

2. Wspólnota i miasto

Piotr Juskowiak

Sztuka wspólnoty Krzysztofa Wodiczki. Wokół *Projekcji Poznańskiej*¹

Poszukując nowych ram interpretacyjnych dla wielostronnie komentowanej, także przez samego artystę, sztuki Krzysztofa Wodiczki, warto zwrócić się ku kategorii wspólnoty. Decyzję taką uzasadnia zmiana strategii w obszarze zainteresowań samego twórcy, ujmowana przez Andrzeja Turowskiego jako przechodzenie „od symboliczno-krytycznej polityki do etyczno-terapeutycznej polityczności”². Historia powszechna jako odniesienie dla krytyki podejmowanej w imieniu abstrakcyjnego podmiotu ustępuje stopniowo na rzecz opowiadania lokalnych historii konkretnych osób i grup: imigrantów, kobiet, bezdomnych. Pojmowana w kategoriach wspólnotowych twórczość Wodiczki, począwszy od pierwszych statycznych projekcji, poprzez „pojazdy bezdomnych” i „instrumenty ksenologiczne”, a skończywszy na ostatnich przykładach „pomnikoterapii”, zdaje się przekraczać przy tym podejrzaną etycznie sytuację „mówienia za, w zastępstwie” Innego w stronę wartościowszego, z punktu widzenia zbiorowości zaangażowanej w projekt, aktu „mówienia razem z” Innymi. Partycypacyjny charakter twórczości Wodiczki skłania mnie do rozważenia jednej z jego ostatnich prac, *Projekcji Poznańskiej*, na tle specyficznej odmiany sztuki publicznej – *community art*. W odniesieniu do tego przykładu, mam nadzieję przedstawić niebezpieczeństwa towarzyszące praktykowaniu sztuki wspólnoty oraz wskazać na przyczyny niepowodzenia mediacji między partykularną wspólnotą – bezdomnymi jako zbiorowym podmiotem projekcji, a domniemanym i wypatrywanym przez Wodiczkę szerszym organizmem – wspólnotą miejską.

Specyfika sztuki wspólnoty

Sztuka wspólnoty, jako dość dobrze opracowany w ramach *world artu* fenomen, dopracowała się już swoich klasyków (takich jak Suzanne Lacy, Group Material, Jubilee Arts, Stephen Willats) oraz fundamentalnych dla postrzegania wspólnotowych praktyk artystycznych wystaw (jak choćby *Culture in Action: New Public Art in Chicago*, maj-wrzesień 1993). Mimo odmiennych propozycji odnośnie genealogii, przyjmuje się zazwyczaj, iż jej początki sięgają lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia i wiążą się z paraartystycznymi

¹ Tekst pochodzi z tomu zbiorowego *Sztuka – kapitał kulturowy miast polskich*, red. E. Rewers, A. Skórzyńska, który ukaże się nakładem Wydawnictwa UAM.

² A. Turowski, *Przemieszczenia i obrazy dialektyczne Krzysztofa Wodiczki*, [w:] K. Wodiczko, *Pomnikoterapia*, red. A. Turowski, Warszawa 2005, s. 47.

praktykami o proveniencji kontrkulturowej³. Od samego zarania naczelnym celem stawianym przez przedstawicieli sztuki ześrodkowanej na wspólnocie było wyposażenie wykluczonych grup mniejszościowych w narzędzia i środki artystycznej ekspresji. Tworzone wspólnie murale czy mozaiki, odgrywane razem spektakle i happeningi umożliwić miały auto-reprezentację marginalizowanych zbiorowości oraz uczynić widzialnymi będące ich udziałem zarówno bolesne, jak i afirmatywne doświadczenia. Co najistotniejsze, transformacyjny potencjał wspomnianych praktyk przynosić miał nie tylko konsolidację i wzmocnienie partykularnych grup w relacji z kulturowym mainstreamem, ale i spełnić ich roszczenia emancypacyjne. Zdaniem Haliny Taborskiej marzenie to jest konsekwencją kulturowego rodowodu sztuk społeczności, rodzących się „z radykalnej wizji społeczeństwa, które miało być bezklasowe, liberalne, sprawiedliwe”⁴.

Co ciekawe, zwrócone ku wspólnotom strategie artystyczne zajmowały przez lata równie marginalną pozycję w obrębie sztuki publicznej, co omawiane wspólnoty. Dominującymi stały się dopiero na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku. Działo się tak na skutek wyczerpania dwóch poprzedzających je, opisywanych przez Miwon Kwon⁵, paradygmatów sztuki publicznej – sztuki w przestrzeni publicznej i sztuki jako publicznych przestrzeni. Do podstawowych zastrzeżeń kierowanych pod adresem obu należał zarzut nieliczenia się ze zwykłym człowiekiem, jego potrzebami i estetycznymi gustami. Zdaniem Kwon zwłaszcza pierwszy paradygmat, wyznaczany np. przez rzeźby Henry’ego Moore’a czy Alexandra Caldera, fizyczną dostępność dzieł łączył z brakiem dostępu do ich zaszyfrowanego, elitarnego przekazu. Indyferencja wobec odbiorcy oraz przestrzeni ekspozycji dzieła powodowała, iż negatywną kampanię wymierzoną w publiczne artefakty podejmowano nierzadko w imieniu lokalnej wspólnoty. Niezważanie na jej zdanie, brak dyskusji i współpracy poprzedzającej postawienie rzeźby lub instalacji to najczęstsze grzechy obojętnych względem mieszkańców miast artystów. W obliczu tych zarzutów nie dziwi częsta reakcja na niewspólnotowe obiekty publiczne – akty wrogości i

³ Niemala grupa autorów wskazuje jednak na wcześniejsze okresy historyczne. Przykładowo, Jan Cohen-Cruz źródeł *community art* upatruje w amerykańskich masowych widowiskach i recytacjach (inspirowanych wydarzeniami radzieckiej rewolucji) z początków dwudziestego wieku. Zob. J. Cohen-Cruz, *An Introduction to Community Art and Activism*, http://www.communityarts.net/readingroom/archives/2002/02/an_introduction.php [data dostępu: 10.05.2009].

Jeszcze dalej w przeszłość sięga Arlene Goldbard. Amerykańska autorka mianem prekursora sztuki zainteresowanej wspólnotą obdarza Williama Morrisa, dziewiętnastowiecznego myśliciela związanego z British Arts and Crafts Movement. Zob. A. Goldbard, *New Creative Community. The Art of Cultural Development*, Oakland 2006, s. 102.

⁴H. Taborska, *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*, Warszawa 1996, s. 19.

⁵M. Kwon, *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Massachusetts 2004, s. 60.

wandalizmu. Charakterystyczne, że najsłynniejszy bodaj przypadek usunięcia dzieła sztuki publicznej wbrew woli artysty dokonywał się w rytmie zawołań o przynależności przestrzeni publicznej do wspólnoty właśnie. Przemawiający w jej imieniu najgłośniejszy przeciwnik rzeźby, William Diamond, podsumowywał demontaż *Tilted Arc* Richarda Serry następującymi słowy: „oto dzień radości dla ludzi, ponieważ teraz plac w sposób prawowity powraca do nich”⁶. Nie zawsze pamięta się, iż podmiot kampanii w tym wypadku stanowili raczej urzędnicy rezydujący przy nowojorskim Federal Plaza niż rzeczywista wspólnota miejska. Ideologiczny zabieg występowania z ramienia wspólnoty, której „dobre imię” przysyłania zwykle obce jej interesy, to często obserwowana strategia w obozie neokonserwatystów. Kwon zwraca uwagę na prawicowe zawłaszczanie pojęcia na gruncie nowej polityki wykluczenia, w dziedzinach takich jak edukacja czy pomoc społeczna⁷. Przy jego pomocy dokonywana jest również prywatyzacja publicznych przestrzeni i instytucji⁸. Przykład podobnych praktyk został opisany przez Rosalyn Deutsche w *Agorafobii*⁹. Przypadek nowojorskiego Jackson Park, oczyszczonego i zamkniętego na „niepożądany element” przez lokalnych zwolenników jego rewitalizacji, pokazuje, iż mobilizacja neokonserwatywnej wspólnoty dokonywać się może w opozycji do grup społecznie upośledzonych, tradycyjnego „materiału” *community art*. Ci ostatni, w tym wypadku bezdomni, służyć mogą za bazę dla ideologicznych konstrukcji i tożsamościowe spoiwo dla beneficjentów systemu. O innych nadużyciach w korzystaniu z pojęcia wspólnoty mowa będzie poniżej.

Widać wyraźnie, iż jednym z kryteriów powodzenia sztuki wspólnoty jest wysoki stopień zaangażowania animowanej grupy w proces decyzyjny i realizację poświęconych jej obiektów i działań. Z tego punktu widzenia użyteczna zdaje się propozycja Taborskiej, by sztukę ześrodkowaną na zbiorowościach zmarginalizowanych dzielić na *sztukę dla społeczności*, gdzie artysta traktuje reprezentantów grupy jedynie jako instancję doradczą, sam zaś odpowiada za ostateczny efekt swego działania, oraz właściwą *sztukę społeczności*, której członkowie ponoszą współodpowiedzialność lub odpowiedzialność pełną za każdy aspekt przedsięwzięcia¹⁰. Między oboma biegunami rozciąga się oczywiście całe spektrum

⁶Cyt. za: A. Rejniak-Majewska, *Ciężar doświadczenia i próżnia przestrzeni miejskiej. Wokół „Tilted Arc” Richarda Serry*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2008, nr 4, s. 128.

⁷Gerard Delanty przywołuje pogląd George’a Mosse’a o przejęciu wspólnotowej idei, kojarzonej dotąd z lewą stroną sceny politycznej, przez radykalną prawicę. Dokonało się ono w drugiej połowie dziewiętnastego wieku, w kontekście narodzin szowinistycznych nacjonalizmów i stopniowego gaśnięcia ideałów oświeceniowych. G. Delanty, *Community*, London-New York 2006, s. 21.

⁸ M. Kwon, *One Place...*, s. 113.

⁹ R. Deutsche, *Agorafobia*, „Artium Questiones” 2002, t. XIII, s. 303-305.

¹⁰ H. Taborska, *Współczesna sztuka...*, s. 17-28.

wariantów. Sytuacja idealna, w której artysta nie determinuje przebiegu współpracy i służy wspólnocie jako „przezroczyście medium”¹¹ estetycznej ekspresji, jest niezwykle trudna do osiągnięcia. Wiąże się z porzuceniem autorytetu fundowanego na jego społecznej pozycji i zapleczu instytucjonalnym. Prowadzi do zrównania ról i ustanowienia niehierarchicznej relacji między aktorami artystycznego dialogu. Wiele przykładów z obszaru *community art* dowodzi, że znacznie łatwiejsza do uzyskania jest sytuacja przeciwna. Pisał o tym Grant Kester, opierając się na analizie relacji wspólnota-delegat dokonanej przez Pierre’a Bourdieu. Zdaniem historyka sztuki, pracujący na gruncie *community-based art* twórca może na dwa sposoby umacniać swój autorytet i uprzywilejowaną pozycję mówcy. Źródłem pierwszego wzmocnienia jest sam fakt współpracy. Artysta przybiera na sile jako reprezentant, delegat grupy, uzyskujący prawo do mówienia w jej imieniu. Drugie wzmocnienie to efekt przeniesienia ustanawiającego „moralną ekwiwalencję” między doświadczeniami wspólnoty i fragmentami biografii samego twórcy¹². Do takiego zrównania doszło wedle Kestera w przypadku instalacji Alfredo Jaara *One or Two Things I Know about Them* z 1992 roku. Jako wygnaniec z Chile, Jaar rościł sobie prawo do zabrania głosu w imieniu mieszkających w Londynie kobiet z Bangladeszu. Przykład ten, zakończony zresztą odebraniem artyście delegatury przez bohaterki instalacji, skłania do zastanowienia nad motywacjami migranta Wodiczki, podejmującego współpracę z bezdomnymi czy nielegalnymi imigrantami. Wodiczko szczęśliwie radzi sobie z tym problemem. Nie pozwala, by własna biografia przysłoniła traumę współpracujących z nim ludzi. Nastawiony w coraz większym stopniu na partycypację, oddala również ryzyko zaklinania pracujących z nim wspólnot w Beuysowską rzeźbę społeczną¹³. Groźbę autorytaryzmu likwiduje, chowając się za wypowiedziami uczestników¹⁴. Dodać warto jednak, że dialogiczne działania Wodiczki nie spełniają wspomnianego wyżej ideału sztuki wspólnoty. To do artysty należy bowiem estetyczna forma finalizacji współpracy, to on również odpowiada za wybór miejsca projekcji. Częstotliwość tych ostatnich skłania wreszcie do wytknięcia Wodiczce pewnej stylistycznej

¹¹ Por.: M. Krajewski, *Co to jest sztuka publiczna?*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 1, s. 74.

¹² G. H. Kester, *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, Berkeley-Los Angeles 2004, s. 149.

¹³ Zob.: M. North, *Sfera publiczna jako rzeźba. Od Civitas Dei do ornamentu z ludzkiej masy*, tłum. E. Mikina, [w:] *Pisanie miasta - czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997.

¹⁴ Wodiczko zbliża się tym samym do wizji wspólnoty samotności proponowanej przez Tadeusza Sławka, a inspirowanej twórczością Friedricha Nietzschego. „[W]spólnota oparta na nauce samotności wspiera się na niezabieraniu głosu i miejsca, na udostępnianiu miejsca innym ludziom. Czytamy, że »podstawowym rysem *aidos* [greckie „wycofanie” – PJ] jest powstrzymanie się ze swoim własnym ujawnianiem się w świecie, w wyniku czego pozostawia się przestrzeń, pozwalającą ujawnić się innym ludziom«. T. Sławek, *Słowo wstępne*, [w:] *Dystans i zaangażowanie. Wspólnota – literatura – doświadczenie. Antologia przekładów*, red. Z. Kadłubek, T. Sławek, Katowice 2008, s. 10. Cytat wewnętrzny pochodzi z książki Klaus Helda *Fenomenologia świata politycznego*, tłum. A. Gniazdowski, Warszawa 2003.

powtarzalności¹⁵. Zagrożenie rutyną twórczą wprowadza natychmiast groźbę zrutynizowanego odbioru. Nie trzeba dodawać jak zgubny wpływ może to mieć na akcje polskiego artysty.

Sztuka wspólnoty Krzysztofa Wodiczki – *Projekcja Poznańska*

Krzysztof Wodiczko unika jednego z podstawowych problemów sztuki wspólnoty, jakim jest częsty brak definiowania drugiego członu tej pojęciowej pary. Wedle Miwon Kwon, za działaniami większości artystów stoi zwykle bezrefleksyjne założenie określające „wspólnotę jako grupę identyfikujących się ze sobą ludzi, na bazie wspólnych trosk czy przeszłości, kolektywnie ciemionych przez kulturę dominującą”¹⁶. Sprzyja ono, zdaniem badaczki, esencjalizowaniu grupy i przysłanianiu faktu jej dyskursywnego konstruowania. Wspólnota rozumiana jako zamknięta całość oparta na podzielanych przekonaniach czy doświadczeniach, traktowanych w kategoriach wspólnotowej istoty, utrudniać może otwarcie danej grupy na redefinicje oraz osoby i zbiorowości pozostające na zewnątrz. Świadomość tego zagrożenia towarzyszyła Wodiczce przy wszystkich wspólnotowych projektach. W tekstach polskiego artysty natrafiamy na liczne odniesienia do kwestii wspólnoty. W wielu z nich pobrzmiewa niechęć autora do esencjalistycznych tożsamości i praktyk integracyjno-asymilacyjnych. W opozycji do nich stawiał szacunek dla różnicy oraz agonistycznego polilogu między jednostkami i kolektywami. Zdradzał przy tym, iż wspólnota, którą ma na uwadze, nie jest ucieleśniona w jakiejś partykularnej zbiorowości, a grupy, z którymi współpracuje, stanowią ją zaczyn dla jej nowego rodzaju. Jak mówił w jednym z wywiadów,

ogólna idea nowych porozumień między ludźmi, nowej wspólnoty, która nie polega na urawniłowce, ale raczej na pokazaniu różnicy, na wspólnocie, która się dzieli różnicami, jak również dzieli się obcością, wyobcowaniem jako czymś wspólnym, jest moim zdaniem szansą przetrwania społeczeństw w obecnej, dynamicznej i wielokulturowej sytuacji migracyjnej¹⁷.

W tej samej rozmowie Wodiczko wyznawał, iż do jego ulubionych wykładni wspólnoty należą koncepcje „paradoksalnej wspólnoty” Julii Kristevej i „wspólnoty

¹⁵ W kwestii iterowalności stylu zob. G. H. Kester, *Conversation Pieces...*, s. 173.

¹⁶ M. Kwon, *One place...*, s. 145.

¹⁷ K. Wodiczko, *Wstępem jest rozmowa. Piotr Rypson i Adam Szymczyk rozmawiają z Krzysztofem Wodiczką*, [w:] K. Wodiczko, *Sztuka publiczna. Wybór tekstów i prac*, red. P. Rypson, Warszawa 1995, s. 24.

niedziałającej” Jean-Luca Nancy’ego. Obie jednak, co postaram się wykazać, zdają się mało użyteczne w odniesieniu do realizowanej w Poznaniu pracy.

Projekcja Poznańska zaprezentowana została 19 września 2008 roku w wieży zegarowej Centrum Kultury „Zamek”, dawnego zamku cesarskiego. W czasie powtarzanego przez cztery godziny pokazu wyświetlanych na jej ścianach bezdomnych wysłuchało blisko 700 widzów¹⁸. Ze ścieżki dźwiękowej dobywał się zapis doświadczeń rezydentów Pogotowia Społecznego przy ul. Borówki 12 w Poznaniu – opowieści o utracie domu, problemach z alkoholem, relacjach z rodziną i światem zewnętrznym. Wypowiedzi poznańskich bezdomnych dotyczyły również kwestii społecznego postrzegania bezdomności czy polityki mieszkaniowej miasta. W trakcie prac nad projekcją autor *Rzecznika obcego* dzielił się swoimi oczekiwaniami:

Ten projekt, mam taką nadzieję, stworzy podwójną sytuację społeczno-estetyczną; taką, w której miasto pozwoli obcym rozwinąć i wzmocnić ich osłabioną lub zniszczoną zdolność otwarcia i dzielenia się trudnym doświadczeniem w przestrzeni publicznej, oraz umożliwi publiczności godne zbliżenie się do obcych i uznanie ich roli jako głównych aktorów i bohaterów Agonu miasta¹⁹.

W tym samym miejscu przedstawiał wizję miasta jako wspólnoty. Postrzegał je jako byt nieustannie tworzony i równocześnie delegalizowany²⁰, poddawany ciągłej pracy dekonstrukcji z uwagi na to, co przemilczane, pozbawione głosu, wykluczone. *Projekcja Poznańska* oraz jej bohaterowie, z tego punktu widzenia, zdawali się funkcjonować jako swoisty wehikuł przenoszący miejską wspólnotę na wyższy, poszerzony o doświadczenie Innych, poziom.

W projekcie realizowanym w Poznaniu Wodiczko powrócił do modelu projekcji wewnętrznej, charakterystycznej dla wczesnego etapu jego działalności w Stanach Zjednoczonych. Wybór ten powodowany był trudnościami technicznymi związanymi z fizycznym stanem zamkowej wieży. Uniemożliwiły one realizację pierwotnego zamiaru twórcy – monumentalnej projekcji publicznej rzutowanej na zewnątrz obiektu. Denis Hollier przypomina, że projekcje we wnętrzach budynków służą w wypadku Wodiczki do pokazania tego, co nie ma do wnętrza dostępu; tego, co oddzielone odeń murami i systemem

¹⁸Informacja ta pochodzi ze strony internetowej mecenasa projektu, Fundacji Signum, www.signum.art.pl [data dostępu: 10.03.2010].

¹⁹K. Wodiczko, *Miasto, demokracja i sztuka*, [w:] Krzysztof Wodiczko. *Doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu*, red. J. Marciniak, Poznań 2007, s. 46.

²⁰Tamże, s. 34.

zabezpieczeń. „To, co wyświetlane na ścianach, jest zawsze tym, co ściana ukrywa”²¹. Często poruszana przez polskiego artystę dialektyka wnętrza i zewnątrz jest szczególnie interesująca, gdy materiałem projekcji staje się sytuacja bezdomnych. W przypadku Poznania problem bezdomności został podkreślony dodatkowo poprzez wykorzystanie „domu” nigdy niezamieszkanego. Umiejscowieni w budynku ludzie własnego domu pozbawieni, zajęli czasowo miejsce przywódców politycznych, dla których zbudowano i przebudowano zamek – Wilhelma II i Adolfa Hitlera. Rzutowane na czterech ścianach wieży wizerunki bezdomnych spozierają z góry na usytuowaną poniżej publiczność niczym Bóg Ojciec w *Trójcy Świętej* Masaccia lub portretowani przed wiekami władcy. Ustanowiona w ten sposób asymetryczna relacja realizuje bliskie Wodiczce etyczne założenia filozofii Emmanuela Lévinasa.

Warto zauważyć, iż widzialność bezdomnych w reprezentacyjnej dla miasta budowli ma znamiona nieoczekiwanego powrotu tego, co wyparte. To zaś związane jest przez Sigmunda Freuda z doznaniem niesamowitego²². Przydatne okazuje się w tym miejscu odwołanie do etyki gościnności Jacquesa Derridy. Nawiedzające ściany zamku widma bezdomnych przypominają zgrupowanej widowni wyobcowany z życia psychicznego każdego z nas fakt strukturalnej bezdomności. Zdaniem francuskiego filozofa prawdziwe otwarcie na Innego, akt godnej swego miana gościnności wychodzić musi od paradoksalnej sytuacji bezdomności gospodarza. W odpowiedzi na Inne muszę opuścić dom, wyjść ze sfery własności, bezpieczeństwa i swojskości. Jak powiada Derrida, „nie istnieje gościnny dom. Nie istnieje dom bez okien i drzwi. Obecność drzwi i okien oznacza, iż ktoś dysponuje do nich kluczem i musi konsekwentnie bronić warunków gościnności”²³.

Jak przypomina w tym kontekście Tadeusz Sławek: akt bezwarunkowej gościnności sięgać może do naszych najpierwotniejszych doświadczeń związanych z brakiem domu i koniecznością wystawienia na cudzą gościnę²⁴.

Jaka wspólnota?

Zainteresowana kwestią publicznej widoczności grup wykluczonych, koniecznością poszerzenia miejskiej zbiorowości, przekonana o swym transformacyjnym potencjale sztuka Wodiczki postrzegana być może jako praktyka aspirująca do ustalenia nowego, bardziej

²¹D. Hollier, *Gdy miasto śpi*, tłum. A. Szymczyk, [w:] K. Wodiczko, *Sztuka publiczna...*, s. 138.

²²Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] Tegoż, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997.

²³J. Derrida, *Hostipitality*, tłum. B. Stocker [w:] *Jacques Derrida: Basic Writings*, red. B. Stocker, London-New York 2007, s. 260.

²⁴T. Sławek, *Jacques Derrida: dekonstrukcje i etyka gościnności* [w:] *Jacques Derrida. Doctor honoris causa Universitatis Silesiensis*, Katowice 1997, s. 13.

inkluzywnego „dzielenia postrzegalnego“. W jego efekcie ustala się co i kto może być widzialny w przestrzeni wspólnej oraz czy ma w niej prawo zaistnieć jako pełnoprawny podmiot polityki. Pojęcie „dzielenia postrzegalnego”, pochodzące ze słownika Jacquesa Rancière’a, określa „system odczuwalnych pewników, które uwidaczniają istnienie zarazem tego, co wspólne, jak i podziałów, definiujących w jego obrębie poszczególne miejsca oraz części“²⁵. Autor *Na brzegach politycznego* wychodzi z założenia, iż walka o emancypację rozgrywa się dziś głównie na polu estetyki. Jest ono bowiem z gruntu powiązane z polityką. Analiza Rancière’a okazuje się niezwykle użyteczna, gdy dotyczy procesów rekonfigurowania wspólnoty politycznej. Sztuka w świetle Rancière’owskich rozstrzygnięć ma szczególne właściwości wspólnototwórcze, ponieważ pozwala na zmianę mapy tego, co widzialne i słyszalne. Zdaniem filozofa estetyka leży u podstaw polityki, gdyż ta ostatnia „dotyczy tego, co widzimy i co możemy o tym powiedzieć, tego, kto ma kompetencje, aby widzieć, i predyspozycje, aby mówić, oraz sposobów zajmowania przestrzeni lub dysponowania czasem”²⁶. W innym miejscu czytamy zaś, że

polityka istnieje tak długo, jak długo lud nie jest rasą lub populacją, biedni nie są upośledzoną częścią populacji [...], ale podmiotami, które do rachunku wszystkich części społeczeństwa dodają specyficzną figurę: wzięcie w rachubę tych, którzy się nie liczą lub przyznania miejsca tym, którzy go nie mają²⁷.

Sztuka zabiegająca o widoczność grup wykluczonych jest w swej istocie polityczna, jeśli uderza w podtrzymywany przez policję konsens. *Projekcja Poznańska* zgodnie z tezami francuskiego filozofa pomaga ustanowić odwołujący się do zasady równości podmiot polityczny. Oddaje bezdomnym mowę, czyli istotę równości²⁸, a poprzez weryfikację tej ostatniej przyczynia się do leczenia krzywdy tych, którym policja odmawia do niej prawa²⁹. Poprzez manifestację równości zdaje się likwidować problem odniesienia partykularnych wspólnot przeciwstawionych „wielkiej wspólnotie”. Godzi je wspólnota odwołująca się do odstepu, w którym wyraża się nieesencjalizująca, bo oparta na argumencie i powiązana z równością, różnica. W tak rozumianej wspólnotie bycie-razem to „bycie-pomiędzy [...]”:

²⁵ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007, s. 69.

²⁶ Tamże, s. 70.

²⁷ J. Rancière, *Na brzegach politycznego*, tłum. I. Bojadzinewa, J. Sowa, Kraków 2008, s. 27.

²⁸ Tamże, s. 91.

²⁹ Tamże, s. 106.

między nazwami, tożsamościami lub kulturami”³⁰. Warto pamiętać jednak, iż założona na poziomie dyskursywnym równość niezwykle trudno wpisuje się w ciało społeczne. Wspólnota odstepu zdaje się zatem jedynie idealnym punktem odniesienia dla ustanawianych w rzeczywistości wspólnot dzielenia.

Teoria dzielenia postrzegalnego dość dobrze tłumaczy widoczne w *Projekcji Poznańskiej* dylematy związane z pojęciem wspólnoty. Okazać się może jednak mniej adekwatna, jeśli pod uwagę weźmiemy trwałą, wykraczającą poza moment projekcji efekt podziału – zupełnie odmienny, co zasygnalizuję niżej, od zamierzonego. Nie można tego powiedzieć o koncepcjach Nancy’ego i Kristevej. Wspólnota niedziałająca Nancy’ego to rodzaj pierwotnej relacji, komunikacji między skończonymi bytami wystawianymi wobec siebie na swoją własną skończoność. Dotyczy otwartych na zewnątrz, wychodzących poza siebie pojedynczości, które francuski myśliciel ściśle oddziela od samowystarczalnych, oderwanych od świata podmiotów. „Wspólnota jest nam dana wraz z byciem i jako bycie, na długo przed wszystkimi naszymi projektami, pragnieniami i przedsięwzięciami. U podstaw, niemożliwa jest utrata wspólnoty”³¹. W artykulacji Nancy’ego wspólnota polega na dynamicznym byciu-we-wspólnym (*being-in-common*), opisywanym w opozycji do wspólnego bytu (*a common being*)³². Jako taka opiera się wszelkiej immanencji, esencji, tożsamości, odrzuca wszystkie, poza współdzieleniem skończoności, wspólne podstawy i więzi, takie jak: język, narodowość, wyznanie religijne itp. W książce poświęconej dialogicznym formom współczesnej sztuki publicznej Kester wykazywał nieadekwatność koncepcji Nancy’ego w obliczu wspólnotowych działań artystycznych. Przekonująco dowodził, że ich efektem nie może być nigdy całkowite zawieszenie tożsamości uczestników, a co najwyżej transformacja wynikająca z uznania jej przygodności³³. Jak łatwo zauważyć, w wypadku *Projekcji Poznańskiej* celem działań Wodiczki jest wzmocnienie pozycji partykularnej grupy, której tożsamość fundowana jest na twardej podstawie wspólnego doświadczenia braku domu. Co więcej, ambicja przedsięwzięcia przedstawia się jako nawiązanie społecznej więzi między grupą wykluczonych a miastem, odtworzenie nadwątlonego kapitału społecznego po obu stronach interakcji. Stawką projekcji jest zatem przebudowa realnie istniejących zbiorowości, takie zaś zdają się interesować Nancy’ego w niewielkim tylko stopniu.

³⁰ Tamże, s. 112.

³¹ J. Nancy, *The Inoperative Community*, tłum. P. Connor, L. Garbus, M. Holland, S. Sawhney, Minneapolis 1991, s. 35.

³² Tamże, s. 29.

³³ G. H. Kester, *Conversation Pieces...*, s. 157.

Z innych zupełnie powodów na niewiele przyda nam się w tym wypadku wizja paradoksalnej wspólnoty Julii Kristevej. Wymierzona w nacjonalizm koncepcja, mówiąc w największym skrócie, polega na powszechnym uznaniu wewnętrznej obcości i polilogiczności każdego podmiotu³⁴. Świadomość własnej dezintegracji, traktowanie siebie samych jako obcych oddali, zdaniem filozofki, pragnienie integracji czy nawet eliminacji nieznanym. W zamian możliwe stanie się gościnne spotkanie z Innymi na gruncie podzielanej wspólnie niesamowitej obcości³⁵. Wodiczko dopatrywał się w tej filozofii podstawowego prawa Innego do pozostawiania Innym. Jego realizacji miały służyć projekty podejmowane we współpracy z imigrantami. Paradoksalnie, z uwagi na niechęć Wodiczki do pojęcia integracji, zarejestrowane na potrzeby poznańskiej projekcji wypowiedzi bezdomnych zorientowane były na pragnienie likwidacji wyróżniającego ich stanu bycia obcym. Ten ostatni zakończy się nie tyle w chwili uświadomienia u innych obcości czy strukturalnej bezdomności, lecz wraz z odzyskaniem domu przez współtwórców projekcji. Jak konkludowała swą przemowę jedna z bohaterek projektu: „mieszkanie powinno być prawem, a nie przywilejem”³⁶.

Kto wie, czy nie lepszym narzędziem do analizowania wspólnotowych treści omawianej projekcji nie okaże się, wbrew oczekiwaniom artysty, teoria antystruktury Victora Turnera. Przypomnijmy, że brytyjski antropolog w swoich pracach wychodził z założenia, iż życie ludzkie organizowane jest wokół dwóch modeli relacji. Pierwszy z nich, zwany strukturą, określa społeczeństwo w kategoriach hierarchii, zróżnicowania i stałości, opiera się na stosunkach prawnych, ekonomicznych i politycznych. Drugi, obdarzony mianem *communitas*, wyznacza wspólnotę równych, przejściową i homogeniczną sytuację bezpośredniej więzi międzyludzkiej³⁷. Według Turnera

dla jednostek i grup, życie społeczne jest procesem dialektycznym, który zawiera następujące po sobie doświadczenie bycia wysoko i nisko, *communitas* i struktury, jednorodności i zróżnicowania, równości i nierówności. Przejście z niższego do wyższego statusu prowadzi przez próżnię braku statusu [...] doświadczenie życiowe każdej jednostki zawiera następujące po sobie wystawienia na strukturę i *communitas*, na stany stałe i przejściowe³⁸.

³⁴J. Kristeva, *Strangers to Ourselves*, tłum. L.S. Roudiez, New York 1991, s. 195.

³⁵Tamże, s. 191-192.

³⁶Ulotka promująca pokaz *Projekcji poznańskiej*.

³⁷V. Turner, *Liminalność i communitas*, tłum. E. Dżurak, [w:] *Badanie kultury: elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2006, s. 241-242.

³⁸Tamże, s. 242.

Jak powiada autor *The Ritual Process*, charakterystyczne dla momentów antrystrukturalnych jest uwznioślenie, chwilowe uprzywilejowanie grup tradycyjnie podrzędnych i pogardzanych. W liminalnych stanach rozrzedzonej struktury dokonywać się może karnawałowe odwrócenie – żebrak zasiada na książęcym tronie, bezdomny zajmuje przestrzeń najwystawniejszego domu. Co ważne, to wtedy również do głosu dochodzi sztuka, rodzą się mity czy systemy filozoficzne³⁹. Jeśli zechcemy wykorzystać tę analizę do opisu poznańskiego projektu, zobaczymy, iż podobne odwrócenie stało się udziałem mieszkańców Pogotowia Społecznego. Co gorsza, w charakterystyczny dla omawianej dialektyki sposób, zamiast przekucia przemiany w stan permanentny doprowadziło, jak się zdaje, do umocnienia struktury. „*Communitas* istnieje teraz, struktura jest zakorzeniona w przeszłości i rozciąga się w przyszłość poprzez język, prawo i obyczaje”⁴⁰, przypomina Turner. Zgodnie z rozstrzygnięciami antropologa jedyną wspólnotą, o zaistnieniu której mówić możemy w rezultacie *Projekcji Poznańskiej* jest wspólnota tymczasowa i, dodajmy, performatywna. Jako konsekwencja działania artystycznego, złożona z publiczności, zaangażowanych w projekt bezdomnych, artyści, władz miasta i mediów, stanowi twór niezwykle efemeryczny, nieskory do trwania w czasie na nowych, równościowych zasadach. Wrażenie takie powodowane jest faktem pozornie pozbawionym znaczenia. Dotyczy ono sytuacji odbiorczej projektu, kwestii pomijanej zwykle w opisach wydarzeń sztuki wspólnotowej. Osadzona w czterech ścianach, obciążona piętnem wernisażu projekcja, szybko zagłuszona została toczonymi we wnętrzu wieży rozmowami. Zamknięcie to nie tylko osłabiło siłę przekazu, dokonało również redukcji liczby jego potencjalnych odbiorców. Projekcja wewnętrzna nie poruszy wcześniej niezainteresowanych, ci po prostu nie znajdują się w odpowiednim czasie w miejscu jej prezentacji.

Pozbawiona siły i wyrazu monumentalnych projekcji publicznych prezentowanych w Hiroszynie czy Tijuanie, poznańska artykulacja równości nie może w tym wypadku uchodzić za próbę udaną. Zdaniem Rancière’a najłatwiejszym sposobem odmówienia komuś statusu istoty politycznej jest brak zrozumienia dla jego słów lub nieuznawanie ich za dyskurs. Inna strategia to relegowanie danej kategorii do przestrzeni prywatnej, oddzielonej od życia publicznego⁴¹. W wypadku pozbawionych tej pierwszej bezdomnych pozostaje uczynić ich na powrót niewidocznymi w przestrzeni wspólnej. Stąd już niedaleko do pesymistycznego wniosku, iż jedynym beneficjentem omawianego wyżej dzielenia postrzegalnego okazało się

³⁹Tamże, s. 265.

⁴⁰Tamże, s. 254.

⁴¹J. Rancière, *Na brzegach politycznego*, s. 30.

samo miasto, rozumiane jednak nie jako wspólnota, lecz zarządzana przez urzędników instytucja. Paradoksalnie, dzielenie postrzegalnego w tym wypadku prowadzi może do pozytywnej dla Poznania rekonfiguracji tego, co widzialne, na turystycznej mapie Europy. Miejsce w spisie prac Krzysztofa Wodiczki stanowi jedną z lepszych dróg do urzeczywistnienia tego pożądanego stanu rzeczy.

Inaczej niż wielu praktyków *community art*, autor *Laski tułacza* nie zna uczucia nostalgii za utraconą wspólnotą. Trzyma się również z dala od komunitariańskiej wizji silnej, integralnej i zakorzenionej w tradycji *communitas*. W pracach będących rezultatem współpracy z określonymi, partykularnymi grupami wypatruje zawsze wspólnoty bardziej uniwersalnej – na poziomie miasta, państwa, globu. Poszukiwanie to jest z ducha melancholijne, jeśli saturniczną kondycję zdefiniujemy za Slavojem Žižkiem. Melancholik według Žižka nie oplakuje utraty, lecz brak, zmuszający podmiot do ciągłego i bezskutecznego poszukiwania wypełnienia przynoszącej rozpacz pustki. Melancholia nie jest bowiem porażką żałoby, lecz jej antycypacją, oplakiwaniem przedmiotu, w którego posiadanie podmiot nigdy nie wszedł⁴². Zygmunt Bauman powiada, iż takim przedmiotem od zawsze była wspólnota. Mówić można o niej tylko w czasie przeszłym i przyszłym, nigdy teraźniejszym⁴³. Narracja nostalgiczna zdaje się więc nieuprawniona, a płacz za wspólnotą bezzasadny – nigdy nie miała ona miejsca. Za Derridą określić możemy ją mianem obietnicy – zawsze przyszłą, nieustannie stającą się (*devenir*) i wiecznie nadchodzącą (*à venir*). W wypadku *Projekcji Poznańskiej* zasadniejsze będzie jednak użycie innego pojęcia z narzędziowni dekonstrukcji. Na skutek nieudanej próby ustanowienia równości *Projekcja Poznańska* przypominała, że miejska zbiorowość to nadal wspólnota bez wspólnoty, z silniej niż u Derridy zaakcentowanym słowem „bez”. Jej brak przysłaniać mógł niestety najważniejsze w przypadku *Projekcji* doświadczenie utraty. Pozbawienia domu współpracowników artysty – poznańskich bezdomnych.

Piotr Juskowiak, *Krzysztof Wodiczko's community art. Analyzing "Poznan Projection"*

Summary: The article concentrates on the community issues in Krzysztof Wodiczko's art. It analyzes one of his latest projects, "Poznan Projection" (the effect of artist's cooperation with homeless people from "Social Emergency"), in reference to selected philosophical community theories, signed by Jacques Rancière, Jean-Luc Nancy, Julia Kristeva or Jacques Derrida. Author argues that communal character of Wodiczko's latest works is

⁴²S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, tłum. M. Szuster, „Res Publica Nowa” 2001, nr 10.

⁴³Z. Bauman, *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie*, tłum. J. Margański, Kraków 2008, s. 8.

a consequence of changes in his artistic attitude, passage “from the symbolic and critical politics to the ethical and therapeutic political” (Andrzej Turowski).

The text consists of three parts. The first part briefly presents community art as a specific field of public art. The focus is on the ethical dilemmas characteristic for this kind of artistic production. Next part is dedicated to Wodiczko’s vision of community and its articulation in “Poznan Projection”. In the last part of the article, “Poznan Projection” is being confronted with Rancière’s concept of “distribution of the sensible” and Victor Turner’s theory of *communitas*. Author argues that while most of Wodiczko’s works can be read as political articulation of equality (therefore foundation for a new distribution of the sensible), “Poznan Projection” failed to establish a valid relationship between the “little” community of the homeless and the “big” urban collective.

Key words: community, community art, public projection, homelessness, distribution of the sensible, city.