

# KRZYSZTOF WODICZKO



**WODICZKO**

**KRZYSZTOF**

# WODŁCZKO

Muzeum Sztuki w Łodzi

marzec - kwiecień 1992

**Międzynarodowa Honorowa Rada Muzeum Sztuki**  
**The Muzeum Sztuki International Honorary Council**

Frits Bless  
Yve-Alain Bois  
Dominique Bozo  
Maria Corral  
Yona Fischer  
Rudolf Fuchs  
Frank Gehry  
Jürgen Harten  
Arata Isozaki  
François Morellet  
Thomas Messer  
Rudolf Oxenaar  
Krzysztof Pomian  
Mieczysław Porębski  
Denise René  
Peter Schjeldahl  
Ryszard Stanisławski  
Andrzej Turowski  
Günther Uecker  
Emilio Vedova  
Andrzej Wajda

Jedno pojmowanie sztuki zakorzenione jest w przeświadczeniu, że warunki istnienia są niezmiennie, sztuka zaś odnajduje na nowo w każdym pełnym dziele własną drogę **potwierdzania** tych warunków. Inne rozumienie sztuki podkreśla aspiracje ku **poddawaniu krytyce** naszej kondycji egzystowania i stwarzać pragnie obietnicę jej zmiany dzięki wysiłkowi podejmowanemu przez artystę. Pracę i postawę Krzysztofa Wodiczko uznać przychodzi za radykalny przykład drugiego z wyróżnionych modeli sztuki - tego, który oparty jest na postawie krytycznej i na dążeniu do przemiany rzeczywistości społecznej poprzez sztukę. Artysta ten poświęcił się w pełni upowszechnianiu swej idei sztuki pojmowanej jako narzędzie krytyki społecznej oraz unaocznianiu własnej wizji relacji odkrywanych przezeń w obrębie społeczności miejskich.

Pracy Krzysztofa Wodiczko towarzyszy proces analitycznego rozumowania i krytycznego osądu, dyskurs racji i opcji ideowych, ale także prosta analiza statystyk i sondaży socjologicznych, wgląd w praktyki opiekunów społecznych, policji, szpitali psychiatrycznych i przytułków. Sztuka jest tu namysłem nad światem oraz komentarzem doń. W następstwie zaś oddziaływania na świadomość odbiorców sztuka ta może okazać się także narzędziem i środkiem transformacji świata. Świat, według Krzysztofa Wodiczko, opiera się na władaniu sferą znaczeń przestrzeni publicznych przez jednych (nielicznych), co ma na celu władanie samymi przestrzeniami oraz jednostkami i grupami żyjącymi w ich obrębie. Wodiczko najczęściej odnosi się do metropolii świata zachodniego oraz do zbiorowości je zamieszkujących; do przestrzeni miasta; do sfery komunikacji publicznej; do społecznej i semantycznej ekologii miejskiej. Artysta ten odwoływał się do podobnych wymienionym zakresów poczynawszy od wczesnych lat 70. Zajmował się on wtedy również zagadnieniem konwencji przedstawieniowych (perspektywy zbieżnej, na przykład), a także ich zaburzeniami. Od początku lat 80. podejmował przede wszystkim interwencje w przestrzeń miejską, poprzez projekcje przezroczy - obrazów czasami wywrotowych, czasami jedynie przewrotnych, albo mających inspirować do namysłu - dokonywane na historycznych budowlach i pomnikach. Krzysztof Wodiczko w dotąd tu przywołanych realizacjach porusza się po obszarach **bezsłownej retoryki**.

Wygłasza on także równoległe oparte na wywodzie werbalnym wykłady. Prowadzi rozmowy z członkami społeczności miejskich w celu zrozumienia sytuacji bezdomnych. Odpowiada później na tę sytuację tworząc absurdalny w swym praktycyzmie i rozumiałej oszczędności pojazd-pojemnik, przeznaczony dla współczesnych plemion zbieraczy. To zbieracze odpadków w wielkich i tych najbogatszych skupiskach miejskich. To ludzie, którzy sami czuć się mogą jak odpadki skupisk ludzkich kierujących się bezwzględными regułami zwiększania zakresów władzy, pomnażania stanu posiadania, pogłębiania obszarów nędzy. Projekt odwołujący się i adresowany do bezdomnych w Nowym Jorku stanowił punkt wyjścia do dalszych rozmów z zainteresowanymi użytkowaniem „Pojazdu dla bezdomnych”, jak i początek ogólnej debaty na temat sytuacji jednostki w wielkim mieście.

Krzysztof Wodiczko pojmuje sztukę jako fragment praktyki demokratycznej opartej na wolności. Domaga się on przejrzystości mechanizmów oraz jednoznaczności treści komunikacji społecznej. Artysta wskazuje na zaburzenia w działaniu tych mechanizmów oraz na przypadki zamazywania znaczeń, co służy kontrolowaniu przez posiadaczy władzy politycznej i ekonomicznej obszarów komunikacji zbiorowej. Polega to na manipulowaniu wyobrażeniami jej uczestników. Sztuka stanowić ma rodzaj terapii wobec wskazanych zagrożeń, rodzaj gry polegającej na aktualizowaniu znaczeń, na ingerowaniu w sytuację, kiedy znaczenia ulegają nadużyciu. Sztuka w takim rozumieniu służyć ma bardzo określonym celom: uświadamianiu, ugruntowywaniu i testowaniu wolności

oraz praw obywatelskich. Twórczość Krzysztofa Wodiczko, będąc sama sztuką publiczną, wyrasta z poczucia zobowiązania artysty do podejmowania żywotnych kwestii publicznych, do rozszerzania i zmiany pojmowania świata. Wodiczko tworzy **sztukę polityczną**. Warto przywołać tu słowa, które wypowiedział Mikel Dufrenne: „Sztuka i polityka muszą się połączyć, aby mogły eksplodować w działaniach utopijnych, które nas zmuszają do rozszerzenia pola pojęciowego. Wszędzie tam, gdzie twórczość jest grą i gdzie gra wkracza w obręb systemu, gdzie narusza się w jakimś stopniu stosunki dominacji i pewniki ideologiczne, które usprawiedliwiają te stosunki - wszędzie tam sztuka jest polityką”.

Aspiracja aby sztuka wpływała na przebieg procesów społecznych, postulat przyjmowania celów otwarcie politycznych dla aktywności artystycznej znajduje swe analogie w programach przedstawicieli awangardy konstruktywistycznej - w Polsce przede wszystkim Władysława Strzemińskiego i Mieczysława Szczuki. Kwestię tych związków podejmuje Andrzej Turowski w zamieszczonym w niniejszej publikacji tekście. Przypomnieć warto także, że kwestię ideowych odniesień pracy Krzysztofa Wodiczko do programu konstruktywizmu podejmowaliśmy przy okazji wystawy „Vision and Unity” przed paru laty zaprezentowanej w Holandii, opartej zaś na konfrontacji dzieła i programu twórcy Unizmu z twórczością wybranych artystów współczesnych w wieloraki i odrębny sposób podejmujących dialog z przesłaniem zawartym w spuściźnie Strzemińskiego. Krzysztof Wodiczko podkreśla obowiązek wypowiadania własnej opinii, konieczność wyraźnego określenia własnego miejsca przez każdego członka społeczności kierującej się demokratycznymi regułami. Artysta twierdzi, że sztuka krytyczna i aktywna pomaga demokracji w utrzymaniu się przy życiu. Myślę, że cechujące postawę Krzysztofa Wodiczko poczucie współodpowiedzialności za sprawy ponadjednostkowe nadaje jej artystycznej aktywności znamiona etyczne.

Pragnę podziękować Panu Krzysztofowi Wodiczko za współpracę przy przygotowaniu jego wystawy w Muzeum Sztuki oraz za pomoc przy kompletowaniu materiałów do jej katalogu. Panią Marię Morzuch, komisarza wystawy proszę o przyjęcie podziękowań za szczególny wkład w te przygotowania ze strony naszego Muzeum. Pani Jadwiga Janik koordynowała prace związane z wystawą oraz jej katalogiem.

Proszę Profesora Andrzeja Turowskiego o przyjęcie moich podziękowań za udostępnienie nam polskiej wersji jego artykułu, który jesienią tego roku ukaże się w katalogu wystawy Krzysztofa Wodiczko w Walker Art Center w Minneapolis. Pragnę też tu wspomnieć o przyjacielskiej współpracy, jaka zawiązała się pomiędzy Muzeum Sztuki a Walker Art Center, szczególnie zaś z reprezentującym je Panem Peterem Boswell, przy okazji przygotowywania wystaw Krzysztofa Wodiczko w Łodzi i w Minneapolis.

Pragnę także podziękować Pani Ewie Lajer-Burcharth za zgodę na przedruk jej artykułu *Urban Disturbances*, zaś Pani Nancy Marmer - Redaktorowi ART IN AMERICA, gdzie tekst ten pierwotnie się ukazał, dziękuję za współpracę.

**Maria Morzuch:** Chciałabym połączyć ideę Twojej pracy z 1969 pt. „Instrument osobisty” (obecnie w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi) z projekcjami publicznymi. Pomimo, że ten „przyrząd” sprzed lat funkcjonował w bezpośredniej fizyczności (filtr-dźwięk), a projekcje dotyczą obszaru społeczno-politycznego, czy można zobaczyć to razem, jako badanie problemu komunikacji i ciszy; mowy i milczenia?

**Krzysztof Wodiczko:** Wszystkie moje prace: a więc zarówno „Instrument osobisty”, jak i „Pojazdy”, „Projekcje publiczne” czy też „Pojazdy dla bezdomnych” dotyczą obszaru społeczno-politycznego.

Zakłęte milczenie instrumentu jest jego publicznym głosem. Jego tajemnicza prywatna gra z publicznym dźwiękiem jest jego wypowiedzią społeczno-polityczną. Instrument osobisty, poprzez swoją nazwę, sugeruje przynależność do przestrzeni prywatnej, nie zaś publicznej. Prywatność instrumentu jest jednak uwidoczniła jedynie poprzez przestrzeń publiczną, od której jest on uzależniony podwójnie; jako od przestrzeni aktywnej akustycznie (potrzebuje dźwięków miasta, by je mógł przetwarzać) oraz od przestrzeni aktywnej społecznie (potrzebuje przechodniów, pasażerów obserwujących i wyobrażających sobie jego działanie).

Prywatność instrumentu zanurzona jest więc w publiczności i przestrzeni i to określa jego społeczność.

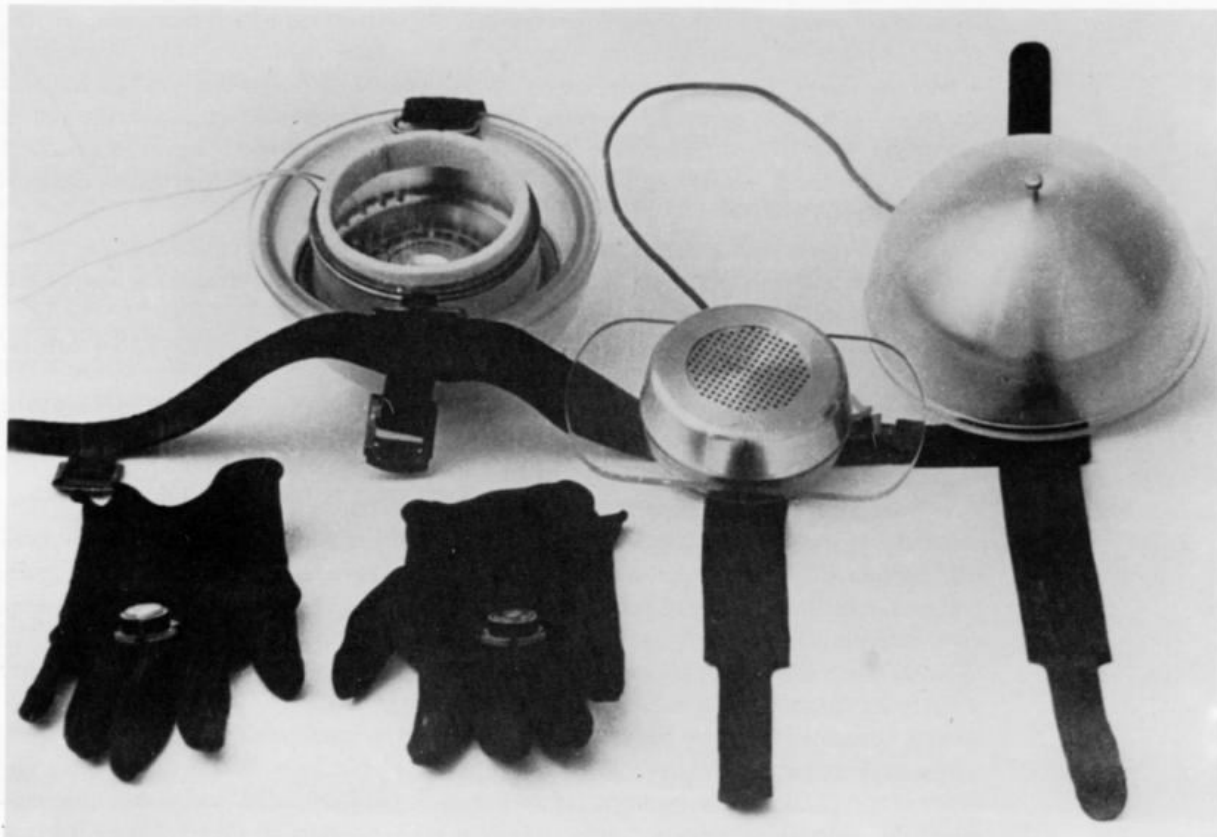
Instrument jest publiczno-prywatną egzaltacją „wolności” jednostki. Jest to sztuka prywatnej, estetycznej kontr-cenzury.

„Jestem artystą w słuchaniu, a nie w mówieniu i choć nie wolno mi wypowiedzieć tego i tylko tego, co naprawdę chcę powiedzieć, to przynajmniej niech mi będzie wolno wysłuchać tego i tylko tego, co chcę usłyszeć” - mówi użytkownik instrumentu.

Pokaz posługiwania się „Instrumentem osobistym” był publicznym pomnikiem prywat-

**Instrument  
osobisty  
1969**

wł. Muzeum Sztuki w Łodzi







**Krzysztof  
Wodiczko  
z Instrumentem  
osobistym**

nego człowieka w monumentalnej przestrzeni publicznej w okresie „rządowego socjalizmu” na początku lat siedemdziesiątych w Polsce, a więc w okresie liberalnego autokratyzmu technokratycznego epoki Gierka (podobnego do późnego okresu panowania Franco w Hiszpanii).

Było to metaforyczne sformułowanie granic i metod praktyki wolności i zasobu władzy pojedynczego obywatela Polski w odniesieniu do przestrzeni publicznej.

„Instrument osobisty” stał się punktem wyjścia dla wszystkich moich prac publicznych, gdyż był pierwszą próbą metaforycznej definicji sytuacji człowieka jako „obywatela” w zdominowanej „przestrzeni publicznej”. Był również pierwszą próbą strategii zabierania głosu i mówienia poprzez przestrzeń, nawet w warunkach praktycznego braku prawa do prywatnego głosu, w całkowicie upolitycznionej przez rząd przestrzeni. Proponował technikę mówienia poprzez przemilczanie, niedomówienia czy też groteskową egzaltację milczenia.

Zarówno „Projekcje publiczne”, jak i obecne prace nad „Pojazdami dla bezdomnych” są kontynuacją pracy nad strategiami mówienia poprzez przestrzeń publiczną w warunkach ustroju nie-autokratycznego.

Od czasów Rewolucji Francuskiej przestrzeń publiczna demokracji kapitalistycznych miała być przestrzenią komunikacyjną.

„Deklaracja Praw Człowieka i Obywatela” (Francja 1792) zapewniała prawo komunikowania się jako prawo człowieka, a jego praktykowanie jako metodę umacniania tego prawa i odpowiedzialność obywatelską.

Demokracja jak i wolność są praktyką, a nie czymś danym.

Demokracja jest rozumiana jako obowiązek porozumiewania się w przestrzeni publicznej i zabierania głosu. Sztuka, według mnie, jako głos i przekaz jest ważną częścią praktyki demokracji i przestrzeni publicznej, Sztuka krytyczna i aktywna pomaga demokracji w utrzymaniu się przy życiu.

W warunkach istniejącej przestrzeni publicznej demokracja jako praktyka mówienia, a nie tylko słuchania, jest możliwa wszędzie, również w Polsce. Jednak mówienie krytyczne, komunikowanie się poprzez istniejącą dziś przestrzeń publiczną jest bardzo trudnym przedsięwzięciem politycznym, kulturalnym i estetycznym. Polska musi się tego uczuć od nowa, tak jak i ja po wyjeździe z Polski w 1977 roku. Od „mówienia - nie mówić” do „mówienia - mówiąc”, poprzez i na przekór wielkim oratorom, którzy już mó-



wią i mówić nie przestają.

Jak mówić w zakrzyczanej przestrzeni czy też poprzez nią, traktując ją jako instrument demokracji, gdy instrument jest nie w naszych rękach, a przestrzeń publiczna jest zabarykadowana kolosalnymi ciałami wielkich mówców - demagogów, rozśpiewana chórami reklam, okupowana przez armie heroiczych pomników.

**Krzysztof  
Wodiczko  
z Instrumentem  
osobistym**

Strategie sztuki publicznej jako sztuki krytycznej, a nie oficjalnej są przedmiotem moich studiów i eksperymentów społeczno-estetycznych, a przestrzeń publiczna jest terenem i stawką.

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 kreowanym przez współczesnych magnatów nieruchomości i narkotyków oraz skorumpowanych ze współczesną szlachtą miejską polityków miasta.

Przestrzeń publiczna stałaby się wtedy kapitalistycznym przedłużeniem stalinizmu i życiem w koszmarze „realizmu kapitalistycznego” jako jedynej, oficjalnej wypowiedzi na zapotrzebowanie na sztukę publiczną.

Jedynym ruchem krytycznym byłby znów „Instrument osobisty”. A potem nowa rewolucja proletariacka i walka o powrót do demokratycznej przestrzeni publicznej.

Nie chciałbym, by do tego znów miało dojść.

## Krzysztof Wodiczko: dekada lat 70.

Andrzej Turowski

Przekonanie Krzysztofa Wodiczko wyrażone w jednym z wywiadów z lat 70. o tym, że „artyści zajmują się badaniem rzeczywistości, a nawet próbują ją przekształcić”, a zatem nie są producentami piękna, ponieważ byłoby to „narkotyzowanie społeczeństwa za pomocą sztuki”, korespondowało z uświadamianą sobie wówczas przez artystę tradycją rewolucyjnego konstruktywizmu (Tatlin, Rodczenko, w Polsce Strzebiński i Szczuka) i sytuowały niemal bezpośrednio jego poszukiwania w sferze rzeczywistości społecznej. „Zamiast zdobienia życia obrazkami, pisał Strzebiński w latach 20., sztuka współczesna może się stać organizowaniem przebiegu życia zbiorowego...”. Nawet jeżeli dziś wydaje się zbyt daleko idącym uproszczeniem poszukiwanie głębszych związków strukturalnych między rewolucjami artystyczną i polityczną, to musimy się zgodzić, że funkcją artysty wynikającą z krytycznej analizy rzeczywistości może być interwencja w dziedzinę publiczną, co ma wszelkie znamiona działalności rewolucyjnej. W tym znaczeniu nie struktury, a strategia artystyczna i polityczna, konkurują w krytycznej bądź afirmatywnej ocenie i przywłaszczaniu rzeczywistości. Utopie awangardy i ideologie władzy byłyby modernistycznymi poprzedniczkami tego stanu rzeczy. Wychodząc z tych przesłanek chciałbym powiedzieć, że refleksja historyczna w kontekście Polski lat 70. wprowadziła Krzysztofa Wodiczko w czas współczesny.

Napisałem kiedyś, że ideoza to przestrzeń, w której indywidualne wybory jawią się w kontekście dominujących opcji politycznych. Nieważne, czy uzasadnia się je mianem „konieczności historycznej”, „racji stanu”, „powszechnej zgody” czy „słusznego celu”; istotne, że formułowane są z pozycji władzy politycznej biorącej w swe władanie indywidualne decyzje.

Sztuka polska okresu powojennego była poddawana zawsze presji owej ideozy, a słuszne rozpoznanie reprezentowanych na jej gruncie postaw i realizowanych wartości nie może się ograniczać do refleksji nad własną, bądź powszechną tradycją sztuki. Przyjmując więc, że pełna niezależność kultury może być tylko złudzeniem, problemem istotnym staje się zagadnienie zakresu, w którym władza kulturę chce i potrafi sobie podporządkować. W Polsce powojennej monopolistyczne podporządkowanie kultury władzy było cechą charakterystyczną kolejnych lat, jednak sposoby tego podporządkowania, w różnych okresach były odmienne.

Określenie miejsca artysty w tak zwanej kulturze realizmu socjalistycznego lat 50. miało charakter przedmiotowy. Chodziło o całkowitą degradację jego roli społecznej jako artysty. Jest rzeczą naturalną, dodam, że artysta w praktyce często swe role przekracza - czasem może się to stać jego artystyczną lub intelektualną powinnością. W warunkach polityki realizmu socjalistycznego chodziło jednak o coś innego. Wśród negatywnych wyborów artyści byli stawiani przed możliwością porzucenia bądź ukrycia swej pozycji artystycznej. Jako pozytywna alternatywa pozostawała więc jedynie postawa działacza politycznego akceptującego ideowy i formalny realizm definiowany przez władzę. Twórcy stawali się więc albo wykonawcami decyzji ideologów politycznych pełniąc funkcje agitatorów, albo rezygnowali z działalności publicznej.

Koniec stalinizmu i polityczne zmiany w Polsce w drugiej połowie lat 50. w nowym świetle postawiły polityczną kondycję artysty. Co znamienne, zapoczątkowana wówczas dyskusja o kulturze wynikająca w pełni z okresu stalinowskiego prowadzona była w kontekście tradycyjnego sporu na gruncie marksizmu, dotyczącego stylizacji obrazowych: realistycznej i abstrakcyjnej. W tym momencie nie rodziły się jeszcze nowe obrazy, najpierw należało przywrócić artyście prawo do manifestowania własnej postawy i określić granice, w których świadomość artystyczna mogła krzyżować się z taktyką

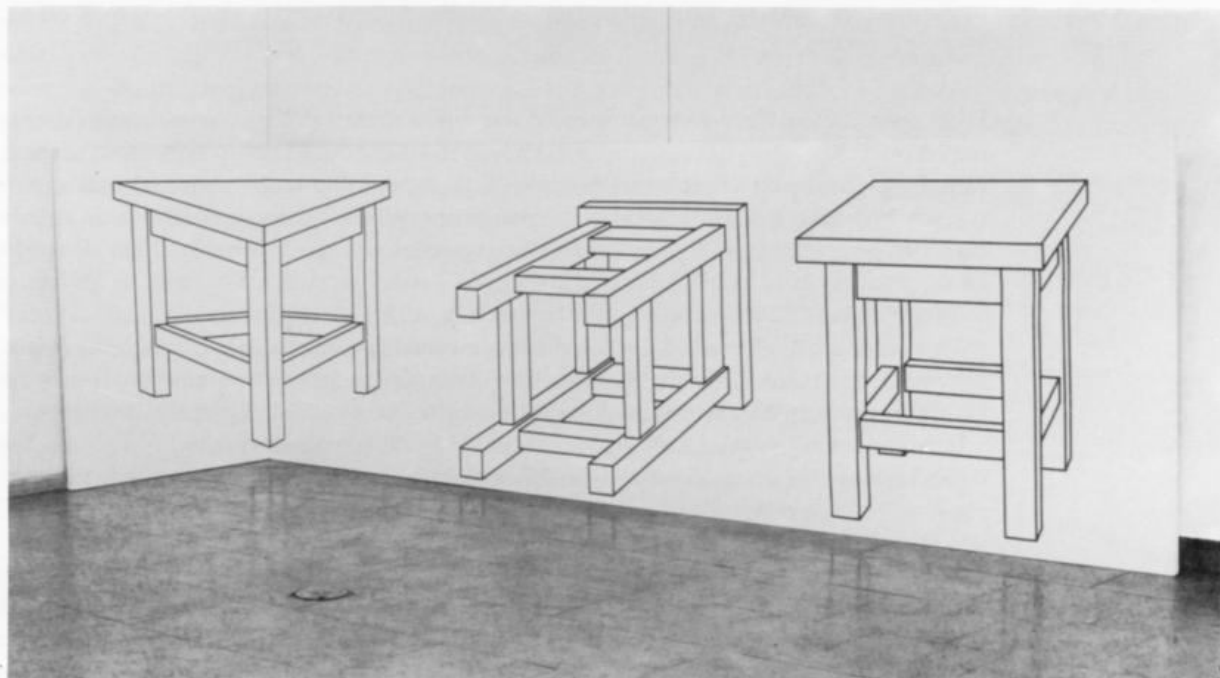
polityczną. Zadanie to było trudne, a dla władzy, nie mającej zamiaru ujawniać swych zamierzeń, nie zawsze wygodne, dlatego też dość szybko spory sprowadzono na grunt samej sztuki i formalnych granic abstrakcji. Zdynamizowało to oczywiście życie artystyczne, a poszczególne dzieła znalazły się w kręgu uniwersalnych problemów sztuki. Od tego czasu polityka władzy w sferze kultury polegała na ograniczaniu, stymulowaniu lub przejmowaniu istniejących bądź powstających sposobów obrazowania i umieszczaniu ich w orbicie własnej ideologii, a nie na narzucaniu określonych formuł artystycznych.

W polskim życiu artystycznym lat 60. znalazła swoje pełne rozwinięcie problematyka modernizmu wyrażająca się uniwersalizacją postaw artystycznych, a w dziedzinie obrazu, utrwaleniem formalizmu sztuki abstrakcyjnej we wszystkich jej odmianach. To ona, będąc początkowo powiązana z przełomem postalinowskim, już z początkiem lat 60. stawiała się masową konwencją podlegającą procesom stereotypizacji. W perspektywie politycznej uzasadnieniem obrazu abstrakcyjnego mogła być teoria estetyczna „realizmu bez granic” (Garaudy) wsparta na gruncie filozofii próba odnalezienia wątków egzystencjalistycznych w doktrynie marksistowskiej, rewindykująca między innymi pojęcie „indywidualności twórczej”. Pozwoliło to władzy politycznej w pierwszym okresie, nawet w postaci dość czystej, legitymować się sztuką abstrakcyjną. Z jednej strony geometryzm abstrakcji został przyswojony przez wzornictwo przemysłowe, z drugiej „malarska” postawa informelu pozwoliła na wylansowanie „polskiej szkoły plakatu”, której bazą doświadczalną był pikturalizm ekspresjonizmu.

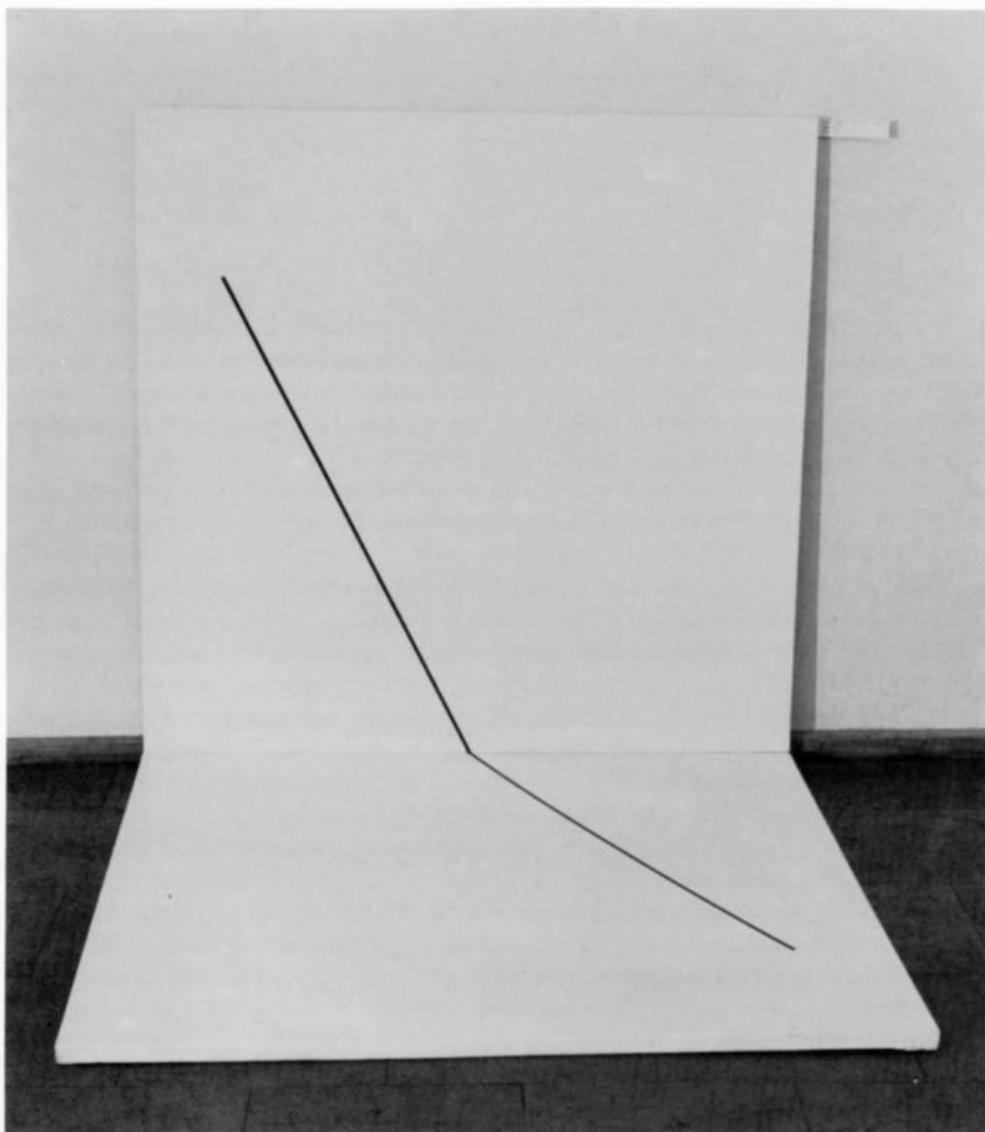
W Polsce negatywna presja realizmu socjalistycznego była tak duża (i taka jest do dziś), że jedyną na większą skalę odpowiedzią na narzucony w latach 50. model kultury, było jego odrzucenie. W ten sposób, co było władzy na rękę, formalizm sztuki abstrakcyjnej, a później autotematyzm sztuki konceptualnej wymazywały z pamięci doktrynę realistyczną nie dokonując jej krytycznej rewizji. Polski rok 1968 nie wniósł w tym zakresie zasadniczej zmiany. W perspektywie społecznej manipulowany przez władzę, dokonał pozornej krytyki pola kultury ograniczając swój sprzeciw do ingerencji cenzury w tradycję narodową. Rewolta, kierując się przeciwko panowaniu biurokracji partyjnej, wywo-

**Rysunek  
taboretu  
1974**

wł. Muzeum Sztuki w Łodzi







**Rysunek linii**  
**1974**

wł. Muzeum Sztuki w Łodzi

łała zaplanowaną w przetargach o władzę falę antysemityzmu i sterowanych nastrojów antyinteligentkich. Brak kontestacji obiegów kulturowych, społecznych funkcji sztuki, roli tradycji mieszczańskiej i awangardy, a wreszcie ideologii i utopii artystycznych doprowadził do tego, że antynomia realizmu i formalizmu (przy całkowitej już klęsce realizmu) pozostały po 1968 roku w świadomości artystycznej nadal lukacowską (Lukacs) antynomią.

Po okresie częściowego zamętu, spowodowanego niejasną politycznie sytuacją przełomu lat 60. i 70., w pierwszej połowie dekady zreformowana władza polityczna z zarysowanej wyżej sytuacji artystycznej próbowała skorzystać. To ona, ustami jednego z partyjnych krytyków, zakwestionowała taktycznie opozycję między „realizmem a awangardą, która jak czytaliśmy w programowej wypowiedzi, nie musi być radykalna”. Retoryka ta, proponując „otwarty” punkt widzenia na rozwój wszystkich zjawisk w kulturze, w istocie zakładała ingerencję kontrolującej administracji w dziedzinę „zadań społecznych realizmu”, a także ocenę „zdolności przewartościowania zadań wyznaczonych sobie przez awangardę”. Takie obwarowanie wolności twórczej wynikało z niektórych faktów artystycznych w sztuce polskiej tamtych lat. Nowa figuracja w malarstwie, a jeszcze częściej w rysunku i grafice, stawiała się sztuką narracyjną, a jej weryzm, po napięciach politycznych przełomu lat 70., mógł zbyt łatwo przybrać formę krytyczną również wobec nowej władzy. Dlatego, zidentyfikowaną sztucznie z awangardą sztukę pop-artu w jej wersji polskiej, starano się podtrzymać, jeżeli można było nad nią instytucjonalnie panować. Więcej: polityka „społeczeństwa konsumpcyjnego” nowej ekipy rządzącej, wymagała „nowoczesnej” oprawy estetycznej, a wszelkie formy sztuki mającej swe związki z kulturą masową mogły się do tego nadawać. Nieważne z politycznego punktu widzenia, że sztuka która powstawała jako krytyka kultury masowej, w Polsce

stawiała się jej dekoracyjnym surogatem. Oczywiście w środowiskach artystycznych odpowiedział na tę próbę rekuperacji pod hasłem realizmu całej awangardy był wzrost nastrojów „antyrealistycznych”. W ten sposób rodząca się z początkiem lat 70. sztuka konceptualna opowiadająca się w całości po stronie awangardy, okazała się nie tyle krytyką formalizmu, co jego zracjonalizowaną wersją, odwołując się do znanej już opozycji. Fakt ten jeszcze raz zmusił władzę do zmodyfikowania swej strategii, choć odwołanie się do starego już schematu ułatwiło jej zadanie.

Aby w pełni zrozumieć ten proces należy na chwilę powrócić do lat 60. i zarysować miejsce jeszcze jednego trendu w sztuce polskiej. Chodzi mi o tak znamioną dla tamtych lat, budowaną w oparciu o tradycję artystyczną, jednak pozaobrazową radykalizację awangardy w dziedzinie event'ów, happening'ów czy environnement. Z punktu widzenia politycznego dla władzy był to trudny problem, ponieważ w sensie teoretycznym umykał on pojęciu realizmu, w praktyce zaś, w sposób nie zawsze możliwy do kontrolowania, wykraczał poza galerie i sale wystawowe. Dlatego od samego początku władza, nie mogąc przejąć tej sztuki, starała się określić zasięg jej oddziaływania. Znalaziono też dla niej motywację społeczną wówczas, gdy w organizowanych przez państwo plenerach mogła być objęta mecenatem dużych zakładów przemysłowych określanym mianem mecenatu robotniczego. Podchwyciono też z pewną aprobatą te działania, które dawały się ująć formułą „estetycznego kształtowania środowiska”, a więc zdefiniować w opanowanej już przestrzeni urbanistycznej. Piszę o tym dlatego, że z tego kręgu artystów rekrutowała się pierwsza w Polsce fala konceptualistów, co też, nie podważając tezy o formalistycznym rodowodzie polskiej sztuki konceptualnej, nieco komplikowało jej obraz. Chcę podkreślić, że właśnie formalizm był tą płaszczyzną, która pozwoliła z taką łatwością wielu twórcom pracującym „poza obszarem sztuki” przejść na grunt poszukiwań czysto tautologicznych w ramach sztuki samej.

W nowej polityce lat 70. manifestacyjnie głoszącej idee „pluralizmu artystycznego” i tym razem, wbrew cały czas oficjalnie bronionej doktrynie realizmu, poszukiwania czysto formalne znalazły ciche poparcie. Było to zgodne z hasłami nowoczesności państwa i jego polityki, a ponadto legitymacją liberalizmu kulturowego. Wyróżniało to też polską politykę kulturalną wśród państw bloku komunistycznego. Nie należy się jednak ludzi, że władza zrezygnowała ze swej ideozy. Sztuka konceptualna mogła być władzy tylko wówczas przydatna, gdy traciła artystyczną ostrość wypowiedzi. Toteż w odniesieniu do tej tendencji nigdy nie chodziło o ograniczenie znaczeń (gdyż te odnosiły się do sztuki samej) lecz odebranie jej wartości pojęciowych i związanych z nimi zdolności analitycznych. Nie jest wcale paradoksem, że władza w Polsce w swej polityce kulturalnej dążyła do utrzymania nadanego przez artystów statusu formalistycznego sztuce konceptualnej.

Z tego punktu widzenia cechą znamioną nowej strategii politycznej było uznanie „różnicowanej nowoczesności” awangardy, co przejawiało się poparciem dla licznych wystaw i dyskusji prowadzonych zazwyczaj pod patronatem kontrolowanych organizacji społeczno-politycznych. Stwarzano warunki dla pozornie niezależnych wyborów artystycznych, preferując te, które miały charakter komercyjny. Najchętniej jednak zgadzano się na mistyfikacje formalne przez poparcie sfetyszyzowanych „przedmiotów” pojęciowych w ramach nie istniejącego w rzeczywistości programu konsumpcyjnego. Można powiedzieć, że najbardziej charakterystyczną cechą tych lat była akceptacja polityczna sztuki „modernistycznej” posługującej się określonymi chwytami, formułami, kategoriami awangardy, ale już „oswojonymi”, pozbawionymi analitycznych i krytycznych wartości artystycznych.

Ideologicznie spóźniona, w praktyce skuteczna, polityka kulturalna władzy w Polsce lat 70. była wyciągnięciem wniosków z tez filozofów buntu lat 60. głoszących, że likwidacja autonomii sztuki (a tym samym jej utopii), a także ustalenie autonomii wyłącznie na gruncie formy, prowadzi do sparaliżowania siły oporu sztuki umożliwiając włączenie dzieł artystycznych do „zespołu wartości użytkowych” i prowadzi do przekształcenia ich w „propagandową sztukę masową” lub w „skomercjalizowaną kulturę” (Marcuse). W Polsce, która nie przeżyła, jak powiedziałem, kontestacji lat 60., niewielu twórców z zamiarów władzy zdawało sobie sprawę. Ponadto, nie przezwyciężona nigdy, opozycja realizmu i formalizmu, okazała się trwałym składnikiem negatywnej tradycji realizmu socjalistycznego w kulturze polskiej, skrzętnie wykorzystywana przez władzę. Biorąc pod uwagę oba fakty należy więc podkreślić, że polityce lat 70. w dużym stopniu udało się program polityki kulturalnej pierwszych lat postalinowskich: bez podważania roli społecznej artysty niemal w całości odebrano artystyczną i społeczną tożsamość dziełom sztuki. Dlatego też sztuka polska w kontekście politycznych przemian 1980 roku nie miała swego oręża, trzeba było czekać znowu kilka lat, aby w warunkach oporu politycznego wypracowała, między innymi w neodadaistycznych postawach, sposoby odpowiedzi na sytuację „stanu wojennego”.

W kontekście tych uwag zarysowuje się problem miejsca twórczości Krzysztofa Wodiczko w latach 70. w Polsce. Można zaryzykować twierdzenie, że pierwsze pytania postawione przez artystę dotyczyły podmiotu twórczego i związanego z tym zagadnienia „jak tworzyć”. W warunkach zmistyfikowanego ideologicznego otoczenia, pytanie to narzucało się wraz z codziennym doświadczeniem urbanistycznej przestrzeni. Wymiar metafizyczny „ja” artysty („kto tworzy”): jakie są granice interwencji artysty w świat i jaki fragment świata jest podmiotowemu poznaniu artysty dostępny, było dopiero kolejną transformacją zainteresowania środowiskiem. Dwie najwcześniejsze wystawy „Instrument” (1971) i „Autoportret” (1973) można traktować jako postawienie kolejnych problemów. Skonstruowany przez Krzysztofa Wodiczko instrument w oparciu o dostępną mu technologię, miał służyć wyłącznie artyście do „wyłapywania dźwięków i światła” z otoczenia. Pułapką tego indywidualnego doświadczenia miało być, dwuznaczne z punktu widzenia kondycji twórczej, osiągnięcie przez artystę wirtuozerii. Dlatego w „Autoportrecie”, fotograficznym wizerunku Narcyza-Twórcy przeglądającym się we własnym lustrzanym odbiciu, Wodiczko zakwestionował tę sferę prywatnej kreacji artysty zapatrzzonego w siebie i zamkniętego we własnym estetyzmie. Odpowiedzią na oba postawione pytania musiała być próba porzucenia egoistycznego usytuowania w centrum tworzenia podmiotu artystycznego. Twórczość jest dialogiem publicznym, a równowaga, nadzwyczaj chwiejna, między dialogującymi stronami - wynikiem gry argumentów, retoryk, pozycji, strategii.

Próba zrozumienia praw dialogu prowadziła Krzysztofa Wodiczko do analizy struktury języka sztuki, którego forma określała się zawsze poprzez iluzję. Laboratoryjne wypreparowanie kilku linii opisujących przedmiot („Rysunek taboretu” 1974), dalej próby zbudowania w oparciu o prawo iluzji samego przedmiotu („Drabina” 1975), a wreszcie minimalistyczna redukcja linii do jej pojęcia („Linia” 1976) pozwoliły Krzysztofowi Wodiczko zakwestionować wartość jakiegokolwiek sporu o iluzję w sztuce poza rzeczywistością, a właściwie poza określonymi historycznie ideologiami rzeczywistości. Przełomowa z tego punktu widzenia była wystawa zatytułowana „Odniesienia” (1977), na której iluzjonistyczne „prawa widzenia” eksploatowane w sztuce zostały zastąpione dyskursem ideologicznym. Linie - horyzontalna, wertykalna i diagonalna, nałożone na projektowane z rzutnika obrazy: polityczną fotografię prasową, fragment architektury władzy i religijne dzieło sztuki, definiowały przekaz w kategoriach dominacji i panowania.

**Drabina**

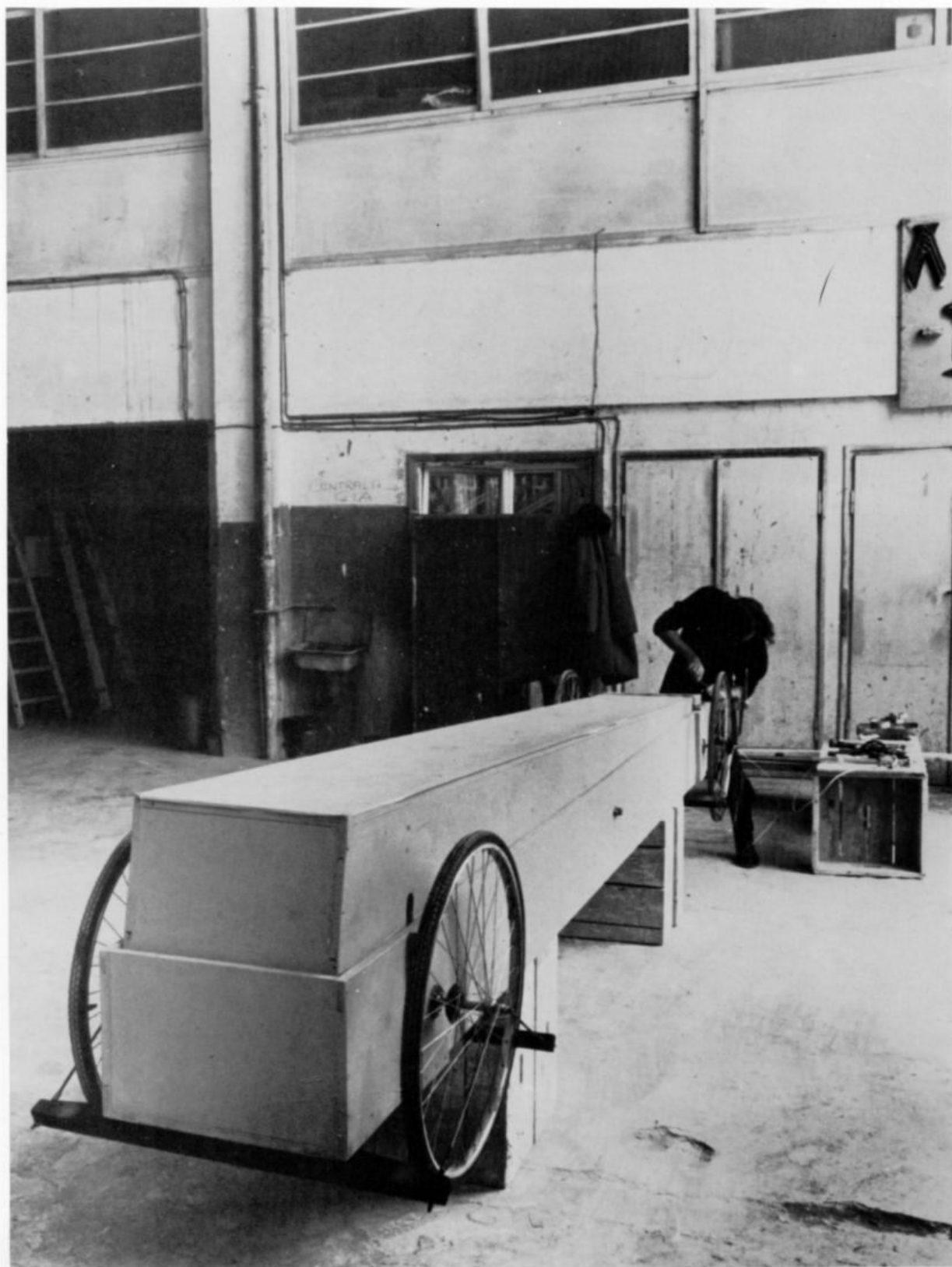
**1975**

wł. Muzeum Sztuki w Łodzi





Krzysztof Wodiczko z Pojazdem



Aby pełniej zrozumieć wagę tej postawy i umiejscowić ją wśród innych poszukiwań artysty, powróćmy jeszcze do pierwszego, skonstruowanego w 1973 roku „Pojazdu”. Nie charakteryzował się on technologiczną doskonałością, pomimo że przemyślany z inżynierską dokładnością, miał w sobie więcej z marzenia „Letatlina” niż z błyszczących powierzchni i aerodynamicznych kształtów współczesnych bolidów. Wypróbowany na ulicach Warszawy, można powiedzieć „doskonale funkcjonalny”, funkcję swoją realizował w tym, że „ruch w miejscu” przechadzającego się po pojeździe autora powodował ruch całego pojazdu „do przodu”. Funkcja i progres, a właściwie karykaturalna wersja sprowadzonego na ziemię Ikara z utopii Tatlina i społecznie użytecznych maszyn Bauhausu, pozwalają w tym pierwszym pojeździe dopatrywać się początku realizowanego w późniejszych latach projektu krytycznego jako działania artystycznego. Oczywiście tego dzieła, jak również innych, w twórczości Wodiczko nie należy widzieć w izolacji. Zrozumiałe w całym zbiorze, tłumaczą kolejne problemy, wśród których za najistotniejszy dla lat 70. można uznać pojawienie się wraz z refleksją nad strukturą języka refleksji nad historią. W historii, co wynikało z jego ówczesnych wypowiedzi, nie poszukiwał wymiaru esencjonalnego wydobywając z niej (a nie redukując) historię podporządkowywania, zawłaszczania, dominowania. Choć z całą otwartością uczynił to dopiero w latach 80., to wcześniej będąc tego świadomy podejmował pierwsze próby, aby korzystając z „języka kultury” opisującego historię zwycięstw, móc ujawnić historii barbarzyństwa („dobra kultury, powie W. Benjamin, nigdy nie są świadectwem kultury, nie będąc jednocześnie świadectwem barbarzyństwa”). „Pojazdy”, wraz z ostatnim dla bezdomnych, wpisują się tym samym w ogólny dyskurs historii będąc jego krytyką. Krytyką historii, gdzie pojęcia funkcji, postępu, altruizmu, „innego”, bezpieczeństwa itp. stają się ideologicznym składnikiem wizji społecznej władzy. Postawa ta pozwoliła Krzysztofowi Wodiczko, zarówno w sztuce jak i refleksji historyczno-teoretycznej, na odrzucenie gry pozorów (iluzji) w ustawicznym ujawnianiu złudy (ideologia).

Było to też miejsce, gdzie idee rysujące się w kontekście realizowanych pojazdów, spotykały się z problematyką znaną z „Odniesień”, a kontynuowaną, począwszy od 1981 roku, w „Projekcjach publicznych”. Szczególnie te ostatnie umieszczał Wodiczko w takim obszarze historii, w którym konstrukcja i negacja tworzą dialektyczną tożsamość. „Historię powszechną należy konstruować i negować - pisał Adorno. Utrzymywanie, że w historii manifestuje się i ją organizuje plan świata zmierzający ku czemuś lepszemu, byłoby cynizmem w obliczu minionych i przyszłych katastrof. Nie można jednak z tego powodu negować jedności, która zespala nieciągle, chaotyczne momenty i fazy historii i która od opanowania przyrody przechodzi w panowanie nad ludźmi i wreszcie, nad ich wewnętrzną naturą. Nie ma takiej historii powszechnej, która prowadzi od dzikości do humanizmu, ale jest taka, która prowadzi od procy do megatonowej bomby. Kończy się ona totalnym zagrożeniem zorganizowanych ludzi przez zorganizowaną ludzkość, samym sednem nieciągłości” (T. Adorno, 1966).

W tym sensie, jaki w cytowanej wypowiedzi zawarł Adorno, twórczość Krzysztofa Wodiczko widziana w całości, ale wywiedziona z lat 70., nie będąc wypowiedzią sensu stricto polityczną (Wodiczko nie porzucił też nigdy roli społecznej artysty, akceptując jej przymioty), nie obawia się swej ideologiczności, której istotą jest dziś porzucenie utopii, a zarazem głęboka interwencja w „historyczność” takich pojęć jak władza, wolność, przymus, ubóstwo.

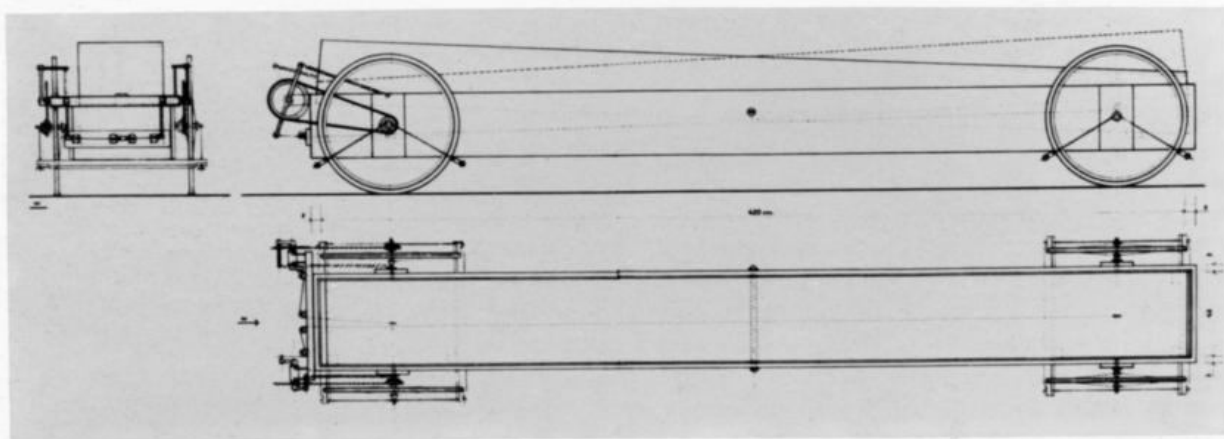
Wodiczko należał do nielicznych artystów, którzy w Polsce lat 70. dostrzegali w przedstawionej tutaj perspektywie krytycznej problemy historyczne i artystyczne. W cytowanym już wywiadzie z tamtego czasu, Wodiczko nie zgadzając się z profesorami polskich uczelni artystycznych podkreślał, że przez sam fakt sytuowania swej refleksji poza

współczesnością, nieświadomie sytuują się oni poza historią. „Zawieszeni w 'pozaczasowej sztuce' twierdzą, że mają kontakt z jej 'duchem', a posiadają władzę i pozycję, jaką zawsze daje magia. Nie o sztukę bowiem, ale o pozycję tu chodzi, a w konsekwencji o zachowanie dotychczasowej struktury instytucji”. Nic też dziwnego, że Wodiczko w swoich rozważaniach z tamtego czasu szukał „innej tradycji”, nie formalistycznej, dla sztuki polskiej. Jeżeli dostrzegał ją w pismach Strzemińskiego to tam, gdzie polski konstruktywista stawiał problem historii wizualności jako miejsca krzyżowania się sztuki (formalizm) i rzeczywistości (realizm). Taką, w najogólniejszych założeniach, można było wywieść tezę z „Teorii widzenia” byłego konstruktywisty. Teoria ta, jako konsekwencja modernistycznego „stopnia zero” malarstwa unistycznego zmierzała w kierunku uchwycenia historii w „zracjonalizowanym widzeniu” rzeczywistości przez kolejne formacje społeczne mające na celu przejęcie lub utrzymanie panowania. Widzenie, powiedziałby „po-unistyczny” Strzemiński, to historia dominowania i okłamywania. „Nie ma jednego absolutnego realizmu, pisał on, realizmu w ogóle, lecz istnieje konkretny realizm, uwarunkowany danymi, konkretnymi stosunkami historycznymi. Ten sam realizm - w innych warunkach historycznych - przestaje być metodą ujawniania rzeczywistości stając się środkiem jej zakłamywania i maskowania” (W. Strzemiński, 1948).

**Rysunek  
pojazdu  
1973**

wł. Muzeum Sztuki w Łodzi

Krzysztof Wodiczko, źródła swej obecnej twórczości odnajduje więc w zakwestionowaniu ideologii kultury w Polsce lat 70., a szerzej: w kontekście etosu lewicy, silnie zakorzenionego w myśli intelektualnej i działalności artystyczno-społecznej awangardy XX wieku.



Pojazd  
1973



Pojazd  
1973





Pojazd  
1973



# Miejskie niepokoje

Ewa Lajer-Burcharth

**Wyświetlając ogromne obrazy przedmiotów i części ciała na budynkach i pomnikach, Krzysztof Wodiczko, artysta zamieszkały w Nowym Jorku, tworzy prace o wydźwięku politycznym i specyficzne dla miejsca stosując „strategie rozkładu”.**

Wyobraź sobie, że wędrujesz ciemnymi ulicami dolnego Manhattanu wieczorem 2 listopada 1984 roku. Już za cztery dni mają się odbyć wybory prezydenckie, a śladów kampanii jest bardzo niewiele: żadnych plakatów, flag, tylko puste ulice wokół centrum finansowego. Nagle, gdy skręcasz na południe, na rogu ulic Church i Thomas zauważasz przedziwne zjawisko. Czterdzieści pięter ponad tobą, na pozbawionej okien fasadzie budynku AT & T (Amerykański Telegraf i Telefon) znajduje się jasno oświetlony obraz ludzkiej ręki. Jeśli potraktować budynek jako postać

człowieka, to ta ogromna ręka leży na sercu wieżowca, a olbrzymie wyloty kanałów wentylacyjnych ponad nią wyglądają jak oczy wpatrujące się w noc. Dziwny to wprawdzie dodatek, ale mimo to, ręka przedstawia powszechnie rozpoznawalny gest amerykańskiego rytuału politycznego, prezydenckie ślubowanie wierności. Czyniąc aluzję do zbliżającej się inauguracji prezydenckiej, wyświetlony dodatek do budynku AT & T zachęca do rozważenia związku pomiędzy pozornie odległymi znakami: patriotyzmu roku wyborów oraz biznesu korporacyjnego.

Ten prowokacyjny spektakl został stworzony przez Krzysztofa Wodiczko, artystę urodzonego w Polsce, który osiedlił się w Nowym Jorku. W każdym z czterdziestu takich widowisk stworzonych w otwartej przestrzeni w ciągu ostatnich siedmiu lat w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Europie, Wodiczko wyświetlał przezrocza przedstawiające gigantyczne przedmioty i części ciała, często zapożyczone z mass-mediów, na fasady budynków użyteczności publicznej i pomniki. Robiąc to, zaburzał chwilowo niezależny i autonomiczny wygląd tych struktur, aby odnieść się tym samym do sposobów wykorzystania architektury w miejscach publicznych. Dlaczego zderzono retorykę ceremonii politycznej z architekturą instytucji publicznej w przypadku budynku AT & T?

Znaczenie tej projekcji może być rozważane na wielu płaszczyznach. Weźmy na przykład pod uwagę efekt antropomorfizujący; skoro połączono dwa elementy: gest prezydenckiego ślubowania podczas ceremonii inauguracyjnej oraz fasadę budynku AT & T, należy przyjąć, że projekcja sugerowała, iż te zasadniczo odległe elementy są częścią tego samego ciała, znakami w tym samym politycznym spektaklu. Pieszczony wyświetlonym gestem „ślubowania” pomocy ciału rządzącemu, budynek AT & T stał się alegorią zaangażowania architektury w utrzymanie pewnego porządku politycznego. Projekcja sugerowała zarazem, że prezydenckie ślubowanie jest składane nie na jakieś uniwersalne koncepcje Boga i Kraju, ale na bardziej wymierne potęgi jak np. biznes korporacyjny.

Jednakże projekcja reprezentowała nie tylko współudział architektury korporacyjnej w tworzeniu polityki kraju. Poprzez ten montaż, Wodiczko wprowadził obcy element do oryginalnej struktury, ale nie stworzył do końca nowego spójnego obrazu: widz pozostawał w niepewności co do naturalności tego nowego „ciała”. Efekt wtrącania się i dwuznaczności rozszerzył się na spójny, biurokratyczny krajobraz miejski dolnego Manhattanu, gdzie pęknięty budynek AT & T tworzył niespodziewany dysonans z resztą. Projekcja nie tylko określała tę konstrukcję architektoniczną jako część spektaklu politycznego, ale również zakłócała tę wizualną spójność, od której zależy funkcja miasta jako spektaklu.

Projekcja na Grand Army Plaza, Brooklyn Nowy Jork  
31 grudnia 1984 - 1 stycznia 1985





**Projekcja Wodiczki łączyła w sobie prezydencki gest wierności i fasadę AT & T sugerując, że te odległe elementy są znakami w tym samym spektaklu politycznym.**

Ściśle określone umiejscowienie oraz natychmiastowość interwencji Krzysztofa Wodiczko wymagają czasami improwizacji w czasie projekcji. Latem 1985 roku, pracując nad projekcją na Kolumnie Nelsona (Nelson's Column) na Trafalgar Square w Londynie, artysta zdecydował się poprzeć demonstrację przeciw dyskryminacji rasowej odbywającą się właśnie przed Ambasadą Republiki Południowej Afryki (RPA) na tym samym placu. Wodiczko użył część swoich projektorów, by wyświetlić nazistowską swastykę wprost na nieskazitelnej klasycystyczną fasadę budynku. Swastyka nałożona na symbol Dobrej Nadziei na frontonie wyrażała wstydliwą analogię pomiędzy polityką RPA i hitlerowskich Niemiec. (Analogia narzucała się szczególnie w kontekście brytyjskim, ponieważ incydent miał miejsce zaraz po fakcie odmowy przez rząd Margaret Thatcher użycia sankcji ekonomicznych mających na celu zmuszenie RPA do rozwiązania problemu dyskryminacji rasowej). Mimo, że był to tylko obraz stworzony przez wiązkę światła, swastyka wstrząsnęła tą instytucją: urzędnicy ambasady wezwali policję, by przerwała projekcję. Zagrozili również podjęciem działań prawnych przeciwko Krzysztofowi Wodiczko, obywatelowi kanadyjskiemu i domagali się oficjalnych przeprosin od Ambasady Kanadyjskiej mieszczącej się po drugiej stronie placu, gdzie miała miejsce wystawa prac autora.<sup>1</sup>

Wizualny atak Krzysztofa Wodiczko na Ambasadę miał nie tylko popierać protest przeciw dyskryminacji rasowej, ale był również wymierzony w problem bardziej ogólny - wykorzystanie architektury klasycystycznej jako maski kulturowej dla represyjnego reżimu. Znaczenie tej projekcji polegało nie tylko na użyciu swastyki w kontekście politycznym, ale również na zaburzeniu architektonicznego języka Trafalgar Square. Poprzez napiętnowanie Ambasady RPA, Wodiczko dotarł do najwrażliwszego punktu w pozornie jednolitym georgiańskim klasycyzmie placu. Ambasada RPA była zbudowana dopiero w 1935 roku, podczas gdy Ambasadę Kanady (uprzednio Królewska Akademia Medyczna) oraz znajdującą się naprzeciw niej National Gallery of Art zbudowano sto lat wcześniej. W rezultacie architekt Ambasady RPA, Sir Howard Baker, celowo użył anachronicznego stylu, by stworzyć jedność pomiędzy tym budynkiem, a wcześniejszą zabudową Trafalgar Square, by nadać Ambasadzie kulturową powagę jaką posiadają inne instytucje publiczne znajdujące się tam. Obecnie, styl budynku sankcjonuje obecność RPA na największym placu w Londynie. I to właśnie ten wygodny architektoniczny montaż został zakłócony przez projekcję Krzysztofa Wodiczko. Na tym polega technika zderzania kodów wizualnych, by w ten sposób zaburzyć ich znaczenie i powagę - Dobra Nadzieja i swastyka, klasycyzm i faszyzm - technika, która łączy to wydarzenie z projekcją na budynku AT & T i wszelkimi działaniami artystycznymi Krzysztofa Wodiczko.<sup>2</sup>

Ostatnie prace Wodiczko wyrażają krytykę sposobu funkcjonowania pomników - tych na pozór nienaruszalnych magazynów zbiorowej pamięci. Na jego projekcję wykonaną na brooklińskim Łuku Pamięci Żołnierzy i Marynarzy (Soldiers and Sailors Memorial Arch), poświęconemu żołnierzom i marynarzom, którzy walczyli w Wojnie Domowej zezwolił nowojorski Departament do Spraw Parków i Rekreacji, traktując ją jako element uroczystości noworocznych w 1985 roku zorganizowanych dla mieszkańców dzielnicy Prospect Park. Jednakże, zamiast uświetnić ten oficjalny spektakl, Wodiczko miał w nim swój wywrotowy udział. Na północnej, niczym nie ozdobionej fasadzie



Projekcja  
na New Museum of  
Contemporary  
Art  
Nowy Jork  
1985

pomnika wyświetlił obrazy amerykańskich i sowieckich pocisków, połączonych łańcuchami i ogromną kłódką. Te obrazy były tak ułożone, by ironicznie skomentować strukturę i znaczenie łuku: pociski pokrywały się z filarami, łańcuch podwajał łuk, a kłódka stwarzała dysonans z figurą Uskrzydłonego Zwycięstwa na szczycie całej konstrukcji. Mimo, że składnia architektoniczna pozostała nietknięta, to nałożenie współczesnych obrazów militarnych na znaki architektoniczne zmusiło pomnik do „mówienia” o wojnie pogmatwanym językiem: raz jako o heroicznym i bezpiecznie odległym wydarzeniu (Wojna Domowa), a zarazem jako o bieżącym problemie bezpośrednio dotyczącym widzów. Ta ironiczna rewizja pomnika, jako zwykłego architektonicznego stereotypu, poprzedzająca projekcję, zmieniła biernych odbiorców uroczystego widowiska w aktywnych obserwatorów i dyskutantów (np. ludzie otwarcie sprzecali się na temat, czy połączone łańcuchem pociski symbolizowały wstrzemięźliwość mocarstwa, czy raczej współuczestnictwo w niekończącym się wyścigu zbrojeń). W ten sposób projekcja osiągnęła swój cel, manifestując zarazem niechęć do kojącej uroczystości i zmieniając sposób postrzegania pomnika.<sup>3</sup>

Takie przewartościowanie pomnika wojskowego zostało najbardziej przekonywująco zrealizowane w projekcji Krzysztofa Wodiczko na Kolumnie Księcia Jorku (Duke of York Column) w Londynie (kolumna upamiętnia naczelnego dowódcę wojsk brytyjskich w czasie wojen napoleońskich). Praca była sponsorowana przez Institute of Contemporary Arts, a Wodiczko koordynował jej zsynchronizowanie w czasie (lato 1985) ze spektaklem państwowym „światło i dźwięk” nazwanym „Serce Narodu”, który odbywał się cyklicznie wokół innych pomników wojskowych w tej okolicy.

Pozostałość ambitnego, acz nie dokończonego projektu dla Via Triumphalis, Kolumna Księcia Jorku ze schodami wiodącymi od pomnika do the Mall (aleja w St. James's Park) znajdowała się bezpośrednio na drodze widzów do tego oficjalnego wydarzenia. Aby oderwać ich uwagę, Wodiczko wyświetlił układ pozornie nie związanych, choć znajomych obrazów: stopnie pomnika pokrył tłum górników (obraz wzięty z popularnego wówczas komentarza mediów na temat strajku górników w Walii), na podstawie pomnika znajdował się rzut czołgu, a ponad nim Wodiczko umieścił obraz dwóch męskich rąk skrzyżowanych tak, jakby chciały coś ukryć. W odróżnieniu od widowiska „światło i dźwięk”, które spowijało okoliczne pomniki uroczystym blaskiem, złożony montaż obrazów Wodiczko był optycznym atakiem, rozdzierającym architektoniczną spójność pomnika i otwierającym go na grę nowych znaczeń. Montaż sprawił, że książę jawił się jako symboliczny ojciec współczesnej Anglii, czołg stał się symbolem militarizmu rozbudzonego przez wojnę na Falklandach, a zarazem symbolem ucisku górników. Ręce z ich złożoną symboliką: wrażliwości, zawstydzenia i maski, komentowały nie tylko uczucia odnoszące się do wojny, ale również pomnika jako patriarchalnego wojskowego etosu: a górnicy symbolizowali uciśnionych lub zbuntowanych w Anglii w owym czasie. Jednakże projekcja nie wydawała sądów, nie negowała i nie oczyszczała wojskowej retoryki kolumny, lecz raczej dezorganizowała jej symbolizm, pomnażając jej znaczenia. Mimo, że wszelkie wyświetlane obrazy odnosiły się do wojny, były one wzięte z różnych źródeł (dlatego ich rozmiary były nieproporcjonalne np. ręce większe niż czołg). Łącząc współczesne i przeszłe symbole militarizmu, projekcja wyczuła widzów na fakt, że takie struktury nie są po prostu pomnikami „serca narodu”, ale są one wciąż mobilizowane do potwierdzania współczesnych wierzeń i polityki.<sup>4</sup>

**Wodiczko zmienia brechtowską taktykę „odsunięcia” w znaczący sposób, zamiast tworzyć spektakl, który komentowałby społeczeństwo, czyni spektakl z samej przestrzeni społecznej.**



Projekcja  
na budynku  
Ambasady RPA  
Londyn  
1985

Ostatnia projekcja Wodiczko „Bezdomni”, proponuje podobną strategię optycznego rozbioru - w tym wypadku krytykując fakt przywłaszczenia pomników przez biznes handlu nieruchomościami. Projekcja ta do tej pory nie została zrealizowana w miejscu wybranym przez autora, czyli na Union Square w Nowym Jorku. Kiedyś miejsce spotkań radykałów, widownia przemówień gloryfikujących Partię Pracy i marszów związkowych, Union Square popada ostatnimi czasy w ruinę, jest opuszczony i otoczony opustoszałymi budynkami. Jednakże w ciągu ostatnich dwóch lat odrestaurowano park, a teren został na nowo zagospodarowany i uszlachetniony dzięki drastycznym zmianom, jakie nastąpiły w życiu społecznym w jego otoczeniu. Pod pretekstem akcji antynarkotykowych, wyrzucono z tego miejsca bezdomnych i ubogich, a plac zmieniał się stopniowo w bardziej uporządkowany i zagospodarowany park, zgodnie z wywieszonym w pobliżu sloganem dla nowych biur i kondominiów: „Kształt rzeczy przyszłych”. Przede wszystkim odrestaurowano <sup>5</sup> posągi w parku (George’a Waszyngtona, Abrahama Lincolna, markiza de Lafayette oraz alegoryczną figurę Miłosierdzia, postać kobiety z dwójgiem dzieci) i posadzono wokół nich kwiaty.

Propozycja Krzysztofa Wodiczko polega na zburzeniu tego nowego porządku. W prezentacji przezroczy, jaka miała miejsce w Nowym Jorku w 49th Parallel Gallery w 1986 roku (powtórzonej następnie w List Visual Arts Center w Cambridge od stycznia do kwietnia 1987 roku) Wodiczko wyświetlał atrybuty współczesnej miejskiej biedoty bezpośrednio na figury bohaterów upamiętnionych na Union Square. Kule i zabandażowana noga zostały dodane do posągów Lafayette’a i Lincolna (którego pierś została dodatkowo wybrzuszona przez obraz wypalonego budynku), wózek inwalidzki wyparł konia Waszyngtona, a w jego rękach umieszczono butelkę Windexu. Na koniec, wózek sklepowy zmienił Miłosierdzie w żebraczkę. Te wizualne wstawki, ironiczne i żartobliwe, nie pozwoliły na potraktowanie tych pomników jako ozdób królestwa handlu nieruchomościami. Posągi upstrzone symboliczną obecnością ubogich, reprezentowały problemy społeczne, zamiast być godłem nowego dobrobytu tej części miasta.

W innej projekcji - ta została zrealizowana - Wodiczko poszukiwał sposobu wyeksponowania wciąż rosnącej wzajemnej zależności pomiędzy instytucjami sztuki i tymi, które zajmują się nieruchomościami. Zaproszony w lutym 1985 roku do wykonania pracy w New Museum of Contemporary Art w Nowym Jorku, Wodiczko zastosował projekcje łańcuchów i kłódek, by oddzielić wizualnie obecną siedzibę Muzeum w Astor Building od tych części budowli, które są jeszcze nie zajęte. Ten graficzny podział czynił aluzję do nieudanych działań handlarzy nieruchomości (ten budynek był swoistą wersją Museum of Modern Art Tower znajdującego się w starszej części miasta), którzy chcieli wykorzystać fakt usytuowania muzeum na parterze w celu zachęcania potencjalnych klientów do kupna drogich i luksusowych apartamentów na wyższych piętrach. Gdy ten projekt upadł, dziesiątki tysięcy metrów kwadratowych powierzchni mieszkalnej pozostały bezużyteczne. W czasie, gdy projekcja miała miejsce cała przestrzeń ponad siedzibą New Museum była nie zamieszkana od przeszło trzech lat. Znajdując się w pobliżu schroniska dla osób bezdomnych w starszej części miasta, Astor Building stał się mimowolnym symbolem nowojorskiego kryzysu mieszkaniowego.

Obrazy łańcuchów i kłódek Krzysztofa Wodiczko również symbolicznie przewartościowały instytucję muzeum. Zamiast być autonomiczną enklawą promującą związki czysto estetyczne, muzeum zostało zaprezentowane, z jednej strony jako instytucja, która ogranicza przedmioty sztuki i wszelką dyskusję, z drugiej zaś - w kategoriach własności. Projekcja, zarazem określała działania Krzysztofa Wodiczko jako odbywające się poza muzeami, w społecznej przestrzeni miasta.





Projekcja  
na Kolumnie  
Księcia  
Yorku  
Londyn  
1985

**Wodiczko nie oceniał, nie negował i nie wyjaśniał militarystycznej retoryki Kolumny Księcia Jorku, lecz raczej zdeorganizował jej symbolizm pomnażając znaczenia.**

Wodiczko opisał kiedyś swoją pracę, odwołując się do określenia Bertolda Brechta, jako „architektoniczny teatr epicki”. Ukierunkowując swe wywrotowe spektakle na symbole potęgi politycznej oraz posługując się technikami przerywania i montażu mającymi na celu rozbudzenie odbiorców swej sztuki, Wodiczko rzeczywiście używa strategii Brechta, szczególnie jego taktyki „odsunięcia”. Jednakże Wodiczko zmienia to działanie w znaczący sposób. Zamiast kreować spektakl, który komentuje warunki socjalne, artysta przedstawia samą przestrzeń społeczną - miasto jako spektakl. W ten sposób ingeruje w już istniejący system semiotyczny - język budynków i pomników - chcąc zburzyć ich współdziałanie z innymi systemami związanymi z utrzymaniem władzy.

To działanie implikuje praktyczną definicję władzy i zrozumienie jej powiązań z przedstawieniem. Chociaż prace Wodiczko nie ilustrują żadnej konkretnej teorii, zdaje się on zgadzać z interpretacją władzy sformułowaną przez Michela Foucault jako raczej zmiennej sieci historycznych powiązań, niż pojedynczą siłą rządzącą wszystkim z góry.<sup>6</sup> Zgodnie z tym Wodiczko rozumie krytyczne działania artystyczne jako opór wobec siły działającej z wnętrza takiej sieci powiązań.

Prace Wodiczko powinny być oddzielone od ingerencji innych artystów w przestrzeń społeczną. Po pierwsze, jego projekcje muszą być oddzielone od takich manifestacji artystycznej wszechmocy jak opakowanie przez Christo publicznych przestrzeni i pomników.<sup>7</sup> Opakowując poszczególne fragmenty miejsc publicznych, Christo ostatecznie zwraca uwagę bardziej na siebie jako artystę, niż na znaczenie jego poszczególnych działań. Poza tym, używając tych samych technik i materiałów zarówno w przypadku Reichstagu w Berlinie jak i w przypadku Pont-Neuf w Paryżu, Christo zaciera różnice między nimi: ucisza ich wymowę jako form kulturowych, maskuje ich historyczne kontury i umieszcza ciężar znaczenia na samej procedurze artystycznej. Takie powtórzenia zmieniają po prostu jego szczególny sposób ingerencji w łatwy do przeniesienia styl. Będąc dalekie do wyjaśniania, ujawniania i zmieniania znaczeń poszczególnych miejsc, opakowania Christo wprowadzają po prostu nową estetykę. W odróżnieniu od tego, projekcje Krzysztofa Wodiczko nie wskazują na artystę, lecz raczej sygnalizują i wykorzystują sprzeczności poszczególnych kodów i przestrzeni społecznych, a czyniąc to zachęcają do ponownej interpretacji.

Wodiczko unika również ograniczeń ujawniających się w pewnych pracach Daniela Burena, a szczególnie w jego instalacji w Palais-Royal w Paryżu zakończonej dwa lata temu (patrz Garry Apgar, *ART IN AMERICA*, lipiec 1986). Chociaż prace Burena są bardziej związane z miejscem, on również, tak jak Christo, wtrąca podpis umieszczając niejako estetyczną „wyspę” w przestrzeni społecznej. Usytuowana na dziedzińcu Palais-Royal jego sieć prążkowanych obciętych kolumn nadaje mu blask, ale nie stawia wyzwania miejscu swego położenia.

Wodiczko rzeka się znaków autorskich, nie tworzy nowych obrazów ani języka, ale zamiast tego manipuluje już istniejącymi. W fakcie, że nalega na to, aby artysta był krytykiem społeczeństwa, Wodiczko zbliża się do takich artystów, którzy jak Louise Lawler lub Jenny Holzer, reagują jako działacze opozycji na istniejący stan rzeczy. W pewnym sensie, projekcje Krzysztofa Wodiczko są ograniczone swoją teatralnością.

Jeden z problemów polega nie tyle na strukturze czy jakości projekcji, ale raczej na ich nieregularności. Ich efekt byłby znacznie silniejszy, gdyby Wodiczko mógł rozgrywać kilkanaście projekcji na raz lub powtarzać swe działania w pewnej części miasta bardziej konsekwentnie (np. powtórzyć projekcję „Bezdomni” zmieniając tylko obrazy). To pozwoliłoby na nawiązanie bardziej regularnego, a nie tylko „spektakularnego” kontaktu z publicznością. Te sugestie dotyczą dwóch najbardziej bolesnych aspektów sztuki publicznej w ogóle, a działań Krzysztofa Wodiczko w szczególności: trudności ze znalezieniem sponsorów, którzy mogliby wspomóc instytucjonalnie lub finansowo działania krytyczne; pokonać biurokratyczne przeszkody, czy cenzurę broniącą dostępu do miejsc publicznych.<sup>8</sup> Koszt zorganizowania projekcji jak i niezgoda władz na udostępnienie pomników czy budynków są najbardziej oczywistymi ograniczeniami przedsięwzięć

**Zrzekając się znaków autorskich i naiegając na to, by artysta był krytykiem społeczeństwa, Wodiczko jest czynnym działaczem opozycji wobec istniejącego stanu rzeczy.**

1 Więcej szczegółów dotyczących projekcji na budynku Ambasady RPA w: Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche, Ewa Lajer-Burchard, *A Conversation with Krzysztof Wodiczko*, OCTOBER No 38, 1986, s. 48-50

2 O teorii interwencji krytycznej opartej na manipulowaniu kodami w: Roland Barthes, *From Work to Text, Change the Object Itself, Writers, Intellectuals, Teachers*, IMAGE - MUSIC - TEXT, New York, Hill & Wang, 1977, s. 155-164, 165 - 169, 190 - 215.

3 Omówienie szczegółów odbioru tej projekcji przez publiczność w: Crimp, Deutsche, Lajer-Burchard, *op.cit.* s.25-29

4 Kilkanaście innych pomników np. w Toronto, Stuttgart, Dayton, Ohio poddanych było krytycznej ocenie Krzysztofa Wodiczko. Za każdym razem używał innych przezrocz, zależnie od kontekstu, ale cel eksponowania i zakłócania ideologicznej wymowy pomnika pozostał taki sam. Ostatnio Wodiczko rozpoczął badania nad sposobami wykorzystywania pomników przez turystykę, a jego projekcja na Biennale w Wenecji w 1986 roku, gdzie zmienił dosłownie pewne punkty miasta w obiekty związane z turystyką (np. aparaty fotograficzne) jest ciekawym przykładem tego nowego trendu w jego pracy. Na Documenta 8 w 1987, Wodiczko zaprezentował trzy projekcje plenerowe, jedną na wieży kościoła luterńskiego w Kassel, inną na fasadzie Museum Fridericianum, gdzie odbywają się Documenta, a trzecią na pomniku Fryderyka II na Friedrichplatz.

5 Analizę procesu uszlachetniania Union Square i projekcji Wodiczko w tym kontekście w: Rosalyn Deutsche, *Krzysztof Wodiczko's Homeless Projection and the Site of „Urban Revitalization”*, OCTOBER No 38 1986, s. 63 - 98.

6 Michel Foucault, *HISTORY OF SEXUALITY* (vol. 1), New York, Pantheon 1980, s. 92-93; tenże, *Space, Knowledge and Power, THE FOUCAULT READER*, New York, Pantheon 1984, s. 239-256.

7 W przeciwieństwie do pośpiesznych stwierdzeń Johna Howella w: *Krzysztof Wodiczko*, ARTFORUM, March 1985, s. 99-100.

8 Crimp, Deutsche, Lajer-Burchard, *op.cit.*, s. 23-24, 50-51.



# Opis projektu pojazdu bezdomnego

Krzysztof Wodiczko i David V. Lurie

## **„Nie byłem obłąkany kiedy mnie zgarnęli - byłem bezdomny”.**

*- Joyce Brown, bezdomny, przemocą hospitalizowany przez władze Nowego Jorku*

Zimą 1987-88 roku w Nowym Jorku było około 70.000 osób bezdomnych.<sup>1</sup> W zdecydowanej większości składają się na tę grupę bezdomne jednostki. W odróżnieniu od rodzin z dziećmi, samotnym jednostkom nie przyznaje się prawa pierwszeństwa do umieszczenia w przejściowych miejskich przytułkach czy pokojach hotelowych ośrodków opieki społecznej. Zamiast tego, władze miejskie proponują osobom bezdomnym miejsca w rosnącej sieci schronisk.

Większość miejskich schronisk - mimo, że zapewnia wyżywienie, to, poza kilkoma wyjątkami, miejsca niebezpieczne i nieprzyjazne, narzucające swym rezydentom odczuwającą dyscyplinę więzienną. Strażnicy rutynowo traktują mieszkańców jak więźniów, odmawiając im, przypuszczalnie, jedzenia za łamanie przepisów. Niektórzy rezydenci są przepędzani z miejsca na miejsce w poszukiwaniu jedzenia, łazienki i miejsca do spania. Przypadki używania przemocy przez strażników są na porządku dziennym.

Zgodnie z zarządzeniem burmistrza Nowego Jorku, osoba bezdomna, która podczas zimowych chłódów wybierze życie na ulicy zamiast przyjąć miejsce w schronisku, jest podejrzana o chorobę psychiczną. Znając jednak oficjalną odpowiedź miasta na problemy osób bezdomnych, nie należy się dziwić, że wiele z nich rozsądnie wybiera życie na ulicy.

Mimo, że znaczna ilość bezdomnych była pacjentami szpitali psychiatrycznych, większości nie można do nich zaliczyć. Poza tym, zarówno jedni jak i drudzy, żyją w tych samych warunkach, bezpośrednio zagrażających życiu, nie mają stałego schronienia ani bezpiecznego miejsca, do którego mogliby się udać.

Ich alternatywą było stworzenie sposobu na przetrwanie na ulicach Nowego Jorku. Koczujący bezdomni, jakich obserwujemy i spotykamy na ulicach, byli zmuszeni do stworzenia systemu działań samoobronnych w wiecznie zmieniających się i zawsze niebezpiecznych warunkach. Problemy zebrania żywności, utrzymania ciepła i względnego bezpieczeństwa w czasie snu stanowią prawdziwe wyzwanie i nigdy nie są całkowicie rozwiązane.

Fakt, że ludzie są zmuszeni do życia na ulicach jest nie do przyjęcia, a niezauważanie rzeczywistej sytuacji tych osób, lub stwierdzanie, że fakt życia na ulicach potwierdza ich chorobę psychiczną, jest niemoralne i nieuzasadnione. Rzecznictwo w sprawie stałego, bezpiecznego i godnego schronienia dla wszystkich osób jest sprawą podstawową, nad którą się obecnie pracuje. Jednakże uznanie faktu, że wszystkie jednostki potrzebują domu i zasługują nań, musi prowadzić do zbadania bezpośrednich potrzeb osób bezdomnych. Skoro miejski system schronisk okazał się porażką, co możemy zrobić dla jednostek walczących o samowystarczalność na ulicach w chwili obecnej?

Proponowany pojazd został zaprojektowany tak, by zapełnić niebezpieczną lukę w potrzebach schronisk. Ma on być użyteczny dla ogromnej liczby osób, które będą w najbliższej przyszłości nadal zmuszone do prowadzenia koczowniczego trybu życia w środowisku miejskim. Zamiast być idealnym schronieniem, pojazd jest zaprojektowany z myślą o ograniczeniach i kompromisach, jakie narzuca miejska koczownicza egzystencja. Mimo, że nie można go nazwać domem, pojazd jest potencjalnym środkiem poprawy warunków życia ludzi znajdujących się w trudnych do zniesienia warunkach.

**„Kiedy przyjechałem do Nowego Jorku, uderzył mnie widok przygodnej postaci leżącej na ulicy i ludzi wokół nie zauważających jej obecności”.**

- John Bowers, *New York Times*, kwiecień 1987

Mimo, że w naszych codziennych spotkaniach z bezdomnymi jesteśmy świadomi ich statusu wyrzutków, nie zauważamy zwykle, że są ofiarami zmian w samym mieście. Zmiany w miejskich parkach ułatwiają nadzór i wyrzucanie osób bezdomnych będąc jednocześnie dowodem na biurokratyczną ignorancję wobec faktu, że niszczenie i renowacja całych dzielnic nie pozostawia wcale miejsca dla osób bezdomnych.<sup>2</sup> Niechętnie zauważamy związek pomiędzy zmianami w mieście - dokonywanymi przez rozwijający się handel nieruchomościami, a tworzeniem fenomenu bezdomności. Urzędnik ABC stwierdził, że jego instytucja waha się, czy zbudować kompleks budynków publicznych w pobliżu swej siedziby w centrum miasta, obawiając się, że tym samym stworzy „namiot dla bezdomnych”.<sup>3</sup> Z kompleksem czy bez, bezdomni jednak nie znikną.

Zepchnięcie osób bezdomnych poza margines społeczeństwa jest ściśle związane z faktem, że inni mieszkańcy nie chcą ich uznać za współobywateli miasta. Dominująca zasada, że osoby bezdomne są zwykłymi przedmiotami w znacznym stopniu wyjaśnia dlaczego pozwalamy ludziom żyć i umierać na naszych ulicach, niewiele robiąc, by im pomóc.

W telewizyjnym forum, felietonista George Will dowodził, że obecność obdartych tłumów koczujących przed budynkami nowojorskich biur, stanowi naruszenie praw obywatelskich urzędników tam pracujących. Zdaniem Will'a wymijanie ciał bezdomnych oraz znoszenie ich ciągłych żądań o drobne, stanowi niepotrzebny dodatek do wystarczająco stresującego życia biznesmenów. Podczas poruszania się po mieście, opisanego przez Waltera Benjamina jako „seria zderzeń i kolizji”, bezdomni są postrzegani jako nieruchome przeszkody w podróży. Ten opis, pochodzący z artykułu w *New York Times*, dotyczący strategii postępowania osób dojeżdżających do pracy w mieście, w czasie ich codziennych spotkań z bezdomnymi na dworcu autobusowym Port Authority jest typowy: starają się nic nie zauważać „wpatrując się przed siebie” i „maszerując zdecydowanie” w kierunku wyjść. Bezdomni są postrzegani jako pozbawione osobowości przedmioty, z którymi trzeba się uporać zamiast je zauważać. Artykuł określa fakt zauważania obecności bezdomnych jako dowód braku doświadczenia, pułapkę, w którą wpadają wyłącznie osoby czasowo przebywające w mieście: „Zatrzymują się i wpatrują szeroko otwartymi oczyma w nieznane, surowe cierpienie”.<sup>4</sup>



**Pojazd  
dla  
bezdomnych**

Oczywiście ten dramatyczny opis bezdomnych jako pozbawionych twarzy, owiniętych w szmaty tobołków sygnalizuje niewłaściwe zrozumienie sposobów przetrwania, jakimi posługują się ci ludzie. Mimo, że spostrzegamy bezdomnych jako sylwetki przycumowane do krat i ławek lub śpiące w metrze, podczas gdy my spieszymy się do pracy, to jeśli chcą oni przetrwać na ulicach Nowego Jorku, są wciąż zmuszani do przemieszczania się, w odpowiedzi na działania władz miasta. W miejscach rekreacyjnych, takich jak Tompkins Square czy Riverside Park, umundurowani policjanci rutynowo wyrzucają bezdomnych. Cały dworzec Grand Central oraz część dworca autobusowego Port Authority są zamknięte nocą dla bezdomnych. Dlatego też, wola przetrwania zmusza ich do ruchliwości. Szczególnie dla tych, którzy żyją całkowicie poza systemem schronisk, umiejętność przemieszczania się z miejsca na miejsce z całym dobytkiem w sposób szybki i sprawny jest kluczem do udanego funkcjonowania w mieście.

Dzięki użyciu odpowiednio przystosowanych pojazdów, niektórzy bezdomni zdołali wykształcić środki na przetrwanie w mieście. Ludzie ci, znani jako „czyściciele”, spędzają całe dnie na zbieraniu, sortowaniu i odnoszeniu metalowych puszek do sklepów spożywczych w zamian za pięć centów kaucji. Wózki sklepowe i pocztowe oraz inne pojazdy na kółkach są używane do zbierania i transportowania puszek i butelek w ciągu dnia i do przechowywania zebranych materiałów nocą. Tłumy bezdomnych odnoszących butelki i puszki do sklepów spożywczych stanowią normalny widok od czasu gdy w 1983 roku wszedł w życie przepis o skupie butelek.

Będąc w sytuacji bezbronnych zbieraczy, bezdomne jednostki nie wyznaczają granic terytorium, który im zabrano. Są zredukowane do pozycji zwykłych obserwatorów zmian całych dzielnic, zmian dokonywanych dla dobra innych. Ich bezdomność uważana jest za sytuację naturalną, przyczyna jest oddzielona od skutków, a osoby bezdomnej nie uznaje się za pełnoprawnego członka społeczeństwa.

Działania „czyścicieli” i rosnąca liczba „radośnie udekorowanych”, według określenia pewnego reportera, wózków sklepowych odgrywa dużą rolę w zmianie sposobu postrzegania bezdomnych jednostek. Ich celowy ruch po ulicach miasta określa ich jako aktorów na miejskiej scenie. Ponieważ „czyściciele” poruszają się, nie tak łatwo jest od nich odejść lub potraktować ich jak niemych nie-ludzi. W odróżnieniu od nieruchomych postaci, których status jest tymczasowy i dwuznaczny, „czyściciel” wyznacza granice swojego terytorium w mieście i w ten sposób podkreśla swoje współuczestnictwo w społeczeństwie miasta.

Pojazd  
dla  
bezdomnych



Pojazd-schronienie próbuje spełniać pożyteczną rolę w kontekście nowojorskiego życia ulicznego, dlatego też miejsce, z którego wyrusza jest niezmiernie istotne w strategii przetrwania, jakiej używają obecnie miejscy nomadowie. Po rozmowach z „czyścicielami”, zaproponowano projekt pojazdu, którego można używać zarówno jako schronienia dla osób, jak i do przechowywania i transportowania butelek i puszek. Początkowy projekt pokazano potencjalnym użytkownikom i zmodyfikowano go zgodnie z ich uwagami krytycznymi i sugestiami. Ponieważ projekt rozwijano zgodnie z potrzebami pewnej wybranej grupy bezdomnych, z których wszyscy to wysocy, silni mężczyźni, projekt może okazać się nieodpowiedni dla innych bezdomnych. W procesie doskonalenia projektu, należy brać pod uwagę potrzeby innych użytkowników, szczególnie bezdomnych kobiet. Musimy jeszcze porozmawiać z wieloma bezdomnymi kobietami i dowiedzieć się więcej o ich strategii przetrwania. Dzięki pewnym cechom obecnego projektu, można przewidzieć dodanie kilku szczegółów, jak np, wbudowana toaleta, która może być bardzo użyteczna dla kobiet, ale aby opracować projekt zaspokajający ich potrzeby, należy jeszcze przeprowadzić wiele rozmów.

Początkowa propozycja, projekt nie jest przedstawiony jako gotowy produkt przystosowany od razu do użycia na ulicach, jest uważana jako punkt wyjścia do dalszej współpracy pomiędzy zdolnymi projektantami i potencjalnymi użytkownikami. Obie strony będą miały do odegrania rolę w projektowaniu i stworzeniu przyszłych wersji pojazdu, które będą musiały być modyfikowane tak, aby mogły zaspokajać potrzeby użytkowników i mieć wbudowywane nowe rozwiązania opracowane przez projektantów. Mimo, że taka współpraca może wydawać się nieprawdopodobna czy wręcz niemożliwa, jest ona kluczem do sukcesu tego projektu i tylko dzięki niej taki projekt może pożytecznie funkcjonować. Bezpośredni współudział użytkowników w tworzeniu projektu jest warunkiem do zbudowania pojazdu należącego do swych użytkowników, a nie tylko przywłaszczonego przez nich.

Fałszywe wyobrażenie, że bezdomni są jednostkami funkcjonującymi w oderwaniu od społeczności miejskiej i od siebie nawzajem przyczynia się do stworzenia ich statusu wygnańców w swoim własnym mieście. Mamy nadzieję, że pojazd pomoże w unaocznieniu i wzmocnieniu zasad współpracy i wzajemnej zależności, jaka istnieje obecnie w społeczności bezdomnych. Będzie się sprawdzać możliwości grupowania lub nawet łączenia pojazdów.

Główną funkcją tego pojazdu jest przeznaczenie go do celów ściśle użytkowych. Opierając się na istniejącym wyobrażeniu „czyściciela” jako jednostki aktywnej i autono-



**Pojazd  
dla  
bezdomnych**



micznej, pojazd spostrzega się jako widoczną analogię do przedmiotów codziennego użytku oraz handlu (jak np. wózki sprzedawców żywności) chcąc stworzyć płaszczyznę empatii pomiędzy bezdomnymi i obserwatorami. Dzięki użyciu pojazdu przystosowanego do działań „zbieraczy”, fakt, że „czyściciele”, tak jak inni obywatele miasta również pracują by zdobyć środki do życia, będzie wyraźnie unaoczniony.

Dlatego też, cel projektu jest dwupłaszczyznowy: pojazd ma funkcjonować do zaspokajania potrzeb ludzi bezdomnych, będąc dla nich środkiem transportu oraz schronieniem oraz ma pomagać w tworzeniu statusu prawnego osób go używających, jako pełnoprawnych obywateli.

Prototyp pojazdu przypomina środek samoobrony. Z naszego punktu widzenia poruszanie się wózków po ulicach Nowego Jorku to akty oporu wobec ciągłego niszczenia społeczeństwa miejskiego, które pozbawia tysiące ludzi nawet najlżejszych środków do życia. Mimo, że zmiany w mieście, które zmusiły tak wielu ludzi do zdobywania środków na życie poprzez poniżające zbieranie odpadów miejskich, my wszyscy musimy uznać wartość i słusność pracy tych ludzi.

Od czasu pierwszej prezentacji w Clocktower w styczniu 1988 roku, pojazd bezdomnych był poddany wstępnym testom na ulicach Nowego Jorku. Prototyp pojazdu dyskutowano zarówno z „czyścicielami” jak i przechodniami. Szkice i dokumentację pokazano architektom, artystom, urbanistom, działaczom społecznym i dziennikarzom. Dzięki tym testom i dyskusjom zdobyto wiele sugestii praktycznych, uwag krytycznych i nowych pomysłów. Nowe zmiany w polityce miasta, jak np. budowa przez administrację burmistrza Kocha pływających schronisk na barkach dla bezdomnych, skonfiskowanie ich rzeczy oraz zniszczenie ich schronienia w City Hall Park, protest wobec wprowadzenia godziny policyjnej w parkach i związane z nim wystąpienia przeciw procesowi uszlachetniania dzielnicy na Tompkins Square, starcia z policją - zaostriżyły powagę sytuacji, dla której stworzono pojazd, wobec czego należało wzmocnić jego funkcję praktyczną i symboliczną.

Składają się na nią następujące czynniki:

**Mobilność:**

- Prosty system zawieszenia, większe koła i inne rozwiązania mające poprawić zdolność manewrową na krawężnikach, wybojach i schodach.

**Bezpieczeństwo:**

- Prosty system hamulcowy działający na zbozczach oraz w czasie postojów na odpoczynek lub sen.

Pojazd  
dla  
bezdromnych



- Wyjście awaryjne na wypadek pożaru lub ataku.
- System zamykania i alarmu mający chronić zebrane przedmioty i rzeczy osobiste.
- Lusterka wsteczne i znaki ostrzegawcze pomocne w ruchu ulicznym.

#### **Warianty:**

- Różne wersje pojazdu odpowiadające potrzebom różnych użytkowników, szczególnie kobietom.
- Możliwość zmiany pojazdu w wózek sprzedawcy handlującego znalezionymi przedmiotami np. ubraniami, czasopismami itd.
- Możliwość łączenia pojazdów i tworzenia wspólnych domostw lub obozów obronnych wobec ataków policji.

#### **Następujące osoby pomogły w pracy nad pojazdem bezdomnym**

François Alacoque, pomoc techniczna

Janusz Bąkowski, zdjęcia oraz dokumentacja video

Harrey Finke, zdjęcia

Tom Finkelpearl, koordynacja

Jay Johnson, konsultacja techniczna

Kyong Park, konsultacja projektu

Jagoda Przybylak, zdjęcia oraz dokumentacja video

Leslie Sharpe, transkrypcja, badanie prototypu

(szczególne podziękowanie za cenną pomoc we wszystkich fazach projektu)

Heidi Schlatter, budowa prototypu

Rirkit Tirevanija, budowa modelu

#### **Ważnej pomocy udzielili:**

Rosalyn Deutsche, Bruce Ferguson, Jerzy Kosiński, Warren Niesłuchowski, Neil Smith,

Saphon Salisbury, Madeleine Grynsztejn, Derek May

Bezdomni użytkownicy - operatorzy oraz konsultanci:

Allan Benjamin, Pierre, Oscar, Victor - mieszkańcy Tompkins Square Park

Alvin z San Diego,

bezdomni robotnicy i pracownicy Wecan Redemption Center, New York,

Venessa Brown, John Alston, Vernon Wilson, Philadelphia,

Arlene Wilson, Margaret Stevens, Marie General, Harvey Wilson - pracownicy

National Temple Recycling Center, Philadelphia

#### **Pojazd bezdomny otrzymał finansowe poparcie następujących instytucji:**

Institut of Contemporary Art, Exit Art, New York State Council on the Arts, New York

Foundation for the Arts, Art Matters, New York; Painted Bride Art Center,

Philadelphia; Canada Council

1 Według raportu o bezdomnych w: NEW YORK NEWSDAY, January 4, 1988.

2 Rosalyn Deutsche, Krzysztof Wodiczko's Homeless Projection and the Site of 'Urban Revitalization', OCTOBER, No 38 1986, s. 63-99.

3 Cytowane przez Paul Goldberger w: NEW YORK TIMES, January 17, 1988.

4 Jane Gross, NEW YORK TIMES, November 9, 1987.

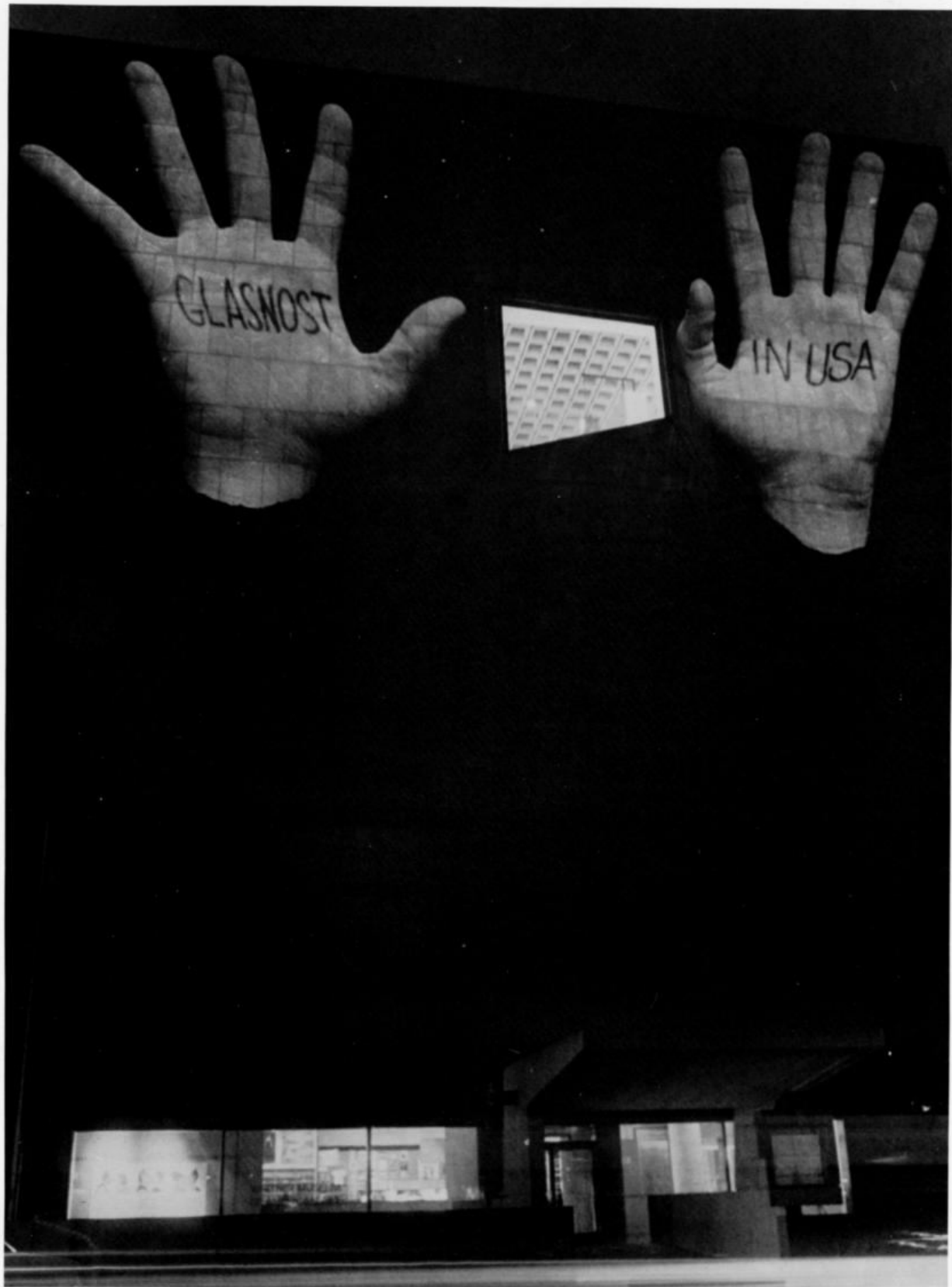


Projekcja z Granicy, El Centro Cultural Tijuana, Meksyk 1988

Projekcja na budynku Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Waszyngton 1988



Projekcja na fasadzie Whitney Museum of American Art,  
podczas wystawy „Image world”. Nowy Jork 1989





## Poliscar

Krzysztof Wodiczko

Nazwa tego pojazdu wywodzi się z tego samego korzenia co policja, polityka, mianowicie od greckiego słowa „polis”, czyli miasto-państwo. W starożytnej Grecji słowo to odnosiło się bardziej do stanu społeczeństwa charakteryzującego się poczuciem wspólnoty i współdziałania obywateli (polites), niż do instytucji czy miejsca. Być obywatelem, to zgodnie z definicją, być pełnoprawnym i ochranianym członkiem społeczności lub jej mieszkańcem oraz mieć prawa i przywileje przysługujące obywatelowi. W zamyśle Poliscar leży zarówno podkreślenie faktu wyłączenia bezdomnych ze społeczeństwa jak i danie im sposobu na branie udziału w życiu społecznym.

Bezdomni są najprawdziwszymi obywatelami i publicznością miasta ponieważ dosłownie żyją miastem, gromadząc się i zamieszkując ulice, spędzając dnie i noce na poruszaniu się po mieście, pracując i odpoczywając w parkach, na skwerach i placach. Prawdziwa sprzeczność w ich egzystencji polega na tym, że podczas gdy fizycznie są uwięzieni w miejscach publicznych, politycznie są wyłączeni z przestrzeni publicznej konstytucyjnie zagwarantowanej jako płaszczyzna porozumienia. Zostali wyrzuceni ze społeczeństwa w przestrzeń publiczną, ale są zmuszeni do życia w niej jako milczący, bezgłośni aktorzy. Znajdują się w świecie, ale zarazem są poza nim, dosłownie i w przenośni. Bezdomni są zarówno wyrzuceni, jak i traktowani jak dzieci i jako wyrzutowie oraz dzieci nie mają głosu ani prawa do głosowania. Tak długo, jak długo milczący zajmować będą przestrzeń publiczną, udzielenie im głosu jest jedynym sposobem na utrzymanie jej publicznego charakteru.

Bezdomni są traktowani, a w najlepszym razie tolerowani jako obcy na swojej własnej planecie. Ta „alienacja” - prawnie wyrzucająca poza nawias społeczny pełnoprawnych obywateli miasta posiada nie tylko niebezpieczny efekt wyłączenia bezdomnych, ale również nas - „społeczność” - z życia tych mas „obcych”, od których jesteśmy odstręczani i z którymi, jak sądzimy, nie mamy wspólnego języka. W rzeczywistości przenosimy obcość sytuacji na innych zamiast ją z nimi konfrontować.

Ta sprzeczność - oni mogą się nam wydawać obcy w mieście, ale nie są obcy dla miasta - powoduje sprzeczną i złożoną tożsamość: bezdomny barbarzyńca w świętym mieście czy święty bezdomny w barbarzyńskim mieście. Wciśnięci w tę grę obrazów sami bezdomni, w ich złożoności w złożonym mieście, nie mieszczą się w wizji miasta, w której nie ma miejsca na prawdziwe życie dla ludzi, których pozbawiono domu.



Poliscar



Poliscar



Poliscar

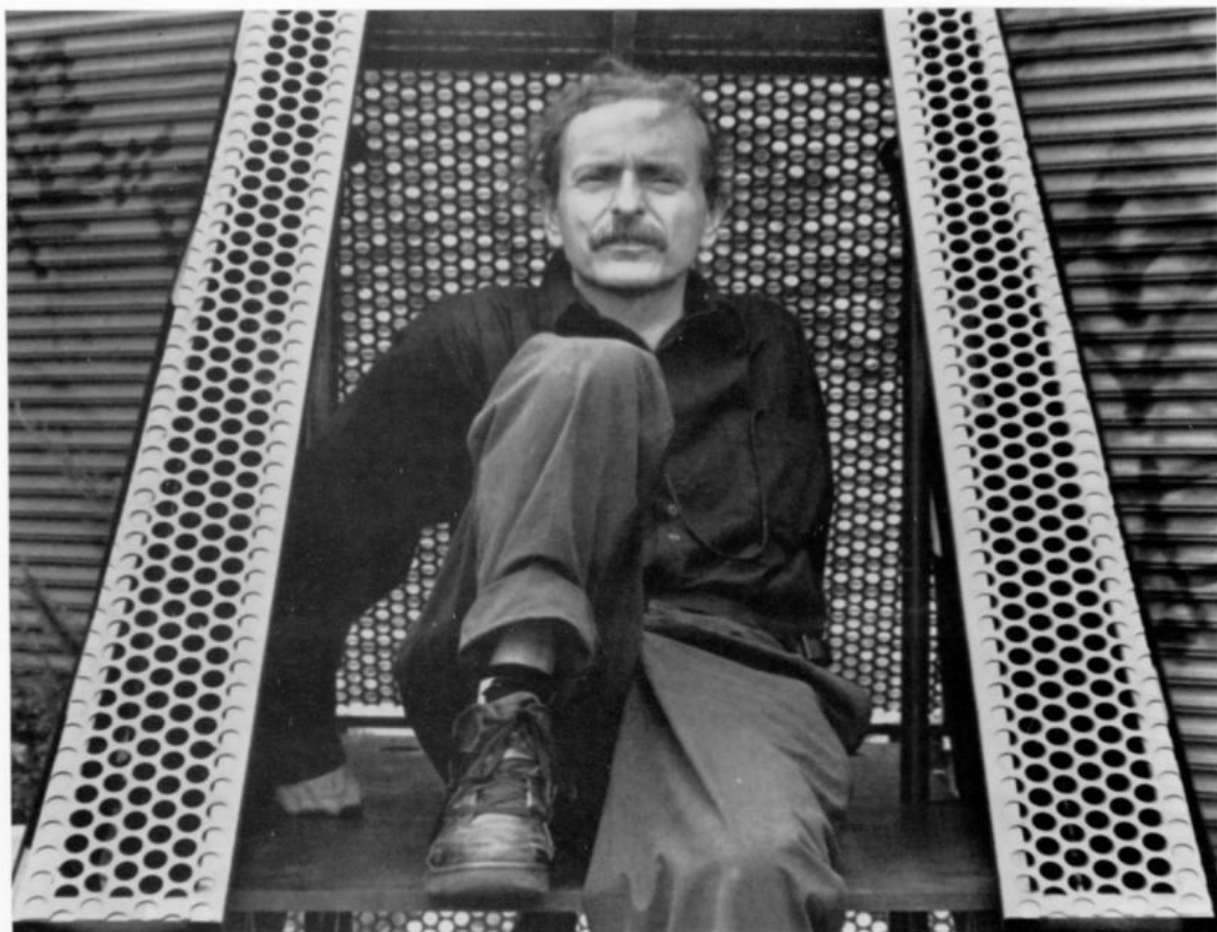
# Biografia

1943 urodzony w Warszawie

Wyjechał z Polski w 1977 roku. Mieszka w Nowym Jorku

1968 - ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie

na Wydziale Projektowania Przemysłowego



## Poliscar

### Działalność dydaktyczna

- 1969-70 Asystent na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
- 1970-75 Wykładowca Zagadnień Inżynierii i Estetyki na Politechnice Warszawskiej
- 1977-79 Profesor na Wydziale Projektowania, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax
- 1979 Wykładowca rysunku, Guelph University, Guelph, Ontario  
Wykładowca na Wydziale Projektowania Przemysłowego, Ontario College of Art, Toronto
- 1980-81 Wykładowca, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax
- 1983-87 Profesor Sztuk Pięknych, New York Institute of Technology, Old Westbury
- 1987 Profesor na Wydziale Rzeźby, Cooper Union School of Art, New York
- 1988 Profesor na Wydziale Fotografii, School of Art, California Institute of the Arts, Valencia
- 1988-89 Wykładowca na Wydziale Fotografii, University of Connecticut Hartford Art School, Hartford
- 1989 Profesor na Wydziale Rzeźby, Cooper Union School of Art, New York
- 1991 Wykładowca na Wydziale Fotografii, School of Art, California Institute of the Arts, Valencia
- 1991-92 Wykładowca w Ecole National Supérieure, Paris

### Letnie seminaria

- 1982 Historia Sztuki Europy Wschodniej, The Banff Centre, Banff
- 1980 - 1981 Historia i Teoria Awangardy, Trent University, Peterborough
- 1983 - 1984
- 1985 Fotografia jako wynalazek i instalacja, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax
- 1988 Miasto, komunikacja i sztuka, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa
- 1991 Sztuka Publiczna, Summer Institute, Simon Fraser University, Vancouver

### Artysta-rezydent

- 1975 University of Illinois at Urbana-Champaign
- 1976 York University, Toronto



- A Space, Toronto
- Nova Scotia College of Art and Design, Halifax
- 1977** Nova Scotia College of Art and Design, Halifax
- Artists Space, New York
- 1981-82** South Australian School of Art, Adelaide

### Wizyty artysty

- Academy of Fine Arts, Vienna (1988)
- Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa (1986)
- University of Alberta, Calgary, Alberta (1983)
- University of Arizona, Temple (1988)
- Art Institute of Chicago, Chicago (1987)
- The Banff Center, Banff, Alberta (1983)
- University of British Columbia, Vancouver (1982, 1985, 1987)
- California Institute of the Arts, Valencia (1985, 1986)
- University of California at Northridge, Northridge (1988)
- University of California at Santa Cruz, Santa Cruz (1988)
- UCSD, San Diego (1988)
- Concordia University, Montréal (1986)
- Cooper Union School of Art, New York (1982, 1986, 1988)
- Emily Carr Art School, Vancouver (1982, 1985)
- Massachusetts Institute of Technology, Cambridge (1991)
- New York Institute of Technology Fine Arts Center, Old Westbury (1982)
- Nova Scotia College of Art and Design, Halifax (1976, 1986, 1987)
- Ontario College of Art, Toronto (1977, 1979, 1982, 1986)
- Ohio University (1991)
- University of Regina, Regina, Saskatchewan (1983)
- Rutgers University, New Brunswick (1984)
- Simon Fraser University, Vancouver (1979, 1982, 1985)
- University of Sydney Biennale Lecture Program (1982)
- University of Maryland, Baltimore (1986)
- University of Texas, Austin (1988, 1990)
- University of Victoria, Victoria, Canada (1986)
- University of Washington, Seattle (1984)
- University of Western Ontario, London, Ontario (1985)
- Yale University, New Haven (1978)
- York University, Toronto (1977, 1979, 1983, 1986)

### Wykłady, seminaria, panele

- 1977** International Sculpture Conference, Toronto
- 1981** Australian Center for Photography, Sydney
- Sydney Biennale Lectures, College of the Arts, Sydney
- 1982** Optica Gallery, Montréal
- 1983** Museum of Contemporary Art, Chicago
- The Rivoli Lectures, Toronto
- Canadian Centre of Photography, Toronto
- 1984** International Conference of Humanities on Orwell's 1984, Ohio State University, Columbus
- College Art Association, Toronto
- 1986** Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles
- 1987** DIA Art Foundation, Discussion in Contemporary Culture, New York
- Public Art in America Conference, Philadelphia
- Alcan Lectures on Architecture, Vancouver
- Yellow Springs Institute, Yellow Springs
- La Jolla Museum, San Diego
- 1988** International Center of Photography, New York
- Cameraworks, San Francisco
- Real Artways, „Towards Common Ground”, Public Art Symposium, Hartford
- Wadsworth Atheneum, Hartford
- Galeria Foksal, Warszawa
- Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa
- Whitechapel Art Gallery, London
- Fruitmarket Gallery, Edinburgh
- 1989** Villa Arson Arts Centre, Nice
- 1991** Newcastle Museum, Newcastle
- University of Tourquin, Tourquin
- Harvard University, Cambridge, Massachusetts
- Melon Lecture Series, Princeton
- Portland Art Centre, Portland
- Massachusetts Institute of Technology, Cambridge
- University of Texas, Designing in Diversity Conference, Austin
- Ohio University, Athens
- Nova Scotia College of Art and Design, Nova Scotia

### Projekcje publiczne (wybór)

- 1980** University of Toronto Power Plant  
Metro w Toronto
- 1981** Główna fasada Massachusetts Institute of Technology, Cambridge  
Fasada School of Architecture i Tanks of Nova Scotia Power Corporation Plant, Halifax, organizacja - Centre of Art Tapes, Eye Level Gallery  
Ratusz i Empress Hotel, Peterborough, Ontario, organizacja - Artspace
- 1982** War Memorial i Festival Centre Complex, Adelaide, organizacja - Adelaide Festival i South Australian School of Art Adelaide  
MLC Centre Tower, Art Gallery of New South Wales i American Express Building, organizacja - Sydney Biennale  
Art Gallery of New South Wales Sydney
- 1983** Bow Falls Cliffs, Banff, organizacja - Banff Centre  
Fasada Memorial Hall, Dayton  
Fasada Federal Court House, London, Ontario, organizacja - Greater London Art Gallery  
Fasada Muzeum Historii Naturalnej, Regina, Saskatchewan, organizacja - Regina Art Gallery  
Hauptbahnhof (wieża głównego dworca kolejowego) i Victory Column, Schlossplatz, Stuttgart, organizacja - Stuttgarter Kunstverein w ramach wystawy Künstler aus Kanada  
South African War Memorial, Toronto, organizacja - Ydessa Gallery
- 1984** Fasada Conference Center, Ohio State Museum, organizacja - International Conference of Humanities on George Orwell's 1984, Columbus  
Wieża budynku AT & T, New York  
Penthouse Building of Tower Gallery, New York, w ramach wystawy „Body Politics”  
Fasada The New Museum/Astor Building, New York, organizacja - New Museum  
Fasada Seattle Art Museum, organizacja - Center of Contemporary Art, Seattle w ramach wystawy „Public Comments”
- 1985** Łuk Pamięci Żołnierzy i Marynarzy, Grand Army Plaza, Brooklyn, New York, organizacja - Prospekt Park Administration w ramach Brooklyn New Years Celebration  
Fronton Bundeshaus (Swiss National Parliament), Bern, organizacja - Kunsthalle i Kunst Museum, Bern  
Fasada Royal Bank of Canada, Place Ville Marie, Montréal, organizacja - Centre of Court Art, Montréal w ramach „Aurora Borealis”  
Fasada Performing Arts Center, State University of New York, Purchase, organizacja - Neuberger Museum  
Kolumna Nelsona, Trafalgar Square i Duke of York (kolumna i schody), London, organizacja - ICA i Art Angel Trust, London  
Ambasada Republiki Południowej Afryki, Trafalgar Square, London
- 1986** Fasada Arsenalu, kampanila na Placu św. Marka, kościół Sta Maria Formosa, Pomnik Colleonego, organizacja - Pawilon Kanadyjski, 42 Biennale di Venezia  
Replika projekcji na Pomniku Colleonego, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa, organizacja - Galeria Foksal  
Fasada Fine Art Center, University of Massachusetts, Amherst  
Fasada Allegheny County Memorial Hall, Pittsburgh, organizacja - The Mattress Factory
- 1987** Pamięci Żołnierzy i Marynarzy, The Boston Common, Boston, organizacja - First Night  
Fronton Museum Fridericianum, wieża kościoła Martina Lutra, Pomnik Fryderyka II, Documenta 8, Kassel  
Bonaventure Hotel, Los Angeles
- 1988** Projekcja z Granicy na fasadach San Diego Museum of Man i El Centro Cultural Tijuana, organizacja - La Jolla Museum i Centro Cultural Tijuana  
National Monument i New Observatory Building, Calton Hill, organizacja - Artangel Trust  
London i Fruitmarket Gallery Edinburgh, Edinburgh Festival  
Fasada Neue Hoffburg, Heldenplatz i dwie strony Flakturm Bunker, Arenberg Platz, organizacja - Wiener Festwochen, Wien  
Główna fasada R.H. Harris Walter Filtration Plant, Toronto, organizacja - Visual Arts, Ontario
- 1989** Fasada Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, w ramach Works series  
Fasada Whitney Museum of American Art, New York, w ramach wystawy Image World
- 1990** Zion Square, Jerusalem, organizacja - Israel Museum  
Pomnik Lenina, Leninplatz i budynek Huth-Haus, Potsdamer Platz, Berlin, organizacja - DAAD, w ramach wystawy Die Endlichkeit der Freiheit  
Toxedo-Royal Ship, Newcastle
- 1991** Arco de la Victoria, Madrid

### Wystawy indywidualne

- 1970** Dziesięć gier na małe radio - performance (wspólnie z S. Esztenyi), Galeria 10, Warszawa  
Pokaz technologiczny - performance (wspólnie z S. Esztenyi), Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa
- 1971** Instrument, Galeria Współczesna, Warszawa
- 1972** Wystawa jednej pracy - Akcja w przestrzeni (wspólnie z Wł. Borowskim i J. Świdzińskim), Galeria Adres, Łódź  
Przejście, Galeria Współczesna, Warszawa
- 1973** Pojazd, Galeria Foksal, Warszawa  
Autoportret, Galeria Foksal, Warszawa
- 1974** Rysunek taboretu, Galeria Foksal, Warszawa  
Narożnik, Galeria Akumulatory 2, Poznań
- 1975** Drabina, Galeria Akumulatory 2, Poznań  
Rysunki linii, Galeria Foksal, Warszawa

- Retrospective Exhibition, Kranner Center for the Performing Arts, University of Illinois, Urbana  
 Show of Selected Works, N.A.M.E. Gallery, Chicago
- 1976** Linia, Galeria Foksal, Warszawa  
 Pokaz i rozmowa o linii, Galeria Akumulatory 2, Poznań  
 Dwa rysunki czerwono-niebieskie i trzy rysunki czarne na ścianach, suficie i w narożnikach galerii, Galeria Akumulatory 2, Poznań  
 Drawings of Lines, Gallery St. Petri, Lund  
 Drawing of Lines, A Space Gallery, Toronto  
 Drawings Illusions, Lines, Nova Scotia College of Art & Design, Halifax  
 Drawings of Lines, Vehicule Art Gallery Montréal
- 1977** Odniesienia, Galeria Foksal, Warszawa  
 References (2nd version), P.S.1 Institute for Art and Urban Resources, New York  
 Lines on Culture, York University, Toronto  
 Lines on Art, Eye Level Gallery, Halifax  
 Lines on Art, Hal Bromm Gallery, New York  
 Guidelines, University of Guelph,  
 Guidelines, A Space Gallery, Toronto
- 1978** Installation, Artists Space, New York  
 Installation, New York, Hal Bromm Gallery, New York  
 Vehicles, Anna Leonowens Gallery, Halifax
- 1979** Vehicles, Optica Gallery, Montréal  
 Vehicle 3, Eye Level Gallery, Halifax  
 Vehicles, Gallery 76, Toronto  
 Slide Installation, Simon Fraser University Studio, Vancouver
- 1980** Designs and Projections, Hal Bromm Gallery, New York
- 1981** The Great George Gallery, Charlottetown  
 Eye Level Gallery, Halifax  
 Franklin Furnace Gallery, New York  
 Artspace, Peterborough (Ontario)
- 1982** Poetics of Authority: Krzysztof Wodiczko, Gallery of the South Australian College of Advanced Education, Adelaide
- 1983** Retrospective Exhibition, The Ydessa Gallery, Toronto
- 1984** Retrospective Exhibition, Hal Bromm Gallery, New York
- 1985** The Ydessa Gallery, Toronto  
 Neuberger Museum, State University of New York, Purchase, New York  
 Canada House, London  
 Robert McLaughlin Gallery, Oshawa (Ontario)  
 Public Projection (dokumentacja), Orchard Gallery, Londonderry
- 1986** The Homeless Projection: A Proposal for Union Square, Centre for Contemporary Canadian Art, New York  
 Projekcje, Galeria Foksal, Warszawa
- 1987** Counter-Monuments, Hayden Gallery, List Visual Arts Center, Boston; Massachusetts Institute of Technology, Cambridge  
 The Real Estate Projection, Hal Bromm Gallery, New York
- 1988** Retrospective Exhibition, La Jolla Museum of Contemporary Art, San Diego  
 Public Image: Homeless Projects by Krzysztof Wodiczko and Dennis Adams, Clocktower, London  
 Ausstellung (retrospektive), Kunstgewerbeschule, Wien  
 Works, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington
- 1989** Matrix 103, Wadsworth Atheneum, Hartford  
 Krzysztof Wodiczko, New York City Tableaux: Tompkins Square. The Homeless Vehicle Project, Exit Art, New York; The Painted Bride Art Center, Philadelphia; Portland Art Museum, 1990; Washington Project for the Arts, 1991; Wexner Center for the Visual Arts, Columbus 1991  
 Projection, Galerie Gabrielle Maubrie, Paris  
 Hal Bromm Gallery, New York
- 1991** Poliscar, Josh Baer Gallery, New York
- 1992** Krzysztof Wodiczko, Muzeum Sztuki, Łódź  
 Krzysztof Wodiczko. Art in Public Domain, Walker Art Center, Minneapolis (w przygotowaniu)

#### Udział w wystawach zbiorowych (wybór)

- 1965** Biennale di Sao Paulo (projekty architektoniczne)
- 1969** Biennale de Paris
- 1970** Koncert (Pokaz nr 1 - Krzysztof Wodiczko z grupą studentów Akademii Sztuk Pięknych i Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie), Studio audiowizualne - Galeria 10, Warszawa  
 Informacja-wyobraźnia-działanie, Galeria Współczesna, Warszawa
- 1971** Krzysztof Wodiczko i m.in. W. Bersz, A. Dłużniewski, P. Freisler, M. Konieczny, Z. Warpechowski, K. Zarębski, Galeria Współczesna, Warszawa  
 Nowe zjawiska w sztuce polskiej 1960-1970, Zielona Góra  
 Sztuka - demografia - 2000, Galeria Rynek, Poznań
- 1972** Wystawa Osieki 1972, Biuro Wystaw Artystycznych, Koszalin
- 1974** Prospectiva 1974, University of Buenos Aires
- 1975** Biennale de Paris  
 Biennale de Paris à Nice
- 1976** Dokumenty artystów, Galeria Foksal, Warszawa
- 1977** Documenta 6, Kassel

- Moving, Hal Bromm Gallery, New York  
 Art Words and Book Words, California Institute of the Arts, Valencia  
 Works to be destroyed, West Side Highway, New York  
 22 polnische Künstler aus dem Besitz des Muzeum Sztuki, Łódź, Kunstverein, Köln
- 1978** Linia znacząca, Muzeum Sztuki, Łódź
- 1979** Biennale Rysunku, Lisboa  
 L'Avanguardia Polacca 1910-1978, Muzeum Sztuki, Łódź (org.), Palazzo delle Esposizioni, Roma; Teatro di Falcone, Genova; Museo Ca Pesaro, Venezia  
 Ten Polish Contemporary Artists from the Collection of Muzeum Sztuki, Łódź, Richard Demarco Gallery, Edinburgh  
 Sydney Biennale  
 Painting in Environment, Bologne
- 1980** The Summer Show, Hal Bromm Gallery, New York
- 1981** 5 Biennale, Erweiterte Fotografie, Wien  
 Drawings, Hal Bromm Gallery, New York  
 The Summer Show, Hal Bromm Gallery, New York  
 Festiwal, Biuro Wystaw Artystycznych, Sopot  
 Perspektywa - iluzja, Muzeum Narodowe, Warszawa
- 1982** Sydney Biennale
- 1983** Presence Polonaises. L'Art vivant autour du Musée de Łódź, Centre Georges Pompidou, Paris  
 OKanada. Künstler aus Kanada: Räume und Installationen, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
- 1984** Canada - New York, Centre d'Art Contemporain Canadien, New York  
 Body Politics, Tower Gallery, New York  
 Public Comments, COCA, Seattle
- 1985** Eastern Europeans in New York, El Bohio, New York  
 Between Science & Fiction, Sao Paulo Biennale, Sao Paulo  
 Aurora Borealis, CIAC, Montréal  
 Alles und Noch Viel Mehr, Kunstmuseum, Bern
- 1986** Wallworks, John Weber Gallery, New York  
 Ten, Hal Bromm Gallery, New York  
 Real Property, City without Walls, Newark  
 Nexus Center of Contemporary Art, Atlanta  
 Lumières, CIAC, Montréal  
 Liberty and Justice, Alternative Museum, New York  
 Expanding Commitment, Maryland Institute of Art, Baltimore  
 42 Biennale di Venezia (Pawilon kanadyjski)  
 The Interpretation of Architecture, YYY Gallery, Toronto  
 Lumière: Perception - Projection, CIAC, Montréal
- 1987** Immigrants and Réfugiés. Heroes or Villains, Exit Art, New York  
 Documenta 8, Kassel  
 Poetic Injury: The surrealist Legacy in Postmodern Photography, Alternative Museum, New York  
 Liberty and Justice, Alternative Museum & Group Material, New York  
 Art against Aids, American Foundation for Aids Research, New York
- 1988** Storefront for Art and Architecture, New York  
 Waterworks, R.H. Harris Filtration Plant, Toronto  
 Public Discourse, Real Artways, Hartford
- 1989** Image World: Art and Media Culture, Whitney Museum of American Art, New York  
 Les Magiciens de la Terre, Centre Georges Pompidou, Paris  
 Vision and Unity, Muzeum Sztuki, Łódź and Van Reekum Museum, Apeldoorn
- 1990** Illegal America, Exit Art, New York  
 New Necessity, First Tyne International, Glasgow  
 The Decade show, New Museum of Contemporary Art, New York  
 Gracie Mansion, New York  
 Mayers / Bloom, Los Angeles  
 Galerie Gabrielle Maubrie, Paris  
 Rhetorical Image, New Museum of Contemporary Art, New York  
 Life-Size: A Sense of the Real in Recent Art, Israel Museum, Jerusalem  
 Die Endlichkeit - der Freiheit, DAAD, Berlin
- 1991** El Sueno Imperativo, Circulo de Bellas Artes, Madrid  
 The Art of Advocacy, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield  
 Night Lines, Centraal Museum, Utrecht  
 Political Arm, John Weber Gallery, New York  
 Power in American Art, Indianapolis Art Museum  
 Kolekcja sztuki XX w. w Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria Zachęta, Warszawa  
 Jesteśmy, Galeria Zachęta, Warszawa
- 1992** Muzeum Sztuki in Łódź. Collection - Documentation - Actuality, Musée d'Art Contemporain et Espace Lyonnaise d'Art Contemporain (ELAC), Lyon (w przygotowaniu)

# Bibliografia (wybór)

## Wywiady i teksty Krzysztofa Wodiczki

- Instrument - Laboratorium perkusyjne, RES FACTA 1971 nr 5  
AUTOPORTRET, kat. Galeria Foksal, Warszawa 1973  
POJAZD, kat. Galeria Foksal, Warszawa 1973  
RYSUNEK TABORETU, kat. Galeria Foksal, Warszawa 1974  
RYSUNKI LINII, kat. Galeria Foksal, Warszawa 1975  
EXHIBITION AT THE UNIVERSITY OF ILLINOIS, kat. Krannert Center for the Performing Arts, Urbana 1975  
LINIA, kat. Galeria Foksal, Warszawa  
Drawings of Lines, kat. VEHICULE ART, Montreal 1976  
REFERENCES, kat. Galeria Foksal, Warszawa 1977  
Pojazd 2, Pojazd 3, ZWEITSCHRIFT 1979 nr 4/5  
West/East: the Depoliticization of Art (Ostrowski Andrzej & Karl Beveridge), FUSE March 1980  
Vehicles, IMPULSE Spring 1980  
Public Projection, CANADIAN JOURNAL OF POLITICAL AND SOCIAL THEORY 1983 Vol. 7, nry 1-2 Hiver/Printemps  
For the De-Incapacitation of the Avant-Garde, PARALLEOGRAMME 1984 nr 4 April-May  
Projections, PERSPECTA 26 THE YALE ARCHITECTURE JOURNAL  
Public Projection, OCTOBER 1986 nr 38  
Conversation with Krzysztof Wodiczko (Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche, Ewa Lajer-Burchardth) OCTOBER 1986 nr 38  
(...) kat. DOCUMENTA 8, Kassel 1987  
Strategies of Public Address: which Media which Public? DISCUSSIONS IN CONTEMPORARY CULTURE 1987 nr 1  
wyd. Hal Foster  
Subject: Homeless Vehicle Project, NEW OBSERVATION 1988 nr 61  
Homeless Vehicle Project, SITES nr 20  
The Homeless Vehicle Project (K.W. i David Lurie), OCTOBER 1988 nr 47  
WORKS, kat. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington 1988  
MATRIX 103, kat. Wadsworth Atheneum, Hartford 1989  
(...), kat. VISION AND UNITY, Van Reekum Museum, Apeldoorn 1989  
(...), kat. LE MAGICIENS DE LA TERRE, Centre Georges Pompidou, Paris 1989  
(...) W: REIMAGINA AMERICA. THE ARTS OF SOCIAL CHANCE, NSP Publishers 1990  
(...), kat. RHETORICAL IMAGE, The New Museum of Contemporary Art, New York 1991  
Tworzę wolność. Projekcje Krzysztofa Wodiczki (Zygmunt Malinowski) PRZEGLĄD POLSKI 1.II.1990 (dodatek tygodniowy do NOWEGO DZIENNIKA)  
Trzy pytania do Krzysztofa Wodiczki (Piotr Rypson), OBIEG 1990 sierpień  
POLISCAR, kat. Josh Baer Gallery, New York 1991  
Uczę pomniki mówić. Rozmowa z Krzysztofem Wodicką, twórcą „sztuki publicznej” (Mariusz Kolonko), SPOTKANIA 14.VIII.1991

## Teksty o Krzysztofie Wodiczko

- The Art of Advocacy, ACORN PRESS Weekend Magazine 1991 nr 5-6 June  
ARTSCRIBE INTERNATIONAL 1986 September  
Atkins Robert, Visual Havoc, ELLE 1989 September  
Atkins Robert, Homicide, Homelessness and Winged Pigs, THE VILLAGE VOICE 1988 January 19  
Bain Alice, Screen on the Hill, THE LIST 1988 August 19-25  
Bless Frits, kat. VISION AND UNITY, Van Reekum Museum, Apeldoorn 1989  
Bogucki Janusz. SZTUKA POLSKI LUDOWEJ, Warszawa 1983  
Bonnet Alastair, The Situationist Legacy, VARIANT 1991  
Borowski Wiesław, Linie, KULTURA 1976 nr 50  
Borsa Joan, Krzysztof Wodiczko: Power and Ideology, VANGUARD 1983 Vol. 12 November  
Buck Louisa, Projections: Bright Light, Big City, The Work of Krzysztof Wodiczko, THE FACE 98 1988 June  
Canogar Daniel, The Architecture of the Homeless, LAPIZ 1991 Vol. 75  
Cantor Judy, El Sueno Imperativo, ART NEWS 1991 nr 5 May Vol. 90  
Colo Papo, Living Rights are Human Rights; Courtney Julie, The Homeless Vehicle Project: Philadelphia; Deutsche Rosalyn, Architecture of the Evicted; Smith Neil, Tompkins Square Park Time  
Line; Wodiczko Krzysztof/Lurie David, The Homeless Vehicle, kat. KRZYSZTOF WODICZKO. NEW YORK CITY TABLEAUX: TOMPKINS SQUARE, Exit Art, New York 1990  
Coutts-Smith Kenneth, Vehicles: Krzysztof Wodiczko at Optica, Montréal, and Eye Level, Halifax, ARTISTS REVIEW, Toronto 1979 April  
Czartoryska Urszula, OD POP-ARTU DO SZTUKI KONCEPTUALNEJ, Warszawa 1973  
Daniel, Krzysztof, Oscar and Victor, Conversation about a Project for a Homeless Vehicle, OCTOBER 1988 nr 47



Dąbrowska Magdalena, Przeciw mitom, PRZEGŁĄD POLSKI 17.X.1991 (dodatek tygodniowy do NOWEGO DZIENNIKA)

Dector Joshua, ARTS MAGAZINE 1990 nr 5 January Vol. 64

Deitcher David, When Worlds Collide, ART IN AMERICA 1990 nr 2 February Vol. 78

Deutsche Rosalyn, Krzysztof Wodiczko's Homeless Projection and the Site of Urban Revitalisation, OCTOBER 1986 nr 38

Deutsche Rosalyn, Uneven Development: Public Art in New York City, OCTOBER 1988 nr 47

Dolens Dennis, Homeless Vehicles, ID MAGAZINE OF INTERNATIONAL DESIGN 1988 May/June

Elan Susan, Culturur that Confronts, TRINITY ADVOCATE 1991 June 27

Finkelpearl Tom, Public Image: Homeless Projects by Krzysztof Wodiczko and Dennis Adams, W: MODERN DREAMS: THE FALL AND RISE OF POP, MIT Press, Cambridge and Institute for Contemporary Art, Boston 1988

GALERIA FOKSAL 1966-1988. GALLERY - ARCHIVE - COLLECTION, kat. Galeria Foksal, Warszawa 1989

Gitlin Todd, Fighting Words: Towards a Difficult Peace Movement, THE VILLAGE VOICE 1991 February 19

Grynsztejn Madeleine, KRZYSZTOF WODICZKO, kat. La Jolla Museum of Contemporary Art, San Diego 1988

Heartney Eleanor, Krzysztof Wodiczko, C MAGAZINE 1989

Heartney Eleanor, Living on Wheels, ART NEWS 1988 nr 6 Summer Vol. 87

Hess Elizabeth, Secret (Homeless) Agent Man, THE VILLAGE VOICE 1991 September 24

Hess Elizabeth, No Place Like Home, ART IN AMERICA 1991 nr 2 October

Hume Christopher, Not Your Average Slide Show, TORONTO STAR 1983 April 16

Interpretation of Architecture, kat. YYX Gallery, Toronto 1986

Interview, NEW ART EXAMINER 1989

Isaak Joanna, Documenta 8, PARACHUTE 49 1987 Winter

Jarque Pietta, Posiciones Radicales, EL PAIS 1990 December

JESTEŚMY, kat. Galeria Zachęta, Warszawa 1991

Jimenez Carlos, The American Disappointment, LAPIZ 1991 Vol. 75

Johnson Ken, The Political Arm at John Weber, ART IN AMERICA 1991 nr 6 June

Joselit David, Projected Identities, ART IN AMERICA 1991 nr 11 November

Kasprzak Katarzyna, Projekcje Krzysztofa Wodiczki, MATERIAŁY KOŁA NAUKOWEGO INSTYTUTU HISTORII SZTUKI Uniwersytet Warszawski 1986 zesz. drugi

Kępińska Alicja, NOWA SZTUKA. SZTUKA POLSKA W LATACH 1945-1978, Warszawa 1981

Kowalska Bożena, POLSKA AWANGARDA MALARSKA 1945-1980. SZANSE I MITY, Warszawa 1988

KÜNSTLER AUS KANADA: RÄUME UND INSTALLATIONEN, kat. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1983

Lajer-Burcharth Ewa, COUNTER-MONUMENTS: KRZYSZTOF WODICZKO'S PUBLIC PROJECTIONS, kat. List Visual Art Center, Boston, MIT, Cambridge 1987

Lajer-Burcharth Ewa, Urban Disturbances, ART IN AMERICA 1987 nr 11 November

LIBERTY AND JUSTICE, kat. Alternative Museum and Group Material, New York 1987

Lovejoy Margot, POSTMODERN CURRENT, 1989

LUMIÈRE: PERCEPTION - PROJECTION, kat. CIAC, Montréal 1986

Maxwell Ailsa, POETIC OF AUTHORITY: VEHICLES, LINES. IMAGES OF PROPAGANDA. PUBLIC ARCHITECTURE, kat. Gallery of the South Australian College of Advances Education, Adelaide 1982

Meanwhile. In the Real World, FLASH ART 1987 May

Michaud Yves, Des deux côtes d'une vitre, W: L'ARTISTE ET LES COMMISSAIRES, Ed. Jacquelin Chambon 1989

Mikina Ewa, Dieci Artisti Contemporanei, kat. L'AVANGUARDIA POLACCA 1910-1978, Roma 1979

Mikina Ewa, Artists and a Museum Collection, kat. TEN POLISH CONTEMPORARY ARTISTS FROM COLLECTION OF MUZEUM SZTUKI, ŁÓDŹ, Edinburgh 1979

Nemiroff Diana, Melvin Charney, Krzysztof Wodiczko: CANADA, XLII BIENNALE DI VENEZIA 1986, kat. National Gallery of Canada, Ottawa 1986

Nesbitt Lois E., New York Review, NEWSLINE Columbia University, 1989, December

Newman Michael, Mysteries and Mercenaries, The Venice Biennale 1986, ARTSCRIBE 1986 September-October

NIGHT LINES, kat. Centraal Museum, Utrecht, 1991

Oliva Bonito, SUPERTART, Ed. Giancarlo Politi 1989

Piotrowski Piotr, Akumulatory 2, LITERATURA 1978 maj 18

Piotrowski Piotr, DEKADA, Poznań 1991

POETIC INJURY: THE SURREALIST LEGACY IN POSTMODERN PHOTOGRAPHY, kat. Alternative Museum, New York 1987

POWER: IT'S MYTHS AND MORES IN AMERICAN ART, kat. Indianapolis Art Museum, 1991

PRESENCE POLONAISES. L'ART VIVANT AUTOUR DU MUSEE DE ŁÓDŹ, kat. Centre Georges Pompidou, Paris 1983

Reichter David, Image World, ART IN AMERICA 1990 February

Reisman David, Looking Forward. Activist Postmodern Art, TEMA CELESTE 1991 nr 29 January/February

Reisman David, Design, New Shapes in Shelter, NEWSWEEK 1990 January

Rosenzweig Phyllis, WORKS, kat. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington 1988

Ross Carolee, Advocacy Art Gets Airing at Aldrich Museum, THE ADVOCATE AND GREENWICH TIME 1991 June 30

Rottenberg Anda, Projekcje Krzysztofa Wodiczki, FOTOGRAFIA 1989 nr 1

Shane Grahame, Strassenleben, ARCHITHESE 1990 nr 1

Sherlock Maureen, Documenta 8: Profits, populism, politics, NEW ART EXAMINER 1987 nr 2 October Vol. 15

Smith-Rubenzahl Ian, Krzysztof Wodiczko: An Interview by Ian Smith-Rubenzahl, C MAGAZINE 1987 Winter Vol. 12

Spotlight: Krzysztof Wodiczko, FLASH ART 1987 October

Staniszewski Mary Anne, Urban Critic: City Lights, MANHATTAN Inc. 1987 nr 3 March Vol. 4

Swartz Jeffrey, The Imperative Dream, FLASH ART 1991 May/June

Swisher Kara, Art off the Wall, WASHINGTON POST 1988 October 26

Tyler Betty, Artists of Protest, RIDGEFILED PRESS 1991 June 6  
Waterworks, ARTVIEWS 1988 Spring/Summer  
Welzenbach Michael, Of Art and Advocacy, WASHINGTON POST 1990 December  
Wilson George, Krzysztof Wodiczko's Homeless Vehicle Project, STREET NEWS 1990 April  
Wisnowska Maryla [Majewska Barbara], Widziane, zasłyszane: Krzysztof Wodiczko, SZKICE 1988 nr 8  
Wodiczko Krzysztof, THE NEW YORKER 1991 September 23  
Wood Paul, Projection, ARTSCRIBE 1989 January/February  
Wulffen Thomas, Die Kunst reagiert auf Berlin, PAN 1990 nr 10

**Książka**

Krzysztof Wodiczko with David Lurie, THE HOMELESS VEHICLE PROJECT, ArTRANDOM, Kyoto 1991

Muzeum Sztuki w Łodzi  
ul. Więckowskiego 36  
kat. nr 125/92

Przygotowanie wystawy  
i redakcja katalogu  
Maria Morzuch

Koordinacja  
Jadwiga Janik

Opracowanie graficzne  
Krzysztof Tyczkowski

Fotografie  
Jerzy Borowski  
Josh Baer  
Jagoda Przybylak  
Restless Productions i Bruce W. Ferguson  
Werner Zellien  
Pracownia Fotograficzna Muzeum Sztuki

Przekłady  
Aleksandra Matuszak

Copyrights  
Muzeum Sztuki, Łódź & the Authors

Druk  
Sławomir Krajewski 

Dziękujemy Panu Wojciechowi Grochowalskiemu, Papier-service Łódź,  
za pomoc przy druku zaproszenia

Na okładce - foto:  
Projekcja na Pomniku Lenina, Leninplatz, Berlin 1990  
Die Endlichkeit der Freiheit,  
Fot. W. Zellien

