REPREZENTACJA ZDOMINOWANYCH PRZEZ DZIAŁANIA ARTYSTYCZNE. JEJ SZANSE I ZAGROŻENIA NA PODSTAWIE DZIAŁALNOŚCI KRZYSZTOFA WODICZKI

Karolina Mikołajewska
Akademia Leona Koźmińskiego, Uniwersytet Warszawski

Jedną z możliwych strategii reprezentowania wykluczonych jest sztuka publiczna, definiowana jako rodzaj praktyki artystycznej, której celem ma być „konstruowanie przestrzeni publicznej i publiczności, urealnienie systemu demokratycznego i przypominanie o jego ideałach, budowanie kontekstu i tematów debaty" (Krajewski 2005: 58). Nurt ten powstał w latach sześćdziesiątych XX wieku, gdy zauważono, że nowoczesna władza jest przede wszystkim sprawowana przez kontrolę codzienności [1]. Stanowi on ingerencję pola sztuki w pole polityki, zwłaszcza jeśli przyjmiemy, że polityka „dotyczy tego, co widzimy i co możemy powiedzieć, tego, kto ma kompetencje, aby wiedzieć, i predyspozycje, aby mówić, oraz sposobów zajmowania przestrzeni lub dysponowania czasem" (Rancière 2007a: 70). Demokratyzacja społeczeństwa, jakiej chcą artyści działający w nurcie sztuki publicznej, jest niemożliwa bez uznania grup wykluczonych przez grupy dominujące, a to z kolei zdaje się niemożliwe bez reprezentacji.

Szukając adekwatnych narzędzi do opisu tego rodzaju praktyki na gruncie nauk społecznych, można wyjść od stwierdzenia mówiącego, że prawdopodobnie nie istnieje w świecie żaden w pełni inkluzywny porządek społeczny – Pierre Bourdieu był zdania, że coś takiego jak „wspólny

[1] Dla porządku powinnam odnotować, że wyróżnia się pięć odmian sztuki publicznej: a) sztuka w przestrzeni publicznej, b) przestrzeń publiczna jako dzieło sztuki, c) projekty site-specific, d) community-art, e) nowa sztuka krytyczna, która działa w publicznym interesie, a jej przedmiotem „jest to, co ukryte, nieobecne, przemilczane, wykluczone z oficjalnego dyskursu, a jednocześnie ten dyskurs konstytuuje, jest przyczyną wykluczenia i nierówności, co narzuca nam tożsamość i określa, czym jest zdrowy rozsądek" (Krajewski 2005: 74–75). Krzysztof Wodiczko wpisuje się w ostatni nurt, ale dla przejrzystości wywodu będę posługiwała się terminem „sztuka publiczna".

świat" nie istnieje i nie może istnieć, w istocie możemy mieć do czynienia co najwyżej ze wspólnie wytwarzaną iluzją wspólnego świata (por. Jacyno 1997: 13). Ci, którzy z określonego porządku społecznego są wykluczeni, zostali pozbawieni prawa głosu w przestrzeni publicznej, co według niektórych teoretyków demokracji, takich jak Claude Lefort, oznacza, że odmawia im się uczestnictwa w demokracji. Według niego prawo do pojawiania się w przestrzeni publicznej w charakterze podmiotu mówiącego świadczy o przynależności do wspólnoty politycznej (Lefort 1988: 41).

Na rzecz jednostek wykluczonych działają – w terminologii Pierre'a Bourdieu – „rzecznicy zdominowanych", dokonujący transferu swojego kapitału społecznego tak, by działać przeciwko ustalonemu porządkowi symbolicznemu. Francuski teoretyk pozostaje sceptyczny co do możliwości samodzielnego powrotu do sfery społecznej widzialności: „[p]raca symboliczna konieczna do wyrwania się z milczącej oczywistości doksy i do wypowiedzenia, i oskarżenia ukrywanej przez nią arbitralności zakłada istnienie narzędzi ekspresji i krytyki, które podobnie jak inne formy kapitału są nierówno rozdzielone. Dlatego też wszystko skłania do wniosku, że nie jest ona możliwa bez udziału profesjonalistów w dziedzinie objaśniania […]. Taki transfer kapitału pozwala zdominowanym na wzięcie udziału w zbiorowej mobilizacji i wywrotowym działaniu skierowanym przeciw ustalonemu porządkowi symbolicznemu" (Bourdieu 2006: 267–268). Wydaje się, że wybór takiej perspektywy teoretycznej pozwala na ujęcie zjawiska, jakim jest sztuka publiczna: jest ona bowiem bez wątpienia działaniem wymagającym owej zbiorowej mobilizacji oraz jest wywrotowa w tym sensie, że obecnie funkcjonujące zasady będące podstawami wspólnoty politycznej mają być zakwestionowane.

Więcej wątpliwości może budzić rola owego „profesjonalisty", który czyni atut ze swojej wysokiej pozycji społecznej i „ceduje" swój kapitał kulturowy i symboliczny na rzecz grupy nieuprzywilejowanej. Taka działalność może budzić wiele wątpliwości etycznych: czy pozycja społeczna zdominowanych faktycznie może się dzięki niej zmienić? Być może zdominowani są jedynie tworzywem artystycznym, stanowią temat, dzięki któremu artysta może zwiększyć swoją popularność? Czy estetyzacja cierpienia pozwala na zmianę zasad leżących u podstaw wspólnoty? Być może taka strategia jest jednak skuteczna i pozwala dotrzeć do szerokiego grona odbiorców? W tekście postaram się pokazać trudności, jakie wiążą się z działaniem w ramach sztuki publicznej, rozważając to, kto jest nadawcą, formułuje komunikat; do jakiego stopnia komunikaty formułowane za pośrednictwem sztuki publicznej mogą przybliżyć problem, a także to, kto jest adresatem

tego rodzaju sztuki. Niech rozwinięcie tych wymiarów posłuży próbie odpowiedzi na zasadnicze pytanie: czy jest to sztuka dla wykluczonych, o wykluczonych czy z wykluczonymi?

/// Sztuka publiczna i Krzysztof Wodiczko

Chciałabym się skupić na przykładzie prac Krzysztofa Wodiczki (ur. 1943 w Warszawie), który jest jednym z najbardziej znanych i cenionych współczesnych polskich artystów. Od wielu lat konsekwentnie ujmuje się za tymi, którzy w różnych społeczeństwach są pod wieloma względami wykluczeni. Jego wysoką pozycję w polu artystycznym potwierdza na przykład fakt, że był dwukrotnie reprezentantem na Biennale w Wenecji (raz jako przedstawiciel Kanady, raz Polski). Współpracuje z wieloma światowymi instytucjami artystycznymi i naukowymi (m.in. École nationale supérieure des beaux-arts w Paryżu, Massachusets Institute of Technology, Graudate School of Design, Harvard University czy z National Museum of Modern Art w Tokio), brał udział w światowych wystawach – między innymi Bienal de São Paulo (1965, 1967, 1985) czy documenta w Kassel (1977, 1987). Jest absolwentem Wydziału Wzornictwa Przemysłowego na warszawskiej ASP. Pod koniec lat siedemdziesiątych wyemigrował z Polski, mieszkał w Kanadzie, Stanach Zjednoczonych i Francji. W roku 2010 wykładał w warszawskiej Szkole Wyższej Psychologii Społecznej.

Artysta za każdym razem obiera sobie za cel inną społeczność, inny problem. Zbiera informacje podczas długich obserwacji i rozmów. Efektami jego pracy nie są kolejne analizy czy strategie naprawy. Zamiast tego powstają diagnozy w dwu formach. Po pierwsze, *wizualne* – projekcje publiczne. Zdefiniowany problem przedstawia w formie „zamrożonego kadru" fotograficznego lub filmów wyświetlanych za pomocą projektora na zabytkach architektonicznych i rzeźbiarskich [2]. W ciągu ostatnich dwudziestu pięciu lat powstało wiele prac, które naświetlały między innymi takie problemy, jak bezdomność (Boston, 1986–1987, Nowy Jork, 1996), przemoc wobec kobiet (Kraków, 1996, Tijuana, 2001), nielegalna imigracja (Tijuana–San Diego, 1988, Bazylea, 2006), cierpienie i trajektoria będące wynikiem choroby popromiennej (Hiroszima, 1999). Należy podkreślić, że projekcje zawsze są wyświetlane w miejscach publicznych i dodatkowo są później odtwarzane w licznych muzeach na świecie. Po drugie, często równolegle do projekcji, powstają różnego rodzaju instrumenty mające swoje praktyczne zastosowanie, tworzone przy współpracy i z myślą o grupach

[2] Por. hasło „Krzysztof Wodiczko" w bazie culture.pl, źródło: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_wodiczko_krzysztof.

nieuprzywilejowanych, na przykład *Pojazd bezdomnego* (1988), *Rzecznik obcego* (1993) czy *Pojazd weteranów wojennych* (2008). Urządzenia tworzone przez Wodiczkę mają z pewnością dużo mniejszy zasięg i powstają w inny sposób, gdyż w większym stopniu angażują przedstawicieli grup zdominowanych. Mają służyć grupom wykluczonym z powrotu do społeczeństwa.

Wodiczko pracuje jak badacz społeczny, sam siebie nazywa obywatelem–artystą lub artystą i politykiem (Rypson 1995: 20, 223) – a ponadto często współpracuje z NGO, lecz jego celem jest nie tylko ujawnienie niesprawiedliwości, deprywacji, ale i doprowadzenie do sytuacji niestabilności, podważenie wszystkiego, co w porządku społecznym wydaje się oczywiste. W swojej pracy zdaje się podążać za myślą Jacques'a Rancière'a, który przeciwstawiał się demokracji konsensualnej, polegającej na zakryciu sporu poprzez administrowanie problemów politycznych, i proponował tezę, zgodnie z którą polityka oparta jest na *dyssensie*, „będącym zasadą wspólnoty dyssensualnej, która w miejsce istniejącego świata stawia zawsze inny, wspólny świat, proponuje własne reguły inkluzji i uwspólnienia" (2007a: 45–46).

Według Wodiczki „demokracja nigdy nie jest skończona. […] Artyści są w szczególnym położeniu, by przyczyniać się do eksplorowania nowych form demokracji, by tworzyć prace, które są wyzwaniem i wzburzają. Artyści mają możliwość kontynuowania tradycji awangardy, która zawsze uwzględniała kwestie publiczne" (Phillips 2003: 33). Artysta w sposób konsekwentny od wielu lat buduje swój program polityczny, w którym wzywa do odnalezienia nowych podstaw dla wspólnoty demokratycznej. Ten program organizuje wybór tematów, którym poświęca swoją uwagę. Z tego względu rozpatrując szanse i zagrożenia, jakie niesie strategia reprezentowania, warto zacząć od próby odpowiedzi na pytanie, *kto* właściwie formułuje przekaz, jaki niosą ze sobą jego prace.

/// Kto ma głos w sztuce publicznej: artysta czy zdominowani?

W pierwszej kolejności przyjrzyjmy się *nadawcy* komunikatu, by podjąć próbę odpowiedzi na pytanie o to, na ile uczestnicy projektów Wodiczki mogą w sposób autonomiczny formułować swój komunikat?

Za przykład niech posłuży *Laska tułacza* – projekt zapoczątkowany przez Wodiczkę we wczesnych latach dziewięćdziesiątych w Nowym Jorku, a następnie kontynuowany w innych miastach – między innymi Barcelonie, Rotterdamie, Sztokholmie. Szeroko zdefiniowaną grupą, do której kierował swoją pracę, byli wszelkiego rodzaju „obcy" w przestrzeni publicznej, szczególnie imigranci. Według niego „miarą naszej demokracji jest

nasz stosunek do obcych" (Wodiczko, Wróblewska, [w:] Turowski 2005: 72). Laska tułacza została pomyślana jako przenośne urządzenie o podłużnym kształcie, zakończone na wysokości głowy użytkownika małym ekranem, zaś część środkową stanowi przezroczysta tuba, w której umieszczone są małe przedmioty osobiste należące do cudzoziemca, związane z jego doświadczeniami: zdjęcia krewnych, odrzucone podania o wizę, klucze do mieszkań i inne.

Gdy obserwator zbliży się do wyświetlacza, dostrzeże, że twarz, wyświetlona na ekranie, to twarz użytkownika laski, który opowiada swoją historię. Zyskuje zatem narzędzie do komunikowania się z innymi: osoby korzystające z laski tułacza przemieszczały się z nią na co dzień w miejscach publicznych, powodując zaciekawienie przechodniów. To urządzenie stanowiło w zasadzie pretekst do rozmowy. Celem artysty jest zmniejszenie fizycznego dystansu między obserwatorem a „nadawcą komunikatu". Jak pisze Wodiczko: „jest to urządzenie, które każdemu imigrantowi stwarza możliwość bezpośredniego «zwrócenia się» do każdego obywatela miasta, który mógłby się zainteresować symboliczną formą instrumentu i charakterem «nadawanego» programu. Laska tułacza przypomina laskę biblijnych pasterzy i osiemnastowieczną buławę mieszczańską" (Rypson 1995: 214). Artysta podkreśla ponadto podwójną obecność imigranta – tak w „medium", jak i w „życiu", co według niego skłania zarówno do wyobrażenia sobie cudzoziemca, jak i doświadczenia jego współobecności.

Jako że w projektach Wodiczko zawsze oddaje głos ich uczestnikom, może powstać zarzut, że mówienie o *reprezentowaniu* wykluczonych jest w tym wypadku bezzasadne. Nie mogę jednak się z tym zgodzić, ponieważ to artysta jest inicjatorem sytuacji, w której przedstawiciele wybranych z pewnych względów grup społecznych dopiero mają szansę się wypowiedzieć. Jak przyznaje w jednym z wywiadów, „można oczywiście powiedzieć, że w tych projektach podczas akcji z Instrumentami używam ludzi. Ale mnie chodzi o to również, by oni też mogli mnie użyć. Jeśli ja ich używam, to tylko w tym sensie, że mam pewną koncepcję, że widzę, w jaki sposób oni mogliby przerwać milczenie czy ożywić przestrzeń publiczną. Natomiast oni mnie używają – i to jest właściwie ich warunkiem włączenia się w te prace – ponieważ rozumieją, że to jest dla nich pożyteczne" (Wodiczko, Wróblewska, [w:] Turowski 2005: 67). Co znamienne, do pracy nad projektem artystycznym przyjmowane są zatem tylko te osoby, które uznają za swoje dobro to, co zostało zdefiniowane przez kogoś innego: wypełniają swoisty program polityczny artysty. Innymi słowy, sam Wodiczko decyduje, kto będzie nadawcą komunikatu. Oprócz tego z pewnością należy uwzględnić autoselekcję wśród potencjalnych uczestników.

Kolejnym problemem, który wymaga rozważenia w związku z powyższym, jest to, na ile uczestnicy projektów Wodiczki mogą w sposób autonomiczny formułować swój przekaz. Choć ten problem jest bardzo trudny do skonceptualizowania i pogłębionej analizy bez przeprowadzenia szerszego badania, to chciałabym zwrócić uwagę na jedną sytuację, o której Wodiczko opowiadał w rozmowie z Hanną Wróblewską. Dostał on zaproszenie do udziału w programie telewizyjnym o imigrantach, nagrywanym w Rotterdamie. Zamiast przybyć osobiście, zaproszenie to przekazał uczestnikom *Laski tułacza* w tym mieście. Jak mówił, przedstawiono tam koncepcję tzw. zdrowego imigranta, który przechodzi przez stadium nirwany, później popada w depresję i jest wyalienowany, ale wychodzi z niego, by znaleźć „idealny stan imigranta", szczęśliwe odnalezienie „trzeciej kultury". „I tym wykresom [przedstawiającym idealną drogę imigranta] ku mojej radości – jak stwierdza – przeciwstawili się sami imigranci, którzy powiedzieli: «Nie chcemy być zdrowi. Nas bardziej interesuje niestabilność, w jakiej jesteśmy, i chcemy, aby wszyscy się destabilizowali wokół nas. Abyśmy mieli funkcje inspirujące, ale również poprzez nas ludzie zaczęli widzieć swoją obcość, i byśmy mogli porozumieć się na wielu płaszczyznach i kłócić się». Takie były głosy imigrantów" (Wodiczko, Wróblewska, [w:] Turowski 2005: 73). Wodiczko wspomniał także, że tę wypowiedź użytkowników *Laski* odebrał jako komplement.

Powstaje pytanie, na ile cudzoziemcy w tym programie telewizyjnym mówili *swoim* głosem? O ile Wodiczko, nie przychodząc do studia, zrzekł się głosu na rzecz zdominowanych, o tyle oni – zdaje się – mówią *jego* głosem, paradoksalnie reprezentują jego pogląd. Niemniej w programie tym użytkownicy *Laski tułacza* opowiedzieli o swoich doświadczeniach związanych z przemieszczaniem się po mieście z tym przyrządem, o tym, w jaki sposób udało się im dzięki lasce nawiązać kontakty z innymi ludźmi, o tym, jak czuli się upodmiotowieni (bo zostali uznani za tych, którzy mają coś do powiedzenia) albo jakie działania zaczęli podejmować, by zmienić swoje życie i samemu się upodmiotowić.

Mówiąc o *głosie* i jego *udzielaniu* należy zatrzymać się na chwilę przy stosunku do języka w kontekście sztuki publicznej. Mam na myśli nie tylko komunikat werbalny, lecz także wszelkie elementy składające się na sytuację artystyczną. Sztuka krytyczna posługuje się dwiema strategiami: dywersji oraz subwersji. O ile ta pierwsza oznacza wprowadzenie w obręb komunikatu nadawanego przez artystę starannie przemyślanych zakłóceń, niejako z zewnątrz (Zydorowicz 2005: 185–190), o tyle subwersja formułuje protest „z wewnątrz krytykowanej rzeczywistości, z pozycji uwikłania

w nią, a nie z «projektowanej» pozycji zewnętrznej" (Ronduda 2008: 1). Żeby tak się stało, musi dojść do „kradzieży", do wykorzystania języka dominującego do zdyskredytowania pewnego elementu systemu uprawomocnionego. „Kradzież ta służy dwojakiemu celowi: po pierwsze, ma być nawiązaniem na nowo kontaktu ze społeczeństwem, który jest możliwy tylko z użyciem «oswojonego» przez nie języka, po drugie, poprzez fakt «zawirusowania» tego kodu ma stanowić rodzaj zatargu. Mając świadomość niemożności całościowych zmian, «wirusująca» sztuka chce przynajmniej wprowadzić ów system komunikacyjny w drgania. Drgania te są oczywiście obliczone zarówno na spowodowanie pewnych «zarysowań» i ujawnienie szczelin dyskursów, jak i na wywołanie tym drżeniem swoistego rezonansu" (Zydorowicz 2005: 186). Sformułowanie „kradzież języka" znamionuje celowe działanie, tymczasem wydaje się raczej, że jest to w istocie jedyna dostępna strategia wprowadzenia komunikatów zdominowanych do sfery publicznej. Choć uczestnicy projektów Wodiczki wypełniają działania przez niego zainicjowane swoimi treściami, to on pozostaje ich głównym autorem.

/// Przekaz sztuki publicznej: estetyzacja jako przybliżenie czy oddalenie problemu?

Jeśli przyjmiemy, że wykorzystanie języka dominującego w praktykach sztuki publicznej jest faktem, zaś obecność mediatora niezbędna, by wprowadzić alternatywne narracje do dyskursu publicznego, kolejnym krokiem niech będzie przyjrzenie się bliżej *komunikatom,* jakie niosą działania Wodiczki. Zasadnicze pytanie brzmi: czy estetyzacja, jakiej podlegają doświadczenia osób biorących udział w projektach i nadanie im statusu prac artystycznych, przyczynia się do przybliżenia szerszej publiczności tematów, jakie są poruszane w tych pracach, czy wręcz przeciwnie – tylko bardziej je oddala?

By naświetlić ten problem, odniosę się do przykładu jednej z projekcji publicznej – mianowicie projekcji z Krakowa z 1996 roku. To było pierwsze wydarzenie, w którym Wodiczko oprócz obrazu użył także dźwięku. Powierzchnia wieży ratuszowej stanowiła tło dla projektowanych relacji. Wybór miejsca jest wielce znaczący: rynek to wszak agora, a nie tylko przestrzeń handlu. Ratusz jest budynkiem władzy, ale – jak zwraca uwagę Piotr Piotrowski – władzy miasta, która wobec państwa czy Kościoła reprezentowała obywateli (Piotrowski 2010: 238). Wieża ratuszowa nie tylko się „poruszyła" dzięki wyświetlanemu obrazowi, ale i przemówiła głosem osób wykluczonych ze sfery publicznej: ofiar przemocy w rodzinie, homoseksualistów, narkomanów, bezdomnych, chorych na AIDS, którzy

mieli wolność do opowiedzenia wszystkiego tego, co chcieli, o swoim położeniu. Wielotysięczna publiczność na placu słuchała *de facto* fragmentów wywiadów biograficznych.

Projekcje należałoby interpretować jako interwencję, która ma na celu przywrócenie przestrzeni publicznej jako przestrzeni debaty przez zdeprecjonowanie istniejących już w niej obiektów-symboli, jako oskarżenie nie tylko instytucji demokratycznych, ale i całej wspólnoty o zaniedbanie, którego efektem są rozmaite wykluczenia, skrywające się pod pozorem konsensu. Odbywa się to przez tymczasowe odebranie prawomocności funkcji budynku i postawienie na piedestale (dosłownie i w przenośni) tych, którym na co dzień odmawia się prawa do pełnego uczestnictwa w sferze publicznej. Ze względu na decyzję artysty pokazano jedynie dłonie osób biorących udział w projekcie (plus ewentualne rekwizyty, jak ścierka, ziemniaki, świeca, okulary), co ma znaczenie na wielu płaszczyznach.

Po pierwsze, być może dla wielu osób było to ułatwienie i czynnik, który spowodował, że wyraziły zgodę na wypowiedzenie swojej relacji. Po drugie, niepokazanie twarzy oznacza, że opisywane problemy i traumy prywatne mające wszak konsekwencje publiczne nie są przypadkami jednostkowymi, ale szerszymi problemami. Możliwe, że ten zabieg pozwala na szersze utożsamienie się z konkretnym problemem. Jak mówi współautorka projektu, „od początku wiedzieliśmy, że nie pokażemy ich twarzy, bo żadna z osób nie wyraziłaby zgody. Ale to był walor pokazu. […] Wieża mogła być mną, moim znajomym, sąsiadem, bratem. Mogła być tobą […]. Wieża stała się gigantyczną osobą. Hełm pełnił rolę głowy, zegar sugerował twarz, głos wydobywający się z głośników […] sprawiał wrażenie, że wieża do nich mówi" (Nowacka-Kardzis, [w:] Gadomska, Smolak 2005: 17).

Jedna z uczestniczek tego projektu tak skomentowała reakcje odbiorców na swoje wystąpienie: „dziennikarze, którzy podchodzili do mnie […] pytali głównie o to, czy to są naprawdę teksty tych ludzi. Oni chyba uważali, że ci, którzy są biedni, mają różne problemy lub przeżywają kryzysy życiowe, muszą być od razu idiotami, którzy nie potrafią sklecić dwóch zdań, nie potrafią się wysłowić, nie są kreatywni. Mieli zaszufladkowane w umysłach, że taki człowiek musi wyglądać jak ćpun, być zapluty i brudny" (Smolak, Gadomska 2005: 20). Oburzenie tej kobiety było zatem spowodowane tym, że nie dowierzano, że tak n o r m a l n e osoby mogą z jednej strony znajdować się w tak trudnej sytuacji życiowej, a z drugiej – że są w stanie o niej opowiedzieć.

Można powiedzieć, że sprzeciw tej kobiety związany był z pobrzmiewającym w tym pytaniu oskarżeniem o k ł a m s t w o. Możemy na tę sytuację

spojrzeć z innej strony i pytania dziennikarzy rozważyć jako pytanie o fikcję, ponieważ w projekcji uczestnicy występują w roli aktorów grających siebie samych. Wodiczko podczas trwania projekcji w Krakowie wtopił się w tłum widzów. Podczas seminarium 24 września 2010 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie przywołał tamtą sytuację i opowiedział, jak wówczas w Krakowie jeden z widzów stojący obok niego – który najwyraźniej nie wiedział, że rozmawia z autorem całego wydarzenia – spytał: „Jak to jest, że człowiek człowiekowi nie wierzy, a wierzy wieży?". Powstaje następujący problem – być może konieczne jest oddalenie problemu, zapośredniczenie go przez środki artystyczne, by komunikat mógł zostać usłyszany i by zaczął oddziaływać. Z drugiej strony można mniemać, że taka estetyzacja do pewnego stopnia neutralizuje komunikat, sprawia, że jest on rozpatrywany w kategoriach fikcji. Dodatkowo, owo wspomniane pytanie czy też wręcz zarzut dziennikarzy pod adresem projekcji w Krakowie uświadamia, że poczucie odbioru wyreżyserowanego spektaklu, a nie „nagiego życia" [3] dodatkowo zwiększa dystans między nadawcą a odbiorcą komunikatu.

Analizując owo napięcie między rzeczywistością a fikcją, warto odnieść się ponownie do Rancière'a, który stwierdza, że takie rozróżnienie po estetycznej rewolucji romantyzmu zostaje zniesione – przewrót znajduje swój wyraz najpierw w literaturze, jej polityce, gdyż estetyczna suwerenność literatury „[…] celowo zamazuje rozróżnienie między regułami kształtowania fikcyjnych opisów i narracji a zasadami opisu i interpretacji zjawisk historycznych lub społecznych" (Rancière 2007a: 102). Po literaturze zaś przełamanie łatwego podziału na rzeczywistość i fikcję przejmuje według niego kino, szczególnie dokumentalne (bliskie wszak metodzie Wodiczki), które będąc „wierne «realnemu», jest w tym sensie bardziej zdolne do wymyślenia fikcji niż kino «fikcji»". Innymi słowy: „realne musi przybrać postać fikcji, aby dało się o tym pomyśleć" (Rancière 2007a: 103–104). Kontynuując tę myśl w odniesieniu do *Projekcji publicznych*, można powiedzieć, że takie zapośredniczenie komunikatów zdominowanych przez nadanie im formy estetycznej jest konieczne do tego, by przyczynić się do „formowania politycznych podmiotów, które podają w wątpliwość zastany sposób dzielenia tego, co postrzegalne" (Rancière 2007a: 106).

Wodiczko zdaje się celowo wykorzystywać owo rozmycie granic między rzeczywistością a fikcją, lecz jego skutki – np. w formie zwiększenia zasięgu komunikatów – pozostają niejednoznaczne i trudne

[3] To pojęcie z repertuaru Agambena jest używane przez niektórych krytyków zajmujących się pracami Wodiczki, m.in. przez Piotra Piotrowskiego (por. Piotrowski 2010: 234–243).

do rozpoznania. W repertuarze teoretycznym Rancière'a nie odnajduję satysfakcjonującego wyjaśnienia tej wątpliwości. Wydaje mi się jednak, że o ile Instrumenty, takie jak laska tułacza tworzone były *z* wykluczonymi, to estetyzacja trudnych doświadczeń, jaka następuje w wypadku *Projekcji publicznych* sprawia, że jest to w dużo większym stopniu sztuka *o* wykluczonych. Pozostaje odpowiedzieć na pytanie, *dla kogo* powstaje taka sztuka, kto jest jej odbiorcą?

/// Odbiorcy sztuki publicznej: czy wyjście poza grupę uprzywilejowaną?

Odpowiedź na pytanie o odbiorcę prac artystów, takich jak Wodiczko, należy podzielić na dwie części: po pierwsze, jak w ogóle zarysować publiczność takiego rodzaju działań artystycznych oraz, po drugie, odnieść się do tego, czy sami uczestnicy akcji artystycznych są ich odbiorcami?

Jak pisze Wodiczko: „etyczna praktyka w demokracji jest również próbą zobaczenia sytuacji całej społeczności z perspektywy i z punktu widzenia tych słabych i tych, których nie widać. Zobaczyć świat z ich punktu widzenia jest zarówno przedsięwzięciem etycznym, jak i estetycznym (podkr. własne). I nie chodzi tylko o to, żeby im pomóc, ale by pomóc sobie i stworzyć dla wszystkich pewną wizję przyszłości, która musi powstawać na bazie rozpoznawania nierozpoznanej ciągle teraźniejszości oraz odrzucanych sposobów jej widzenia. Taką wizję może stworzyć tylko ten, który jest w lepszej sytuacji niż ci gorsi, ponieważ ma możliwość mówienia, ma głos i instrument do przetłumaczenia tego na język publiczny (podkr. własne). Jest na przykład wykształconym artystą" (Rypson, Szymczyk, Wodiczko, [w:] Rypson 1995: 20). Jednocześnie przyznaje, że w znacznym stopniu chłonie traumy i nieszczęścia ludzi, z którymi się styka podczas swojej pracy artystycznej (Phillips 2003: 43–44).

Ze sposobu, w jaki Wodiczko formułuje swój program polityczny, można wyciągnąć wniosek, że adresatem jego prac jest w istocie całe społeczeństwo, ze względu na to, że poszukuje on nowych podstaw wspólnoty politycznej. Czy jest to jednak możliwe? To prawda, że dzięki wykorzystaniu przestrzeni publicznych i technik multimedialnych zwiększa liczbę potencjalnych odbiorców. Na ile jednak zapośredniczenie komunikatów grup nieuprzywilejowanych przez środki artystyczne jest w stanie je upowszechnić, a na ile zarazem ogranicza ich zasięg do dobrze wykształconej, zainteresowanej sztuką publiczności?

W tym punkcie warto powrócić do opisu pola sztuki przez Bourdieu, który opiera się na przeciwstawieniu „gustu barbarzyńskiego" i prawomocnego

„gustu czystego". Cechą charakterystyczną pierwszego typu gustu, powiązanego z „estetyką ludową" i nieuprawomocnionymi dziełami, będzie koncentrowanie się na treści dzieła artystycznego, a abstrahowanie od formy. „Wydaje się, że «estetyka ludowa» opierała się na afirmacji ciągłości między sztuką a życiem – co oznacza podporządkowanie formy funkcji – albo, jeśli kto woli, na odmowie odmowy, leżącej u podstaw estetyki uczonej, a zatem na wyraźnym rozziewie między zwykłymi dyspozycjami a stanowiskiem wyłącznie estetycznym" (Bourdieu 2005: 45). Na drugim biegunie natomiast mamy do czynienia z „gustem czystym", związanym z estetyką uczoną i prawomocną sztuką. Gust ten, w przeciwieństwie do ludowego, charakteryzuje „systematyczne odrzucenie wszystkiego, co «ludzkie», czyli namiętności, emocji, uczuć, jakie zwykli ludzie wkładają w swoją zwykłą egzystencję i tym samym wszystkich tematów czy przedmiotów zdolnych je wywołać" (Bourdieu 2005: 44). Gust prawomocny, nowoczesny, skupia się na formie, bierze w nawias wszelkie emocjonalne reakcje, łącznie z nabożnością wobec dzieła lub obrzydzeniem.

W tym kontekście szczególnie interesujące wydaje się uplasowanie sztuki publicznej, społecznie zaangażowanej. *Projekcje publiczne* Wodiczki wywołują reakcję zarówno emocjonalną i etyczną – ze względu na treść historii opowiadanych przez ich uczestników, jak i intelektualną, ze względu na wyszukaną formę, koncept artystyczny. Do kogo w takim razie adresuje Wodiczko swoją działalność? Możemy odpowiedzieć, że zarówno do warstwy dominującej, której nieobce są obie płaszczyzny wyrazu, jak i do warstwy zdominowanej, która zrozumie przekaz i zidentyfikuje się z opowieścią. Jednak, czy na pewno obie strony przeżyją *katharsis,* jak by tego chciał autor? Zgodnie z powyższymi stwierdzeniami możemy odpowiedzieć, że prawdopodobnie nie. Jeśli bowiem Bourdieu ma rację, im wyżej znajdujemy się w hierarchii społecznej, tym większe są tendencje do abstrahowania i uogólniania w recepcji dzieła sztuki, dystansowania się wobec natury i funkcji przedstawień.

Bourdieu nie uwzględniał w swych analizach sztuki społecznie zaangażowanej, ale dziś według mnie właśnie taki rodzaj sztuki może grać rolę sztuki dominującej, zwłaszcza dla przedstawicieli pola naukowego, co możemy uznawać za element subwersji. Dzieje się tak ze względu na intelektualne wyrafinowanie tego typu projektów artystycznych. Nie są one bynajmniej publiczne w tym sensie, że wymagają określonych kompetencji kulturowych, koniecznych do ich pełniejszego zrozumienia. „Spotkanie z dziełem sztuki w żaden sposób nie przypomina miłości od pierwszego wejrzenia, jaką zwykło się w nim upatrywać, i że akt afektywnego

zjednoczenia, *akt Einfühlung*, stanowiący o przyjemności umiłowania sztuki, zakłada akt poznania, operację odcyfrowania, złamania kodu, która implikuje zastosowanie w praktyce poznawczego dziedzictwa, kulturowej kompetencji*"* (Bourdieu 2005: 13). Skomplikowana symbolika projekcji*,* ich wieloznaczność i rebusowy charakter, to coś, co może łechtać właśnie najlepiej wykształconych. To taka sztuka, którą grupy o wysokim kapitale kulturowym uznają za swoją.

Znamienne jest to, że w opracowaniach twórczości Wodiczki wiele miejsca poświęca się postulatom artysty, jego sposobom działania, przeprowadzane są liczne wywiady z Wodiczką. Bardzo niewiele jednak miejsca poświęca się na relacje osób, które brały udział w projekcjach. Dokumentacja jego prac znajduje się w muzeach. Nie trafiają one raczej do masowych mediów. To każe wątpić w to, czy takie działania mogą w dłuższej perspektywie trafić do publiczności szerszej niż do osób, które i tak interesują się sztuką publiczną.

Drugim rodzajem publiczności są sami uczestnicy projektów. W odniesieniu do skutków, jakie dla nich może mieć udział w działaniach artystycznych, wielokrotnie podnoszono pytania podobne do tych, jakie zadaje się w odniesieniu do osób uczestniczących w badaniach społecznych: co stanie się z nimi *potem*? Czy artysta bierze odpowiedzialność za ewentualne kłopoty uczestników, którzy podczas jego projektów muszą wykonywać czasem wyczerpującą pracę emocjonalną (Hochschild 2009)? Tego nie wiemy. Sam Wodiczko przyznaje, że w jego działaniach biorą udział osoby, które są stosunkowo „zdrowe", które już przepracowały swoje położenie, ale być może dzięki temu mogą reprezentować prawdziwie wykluczonych [4]. Nieliczne zebrane wypowiedzi uczestników mają w przeważającej mierze pozytywny wydźwięk. Doświadczenie udziału w przedsięwzięciach artysty pozwoliło im niejednokrotnie przemyśleć swoją rolę w społeczeństwie i zdefiniować ją na nowo, dowiedzieć się, że ich doświadczenia nie są odosobnione lub podjąć kroki mające na celu zmianę swojej drogi życiowej (np. założenie fundacji, która zajmuje się osobami mającymi podobny problem). Na podstawie tak skromnych i selektywnych danych socjologowi trudno jest się jednak wypowiadać na temat rzeczywistego oddziaływania tych projektów.

[4] Taką opinię Krzysztof Wodiczko wypowiedział w programie telewizyjnym Studio Alternatywne w TVP Kultura z 2009 roku, http://www.tvp.pl/kultura/magazyny-kulturalne/studio-alternatywne/wideo/krzysztof-wodiczko/273748?start_rec=16.

/// Zmiana wyobraźni jako skutek sztuki publicznej

Krytyczka sztuki Claire Bishop zwraca uwagę, że artyści społecznie zaangażowani padają ofiarą oceniania ich głównie przez pryzmat ich intencji i skutków: powiedzielibyśmy, są oceniani nie w polu artystycznym, ale w politycznym – a pomija się ich wpływ *estetyczny* (Roche 2008). W tym sensie Bishop bliska jest temu, co twierdził Wodiczko, mówiąc, że są trzy rodzaje oddziaływania sztuki krytycznej: w stosunku do wyobraźni, percepcji i doświadczenia. Według artysty zmiana wyobraźni powinna zostać doceniona. Socjologowi być może nie jest łatwo przyjąć do wiadomości tak niekonkretny postulat. Choć łatwo wypunktować ewentualne pułapki, w jakie uwikłana jest sztuka zaangażowana, nie można negować jej społecznego potencjału.

Problemy, z jakimi mamy do czynienia na poziomie nadawcy komunikatu, formułowania przekazu oraz tego, jacy są odbiorcy sztuki publicznej, nie zostają rozstrzygnięte. Choć artysta *udziela głosu* zdominowanym, to sam jest bez wątpienia autorem całego przedsięwzięcia i to na jego osobie skupia się uwaga opinii publicznej. To, czy uczestnicy projektów mówią w istocie *swoim językiem*, także nie jest jednoznacznie rozstrzygnięte – do dopuszczenia ich do przestrzeni publicznej konieczne wydaje się bowiem użycie języka prawomocnego. Ponadto, choć artysta formułuje swój komunikat z zamiarem dotarcia do całego społeczeństwa, wydaje się, że w istocie trafia on raczej do stosunkowo wąskiej grupy osób, zaś skutki dla samych uczestników projektów nie są zbadane. Jak mówi sam artysta: „sztuka jest dzisiaj głosem w złożonej łamigłówce dyskursu władzy i wolności, jaki toczy się w przestrzeni miasta. Milczenie byłoby zgodą na zniknięcie przestrzeni publicznej, a więc i demokracji, gdyż przestrzeń ta stałaby się jedynie prywatną przestrzenią władców i właścicieli. Stałaby się totalitarnym dziełem sztuki kierowanym przez współczesnych magnatów nieruchomości i narkotyków oraz skorumpowanych ze współczesną szlachtą miejską polityków miasta" (Wodiczko, [w:] Rypson 1995: 51). Być może jego działania są pragmatyczną próbą wykorzystania wszelkich dostępnych środków, do jakich on jako artysta może mieć dostęp.

Niemniej, jedyne, co jest pewne, to to, że dzięki swojej działalności doprowadza do zwiększenia swojego kapitału symbolicznego. Być może obserwowalny dla odbiorcy wynik procesu społecznego między artystą a zdominowanymi, który przybiera formę np. *Projekcji publicznych,* widzimy jako sztukę *o* zdominowanych, a nie uwzględniamy, że długotrwała praca, która do niego doprowadza, to sztuka *ze* zdominowanymi? Problem z analizowaniem tego rodzaju działalności z perspektywy czasu może leżeć

w tym, że pracy przygotowawczej nie sposób przedstawić tak, jak można przedstawić końcowy performans. Nie jest też jasne, czy ten etap prac możemy nazwać już pracą *artystyczną*. Jeśli jest nią wyłącznie wynik końcowy, to znaczący element pracy, jaką wykonują uczestnicy projektów, w którym zdobywają *narzędzia* do opowiedzenia o swoich doświadczeniach, pozostaje poza możliwością naszej oceny.

Bibliografia:

/// Bourdieu P. 2005. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Scholar, Warszawa.

/// Bourdieu P. 2006. *Medytacje pascaliańskie*, tłum. K. Wakar, Oficyna Wydawnicza, Warszawa.

/// Czubak B., red. 2009. *Goście*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.

/// Drozdowski R. 2006. *Obraza na obrazy. Społeczne strategie oporu wobec obrazów* dominujących, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.

/// Gadomska M., A.Smolak, red. 2005. *Krzysztof Wodiczko. Projekcje publiczne 1996–2004*, Bunkier Sztuki, Kraków.

/// Hochschild A. 2009. *Zarządzanie emocjami. Komercjalizacja ludzkich uczuć*, tłum. J. Konieczny, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

/// Jacyno M. 1997. *Iluzje codzienności*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa.

/// Krajewski M. 2005. *Co to jest sztuka publiczna?,* „Kultura i Społeczeństwo"2005, nr 1, s. 57–77.

/// Lefort C. 1988. *Democracy and Political Theory*, University of Minneapolis Press, Minneapolis.

/// Phillips P. 2003. *Creating Democracy: A Dialogue with Krzysztof Wodiczko*, "Art Journal" 2003, nr 4, s. 33–47.

/// Piotrowski P. 2010. *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Rebis, Poznań.

/// Rancière J. 2007a. *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa. Ha!art, Kraków.

/// Rancière J. 2007b. *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyła, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

/// Roche J. 2008. *Socially Engaged Art., Critics, and Discontents: An Interview with Claire Bishop,* [w:] *Artistic Bedfellows. Histories, Theories, and Conversations in Colaaborative Art Pracites,* red. H. Crawford, University Press of America, Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth (UK), s. 202–209.

/// Ronduda Ł. 2008. *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*. http://www.robakowski.net/pdf/r32.pdf; dostęp: 15.09.2011.

/// Rotenberg A. 2005. *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Stentor, Warszawa.

/// Rypson P., red. 1995. *Krzysztof Wodiczko: projekcje publiczne*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa.

/// Turowski A., red. 2005. *Krzysztof Wodiczko: Pomnikoterapia*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.

/// Zydorowicz J. 2005. *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa.

/// Żmijewski A. 2007. *Stosowane sztuki społecznej*, „Krytyka Polityczna" 2007, nr 11, s. 14–24.

/// Abstrakt

W artykule analizowana jest sytuacja reprezentacji zdominowanych, co stanowi jedną ze strategii sztuki publicznej. Celem takiej działalności jest konstruowanie na nowo przestrzeni publicznej i odnowienie demokracji. Na przykładzie dorobku Krzysztofa Wodiczki, który konsekwentnie posługuje się strategią reprezentacji, ujmując się m.in. za ofiarami przemocy czy imigrantami, autorka stara się pokazać napięcia związane z taką praktyką. Podejmowane wątki są następujące: po pierwsze, kto jest *nadawcą komunikatu* – czy jest nim artysta, czy zdominowani? Po drugie, na ile zdominowani są w stanie *autonomicznie sformułować swój komunikat,* a po trzecie – kto może być *odbiorcą* sztuki publicznej: całe społeczeństwo, warstwy dominujące czy sami uczestnicy projektów? Mimo licznych wątpliwości i dwuznaczności związanych z reprezentowaniem wydaje się, że tylko dzięki artyście grupy nieuprzywilejowane mogą zaistnieć w sferze publicznej.

Słowa kluczowe:
reprezentacja, estetyka i polityka, dzielenie postrzegalnego, zdominowani, subwersja

/// Abstract

In this article the author proposes an analysis of the situation of representing the dominated, which is one of the strategies used in the public art movement. The aim of such a strategy is to re-construct public space and renewing democracy. The tensions inherent in this strategy are shown on the example of works by Krzysztof Wodiczko, a well-known Polish artist, who consequentially uses the strategy of representation in order to help e.g. victims of domestic violence and immigrants. The main issues are, first of all – who is the *author* of the message: the artist or the dominated? Secondly, to what extent can the dominated formulate their message *autonomously*? Third, who can be the *recipient* of public art: the whole society, the dominant groups or the participants of the projects? In spite of many ambiguities it seems that representation is the only way, in which members of underprivileged groups can come into being in the public sphere.

Keywords:
representation, esthetics and politics, the distribution of the sensible, the dominated, subversion