

Łódź, 10 maja 2023 roku

Prof. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński

Katedra Nowych Mediów i Kultury Cyfrowej
Uniwersytet Łódzki

Katedra Teorii i Historii Sztuki
Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi

Recenzja

w postępowaniu o nadanie Krzysztofowi Wodiczce tytułu doktora *honoris causa* Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

Twórczość Krzysztofa Wodiczki od wielu już lat przyciąga uwagę bardzo licznych badaczy i krytyków sztuki na całym świecie. Fakt ten nie może jednak wywoływać żadnego zdziwienia. Wodiczko jest jedną z najważniejszych postaci w polu współczesnej sztuki, w szczególności tej, która odnajduje powody dla swego działania pośród problemów nękających liczne, zróżnicowane grupy społeczne, problemów ekonomicznych, społeczno-kulturowych, politycznych. W ciągu liczącej już ponad 50 lat pracy twórczej, od pierwszych dzieł zrealizowanych w Polsce: *Instrumentu osobistego* (1969) i *Pojazdu* (1971-73) poczynając, Wodiczko sięgał po wiele różnych narzędzi, wykorzystywał wiele różnych mediów, także tych należących do świata nowych technologii. W najnowszych dziełach wykorzystuje on drony (*Loro*, Mediolan 2019; *Ustedes*, Nowy Jork 2020; *Przybysze*, Poznań 2021, *Niebo nad Krakowem – LGBT mówi*, Kraków 2021), posługuje się narzędziami interaktywnymi (*Goethe-Schiller Monument*, Weimar 2016). W większości swych dzieł stosuje strategie partycypacyjne, dzięki którym nie tyle przemawia w imieniu swych protagonistów i protagonistek, ale stwarza im samym tę możliwość. Posługuje się projekcjami slajdów na budynki i pomniki (np.: *Astor Building / New Museum*, NYC 1984; *Duke of York Column*, Waterloo Place, Londyn 1985; *Hirshhorn Museum*,

Waszyngton 1988) bądź projekcjami wideo (np.: Bunker Hill Monument, Charlestown, Boston 1998; Atomic Bomb Dome, Hiroshima 1999; El Centro Cultural Tijuana, 2001; Kunstmuseum Basel, Projection *Sans-Papiers*, Basel 2006; The Abraham Lincoln Monument, Projection *War Veteran Project*, NYC 2012; MSQPark Monument, NYC, 2020). Tworzy też dzieła – instrumenty, często bardzo wyrafinowane technicznie i medialnie (np.: *Pojazd bezdomnych*, 1988–1989; *Laska obcego*, 1992–1995; *Rzecznik obcego*, 1993–1995; *Egida*, 1998; *Rozbroja/Dis-Armor*, 1999–2000; *Pojazd weteranów wojennych*, 2009–2011; *Hełm weterana*, 2015). Transdyscyplinarność ich wszystkich, artystyczne badania prowadzone na użytek poszczególnych dzieł, transgresyjność, hybrydyczność i nastawienie na działanie w przestrzeni społecznej, jak również partycypacyjny i wspólnotowy charakter twórczości Krzysztofa Wodiczki, wyznaczają artystyczny status jego sztuki. Używane przez niego media umożliwiają realizację projektów łączących innowacyjną perspektywę eksperymentalną z wrażliwością społeczną, nadając im zarazem specyficzne dla nich cechy i znacząco wspomagając w ten sposób ich różnorodność artystyczną. Dzieła Wodiczki, stanowiąc doskonałe połączenie pierwiastków inżyniersko-projektowych i artystycznych, budują wzór dla współczesnych praktyk w polu sztuki.

Twórczość Krzysztofa Wodiczki określana jest bardzo często jako przynależna do nurtu znanego jako *anti-monumentalism* lub *counter-monumentalism* (antymonumentalizm / antypomnikowość), który traktuje obecność pomników w przestrzeni publicznej jako formę jej nieuzasadnionego podporządkowania systemom władzy, ich ideologicznym wyznacznikom oraz kształtowanym przez nie historycznym narracjom. Z tej perspektywy obecność pomników w przestrzeni miejskiej można uznać za podważenie jej publicznego charakteru. Antypomnikowość może oznaczać również pragnienie upamiętnienia określonych wydarzeń bądź osób, dotąd pomijanych (przy jednoczesnym uniknięciu skompromitowanych form pomnikowości) oraz poszukiwanie nowych form upamiętniania. Postawa Wodiczki jest zdecydowanie bliższa temu drugiemu ujęciu. Jest on niechętny działaniom zmierzającym do usuwania pomników z przestrzeni publicznej, nawet tych związanych z nieakceptowaną ideologią. W swych działaniach natomiast

subwersywnie podmienia ich sensy i reprezentowane wartości, zastępując je innymi, tymi, które w jego przekonaniu bardziej zasługują na upublicznienie czy upamiętnienie. Wodiczko bowiem wystawia pomniki pokrzywdzonym, pokonanym a nie zwycięzcom.

Sądzę, że powinniśmy przy tym przyjąć szersze niż zwyczajowe znaczenie pojęcia pomnika. Za wyznacznik pomnikowości możemy bowiem uznać władzę, którą reprezentuje dana budowla i transmitowaną przez nią ideologię, a nie jedynie pełnioną przez tę budowlę funkcję upamiętniającą. Dlatego w moim przekonaniu za działania na pomnikach można w wypadku Wodiczki uznać także projekcje wykonywane na bankach, sądach, uniwersytetach czy ambasadach. Wśród antypomników Wodiczki umieszczam więc na przykład projekcję na Astor Building / New Museum (Nowy Jork, 1984), podejmującą kwestie stosunku instytucji sztuki do reguł organizacji otaczającego je świata, gentryfikacji, wykluczenia oraz braku ludzkiej solidarności.

W ramach nurtu antypomnikowego strategia Wodiczki ma autorski, oryginalny dwuaspektowy charakter. Pierwszy aspekt można określić jako rodzaj psychoanalizy architektury – pomnikoterapię. Wpisując projektowane slajdy bądź wideo w kontekst określonej monumentalnej budowli, Wodiczko wydobywa te aspekty, które były ukryte pod powierzchnią dominującego tam przekazu ideologicznego, dekonstruuje przy tym ów oficjalny przekaz i poniekąd uwalniając pomnik od narzuconej mu ideologii. Wyrazistym przykładem tego aspektu jest projekcja slajdów na Duke of York Column (Waterloo Place, Londyn 1985), zawierająca obraz tłumu górników rozjeżdżanych przez pojazd pancerny, która stworzyła krytyczną alternatywę wobec imperialnej symboliki i spektakularnego dekorowania przestrzeni miejskich. Innym przykładem może być wspomniana projekcja na Astor Building / New Museum w Nowym Jorku. Drugi aspekt polega na wpisaniu w przestrzeń pomnika slajdów bądź wideo przygotowanych przez Wodiczkę, które same będąc formą autonomicznego antypomnika wykorzystują fizycznie istniejący pomnik – nie tyle jako obiekt terapii, ale raczej i przede wszystkim jako możliwość własnego ukonstytuowania się w przestrzeni publicznej (zastany pomnik staje się ekranem projekcji). Za przykład posłużyć może projekcja na Bunker Hill Monument (Charlestown, Boston, 1998). Za jej pomocą pomnik walki o

niepodległość został przez artystę przekształcony w pomnik walki z przemocą. Warto przy tym jednak zauważyć, że oba te aspekty są często współobecne w ramach tego samego projektu, jedynie różnie hierarchizowane. Ten fakt wyjaśnia, dlaczego antypomnikowe działania Wodiczki podejmują zarazem krytyczny i subwersywny dyskurs metapomnikowy.

Oba wskazane aspekty – pomnikoterapia i autonomiczny antypomnik – w sposób charakterystyczny dla wielu współczesnych działań artystycznych, wybierają dla swego ukonstytuowania formę wydarzenia, performansu, a nie trwałej inskrypcji w przestrzeni publicznej. Ta druga forma pozostaje właściwością jedynie tradycyjnych form sztuki w przestrzeni publicznej, od materialnego pomnika do graffiti.

Sztuka Wodiczki, jak już wspomniałem, w znacznym stopniu ma charakter twórczości wspólnotowej. Ten wymiar jego dzieł, z kilku różnych powodów, uznaję za szczególnie wartościowy. Po pierwsze dlatego, że pogłębia badawczy wymiar procesu twórczego, wprowadzając doń czynnik etnograficzny i nadając mu charakter *artistic research*. Po drugie, gdyż stosownie wyznacza relacje władzy ustanawiane przez instytucję sztuki w odniesieniu do wspólnoty, w relacji z którą dzieło powstaje, pozycjonując artystę, jego ekipę i członków danej społeczności jako partnerów. To ugruntowuje etyczny wymiar projektu. Po trzecie dlatego, że ten sposób postępowania czyni dzieło rzeczywistym wglądem w istotne problemy zaangażowanej społeczności, zarówno w wymiarze ogólnym, jak i ich indywidualnych, jednostkowych przejawach, dzięki czemu może ono odnieść się do rzeczywistych wyzwań stojących przed społecznością. Każdorazowe powodzenie takiego przedsięwzięcia potwierdza zarazem trafność wstępnej diagnozy poczynionej przez artystę i wartość przeprowadzonych badań. Po czwarte, ponieważ dzięki takiemu podejściu powstające dzieło uzyskuje wartościowy charakter społecznego antypomnika, bowiem w uspołecznionej formie najlepiej może ono reprezentować całą społeczność. I po piąte wreszcie, dlatego że uzyskuje w ten sposób postać swoistej bazy danych, formę archiwum, która pozwala dziełu uniknąć ostatecznej petryfikacji, stwarzając mu możliwość długiego trwania, także w przestrzeniach mentalnych wspólnoty jego uczestników i świadków.

Wspominane wcześniej dzieło – projekcja na Bunker Hill Monument – dotyczy zabójstw, szczególnie młodych ludzi mieszkających w pobliskiej dzielnicy robotniczej, które otaczała do tego czasu zмова milczenia. Na szczycie obelisku zostały wyświetlone twarze ludzi mówiących o utracie swoich bliskich, dzieci i rodzeństwa. Upamiętnienie dotyczy w pierwszej kolejności właśnie ich – ofiar okolicznych gangów i beczynności policji. Zarazem jednak jest to pomnik żywych, którzy zdecydowali się przemówić w imieniu martwych, przerwać ciszę otaczającą ich śmierć. Jest to więc pomnik ofiar oraz tych, których Wodiczko nazywa bohaterami walczącymi z przemocą. Artysta zarejestrował na wideo ich wypowiedzi, pomógł im zebrać się na odwagę i zabrać głos, wystąpić przed lokalną społecznością i zarazem poniekąd w jej imieniu. Ich wypowiedzi stały się materiały wydarzenia, budując jednocześnie archiwum głosów ludzi, którzy zdecydowali się zakwestionować obowiązujący status quo. Projekcja na Bunker Hill Monument to antypomnik gloryfikujący podstawowe wartości społeczne, solidarność, szacunek, współczucie, troskę, akceptację i tolerancję, wbrew dominacji antywartości, którym aż nazbyt często wystawia się pomniki: agresji, pogardy, przemocy, wykluczenia, obojętności.

We wszystkich swych projektach Krzysztof Wodiczko organizuje wystąpienia osób pokrzywdzonych – ludzi marginalizowanych, pozbawionych publicznej widzialności, niemych, zniewolonych, upokorzonych, poddanych przemocy. Niekiedy musi w związku z tym uporczywie pracować nad tym, aby nakłonić ich do wzięcia udziału w projekcie, żeby przezwyciężyć ich lęk, nieufność, brak wiary w sens przedsięwzięcia. Tak na przykład działo się w wypadku projekcji w Hiroszimie, kiedy Wodiczko z trudem sprawił, że wśród uczestników mówiących o konsekwencjach atomowego kataklizmu znaleźli się także potomkowie koreańskich jeńców, którzy również zginęli, ale których śmierć nie doczekała się upamiętnienia, uznania, lecz pozostała przemilczana. W projekcji wideo na Wieżę Ratuszową w Krakowie (1996) wzięty z kolei udział ofiary przemocy w rodzinie, osoby niepełnosprawne, homoseksualne, uzależnione od narkotyków, zarażone wirusem HIV, bezdomne. Praca nad przygotowaniem archiwum głosów, z którego wyłoniła się ta projekcja – antypomnik – także wymagała wielu wysiłków. Jej bohaterki i bohaterowie, ofiary

wykluczenia, musiały przezwyciężyć lęk, wbudowany w nie wstyd i poczucie beznadziei.

Szczególne miejsce w twórczości Krzysztofa Wodiczki zajmuje projekcja w Tijuanie (El Centro Cultural, 2001). Praca zmierzająca do zbudowania wydarzenia, do zgromadzenia obrazów i głosów tworzących archiwum, z którego wyłaniały się projekcje była przedsięwzięciem jeszcze większym niż dotychczasowe, gdyż w ramach tego projektu niektóre z bohaterek występowała bezpośrednio w ramach wydarzenia, a nie jedynie jako zarejestrowane wypowiedzi. Problem uczestnictwa był zarazem wyzwaniem techniczno-realizatorskim, jak i źródłem szczególnej wartości projektu w kontekście rozwoju twórczości Wodiczki.

W wypadku dzieła Wodiczki w Tijuanie to same pokrzywdzone osoby występują, aby dać świadectwo swych traumatycznych przeżyć, opowiedzieć o molestowaniu seksualnym w pracy, przemocy w życiu prywatnym, brutalności policji. Zaopatrzone z mikrofony, kamery, źródła światła, zanurzone w tłumie wykonywały performans, uzupełniając w czasie rzeczywistym zarejestrowane wcześniej stwierdzenia wypowiedziami.

Projekcja w Tijuanie, jak i wiele wcześniejszych i późniejszych projektów, pomaga pokrzywdzonym, wykorzystywanym, marginalizowanym osobom uzyskać podmiotowość, głos i prawo wypowiedzi w przestrzeni publicznej. A świadków tego wydarzenia dzieła Wodiczki zapraszają do mentalnego współdziałania – do rytuału uwolnienia i przejścia w nową rzeczywistość. Świat każdego czy każdej z nas jest bowiem zawsze jednostkowo kształtowaną tego świata hipotezą.

Swoistą kontynuacją projektu w Tijuanie, pogłębioną o zaprojektowaną możliwość dialogu, była projekcja w Weimarze. Dzieło zostało bowiem zrealizowane w taki sposób, aby w jego centrum znalazła się rozmowa zaproszonych do udziału w projekcie uchodźców z publicznością. To już nie tylko przestrzeń zorganizowana dla tych, którzy i które dzięki niej zyskują możliwość zwrócenia się do innych, ale miejsce dialogu.

Twórczość Krzysztofa Wodiczki jest częścią paradygmatu transdyscyplinarnego, w ramach którego sztuka rozwija interakcje z nauką, wchodząc także w istotne relacje z dyscyplinami humanistycznymi i naukami społecznymi.

Głęboka refleksja nad współczesnymi porządkami społeczno-kulturowymi, antropoceniem i ekologią, migracjami, nacjonalizmami i totalitaryzmami, prawami człowieka, rasizmem i wykluczeniem, przemocą i obywatelską samoorganizacją, coraz częściej staje się udziałem sztuki. Wodiczko zajmują tu postawę analityczno-badawczą i krytyczną zarazem, wydobywa na powierzchnię niewidzialne procesy i struktury polityczne, podejmuje w swej sztuce dekonstrukcyjne, subwersyjne, krytyczne działania, których rezultaty mają przynieść wsparcie dla marginalizowanych bądź prześladowanych grup społecznych i podtrzymać nadzieję na zmianę społeczną. Dlatego właśnie dla określenia tego szczególnego pola sztuki transdyscyplinarnej używam także kategorii sztuki krytycznej, w ten sposób łącząc ją z wybranymi nurtami radykalnej sztuki – twórczości aktywistycznej.

Warto na koniec dodać, że Wodiczko, obok swej pracy artystycznej, jest także od wielu lat aktywnym pedagogiem. Był w swej karierze profesorem wielu uczelni. Spośród nich chcę wskazać jedynie dwie: Massachusetts Institute of Technology (MIT) oraz Uniwersytet Harvardzki. W MIT w latach 1994–1996 oraz 2004–2009 był on także dyrektorem The MIT Center for Advanced Visual Studies, pierwszej w świecie instytucji akademickiej programowo rozwijającej transdyscyplinarną współpracę między sztuką i nauką, utworzonej w 1967 roku przez György Kepesa.

Wszystkie pola aktywności Krzysztofa Wodiczki, pokazują go jako postać niezwykłą, jako osobę, której twórczość, o wyjątkowym znaczeniu, poglądy i postawa, wywarły ogromny wpływ na procesy kształtujące współczesną światową sztukę, wyznaczyły jej tendencje i horyzonty.

Jednoznacznie, z przekonaniem i zarazem z wielką satysfakcją rekomenduję Krzysztofa Wodiczkę do wyróżnienia tytułem doktora *honoris causa* Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

Ryszard W. Kluszczyński