojenne” – jako formę czystej zewnętrzności – aparatowi państwowemu. „Maszyny wojenne” stanowią przestrzeń gładką, heterogeniczną, pozbawioną stałej hierarchii, która bezpośrednio wiąże się z nomadyzmem.
- ⁴⁶ K. Wodiczko, *Laska tułacza*, [w:] *Krzysztof Wodiczko. Sztuka publiczna*, s. 214 – 221.
- ⁴⁷ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność*, tłum. M. Kowalska, Warszawa, 1998, s. 232.
- ⁴⁸ Ibidem, s. 235.
- ⁴⁹ Ibidem.
- ⁵⁰ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.
- ⁵¹ K. Wodiczko, *Rzecznik obcego*, [w:] *Krzysztof Wodiczko. Sztuka publiczna*, s. 232.
- ⁵² P.C. Philips, op. cit.
- ⁵³ M. Foucault, *Discourse and Truth: the Problematization of Parrhesia*, <<http://foucault.info/documents/parrhesia/>>, data dostępu: 5.11.2006.
- ⁵⁴ M. Tarabukin, cyt. za: A. Turowski, *Między sztuką a komuną*, Kraków 1998, s. 338.
- ⁵⁵ E. Laclau, *Emancypacje*, tłum. L. Koczanowicz, K. Liszka, Ł. Nysler, A. Orzechowski, L. Rasiński, A. Sypniewska, Wrocław 2005, s. 54.

Summary

The article concerns projects of Krzysztof Wodiczko designed for public space. It shows how his works bring to light the excluded from the social life and criticize the rules that govern the existence of individuals within capitalist public space. His art is perceived through a general tendency in conceptual art toward more socially and politically conscious art. Moreover, Wodiczko's public works and texts appear to precede Polish critical art as a genre and are seen as one of the most important voices in the postmodern critique of universalisms of modernity.