



KRZYSZTOF WODICZKO
SZTUKA, TECHNOLOGIA I ZMIANA SPOŁECZNA
ART, TECHNOLOGY AND SOCIAL CHANGE



KRZYSZTOF WODICZKO



Publikacja towarzyszy projektowi multimedialnemu w przestrzeni publicznej: Krzysztof Wodiczko, *Wolność: dialog nadzieiny*, zorganizowanemu przez Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA w Gdańsku w ramach projektu: Sztuka w przestrzeni publicznej oraz Art+Science Meeting, wydarzenie odbyło się 13 października 2023.

Publication accompanying the multimedia project in public space: Krzysztof Wodiczko, *Freedom: Above-Ground Dialogue* organised by the LAZNIA Center for Contemporary Art in Gdańsk as part of the projects: art in public space and Art+Science Meeting, the event took place on October 13, 2023.

kuratorzy / curators: Jadwiga Charzyńska, Ryszard W. Kluszczyński

3



KRZYSZTOF WODICZKO

SZTUKA, TECHNOLOGIA I ZMIANA SPOŁECZNA

ART, TECHNOLOGY AND SOCIAL CHANGE

4

Krzysztof Wodiczko: sztuka, technologia i zmiana społeczna
Krzysztof Wodiczko: art, technology and social change

Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA
LAZNIA Centre for Contemporary Art

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Academy of Fine Arts in Gdańsk

Gdańsk 2024

redaktor | edited by
Ryszard W. Kluszczyński



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



CENTRUM
SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
ŁAŻNIA

SPIS TREŚCI/CONTENTS

Ryszard W. Kluszczyński, Krzysztof Polkowski, Jadwiga Charzyńska Wstęp Intro	6
Ryszard W. Kluszczyński Sztuka jako proces projektowania Art as a Design Process	12
Tomasz Załuski Artysta jako katalizator dialogu. Z Krzysztofem Wodiczką rozmawia Tomasz Załuski The Artist as a Catalyst for Dialogue. Interview with Krzysztof Wodiczko by Tomasz Załuski	40
Ana Peraica INTERSKALARNOŚĆ. Architektoniczne, wizualne i społeczne skale w publicznych projekcjach Krzysztofa Wodiczki INTER-SCALARITY. Architectural, Visual and Social Scales in Krzysztof Wodiczko's Public Projections	64
Maciej Ożóg Krytyka, współpraca, zmiana. Teoria i praktyka designu Krzysztofa Wodiczki Critique, Collaboration and Change. Krzysztof Wodiczko's Theory and Practice of Design	80
Anna Nacher <i>Pojazd dla bezdomnych</i> Krzysztofa Wodiczki - demaskowanie miejskiego piekła naszych czasów Krzysztof Wodiczko's Homeless Vehicle Project - Interrogating the Urban Hellscares of Today	96
Patrick Tobias Fischer <i>Śledczy</i> . Relacja z interaktywnego projektu w obszarze sztuki partycypacyjnej The Investigators: An Account of an interactive Participatory Art Project	124
Marek Wasilewski Drony jako protezy kulturowe Drones as Cultural Prostheses	160
Ryszard W. Kluszczyński Sztuka Krzysztofa Wodiczko. Analiza relacji między sztuką, technologią medialną, nauką i wyzwaniem społecznym The Art of Krzysztof Wodiczko: Exploring the Intersections Between Art, Media Technology, Science and Social Challenges	182
Monika Popow Wolność. Dialog z otwartym sercem Freedom: An Open-Hearted Dialogue	218
Jadwiga Charzyńska „Najważniejsze jest niewidoczne dla oczu” What Is Most Important Is Invisible	232
Biogramy Biograms	250

Wstęp

Intro



Krzysztof Wodiczko, performans *Wolność: dialog nadziemny* na dachu Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego, widoczni uczestnicy: Aneta Baczyńska-Rostkowska i Nadzieja Dąbrowska, / Krzysztof Wodiczko, *Freedom: Above-Ground Dialogue* on the rooftop performance of the Gdańsk Shakespeare Theater, participants: Aneta Baczyńska-Rostkowska and Nadzieja Dąbrowska, fot. / photo Łukasz Unterschuetz, CSW ŁAŻNIA / LAZNIA CCA, 2023, Gdańsk

Niniejszy wstęp do publikacji książki o twórczości Krzysztofa Wodiczki przybrał inny kształt niż wprowadzenia do wcześniejszych publikacji wydanych w serii Art+Science Meeting. Wydarzenia, którym książka towarzyszy miała jednak wyjątkowy, złożony charakter.

Książka podąża w ślad za projektem artystycznym przygotowanym przez artystę i Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku we współpracy z Gdańskim Teatrem Szekspirowskim, który użyczył swojej siedziby na użytek projektu. Sam projekt pod tytułem *Wolność: dialog nadziemny* – podejmując eksplorację wybranych sytuacji społecznych występujących w Gdańsku – stał się zarazem próbą powiązania tendencji, które zaistniały we wcześniejszych różnych dziełach artysty, tak aby w wyniku

This introduction to the publication of a book on Krzysztof Wodiczko's work took on a different shape from the introductions to the earlier publications issued in the Art+Science Meeting series. However, the events that the book accompanies were of a unique and complex nature.

The book follows an artistic project prepared by the artist and the ŁAŻNIA Centre for Contemporary Art in Gdańsk in collaboration with the Gdańsk Shakespeare Theatre, which lent its premises for the project. The project itself, entitled *Freedom: Above-Ground Dialogue*, explored selected social situations in Gdańsk and, at the same time, attempted to link tendencies found in the artist's earlier various works so that a new artistic quality would emerge as a result of this dialogue. In several projects carried

ich dialogu wyłoniła się nowa jakość artystyczna. W kilku projektach zrealizowanych bezpośrednio przez performans w Gdańsku Wodiczko wykorzystał jako narzędzia ksenologiczne – protezy kulturowe w funkcji środków komunikacji – drony wlatujące nad głowy publiczności, aby z tej nadziejnej perspektywy pozwolić przemówić dyskryminowanym społecznościom (Nowy Jork, Mediolan, Kraków, Poznań). W Gdańsku, zamiast dronów zapatrzonych w ekrany, w niebo wleciały balony, na które jak w wielu wcześniejszych dziełach Wodiczki wykonywane były projekcje (po raz pierwszy jednak na balonach a nie na budynkach czy pomnikach). Ponadto, w sposób dotąd rzadko pojawiający się w publicznych projektach Wodiczki, publiczność wydarzeń uzyskała możliwość interaktywnego dialogu z protagonistami dzieła (wcześniej zdarzyło się to w Tijuanie i Weimarze). W ten sposób praca *Wolność: dialog nadziejny* nakreśliła nowe perspektywy w twórczości Krzysztofa Wodiczki.

Równolegle do realizacji projektu Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku przyznała artyście tytuł doktora honoris causa. Dodatkową oprawą twórczego działania Wodiczki stały się uroczystości dwudziestopięciolecia CSW Łaźnia. Transdyscyplinarna sztuka Krzysztofa Wodiczki uzyskała w ten sposób transinstytucjonalne ramy.

Ryszard W. Kluszczyński – Dyrektor Artystyczny programu Art+Science Meeting

Kiedy usłyszałem, że Krzysztof Wodiczko będzie realizował w Gdańsku kolejny projekt ucieszyłem się niezmiernie. Oczywiście wydał mi się pomysł, aby został kolejnym Doktorem Honoris Causa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Cieszę się, że ten wspaniały twórca i intelektualista przyjął propozycję i zechciał przejść formalną procedurę. Dla mnie osobiście to wręcz

out immediately prior to the performance in Gdańsk, Wodiczko used drones flying over the heads of the audience as xenological tools (cultural prostheses functioning as a means of communication to address the issue of alienation) in order to allow communities facing discrimination to speak from this above-ground perspective (in New York, Milan, Kraków and Poznań). In Gdańsk, instead of drones equipped with screens, balloons flew into the sky, onto which, as in many of Wodiczko's earlier works, projections were cast (for the first time, however, on the balloons, not on buildings or monuments). In addition, in a way rarely seen before in Wodiczko's public projects, the audience of the events was given the opportunity to enter into an interactive dialogue with the protagonists of the work (this had previously taken place in Weimar). In this way, the work *Freedom: Above-Ground Dialogue* delineated new perspectives in Krzysztof Wodiczko's work.

Parallel to the realisation of the project, the Academy of Fine Arts in Gdańsk awarded the artist an honorary doctorate. An additional setting for Wodiczko's creative activity was the celebration of the twenty-fifth anniversary of the ŁAŹNIA Centre for Contemporary Art. Krzysztof Wodiczko's transdisciplinary art thus acquired a trans-institutional framework.

Ryszard W. Kluszczyński, Artistic Director of the Art & Science Meeting programme

I was delighted when I heard that Krzysztof Wodiczko would realise another project in Gdańsk. It seemed obvious to me that he should become the next Doctor Honoris Causa of the Academy of Fine Arts in Gdańsk. I am delighted that this wonderful artist and intellectual accepted this proposal and was willing to go through the required formal procedure. For me personally, he is

idealny kandydat na tytuł honorowy instytucji, która kształci/kształtuje młode osoby. Jak napisał prof. Marek Wasilewski – jeden z recenzentów – „Nadanie tytułu doktora honoris causa państwowej uczelni artystycznej jest nie tylko dowodem na sukces percepcji idei Wodiczki, ale także zobowiązaniem ze strony tej uczelni, że będzie idee te wcielać w życie i propagować wśród swoich studentów i studentek”.

Chcę w tym miejscu podziękować pozostałym recenzentom: prof. Andrzejowi Bednarczykowi i prof. Ryszardowi W. Kluszczyńskiemu, promotorowi prof. Robertowi Florczakowi oraz Wysokiemu Senatowi naszej Alma Mater za wkład w to niezwykle wydarzenie. Serdeczne podziękowania składam Jadwidze Charzyńskiej, nieocenionej we współpracy, Dyrektor CSW „Łaźnia” w Gdańsku.

Krzysztof Polkowski – Rektor Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

Książka ta jest dla mnie szczególnie ważna z wielu powodów. Jest publikowana w ramach cyklu Art+Science Meeting, a jednocześnie łączy art&science z działaniami charakterystycznymi dla sztuki w przestrzeni publicznej, która stanowi – podobnie jak Art+Science Meeting – jeden z filarów programowych ŁAŻNIA. W kontekście naszych założeń ŁAŻNIA jest nie tylko galerią, gdzie dzieła są prezentowane, ale również miejscem, w którym sztuka nie tylko jest oglądana, ale również doświadczana, odczuwana i dyskutowana. Kiedy Ryszard Kluszczyński zaproponował współpracę z Krzysztofem Wodiczko, byłam zachwycona, wszak jest on już legendą. Wpisanie tego projektu w program 25-lecia CSW ŁAŻNIA stworzyło kłamrę spinającą sztukę w przestrzeni publicznej oraz art & science.

Zadanie to stawiało przed nami wiele wyzwań. Począwszy od poszukiwania

an ideal candidate for an honorary title from an institution that educates/shapes young people. As one of the reviewers, Professor Marek Wasilewski, wrote: 'The awarding of an honorary doctorate from a state university of the arts is not only proof of the success with which Wodiczko's ideas have been received but also a commitment on the part of this university to put these ideas into practice and promote them among its students.'

At this point, I would like to thank the other reviewers, Prof. Andrzej Bednarczyk and Prof. Ryszard W. Kluszczyński, thesis supervisor Prof. Robert Florczak and the Senate of our Alma Mater for their contribution to this extraordinary event. My sincere thanks go to Jadwiga Charzyńska, Director of the ŁAŻNIA Centre for Contemporary Art in Gdańsk, for her invaluable cooperation

Krzysztof Polkowski, Rector of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

This book is particularly important to me for a number of reasons. It is being published as part of the Art+Science Meeting series. At the same time, it combines art & science with activities characteristic of art in public space, which is—like Art+Science Meeting—one of the programme pillars of ŁAŻNIA. In line with our intentions, ŁAŻNIA is not only a gallery where works are presented but also a place where art is not only viewed but also experienced, felt and discussed. When Ryszard W. Kluszczyński proposed working with Krzysztof Wodiczko, I was delighted; after all, he is already a legend. The inclusion of this project in the programme for the twenty-fifth anniversary of the ŁAŻNIA Centre for Contemporary Art formed a link between art in public space and art & science.

This task presented us with many challenges. These ranged from finding technical

rozwiązań technicznych, poprzez zebranie ludzi gotowych znaleźć czas i znaleźć w sobie odwagę, aby wziąć udział w tym przedsięwzięciu, po pogodę.

Dlatego wspólnie z Ryszardem Kluszczyńskim chciałabym podziękować ekipie Strategia 360 za ich zaangażowanie. Nie zebralibyśmy uczestników bez pracy Moniki Popow, która wspólnie z artystą przeprowadziła nabór uczestników oraz rozmowy, których fragmenty mogliśmy usłyszeć podczas październikowego spektaklu. Im – współautorom wydarzenia – szczególnie dziękuję w imieniu całego zespołu.

Jadwiga Charzyńska – Dyrektorka Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku

solutions and bringing together people willing to devote their time and courage to take part in the weather conditions.

Therefore, together with Ryszard W. Kluszczyński, I would like to thank the Strategy 360 team for their involvement in the technical realisation of the project. We could not have brought together its participants if not for the work of Monika Popow, who, together with the artist, carried out the recruitment process and conducted the related interviews, excerpts from which we could hear during the October performance. To the participants—the co-authors of the event—I especially thank you on behalf of the whole team.

Jadwiga Charzyńska, Director of the Łaźnia Centre for Contemporary Art in Gdańsk



Krzysztof Wodiczko, performans *Wolność: dialog nadziemny* na dachu Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego / Krzysztof Wodiczko, *Freedom: Above-Ground Dialogue* on the roof-top performance of the Gdańsk Shakespeare Theater, fot. / photo Łukasz Unterschuetz, CSW ŁAŹNIA / LAZNIA CCA, 2023, Gdańsk



Plenerowe studio realizatorskie na dachu Gdańskiego Teatru
Szekspirowskiego / Outdoor production studio on the roof of the
Gdańsk Shakespeare Theater, fot. / photo Łukasz Unterschuetz,
CSW ŁAZŃNIA / LAZŃNIA CCA, 2023, Gdańsk

Sztuka jako proces projektowania

Art as a Design Process

Wstęp

Sztuka Krzysztofa Wodiczki – od samego jej początku – na różne sposoby dialoguje z projektowaniem, łączy się z nim i przenika. W kontekście nowoczesnej sztuki podejście takie ma swoje korzenie w Anglii jeszcze w drugiej połowie XIX wieku, w ideach i działalności Williama Morrisa i kilku jeszcze artystów i architektów, m.in. Philipa Webba, Forda Madox Browna, Edwarda Burne-Jonesa i Arthura H. Mackmurdo (istotny wpływ na postawę ich wszystkich wywarły także koncepcje Johna Ruskina oraz Augustusa Welby Northmore Pugin). Ich działalność ostatecznie doprowadziła do proklamowania w roku 1888 ruchu Arts and Crafts (nieco wcześniej, w 1884 roku, powołano do istnienia Art Workers' Guild). Kładący nacisk na pracę manualną i głoszący apologię tradycyjnego rzemiosła nurt Arts and Crafts, pomimo swego niewątpliwego znaczenia i wpływu na proces kształtowania się formacji modernizmu w sztuce, nie był jednak – i nie jest – postrzegany jako nowoczesny nurt artystyczny (niekiedy przypisywano mu wręcz wsteczny charakter). Opinia ta odnosi się nawet do tej jego postaci, którą przybrał pod koniec wieku XIX, kiedy stał się tendencją międzynarodową, rozbudowaną i nie identyfikowaną już jedynie z grupą założycielską i jej nieco konserwatywnymi ideami¹.

Postawa wiążąca sztukę z projektowaniem uzyskała rzeczywisty i pogłębiony wymiar dopiero w kolejnym stuleciu za sprawą założonej w 1919 roku w Weimarze uczelni Bauhaus i w nurcie sztuki z nią

Introduction

From the very beginning, Krzysztof Wodiczko's art has been in various ways in dialogue with design, engaging it and intermingling with it. In the context of modern art, this approach has its roots in England reaching as far back as the latter half of the 19th century to the ideas and activities of William Morris and several other artists and architects, including Philip Webb, Ford Madox Brown, Edward Burne-Jones and Arthur H. Mackmurdo (John Ruskin's and Augustus Welby Northmore Pugin's concepts also had a major influence on all of these figures). These men's activities eventually led to the founding of the Arts and Crafts movement in 1888 (slightly earlier, in 1884, the Art Workers' Guild was established). The Arts and Crafts movement, with its emphasis on manual work and its apologia for traditional craftsmanship, despite its undoubted influence on the formative processes that gave rise to modernism in art, was not – and is not – perceived as a modern artistic trend (it has sometimes even been described as backwards-looking). This opinion applies even to the form it took in the late 19th century when it grew into an international tendency and was no longer identified solely with its founding group and its rather conservative ideas¹.

It was not until the following century, with the establishment of the Bauhaus in Weimar Germany in 1919 and the rise of the art movement identified with it, that an approach linking art and design took on a more tangible and deeper dimension.

¹ Por. Allan Crawford, *Ideas and Objects: The Arts and Crafts Movement in Britain*, „Design Issues” 1997, t. 13, nr 1, s. 15–26; Isabella Meyer, *Art and Crafts Movement – A Revolutionary Style of Design*, *Art in Context*, 28 czerwca 2023, <http://artincontext.org/arts-and-crafts-movement/> [dostęp: 30.11.2023]; zob. też Stefanie Graf, *An Introduction to the Arts and Crafts Movement*, *TheCollector.com*, February 14, 2022, <https://www.thecollector.com/introduction-arts-and-crafts-movement/> [dostęp: 30.11.2023].

¹ Cf. A. Crawford, „Ideas and Objects: The Arts and Crafts Movement in Britain”, *Design Issues* 1997, vol. 13, no. 1, pp. 15–26; Isabella Meyer, „Art and Crafts Movement: A Revolutionary Style of Design”, *Art in Context*, 28 June 2023, <http://artincontext.org/arts-and-crafts-movement/> [accessed: 30.11.2023]; see also S. Graf, *An Introduction to the Arts and Crafts Movement*, *TheCollector.com*, 14 February 2022, <https://www.thecollector.com/introduction-arts-and-crafts-movement/> [accessed: 30.11.2023].

identyfikowanym. To ona dopiero zainaugurowała rzeczywiście nowoczesne podejście w sztuce łączące ją z projektowaniem i technonaukami². Walter Gropius – twórca szkoły – podkreślał, że celem Bauhausu było ożywienie idei projektowania, co wymagało jego zdaniem zaakceptowania pracy z technologią, maszynami, ale zarazem przejścia nad nimi kontroli, jak również podkreślenia i ochrony roli jednostki w procesach twórczych przy równoczesnym zaakceptowaniu zbiorowych form pracy. „Kluczową rolę – twierdził Gropius – odegra tu opracowanie najwydatniejszej metody podziału źródeł kreatywnej energii w zespole”³, co w dalszej kolejności oznacza też inną hierarchizację zadań w pracy i inną jej organizację: „W przyszłości inteligentny rzemieślnik z poprzednich epok stanie się odpowiedzialny za teoretyczną pracę wstępną poprzedzającą produkcję wyrobów. Zamiast zmuszać go do wykonywania pracy mechanicznej, należy raczej wykorzystać jego umiejętności w zadaniach laboratoryjnych lub przy tworzeniu nowych narzędzi, formując w ten sposób nową jednostkę zespoloną z przemysłem”⁴. Bauhaus, rozwijając swe idee, wsparł również w ten sposób proces instalowania mediów technicznych w polu sztuki i kształtowanie różnych tendencji sztuki mediów i w przyszłości nowych mediów. Pokrewne koncepcje artystyczne były wówczas realizowane także w twórczości różnych innych nurtów europejskiej historycznej awangardy, w szczególności konstruktywistów i produktywistów. Idee Bauhausu miały też doprowadzić w przyszłości między innymi do

Bauhaus introduced a genuinely modern approach to art, incorporating into it both design and the technical sciences². Walter Gropius – the school’s founder – emphasized that the Bauhaus aimed to revive the idea of design, which in his view required not just accepting the need to work with technology and machines, but also taking control of them, as well as emphasizing and protecting the role of the individual in creative processes while also accepting the value of collective forms of work. “As Gropius argued, “the main problem will be to discover the most effective way of distributing the creative energies in the organization as a whole”³, which suggested the need for introducing a new hierarchy in terms of work tasks and a new means of organising work: “The intelligent craftsman of the past will in future become responsible for the speculative preliminary work in the production of industrial goods. Instead of being forced into mechanical machine work, his abilities must be used for laboratory and tool-making work and fused with the industry into a new working unit”⁴. In the ideas it developed, the Bauhaus laid the groundwork for the introduction of technical media into the field of art; this shaped various tendencies in media art as well as, in the future, new media. Related artistic concepts were also pursued in the work of various other strands of the European historical avant-garde, in particular, by the Constructivists and Productivists. Bauhaus ideas would also lead in the future to, among other things, the establishment of two research and teaching structures within the Massachusetts

2 Zob. R.W. Kluszczyński, *O językach sztuki mediów i postmediów*, [w:] *Edukacja medialna jako wyzwanie*, red. S. Ratajski, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2019, s. 151–173.

3 W. Gropius, *Pełnia architektury*, tłum. K. Kopczyńska, Karakter, Kraków 2014 [epub], s. 17.

4 *Ibidem*, zob. też F. MacCarthy, *Walter Gropius: człowiek, który zbudował Bauhaus*, przeł. J. Dzierzgowski, Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2021.

2 See R.W. Kluszczyński, “On the Languages of Media and Postmedia Art”, in: *Media education as a challenge*, ed. S. Ratajski (Warsaw: Academy of Fine Arts and UNESCO Committee in Poland, 2019), p. 141–144.

3 W. Gropius, *Scope of Total Architecture* (New York: Harper and Row, 1955), p. 11.

4 *Ibid.* See also: Fiona MacCarthy, *Gropius: The Man Who Built the Bauhaus* (Cambridge: Harvard University Press, 2019).

utworzenia w ramach Massachusetts Institute of Technology (MIT, Cambridge) dwóch struktur badawczo-dydaktycznych: Center for Advanced Visual Studies (w 1967 roku) oraz Media Lab (w roku 1985). CAVS założył György Kepes – przybysz z New Bauhaus. Z obiema natomiast, jako profesor lub dyrektor, był związany Krzysztof Wodiczko.

W wypadku twórczości Wodiczki negocjacje sztuki z dizajnem są jednak znacznie głębsze i bardziej zróżnicowane niż przedstawione powyżej. W ich wzajemnych interakcjach chcę wyodrębnić trzy wymiary projektowania, które wyznaczają charakter jego sztuki. Kolejno będę więc zajmował się projektowaniem jako profesją, projektowaniem jako twórczością artystyczną i projektowaniem jako tworzeniem projektów artystycznych. Sądzę, że wszystkie one, występując równolegle i we wzajemnych

Institute of Technology (MIT): the Center for Advanced Visual Studies (1967) and the Media Lab (1985). CAVS was founded by György Kepes – a new arrival from the New Bauhaus. Krzysztof Wodiczko, in turn, was associated with both institutions, either as a professor or director.

In the case of Wodiczko's work, however, negotiations between art and design are much deeper and more diverse than those presented above. In these mutual interactions, I want to distinguish three dimensions of design that define the nature of his art. I will thus deal successively with design as a profession, design as artistic creation, and design as the creation of artistic projects. I believe that all of these concepts, occurring in parallel and mutual relationships, have played and still play a very important role in Wodiczko's creative work.



Krzysztof Wodiczko, *Instrument osobisty* / Personal Instrument, fot. / photo Jerzy Surwiłło, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation, 1968-69, Warszawa

relacjach, odegrały i ciągle odgrywają bardzo istotną rolę w jego twórczej pracy.

Projektowanie jako praktykowanie profesji dizajnera

Pierwszy wskazany wymiar jest związany z wykształceniem Wodiczki. To projektowanie jako praktykowanie profesji, powiązanie wiedzy i umiejętności dizajnerskich, które stanowią warsztat projektanta. Aspekt ten, który wydaje się posiadać jedynie uzupełniający, zewnętrzny wobec zasadniczej pracy artystycznej Wodiczki status, jest w istocie niezwykle dla niej ważny, wręcz założycielski – stanowi jej fundament.

Krzysztof Wodiczko ukończył studia na Wydziale Projektowania Przemysłowego ASP w Warszawie. Połączenie perspektywy inżyniersko-projektowej z artystyczną musiało przynieść określone konsekwencje dla jego wyborów twórczych. Już pierwsze ważne dzieła Wodiczki – *Instrument osobisty* (1969) oraz *Pojazd* (1971–1973) – bardzo wyraźnie to przedstawiają, są to starannie zaprojektowane urządzenia, wzorowo łączące aspekty konstrukcyjno-funkcjonalne z artystyczno-symbolicznymi i społeczno-politycznymi⁵. Ponadto od ukończenia studiów w roku 1968 do 1977 roku, kiedy wyjechał z Polski, Wodiczko pracował jako projektant w zakładach przemysłowych, w UNITRZE a następnie w Polskich Zakładach Optycznych w Warszawie. Jego przygotowanie zawodowe i pierwsza dekada pracy były więc ściśle powiązane z zawodem dizajnera. Ale takiego, który dostrzegał wszystkie istotne aspekty pracy projektowej. W jej charakterze bowiem aspekt estetyczny łączył się z funkcjonalnym, społecznym, politycznym i etycznym. Dlatego okres ten okazał się decydujący dla uformowania się postawy

Design as a professional practice

The first dimension indicated is related to Wodiczko's education, that is, design as the practice of a profession, the mix of knowledge and design skills that constitute the designer's workshop. This aspect, which seems to have only a supplementary, external status concerning Wodiczko's primary artistic work, is in fact extremely important to it, even foundational.

Krzysztof Wodiczko graduated from the Faculty of Industrial Design at the Academy of Fine Arts in Warsaw. The combination of an engineering and design perspective with an artistic one must have impacted his creative choices. Wodiczko's first important works – *Personal Instrument* (1969) and *Vehicle* (1971–1973) – make this very clear; they are carefully designed devices that combine in an exemplary fashion structural and functional aspects with artistic, symbolic and socio-political ones⁵. Moreover, from his graduation in 1968 until 1977, when he left Poland, Wodiczko worked as a designer in Polish industrial plants, first at UNITRA and then at Polskie Zakłady Optyczne in Warsaw. His professional background and first decade of work were thus closely linked to the profession of designer. And even in this early career stage, he discerned the key aspects of design work, including how the aesthetic aspect was linked by nature with its functional, social, political and ethical dimensions. Therefore, this period proved decisive for the formation of Wodiczko's artistic stance. It was then, I believe, when he was working for industry, that he developed the basic determinants of this stance.

As he himself put it years later: "From then on, I really started to notice, to respect people, and to inspire and help them as

5 Zob. R.W. Kluszczyński, *Od Instrumentu osobistego do Dialogu nadziemnego: Krzysztofa Wodiczki rozprawy o wolności*, „Ręcznik” 2024, nr 6.

5 See R.W. Kluszczyński, "From Personal Instrument to Above-Ground Dialogue: Krzysztof Wodiczko's Dissertations on Freedom", *Ręcznik* 2024, no. 6.



Krzysztof Wodiczko, *Instrument osobisty / Personal Instrument*, fot. / photo Jerzy Surwiłło, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation, 1968-69, Warszawa

artystycznej Wodiczki. Właśnie wtedy, jak sądzę, pracując dla przemysłu, wykształcił on jej podstawowe wyznaczniki.

Jak sam to określił po latach: „Od tamtego czasu naprawdę zacząłem zauważać, szanować ludzi, a także inspirować i możliwie twórczo im pomagać. Zacząłem polegać na etyce społecznej i skupieniu się na ludziach, dostrzeżeniu roli działalności estetycznej w odniesieniu do problemów społecznych, jak również polityki i ideologii, na funkcjonowaniu tam, gdzie estetyka jest nieprawdopodobnie zanurzona w systemie różnego rodzaju skrótów, ideologii, a także potrzeb ludzkich, warunków bytu i pracy. Estetyka jest pomiędzy wszystkimi funkcjonującymi formami polityki oraz życiem i pracą, i rzeczywistością. Projektant w tej sytuacji musi widzieć zarówno estetyczny, jak i społeczno-polityczny wymiar projektowania, i w tym się odnaleźć. Dlatego wydaje mi się,

creatively as possible. I began to rely on a social ethic and a focus on people, to see the role of aesthetic activity in relation to social problems as well as politics and ideology, to function where aesthetics is deeply immersed in a system involving all kinds of shortcuts and ideologies, as well as human needs, and living and working conditions. Aesthetics is something that exists within all forms of politics and in daily life, work and reality. The designer in this situation has to see both the aesthetic and the socio-political dimensions of design, and find himself [a place—R.K.] in this. That's why I think that it is an unbelievable experience for someone who thinks about art and the role of the artist at all"⁶.

This statement reveals not only Wodiczko's characteristic perception of the tasks

⁶ K. Wodiczko, A. Ostolski, Wodiczko. Socjoestetyka (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015), p. 54.



Krzysztof Wodiczko, *Pojazd / Vehicle*, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation, 1971-1973, Warszawa

że to jest nieprawdopodobne doświadczenie dla kogoś, kto w ogóle myśli o sztuce i roli artysty”⁶.

Ta wypowiedź bardzo precyzyjnie uwiadacza nie tylko charakterystyczne dla Wodiczki postrzeganie zadań i charakteru dizajnu, społecznej postawy i odpowiedzialności projektanta. Przedstawia w gruncie rzeczy także proces wyłaniania się postawy artystycznej Wodiczki, jego estetyki, zainteresowań, wrażliwości i perspektywy etycznej dobrze nam znanych z jego licznych dzieł. Sztuka Wodiczki wyrosła z doświadczeń dizajnu, jego najbardziej wartościowych społecznych właściwości i wartości. Studiując, zgłębiając i praktykując dizajn przemysłowy, realizując projekty należące do tego pola, Wodiczko przygotowywał w istocie swój warsztat artystyczny, kształtował swoją wizję sztuki.

and nature of design but also the social attitude and responsibilities of the designer. It also shows how Wodiczko's artistic stance developed, as well as his aesthetics, interests, sensitivity and ethical perspective, well known from his numerous works. Wodiczko's art grew out of his experience with design and displays its most valuable social qualities and values. By studying, exploring and practising industrial design, and by realising projects within this field, Wodiczko was in fact developing his artistic workshop and shaping his vision of art.

Design as an artistic practice

And here the second dimension of the presence of design in Wodiczko's work shows itself. No longer in design as a profession as such, but as a fundamental aspect of artistic creation. It is a design as an artistic practice. Art is understood here as being grounded in design, and design as a framework, foundation or context for artistic

⁶ K. Wodiczko, A. Ostolski, *Wodiczko. Socjopestetyka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 54.

Projektowanie jako praktykowanie sztuki

I tu pojawia się drugi wymiar obecności projektowania w pracy Wodiczki. Już nie profesja designerska jako taka, lecz jeden z podstawowych aspektów twórczości stricte artystycznej. To projektowanie jako praktykowanie sztuki. Sztuka jest tu rozumiana jako ugruntowana w dizajnie, a dizajn jako rama, fundament lub kontekst twórczości artystycznej. Dla Wodiczki proces twórczy to w tym aspekcie projektowanie i wytwarzanie artefaktów, dzieł-urządzeń, performatywnych rekwizytów, którym artysta nadaje zarówno specyficzną formę, estetykę i sens, jak i określoną funkcję w wydarzeniu artystycznym. Służą one do wytworzenia określonych sytuacji. Mówimy tu więc o kreacji procesów, wydarzeń, możliwości oferowanych uczestnikom, osiągalnych przy pomocy projektowanych urządzeń. Mówimy o projektowaniu dzieła sztuki jako kolektywnego performansu.

Zapytany o relacje między sztuką a dizajnem Wodiczko odpowiedział: „Ja w tym widzę raczej dwie różne postawy, które się zawsze krzyżują. To tylko kwestia proporcji. Każde projektowanie, czegokolwiek dotyczy, ma w sobie element sztuki. Zakłada bowiem kreację. Podobnie jak sztuka w mniejszym czy większym stopniu oparta jest na projektowaniu i konstrukcji formy. Sztuka dominuje tam, gdzie aspekt symboliczny lub estetyczny bierze górę nad użytkowym. Projektowanie natomiast kładzie nacisk na aspekt funkcjonalny, choć innych nie wyklucza”⁷. Przeciwwstawienie takie ma charakter teoretyczny. Właściwie i precyzyjnie wyjaśnia zasadniczą różnicę między sztuką a dizajnem. Jednak dla zrozumienia specyfiki twórczości samego Wodiczki nie wystarczy. W jej wypadku bowiem mamy



Krzysztof Wodiczko, *Pojazd / Vehicle*, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation, 1971-1973, Warszawa

work. For Wodiczko, the creative process is, in this sense, the design and production of artefacts, works/devices, performative props to which the artist gives both a specific form, aesthetics and meaning, and a specific function in an artistic event. They serve to produce specific situations. We are thus talking about creating processes, events and possibilities for the direct beneficiaries, the immediate addressees, of a work of art, about making things achievable with the help of specially designed devices. We are talking about designing an artwork as a collective performance.

When asked about the relationship between art and design, Wodiczko replied:

⁷ Iwo Zmyślony, *Sto tysięcy bezdomnych. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczką*, „dwutygodnik.com”, wyd. 164, lipiec 2015, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/6025-sto-ty-siecy-bezdomnych.html> [dostęp: 26.10. 2023].



Krzysztof Wodiczko, *Pojazd dla bezdomnych / Homeless Vehicle*, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation, 1988-1989

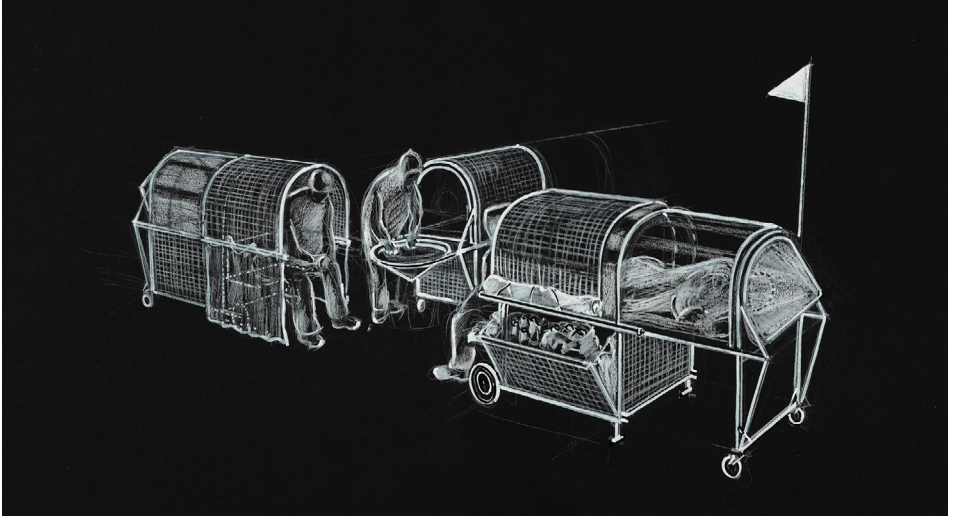
do czynienia nie z przeciwstawieniem, lecz z integracją dizajnu i sztuki. Z dizajnem dostosowanym do potrzeb sztuki oraz sztuką wchłaniającą zasady dizajnu.

Pisząc niedawno o drodze twórczej Wen-Yinga Tsai'a – artysty współtworzącego paradygmat sztuki cybernetycznej, który zanim zajął się sztuką, uzyskał wykształcenie inżynierskie i pracował w tej dziedzinie – dowodziłem, że stając się artystą, Tsai nigdy nie przestał być inżynierem, że w istocie stał się artystą-inżynierem, który zintegrował w swej pracy twórczej oba te zakresy praktyk i wiedzy⁸. Nie inaczej

"I see it rather as two different attitudes that always intersect. It's just a question of proportion. Any design, whatever it concerns, has an element of art in it. Because it presupposes creation, just as art is more or less based on design and the construction of form. Art dominates where the symbolic or aesthetic aspect takes precedence over the utilitarian. Design, on the other hand, emphasises the functional aspect, although it does not necessarily exclude others"⁷. Such a contrast is theoretical in nature. It clearly and accurately explains the fundamental difference between art

8 R.W. Kluszczyński, *Tsaibernetyka: sztuka na skrzyżowaniu technologii, nauki, filozofii i natury*, [w:] *Tsaibernetyka: transgeneracyjna sztuka cybernetyczna*, red. R.W. Kluszczyński, CSW Łąźnia 2023.

7 i. Zmysłony, "Sto tysięcy bezdomnych. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczką", *dwutygodnik.com*, no. 164, July 2015, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6025-sto-tysiecy-bezdomnych.html> [accessed: 26.10. 2023].



Krzysztof Wodiczko, *Pojazd dla bezdomnych / Homeless Vehicle*, dzięki uprzejmości Fundacji Profile / courtesy of the Profile Foundation, 1988-1989

rozwinęła się postawa twórcza Krzysztofa Wodiczki, który w podobny sposób połączył projektowanie i sztukę. Każdy projekt artystyczny – dzieło sztuki – Wodiczki wyłania się w istocie z dialogu pomiędzy użytkową funkcjonalnością a aspektami symbolicznymi i estetycznymi oraz intencjami społecznymi. Przy czym jednak dialog ten, zgodnie z przywołanym tu wcześniej wyjaśnieniem artysty, podporządkowuje funkcjonalność potrzebom symboliczno-estetycznym i społecznym. Mimo takiej hierarchizacji zachowuje ona swą ważność i niezbędność w jego systemie pracy twórczej. Funkcjonalność, ergonomiczność czy spójność stylistyczna mają za swe podstawowe zadanie pomóc w zrealizowaniu artystycznych celów projektu, jego aspektu komunikacyjno-symbolicznego, partycypacyjnego, interaktywnego, społecznego. Estetyka natomiast wiąże obie strony – dizajnerską i artystyczną – przywracając bądź utrzymując między nimi równowagę.

Projektowanie w twórczości Wodiczki

and design. However, this is not enough to allow us to understand the specificity of Wodiczko's own work. For in his case, we are dealing not with an opposition, but with the integration of design and art. With design adapted to the needs of art and art assimilating the principles of design.

Writing recently about the creative path of Wen-Ying Tsai – an artist who co-created the paradigm of cybernetic art and who, before he took up art, obtained a degree in engineering and worked in this field – I argued that in becoming an artist, Tsai never ceased to be an engineer, that in fact, he became an artist/engineer who integrated both of these scopes of practice and knowledge into his creative work⁸. Krzysztof Wodiczko's creative attitude developed no differently, as he similarly combined design and art. Each artistic project – each artwork

8 R. W. Kluszczyński, "Tsaibernetics: Art at the Intersection of Technology, Science, Philosophy and Nature", in: *Tsaibernetics: Transgenerational Cybernetic Art*, ed. R.W. Kluszczyński (Gdańsk: CSW Łaźnia, 2023).

przybiera różny charakter i spełnia też różne szczegółowe funkcje. Zawsze jednak jest ono powiązane z artystycznymi celami, które z kolei są połączone z zadaniami poznawczymi, społecznymi, politycznymi, etycznymi i filozoficznymi, w istocie stanowiącymi całość z aspektem artystycznym. Sztuka Wodiczki jest bowiem formą artistic research i jako taka obejmuje także wszystkie wskazane zadania.

W innym swoim tekście na temat twórczości Krzysztofa Wodiczki⁹ wyodrębniłem w rezultacie analizy *Instrumentu osobistego* – w zastawieniu z jego wówczas najnowszą pracą *Wolność. Dialog nadziemny* (2023) – właściwości, które charakteryzowały Instrument osobisty, a które zarazem uznałem za cechy charakterystyczne, ważne czy wręcz konstytutywne dla całej jego twórczości. Właściwości te, to:

1. Połączenie trzech perspektyw: projektowej, inżyniersko-wykonawczej i artystycznej.
2. Działanie w przestrzeni publicznej.
3. Partycypacyjny charakter tworzonych dzieł.
4. Interaktywność.
5. Krytyczny charakter.
6. Artistic research realizowany w projektach integrujących sztukę, projektowanie i naukę.
7. Twórcza praca zespołowa.
8. Charakter transdyscyplinarny.

Wszystkie wskazane tam cechy dzieł Wodiczki, nie tylko pierwsza i szósta, gdzie jest to wyrażone *expressis verbis*, angażują na różne sposoby dialogiczne relacje między artystycznymi i dizajnerskimi aspektami jego twórczości.

Umieszczenie prac w przestrzeni publicznej można uznać za wynikające zarówno z programu artystycznego, jak i z przyjmowanych przez niego dizajnerskich zasad.

– produced by Wodiczko emerges, in fact, from a dialogue between functional utility, symbolic and aesthetic aspects, and social intentions. However, this dialogue, according to the artist's explanation cited here earlier, subordinates functionality to symbolic/aesthetic and social needs. Despite this hierarchisation, it retains its importance and necessity in his system of creative work. Functionality, ergonomics or stylistic consistency have as their primary task to help realise the artistic goals of the project, its communicative/symbolic, participatory, interactive, and social aspects. Aesthetics, on the other hand, links the two sides – design and art – by restoring or maintaining a balance between them.

Design in Wodiczko's work takes on a diverse character and fulfils various functions. However, it is always linked to specific artistic goals, which in turn, are tied to cognitive, social, political, ethical and philosophical tasks, which when combined with the work's artistic aspects constitute a whole. Wodiczko's art is in essence a form of artistic research and, as such, encompasses all of the aspects indicated above.

In a previous text I wrote about Krzysztof Wodiczko's work,⁹ in which I singled out for analysis his Personal Instrument and its relation to what was then his most recent work, *Freedom. Above-Ground Dialogue* (2023), I identified the properties that characterised Personal Instrument, and that I also considered being important or even definitive features of his entire oeuvre. These properties are:

1. a combination of three perspectives: design, engineering and art.
2. acting in public spaces,
3. the participatory nature of the works

⁹ Idem, *Od Instrumentu osobistego do Dialogu nadziemnego*.

⁹ R. W. Kluszczyński, "From Personal Instrument to Above-Ground Dialogue: Krzysztof Wodiczko's Dissertations on Freedom", op. cit.

Choćby w przywołanej wcześniej wypowiedzi (przypis 6) Wodiczko mówi, że projektant musi widzieć tak estetyczny, jak i społeczno-polityczny wymiar projektowania, dostrzegać znaczenie działalności estetycznej w odniesieniu do problemów społecznych. Rozumiejąc przestrzeń publiczną jako przestrzeń dynamicznych relacji społecznych i umiejscawiając tam swoje działania artystyczne, Wodiczko łączy więc oba aspekty, projektowy i artystyczny, w jedną całość. Oba są uzasadnieniem jego wyboru sztuki w przestrzeni publicznej jako programu artystycznego.

Także partycypacyjny charakter dzieł wynika z idei artystycznych przez niego wyznawanych i jest także rezultatem, podobnie jak interaktywność, użycia zaprojektowanych specjalnie w tym celu urządzeń, aby interaktywnie, partycypacyjnie zaangażować publiczność i przede wszystkim uczestników dzieł-wydarzeń. Krytyczny charakter posiada u niego zarówno projektowanie, jak i tworzona sztuka. Koncepcja skandalizującego funkcjonalizmu, czyli funkcjonalnego projektowania, które wydobywa i odpowiada na skandaliczne potrzeby społeczne¹⁰ z jednej strony sama w sobie jest doskonałym przykładem przenikania się aspektu artystycznego i projektowego w postawie Wodiczki, z drugiej strony natomiast jest przykładem jej krytycznego nastawienia. „Można projektować tak, aby ujawnić istnienie zjawisk, których być nie powinno, a zarazem doraźnie na nie odpowiedzieć. Rozwiązanie problemu należy do kogo innego – przede wszystkim do polityków. Naszym zadaniem jest stawiać ich w sytuacji, w której nie będą mogli udawać,

created,

4. interactivity,

5. a critical nature,

6. artistic research carried out in projects integrating art, design and science,

7. creative teamwork,

8 a transdisciplinary nature.

All of the features of Wodiczko's work indicated there, not least the first and sixth, where this is expressed *expressis verbis*, engage in various ways with the dialogical relationship between the artistic and design aspects of his work.

The placement of his works in public space can be seen as stemming from both his artistic programme and the design principles he adopts. For example, in the statement cited earlier (footnote 6), Wodiczko says that the designer must see both the aesthetic and the socio-political dimensions of design, and perceive the importance of aesthetic activity in relation to social problems. By understanding public space as a space of dynamic social relations and by locating his artistic activities there, Wodiczko combines both aspects, design and art, into a single whole. Both are also the justification for his choice to create art in public space as an artistic programme.

The participatory nature of his works also stems from the artistic ideas he espouses, and is also the result, like their interactivity, of the use of specially designed devices to interactively and participatively involve the audience and, above all, the direct participants in his works/events. For him, both the design and the art he creates have a critical character. The concept of scandalous functionalism, i.e. functional design that brings out and responds to scandalous social needs¹⁰ is in itself a perfect example of

¹⁰ Zob. K. Wodiczko, *Sztuka, trauma i parezja*, [w:] Krzysztof Wodiczko. *Rozmowy i teksty krytyczne*, wybór i wstęp M. Wasilewski, red. A. Rosochacka, J. Zwierzyński, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2020, s. 251.

¹⁰ K. Wodiczko, "Art, Trauma, and Parrhesia", *Art & the Public Sphere* 2011, vol. 1, no. 3, p. 295.

że problem nie istnieje"¹¹. Wszystkie niemal jego dzieła są przykładem krytycznego nastawienia, nadawania widzialności niedostrzeganym bądź maskowanym problemom, realizacją idei subwersywnej dekonstrukcji.

Związki prac Wodiczki z nauką, ich status *artistic research*, jest tyleż oczywisty, co wielowymiarowy. Związki te dotyczą zarówno badań społecznych, prowadzonych na użytek projektów artystycznych, takich na przykład jak projekcja w Tijuanie, jak i prac technonaukowych zmierzających do przygotowania narzędzi niezbędnych do wydobycia wiedzy-prawdy wynikającej z osobistych doświadczeń uczestników projektów, ich szczerzej, odważnej relacji. Prace badawcze i przygotowawcze projekcji w Tijuanie trwały dwa lata, inne projekty też wymagały długotrwałych i starannych badań. Przy pracy nad Rozbroją – jak wspomina artysta – „przez blisko rok czasu prowadziliśmy badania z docelowymi użytkownikami projektu – młodzieżą school refusers [...] Wspólnie zaprojektowaliśmy urządzenie, które z jednej strony miało umożliwić komunikację z innymi, z drugiej zaś artykułować fakt, że oni czują się zamknięci w swego rodzaju zbroi psychicznej czy psychospołecznej”¹². Dizajn po raz kolejny posłużył tu realizacji idei artystycznej, a zaprojektowane narzędzie stało się istotnym składnikiem dzieła, interfejsem komunikacyjnym i ważnym aspektem jego estetyki.

Połączenie perspektywy krytycznej z badawczą odnajdujemy w koncepcji projektowania interrogatywnego, drugiej obok idei skandalizującego funkcjonalizmu niezwykle ważnej koncepcji artystyczno-projektowej Wodiczki. To idea projektowania jako sztuki stawiania pytań, sztuki badania

the interpenetration of the artistic and design aspects in Wodiczko's approach, while it is also an example of his critical attitude. "One can design in such a way as to make people aware of a problem," says Wodiczko, "to expose the existence of phenomena that shouldn't exist, and at the same time, to respond with immediacy. The solution to the problem lies with someone else – above all, with politicians. Our task is to put them in a situation where they cannot pretend that the problem doesn't exist"¹¹. Almost all of his works exemplify a critical stance, giving visibility to unseen or hidden problems, and realising the idea of subversive deconstruction.

The links between Wodiczko's works and science, and their status as artistic research are as obvious as they are multidimensional. These links concern both the social research he conducts as part of artistic projects like the Tijuana Projection, for example, and the technical and scientific work he performs aimed at creating the tools necessary to extract the truth/knowledge arising from the personal experiences of the participants in his projects, in their honest, often courageous accounts. The research and preparation work that preceded the Tijuana Projection took two years, and other projects likewise required lengthy and careful research. "When working on Disarmament," the artist recalls, "we spent almost a year doing research with the project's target users – school refusers [...]. Together we designed a device that was meant both to enable communication with others and to articulate the fact that they felt locked in a kind of psychic or psychosocial armour"¹². Design was used here once again to realise an artistic idea, with the designed device not just being

11 Iwo Zmysłony, *Sto tysięcy bezdomnych. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczką*, „dwutygodnik.com”, wyd. 164, lipiec 2015, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6025-sto-tysiecy-bezdomnych.html> [dostęp: 26.10. 2023].

12 *Ibidem*.

11 I. Zmysłony, op. cit.

12 *Ibidem*.

rzeczywistości społecznej, ale także działania zmierzającego do społecznej zmiany. To swoiście śledcza perspektywa odkrywająca traumatyczne ślady przemocy, wykluczenia, nietolerancji, nacjonalizmu czy rasizmu. Wspólnym mianownikiem większości tych wydobywanych problemów jest ksenofobia, która aż nazbyt łatwo przeobraża się w agresję wobec wszelkich przejawów inności traktowanej jako obcość. Dlatego właśnie Wodiczko przypisuje tak duże znaczenie problematycy ksenologii – wiedzy o obcości¹³. I dlatego ksenologiczne projektowanie interrogatywne jest stale obecne w jego pracach, ogarnia wszelkie przejawy wykluczenia bądź agresji. Jak wyjaśnia to sam artysta: „W najogólniejszym sensie chodzi o badanie relacji między tymi, którzy są traktowani jak obcy, a tymi, którzy ich w ten sposób traktują. Imigranci czy bezdomni są dla mnie ksenologami, ponieważ wiedzą, co to znaczy być obcym i mogą nas tego nauczyć. To samo dotyczy także innych mniejszości [...] Sztuka może tego rodzaju wiedzę gromadzić i przenosić. Temu właśnie służą moje instrumenty”¹⁴.

Instrumenty te mają zwykle status kulturowych protez. Jak zauważa Wodiczko, protetyka kulturowa ma swoje źródła metodologiczne w projektowaniu interrogatywnym. Protezy mają bowiem za zadanie zwrócić uwagę na potrzebę, problem, kłopot. Stwarzają tym, dla których są tworzone, nieistniejące dla nich dotąd możliwości komunikacyjne. „Sztuka mediów i sztuka performansu publicznego jako interwencja

an interface for communication, but comprising an essential component of the work and a key aspect of its aesthetics.

The combination of critical and research perspectives can be found in Wodiczko's concept of interrogative design, an extremely important artistic and design concept, second in his work only to the idea of scandalous functionalism. It is the idea of design as the art of posing questions, the art of investigating social reality, but also as an activity aimed at social change. It is an intensely investigative perspective that uncovers traumatic traces of violence, exclusion, intolerance, nationalism or racism. The common denominator in most of these problems is xenophobia, which all too easily transforms into aggression towards any manifestation of otherness treated as foreignness¹³. This is why Wodiczko attaches so much importance to the problem of xenology – the study of foreigners or aliens. And this is why xenological interrogative design is constantly present in his works, embracing all manifestations of exclusion or aggression. As the artist himself explains: "In the most general sense, it is about exploring the relationship between those who are treated as strangers and those who treat them in this way. Immigrants or homeless people are xenologists to me because they know what it means to be a stranger and can teach us about this. The same is also true for other minorities [...] Art can accumulate and transmit this kind of knowledge. This is what my instruments are for"¹⁴.

These instruments tend to take the

¹³ Na temat ksenologii zob. na przykład B. Waldenfels, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009; K. Olkusz i K.M. Maj, *Mapując to, co obce. O potrzebie ksenologii w XXI wieku*, [w:] *Ksenologie*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2018, s. 15–44; A. Orlikowski, *Wartość obcości. Fenomenologia obcego i motywy etyki przednormatywnej*, „Filo-Sofija” 2016, 2, nr 33, 2016, 2, s. 59–69.

¹⁴ Iwo Zmyślony, *op. cit.*; Zob też G. Scafirimoto, *Krzysztof Wodiczko's Xenological Instruments, an Equipment for a City of Strangers: Urban Spaces and De-Alienation of the Immigrant*, „Cinergie” 2018, nr 14, s. 97–103.

¹³ For more on this subject, see K. Olkusz Ksenia and K.M. Maj, "Mapując to, co obce. O potrzebie ksenologii w XXI wieku", in: *Ksenologie*, eds. K. Olkusz, K.M. Maj (Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, 2018).

¹⁴ I. Zmyślony, *op. cit.*; See also: G. Scafirimoto, "Krzysztof Wodiczko's 'Xenological Instruments', Equipment for a City of Strangers: Urban Spaces and De-Alienation of the Immigrant", *Cinergie* 2018, no. 14.



Krzysztof Wodiczko, projekcja w Tijuanie / Tijuana Projection, fot. / photo Krzysztof Wodiczko, 2001

w przestrzeni miasta – pisze Wodiczko – mogą odegrać rolę w odzyskiwaniu lub »odmrażaniu« zdolności mówienia, wytwarzając sytuacje, w których marginalizowane lub strauumatyzowane osoby mogą wprowadzić swoje doświadczenia do dyskursu publicznego¹⁵.

Podejście interrogatywno-ksenologiczne łączy nie tylko perspektywę krytyczną z badawczą. Włącza też aspekt partycypacyjny, albowiem krytyczna wiedza, która jest tu wydobywana, wymaga wzięcia pod uwagę, jak wskazuje Wodiczko, wszystkich aktorów występujących w tym procesie: prześladowanych, prześladowców¹⁶ i świadków. W ten sposób uwidacznia się też kolejny aspekt metody Wodiczki: zespołowość projektów artystycznych, ich kolektywny charakter. Oznacza to nie tylko wieloosobowość pracy twórczej, łączenie w zespole pracującym nad projektem osób o różnych kompetencjach, ale także wprowadzenie wielu kręgów czy rodzajów publiczności uczestniczącej w działaniu¹⁷.

W koncepcji sztuki Wodiczki finalnym

form of cultural prostheses. According to Wodiczko, cultural prosthetics has its methodological origins in interrogative design, as prostheses are designed to draw attention to a need, problem or predicament. They were designed to provide their users with previously unavailable communication possibilities. As Wodiczko writes, as an intervention in urban space, media art and public performance art can play a role in recovering or 'unfreezing' the ability to speak, producing situations in which marginalised or traumatised people can introduce their experiences into public discourse"¹⁵.

This interrogative, xenological approach not only combines a critical perspective with a research perspective, but it also incorporates a participatory aspect. As Wodiczko has pointed out, extracting critical knowledge requires taking into account all of the actors involved in the process: the persecuted, the persecutors¹⁶ and the witnesses. In this way, another aspect of Wodiczko's method also becomes apparent: the collaborative nature of his artistic projects, and their collective character. This

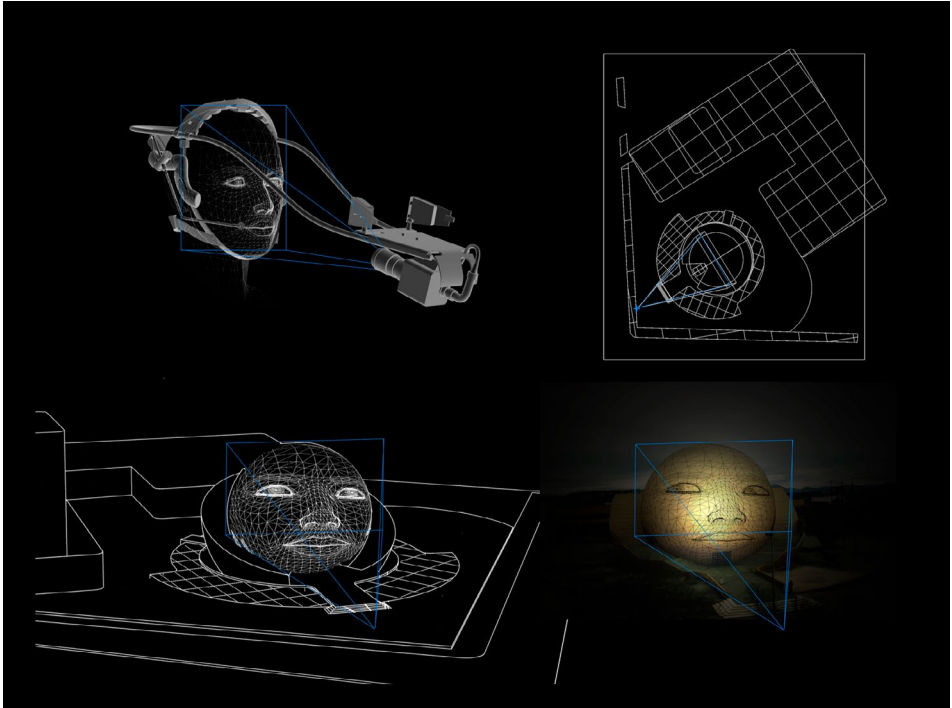
¹⁵ K. Wodiczko, *Protetyka kulturowa: Miejskie interwencje projektowe*, ASP, Warszawa 2021, s. 11.

¹⁶ Tych oczywiście w innym sensie niż pozostałych, bo jedynie jako konieczne odniesienie dla działań podejmowanych przez uczestników.

¹⁷ Zob. K. Wodiczko, *Publiczność wewnętrzna*, „Czas Kultury” 2016, nr 3, s. 135–154.

¹⁵ K. Wodiczko, *Protetyka kulturowa: Miejskie interwencje projektowe*, (Warszawa: ASP, 2021), p. 11.

¹⁶ The perpetrators are treated differently, of course, because they are necessary only as a reference for the actions taken by the participants.



Krzysztof Wodiczko, projekcja w Tijuanie, projekt / Tijuana Projection, the project fot. / photo Krzysztof Wodiczko, 2001

dopełnieniem dizajnu interrogatywnego i skandalizującego funkcjonalizmu jest dizajn odpowiedzialny. Odnosząc się do *Pojazdu dla bezdomnych*, artysta stwierdza: „W odpowiedzi na nieakceptowalny świat odpowiedzialne projektowanie powinno proponować nieakceptowalne rozwiązania i prezentować się jako takie. Choć *Pojazd dla bezdomnych* pragmatycznie odpowiadał na potrzeby bezdomnych, jego pojawienie się i funkcjonowanie miały na celu zwrócenie uwagi publicznej na nieakceptowalność istnienia takich potrzeb i dalszą skandalizację skandalu bezdomności”¹⁸.

Charakter transdyscyplinarny – ostatnia z właściwości przypisywanych przez mnie twórczości Wodiczki – ogarnia właściwie

concerns not only the collective nature of the creative work, the bringing together of people with different competencies into a team that carries out the project, but also the inclusion of different groups of people or types of audiences who participate in the action¹⁷.

In Wodiczko's conception of art, the final complement to interrogative design and scandalising functionalism is responsible design. In reference to *Homeless Vehicle*, he once noted: “In response to an unacceptable world a responsible design should propose and present itself as an unacceptable solution. While pragmatically responding to the homeless' needs, the appearance and function of the *Homeless*

¹⁷ See K. Wodiczko, “The Inner Public”, *Field: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism* 2015, no. 1, pp. 27–52.

wszystkie wskazane atrybuty, przyczyniając się również do integracji sztuki i projektowania. Transdyscyplinarność sztuki wyłania się tu w pierwszej kolejności z interakcji sztuki z nauką, ale także z projektowaniem, polityką, etyką, uspołecznieniem. Pozostałe właściwości także włączane są w te interakcje jako instrumenty bądź źródła energii transdyscyplinarnego procesu, którym jest w istocie sztuka Krzysztofa Wodiczki.

Do wskazanego wcześniej zestawu właściwości charakteryzujących jego twórczość chcę na zakończenie tej części rozważań dodać jeszcze dwie: performatywność oraz komunikacyjność i związek z mediami. Pierwsza jest cechą niezwykle ważną, obecną w sztuce Wodiczki od samego jej początku, aczkolwiek nie wspomnianą tu wcześniej eksplicytnie, gdyż traktuję ją jako oczywisty atrybut twórczości bazującej na performansie i wydarzeniowości. Jednak w tym miejscu, gdzie zastawiane są właściwości charakteryzujące jego sztukę, nie mogę o niej nie wspomnieć. Druga, choć równie dla niej ważna, zyskiwała dopiero na znaczeniu wraz z rozwojem jego twórczości. Mimo że od samego początku drogi artystycznej Wodiczki komunikacja odgrywała w niej zasadniczą rolę, sam artysta uzmysławiał to sobie powoli, w miarę realizacji kolejnych przedsięwzięć artystycznych. Kiedy podkreślał z perspektywy czasu przełomowość dla jego twórczości *Pojazdu dla bezdomnych* (1988–1989), to zarazem mówił też o niewystarczającej zdolności komunikacyjnej pojazdu, którego głównym zadaniem było przecież stać się narzędziem komunikacji dla bezdomnych, ich możliwością uzyskania społecznej widzialności i słyszalności. Jak pisał: „komunikacyjny potencjał *Pojazdu dla bezdomnych* był równie widoczny, co jego komunikacyjna niewystarczalność. Choć jego funkcja symboliczna na wiele sposobów pomogła

Vehicle aims at provoking public attention on the unacceptability of such needs and in this way further scandalize the scandal of homelessness”¹⁸.

This art’s transdisciplinary character—the last of the qualities I attribute to Wodiczko’s work—embraces virtually all of the attributes indicated thus far, while also contributing to the integration of art and design. The transdisciplinarity of art emerges here from the interaction of art with, above all, science, but also with design, politics, ethics and socialisation. Other qualities are also incorporated into these interactions as instruments or sources of energy driving the transdisciplinary processes that lie at the heart of Krzysztof Wodiczko’s art.

To the set of qualities that characterise his work, I would like to add two more to conclude this part of the discussion: performativity and communicativeness/media relations. The first is an extremely important feature, present in Wodiczko’s art from the very beginning, although not yet mentioned here explicitly, as I treat it as an obvious attribute of any art based on performance and event. However, in considering the qualities that characterise his art, I cannot fail to mention it. The second, equally important feature, acquired increased importance as his work developed. Although from the very beginning of Wodiczko’s artistic path, communication played a fundamental role in it, the artist himself realised this slowly, in the course of pursuing successive artistic endeavours. When, with the benefit of hindsight, he emphasised the groundbreaking nature of *Homeless Vehicle* (1988–1989) within his oeuvre, he also spoke at the same time about the insufficient communicative capabilities of the vehicle, whose main task was, after all, to provide

użytkownikom w bardziej otwartym mówieniu o swoich doświadczeniach, brakowało mu wyposażenia komunikacyjnego przeznaczonego specyficznemu do wspomagania i wzmacniania tego procesu¹⁹. Dlatego właśnie do wykorzystywanych środków twórczych dołączają następnie u Wodiczki na stałe różne media, narzędzia komunikowania: „Na podstawie krytycznej reewaluacji ograniczeń *Pojazdu dla bezdomnych* – pisał on dalej – moje projekty zaczęły posługiwać się technologią wideo oraz strategiami uczestniczącymi i narracyjnymi w celu wzmocnienia swych założeń komunikacyjnych”²⁰.

Obie dodane właściwości – performatywność i komunikacyjność – także pozostają w bliskich relacjach w dizajnem i projektowaniu. Narzędzia projektowane dla poszczególnych projektów, interfejsy służące performatywnym praktykom komunikacyjnym realizują ich zadania, pomagają spełniać cele i współtworzą ich specyficzną, autorską estetykę. Projektowanie odgrywa także rolę niezwykle ważną dla komunikacji, która jest zawsze w centrum zainteresowania projektów Wodiczki. Jak podkreśla Jakub Koźniewski²¹, dzieło niezaprojektowane, niefunkcjonalne, milczy.

Dzieło sztuki jako projekt / projektowanie

„Podstawowym zadaniem sztuki krytycznej i projektowania w przestrzeni publicznej jest realizowanie projektów we współpracy z tymi wyłaniającymi się, demokratycznymi podmiotami [marginalizowanymi lub strauumatyzowanymi osobami – RWK]. Zamiast mówić za nich[...] możemy wspierać tych obywateli i rezydentów w wykształcaniu zdolności do otwierania się, swobodnego zabierania głosu, bycia

a communication tool for the homeless, enhancing their opportunities for gaining social visibility and audibility. As he wrote then: “the Vehicle’s communicative potential was as evident as its communicative insufficiency. While in many ways its symbolic function helped users to speak more openly about their experiences, it also lacked communicational equipment specifically used to aid and amplify this process.”¹⁹ It is for this reason that various media, as tools of communication, are then permanently added to the creative used by Wodiczko in his work: “Upon a critical re-evaluation of the homeless vehicle’s shortcomings, my projects began using video technology and participatory and narrative strategies in order to reinforce their communicative objectives”²⁰.

These two additional properties—performativity and communicativity—also have a close relationship to design. Tools designed for specific projects and interfaces, created to carry out specific performative communicative tasks, co-create a specific, authorial aesthetic and make it possible for the chosen objectives to be fulfilled. The design also plays an extremely important role in communication, which is always at the heart of Wodiczko’s projects. As Jakub Koźniewski emphasises, a work that is not designed, that is non-functional, is silent²¹.

An artwork as a project and as a design

“The key task of critical art and design in public space is to develop projects collaboratively with these emergent democratic agents. Rather than speaking for them [marginalised or traumatised people—RWK], we [...] can help these citizens and residents develop their own capacity to open up, speak openly, and become heard and

19 *Ibidem.*

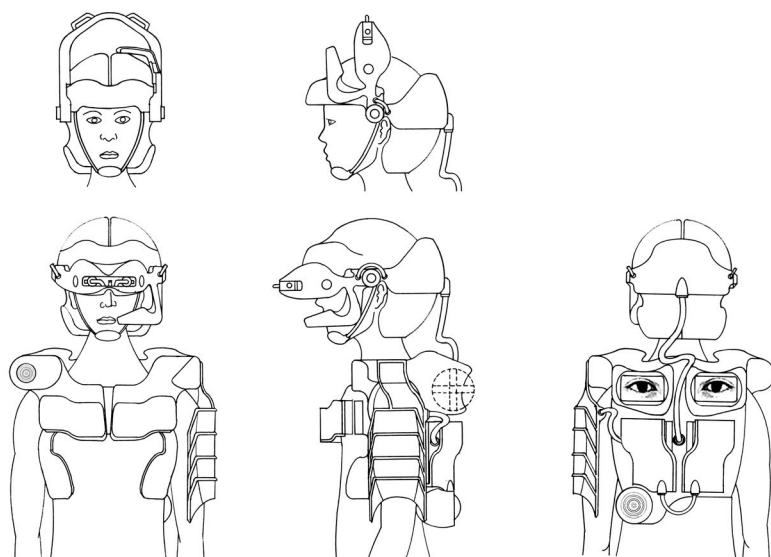
20 *Ibidem.*

21 W niepublikowanym, udostępnionym mi tekście *Interfejs sztuki*.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*, p. 296.

21 J. Koźniewski, “Interfejs sztuki”, unpublished typescript made available to me by the author.



Krzysztof Wodiczko, *Rozbroja / Dis-Armor*, 1999-2000, fot. / photo dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation

publicznie dostrzeżonym i wysłuchanym. Równolegle musimy pomóc stworzyć warunki, by to, co mówią, zostało usłyszane przez innych, których perspektywa może się zmienić dzięki tym nowym demokratycznym podmiotom, grupie złożonej z obcych i wyobcowanych²².

Termin 'projekt' w powyższym cytacie nie wiąże się już moim zdaniem bezpośrednio z pojęciem dizajnu. Rozumienie terminu 'projekt' we współczesnym metajęzyku artystycznym nie musi bowiem odsyłać do pojęcia projektowania jako sfery praktyk źródłowo wiązanych z wzornictwem przemysłowym lub sztuką użytkową. Może też łączyć się z pojęciem 'projekt' rozumianym (na przykład w Słowniku Języka Polskiego PWN²³) jako zamierzony plan działania lub też jako pomysł lub koncepcja

visible in the open. We must at the same time help create the conditions for what they say to be heard by others whose perspective might be altered by these new democratic agents, a group comprised of 'strangers' and the estranged²².

The term 'project' in the above quote is not directly linked to the notion of design. The understanding of the term 'project' in contemporary artistic metalanguage does not necessarily refer to the sphere of practices originally associated with industrial design or the applied arts. It can also be associated with the notion of a 'project' understood as an intentional plan of action or as an idea or concept for an undertaking, a sketch or plan for it. In this case, we are referring not to the notion of a 'design', but that of a 'project', understood as

22 K. Wodiczko, *Sztuka, trauma i parezja*, s. 250.
23 <https://sjp.pwn.pl/szukaj/projekt.html>.

22 K. Wodiczko, "Art, Trauma, and Parrhesia", p. 294.

przedsięwzięcia, jego szkic bądź plan. W języku angielskim odwołujemy się wówczas nie do pojęcia 'design' lecz 'project', rozumianego właśnie jako przedsięwzięcie²⁴.

Znaczenie tak rozumianego projektu jest analizowane i definiowane na gruncie żywo rozwijającej się w ostatnich latach dziedziny zajmującej się organizacją projektów. Kategoria ta służy obecnie do charakteryzowania wielu różnych rodzajów przedsięwzięć, także artystycznych. Freda Matassa na przykład uważa, że w taki sposób należy myśleć o organizowaniu wystaw: „Wystawa stanowi projekt rozpisany w czasie, którego początek i koniec jest określony, czyli czas, przestrzeń i finanse są ograniczone”²⁵. Sądzę, że warto jest przyjrzeć się nieco bliżej temu, jak na tamtym gruncie jest rozumiane i analizowane to pojęcie, aby móc je właściwie przenieść w pole sztuki i wykorzystać w celu scharakteryzowania działań artystycznych, których znaczenia, wartości i skutków nie da się powiązać wyłącznie z końcowym dziełem. Zaznaczam przy tym, że nie może to być proste przeniesienie tego pojęcia na grunt sztuki, gdyż nie chodzi tu o takie rozumienie projektu, które znaczyłoby po prostu przygotowanie dzieła (bliskie wówczas pojęciu procesu twórczego), lecz o myślenie o projekcie jako dziele sztuki.

Definicję projektu na gruncie teorii zarządzania projektami możemy sformułować w taki sposób:

„Projekt, to tymczasowe przedsięwzięcie, mające na celu stworzenie unikalnego produktu lub usługi, gdzie tymczasowość oznacza, że przedsięwzięcie ma ściśle oznaczony początek i koniec, a unikalność, że produkt lub usługa w wyraźny sposób



Krzysztof Wodiczko, *Laska Tułacza / Alien Staff*, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation, 1992-1997

an undertaking.

The term "project" understood in this manner has been frequently analysed and defined in the field of project organisation, which has been growing rapidly in recent years. This category is now used to characterise many different kinds of projects, including artistic projects. Freda Matassa, for example, thinks of organising exhibitions in this way: "An exhibition is a temporary project with a clear beginning and end and limited resources of time, space and finance"²³. I think it is worth looking a little closer at how this concept is understood and analysed on these grounds, in order to properly transfer it to the field of art

²⁴ Por. W. Gasparski, *Projektoznawstwo*, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 1988.

²⁵ F. Matassa, *Organizacja wystaw. Podręcznik dla muzeów, bibliotek i archiwów*, tłum. S. Jaszczyńska, Universitas, Kraków 2015, s. 46.

²³ F. Matassa, *Organizing Exhibitions: A Handbook for Museums, Libraries and Archives* (London: Facet Publishing, 2014), p. 23.

jest inna niż wszystkie podobne produkty lub usługi²⁶.

Projekt jest ponadto zbiorem różnorodnych prac cząstkowych. Można go zdefiniować jako zbiór działań podejmowanych dla zrealizowania określonego celu i uzyskania konkretnego, wymiernego rezultatu. Często rezultat projektu nazywany jest produktem projektu. Produkt ten sam w sobie nie jest projektem. Jednak to produkt definiuje wymiar techniczny, czasowy i finansowy projektu²⁷.

Powyższym definicjom towarzyszy wyłaniający się z ich zawartości zestaw właściwości (wybieram najważniejsze z perspektywy tych badań):

1. Jednokrotność, czyli realizacja niepowtarzalnego przedsięwzięcia.
2. Celowość, czyli wynik określonej strategii.
3. Odrębność, czyli brak powiązań z normalną, rutynową działalnością instytucji.
4. Ograniczoność, czyli istnienie ograniczenia czasowego realizacji przedsięwzięcia²⁸.

Nieco inna wykładnia pojęcia projektu zwraca uwagę na jego strukturę, przebieg i stawiane cele. Projekt jako koncepcja służąca organizacji działań:

1. Jest metodą, która pozwala nam przejść od pomysłu do działania oraz umożliwia konstruowanie różnych etapów w tym procesie.
2. Ma zmienić środowisko (społeczne), w którym będzie przeprowadzony.
3. Ma kształt określany przez kontekst społeczny, przestrzenny i czasowy.
4. Jest produktem wspólnego działania²⁹.

and use it to characterise artistic activities whose meaning, value and effect cannot be linked solely to the final work. I would like to point out that this cannot be a simple transfer of the concept to the field of art, since it is not a question of understanding the project in such a way that it would mean simply preparing a work (close to the notion of the creative process), but of thinking of the project as a work of art.

We can formulate the definition of a project on the basis of project management theory in such a way:

"A project, is a temporary endeavour to create a unique product or service, where its temporariness signifies that the endeavour has a well-defined beginning and end, and its uniqueness means that the product or service is distinctly different from all similar products or services"²⁴.

A project is, moreover, a collection of various component tasks. It can be defined as a set of activities undertaken to achieve a specific objective and produce a specific, measurable result. The result of a project is often referred to as the project product. This product is not itself a project. However, it is the product that defines the technical, time and financial dimensions of a project²⁵.

The above definitions are derived from a set of characteristics (I have selected the most important in terms of this research):

1. singular, i.e. the realisation of a unique undertaking.
2. purposeful, i.e. the result of a defined strategy.
3. distinct, i.e. not linked to the normal, routine activities of an institution.
4. limited, i.e. there is a time constraint on

26 W. Gasparski, *Projektoznawstwo*, s. 9.

27 P. Pietras, M. Szmit, *Zarządzanie projektami: wybrane metody i techniki*, Oficyna Księgarsko-Wydawnicza „Horyzont”, Łódź 2003, s. 8.

28 *Ibidem*.

29 https://pjp.eu.coe.int/docu-ments/42128013/47261221/2_project.pdf/d112db2f6cd-5-4119-84a2-4a9d6b5d8854.

24 W. Gasparski, *Projektoznawstwo* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, 1988), p. 9.

25 P. Pietras, M. Szmit, *Zarządzanie projektami: wybrane metody i techniki* (Łódź: Oficyna Księgarsko-Wydawnicza „Horyzont”, 2003), p. 8.

Które z elementów powyższych opisów projektu-przedsięwzięcia można sensownie i pożytecznie zastosować do wyjaśnienia idei projektu-dzieła sztuki? Niektóre ze wskazanych właściwości projektu są ściśle związane z faktem, że jest on zwykle częścią rozległej aktywności organizacji, w której projekt jest realizowany. Stąd pośród tych cech znajdujemy odrębność strukturalną. Inne wskazują na jego budowę oraz przeznaczenie: czasowe określenie (wyznaczenie początku i końca), jednokrotność i unikatowość, wielość składających się na niego działań cząstkowych, uzależnienie kształtu projektu od kontekstu, celowość, dążenie do zmiany środowiska, w którym jest przeprowadzany. Jeszcze inne kierują uwagę na sposób realizacji: projekt jest rezultatem wspólnego działania.

Wszystkie te atrybuty można przyporządkować do prac-projektów realizowanych w polu sztuki, w szczególności do twórczych działań Krzysztofa Wodiczki. Można bowiem o nich powiedzieć, że są projektami artystycznymi tworzonymi w intencjach społecznych, zachowującymi swoją odrębność w kontekście działań instytucji artystycznej, która jest producentem projektu, są oryginalne, unikatowe i na swój sposób³⁰ niepowtarzalne, celowe, określane w swej strukturze i sensach przez kontekst działania, tworzone zespołowo.

Niezwykle ważną, ja sam powiedziałbym, że wręcz fundamentalną właściwością myślenia projektowego w kontekście sztuki, jest teza, że rezultat projektu nie jest samym projektem. W ten sposób wyraźnie odróżniamy od projektu artystycznego proces

the undertaking's realisation²⁶.

A slightly different interpretation of the concept of a project focuses attention on its structure, course and objectives. A project as a concept for organising activities:

1. is a method allowing us to move from idea to action and enabling us to construct different stages in this process.
2. is aimed at changing the (social) environment in which it will be carried out.
- 3 is shaped by its social, spatial and temporal context.
4. is a product of collective action²⁷.

Which of the elements of the above descriptions of the project/artwork can be sensibly and usefully applied to explain the idea behind the project/artwork? Some of the indicated characteristics of a project are closely related to the fact that it is usually part of a wider range of activities within the organisation carrying out the project. Hence, among these characteristics we find, for example, being structurally distinct. Others point to its form and purpose: being unique, intentional, unidimensional, temporally limited (with a set beginning and end), context-dependent in terms of its form, and aimed at changing the environment in which it is carried out, as well as consisting of multiple constituent sub-activities. Still others direct our attention to the mode of implementation: a project is the result of collective action.

All of these characteristics can be attributed to works/projects realised in the field of art, and in particular to the creative activities of Krzysztof Wodiczko. This is because his artistic projects are created with social intentions, and preserve their distinctness in the context of the activities

30 Piszę „na swój sposób niepowtarzalne”, gdyż niekiedy strategie działania czy wykorzystywane narzędzia (jak np. drony) występują w podobnej formie w kilku projektach. Jednak związanie każdego z nich z określonym, innym za każdym razem kontekstem, z innym celem i znaczeniami czynią je w istocie niepowtarzalnymi.

26 Ibid.

27 B. Abrignani, R. Gomes, D. de Vilder, "What Is a Project", in Project Management T-kit, eds. A. Dussap, P. Merry (Strasbourg: Council of Europe and European Commission, 2000), p. 27.



Krzysztof Wodiczko, *Loro (Them)*, Milan Photo Week, fot. / photo dzięki uprzejmości Krzysztofa Wodiczki / courtesy of Krzysztof Wodiczko, 2019, Mediolan

twórczy, dla którego dzieło jest odrębnym rezultatem, ku któremu proces twórczy jedynie prowadzi. Projekt natomiast jest zarazem procesem twórczym i dziełem sztuki. Jest dziełem-procesem, które prowadzi oczywiście do finalnego zwieńczenia. Jednak dla sensu projektu, doświadczenia jego efektów dla bezpośrednich uczestników w szczególności, jak również dla tych wszystkich, którzy w różny sposób towarzyszyli im w jego realizacji, proces projektowy może być głównym źródłem uczuć, przemyśleń, jak też potencjalnych mentalnych i emocjonalnych przeobrażeń. Dla niektórych uczestników i uczestniczek, jak i członków publiczności wewnętrznej³¹ droga ku finalnemu wydarzeniu – performansowi – może mieć więcej konsekwencji niż sam finał. Dzieła i postawa Wodiczki

of the artistic institution that produces the project; they are original and unique, and in their own way²⁸, unrepeatably, purposeful, created collectively, and defined in their structure and senses by the context of their action.

An extremely important, even fundamental, property of project thinking in the context of art is the premise that the result of a project is not the project itself. This allows us to clearly distinguish the artistic project from the creative process, for which the work is a separate outcome to which the creative process merely leads. A project, on the other hand, is both a creative process and a work of art. It is a work/process,

²⁸ I write "unique" here in spite of the fact that the actions undertaken and strategies or tools used (such as drones) sometimes appear in similar forms in different projects. However, each of them is tied to a specific context, takes place (each time) in a different time, with a different purpose and meanings, which makes it, in fact, unique.

są bowiem szczególnie bliskie temu atrybutowi projektu, który określa jego zadanie jako zmianę społecznego środowiska, w którym się wydarza. Z myślą o pracach Wodiczki, czy w ogóle o sztuce podobnego rodzaju, zadanie to ująłbym nieco inaczej, bo jako zapoczątkowanie procesu zmiany. Tym środowiskiem są zarówno uczestnicy i publiczność wewnętrzna, jak i publiczność zewnętrzna – świadkowie wydarzenia. Obecność tych ostatnich, tradycyjnych odbiorców sztuki, w całości projektu sprawia, że jego zakończenie – finalne wydarzenie performatywne – jest także niezwykle ważne i niezastąpione w strukturze całości. Dla każdej osoby związanej z projektem perspektywa, w jakiej jest ona w nim obecna, wyznacza tę postać dzieła, która odpowiada jej formie zaangażowania: od uczestnika procesu do uczestnika spektaklu. Od doświadczenia dzieła jako projektu do doświadczenia finalnego performansu bądź jedynie spektaklu.

Dla badacza sztuki natomiast dziełem Wodiczki jest cały projekt i to w szerszym nawet sensie niż dotąd o tym była mowa. Z jednej strony bowiem projektowa forma jest efektem nadania dziełu formy partycypacyjnej. Formy wspólnej pracy twórczej uczestników z artystą i jego ekipą. O niej mówiłem dotąd. Ale z drugiej strony dzieło jako projekt rozszerza się jeszcze bardziej, kiedy jest ono także efektem przyjęcia przez dzieło-projekt formy artistic research. Jak również wówczas, kiedy jest formą interwencji w określone środowisko. Ujęcie wszystkich aspektów rozwiniętego w czasie i przestrzeni projektu (w wypadku poszczególnych dzieł ich liczba może się zwiększać) pozwala dostrzec całą jego złożoność i wielowymiarowość, jak również negocjować znaczenia, które wyłaniają się na różnych etapach projektu.

Jak już wspominałem wcześniej, ten rodzaj

which of course leads to a final culmination. However, in terms of the meaning of the project, the experience of its effects, for the direct participants in particular, but also for all those who have accompanied them in various ways, the process by which the project proceeds can generate strong feelings and reflections, and potentially mental and emotional transformations, as well. For some participants, as well as for members of the 'inner public'²⁹, the journey towards the final event – the performance – may have more consequences than the final event itself. Indeed, Wodiczko's works and attitude are particularly close to this attribute of a project, i.e. defining its task as changing the social environment in which it exists. Concerning Wodiczko's works, or art of this kind in general, I would like to phrase this task somewhat differently: as the initiation of a process of change in not only the participants and the inner public but also in the 'outer public': the witnesses to the event. The presence of the latter, art's traditional audience, in the project as a whole makes its conclusion – the final performative event – extremely important and irreplaceable within the structure of the whole. For each person associated with the project, the means by which they are present in the project determines that form of the work, which corresponds to their form of involvement: from being a participant in the process to being a participant in the performance. From the experience of the work as a project to the experience of the final performance or spectacle.

For the art researcher, on the other hand, Wodiczko's work is the entire project, and this reflects an even broader sense than any mentioned thus far. On the one hand, the project's form is the effect of giving the

postawy, w której dzieło sztuki staje się projektem-przedsięwzięciem, bardzo charakterystyczny dla twórczości Krzysztofa Wodiczki, można również odnaleźć w pracach innych artystów. Za przykład może posłużyć praca *Que le cheval vive en moi* (*Niech koń żyje we mnie*, 2011), pary artystów: Marion Laval-Jeantet i Benoit Mangin występujących pod nazwą Art Orienté Objet. Finalny performans w galerii Kapelica w Lublanie w Słowenii, w czasie którego Marion Laval-Jeantet przetoczono wybrane komórki i proteiny (w tym w szczególności immunoglobuliny) krwi końskiej, był poprzedzony blisko trzyletnim okresem badań i kilkunastomiesięcznym czasem przygotowań³². Praca laboratoryjna, wysiłki współpracowników i badaczy, jak i czynności artystki zmierzające ku finalnemu wydarzeniu są tu bardzo istotnymi składnikami całego dzieła, wymagającymi włączenia zarówno w obręb dzieła-projektu, jak i w pole jego analizy i interpretacji. Transdyscyplinarne w swym charakterze dzieła tego rodzaju należą do nadzwyczaj ważnego nurtu współczesnej sztuki podejmującej złożone, trudne, ale wymagające reakcji problemy i wyzwania.

Konkluzja

Staraniem się rozwinąć w tych rozważaniach nie tyle tezę mówiącą, że twórczość Krzysztofa Wodiczki łączy w sobie perspektywę artystyczną z projektową, bo to nie budzi niczyich wątpliwości, lecz raczej pokazać, jak to robi. Jej hybrydyczna estetyka jest ugruntowana zarówno w transdyscyplinarnym charakterze tworzonych przez niego dzieł, jak i w złożonych relacjach pomiędzy sztuką a dizajnem i projektowaniem, które określają zasadniczo jego

work a participatory form, the form of joint creative work between the participants and the artist and his team. This is what I have been discussing thus far. But, on the other hand, the work as a project extends further, as when it is also the result of a work/project that takes the form of artistic research, or when it is a form of intervention in a specific environment. By grasping all the aspects of a given project, developed and carried out in a concrete time and place (in the case of individual works, their number can increase), it is possible to perceive all of its complexity and multidimensionality, as well as to negotiate the meanings that emerge at different stages of the project.

As I mentioned earlier, this kind of attitude, in which the work of art becomes a project/venture, characteristic of Krzysztof Wodiczko's work, can also be found in the work of other artists. One example is the work *Que le cheval vive en moi* (*May the Horse Live in Me*, 2011) by the artist couple Marion Laval-Jeantet and Benoit Mangin, who perform under the name Art Orienté Objet. Their final performance at the Kapelica gallery in Ljubljana, Slovenia, during which Marion Laval-Jeantet was transfused with selected cells and proteins (including, in particular, immunoglobulins) from horse blood, was preceded by nearly three years of research and several months of preparation³⁰. Here, the laboratory work, the efforts of the collaborators and researchers, and the artist's actions leading up to the final event were all key components of the entire work and must be therefore considered both within the action/project itself and in its analysis and interpretation. Transdisciplinary works of this kind belong to an extraordinarily important current in

32 A. Hirsfeld, *May the Horse Live in Me. Art Orienté Objet*, in: *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, red. P. Zawojki, Instytucja Kultury Katowice – Miasto Ogrodów, Katowice 2015, s. 174–180.

30 A. Hirsfeld, *May the Horse Live in Me. Art Orienté Objet*, in: *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, ed. P. Zawojki, (Katowice: Instytucja Kultury Katowice–Miasto Ogrodów, 2015), pp. 174–180.

postawę twórczą i jej transdyscyplinarny kształt. Projektowanie jest obecne w sztuce Wodiczki w wyjątkowo złożonej konfiguracji. Jako profesja designerska i jej warsztat, które budują fundament dla jego pracy. Jako koncepcja sztuki, która widzi ją i rozwija w ścisłych relacjach z dizajnem. Oraz jako koncepcja pracy twórczej, a przede wszystkim dzieła sztuki rozumianego jako projekt – artystyczne przedsięwzięcie. Z ich wzajemnych interakcji wyłania się specyfika twórczości Wodiczki skierowanej ku problematyce społecznej, inicjującej pożądane zmiany dla dobra marginalizowanych, wykluczanych, poddawanych przemocy mniejszościowych społeczności. Artystyczna praca na ich rzecz w ogromnym stopniu odnajduje swe możliwości w instrumentarium i koncepcjach dizajnu i projektowania. Z ich syntezy wyłania się oryginalna estetyka jego sztuki. Profesjonalny dizajn jest w niej źródłem koncepcji pojazdów i instrumentów, podczas gdy myślenie projektowe umieszcza je w obrębie partycypacyjnych procesów, w ramach których ich uczestnicy mierzą się z wyzwaniami społecznymi.

contemporary art that addresses complex and difficult issues and challenges.

Conclusion

In these reflections, I have tried to develop not so much the thesis that Krzysztof Wodiczko's work combines artistic and design perspectives, because this is beyond doubt, but rather to show how it does so. Its hybrid aesthetic is grounded in both the transdisciplinary nature of the works he creates and the complex relationships between art and design that fundamentally define his creative stance and its transdisciplinary shape. Design is present in Wodiczko's art in an exceptionally complex configuration: in the design profession and its tools, which provide the foundation for his work; as a means of conceiving art that sees it and works to develop it in close relationship with design; and as a means of conceiving of creative work, and in particular, the artwork itself, as a project, an artistic endeavour. From the mutual interaction of these facets arises the specificity of Wodiczko's work, directed towards social issues, and initiating changes for the benefit of minority communities that are marginalised, excluded, and subjected to violence. To a great extent, artistic work on their behalf finds its potential in the instrumentarium and concepts of design and project design. From their synthesis emerges the original aesthetics of Wodiczko's art. In it, professional design gives rise to concepts for vehicles and instruments, while design-related thinking places them within participatory processes in which their participants confront social challenges.

LITERATURA

Crawford Allan, *Ideas and Objects: The Arts and Crafts Movement in Britain*, „*Design Issues*” 1997, t. 13, nr 1.

Gasparski Wojciech, *Projektoznawstwo*, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 1988.

Graf Stefanie, *An Introduction to the Arts and Crafts Movement*, TheCollector.com, February 14, 2022, <https://www.the-collector.com/introduction-arts-and-crafts-movement/>.

Gropius Walter, *Pełnia architektury*, tłum. K. Kopczyńska, Karakter, Kraków 2014.

Hirszfeld, Aleksandra, *May the Horse Live in Me. Art Orienté Objet*, [w:] *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, red. P. Zawojski, Instytucja Kultury Katowice – Miasto Ogrodów, Katowice 2015.

Kluszczyński Ryszard W., *O językach sztuki mediów i postmediów*, [w:] *Edukacja medialna jako wyzwanie*, red. S. Ratajski, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2019.

Kluszczyński Ryszard W., *Tsaibernetyka: sztuka na skrzyżowaniu technologii, nauki, filozofii i natury*, [w:] *Tsaibernetyka: transgeneracyjna sztuka cybernetyczna*, red. R.W. Kluszczyński, CSW Łaźnia, Gdańsk 2023.

Kluszczyński Ryszard W., *Od Instrumentu osobistego do Dialogu nadziemnego: Krzysztofa Wodiczki rozprawy o wolności*, „*Ręcznik*” nr 6, 2023.

MacCarthy Fiona, *Walter Gropius: człowiek, który zbudował Bauhaus*, przeł. J. Dzierzgowski, Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2021.

Matassa Freda, *Organizacja wystaw. Podręcznik dla muzeów, bibliotek i archiwów*, tłum. S. Jaszczyńska, Universitas, Kraków 2015.

Meyer Isabella, *Art and Crafts Movement – A Revolutionary Style of Design*, „*Art in Context*”, 28 czerwca 2023, <http://artincontext.org/>.

REFERENCES

Crawford Allan, "Ideas and Objects: The Arts and Crafts Movement in Britain", *Design Issues* 1997, vol. 13, no. 1.

Gasparski Wojciech, *Projektoznawstwo* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, 1988).

Graf Stefanie, "An Introduction to the Arts and Crafts Movement", *The Collector.com*, 14 February 2022, <https://www.the-collector.com/introduction-arts-and-crafts-movement/>.

Gropius Walter, *Scope of Total Architecture* (New York: Harper and Row, 1955).

Hirszfeld Aleksandra, *May the Horse Live in Me. Art Orienté Objet*, in: *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, ed. P. Zawojski (Katowice: Instytucja Kultury Katowice–Miasto Ogrodów, 2015).

Kluszczyński Ryszard W., *On the Languages of Media and Postmedia Art*, in: *Media education as a challenge*, ed. S. Ratajski (Warsaw: Academy of Fine Arts and UNESCO Committee in Poland, 2019), p. 141–162.

Kluszczyński Ryszard W., *Tsaibernetics: Art at the Intersection of Technology, Science, Philosophy and Nature*, in: *Tsaibernetics: Transgenerational Cybernetic Art*, ed. R.W. Kluszczyński (Gdańsk: CSW Łaźnia, 2023).

Kluszczyński Ryszard W., "From Personal Instrument to Above-Ground Dialogue: Krzysztof Wodiczko's dissertations on freedom", *Ręcznik* 2024, no. 6.

MacCarthy Fiona, *Gropius: The Man Who Built the Bauhaus* (Cambridge: Harvard University Press, 2019).

Matassa Freda, *Organizing Exhibitions: A Handbook for Museums, Libraries and Archives* (London: Facet Publishing, 2014).

Meyer Isabella, "Art and Crafts Movement – A Revolutionary Style of Design", *Art in Context*, 28 June 2023, <http://artincontext.org/arts-and-crafts-movement/>.

Olkus Ksenia and Maj Krzysztof M., *Ma-*

org/arts-and-crafts-movement/.

Olkusz Ksenia i Maj Krzysztof M., *Ma-pując to, co obce. O potrzebie ksenologii w XXI wieku*, [w:] *Ksenologie*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2018.

Pietras Paweł, Szmit Maciej, *Zarządzanie projektami: wybrane metody i techniki*, Oficyna Księgarsko-Wydawnicza „Horyzont”, Łódź 2003.

Scafirimuto Guglielmo, Krzysztof Wodiczko's „*Xenological Instruments*”, *an Equipment for a City of Strangers: Urban Spaces and De-Alienation of the Immigrant*, „*Cinergie*” 2018, nr 14.

Waldenfels Bernhard, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009.

Wodiczko Krzysztof, *Publiczność wewnętrzna*, „*Czas Kultury*” 2016, nr 3.

Wodiczko Krzysztof, *Sztuka, trauma i parrezja*, [w:] *Krzysztof Wodiczko. Rozmowy i teksty krytyczne*, wyb. i wstęp M. Wasilewski, red. A. Rosochacka, J. Zwierzyński, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2020.

Wodiczko Krzysztof, *Protetyka kulturowa: Miejskie interwencje projektowe*, ASP, Warszawa 2021.

Wodiczko Krzysztof, Ostolski Adam, Wodiczko. *Socjoestetyka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

Zmyślony Iwo, *Sto tysięcy bezdomnych. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczką*, „*dwutygodnik.com*”, wydanie 164, lipiec 2015, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6025-sto-tysiecy-bezdomnych.html>.

pując to, co obce. O potrzebie ksenologii w XXI wieku, in: *Ksenologie*, eds. K. Olkusz, K.M. Maj (Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, 2018).

Pietras Paweł, Szmit Maciej, *Zarządzanie projektami: wybrane metody i techniki* (Łódź: Oficyna Księgarsko-Wydawnicza „Horyzont”, 2003).

Scafirimuto Guglielmo, "Krzysztof Wodiczko's 'Xenological Instruments', Equipment for a City of Strangers: Urban Spaces and De-Alienation of the Immigrant", *Cinergie* 2018, no. 14.

Waldenfels Bernhard, *Phenomenology of the Alien: Basic Concepts*, trans. A. Kozin, T. Stähler (Evanston: Northwestern University Press, 2011).

Wodiczko Krzysztof, "The Inner Public", *Field: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism* 2015, no. 1, pp. 27–52.

Wodiczko Krzysztof, "Art, Trauma, and Parrhesia", *Art & the Public Sphere* 2011, vol., no. 3.

Wodiczko Krzysztof, *Protetyka kulturowa: Miejskie interwencje projektowe* (Warszawa: ASP, 2021).

Wodiczko Krzysztof, Ostolski Adam, Wodiczko. *Socjoestetyka* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015).

Zmyślony Iwo, "Sto tysięcy bezdomnych. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczką", *dwutygodnik.com*, no. 164, July 2015, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6025-sto-tysiecy-bezdomnych.html>.

Artysta jako katalizator dialogu.
Z Krzysztofem Wodiczką rozmawia
Tomasz Załuski

The Artist as a Catalyst for Dialogue.
Interview with Krzysztof Wodiczko
by Tomasz Załuski



Krzysztof Wodiczko, fot. / photo Łukasz Unterschuetz, Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA / LAZANIA Centre for Contemporary Art, 2023, Gdańsk.

Tomasz Załuski: Z którym spośród pojęć opisujących związki sztuki z problematyką społeczno-polityczną najchętniej wiązałby Pan swoje realizacje: sztuką krytyczną, sztuką zaangażowaną społecznie, sztuką partycypacyjną, sztuką ze społecznością czy też z aktywizmem artystycznym? A może ma Pan własne określenia, które najlepiej oddają specyfikę pańskich praktyk?

Krzysztof Wodiczko: Kłopot polega na tym, że to, co robię, nakłada się na wszystkie wspomniane kategorie. Ale mam też inne określenia, za pomocą których opisuję swoją działalność. Niektóre z nich są bardzo specyficzne i powstawały w różnych okresach. Wymyślałem je, bo pomagały mi formułować mój punkt widzenia lub wyrazić zastosowane podejście teoretyczne. Jednym z pierwszych było „projektowanie

Tomasz Załuski: Which of the terms describing the relationship between art and socio-political issues would you most like to associate your artistic realisations with: critical art, socially engaged art, participatory art, art with the community or artistic activism? Or do you have your own terms that best reflect the specificity of your practices?

Krzysztof Wodiczko: The trouble is that what I do overlaps with all the categories you mentioned. But I also use other terms to describe my activities. Some of them are very specific and were coined at specific times. I came up with them because they helped me formulate my point of view or express the theoretical approach used. One of the first was 'interrogative design'. It came into being quite early, in the early 1990s, when I was

interrogatywne". Powstało ono dość wcześnie, na początku lat 90., gdy pracowałem w Massachusetts Institute of Technology z grupą artystyczno-projektową, która nazywała się właśnie Interrogative Design Group. Przez pewien czas ta kategoria miała dla mnie duże znaczenie, gdyż opisywała moje rozumienie i praktykowanie sztuki jako projektowania. Chodziło o projektowanie będące swoistym „pogotowiem ratunkowym” w sytuacjach, które są nie do przyjęcia w cywilizowanym świecie i wymagają doraźnej pomocy. Praktyka ta miała na celu analizę, ujawnianie i nagłaśnianie problemów, które przecież powinno się rozwiązywać w sposób systemowy, a nie poprzez doraźne interwencje artystyczne. Polegała na artykulacji potrzeb ludzi, znajdujących się w trudnej sytuacji, zaś najlepszym sposobem na wyartykułowanie ich potrzeb było stworzenie narzędzi, które pozwoliłyby im tę sytuację przetrwać. W latach 70. Victor Papanek nazywał to *design for survival* – projektowaniem, które pomaga przetrwać. Istotną była też zmiana sposobu obrazowania takich osób w przestrzeni publicznej. Zamanifestowanie dramatycznej sytuacji, w której zmuszeni są funkcjonować bezdomni czy migranci, łączyło się ze staraniem o to, aby dać im możliwość zabrania głosu. Chodziło o to, by sami mogli się wypowiedzieć, podzielić się swoim punktem widzenia i pokazać z własnej perspektywy, w jak złym położeniu się znajdują i jak można by je zmienić. Utopia takiego projektowania polega na tym, że ma ono doprowadzić do sytuacji, w której przestanie być potrzebne.

TZ: Jak należy tu rozumieć słowo „interrogacja” lub „interrogatywność”?

KW: W „interrogacji” jest coś zbliżonego do działania śledczego, co zresztą później

working at the Massachusetts Institute of Technology with an art and design group that called itself the Interrogative Design Group. For a while, this category was very meaningful to me because it described my understanding and practice of art as design. It was about design as a kind of 'emergency response service' for situations that are unacceptable in the civilised world and require immediate intervention. The practice involved analysing, revealing and publicising problems that should, in principle, be addressed in a systemic way rather than through ad hoc artistic interventions. It was about articulating the needs of people who were in a difficult situation, and the best way to articulate their needs was to create tools that would allow them to survive this situation. In the 1970s, Victor Papanek called this design for survival—design that helps you survive. It was also important to change the way such people were depicted in public space. Manifesting the cruel situation in which homeless people or migrants are forced to function was combined with an effort to give them a voice. The idea was to give them a voice themselves, to share their point of view and to show from their own perspective what a bad situation they're in and how it could be changed. The utopian aspect of such design is that it's intended to lead to a situation where it's no longer needed.

TZ: How is the word 'interrogation' or 'interrogativity' to be understood here?

KW: There is something akin to investigative action in 'interrogation', which, incidentally, later took on a distinct and more explicit form in the 'forensic design' trend. In the 1990s, when I was designing devices and instruments for refugees and migrants, the notion of 'interrogation' was important



Krzysztof Wodiczko, *Instrument osobisty / Personal Instrument*, Warszawa 1968-1969, fot. / photo Jerzy Surwiłło, dzięki uprzejmości Fundacji Profile / courtesy of the Profile Foundation

przybrało odrębną i bardziej wyraźną postać w nurcie *forensic design*. W latach 90., gdy projektowałem urządzenia i instrumenty dla uchodźców oraz migrantów, pojęcie „interrogacji” było ważne, bo podkreślało, że oni sami stają się śledczymi i badają sytuację, w którą wtłoczono ich w obcej kulturze. Później nie było mi już ono tak potrzebne. Z „projektowania interrogatywnego” wyrosło kolejne określenie, będące niejako jego podkategorią, a mianowicie „skandalizujący funkcjonalizm”. Chodzi o projektowanie funkcjonalne, które artykułuje i odpowiada na skandaliczne potrzeby społeczne. Skandalem jest już to, że tego rodzaju potrzeby w ogóle istnieją. Odpowiednio zaprojektowane urządzenia artykułują i nagłaśniają ten skandal, a dzięki temu poddają go dodatkowej „skandalizacji”. Istotne jest też stworzenie sytuacji, w której użytkownicy-operatorzy takich urządzeń występują

because it emphasised that they themselves had become investigators and were investigating the situation into which they had been forced by a foreign culture. Later on, the term was no longer so relevant to my work. Out of 'interrogative design' grew another term, which is somehow a subcategory of it, namely 'scandalised functionalism'. This refers to functional design that articulates and responds to dire social needs. It's scandalous that such needs exist at all. Properly designed devices articulate and publicise this scandal, and thus subject it to additional 'scandalisation'. It's also important to create a situation in which the users-operators of such devices act as performers. This gives them the right to speak, to express themselves, and to communicate with others. By operating such specially designed, eye-catching, and even 'scandalous' equipment, they become

w charakterze performerów. Daje im to prawo do zabrania głosu, do wypowiadania się i komunikowania z innymi. Operowanie specjalnie zaprojektowanym, przyciągającym uwagę, a nawet „skandalizującym” sprzętem powoduje, że stają się oni pełnoprawnymi obywatelami miasta i użytkownikami przestrzeni publicznej. Rozmawiają więc z innymi ludźmi i wyjaśniają im, czym są te urządzenia, jak są zbudowane, w jakim celu zostały zaprojektowane itd. Rozmowa często schodzi na ich własną sytuację, a zatem opowiadają też o swoim życiu, tłumacząc, jak doszło do tego, że znaleźli się w takim położeniu, co o tym myślą, czego im potrzeba itd. W ten sposób zaczyna się interogacja i omawianie skandalu. Pojawiają się one jako przedłużenie urządzenia i aktu posługiwania się nim.

Po zrealizowaniu *Pojazdu dla bezdomnych* i *Laski obcego* zacząłem bardziej interesować w tzw. *wearable technologies*, czy projektowaniem urządzeń, które można zakładać i nosić na ciele. Gdy pracowałem na MIT, wiele osób, także uczestniczących w moich zajęciach, zajmowało się rozwijaniem tego rodzaju technologii. W tym kontekście i w tej atmosferze pojawiło się określenie „protetyka kulturowa”. Do dzisiaj jest dla mnie przydatne, bo wyjaśnia rolę projektowanych przez mnie urządzeń jako protez kulturowych. Proteza kojarzy się zasadniczo z próbą zastąpienia utraconych albo usprawnień niedziałających części ciała. W analogiczny sposób można także mówić o utracie lub daleko idącym ograniczeniu możliwości porozumiewania się z innymi w warunkach wykluczenia lub sytuacjach traumatycznych. Z powodu traumy trudno jest wyrazić to, co ma się na myśli czy nawet wydobyć z siebie głos. Wtedy milczenie staje się sposobem komunikowania się ludzi, którzy są żywymi pomnikami własnej traumy. Gdy dochodzi do powstania traumy

fully-fledged citizens of the city and users of public space. They talk to other people and explain to them what the equipment is, how it was built, what purpose it was designed to serve and so on. The conversation often turns to their own situation, so they also talk about their own lives, explain how they came to be in this position, what they think about it, what they need and so on. This is how the interrogation and discussion of the scandal begins. They appear as an extension of the device and of the act of using it.

After realising *Homeless Vehicle* [Pojazd dla bezdomnych] and *Alien Staff* [Laska obcego], I started to become more interested in so-called wearable technologies, designing devices that can be put on and worn on the body. When I was working at MIT, a lot of people, including those in my classes, were involved in developing these kinds of technologies. It was in this context and atmosphere that the term 'cultural prosthetics' emerged. It's still useful to me today because it explains the role of the devices I design as cultural prostheses. A prosthesis is generally associated with an attempt to replace lost or improve non-functioning body parts. In an analogous way, however, we can also talk about the loss of or far-reaching limitations in the ability to communicate with others in conditions of exclusion or traumatic situations. Trauma makes it difficult to express what's on one's mind or even to get one's voice out. Silence then becomes a way of communicating for people who are living memorials to their own trauma. When trauma is related to domestic violence, anorexia, exploitation at work, the situation of refugees and border crossers, or finally being in a concentration camp and experiencing torture, numerous problems arise that require cultural or psychosocial prostheses. Learning how to use

związanej z przemocą domową, anoreksją, eksploatacją w pracy, uchodźstwem i przekraczaniem granic czy wreszcie traumy pobytu w obozie koncentracyjnym i doświadczeniu tam tortur, pojawiają się liczne problemy wymagające kulturowych czy też psychospołecznych protez. Ważne jest też samo uczenie się, jak się takimi protezami posługiwać. Można nawet dojść do perfekcji w posługiwaniu się nimi i wykształcić bardziej wyrafinowane sposoby komunikowania się niż te, które protez nie wymagają. Możliwość taką dają na przykład urządzenia oparte na technologii rozpoznawania głosu lub ruchu. Tak było w przypadku pracy *Egida – wyposażenie dla miasta obcych*, czyli instrumentu do mówienia dwoma głosami, który w odpowiedzi na określone słowa interlokutora emitował nagrane wcześniej narracje, czy też *Laski obcego*, której interaktywna wersja reagowała na gesty użytkownika-operatora i prezentowała nagrania z opowieściami o jego przeszłych doświadczeniach. Z protetyką kulturową mamy też do czynienia w realizacjach wykorzystujących projekcje w przestrzeni publicznej. Gdy sięgamy po architekturę czy pomniki – a zatem struktury symboliczne, które mają już swoją narrację – i sprawiamy, że ludzie komunikują się, „wświetlając” w nie swoją współnarrację lub kontrnarrację poprzez materiał nagrywany wcześniej lub czy wyświetlany na żywo, jak w przypadku *Projekcji w Tijuanie*, to wtedy zarówno sam budynek, jak i urządzenia projekcyjne stają się elementami protetyki kulturowej. Stają się sposobem zapośredniczonej komunikacji. W pewnym sensie sztuka w ogóle jest rodzajem protetyki. Gdy mam do czynienia z mediami, z użyciem tych wszystkim środków umożliwiających i wspomagających kontakt na odległość, to wtedy samo projektowanie takich urządzeń i wdrażanie ich do projektu drogą wielomiesięcznych prób

such prostheses is also important. It's even possible to perfect their use and develop ways of communicating that are more sophisticated than those that don't require prostheses. Devices based on voice or movement recognition technology, for example, offer such possibilities. This was the case with the work *Aegis—Equipment for a City of Strangers* [*Egida—wyposażenie dla miasta obcych*], a speaking instrument that emitted in two different voices pre-recorded narratives in response to specific words uttered by the interlocutor, and with *Alien Staff*, an interactive version of which responded to the gestures of the user-operator and presented recordings of stories about their past experiences. With cultural prosthetics, we are also dealing with works that involve projections in public space. When we take architecture or monuments—and therefore symbolic structures that already possess their own narrative—and enable people to communicate by 'projecting' their co-narrative or counter-narrative onto them through pre-recorded or live projected material, as in the case of *The Tijuana Projection* [*Projekcja w Tijuanie*], then both the building itself and the projection devices become elements of cultural prosthetics. They become a means for mediated communication. In a sense, art in general is a kind of prosthetic. When I'm dealing with media, with all these means of enabling and supporting remote contact, the very design of such devices and their implementation in a project following months of trials and experiments is like learning and perfecting the playing of a prosthetic instrument.

In cultural prosthetics associated with psychological and physical trauma, art and design play a therapeutic role. One can therefore also speak here of 'healing art'. Here we have here another concept that's



Krzysztof Wodiczko, *Pojazd-mównica / Vehicle-Podium* (1977-1979), Barcelona, 1992, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation

oraz eksperymentów jest jak uczenie się i doskonalenie gry na instrumencie proteptycznym.

W ramach protetyki kulturowej powstającej w związku z psychiczną i fizyczną traumą sztuka i projektowanie odgrywają rolę terapeutyczną. Można by więc również mówić o sztuce uleczającej. Mamy tu kolejne pojęcie, które odnosi się do moich projektów. To, co robię, można by otoczyć całą pajęczyną tego rodzaju określić, a każde z nich uwypuklałoby pewien aspekt mojej działalności i trudno byłoby znaleźć takie, które by objęło i zamknęło w sobie wszystkie pozostałe. Jedne pojęcia pojawiają się po drugich, ale też współistnieją z nimi, odkładają się i akumulują. Dzisiaj mniej interesuje mnie funkcjonalizm skandalizujący, a bardziej transformujący, gdyż coraz bardziej dostrzegam potrzebę działań przetwarzających i uleczających. Nie rezygnuję z dekonstrukcji i „śledczej” pracy nad skandalicznymi problemami społecznymi, ale coraz silniej angażuję się w konstruowanie

relevant to my projects. What I do can be encompassed within a whole web of such terms, each highlighting a certain aspect of my work, but it would be difficult to find one that would encompass and encapsulate all of the others. One term follows another, but also coexists with it, deferring and accumulating meaning. Today, I'm less interested in scandalising functionalism and more interested in transformative functionalism, as I increasingly see the need for transformative and healing actions. I'm not giving up on deconstructive and 'investigative' work on scandalous social problems, but I am becoming increasingly involved in constructing and proposing new solutions for life, albeit always of a temporary nature. This is a kind of 'transformative avant-garde' that's not limited to contesting what exists, but that should also create new situations.

TZ: So, in a way there is a return to the early phase of the development of the avant-garde...

i proponowanie nowych rozwiązań dla życia, jakkolwiek zawsze o charakterze tymczasowym. Chodzi o rodzaj „transformatywnej awangardy”, która nie ogranicza się tylko do kontestacji tego, co zastane, ale powinna też konstruować nowe sytuacje.

TZ: Czyli w pewien sposób następuje powrót do wczesnej fazy rozwoju awangardy...

KW: Tak, do konstruktywizmu, który był jednocześnie dekonstrukcyjny i konstruktywny. Oczywiście chodzi o to, aby ten powrót nie był małą pętelką, ale stał się wielką pętlą, która uwzględniłaby to, co wydarzyło się w międzyczasie, wszystko to, czego nauczyliśmy się od czasu pierwszej awangardy. Nie możemy być tak naiwni, jak ówczesnie artyści, choć jednocześnie bez ich naiwności nie byłibyśmy tam, gdzie teraz jesteśmy.

TZ: Gdyby spróbować znaleźć jakiś punkt styczny wszystkich określeń, które Pan przywołał, to byłoby nim chyba projektowanie o szerokim walorze funkcjonalnym oraz całej gamie aspektów i celów: śledczych, uleczających, transformacyjnych...

KW: Jest w nim także aspekt krytyczny, choć dopiero połączenie krytyki z nową propozycją, z pewną tymczasową utopią staje się ciekawe. Gdzieś na samym początku, w latach 80., zanim pojawiło się pojęcie projektowania interrogatywnego, używałem pojęcia krytycznej sztuki publicznej. To była chyba pierwsza kategoria, w którą się wpisywałem.

TZ: A gdyby miał Pan wskazać określenie, które powstało względnie niedawno, a wypukła kolejny aspekt Pańskich działań i najlepiej je obecnie opisuje, to co by nim było?

KW: Yes, [a return] to constructivism, which was both deconstructive and constructive. The idea, of course, is that this return should not be a small loop, but should become a big loop that would take into account all that has happened in the meantime, all that we have learned since the first avant-garde. We cannot be as naïve as the artists of that time, although at the same time, without their naïvety we would not be where we are now.

TZ: If one were to try to find a point of contact between all these terms you've cited, I think it would be design with a broad functional value and a whole range of aspects and purposes: investigative, healing, transformative...

KW: There is also a critical aspect to it, though it's only when you combine criticism with a new proposal, with a certain temporary utopia, that it becomes interesting. Somewhere in the very beginning, in the 1980s, before the concept of interrogative design, I used the term 'critical public art'. I think that was the first category that I fit into.

TZ: And if you had to name a term that was coined relatively recently but highlights another aspect of your activities and best describes them at the moment, what would it be?

KW: Definitely parrhesiastic art. The very notion of parrhesia was recalled by Foucault in his 1983 lectures at the University of Berkley. In my academic practice, I often discuss Foucault's texts on parrhesia and the politics of truth together with his favourite essay by Immanuel Kant What is Enlightenment? Parrhesia is about the right to share something important with other

KW: Zdecydowanie sztuka parezjastyczna. Samo pojęcie parezji zostało przypomniane przez Foucaulta w jego wykładach na Uniwersytecie w Berkeley w 1983 roku. W mojej praktyce akademickiej często omawiam teksty Foucaulta o parezji i polityce prawdy razem z jego ulubionym esejem Immanuela Kanta *Czym jest oświecenie?* W parezji chodzi o prawo do podzielenia się czymś istotnym z innymi ludźmi w przestrzeni publicznej, czymś, co było niesprawiedliwe i stało się bolesnym doświadczeniem, czymś, co należy zmienić, ale trudno to wyrazić i nikt tego nie chce słuchać. Trudno znaleźć odpowiednią formę dla takich rzeczy również ze względu na to, że ludzie, którzy chcą się nimi podzielić, żyją w opresyjnej sytuacji, która im dalece utrudnia lub wręcz uniemożliwia komunikację. W projekcie *Loro [Oni/One]*, który zrealizowałem w Mediolanie, uchodźcy zaczęli „przemawiać z nieba” dzięki dronom wyposażonym w monitory emitujące obraz ich oczu i dźwięk ich słów. To wtedy zrozumiałem, że parezja zawsze była istotnym aspektem moich prac. Było tak nawet w przypadku pierwszego *Instrumentu osobistego* z końca lat 60., choć akurat ta realizacja manifestowała raczej brak prawa do mówienia w przestrzeni publicznej PRL-u. Ironicznie demonstrowała „prawo” do słuchania, ale upominała się też o prawo do niesłuchania. Dawała prawo do słuchania tego, co w trawie piszczy, czy też tego, co dochodzi do głosu między wierszami, oferowała twórczą strategię funkcjonowania w przestrzeni wypełnionej głosem władców mówiących nam, jak mamy żyć.

TZ: W trakcie przygotowań do realizacji projektu prezentowanego w CSW Łaźnia w Gdańsku postępował Pan podobnie, jak w wielu wcześniejszych pracach, to znaczy skonsultował się Pan z osobami działającymi na lokalnym gruncie i zapytał je

people in public space, something that was unjust and has become a painful experience, something that needs to be changed but is difficult to express, and that no one wants to hear about. It's difficult to find an appropriate form for sharing such things, not least because the people who want to share them live in an oppressive situation that makes it far more difficult or even impossible for them to communicate. In the *Loro [Them]* project I carried out in Milan, refugees began to 'speak from the sky' thanks to drones equipped with monitors that emitted images of their eyes and the sound of their words. It was then that I realised that parrhesia had always been an essential aspect of my work. This was the case even with the first *Personal Instrument [Instrument osobisty]* from the late 1960s, although this realization was more a manifestation of the lack of right to speak in the public space of communist Poland. Ironically, it demonstrated the 'right' to listen, but it also claimed the right not to listen. It offered the right to hear about what was going on or what was being said between the lines, it offered a creative strategy for functioning in a space filled with the voice of the authorities telling us how to live.

TZ: In preparing for the project presented at the Łaźnia CCA in Gdańsk, you followed a similar approach to that found in many of your previous works, that is, you consulted people active in the local area and asked them about the problems faced by the local community. What issues were raised and what determined your choice of the issue of freedom to be the subject of your Gdańsk realisation?

KW: I find it difficult to answer this question directly. Three years ago, just before the

o problemy, z którymi zmagają się lokalna społeczność. Jakie zagadnienia zostały zgłoszone i co zdecydowało o wyborze kwestii wolności, która stała się tematem Pańskiej gdańskiej realizacji?

KW: Trudno mi wprost odpowiedzieć na to pytanie. Trzy lata temu, tuż przed pandemią, zrealizowałem w Nowym Jorku pracę *A House Divided... (Dom podzielony...)*. Nie dotyczyła ona już osób wykluczonych, niewidzialnych i niesłyszalnych, bez praktycznego prawa do dzielenia się tym, co przeżyły i co mają do powiedzenia. Pojawiła się w niej za to kwestia radykalnej polaryzacji społecznej, tego, że jedna strona sporu nie chce i nie umie słuchać drugiej. Zamiast rozmawiać ze sobą, obie strony atakują się wzajemnie, posługując się gotowymi, „uprzedzeniowymi” obrazami przeciwnika. Tak dzieje się w USA, gdzie istnieje silna polaryzacja między grupami społecznymi popierającymi Republikanów i Demokratów. Główną ofiarą tych wzajemnych ataków jest dialog, to on ulega wykluczeniu. Nie ten czy inny potencjalny temat dialogu, ale sam dialog jako taki. Obie strony mogą się zgadzać co do wartości i zasadności głoszenia określonych haseł, na przykład obie są za demokracją i wolnością, ale każda uważa, że tylko ona broni tych wartości i wyraża ich prawdziwy sens, a jej przeciwnicy niszczą demokrację i odbierają ludziom wolność. We wcześniejszej projekcji, zrealizowanej na dziedzińcu Uniwersytetu Harvardzkiego, a dokładniej na pomniku Johna Harwarda, starałem się dać osobom uczestniczącym w dialogu dużo czasu i sprawić, aby jedni mogli spokojnie przedstawić swoje stanowisko, a drudzy, o odmiennych poglądach, wysłuchać ich racji, zastanowić się i dopiero zareagować. W *A House Divided...* zastosowałem metodę realizacji nagrań, która pozwalała w dowolnym

pandemic, I made a work in New York called *A House Divided...* [Dom podzielony...]. It was no longer about people who were excluded, invisible and unheard, who in practice had no right to share what they had experienced and what they had to say. Instead, it raised the issue of radical social polarisation, of one side of an argument being unwilling and unable to listen to the other. Instead of talking to each other, both sides attack each other, using ready-made, 'prejudiced' images of the opponent. This is the case in the USA, where there is a strong polarisation between the social groups supporting the Republicans and the Democrats. The main victim of these mutual attacks is dialogue, which itself is what's being excluded. Not this or that potential topic of dialogue, but dialogue itself. Both sides may agree on the values and legitimacy of proclaiming certain slogans, for example, both are in favour of democracy and freedom, but each believes that only it's defending these values and expressing their true meaning, while their opponents are destroying democracy and taking away people's freedom. In the earlier projection, made in the courtyard of Harvard University, or more precisely on the statue of John Harvard, I tried to give the people involved in the dialogue plenty of time and to make it possible for one side to calmly present their position, and for the other, with opposing views, to listen to their rationale, to reflect and only then react. In *A House Divided...*, I used a method of making recordings that allowed a person to pause and comment at any time. It was a simple way of prolonging the conversation and, while not a panacea for all social ills, it proved to be a step forward. Two giant replicas of a sculpture of a seated Abraham Lincoln faced one another and engaged in dialogue with each other, speaking in the voices of

momencie zatrzymać wypowiedź danej osoby i skomentować ją. To prosty sposób na przedłużanie rozmowy i choć nie jest panaceum na bólączki społeczne, to okazał się być krokiem do przodu. Dwie olbrzymie repliki rzeźby siedzącego Abrahama Lincolna patrzyły na siebie i prowadziły ze sobą dialog, przemawiając głosami uczestników projektu. Osoby zaangażowane w dialog nie osiągnęły wprowadzić porozumienia, ale różnicę swoich stanowisk wyraziły w sposób bogatszy i bardziej złożony niż ma to miejsce w codziennej debacie publicznej. I choć rozmówcy nie zgadzali się ze sobą, to byli przynajmniej w stanie zrozumieć punkt widzenia swoich oponentów. Nastąpiło więc coś, co Chantal Mouffe już dość dawno opisała jako przemianę antagonizmu w agonizm, czyli przejście z pozycji wrogów na pozycję adwersarzy. Nie zawsze udaje się to osiągnąć w ramach pojedynczego projektu, ale jest to tendencja, którą staram się teraz rozwijać. Szukam okazji do dialogu.

TZ: A zatem to historia kilku wcześniejszych projektów i potrzeba zwrócenia uwagi na wykluczenie dialogu z przestrzeni publicznej wpłynęła ostatecznie na wybór tematyki wolności? Czy chodziło o to, że pozwalała ona w największym stopniu podkreślić potrzebę dialogu?

KW: Tak, pozwalała ochronić dialog jako to, co jest zagrożone. I właśnie dialog, a nie dyskusję, bo ta ma bardziej konfrontacyjny charakter. Dialog wymaga dłuższego namysłu, cierpliwości, a nade wszystkim słuchania. W projekcie gdańskim zagadnienie dialogu zostało podjęte w imię wolności, czyli jednego z najbardziej spornych pojęć. Chodziło o to, aby ludzie powiedzieli, jak wolność jest praktykowana w konkretnych sytuacjach życiowych, w jaki sposób się do niej realnie dąży. W Polsce pojęcie

the project's participants. Although the people involved in the dialogue did not come to an agreement, they expressed differences in their positions in a richer and more complex way than is the case in everyday public debate. And although the interlocutors disagreed with one another, they were at least able to understand their opponents' points of view. Thus, something occurred which Chantal Mouffe described quite some time ago as the transformation of antagonism into agonism, i.e. the shift from the position of enemies to that of adversaries. This doesn't always succeed in a single project, but it's a tendency that I'm now trying to develop. I'm looking for opportunities for dialogue.

TZ: So it was the combined history of several previous projects and the need to draw attention to the exclusion of dialogue from public space that influenced the final choice of the theme of freedom? Was it that it allowed for the need for dialogue to be highlighted to the greatest extent possible?

KW: Yes, it allowed dialogue to be protected as something that's threatened. And this is dialogue, not discussion, because the latter is more confrontational. Dialogue requires more reflection, patience and, above all, listening. In the Gdańsk project, the issue of dialogue was taken up in the name of freedom, one of the most contentious concepts. The idea was for people to say how freedom is practised in concrete life situations, how it's realistically pursued. In Poland, the notion of freedom is also a sensitive one, and one needs to delve more deeply into it because it has been confused with the question of independence. This is so for obvious reasons—oppression and tyranny [over Poles] by foreign powers. But once one has this independence, other

wolności jest także newralgiczne i trzeba się w nie zagłębić, bo zostało pomieszczone z kwestią niepodległości. Było tak z oczywistych powodów – opresji i tyranii ze strony obcych mocarstw. Ale gdy już ma się tę niepodległość, to zarysowują się inne sfery wolności. Co więcej, powinny one być artykułowane nawet w trakcie walki o zbiorową niepodległość. Walcząc o nią, powinniśmy mieć prawo do własnego punktu widzenia, a nie śpiewać tę samą pieśń. Natomiast gdy już ją wywalczyliśmy, to wolność powinna polegać na dalszej emancypacji spod wszelkich innych form zniewolenia. Taka wolność ma związek z demokracją i sferą publiczną. Słowo „wolność” ma też specjalny wydźwięk w Gdańsku ze względu na historyczne wydarzenia, jakie miały tu miejsce. Trzeba więc nadal mówić o wolności, ale trzeba też wychodzić poza płytkie slogany i starać się definiować ją w sposób bardziej praktyczny. I trzeba szukać różnych form zniewolenia, nawet wtedy, gdy się wydaje, że wolność już zapanowała.

TZ: Jakie były inne zagadnienia, oprócz wolności, które zaproponowano Panu jako potencjalne tematy gdańskiej realizacji?

KW: W naszych rozmowach pojawiała się lokalna tożsamość gdańszczan. Zastanawialiśmy się też nad kwestią migrantów i nastawienia do nich polskiego społeczeństwa. Trzeba jednak powiedzieć, że strach przed obcymi, przede wszystkim przed wyznawcami innych religii, nie jest aż tak obecny i silny w wyobraźni etycznej i społecznej w Polsce, jak chcieliby tego politycy. Strach ten jest wygodny politycznie – można nim manipulować i oferować wyborcom lekarstwo, które ma go uśmierzyć. Chcąc wygrać wybory, dąży się do wywołania paniki wokół zagrożenia związanego z uchodźcami i migrantami. Jako artysta nie potrafię

spheres of freedom become apparent. Moreover, these should be articulated even as we fight for collective independence. When fighting for freedom, we should be entitled to our own point of view and not all sing the same tune. On the other hand, once we have won it, freedom should be about further emancipation from all other forms of enslavement. Such freedom has much to do with democracy and the public sphere. The word 'freedom' also has a special resonance in Gdańsk because of the historical events that took place here. It's therefore necessary to continue talking about freedom, but it's also necessary to go beyond mere slogans and to try to define it in a more practical way. And it's necessary to look for different forms of enslavement, even when it seems that freedom has already prevailed.

TZ: What were the other issues, apart from freedom, that were proposed to you as potential subjects for the realisation in Gdańsk?

KW: The local identity of Gdańsk's residents came up in our conversations. We also considered the issue of migrants and the attitude of Polish society towards them. However, it has to be said that the fear of strangers, above all, of the followers of other religions, is not as present and strong in the ethical and social imagination of Poles as politicians would like it to be. This fear is politically convenient—it can be manipulated and voters can be offered a 'remedy' to alleviate it. In order to win elections, panic is created around the threat of refugees and migrants. As an artist, I cannot give a clear-cut prescription or indicate what needs to be done to combat the tyranny of this fear, but I am convinced that any work in the field of culture and art that emphasises

dać jednoznacznej recepty i wskazać, co należy zrobić, aby walczyć z tyranią tego strachu, ale jestem przekonany, że wszelka praca w dziedzinie kultury i sztuki, która podkreśla prawo do różnicy, do bycia innym, posiadania innego koloru skóry, wyznania czy tożsamości genderowej, przyczynia do inspirowania otwartego dialogu i „odstrasz” ten temat. Choć faktycznie dialog nie jest łatwy przy obecnej polaryzacji partyjnej i społecznej.

Rozmawialiśmy więc o lokalnej tożsamości gdańszczyzn i problemie uchodźców oraz migrantów jako możliwych tematach projektu, ale ostatecznie uznaliśmy, że oba te zagadnienia zawężyłyby dialog. A ten powinien dotyczyć wielu innych różnic istniejących w społeczeństwie i w jego poglądach, także różnic ekonomicznych, klasowych, pokoleniowych itd.

TZ: Jak wiele innych Pańskich realizacji, projekt gdański opiera się na efemerycznej, widmowej projekcji. Tego rodzaju działania w przestrzeni publicznej realizuje Pan od lat 80. ubiegłego wieku, począwszy od rzucania na budynki i pomniki nieruchomych slajdów fotograficznych do wyświetlania ruchomych obrazów, odtwarzanych z nagrań lub transmitowanych na żywo. Jakie znaczenie miała przez ten cały ten okres efemeryczność i widmowość samej projekcji – czegoś niedotykalnego, co nawiedza przestrzeń, a później nieuchronnie znika?

KW: To, że projekcja zniknie, było i nadal jest dla mnie istotne. Może zniknąć po jednym dniu, a może po trzech miesiącach lub nawet po roku. Ale musi zniknąć, chyba że będzie się zmieniać. Widzę bowiem możliwość projekcji permanentnej, która ulegałaby ciągłym zmianom. Chodzi o to, aby nie stała się czymś, co trwa, a odnosi się do przeszłej, nieistniejącej i nieaktualnej już

the right to difference, to be different, to have a different skin colour, religion or gender identity, contributes to inspiring open dialogue and has a 'deterrence effect' in regard to this subject. Although dialogue is indeed not easy with [Poland's] current ruling party and social polarisation.

So we discussed the local identity of Gdańsk residents and the problem of refugees and migrants as possible topics for the project, but in the end, we decided that both would contribute to a narrowing of dialogue. And this dialogue should touch on the many other differences that exist in society and its views: economic differences, class differences, generational differences and so on.

TZ: Like many of your other realisations, the Gdańsk project is based on an ephemeral, spectral projection. You've been making these kinds of work in public space since the 1980s, moving from projecting still photographic slides onto buildings and monuments to projecting moving images, either played back from recordings or transmitted live. What has been the significance throughout this period of time of the ephemeral and spectral nature of projection itself—as something untouchable that haunts a space and then inevitably disappears?

KW: The fact that the projection will disappear was and still is important to me. It can disappear after one day, or maybe after three months or even a year. But it has to disappear. Unless it changes. Because I see the possibility of a permanent projection that would be constantly changing. The idea is that it should not become something that lasts, but refers to a past situation that no longer exists and is no longer relevant. On the other hand, it's possible to reproduce a projection, as

sytuacji. Z drugiej strony można odtworzyć projekcję jako pracę historyczną na wystawie w muzeum i wówczas okazuje się, że ze względu na problemy, które podejmuje, pozostaje niestety bardzo aktualna. Ale zasadą projekcji jest efemeryczność i znikanie. Gdy zniknie obraz i osoba wypowiadająca się poprzez pomnik, gdy zniknie jej obraz i głos, ci, którzy byli świadkami tej sytuacji, nadal będą ją widzieć i słyszeć, szczególnie gdy problemy, które zostały w niej poruszone, wciąż będą dawać się we znaki. Będzie to rodzaj „powidoku” czy „posłuchu”. Ludzie mają specjalny kontakt z budynkami i pomnikami, na których odbywają się te projekcje. Żyją z nimi w jednej przestrzeni, niekiedy przechodzą obok nich kilka razy dziennie. Jeśli doświadczyli projekcji, która rozegrała się na takich monumentach, a także zaangażowali się w rozmowę na jej temat, to nie zapomną o niej, a przynajmniej nie zapomną tak długo, jak długo poruszane w niej problemy będą aktualne. Nie da się tego wymazać, to gdzieś w nich pozostanie. Gdy jednak problemy te znikną, to zaniknie też pamięć projekcji, a mijany codziennie pomnik stanie się na powrót niemy.

TZ: Czyli po projekcji pozostaje jej pamięciowy powidok, który nadal pracuje w pamięci jej świadków...

KW: Tak, ale trzeba zaznaczyć, że świadkami projekcji są nie tylko osoby, które były na miejscu, ale też ci, którzy zobaczyli jej transmisję lub nagrania zrobione telefonami i udostępnione za pomocą mediów społecznościowych.

TZ: A widmowość? Skupiliśmy się bardziej na efemeryczności, a jakie znaczenie ma widmowość projektowanych obrazów?

KW: Też jest bardzo ważna, ale żeby to

a historical work, in an exhibition in a museum, and then it turns out that, because of the problems it addresses, it unfortunately continues to remain very current. But the principle upon which projection is based is ephemerality and disappearance. When the image and the person speaking through the memorial disappear, when their image and their voice disappear, those who witnessed the situation will still see and hear it, especially when the problems that were raised in it continue to make themselves felt. There will be a kind of 'after-image' or 'after-hearing'. People have a special connection with the buildings and monuments on which these projections take place. They live in the same space with them, sometimes passing by them several times a day. If they've experienced a projection that took place on such monuments, and engaged in conversation about it, they will not forget it, or at least they will not forget it as long as the issues raised in it remain relevant. It cannot be erased; it will remain in them somewhere. However, when these problems disappear, the memory of the projection will also disappear, and the monument they pass by every day will once again become silent.

TZ: So a memory afterimage of it remains after the screening and continues to work in the memory of its witnesses...

KW: Yes, but it's important to point out that the witnesses to the screening include not only those who were physically present, but also those who saw it broadcast or watched films of it made with phones and shared via social media.

TZ: And the spectrality? We've focused more on ephemerality, whereas what's the importance of the spectrality of the

wy tłumaczyć, potrzebuję przykładu. Pierwsza projekcja, w której nie użyłem slajdów, lecz obrazy wideo z dźwiękiem, miała miejsce na wieży ratuszowej w Krakowie w 1996 roku. Od tego momentu zaczęły się ruchome projekcje, które różnią się zasadniczo od projekcji slajdów. W przypadku slajdów to ja wybieram obrazy, które wpisuję w narrację wizualną danego budynku czy pomnika. Ich dobór i układ są wyłącznie moją decyzją. W efekcie powstaje rodzaj fotomontażu w przestrzeni publicznej bliskiego pracom Johna Heartfielda, z którymi moje realizacje są zbieżne, a może nawet zostały nimi jakoś zainspirowane. Natomiast w projekcjach ruchomych obrazów audiowizualnych, gdy ktoś inny mówi z trzewi, z serca i głowy, gdy ma świadomość bycia wieżą i niejako ubiera się w tę wieżę, zakłada ją jako rodzaj kostiumu odpowiedniego do tego, co chce powiedzieć, to wtedy mamy do czynienia z zupełnie innym procesem i inną grą.

To jest coś, czego projekcje nauczyły się od *Laski obcego* i innych instrumentów. Realizacja krakowska powstała w okresie, gdy jeszcze pracowałem z *Laską obcego* i *Rzecznikiem obcego* w Paryżu. Andrzej Wajda zaproponował mi wtedy udział w jego festiwalu w Krakowie. Początkowo obaj myśleliśmy o projekcji slajdowej, bo tylko takie już robiłem. Ale na festiwalu były dostępne projektory wideo dużej mocy firmy Barco, pierwsze tego typu urządzenia, których można było użyć do projekcji w przestrzeni publicznej i miały służyć do projekcji filmów Wajdy. Spytałem go, czy ja też mógłbym je wykorzystać. Zgodził się i wtedy zaczęło się coś zupełnie innego. Pomyślałem, że zrobimy nocną projekcję ukazującą osoby, które przeżywają coś bolesnego, doświadczają czegoś, czym trudno im podzielić się z innymi i czują się osamotnione, bo nikt ich nie chce wysłuchać ani

projected images?

KW: It's also very important, but to explain it I need an example. The first projection in which I used video images with sound rather than slides took place in 1996 on the tower of the town hall in Kraków. From then on, I began using moving projections, which are fundamentally different from slide projections. In the case of slides, it's up to me to choose the images that I insert into the visual narrative of a given building or monument. Their selection and arrangement are entirely my decision. The result is a kind of photomontage in public space, close to the works of John Heartfield, with which my realisations coincide or are perhaps even inspired in some way. In the projection of moving audiovisual images, on the other hand, when someone else speaks from the viscera, the heart and the head, when they are aware of being a tower and, as it were, dress themselves in this tower, putting it on as a kind of costume that reflects what they want to say, then we are dealing with a completely different process and a different game.

This is something that the projections learned from Alien Staff and other instruments. The Kraków realisation was carried out while I was still involved with Alien Staff and Porte-Parole Mouthpiece [Rzecznik obcy] in Paris. At the time, Andrzej Wajda offered me the opportunity to take part in his festival in Kraków. Initially we both thought of using a slide projection, because that was the only thing I had done before. But at the festival, there were new, high-powered video projectors produced by Barco, the first such devices that could be used for projections in public spaces. They were to be used to project Wajda's films. I asked him if I could use them too. He agreed. And then something completely new started.

zrozumieć. Stąd wziął się pomysł, by każdą z tych osób ukazać jako samotną wieżę, która jest wyalienowana, ale jednocześnie silnie wyeksponowana. Istotne było więc także to, aby publiczność zgromadzona na krakowskim rynku, patrząc na wyświetlane na ścianie wieży ratuszowej obrazy tych osób, czuła się w porównaniu z nimi mała. Aby musiała spoglądać w górę ku nim, a nie „patrzeć na nich z góry”. Wyjaśniliśmy to wszystkim uczestnikom projektu, zaproponowaliśmy też, aby podczas filmowania ich wypowiedzi stali na rodzaju postumentu. Mieli łatwiej wyobrazić sobie, że są wieżą i mówią do małych ludzi na dole. Dzięki temu mogli „stać na wysokości zadania” i w pełni stać się wieżą.

Na projekcję przyszła masa ludzi, cały rynek był wypełniony. Nigdy przy prezentacji moich prac czegoś takiego nie widziałem. Wtopiłem się w tłum, bo nie chciałem, aby ktoś mnie rozpoznał – zwykle w takich sytuacjach chowam się albo zajmuję się sprawami logistycznymi. Stojąc w tłumie, usłyszałem, jak jedna osoba mówi do drugiej: „Słuchaj, jak to jest, że człowiek człowiekowi nie wierzy, ale wierzy wieży?” Gdy zacząłem zastanawiać się nad tym pytaniem, zdałem sobie sprawę, że owa wieża istniała wewnątrz ciała – egzystencjalnego ciała – każdej z osób tworzących ten tłum. Stanowi ona istotny, psychoarchitektoniczny punkt odniesienia w przestrzeni Krakowa – jako pozostałość ratusza, jedyny ocalały element szerszej struktury architektonicznej, jest ona symbolem samotności. Każdy, kto czuł się osamotniony i wyalienowany w tym świecie, był jak ta wieża, każdy miał prawo w niej zamieszkiwać. Każdy mógł się z nią identyfikować, projektować siebie na nią, a dzięki temu również poczuć się wyniesiony ponad innych. Ale gdy w trakcie projekcji wieża staje się innym człowiekiem, który ją nawiedza i w niej zamieszkuje, to

I thought we would make a night-time projection showing people going through something painful, experiencing something they find difficult to share with others, and feeling alone because no one wants to listen to them or understand them. This was the origin of the idea to portray each of these people as a lonely tower that's alienated, but at the same time, very prominent. It was therefore also important that the audience gathered in the Kraków market square, when looking at the images of these people projected on the wall of the City Hall tower, should feel small in comparison. So they would have to look up towards them and not "look down on them". We explained this to all the participants in the project. We also suggested that they stand on a kind of pedestal while we were filming their statements. They had an easier time imagining they were a tower and speaking to the little people below. This allowed them to 'stand up for themselves' and fully become the tower.

A mass of people came to the screening, the whole market square was packed. I've never seen anything like it at a presentation of my work. I blended in with the crowd because I didn't want anyone to recognise me—I usually hide in these situations or deal with logistical matters. Standing in the midst of the crowd, I heard one person say to another: "Listen, how is it that a person won't believe another person, but he'll believe a tower?" As I began to ponder this question, I realised that this tower existed inside the body—the existential body—of each of the people making up this crowd. It's an important psycho-architectural reference point in the physical space of Kraków—as a remnant of the town hall, the only surviving element of a larger architectural structure, it's a symbol of loneliness. Everyone who felt lonely and alienated in

każda identyfikująca się z nią osoba musi zrozumieć, że nie jest tam sama i musi przyjąć współlokatora. Być może dostrzeże wtedy, że to, czego doświadcza, jest podobne do doświadczeń współlokatorów. Dzięki temu będzie się mogła zidentyfikować nie tylko z wieżą, ale i zamieszkującymi ją osobami. I uwierzyć w ich słowa. Być może dlatego człowiek „wierzy wieży”.

TZ: To nas prowadzi do kolejnego pytania: jak Pana prace są przyjmowane przez osoby spoza świata sztuki? Czy pamięta Pan może jakieś reakcje, komentarze czy oceny osób z lokalnych społeczności, które Pana zaskoczyły, ale też wydały się zasadne i zostały uwzględnione przez pracy nad kolejnymi projektami? Innymi słowy: czy i w jaki sposób artysta wyciąga wniosek ze społecznej recepcji swoich działań?

KW: Przede trzeba wziąć pod uwagę to, co się dzieje w procesie powstawania danej pracy. To długi proces, niekiedy może trwać ponad rok. Ważną rolę mogą w nim odgrywać członkowie zespołu, z którym współpracuję. Część tego zespołu stanowią osoby, które mają jakiś związek ze światem sztuki, na przykład specjaliści odpowiadający za montaż, filmowanie czy projekcję, ale jest też zespół społeczny odpowiadający za budowanie kontaktów z ludźmi spoza świata sztuki. Ten zespół pracuje między polem kultury a polem społecznym. Natomiast największy wpływ na ostateczny kształt projektu mają sami jego uczestnicy, którzy w większości przypadków są spoza świata sztuki. To oni są powodem powstania danej pracy, bywa, że sami podsuwają mi nie tylko konkretną tematykę, ale też sposób jej ujęcia. Niekiedy wprowadzają humor lub elementy artystyczne. Mówienie o rzeczach, na wyrażenie których trudno znaleźć słowa, ma w sobie coś ze sztuki.

this world was like this tower, everyone had the right to inhabit it. Everyone could identify with it, project themselves onto it, and thus also feel elevated above others. But when, in the course of the projection, the tower becomes another person haunting it and inhabiting, then each person who identifies with it has to understand that he or she is not alone there and has to take in a flatmate. Perhaps they will then perceive that what they are experiencing is similar to the flatmate's experience. This will enable them to identify not only with the tower, but also with the people who inhabit it. And to believe what they say. Perhaps this is why a person 'believes the tower'.

TZ: This brings us to another question: how are your works received by people outside the art world? Can you recall any reactions, comments or assessments by people from local communities that surprised you, but also seemed justified and were then taken into account when working on subsequent projects? In other words: does the artist learn from the social reception of his work, and if so, how?

KW: First of all, you have to take into account what happens during the process of creating a particular work. It's a long process. Sometimes it can take more than a year. The members of the team I work with tend to play an important role in it. Part of this team is made up of people who have some connection to the art world, such as the specialists responsible for editing, filming, or showing the projection, but there is also a social team, responsible for building contacts with people outside the art world. This team moves between the cultural field and the social field. However, the participants themselves, who in most cases are from outside the art world, have

Jest to sztuka dawania świadectwa prawdzie, swoista „sztuka testimonialna”. To określenie jest o tyle ważne, że zawiera w sobie rdzeń testis, czyli „świadek”. Ktoś, kto jest świadkiem trudnej sytuacji, często jest też jej przetrwańcem; od dawna próbuję wprowadzić to słowo do języka polskiego, ale póki co się nie przyjęło. Działanie świadka, który przetrwał dzięki własnej woli, ale też własnym talentom, dzięki wypracowaniu i rozwinięciu własnej techniki przetrwania, jest już w pewnym sensie pracą artystyczną. Także animacja pomnika, konieczność ożywienia formy pomnika, w której jest się „uwięzionym”, ma w sobie aspekt artystyczny. Poniekąd jest to wspólna praca, bo to ja zachęcam uczestników do podjęcia pewnych działań, ale ostateczny efekt to ich dzieło. To oni są animatorami i opowiadaczami, a nie ja. Te projekty uczą się od swoich uczestników, zresztą samo słowo „uczestnik” jest tu problematyczne, gdyż sugeruje, że chodzi o kogoś, kto jedynie pomaga mi w realizacji pracy, którą ja wymyśliłem. A tak nie jest.

Słuchanie ludzi jest dla mnie wielką lekcją. Staram się jednak nie robić wywiadów. Choć nagranie materiałów do projekcji poprzedzają liczne rozmowy i dobrze znam historię danej osoby, to w trakcie nagrywania mogą się pojawić zupełnie nowe, zaskakujące wątki, które całkowicie odmieniają opowieść i stają się najciekawszymi elementami tych narracyjnych prac. Jest to jest wynik procesu, którego przebiegu nie chcę zawczasu określać. Pomiedzy spotkaniami ze mną uczestnicy projektu rozmawiają ze swoimi rodzinami, przyjaciółmi i znajomymi, z wieloma osobami, które nie są bezpośrednio zaangażowane w jego powstawanie. Pytają ich o to, co można i co należy upublicznić w trakcie projekcji, a niekiedy nawet proszą o zgodę, by móc występować i mówić także w ich imieniu.

the greatest influence on the final shape of the project. They are the reason a given work comes into existence. Sometimes they themselves suggest to me not only a particular theme, but also a way of approaching it. Sometimes they introduce humour or artistic elements. There is something artistic in talking about things for which words are difficult to find. It's the art of bearing witness to the truth, a kind of 'testimonial art'. This term is important because it contains the root testis, or 'witness'. Someone who witnesses a difficult situation is often also a survivor of it; I've been trying to introduce this word into the Polish language for a long time, but so far it hasn't caught on. The actions of a witness who has survived thanks to the power of their will, but also thanks to their own talents, thanks to the elaboration and development of their own survival technique, is in a sense already an artistic work. The animation of a monument, the necessity to revive the form of the monument in which one is 'trapped', also has an artistic aspect to it. In a way, it's a collaborative work, because it's I who encourage the participants to undertake certain activities, but the final result is their work. They are the animators and storytellers, not me. These projects learn from their participants. The very word 'participant' is problematic here, by the way, because it suggests that I'm talking about someone who is merely helping me to carry out work that I personally devised. And this is not the case.

Listening to people is a great learning experience for me. However, I try not to do interviews. Although the recording of the projected material is preceded by numerous discussions and I know each person's story well, completely new and surprising threads can emerge during the recording process that completely change the story and then become the most interesting elements of

Projekt jest więc kształtowany w szerszym gronie rodzin i społeczności uczestników. Proces ten ma bardzo żywiłowy charakter, wszystko się tam kotłuje. Nazywam to publicznością wewnętrzną.

A zatem już w procesie powstawania pracy wydarczają się nowe, zaskakujące rzeczy i zdecydowanie więcej uczę się od tej publiczności wewnętrznej niż zewnętrznej, która widzi jedynie efekt końcowy projektu. Dlatego irytuje mnie, gdy po moich wykładach lub pokazach dokumentacji krytycy pytają: „Jaka była reakcja publiczności na to, co Pan robi”? Pytanie to zastępuje inne – i znacznie ważniejsze – które powinni mi zadawać: „W jakim stopniu osoby, które wniosły swoje życie do tych prac, same zrobiły z nich użytek, wykorzystały je dla siebie lub dla innych?”

TZ: I tak właśnie brzmi moje następne pytanie: w jaki sposób Pana projekty „przydały się” osobom lub organizacjom społecznym, z którymi Pan współpracował? Jak wyglądało dalsze, społeczne życie tych realizacji?

KW: Te projekty nie zostałyby zrealizowane bez pomocy różnych organizacji działających w sferze społecznej, ale nie powstają po to, aby być ich sztandarem czy propagandą. Natomiast uczestnicy danego projektu i szersza grupa społeczna stanowiąca jego wewnętrzną publiczność bardzo korzystają z pracy nad jego realizacją i mówią mi o tym wprost. Są zarejestrowane rozmowy i wywiady, w których przewija się ten wątek. Nie skupiam się na gromadzeniu takich poświadczeń, ale dają mi one poczucie, że dla udział w tych projektach jest dla ich uczestników ważny i przydatny, przede wszystkim w wymiarze psychologicznym. Bardzo cenna jest możliwość usłyszenia siebie mówiącego w profesjonalnym

these narrative works. This is the result of a process, the course of which I don't want to determine in advance. In between meetings with me, the project participants talk to their families, friends and acquaintances, to many people who are not directly involved in its creation. They ask them about what can and should be made public during the projection, and sometimes even ask for permission to speak and perform on their behalf as well. The project is thus shaped within the wider family and community of the participants. The process is very lively in character, everything is in a flurry. I call this the internal audience.

So already in the process of creating the work, new and surprising things happen, and I definitely learn more from this internal audience than from the external one, which only sees the end result of the project. This is why it irritates me when, after my lectures or documentation screenings, critics ask: "what was the audience's reaction to what you're doing"? This question takes the place of another—and much more important—one they should ask me: "to what extent have the people who brought their lives to these works made use of them themselves, used them for themselves or for others?".

TZ: And this is my next question: how have your projects 'benefited' the people or social organisations you've worked with? What was the subsequent, social life of these realisations?

KW: These projects would not have been realised without the help of various organisations working in the social sphere, but they are not created as a banner or propaganda for them. On the other hand, the participants in a given project and the wider social group that makes up its internal

studiu nagrań, w miejscu, którego normalnie się nie odwiedza. Ludzie zmieniają się tam w świadomych swojej roli aktorów społecznych, którzy muszą stanąć na wysokości zadania i przemówić we własnym imieniu, powiedzieć coś, co ich naprawdę dotyczy, a nie to, co mówią za nich inni – dziennikarze czy politycy. Praca nad nagraniem ma dla uczestników projektu charakter terapeutyczny, ale jest w niej też coś z zyskania kwalifikacji politycznych, wyrobienia w sobie kompetencji do zabrania głosu w sferze publicznej. Gdy raz siebie w ten sposób usłyszą, to jest szansa, że kiedyś, w realnej sytuacji, będą w stanie zabrać głos ponownie. Ważnym doświadczeniem jest dla nich również sama projekcja. Mogą na przykład, jak w przypadku innej krakowskiej realizacji, zorganizowanej przez MOCAK, a poświęconej osobom i środowiskom LGBT+, zobaczyć siebie mówiących z nieba niczym anioły i usłyszeć swoje słowa wybrzmiewające w przestrzeni publicznej, w miejscu pamięci, wśród budynków i pomników, które były świadkami innych ważnych wydarzeń. Mogą też zobaczyć innych ludzi, którzy patrzą i słuchają ich jak zahipnotyzowani. To wszystko prowadzi do sytuacji, w której uczestnicy projektu uwe wnętrniają obraz siebie jako mówiącego pomnika. Jak później opowiadają w wywiadach, jest on czymś, czego nigdy nie zapomną.

W wywiadach wspominają też – i to mi się najbardziej podoba – że nigdy nie wiedzą, co mają mówić w trakcie projekcji. To naturalne, że nie chcą im tego podpowiadać, ale muszę przyznać, że początkowo nie zdawałem sobie sprawy, jak ważne jest to, aby nie podsuwać pytań tematycznych. W takiej sytuacji sprawdzają się raczej różne metody psychoterapeutyczne i stymulowanie swobodnej wypowiedzi poprzez aktywne i zaangażowane słuchanie. Istotny jest

audience benefit a lot from the work involved in implementing it. And they tell me this directly. There are recorded conversations and interviews in which this thread runs through. I don't focus on collecting such testimonies, but they give me a sense of how important and useful it's been for the participants in these projects to participate. First and foremost, in the psychological dimension. It's very valuable to be able to hear yourself speaking in a professional recording studio, in a place you don't normally visit. There, people are transformed into socially aware actors who have to stand up and speak on their own behalf, say something that really concerns them, and not what others—journalists or politicians—say for them. The work on the recording is therapeutic for the participants in the project, but there is also something about gaining political qualifications, developing the competence to speak out in the public sphere. Once they've heard themselves in this way, there is a chance that one day, in a real situation, they will be able to speak up again. The projection itself is also an important experience for them. They can, for example, as in the case of another project in Kraków, organised by MOCAK and devoted to LGBT+ people and communities, see themselves speaking like angels from heaven and hear their words resounding in a public space, in a place of remembrance, among buildings and monuments that have witnessed other important events. They can also see other people watching and listening to them as if mesmerised. All this leads to a situation in which the project participants internalise the image of themselves as a speaking memorial. As they later recount in interviews, it is something they'll never forget.

In interviews, they also mention—and this is what I like best—that they never

też element kulturowego doświadczenia uczestników projektu oraz zespołu, który niekiedy liczy 50–60 osób. Nie sposób więc uznać, że późniejszy efekt całego procesu, współtworzonego przez wszystkie te osoby i przynoszącego wiele nieprzewidywalnych, niezwykle cennych rzeczy, jest moim wyłącznym dziełem. Wciąż istnieje mit wielkiego artysty, który wszystko zrobił sam. A przecież bez osób z zespołu, a szczególnie nieodczownych tu pracowników społecznych, żaden z tych projektów nie mógłby zostać zrealizowany. To oni zapewniają przejście między ideą i czystą możliwością projektu a realnym życiem ludzi, którymi się zajmują w różnych ośrodkach społecznych. Są to osoby, które muszą najpierw nabrać zaufania do projektu i tego, kto z nim do nich przychodzi, pomimo że przychodzi z dość podejrzanych sfer. Muzea, centra artystyczne lub inne instytucje kultury jawią im się bowiem jako wysoce podejrzane miejsca. Wcześniej to stamtąd przychodzili ludzie, którzy zrobili z ich życia sensację, wykorzystali ich nędzę i nieszczęście dla własnej kariery, romantyzowali ich sytuację, bo nie rozumieli ich położenia, szli na skróty itd. Istnieje przynajmniej sto powodów, by taki projekt i jego pomysłodawcę wyrzucić za drzwi. Zdobycie zaufania wymaga więc bardzo dużo czasu. W Tijuanie trwało to naprawę bardzo długo, spotkałem się tam z dużą nieufnością i musiałem przejść szereg sprawdzianów, zanim przestałem być gringo i stałem się artysta polacco. Dopiero wtedy stałem się „swój”. To była dla mnie duża nauka. Bardzo często osoby, które długo pozostawały nieufne i odmawiały współpracy, pojawiały się w ostatnim momencie i decydowały się, by jednak wziąć udział w projekcie jako świadkowie, prze-trwańcy, testimonialni artyści-parejzasci i animatorzy pomników

know what to say during the screening. It's natural that I don't want to prompt them, but I have to admit that initially I didn't realise the importance of not prompting them with thematic questions. Rather, various psychotherapeutic methods and stimulating free speech through active and engaged listening work well in such a situation. The cultural experience element of the project's participants and team, which sometimes number 50–60 people, is also important. Thus, it's impossible to consider that the later outcome of the whole process, co-created by all of these people and producing many unpredictable and extremely valuable things, is solely my creation. Furthermore, there is the myth of the great artist who did everything himself. But without the people in the team, especially the social workers, who are indispensable here, none of these projects could have been realised. They are the ones who provide the transition between the idea and pure possibility of the project and the real lives of the people they deal with in various community centres. These are the people who first have to develop trust in the project and whoever comes to them with it, even though they themselves come from rather 'suspect' social spheres. This is because museums, art centres or other cultural institutions appear to them as highly suspicious places. It's from such places that people have previously come and made their lives into some sort of sensation, exploited their misery and unhappiness for their own careers, romanticised their situation because they did not truly understand their predicament, taken shortcuts and so on. There are at least a hundred reasons to throw such a project and its originator out the door. So it takes a very long time to gain trust. In Tijuana this took a very long time. I was met with a lot of distrust there and

TZ: Zatrzymajmy się na chwilę przy nieufności organizacji społecznych i samych społeczności wobec osób ze świata sztuki. Realizował Pan projekty w wielu miejscach na świecie i współpracował z licznymi instytucjami artystycznymi. Jak Pan ocenia gotowość globalnego świata sztuki do angażowania się w aktywizm społeczny i polityczny? Jakie pozytywne zmiany zaszły w nim od czasu, gdy zaczynał Pan swoją działalność, a co jeszcze pozostaje do zrobienia?

KW: Widzę, że od lat 90. instytucje artystyczne coraz silniej legitymizują się jako podmioty działające w przestrzeni publicznej i realizujące projekty z zakresu *community arts*, czyli sztuki ze społecznością. W ostatniej dekadzie ubiegłego wieku najaktywniejsze pod tym względem były działy edukacji, które zajmowały się działaniami na zewnątrz instytucji, w przestrzeni publicznej. Był to heroiczny okres i być może wtedy niektóre muzea czy galerie angażowały się w działalność publiczną i społeczną w sposób bardziej autentyczny niż teraz. Teraz jest ona standardową praktyką, ale nie wiem, czy nadal jest tak samo przekonująca, to znaczy, czy same instytucje są w takim samym stopniu przekonane do sensu swych działań, nie mówiąc już o ich rzeczywistej skuteczności, którą zresztą trudniej zmierzyć. W latach 90. poczucie konieczności takich praktyk było bardzo silne. Dzisiaj też niewątpliwie istnieje, ale trudno mi je ocenić – chyba jestem za mocno związany z tym wcześniejszym, heroicznym okresem. Wydaje mi się jednak, że instytucje nie mają obecnie większego problemu z tym, by włączać się w takie działania. Osobną kwestią jest to, ile zamieszania na tym polu zrobiła książka Claire Bishop *Sztuczne piękła*. Autorka niezwykle krytycznie oceniła w niej

had to go through a series of tests before I stopped being a gringo and became an artista polacco. Only then did I become 'one of them'. This was a big lesson for me. Very often, people who have remained mistrustful and refused to cooperate for a long time will turn up at the last moment and decide to nevertheless take part in the project as witnesses, survivors, testimonial artists-parasites and animators of monuments

TZ: Let's pause for a moment at the distrust of community organisations and communities themselves of people from the art world. You have carried out projects in many places around the world and collaborated with numerous art institutions. How do you assess the willingness of the global art world to engage in social and political activism? What positive changes have taken place in it since you started your work, and what remains to be done?

KW: What I see is that since the 1990s, art institutions have increasingly legitimised themselves as entities that operate in public spaces and carry out community arts projects, i.e. art with the community. In the 1990s, the most active departments in this respect were education departments, which dealt with activities outside institutions, in public spaces. It was a heroic period—and perhaps then some museums or galleries engaged with the public and the community in a more authentic way than they do now. Now it is standard practice, but I don't know whether it's still as convincing, that is, whether the institutions themselves are as convinced of the sense of their activities, let alone of their actual effectiveness, which is more difficult to measure anyway. In the 1990s, the sense of the necessity of such practices was very strong. It undoubtedly exists today too, but

społeczną działalność muzeów i galerii, które w imię „dobrego serca” miały jakoby zapomnieć o rzeczowej wartości oraz możliwościach sztuki. Dziś Bishop odżegnuje się od swych wcześniejszych, zbyt surowych ocen, ponieważ zrozumiała, że jest więcej miejsca dla ambitnej i głębszej sztuki zaangażowanej społecznie, a nie dla projektów, które – jak przekonywała – po prostu zastępują sztukę działalnością społeczną. Dostrzegła to, co wcześniej jej umykało, a mianowicie, że rola artystów się zmieniła i mogą być katalizatorami dialogu pomiędzy oficjalnymi instytucjami a społecznościami, mogą tworzyć sytuacje, gdzie grupy, które nigdy wcześniej ze sobą nie współpracowały, zaczynają wspólnie działać na rzecz realizacji określonych celów. To, że sytuacja uległa zmianie, widać w trakcie corocznych spotkań Creative Time Summit, które odbywają się w Nowym Jorku. Prezentuje się tam i omawia projekty zaangażowane społecznie. Świadczą one bardzo dobitnie o tym, że artyści mogą stawać się katalizatorami współpracy społecznej i robić to, czego nie są w stanie zrobić sami politycy lub działacze społeczni. Artyści z doświadczeniem socjoestetycznym stają się niezastąpieni.

TZ: A czy sądzi Pan, że w przyszłości mogłyby powstać instytucje, które nie musiałyby przekonywać do siebie świata społecznego i grup aktywistycznych, tylko po prostu łączyłyby w swojej działalności sztukę i aktywizm społeczny? Czy takie zintegrowane instytucje artystyczno-społeczne byłyby możliwe i pożądane?

KW: Pożądane jest łączenie kształcenia artystycznego i walorów estetycznych z pracą badawczą oraz działalnością w sferze mediów. Widzę tutaj proste rozwiązanie na gruncie akademii, czyli połączenie wydziałów projektowania z wydziałami

it's difficult for me to assess it—I think I'm too tied to that earlier, heroic period. However, it seems to me that institutions nowadays don't have much of a problem with becoming involved in such activities. A separate issue is how much of a fuss Claire Bishop's book *Artificial Hells* has made in this field. In it, the author was extremely critical of the social activities of museums and galleries, which, in the name of having a "good heart", supposedly forgot about the real value and possibilities of art. Today, Bishop dissociates herself from her earlier, overly harsh assessments, as she has realised that there is more room for ambitious and deeper socially engaged art, rather than projects which, as she argued, simply replace art with social activity. She recognised what had previously eluded her, namely that the role of artists has changed, and they can be catalysts for dialogue between official institutions and communities, they can create situations where groups that had never worked together before start to work together to achieve certain goals. That this has changed is evident at the annual Creative Time Summit held in New York. Socially engaged projects are presented and discussed there. They demonstrate very clearly that artists can become catalysts for social collaboration and do what politicians or social activists cannot do alone. Artists with socio-aesthetic experience then become indispensable.

TZ: And do you think that in the future there could be institutions that would not have to convince the social world and activist groups, but would simply combine art and social activism in their activities? Would such integrated art and social institutions be possible and desirable?

KW: It's desirable to combine artistic training

mediów. Do czegoś takiego doszło na Uniwersytecie Bauhaus w Weimarze, gdzie pracowałem i bardzo dobrze się to sprawdziło – studenci z obu wydziałów dużo się od siebie nauczyli. Nie jest to jednak łatwe, gdyż istnieją liczne podziały instytucjonalne, biurokratyczne, ministerialne, a sytuacji nie ułatwiają też różnice środowiskowe, odmienność metod działania itd. Jeśli zaś chodzi o stworzenie takiej zintegrowanej instytucji artystyczno-społecznej od podstaw, czy nawet samo wymyślenie jej koncepcji, to byłoby ono pożądane pod warunkiem, że można by ją w każdej chwili rozwiązać – mogłaby ulec zróżnicowaniu, rozbić i rozdzieleniu na nowe grupy zadaniowe czy ruchy społeczno-estetyczne. Trwała instytucjonalizacja grozi skostnieniem. Nie martwmy się tym, że skostniałe i zhierarchizowane instytucje, które odziedziczyły od swoich pierwotnych funkcji oraz programów, ulegają rozpadowi. Niech znikną i powstaną nowe. Jestem więc za tego rodzaju zintegrowanymi instytucjami, ale nie jako rozwiązaniem totalnym, dobrym na wszystko. I jeszcze jedna istotna sprawa: nie może to być integracja sztuki, nauki i technologii dla samej integracji, bo wtedy powstaną twory ujednolicone, niezróżnicowane wewnętrznie, które łatwiej będzie podporządkować politykom i biurokratom. Takie zintegrowane, międzydyscyplinarne zespoły i programy muszą mieć charakter zadaniowy, powinny powstawać w odpowiedzi na określoną i złożoną sytuację, a gdy przestaną odgrywać swoją rolę, rozwiązywać się lub radykalnie zmieniać. W przeciwnym razie utoną w neoliberalnej zupie.

and aesthetic qualities with research work and media activities. I see a simple solution here on the example of academia, that is, to combine departments involved in the study of design and the study of media. Something like this happened at the Bauhaus University in Weimar, where I worked, and it worked very well—students from both departments learned a lot from each other. But it's not easy, because there are many institutional, bureaucratic and ministerial divisions, and the situation is not made any easier by differences in backgrounds, methods, etc. As for the creation of such an integrated artistic and social institution from scratch, or even the mere invention of its concept, this would be desirable provided that it could be dissolved at any time—that it could diversify, break up and split into new task groups or socio-aesthetic movements. Permanent institutionalisation risks ossification. Let's not worry about ossified and hierarchical institutions that separate themselves from their original functions and programmes disintegrating. Let them disappear and new ones emerge. I'm in favour of these kinds of integrated institutions, but not as a total solution that's good for everything. And one more important thing: there cannot be an integration of art, science and technology just for the sake of integration, because then we'll have homogenised creations, undifferentiated internally, which will be more under the control of politicians and bureaucrats. Such integrated, interdisciplinary teams and programmes must be task-oriented, responding to a specific and complex situation, and dissolving or radically changing when they cease to play their role. Otherwise, they will drown in the neoliberal soupbowl.

**INTERSKALARNOŚĆ. Architektoniczne,
wizualne i społeczne skale w publicznych
projekcjach Krzysztofa Wodiczki**

**INTER-SCALARITY. Architectural, Visual
and Social Scales in Krzysztof Wodiczko's
Public Projections**

Publiczne projekcje Krzysztofa Wodiczki zazwyczaj interpretowane są przez pryzmat analizy krytycznej, a to ze względu na liczne wywiady artysty, w których nawiązuje on do całego wachlarza problemów współczesnego świata. Jednak można w poruszanych przez niego problemach dostrzec także wagę poczucia skali i proporcji. W moim tekście spróbuję naświetlić nieco tę formalną perspektywę, w której mniej chodzi mi o znaczenie i interpretację, a bardziej o kwestię formy z jej aspektami precyzji i obliczalności. Omówię zatem najpierw pojęcie skali, a następnie wynikające zeń relacje między różnymi systemami skalowania. Aby przeanalizować powiązania między tymi skalami, posłużę się koncepcją interskalarności.

W niniejszym wywodzie wykażę, że publiczne projekcje Wodiczki opierają się na wielorakich systemach skalowania. Różnią się one ze względu na medium i inaczej są związane z rzeczywistością, a obejmują skale architektoniczne, fotograficzne i mapujące. Skale te składają się na wielopoziomowy układ skalarny umożliwiający retoryczną argumentację.

Aby powstała skala, dwa różne plany muszą zostać zestawione w precyzyjnym lub matematycznym stosunku do siebie. Plany te to zazwyczaj rzeczywistość i rozmaite media przedstawiające wyobrażenia rzeczywistości. Skala (z łac. *scala*, czyli 'drabina' lub 'schody') oznacza pomiar, który odnosi rzeczywistość do jej wyobrażenia i vice versa – można przecież dokonać rzutu systemu wyobrażeń na rzeczywistość. W medialnych zapośredniczeniach przejawiają się rozmaite skale: skala rysunku projektu architektonicznego, skala obrazu fotograficznego czy skala mapy. W niektórych z tych systemów skalowania rzeczywistość mierzy się za pomocą skali ciała lub też miarami pierwotnie zaczerpniętymi

Krzysztof Wodiczko has pointed out contemporary problems in his public projections and numerous interviews. Across them, the importance of a sense of scale and proportion can also be seen. In this text I shed light on such formal perspectives, ones not inhabited by meaning and interpretability, but rather by form. I discuss notions of scale and the relationships between the various scaling systems defined, using as an analytical tool the concept of interscalarity.

As I will demonstrate, there are multiple scaling systems in Wodiczko's Public projections. They are peculiar to the various media used and their relationship to reality, and include architectural, photographic and mapping scale. These scales are set into a complex scalar system that makes his rhetorical arguments possible.

To create a scale, two distinct surfaces must be set in precise, or mathematical, relation to one another. These are commonly reality and a media in which reality is been represented. Scale (Lat. *Scala*; 'ladder' or 'stairway') is a measurement that relates reality to its representation and vice versa. Various scales are used in media transfer: the scale of architectural project drawing, the scale of the photographic image, the scale of the map. In some of these scaling systems, we measure reality by means of the scale of body, or by measures that originally were related to the body's measurements. Yet, scales are also used when constructing a building from a plan, when projecting a photograph onto paper, when using a map for understanding the scope of events.

The function of scale originated with the use of the body as a measuring instrument (as in anthropometry); one of the best known is the ancient Roman measurement system, still in use today. Riggsby names them; 'principally the pes ("foot"; just short

z proporcji ciała. Jednakże skal używa się również po to na przykład, aby wznieść budynek na podstawie projektu, przenieść fotografię na papier lub pojąć pewien zakres wydarzeń, sięgając po mapę.

U zarania funkcjonowania skali ludzie posługiwali się ciałem jako narzędziem pomiarowym (jak np. w antropometrii). Do najwcześniejszych przykładów należy choćby starorzyski system miar, który nadal pozostaje w użyciu. Wylicza je Andrew Riggsby: „do głównych zaliczały się: *pes* ('stopa' licząca nieco mniej niż 300 mm [12 cali]), jej konkurujące jednostki (*uncia* i *digitus*, czyli odpowiednio 1/12 i 1/16 stopy), *cubitus* (440 mm [17 cali]), *passus* ('krok' – niemal 1,5 m [5 stóp]) oraz rzymska 'milia' (*milia [passuum]* – 1,5 km [1 m]). Wyraźnie widać, że skala jest najważniejszym wyróżnikiem, choć oczywiście istnieją też inne”¹. Zastosowanie takiego przeliczania proporcji miało wpływ na architekturę i planowanie przestrzenne. Począwszy od okresu hellenistycznego² na właściwym zastosowaniu skali opierał się precyzyjny witruiński system pomiarowy używany do przekładania dwuwymiarowych projektów na trzywymiarowe obiekty rzymskiej architektury. Pomiary oparte na proporcjach ciała powszechne były w mierzeniu rzeczywistości oraz przekształcaniu jej w formy dwuwymiarowe, a także w odwrotnych działaniach, czyli w odwzorowywaniu planów na rzeczywistość.

Poza architekturą rzeczywistość rzuca się na płaską powierzchnię i odwrotnie na dwa sposoby: w pejzażach, które przenoszą perspektywę na rzeczywistość, oraz w mapach, które ją odwzorowują. Te dwa rodzaje transferu często nazywa się

of 300 mm (12 in.)), competing subdivisions (the *uncia* and *digitus*, 1/12 and 1/16 of the *pes*, respectively), the *cubitus* (440 mm (17 in.)), *passus* ("pace"; almost 1.5 m (5 ft)), and the Roman "mile" (*milia [passuum]*; 1.5 km (1 m)). Scale is clearly the most important discriminant, but there are others”¹. Implementation of this calculation of relations had an effect on architecture and spatial planning. Since the Hellenistic period², the correct use of scale in the transfer of two-dimensional projects to three-dimensional objects has been employed in Roman architecture by a precise Vitruvian system of measurement. Measurement of the body evolved into measuring reality and its precise transfer of reality onto two-dimensional forms, as well as in the opposite direction—from plan to reality.

In addition to architecture there are two other ways of mediating reality onto a flat surface and back: landscapes, which project the interpreter's perspective onto reality, and maps, which project it. These two transfers are often referred to as the painterly perspective and geographic projection³. Chorography and geography, disciplines centred on landscapes and maps, are two distinct spatial descriptions of Western culture defined by perspectivism and projectionism. Although scale appeared during the Renaissance, it was not widely used until the 17th and 18th centuries⁴, when maps and landscapes were merged into a more accurate representation of reality, which eventually led to the invention of photography. Photography unified both

1 M. Andrew Riggsby, "Metrology, Roman", in: Oxford Classical Dictionary (2021), <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.8639>.

2 John R. Senseney, "Scale, Architects, and Architectural Theory" in: ed. Margaret M. Milles, *A Companion to Greek Architecture* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2016).

3 Chris Lukinbeal, "Scale and its Histories", *Yearbook of the Association of Pacific Coast Geographers* 2016, no. 78, pp. 15-27.

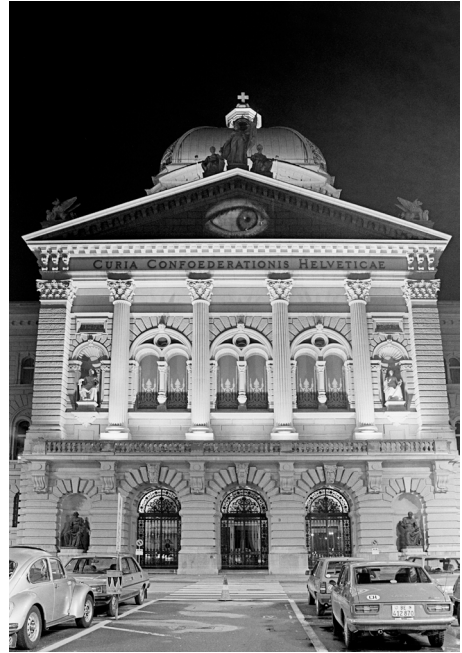
4 Ibid.

1 M.A. Riggsby, R. Metrology, *Oxford Classical Dictionary*, 2021, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.8639>.

2 J.R. Senseney, *Scale, Architects, and Architectural Theory*, [w:] *A Companion to Greek Architecture*, red. M.M. Milles, John Wiley & Sons, 2016.

perspektywą malarską i rzutowaniem geograficznym³. Chorografia i geografia, czyli dyscypliny zajmujące się krajobrazem i mapą, stanowią dwa swoiste ujęcia przestrzenne zachodniej kultury, których oś wyznaczają perspektywizm i projektywizm. Choć skala pojawiła się w renesansie, powszechnie zaczęto ją stosować dopiero w wiekach XVII i XVIII⁴, scalając mapy i pejzaże w dokładniejsze wyobrażenia rzeczywistości, co utworowało drogę do wynalezienia fotografii. Fotografia bowiem łączy w sobie obie skale – techniczną i interpretacyjną.

Fotografia zatem dysponuje środkami technicznymi osadzonymi w naukowej praktyce metrologii, które znajdują zastosowanie w fototopografii, ikonometrii, metrofotografii i miernictwie fotograficznym⁵. Ze względu na ich wielorakie zastosowania skala są istotnym aspektem współczesnej analizy fotograficznej⁶, teoretyk filmu, Patrick Maynard, jako pierwszy poddał dokładnej analizie skale występujące w fotografii. W swoim eseju *Przestrzeń i czas w fotografii*, wyróżnił on trzy typy skal przestrzennych: skalę odstępową (np. plany bliższe i dalsze), skalę porządkową (np. lewa/prawa, góra/dół czy tył/przód) oraz skalę nominalną (np. liczebność elementów)⁷. Tak jak dzieje się to w geometrii rzutowej, każda z nich przenosi pewną cechę relacji z fizycznej rzeczywistości na płaską powierzchnię. Ponieważ obrazy fotograficzne nieodmiennie uzależnione są od skal zarówno w aspekcie rejestracji, jak pod względem rozmiarów, Andrew Fisher w *Photographic Scale (Skala fotograficzna)* przeprowadził przestrzenne



Krzysztof Wodiczko, Neue Hofburg, Heldenplatz, Wiedeń, Austria 1998, Wiener Festwochen, 1988, dzięki uprzejmości Fundacji Profile / courtesy of the Profile Foundation

scales—technical and interpretative.

Given that photography has technical measures, it has been incorporated—and early on served in the development of the autonomous metering system (which includes scales or ratio relationship)—into the scientific practice of metrology, which is used in phototopography, iconometry, metrofotography, and photographic surveying⁵. Given its numerous applications, scales are an essential aspect of the analysis of contemporary photography⁶. In his 'Scales of Space and Time in Photography', film theorist Patrick Maynard was the first to analyse the scales used in photography⁷. He recognized

3 Ch. Lukinbeal, *Scale and its Histories*, „Yearbook of the Association of Pacific Coast Geographers” 2016, nr 78.

4 *Ibidem*.

5 Wilder, 2009.

6 Parikka & Dvorak 2020

7 P. Maynard Patrick, *Przestrzeń i czas w fotografii: percepcja działa w dwie strony*, [w:] *Fotografia i filozofia. Eseje o pędzlu natury*, red. S. Walden, Universitas, Kraków 2008, s. 224–25

5 Wilder, 2009

6 Parikka and Dvorak 2020

7 Patrick Maynard, 'Scales of Space and Time in Photography: Perception points two ways', in: Scott Walden, *Philosophy and Photography: Essays on the Pencil of the Nature* (Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2008).

analizy obrazów składających się na fundament fotograficznej teorii skali⁸. Badania te skłoniły Fishera do wniosku, że płyta fotograficzna to pewnego rodzaju struktura ontologiczna. I rzeczywiście, o skali w fotografii decydują dwa rodzaje soczewek (wybrane w aparacie obiektywy miniaturyzujące rzeczywistość oraz obiektywy powiększające, który zwiększa rozmiar negatywu, na przykład teleobiektyw czy makroobiektyw). Swoje rozważania Fisher podsumował stwierdzeniem, że: „każde zdjęcie, w jakiegokolwiek skali się je robi, ogląda lub analizuje, kryje w sobie mnogość innych stosunków i materiałów ujętych w skalach, które, można by powiedzieć, spiralnie kurczą się i rosną, sięgając do wewnątrz i na zewnątrz, a przez to umożliwiają, a jednocześnie naruszają daną postać obrazu i jego możliwe zastosowania”⁹.

Zasada skalowania najwyraźniej przejawia się obecnie w obrazach usieciowionych, w odniesieniu do których Fisher zauważa, że „skalowalność jest zasadniczą cechą obrazów w sieci”¹⁰. W sieci zaś obrazy przenikają się z mapami, scalając dwa systemy skal. Wraz z nadejściem „zwrotu przestrzennego” wywołanego zespoleniem fotografii i map, stanowiących poprzednio dwa odrębne systemy skalowania, geografowie również nabrali bardziej krytycznego dystansu do zagadnienia skali na poziomie teoretycznym. Zdaniem Chrisa Lukinbeala szczyt tak zwanej „wielkiej debaty wokół skali” przypadł na lata 1990–2010¹¹, co uświadamiało jej znaczenie dla systemów geoinformacji, w których skala jest określana przez użytkownika, a nie trwale ustalona, oraz dla geografii społeczno-ekonomicznej, gdzie służy do klasyfikowania

three types of spatial scales: interval scale (e.g., near and far planes), ordinal scale (e.g., left and right, up and down, front and back), and nominal scale (e.g., element count)⁸. As in projective geometry, each of these transfers the quality of relationships from physical reality to a flat surface. Drawing on the fact that photographic images are necessarily determined by their scales, both in recording and in size, Andrew Fisher, in his 'Photographic Scale'⁹, analysed spatial descriptions of images, and his analysis formed the cornerstone of the photographic theory of scale. Indeed, the scale of reality in photography is determined by two types of analogue lenses (one present in camera lenses that miniaturize reality and the other in lenses that enlarge an image, e.g. telephoto and macro lenses). He concluded that: "each photograph, at whatever scale is made, encountered or addressed, harbors within it a plethora of other scaled relations and materials of scale that, so to speak, spiral upwards and downwards, towards and outwards to enable and to impinge upon what image is and how it can be used"¹⁰.

Today, use of the scaling principle is most apparent in the networked image, for which Fisher notes that 'scalability is a fundamental characteristic of images in the network'¹¹. It is there, on the network, that images are merged with maps, merging two systems of scale. With the advent of the 'spatial turn,' provoked by the merging of photographs and maps as two distinct scaling systems, geographers have also become more critical of the topic of scale on the theoretical level. Thus, Lukinbeal identifies the period between 1990 and 2010 as the height of

8 A. Fisher, *Photographic Scale, Philosophy of Photography* 2012, vol. 3, nr 2.
9 *Ibidem*, s. 314.
10 *Ibidem*, s. 312.
11 Ch. Lukinbeal, *op.cit.*

8 *Ibid.*, 191.
9 Andrew Fisher, "Photographic Scale". *Philosophy of Photography* 2012, vol. 3, no. 2.
10 *Ibid.*, 314.
11 *Ibid.*, 312.

i porządkowania. Lukinbeal przywołuje także klasyczną publikację na temat skali, *Scale in Remote Sensing and GIS (Skala w teledetekcji i systemach informacji geograficznej)*¹², która wyszczególnia cztery modalności skali: relacje kartograficzne lub odległości, relacje geograficzne lub przestrzenne, relacje operacyjne lub procesowe oraz rozdzielczość obrazu¹³. Większość z nich ma wpływ na nasze życie.

Od kiedy fizyczny świat zaczęto przedstawiać na płaskiej powierzchni, skale stosowano w urbanistyce, różniąc przy tym powiązane ze sobą poziomy planowania: regionalne plany strategiczne, plany subregionalne lub okręgowe oraz plany lokalne¹⁴. Skalowanie planów leży w gestii sygnujących je władz, które tworzą hierarchiczną strukturę od organów lokalnych przez regionalne do państwowych. Jednakże wybór skali nie jest sztywno ustalony i mogą nań wpływać miejscowe uwarunkowania historyczne¹⁵. Zastosowanie skali jako systemu pomiaru terytorialnego w rozumieniu Lukinbeala wyraźnie widać w dzisiejszych sposobach pojmowania i wizualizacji problemów ekologicznych¹⁶, czego świadectwem jest „poczucie skali”¹⁷. Spostrzeżenie to odnosi się przede wszystkim do ekologii przyrody, lecz można rozciągnąć je również na ekologię społeczną. Poza ważnym miejscem w ekologii, skala okazała się również istotnym pojęciem w socjologii. Począwszy od lat 70. XX wieku

the so-called large 'scale debate'¹², noting its significance for GIS science, in which scale is not fixed but rather determined by the user, and human geography, where serving in classification and ordering. He also refers to the scale classic—'Scale in Remote Sensing and GIS' by Quattrochi and Goodchild¹³, which defines four modalities of scale: cartographic or distant relations, geographic or spatial relations, operational or processual relation, and resolution of the image¹⁴. Most of these actually have an impact on real life.

Since the real world was first presented on a flat surface, scale has also been implemented in urban planning, distinguishing regional strategic plans, sub-regional or district plans, and local plans¹⁵. Plans are scaled according to the issuing authority, which is hierarchical, including local, regional, and state level. However, scale selection is not fixed and may be influenced by regional history¹⁶. The apparent use of scale as a system for measuring territory, as defined by Lukinbeal, is evident in today's understanding and visualization of ecological problems¹⁷, as evidenced by the 'sense of scale'¹⁸. Yet, it can also be expanded to include social and natural ecology. In addition to its importance in ecology, scale has gained importance in social studies. Since the 1970s, social programming has become necessary, with systems of organization

12 *Scale in Remote Sensing and GIS*, red. D.A. Quattrochi, M.F. Goodchild, Routledge, London 1997.

13 Ch. Lukinbeal, *op. cit.*, s. 18.

14 Zob. L.A. Stein, *Planning scale: Comparative Urban Land Use Planning*, Sidney University Press, Sidney 2017.

15 *Ibidem*.

16 Zob. S.A. Levin, *The Problem of Pattern and Scale in Ecology*, *Ecology* 1992, vol. 73, nr 6.

17 Zob. G. West, *Scale. The Universal Laws of Growth, Innovation, Sustainability, and the Pace of Life in Organisms, Cities, Economies, and Companies*, Penguin Books, New York 2017; T. Clark, *Derangements of Scale*, [w:] *Telemorphosis. Theory in the Era of Climate Change*, red. T. Colen, Open Humanities Press, 2010.

12 Lukinbeal, "Scale and its Histories".

13 D.A. Quattrochi, M.F. Goodchild, eds., *Scale in Remote Sensing and GIS* (London: Routledge, 1997).

14 Lukinbeal, "Scale and its Histories", 18.

15 Leslie A. Stein, "Planning scale", in: *idem*, *Comparative Urban Land Use Planning* (Sidney: Sidney University Press, 2017).

16 *Ibidem*.

17 Simon A. Levin, "The Problem of Pattern and Scale in Ecology", *Ecology* 1992, vol. 73, no. 6, pp. 1943-1967.

18 Geoffrey West, *Scale: The Universal Laws of Growth, Innovation, Sustainability, and the Pace of Life in Organisms, Cities, Economies, and Companies* (New York: Penguin Books, 2017); Timothy Clark, "Derangements of Scale", in: Tom Colen: *Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change* (London: Open Humanities Press, 2010), 148-166.



Krzysztof Wodiczko, *Pomnikoterapia / Monument Therapy*, fot. / photo Sebastian Madejski, 2005, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki / Zachęta National Gallery of Art, zacheta.art.pl, Creative Commons CC BY-NC-ND 3.0

programowanie społeczne uznano za konieczność, przy czym na organizację i kontrolę jego systemu poczesny wpływ miała filozofia strukturalizmu¹⁸. Susan Gal postużyła się analizą skali w swoim opracowaniu dotyczącym społecznego i politycznego programowania projektów ideologicznych, wprowadzając w tym kontekście pojęcie „interskalarności” oznaczające złożoną strukturę relacyjną, w której skala funkcjonuje jako tryb porównań w skalowaniu ideologicznym¹⁹. Odwołując się do rozmaitych systemów skalowania, Gal pokazała, jak rozmaite ideologiczne działania manipulują rozmiarem problemów, umniejszając lub wyolbrzymiając ich znaczenie zależnie od potrzeb danego programu ideologicznego.

and regulation being heavily influenced by the philosophy of structuralism¹⁹. Gal analysed scale in relation to the social and political programming of ideological projects²⁰. In this analysis she introduced the concept of 'interscalarity,' which is defined as a complex relational structure in which scale functions as a mode of comparison in ideological scaling. Referring to various systems of scaling, Gal has shown how ideology resizes problems by showing them to be smaller and amplifies meanings to boost an ideological agenda.

All of these notions of scale can be observed in the public projections of Krzysztof Wodiczko. His Public Projections (1981–pre-

18 Zob. Ch. Collinge, *Flat Ontology and the Deconstruction of Scale. A Response to Marston, Jones and Woodward*, *Transactions of the Institute of British Geographers. New Series* 2006, vol. 31, nr 2.

19 S. Gal, *Scale-making. Comparison and Perspective as Ideological Projects*, [w:] *Scale. Discourse and Dimensions of Social Life*, University of California Press, California 2016.

19 Chris Collinge, "Flat Ontology and the Deconstruction of Scale: A Response to Marston, Jones and Woodward", *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series* 2006, vol. 31, no. 2, pp. 244–251.

20 Susan Gal, "Scale-making: Comparison and Perspective as Ideological Projects", in: *Scale: Discourse and Dimensions of Social Life* (Oakland: University of California Press, 2016), 91–111.

Wszystkie te koncepcje skali znajdują swoje odbicie w publicznych projekcjach Krzysztofa Wodiczki. W swojej serii publicznych projekcji (od 1981 roku) Wodiczko sięga po różnorakie systemy skalowania, jak choćby te wdrażane w planowaniu architektonicznym czy niezbędne w rejestracji i projekcji fotograficznej. Ponadto cykl projekcji odzwierciedla również skale społeczne oraz wszystkie te różnorodne skale – budowy, obrazu, społecznych i politycznych zjawisk itd. – oddziałują na siebie wzajemnie, wchodząc ze sobą w złożone relacje.

Projekcje publiczne

Publiczne projekcje to cykl wizualnych interwencji Krzysztofa Wodiczki, które zawłaszczają miejskie przestrzenie, budynki i pomniki, aby ujawnić wyparte historie i przełamać przemilczenia²⁰. Cele te osiąga się na wiele sposobów, przede wszystkim dzięki wyjściu poza zamkniętą przestrzeń wystawienniczą z jej zwyczajową publicznością i w rezultacie projekcje przemawiają do przypadkowych przechodniów w miejskim środowisku. Kolejnym środkiem oddziaływania jest bezpośrednie przesłanie fotograficzne i wideo, które często przybiera postać dokumentalnego świadectwa w pierwszej osobie liczby mnogiej lub osobistego orędownictwa na rzecz danej grupy społecznej. Przekraczając granicę prywatnego języka świadectwa i jego publicznego zapośredniczenia, historie ukazywane w projekcjach są również wizualnie poruszające, a to za sprawą szczególnej precyzji, z którą osobista narracja powiększona zostaje tak, że wchłania szersze zagadnienia społeczne, zaś obecność mówiącego zyskuje gigantyczne rozmiary i stapia się

sent) implement various scaling systems, including those of architectural planning, photographic recording and projection. They also map social scales. In addition, these different scales—of the building, of the image, and of social or political phenomena—are situated in complex relationships with one another.

Public projections

Public Projections is a series of visual interventions by Krzysztof Wodiczko that appropriates urban spaces, buildings, and monuments to reveal suppressed stories and break up the silence²¹. They do so in many ways, primarily by getting out of the limited gallery space and its audience, and addressing accidental passers-by in the urban environment, and also by means of direct photographic or video messages, often a documentary, first-person plural testimony, or a personal advocacy in front of a social group. Crossing the line between the private speech of the testimony and its public mediation, these stories are also visually compelling, as they are very precise in the way that not only a personal narrative is expanded to a larger social question, but also that speaker's presence is made gigantic and related to monumental architecture, becoming part of it.

Many of Wodiczko's backdrops for his public projections are pieces of classical architecture, while others are oversized politically representative sculptures that belong to the same visual order, one which derives its history from grounding and legitimizing the European narrative: Roman history. This includes the 19th-century peristyle type of the market square in Wrocław, the Zachęta National Gallery of Art in Warsaw, the early

20 Publiczne projekcje: <https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections>. Zob też K. Wodiczko, *Krzysztof Wodiczko / Public projections*, „October” nr 38, 1986, s. 3–22.

21 Public projections <https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections> Referred to by author in Krzysztof Wodiczko, 1986. Krzysztof Wodiczko / Public projections. October 1986, vol. 38, pp. 23-51.

z monumentalną architekturą, stając się jej częścią.

Jest tak, ponieważ tłem dla wielu publicznych projekcji Wodiczki są wybrane okazy klasycznego budownictwa, a dla innych powszechnie rozpoznawalne wielkie pomniki o politycznym znaczeniu, które przynależą do tego samego wizualnego porządku zakotwiczonego w historii starożytnego Rzymu, która daje korzenie europejskiej narracji i uprawomocnia ją. Do porządku tego zaliczyć można dziewiętnastowieczne budowle, na przykład wzorowany na perystylu dziedziniec we Wrocławiu i warszawską Narodową Galerię Sztuki „Zachęta” czy też wzniesiony na początku XX wieku na planie świątyni greckiej londyński South Africa House, Memorial Hall w Dayton w stanie Ohio, replikę Panteonu w Massachusetts Institute of Technology, *Łuk Pamięci* na brooklyńskim placu Grand Army Plaza imitujący rzymskie łuki, a także budynki naśladujące późniejsze klasyczne style, na przykład neorenesansowy gmach Biblioteki Publicznej w St. Louis. Wszystkie te budowle z przełomu XIX i XX wieku cechują się klasycznymi starorzyskimi proporcjami i architektonicznym stylem opartym na skalach systemu witruwiańskiego, który z kolei bazuje na skali ludzkiego ciała. Osiągnięcia Cesarstwa Rzymskiego w dziedzinie budownictwa, do których należało wynalezienie betonu i wynikająca z tego możliwość wznoszenia budynków w tak zwanym klasycznym greckim stylu na znacznie większą skalę, stały się wkrótce wyznacznikami imperialnej potęgi. Nic więc dziwnego, że w imperialnych projektach Europy i Zachodu naśladowano i podrabiano kolosalne architektoniczne proporcje starorzyskie – chwyt ten stosowano począwszy od Karola Wielkiego przez neoklasyzm, faszyzm, nazizm aż do Stalina.

W projekcjach Wodiczki wszystkie te łuki

20th-century South Africa House in London made on the model of a Greek Temple, Memorial Hall in Dayton, Ohio, a sort of replica of the Pantheon at the Massachusetts Institute of Technology, and the Roman-style Memorial Arch at Grand Army Plaza, Brooklyn, but also replicas of later classic styles, such as the neo-Renaissance building of the Central Library in St. Louis. All of these structures from the late 19th and early 20th centuries exhibit classic Roman proportions and architectural styles, scaled on the Vitruvian system, itself scaled on the body. The architectural endeavors of the Roman Empire, which included the invention of concrete and the consequent ability to build on a much larger scale in what is known as the Classic Greek style, became synonymous with imperial power. Thus, it is no wonder that European and Western imperial projects have imitated and faked colossal Roman architectural proportions, beginning with Karlo the Great, Neoclassicism, Fascism and Nazism, and Stalin.

These triumphal arches, celebrating imperial victory, self-standing columns, and colosseums in Wodiczko's projections all serve as backdrops for personal narratives describing one's own segment in world history through the presence of the human



Krzysztof Wodiczko. Projekcja w Tijuanie / Tijuana Projection, fot. / photo Krzysztof Wodiczko, 2001

tryumfalne opiewające imperialne zwycięstwa, obeliski i kolosea służą za tło dla osobistych narracji relacjonujących jednostkowy wycinek historii powszechnej dzięki obecności ludzkiego ciała. Omawiając to przeniesienie, Wodiczko pisze: „Chodziło mi o sposób, w jaki media przeobrażają te zdjęcia i ludzi w pomniki. Chodziło mi też o sposób, w jaki buduje się gmachy i często fotografuje ich fasady – tak, żeby wypuklić ich symetrię, a w rezultacie pokazać ludzką twarz oraz siłę instytucji. Neoklasycyzm przypomina nasze ciała, bo taka jest jego celowa morfologia. Pytaniem, na które zawsze musiałem sobie odpowiedzieć, było to, do jakiego stopnia upodobnić obraz i budynek – te dwa równoległe ciała – i jak bardzo je przekształcić”²¹.

Jedną z prac, w której ciało wiąże się z budowlą, jest na przykład *Projekcja w Tijuanie* (2001) wyświetlona na gmachu Centrum Kultury w Tijuanie²², a konkretnie na kopule kina Omnimax zbudowanego w 1982 roku według projektu Pedra Ramireza Vazquesa i Manuela Rossena Morrisona. Wnętrze Centrum, które często nazywane jest „piłką” (*la bola*) ze względu na swój charakterystyczny kształt kuli, w zamyśle służyć ma do panoramicznych projekcji. Wodiczko jednak wyświetlił swoje wideo na jego zewnętrznej powierzchni, a nie na wewnętrznych ścianach. Wideo przedstawiało głowę, która pokrywała się z kulą w skali 1:1 z budowlą, a zarazem była nieproporcjonalnie wyolbrzymiona w porównaniu z rzeczywistą wielkością ludzkiej głowy. Ogromne mówiące głowy pojawiają się również w *A House Divided* (*Podzielony dom*) Wodiczki z roku 2020, zaś makroujęcie oczu występuje w *The New Mechelenians* (*Nowi mecheleniacy*, 2012), a jest to jedynie

body. Wodiczko writes on this transfer:

"I dealt with the way the media turns those photographs and people into monuments. I also dealt with the way buildings are constructed and the facades are often photographed, by emphasizing their symmetrical features to show a human face and the force of the corporate body. Neoclassicism resembles our bodies because it is deliberate morphology. The question was always how far I should go with the similarity between the image and the building—between these two parallel bodies—and how much should I alter them.

One artwork relating the body and architecture is the Tijuana Projection (2001), made on Tijuana's El Centro Cultural. This projection is based on the architectural design of the dome of the Omnimax Cinema, built in 1982 and designed by Pedro Ramirez Vazques and Manuel Rossen Morrison. The hall, which has the shape of a complete sphere and is also referred to as a ball (*la bola*), is designed for interior panoramic projection. However, Wodiczko projects his video on the exterior rather than the interior surface. The image projected is of that of a head, thus defining the shape of the ball, with the head projected in a 1:1 measure to the architecture, and thus being grossly exaggerated in scale in comparison to the actual size of a head. Massive talking heads also appear in Wodiczko's *A House Divided* (2020) and a macro shot of eyes from *The New Mechelenians* (2012), and these are just a few examples of how the human body is used to measure architecture in large scales. Body here is related to architecture, but also architecture to the body. The author himself notes, in regard to the relationship of body to architecture, defining back architecture as a body itself:

"We are looking at the multiple sites of its body, and at the shapes of its external or-

21 K. Wodiczko, *Critical vehicles: Writings, Projects, Interviews*, MIT Press, London 1999, s. 84.

22 Zob. Krzysztof Wodiczko, <https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections/#/new-gallery-79/>.

garstka przykładów wykorzystania ludzkiego ciała w mierzniu architektury na wielką skalę. Ciało powiązane jest z architekturą i odwrotnie, architektura powiązana jest z ciałem. Wspomina o tym sam twórca, mówiąc o relacji między ciałem a architekturą i opisując zwrotnie architekturę jako ciało:

„Patrzmy na jej ciało z wielu różnych stron, patrzmy na kształty jej zewnętrznych organów: kolumnady, portyki, kopuły, dachy hełmowe, łuki, kolumny, pilastry, frontony, schody, drzwi, okna... Zauroczeni jej wyglądem, zaczynamy krążyć wokół niej”²³.

W tym przeniesieniu, poza zwielokrotnionymi rozmiarami, głowa w rzucie na kulistą powierzchnię El Centro Cultural wydaje się być okrąglejsza niż w naturze. Efekt taki jest skutkiem nie tylko samej projekcji, ale też zniekształcenia wynikającego z zastosowania obiektywu fotograficznego. Można powiedzieć, parafrazując Lukinbeala, że perspektywa przebija projekttywizm. Technologia deformuje rzeczywistość, a także zmienia jej wymiary. W wielu przypadkach projekcje intymnych wyznań przed niewielką kamerą i rozmowa kierunkowa z kamerzystą ukazują, jak skromne medium potęguje się, osiągając efekt kinowy na wielką skalę. Od 35-milimetrowych negatywów do wielometrowych projekcji, od układów scalonych kamery do wielkich wyświetlanych obrazów, od niewielkiego atelier do rozległych otwartych przestrzeni, obrazy zmieniają rozmiar i dostosowują się do imperialnej potęgi swojego tła.

Natomiast dwie skale operacyjne – skala ciało-architektura i skala obraz-architektura – zestawione zostają ze sobą i tworzą nową skalę. Spójrzmy na przykład na liczne historie opowiadane równocześnie w publicznej projekcji *Bezdomni: Place des*

gans: the colonnades, porticos, domes, helmets, arches, columns, pilasters, pediments, stairs, doors, windows [...]. Attracted by its appearance, we begin to gravitate around its body.”²²

Yet, in addition to its enormous size, in this transfer, projected on a spherical surface, the head appears more rounded than it does in nature. This is due not just the projection, but also to distortion of the original photographic lenses. In this case, perspective trumps projectionism, to paraphrase Lukinbeal. Photographic technology distorts but also resizes reality. In many instances, projections of an intimate witnessing of a small camera and conversation with a cameraman demonstrate the medial amplification of a small medium to a cinematic-like effect on a grand scale. From 35mm negatives to projections a few meters wide, from small camera chips to large rendered images, and from a small studio to a vast open area, images are resized and adapted to the imperial power of the backdrop.

Two operating scales—that of the body and architecture—are set in relation in a variety of ways. Take for example how multiple stories are told simultaneously in the public projection *Homeless: Place des Arts* (Place des Arts, Montreal, Quebec, 2014), which was projected on the multilayered facade of the Théâtre Maisonneuve. The top of the building is filled with projections organized in a variety of ways. The projection consists of multiple scaled elements, including a minorized social narrative produced on a large scale, an intervention in urban space, the architecture of the object, and a media intervention using a magnified photographic or video image. Various relations can be interpreted using May-

23 K. Wodiczko, *Projekcje publiczne*, [w:] Krzysztof Wodiczko, *Sztuka domeny publicznej/Art of the public domain*, red. B. Czubak, tłum. D. Coldman i M. Wawrzyńczak, Państwowa Galeria Sztuki Sopot, Sopot 2011, s. 154.

22 K. Wodiczko, *Sztuka Domeny Publicznej / Art of the Public Domain*, ed. B. Czubak, trans. D. Coldman, M. Wawrzyńczak (Sopot: Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2011), p. 157.

Arts (Place des Arts, Montreal, Quebec, 2014), wyświetlanej na wielowarstwową fasadę Théâtre Maisonneuve. Górną część budynku pokrywają projekcje zaaranżowane na rozmaite sposoby. Na projekcję składa się wiele skalowanych elementów, w tym zmarginalizowana narracja społeczna przedstawiona w wielkiej skali, interwencja w przestrzeni miejskiej, architektura obiektu oraz interwencja medialna powiększonego obrazu fotograficznego lub wideo. Zachodzące między nimi wielorakie relacje można interpretować, sięgając po zaproponowane przez Maynarda rozróżnienie na skale odstępowe, porządkowe i nominalne. Obrazy są bowiem organizowane w różnych osiach – sięgają w głąb pola (skala odstępowa), układają się w sekwencjach liniowych wielu niewielkich obrazów (skala porządkowa), a ostatecznie zgromadzonych zostało dwudziestu mówców, którzy wyłaniają się i znikają w ciemności (skala nominalna)²⁴. Wszystkie te skale wskazują na jeszcze jedną, ukrytą skalę, a mianowicie skalę społeczną.

Na możliwość, że formalne powiązania elementów obrazu i architektury mają swoje polityczne odniesienia, wskazał już Douglas Crimp, pytając Wodiczkę w rozmowie dla czasopisma „October” w roku 1986, czy polityczny wymiar jest „kluczowy dla [jego] rozumienia relacji pomiędzy obrazem a architekturą”²⁵. A skala ta nie przejawia się w tematyce, lecz w formie projekcji. W swoich projekcjach Wodiczko udziela głosu jednostkom opowiadającym historię o ogólniejszym znaczeniu: problemy uchodźców, imigrantów, bezpaństwowców, osób bez

nard's definition of the scale as internal, ordinal and nominal. Namely, images are organized in terms of moving the depth of the field, or the interval of organization, the piling up of many small images in line, or the ordinal scale, and finally, the piling up of twenty speakers that are brought up and pushed into the darkness²³. All of these point to another, hidden scale – the social one.

The possibility that the formal relationship between the elements of an image and architecture manifests a political message was posed by Douglas Crimp, who asked if a political manifestation was "central to your own understanding of the relationship between image and architecture"²⁴. And it is not by the theme, but also the form of the projection that this scale is manifested. In his projections, Wodiczko gives voices to individuals who are telling stories that are global in scale: the problems of refugees, immigrants sans papiers or illegals, persons deprived of physical freedom or the freedom of speech, prisoners, the urban poor, low-wage workers, homeless people, soldiers or war veterans, disabled people, women, homosexuals, victims of violence or abuse, victims of apartheid, victims of war, drug addicts and HIV victims are all significant in their actual scope. The represented bodies bring individual messages, but they also speak up for the entire social group that is underrepresented. If presented at all, these narratives are typically presented in the public media as individual and minor in scope. They are often interpreted in terms of literary symbolics, produced by the rhetoric of a double metonymic transfer. Like the metonymic transfer between public space and its peculiar urban symbolism, present

24 Zob. K. Wodiczko, *Homeless: projection place Des Arts*, <https://www.krzysztofwoiczko.com/public-projections#/homeless-projection-place-des-arts/>.

25 D. Crimp, R. Deutsche, E. Lajer-Burchard, K. Wodiczko, Wywiad dla czasopisma „October”. Z Krzysztofem Wodiczką rozmawiają Douglas Crimp, Rosalyn Duetsche i Ewa Lajer-Burchard, tłum. I. Ostrowska, [w:] *Krzysztof Wodiczko. Rozmowy i teksty krytyczne*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2020, s. 60.

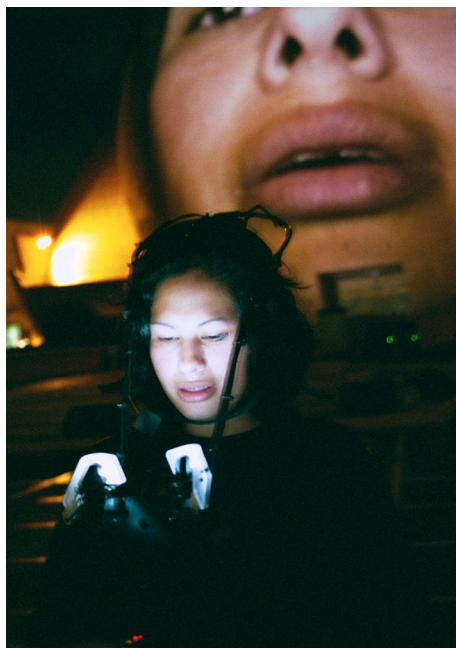
23 Krzysztof Wodiczko, *Homeless: projection place Des Arts* <https://www.krzysztofwoiczko.com/public-projections#/homeless-projection-place-des-arts/>

24 Douglas Crimp, et al., "A Conversation with Krzysztof Wodiczko", *October* 1986, vol. 38, pp. 23-51.

dokumentów, ludzi pozbawionych fizycznej wolności lub wolności słowa, więźniów, miejskiej biedoty, źle opłacanych pracowników, bezdomnych, żołnierzy lub weteranów wojennych, osób z niepełnosprawnościami, kobiet, homoseksualistów, ofiar przemocy i molestowania, ofiar apartheidu, ofiar wojen, narkomanów i zarażonych wirusem HIV nabierają istotności w ich faktycznym zakresie. Przedstawiane ciała niosą wprawdzie indywidualne przesłanie, ale przemawiają też w imieniu całej niedostatecznie reprezentowanej grupy społecznej. Narracje takie zazwyczaj, o ile w ogóle, prezentuje się w mediach publicznych jako historie jednostkowe lub o bardzo wąskim zasięgu. Często również interpretuje się je, sięgając po symbolikę literacką i retorykę podwójnego przeniesienia metonimicznego. Wizualne projekcje mogą również posłużyć do pomiaru skal właśnie jako metonimiczne przeniesienie między przestrzenią publiczną a jej swoistą symboliką miejską wpisaną w konkretne miejsca lub budowle, które stanowią tło projekcji i wymiany znaczeń.

Wyświetlane w projekcjach obrazy zyskują proporcje budowli, a jak Wodiczko sam wyjaśnił w odniesieniu do *Projekcji bezdomnych*, jego zamysłem było „powiększyć skalę bezdomnych do skali budynku!”²⁶. Jednakże o ile obrazy architektoniczne, rzeźbiarskie i wideo, są kwantyfikowalne, o tyle obrazu społecznego skwantyfikować się nie da, istnieje on zatem zawsze w proporcji. To prowadzi nas do rachunku skali i pojęcia interskalarności: proporcję ciała i architektury mierzy się jako proporcję obrazu do architektury, co nadaje znaczenie temu konkretnemu ciału.

Projekcje Wodiczki zasadzają się na zestawieniu kilku systemów skalowania, począwszy od klasycznej architektury i rzeźby,



Krzysztof Wodiczko, *Projekcja w Tijuanie / Tijuana Projection*, fot. / photo Krzysztof Wodiczko, 2001

in the specific locations or monuments that serve as a projection's backdrop, in exchanges of meaning, visual projections can also be used to measure scales.

Images are blown to the scale of architecture, as Wodiczko himself wrote, in explaining his *Homeless Projection*, that his idea was "to magnify the scale of the homeless to the scale of the building!"²⁵. Yet, while architectural, sculptural, and video images are quantifiable, the social image is not and exists in proportion. This brings us to the calculus of the scale and what defines inter-scalarity: body to architecture as a measure, as well as image to architecture, give meaning to that particular body and its representation, or Scale (Body: architecture): scale (architecture: image) = scale (body: image)

Wodiczko's projections balance multiple

26 K. Wodiczko, *Critical vehicles. Writings, Projects, Interviews*, MIT Press, London 1999, s. 56.

25 Wodiczko, *Critical Vehicles...*, 56.



Krzysztof Wodiczko, *Projekcja w Weimarze / Weimar Projection*, fot. / photo Muzzafar Ali, 2016

które same mierzone są w oparciu o system pomiaru ciała zaburzony w przeskalowanym obrazie na skutek rejestracji, przez interwencję projekcji w przestrzeni publicznej, aż do rozciągnięcia nagranych ciała na nową, monumentalną miarę. System ten działa dzięki skomplikowanej matematyce interskalarności, a w jego działaniach zachodzą liczne konwersje w efekcie rejestracji obrazu, pomiaru i przeskalowaniu architektury, a w końcu projekcji, przy czym najbardziej złożone skale – społeczna i polityczna – nadają narracjom „małych ludzi” wielkie proporcje, ujawniając w ten sposób potężną skalę problemów, o których opowiadają.

LITERATURA

Apel Dora, *Technologies of War, Media, and Dissent in the Post 9/11 Work of Krzysztof Wodiczko*, „*Oxford Art Journal*” 2008, t. 31, nr 2, 80.

Braester Yomi, *The Architecture of Utopia: From Rem Koolhaas' Scale Models to RMB City*, [w:] *Spectacle and the City*, red.

systems of scaling, including classical architecture and sculpture, measured against a system of body measurement, now disturbed by the image, which is then scaled by its recording and later by its projection into a public space, and finally by amplifying the recorded body onto a new monumental measure. It through the complex mathematics of inter-scalarity that this system operates. The system transitions several times during this process: by recording the image, by measuring and scaling down the architecture, and finally by its projection, to finally refer to the most complex of scales – both social and political ones, bringing the narratives of 'small people' to a large scale, and thus uncovering the enormously large scale of the problem addressed.

REFERENCES

Apel Dora, "Technologies of War, Media, and Dissent in the Post 9/11 Work of Krzysztof Wodiczko", *Oxford Art Journal* 2008, vol. 31, no. 2, pp. 263–280.

Braester, Yomi, "The Architecture of Uto-

L. Scheen, J. de Kloet, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015.

Clark Timothy, *Derangements of Scale*, [w:] *Telemorphosis. Theory in the Era of Climate Change*, red. T. Colen, Open Humanities Press, 2010.

Collinge Chris, *Flat Ontology and the Deconstruction of Scale. A Response to Marston, Jones and Woodward*, „*Transactions of the Institute of British Geographers. New Series*” 2006, vol. 31, nr 2.

Crimp Douglas, Deutsche Rosalyn, Lajer-Burcharth Ewa, Wodiczko Krzysztof, *Wywiad dla czasopisma „October”. Z Krzysztofem Wodiczką rozmawiają Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche i Ewa Lajer-Burcharth*, tłum. I. Ostrowska, [w:] Krzysztof Wodiczko. *Rozmowy i teksty krytyczne*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2020.

Fisher Andrew, *Photographic Scale*, „*Philosophy of Photography*” 2012, vol. 3, nr 2.

Gal Susan, *Scale-making. Comparison and Perspective as Ideological Projects*, [w:] *Scale. Discourse and Dimensions of Social Life*, University of California Press, California 2016.

Haffner Jeanne, *View from Below: Aerial Photography and the Emergence of Social Conception of Space*. In *The Proceedings of Spaces of History Histories of Space: Emerging Approaches to the Study of the Built Environment, The Proceedings of Spaces of History / Histories of Space: Emerging Approaches to the Study of the Built Environment*, A Conference at the University of California Berkeley, 30-04-2010.

Hayes Brian, *Computing Science: Computational Photography*, „*American Scientist*” 2008, vol. 96.

Isola Phillip, Jun-Yan Zhu, Tinghui Zhou, Alexei A. Efros, *Image-to-Image Translation with Conditional Adversarial Networks*, „*ArXiv*” listopad 2018, <http://arxiv.org/abs/1611.07004>

Jenerette G. Darrell, Jiango Wu, *On the Definitions of Scale*, „*Bulletin of the Ecological*

Journal”, in: *Spectacle and the City*, eds. Lena Scheen and Jeroen de Kloet (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015).

Clark, Timothy, „*Derangements of Scale*” (Chapter 5). in: *Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change*, ed. Tom Colen (London: Open Humanities Press, 2010), pp. 148–166.

Collinge, Chris, „*Flat Ontology and the Deconstruction of Scale: A Response to Marston, Jones and Woodward*”, *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series* 2006, vol. 31, no. 2, pp. 244–251.

Crimp, Douglas, Rosalyn Deutsche, Ewa Lajer-Burcharth and Krzysztof Wodiczko, „*A Conversation with Krzysztof Wodiczko*” 1986, October, vol. 38, pp. 23–51.

Fisher, Andrew, „*Photographic Scale*”, *Philosophy of Photography* 2012, vol. 3, no. 2. doi: 10.1386/pop.3.2.310_1

Gal, Susan, „*Scale-making: Comparison and Perspective as Ideological Projects*”, in: *Scale: Discourse and Dimensions of Social Life* (Oakland: University of California Press, 2016), pp. 91–111.

Haffner, Jeanne, „*View from Below: Aerial photography and the Emergence of Social Conception of Space*”, *The Proceedings of Spaces of History Histories of Space: Emerging Approaches to the study of the Built Environment*, UC Berkeley, 09.15.2010.

Hayes, Brian, „*Computing Science: Computational Photography*”, *American Scientist* 2008, vol. 96, no. 2, pp. 94–98.

Isola, Phillip, Jun-Yan Zhu, Tinghui Zhou, and Alexei A. Efros, „*Image-to-Image Translation with Conditional Adversarial Networks*”, 2018, arXiv:1611.07004v3.

Jenerette, G. Darrell, and Jiango Wu, „*On the Definitions of Scale*”, *Bulletin of the Ecological Society of America* 2000, vol. 81, no. 1, pp. 104–5.

Levin, Simon A., „*The Problem of Pattern*

Society of America" 2000, 81(1).

Levin Simon A., The Problem of Pattern and Scale in Ecology, „Ecology” 1992, vol. 73, nr 6.

Lukinbeal Chris, Scale and its Histories, „Yearbook of the Association of Pacific Coast Geographers” 2016, nr 78.

Maynard Patrick, *Przestrzeń i czas w fotografii: percepcja działa w dwie strony*, [w:] *Fotografia i filozofia. Eseje o pędzlu natury*, red. S. Walden, Universitas, Kraków 2008.

Riggsby M. Andrew, Metrology Roman, *Oxford Classical Dictionary*, 2021, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.8639>.

Rubinstein Daniel, *Fragmentation of the Photographic Image in the Digital Age*, Routledge, London 2019.

Scale in Remote Sensing and GIS, red. D.A. Quattrocchi, M.F. Goodchild, Routledge, London 1997.

Senseney John R., *Scale, Architects, and Architectural Theory*, [w:] *A Companion to Greek Architecture*, red. M.M. Milles, John Wiley & Sons, 2016.

Stein Leslie A. „*Planning scale*”. *Comparative Urban Land Use Planning*, Sidney University Press, Sidney 2017.

West Geoffrey, *Scale. The Universal Laws of Growth, Innovation, Sustainability, and the Pace of Life in Organisms, Cities, Economies, and Companies*, Penguin Books, New York 2017.

Wodiczko Krzysztof, Krzysztof Wodiczko / *Public Projections*, „October” 1986, vol. 38.

Wodiczko Krzysztof, *Critical vehicles: Writings, Projects, Interviews*, MIT Press, London 1999.

Wodiczko Krzysztof, *Projekcje publiczne*, [w:] *Krzysztof Wodiczko. Sztuka domeny publicznej/Art of the public domain*, red. B. Czubak, tłum. D. Coldman i M. Wawrzyńczak, Państwowa Galeria Sztuki Sopot, Sopot 2011.

and Scale in Ecology”, *Ecology* 1992, vol. 73, no. 6, pp. 1943–1967.

Lukinbeal, Chris, "Scale and its Histories", *Yearbook of the Association of Pacific Coast Geographers* 2016, vol. 78, pp. 15–27

Maynard, Patrick, "Scales of Space and Time in Photography: Perception points two ways", in: *Philosophy and Photography: Essays on the Pencil of the Nature*, ed. Scott Walden (London: Blackwell Publishing, 2008).

Riggsby, M. Andrew, "Metrology, Roman", *Oxford Classical Dictionary* (31.08.2021), <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.8639>

Rubinstein, Daniel, *Fragmentation of the Photographic Image in the Digital Age* (London: Routledge, 2019) <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.8639>

Rubinstein, Daniel. 2019. *Fragmentation of the Photographic Image in the Digital Age*. Routledge)

Senseney, John R. 2016. 'Scale, Architects, and Architectural Theory' in Margaret M. Milles (ed). *A Companion to Greek Architecture*, John Wiley & Sons.

Stein, Leslie A. 2017. 'Planning scale', *Comparative Urban Land Use Planning*, Sidney: Sidney University Press.

West, Geoffrey. 2017. *Scale: The Universal Laws of Growth, Innovation, Sustainability, and the Pace of Life in Organisms, Cities, Economies, and Companies*. Penguin books.

Wodiczko, Krzysztof. 1999. *Critical vehicles: writings, projects, interviews*, MIT Press.

Wodiczko, Krzysztof. 1986. *Krzysztof Wodiczko / Public projections*. October 38. Pp. 3-22.

Krytyka, współpraca, zmiana.
Teoria i praktyka designu Krzysztofa
Wodiczki

Critique, Collaboration and Change.
Krzysztof Wodiczko's Theory and Practice
of Design

„Potrzebujemy sztuki do projektowania przemian życia. Potrzebujemy artystów, by inspirowali, kierowali i stwarzali warunki do partycypacyjnej i innowacyjnej sztuki i dizajnu, tworzonych wspólnie przez wszystkich. Potrzebujemy artystów, którzy pracują z ludźmi, a nie tylko dla nich”.

„Sam fakt, że można coś zaprojektować dla potrzeb, które nie powinny istnieć, jest pewną sztuczką, której wygranie w tej beznadziejnej w zasadzie sytuacji zakłada wyzwolenie przez sztukę, poprzez poczucie humoru, poprzez pewną metaforę i odwrócenie sytuacji”¹.

Żyjemy w świecie, który jest nieustannie projektowany. Żyjemy w świecie, w którym jesteśmy projektowani jako jednostki i społeczeństwo. W świecie ładnych, funkcjonalnych, ułatwiających codzienną egzystencję przedmiotów i gadżetów. W świecie atrakcyjnych, intuicyjnych, oferujących wciągające, „bogate” doświadczenie interfejsów i aplikacji. W świecie przesiąkniętym „dbałością” o „użytkownika” – o jej/jego satysfakcję, przyjemność, komfort i bezpieczeństwo. Współczesny mainstreamowy design na wszelkie sposoby stara się sprawić, by życie użytkowników było nie tylko mniej problematyczne, ale także, a może przede wszystkim, bardziej atrakcyjne i ekscytujące w bezpieczny, niezakłócający dobrego samopoczucia sposób. W obowiązującej współcześnie koncepcji komercyjnego designu odbija się wizja świata i człowieka. Design to nie tylko praktyka projektowania przedmiotów, doświadczeń i użytkowników. Design głównego nurtu to filozofia życia, ideologia, światopogląd, sposób rozumienia i kształtowania rzeczywistości. Przedstawiając krytyczną analizę tak

‘We need art to design the transformation of life. We need artists to inspire, direct and design the conditions for participatory, collaborative and inventive people’s art and design. We need artists to work with people and not only for them’.

‘The very fact that something can be designed for the needs that should not exist is a trick, playing which, in this basically hopeless situation, implies a liberation through art, through a sense of humour, through a metaphor and the reversal of the situation’².

We live in a world that is continually being designed. We live in a world where we are being designed as individuals and as societies. We live in a world of pretty and functional objects and devices that make our daily lives easier—in a world of attractive, intuitive interfaces and apps that offer engrossing and ‘rich’ experience; in a world where ‘care’ for ‘the user’—for their satisfaction, pleasure, comfort and security—is pervasive. Contemporary mainstream design leaves no stone unturned to clear users’ lives of any trouble and also, above all perhaps, to make those lives more attractive and exciting in ways that are safe and do not disturb their psychological comfort. Today’s concept of commercial design reflects a certain vision of the world and the human being. Design means more than simply the practice of designing objects, experiences and users. Mainstream design also means a life philosophy, an ideology, a worldview and a way of understanding and shaping reality. In their critical analysis of this concept of design³, Anthony Dunne

¹ K. Wodiczko, *Awangarda transformacyjna. Manifest terażniejszości*, „Szum” 2016, nr 6 [suplement], s. 17.

² Z Krzysztofem Wodiczką rozmawia Jaromir Jedliński, „Odra” 1999, nr 1, s. 86.

¹ Krzysztof Wodiczko, “The Transformative Avant-Garde: A Manifest of the Present,” *Third Text*, vol. 28, no 2 (2014), doi.org/10.1080/09528822.2014.887253, p. 119.

² “Z Krzysztofem Wodiczką rozmawia Jaromir Jedliński,” *Odra*, no. 1 (1999)

³ In the speculative critical design (SCD) movement, the notion of “mainstream design” denotes all design practices that are driven by financial gain as their main motivation, such as industrial design, affirmative design interface design (HCI, UI) and user experience design (UX). See Anthony Dunne,



Krzysztof Wodiczko, *Laska Tułacza / Alien Staff*, dzięki uprzejmości Fundacji Profile / courtesy of the Profile Foundation, 1992-1997

rozumianego designu³, Anthony Dunne i Fiona Raby⁴ wskazują kolejno jego wyznaczniki: afirmatywne podejście do zastanej rzeczywistości, nastawienie na formułowanie praktycznych problemów i dostarczanie ich pragmatycznych rozwiązań, postrzeganie świata w aktualnej formie jako nieusuwalnego czy wręcz jedynego i oczywistego kontekstu projektowania, wreszcie nastawienie na sprzedaż i jednoznaczne wyznaczenie roli użytkowników jako konsumentów. W tym ujęciu design głównego nurtu to praktyka oparta na

and Fiona Raby⁴ identify its major characteristics and observe that it affirms the reality at hand, tends to articulate practical problems and offer pragmatic solutions to them, considers the world as it is to be an irremovable, if not the only and evident, context of design, is preoccupied with selling things and explicitly casts users as consumers. Framed in this way, mainstream design is a practice based on the cultivation of the cultural, social, political and economic status quo—a practice of simulated development, simulated change, simulated subjectivity and the spurious individuation of users, which in fact reduces them to an uncritical and will-less mass that almost

³ W szeroko rozumianym nurcie SCD (*speculative critical design*) kategoria „mainstream design” obejmuje wszelkie praktyki projektowania, których główną motywacją jest osiągnięcie finansowych korzyści i obejmuje takie formy projektowania, jak: projektowanie przemysłowe, afirmatywne, projektowanie interfejsów (HCI, UI), a także projektowanie doświadczenia użytkownika (UX). Zob. A. Dunne, F. Raby, *Design Noir: The Secret Life of Electronic Objects*, Springer Science & Business Media, 2001; A. Dunne, F. Raby, *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 2013; I. Mitrović, *An Introduction to Speculative Design Practice*, Department for Visual Communications Design, Arts Academy, University of Split, Split 2013.

⁴ A. Dunne, F. Raby, *Speculative Everything...*, s. VII.

Fiona Raby, *Design Noir: The Secret Life of Electronic Objects* (London–Basel: Birkhauser, 2001). Anthony Dunne, Fiona Raby, *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming* (Cambridge, Mass.–London: MIT Press, 2013); Ivica Mitrović, *An Introduction to Speculative Design Practice*, Department for Visual Communications Design, Arts Academy (Split: University of Split, 2013).

⁴ Anthony Dunne, Fiona Raby, *Speculative Everything...*, op. cit., p. vii.



Krzysztof Wodiczko, *Rzecznik Obcego / Porte Parole*, 1993, fot. / photo dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation

kulturowemu, społecznemu, politycznemu i ekonomicznemu *status quo*, praktyka symulowanego rozwoju, symulowanej zmiany, symulowanej podmiotowości oraz fałszywej indywidualności użytkowników, która w rzeczywistości sprowadza ich do niemal bezwolnej masy bezkrytycznie podążającej za wyznaczanymi przez projektantów trendami. Autorzy *Noire design* proponują inne rozumienie projektowania – design krytyczny i spekulatywny – charakteryzujące się krytycznym podejściem do zastanego świata (w tym do dominującej teorii i praktyki designu). Jest ono oparte na formułowaniu problemów, stawianiu pytań, inicjowaniu dyskusji i przedstawianiu wielu hipotetycznych równoległych wariantów rzeczywistości oraz last but not least skłania użytkowników do zastanowienia nad sobą i światem.

Sformułowany u progu XXI wieku program

automatically embraces the trends set by designers. In their *Design Noire*, Dunne and Raby propose critical and speculative design (SCD) as an alternative understanding of design, where the world as it is (including the dominant theory and practice of design) is critically examined and interrogated, issues are identified, discussion is initiated, multiple hypothetical variants of reality are presented simultaneously and, last but not least, users are invited to rethink themselves and the world.

Developed at the threshold of the 21st century, the SCD programme stemmed from the belief that design was relevant as a practice that affected the form of the world, determined the standards of experiencing the world and provided existential models commonly accepted and practised by users. At the same time, it expressed the need to reconsider the praxis of design

SCD wyrastał z jednej strony z przeświadczenia o znaczeniu designu jako praktyki kształtującej zarówno formę świata, jak i wyznaczającej standardy jego doświadczania oraz wzorce egzystencjalne akceptowane i praktykowane powszechnie przez użytkowników. Z drugiej zaś był manifestacją potrzeby przeformułowania praxis projektowania w duchu teorii krytycznej, ze szczególnym uwzględnieniem jego roli w inicjowaniu publicznej debaty nad wyzwaniem, jakie stawia przed nami coraz szybciej zmieniający się za sprawą nauki i technologii świat. Problematyzując kulturowy status i praxis designu, szukając nowych perspektyw jego uprawiania oraz nowych jego funkcji, Dunne i Raby uprawiają jednocześnie swoiście pojmowaną teorię kultury w dobie hegemonii designu komercyjnego. Pytania o rolę, znaczenie i funkcje designu to jednocześnie pytania o sposoby projektowania świata i świat projektowany w zgodzie z wartościami kultury zdominowanej przez komercję i konsumpcję. W tak zarysowanym horyzoncie SCD znaczące miejsce zajmują teoretyczne i praktyczne propozycje Krzysztofa Wodiczki. Jego wizja sztuki i designu proaktywnego i transformatywnego⁵, interogatywnego⁶ (dociekającego⁷), zaangażowanego społecznie i zorientowanego na użytkownika, który rozumiany jest nie jako bierny konsument, lecz aktywny współtwórca/współprojektant⁸. Wizja ta rozwijana od zarania jego aktywności twórczej, postrzegana powinna być zarówno jako

in the spirit of critical theory and acknowledge its role as a trigger of public debate on the challenges posed by the accelerating changes propelled by science and technology. In their interrogation of the cultural status and praxis of design, Dunne and Raby search for new perspectives of design practice and functions of design, in doing which they also develop a theory of culture amidst the hegemony of commercial design. Their inquiry into the role, meaning and functions of design is at the same time an inquiry into the ways of designing the world and an exploration of the world as designed in line with the values of predominantly commercial and consumer culture. With SCD conceived in these terms, Krzysztof Wodiczko's theoretical and practical proposals represent an important contribution to the project. Developed since the very beginning of his work as a creative practitioner, Wodiczko's vision of art and design as proactive and transformative⁵, interrogative⁶, socially oriented and presupposing users who are active co-artists/co-designers rather than passive consumers⁷, should be recognised both as a pioneering harbinger of speculative critical design and, at the same time, as a separate, albeit complementary, framework for design as a socially relevant socio-political practice. The distinctiveness of Wodiczko's approach primarily lies in his notion of the thing/object/instrument, his idea of the design process and the functions he ascribes to design. Below, I discuss these three facets of Wodiczko's work one by one.

5 K. Wodiczko, *Awangarda...*

6 *Idem*, *Projektowanie i doświadczenie*, [w:] Krzysztof Wodiczko, *Sztuka Publiczna*, red. P. Rypson, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1995; K. Wodiczko, *Interrogative Design*, [w:] Krzysztof Wodiczko, *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews*, The MIT Press, Cambridge-London 1999.

7 Takie tłumaczenie terminu interrogative design proponuje Eleonora Jedlińska. Zob. E. Jedlińska, *Krzysztof Wodiczko: „artyista polityczny” w Nowym Jorku*, [w:] *Sztuka Europy Wschodniej B. Art of Eastern Europe*, t. 3, red. J. Malinowski, I. Gavrash, D. Ziarkowski, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tak, Warszawa-Toruń 2015.

8 K. Wodiczko, *Publiczność wewnętrzna*, „Czas Kultury” 2016, nr 3.

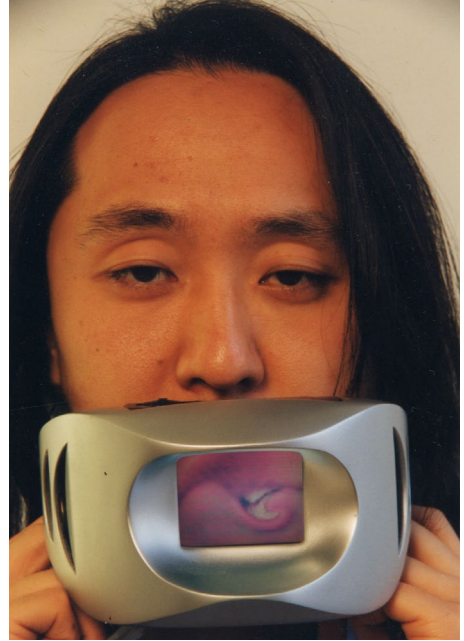
5 See Krzysztof Wodiczko, "The Transformative Avant-Garde," op. cit.

6 See Krzysztof Wodiczko, "Projektowanie i doświadczenie," in: Krzysztof Wodiczko, *Sztuka Publiczna*, ed. Piotr Rypson (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej, 1995); Krzysztof Wodiczko, "Interrogative Design," in: Krzysztof Wodiczko, *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews* (Cambridge, Mass.-London: MIT Press, 1999), pp. 16-17.

7 Krzysztof Wodiczko, "The Inner Public," *Field*, no. 1 (2015), pp. 135-154.

pionierska zapowiedź spekulatywnego designu krytycznego i zarazem jako osobna, choć w wielu aspektach komplementarna z SCD, propozycja rozumienia designu jako istotnej społecznie praktyki społeczno-politycznej. Specyfika podejścia Wodiczki manifestuje się przede wszystkim w sposobie rozumienia przedmiotu/obiektu/instrumentu, procesu projektowania oraz przypisywanych projektowaniu funkcji. Omówieniu tych trzech aspektów twórczości Wodiczki poświęcone będą kolejne partie niniejszego tekstu.

W kluczowym tekście programowym *Awangarda transformatywna* Wodiczko wskazuje, iż sztuka i design (pisownia oryginalna), rozumiane jako „proaktywne projekty społeczno-estetyczne”, powinny i mogą być „jednocześnie krytyczne i proaktywne, kontestacyjne i konstruktywne, odważnie kreując nowe potrzeby oraz ujawniając te, które jako politycznie niewygodne pozostają ukryte lub nierozpoznane, mogą proponować oryginalne krytyczne wizje i przewrotne projekty”⁹. W tworzonych od początku lat siedemdziesiątych artystyczno-designerskich projektach (*Pojazdy, Instrumenty*) Wodiczko prowadzi nieustającą krytyczną grę z tradycją projektowania komercyjnego, która przejawia się zarówno w formie, jak i w działaniu projektowanych obiektów. Wszystkie charakteryzują się wysoką dbałością tak o stronę techniczną, jak i wizualną. Pod względem technicznym spełniają wysokie standardy inżynieryjne: pojazdy jeżdżą, elektroniczne systemy emitują obraz i dźwięk. Realizują główną zasadę mainstreamowego designu – są funkcjonalne, działają. Jednak specyfika owej funkcjonalności radykalnie odróżnia je od innych „użytecznych przedmiotów”. Z punktu widzenia przeciętnego konsumenta są zasadniczo



Krzysztof Wodiczko, *Rzecznik Obcego / Porte Parole*, 1993, fot. / photo dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation

Wodiczko's 'The Transformative Avant-Garde,' his key programmatic text, insists that art and design should be thought of as 'proactive socio-aesthetic projects,' and that as such they ought to and can be 'critical and proactive, deconstructive and constructive; they can fearlessly create new needs, expose hidden ones, and propose original visions and unexpected solutions'⁹. In his art-cum-design projects (e.g. Vehicles and Instruments), some of them dating back to the early 1970s, Wodiczko has consistently engaged in a critical game with the tradition of commercial design. This commitment can be seen both in the form and in the operations of his designs. All of these objects display careful attention to the technical

bezużyteczne, a często wręcz pozbawione sensu. Już *Pojazdy* tworzone w latach siedemdziesiątych wprawdzie poruszały się, jednak tylko w jednym kierunku. Wykorzystywały skomplikowaną maszynię, jednak napędzane były co najmniej specyficznym „paliwem” – ruchem obsługujących je operatorów lub/i ich wypowiedziami. Miały charakter prototypowy, nie były – nie mogły, nie powinny być – produkowane w masowej skali przemysłowej, przeznaczone były dla bardzo wąskiego grona użytkowników. Stanowiły ironiczną, korzystającą z absurdu krytykę designu w czasach PRL¹⁰, jednak ich (pozorna) bezsensowność, połączenie technicznego wyrafinowania z ekscentryczną użytecznością to cechy, które są konstytutywne dla wszystkich projektów Wodiczki, także tych realizowanych od lat osiemdziesiątych na emigracji. Tworząc pojazdy i urządzenia/instrumenty dla osób zmarginalizowanych, wykluczonych z konsumpcyjnych społeczeństw Zachodu – bezdomnych, imigrantów, weteranów wojennych – artysta-designer rozwija krytyczny dyskurs nad rolą projektowania w społeczeństwie konsumpcyjnym i rozciągającą się na wszystkie sfery egzystencji wpisana w komercyjny design logiką późnego kapitalizmu, w której wolność wyboru i swoboda konsumpcji utożsamiane są z samostanowieniem i sprawczością jednostki oraz aktywnym zaangażowaniem obywatelskim, a wolny rynek z demokracją. Parodia praktyk komercyjnego designu, jak zauważa Dick Hebidge, staje się krytyką społeczeństwa konsumpcyjnego¹¹. Także strona wizualna „produktów” Wodiczki ujawnia ich niecodziennność, niezwykłość, nieprzystawalność do standardów nowoczesnych

and visual aspects alike. In technical terms, they meet steep engineering standards: vehicles move, and electronic systems produce image and sound. They comply with the supreme principle of mainstream design; namely, they are functional. They work. However, the manner of this functionality sets them radically apart from other 'useful objects.' From the viewpoint of average consumers, they are useless and often also pointless. As early as in the 1970s, Wodiczko's Vehicles did move, but only in one direction. They relied on intricate machinery, yet they were powered by the least special 'fuel' as they were set in motion by the movements and/or utterances of their operators. They were meant as prototypes to be used by a very small user group and were never (could not and should not be) industrially mass-produced. If their ironic, absurd-underpinned criticism targeted design as practised in Poland under communism⁹, their (ostensible) pointlessness and the way they combined technical sophistication and eccentric utility represent constitutive features of Wodiczko's work as a whole, including the designs he has developed since the 1980s after leaving Poland. In designing vehicles and devices/instruments for those marginalised in and excluded from Western consumer societies—the homeless, migrants, veterans, etc.—Wodiczko as an artist-designer develops critical discourse on the role of design in the consumer society and on the logic of late capitalism, which governs commercial design and affects all spheres of life, equating freedom of choice and freedom of consumption with individual self-determination, agency and civic engagement, and the free market with

10 E. Jedlińska, *Krzysztof Wodiczko...*

11 D. Hebidge, *The Machine Is Unheimlich: Krzysztof Wodiczko's Homeless Vehicle Project*, 2012, <https://walkerart.org/magazine/krzysztof-wodiczkos-homeless-vehicle-project> [dostęp: 10.07.2023].

9 Eleonora Jedlińska, "Krzysztof Wodiczko: 'artysta polityczny' w Nowym Jorku," in: *Sztuka Europy Wschodniej B Art of Eastern Europe*, vol. 3, eds. J. Malinowski, I. Gavrash, D. Ziarkowski (Warszawa–Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tak, 2015), pp. 411–419.

metropolii cywilizowanego świata. Funkcjonują one jako wyzwanie dla naszych przyzwyczajeń, są „niesamowite” (*unheimlich*) we freudowskim rozumieniu tego pojęcia¹² – indukują dysonans poznawczy, zmuszają do reinterpretacji dobrze znanej rzeczywistości, do rewizji „oczywistych oczywistości” i zastanowienia nad ich znaczeniami i uwarunkowaniami. Niektóre (*Pojazd bezdomnych, Poliscar*) poprzez pseudo-futurystyczny wygląd, użyte materiały i daleką od przemysłowych standardów brzołową konstrukcję naruszają „gładką”, nowoczesną ikonosferę współczesnych metropolii, inne (*Laska tułacza wersja 1 i 2, Rzecznik obcego, Egida* czy *Rozbroja*) grają z wizualną doskonałością technologicznych gadżetów, zakłócając jednocześnie standardy wykorzystywania nowoczesnych urządzeń przez oddanie ich do użytku tym, którzy wykluczeni są z rynku technologicznych nowinek. Projektowany przedmiot staje się w tym przypadku „instrumentem ksenologicznym” – narzędziem ujawniającym nieciągłości w obrębie technologicznego społeczeństwa konsumpcyjnego i umożliwiającym zaistnienie, zarówno w formie symbolicznej, jak i jak najbardziej praktycznej i materialnej, tego/tych, którzy ową lukrowaną, homogeniczną strukturę społeczno-polityczną zakłócają. Projektowane przedmioty stają się narzędziami zmiany społecznej, wprowadzają do debaty publicznej pomijane, niewygodne, dosłownie i w przenośni obce tematy, umożliwiają zaistnienie w przestrzeni publicznej osób wykluczonych, otwierają przestrzeń dla realnej dyskusji niewykluczającej, opartej na otwartości na różnorodność i nienormatywność. Przekształcają przestrzeń publiczną w sferę agonistycznej komunikacji, w której rozpoznane i zawieszane, przynajmniej czasowo, zostają hegemoniczne relacje między różnymi

democracy. As observed by Dick Hebdidge, by parodying commercial design practices, Wodiczko offers a critique of the consumer society¹⁰. The singularity and peculiarity of Wodiczko's 'products,' along with their incompatibility with the standards of the civilised world's modern metropolises, are highlighted by their visual aspects. They challenge our habits and are 'uncanny' (*unheimlich*) in the Freudian sense of the term¹¹, which means that they cause epistemic dissonance and force us to reinterpret the reality we have taken for granted, to revise 'obvious commonplaces' and to reflect on their meanings and the factors behind them. Some of Wodiczko's designs (e.g. Homeless Vehicle and Poliscar) disrupt the 'smooth' modern iconosphere of today's urban hubs with their pseudo-futurist appearance, materials and bricolage-like structure, far removed from industrial standards; others (e.g. versions one and two of Alien Staff, The Mouthpiece, Aegis and Dis-Armour) play with the visual perfection of technological gadgets, at the same time breaching the standards of the application of modern devices by offering them to those excluded from the market of technological innovations to use. Under such circumstances, the designed object becomes 'a xenological instrument' or a tool that exposes discontinuities within the technological consumer society and helps usher into the world, symbolically and quite materially and practically, that/those which/who disrupt/s the sugar-coated, homogeneous socio-political structure. The designed objects become tools of social change as they introduce overlooked, uncomfortable, literally and metaphorically alien themes into social debate,

10 Dick Hebdidge, 'The Machine Is Unheimlich: Krzysztof Wodiczko's Homeless Vehicle Project' (2012), <https://walkerart.org/magazine/krzysztof-wodiczkos-homeless-vehicle-project> [10.07.2023].

11 *Ibid.*

aktorami społecznymi¹³.

Zasadniczą rolę w rozwoju agonistycznej komunikacji odgrywa także sam proces projektowania, który przyjmuje formę partycypacyjnego doświadczenia wspólnotowego. „Fundamentalnym aspektem moich projektów jest angażowanie, inspirowanie i wspieranie uczestników-współtwórców projektu w rozwijaniu ich zdolności do dzielenia się i krytycznego wypowiedzania swoich doświadczeń w szczerzy, pozbawiony lęku i wyrazisty emocjonalnie sposób¹⁴. Proces projektowania polega na twórczym dialogu, który z jednej strony umożliwia artykulację potrzeb zaangażowanych w projekt uczestników-współtwórców-użytkowników, dzięki czemu możliwe staje się stworzenie optymalnego ze względu na nie obiektu¹⁵, z drugiej zaś wiąże się z wytworzeniem bezpiecznej sytuacji, przestrzeni sprzyjającej uwolnieniu, wypowiedzeniu i nazwaniu przez uczestników trudnych doświadczeń wynikających z ich statusu politycznego, ekonomicznego, społecznego. Proces projektowania przyjmuje postać specyficznej psychodramy organizowanej, inspirowanej i prowadzonej przez artystę-projektanta (Wodiczko określa siebie w tym układzie mianem

help the excluded make their mark in public space and foster a genuine, non-exclusionary debate informed by receptiveness to diversity and non-normativity. They convert public space into a sphere of agonistic communication, where hegemonic relations between various social actors are identified and suspended, at least temporarily¹².

The development of agonistic communication is fundamentally promoted by the design process itself, which takes the form of participatory communal experience. In Wodiczko's emphatic wording: 'The most critical aspect of my projects is the process of involving, inspiring and assisting participant-collaborators in the development of their capacity for sharing and critically communicating their experience in a frank, fearless and emotionally articulate way¹³.' Central to the design process is creative dialogue, which enables the project participants-co-artists-users to voice their needs, making it possible to produce an object optimally suited to them¹⁴, and at the same time involves building a secure situation and a setting that helps the participants release, express and name their difficult experiences stemming from their political, economic and social status. The design

13 Zaczerpnięta z pism Chantal Mouffe koncepcja demokracji agonistycznej stanowi jeden z kluczowych kontekstów transformatywnej sztuki publicznej Wodiczki. Zob. K. Wodiczko, *Creating Democracy. An Interview with Patricia C. Phillips*, [w:] *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, red. K. Wodiczko, Black Dog Publishing, London 2016, s. 20–25; K. Wodiczko, *Awangarda...*; M. Wolek, *Sztuka zakłóceń: awangarda transformatywna i dekompozycja publicznej przestrzeni symboli*, *Zeszyty Naukowe – Politechnika Śląska. Organizacja i Zarządzanie* z. 123, 2018; Ch. Mouffe, *Agonistics: Thinking The World Politically*, Verso Books, London–New York 2013.

14 K. Wodiczko, *Publiczność wewnętrzna*, „Czas Kultury” 2016, nr 3, s. 135.

15 W tym aspekcie metoda praktykowana przez Wodiczkę bliska jest zyskującemu na znaczeniu w współczesnym designie podejściu określanemu jako projektowanie partycypacyjne, inkluzyjne, zorientowane na użytkownika. Zob. *Routledge international handbook of participatory design*, red. J. Simonsen, T. Robertson, Routledge, New York 2012; *Handbook of Ethics, Values, and Technological Design. Sources, Theory, Values and Application Domains*, red. J. van den Hoven, P. E. Vermaas, I. van de Poel, Springer 2015.

12 Borrowed from Chantal Mouffe's writings, the concept of agonistic democracy is a key context of Wodiczko's transformative public art. See Krzysztof Wodiczko, "Creating Democracy: An Interview with Patricia C. Phillips", in: *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, ed. Krzysztof Wodiczko (London: Black Dog Publishing, 2016), pp. 20–25; Krzysztof Wodiczko, "The Transformative Avant-Garde...", op. cit.; Magdalena Wolek, "Sztuka zakłóceń: awangarda transformatywna i dekompozycja publicznej przestrzeni symboli", *Zeszyty Naukowe – Politechnika Śląska. Organizacja i Zarządzanie* 2018, no. 123, pp. 585–595; Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically* (London–New York: Verso Books, 2013).

13 Krzysztof Wodiczko, "The Inner Public," op. cit. pp. 27–28.

14 In this respect, Wodiczko's method has an affinity to a range of approaches referred to as participatory, inclusive and user-oriented design, which are quickly gaining ground in today's design. See Jesper Simonsen, Toni Robertson, eds., *Routledge International Handbook of Participatory Design* (New York: Routledge, 2012); Jeroen van den Hoven, Pieter E. Vermaas, Ibo van de Poel, eds., *Handbook of Ethics, Values, and Technological Design: Sources, Theory, Values and Application Domains* (Dordrecht: Springer, 2015).

katalizatora¹⁶), który nie tyle projektuje obiekt przy współpracy przyszłych jego użytkowników, co umożliwia zaistnienie warunków sprzyjających psycho-społecznej przemianie, w których praktyczne cele (wykonanie użytecznego obiektu) nierozzerwalnie związane są z krytycznym, intelektualnym, ale też afektywnym zaangażowaniem uczestników, określanych przezeń mianem publiczności wewnętrznej¹⁷. Przemiana ta dokonywać ma się zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i wspólnotowym. Pracowanie osobistych traum związane jest tu nierozzerwanie z rozpoznaniem ich ponadindywidualnego charakteru i z wypracowaniem wspólnotowych metod ich przekształcenia w praktyczne metody odzyskiwania społecznej aktywności i sprawczości. Projektowanie w tym ujęciu to proces, jak zauważa Scafirimuto, dokonujący się w dwóch wymiarach – „w przestrzeni wewnętrznej (lub psychoanalitycznej) związanej z kształtowaniem siebie oraz przestrzeni zewnętrznej (lub politycznej) związanej ze zbiorową (re)konstrukcją demokracji”¹⁸. W tym aspekcie twórczość Wodiczki realizuje główne wyznaczniki sztuki społeczności (*community art*), w której uczestnicy-użytkownicy nie tylko sytuowani są jako swoiste „kolegialne ciało doradcze”, włączone na zasadzie konsultacji w proces projektowania obiektu, ale stają się realnymi współtwórcami powstającej

process unfolds as a unique psychodrama, staged, inspired and conducted by the artist-designer (in this context Wodiczko refers to himself as a catalyst¹⁵), who not so much designs an object in collaboration with its future users as facilitates conditions conducive to psycho-social change, where the practical aim (making a useful object) is inextricable from the critical, intellectual and affective engagement of the participants, whom Wodiczko calls the inner public¹⁶. This transformation is supposed to be both individual and communal. The working-through of personal traumas is here predicated on the recognition of their supra-individual nature and the development of communal methods for reforging them into practical means of restoring social activity and agency. On this take, as noted by Guglielmo Scafirimuto, design is a two-fold process that simultaneously happens in 'an internal (or psychoanalytical) space related to the construction of the self; and an external (or political) space connected to the collective (re)construction of democracy'¹⁷. In this sense, Wodiczko's work meets the major criteria for community art, in which users-participants not only are positioned as a 'collegial advisory body' included in designing an object as consultants, but also become real co-founders of a community that comes into being during designing¹⁸. It is this

¹⁶ K. Wodiczko, *I Want to Be a Catalyst. An Interview with William Furlong*, [w:] *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, red. K. Wodiczko, Black Dog Publishing, London 2016, s. 184–186.

¹⁷ Na szczególne znaczenie afektywnego wymiaru projektowania partycypacyjnego w twórczości Wodiczki wskazują m.in. Justyna Stepień i Guglielmo Scafirimuto. Zob. J. Stepień, *Encountering the Virtual in Affective Space. Krzysztof Wodiczko's Out of Here Veterans Project*, *Przegląd Kulturoznawczy* 2018, nr 1(35); G. Scafirimuto, *Krzysztof Wodiczko's 'Xenological Instruments', an Equipment for a City of Strangers: Urban Spaces and De-Alienation of the Immigrant*, *Cinergie – Il cinema e le altre arti* 2018, nr 14.

¹⁸ G. Scafirimuto, *Krzysztof Wodiczko's 'Xenological Instruments'...*, s. 99.

¹⁵ Krzysztof Wodiczko, 'I Want to Be a Catalyst: An Interview with William Furlong', in: *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, ed. Krzysztof Wodiczko (London: Black Dog Publishing, 2016), pp. 184–186.

¹⁶ The salience of the affective dimension of participatory design in Wodiczko's work is highlighted, among other scholars, by Justyna Stepień and Guglielmo Scafirimuto. See Justyna Stepień, 'Encountering the Virtual in Affective Space: Krzysztof Wodiczko's Out of Here Veterans Project', *Przegląd Kulturoznawczy* 2018, nr 1(35), pp. 118–129; Guglielmo Scafirimuto, 'Krzysztof Wodiczko's 'Xenological Instruments', an Equipment for a City of Strangers: Urban Spaces and De-Alienation of the Immigrant', *Cinergie – Il cinema e le altre arti* 2018, nr 14, pp. 97–103.

¹⁷ Guglielmo Scafirimuto, 'Krzysztof Wodiczko's 'Xenological Instruments'...', op.cit., p. 99.

¹⁸ For social art and its relevance to Wodiczko's work, see Halina Taborska, *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problem* (Warszawa: Wydawnictwo Wiedza i Życie,



Krzysztof Wodiczko, *Poliscar*, 1991, fot. / photo dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation

w trakcie projektowania wspólnoty¹⁹. To samoświadoma i sprawcza wspólnota, a nie jedynie wytworzony przez nią obiekt, stanowi w tym ujęciu istotę projektowania.

Wodiczko w przywołanej jako motto tego tekstu wypowiedzi bezpośrednio określa zasadniczy cel swej sztuki i designu – „projektowanie przemian życia”. Realizacji tego celu służą zarówno wytwarzane wspólnotowo obiekty rozumiane i funkcjonujące jako instrument umożliwiający aktywne uczestnictwo w agonistycznej, otwartej dla wszelkich możliwych aktorów społecznych,

self-aware and agentive community, rather than only the object it produces, that lies at the core of design in this approach.

In his statement that serves as an epigraph to my text, Wodiczko explicitly defines designing 'the transformation of life' as the fundamental aim of his art and design. This aim is furthered both by the collaboratively produced objects, which are understood and function as instruments promoting active involvement in an agonistic public debate open to all social actors, and by the participatory and communal design process perceived as a psycho-social practice. Detailing his concept of design, Wodiczko

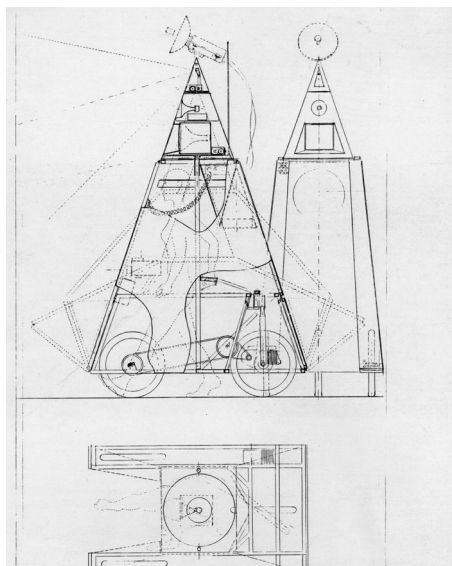
¹⁹ Na temat sztuki społecznej i znaczenia tej kategorii w twórczości Wodiczki zob. H. Taborska, *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*, Wydawnictwo Wiedza i Życie, Warszawa 1996; P. Juszkowiak, *Sztuka wspólnoty Krzysztofa Wodiczki. Wokół Projektacji Poznańskiej*, „Praktyka Teoretyczna” 2010, nr 1.

1996); see also Piotr Juszkowiak, „Sztuka wspólnoty Krzysztofa Wodiczki. Wokół Projektacji Poznańskiej” *Praktyka Teoretyczna* 2010, no.1, pp. 68–80.

debacie publicznej, jak i specyfika partycypacyjnego i wspólnotowego projektowania postrzeganego jako praktyka psychospołeczna. Dookreślając swą koncepcję designu, Wodiczko podkreśla konieczność połączenia funkcji krytycznej i retorycznej procesu projektowania i powstających w jego rezultacie artefaktów. Design to aktywne uczestnictwo w rozpoznawaniu skomplikowanych relacji władzy, często ukrytych pod nośnymi, lecz jakże rzadko realizowanymi w praktyce społeczno-politycznej późnego kapitalizmu, hasłami demokracji, wolności, równości, obywatelskości czy powszechnej sprawczości.

Za sprawą projektowania interogatywnego/dociekającego zyskujemy metody i narzędzia dekonstrukcji i krytycznej analizy nieoczywistych i niejawnych relacji władzy oraz praktyk konserwujących aktualne polityczne, społeczne, kulturowe *status quo*, jest to „takie projektowanie, które ujawni problemy, czyli wskaże na coś, co jest nam niedostępne lub co zostało wyparte”²⁰.

Świadomość i artykulacja problemów to wprawdzie podstawowy etap „projektowania przemian życia”, stanowi jednak tylko pierwszy krok na drodze zmian. Jego koniecznym następstwem jest podjęcie wysiłku transformacji rzeczywistości – w ujęciu Wodiczki projektowanie to oparte na krytycznej refleksji proaktywne działanie, świadome, bezpośrednie zaangażowanie w polityczność tak na poziomie lokalnym, indywidualnym, codziennym, jak i w wymiarze społecznym i systemowym. Poraktywność designu realizuje się w transformacyjnym działaniu polegającym nie tylko na krytycznej analizie i uświadomieniu uwikłania każdego w politykę, ale na wypracowywaniu w procesie agonistycznego



Krzysztof Wodiczko, *Poliscar*, 1991, fot. / photo dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation

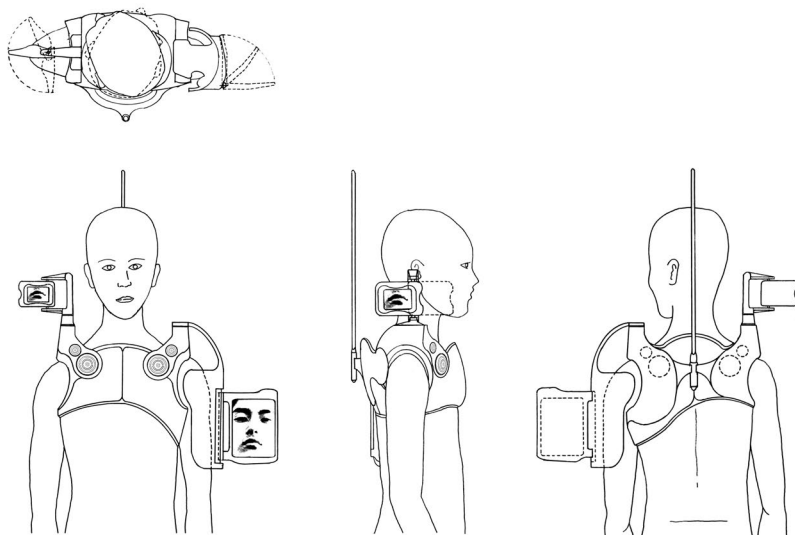
underscores the requisite combination of the critical and rhetorical functions of the design process and the artefacts it produces. Design entails active involvement in identifying complicated XXX, which tend to lurk under the slogans of democracy, freedom, equality, citizenship and common agency, which, though popularly embraced are all too rarely made a reality in the socio-political conjuncture of late capitalism.

Interrogative design, which is 'design that reveals issues, that is, points at what is inaccessible or has been repressed/ousted'¹⁹, furnishes us with methods and tools for deconstructing and critically analysing unobvious and latent power relations and practices that perpetuate the current political, social and cultural status quo.

While the awareness and articulation of

20 Zmyślony Iwo, *Sto tysięcy bezdomnych. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczką*, „Dwutygodnik.com”, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/6025-sto-tysiecy-bezdomnych.html> [dostęp: 12.04.2023].

19 Iwo Zmyślony, *„Sto tysięcy bezdomnych. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczką”*, Dwutygodnik.com, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/6025-sto-tysiecy-bezdomnych.html> [12.04.2023].



Krzysztof Wodiczko, *Rzecznik Obcego / Porte Parole*, 1993, fot. / photo dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation

dialogu metod od/uzyskiwania obywatelskiej sprawczości, sposobów „przemiany uprzedmiotowionego podmiotu w podmiot polityczny, w świadomego metod walki o swoje prawa obywatela”²¹. Właśnie ten bezkompromisowy aktywistyczny, zaangażowany, polityczny wymiar dezajnu stanowi o znaczeniu i wyjątkowości teorii i praktyki artysty-projektanta Krzysztofa Wodiczki.

issues are a basic stage in designing ‘the transformation of life,’ this is merely a first step toward change. It must be followed by efforts for the transformation of reality since, according to Wodiczko, design is proactive work fuelled by critical reflection; it is also direct commitment to the political across its levels, from the local, individual and quotidian to the social and systemic. The proactive quality of design materialises in transformative action, where critical analysis and the realisation that everybody is entangled in politics matter less than the development, in an agonistic dialogue, of methods for (re)claiming civic agency and of ways of ‘transforming an objectified subject into a political subject, a citizen who knows methods for fighting for their rights’²⁰. It is

21 P. Piotrowski, *Biopolityka i demokracja*, [w:] Krzysztof Wodiczko. Doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, red. J. Marciniak, ASP w Poznaniu, Poznań 2007, s. 13.

20 Piotr Piotrowski, “Biopolityka i demokracja,” [in:] Krzysztof Wodiczko. Doktor honoris causa Akademii Sztuk

LITERATURA

Dunne Anthony, Raby Fiona, *Design Noir: The Secret Life of Electronic Objects*, Springer Science & Business Media, 2001.

Dunne Anthony, Raby Fiona, *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 2013.

Handbook of Ethics, Values, and Technological Design. Sources, Theory, Values and Application Domains, red. J. van den Hoven, P.E. Vermaas, I. van de Poel, Springer 2015.

Hebdidge Dick, *The Machine Is Unheimlich: Krzysztof Wodiczko's Homeless Vehicle Project*, 2012, <https://walkerart.org/magazine/krzysztof-wodiczko-homeless-vehicle-project> [dostęp: 10.07.2023].

Jedlińska Eleonora, *Krzysztof Wodiczko: „artysta polityczny” w Nowym Jorku*, [w:] *Sztuka Europy Wschodniej B Art of Eastern Europe*, t. 3, red. J. Malinowski, I. Gavrash, D. Ziarkowski, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tak, Warszawa–Toruń 2015.

Juskowiak Piotr, *Sztuka wspólnoty Krzysztofa Wodiczki. Wokół Projektu Poznańskiej*, „Praktyka Teoretyczna” 2010, nr 1.

Mitrović Ivica, *An Introduction to Speculative Design Practice*, Department for Visual Communications Design, Arts Academy, University of Split, Split 2013.

Mouffe Chantal, *Agonistics: Thinking the World Politically*, Verso Books, London - New York 2013 / *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, przeł. B. Szelewa, Krytyka Polityczna, Warszawa 2015.

Piotrowski Piotr, *Biopolityka i demokracja*, [w:] Krzysztof Wodiczko. *Doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu*,

this uncompromising, activist, engaged and political dimension of design that makes Krzysztof Wodiczko's theory and practice as an artist-designer relevant and special.

REFERENCES

Dunne Anthony, Raby Fiona, *Design Noir: The Secret Life of Electronic Objects* (Berlin: Springer, 2001).

Dunne Anthony, Raby Fiona, *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming* (Cambridge: The MIT Press, 2013).

Handbook of Ethics, Values, and Technological Design. Sources, Theory, Values and Application Domains, eds. Jeroen van den Hoven, Pieter E. Vermaas, Ibo van de Poel (Dordrecht: Springer, 2015).

Hebdidge Dick, *The Machine Is Unheimlich: Krzysztof Wodiczko's Homeless Vehicle Project* (2012), <https://walkerart.org/magazine/krzysztof-wodiczko-homeless-vehicle-project> (10.07.2023).

Jedlińska Eleonora, "Krzysztof Wodiczko: 'artysta polityczny' w Nowym Jorku", in: *Sztuka Europy Wschodniej / B Art of Eastern Europe*, vol. 3, eds. J. Malinowski, I. Gavrash, D. Ziarkowski (Warszawa–Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tak, 2015).

Juskowiak Piotr, "Sztuka wspólnoty Krzysztofa Wodiczki. Wokół Projektu Poznańskiej", *Praktyka Teoretyczna* 2010, no. 1.

Mitrović Ivica, *An Introduction to Speculative Design Practice*, Department for Visual Communications Design, Arts Academy (Split: University of Split, 2013).

Mouffe Chantal, *Agonistics: Thinking the World Politically* (London: Verso Books, 2013).

Piotrowski Piotr, "Biopolityka i demokracja," in: Krzysztof Wodiczko. *Doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu*, ed. J. Marciniak (Poznań: ASP w Poznaniu, 2007).

red. J. Marciniak, ASP w Poznaniu, Poznań 2007.

Routledge international handbook of participatory design, red. J. Simonsen, T. Robertson, Routledge, New York 2012.

Scafirimuto Guglielmo, *Krzysztof Wodiczko's 'Xenological Instruments', an Equipment for a City of Strangers: Urban Spaces and De-Alienation of the Immigrant*, "Cinergie – Il cinema e le altre arti" 2018, nr 14.

Stępień Justyna, *Encountering the Virtual in Affective Space. Krzysztof Wodiczko's Out of Here Veterans Project*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2018, nr 1(35).

Taborska Halina, *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*, Wydawnictwo Wiedza i Życie, Warszawa 1996.

Wodiczko Krzysztof, *Awangarda Transformacyjna. Manifest teraźniejszości*, „Szum” 2016, nr 6 [suplement].

Wodiczko Krzysztof, *Creating Democracy. An Interview with Patricia C. Phillips*, [w:] *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, red. K. Wodiczko, Black Dog Publishing, London 2016.

Wodiczko Krzysztof, *I Want to Be a Catalyst. An Interview with William Furlong*, [w:] *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, red. K. Wodiczko, Black Dog Publishing, London 2016.

Wodiczko Krzysztof, *Interrogative Design*, [w:] Krzysztof Wodiczko. *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews*, The MIT Press, Cambridge–London 1999.

Wodiczko Krzysztof, *Projektowanie i doświadczenie*, [w:] Krzysztof Wodiczko. *Sztuka Publiczna*, red. P. Rypson, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1995.

Wodiczko Krzysztof, *Publiczność wewnętrzna*, „Czas Kultury” 2016, nr 3.

Wołek Magdalena, *Sztuka zakłóceń: awangarda transformacyjna i dekompozycja publicznej przestrzeni symboli*, „Zeszyty Naukowe – Politechnika Śląska. Organizacja i Zarządzanie” 2018, no. 123.

Routledge International Handbook of Participatory Design, eds. J. Simonsen, T. Robertson (New York: Routledge, 2012).

Scafirimuto Guglielmo, "Krzysztof Wodiczko's 'Xenological Instruments': An Equipment for a City of Strangers: Urban Spaces and De-Alienation of the Immigrant" *Cinergie – Il cinema e le altre arti* 2018, no. 14.

Stępień Justyna, "Encountering the Virtual in Affective Space. Krzysztof Wodiczko's Out of Here Veterans Project" *Przegląd Kulturoznawczy* 2018, vol 35, no. 1.

Taborska Halina, *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problem* (Warszawa: Wydawnictwo Wiedza i Życie, 1996).

Wodiczko, Krzysztof, "The Transformative Avant-Garde: A Manifest of the Present", *Third Text* 2014, vol. 28, no. 2, doi.org/10.1080/09528822.2014.887253.

Wodiczko Krzysztof, "Creating Democracy. An Interview with Patricia C. Phillips", in: *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, ed. K. Wodiczko (London: Black Dog Publishing, 2016).

Wodiczko Krzysztof, "I Want to Be a Catalyst. An Interview with William Furlong", in: *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, ed. K. Wodiczko (London: Black Dog Publishing, 2016).

Wodiczko Krzysztof, "The Inner Public", *Field spring* 2015, no. 1.

Wodiczko Krzysztof, "Interrogative Design" in: Krzysztof Wodiczko. *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews* (Cambridge: MIT Press, 1999).

Wodiczko Krzysztof, "Projektowanie i doświadczenie", in: Krzysztof Wodiczko. *Sztuka Publiczna*, ed. P. Rypson (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej, 1995).

Wołek Magdalena, "Sztuka zakłóceń: awangarda transformacyjna i dekompozycja publicznej przestrzeni symboli", *Zeszyty Naukowe – Politechnika Śląska. Organizacja i Zarządzanie* 2018, no. 123.

ganizacja i Zarządzanie" 2018.

Z Krzysztofem Wodiczką rozmawia Jaromir Jedliński, „Odra” 1999, nr 1.

Zmyślony lwo, *Sto tysięcy bezdomnych. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczką*, „Dwutygodnik.com”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6025-sto-tysiecy-bezdomnych.html> [dostęp: 12.04.2023].

“Z Krzysztofem Wodiczką rozmawia Jaromir Jedliński”, Odra 1999, no. 1.

Zmyślony lwo, “Sto tysięcy bezdomnych. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczką”, Dwutygodnik.com, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6025-sto-tysiecy-bezdomnych.html> (12.04.2023).

Pojazd dla bezdomnych Krzysztofa
Wodiczki – demaskowanie miejskiego
piekła naszych czasów

Krzysztof Wodiczko's *Homeless Vehicle*
Project - Interrogating the Urban
Hellscapes of Today

Z punktu widzenia wczesnych lat 20. XXI wieku *Pojazd dla bezdomnych* wraz z innymi projektami Wodiczki z lat 90. ubiegłego stulecia lokuje się w centralnym punkcie burzliwych dyskusji toczących się wokół nękających współczesny świat wzajemnie powiązanych kryzysów społecznych, gospodarczych i ekologicznych. Te wieloaspektowe kryzysy zagrażają fundamentom demokracji przedstawicielskiej, co obecnie obserwować możemy w wielu krajach świata, gdzie z pozoru stabilne fundamenty społecznej spójności i zdrowego rozsądku nagle „rozpywiają się w powietrzu” albo kruszą się pod nieustannym naporem sił skrajnie prawicowego populizmu lub nowego autorytaryzmu. W momencie, gdy piszę ten rozdział, przemiany takie bardzo dynamicznie zachodzą na całym świecie, szczególnie wyraźną postać przybierając w krajach takich jak Polska, Węgry, Białoruś i Rosja. Kraje te przynależą do kategorii albo państw w pełni autorytarnych, czego przykładem są Rosja i Białoruś, albo demokracji „nieliberalnych”, jak w przypadku Polski i Węgier. Fakt, że procesy owe mają miejsce ledwie trzydzieści lat po przełomie roku 1989, może wydać się ironiczny, szczególnie w kontekście Europy Środkowej. Jednak fakt ten niesie o wiele bardziej ponury wydźwięk, jeśli wziąć pod uwagę brutalną rzeczywistość frontalnej napaści Rosji na Ukrainę, która zainicjowanej w lutym 2022 roku. Wydarzenie to stanowi upiorne odbicie lat 90. XX wieku, dekady naznaczonej wybuchem wstrząsającego konfliktu zbrojnego w byłej już wtedy Jugosławii. Konfliktu, który niestety jest już nieco zapomniany, na co wskazywałyby liczne komentarze stwierdzające, że atak Rosji na Ukrainę jest pierwszym starciem tego rodzaju od czasów drugiej wojny światowej.

Wszystkie te skomplikowane procesy i wydarzenia składają się na znaczące tło

Viewed from the vantage point of the early 2020s, the Homeless Vehicle Project, along with other projects by Wodiczko from the 1990s, occupies a central position in ongoing heated discussions stemming from the interconnected social, economic, and ecological crises that currently grip our era. These multifaceted crises, encompassing the very foundations of representational democracy, are currently unfolding in many countries around the world where what had seemed to be a stable foundation of social cohesion and common sense, is suddenly 'melting into the air' or undergoing constant attacks from the forces of far-right populism and authoritarianism. As of the time of writing this chapter, such transformative processes were actively unfolding worldwide, most notably in countries like Poland, Hungary, Belarus, and Russia. These countries are either categorized as fully authoritarian entities, as exemplified by Russia and Belarus, or as 'illiberal' democracies, typified by the cases of Poland and Hungary. The juxtaposition of these developments against the backdrop of a mere three decades since the watershed year of 1989 carries a sense of irony, particularly when considering the context of Central Europe. It also bears much darker undertones, exemplified by the stark reality of Russia's large-scale aggression against Ukraine, which commenced in February 2022. This event draws an eerie parallel to the 1990s, a decade that witnessed the jolting eruption of military conflict in the former Yugoslavia, which seems to have now regrettably faded into relative obscurity, including when commentators claim that Russian aggression on Ukraine is the first of its kind since WW2.

All of these intricate processes and events form a crucial backdrop for the analysis of the work of Krzysztof Wodiczko,

mojej analizy twórczości pewnego artysty, który żarliwie stwierdza, że „demokracja jak i wolność są praktyką, a nie czymś danym”¹.

Wydaje się jednak, że inna jego konstatacja z roku 1992, głosząca, że „Ameryka jest państwem wojny”² nabrała z czasem nawet większego znaczenia. Trajektoria ta niedawno uzewnętrzniała się dramatycznie w zatrważających wypadkach, które rozegrały się 6 stycznia 2022 roku, kiedy fanatycznie zwolennicy Donalda Trumpa usiłowali siłą obalić władzę wybranego organu przedstawicielskiego. W tym kontekście podstawy zachodniej demokracji jako takie okazują się być namacalnie rozchwiane. Częściowo ich destabilizacja wywołana została przemianą w broń narastających nierówności społecznych i gospodarczych, które to zjawisko często prowadzi do kulturowych przepaści, skrajności niszczących tkankę społeczeństwa. Jednocześnie zaś rozwija się prężny dyskurs, który obnaża kolonialne i opresyjne oblicze tych fundamentalnych elementów, które nader często traktowano jako pewnik. Wyznacznikiem tego dyskursu są ożywione debaty rzucające nowe światło na niekwestionowane niegdyś założenia i zasady stanowiące rdzeń zachodniej demokracji.

Z tej perspektywy chciałabym ponownie przyjrzeć się projektowi *Pojazd dla bezdomnych* autorstwa Krzysztofa Wodiczki, artysty cenionego za zgłębianie miejsc przecięcia się sztuki, zaangażowania społecznego i polityki. Wodiczko pracował nad tym projektem w latach 1988–1989. Pragnę umieścić *Pojazd dla bezdomnych* w szerszym kontekście sztuki społecznie zaangażowanej, często określanej zwrotem „sztuka jako praktyka społeczna” (*art as social*

an artist who ardently asserts that “both democracy and freedom are to be practiced, they are not given”¹.

Concurrently, Wodiczko’s observation from 1992 that “America is a state of war”² has gained even greater significance over time. This trajectory has found a recent and unfortunate manifestation in the alarming events of January 6, 2022, when fervent supporters of Donald Trump sought to overturn the authority of the elected representative body. In this light, the very foundation of Western democracy appears visibly destabilized. This destabilization stems, in part, from the weaponization of an ever-expanding chasm of social and economic inequality, a phenomenon that has frequently culminated in cultural disparities that erode the fabric of society. Concurrently, a robust discourse has been sparked, unveiling the colonial and oppressive nature inherent within these same foundational elements, which have all too often been taken for granted. This discourse is marked by vigorous debates, which shine a light on hitherto unquestioned assumptions about the core tenets of Western democracy.

From this standpoint, I aim to revisit Homeless Vehicle Project, conceived by Krzysztof Wodiczko, an artist renowned for his exploration of the convergence of art, social engagement, and politics. Wodiczko began this endeavor between 1988 and 1989. I intend to position Homeless Vehicle within the broader context of socially engaged art, often denoted as “*art as social practice*.” This artistic framework has evolved over recent decades, taking on varied forms and structures as defined by artists, curators, critics, and art institutions. I posit that this framework could

1 K. Wodiczko. *Katalog wystawy*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1992.

2 *Idem*, *Poza państwo hybrydę?*, tłum. I. Ostrowska, [w:] Krzysztof Wodiczko. *Rozmowy i teksty krytyczne*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2020, s. 34.

1 K. Wodiczko. Exhibition catalogue, (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1992), unpaginated.

2 K. Wodiczko, *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews* (Cambridge: The MIT Press, 1999), p. 19.

practice). Ten rodzaj twórczości ewoluował w ostatnich dziesięcioleciach, przybierając różne formy i struktury definiowane przez artystów, kuratorów i instytucje sztuki. Uważam, że model ten można wzbogacić lub znacząco przebudować dzięki włączeniu weń koncepcji „projektowania interrogatywnego” (*interrogative design*) – pojęcia stworzonego przez Wodiczkę w czasie, gdy prowadził badania i zajęcia w MIT. Znaczącym przykładem realizacji tej koncepcji jest właśnie *Pojazd dla bezdomnych*.

Warto zauważyć, że w swojej wpływowej książce o sztuce partycypacyjnej Claire Bishop nie wspomina o żadnym z projektów Wodiczki, co uznać należałoby za osobliwe pominięcie³. Z tego też powodu chciałabym wyeksponować produktywne napięcia powstające między wczesnymi poglądami Wodiczki na sztukę zaangażowaną społecznie a ewoluującymi później koncepcjami, których przejawem były sztuka w przestrzeni publicznej, nowa sztuka publiczna, sztuka jako praktyka społeczna i sztuka partycypacyjna (choć sam Wodiczko, wierny projektowaniu przemysłowemu, dystansuje się od konwencjonalnych wyobrażeń o sztuce i artyście⁴). W moich interpretacjach projektu *Pojazd dla bezdomnych* Wodiczki zamierzam naświetlić konteksty konstruktywizmu, projektowania krytycznego oraz koncepcji obiektu sztuki raczej jako medium komunikacji niż narzędzia służącego wzbudzaniu empatii. Samo pojęcie empatii, szczególnie w jego obecnym uży-



Krzysztof Wodiczko, *Pojazd dla bezdomnych* / *Homeless Vehicle*, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation, 1988-1989

be enriched or significantly reshaped by incorporating the concept of “*interrogative design*,” a notion introduced by Wodiczko during his research and pedagogical pursuits at MIT. *Homeless Vehicle* stands as a notable example of this concept.

Interestingly, in her influential book on participatory art, Claire Bishop does not reference any of Wodiczko's projects, which amounts to a noteworthy omission³. This is also the reason why I aim to highlight the productive tensions that arise between Wodiczko's incipient ideas of socially engaged art and the evolving concepts that have been manifested as art in public space, new public art, art as social practice, and

3 C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Stanisławski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa, 2015. W przedmowie do najnowszego wydania swojej książki Bishop wypowiada się na temat niektórych pominiętych, przy czym w większości odnosi się do najnowszych trendów w sztuce o politycznym i społecznym wydźwięku, wspominając pobieżnie *Krytykę Polityczną*, ale najwyraźniej projekty Wodiczki nadal leżą poza sferą jej zainteresowań.

4 Zob. *Interrogative Designs: Conversations with Krzysztof Wodiczko*, Harvard University Graduate School of Design, Krzysztof Wodiczko w rozmowie z Eriką Naginski, Rosalyn Deutsche i Danem F. Borellim, <https://www.youtube.com/watch?v=VyF26OoZ1gY>, [dostęp: 02.07.2023].

3 Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Arts and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012). In her own comments on some of her omissions in the foreword added to the newest edition of the book, Bishop tends to pay attention to the newest developments in politically and socially charged art, including a vague mention of *Krytyka Polityczna*, but apparently Wodiczko's projects are still beyond the scope of her interest.

ciu utrwalanym przez dyskurs neoliberalny, wzbudza coraz silniejszy sceptycyzm, gdyż może ono działać nie tyle jako katalizator faktycznej przemiany społecznej, ile jako strategia afektywnej kooptacji⁵.

Dostrzegając pewną lukę teoretyczną w dyskursie dotyczącym sztuki społecznie zaangażowanej, wykażę również, że pod względem znaczenia przedmiot materialny nie ustępuje procesualnym dziełom sztuki typowym dla ruchu sztuki jako praktyki społecznej. A konkretnie, chcę wykazać, że obiekt sztuki może funkcjonować jako podmiot sprawczy, a także interfejs w rozległych sieciach powiązań leżących u podstaw społecznie i politycznie świadomej teorii estetyki.

Nawracające miastobójstwo

Omawiając projekt *Pojazd dla bezdomnych*, nie sposób pominąć innego ważnego punktu odniesienia, który niezbitnie uwidacznia porażkę neoliberalnej polityki miejskiego widowiska. Właściwy amerykańskim miastom kryzys bezdomności wydaje się być niepokojącą, od dawna nawracającą bolączką, lecz obecnie zaostrzają ją stosunkowo nowe, swoiste czynniki: pandemia koronawirusa oraz kryzys uzależnienia od opioidów⁶. Same statystyki tworzą w tym przypadku w przejmującą narrację. W zimie roku 1987/88 liczbę bezdomnych szacowano na 70 tysięcy i to ona stanowiła bezpośrednie tło projektu Wodiczki. Przeskoczywszy do maja 2023, dowiadujemy się, że liczba ta jeszcze wzrosła, sięgając niemal 85 tysięcy⁷. Obraz ten uzupełniają

participative art—even though Wodiczko distances himself from the conventional notions of art and artist, maintaining his allegiance to industrial design⁴. In my interpretations of Wodiczko's Homeless Vehicle Project, I intend to emphasize the context of constructivism, critical design, and the art object as a medium of communication, rather than an instrument aimed at evoking empathy. The very concept of empathy, particularly within the current political deployment perpetuated by neoliberal discourse, gives rise to considerable skepticism. It could potentially function as a strategy for affective co-optation, rather than a catalyst for genuine social transformation⁵.

Recognizing what I perceive as a theoretical gap within discourse on socially engaged art, I will also illustrate that a material object possesses no less significance than process-driven artworks characteristic of art as social practice. More precisely, I will argue that an art object can function as an agent and interface within extensive networks of relationships that form the foundation of socially and politically conscious aesthetic theory.

The circular return of uricide

In the context of the Homeless Vehicle Project, another salient framework is nearly impossible to overlook, as it starkly illustrates the failures of neoliberal urban spectacle policies. The ongoing homelessness crisis within American cities appears to be an unsettling history repeating itself, albeit now compounded by relatively recent and distinct factors: the COVID-19 pandemic and

5 J.E. Davis, *The Other Side of Empathy*, Duke University Press, Durham i Londyn 2023.

6 Skondensowany obraz tego drugiego kreśli niedawny film dokumentalny o walce Nan Goldin z epidemią opioidów (artystka była jedną z pierwszych osób, które alarmowały opinię publiczną w związku z tym problemem). Zob. *Cafe to piękno i krew*, rez. L. Poltras, 2022.

7 Według Koalicji na rzecz Bezdomnych (Coalition for the Homeless), źródła cytowanego przez Wodiczkę i Luriego w ich publikacji o Pojeździe dla bezdomnych. Organizacja ta

4 Cf. "Interrogative Designs: Conversations with Krzysztof Wodiczko", Harvard University Graduate School of Design, Krzysztof Wodiczko in conversation with Erika Naginski, Rosalyn Deutsch, and Dan F. Borelli. <https://www.youtube.com/watch?v=VyF260oZ1qY> (accessed: 2 July 2023).

5 J. E. Davis, *The Other Side of Empathy* (Durham: Duke University Press, 2023).



Krzysztof Wodiczko, *Pojazd dla bezdomnych / Homeless Vehicle*, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation, 1988-1989

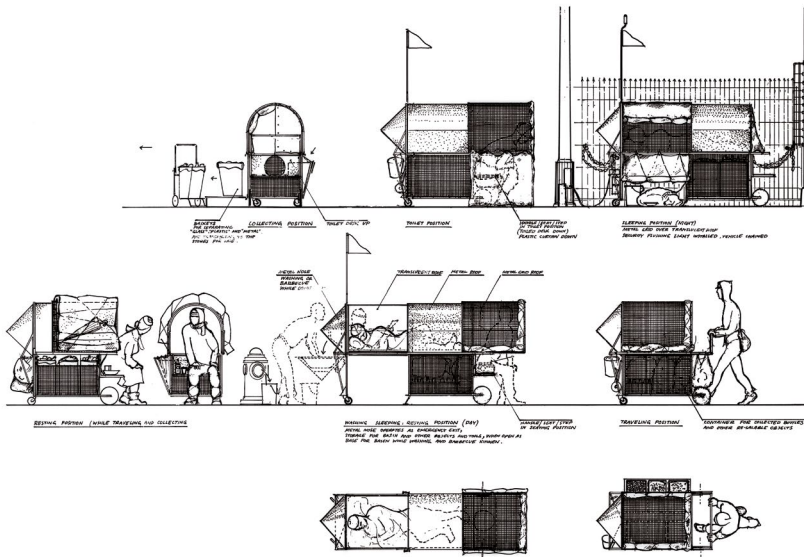
statystyki za rok 2022, według których odsetek bezdomnych w San Francisco wynosił 9,5 na 1000 mieszkańców, co przekłada się na 7754 osób mieszkających na ulicy. Warto zauważyć, że w położonym po drugiej stronie rzeki Oakland odsetek ten bije rekordy, osiągając aż 22,5 na 1000 mieszkańców, co rzuca nieco światła na poważne skutki polityki rasowej. Według Departamentu Gospodarki Mieszkaniowej i Urbanistyki USA (US Department of Housing and Development) Nowy Jork plasował się na drugim miejscu listy amerykańskich ośrodków miejskich z największą populacją bezdomnych w latach 2020–2022 roku, a wyprzedzało go jedynie Los

twierdzi również, że bezdomność w Nowym Jorku osiągnęła na początku roku 2023 poziom najwyższy od Wielkiego Kryzysu lat 30. „Basic Facts About Homelessness: New York”, <https://www.coalitionforthehomeless.org/basic-facts-about-homelessness-new-york-city/>

the opioid crisis⁶. The numbers themselves serve as a compelling narrative in this case. During the winter of 1987-88, estimates placed the number of homeless individuals at 70,000, serving as the direct backdrop for Wodiczko's project. Fast forward to May 2023, and the estimate is even higher this time, equaling nearly 85,000⁷. Illustrating this further, the statistics for 2022 reveal

⁶ A succinct depiction of the latter comes in the recent documentary on Nan Goldin's fight against it (the artist was among the first who alarmed the public opinion). Cf. *All the Beauty and the Bloodshed* (dir. L. Poitras, 2022).

⁷ According to Coalition for the Homeless, which is also the source quoted by Wodiczko and Lurie in their text about *Homeless Vehicle*. The organization also states that the level of homelessness in New York City in the beginning of 2023 is the highest since the Great Depression of the 1930s. „Basic Facts About Homelessness: New York”, Coalition for the Homeless website, [https://www.coalitionforthehomeless.org/basic-facts-about-homelessness-new-york-city/#:-text=The%20Basic%20Facts%3A.In%20recent%20years%2C%20homelessness%20in%20New%20York%20City%20has%20reached.City%27s%20main%20municipal%20shelter%20system.\(accessed:17July2023\).](https://www.coalitionforthehomeless.org/basic-facts-about-homelessness-new-york-city/#:-text=The%20Basic%20Facts%3A.In%20recent%20years%2C%20homelessness%20in%20New%20York%20City%20has%20reached.City%27s%20main%20municipal%20shelter%20system.(accessed:17July2023).)



Krzysztof Wodiczko, *Pojazd dla bezdomnych / Homeless Vehicle*, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation, 1988-1989

Angeles⁸.

Ponieważ bezdomność to cyklicznie nawracający kryzys, ponowne spojrzenie na projekt *Pojazd dla bezdomnych* oraz na interrogatywne projektowanie w dobie sztuki społecznie zaangażowanej wydaje się uzasadnionym przedsięwzięciem. Przeprowadzona przez Rosalyn Deutsche drobniagowa analiza rozmaitych kontekstualnych elementów, które wpłynęły na „rewitalizację” placu Union Square⁹ w czasie, gdy planowana na nim była *Projekcja bezdomnych (Homeless Projection)*, daje nam ogląd pozwalający uznać te procesy za poligon doświadczalny dynamiki neoliberalnej gentryfikacji. Później po podobne strategie

that the rate of homelessness was calculated at 9.5 per 1000 inhabitants in San Francisco, amounting to a street-dwelling population of 7,754 people. Notably, Oakland, just across the bridge, bears the highest level, with a staggering 22.5 homeless individuals per 1000 inhabitants, shedding light on the profound impact of racial politics. According to the US Department of Housing and Development, New York stands as the second city on the list of American urban centers with the largest homeless population during the period spanning 2020 to 2022, trailing just behind Los Angeles⁸.

Given the phenomenon's notable quality as a cyclically recurring crisis, it is particularly fitting to reexamine the Homeless Vehicle Project and interrogative design within the framework of socially engaged

⁸ US Department of Housing and Development, 2022 Annual Homelessness Assessment Report (AHAR); Roczny raport w sprawie bezdomności za rok 2022 dla Kongresu, <https://www.huduser.gov/portal/sites/default/files/pdf/2022-ahar-part-1.pdf>

⁹ R. Deutsche, *Krzysztof Wodiczko's Homeless Projection and the Site of Urban „Revitalization”*, „October”, jesień 1986, t. 38.

⁸ The US Department of Housing and Development, 2022 Annual Homelessness Assessment Report (AHAR) to Congress, <https://www.huduser.gov/portal/sites/default/files/pdf/2022-ahar-part-1.pdf> (accessed: 26 July 2023).



Krzysztof Wodiczko, *Pojazd dla bezdomnych / Homeless Vehicle*, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation, 1988-1989

i chwyty sięgano w różnych przestrzeniach miejskich na całym świecie, co szczególnie uwidoczniło się podczas społecznych, ekonomicznych i politycznych transformacji w Europie Środkowej w latach 90. Wnikliwe spostrzeżenie Deutsche na temat Nowego Jorku z roku 1986, zwięźle wyrażone w stwierdzeniu, że gentryfikację uważać można za „sposób reprodukcji siły roboczej tak, aby nie wykluczyć roli dzielnicy jako towaru”¹⁰, z biegiem czasu tylko się potwierdzało. W rzeczy samej pojęcie gentryfikacji ewoluowało tak, że współistnienie tych dwóch funkcji może wskazywać na „konflikty w łonie klasy kapitalistycznej między tymi, których interes leży w utrzymaniu siły roboczej – zwłaszcza

art. Rosalyn Deutsch's meticulous analysis of the various contextual facets that influenced the 'revitalization' process of Union Square⁹, when the Homeless Projection was planned there, establishes a focal point that allows us to perceive these unfolding processes as a testing ground for neoliberal gentrification dynamics. Comparable strategies and maneuvers have been deployed subsequently in urban settings across the globe, particularly evident during the social, economic, and political transformations in Central Europe during the 1990s. What Deutsch discerningly articulated about New York in 1986, encapsulated by the idea that gentrification can be seen as "a means for

10 *Ibidem*, s. 72.

9 R. Deutsch, 'Krzysztof Wodiczko's 'Homeless Projection' and the Site of Urban', *Revitalization*, vol. 38 (fall 1986).

gorzej opłacanych i zatrudnianych dorywczo pracowników usług – a tymi, którzy mogą zyskać na ich usunięciu"¹¹. Gentryfikacja zdaniem Deutsche to proces obfitujący w nieusuwalne sprzeczności, które *Homeless Projection* Wodiczki przenikliwie wysuwa na pierwszy plan dyskursu. Ta kluczowa obserwacja stanowi zasadniczą oś moich rozważań i właśnie ten kontekst uzasadnia zestawienie projektu Wodiczki z wieloaspektową historią sztuki społecznie zaangażowanej.

W naszych realiach stosowny wydaje się, że sugestywny termin „miejskie piekło” (*urban hellscape*) określa zarówno zrujnowane w wyniku rosyjskiej napaści miejskie pejzaże Ukrainy, na których piętno swe odcisnęły bezlitosne ataki na cywilną ludność i spuściznę kultury, jak i przygnębiające, a niekiedy także przerażające sceny uliczne rozgrywające się w śródmieściu San Francisco, szczególnie w dzielnicy Tenderloin sąsiadującej z Civic Center, prężnym administracyjnym centrum tego ikonicznego miasta Kalifornii¹². Jednak zrównanie miejskich zniszczeń ze zgliszczami konfliktu zbrojnego nie jest nowością. Mamy do dyspozycji wcześniejszy przykład ukazujący wyłonienie się koncepcji „miastobójstwa” (*urbicide*), która najpierw pojawiła się w domenie fantastyki naukowej za sprawą krótkiej powieści Michaela Moorocka z roku

the reproduction of labor power in a way that does not exclude the neighborhood's commodity function,"¹⁰ has only become more pronounced over time. In fact, this notion has evolved, in the sense that the coexistence of these two uses may indicate "conflicts within the capitalist class itself between those interests that require the conditions to maintain the labor force—the lower-paid and part-time service workers in particular—and those that can profit from their destruction"¹¹. According to Deutsch, gentrification is a process imbued with inherent contradictions, which Wodiczko's *Homeless Projection* astutely brought to the forefront of discourse. This pivotal observation forms the core axis of my exploration. This is precisely the context that warrants the juxtaposition of Wodiczko's project with socially engaged art's multifaceted history.

In our present reality, it seems apt that the evocative term "*urban hellscape*" is applied to both the urban landscapes marred by Russian aggression in Ukraine, marked by the ruthless targeting of civilian populations and cultural heritage, as well as to the disheartening and at times terrifying street scenes in downtown San Francisco, notably the Tenderloin district, in close proximity to Civic Center, the pulsating administrative core of this iconic Californian city¹². This

11 *Ibidem*.

12 Zob. H. Altman, *Ukrainian Situation Report: The Urban Hellscape That Is Maryinka*, „The Drive”, 17.01.2023, <https://www.thedrive.com/the-war-zone/ukraine-situation-report-the-urban-hellscape-that-is-maryinka> [dostęp: 26.06.2023]; A. Daub, *Abandoned stores, empty homes: why San Francisco's economic boom looks like a crisis*, „The Guardian”, 09.01.2020 <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/jan/09/san-francisco-gentrification-second-wave> [dostęp: 28.06.2023]. Należy jednak zauważyć, że sytuacja nie jest bynajmniej prosta, a zwieńczeniem jej złożoności są niedawne głosy najwyraźniej dążące do odtworzenia obrazu miasta przyjaznego biznesowi i klasie średniej oraz zdolnego się zreformować (co pasuje do cykliczności opisanej przez Deutsche w jej artykule o Nowym Jorku lat osiemdziesiątych); zob. C. Said, *They're making up stuff: How the narrative of S.F. as dystopian hellscape is affecting the city*, „San Francisco Chronicle”, 26.06.2023, <https://www.sfchronicle.com/projects/2023/sf-downtown-doom-loop/> [dostęp: 28.07.2023].

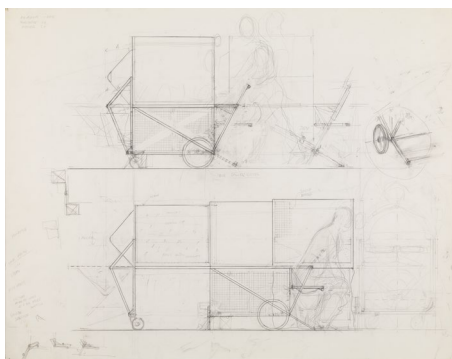
10 *Ibid.*, 72.

11 *Ibid.*

12 Cf. H. Altman, „Ukrainian Situation Report: the Urban Hellscape That Is Maryinka”, *The Drive*, 17 Jan. 2023, <https://www.thedrive.com/the-war-zone/ukraine-situation-report-the-urban-hellscape-that-is-maryinka> (accessed: 26 June 2023); A. Daub, „Abandoned stores, empty homes: why San Francisco's economic boom looks like a crisis”, *The Guardian*, 9 Jan. 2020 <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/jan/09/san-francisco-gentrification-second-wave> (accessed: 28 June 2023). It is worth noting, however, that the situation is not without its complexity, on top of which there are recent voices apparently interested in recreating the image of the city friendly to business and middle class and able to reform itself (which only fits into the cycle outlined by Deutsch in her 1980s article about New York): C. Said, „They're making up stuff: How the narrative of S.F. as dystopian hellscape is affecting the city”, *San Francisco Chronicle*, 26 June 2023, <https://www.sfchronicle.com/projects/2023/sf-downtown-doom-loop/> (accessed: 28 July 2023).

1963 zatytułowanej *Powrót martwego Boga* (tytuł oryginału: *Dead God's Homecoming*). Termin ten zaczęto później stosować, omawiając przemoc wobec miejskich organizmów, czy to w wersji strukturalnej, praktykowanej w polityce rządów i samorządów lokalnych, czy w postaci bolesnych strać sił zbrojnych (na przykład podczas wojny w Bośni na początku lat 90.). Koncepcję miastobójstwa spopularyzował Marshall Berman, który posłużył się nią, aby obrazowo opisać spustoszenie południowego Bronxu w wyniku budowy arterii Cross Bronx Express Highway, projektu wymyślonego i zrealizowanego przez Roberta Mosesa i jego ekipę w latach 1948–1972. Poruszająca relacja Bermana z tego, co nazwał „miastobójstwem: mordem popełnionym na mieście”¹³, ściśle współgra z opisem gentryfikacji Union Square przedstawionym przez Deutsche. Warto tu przytoczyć dłuższy ustęp przejmujących spostrzeżeń Bermana: „Z samego tylko Południowego Bronxu uchodzić musiało ponad 300 tysięcy ludzi, gdy w latach 70. burzono domy, w których mieszkali. Wielu z tych ludzi zmuszono do ponownej ucieczki w desperackich próbach wymknięcia się kłutwie depczącej im po piętach. Podobną gehennę przeszły tysiące mieszkańców Manhattanu i Brooklynu. Procesy tego rodzaju zachodziły wprawdzie w robotniczych dzielnicach wielu innych starszych miast Ameryki, ale w Nowym Jorku zjawisko to przybrało znacznie większą skalę. Co więcej, ponieważ miasto to jest międzynarodowym ośrodkiem komunikacji, o jego zniszczeniach i udręce natychmiast i wyraziście dowiedziały się cały świat. Nie podjęto żadnej poważnej próby zliczenia ofiar tej ostatniej fali miejskiej destrukcji. [...] Ta pokiereszowana ludność

¹³ M. Berman, *Among the Ruins*, „New Internationalist”, grudzień 1987, nr 178, <https://web.archive.org/web/20070922170649/http://www.newint.org/issue178/among.htm> [dostęp: 20.07. 2023].



Krzysztof Wodiczko, *Pojazd dla bezdomnych / Homeless Vehicle*, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation, 1988-1989

notion of urban destruction being equated with the ravages of military conflict is, however, not novel. An earlier instance demonstrates the emergence of the concept of "urbicide," first introduced in 1963 within the realm of science-fiction through Michael Moorcock's novella *Dead God's Homecoming*. This term was later adopted to

stanowi jedną z największych społeczno-ści cienia na świecie, ofiary wielkiej beziemiennej zbrodni. Nadajmy zatem tej zbrodni imię: miastobójstwo, mord popełniony na mieście¹⁴.

Chociaż Martin Coward, który dalej rozwija pojęcie miastobójstwa, określa tym terminem po prostu zniszczenie budynków, wczytując się w jego teksty, zauważamy o wiele bardziej wyrafinowaną i zniuansowaną perspektywę. Myśl Cowarda podąża trajektorią umożliwiającą szersze zrozumienie tej problematyki. Posiłkując się zaproponowanym przez Jeana-Luca Nancy'ego pojęciem „bycia-z” jako „bycia-z-różnicą”, Coward stwierdza, że miastobójstwo to atak na miejską zabudowę, który nieuchronnie prowadzi do umniejszenia różnorodności. Uważa on też, że „miastobójstwo sugeruje, że budynki w których i dzięki którym toczy się życie jednostek, to coś więcej niż jedynie wyposażenie do zamieszkiwania. W rzeczy samej, stanowią one o charakterze egzystencji tych ludzi¹⁵.

Zrównanie z ziemią całych dzielnic Nowego Jorku w latach 50. i 60., opisane przez Bermana, czy też wyburzenie tanich hotelików i przystępnych cenowo budynków mieszkalnych na początku lat 80., gdy miastem zarządzał niesławny burmistrz Koch, można by zaliczyć do przykładów miastobójstwa, skutkujących erozją rozmaitości miejskiej tkanki. Przywodzi to na myśl zniszczenie podczas konfliktu w byłej Jugosławii wielokulturowego dziedzictwa bośniackich miast, takich jak Sarajewo czy Mostar. Ostatnio zaś miastobójstwo stało się narzędziem zorganizowanych czystek etnicznych i dewastacji na wielką skalę, czego ilustracją jest postępowanie rosyjskich agresorów w miastach Ukrainy.



Krzysztof Wodiczko, *Pojazd dla bezdomnych / Homeless Vehicle*, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation, 1988-1989

elucidate violence inflicted upon urban fabric, whether through structural violence, state and local governments' policies, or the brutal force of military confrontations (such as the Bosnian War in the early 1990s). The concept gained prominence when Marshall Berman employed it to vividly depict the devastation wrought upon the South Bronx by the construction of the Cross Bronx Express Highway, masterminded and executed by Robert Moses and his team between 1948 and 1972. Berman's poignant account of what he termed "urbicide: the murder of a city"¹³ resonates deeply with the process of Union Square's gentrification as expounded by Deutsch. Berman poignantly observed (and his observation is worth quoting at length here):

"In the South Bronx alone, more than 300,000 people fled in the 1970s as their homes were being destroyed. Many of these people were forced to run more than once, trying desperately to stay ahead of

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ M. Coward, *Urbicide, The Politics of urban destruction*. Routledge, Nowy Jork 2009.

¹³ M. Berman, "Among the Ruins", *New Internationalist*, no. 178, (Dec. 1987), <https://web.archive.org/web/20070922170649/http://www.newint.org/issue178/among.htm> (accessed: 20 July 2023).

Różne odsłony sztuki jako społecznej praktyki

Te dwie trajektorie – jedna obejmująca polityczne transformacje w Europie Środkowej i Wschodniej, druga dotycząca kryzysu bezdomności w miejskich pejzażach Ameryki – wraz z innymi skomplikowanymi wyzwaniami społecznymi, gospodarczymi i ekologicznymi biegną równoległe do starań, które podejmuje w trzech ostatnich dekadach sztuka wobec palących potrzeb społecznych. Wszechstronne zaangażowanie sztuki w kwestie społeczne opisano w serii niedawnych publikacji, których godnym uwagi przykładem jest wspomniane już wpływowe studium sztuki partycypacyjnej autorstwa Claire Bishop. Jednakże rozważania Bishop sytuują się w bardzo konkretnych ramach. Ekspozuje ona partycypację, „w której ramach centralne medium i materiał artystyczny tworzą ludzie w taki sam sposób, jak ma to miejsce w sferze teatru i performansu”¹⁶ i postrzega ją jako „poszerzone pole praktyk poststudyjnych”¹⁷ Bishop również krytycznie ocenia estetykę relacyjną Bourriauda i skupia się na badaniu sztuki o otwarciu politycznych skłonnościach, zdolnej do ujawniania napięć i konfliktów społecznych, mniej wagi przykładając do sztuki, która na pierwszym miejscu stawia wartości estetyczne.

Jednak podpierając się teoretycznymi ustaleniami Rancière'a, Bishop stara się nie tylko przerzucić pomost między rzeczywistością społeczną a dziełami zaangażowanej społecznie sztuki, ale także nadać obu obszarom równorzędną wartość. Cel ten widać wyraźnie w jej rozmowie z Marią Lind, której kuratorskie podejście, zdaniem Bishop, skłania się ku ekspozowaniu krytyczności, elementu współpracy oraz

the blight that kept catching up with them. Thousands more in Manhattan and in Brooklyn went through the same ordeal. In fact, something similar was happening in working-class neighborhoods in older cities all over the US. In New York, though, it happened on a far greater scale. Moreover, because this city is an international communications center, its devastation and anguish were transmitted instantly and vividly to the whole world. No one has seriously tried to add up the victims of this latest wave of urban destruction. [...] These stricken people belong to one of the largest shadow communities in the world, victims of a great crime without a name. Let us give it a name now: urbicide, the murder of a city¹⁴.

Although Martin Coward, who further develops the concept, refers to urbicide simply as the destruction of buildings, a closer examination reveals a much more sophisticated and nuanced perspective. His idea expands along trajectories that facilitate a broader comprehension. Drawing on Jean-Luc Nancy's notion of "being-with" as "being-with-difference", Coward advances the idea that urbicide constitutes an assault on urban built environments, inevitably leading to the diminishment of heterogeneity. He contends that "urbicide suggests that the buildings in and through which individuals live their lives are more than merely equipment for living. Indeed, they are constitutive of the nature of those lives"¹⁵.

The obliteration of entire neighborhoods in New York during the early 1950s and 1960s, as recounted by Berman, or the demolition of single-room occupancy hotels and other affordable housing options in the early 1980s under the administration of the infamous Mayor Koch could indeed

¹⁶ C. Bishop, *Sztuczne piekła...*, s. 18. Więcej informacji o praktykach poststudyjnych zob. *From Studio to Situation*, red. C. Doherty Black Dog Publishing, Londyn 2004.
¹⁷ C. Bishop, s. 17.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ M. Coward, *Urbicide. The Politics of Urban Destruction* (New York: Routledge, 2009).

zaangażowania publicznego. To może wyjaśnić, dlaczego Maria Lind jest bardziej otwarta na mnogość projektów artystycznych mieszczących się w mglistej kategorii „praktyki społecznej”, którą postrzega jako „jednocześnie medium, metodę i gatunek”¹⁸. Z drugiej strony, bardzo precyzyjnie pojmując sztukę, której medium są relacje międzyludzkie osadzone w społecznych, politycznych i gospodarczych relacjach władzy. Poglądy Lind bazują tutaj na definicjach praktyk partycypacyjnych oraz sztuki zbiorowości przedstawionych przez Christiana Kravagnę. Pierwsze z tych pojęć zakłada, że „jest różnica między twórcą a odbiorcą, ale w centrum znajduje się odbiorca, który otrzymuje znaczny udział w tworzeniu dzieła”¹⁹. Oczywiście jednoznaczne rozgraniczenie między twórcą a odbiorcą, a także esencjalistyczne definiowanie tych dwóch ról może być nieco problematyczne i potencjalnie odzwierciedlać struktury władzy, które stanowią osnowę konwencjonalnych modeli komunikacji. To zastrzeżenie ma szczególny wydźwięk w odniesieniu do *Pojazdu dla bezdomnych* Wodiczki oraz jego paradygmatu interrogatywnego projektowania.

Kolejnym elementem długotrwałej i kanonicznej już debaty między Bishop a Lind jest napięcie między dążeniem do porozumienia i społecznej harmonii a rolą, którą sztuka jako społeczna praktyka odgrywa w wydobywaniu i naświetlaniu tarć i konfliktów ukrytych w organizmie społecznym. Warto przy tym zauważyć, że zarówno Bi-

be classified as instances of urbicide, resulting in the erosion of the multifaceted nature of urban fabric. This parallels the destruction of the multicultural heritage of Bosnian cities like Sarajevo and Mostar during the conflict in the former Yugoslavia. Recently, urbicide has become a tool for orchestrated ethnic cleansing and large-scale devastation, exemplified by the actions of the Russian aggressors in Ukrainian cities.

Changing scenes for art as social practice

Both trends, one reflecting the political transformations within Central and Eastern Europe, the other spotlighting the escalating crisis of homelessness within American urban landscapes, alongside other intricate social, economic, and ecological challenges, have moved in tandem with the ways art has engaged with pressing societal concerns over the past three decades. A comprehensive trajectory of artistic engagement with social issues has been delineated in a number of recent works. Claire Bishop's seminal book on participatory art, previously mentioned, presents a notable example. Bishop's exploration, however, is situated within a distinct framework. She emphasizes "participation in which people constitute the central artistic medium and material, in the manner of theatre and performance"¹⁶ and perceives it as an "expanded field of post-studio practices."¹⁷ She also critically assesses Bourriaud's relational aesthetics, pivoting her focus towards an examination of art that is more overtly political and able to bring social conflicts and tensions to the surface, rather than being predominantly centered on aesthetic values. Building upon Rancière's theoretical framework, however, Bishop's inquiry seeks a way

¹⁸ M. Lind, *Returning on Bikes. Notes on Social Practice*, [w:] *Living Form: Socially Engaged Art from 1991–2011*, red. N. Thompson, 2012, s. 49. M. Lind, *The Collaborative Turn*, [w:] *Taking the Matter into Common Hands*, red. J. Billing, M. Lind, L. Nilsson, Black Dog Publishing, London 2007, s. 23.; zob. Ch. Kravagna, *Modelle Partizipatorischer Praxis* [w:] *Die Kunst des Öffentlichen*, red. M. Babius i A. Könneke, Verlag der Kunst, Amsterdam i Dreżno 1998.

¹⁹ M. Lind, *The Collaborative Turn*, [w:] *Taking the Matter into Common Hands*, red. J. Billing, M. Lind, L. Nilsson, Black Dog Publishing, London 2007, s. 23.; zob. Ch. Kravagna, *Modelle Partizipatorischer Praxis*

¹⁶ C. Bishop, *Artificial Hells...*, 1. More on post-studio practices see also: *From Studio to Situation*, ed. C. Doherty (London: Black Dog, 2004).

¹⁷ *Ibid.*

shop, jak i Lind ostrzegają, że i „zwrot ku współpracy w sztuce” (*collaborative turn*), i pojęcie partycypacji mogą ulec instrumentalizacji w świecie sztuki oraz zostać łatwo zagarnięte przez rozmaite odmiany neoliberalnej polityki pleniące się na Zachodzie. Niebezpieczeństwo to jest szczególnie namacalne w czasach rosnącej niestabilności i niepewności na rynkach pracy, które wymuszają krótkoterminowe umowy i zasadzają się na kwitnącej „gospodarce fuch” (*gig economy*), zwłaszcza w sektorze kultury.

Mnożenie się etykiet i kategorii świadczy o zauważalnym fermentie w środowisku twórczym poruszonym tymi procesami. W okresie tym zaczęły się pojawiać lawinowo różnorakie opisy i klasyfikacje praktyk, o czym trafnie pisze Nato Thompson we wstępie do zbiorowego tomu, związanego z wystawą towarzyszącą trzeciemu Szczytowi Czasu Twórczego (*Creative Time Summit*) w roku 2011. Thompson przywołuje pojęcia, które były już wówczas w obiegu, podkreślając dominujące koncepcje, takie jak na przykład: uznana koncepcja „sztuki publicznej nowego gatunku” (*new genre public art*)²⁰ sformułowana przez Suzanne Lacy, paradygmat „taktycznych mediów” (*tactical media*)²¹ przedstawiony przez Kolektyw Sztuki Krytycznej (Critical Art Ensemble), pojęcie „społecznej estetyki”²² ukute przez Larsa Banga Larsena oraz zaproponowana przez Granta Kestera „sztuka pobrzeżna (*littoral art*) i „estetyka dialogiczna”²³. Maria Lind przywołuje

not only to bridge the divide between social reality and works of socially engaged art, but also to accord equal value to both domains. This point becomes evident in her dialogue with Maria Lind, whose curatorial approach, according to Bishop, gravitates towards a heightened emphasis on criticality, collaborative quality and public engagement. This may explain why Maria Lind is more open to a whole plethora of art projects falling into the vague category of “social practice”, which she sees as “simultaneously a medium, a method, and a genre.”¹⁸ She is, however, very precise in her understanding of art as a medium in which human relationships are embedded in social, political, and economic power relations, drawing upon the definitions of participatory practices and collective art provided by Christian Kravagna. The former implies that “there is a difference between the producer and receiver, but the focus is on the latter to whom the significant part of the development of the work is transferred.”¹⁹ Certainly, a clear demarcation between the producer and receiver, and the inherent conceptualization of both roles, may be somewhat problematic, possibly echoing power structures ingrained in conventional communication models. This observation assumes particular pertinence in relation to Wodiczko’s Homeless Vehicle and the paradigm of interrogative design.

Another facet of the longstanding and canonical debate between Bishop and Lind pertains to the tension between consensus-building and the aspiration to achieve

20 S. Lacy, *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle 1996.

21 Critical Art Ensemble, *Digital Resistance: Explorations in Tactical Media*, Autonomedia, New York 2011.

22 L.B. Larsen, *Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history*, „Afterall” 1999, t. 1, nr 54, <https://doi.org/10.1086/aft.1.20711387>.

23 G. Kester, *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework for Littoral Art*, „Variant” zima 1999/2000, t. 2, nr 9, *Dialogical Aesthetics Supplement*, <https://archive.org/details/V2.9Supplement/page/n1/mode/2up> [dostęp: 15.07.2023].

18 M. Lind, “Returning on Bikes: Notes on Social Practice”, in: ed. N. Thompson, *Living Form: Socially Engaged Art From 1991-2011* (New York–Cambridge: Creative Time Books–The MIT Press, 2012), p. 49.

19 M. Lind, “The Collaborative Turn”, in: *Taking the Matter Into Common Hands*, eds. J. Billing, M. Lind, L. Nilsson (London: Black Dog, 2007), p. 23; Cf. C. Kravagna, “Modelle Partizipatorischer Praxis” in: *Die KUNts des Öffentlichen*, eds. M. Babius and A. Köneke (Amsterdam–Dresden: Verlag der Kunst, 1998).

natomiast mniej wymyślne sformułowania, takie jak „sztuka kontekstowa” (*Kontext Kunst*) Petera Weibela²⁴, który to termin z biegiem czasu stracił nieco na ważności, przyćmiony przez „sztukę relacyjną” Bourriauda. Lind wspomina także o „estetyce łączącej” (*connective aesthetics*) Suzi Gablik²⁵, nie zapominając przy tym o istnieniu „hybryd przecinających granice proponowanych definicji”²⁶. Z tego zestawu kategorii wyłania się pejzaż nacechowany złożonymi współdziałaniami nowych konceptualizacji, odzwierciedlający wielostronność i ewolucję artystycznych działań podejmujących społecznie ważne kwestie.

Pośród tej wielości taksonomicznych określeń propozycje Larsa Banga Larsena i Granta Kestera wydają się być szczególnie istotne w odniesieniu do projektu Wodiczki i jego konceptualizacji tak sztuki zaangażowanej, jak i projektowania interogatywnego. Termin wprowadzony przez Larsena miał w zamyśle nie tylko służyć klasyfikowaniu aktywistycznej sztuki, ale także uwydatnić charakter projektów, które bezpośrednio zajmują się dialektyką tego, co społeczne i tego, co estetyczne, gdzie „rozumienie społeczne i rozumienie estetyczne przenikają się wzajemnie”²⁷. Zdaniem Larsena estetyka i społeczeństwo nie są osobne, a wręcz przeciwnie, splatają się ze sobą nierozzerwalnie. Splot ten jest

social harmony versus the role of art as social practice in illuminating and accentuating the underlying tensions and conflicts within the societal fabric. It is noteworthy that Bishop and Lind both recognize that the "collaborative turn" and the notion of participation are susceptible both to instrumentalization by the art world and to eager cooptation within the Western realm of neoliberal policies. This is particularly pronounced in an era marked by increasingly precarious and unstable job markets, which both reinforce and rely on short-term contracts and the burgeoning "gig economy," especially within the cultural sectors.

Nonetheless, the proliferation of categorizations attests to a discernible ferment within the art milieu concerning this matter. A concurrent influx of varied categorical and descriptive propositions emerged during this period, a fact aptly recalled by Nato Thompson in his introduction to the edited volume stemming from the exhibition that accompanied the third Creative Time Summit in 2011. Thompson employs notions already in circulation at the time, including the well-regarded concept of "new genre public art"²⁰ articulated by Suzanne Lacy, the paradigm of "tactical media"²¹, propounded by the Critical Art Ensemble, the concept of "social aesthetics"²² coined by Lars Bang Larsen, and Grant Kester's formulations of "littoral art" or "dialogical aesthetics"²³ —to name but a few. Maria Lind introduces less conspicuous terms, such as Peter Weibel's "Kontext kunst/

24 Jako kurator wystawy zorganizowanej w roku 1993 w Neue Galerie im Künstlerhaus w Grazu, Peter Weibel zaproponował pojęcie *Kontext Kunst* (sztuka kontekstowa) wyprzedzające słynną koncepcję sztuki relacyjnej Bourriauda. Zob. P. Weibel, *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*, DuMont Reiseverlag, Köln 1994. Jeszcze wcześniej, w roku 1977, polski artysta Jan Świdziński sformułował pojęcie „sztuki kontekstualnej” w ramach polemiki z językowym konceptualizmem Kosutha, stwierdzając wprost, że „sztuka kontekstualna jest społeczną praktyką” (J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna/Art as Contextual Art*, Art Text, Remont Gallery, Warszawa 1977, s. 7). Propozycję Świdzińskiego podjął i rozwinął Paul Ardenne, zob. P. Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Editions Flammarion, Paryż 2002.

25 S. Gablik, *Connective Aesthetics*, "American Art" wiosna 1992, t. 6, nr 2.

26 *Ibidem*.

27 L.B. Larsen, *Social Aesthetics...*, s. 77.

20 S. Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1996).

21 "Critical Art Ensemble, *Digital Resistance. Explorations in Tactical Media*, Autonomedia, New York 2011.

22 L.B. Larsen, "Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history", *Afterall*, vol. 1, no. 54 (1999), <https://doi.org/10.1086/aft.120711387>

23 G. Kester, "Dialogical Aesthetics: A Critical Framework For Littoral Art", *Variant*, vol. 2, no. 9 (Winter 1999/2000), *Dialogical Aesthetics Supplement*, available online: <https://archi-ve.org/details/V2-9Supplement/page/n1/mode/2up> (accessed: 15 July 2023).

podstawą krytyki kulturowej w aktywnym działaniu, procesu pokrewnego „dekodowaniu i urzeczywistnianiu działań twórczych w ich kulturowym umiejscowieniu”²⁸. Idea Larsena zasługuje na uwagę szczególnie ze względu na to, jak rozwijała się w powiązaniu ze sceną artystyczną Skandynawii w latach 90. Czerpie ona inspirację ze spuścizny społecznie zaangażowanej sztuki skandynawskiej poprzednich dekad, szczególnie lat 60. i 70., która w znacznej mierze posługiwała się metodologiami i podejściami właściwymi domenie projektowania przemysłowego.

Bardzo wyraźnie uwidacznia się to w działalności kolektywu N55 i jego użytecznych obiektach. Mające szkoleniową formę publikacje kolektywu z lat 1996–2003 naśladują instrukcje obsługi i odznaczają się pozornie beznamiętnym, rzeczowym językiem technicznych wskazówek, choć jednocześnie wyrażają przewrotną krytykę konserwatywnych norm społecznych. W sposób przypominający *Pojazd dla bezdomnych* grupa N55 opracowała równoległy projekt o nazwie *Układ Ślimacza muszla N55 (N55 Snail Shell)* – rodzaj kierowanej przez jednostkę ruchomej walcowatej cysterny, która służyć miała jako „niskokosztowy system umożliwiający człowiekowi przemieszczanie się, zmianę miejsca pobytu i mieszkanie w różnych środowiskach. W muszli jest miejsce dla jednej osoby. Muszla może poruszać się na lądzie i po wodzie. Wprawia ją w powolny ruch jedna osoba albo popychająca ją jak koło, albo krocząca w środku lub na wierzchu muszli”.²⁹ *Ślimacze Muszle* można było łączyć ze sobą, tworząc w ten sposób tymczasowe wspólnoty, a możliwość ta zbiega się z wyobrażeniami Wodiczki co do przyszłości jego *Pojazdu dla bezdomnych*.

Context art”²⁴ — a term that has, with the passage of time, somewhat receded from prominence and now stands eclipsed by Bourriaud's relational art. Lind also recalls Suzi Gablik's "connective aesthetics,"²⁵ all the while also recognizing the presence of "hybrids that traverse attempted definitions."²⁶ This ensemble of categorizations underscores a landscape characterized by a complex interplay of novel conceptualizations, reflective of the multifarious and evolving nature of art engaging with social dimensions.

Among the array of taxonomic propositions, those put forth by Lars Bang Larsen and Grant Kester emerge as particularly pertinent within the context of Wodiczko's project and his conceptualization of both socially engaged art and interrogative design. Larsen introduced his term not solely as a means of classifying activist art, but also to emphasize the nature of projects which directly tackle the dialectics of the social and the aesthetic, where "social and aesthetic understanding are integrated into each other."²⁷ To Larsen, the aesthetic and the social are not juxtaposed, they are intertwined. This entwinement functions as a method of cultural critique in active realization—a process akin to the "decoding and actualizing art-related activity within its

24 With the exhibition he curated in 1993 at the Neue Galerie im Künstlerhaus in Graz, Peter Weibel proposed the notion of "kontext kunst" (context art) that predated famous Bourriaud's concept of relational art. See P. Weibel, *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre* (Köln: DuMont Reiseverlag, 1994). Prior to that, in 1977, a Polish artist, Jan Świdziński, formulated his idea of "contextual art", meant as a polemic with Kosuth's language-based conceptualism and stating openly that "contextual art is a social practice." (J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna / Art as Contextual Art, Art Text* [Warszawa: Remont Gallery, 1977], p. 7). Świdziński's proposition was further developed by Paul Ardenne (P. Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Editions Flammarion, Paris 2002).

25 S. Gablik, "Connective Aesthetics", *American Art*, vol. 6, no. 2 (Spring 1992).

26 Ibid.

27 L. B. Larsen, *Social Aesthetics...*, 77.

28 Ibidem.

29 Ibidem.

Zaproponowane przez Granta Kestera koncepcje „sztuki pobrzejnej” i „estetyki dialogicznej” wprowadzają dodatkowe poziomy złożoności, lecz formułowane przez niego diagnozy wydają się wskazywać na nawracalność, która jest analogiczna do nieustępnego kryzysu bezdomności w Ameryce, co w roku 2023 nadal wybrzmiewa uderzająco. Kester stwierdza, że „konserwatyści w USA podjęli zdecydowane działania, aby zdyskredytować wszelką formę analizy politycznej, która piętnuje nierówności gospodarcze i społeczne, upatrując w nich przyczyny biedy lub przestępczości” i dodaje, że przyjęto przy tym „triumfalistyczny ogląd najnowszej historii Ameryki”³⁰. Słowa te bezpośrednio i jednoznacznie odsyłają do ruchu szermującego hasłem „Make America Great Again” („Przywróćmy wielkość Ameryce”) oraz do szerzących się praktyk takich jak usuwanie publikacji na temat kwestii rasowych z bibliotek Florydy. Według Kestera konserwatywne trendy amerykańskiej polityki cechujące się antyteoretyczną i antysystemową oceną działań jednostki przekładają się na estetykę, która odchodzi od teorii estetycznej i przypisuje artyście szczególną, wysoce zindywidualizowaną i autonomiczną sprawczość, która wyraża dogłębnie subiektywne, somatyczne doświadczenia. Kester natomiast proponuje dialogiczną, całkowicie odmienną estetykę, która sytuuje „znaczenie 'na zewnątrz' jaźni; w wymianie, która zachodzi między dwoma podmiotami za pośrednictwem dyskursu. Co więcej, tożsamości tych podmiotów nie są ostatecznie ustalone, lecz kształtują się i przekształcają w procesie dialogicznej wymiany”³¹.

Jednakże jeszcze istotniejszy wydaje się fakt, że osiągnięcia Kestera jest jego

cultural location.”²⁸ Larsen’s idea is worth considering, particularly given its development in relation to the Scandinavian art scene of the 1990s. It draws inspiration from the legacy of Nordic socially engaged art from earlier decades, notably the 1960s and 1970s, some of which employed methodologies and approaches rooted in the domain of industrial design.

This is strikingly evident in the case of the N55 collective and their utilitarian objects. Their instructional publications, presented as manuals between 1996 and 2003, adopt an ostensibly matter-of-fact and detached language of technical instruction, while still offering a convoluted critique of conservative social norms. In a manner reminiscent of *Homeless Vehicle*, N55 pursued a parallel trajectory with their N55 Snail Shell system—a mobile cylindrical tank operable by an individual, serving as “a low-cost system that enables persons to move around, change their whereabouts and live in various environments. One unit supplies space for one person. It is mobile both on land and water. One person can move it slowly, either by pushing it like a wheel, walking inside it or on top of it.”²⁹ These Snail Shells can be interconnected, forming transient communities—a notion that aligns with Wodiczko’s vision for the future evolution of his *Homeless Vehicle*.

Grant Kester’s proposition of “Littoral art” and “dialogic aesthetics” introduces a level of complexity, yet the diagnoses he offers appear to demonstrate a circularity analogous to the enduring American homelessness crisis—a resonance that remains striking in the year 2023. Kester’s assertion that “Conservatives in the US have undertaken a concerted effort to discredit any form of political analysis that seek to

30 G. Kester, *Dialogical Aesthetics...*, s. 6.
31 *Ibidem*.

28 *Ibid.*
29 *Ibid.*

konceptualizacja „komunikacyjnego modelu estetycznego” uwarunkowanego dwoma rodzajami interfejsów: „interfejsem między praktykami a innymi jednostkami lub grupami” oraz „interfejsem, który powstaje w po-brzeżnych dziełach na przecięciu procedur lub zasobów wiedzy różnych dyscyplin”³². Jednocześnie kluczowe znaczenie ma tutaj fakt, że dzieła artystów praktykujących sztukę pobrzeżną mogą przybierać postać zarówno procesu, jak i przedmiotu materialnego, przy czym dyskursywne pozycje zajmowane przez artystę i widza (lub podmiot) są bezpośrednio tematyzowane i otwarte na negocjacje. W podobnym duchu Wodiczko, objaśniając proces projektowania *Pojazdu dla bezdomnych*, wskazuje, że chodzi w nim o „mówienie przez obiekt”, zaś „użytkownicy sami mogą stać się twórcami”, odpowiadając na te pytania lub nie, albo wręcz kwestionując je – mogą stać się poniekąd artystami”³³. W procesie tym widzów lub użytkowników nakłania się, aby puścili wodze fantazji i wyobrazili sobie, co właściwie zrobią z pojazdem. Takie podejście zaciera granice między projekcją a przedmiotem, uwyrażniając fundamentalną jedność tych dwóch trybów.

Projektowanie interrogatywne i sztuka jako społeczna praktyka

Warto zatem przyrzeć się, jak analiza pierwotnego kontekstu *Pojazdu dla bezdomnych*, czyli projektowania raczej niż konwencjonalnej sztuki przy jednoczesnym uznaniu, że zasadniczo jest on przykładem sztuki jako społecznej praktyki, otwiera nową perspektywę oglądu sztuki spo-

explain poverty or criminality as the result of economic and social inequality,” furthered by a subsequent comment on the adoption of a “triumphalist view of recent American history,”³⁰ conjures a vivid impression reminiscent of the “Make America Great Again” movement and instances such as the removal of books on racial issues from Florida libraries. To Kester, the conservative currents within American politics characterized by an anti-theoretical and anti-systemic valuation of individual effort translate into aesthetics that steer away from aesthetic theory and cast an artist as a singular, highly individualized, and autonomic agency, expressing deeply subjective, somatic experiences. In contrast, he proposes a dialogic aesthetic that would be precisely opposite, locating “the meaning ‘outside’ the self; in the exchange that takes place via discourse, between two subjects. Moreover, the identities of these subjects are not entirely set, but rather, are formed and transformed through the process of dialogical exchange.”³¹

Yet what really seems fundamental is the fact that central to Kester’s framework is his conceptualization of a “communicative aesthetic model,” hinging on two distinct types of interfaces: “the interface between practitioners and other individuals or groups” and “the interface that is created in Littoral works across disciplinary routines or bodies of knowledge.”³² It is at the same time of key importance that Littoralist work can be both a process and a physical object, and the discursive positions of an artist and a viewer (or subject) are directly thematized and open for negotiations. In a similar vein, Wodiczko, when elucidating the design process of *Homeless Vehicle*, refers to it as

32 *Ibidem*, s. 4.

33 W ustępie chodzi o pytania przytoczone przez Wodiczkę w passusie bezpośrednio poprzedzającym cytowany fragment: „Gdy testowaliśmy [pojazd] na ulicach, nikt nie zapytał: ‘Dlaczego jesteś bezdomny?’ albo ‘A kim ty jesteś?’ Padaly natomiast takie pytania jak ‘A do czego tutaj jest to kółko?’ albo ‘Dlaczego ma taki kolor?’ albo ‘le takie coś kosztuje?’ czy też ‘le się ich produkuje?’”. K. Wodiczko, *Critical Vehicles...*, s. 185 [przyp. tłumacza].

30 G. Kester, “Dialogical Aesthetics...”, 6.

31 *Ibidem*.

32 *Ibidem*, p. 4.

teczenie zaangażowanej, chociaż sam projekt jako taki – podobnie jak wiele innych w tym obszarze – lokuje się już na pograniczu sztuki i projektowania. W tym sensie faktycznie funkcjonuje on, jak chciał tego Kester, na przecięciu różnych zasobów wiedzy, a przy tym osadzony jest w złożonej, społecznej i gospodarczej tkance miejskiego środowiska. Elementem szczególnie zasługującym na uwagę jest tu sposób, w jaki bada się materialność obiektu przez pryzmat krytycznego projektowania, a konkretnie w zarysowanych przez Bruce'a M. Tharpa i Stephanie M. Tharp ramach „projektowania dyskursywnego” (discursive design), w którym przedmioty służą za „narzędzia myśli”³⁴. Chociaż projektowanie dyskursywne częściej obecne jest w galeriach sztuki niż na rynkach komercyjnych, obejmuje „przedmioty użytkowe będące nośnikami idei; funkcjonują one (lub uważa się, że funkcjonują) w świecie, ale najważniejszym jest tutaj ich dyskursywny głos, który stanowi ich ostateczną rację bytu”³⁵. Według Tharpów Wodiczko i jego Grupa Interrogatywnego Projektowania to pionierzy projektowania dyskursywnego – podejścia, w którym projektowanie definiowane jest jako „propozycja badawcza”, która „podejmuje ryzyko, bada, artykułuje i reaguje na trudne warunki życia we współczesnym świecie”³⁶. Z tego punktu widzenia można by uznać *Pojazd dla bezdomnych* za przykład projektowania spekulatywnego lub też *design fiction* – dwóch gatunków wymienianych przez Bruce'a M. Tharpa i Stephanie M. Tharp. Taki gest interpretacyjny odbiera wagę debatom nad potencjalną masową produkcją modeli *Pojazdu*

„speaking through the object,” where “the user might become a performer, in answering or not answering, or themselves questioning these questions: become an artist, so to speak.”³³ Within this process, viewers or users are urged to exercise their imagination in envisioning how they would engage with the vehicle. This notion obfuscates any distinct demarcation between projection and object, underlining a fundamental unity between the two modes.

Interrogative design and art as social practice

It is then tempting to see how exploring the primary context of *Homeless Vehicle* as design rather than conventional art, while retaining its essence as an example of art as social practice, offers a fresh perspective on the domain of socially engaged art—even though the project, akin to many others in this realm, already resides at the intersection of both art and design. In this sense, it indeed works across different bodies of knowledge (to borrow Kester’s formula), including the intricate social and economic fabric of the urban environment. What emerges as particularly noteworthy is the manner in which the materiality of an object is examined through the lens of critical design, specifically within the framework articulated by Bruce M. Tharp and Stephanie M. Tharp as “discursive design”, where objects function as “tools for thinking.”³⁴ Although more frequently encountered within art galleries than in commercial markets, discursive design embodies “objects of utility that carry ideas; they function (or are imagined to function) in the world, but their discursive voice is what is most important and ultimately their reason for being.”³⁵

34 B.M. Tharp i S.M. Tharp, *Discursive Design*, MIT Press, Cambridge 2018, s. 51.

35 *Ibidem*.

36 K. Wodiczko, *Interrogative design* (1994), tłum. I. Ostrowska, [w:] Krzysztof Wodiczko. *Rozmowy i teksty krytyczne*, s. 189.

33 K. Wodiczko, *Critical Vehicles...*, 185.

34 B.M. Tharp and S.M. Tharp, *Discursive Design* (Cambridge: MIT Press, 2018) p. 51.

35 *Ibidem*.

dla bezdomnych (w ramach neoliberalnego solucjonizmu). Jednocześnie interpretacja taka zbieżna jest z podstawową według Wodiczki zasadą mówiącą, że zadaniem projektowania jest wychodzeniem poza wąsko zdefiniowany funkcjonalizm jako „wydarzenie – społeczny eksperyment, który jest zarazem filozoficznym eksperymentem. Jest to coś, co zakłóca rzeczywistość. Wytwarza pytania bez odpowiedzi, lecz niespodziewanie okazuje się prawdziwsze niż słowo pisane, choćby ze względu na naszą złożoną relację do przedmiotów”³⁷.

Kwestia ta nabiera szczególnej wagi w obliczu dominującej w sztuce jako praktyce społecznej skłonności do podkreślania prymatu procesu nad przedmiotem i materialnością, które to stanowisko niesie ze sobą ryzyko ustanawiania nader sztywnych dychotomii pojęciowych. W swoim najnowszym omówieniu sztuki technologicznej jako społecznej praktyki do „definiujących wyznaczników sztuki jako społecznej praktyki” xtime burrough i Judy Walgren zaliczają „proces twórczy (a czasem też ulotność) górujący nad materialnością”³⁸. Jednakże, jak pokazują, w takiej zbyt uproszczonej dychotomii przeciwstawiającej materialność/przedmiot procesowi/ulotności brak miejsca na projekty skonstruowane na bazie zróżnicowanych konfiguracji. Jest tak względu na kluczowość przypisywaną sytuacjom komunikacyjnym, w których przedmiot odgrywa sprawczą rolę jako zarzewie i medium złożonych sieci partycypacji i uwikłań. Jak ujął to sam projektant Pojazdu dla bezdomnych, przedmiot taki może być „performatywnym operatorem” i „stać się forum dzięki temu właśnie,

According to the authors, Wodiczko and his Interrogative Design Group emerge as pioneers of discursive design, an approach defined as “design as a research proposal” that “takes risk, explores, articulates, and responds to the questionable conditions of life in today’s world.”³⁶ From this vantage point, Homeless Vehicle could potentially be even positioned as a specimen of speculative design or design fiction—two genres listed by Bruce M. Tharp and Stephanie M. Tharp. Such an interpretive gesture renders discussions regarding the potential introduction of mass-produced Homeless Vehicle models (within the framework of neoliberal solutionism) irrelevant. Instead, it aligns with Wodiczko’s core principle of the role of design, namely, how it should extend beyond narrowly defined functionalism, as “an event—a social experiment which is also a philosophical experiment. It is something that disrupts reality. It creates questions with no answers, but it is suddenly more real than something written, for example, because of our complex relation to objects.”³⁷

This consideration becomes particularly salient in light of the prevailing tendency within art as social practice to emphasize the primacy of process over object and materiality, a stance that carries the risk of establishing overly rigid conceptual dichotomies. Among “defining elements of art as social practice”, xtime burrough and Judy Walgren in their most recent exploration of technological art as social practice position “creative process (and sometimes ephemerality) over materiality.”³⁸ However, as I illustrate, a simplistic dichotomy framed by materiality/object on one hand, and process/ephemerality on the other, fails to

37 *Idem, Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews*, The MIT Press, Cambridge – London 1999, s. 186.

38 x. burrough i J. Walgren, *Art as Social Change. Technologies for Change*, Routledge, Nowy Jork 2022, s. 4.

36 K. Wodiczko, *Critical Vehicles...*, p. 16.

37 *Ibid.*, p. 186.

38 Art as Social Change. *Technologies for Change*, x. burrough and J. Walgren (New York-London: Routledge, 2022), p.4.

że jest przedmiotem"³⁹.

Opisana przez Wodiczkę trajektoria, którą przebył od projektowania przemysłowego do sztuki krytycznie zaangażowanej, nie jest dziełem przypadku. Zasadniczy zwrot przypadł na okres jego wczesnych projektów, takich jak *Osobisty instrument* i *Chodzący pojazd*, które Wodiczko stworzył w Polsce w latach 70. Przyjął w nich metodę „skandalizującego funkcjonalizmu”, która wiązała się z odejściem od typowych dla projektowania przemysłowego praktycznych rozwiązań opracowywanych dla konkretnych problemów. Wodiczko uznał bowiem, że imperatywem jest reagowanie na środowisko polityczne ukształtowane przez umacniający władzę reżimu socrealizm, propagowany w Polsce po drugiej wojnie światowej, nacechowany wszechobecną cenzurą i brakiem wolności słowa. W tych okolicznościach Wodiczko postawił na szersze spojrzenie i rozmach myślowy owocujący rozwiązaniami projektowymi, które umożliwiałyby bardziej zniuansowane badanie i ujawnianie istotnych uwarunkowań społecznych. To z kolei miało otworzyć drogę do tworzenia nowatorskich przedmiotów projektowanych jako bezpośrednie odpowiedzi na wyłaniające się nowe konteksty⁴⁰. Ten dynamiczny proces można skonceptualizować, odwołując się do idei transdukcji zaproponowanej przez Simondona: każda nowa wersja ma zdolność kształtowania i przekształcania trwającego procesu indywidualizacji (w tym przypadku projektu artystycznego). Takie ujęcie pokazuje, że ulotność nie musi nieuchronnie prowadzić do dematerializacji dzieła sztuki jako namacalnego obiektu. Chodzi raczej

accommodate projects that are structured around diverse configurations—mostly due to the prominence afforded to the situation of communication, wherein an object assumes a pivotal role as an agent that fosters and mediates complex networks of participation and entanglements. As articulated by the designer of Homeless Vehicle himself, such an object can be "a performative operator" and "becomes a forum by being an object."³⁹

The trajectory of Wodiczko's evolution from an industrial designer to a critically engaged artist, as recounted in his own narrative, is not coincidental. This shift occurred during his work on early projects like the Personal Instrument and Walking Vehicle in 1970s Poland. He embraced the method of 'scandalizing functionalism,' which entailed a departure from industrial design's hallmark focus on devising practical solutions for specific problems. Instead, Wodiczko recognized the imperative for an urgent response to the political milieu precipitated by post-WW2 Poland's real socialism, characterized by pervasive censorship and an absence of freedom of speech, underpinning the regime's authority. He envisioned an expansive mode of thinking that would morph into design solutions, enabling a more nuanced interrogation of pertinent societal conditions. This, in turn, would pave the way for the creation of novel objects, designed in direct response to newly emerging contexts.⁴⁰ This dynamic process can be conceptualized through the lens of Simondonian transduction: each new iteration possesses the capacity to shape and restructure the unfolding process of in-

39 K. Wodiczko, *Critical Vehicles...*, s. 185.

40 Zob. *Interrogative Designs. Conversations with Krzysztof Wodiczko*, The Graduate School of Design, Harvard University, listopad 2021, <https://www.gsd.harvard.edu/event/interrogative-designs-conversations-with-krzysztof-wodiczko/> [dostęp: 24.06.2023].

39 K. Wodiczko, *Critical Vehicles...*, 185.

40 Cf. "Interrogative Designs: Conversations with Krzysztof Wodiczko", The Graduate School of Design, Harvard University, November 2021, available online: <https://www.gsd.harvard.edu/event/interrogative-designs-conversations-with-krzysztof-wodiczko/> (accessed: 24 June 2023).

o to, że wyłania się scenariusz, w którym dzieło sztuki materializuje się w postaci semiotyczno-fizycznej hybrydy, co stanowi odzwierciedlenie praktyki, która współgra z hybrydową istotą samego projektowania. Perspektywa ta może też rzucić światło na rolę przedmiotu osadzonego głęboko w procesie myślenia i konceptualizacji, kierując nas ku pojęciu materialnej metafory. Jego autorka, N. Katherine Hayles, wskazuje, że materialna metafora to „termin, który na pierwszy plan wysuwa wymiany zachodzące między słowami a materialnymi artefaktami”⁴¹ i wyjaśnia, jak interfejs może być pojmowany jako metafora, a jednak wywoływać pewne materialne skutki w prawdziwym świecie. Co ważne, w koncepcji tej Hayles podkreśla dynamiczne wzajemne oddziaływania słów i fizycznych artefaktów. Zdaniem Hayles są one możliwe, gdyż metafora nie tylko oznacza działania na poziomie symboli czy przekaz niematerialnych znaczeń, ale przed wszystkim „powiązana jest ze złożonym materialnym aparatem zawiadującym maszyną, a także takimi społeczno-materialnymi konstrukcjami jak transakcje ekonomiczne”⁴². Pomimo swej niezaprzeczalnej wartości koncepcja materialnej metafory w kształcie zarysowanym przez Hayles najwidoczniej zeszyła już nieco na margines. Jest to o tyle zaskakujące, że w ostatnich dziesięcioleciach w badaniach nad kulturą cyfrową zauważalny jest „zwrot infrastrukturalny”, któremu towarzyszy ponowne zainteresowanie paradoksalnymi materialnościami swoistymi dla ery postcyfrowej. Istotą metafory materialnej jest ułatwianie przekrojowego i transdukcyjnego wglądu w semiotyczno-materialne uwikłania charakterystyczne również dla krytycznego projektowania i sztuki jako

dividuation (of the art project in this case). Such a portrayal highlights that ephemerality need not inevitably lead to the dematerialization of the artwork as a tangible object. Instead, it configures a scenario where the artwork materializes as a semiotic-material hybrid, reflecting a practice that resonates with the hybrid nature of design itself. This perspective may also shed light on the role of an object deeply embedded in the process of thinking and conceptualizing, a notion akin to a material metaphor. The notion famously coined by N. Katherine Hayles as “a term that foregrounds the traffic between words and physical artifacts”⁴¹ describes the way interface can be understood as a metaphor and yet exert some material implications in real-world contexts. Hayles notably coined this concept, underscoring the dynamic interplay between words and physical artifacts. To her, this is possible because metaphor means not only operations between symbols and the transfer of immaterial meanings, but is primarily “connected to a complex material apparatus that operates machinery as well as such socio-material constructions as economic transactions.”⁴² Despite its intrinsic value, the concept of a material metaphor as expounded by Hayles seems to have receded from prominence. This is somewhat surprising, particularly in light of the prevailing “infrastructural turn” characterizing research in digital culture over the past few decades, along with the renewed focus on the paradoxical materialities inherent in the postdigital era. The essence of a material metaphor lies in its facilitation of transversal and transductive contemplation of semiotic-material entanglements, emblematic also of critical design and art

41 N.K. Hayles, *Writing Machines*, MIT Press, Cambridge, Londyn 2002, s. 22.

42 *Ibidem*.

41 N. Katherine Hayles, *Writing Machines* (Cambridge: MIT Press, 2022), p. 22.

42 *Ibidem*.

społecznej praktyki. Koncepcja ta płynnie przenika się z koncepcjami Wodiczki, dla którego projektowanie oznacza raczej „performatywną artykulację” niż „symboliczną reprezentację”⁴³.

W odniesieniu do trajektorii samego Wodiczki, którego wczesne prace, takie jak zaprojektowane w Polsce *Osobiste instrumenty* i *Pojazdy*, wyznaczyły ogólny kierunek jego artystycznych poczynań, zwięźle ujęty w formule „ciągłe badanie strategii komunikowania się przez przestrzeń publiczną”⁴⁴, *Pojazd dla bezdomnych* może posłużyć za materialną metaforę. Metafora ta sugestywnie oddaje skomplikowaną sieć relacyjnych uwikłań, w której funkcjonuje tytułowy pojazd. *Pojazd dla bezdomnych* pomyślany był jako bezpośrednia reakcja na specyficzne uwarunkowania społeczno-polityczne, a konkretnie na kryzys bezdomności w Nowym Jorku pod koniec lat 80., w okresie gentryfikacji i likwidacji finansowo przystępnych mieszkań, powstał zaś w procesie projektowania partycypacyjnego. Trwający dwa lata (1988–1989) projekt przyniósł cztery różne wersje pojazdu, a każdą z nich konstruowano w dialogu z bezdomnymi, którzy opowiadali o swoich konkretnych potrzebach oraz testowali prototypy. Nazwiska tych użytkowników i współtwórców, osób, które doświadczyły życia na nowojorskich ulicach, zamieszczono w publikacjach wraz z rozmowami i dialogami, które stanowiły integralną część procesu projektowania⁴⁵. Podczas tych powtarzanych działań *Pojazd dla bezdomnych* modyfikowano na różne sposoby, zmieniając jego materiały,

as social practice. This concept seamlessly aligns with Wodiczko's conception of design being "performative articulation" rather than "symbolic representation."⁴³

Considering Wodiczko's own trajectory, with his early works like the *Personal Instruments and Vehicles* he designed in Poland, which set the course for his overall artistic activity, boiling down to a "continuing investigation of the strategies of communicating through public space"⁴⁴, *Homeless Vehicle* can serve as a material metaphor. This metaphor vividly encapsulates the intricate web of relational entanglements in which the vehicle operates. Conceived as a direct response to a specific sociopolitical context, namely the homelessness crisis that plagued New York during the late 1980s, a period marked by gentrification and the elimination of affordable housing options, *Homeless Vehicle* emerged from a participatory design process. Spanning two years, from 1988 to 1989, the project yielded four distinct vehicle iterations, each shaped in dialogues with homeless individuals who articulated their unique needs and tested the prototype. The names of these users and contributors, individuals who experienced life on the streets of New York, were featured in publications, alongside the conversations and dialogues that constituted integral components of the design process⁴⁵. Throughout these iterative actions, *Homeless Vehicle* underwent various modifications, encompassing alterations in materials, spatial configurations, and design features. Most importantly, however, the homeless population was presented as performing a function vital for the city:

43 K. Wodiczko, *Projektowanie interrogatywne...*, s. 190. *Interrogative Design*, [w:] K. Wodiczko, *Critical Vehicles...*, s. 190.

44 *A Response to Maria Morzuch*, [w:] K. Wodiczko, *Critical Vehicles...*, s. 142.

45 Por. K. Wodiczko, *Critical Vehicles...*; Daniel, Oscar, Krzysztof and Victor, *Conversations about a Project for Homeless Vehicle*, „October” zima 1988, t. 47, s. 68–76.

43 K. Wodiczko, *Critical Vehicles...* p. 18.

44 "A Response to Maria Morzuch", in: K. Wodiczko, *Critical Vehicles...*, p. 142.

45 Cf. K. Wodiczko, *Critical Vehicles...*, Oscar, Krzysztof and Victor Daniel, "Conversations About a Project for Homeless Vehicle", *October*, vol. 47 (Winter 1988): pp. 68-76.

układy przestrzenne i wzornictwo. Najważniejszym wymiarem projektu było jednak prezentowanie populacji bezdomnych jako grupy wypełniającej funkcje niezbędne dla życia miasta – oczyszczających je, recyklingujących odpady i przerabiających śmieci na materiały wielokrotnego użytku. Z dzisiejszej perspektywy funkcje te poprzedzały wiele zachowań odpowiedzialnych środowiskowo. A zatem *Pojazd dla bezdomnych* odgrywał podwójną rolę, a mianowicie prototypu – ten aspekt konsekwentnie podkreślał sam Wodiczko, mówiąc o jego eksperymentalnym charakterze i deklarując, że nigdy nie miał być masowo produkowanym przedmiotem powszechnego użytku – a zarazem urządzenia do komunikacji.

Głównym komunikacyjnym celem *Pojazdu dla bezdomnych* było ukazanie aktywnej roli osób bezdomnych jako współtwórców przestrzeni miejskiej, by posłużyć się wyrażeniem Lefebvre'a, oraz uwypuklenie ich sprawczości i funkcji. Stąd też stwierdzenie projektantów: „Naszym zdaniem poruszanie się wózków po Nowym Jorku to kolejne akty oporu przeciwko ciągłemu niszczeniu miejskiej wspólnoty, które skutkuje pozbawieniem tysięcy ludzi choćby najskromniejszych środków do życia. Wprawdzie przekształcanie miasta, które zmusiło tak wiele osób do zbierania jego śmieci, aby przeżyć, jest haniebne, ale wszyscy musimy uznać wartość i prawowitość codziennej pracy tych ludzi”⁴⁶. W połączeniu ze słynną *Projekcją bezdomnych*, którą Wodiczko zamierzał zaprezentować na placu Union Square (plan ten nie doczekał się realizacji), *Pojazd dla bezdomnych* można faktycznie uznać za bardzo szczególny przykład bandaża – metafory o kluczowym znaczeniu dla interrogatywnego projektowania Wodiczki, w której pobrzmiwia echo

as scavengers and recyclers, who turn waste into reusable materials. This role from today's perspective predated many practices of environmentally responsible behavior. The Homeless Vehicle, then, assumed a dual role, operating as both a prototype—a point underscored by Wodiczko's consistent assertion of its experimental nature and his explicit declaration that it was never intended as a ready-to-deploy mass-produced solution—and a communication device.

Its communicative function was directed mainly at bringing to the surface the active role of homeless people as co-producers of urban space, to use the Lefebvrian phrase, and highlight their agency and their role. Therefore, the designers proclaim: "In our view, the movements of carts through New York City are acts of resistance, opposing the continuing ruination of an urban community that excludes thousands of people from even the most meager means of life. Though the transformation of the city, which has compelled so many people to survive through collection of its detritus, is an outrage, we must all be forced to recognize the value and legitimacy of their daily work."⁴⁶ Seen together with his famous Homeless Projection designed for Union Square but never carried out as planned, Homeless Vehicle could be indeed an example of a very particular kind of bandage, a metaphor of key importance to Wodiczko's interrogative design, which resonates with Derridean pharmakon, as something that reveals pain, "shows its location" and being in-between is at the same time "a communication device"—we could see in this description another hint at interface as the material metaphor.⁴⁷

In my take on Homeless Vehicle, I aimed

46 K. Wodiczko i D. Lurie, *Homeless Vehicle Project*, [w:] K. Wodiczko, *Critical Vehicles...*, s. 82.

46 K. Wodiczko (with D. Lurie), "Homeless Vehicle Project", in: K. Wodiczko, *Critical Vehicles...* p. 82.

47 K. Wodiczko, *Critical Vehicles...*, 200.

farmakonu Derridy, jako że ujawnia on ból, „ukazuje jego umiejscowienie”, a będąc pomiędzy, jest jednocześnie „urządzeniem do komunikacji”. W opisie tym moglibyśmy dostrzec kolejne nawiązanie do interfejsu jako materialnej metafory⁴⁷.

Moja analiza *Pojazdu dla bezdomnych* miała na celu pokazanie możliwości prze-konfigurowania idei sztuki jako społecznej praktyki dzięki włączeniu weń całej gamy problemów i kwestii podnoszonych w samym projekcie i w koncepcji interrogatywnego projektowania. Perspektywy, które otworzył początkowy zamysł, nadal pozostają otwarte i zachęcają do bardziej pogłębionych analiz, co uzmysławia, jak bogatą i prężną refleksję projekt ten nadal podsyca, choć powstał w latach 1988–1989, czyli już ponad trzy dekady temu. Powrót do koncepcji i projektów stworzonych na początku lat 90. niesie więcej pożytków niż tylko możliwość nakreślenia historycznie precyzyjnych trajektorii współczesnych trendów. Otóż przedsięwzięcie takie pozwala odkryć niepokojącą logikę kryzysów, które albo sięgają korzeniami daleko w przeszłość, na co wskazuje Achille Mbembe w swoim słynnym eseju zainspirowanym pandemią koronawirusa⁴⁸, albo też charakteryzują się regularną nawracalnością. Nie jest również przypadkiem, że wiele spostrzeżeń sformułowanych przez Krzysztofa Wodiczkę na początku lat 90. XX wieku brzmi nadszodziejanie trafnie w roku 2023. Weźmy choćby jego uwagę o roli projektowania w komunikacji: „Jednym z celów [...] projektowania jest umożliwienie skorzystania z mediów komunikacyjnych tym, którzy nie mają do nich dostępu, choć potrzebują ich najbardziej, a także tym, którzy swobodnie nimi dysponują, ale nie czerpią z ich kry-

at showing how the idea of art as social practice could be reconfigured if the whole plethora of problems and questions raised both by the project itself and the concept of interrogative design would have been included. The vistas opened by the initial idea are still open and invite more in-depth analyses, which demonstrates how a rich and vibrant space of reflection is being instigated by a project that materialized in 1988 and 1989, more than 30 years ago. Revisiting concepts and projects from the early 1990s seems to have more merits than just building historically accurate trajectories for current tendencies; it allows us to discover the disturbing logics of crises that either have been long in the making, as pointed out by Achille Mbembe in his famous essay inspired by the Covid-19 pandemic⁴⁸, or that possess a tendency of circular return. It is also not a coincidence that so many observations articulated by Krzysztof Wodiczko at the beginning of the 1990s sound surprisingly apt in 2023, for instance, this remark on design's role in communication: "One of the objectives of design is to extend the use of the media of communication to those who have no access to them but who need them the most, and to those who have the full access to them but who fail to take critical advantage of them."⁴⁹ In the world of post-politics, platform capitalism and imminent AI-instigated textapocalypse⁵⁰, we need interrogative design more than ever.

48 A. Mbembe, "The Universal Right to Breathe", *Critical Inquiry*, vol. 47, no. 52 (Winter 2021), <https://doi.org/10.1086/711437> (accessed 28 July 2023).

49 K. Wodiczko, *Critical Vehicles...*, 17.

50 M. Kirschenbaum, "Prepare for the Textpocalypse", *The Atlantic*, 8 March 2023 <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2023/03/ai-chatgpt-writing-language-models/673318/> (accessed: 5 August 2023). See also: Davin Heckman, "Thoughts o Textpocalypse", electronic book review, 5 May 2023, <https://doi.org/10.7273/6hjd-mp06> (accessed: 5 August 2023); Søren Bro Pold, "Textpocalypse Now?", electronic book review, 2 July 2023, <https://doi.org/10.7273/37zn-7c76> (accessed: 5 August 2023).

47 K. Wodiczko, *Critical Vehicles...*, s. 200.

48 A. Mbembe, *The Universal Right to Breathe*, *Critical Inquiry*, zima 2021, t. 47, nr 52, <https://doi.org/10.1086/711437> [dostęp: 28.07.2023].

tycznego potencjału⁴⁹. W świecie post-polityki, kapitalizmu platformowego oraz tekstopokalipsy nadciągającej za sprawą sztucznej inteligencji⁵⁰ interrogatywne projektowanie jest nam potrzebne bardziej niż kiedykolwiek.

LITERATURA

Altman Howard, *Ukrainian Situation Report: The Urban Hellscape That Is Maryinka*, „The Drive”, 17.01.2023.

Ardenne Paul, *Un art contextual. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Editions Flammarion, Paryż 2002.

Berman Marshall, *Among the Ruins*, „New Internationalist”, grudzień 1987, nr 178. Bishop Claire, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa, 2015.

Burrough xtine i Walgren Judy, *Art as Social Change. Technologies for Change*, Routledge, Nowy Jork 2022.

Critical Art Ensemble, *Digital Resistance: Explorations in Tactical Media*, Autonomedia, New York 2011.

Coward Martin, *Urbicide. The Politics of urban destruction*. Routledge, Nowy Jork 2009.

Daniel, Oscar, Krzysztof and Victor, *Conversations about a Project for Homeless Vehicle*, „October” zima 1988,

Davis Jade E., *The Other Side of Empathy*, Duke University Press, Durham i Londyn 2023.

REFERENCES

Altman Howard, "Ukrainian Situation Report: The Urban Hellscape That Is Maryinka", The Drive, 17.01.2023.

Ardenne Paul, *Un art contextual. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* (Paris: Editions Flammarion, 2002).

Berman Marshall, "Among the Ruins", *New Internationalist*, December 1987, no. 178.

Bishop Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012).

Burrough Xtine and Walgren Judy, *Art as Social Change. Technologies for Change* (New York: Routledge, 2022).

Critical Art Ensemble, *Digital Resistance: Explorations in Tactical Media* (New York: Autonomedia, 2011).

Coward Martin, *Urbicide: The Politics of urban destruction* (New York: Routledge, 2009).

Daniel, Oscar, Krzysztof and Victor, "Conversations about a Project for Homeless Vehicle", October 1988.

Davis Jade E., *The Other Side of Empathy* (Durham: Duke University Press, 2023).

Daub Adrian, "Abandoned Stores, Empty Homes: Why San Francisco's Economic Boom Looks Like a Crisis", *The Guardian*, 09.01.2020.

Deutsche R., "Krzysztof Wodiczko's Homeless Projection and the Site of Urban 'Revitalization'", October, 1986, p. 38.

49 K. Wodiczko, *Projektowanie interrogatywne...*, s. 192.

50 M. Kirschenbaum, *Prepare for the Text Apocalypse*, „The Atlantic”, 8 marca 2023 <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2023/03/ai-chatgpt-writing-language-models/673318/> [dostęp: 5.08.2023]. Zob. też D. Heckman, Thoughts on the Textpocalypse, electronic book review, 5 maja 2023, <https://doi.org/10.7273/6hjd-mp06> [dostęp: 5.08.2023]; Søren Bro Pold, Textpocalypse Now?, electronic book review, 2 lipca 2023, <https://doi.org/10.7273/37zn-7c76> [dostęp: 5.08.2023].

Daub Adrian, *Abandoned stores, empty homes: why San Francisco's economic boom looks like a crisis*, „The Guardian”, 09.01.2020.

Deutsche R., *Krzysztof Wodiczko's Homeless Projection and the Site of Urban „Revitalization”, „October”,* jesień 1986, t. 38. *From Studio to Situation*, red. C. Doherty Black Dog Publishing, Londyn 2004.

Hayles Katherine N., *Writing Machines*, MIT Press, Cambridge, Londyn 2002.

Heckman Davin, *Thoughts on the Textpocalypse*, electronic book review, 5 maja 2023.

Interrogative Designs: Conversations with Krzysztof Wodiczko, Harvard University Graduate School of Design, *Krzysztof Wodiczko w rozmowie z Eriką Naginski, Rosalyn Deutsche i Danem F. Borellim*, <https://www.youtube.com/watch?v=rO6SkStmhGY&list=PLD76CBA4D19139EAE&index=57>, [dostęp: 02.07.2023].

Kester Grant, *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework for Littoral Art*, „Variant” zima 1999/2000, t. 2, nr 9.

Kirschenbaum Matthew, *Prepare for the Text Apocalypse*, „The Atlantic”, 8 marca 2023.

Kravagna Christian, *Modelle Partizipatorischer Praxis* [w:] *Die Kunst des Öffentlichen*, red. M. Babius i A. Könneke, Verlag der Kunst, Amsterdam i Drezno 1998.

Krzysztof Wodiczko. *Rozmowy i teksty krytyczne*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2020.

Larsen Lars B., *Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history*, „Afterall” 1999, t. 1, nr 54.

Lind Maria, *The Collaborative Turn*, [w:] *Taking the Matter into Common Hands*, red. J. Billing, M. Lind, L. Nilsson, Black Dog Publishing, London 2007.

Lind Maria, *Returning on Bikes. Notes on Social Practice*, [w:] *Living Form: Socially*

Doherty C. (ed.), *From Studio to Situation* (London: Black Dog Publishing, 2004).

Hayles Katherine N., *Writing Machines* (Cambridge: The MIT Press, 2002).

Heckman Davin, *Thoughts on the Textpocalypse*, electronic book review, 05.07.2023.

Interrogative Designs: Conversations with Krzysztof Wodiczko, Harvard University Graduate School of Design, *Krzysztof Wodiczko in conversation with Erika Naginski, Rosalyn Deutsche and Dane F. Borelli*, <https://www.youtube.com/watch?v=rO6SkStmhGY&list=PLD76CBA4D19139EAE&index=57>, (02.07.2023).

Kester Grant, „Dialogical Aesthetics: A Critical Framework for Littoral Art”, *Variant* 1999/2000, vol. 2, no. 9.

Kirschenbaum Matthew, „Prepare for the Text Apocalypse”, *The Atlantic*, 08.03.2023

Kravagna Christian, „Modelle Partizipatorischer Praxis” in: *Die Kunst des Öffentlichen*, ed. M. Babius, A. Könneke (Amsterdam–Dresden: Verlag der Kunst, 1998).

Krzysztof Wodiczko. *Rozmowy i teksty krytyczne* (Poznań: Galeria Miejska Arsenal, 2020).

Larsen Lars B., „Social Aesthetics: 11 Examples to Begin With, in the Light of Parallel History”, *Afterall* 1999, vol. 1, no. 54.

Lind Maria, „The Collaborative Turn”, in: *Taking the Matter into Common Hands*, eds. J. Billing, M. Lind, L. Nilsson (London: Black Dog Publishing, 2007).

Lind Maria, „Returning on Bikes. Notes on Social Practice”, in: *Living Form: Socially Engaged Art from 1991–2011*, ed. N. Thompson (New York–Cambridge: Creative Time Books–The MIT Press, 2012).

Mbembe Achille, „The Universal Right to Breathe”, *Critical Inquiry* 2021, vol. 47, no. 52.

Pold Soren Bro, *Textpocalypse Now?*, electronic book review, 02.07.2023

Świdziński Jan, *Sztuka jako sztuka kontekstualna/Art as Contextual Art*, *Art Text*

Engaged Art from 1991–2011, red. N. Thompson, 2012.

Mbembe Achille, *The Universal Right to Breathe*, „Critical Inquiry” zima 2021, t. 47, nr 52.

Pold Søren Bro, *Textpocalypse Now?*, electronic book review, 2 lipca 2023

Świdziński Jan, *Sztuka jako sztuka kontekstualna/Art as Contextual Art, Art Text*, Remont Gallery, Warszawa 1977.

Tharp Bruce M. i Tharp Stephanie M., *Discursive Design*, MIT Press, Cambridge 2018.

Wodiczko Krzysztof, *Katalog wystawy*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1992.

Wodiczko Krzysztof *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews*, The MIT Press, Cambridge – London 1999.

Wodiczko Krzysztof *Poza państwo hybrydę?*, tłum. I. Ostrowska, [w:] *Krzysztof Wodiczko. Rozmowy i teksty krytyczne*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2020.

(Warszawa: Remont Gallery, 1977).

Tharp Bruce M., Tharp Stephanie M., *Discursive Design* (Cambridge: The MIT Press, 2018).

Wodiczko Krzysztof, *Exhibition catalogue* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1992).

Wodiczko Krzysztof, *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews* (Cambridge: The MIT Press, 1999).

Wodiczko Krzysztof, "Poza państwo hybrydę?", in: idem. *Rozmowy i teksty krytyczne* (Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2020).

Śledczy. Relacja z interaktywnego projektu
w obszarze sztuki partycypacyjnej

The Investigators: An Account of an
Interactive Participatory Art Project

Wprowadzenie

Mariaż sztuki i nauki może zaowocować symbiozą korzystną dla obu dyscyplin, co uwidoczniły już niektóre metodologie, na przykład badania pod kierunkiem artystów (*artist-led research*) prowadzone w takich obszarach badawczych jak na interakcja człowiek-komputer (*human-computer interaction, HCI*). W niniejszej relacji dzielimy się refleksją nad kolejną udaną odsłoną współpracy pod kierunkiem artysty, w której uczestniczył uznany twórca projekcji artystycznych Krzysztof Wodiczko oraz interdyscyplinarny zespół badawczy z Uniwersytetu Bauhaus w Weimarze. Wprowadziliśmy zespół, który ma już doświadczenie w wykorzystywaniu sztuki do analizy interfejsów i interakcji w sferze publicznej, lecz w projekcie tym po raz pierwszy zastosowano model badań pod kierunkiem artysty jako alternatywę dla typowego podejścia badania-przez-projektowanie (*research-through-design*). Uzyskane wyniki okazały się niejednoznaczne, bowiem choć dzięki użyciu tej metodologii powstało wyjątkowe, interaktywne dzieło partycypacyjnej sztuki publicznej, to jednak ograniczyła ona możliwości włączenia do projektu nowych koncepcji interfejsu. Nasza relacja opisuje, co wzięto pod uwagę podczas tworzenia *Śledczych*, aby wzmocnić synergii sztuki i nauki oraz rozbudować zaplecze przyszłych projektów interdyscyplinarnych.

Tło

Interaktywna sztuka społeczna posiada już w swoich zasobach wiele spostrzeżeń, które mogą być cenne dla badań w obszarze miejskich projektów interakcyjnych (*urban interaction design, UIxD*) i interakcji człowiek – komputer (*human-computer interaction, HCI*). Na przykład Sheridan i współpracownicy doprecyzowali rozumienie struktury i uwarunkowań performansu, wyróżniając

Introduction

The combination of Art and Science can yield a fruitful symbiosis for both disciplines, as certain research methodologies, such as artist-led research, have demonstrated in fields like Human-Computer Interaction research. In this account, we would like to reflect on the successful artist-led collaboration between the renowned projection artist Krzysztof Wodiczko and an interdisciplinary research group at Bauhaus University. While the research group had prior experience in utilizing art contexts to explore novel ways of public interfaces and interactions, it was the first time artist-led research was embraced as an alternative to a typical research-through-design approach. The result turned out to be two-edged. While this methodology led to the production of a unique participatory interactive public art piece, it restricted the possibilities for introducing novel interface concepts into the project. In this account, we report on what was taken into consideration during the production of *The Investigators* to expand the potential synergies between Art and Science and to inform future interdisciplinary projects.

Background

Interactive public art has several findings to offer to Urban Interaction Design (UIxD) and Human-Computer Interaction (HCI) research. For example, Sheridan et al. moved the understanding of the performance frame forward by pointing out three key categories of /4 people's behaviour in interactive live performances: performing, participating, and spectating¹. As simple as this finding may sound, it shifted the focus away from 'the user', who has been at the centre of

¹ J. Sheridan, N. Bryan-Kinns, A. Bayliss, "Encouraging Witting Participation and Performance in Digital Live Art", in: Proceedings of the 21st British HCI Group Annual Conference on HCI 2007: HCI...but not as we know it. vol .1, eds. L.J. Ball, et al. (Swindon: BCS Learning & Development, 2007), pp. 13–23



Krzysztof Wodiczko, Projekcja w Weimarze / Weimar Projection, fot. / photo Muzzafar Ali, 2016

w interaktywnych performansach na żywo trzy kluczowe kategorie ludzkich zachowań, a mianowicie: występowanie, uczestniczenie i oglądanie¹. Choć rozróżnienie to może wydać się proste, przekierowało ono uwagę badawczą, odwracając ją od „użytkownika”, który stanowił główną oś badań HCI od lat 80. XX wieku, kiedy to w systemach IT pojawiła się idea czynnika ludzkiego. Badacze ci przyczynili się także do scementowania terminologii służącej do opisywania złożonych sytuacji w UIxD i miejskiej HCI. Do istotnych koncepcji zaliczyć można także gestalt partycypacji (*participation gestalt*) Dalsgaarda², trajektorie kanoniczne i uczestni-

HCI research since the idea of the human factor arose in IT systems in the 1980s. The researchers also contributed to consolidating a terminology in UIxD and Urban HCI for describing complex situations. Other concepts developed included Dalsgaard's Participation Gestalt², Benford's canonical and participant trajectories³, Schieck et al. Digital Encounters⁴ and Willis et al. Shared Encounters⁵, Media Architectural Interfaces (MAI)⁶ or the Compere or Emergent Champion by Imeh Akpan et al⁷. In addition to the

1 J. Sheridan, N. Bryan-Kinns, A. Bayliss, *Encouraging Witting Participation and Performance in Digital Live Art*, [w:] *Proceedings of the 21st British HCI Group Annual Conference on HCI 2007: HCI...but not as we know it. Volume 1*, red. L.J. Ball, M.A. Sasse, C. Sas, T.C. Ormerod, A. Dix, P. Bagnall, T. McEwan, 2007, s. 13–23

2 P. Dalsgaard, K. Halskov, O.S. Iversen, *Participation Gestalt: Analysing Participatory Qualities of Interaction in Public Space*, [w:] *Proceedings of the 2016 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, Association for Compu-

2 P. Dalsgaard, K. Halskov, O.S. Iversen, "Participation Gestalt: Analysing Participatory Qualities of Interaction in Public Space", in: *Proceedings of the 2016 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (New York: Association for Computing Machinery, 2016), pp. 4435–4446

3 S. Benford, G. Giannachi, *Performing Mixed Reality* (Cambridge: MIT Press, 2011), pp. 235–243.

4 K. Willis, et al., *Shared Encounters* (London: Springer, 2010), p. 4.

6 M. Behrens, A. Fatah gen. Schieck, "Design Space for Media Architectural Interfaces", in: *What Urban Media Art Can Do: Why When Where and How?*, eds. S. Pop, T. Toft, N. Calvillo, M. Wright (Stuttgart: AVEdition, 2016).

7 I. Akpan, P. Marshall, J. Bird, D. Harrison, "Exploring



Krzysztof Wodiczko. Projekcja w Weimarze / Weimar Projection, fot. / photo Muzzafar Ali, 2016

czące Benforda³, cyfrowe spotkania (*digital encounters*)⁴ oraz wspólne spotkania (*shared encounters*)⁵, interfejsy medialno-architektoniczne (*media-architecture interface, MAI*)⁶ czy system towarzyszy (*comperes*) i spontanicznych orędowników (*emergent champions*) opisany między innymi przez Imeh Akpan⁷. Poza koncepcjami wysnutymi z performatywnych sytuacji w kontekstach artystycznych zaproponowano także rozmaite modele pomocne w analizie i syntezie

concepts distilled from performative situations in artistic contexts, several models supporting analysis and synthesis of interactive complex situations such as Sheridan et al. Performance Triad Model⁸, Fischer et al. HCI Space Type Model⁹, Reeves et al. Manipulation and Effect Model¹⁰, are known. These references illustrate the role art can have in the process of knowledge generation. It can serve as a context for testing

³ *ing Machinery*, Nowy Jork 2016, s. 4435–4446.

⁴ S. Benford, G. Giannachi, *Performing Mixed Reality*, MIT Press, Cambridge, MA 2011, s. 235–243.

⁵ A. Fatah gen. Schieck, V. Kostakos, A. Penn, *Exploring Digital Encounters in the Public Arena*, [w:] *Shared Encounters*, red. K.S. Willis i in., Springer, Londyn 2010, s. 179–195.

⁶ K. Willis, G. Roussos, K. Chorianopoulos, M. Struppek, *Shared Encounters*, Springer-Verlag, Londyn 2010, s. 4.

⁷ M. Behrens, A. Fatah gen. Schieck, *Design Space for Media Architectural Interfaces*, [w:] *What Urban Media Art Can Do: Why When Where and How?*, red. S. Pop, T. Toft, N. Calvillo, M. Wright, AVEdition, Stuttgart 2016.

⁸ I. Akpan, P. Marshall, J. Bird, D. Harrison, *Exploring the effects of space and place on engagement with an interactive installation*, [w:] *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, Association for Computing Machinery, Nowy Jork 2013, s. 2213–2222.

the Effects of Space and Place on Engagement with an Interactive Installation”, in: *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (New York: Association for Computing Machinery, 2013), pp. 2213–2222.

⁹ J. Sheridan, A. Dix, S. Lock, A. Bayliss, “Understanding Interaction in Ubiquitous Guerilla Performances in Playful Arenas”, in: *People and Computers XVIII—Design for Life: Proceedings of HCI 2004*, eds. S. Fincher, et al. (London: Springer, 2004), pp. 3–17.

¹⁰ P.T. Fischer, E. Hornecker, “Urban HCI: Spatial Aspects in the Design of Shared Encounters for Media Facades”, in: *Proceedings of the 2012 SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems* New York: Association for Computing Machinery, 2012), pp. 307–316.

¹¹ S. Reeves, S. Benford, C. O’Malley, M. Fraser, “Designing the Spectator Experience”, in: *Proceedings of the 2005 SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (New York: Association for Computing Machinery, 2005), pp. 741–750.



Krzysztof Wodiczko, Projekcja w Weimarze / Weimar Projection, fot. / photo Muzzafar Ali, 2016

złożonych sytuacji interaktywnych, takie jak triadyczny model performansu⁸, model przestrzeni *HC*⁹, a także model oddziaływania i wpływu (*manipulation and effect model*)¹⁰. Przywoływane tu koncepcje uzmysławiają, jaką rolę sztuka odgrywać może w procesie wytwarzania wiedzy, służąc za kontekst testowania nowych technicznych interfejsów, nowych technik interakcji lub też rozumienia społecznych interakcji w warunkach łatwo dostępnego środowiska publicznego. Na przykład

new technological interfaces, novel interaction techniques, or understanding social interaction in settings that offer an easily accessible public environment. For example, art festivals legitimate the transformation of public spaces, sometimes even without explicit permission from city councils. Even when lacking an obvious association with art festivals, interfaces provoking e.g. unusual or extraordinary behaviour may be regarded as art¹¹. This transforms a public space into a rather safe space for experimenting with novel types of human-computer interaction.

Collaboration with Krzysztof Wodiczko during the Weimar Kunstfest 2016 was initially seen by the authors as an opportunity to develop a novel means of interaction

8 J. Sheridan, A. Dix, S. Lock, A. Bayliss, *Understanding Interaction in Ubiquitous Guerrilla Performances in Playful Arenas*, [w:] *People and Computers XVIII—Design for Life: Proceedings of HCI 2004*, red. S. Fincher, P. Markopoulos, D. Moore, R. Ruddle, Springer, Londyn 2004, s. 3–17.

9 P.T. Fischer, E. Hornecker, *Urban HCI: spatial aspects in the design of shared encounters for media facades*, [w:] *Proceedings of the 2012 SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, Association for Computing Machinery, Nowy Jork 2012, s. 307–316.

10 S. Reeves, S. Benford, C. O'Malley, M. Fraser, *Designing the spectator experience*, [w:] *Proceedings of the 2005 SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, Association for Computing Machinery, Nowy Jork 2005, s. 741–750.

11 P.T. Fischer, et al., "Movable, Kick/Flickable Light Fragments Eliciting Ad-hoc Interaction in Public Space", in: *Proceedings of The International Symposium on Pervasive Displays (PerDis'14)* (New York: Association for Computing Machinery, 2014), pp. 50–55.

festiwale sztuki sankcjonują transformację publicznych przestrzeni, czasem nawet bez oficjalnej zgody lokalnych władz. Różne interfejsy wywołujące chociażby niezwykle lub szczególne zachowania, również można uważać za sztukę, choć nie zawsze kojarzą się one bezpośrednio z festiwalami artystycznymi¹¹. W ten sposób przestrzeń publiczna przekształca się w stosunkowo bezpieczny teren eksperymentowania z nowymi typami interakcji człowiek-komputer.

Początkowo współpraca z Krzysztofem Wodiczką w ramach festiwalu Kunstfest w Wiemarze w roku 2016 jawiła się autorem jako okazja do wypracowania nowego środka interakcji w przestrzeni publicznej i zgłębienia tego, jak w wyniku procesów twórczego namysłu i działania innych czynników powstają ikoniczne, usytuowane interfejsy, za przykład których służyć mogą *Laska Tułacza*¹² czy *Rzecznik obcego*¹³. Nasze zainteresowanie współpracą opierało się nie tyle na pragnieniu stworzenia ikonicznego dzieła sztuki, ile raczej na chęci zdobycia projektowej wiedzy na temat typów interfejsów, takich jak Instrumenty ksenologiczne¹⁴. Scalają one przestrzeń społeczną i publiczną, wytwarzając społeczno-technologiczne wynalazki w postaci spójnych i całkowicie ucieleśnionych amalgamatów. Z punktu widzenia metodologii nasze racje twórcze zakorzenione były zapewne w chęci prowadzenia badań dla projektowania (*research for design*). W oczach innych takie przedsięwzięcia



Poszukiwanie z Krzysztofem Wodiczką lokalizacji oraz inspirowaniej fasady. Wizyta (powyżej) w Peter-Weiss Haus oraz (poniżej) w Sonnenblumenhaus w Rostock-Lichtenhagen / Location scouting with Krzysztof Wodiczko for an inspirational façade. Visiting (above) the Peter-Weiss Haus and (below) the Sonnenblumenhaus in Rostock-Lichtenhagen

in public space and learn about how processes of ideation and other forces can lead to iconic situated interfaces, such as *Alien Staff: Xenobàcul*¹² or *Porte-Parole Mouthpiece*¹³. Our interest in collaboration was manifested not so much in the urge to produce an iconic piece of art, but to harness design knowledge about interface types such as *Xenological Instruments*¹⁴, which fuse social and public space into socio-technological

11 P.T. Fischer, F. Gerlach, J.G. Acuna, D. Pollack, I. Schäfer, J. Trautmann, E. Hornecker, *Movable, Kick/Flickable Light Fragments Eliciting Ad-hoc Interaction in Public Space*, [w:] *Proceedings of The International Symposium on Pervasive Displays (PerDis'14)*, Association for Computing Machinery, Nowy Jork 2014, s. 50–55.

12 K. Wodiczko, *Alien Staff: Xenobàcul*, 1992, <https://www.krzysztofwodiczko.com/instrumentation#/alien-staff/> [dostęp: 9.08.2023].

13 K. Wodiczko, *Sung Ho Kim. Porte-Parole Mouthpiece*, 1993, <https://www.krzysztofwodiczko.com/instrumentation#/new-gallery-1/> [dostęp: 9.08.2023].

14 treść: K.Wodiczko, *Xenology: Immigrant Instruments*, [w:] Londyn 1996, s. 112–113.

12 K. Wodiczko, *Alien Staff: Xenobàcul*, 1992, <https://www.krzysztofwodiczko.com/instrumentation#/alien-staff/> [accessed: 9.08.2023].

13 K. Wodiczko, *Sung Ho Kim. Porte-Parole Mouthpiece*, 1993, <https://www.krzysztofwodiczko.com/instrumentation#/new-gallery-1/> [accessed: 9.08.2023].

14 K. Wodiczko, "Xenology: Immigrant Instruments", in: *Transformative Avant-Garde and Other Writings* (London: Black Dog Publishing, 1996), pp. 112–113.

stanowić mogą rodzaj „badań w działaniu”, które mają przede wszystkim służyć poprawie sytuacji imigrantów. Stąd też omawiane tu artefakty mogą przyczynić się do naukowego rozwoju rozmaitych obszarów badawczych. Poniżej przedstawiamy obszerną relację z projektu kierowanego przez Krzysztofa Wodiczkę¹⁵, stanowiącą w naszym zamyśle przyczynkę do przyszłych debat naukowych dotyczących współaktywnego wytwarzania wiedzy.

Kontekst realizacji

Pomysł projektu wykiełkował w styczniu 2015 roku pod roboczym tytułem *The Investigators – An Interactive Encounter with Peter Weiss* (*Śledczy – interaktywne spotkanie z Peterem Weissem*). Działające w Rostocku stowarzyszenie Peter-Weiss Haus planowało wtedy wystawienie *Dochodzenia. Oratorium w 11 pieśniach* (tyt. oryg. *Die Ermittlung – ein Oratorium in 11 Gesängen*), dramatu-dokumentu autorstwa Petera Weissa o pierwszych frankfurckich procesach oświęcimskich z okazji 50. rocznicy powstania tej sztuki. Zaniedbany, pierwotnie mieszczący towarzystwo przyjaźni niemiecko-radzieckiej budynek w Rostocku zakupiła w roku 2008 grupa osób planujących założyć organizację non-profit o nazwie Peter-Weiss Haus, której celem miało być stworzenie przestrzeni do debaty o twórczości dramaturga, prozaika i malarza Petera Ulricha Weissa, a także, co ważniejsze, krzewienie bezpłatnej edukacji, kultury i sztuki. *Dochodzenie*, które było wkładem Petera Weissa w proces zwany w Niemczech *Vergangenheitsbewältigung* („rozrachunek z przeszłością”), polegający na zderzeniu ze sobą zeznań podsądnych i świadków oraz wypowiedzi sędziów,



Kontynuacja poszukiwań fasady, Marstall w Weimarze z unikalnym zestawem cech i historii. / Continuing the search for façade inspiration. Marstall in Weimar with a unique set of features and histories.

inventions in an extremely embodied and coherent amalgam. Taking a methodological point of view, our creative reason might have been grounded in an interest in doing research for design. Others may see these works as a sort of action research and be primarily interested in changing immigrants' situation for the better. Hence, the referenced artifacts could create academic contributions in various research domains concurrently. To help future research discuss co-active knowledge generation in art and science, we provide an extensive account of¹⁵.

The context of production

The vision of the project started out with the title "The Investigators – An Interactive Encounter with Peter Weiss" in January 2015. At that time, a production request was made to the Peter-Weiss Haus e.V. for the 50th anniversary of "Die Ermittlung – ein Oratorium in 11 Gesängen", Peter Weiss' documentary-theatrical piece about the first Frankfurt Auschwitz trials. Being

¹⁵ K. Wodiczko i inni, *Die Ermittler – A Dialogue about Displacement, Refuge, and Home*, [w:] Proc. of ACM MUM 2017, Arts Track 2017, s. 527–533.

¹⁵ K. Wodiczko et al., "Die Ermittler – A Dialogue about Displacement, Refuge, and Home", in: Proc. of ACM MUM 2017 (Stuttgart: Arts Track, 2017), pp. 527–533.

a konfrontacja ta prowadzi do ujawnienia sprzeczności w wersjach przedstawionych przez oskarżonych. Jednocześnie świadkowie relacjonują publiczności okrucieństwa popełniane w obozach koncentracyjnych i obozach zagłady w sposób obiektywny i beznamiętny. Bezkompromisowa analiza wdrażanych w powojennych Niemczech praktyk służących wyparciu zbiorowego poczucia winy upolityczniła twórczość Weissa oraz jego postawę. Zdaniem artysty teatr dysponuje bezpośrednimi środkami oddziaływania, a scena staje się politycznym narzędziem opiniotwórczym. Premiera *Dochodzenia* miała miejsce 19 października 1965 roku jednocześnie w czternastu teatrach w Niemczech (zarówno w części wschodniej, jak i zachodniej) oraz na deskach Royal Shakespeare Company w Londynie, stając się jednym z najbardziej nowatorskich przedsięwzięć teatralnych swoich czasów.

Naszym zamiarem było skłonienie do współpracy Literaturhaus (części stowarzyszenia Peter-Weiss Haus), Uniwersytetu Rostockiego, weimarskiego Uniwersytetu Bauhaus i Krzysztofa Wodiczki w celu stworzenia nowej, interdyscyplinarnej formy przedstawienia w tym kontekście. Fakt, że w roku 2016 zbiegły się pięćdziesiąta rocznica powstania sztuki, siedemdziesiąta rocznica wyzwolenia obozu Auschwitz oraz setna rocznica urodzin Petra Weissa, dodatkowo zwiększała nasze ambicje, by wypracować nowy partycypacyjny i interaktywny format cyfrowej mediacji, interpretacji i komunikacji, łączący literaturę, teatr, sztukę mediów i sztukę w przestrzeni publicznej.

W trakcie poszukiwań odpowiedniej formuły dla przedstawienia tej narracji nasze działania przygotowawcze i twórcze (na bazie inspirującego i historycznie ważkiego materiału) zyskały nowy bodziec ze

formally The House of German-Soviet Friendship in Rostock, Germany, the run-down house was bought by a non-profit oriented group of people in 2008 to establish the Peter-Weiss Haus non-profit organisation. Their aim was to provide a place for debate on the works of the dramatist, narrator, painter, and author Peter Ulrich Weiss, but also, and perhaps most importantly, to promote free education, culture and art. The Investigation was Peter Weiss's contribution to German Vergangenheitsbewältigung ("the struggle to overcome the past"), in which he opposes the testimonies of the offenders to the testimonies of the witnesses and judges to reveal contradictions in the construction of the historical events. At the same time, the witnesses clarify to the audience in a very objective, dry way the cruelties of the concentration and extermination camps. Weiss's deep enquiry into the Germans post-war practice of suppressing collective guilt resulted in a politization of the artist and his work. In his mind, drama should choose the most direct means of impact, making the stage an instrument for political opinion making. The Investigation had its premiere on 19 October 1965 concurrently at 14 German theatre houses (in Eastern and Western Germany) and at the Royal Shakespeare Company in London, making it one of the most innovative plays at that time.

Our approach was to bring together the House of Literature (Literaturhaus) at the Peter-Weiss Haus, the University of Rostock, Bauhaus-University Weimar, and Krzysztof Wodiczko to create a new interdisciplinary form of production in this context. In addition to the 50th anniversary of the play, the 70th anniversary of the liberation of Auschwitz and the 100th birthday of Peter Weiss in 2016 were additional reasons to be ambitious in trying to develop a novel



System podglądu i wstępnych nagrań / Software for the feedback system and pre-recording video on site, fot. / photo Muzzafar Ali, 2016

względu na wydarzenia, które później nazwano europejskim kryzysem uchodźczym roku 2015/2016. W wyniku kilku powiązanych ze sobą, toczących się jednocześnie wojen, w tym wojen domowych w Libii i Syrii oraz wojny w Iraku (2014–2017) do Europy w poszukiwaniu azylu przybyło ponad 1,3 miliona ludzi. W obliczu nagłej eskalacji napływu migrantów wśród mieszkańców Europy zaczął narastać lęk i coraz częściej wyrażano niepokój związany z rzekomym zagrożeniem wartości europejskich wskutek tego zjawiska oraz wzmożła się polityczna polaryzacja w Europie. Pobyt w Rostocku w tym okresie ożywił wspomnienie wcześniejszych wydarzeń, które miały miejsce między 22 a 26 sierpnia 1992 roku w Rostocku-Lichtenhagen. W podobnych okolicznościach przybycie 400 tysięcy azylantów do niedawno zjednoczonych Niemiec wywołało falę ksenofobicznych

participatory and interactive format for digital mediation, interpretation, and communication, combining literature, theatre, media art and art in public spaces.

During the search for an adequate façade surface for the narration, the pre-production and production phases (with an already historically meaningful body of inspirational material) were fuelled further by what later was labelled the 2015/16 European refugee crisis. Several interrelated wars, most notably the Libyan civil war, the Syrian civil war, and the war in Iraq (2014–2017) caused an influx of over 1.3 million people to Europe seeking asylum. The public, which manifested anxiety in the face of this sudden increase in migration, often expressed concerns over its perceived danger to European values, and political polarization in Europe increased. Being in Rostock at that time revived the memories of events that

ataków. W kulminacyjnym momencie tych zajęć grupa skrajnie prawicowych wicherzycieli obrzuciła koktajlami Mołotowa i podpaliła trzynastopiętrowy budynek (*Sonnenblumenhaus*) zamieszkały głównie przez wietnamskich robotników kontraktowych. Wydarzenia te były wstrząsające, a szczególnie szokował fakt, że 3000 gapiów przyglądających się atakowi przyklaskiwało sprawcom. Wykrzykiwanie przez nich haseł: „Niemcy dla Niemców, cudzoziemcy precz!”, „Wszystkich was dorwiemy!” i „Wkrótce będziecie się smażyć!” pokazywano w programach informacyjnych w całym kraju, co jasno wskazywało, że sytuacja wymknęła się spod kontroli. Z nadejściem nowego kryzysu uchodźczego w roku 2015 powtórka tej tragedii wisiała w powietrzu.

Dokumentacja zdjęciowa, czyli pierwszy krok do tego, aby mury przemówiły, rozpoczęła się, zanim jeszcze przedsięwzięcie zostało oficjalnie ogłoszone jako interdyscyplinarny projekt studencki na Uniwersytecie Bauhaus. Nabór do projektu studenckiego, któremu nadano tytuł *Publiczne interfejsy na rzecz obywatelskiej partycypacji*, ogłosił w kwietniu 2016 roku szef Katedry Interakcji Człowiek- Komputer, a następnie Patrick Tobias Fischer z Wydziału Mediów. Do udziału zgłosiło się pięcioro studentów, trójka z kierunku informatyka w mediach cyfrowych, a dwójka z kierunku interakcja człowiek-komputer. Kolejną piątkę studentów przyprowadził ze sobą drugi członek zespołu badawczego, Timm Burkhardt, współpracujący z profesorem Wolfgangiem Sattlerem, szefem Katedry Projektowania Produktu – byli to trójka magistrantów z Wydziału Architektury i Urbanistyki studiujący architekturę mediów i dwójka studentów komunikacji wizualnej z Wydziału Sztuki i Wzornictwa. Koordynatorką i kuratorką projektu była Anke von der Heide, absolwentka projektowania



Powyżej: Wykonawcy w Monument Animation Studio. Poniżej: Monitor zapewniający informacje zwrotne dla wykonawców / Above: Performers in the Monument Animation Studio. Below: Monitor providing feedback for the performers, fot. / photo Muzzafar Ali, 2016

took place between the 22nd and 26th of August 1992 in Rostock-Lichtenhagen. In a similar situation, in which 400,000 asylum seekers reached the freshly reunited

urbanistycznego i komunikacji wizualnej, długoletnia zewnętrzna współpracowniczka P.T. Fischera. Dzięki staraniom sponsorów, realizatorów i wykładowców z Uniwersytetu Bauhaus oraz artystycznemu kierownictwu Krzysztofa Wodiczki współproducentem projektu, który nie był wtedy jeszcze w pełni sprecyzowany, zgodził się zostać festiwal Kunstfest Weimar reprezentowany przez Christiana Holtzhauera.

Konstruowanie sytuacji

Podczas festiwalu sztuki Kunstfest w Weimarze w sierpniu 2016 roku pod egidą polskiego twórcy projekcji artystycznych Krzysztofa Wodiczki, mianowanego artystycznym dyrektorem projektu, powstała interaktywna projekcja wyświetlona na pomnik Goethego i Schillera. Pomnik posłużył za przestrzeń pośredniczącą wymianie opinii, tak publicznych, jak i prywatnych, między ludźmi, którzy w innych okolicznościach być może nigdy by się nie spotkali.

Za tematyczny punkt wyjścia naszych artystycznych badań posłużyło życie Petera Weissa, pisarza, artysty-grafika i eksperymentalnego filmowca, którego doświadczenie emigracji, poczucie obcości oraz trauma wojenna wydawały się właściwą osią dla projektu w obliczu nowego kryzysu uchodźczego. „Nie ma niczego, o czym nie można opowiedzieć”, mówi jeden ze świadków w jego dramacie *Dochodzenie*. W swoich sztukach Weiss odwołuje się do historycznych i politycznych wydarzeń oraz sięga po faktograficzne materiały: dokumentację sądowe i historyczne, raporty, wywiady ze świadkami, które stanowią główne źródło jego twórczych kompozycji. Efekt twórczy powstaje dzięki zestawianiu danych źródłowych, przy czym w tej odmianie sztuki performatywnej materiały autentyczne przedstawiane są publiczności w niezmienionej formie. Co więcej, osądy

Germany, a xenophobic onslaught ensued that reached its peak when a 13-storey housing complex (Sonnenblumenhaus), mostly inhabited by Vietnamese contract workers, was attacked by far-right rioters with Molotov cocktails and set on fire. These events were shocking, especially the fact that 3000 onlookers watched the rioters and applauding them. The slogans "Germany to the Germans, foreigners out!", "We'll get you all!" and "Soon you'll be roasted!" were televised by the news and heard all over the country, showing the situation was clearly out of control. With the new refugee crisis in 2015, a repeat of this catastrophe was looming.

The location scouting in an effort to make the walls talk, started even before the project was announced as an interdisciplinary student project at Bauhaus-University. A call for participation in a student project was announced in April 2016 under the title "Public Interfaces for Citizen Participation" for the chair of Human-Computer Interaction by the then research associate Patrick Tobias Fischer at the Faculty of Media. Here, five students signed up, of which three had studied Computer Science for Digital Media and two Human-Computer Interaction. Three M.Sc. students from the Faculty of Architecture and Urbanism studying Media Architecture and two students from the Faculty of Art and Design studying Visual Communication were guided by a second research associate, Timm Burkhardt, who worked for Prof. Wolfgang Sattler, the chair of Product Design. The initiation, curation and overall coordination of the project was done by a long-term external collaborator with P.T. Fischer, Anke von der Heide, whose background is in Urban Design and Visual Communication. It was due to her sponsors, producers, and chairs from the Bauhaus-University, and the artistic direction of

pozostają do końca otwarte i każdy może oceniać zaistniałe wypadki na swój własny sposób. Biorąc pod uwagę okrucieństwo prawdy, należy zastanowić się, jak rozmowy o traumatycznych doświadczeniach działają w przestrzeni publicznej i poza teatrem. Jakie konsekwencje dla dramaturgii dokumentalnej ma opuszczenie teatralnych murów, wkroczenie w przestrzeń publiczną oraz otwarcie kompozycji na mieszankę improwizowanego dialogu i nagranych wcześniej materiału wideo, który ukazujące traumę wojny i wysiedlenia?

Podczas gdy nam brakowało doświadczenia w tworzeniu sztuki i prowadzeniu badań o politycznym wydzwisku czy też w podejmowaniu politycznych tematów w obszarze HCI i projektowania interakcji, Krzysztof Wodiczko zyskał uznanie za reagowanie na palące kwestie naszych czasów za pomocą praktyk projektowania interaktywnego. W przemówieniu inauguracyjnym Kunstfest Liz Bachbauer (profesor sztuk pięknych z Uniwersytetu Bauhaus w Weimarze) przypomniła, że buntownicza postawa Wodiczki po raz pierwszy przybrała formę aktywizmu w projekcie *Pojazd dla bezdomnych*¹⁶. Od tego momentu podporządkował on swą działalność estetyczną celom zmiany społecznej. W jego twórczości miejska architektura przenika się z psychospołecznymi aspektami życia publicznego. Większość jego projektów, a może i wszystkie, usiłują przywrócić głos ludziom marginalizowanym w społeczeństwie oraz uprawomocnić ich. Projekt *Pojazd dla bezdomnych* symbolicznie i pragmatycznie uprawomocnił osoby bezdomne, stawiając je w centrum uwagi i dając im coś, dzięki czemu mogli z dumą pokazać, kim są. Sedno estetycznych poczynań Wodiczki można

Krzysztof Wodiczko, that the Kunstfest Weimar, represented by Christian Holtzhauser, signed up as Co-Producer of the project, which had yet to be invented.

Constructing the situation

Guided by the Poland-born projection artist Krzysztof Wodiczko, who was appointed the project's artistic director, the aesthetic search and practice resulted in an interactive projection mapping onto the Göthe-Schiller monument during the Kunstfest in Weimar in August 2016. The monument became a mediating surface for the exchange of public and personal opinions between people who otherwise might not have encountered one another.

The thematic starting point for this artistic inquiry into the life of the writer, graphic artist and experimental filmmaker Peter Weiss, whose experience of emigration, the feeling of being a stranger and the trauma of war seemed to be appropriate themes informing the project in the face of the new refugee crisis. "There is nothing you cannot talk about", a witness says in Peter Weiss' theatre play *The Investigation*. His playwriting uses authentic materials of historical and political events such as juristic and historic documents, reports and interviews with witnesses as the main sources for the creative composition. The creative achievement is reached through the composition of the raw material. However, even though this form of performing art uses authentic materials played back to the audience in an unaltered way, it is still considered fictional form of art. Furthermore, the final judgement is often left open and can be judged on an individual basis.

Considering the resulting cruelty of the truth of this form of performing arts, "How can dialogues about traumatic experiences work in public space? Outside of the

¹⁶ K. Wodiczko, *Homeless Vehicle*, 1988, <https://www.krzysztofwodiczko.com/instrumentation#/homeless-vehicle-project/> [dostęp: 9.08.2023].

zawrzeć w pytaniu „W jaki sposób struktury symboliczne mogą zareagować na bieżące wydarzenia za pośrednictwem działań estetycznych?”

Ze względu na ten cel do najważniejszych decyzji przy tworzeniu projekcji należy wybór fasady, gdyż *genius loci* wpływa na interpretację projekcji bez względu na to, czy sami twórcy biorą pod uwagę te odniesienia w swoim projekcie interaktywnej instalacji. Niewątpliwie budynki kryją w sobie wielorakie znaczenia wyrastające z wydarzeń tak minionych, jak i obecnych. Powyżej wspomniano już dwie lokalizacje rozważane w procesie dokumentacji zdjęciowej: Peter-Weiss Haus w Rostocku oraz Sonnenblumenhaus w Rostocku-Lichtenhagen. W Weimarze gmachy niosły jeszcze znacznější ładunek historyczny. Rozważaliśmy takie budynki jak Villa Dürckheim, Villa Sauckel, Archiwum Nietzschego i Pomnik Ofiar Buchenwaldu, lecz nie przedstawiliśmy tych propozycji artyście.

O ile powierzchownie tych budowli umożliwiały rozmaite ciekawe konfiguracje komunikacji między budynkiem a publicznością, to ich położenie z dala od centrum miasta i związana z tym konieczność zorganizowania dojazdu znacznie podniosłyby koszty projektu. Jednak nie wykluczyliśmy ich ostatecznie, pozostawiając je niejako w rezerwie. Natomiast wraz z artystą odwiedziliśmy następujące lokalizacje: zachodnią pierzeję Gauforum, dzwonicę po południowej stronie Gauforum (budynki administracyjne z czasów nazistowskich Niemiec, gdy jednostki administracyjne nazywano *Gaue*) oraz Marstall – neorenesansowy gmach niegdyś mieszczący siedzibę Gestapo (hitlerowskiej tajnej policji), której część rozebrano, pozostawiając jako pomnik gruz na dziedzińcu.

Większość budynków oglądanych wtedy przez autorów pod kątem projektowania

theatre? What does it mean for documentary theatre when it leaves the theatre and enters public space, opening up the composition to a mixture of improvised dialogue and preproduced video material presenting the trauma of war and displacement?”

In contrast to our lack of experience with producing politically influenced artistic work or research, or with being political in HCI and Interaction Design, Krzysztof Wodiczko's interrogative design approaches have received recognition due to their response to contemporary nuisances. According to Liz Bachhuber's (Professor of Fine Art at Bauhaus-University Weimar) opening speech at the Kunstfest, his Homeless Vehicle project¹⁶ marked the first time when dissent in his practice became activism. Since then, he has used his aesthetic practice to bring about social change. In his practices a built environment is superimposed with psychosocial aspects of public life. Most, if not all, of his projects aim to give voice to people marginalized in society, to empower them. The Homeless Vehicle project empowered homeless people both symbolically and pragmatically by making them the centre of attention with something that made them proud to show who they are. The core of this aesthetic practice could be framed as a question of "How can symbolic structures respond to current events through aesthetic practice?"

To this effect, when creating projection mappings, the selection of the façade is the most critical decision to be made, as the *genius loci* of the place influences the interpretation of the projection regardless of whether or not the creators consider these references in their design of the interactive installation. Buildings most certainly come

¹⁶ K. Wodiczko, Homeless Vehicle, 1988, <https://www.krzysztofwodiczko.com/instrumentation#/homeless-vehicle-project/> [accessed: 9.08.2023].

interakcji dawała możliwość wykreowania interesujących sposobów komunikacji, w których fasady pośredniczyłyby między gmachami i ludźmi jako interfejsy. Ponieważ samo ich działanie pozostawało wówczas jeszcze w sferze wyobrażeń, szukaliśmy przed wszystkim ciekawych perspektyw i form, które można by wykorzystać w konstruowaniu rozgrywających się na żywo sytuacji. Na przykład w Marstall intrygującym elementem łączącym wewnątrz i zewnątrz był oszklony korytarz w sklepionym przejściu – wyobraziliśmy sobie przekształcenie go w sterownię, z której publiczność mogłaby symbolicznie i dosłownie dyrygować wydarzeniami na dziedzińcu. Projekcje i interfejsy, które mieliśmy jeszcze skonstruować, służyłyby do przedstawiania narracji głęboko osadzonej w fizycznych właściwościach budynku. Mniej zajmowało nas w tym przypadku symboliczne znaczenie budowli, gdyż bardziej skupialiśmy się na wywoływaniu instynktownych reakcji osób dzięki atmosferze tchnącej ze stylu, formy i architektonicznego układu budowli. Chodziło na przykład o przekształcanie go z miejsca groźnego w bezpieczne. Nasze podejście do projekcji było, należy przyznać, dość jednostronne, odcisnęły się na nim bowiem tradycje projekcji wyświetlanych na weimarskim festiwalu *Genius Loci*¹⁷ oraz nasze wcześniejsze doświadczenia z projektami immersyjnymi na wielką skalę, na przykład interaktywnym mapowaniem fasad zamków¹⁸. W przeciwieństwie do wcześniejszych projekcji Krzysztofa Wodiczki w takich przedsięwzięciach posługiwano się animacją i grafiką komputerową,

with a predefined multifaceted meaning derived from the past and present. We presented two locations that were considered during the location scouting process - the Peter-Weiss Haus and the Sonnenblumenhaus at Rostock-Lichtenhagen. In Weimar, the buildings were even more historically charged. The ones we considered but did not present to the artist were: Villa Dürckheim, Villa Sauckel, Nietzsche Archiv, and Buchenwald Memorial. These building façades provided for the communication between building and audience interesting configurational opportunities, but had the issue they were rather distant from the city centre, and the transportation services that needed to be organized would have increased the cost of the project. They were not fully ruled out and were suggested as a backup opportunity. The locations we visited with the artist were: the west building of the Gauforum; the bell tower at the south side of the Gauforum (both administrative buildings in the former Nazi Germany; at that time the administrative divisions were called Gaue); the Marstall, a neo-renaissance styled building that formerly housed the Gestapo (Nazi secret state police) control centre, which has been demolished and left as gravel inside the courtyard as a memorial. At that time, most of the buildings were assessed by the authors through the lens of interaction design. Always looking for an opportunity to create an interesting means of communication using their façade, as a sort of yet-to-be-imagined interface between the building and people. Thus, we were looking mostly for interesting vistas and forms to be utilized in the construction of a live situation. For example, the Marstall (see figure 2) offered an interesting structural feature built between the inside and outside of the building; a glass walkway in the main archway was imagined by us

17 *Genius Loci Weimar*, <https://www.genius-loci-weimar.org/> [dostęp:17.08.2023].

18 P.T. Fischer, A. von der Heide, E. Hornecker, S. Zierold, A. Kästner, F. Dondera, M. Wiegmann, F. Millan, J. Lideikis, A. Cergelis, R. Verde, Ch. Drews, T. Fastnacht, K.G. Lünsdorf, D. Merat, A. Khosravani, H. Jannesar, Hesam, *Castle-Sized Interfaces: An Interactive Façade Mapping*, [w:] *Proceedings of Pervasive Displays 2015*, ACM, Nowy Jork 2015, s. 91–97.

Poza tym najczęściej kierowała nimi zasada widowiskowości, a nie aktywnego uczestnictwa lub możliwości dialogu.

Tabela 1. Wykaz kluczowych wydarzeń podczas realizacji *Śledczych*

06.02.2016	Wizyta w Peter-Weiss Haus w Rostocku oraz w Sonnenblumenhaus in Rostock-Lichtenhagen wraz z potencjalnymi współrealizatorami z Literaturhaus i Krzysztofem Wodiczką (KW).
08.02.2016	Publiczny wykład Krzysztofa Wodiczki zatytułowany Dialog: Polityczność w sztuce w ramach Poniedziałkowych Wykładów Wieczornych w kawiarni ACC-Café w Weimarze; po publicznej debacie kolacja z realizatorami i profesorami z trzech zaangażowanych w projekt wydziałów Uniwersytetu Bauhaus.
09.02.2016	Dokumentacja zdjęciowa w Weimarze z udziałem kuratorki, kierownika produkcji i KW. Pierwsze ogólne spotkanie z zasadniczą ekipą realizacyjną. Przewieszenie drugiego kierownika produkcji, prezentacja poprzednich projektów, pierwsza wymiana pomysłów technicznych. Wieczorem odwiedziny w schronisku dla uchodźców z Syrii.
03.03.2016	Szybka techniczna projekcja próbna na pomniku Goethego i Schillera w celu przetestowania właściwości jego powierzchni (odbijalność, pochłanianie światła, przebarwienie) oraz możliwości wykorzystania tekstu.
01.04.2016	Uzgodnienie głównej koncepcji.
04.04.2016	Publiczny nabór studentów do projektu na targach projektowych Uniwersytetu Bauhaus.
11.04.2016	Pierwsze spotkanie projektowe ze studentami.
21.04.2016	Warsztaty z zakresu języka Max/MSP ze wszystkimi studentami. Pierwsza wersja ruchomego studia nagrań.
26.04.2016	Pierwsze próbne nagrania wideo bez użycia stelaża pozycjonującego.
29.04.2016	Grill z uchodźcami i KW w ogrodzie na tyłach budynku Van de Velde w kompleksie Uniwersytetu Bauhaus.
30.04.2016	Warsztaty z KW, w tym prezentacja i omówienie umiejętności studentów, przedstawienie koncepcji studia nagrań na żywo, prezentacja pierwszych nagrań próbnych, prezentacje dotyczące politycznego i osobistego położenia uchodźców z Syrii, tras migracyjnych Afgańczyków i Syryjczyków, ośrodków dla uchodźców w Turynii i bezpośrednich

being transformed into a control room in which the public could symbolically and literally pull the strings of what would happen in the courtyard. Projections and yet-to-be-invented interfaces would be utilized to convey the narrative deeply embedded in the physical properties and details of the building. We were working here less with the symbolic meaning of the building, and aiming more at the visceral level of humans utilizing the animus provided by the style, form and architectural configuration of the building. For example, transforming it alternately to a threatening or safe place. After all, our experiences with façade projections was biased by the long-lived projection-mapping festival Genius Loci Weimar¹⁷, and our own experiences with large-scale immersive projects, such as a castle-sized interactive façade mapping¹⁸. In contrast to Krzysztof Wodiczko's prior projections, these utilized animation and computer graphics practices. Furthermore, they often remained a piece of passive spectacle for the user in contrast to active participation and opportunity for dialogue.

Table 1: List of key events during production of *The Investigators*

06.02.2016	Visit to Peter-Weiss Haus in Rostock and Sonnenblumenhaus in Rostock-Lichtenhagen with potential co-producers from the Literaturhaus and Krzysztof Wodiczko (KW).
08.02.2016	Krzysztof Wodiczko gives public talk at "Monday Night Lecture" at ACC-Café Weimar about "Dialogue: The Political in Art"; after a public discussion, dinner with the producers and Bauhaus Professors from the three faculties involved.
09.02.2016	Location scouting in Weimar with the curator, production director and KW. First general meeting with main production staff. Second production director is introduced, past projects presented, and first technical ideas exchanged. In

17 Genius Loci Weimar, <https://www.genius-loci-weimar.org/> [accessed: 17.08.2023].

18 P.T. Fischer, et al., "Castle-Sized Interfaces: An Interactive Façade Mapping", in: Proceedings of the 4th International Symposium on Pervasive Displays 2015 (New York: Association for Computing Machinery, 2015), pp. 91–97.

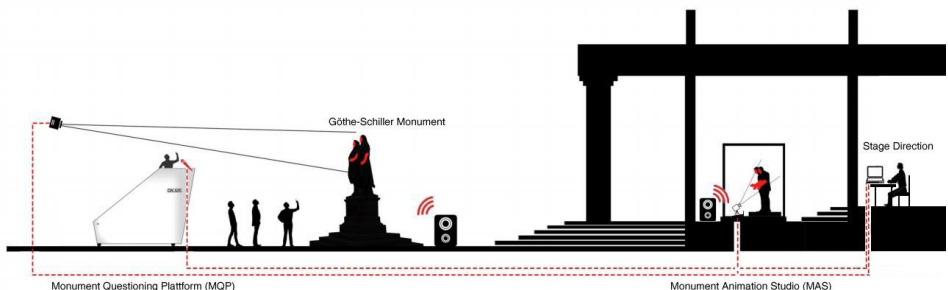
doświadczeń działaczy WeHelp.

- 01.05.2016 KW wyjaśnia nam realizację *Projekcji Johna Harwarda* przy użyciu oprogramowania MadMapper i omawia ze studentami rozmaite pomysły urządzeń projekcyjnych i interfejsów. Seria oględzin pomnika Goethego i Schillera i jego otoczenia.
- 02.05.2016 Studenci ulepszą ruchome studio nagrań według wskazówek KW. Pierwsze nagrania próbne z częścią uchodźców. KW opowiada im o niektórych swoich pracach.
- 03.05.2016 Próbne projekcje wewnątrz Niemieckiego Teatru Narodowego (NTN) na powierzchni makiety pomnika Goethego i Schillera ze względu na inną imprezę odbywającą się na Theaterplatz. Użyto programu mapującego Max/MSP własnej produkcji z funkcją rozpoznawania twarzy.
- 05.05.2016 Pierwsze próbne wyświetlenie na pomnik Goethego i Schillera. Testowanie tekstu na pomniku i cokole, twarzach, rękach i butach, bez stełaza pozycjonującego.
- 06.05.2016 Refleksja nad wyświetleniem próbnym. Tworzenie dalszych planów realizacji.
- 27.05.2016 Przesłanie do KW pierwszych propozycji dotyczących platformy przepytывania pomnika (PPP).
- 31.05.2016 Sprawozdanie okresowe dla partnera finansującego (Kreativfonds).
- 06.06.2016 Nowa propozycja dotycząca PPP po odrzuceniu poprzednich.
- 17.06.2016 Studenci przedstawiają KW wyniki technicznej instalacji SAP i PPP. Omówienie kwestii związanych z realizacją pierwszych nagrań z uchodźcami.
- 20.06.2016 Instruktaż KW dla ekipy realizacji społecznej: jak umożliwić uchodźcom wypowiadanie się za pośrednictwem pomnika.

the evening a visit at a Syrian refugee's home.

- 03.03.2016 Quick technical projection test onto the Goethe-Schiller monument to test surface reflective properties, light absorption, discolouration, and text usage.
- 01.04.2016 Main concept is agreed upon.
- 04.04.2016 Public call for student participation is made at Bauhaus University project fair.
- 11.04.2016 First project meeting with students.
- 21.04.2016 Max/MSP workshops with all students. First version of a mobile recording studio.
- 26.04.2016 First video test recordings without using a fixation rig.
- 29.04.2016 Barbecue with refugees in the backyard garden of the Van de Velde building of Bauhaus University with KW.
- 30.04.2016 Workshop with KW including, show and tell of student skills, concept presentation for a live recording studio, presentation of the first test recordings, presentations about the political, and personal situation of Syrian refugees, Afghan and Syrian migration routes, reception centres in Thuringia, WeHelp first-hand experiences.
- 01.05.2016 KW teaching us how the John Harvard project was done using MadMapper, various ideas for projection and interface artifices were discussed with the students. Various site visits at the Goethe-Schiller monument.
- 02.05.2016 Students improve the mobile recording studio based on KW's suggestions. First test recordings with some of the refugees. KW introduces some of his work to them.
- 03.05.2016 Projection testing inside the Deutsche National Theatre (DNT) onto a monument prop of Goethe and Schiller, due to the blocking of the Theaterplatz by another event. Self-made Max/MSP mapping software with face-tracking was

Ogólny szkic podsystemów interwencji publicznej: PPP, SAP i reżyserka / Schematic overview of the subsystems of the public intervention: MQP, MAS and stage direction



21.06.2016 KW pracuje z przybyszami i realizatorem społecznym w studiu nagraniowym, aby zachęcić ich do wyznań i dzielenia się swoimi historiami.

22.06.2016 Drugie próbne wyświetlenie udziałem KW przy użyciu stelaża pozycjonującego i studia animacji pomnika (SAP) na zewnątrz przed pomnikiem, wraz z próbą audio i pierwszym partycypacyjnym materiałem wideo.

28.06.2016 Uzgodnienie projektu PPP.

31.06.2016 Zamknięcie NTN. Przerwa wakacyjna.

16.07.2016 Publiczne oprowadzania po SAP co 30 minut od 13:00 do 17:00 na Scenie Studyjnej NTN.

22.08.2016 Instalacja SAP w foyer NTN.

24.08.2016 Ustawienie projektorów i rusztowania. Montaż PPP.

25.08.2016 Próba generalna.

26.08.2016 Śniadanie w Künstlergarten z profesorami, kierownictwem projektu, studencką ekipą realizacyjną i KW. Premiera o 21:00 po przemówieniach powitalnych.

27.08.2016 Drugi pokaz.

28.08.2016 Pokaz odwołany z powodu silnego wiatru i deszczu.

W trakcie poszukiwania odpowiedniej lokalizacji do wyświetlenia projekcji, w którymś momencie między pierwszym spotkaniem z artystą w lutym 2016 a oficjalnym naborem studentów do udziału w projekcie w kwietniu tego roku stwierdzono, że interesującą opcją mogłyby być weimarskie pomniki. Podobnie jak fasady zapewniają one „przydatną maskę ludziom mówiącym prawdę”. Zdaniem Wodiczki ośmielają one ludzi do publicznego opowiadania o swoich traumach. Dodają pewności jednostkom cierpiącym na syndrom stresu pourazowego, nagłaśniają słowa niesłyszanych wcześniej obywateli naszego miasta oraz umożliwiają ujrzanie ich w perspektywie historycznej. To z kolei prowadzić może do przełamania milczenia, którym trauma ta jest spowita w przestrzeni publicznej, co przecież jest częścią procesu zdrowienia. I to nie tylko dla nich samych, ale i dla demokracji oraz słuchaczy.

used.

05.05.2016 First test screening on the Goethe-Schiller monument. Testing text on building and pedestal, faces, arms and shoes, without positioning rig.

06.05.2016 Reflection on test screening. Creation of further production plans.

27.05.2016 First concept proposals for the monument questioning platform (MQP) sent to KW.

31.05.2016 Interim report to the funding partner (Kreativfonds).

06.06.2016 New proposal for the MQP after rejection of the prior.

17.06.2016 Student presentation of results of the technical setup, MAS and MQP to KW. Discussion on video production issues concerning first refugee recordings.

20.06.2016 KW trains social production team about how to let the refugees speak through the monument.

21.06.2016 KW works with the newcomers and social producer in the recording studio to elicit their stories and encourage them to speak out.

22.06.2016 Second test screening with positioning rig and MAS outside in front of statue with audio test, and first participatory video footage, with KW.

28.06.2016 Agreement on the MQP design.

31.06.2016 Closing of the DNT. Summer break.

16.07.2016 MAS public studio tours every 30 min. from 100-5:00 p.m. at Studiobühne, DNT.

22.08.2016 Setup of the MAS in the foyer of the DNT

24.08.2016 Setup of the projectors and scaffolding. Assembling of the MQP.

25.08.2016 Final rehearsal.

26.08.2016 Breakfast at Künstlergarten with Professors, project managers, student production team, and KW. Premiere starting at 9 p.m. after the opening speeches.

27.08.2016 Second show.

28.08.2016 Show cancelled due to heavy wind and rain.

In the search for a suitable location for the projection, at some point between the initial meeting with the artist in February 2016 and the official call for student participation in April, it was decided that Weimar monuments (statues) might be of interest.

Przejsście od mapowania fasady formy architektonicznej (budynku) do mapowania fasady pomnika całkowicie zmieniło nasz sposób myślenia. Z architektonicznej formy i układu płyną bezpośrednio emocjonalne sygnały, na które ludzkie ciało nieuchronnie reaguje. Mechanizm ten działa nawet przy braku historycznej wiedzy. Wydawało się zaś, że historyczne postacie mężczyzn przedstawiane na pomnikach zasadniczo nie przyciągają uwagi i nie skłaniają do namysłu nad jakąś ewentualną relacją z nimi lub do wyrobienia sobie opinii o nich. Różnice w odczuciach były diametralnie różne. Z jednej strony maszyna do manipulacji¹⁹, z drugiej element w dużej mierze ignorowany. Z jednej strony perspektywa czasowa obejmująca wielorakie historyczne wydarzenia, z drugiej umocowanie w konkretnym momencie w przeszłości, znacznie zawężające przestrzeń interpretacji. Z kolei z technicznego punktu widzenia powierzchnia wyświetleniowa pozostająca w operacyjnym stosunku do przestrzeni publicznej uległa znacznemu skurczeniu. Uważaliśmy, że nie wystarczy jej mocy, aby przyciągnąć uwagę przechodniów do projekcji.

Żeby zrekompensować niedostatki rozmiaru, Wodiczko od początku sprawdzał, jak na powierzchni pomnika Goethego i Schillera (ostatecznie wybranego jako miejsce projekcji) mogłyby zadziałać gesty, co pozwoliłoby nam śledzić historie zmarginalizowanych osób. Statua Goethego i Schillera stoi na środku Theaterplatz w Weimarze, przed Niemieckim Teatrem Narodowym (NTN) i dzięki temu położeniu dostępna jest spora przestrzeń zdolna pomieścić większą publiczność podczas pokazu. Tabela 1 pokrótce przedstawia kluczowe wydarzenia składające się na proces

Like façades, they provide "a useful mask for people to speak out the truth". In Wodiczko's eyes, they embolden them to speak about their trauma in public. They give confidence to individuals suffering from posttraumatic stress syndrome, amplify the voices of the unheard citizens of our city, and allow those who speak through them (using projection mapping) to recognize themselves to be seen as historical. This could lead to breaking the silence about this trauma in the public sphere, which is actually part of a healing process. Not only for them, but also for democracy and for those listening.

The shift from mapping the façade of an architectural form (building) to mapping the façade of a monument completely changed our way of thinking. The architectural form and configuration exhibits a number of opportunities for direct emotional responses to which the human body inevitably responds. It can function without historic knowledge about it. The male humans from the past represented by the statues seemed to be mostly ignored in public life, as no effort is typically invested to investigate a possible relation to or opinion about them. Thus, the natural affect created by a building felt completely different in comparison to an affect created by a monument. One being a machine of manipulation¹⁹, the other a subject mostly ignored. One offering a time span of various historic events, the other coming from a specific point of time limiting the space of interpretation much more strongly. From a technical standpoint, the screen space that was operative in relation to the public space, was greatly reduced in size. We did not think this would be strong enough to attract and bind

¹⁹ B. Hillier, *Space Is the Machine: A Configurational Theory of Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

¹⁹ B. Hillier, *Space Is the Machine: A Configurational Theory of Architecture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

realizacji, między innymi próbnie wyświetlenia, które przeprowadziliśmy. Różne projekcje testowane były pod kątem gromadzenia widzów w konkretnych miejscach. Brano również pod uwagę wyświetlenie projekcji na tył pomnika.

Po rozpatrzeniu wszystkich kwestii związanych z lokalizacją do projektu włączono dziesięcioro studentów w roli współrealizatorów interaktywnej projekcji w stylu dokumentalnego teatru Petera Weissa z udziałem uchodźców, nazywanych przez nas „przybyszami”, którzy sami stawali się artystami, przedstawiając świadectwa swojej podróży do Weimaru i wydarzeń, które stały się ich udziałem w jej trakcie.

Niech pomnik przemówi! Interaktywna konwersacja

Jak wspomniano powyżej, dziesięcioro zrekrutowanych studentów z trzech różnych wydziałów studiowało na kierunkach komunikacji wizualnej (2), architektury mediów (2), informatyki i mediów (3) oraz interakcji człowiek-komputer. Pracowali oni pod kierunkiem dwójki asystentów uniwersyteckich i zajmowali się konkretnymi zadaniami realizacyjnymi. Komunikacja z zewnętrznymi partnerami oraz koordynacja leżała w gestii kuratorki, której obowiązki obejmowały również organizowanie przyjazdów i pobytu artysty. Do ważnych działań na początkowych etapach projektu, gdy wiele jeszcze było niewiadomych, należało zaznajamianie studentów z technologiami, z których, jak byliśmy przekonani, mieliśmy później korzystać. Na przykład przeprowadziliśmy dla całej dziesiątki warsztaty w zakresie języka Max/MSP²⁰ i oprogramowania TouchDesigner²¹, obserwując przy tym uważnie, kto wykazuje największe

passers-by to the projection.

To counter this shortcoming in size, Wo diczko seemed to explore early in the process how gestures might work out on the Goethe-Schiller statue, which was ultimately the monument chosen, which should help us to communicate the stories of the marginalized. The Goethe-Schiller statue is located in the centre of the Theaterplatz in Weimar in front of the German National Theatre (DNT), providing enough space to build up a larger audience during the show. Table One summarizes the key events in the production, including the test screenings that were made. Different projections were tested to understand for how they positioned the crowd in a desired location. Projections onto the back of the statue were also explored.

After all issues concerning the location were considered, ten students were enlisted in the project to produce an interactive projection in the style of Peter Weiss' documentary theatre, turning it into a production in which refugees, whom we called "newcomers", themselves became the artist, as they gave testimony about their journey to Weimar and the events they encountered during that journey.

Make statues speak! An interactive conversation

As we have mentioned before, the ten students enlisted came from three different faculties, two of them studying Visual Communication, three MediaArchitecture, three Computer Science and Media, and two Human-Computer Interaction. They were closely guided by two research assistants, each responsible for a production task dependent subset of them. The external communication and organization were managed by the curator who also organized the extended visits of the artist.

20 Cycling '74. Max/MSP <https://cycling74.com/> [dostęp: 20.08.2023].

21 Derivative. TouchDesigner, <https://derivative.ca/> [dostęp: 20.08.2023].

zainteresowanie i zdolności. Ci studenci mieli później posłużyć się swoimi umiejętnościami przy realizacji projektu. Planowaliśmy także odciążyć dwójkę asystentów uniwersyteckich, przekazując obowiązki zarządzania projektem jednemu lub dwójce studentów. W poprzednich projektach takie postępowanie okazywało się bardzo korzystne, a osoba, której powierzano rolę kierownika projektu, wykonywała swoje obowiązki według wskazówek partnera badawczego, sama instruując innych zaangażowanych w projekt studentów. To samo rozwiązanie próbowaliśmy zastosować w projekcie weimarskim, kilka razy zmieniając nawet kandydatów do objęcia tej funkcji, jednak bez powodzenia. Wskazuje to na pewne trudności dotyczące zasobów, które mogą pojawiać się w projektach tego rodzaju. Ostatecznie projekt nasz nie był jedynie prostą realizacją artystycznego przedsięwzięcia; był on raczej projektem edukacyjnym, w ramach którego wszyscy uczestnicy uczyli się od siebie nawzajem, jak również dzięki przydzielonemu im zadaniu. Pomimo wielu niewiadomych dwie kwestie znacznie się rozjaśniły po wykonaniu dokumentacji zdjęciowej i na początku semestru w kwietniu 2016 roku zdecydowano, że 1) na pomnik Goethego i Schillera projektowane będą twarze i ręce uczestników w czasie rzeczywistym, oraz że 2) ci, którzy przybyli do Weimaru (uchodźcy) – i nie tylko oni – będą opowiadać o przeżyciach związanych z byciem obcym i doświadczeniem inności. Poniżej wyjaśniamy, jak zrealizowano pierwsze z tych zadań i opisujemy końcową instalację, pomijając przy tym większość szczegółów procesu decyzyjnego. W kolejnej sekcji dzielimy się doświadczeniami związanymi z częścią projektu, którą nazwaliśmy realizacją społeczną.

Na cały system składały się cztery główne podsystemy: *Studio Animacji Pomnika*

The general working mode at the beginning of the project, when a lot of unknowns still existed, was to teach the students the technologies we were sure would be needed. For example, we had workshops for Max/MSP²⁰ and TouchDesigner²¹ for all of them, and we closely observed who developed a strong interest in those. These students would later be responsible for contributing that skill to the project. We also planned to offload the project management duties of the two research assistants onto one or two of the students. In the past, we had had quite a lot of success with assigning one student the role of project manager. He or she would only do the project management under the instructions from the research associate. Thus, the other students would be instructed by the project managing student. In this project, we tried the same, even shifting this role around several times, but without luck. Examples like these hint towards the difficulties with resources that exist in these kinds of projects. After all, this project was not just a simple art production project, but a teaching project in which all the participants were learning from each other or from the task assigned to them. However, even though there were a lot of unknowns, two things were clear after the location scouting process and the start of the semester in April 2016: 1) There should be a real-time mapping of people's faces and arms onto the Goethe-Schiller monument. 2) Newcomers (and not only) to Weimar (refugees) should share their experiences of becoming a stranger and experiencing foreignness. We will now explain how the former was realized, by focussing on describing the final installation without going into too much

²⁰ Cycling '74, Max/MSP <https://cycling74.com/> [accessed: 20.08.2023].

²¹ Derivative, TouchDesigner, <https://derivative.ca/> [accessed: 20.08.2023].

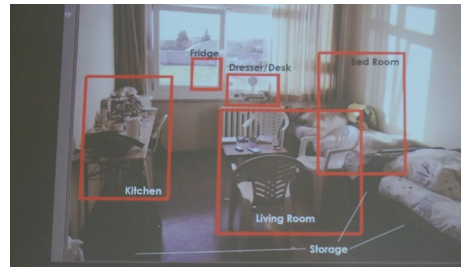
(SAP), *Platforma Przepytowania Pomnika* (PPP), wieża projekcyjna i reżyserka. Główny system produkcji obrazu i dźwięku wspomagany był przez zestaw kamer monitoringu i układ komunikacji radiowej. W sumie możliwe były trzy tryby działania: 1) wyświetlanie nakręconego wcześniej materiału wideo z reżyserki na pomnik Goethego i Schillera, 2) filmowanie nowego materiału wideo w SAP w terenie i stacjonarnie oraz 3) rozmowa na żywo między osobą stojącą na PPP a dwoma osobami w SAP mapowanymi na pomnik.

Studio Animacji Pomnika (SAP)

Studio Animacji Pomnika (SAP) otrzymało tę nazwę w trakcie opracowywania całego systemu. Na samym początku miało postać stacjonarnego studia nagrań, wkrótce jednak zaczęło stawać się ruchomym studiem nagrań, a to szybko przekształciło się w SAP, gdy zapadła decyzja, aby nie tylko uwzględnić zarejestrowany wcześniej materiał wideo, który mapowany byłby na pomnik Goethego i Schillera, ale także umożliwić rozmowy na żywo. W związku z tym SAP dysponowało kilkoma funkcjonalnościami. Było bardzo mobilne i ustawiano je w rozmaitych lokalizacjach, na przykład na Scenie Studyjnej NTN (zob. tabela 1), przed pomnikiem w celu przeprowadzania prób na żywo itd. Te różne umiejscowienia odzwierciedlały powiedzenie Wodiczki, że „cyrk przyjechał”, reklamowały przedsięwzięcie w przestrzeni publicznej, a jednocześnie podtrzymywały zainteresowanie uczestników projektem. SAP wyposażone było w różne urządzenia, takie jak stelaż pozycjonujący – specjalnie zmontowane drewniane obramowanie utrzymujące uczestników w pozycji podobnej do pozy Goethego i Schillera na pomniku. Aby dopasować uczestników różnych wzrostów do właściwej wysokości, zanim dana osoba

detail about the decision processes. In the next section, we will share our experiences with what we called the social production part of the project.

The overall system mainly consisted of four subsystems: the Monument Animation Studio (MAS), the Monument Questioning Platform (MQP), the projection tower, and the stage direction. On top of this main network of image and audio signals, a surveillance camera network and radio communication was set up. In total, three modes of operation were possible: 1) Play out pre-produced video from the stage direction 2) Record new video in the MAS on-site and 3) Live conversation between a person standing on the MQP and two people in the MAS, mapped onto the monument.



Powyżej: Hala opowiada o znanych jej z doświadczenia warunkach życia w obozie dla uchodźców. Poniżej: grill z udziałem studentów, uchodźców, badaczy i Krzysztofa Wodiczki /Above: Hala presenting her first-hand experience of living conditions in the refugee camp. Below: Barbecue with students, refugees, research associates and Krzysztof Wodiczko, fot. / photo Muzzafar Ali, 2016

wchodziła do stelaża, montowano w nim podkładki dystansowe.

Żeby zapewnić właściwe ustawienie naszych bohaterów i umożliwić im zorientowanie się, czy przyjmują odpowiednią pozycję, na monitorze pokazywano każdej osobie jej głowę i ręce przeniesione techniką blue box na obraz pomnika Goethego i Schillera, uwydatniając je obrysem, aby ułatwić ocenę sytuacji. Posługiwano się w tym celu komputerem nagrywającym w SAP, który w prawym dolnym rogu umieszczał jeszcze podgląd z kamery monitoringu na PPP. Aby łatwo było rozpoznać sesje na żywo, oznaczane one były zielonym konturem (por. ryc. 4, po lewej). Dzięki specjalnie opracowanej aplikacji programu TouchDesigner²² operator mógł przełączać obraz z monitoringu na pełen ekran do wglądu wykonawców, a także rejestrować powstały w ten sposób materiał wideo w celach dokumentacji. O ile podgląd dla występujących oraz nagrania wideo na miejscu powstawały przy użyciu komputera rejestrującego w SAP, o tyle mapowanie na żywo odbywało się w reżyserce.

W ciągu dnia SAP było otwarte dla publiczności, aby umożliwić wszystkim chętnym włączenie się do projektu i udział w nagraniach, które odtwarzano wieczorem. Natomiast podczas pokazu kto chciał, mógł oglądać SAP w trakcie wyświetlania zarejestrowanego wcześniej materiału.

Platforma Przepytywania Pomnika (PPP)

Projekt *Platformy Przepytywania Pomnika (PPP)* zmieniał się kilka razy, zanim wykrystalizowały się wyraźnie wspomniane powyżej trzy tryby działania. Na początkowym etapie mobilny punkt nagraniowy i miejsce dla rozmówcy sąsiadowały ze sobą w jednym specjalnie zaprojektowanym pawilonie.

Monument Animation Studio (MAS)

The Monument Animation Studio (MAS) received its name during the development of the overall system. In the very beginning, it was a fixed recording studio. It then soon changed to a mobile recording studio, which then became the MAS, as the decision was made not just to create pre-produced video, which would be mapped onto the Goethe-Schiller Monument, but also to create a live conversation. Thus, the MAS provided several functionalities. It was highly mobile and was setup in various locations, e.g. at the Studiobühne of the DNT (cf. table 1), in front of the monument for live testing purposes, etc. The various locations reflected Wodiczko's dictum of "the circus has arrived" and served as advertisement in the public and to keep the project interesting for the participants. The MAS included various parts: The positioning rig was a sort of custom scaffolding made of wood to position the participants in a pose similar to that of Goethe and Schiller. To get a different body length to the right height, spacer plates were stacked before people stepped into the rig.

To get the protagonists to look in the right direction and get a sense of whether their positioning would be right, each person had a screen provided showing their head and arms chroma keyed on top of a picture of the Goethe-Schiller Monument, augmented with outlines for better judgement. The chroma keyed video was generated by the MAS recording PC, which also added a video feed from the surveillance camera of the MQP to the bottom right. Live sessions were indicated by a green border for better awareness (compare figure 4 left). This custom made TouchDesigner²² software application allowed the operator to switch

Następnie SAP przeniesiono do wnętrza NTN, natomiast pawilon zastąpiony został osobną strukturą architektoniczną – schodnią. W ciągu dnia stanowiła ona charakterystyczny punkt orientacyjny, a jej obraz towarzyszył informacjom o projekcie na ekranie zamontowanym na frontonie budynku na poziomie ulicy, przyciągając uwagę mieszkańców i przechodniów. W trakcie pokazów schodnię udostępniał publiczności członek zespołu, gdy tylko zaczynała się sesja na żywo.

Uczestnicy wchodzili wtedy na PPP i przez mikrofon zwracali się do pomnika z krawędzi platformy. PPP i stojący na niej rozmówcy byli poniekąd rozszerzeniem powierzchni wyświetleniowej, którą początkowo uznaliśmy za zbyt małą do mapowania projekcji. Dzięki temu rozwiązaniu udało się też wytworzyć wyraziste powiązanie między pomnikiem, mówiącymi i widzami. Chociaż tytuł projektu oraz sama nazwa PPP niosły pewną sugestię, że uchodźcy mają wyjaśnić swoje położenie, w przebiegu interwencji różnice między zajmowanymi pozycjami zacierały się, na przykład zasiedziali mieszkańcy zabierali głos u boku przybyszów jako Goethe lub Schiller, przybysze wchodzili na PPP, aby zwrócić się do uchodźców z innych krajów itd. Wyłaniały się również inne sytuacje, w których kierunek przepytywania odwracał się i to Goethe oraz Schiller zdawali osobom stojącym na PPP pytania o ich życie i doświadczenia albo osoby na PPP opowiadały o swoich przeżyciach bez żadnych uprzednich pytań. Jednak bogactwo rozmaitych konfiguracji rozmowy dostrzec mogli tylko widzowie oglądający całe wydarzenie.

Reżyserka

Wszystkie informacje o przebiegu pokazu przekazywano do reżyserki. Studenci obsługujący SAP i PPP raportowali przez

the surveillance image to full screen for the impersonators and record the generated video for documentation purposes. While the recording PC was used for performer feedback and recording video on site, the live mapping was done in the stage direction. The MAS was open to the public during the day to provide them the opportunity to become part of the project and get recorded for the playout during the evening. During the show, people could have a look at the MAS while the pre-produced content was playing.

Monument Questioning Platform (MQP)

The Monument Questioning Platform (MQP) also underwent various design iterations before the three modes of operations were clear. In the early stage, the mobile recording station and the position for the interlocutor were integrated in one custom-designed pavilion. Then the MAS moved inside the DNT and the pavilion-like designs changed to a single architectural element: the staircase. During the day it served as a landmark and presented the project to the public on an integrated screen on the front at street level. During the events, it was opened to the public by a project staff member whenever a live session was activated. Participants would then climb the MQP and talk to the monument using the microphone at the end of the platform. The MQP and the interlocutor also served as an extension of the "display" we initially considered too small for a projection mapping. It also created a clear relationship between the monument, the interlocutor and the audience. Even though, the title of the project and the name of the MQP somewhat suggested that the refugees were requested to justify their position, the intervention intermingled available positions. Long-term residents were speaking next to

walkie-talkie, co się dzieje. Gdy na ich stanowiskach wszystko było już gotowe, czekali, aby odtwarzana w danym momencie partia nagranych wcześniej materiału wideo dobiegła końca, a wtedy VJ przechodził do trybu projekcji na żywo. Podglądu bieżącej sytuacji dostarczały też kamery monitoringu z wieży projekcyjnej i PPP. Zbliżenie na pomnik umożliwiło VJ-owi dopasowywanie projekcji w czasie rzeczywistym. Takie rozwiązanie ułatwiało spontaniczne uczestnictwo, a podczas odtwarzania zarejestrowanego uprzednio materiału SAP było otwarte, zaś studenci zachęcali publiczność do udziału. O możliwości włączenia się w pokaz informowano także w różnych mediach, zanim jeszcze projekt wystartował. Na miejscu ulotki, panel LCD umieszczony na PPP i studenci wyjaśniali publiczności, jak można wziąć udział w projekcji jako Goethe lub Schiller.

Prowadzenie pokazu

Podczas prowadzenia pokazów na żywo studenci zaangażowani w projekt przejmowali niezbędne funkcje: w reżyserce – VJ-a, reżysera i asystenta reżysera; w SAP – społecznego realizatora, kamerzysty/sekretarza planu/asystenta produkcji (jedna osoba), operatora zapisu i miksera dźwięku; oraz na PPP – instruktora osób wchodzących na schodnię oraz pośrednika uczestnictwa/asystenta instruktora (jedna osoba). Taki podział ról pozostawiał jednemu ze studentów zadanie robienia zdjęć w celach dokumentacyjnych.

Próba generalna pokazu odbyła się 25 sierpnia 2016 roku, a sam pokaz zaplanowany był na trzy kolejne dni (każdego dnia 3 godziny: od 21:00 do 24:00), lecz trzeciego dnia został odwołany ze względu na silny wiatr i deszcz. Koniec końców trzynaście uprzednio zarejestrowanych nagrań wideo połączono pierwszego dnia z trzema,

newcomers as Goethe or Schiller, or newcomers were climbing the MQP to talk to refugees from other countries. Other situations were also provoked in which the questioning was inversed, with Goethe and Schiller asking the persons at the MQP about their life and experiences, or people at the MQP talking about their situation without any questions being asking at all. However, the rich body of various conversational configurations only became obvious to viewers watching the full event.

Stage Direction

All information about the state of the show merged in the stage direction. During the shows students running the MAS and MQP reported their status via walkie-talkie. When all speaker positions for a live conversation were taken and ready, the currently running pre-produced video was left to finish until the VJ switched to live mode. Awareness about the situation was supported by various surveillance camera feeds from the projection tower and the MQP. A close-up video onto the statue helped the VJ adjust the mapping in real-time. Furthermore, this setup supported ad-hoc participation, because the MAS was open during playout of the pre-produced content, and students encouraged them to take part. Participation was also communicated well in advance of the project through various media. On site, flyers, students and the LCD panel in the MQP informed the public about the procedure for participating as Goethe or Schiller.

Running the show

The following roles were needed to run the live show. In the stage direction: VJ, director, and director assistant. In the MAS: Social producer, camera/continuity/runner (all one student), recording operator, and sound mixer. At the MQP: instructor for people



Krzysztof Wodiczko, Projekcja w Weimarze / Weimar Projection, fot. / photo Muzzafar Ali, 2016

a drugiego z pięcioma sesjami na żywo, które trwały od 15 do 36 minut w zależności od zmęczenia uczestników ustawionych w steżaku pozycjonującym w SAP. Natomiast wchodząc na PPP udział w projekcji wzięło w sumie 36 osób (19 pierwszego dnia i 17 drugiego dnia).

Realizacja społeczna

Bez żadnej przesady stwierdzić można, że sednem projektu było wytwarzanie treści nazwane przez nas „realizacją społeczną”. Pozyskiwanie narracji o „niewysłownych wydarzeniach życiowych” (jak ujął to Wodiczko) od osób, które pozostawiły swoje kraje i rodziny w ogniu wojen domowych, znacznie wykraczało poza wymagania, które procesy partycypacyjne stawiają zazwyczaj uczestnikom oraz badaczom HCI. Gdyby nie doświadczenie społeczno-estetyczne Wodiczki i jego umiejętność wspierania strauatyzowanych

climbing the stairs, and participation acquirer / runner for the instructor (one student). With one student left to take pictures for documentation purposes.

The show was publicly rehearsed on 25 August 2016 and shown on the two consecutive days each for 3 hours (from 9 p.m.–12 p.m.) with the third day cancelled due to heavy winds and rain. Overall, 13 different episodes of preproduced video was mixed with three live sessions on the first day and five live sessions on the second day, lasting approximately between 15 and 36 minutes depending on the level of exhaustion of the participants in the positioning rig. In total, 36 participants stepped onto the MQP to participate (19 on the first day / 17 on the second).

Social Production

The very core of the project can be safely attributed to the production of the content,

i zmarginalizowanych członków mniejszości społecznych i kulturalnych oraz zachęcania ich do wyznań (oparta na długoletniej praktyce), nasz pomnikowo-ludzki dialog zapewne nie wzniesiłby takiej obywatelskiej rozmowy i debaty, jaką udało nam się pobudzić. Żałujemy jednak, że sam artysta nie mógł pracować z naszymi uczestnikami-uchodźcami nieco dłużej, gdyż nasze własne zasoby i umiejętności w zakresie takich działań artystycznych były bardzo ograniczone. Patrząc wstecz, musimy również przyznać, że nie zdawaliśmy sobie sprawy ze skali zasobów niezbędnych w przedsięwzięciach tego rodzaju. Jednak zdawaliśmy sobie sprawę z ich ważności, zaś dla całego zespołu od samego początku było oczywiste, że cenne treści przekazywane za pośrednictwem tej instalacji nie będą zapisywane na twardych dyskach w postaci zarejestrowanych wcześniej nagrań wideo, lecz będą się one uobecniać w naszych uczestnikach. Z tą myślą, od razu – czyli już w kwietniu – rozpoczęliśmy realizację społeczną. Zwróciliśmy się o pomoc do organizacji uchodźczych i językowych inicjatyw, a studenci zaangażowani w realizację społeczną podejmowali działania społeczne z przybyszami, odwiedzali ich w ośrodku dla uchodźców, zachęcali do udziału w projekcie itd.

Aby w nieformalny sposób przedstawić przybyszów artyście, w ogrodzie na tyłach Uniwersytetu Bauhaus zorganizowaliśmy spotkanie przy grillu, następnie regularnie zapraszaliśmy ich do ruchomego studia nagrań, które stopniowo ulepszało się, tak jak i poprawiały się nasze relacje z uczestnikami. Najsilniejszą więź z przybyszami nawiązaliśmy dzięki kursom językowym i Fionie, która później zgodziła się również przemówić za pośrednictwem pomnika. Pieczę nad wywiadami powierzono studentce architektury mediów Hali Ghatasheh,

which we called "social production". The process of eliciting "unspeakable life events" (in Wodiczko's words) from those leaving their country and families back in civil wars was far beyond what participatory processes typically demand from their participants and HCI researchers. Without the socio-aesthetic experience, and without Wodiczko's long-standing skilled practice to encourage and assist traumatized, marginalized social and cultural minorities to open-up, the human-statue dialogue might not have fuelled the civic discourse and debate the way it did. However, we wish the development of our refugee participants could have been guided longer by the artist himself, as our own resources and skills were very much limited in terms of this artistic practice. In hindsight, we also must confess that we underestimated the resources required. Nevertheless, we did not underestimate its importance, and right from the beginning, it was clear to the whole team that the precious content of the installation would not be stored on hard disks in the form of pre-produced videos, but would be present in our participants. Knowing that, the social production started right from the beginning (in April). We sought for help from refugee associations, language initiatives, students with roles in the social production engaged in social activities with the newcomers, visiting them in their refugee centre, making calls for participation, etc.

To introduce the interested newcomers to the artist in an informal way, we hosted a barbecue in the backyard garden of Bauhaus University, and later invited them on a regular basis to the mobile recording studio, which incrementally improved, like our relations with the participants. The strongest connection with the newcomers was established through the language courses and a person called Fiona, who later



Krzysztof Wodiczko, Projekcja w Weimarze / Weimar Projection, fot. / photo Muzzafar Ali, 2016

której asystowała dwójka studentów odpowiedzialnych za nagrania wideo i ciągłość (Michael Ohaya) oraz realizację wideo (Lea Brugnoli). Jednakże Hala borykała się z serią kryzysów, które staraliśmy się łagodzić na różne sposoby. Z jednej strony przenieśliśmy SAP do wnętrza Niemieckiego Teatru Narodowego (NTN), aby uczestnicy oswoili się z budynkiem i pomnikiem oraz poczuli się w tym miejscu, jak u siebie, staraliśmy się cały czas budować atmosferę otwartości, zaufania i swobody. Chcieliśmy przy tym, aby uczestnicy zadomowili się i nie czuli skrępowania, gdy w NTN pojawi się publiczność, którą przyjdzie im gościć. Z drugiej strony, znaczną część czasu w trakcie dwóch dłuższych wizyt Krzysztofa Wodiczki poświęciliśmy na warsztaty, które przeprowadził w celu poprawienia relacji i działań współartystów-uchodźców i Hali.

Aby zobrazować, jak trudny był proces

also agreed to speak through the monument. The actual responsibility for the interviews was given to a Media Architecture student, Hala Ghatasheh, who received support from two other students for video recording and continuity (Michael Ohaya) and video production (Lea Brugnoli). Nevertheless, she went through several crises, which we tried to mitigate in various ways. On the one hand, we moved the MAS to a place inside the German National Theatre (DNT) to get the participants familiar with the building and the monument in such a way that it became their home, and to develop an atmosphere of openness, trust and playfulness. We also did so to make them feel comfortable later, when the public entered the DNT to become their guests. On the other hand, the significant time that elapsed during the two extended stays of Krzysztof Wodiczko was spent improving the process with the refugee co-artists

realizacji społeczno-estetycznej, relacjonujemy poniżej epizod ukazujący innych, w tym Halę, jako podmioty etycznej troski. Następnie zaś przytaczamy opisane przez Wodiczkę podejście naprawcze.

Epizod 1: W ruchomym studiu nagrań. Klaps, starająca się o azyl kobieta przemawiająca jako Schiller zaczyna mówić. Koło niej stoi „Goethe” z Syrii. Kobieta mówi: „Jestem z Albanii. W Albanii mamy problemy... zemsta krwi. Wuj mojego taty zabił pewnego mężczyznę”. Hala, realizatorka, przerywa jej, mówiąc „Stop” i udzielając wskazówek: „Julio, chciałabym, żebyś nie ruszała głową”. Julia: „Tak jak teraz?” „Tak! I postaraj się utrzymać ją w tym miejscu”. Hala pokazuje na obrys pomnika na ekranie. Julia: „W ten sposób?” „Tak”. Julia: „Teraz dobrze?” Hala kiwa głową: „Mhm”. Asystent produkcji pomaga Julii przyjąć właściwą pozę, mówiąc: „Po prostu troszkę się cofnij”. Julia: „Muszę widzieć moje oczy. Tak jak teraz?”. Asystent: „Teraz jest dobrze”. Hala: „Możesz się trochę cofnąć, a potem trzymać głowę nieruchomo”. Julia patrzy na ekran, wbijając oczy w jeden punkt. Hala: „Przepraszam, możemy zaczynać”. Ujęcie powtarzane jest od początku: „Jestem z Albanii. W Albanii mamy problemy [...]”.

Żeby dać wyobrażenie o warsztatach szkoleniowych Wodiczki, przytaczamy też jego wskazówki dla Hali: „Utrzymajmy nasze wysiłki w tworzeniu »sztuki na rzecz polityczności«. [...] zobaczymy projekt polityczności jako projekt emancypujący i jako projekt »zakłócający dany system społecznych nierówności«, który polega na udzieleniu głosu wykluczonym lub oddzielnym przez ustalone »hierarchie wiedzy« i kultury. W pościgu stroimy od kategoryzowania tych, z którymi pracujemy [...] [To] oznacza [...] odmowę traktowania kogokolwiek jako ucznia. Jeśli już coś powinniśmy zrobić, to sami stać się uczniami w procesie

and Hala through training workshops led by Krzysztof.

To illustrate the absurdly high level of difficulty involved in the socio-aesthetic production process, we would like to share a vignette, which might point to others, including Hala, as subjects of ethical concern. Following that, we cite the healing approach, published by Wodiczko.

Vignette 1: In the mobile recording studio. The clapperboard hits and an asylum-seeking woman speaking as Schiller is starting to talk. Next to her is a Goethe from Syria. She says: "I am from Albania. We do have problems in Albania ... blood vengeance. My dad's uncle has murdered a man." "Ok, stop.", interrupted by Hala the producer giving instructions: "Julia, I want your head to be held still." Julia: "Like this?" "Yes! And try to fix it between this." Hala pointing at the outlines of the statue on the screen. Julia: "Like this?", "Yes." Julia: "OK?" Hala nodding: "Ahem!" The production assistant is helping to model Julia better into the correct position, saying: "Just go back a little." Julia: "I have to see my eyes. Like there?" Assistant: "It's ok now." Hala: "You can step a little bit back and then keep your head fixed." Julia looking at the screen, fixing her eyes. Hala: "I am sorry, now we can start." Starting the take from the beginning. "I am from Albania. We do have problems [...]" And we cite, to give an impression of Wodiczko's guidance to Hala during his workshop trainings:

"[...] Let us continue our efforts in creating art for the political. [...] let us see the project of "the political" as an "emancipatory project", in the way of disturbing "the set system of social inequalities" by giving a voice to those who are being excluded or segregated by fixed "hierarchies of knowledge" and culture. In pursuing our aims let us avoid categorizing these [...] In this respect

emancypacji innych. [...] rozważajmy samych siebie jako »niedouczonego nauczyciela« i »mistrzów ignorancji«, którzy tworzą warunki dla rozwoju samoświadomości innych, autokomentarza i autoreprezentacji oraz porozumiewania się z samym sobą"²³. A następnie: „Czyniąc to, powinniśmy zrozumieć psychologicznie rozwojową i przejściową naturę artystycznego procesu twórczego i patrzeć nań z trudnej i kruchej perspektywy tych, którzy decydują się przystąpić do projektu i gotowi są przeżywać go swymi często traumatycznymi doświadczeniami życiowymi, które w ten sposób przekażą innym. W procesie tym pytania, czy jest to dzieło »uczestnika« czy też dzieło »artysty« nie należy w ogóle stawiać, nie mówiąc już o odpowiadaniu nań"²⁴. Poniżej z pełnym szacunkiem przedstawiamy fragmenty transkrypcji wypowiedzi niektórych uczestniczących współartystów, którzy zabrali głos w trakcie interwencji:

Epizod 2: „Chodzi mi po głowie pytanie ... czy zastanawialiście się, co byście zrobili... gdyby coś takiego przydarzyło się w waszym kraju? Co byście zrobili? Myślę, że wasza odpowiedź byłaby taka sama jak nasza: Uciekajmy z ojczyzny, żeby ratować życie”.

Epizod 3: „Cały czas mam nadzieję ... Mam nadzieję, że któregoś dnia obudzę się. I zobaczę, że to wszystko... to był tylko sen, który minął... Budzę się, a moja rodzina jest ze mną, moja matka, mój ojciec, moje siostry, moi bracia...”.

Epizod 4: „[...] Przeprowadzimy się i wszystko już jest [będzie] w porządku. Bo nie zginie my w morzu! To właśnie wszystkich przerażało. Chodzi o to, że..., jak już umierać, to

[...] reject treating anyone as our disciples. If anything, we should act as if we were ourselves the disciples in the emancipatory process of others. In short [...] let us consider ourselves as 'ignorant teachers', 'ignorant school masters' [...] who create conditions for the development of others; self-awareness, self-articulation, self-representation and the skill of communicating with the self"²³. In doing so, we should understand the psychologically developmental and transitory character of the artistic production process and see it from the difficult and fragile perspective of those who choose to work on the project and are willing to infuse it and transmit through it their often traumatic life experience. In this process the question whether it is the work of 'the participant' or the work of 'the artist' should not be even formulated, let alone responded to."²⁴

We will here respectfully share some transcripts of what the participating co-artists said while speaking during the intervention:

Vignette 2: "I have a question wandering in my mind about ..., did you think about what would, the same thing would happen in your country as in our country. What would you do? I think your answer will be the same as ours: Just running away from our country to save our life."

Vignette 3: "I hope ... I hope to wake up one day. And I'll just see that everything ... it was just a dream and it has ended. ... I wake up and find my family near me, my mother, my father, my sisters, my brothers ..."

Vignette 4: "[...] We just cross and everything is [will be] fine. Cause we will not gonna die in the sea! That was really scareful for

23 K. Wodiczko, *The City, Democracy, and the Artistic Practice*, [w:] *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, Black Dog Publishing, Londyn 2007, s. 26–27.

24 K. Wodiczko, *The City, Democracy, and the Artistic Practice*, [w:] *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, Black Dog Publishing, Londyn 2007, s. 26–27.

23 K. Wodiczko, "The City, Democracy, and the Artistic Practice", in: *Transformative Avant-Garde and Other Writings* (London: Black Dog Publishing, 2007), pp. 26–27.

24 K. Wodiczko, "The City, Democracy, and the Artistic Practice", in: *Transformative Avant-Garde and Other Writings* (London: Black Dog Publishing, 2007), pp. 26–27.

gdziekolwiek, tylko nie..., tylko nie... (tonąc) w morzu, [topiąc się]... umierasz powoli, czujesz wszystko, zanim umrzesz, dookoła widzisz, jak wszyscy umierają... a potem myślisz powoli, powoli... aż w końcu umierasz. A potem twoje zwłoki dryfują. Może znajdą twoje ciało i powiadomią rodzinę. Albo po prostu znikniesz na zawsze".

Epizod 5: „Pracuję też z UMARSami, nieletnimi podróżującymi samotnie bez opieki, którzy pochodzą z Afryki Północnej i są tak czarni, jak sobie większość ludzi w telewizji wyobraża..., tak, Afrykańczyka. A natykam się tu na osoby, które nigdy jeszcze – tak, nigdy – nie widziały Czarnego w rzeczywistości. I od razu pojawia się bariera psychiczna. Gdy idę gdzieś z innymi uchodźcami, rzucają mi te spojrzenia i uchodźcom też, ale jak tylko idę gdzieś z czarnymi chłopakami, to od razu wykrzykują za nami, wyzywają nas i dają nam jasno do zrozumienia, że nas tu nie chcą. Ja jako zdrayczyni niemieckich kobiet. Strasznie mnie to smuci i jestem taka zawiedziona. Co też się tu wyprawia, tu w Weimarze, w Weimarze – stolicy kultury!”

Epizod 6: „Po piętnastu minutach podchodzi do mnie facet, staje obok i gapi się na mnie. Miał jakieś dwa metry wzrostu, a ja wysoki, ale szczupły, ale nie wystraszyłem się, bo miałem gotową odpowiedź. Pyta mnie: Co tu robisz? A ja mu na to: Piwko sobie piję, muzyki słucham. Ale skąd się wzięłaś w Niemczech? Kto ty taki? Jestem normalnym człowiekiem. Ale mimo to nie chciał odejść. Chciał tylko... sterczał tak koło mnie i mnie prowokował. W końcu rzucił, że nie jestem złym człowiekiem. No i miałem problem z głową”.

Epizod 7: „To był pierwszy raz w życiu, że ojciec kazał mi coś zrobić, nie wyjaśniając, dlaczego mam to zrobić. [Oстрыm tonem] »Po prostu zrób to!« Wszyscy dookoła płakali. A ja nie wiedziałe/am dlaczego. Ale to

everyone. Like ..., ok, we die anywhere except ..., except ... (drowning) in the sea, [there] ... you die slowly, and you feel everything before your die, and you see everyone dying around you ... and then you think slowly, slowly, ... till you just die. Then your dead body floats again. Maybe they will find your dead body and tell your family. Or it will just disappear forever.”

Vignette 5 (translated from German): "Unaccompanied underage single travellers who come from North Africa and are as black as most people know from TV ... yes, imagine an African. And I meet people here who have never seen a black person - never! - in reality. And immediately the inhibition threshold drops. When I'm out with other refugees, I get looks and so do the refugees, but as soon as I'm out with the black boys, we're called after, we're mobbed and it's clearly signalled to us that we're not wanted here. And I am signified as a traitor to German women. But it leaves me totally sad and disappointed. What's going on here in Weimar, here in Weimar in the Capital of Culture."

Vignette 6 (translated from German): "After 15 minutes someone comes and stands next to me and looks at me. He was about two metres long and I'm tall and slim - but fear? ... I did not have, ... because I had an answer with me. He asked me: "What are you doing here?" I said: "I'm just enjoying a beer and listening to music.", ... "Yes, but why are you here in Germany? Who are you?", "I am a simple person". But still, he didn't want to leave. He just wanted to ... He stood next to me there and provoked me. In the end, he realised that I'm not a bad human. I came here from [far to leave] my problems."

Vignette 7: "It was the first time for me when my father told me to do something without explaining why I must do it. [With

było... ja, mam jakieś przecucia po drodze do domu... nie zachowywał się normalnie. Głos mu się trząsał, czuło się, że... jest w rozsypce. Powiedzieli mi, że moja matka... moja matka nie żyje, bo... samochód mojego ojca nie zatrzymał się przy punkcie kontrolnym, a wtedy żołnierze z obu stron zaczęli strzelać. Trudno człowiekowi przeżyć w takich warunkach. Więc czasem nie chcę słuchać o ich cierpieniu, bo czuję swoją beznadziejność i bezużyteczność. Wszyscy, których kochasz, twoja rodzina, wszyscy cierpią, a ty nie jesteś w stanie im pomóc... Mam nadzieję, że któregoś dnia znowu się spotkamy. Mam nadzieję, że uda mi się zobaczyć z ojcem, zanim umrze. Nie widziałe/am ojca i całej rodziny od czterech lat. [...] Moja młodsza siostra nie chciała ze mną rozmawiać, bo mówi, że jej nie znam. Rozumiem ją, bo nie widziałe/am jej od czterech lat".

Zakończenie

Boimy się obcych. Dlatego też apelujemy do wszystkich, którzy pracują w sferze publicznej, aby tworzyli możliwość rozmowy z innymi, okazje do wypowiedzania się i słuchania (dla) ludzi, których codziennie mijamy na ulicy. Fakt, że przed destrukcją obywatelskości, który zaczyna toczyć naszą demokrację, uchronić nasze miasta mogą tylko swobodne i niezobowiązujące spotkania, zyskał niedawno zrozumienie we wspólnocie badawczej miejskiej HCI, a od tego momentu sztuka otrzymała przyzwolenie na polityczne zaangażowanie. Na samym początku projektu *Śledczy* uświadomiliśmy sobie, jak artystyczna strategia, którą Peter Weiss zastosował w swoim teatrze dokumentalnym, umożliwiła odsłonięcie niewystawionych ludzkich zachowań w czasie Holokaustu. Następnie rozważyliśmy zakotwiczenie naszego dyskursu w interaktywnych przedmiotach na modłę

a harsh voice] "Just do it!" And everybody was crying. I did not understand why. But it was ... I, ... I feel it actually on my way to my house ... he was not normal. I felt in his shaking voice ... crumbling [voice]. They told me that my mother ... my mother died because ... my father's car ... she was stopping at a checkpoint and then the two boss of the war of two directions, they start shooting. It's difficult for a human being to survive in that situation. So, sometimes I don't like to hear them suffering, because I feel unuseful, unhopeful. Your lovers, your family, they are suffering, and you cannot do anything to help them... I hope that one day we can meet together again. I hope that I can see my father before he dies. I did not see my father and my family for four years. [...] My little sister did not want to speak to me because she said: "I do not know him!". I understand because I did not see her for four years."

Closure

We are fearful of strangers. Thus, we encourage developers (such as urban interaction designers) who weave ICT into the public arena to create opportunities for discourse, speaking, and listening with/to those who we walk by on a daily basis. The need to embed playful encounters to save our cities from the civic decay attacking our democracy (political activism) has just lately been understood by the Urban HCI research community, while art has been allowed to be political ever since. At the genesis of *The Investigators* we have learned how Peter Weiss's artistic strategy for documentary theatre was able to present unspeakable behavioural patterns during the Holocaust. We considered embedding discourse into interactive objects similar to Wodiczko's

techno-artystycznych *Instrumentów ksenologicznych* Wodiczki²⁵, a także w koncepcji krytycznej praktyki technicznej (*critical technical practice*)²⁶. Poszukiwaliśmy znaczeń w fasadach budowli w Rostocku i Weimarze, które pozwoliłyby uwydatnić palące problemy społeczne, polityczne i kulturalne. Koniec końców stworzyliśmy jedyną w swoim rodzaju interaktywną społeczno-estetyczną sytuację w przestrzeni publicznej, w której wiele osób stało się artystami, a nam pozostało zmierzyć się z pytaniem postawionym przez Jana Hatt-Olsena: „Czy sztuka może być jednocześnie częścią badań i praxis”²⁷.

PODZIĘKOWANIA

Składamy wielkie podziękowania dla następujących uczestników i uczestniczek: Nudar A. Dhemish, Molham Al-Khodari, Lemar Poya, Ahmad Al-Nahas, Muha Omar Al-Masri, Fiona Merfert, Felix Luderer, Krar Adel, Bekim Bytyqi, Minela Rastoder, Grit Hasselmann, Vincent Wegerich, Milad Zimi, Fatime Shehu, Xhulia Meruku i Qadir Ebrahimzadeh, a także dla wszystkich nieznanych z imienia uczestników i uczestniczek, dzięki którym projekt ten był prawdziwie wyjątkowym doświadczeniem. Chcielibyśmy także podziękować zespołowi realizatorskiemu: Lei Brugnoli, Hali Ghatasheh, Larissie Knufmann (WeHelp), Royowi Müllerowi, Michaelowi Ohayi, Muzzafarowi Alemu, Christianowi Mazano Schlampowi, Davidowi Leroyowi, Markowi Eisenbergowi, Christianowi Paffrathowi, Sebastianowi Schusterowi,

techno-artistic Xenological Instruments²⁵ and the notion of Critical Technical Practice²⁶.

We searched for meaning in the building façades of Rostock and Weimar to amplify urging socio-politic-cultural issues. Ultimately, we arrived at the creation of a unique interactive socio-aesthetic public situation where many became artists and we were left with the same question as Hatt-Olsen²⁷: "Can art be part of both research and praxis [...]?"

ACKNOWLEDGEMENTS

Great thanks to the following participants: Nudar A. Dhemish, Molham Al-Khodari, Lemar Poya, Ahmad Al-Nahas, Muha Omar Al-Masri, Fiona Merfert, Felix Luderer, Krar Adel, Bekim Bytyqi, Minela Rastoder, Grit Hasselmann, Vincent Wegerich, Milad Zimi, Fatime Shehu, Xhulia Meruku, and Qadir Ebrahimzadeh, and also to all the unknown participants who made this project a truly unique experience. We would also like to thank the production team: Lea Brugnoli, Hala Ghatasheh, Larissa Knufmann (WeHelp), Roy Müller, Michael Ohaya, Muzzafar Ali, Christian Mazano Schlamp, David Leroy, Mark Eisenberg, Christian Paffrath, Sebastian Schuster, Candy Welz, Tobias Steiner, Jenny Flügge, Christian Holzhauser, Timm Burkhardt, Anke von der Heide, and Krzysztof Wodiczko.

SPONSORS

Bauhaus-University Weimar, Kunstfest

25 K. Wodiczko, *Xenology: Immigrant Instruments*, [w:] *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, Black Dog Publishing, Londyn 1996, s. 112–113.

26 Ph.E. Agre, *Toward a critical technical practice: Lessons learned in trying to reform AI*, [w:] *Social Science, Technical Systems, and Cooperative Work: Beyond the Great Divide*, red. G.C. Bowker, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah 1997.

27 J. Hatt-Olsen, *Urban Artscape – Furesø*, [w:] *Mediacity: Situations, Practices and Encounters*, red. F. Eckardt, J. Geelhaar, L. Colini, K.S. Willis, K. Chorianopoulos, R. Hennig, Frank & Timme, Berlin 2008, s. 263–285.

25 K. Wodiczko, "Xenology: Immigrant Instruments", in: *Transformative Avant-Garde and Other Writings* London: Black Dog Publishing, 1996), pp. 112–113.

26 P.E. Agre, "Toward a Critical Technical Practice: Lessons Learned in Trying to Reform AI", in: *Social Science, Technical Systems, and Cooperative Work: Beyond the Great Divide*, ed. G.C. Bowker (Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1997).

27 J. Hatt-Olsen, "Urban Artscape – Furesø", in: *Mediacity: Situations, Practices and Encounters*, eds. F. Eckardt et al. (Berlin: Frank & Timme, 2008), pp. 263–285.

Candy Welz, Tobiasowi Steinerowi, Jenny Flügge, Christianowi Holzhauserowi, Timmowi Burkhardtowi, Anke von der Heide i Krzysztofowi Wodiczce.

SPONSORZY

Uniwersytet Bauhaus w Weimarze, Kunstfest Weimar, Derivative TouchDesigner, Lotus Lumina Erfurt, fisch&fischer Ilmenau, MediaPoint Weimar

LITERATURA

Agre Philip E., *Toward a critical technical practice: Lessons learned in trying to reform AI*, [w:] *Social Science, Technical Systems, and Cooperative Work: Beyond the Great Divide*, red. G.C. Bowker, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah 1997.

Akpan Imeh, Marshall Paul, Bird Jon, Harrison Daniel, *Exploring the effects of space and place on engagement with an interactive installation*, [w:] *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. Association for Computing Machinery, Nowy Jork 2013.

Behrens Moritz, Schieck Ava Fatah gen., *Design Space for Media Architectural Interfaces*, [w:] *What Urban Media Art Can Do: Why When Where and How?*, red. S. Pop, T. Toft, N. Calvillo, M. Wright, AVEdition, Stuttgart 2016.

Benford, Steve, Giannachi, Gabriella, *Performing Mixed Reality*. MIT Press, Cambridge, MA 2011.

Linda Candy, *Practice Based Research. A Guide*, University of Technology, 2006.

Cycling '74. Max/MSP. <https://cycling74.com/>.

Peter Dalsgaard, Kim Halskov, *3d projection on physical objects: design insights from five real life cases*. In *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI '11)*, Association for Computing Machinery, Nowy Jork 2011.

Weimar, Derivative TouchDesigner, Lotus Lumina Erfurt, fisch&fischer Ilmenau, MediaPoint Weimar

REFERENCES

Agre Philip E., "Toward a Critical Technical Practice: Lessons Learned in Trying to Reform AI", in: Geoffrey C. Bowker: *Social Science, Technical Systems, and Cooperative Work: Beyond the Great Divide* (Mahwah: Lawrence Erlbaum, 1997).

Ashby Simone, et al., "Fourth-Wave HCI Meets the 21st Century Manifesto", in: *HTTF 2019: Proceedings of the Halfway to the Future Symposium 2019* (New York: Association for Computing Machinery, 2019), pp. 1–11.

Behrens, Moritz; Fatah gen. Schieck, Ava, "Design Space for Media Architectural Interfaces", in: *What Urban Media Art Can Do – Why When Where and How?*, eds. S. Pop, et al. (Stuttgart: AVEdition, 2016).

Benford Steve, Gabriella Giannachi, *Performing Mixed Reality* (Cambridge: The MIT Press, 2011), pp. 235–243.

Candy Linda. *Practice Based Research: A Guide* (Sydney: University of Technology, 2006).

Cycling '74. Max/MSP. <https://cycling74.com/> (accessed: 20.08.2023).

Dalsgaard Peter and Kim Halskov. 2011. "3D Projection on Physical Objects: Design Insights from Five Real Life Cases", in: *CHI '11: Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (New York: Association for Computing Machinery, 2011), pp. 1041–1050.

Dalsgaard Peter, Halskov Kim, Iversen Ole Sejer, *Participation Gestalt: Analysing Participatory Qualities of Interaction in Public Space*, [w:] *Proceedings of the 2016 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, Association for Computing Machinery, Nowy Jork 2016.

Derivative. TouchDesigner, <https://derivative.ca/>.

Fischer Patrick Tobias, Hornecker Eva, *Urban HCI: spatial aspects in the design of shared encounters for media facades*, [w:] *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. Association for Computing Machinery, Nowy Jork 2012.

Fischer Patrick Tobias, Gerlach Franziska, Acuna, Jenny Gonzalez, Pollack Daniel, Schäfer Ingo, Trautmann Josephine, Hornecker Eva, *Movable, Kick/Flickable Light Fragments Eliciting Ad-hoc Interaction in Public Space*, [w:] *Proceedings of The International Symposium on Pervasive Displays*. Association for Computing Machinery, Nowy Jork 2014.

Fischer Patrick Tobias, Von der Heide Anke, Hornecker Eva, Zierold Sabine, Kästner Andreas, Dondera Felix, Wiegmann Matti, Millan Fernando, Lideikis Jonas, Cergelis Aidas, Verde Reinaldo, Drews Christoph, Fastnacht Till, Lünsdorf Kai Gerrit, Merat Djamel, Khosravani Aryan, Jannesar Hesar, *Castle-Sized Interfaces: An Interactive Façade Mapping*, [w:] *Proceedings of Pervasive Displays 2015*, ACM, Nowy Jork 2015.

Genius Loci Weimar, <https://www.genius-loci-weimar.org/>.

Halskov Kim, Dalsgaard Peter, *Using 3-D projection to bring a statue to life*, „Interactions" maj-czerwiec 2011, t. 18.

Hatt-Olsen Jan, *Urban Artscape – Furesø*, [w:] *Mediacity: Situations, Practices and*

Dalsgaard Peter, Halskov Kim, Iversen Ole Sejer, "Participation Gestalt: Analysing Participatory Qualities of Interaction in Public Space", in: *Proceedings of the 2016 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (New York: Association for Computing Machinery, 2016), pp. 4435–4446.

Derivative. TouchDesigner. <https://derivative.ca/> Last accessed: 20.08.2023

Debord Guy, *Society of the Spectacle* (London: Rebel Press, 1992).

Fischer Patrick Tobias, Eva Hornecker, "Urban HCI: Spatial Aspects in the Design of Shared Encounters for Media Facades", in: *CHI '06: Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (New York: Association for Computing Machinery, 2012), pp. 307–316.

Fischer Patrick Tobias, et al., "Movable, Kick/Flickable Light Fragments Eliciting Ad-hoc Interaction in Public Space", in: *PerDis '14: Proceedings of The International Symposium on Pervasive Displays* (New York: Association for Computing Machinery, 2014), pp. 50–55.

Fischer Patrick Tobias, et al. "Castle-sized Interfaces: An Interactive Façade Mapping", in: *PerDis '15: Proceedings of 4th International Symposium on Pervasive Displays* (New York: Association for Computing Machinery, 2015), pp. 91-97.

Genius Loci Weimar. <https://www.genius-loci-weimar.org/>. Accessed: 17.08.2023

Halskov Kim and Dalsgaard Peter, "Using 3-D Projection to Bring a Statue to Life", *Interactions* May/June 2011, vol. 18, no. 3, pp. 60–65.

Hatt-Olsen Jan, "Urban Artscape – Furesø", in: *Mediacity – Situations, Practices and Encounters*. Eds. Frank Eckardt, et al. (Berlin: Frank & Timme, 2008), pp. 263–285.

Hayes, G. R., *Knowing by Doing: Action Research as an Approach to HCI*. (New York:

Encounters, red. F. Eckardt, J. Geelhaar, L. Colini, K.S. Willis, K. Chorianoopoulos, R. Hennig, Frank & Timme, Berlin 2008.

Hayes Gillian R., *Knowing by Doing: Action Research as an Approach to HCI*, [w:] *Ways of Knowing in HCI*, red. J.S. Olson, W.A. Kellogg, Springer, New York 2014.

Hillier Bill, *Space Is the Machine: A Configurational Theory of Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
Morrison Ann i inni, *The lens of ludic engagement: evaluating participation in interactive art installations*, In Proc. of the 15th international conference on Multimedia, ACM 2007.

Reeves Stuart, Benford Steve, O'Malley Claire, Fraser Mike. *Designing the spectator experience*, [w:] *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. Association for Computing Machinery, Nowy Jork 2005.

Rust Chris i inni, *AHRC Research Review: Practice-Led Research in Art, Design and Architecture*, Nottingham Trent University, Londyn 2007.

Schieck Ava Fatah gen., Kostakos Vassilis, Penn Alan, *Exploring Digital Encounters in the Public Arena*, [w:] *Shared Encounters*, red. K.S. Willis i in., Springer, Londyn 2010.

Sheridan Jennifer, Dix Alan, Lock Simon, Bayliss Alice, *Understanding Interaction in Ubiquitous Guerrilla Performances in Playful Arenas*, [w:] *People and Computers XVIII—Design for Life: Proceedings of HCI 2004*, red. S. Fincher, P. Markopoulos, D. Moore, R. Ruddle, Springer, Londyn 2004.

Sheridan Jennifer, Bryan-Kinns Nick, Bayliss Alice, *Encouraging Witting Participation and Performance in Digital Live Art*, [w:] *Proceedings of the 21st British HCI Group Annual Conference on HCI 2007: HCI...but not as we know it*, t.1, red. L.J. Ball, M.A. Sasse, C. Sas, Th.C. Ormerod, A. Dix, P. Baggnall, T. McEwan, 2007.

Springer, 2014).

Hillier, B., *Space is the Machine: A Configurational Theory of Architecture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

Akpan Imeh, et al., "Exploring the Effects of Space and Place on Engagement with an Interactive Installation", in: CHI '13: Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems (New York: Association for Computing Machinery, 2013), pp. 2213–2222.

Morrison, A. J., et al., "The Lens of Ludic Engagement: Evaluating Participation in Interactive Art Installations", in: MM '07: Proceedings of the 15th International Conference on Multimedia (New York: Association for Computing Machinery, 2007), pp. 509–512.

Reeves Stuart, et al., "Designing the Spectator Experience", in: CHI '05: Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems (New York: Association for Computing Machinery, 2005), pp. 741–750.

Rust, C., et al., *AHRC Research Review: Practice-Led Research in Art, Design and Architecture* (London: Nottingham Trent University, 2007), p. 11.

Schieck Fatah gen. Ava, Kostakos Vassili, Penn Alan, "Exploring Digital Encounters in the Public Arena", in: *Shared Encounters, Computer Supported Cooperative Work* (London: Springer, 2010).

Sheridan Jennifer, et al., "Understanding Interaction in Ubiquitous Guerrilla Performances in Playful Arenas", in: *People and Computers XVIII – Design for Life: Proceedings of HCI 2004* (London: Springer, 2004) pp. 3–18.

Sheridan Jennifer, Bryan-Kinns Nick, Bayliss Alice, "Encouraging Witting Participation and Performance in Digital Live Art", in: *BCS-HCI '07: Proceedings of the 21st British HCI Group Annual Conference on People and Computers*, vol. 1 (Swindon: BCS Learning

Willis Katharine, Roussos George, Chorianopoulos Konstantinos, Struppek Mirjam, *Shared Encounters*, Springer-Verlag, Londyn 2010.

Wodiczko Krzysztof, *Homeless Vehicle*, 1988, <https://www.krzysztofwodiczko.com/instrumentation#/homeless-vehicle-project/>.
Wodiczko Krzysztof, *Alien Staff: Xenobacul*, 1992, <https://www.krzysztofwodiczko.com/instrumentation#/alien-staff/>.

Wodiczko Krzysztof, Sung Ho Kim. *Porte-Parole Mouthpiece*, 1993, <https://www.krzysztofwodiczko.com/instrumentation#/new-gallery-1/>.

Wodiczko Krzysztof, *Xenology: Immigrant Instruments*, [w:] *Transformative Avant-Garde and Other Writings*. Black Dog Publishing, Londyn 1996.

Wodiczko Krzysztof, *The City, Democracy, and the Artistic Practice*, [w:] *Transformative Avant-Garde and Other Writings*. Black Dog Publishing, Londyn 2007.

Wodiczko Krzysztof i inni, *Die Ermittler – A Dialogue about Displacement, Refuge, and Home*, [w:] *Proc. of ACM MUM 2017*, Arts Track 2017.

Wodiczko Krzysztof, *Miasto, demokracja i sztuka*, [w:] *Krzysztof Wodiczko, Rozmowy i teksty krytyczne*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2020.

& Development, 2007), pp. 13-23.

Willis, Katharine, et al., *Shared Encounters* (London: Springer-Verlag, 2010).

Wodiczko Krzysztof, *Homeless Vehicle*, 1998. <https://www.krzysztofwodiczko.com/instrumentation#/homeless-vehicle-project/> (accessed: 09.08.2023).

Wodiczko Krzysztof, *Alien Staff: Xenobacul*, 1992. <https://www.krzysztofwodiczko.com/instrumentation#/alien-staff/> (accessed: 09.08.2023).

Wodiczko Krzysztof, Kim Sung Ho, *Porte-Parole Mouthpiece*, 1993. <https://www.krzysztofwodiczko.com/instrumentation#/new-gallery-1/> (accessed: 09.08.2023).

Wodiczko Krzysztof, "Xenology: Immigrant Instruments", in: idem., *Transformative Avant-Garde and Other Writings* (London: Black Dog Publishing, 2021), pp. 112–113.

Wodiczko Krzysztof, "The City, Democracy, and the Artistic Practice", in: idem., *Transformative Avant-Garde and Other Writings*. (London: Black Dog Publishing, 2021), pp. 26–27.

Wodiczko Krzysztof et al., "Die Ermittler – A Dialogue about Displacement, Refuge, and Home", MUM '17: Proceedings of the 16th International Conference on Mobile and Ubiquitous Multimedia (New York: Association for Computing Machinery, 2017), pp. 527–533.

Drony jako protezy kulturowe

Drones as Cultural Protheses

W książce *Radykalne Oko* Andrzej Turowski pisał, że „w praktykach krytycznych i artystycznych twórców awangardy spotykamy rozliczne próby uporania się z powstającymi na gruncie cielesności fantazmatami, ideologiami i utopiami... Ciało, jak podkreślał w jednym z wywiadów Roland Barthes, nie jest »wiecznym« obiektem wpisanym raz na zawsze w naturę, lecz jest formowane i opanowywane przez historię i społeczeństwa, systemy polityczne i cywilizacje”¹. Autor przywołuje także myśl Bernarda Stieglera o tym, że technika nie jest czystym wytworem człowieka, lecz potencjałem tkwiącym w materii. „Człowiek tylko ujawnia jej możliwości i wydobytą ją ze środowiska, czego przejawem są powstające sztuczne przedłużenia ciała, narzędzia, protezy, mechaniczne instrumenty, technologiczne hybrydy”². Wraz z rozwojem technicznym i naukowym granica między tym, co mechaniczne i naturalne, biologiczne i sztuczne, zaciera się, zostaje zakwestionowany modernistyczny model autonomicznej istoty ludzkiej. „Człowiek protetyczny który deterioryzował cielesność, a więc odnajdywał swoje przedłużenie w otoczeniu i nawiązywał z nim nowe połączenia, kształtował środowisko ludzi i zwierząt, za które czuł się emocjonalnie i politycznie odpowiedzialny”³. Idea ciała jako protezy, według Turowskiego, miała charakter twórczy, etyczny i empatyczny. Taki właśnie twórczy, etyczny i empatyczny charakter ma koncepcja protetyki kulturowej, którą sformułował Krzysztof Wodiczko. Artysta w swojej twórczości bardzo konsekwentnie rozwija i nawiązuje do wielu ważnych nurtów ideowych awangardy. Wodiczko w swojej pracy artystycznej i teoretycznej koncentruje uwagę na

In his book *Radykalne Oko* [Eng. *Radical Eye*], Andrzej Turowski writes that “in the critical and artistic practices of avant-garde artists, we encounter numerous attempts to deal with the phantasms, ideologies and utopias that arise from corporeality... The body, as Roland Barthes emphasised in an interview, is not an ‘eternal’ object inscribed once and for all in nature, but is formed and mastered by history and societies, political systems and civilisations”¹. Turowski also recalls Bernard Stiegler’s idea that technology is not purely a product of human construction, but a potential inherent in matter. “A person only reveals their possibilities and extracts them from the environment, as manifested by the resulting artificial extensions of the body, tools, prostheses, mechanical instruments, technological hybrids”². Along with technical and scientific developments, the boundary between the mechanical and the natural, the biological and the artificial, has become blurred, and the modernist model of the autonomous human being, challenged. “The prosthetic human, who has deterritorialized corporeality, and thus found their extension in their environment and made new connections with it, shaped the human and animal environment for which they felt emotionally and politically responsible”³. The idea of the body as prosthesis, according to Turowski, was creative, ethical and empathetic. Such is the creative, ethical and empathetic character of the concept of cultural prosthetics formulated by Krzysztof Wodiczko. In his work, this artist has consistently developed and referenced many important ideological currents rooted in the avant-garde. In his artistic and theoretical work, Wodiczko focuses his attention on the traumatic aspects of life at

1 A. Turowski, *Radykalne Oko*, t. 2, słowo/ obraz terytoria, Warszawa – Gdańsk 2023, s. 191.
2 *Ibidem*, s.192.
3 *Ibidem*, s.193.

1 A. Turowski, *Radykalne Oko*, vol. 2, (Warszawa–Gdańsk: słowo/ obraz terytoria 2023) 191.
2 *Ibid.*, 192.
3 *Ibid.*, 193.



Krzysztof Wodiczko, *Loro (Them)*, Milan Photo Week,
fot. / photo Marek Wasilewski, 2019, Mediolan

traumatycznych aspektach życia przełomu XX i XXI wieku, w szczególności masowych migracji i psychologicznych skutków wojen, których ofiarami w różnym stopniu i charakterze są zarówno ich bierni, jak i czynni militarnie uczestnicy. Kluczowa dla twórczości Wodiczki jest kondycja imigranta. W 2003 roku podczas naszej rozmowy artysta powiedział: „Zainteresowałem się poważnie (na tyle, na ile artysta może to poważnie zrobić) doświadczeniem tych, którzy się przemieszczają, doświadczeniem osobowości, tożsamości, wielokrotności przemieszczanych tożsamości, obcości w procesie stawania się nieobcym”⁴. Wodiczko uważa, że imigranci obdarzeni są misją, z czego nie zawsze zdają sobie sprawę. Jest to misja agenta przemian w społeczeństwach, w których się znaleźli. Dlatego w rozmowie z Warrenem Niesluchowskim stwierdza: „Moment ten domaga się ksenologii [...] nowej, nomadycznej i dotychczas nierozwiniętej formy zrozumienia i ekspresji”⁵. Termin „protetyka kulturowa” użyty został przez artystę po raz pierwszy podczas prowadzonych badań i wykładów w Center for Advanced Visual Studies w MIT w roku 2008. Chodzi o tworzenie, jak to ujmuje Wodiczko, specjalnie zaprojektowanych urządzeń technoestetycznych, interfejsów człowiek–człowiek, a także wzbogaconych medialnie cielesnych suplementów służących do komunikacji międzykulturowej. Artysta doskonale rozumie potencjał otaczającej nas rozwijającej się gwałtownie technosfery, która oddziałuje coraz bardziej na nasze życie społeczne i indywidualne. Ma ona wpływ na funkcjonowanie naszych miast oraz na jakość naszych demokracji.

4 *Imigrant daje szansę miastu, z Krzysztofem Wodiczko rozmawia Marek Wasilewski*, „Czas Kultury” 2003, nr 5.

5 *Beyond the Hybrid State? (with Warren Niesluchowski)* [w:], Krzysztof Wodiczko, *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews*, Cambridge, MA – London 1999.



Krzysztof Wodiczko, *Przybycze / Newcomers, przygotowania / preparations*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu / The Arsenal Municipal Gallery in Poznań, fot. / photo Krzysztof Wodiczko, 26-27. 11. 2021 Poznań

the turn of the twentieth and twenty-first centuries, in particular on mass migration and the psychological effects of wars, of which both passive and active military participants are victims in various ways and to varying degrees. Central to Wodiczko's work is the condition of the immigrant. In 2003, during a conversation, the artist told me: "I have become seriously interested (as much as an artist can seriously do so) in the experience of those who are moving, in the experience of personality, identity, multiple and mixed identities, alienation in the process of becoming non-alien"⁴. Wodiczko believes that immigrants are endowed with a mission, which they themselves do not always realise. It is a mission as an agent of change in the societies in which they find themselves. Therefore, in an interview with Warren Niesluchowski, he states: "The moment calls for a xenology [...] a new, nomadic and yet undeveloped form of understanding and expression."⁵ The

4 *Imigrant daje szansę miastu, z Krzysztofem Wodiczko rozmawia Marek Wasilewski*, „Czas Kultury” 2003, no 5.

5 *Beyond the Hybrid State? (with Warren Niesluchowski)*, in: Krzysztof Wodiczko, *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews* (Cambridge–London: MIT Press, 1999), 18.

W napisanym w 2015 roku artykule *Protetyka kulturowa*⁶ rozwija koncepcję protezy, podporządkowując jej aspekt technologiczny kontekstowi komunikacji kulturowej. Proteza, funkcjonalnym przedłużeniem i uzupełnieniem utraconych lub osłabionych funkcji człowieka, z czasem nawet wyposażeniem człowieka w możliwości, których naturalnie nie posiadał, w ujęciu Wodiczki staje się komunikacyjnym interfejsem, który może zarządzić wykluczeniu kulturowemu i społecznemu, jakiego doświadczają wszyscy wykluczani i marginalizowani z różnych powodów, przez swoje pochodzenie albo przez swoje wyznanie, status materialny czy orientację seksualną.

Wodiczko stwierdza, że protetyka kulturowa kwestionuje i rozbraja uprzedzenia kulturowe, pomaga jej użytkownikom odnaleźć bezpieczeństwo i pewność siebie w nieoswojonej, obcej przestrzeni publicznej, dostarcza niezbędnych narzędzi do artykulacji i komunikacji w tej przestrzeni. Aby skutecznie rozwiązywać problemy społecznej i kulturowej alienacji, protetyka kulturowa powinna kierować się w stronę praktyk międzydyscyplinarnych, powinna łączyć technologie mediów ze studiami kulturowymi, włączać w swoje pole badawcze antropologię, psychologię społeczną, filozofię polityczną, terapię traumy i wiele innych dziedzin, jak choćby performatywną sztukę publiczną, projektowanie i modę.

Studia kulturowe nad protezami doczekały się już wielu publikacji, w dyskurs protezytyczny angażują się autorzy, którzy często sami mają doświadczenie z protezami. Jednym z nich jest Davida Willis zainspirowany obserwacją drewnianej nogi swojego ojca. W książce *Prosthesis* zaproponował interpretację protezy jako złączenia (*junction*) pomiędzy tym, co cielesne i technologiczne,

term "cultural prosthetics" was first used by the artist time during his research and lectures at the Center for Advanced Visual Studies at MIT in 2008. It refers to the creation, as Wodiczko puts it, of specially designed technoaesthetic devices, human-to-human interfaces, and media-enriched bodily enhancements or supplements for cross-cultural communication. The artist has a keen understanding of the potential of the rapidly developing technosphere that surrounds us, which is having an ever-increasing impact on our social and personal lives. It affects the functioning of our cities and the quality of our democracies. In his article *Protetyka Kulturowa* [Eng. *Cultural Prosthetics*],⁶ written in 2015, he develops the concept of the prosthesis, subordinating its technological aspect to its context within cultural communication. A prosthesis—a functional extension and supplement to lost or impaired human functions that, with time, could even potentially endow a person with capabilities they never naturally possessed—becomes in Wodiczko's formulation a communicative interface that can provide a remedy for the cultural and social exclusion experienced by all those who are excluded and marginalised for various reasons, whether due to their origin or their religion, their material status or sexual orientation.

Wodiczko states that cultural prosthetics questions and disarms cultural prejudices, helps their users find safety and self-confidence in an untamed, alien public space, and provides the necessary tools for articulating and communicating within that space. In order to effectively address the problems of social and cultural alienation, cultural prosthetics should target interdisciplinary

6 K. Wodiczko, *Protetyka Kulturowa*, [w:] *Rozmowy i teksty krytyczne*, Poznań 2020.

6 K. Wodiczko, "Protetyka Kulturowa", in: *Rozmowy i teksty krytyczne* (Poznań: Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 2020).

ludzkie i nieludzkie, swoje i obce⁷.

Metafora protezy używana jest na wielu polach, wykracza poza praktyki medyczne i coraz częściej stosowana jest do opisu różnego rodzaju interakcji pomiędzy ciałem a technologią. Zagadnienie obecności protez w sztukach wizualnych to temat na osobne, obszerne studium. Warto jednak w tym miejscu wspomnieć choćby o pracach Stelarc'a, a zwłaszcza o *The Third Hand* z roku 1980. Vivian Sobchack – nie kryjąca się z tym, że ma protezę – zauważa, że metafora protezy pojawiła się w dyskursie akademickim w momencie zmęczenia nadużywaniem figury cyborga. Złożone relacje pomiędzy ciałem, technologią i subiektywnością określane są jako „wyobrażenia protetyczna” lub wręcz jako „impuls protetyczny”. Autorka eseju *A leg to stand on* pisze o protetycznej świadomości (refleksyjna świadomość suplementacji) i protetycznej pamięci (polegającej na przyswajaniu jako własne obrazów fotograficznych i filmowych), o protetycznej estetyce, która rozszerza myślenie na temat relacji pomiędzy ciałem i technologią. Wspomina także o „protetycznych terytoriach”, w których zaciera się różnica pomiędzy tym, co technologiczne i ludzkie, oraz o „protetycznych urządzeniach” takich jak „urządzenia autobiograficzne”⁸ (tu idealnym przykładem byłaby *Laska Tułacza* Krzysztofa Wodiczki).

W tekście pod znamienym tytułem *Estetyka protetyczna* Morten Sordengaard pisze, że: „Ciało nie jest niedoskonałym, ale przed-doskonałym otwarciem na alternatywną ideę (lub marzenie) syntetycznego piękna, w którym zmysły nie są z góry przypisane żadnej konkretnej części ciała.

practices, combining media technologies with cultural studies, incorporating anthropology, social psychology, political philosophy, trauma therapy and many other fields, such as performative public art, design and fashion, into its field of research.

The cultural study of prostheses has already resulted in many publications, with authors who have often experienced prostheses themselves engaging in prosthetic discourse. One of these authors is David Willis, who was inspired by his observation of his father's wooden leg. In his book *Prosthesis*, he proposed an interpretation of the prostheses as a juncture between the corporeal and the technological, the human and the non-human, the self and the alien.⁷ The metaphor of prosthesis is used in many fields, reaching beyond medical practices and increasingly being used to describe different kinds of interactions between the body and technology. The issue of the presence of prostheses in the visual arts is a topic for a separate, extensive study. However, it is worth mentioning Stelarc's work at this point, in particular *The Third Hand*, from 1980. Vivian Sobchack—who makes no secret of the fact that she has a prosthesis—notes that the metaphor of the prosthesis first appeared in academic discourse at a moment of fatigue with the overuse of the cyborg figure. The complex relationship between the body, technology and subjectivity is now referred to as the “prosthetic imagination” or even as the “prosthetic impulse”. The author of the essay “A Leg to Stand On” writes about prosthetic consciousness (reflexive awareness of supplementation) and prosthetic memory (involving the assimilation of photographic and filmic images as one's own), a prosthetic aesthetic that extends thinking

⁷ D. Willis, *Prosthesis*, Stanford University Press, 1995.

⁸ V. Sobchack, *A leg to stand on*, [w:] *The Prosthetic Impulse: From a Posthuman Present to a Biocultural Future*, red. Marquard Smith i Joanne Morra, MIT Press 2006, s. 19.

⁷ D. Willis, *Prosthesis* (Stanford: Stanford University Press, 1995).

Są one natomiast elastycznymi składnikami artystycznej praktyki dążącej do przekonstruowania piękna oraz przedoskonalenia rzeczywistości poza racjonalną kontrolą⁹. Tymczasem praktyka i teoria artystyczna Wodiczki pomija problem piękna i utopijnych wizji doskonalenia ludzkich możliwości. Artysta koncentruje się na społecznej użyteczności tworzenia protez, przez co zbliża się do dyskursu medycznego i psychologicznego.

Przywołany na początku tego tekstu Bernard Stiegler w swoich rozważaniach o technologii traktował protezę jako niesamowity (*unheimlich*) dodatek wskazujący na niekompletność, a jednak umieszczony przed nami, jakby sugerował, że braku nigdy nie było¹⁰. Kulturowe protezy Wodiczki są w dosłownym tego słowa znaczeniu niesamowitymi dodatkami, których zadaniem jest sprowokowanie zainteresowania swoją niezwykłością, a technologia w nich kieruje uwagę na odzyskaną zdolność opowiadania własnej historii, na utraconą umiejętność zajęcia miejsca w przestrzeni społecznej. Artysta stwierdza, że są to protezy umożliwiające mówienie bez strachu prawdy w przestrzeni publicznej, tak jakby bez pomocy specjalnych urządzeń wspomagających byłoby to niemożliwe. To także ważna diagnoza choroby i propozycja poprawy sytuacji.

Wodiczko uważa, że zadaniem projektowanej protezy kulturowej jest reagowanie na potrzeby ludzi, którzy muszą odzyskać utracony potencjał psychospołeczny, umiejętności oraz zagubiony sens swojej egzystencji. Zadaniem protetyki kulturowej jest wypracowanie nowatorskich metod

about the relationship between body and technology. She also mentions "prosthetic territories" in which the distinction between the technological and the human is blurred, as well as "prosthetic devices"⁸ and "autobiographical devices" (here Wodiczko's Walking Stick would be a perfect example).

In an essay with the telling title *The Prosthetic Aesthetic*, Morten Sordengaard writes that: "The body is not an imperfect but a re-perfect opening up towards the alternative idea (or dream) of a synesthetic beauty in which the senses are not pre-assigned to any specific body part. They are rather fluid parts inside the artistic practice focused on re-building beauty and re-perfect realities outside rational control."⁹ Meanwhile, Wodiczko's artistic practice and theory ignores the problem of beauty and utopian visions of perfecting human possibilities. The artist focuses instead on the social utility of prosthetic creation, thus moving closer to medical and psychological discourse.

In his reflections on technology, Bernard Stiegler, cited at the beginning of this text, treated prosthesis as an uncanny (*unheimlich*) accessory indicating incompleteness and yet which is placed before us as if to suggest that a lack never existed¹⁰. Wodiczko's cultural prostheses are, in a literal sense, uncanny additions designed to provoke interest in their uncanniness, with the technology in them directing attention to the recovered ability to tell one's own story, and to the lost ability to take one's place in

9 M. Sondergaard, *Estetyka protetyczna*, [w:] *Mięso, metal i kod/Rozchwiane chimery*, Stelarc, red. R.W. Kluszczyński, Gdańsk 2014, s. 214.

10 M. Stobiecka, *Archeologiczna proteza*, *Widok Teorii i Praktyki Kultury Wizualnej* 2019, nr 24, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/24-de-formacje/archeologiczna-proteza>

8 V. Sobchack, "A Leg to Stand On", in: *The Prosthetic Impulse: From a Posthuman Present to a Biocultural Future*, eds. Marquard Smith and Joanne Morra (Cambridge: MIT Press 2006), 19.

9 M. Sondergaard, "Prosthetic Aesthetics", in: *Meat, Metal & Code/Wild Chimeras / Mięso, metal i kod/ Rozchwiane chimery*, Stelarc, ed. R.W. Kluszczyński (Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA, 2014), 214

10 M. Stobiecka, "Archeologiczna proteza", *Widok Teorii i Praktyki Kultury Wizualnej*, 2019, no. 24, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/24-de-formacje/archeologiczna-proteza>



Krzysztof Wodiczko, *Przybysze / Newcomers*, przygotowania / preparations, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu / The Arsenal Municipal Gallery in Poznań, fot. / photo Krzysztof Wodiczko,

projektowania, które tworzą oryginalne rozwiązania w zakresie tworzenia artefaktów mediów komunikacyjnych, nowych instrumentów mowy oraz ekwipunek technokulturowy, który pomaga zmierzyć się z alienacją kulturową i społeczną. Protetyka kulturowa ma także zastosowanie terapeutyczne podczas leczenia traum wojennych weteranów i dotkniętych nimi członków najbliższego otoczenia. Praktycznym zastosowaniem protetyki kulturowej jest wypracowana przez Wodiczkę koncepcja projektowania interrogatywnego.

Krzysztof Wodiczko jest z wykształcenia projektantem form przemysłowych. W Polsce studiował między innymi w pracowni wzornictwa przemysłowego prowadzonej przez Jerzego Sołtana, byłego asystenta Le Corbusiera, który wykładał wówczas na Harvard Graduate School of Design. Po Wodiczko studiach pracował w ośrodku wzornictwa Zjednoczenia Przemysłu Elektronicznego Unitra oraz w Państwowych Zakładach Optycznych. To właśnie tam w trakcie prac nad urządzeniami optycznymi uświadomił sobie konieczność myślenia o ergonomiczności produktu oraz o społecznych i ludzkich uwarunkowaniach, w jakich on funkcjonuje. Artysta mówi, że mimo

social space. The artist states that these prostheses allow one to speak the truth in public space without fear, as if this would be impossible without the help of special assistive devices. They also offer an important diagnosis of a disease and a proposal for improving the situation.

Wodiczko believes that the task of cultural prosthetics design is to respond to the needs of people who need to recover lost psychosocial potential and skills and a lost sense of their own existence. The task of cultural prosthetics is to develop innovative design methods to come up with original solutions for the creation of communication media artefacts, new speech instruments and technocultural equipment that will help confront cultural and social alienation. Cultural prosthetics also have therapeutic applications when used to treat the war traumas of veterans and affected individuals in their immediate circles. A practical application of cultural prosthetics is the concept of interrogative design developed by Wodiczko.

Krzysztof Wodiczko is by training an industrial form designer. In Poland he studied in the industrial design studio run by Jerzy Sołtan, and he was once an assistant to Le Corbusier, who was then teaching at the Harvard Graduate School of Design. After Wodiczko's studies, he worked at the design centre of the Unitra Electronic Industry Union and at the State Optical Works. This was where, while working on optical devices, he became aware of the need to consider the ergonomics of a product and the social and human conditions in which it functions. The artist says that, despite the passing of years, his approach to design has not changed since his first work. "My focus on the situation of these people—especially those whose situation no one knows about and no one understands—and

upływu lat jego podejście do projektowania nie zmieniło się od czasu jego pierwszej pracy. „Moje skupienie na sytuacji tych ludzi – zwłaszcza tych, o których sytuacji nikt nie wie i których nikt nie rozumie – oraz stworzenie im szansy na otwarcie się i publiczny przekaz było zawsze takie samo”¹¹.

W jego myśleniu odnaleźć można połączenie racjonalizmu i idealizmu, co jest niezbędne przy kreowaniu nowych form, których zadaniem jest dokonanie pozytywnej zmiany w realnym świecie. Dla Wodiczki projektowanie to misja społeczna, artysta uważa, że rolą projektanta jest wczuwanie się w sytuację ludzi, którzy będą używać stworzonych przez niego przedmiotów. Ta misja spełnia się nie tylko na poziomie ergonomii produktu, ale także w sferze idei.

Widoczne jest to zarówno w jego projektach artystycznych, jak i w rozważaniach teoretycznych. Odnoszą się one zawsze do bardzo konkretnych problemów życia społecznego i teorii sztuki. Artysta w twórczy i często zaskakujący sposób przetwarza idee wypracowane przez socjologów, psychologów, psychiatrów i filozofów, wprowadzając je w obręb pola sztuki, nadaje im nowe, zaktualizowane znaczenia. Zdarza się, że przystosowuje istniejące rozwiązania do nowych, nieprzewidzianych dotąd zadań. Dobrym przykładem zastosowania tej metody jest *War Veteran Vehicle* z 2008 roku, w którym wojskowy samochód został połączony z projektorem, stając się ruchomą platformą komunikacyjną. Militarna funkcja samochodu, do którego można zamontować różne rodzaje broni, została tak przekształcona, by zaprzeczyć oryginalnej funkcji, żeby zamiast rozbijać i zabijać, przyczyniała się do procesu leczenia i odbudowywania zerwanych relacji. Artysta poszukuje ciągle nowych sytuacji

giving them a chance to open up and communicate publicly, has always remained the same”¹¹.

In his thinking, one can find a combination of rationalism and idealism, which is essential when creating new forms whose task is to make a positive change in the real world. For Wodiczko, design is a social mission; the artist believes that the role of the designer is to feel for the people who will use the objects he creates. This mission is fulfilled not only at the level of product ergonomics, but also in the realm of ideas.

This is evident both in his artistic projects and in his theoretical reflections. Both always refer to very specific problems in social life and art theory. The artist creatively and often surprisingly transforms ideas developed by sociologists, psychologists, psychiatrists and philosophers, introducing them into the field of art, and giving them new, updated meanings. Sometimes he adapts existing solutions to new, previously unforeseen tasks. A good example of the application of this method is his 2008 *War Veteran Vehicle*, in which a military vehicle was combined with a projector to become a mobile communication platform. The military function of the vehicle, to which various weapons can be fitted, has been transformed to contradict its original function, so that instead of smashing and killing, it contributes to the process of healing and rebuilding broken relationships. The artist is constantly looking for new performative situations in which he can develop new forms of communication and expression, and show the users of his projects new opportunities for functioning in society with devices that change their image not only in the eyes of others, but also in their own.

11 Socjoestetyka, z Krzysztofem Wodiczko rozmawia Adam Ostolski, Warszawa 2015, s. 60.

11 K. Wodiczko, A. Ostolski, Wodiczko. Socjoestetyka (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015) 60.

performatywnych, w których rozwija nowe formy komunikowania i ekspresji, pokazując użytkownikom swoich projektów nowe szanse na funkcjonowanie w społeczeństwie przy pomocy urządzeń, które zmieniają ich obraz nie tylko w oczach innych, ale także swoich własnych.

O czym „mówią” drony?

Cykl prac, w których w charakterze głównego elementu nośnego użyto komercyjnego drona Inspire jest doskonałym przykładem strategii wykorzystywania istniejących platform technologicznych do twórczego przetwarzania ich przy pomocy dodatkowych urządzeń komunikacyjnych i aplikacji artystycznych w skutecznie działające protezy kulturowe. Drony rozumiane jako urządzenia latające sterowane przez człowieka znane były już w starożytności. Ich pojawienie się na przełomie XX i XXI wieku stało się swoistym przełomem na polu nie tylko militarnym ale także ekonomicznym. Drony wyposażyły nas w nowe sposoby zabijania, przenoszenia towarów, informacji i wypracowania nowych bardzo mobilnych sposobów widzenia, obserwowania oraz kontrolowania rzeczywistości.

Do niedawna drony określane były mianem niewidzialnych zabójców. Ten doskonały współczesny interfejs oddzielał żołnierza – operatora instrumentu-broni – od realnego pola walki (jego rzeczywistego obrazu) oraz dystansował go fizycznie i psychicznie od wielopoziomowego dyskomfortu, jakim jest zadawanie śmierci. Doświadczenia operatorów dronów wskazują jednak, że jest to oddzielenie pozorne i nie separuje człowieka od traumy, jaką powoduje zabijanie innych ludzi. Wykorzystanie na niespotykaną dotychczas skalę bezzałogowych statków powietrznych podczas interwencji w Iraku i Afganistanie oraz podczas tzw. wojny z terrorem po ataku na WTC w Nowym

What are the Drones "Talking About"?

Wodiczko's series of works that features a commercial Inspire drone as the main element is an excellent example of his strategy of creatively using existing technological platforms and, through the use of additional communication devices and artistic applications, transforming them into effectively functioning cultural prostheses. Drones, understood here as human-controlled flying devices, have been known since antiquity. Their appearance at the turn of the twentieth and twenty-first century has been a kind of breakthrough, not only in terms of their military applications, but also their use in business. Drones have equipped us with new means of killing, carrying goods and conveying information, and for developing highly mobile ways of seeing, observing and controlling reality.

Until recently, drones were referred to as invisible killers. This perfect modern interface separated the soldier—the operator of the instrument-weapon—from the real battlefield (the actual image of it) and distanced him or her physically and psychologically from the multiform discomfort of inflicting death. However, the experience of drone operators indicates that this separation is a sham and does not actually separate a person from the trauma of killing other people. The unprecedented use of drones during the interventions in Iraq and Afghanistan and during the so-called "war on terror" after the attack in 2001 on the WTC in New York caused suffering and heavy casualties among civilians and sparked protests from international humanitarian organisations. The military use of drones in conflicts in the Middle East has been controversial not only because of their questionable effectiveness in accurately reaching their intended targets of destruction, but also due to their incompatibility with the principles of

Jorku w 2001 roku spowodowało cierpienie i duże straty wśród ludności cywilnej oraz wywołało protesty międzynarodowych organizacji humanitarnych. Wojskowe zastosowanie dronów w konfliktach na Bliskim Wschodzie było kontrowersyjne nie tylko ze względu na ich wątpliwą skuteczność w precyzyjnym osiąganiu zakładanych celów rażenia, ale także jako niezgodne z zasadami prawa międzynarodowego. Jak się jednak okazało, historia nie stoi w miejscu i drony zaczynają odgrywać coraz większą rolę podczas działań wojennych w XXI wieku. Inwazja wojskowa Rosji w Ukrainie pokazała nam rozmaite sposoby wykorzystania dronów w pełnoskalowym konflikcie zbrojnym, w tzw. wojnie symetrycznej, w której walczą naprzeciwko siebie dwie armie wyposażone w podobny sprzęt wojskowy. Drony przestały być niewidzialnymi zabójcami operującymi z neutralnej przestrzeni powietrznej, zamiast tego zobaczyliśmy drony „kamikadze”, które dokonują otwartych ataków jako pociski samosterujące. Uwagę zwraca pomysłowość uczestników konfliktu, którzy do działań wojskowych, rozpoznawczych a nawet zaczepnych adaptują różnego rodzaju drony komercyjne, dostępne w sklepach. Skróceniu uległ także dystans pomiędzy operatorem a maszyną, sterowaną często bezpośrednio z okopów a przy zachowaniu dystansu wzrokowego pomiędzy człowiekiem i maszyną.

Nowością jest pojawienie się na polu walki niezwykle nowoczesnych dronów wojskowych produkowanych przez państwa muzułmańskie, takie jak Turcja czy Iran. Przy czym drony irańskie Shahid wspierają armię agresora, a tureckie Bayraktar służą stronie ukraińskiej. Zakup tych ostatnich odbywał się przy wsparciu społecznych zbiorów na Litwie i w Polsce, co doprowadziło do medialnego i psychologicznego

international law. As it turned out, however, history does not stand still, and drones are beginning to play an increasingly important role in twenty-first century warfare. Russia's military invasion of Ukraine has shown us the various ways in which drones can be used in full-scale armed conflict, in what is known as "symmetric warfare", in which two armies equipped with similar military hardware fight one another. Drones have ceased to be invisible assassins operating from neutral airspace; instead we now have "kamikaze" drones that launch open attacks like cruise missiles. Attention is drawn to the ingenuity of the participants in the conflict, who are adapting all sorts of commercial off-the-shelf drones for military, reconnaissance and even offensive operations. The distance between the operator and machine, which is often controlled directly from the trenches and with a visual distance between man and machine, has also been shortened.

What is new is the appearance on the battlefield of extremely modern military drones produced by Muslim countries, such as Turkey and Iran, with Iranian Shahid drones supporting the aggressor army and Turkish Bayraktar drones serving the Ukrainian side. The purchase of the latter was carried out with the support of public fund-raising efforts in Lithuania and Poland, leading to a media and psychological "taming" of these sky-borne killers, as each participant in the fund-raising effort (including the author of this text) has a proportionate share in the effects of the purchased equipment's actions on the battlefield.

Drones are commonly used for spying and policing and have become a permanent part of the powerful surveillance system that monitors societies and scans national borders to prevent illegal immigrants from crossing them. Drones are also finding

oswojenia podniebnych zabójców, ponieważ każdy uczestnik zbiórki (w tym autor tego tekstu) ma swój proporcjonalny udział w skutkach działań kupionego sprzętu na polu walki.

Drony powszechnie wykorzystywane są do działań szpiegowskich, policyjnych i stały się trwałym elementem potężnego systemu inwigilacji, który monitoruje społeczeństwa oraz skanuje granice państw, by uniemożliwić przedarcie się przez nie nielegalnych imigrantów. Drony znajdują zastosowanie także w przemyśle rozrywkowym, filmowym, informacyjnym i sportowym, dostarczając ciągle atrakcyjnych dla człowieka dynamicznych ujęć z lotu ptaka. Niezmiernie ważna i obiecująca dla gospodarki późnego kapitalizm jest potencjalna możliwość wykluczenia z rynku pracy i zastąpienia latającymi maszynami nie tylko pilotów, strażników granicznych, policjantów, ale także listonoszy i dostawcy przesyłek.

W tak mocno określony funkcjonalnie i znaczeniowo instrument Krzysztof Wodiczko projektuje nową całkowicie przeciwną funkcję. Dostrzegł on potencjał znaczeniowy dronów, ponieważ, jak pisze, jest to globalna i mobilna technologia nadająca się do przekraczania granic geograficznych i państwowych, gdyż ich sposób działania koresponduje z mobilnym i globalnym doświadczeniem migrantów. Zwraca uwagę na to, że używane w służbie ksenofobicznych władz drony wykorzystywane są do tworzenia zdehumanizowanego wizerunku migrantów i przedstawiają ich jako „hordę wrogo nastawionych najeźdźców”. Drony, jak zauważa artysta, są zamieszane w życie migrantów ponieważ monitorują i kontrolują trasy ich przemieszczania. Ta technologia medialnej i mobilnej komunikacji może kulturowo wyposażać, chronić i uzbroić migrantów we wrogich strefach

applications in the entertainment, film, news and sports industries, providing highly-appealing, dynamic bird's-eye shots. Extremely important and promising for the economy of late capitalism is the potential possibility of eliminating workers from the labour market and replacing them with flying machines – not only pilots, border guards and police officers, but also postal workers and parcel deliverers.

Onto this functionally and semantically strongly-defined instrument, Krzysztof Wodiczko projects a new, completely opposite function. He has recognised the semantic potential of drones because, as a global and mobile technology suitable for crossing geographical and national borders, their mode of operation corresponds to the mobile and global experience of migrants. He points out that drones, commonly used in the service of xenophobic state authorities, create a dehumanised image of migrants, portraying them as a "horde of hostile invaders". Drones, the artist notes, are a part of the lives of migrants because they monitor and control their routes. But this media and mobile communication technology can also culturally equip, protect and arm migrants in hostile social zones, and can help them to survive and advance in society. So why not create conditions that allow migrants to benefit from the same technology, asks the artist. In his notes related to the project, he writes that with the help of drones, migrants can be enabled to take control of their public image and perception. They can thereby represent themselves in their unusual situation, and can signal their presence and their desire for emancipation. The participants in the project wear masks, protecting them from potential hostility. They are well camouflaged, but also equipped with apparatuses that allow them to be seen and heard. Through these

społecznych, może im pomóc w przetrwaniu i awansie społecznym. Dlaczego zatem nie stworzyć warunków pozwalających imigrantom skorzystać z tej samej technologii? – pyta artysta. W notatkach związanych z projektem pisze, że z pomocą dronów można umożliwić migrantom przejęcie kontroli nad ich publicznym wizerunkiem i odbiorem. Mogą reprezentować siebie w tej nietypowej sytuacji, mogą zasygnalizować swoją obecność i wolę emancypacji. Uczestnicy projektu występują zamaskowani, chronieni przed potencjalną wrogością, są dobrze zakamuflowani, ale też dobrze wyposażeni w aparaturę, która pozwala im być widzialnymi i słyszalnymi. Dzięki tym urządzeniom różne osoby mogą w różnych językach wielu różnym widowniom przedstawiać swoje historie, które dotyczą nie tylko migracji, ale także marginalizacji społecznej i politycznej, dyskryminacji czy nadużyć w pracy, mogą mówić o tak aktualnych i ważnych sprawach jak współistnienie, obywatelstwo, reprezentacja i równość. Sytuacja ta według Wodiczki jest estetycznym ucieleśnieniem i krytycznym ujawnieniem sprzeczności pomiędzy przerażającą i ksenofobiczną technologią dronów a ich wykorzystaniem do żądania prawa do ochrony, bezpieczeństwa i emancypacji¹².

Działania performatywne z dronami wpisują się w cykl tworzonych od wielu lat protez kulturowych służących do etycznej komunikacji. Są to urządzenia takie jak: *Laska Tułacza* (*Allien Staff*, 1992), *Porte – parole* (*Mouth Peace*, 1993), *Ægis* (*Equipment for a city of strangers*, 1998), *Dis-Armor* (*Rozbroja*, 2000), *Hełm Weterana* (*Veteran's Helmet*, 2018). Wszystkie te urządzenia zgłębiają problem zapośredniczania komunikacji w sytuacji, gdy bezpośredni kontakt

apparatuses, different people can present their stories in different languages to many different audiences. These stories concern not only migration, but also social and political marginalisation, discrimination and abuse at work; they can talk about such topical and important issues as coexistence, citizenship, representation and equality. This situation, according to Wodiczko, is an aesthetic embodiment and critical revelation of the contradiction between drones as a terrifying and xenophobic technology and their use to claim the right to protection, security and emancipation¹².

Performative actions with drones have been part of a series of cultural prostheses for ethical communication that Wodiczko have been creating for many years. These include devices such as his *Alien Staff* (1992), *Porte–Parole Mouthpiece* (1993), *Ægis: Equipment for a City of Strangers* (1998), *Dis-Armor* (2000), and *Veteran's Helmet* (2018). All of these devices explore the problem of mediating communication when direct contact is impossible or difficult. They are mediating devices that draw attention due to their unusual form, often attached directly to the body, turning their wearer into a cyborg and giving them additional symbolic power and the ability to express themselves and draw attention to themselves. Above all, these are devices-prostheses for telling one's own stories, stories which could not be heard without such amplification. As the artist writes: "In order to silence xenophobic paranoias, one important function of this psychological artefact must be to neutralise the incredulity caused by the presence of the stranger. For this to happen, the artefact should contain itself in the form of a particular device,

12 Krzysztof Wodiczko, *Protetyka kulturowa: Miejskie interwencje projektowe*, Warszawa 2021.

12 K. Wodiczko, *Protetyka kulturowa: Miejskie interwencje projektowe*, Ph.D. dissertation, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2021.

jest niemożliwy lub utrudniony. To urządzenia mediacyjne zwracające uwagę swoją niezwykłością, często przylegające bezpośrednio do ciała, zmieniające ich posiadacza w cyborga i nadające mu dodatkową symboliczną moc oraz możliwość wypowiedzenia się i zwrócenia na siebie uwagi. Są to przede wszystkim urządzenia-protezy do opowiadania własnych historii, które bez takiego wzmocnienia nie mogłyby zostać usłyszane. Jak pisze artysta: „W celu uciszenia ksenofobicznych paranoi jedną z ważnych funkcji tego psychologicznego artefaktu musi być neutralizacja niesamowitości wywołanej przez obecność obcego. Aby tak się stało, artefakt powinien zawrzeć się w formie szczególnego urządzenia, zaprogramowanego by działać jako »fikcyjna narracja«, przechowująca oraz przekazująca emocjonalne zrozumienie bolesnej i nieakceptowalnej rzeczywistości”¹³.

Drony Krzysztofa Wodiczko to urządzenia latające powstałe na bazie komercyjnego drona Inspire, wyposażone w szkielet, do którego przymocowane są monitory ledowe oraz głośniki. Stanowią idealne protezy kulturowego storytellingu. Ich głównym zadaniem jest zwrócenie na siebie uwagi odbiorców niesamowitością formy, która dzięki olbrzymim oczom wyświetlanym na monitorach przypomina groteskowe owady albo przybyszów z innej planety. Unoszą się one nad głowami słuchaczy, by podzielić się z nimi swoimi historiami. Ta niesamowitość, wyolbrzymienie pewnych cech, sprowadzenie wypowiadających się ludzi tylko do wielkich latających oczu i ust oswaja widza z obcością. Staje się ona interesującym wzbogaceniem rzeczywistości i pozwala syntetyzować przekaz. Pewnych prawd i historii łatwiej słuchać od drona-cyborga niż bezpośrednio od człowieka,

programmed to act as a 'fictional narrative', storing and transmitting an emotional understanding of a painful and intolerable reality”¹³.

Krzysztof Wodiczko's drones are flying devices created on the basis of the commercial Inspire drone, equipped with a frame to which LED monitors and speakers are attached. They are ideal prostheses for cultural storytelling. Their primary task is to attract the audience's attention with the strangeness of their form, which, thanks to the giant eyes displayed on the monitors, resemble grotesque insects or visitors from another planet. They hover above the heads of the audience to share their stories with them. This uncanniness, including the exaggeration of certain features and the reduction of the people speaking to nothing more than large flying eyes and mouths, accustoms the viewer to something alien and unfamiliar. It becomes an interesting enrichment of reality and allows the message to be taken in. It is easier to listen to certain truths and stories from a drone-cyborg than directly from a human being we would normally disregard. Włodiczko's actions with drones assume the form of a performance, with the public space in the city as the stage, passers-by as the audience and specially constructed machines as the actors. The magnified eyes give one the impression they are penetrating observers, which inverts the relationship between the onlooker and the observer, as it is usually migrants and strangers who are the ones being watched, with their point of view and the conclusions they draw from what they see being considered irrelevant. Włodiczko notes that the drones with human eyes are part human and part machine, as are the refugees, who we see as a species

którego na co dzień lekceważymy. Akcje z dronami przybierają formy swoistych spektakli, których sceną jest publiczna przestrzeń w mieście, widzami przechodnie, a aktorami specjalnie w tym celu skonstruowane maszyny. Powiększone oczy sprawiają wrażenie przenikliwych obserwatorów, co odwraca relację pomiędzy patrzącym i obserwatorem, ponieważ zwykle to migranci i obcy są tymi, których się obserwuje a ich punkt widzenia i wnioski z tego, co widzą, nie mają żadnego znaczenia. Artysta zauważa, że drony z ludzkimi oczami są po części ludźmi, a po części maszynami, tak samo jak uchodźcy, którzy postrzegani są przez nas jako gatunek częściowo naturalny, a częściowo sztuczny. Projekt „uznaje i rozprasza w performatywny i zabawny sposób przerażające uprzedzenia i pełne obaw przyjęcie uchodźców jako »niegodnych zaufania« przybyszów kulturowych i istot transkulturowych”¹⁴.

Pierwsza wersja projektu pod tytułem *Loro (Them)* odbyła się w Mediolanie w Parco Sempione 6, 7 i 8 czerwca 2019 roku, kolejna zatytułowana *Ustedes (Them)* została zaprezentowana na Governors Island (NY) 3 października 2020 roku. Rok później projekt pokazywany był w Polsce, w Krakowie – *Niebo nad Krakowem: LGBT mówi*, 24, 25 i 26 września, 26 i 27 listopada w Poznaniu pod tytułem *Przybysze (Newcomers)*. Każda z wersji projektu różniła się od innych ze względu na to, że za każdym razem treść przekazu powstawała w oparciu o kontekst lokalny. W Mediolanie była to współpraca z Fundacjami More Art oraz Fondazione Casa della Carita, która zapewnia pomoc dla bezdomnych i imigrantów mieszkających w nielegalnych obozach na przedmieściach miasta. W projekcie *Ustedes* na Governors Island bohaterami byli



Krzysztof Wodiczko, *Przybysze / Newcomers*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu / The Arsenal Municipal Gallery in Poznań, fot. / photo Krzysztof Wodiczko, 26-27.11.2021, Poznań

that is partly natural and partly artificial. The project "acknowledges and dispels, in a performative and playful way, the frightening prejudices and fearful acceptance of refugees as 'unreliable' cultural arrivals and transcultural beings"¹⁴.

The first version of the project titled *Loro (Them)* took place in Milan at Parco Sempione on 6–8 June 2019, while the next version, entitled *Ustedes (Them)*, was presented at Governors Island in New York on 3 October 2020. A year later, the project was shown in Kraków, Poland, as *Sky Over Krakow: LGBT Speaks*, and on 24–26 September and 26–27 November in Poznań under the title *Przybysze (Newcomers)*. Each version of the project differed from

przybyli do USA migranci z Ameryki Łacińskiej. W performansie *Niebo nad Krakowem* wypowiadali się uczestnicy reprezentujący środowiska gejów, lesbijek oraz osób biseksualnych i transpłciowych. Projekt w Poznaniu odbywał się przede wszystkim we współpracy z Muzułmańskim Centrum Kulturalno-Oświatowym. Przygotowanie do projektu, rozmowy i spotkania z ich uczestnikami są niezbędnym i niezwykle ważnym elementem procesu twórczego, podczas którego artysta gromadzi wokół wydarzenia społeczność osób bezpośrednio zainteresowanych, ich rodziny i znajomych, kreując poprzez to różne kręgi widzów. Bardzo ważnym przeżyciem dla uczestników projektu jest także zobaczenie samych siebie jako performujących obcych i możliwość dyskusji o tym, co się wydarzyło. Na spotkaniu po pokazie w Poznaniu jeden z uczestników wyznał, że najbardziej w projekcie ujęło go to, że po raz pierwszy w życiu został potraktowany poważnie, wysłuchany, że znalazł się ktoś, kto chciał słuchać tego, co ma do powiedzenia.

W Mediolanie głos zabrali migranci z krajów afrykańskich, którzy przybyli do Włoch, pokonując Morze Śródziemne. Jeden z nich mówił: „Dla mnie świat nie ma granic, świat jest jeden, każdy ma prawo do podróży, do robienia, czego chce bez konieczności krzywdzenia siebie”. Omar z Senegalu mówi: „Myślę, że dobrym pytaniem, które trzeba zadać nie jest: skąd pochodzisz, ale kim jesteś? Ponieważ człowiek identyfikuje się z tym, kim jest, a nie z tym, skąd pochodzi. Na świecie jest wielu ludzi takich jak ty i zawsze jest ktoś, kto myśli inaczej niż ty, dla tego ludzie nie powinni być określani według miejsca pochodzenia, ale według tego, kim są. Jeśli jesteś ciekaw, zapytaj, kim są i co robią. I oceniaj charakter osoby, a nie rasę czy pochodzenie”. Abdul mówi: „Moja skóra i mój akcent reprezentują przyszłość

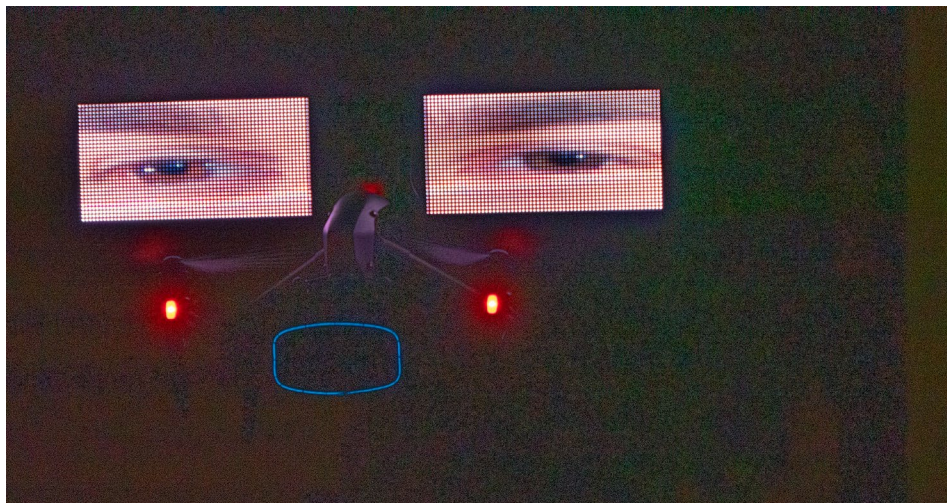
the others in that each time the content of the message was created based on the local context. In Milan, it was a collaboration with the More Art Foundation and the Fondazione Casa della Carita, which provides assistance to homeless people and immigrants living in illegal camps in the city's suburbs. In the Ustedes project on Governors Island, the protagonists were migrants from Latin America who had come to the USA. In the Sky Over Krakow performance, participants representing the gay, lesbian, bisexual and transgender community spoke out. The project in Poznań took place in cooperation with the Muslim Cultural and Educational Centre. The preparations for the project and talks and meetings with the participants are an essential and extremely important part of the creative process, during which the artist brings together as a community those directly involved in the event and their families and friends, thereby forming broad and varied circles of viewers. It is also a very important experience for the participants to see themselves as performing Others and to be able to discuss what they experience. At a meeting after the show in Poznań, one of the participants confessed that what impressed him most about the project was that for the first time in his life he was taken seriously, listened to, that there was someone who wanted to listen to what he had to say.

In Milan, migrants from African countries who arrived in Italy by crossing the Mediterranean spoke out. One of them said: "For me the world has no borders, the world is one, everyone has the right to travel, to do what they want without having to hurt themselves". Omar from Senegal said: "I think a good question to ask is not: 'where do you come from', but 'who are you?' Because a person identifies with who they are, not where they come from. There are

i globalizację, to jest owoc tego, co tworzy globalizacja. Moja skóra i mój akcent są rezultatem globalizacji. Moja narodowość nie jest wyborem, jest prawem, ponieważ jestem jednocześnie Włochem i Senegalczykiem i pokazuję to poprzez akcent, którym mówię i kolor mojej skóry". Anonim mówi: „Mam 26 lat... Powiedziałbym, że najtrudniejszą częścią mojego życia była podróż z rodzinnego kraju do Włoch. Kiedy przyjechałem umieszczono mnie w schronisku, gdzie dwa lata czekałem na przeprowadzenie formalności azylowych. To nie był dla mnie łatwy czas... Czekanie na azyl było trudne, ponieważ czasem musisz robić rzeczy, których nie chcesz zrobić. Twoja sytuacja życiowa sprawia, że robisz to, bo jest to jedyna rzecz, którą możesz zrobić, by iść naprzód. Jeśli zwrócisz się o azyl we Włoszech i go nie dostałeś, co robisz? Kończysz na ulicy, robiąc złe rzeczy". Anonimowy imigrant opowiada: „Niemal każdy, kto był w Libii, powie ci, że ma ślady albo blizny fizyczne lub mentalne, że byli torturowani, że mają problemy. Byłem sprzedany

many people like you in the world, and there is always someone who thinks differently than you, so people should not be defined by where they come from, but by who they are. If you are curious, ask who they are and what they do. And judge a person by their character, not their race or background." Abdul said: "My skin and my accent represent the future and globalisation, it is the fruit of what globalisation creates. My skin and my accent are the result of globalisation. My nationality is not a choice, it is a right because I am both Italian and Senegalese at the same time, and I express this through the accent I speak with and the colour of my skin." An anonymous speaker said: "I am 26 years old... I would say that the most difficult part of my life was the journey from my home country to Italy. When I arrived there I was placed in a shelter where I waited two years for the asylum formalities to be carried out. It was not an easy time for me... Waiting for asylum was difficult because sometimes you have to do things you don't want to do. Your life situation

Krzysztof Wodiczko, *Przybysze / Newcomers*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu / The Arsenal Municipal Gallery in Poznań, 26-27.11.2021, fot. / photo Krzysztof Wodiczko



trzy razy, jeden z oprawców bierze mnie i mówi: »wiesz, zapłaciłem za ciebie pieniądze, musisz dla mnie pracować, żeby te pieniądze się zwróciły albo...«. Tego dnia zabili wszystkich i straciłem moich przyjaciół, z którymi odbyłem podróż z Nigru do Trypolisu". Inny Anonim wyznaje: „Zabili mojego ojca na moich oczach, widziałem też śmierć moich braci. Nikt nie przyszedł mi z pomocą i uciekłem z tego kraju. Nie chcę wracać z powrotem. Nie chcę wracać z powrotem, ponieważ nie mogę patrzeć na miejsce, gdzie zginął mój ojciec. Człowiek, który go zabił, żyje na wolności. Sprawiedliwość nie jest dla nas, naprawdę nie ma jej tam. Uciekam, szukając miejsca, w którym znajdę pokój”¹⁵.

Świadczenia, które usłyszeć można było w Krakowie, opowiadają o innym rodzaju traumy. Głos pierwszy mówi: „Mam 40 lat i jestem gejem. I tak, mieszkam w Polsce, i tak, żyję w Polsce. W swoim życiu zdarzyło mi się doświadczyć dyskryminacji, zdarzyło mi się usłyszeć wiele niemiłych słów. Możesz mnie nazywać ciotką, pedalem, gejem i możesz rzucać w moim kierunku, czym chcesz. To nie zmienia faktu, że ja jestem człowiekiem. Takim samym jak ty. I mam prawo do tego, żeby żyć, czy tobie się to podoba, czy nie. Tak samo jak ty masz prawo do tego, żeby żyć. Kiedy jako młody człowiek powiedziałem swoim rodzicom, że jestem gejem, nie spotkałem się z miłymi słowami. Nienawiść zabija od środka, zaczyna się od jednego zdania: »jesteś nikim«. Głos czwarty: „Drukujemy nekrologi dzieciaków, które popełniły samobójstwa z powodu działań rządu i z powodu nienawiści. Przyklejamy je na tablicach z ogłoszeniami parafialnymi, zawsze z soboty na niedzielę, tak, żeby ludzie idący do kościoła mógł zobaczyć te nekrologi. Całe to zło

forces you to do it, because it is the only thing you can do to move forward. If you asked for asylum in Italy and didn't get it, what do you do? You end up on the street, doing bad things." An anonymous immigrant tells us: "Almost everyone who has been to Libya will tell you that they have marks or physical or mental scars, showing that they have been tortured, that they have problems. I was sold three times, one of the torturers took me and said: 'you know, I paid money for you, you have to work for me to get this money back or else...'. On that day they killed everyone, and I lost all the friends with whom I had made the journey from Niger to Tripoli". Another anonymous speaker confesses: "They killed my father before my eyes, and I also saw the death of my brothers. Nobody came to help me, so I fled this country. I don't want to go back. I don't want to go back because I cannot look at the place where my father was killed. The man who killed him is alive and at large. There is no justice for us, it's really not there. I am running away, looking for a place where I can find peace"¹⁵.

The testimonies heard in Kraków tell of a different kind of trauma. The first voice said: "I am 40 years old and I am gay. And yes, I reside in Poland, and yes, I live in Poland. In my life I've experienced discrimination, I've heard many unkind words. You can call me a faggot, a fag, a gay, and you can hurl whatever insults you want at me. It doesn't change the fact that I am a human being. Just like you. And I have the right to live, whether you like it or not. Just as you have the right to live. When I told my parents as a young man that I was gay, I was not met with kind words. Hatred kills from the inside, it starts with a single sentence: 'you are worthless.'" The fourth voice: "We

15 K. Wodiczko, *Loro (Them)*, broszura towarzysząca wystawie, Mediolan 2019.

15 K. Wodiczko, *Loro (Them)*, brochure accompanying exhibition, Milan 2019.

wynika z bardzo prostej rzeczy. Rakiem na tkance tego narodu jest Kościół katolicki. Kościół katolicki, który jest ksenofobiczny, homofobiczny, antyludzki, antykobiecny. Kościół, który nie ma nic wspólnego z chrześcijaństwem, nic... Bo cała wasza religia oparta jest nie na miłości do drugiego człowieka, tylko na nienawiści"¹⁶.

W Poznaniu wiodący głos zabrali mieszkający w nim muzułmanie. Youssef powiedział: „Ignorancja na temat islamu czy ignorancja na temat muzułmanów dzisiaj jest bardzo ogromna, dodatkowo, jeżeli patrzemy na te manipulacje polityczne albo takie pranie mózgu medialne, znajdziemy wszystkie te elementy, które prowadzą do nienawiści wobec muzułmanów i do ich zabijania. Rasizm jest chorobą, człowiek nie rodzi się rasistą, ale zostaje rasistą przez jakąś złą edukację albo przez manipulację, albo pranie mózgu. Trzeba szanować każdego człowieka”. Magdalena: „Dzień dobry, nazywam się Magda. Jestem muzułmanką i chciałabym, żeby ludzie przestali się mnie bać. Ja też chciałabym się przestać bać, okazywać kim jestem, bo ja się nie wstydzę tego, kim jestem. I chciałabym, żebyśmy wszyscy byli traktowani jak ludzie, bez żadnego określenia, żeby było samo słowo »człowiek«. Chciałabym, żebyśmy byli wszyscy razem, żebyśmy się wspierali i nawzajem szanowali”.

Omar: „Ja osobiście, jako muzułmanin w drugim pokoleniu już w Polsce, uważam, że najlepszym, najlepszym lekarstwem na nienawiść i strach jest edukacja. I chciałbym przede wszystkim, żeby ludzie chcieli zadawać pytania. My jesteśmy na te pytania zawsze otwarci i chcę, żeby ludzie do nas przychodzili i z nami rozmawiali, bo rozmowa sama w sobie w ogóle jest przyjemna. Inną rzeczą, która bym też chciał,

print the obituaries of kids who have committed suicide because of the government's actions and because of hate. We stick them on the parish notice boards, always from Saturday to Sunday, so that people going to church can see these obituaries. All of this evil stems from a very simple thing. The cancer on the fabric of this nation is the Catholic Church. A Catholic Church that is xenophobic, homophobic, anti-people, anti-women. A Church that has nothing to do with Christianity, nothing... Because your whole religion is based not on love for the other, but on hatred"¹⁶.

In Poznań, Muslims living in the city had the leading role. Youssef said: "The level of ignorance about Islam and ignorance about Muslims today is huge; moreover, if we look at the political manipulation and the media brainwashing, we find all the elements that lead to hatred against Muslims and to people killing them. Racism is a disease, a person is not born a racist, he becomes a racist through a bad education or through manipulation or brainwashing. Every human being must be respected." Magdalena: "Good morning, my name is Magda. I am a Muslim woman, and I would like people to stop being afraid of me. I would also like to stop being afraid, to show who I am, because I am not ashamed of who I am. And I would like us all to be treated as human beings, without any definitions, just the word 'human'. I would like for us all to be together, to support and respect one another."

Omar: "I personally, as a second-generation Muslim already living in Poland, think that the best cure for hatred and fear is education. And above all, I would like people to want to ask questions. We are always open to such questions, and I want people to come and talk to us, because talking in

¹⁶ K. Wodiczko, *Protetyka Kulturowa: Miejskie interwencje projektowe*, Warszawa 2021, s. 31–34.

¹⁶ K. Wodiczko, *Protetyka kulturowa...*, 31–34.

to chciałbym, żeby mój tata, ja czy moja siostra, która nosi chustkę, żeby nikt z nas nie czuł się gościem w kraju, którego jest obywatelem, kraju, w którym żyje i kraju, z którym tak naprawdę wiąże nadzieje. I to jest tak naprawdę dla mnie najważniejsze, żeby nikt, kto kocha ten kraj, żyje w nim w spokoju, żeby nie czuł się tutaj gościem, tylko jak u siebie w domu"¹⁷.

W projekcie *Ustedes* udział wzięła grupa migrantów z Ameryki Łacińskiej, którzy zaprezentowali jeszcze inną perspektywę, opowiedzieli o tym, co myślą o działaniach ludzi, z którymi się zetknęli po przybyciu do USA. Maria: „Wykorzystują nas. Pracowałam z mężczyzną przez 17 lat. Nadużyć było zbyt wiele, płacił nam, jak chciał. Ponieważ nie mieliśmy żadnych dokumentów, podporządkowaliśmy się jego rozkazom i zachciankom... najbardziej uderzył mnie fakt, że nie potrafił docenić lat, które dla niego przepracowałam. Przez wiele lat, kiedy brakowało ludzi, to my we dwoje kończyliśmy dla niego pracę, bez względu na wszystko, do szóstej trzydziści lub siódmej, często w soboty i niedziele. Wściekał się, kiedy mówiliśmy mu, żeby trochę bardziej podniósł wynagrodzenie, po prostu się wściekał”. Yosara: „...miałam wypadek firmową furgonetką, gdy wracaliśmy z pracy. Nie zdawałam sobie sprawy z tego, co może mnie spotkać w tym kraju, kiedy nie posiadam dokumentów. Po wypadku mój szef nie przyszedł do mnie, żeby zapytać, czy czegoś potrzebuję, czy jestem ranna, czy coś mnie boli. Miałam wstrząs mózgu... założyli mi szwy, aby zamknąć ranę, ponieważ była dość delikatna, zrobili tomografię. Zaczęłam mieć załamania nerwowe, złe nastroje. W szpitalu Elmhurst, gdzie mnie przyjęto, nie chcieli... Mój szef nie chciał ponieść kosztów rachunku, który wynosił

itself is pleasant. Another thing I would like is for my dad, me or my sister, who wears a headscarf, for none of us to feel like a guest in the country of which they are a citizen, the country in which they live, and the country with which they have tied their hopes. And that's really the most important thing for me, so that no one who loves this country, who lives in it in peace, will feel like a guest here, but will feel at home"¹⁷.

The *Ustedes* project involved a group of Latin American migrants who presented yet another perspective, talking about what they thought of the actions of the people they encountered after arriving in the US. Maria: "They take advantage of us. I worked for a man for 17 years. The abuse was too much, he paid us whatever he wanted. As we had no documents, we submitted to his orders and whims... what struck me most was that he did not appreciate the years I worked for him. For many years, when there was a shortage of people, it was just two of us who finished the work he needed done, no matter what it took, working till six-thirty or seven [p.m.], often on Saturdays and Sundays. He would get angry when we asked him to raise our salary a bit, he would just get angry." Yosara: "...I had an accident with the company van when we were coming home from work. I didn't realise what could happen to me in this country when I was undocumented. After the accident, my boss didn't come to me to ask if I needed anything, if I was injured, if I was in pain. I had a concussion ... they put stitches to close the wound because it was quite delicate, they did a CT scan. I started having nervous breakdowns, bad moods. At Elmhurst Hospital, where I was admitted, they didn't want to... My boss didn't want to foot the bill, which was almost \$8,000,

prawie 8000 \$, nie chciał¹⁸.

Wszystkie te wybrane i zacytowane głosy łączą marginalna społeczna pozycja ich autorów. Są to imigranci, ludzie różniący się od innych kolorem skóry, akcentem, stopniem zakorzenienia społecznego w gronie rodziny czy przyjaciół, którzy często podkreślają swoje osamotnienie i izolację. Są to ludzie innego niż dana większość wyznania lub innej niż dominująca orientacja seksualna. Pozbawieni są bezpieczeństwa i legitymacji społecznej, jaką daje przynależność do większości. Często są to osoby o niepewnym statusie prawnym, gdyż nie posiadają dokumentów lub praw, które ma większość. Towarzyszą im dwa rodzaje strachu, ten, który wywołują i ten, który sami odczuwają. Ta specyficzna kondycja powoduje, że zwracają oni uwagę na podstawowe, egzystencjalne wartości, o których tak łatwo zapomina syta i zadowolona, milcząca większość. Są to być może kwestie banalne, ale wypowiediane z punktu widzenia osób głęboko doświadczonych nabierają nowej aktualności. Spełnia się więc to, o czym pisze artysta: „chciałbym poprzez moje protezy kulturowe i ich interwencyjne miejskie formy rozwijać i udoskonalać zdolność ocalałych do uwidoczniania siebie i wizualnego, publicznego przedstawienia swojego świadectwa. Jest to powiązane i uzależnione od udanego podniesienia się ze stresu pourazowego. I odwrotnie, zmagania z traumą, odnalezienie narracyjnego głosu dzięki świadectwu mają większą szansę powodzenia, jeżeli dokonywane są jako publiczny akt mowy, a jeszcze większą, gdy są kierowane jako wypowiedź społeczna do innych i w imieniu innych. Parejsia, akt publicznego mówienia prawdy, ma uzdrawiającą moc¹⁹”.

he didn't want to¹⁸.

What all of these selected and quoted voices have in common is the marginal social position of their authors. They are immigrants, people who differ from others by the colour of their skin, their accent, the degree to which they are socially rooted among family or friends, and who often emphasised their loneliness and isolation. They are people of a different religion from the majority or a different sexual orientation from the dominant one. They lack the security and social legitimacy of belonging to the majority. They are often people with an uncertain legal status because they do not have the right documents or the rights that the majority enjoy. They are accompanied by two types of fear: the one they cause and the one they themselves feel. This peculiar condition causes them to pay attention to basic, existential values that are so easily forgotten by the satiated and contented silent majority. These may seem like trivial issues, but spoken from the point of view of those who have profoundly experienced them, they take on a new relevance. In this way, what Wodiczko has written is realised: "I would like, through my cultural prostheses and their interventionist urban forms, to develop and refine the ability of survivors to make themselves visible and to visually and publicly present their testimony. This is linked to and contingent upon their successful recovery from post-traumatic stress. Conversely, grappling with trauma, finding a narrative voice through witnessing, is more likely to succeed when performed as a public speech act, and even more likely when directed as a social statement to and on behalf of others. Pareisia, the act of speaking the truth in public, has a healing power¹⁹”.

18 *Ibidem*, s. 84–85.

19 *Ibidem*, s. 13.

18 *Ibid.*, 84–85.

19 *Ibid.*, 13.

LITERATURA

Beyond the Hybrid State? (with Warren Niesluchowski), [w:] Krzysztof Wodiczko, *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews*, Cambridge, MA – London 1999.

Imigrant daje szansę miastu. Z Krzysztofem Wodiczko rozmawia Marek Wasilewski, „Czas Kultury” 2003, nr 5.

Sobchack Vivian, *A leg to stand on*, [w:] *The Prosthetic Impulse: From a Posthuman Present to a Biocultural Future*, red. M. Smith i J. Morra, MIT Press 2006.

Socjoestetyka. Z Krzysztofem Wodiczko rozmawia Adam Ostolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

Søndergaard Moerten, *Estetyka proteotypyczna*, [w:] *Mięso, metal i kod. Rozchwieane chimery. Stelarc*, red. R.W. Kluszczyński, Gdańsk 2014.

Stobiecka Monika, *Archeologiczna proteza*, „Widok. Teorii i Praktyki Kultury Wizualnej” 2019, nr 24.

Turowski Andrzej, *Radykalne Oko*, t. 2, słowo/ obraz terytoria, Warszawa – Gdańsk 2023.

Willis David, *Prosthesis*, Stanford University Press, 1995.

Wodiczko Krzysztof, *Loro (Them)* [broшура towarzysząca wystawie], Mediolan 2019.

Wodiczko Krzysztof, *Protetyka Kulturowa*, [w:] *Rozmowy i teksty krytyczne*, Galeria Miejska Arsenał Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2020.

Wodiczko Krzysztof, *Protetyka kulturowa: Miejskie interwencje projektowe*, Warszawa 2021.

REFERENCES

"Beyond the Hybrid State? (with Warren Niesluchowski)", in: Krzysztof Wodiczko, *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews* (Cambridge, MA–London: MIT Press, 1999).

"Imigrant daje szansę miastu. Z Krzysztofem Wodiczko rozmawia Marek Wasilewski", *Czas Kultury* 2003, no. 5.

Sobchack, Vivian, "A Leg to Stand On", in: *The Prosthetic Impulse: From a Posthuman Present to a Biocultural Future*, eds. M. Smith, J. Morra, (Cambridge, MA: MIT Press, 2006).

Socjoestetyka. Z Krzysztofem Wodiczko rozmawia Adam Ostolski (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015).

Søndergaard, Moerten, "Estetyka proteotypyczna", in: *Mięso, metal i kod. Rozchwieane chimery. Stelarc*, ed. R.W. Kluszczyński (Gdańsk: CSW Łaźnia, 2014).

Stobiecka, Monika, "Archeologiczna proteza", *Widok. Teorii i Praktyki Kultury Wizualnej* 2019, no. 24.

Turowski, Andrzej, *Radykalne Oko*, vol. 2 (Gdańsk: słowo/ obraz terytoria, 2023).

Willis, David, *Prosthesis* (Stanford: Stanford University Press, 1995).

Wodiczko, Krzysztof, *Loro (Them)* (Milano: More Art, 2019).

Wodiczko, Krzysztof, "Protetyka Kulturowa", in: *Rozmowy i teksty krytyczne* (Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2020).

Wodiczko, Krzysztof, *Protetyka kulturowa: Miejskie interwencje projektowe* (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2021).

Sztuka Krzysztofa Wodiczko.
Analiza relacji między sztuką, technologią
medialną, nauką i wyzwaniem społecznym

The Art of Krzysztof Wodiczko: Exploring
the Intersections Between Art, Media
Technology, Science and Social
Challenges



Krzysztof Wodiczko, *Pojazd dla bezdomnych / Homeless Vehicle*, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation, 1988-1989

Nie jest prawdą, że sztuka nie może zmienić świata. Tylko trzeba sobie zdać sprawę, jak złożony to proces. Wymaga nieustannej równoległej pracy i współpracy w różnych dziedzinach sztuki i kultury. Bez tych wszystkich działań żylibyśmy dzisiaj w jeszcze gorszym świecie. Tak więc efekty oczywiście są, chociaż często niewidoczne dla nas samych¹.

Sztuka mediów i sztuka performansu publicznego mogą odegrać rolę w odzyskiwaniu lub odmrażaniu zdolności mówienia, wytwarzając sytuacje, w których marginalizowane lub strauatyzowane osoby mogą wprowadzić swoje doświadczenia do dyskursu publicznego².

It's not true that art can't change the world. It's just necessary to realise how complex this process is. It demands unceasing, coordinated efforts and collaboration in various fields of art and culture. Without all this activity, we would be living today in a world that was worse off than it is. So, of course, the effects are there, it's just that they're often invisible to us¹.

Media art and public performance art can play a role in regaining and reactivating the ability to speak by creating situations in which marginalised or traumatised people can introduce their experiences into public discourse².

1 I. Zmyślony, 'Sto tysięcy bezdomnych. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczką', *dwutygodnik.com*, wydanie 164, lipiec 2015, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6025-sto-tysiecy-bezdomnych.html> [dostęp: 26.10. 2023].

2 K. Wodiczko, *Protetyka kulturowa: miejskie interwencje*, ASP Warszawa 2021, s. 8.

1 I. Zmyślony, 'Sto tysięcy bezdomnych. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczką', *dwutygodnik.com*, no.164, July 2015, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6025-sto-tysiecy-bezdomnych.html> [accessed 26.10. 2023].

2 K. Wodiczko, *Protetyka kulturowa: miejskie interwencje* (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2021) 8.

Wstęp

Rozdział ten rozpoczynam dwoma cytata-
mi zaczerpniętymi z różnych wypowiedzi
Krzysztofa Wodiczki, z wywiadu, którego
udzielił oraz jego własnej publikacji. Chcę
w ten sposób zaznaczyć, poza wszystkim
innym (o czym dalej), że w rozważaniach
nad sztuką tego artysty powinno się ko-
niecznie brać pod uwagę jego własne
koncepcje i ich różne manifestacje³. Wo-
diczko jest artystą niezwykle świadomym
wszelkich aspektów własnej twórczości:
swych decyzji twórczych, wyborów metod
i narzędzi, celów, ku którym zmierza. Jego
prace artystyczne wynikają z głębokich
przemyśleń. Zbudował on rozległe teore-
tyczne zaplecze dla swoich praktyk arty-
stycznych, wpisując je w sieć relacji ze
starannie wybranymi, bliskimi mu współ-
czesnymi nurtami intelektualnymi: teoriami
artystycznymi, kulturowymi, filozoficznymi
i naukowymi (jego idee powstają w interak-
cji z koncepcjami między innymi Waltera
Benjamina, Michela de Certeau, Rosalyn
Deutsche, Michela Foucaulta, Jürgena
Habermasa, Judith Herman, Julii Kristevej,
Claude'a Leforta, Chantal Mouffe). Podejmo-
wanie refleksji nad jego pracami musi w tej
sytuacji stać się swoistym dialogiem z nim,
rozmową, która powinna uwzględniać także
zagadnienia wskazywane jako istotne przez
niego samego. Dla dyskursu tu rozwijanego
oznacza to, że odwołania do wypowiedzi
Wodiczki będą często pojawiać się w roli
inspiracji, kontekstów, wyjaśnień bądź od-
niesień rozszerzających prowadzone anali-
zy czy interpretacje.

Do czego jeszcze, poza pomocą w okre-
śleniu wskazanej wyżej postawy badaw-
czej wobec twórczości Krzysztofa Wodiczki,

3 Zob. np. K. Wodiczko, *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts – London, 1999; *Idem, Rozmowy i teksty krytyczne*, wyd. popr. i posz., wyb. i wstęp M. Wasilewski, red. A. Rosochacka, J. Zwierzyński, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2020.

Introduction

I have opened this chapter with two qu-
otes from Krzysztof Wodiczko, one from an
interview, and the other from a book he pu-
blished in 2021. My aim in doing so is to po-
int out that when considering this artist's
work, we need to take into account the
concepts he has developed and the various
manifestations they have assumed³. As an
artist, Wodiczko is highly conscious of his
own considerations of every aspect of his
work: his creative decisions, his choices of
methods and tools, and the goals he aims
to achieve. His artworks are the result of
deep reflection, and he has developed an
extensive theoretical resource base for his
artistic practices, inscribing them into a ne-
twork of relations with various contempo-
rary intellectual currents, all carefully selec-
ted, with which he shares affinities. These
include artistic, cultural, philosophical and
scientific theories (his ideas are created in
dialogue with the concepts of Walter Ben-
jamin, Michel de Certeau, Rosalyn Deuts-
che, Michel Foucault, Jürgen Habermas, Judith
Herman, Julia Kristeva, Claude Lefort and
Chantal Mouffe, among others). Given this
situation, in reflecting on his work, we must
enter into a kind of dialogue with him. This
conversation needs to take into account
the issues he considers most relevant. For
this reason, in my discussion here, I will
often refer to statements made by Wodicz-
ko himself. These will serve as a source of
inspiration, context, explanation and refe-
rence and as a tool for widening the scope
of my analyses and interpretations.

Apart from helping to define our research
approach to Krzysztof Wodiczko's work,
what else can the two quotations cited

3 See, e.g., K. Wodiczko, *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews* (Cambridge, Mass.–London: The MIT Press, 1999); K. Wodiczko, *Rozmowy i teksty krytyczne*, eds. M. Wasilewski, A. Rosochacka, J. Zwierzyński (Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2020).



Krzysztof Wodiczko, Łuk Pamięci Żołnierzy I Marynarzy, Grand Army Plaza / Soldiers and Sailors Memorial Arch, Grand Army Plaza, New York 1984, fot. / photo dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation

mogą posłużyć oba przywołane wstępnie cytaty? Przede wszystkim pomagają one stworzyć wstępny zarys mapy zagadnień istotnych dla jego twórczości. Uruchamiają one bowiem różne pola tematyczne rozpatrywane w jego licznych projektach, podejmują ważne wątki, których miejsca przecięcia chcę uczynić punktami odniesienia dla swoich własnych rozmyślań nad jego sztuką.

Sztuka wobec wyzwania społecznego

Pierwsza z dwóch wypowiedzi Krzysztofa Wodiczki, od których przywołania zaczynam te rozważania, kieruje uwagę na ostatni składnik tytułu tego rozdziału, czyli wyzwanie społeczne, łącząc je zarazem w szczególny sposób z twórczością artystyczną. Nazywam go szczególnym, ponieważ Wodiczko mówi o takim związku sztuki ze światem, w którym sztuka świat

above tell us? First and foremost, they provide a rough guide to the relevant issues in his work. They activate various thematic fields that have been addressed in his numerous projects and introduce important threads whose intersections I would like to use as points of reference in my reflections on his art.

Art in the Face of Social Challenges

The first of the two statements above by Krzysztof Wodiczko directs our attention to the last part of the title of this chapter, that is, social challenges, while at the same time linking them in a particular manner to artistic creation. I say 'particular' because Wodiczko speaks of the relationship between art and the world as one in which art transforms the world. I have quoted the artist's words and placed them in the privileged position of an epigraph not only because I

przeobraża. Sięgam po te słowa artysty i umieszczam je w uprzywilejowanym, otwierającym rozważania miejscu nie tylko dlatego, że uważam je za bardzo istotne dla jego postawy twórczej, ale również dlatego, że kierują nas one w stronę dalszych istotnych zagadnień. Przywołany sąd Wodiczki zawiera bowiem w sobie kilka warstw.

W wypowiedzi Wodiczki znajdujemy przede wszystkim bezpośrednio wyartykułowane twierdzenie, że sztuka może wpływać na rzeczywistość, że jest w stanie spowodować istotne zmiany społeczne. Nie jest to sąd zbyt często wygłaszany w tak odważnej, jednoznacznej formie, albowiem problem skuteczności sztuki, do którego w istocie się odnosi, rozważany był od dawna i na wiele różnych sposobów⁴, a jest ciągle daleki od odnalezienia konsensusu satysfakcjonującego dla wszystkich dyskutujących stron⁵. Wodiczko jednak stanowisko swoje wypowiada w zdecydowany i bezkompromisowy sposób, a do tego znajduje dla niego przekonujące wyjaśnienia. A ze sposobu, w jaki artysta uzasadnia swe przekonania, wyłania się druga bardzo ważna kwestia implikowana przez jego cytowaną wypowiedź.

Wpływ sztuki na świat, o którym mówi Wodiczko, może przybrać dwie różne formy. Kiedy zwraca on uwagę, że oddziaływanie sztuki na rzeczywistość społeczną najczęściej nie prowadzi do zmiany natychmiastowej, a rzeczywiste skutki pracy artystycznej są zwykle oddalone od niej w czasie (mogą nawet pozostać ostatecznie nierozpoznane również dla samych działających

consider them highly relevant in terms of his creative stance but also because they direct us towards further issues of importance. Wodiczko's statement here, after all, is multi-layered.

In it, we find a directly articulated claim that art can influence reality and bring about significant social change. It is rare to hear such a statement made in such bold, unequivocal language because the problem of art's effectiveness—to which this statement refers—has been discussed for ages in a myriad of contexts,⁴ and there remains a lack of consensus among the debating parties⁵. Wodiczko, however, states his position firmly and uncompromisingly and finds convincing arguments for his views. And based on how the artist justifies his convictions, a second key issue implied by his quoted statement emerges.

The impact of art on the world, Wodiczko says, can assume two different forms. When he points out that the impact of art on social reality most often does not lead to immediate change and that the actual effects of artistic work are usually delayed in time (they may ultimately even remain unrecognised by the artists themselves), in this case, I believe, he is talking about far-reaching, more profound social change, occurring not so much in the symbolic sphere but, above all, in the sphere of real-life practices. These are not the transformations that directly result from the artist's work. Indeed, it is unreasonable to expect that significant change in real life can occur

4 Zob. np. *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Muzeum Sztuki, Łódź 2014.

5 Co pokazuje choćby niegdysiejsza dyskusja pomiędzy Claire Bishop a Grantem Kesterem, która mimo upływu lat ciągle nie znajduje rozwiązania, zob. C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, „Artforum” 2006, t. 44, nr 6, s. 178–183; G.H. Kester, *Another Turn*, „Artforum” 2006, t. 44, nr 9, s. 22 i odpowiedź Bishop na tej samej stronie. Zob. też powrót do tej dyskusji: D.M. Bell, *The Politics of Participatory Art*, „Political Studies Review” 2015, t. 15, nr 1.

4 See, e.g., *Skuteczność sztuki*, ed. T. Załuski (Łódź: Muzeum Sztuki, 2014).

5 As illustrated a discussion in 2006 between Claire Bishop and Grant Kester that remains unresolved despite the passage of years, see C. Bishop, “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, *Artforum*, vol. 44, no. 6 (2006): 178–83; G.H. Kester, “Another Turn”, *Artforum*, vol. 44, no. 9 (2006): 22 and Bishop’s response on the same page. See also the return to this discussion: D.M. Bell, “The Politics of Participatory Art”, *Political Studies Review*, vol. 15, no. 1 (2015).

artystów), to w tym wypadku, jak sędzę, mówi on o dalekosiężnych, głębszych zmianach społecznych, zachodzących nie tyle w sferze symbolicznej, lecz przede wszystkim w sferze realnych praktyk. Takie właśnie przeobrażenia nie pojawiają się jako bezpośredni efekt pracy artysty czy artystki. Bezasadne jest bowiem oczekiwanie, że istotne zmiany w sferze realnej mogą się dokonać bez uprzednich znaczących zmian w sferze symbolicznej, czyli bez transformacji kulturowych. Przeobrażenia w sferze symbolicznej (twórczość artystyczna jest przecież także jej częścią) dopiero przygotowują transformacje sfery realnej, z konieczności należące do dalszej perspektywy czasowej. Jakość artystyczna działań, koordynacja powiązań estetyki dzieła z jego innymi aspektami, jego partycypacyjność i potencjały komunikacyjne przybliżają chwilę oczekiwanych zmian. Tak czy inaczej, będą one jednak miały charakter procesualny, będą stopniowe i rozciągnięte w czasie.

Inaczej wygląda sytuacja, gdy mówimy o drugim rodzaju zmian powodowanych w świecie przez sztukę⁶. Zachodzą one na mniejszą skalę, a ich konsekwencje dotyczą jedynie egzystencji określonej grupy ludzi czy pojedynczej osoby – uczestników artystycznego wydarzenia. Mogą one być wówczas bezpośrednio wywołane przez to wydarzenie, czyli mogą wystąpić niemal natychmiast. I co bardzo ważne, są z perspektywy działania artystycznego nie mniej istotne niż przyszłe zmiany na większą skalę. O tym właśnie pisze w innym miejscu sam Wodiczko: „Uratowanie pojedynczego istnienia w mieście poprzez zachęcenie do przełamania ciszy, wsparcie w publicznym wystąpieniu, wyartykułowaniu i zdemaskowaniu nieakceptowalnych warunków życia

without considerable change in the symbolic sphere, i.e., without transformations in the cultural sphere. Transformations in the symbolic sphere (of which artistic creation is also a part) only pave the way for transformations in the realm of reality and necessarily require a longer time perspective. The artistic quality of the activities, the links between the work's aesthetics and other aspects, and its participatory and communicative potential bring the moment of expected change closer. Regardless, such change will be processual, gradual and stretched over time.

The situation is different when we talk about the second type of change art can cause in the world⁶. This occurs on a smaller scale, and its consequences only affect the existence of a specific group of people or even a single person: the participants in an artistic event. The event can directly elicit them, i.e. they can occur almost immediately. And, very importantly, they are, from the perspective of artistic action, no less significant than future changes on a larger scale. Wodiczko himself writes about this: 'To save one soul in a city by inspiring and assisting someone to break their silence and publicly share, address and denounce unacceptable conditions of life is to save the entire city'.⁷ In fact, the narrower aspect of change referred to here seems to be what is most important for Wodiczko's art. As the artist emphasises, his works do not focus exclusively or even primarily on the audience, which all too often becomes the primary or sole focus of art scholars' attention, but on the broad spectrum of people involved, including, above all, the participants in the event, the very ones who can immediately experience

6 Oba rodzaje zmian mogą wystąpić w reakcji na te same działania artystyczne.

6 Both types of change can occur in response to the same artistic activity.

7 K. Wodiczko, 'The Inner Public', *FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, no. 1 (Spring 2015): 29.

jest niczym uratowanie całego miasta⁷". Ten węższy aspekt zmiany, o której tu mowa, wydaje się w istocie dla sztuki Wodiczki najważniejszy. Jak podkreśla artysta, jego dzieła nie skupiają się wyłącznie ani nawet przede wszystkim na widowni, która aż nazbyt często staje się głównym czy wyłącznym przedmiotem uwagi badaczy jego sztuki, lecz na całym szerokim spektrum zaangażowanych osób, w tym przede wszystkim na uczestnikach wydarzenia, tych właśnie, którzy w pierwszej kolejności mogą doznać natychmiastowej, ważnej dla nich przemiany. Nie oznacza to też jednak, że Wodiczko usuwa całkowicie z pola swej uwagi publiczność – świadków performansu. Także oni pełnią w wydarzeniu krytyczną rolę, mogą bowiem zainicjować ruch społeczny, falę, która w przyszłości będzie w stanie doprowadzić do oczekiwanych głębokich zmian. Wodiczko w różny sposób skupia się na nich wszystkich: „na uczestnikach jako współtwórcach, performerach, wypowiadających prawdę przetrwańcach i świadkach⁸”, gdyż wszyscy oni odgrywają ważne role dla postulowanej zmiany społecznej.

Warto również przy tej okazji zauważyć, że sztuka stawiająca przed sobą cele tego rodzaju nieuchronnie musi dążyć do częściowego opuszczenia pola praktyk symbolicznych, bądź ujmując to inaczej, do rezygnacji ze swej pełnej autonomii na rzecz zintegrowania własnej sfery działań (definiowanej w zgodzie z tradycyjną koncepcją sztuki) z różnymi innymi sferami, związanymi zasadniczo z odmiennymi dyscyplinami. Łącząc więc w swych działaniach konwencjonalnie przypisane jej pole z dziedzinami, w których prowadzi się aktywność innego rodzaju: poznawczo-badawczą, ekologiczną

transformations that are important to them. This does not mean, however, that Wodiczko removes the audience—the witnesses to the performance—entirely from the field of his view. They, too, play a critical role in the event, as they can initiate a social movement, a wave that in the future will be able to bring about the expected profound changes. Wodiczko focuses on all of them in different ways: 'on the participants as project collaborators, performers, truth-tellers and testifiers'⁸, as they all play essential roles in the postulated social change he seeks.

It is also worth noting at this juncture that art that sets itself objectives of this kind must inevitably strive to leave in part the field of symbolic practices or, to put it another way, to give up its full autonomy in favour of integrating its sphere of activity (defined under traditional conceptions of art) with various other spheres, generally associated with different disciplines. Thus, by combining in its activities a field conventionally ascribed to it with spheres in which activities of a different kind are carried out—cognitive, research, ecological and socio-political—and thus acquiring a transdisciplinary status, art significantly expands its possibilities for influencing reality.

I would also like to point out that the statement by Wodiczko I quoted at the very beginning of this chapter was a response to a question put to him (Do you believe in the effectiveness of art?). In his reply, we see not only his views on the nature of his work (and of the art of this kind en globe) and his assessment of the possibilities it offers but also the intentions of the interviewer. The view of Wodiczko's work expressed by his interlocutor places particular emphasis on social issues, highlighting

7 K. Wodiczko, *Publiczność wewnętrzna*, tłum. I. Ostrowska, „Czas Kultury” 2016, nr 3, s. 137.
8 *Ibidem*, s. 136.

czy społeczno-polityczną i uzyskując w ten sposób status transdyscyplinarny, sztuka znacznie zwiększa swe możliwości wpływania na rzeczywistość.

Zwracam ponadto uwagę, że cytowane stwierdzenie Wodiczki, którym rozpoczynam ten rozdział, jest odpowiedzią na zadane mu pytanie (Wierzy Pan w skuteczność sztuki?). Kryje się w nim więc nie tylko jego opinia dotycząca charakteru własnej twórczości (oraz sztuki tego rodzaju *en globe*) i ocena kryjących się w niej możliwości, ale także intencja pytającego. Sposób postrzegania twórczości Wodiczki ujawniony przez jego interlokutora kładzie w tym wypadku szczególny nacisk na problematykę społeczną, wydobywa i podkreśla etyczne zaangażowanie jego sztuki, jej interwencyjny charakter i sprawczość, pyta o jej społeczną czy polityczną efektywność.

W ten sposób docieramy do kolejnej kwestii, związanej z cytowaną wypowiedzią Wodiczki, która na równi z wcześniej przywołanymi aspektami skłoniła mnie do przywołania jej właśnie. Jest ona zasadniczo inna niż dwie poprzednie kwestie, bo przenosi uwagę z poglądów artysty dotyczących sztuki na recepcję jego twórczości i zarazem jest też jakby swoistym podsumowaniem lub analityczno-badawczym uogólnieniem poprzednich uwag. Skłania nas ona do zastanowienia, jak badać twórczość tego rodzaju, transmedialną i transdyscyplinarną. Wizja sztuki Wodiczki, wpisana w zadane mu pytanie, oznajmia kategorycznie, że nie tylko koncepcje, które artysta głosi, ale też sam charakter jego sztuki, jej problematyka, sposoby jego pracy twórczej sprawiają, że jego sztuka jest zasadniczo zintegrowana z problematyką społeczną (wraz ze wszystkimi jej komponentami, jak polityka, etyka, samoorganizacja), że stanowi to jej podstawowe zagadnienie. Inspirację do takiego myślenia

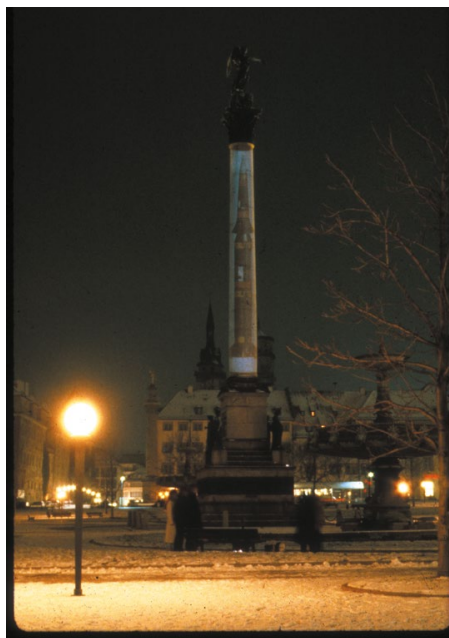
and emphasising the ethical engagement of his art, its interventionist character and concern with agency, and posing questions about its social or political effectiveness.

This brings us to the next issue related to Wodiczko's statement, which prompted me to cite it like the previously referred aspects. This one is fundamentally different from the previous two issues because it shifts the focus from the artist's views on art to the reception of his work and, at the same time, is also a kind of summing up or critical encapsulation of the previous remarks. It prompts us to ask how trans-media and transdisciplinary art of this kind should be approached as an object of study. The vision of Wodiczko's art inscribed in the question posed to him argues that it encompasses not only the concepts the artist puts forward but also the very nature of his art—his creative approach and the problematics involved—which leads to his art being fundamentally enmeshed in social issues (and related constituent elements, such as politics, ethics and self-organisation). The inspiration for such thinking can be found in a myriad of statements about Wodiczko's work, some of which are perhaps articulated even more explicitly than in the present case.

I do not intend to challenge this position. It is essentially correct: the multiform relationship between art and social reality marks the axis of the problematics addressed in Krzysztof Wodiczko's work. However, this assessment should not lead us to adopt an approach or understanding that would ignore other, less frequently discussed categories and matters related to them, which are, in fact key to attaining a complete picture of his art; these include issues resulting from the links between art and media technologies, art and design, art and science, and media and science. They

można odnaleźć w bardzo licznych wypowiedziach na temat twórczości Wodiczki, niekiedy może wyartykułowaną nawet w bardziej wyraźny sposób niż w tym wypadku.

Nie zamierzam z tym stanowiskiem polemizować. W swej zasadniczej treści jest ono oczywiście trafne: wielokształtna relacja sztuka – rzeczywistość społeczna wyznacza oś problemową twórczości Krzysztofa Wodiczki. Jednak sąd ten nie powinien prowadzić do takiego jej ujmowania i rozumienia, z którego wynikałoby, że rzadziej dyskutowane inne kategorie oraz tworzone wokół nich wątki, w istocie niezwykle ważne dla obrazu jego twórczości, na przykład wynikające z powiązań sztuki i technologii medialnych, sztuki i projektowania, sztuki i nauki, mediów i nauki, nie odgrywają tam żadnej większej roli, że pełnią tylko funkcje podrzędne, służebne, w całości podporządkowane relacji podstawowej. W przyjmowanej przeze mnie perspektywie dopiero wzajemne odniesienia wszystkich tych jednakowo istotnych aspektów twórczości Wodiczki, ich powiązania oraz sposoby, w jakie to się odbywa, nadają jej specyficzny charakter i wartość. Wewnętrzne mechanizmy każdego jego z projektów, integrujące wszystkie wskazane aspekty, każdorazowo określają ich specyfikę, estetykę, funkcje, sprawczość i znaczenia. I wobec tego, aby móc opisać sztukę Wodiczki w całej jej złożoności, aby odkryć jej charakter oryginalnej, autorskiej postaci sztuki krytycznej, należy w badaniach dostrzegać wszystkie te aspekty, uwzględnić je, prześledzić i analitycznie zinterpretować, w szczególności właśnie w ich wzajemnych powiązaniach. Praktyk Wodiczki nie powinno się postrzegać jedynie czy nawet przede wszystkim jako formy działalności społeczno politycznej, lecz trzeba widzieć w nich transdyscyplinarną



Krzysztof Wodiczko, *Kolumna Jubileuszowa / Jubilee Column*, Schlossplatz, Stuttgart, 1983, fot. / photo dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation

also play a significant role in Wodiczko's art. From the standpoint I have adopted here, the interrelation of all of these equally important aspects of Wodiczko's work, the interconnections between them and the ways in which they are shaped, gives his art its specific character and value. Integrating all the above aspects, the internal mechanisms underpinning each of his projects determine their specificity, aesthetics, function, causality and meaning. Therefore, to be able to describe Wodiczko's art in all its complexity and expose its character as an original, authorial form of critical art, it is necessary to perceive all of these aspects in one's research, to take them into account and to trace and analytically interpret them, especially their interrelations. Wodiczko's practices should not only or even

sztukę rozwijaną w sferze oddolnie uprawianej polityki. Nie należy skupiać się tylko na jej społecznych efektach, na jej skuteczności, konieczne jest bowiem, aby mieć ją samą jako sztukę w centrum uwagi, aby widzieć ją jako twórczość osadzoną w jej specyficznych artystyczno-badawczo-politycznych ukształtowaniach. Skupienie wyłącznie na jej społecznych wymiarach pozwala budować jedynie niekompletny, żeby nie powiedzieć fałszywy jej opis i ocenę. To, co dostrzegamy z punktu widzenia polityki i etyki, nie jest tym, co możemy zobaczyć z perspektywy teorii sztuki i estetyki. Transdyscyplinarna sztuka oczekuje transdyscyplinarnej teorii sztuki i takiej też perspektywy badawczej.

Dzieła sztuki Krzysztofa Wodiczki, jak również dzieła artystów prezentujących podobne postawy twórcze, to byty hybrydyczne – projekty transmedialne i transgresyjne, integrujące w sobie wszystkie przywoływane wcześniej aspekty, które czynią je formami zarazem artystycznymi i politycznymi, etycznymi i medialnymi, społecznymi i badawczymi, dyskursywnymi i filozoficznymi. Koherentna integracja tych wszystkich czynników buduje każdorazowo sensy dzieła, wyznacza jego transdyscyplinarny, artystyczny charakter, jego wartość, jak również – w szerszej perspektywie – określa całościową metodę pracy artystycznej, strategię i estetykę takiej twórczości.

Dla potrzeb analizy sztuki krytycznej należy więc wstępnie rozważyć i rozstrzygnąć, w jaki sposób problematyka społeczno-polityczna, zagadnienia etyczne i filozoficzne oraz pragmatyczna potrzeba poszukiwania sprawczości działań podejmowanych w sferze publicznej mogą ulegać głębokiemu zintegrowaniu ze strukturą artystyczną oraz odnaleźć dla siebie miejsce w polu jej estetycznych konsekwencji.

primarily be seen as a form of socio-political activity but as transdisciplinary art developed within the sphere of grassroots politics. Our focus should not only be on its societal effects, on its effectiveness, for we must focus our attention on his work as art, to see it as creative action embedded in specific artistic, research and political configurations. Focusing solely on its social dimensions would lead us to construct an incomplete, not to say false, description and evaluation of it. What we see from the perspective of politics and ethics is not what we can see from the perspective of art theory and aesthetics. Transdisciplinary art demands a transdisciplinary theory of art and research perspective.

Krzysztof Wodiczko's artworks, like the works of artists displaying similar creative attitudes, are hybrid entities—transgressive transmedia projects integrating all of the aforementioned aspects, which lead them to be simultaneously engaged in art and politics, ethics and media, social action and research, discourse and philosophy. The coherent integration of all these factors constructs the meaning of each work, determining its transdisciplinary and artistic character and value, as well as—from a broader perspective—defining the overall method, strategies and aesthetics employed in the artwork.

In analysing critical art, it is necessary to begin by considering and determining how certain socio-political issues, ethical and philosophical questions, and the pragmatic need to seek out the causative factors behind actions taken in the public sphere can be integrated into an artistic structure and how to situate these aspects within the field of its aesthetic effects. As a result of such considerations, a conceptual metalanguage capable of encompassing all of these aspects should emerge.

W efekcie takich rozważań powinna wyłonić się koncepcja metajęzyka zdolnego ogarnąć wszystkie te aspekty.

Na to właśnie zwraca pośrednio uwagę drugi z otwierających rozdział cytatów, w którym artysta między innymi podkreśla wagę komunikacyjnego wymiaru swoich prac, znaczenie technologii medialnych dla realizacji zakładanych w pracach celów. Wśród nich na pierwszy plan wysuwa się odzyskiwanie czy pozyskiwanie przez ich uczestników zdolności mówienia, możliwości komunikacyjnych, możliwości autoekspresji. Cel taki jest adresowany każdorazowo do wszystkich grup uczestniczących w artystycznym wydarzeniu – performansu w przestrzeni publicznej – albowiem jest ważny, choć w różny sposób, zarówno dla uczestników – protagonistów prac Wodiczki – jak i dla ich odbiorców (jak ujmuje to sam artysta: nieustraszony mówca wymaga nieustraszonego słuchacza). Cele stanowią tu jedność ze strategiami i narzędziami ksenologicznymi, które są zarazem środkami komunikacyjnymi. Wodiczko zwraca uwagę, jak bardzo społeczne czy etyczne aspekty jego dzieł domagają się odpowiednich narzędzi medialnych, skutecznych środków komunikacji.

Dla wszystkich wskazanych dotąd artystycznych, społecznych i medialno-komunikacyjnych aspektów twórczości Krzysztofa Wodiczki bardzo istotną, wręcz konstytutywną rolę odgrywają badania przeprowadzane każdorazowo dla celów tworzonej pracy, które dziełu-projektowi nadają status *artistic research*. Status ten właśnie łączy aspekty artystyczne z naukowymi, społecznymi i politycznymi wymiarami pracy, jak również prowadzi do ukształtowania medialno-komunikacyjnych wynalazków, do zaprojektowania i wykonania instrumentów służących artystyczno-interwencyjnym performansom. Dzięki nim może

This is what is indirectly emphasised in the second quotation that opens this chapter, in which the artist stresses the importance of the communicative dimension of his works and the significance of media technologies for the realisation of the goals envisioned in his works. Among these, the recovery or acquisition by their participants of the ability to speak, the possibility of communication, and the possibility of self-expression come to the fore. These aims are addressed to all of the participants in each artistic event—a performance in public space—which is essential (though in different ways) for both the participants—the protagonists of Wodiczko's works—and the audience (as the artist himself puts it: a fearless speaker requires a fearless listener). Here, the objectives stand in unity with the xenological strategies and tools employed. Wodiczko points out how his works' social or ethical aspects demand appropriate media tools that can serve as effective means of communication.

In all of the artistic, social, media and communicative aspects of Krzysztof Wodiczko's work indicated thus far, a very important, even constitutive, role is played by the research conducted for each artwork created, which lends to the resulting work-project the status of artistic research. It is this status that links the artistic aspects with the scientific, social and political dimensions of the work, as well as leading to the shaping of media and communicative innovations, to the design and construction of instruments to be used in artistic interventionist performances. Through them, the truth of Wodiczko's works can be made visible, for example, in the sincerity and fearlessness of the statements of their co-authors/performers, statements rooted in their personal experiences, which evoke a powerful, grounding reaction from audiences.



Krzysztof Wodiczko, *Arco de la Victoria*, 1991, fot. / photo dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation

się ujawnić prawda dzieł Wodiczki, czyli szczerłość i nieustraszona bezkompromisowość wypowiedzi ich współautorów-performerów, zakorzeniona w ich własnych doświadczeniach, która spotyka poważną, ugruntowującą ją reakcją świadków.

Poczynione w tej części rozdziału obserwacje i wnioski doprowadzają ostatecznie do swego rodzaju postulatu metodologicznego, który mówi, że należy zmierzać przy analizie twórczości takiego artysty jak Krzysztof Wodiczko do skonstruowania języka badawczego, w którym nie mówi się oddzielnie (a tym bardziej wyłącznie) o zaangażowaniu społeczno-politycznym i etycznych aspektach jego dzieł oraz również oddzielnie o estetyce i środkach artystyczno-projektowych wykorzystywanych do realizacji stawianych dziełom celów społecznych. Właściwości te powinno się ujmować wszystkie naraz, w ich wzajemnych relacjach, bo taka właśnie jest sztuka Wodiczki. Sposób podejmowania problematyki społecznej jest w niej tak samo aspektem estetycznym, jak stosowane formy obrazowania czy narracji aspektem politycznym.

The observations and conclusions made in this section of the chapter ultimately lead to a methodological postulate of sorts, which states that when analysing the work of an artist like Krzysztof Wodiczko, one should aim to construct a research language that does not speak separately (let alone exclusively) about his socio-political engagement and the ethical aspects of his works, or about the aesthetics and artistic and design means used to realise the social objectives he sets for his works. These qualities should be considered all together in their mutual relations because this is precisely how Wodiczko's art works. The way in which social issues are addressed in his art is as much an aesthetic aspect as the forms of representation or narration used are a political aspect.

Social Challenges as Xenological Challenges

I believe that alienness is the most essential category around which Krzysztof Wodiczko's works are shaped⁹. This multidimensional issue, which he develops in various ways, directs our attention to the forms in which alienness occurs in our world, how it is constructed, how it is experienced, how the notion of alienness is shaped, and how the figure of the stranger is established, understood and evaluated. This complex area of theory and practice is the most crucial challenge that Wodiczko confronts us with in his work. It is, in other

⁹ Translator's note: In the present article, the Polish abstract noun 'obcość' has been generally translated as 'alienness' (and occasionally as 'foreignness'), while the nominal adjective 'obcy', used to designate an individual marked by this trait, has been rendered as 'stranger'. In principle, it might seem more logical to use related terms from one of three possible word pairs: 'alien/alienness', 'stranger/strangeness' and 'foreigner/foreignness'. While textual nuances and the lexicon used by Wodiczko and other authors cited in the article made this difficult, the use of words from multiple pairings also expanded the semantic field of the terms employed. Adjectival use is more varied in the text, with 'alien' and 'foreign' both being used for 'obcy', depending on the context in which it is used.

Wyzwanie społeczne jako wyzwanie ksenologiczne

Sądzę, że *obcość* jest najważniejszą z kategorii, wokół których kształtowane są dzieła Krzysztofa Wodiczki. To wielowymiarowe zagadnienie rozwijane przez niego na różne sposoby kieruje uwagę na to, w jakich formach wydarza się *obcość* w naszym świecie, jak jest ona konstruowana, jak formuje się jej doświadczenie, jak jest kształtowane pojęcie *obcości*, jak jest ustanawiana, rozumiana i oceniana postać *obcego*. Cały ten złożony obszar teorii i praktyk to najważniejsze wyzwanie, z którym zderza nas swoją twórczością Wodiczko. Jest to innymi słowy kompleksowe wyzwanie ksenologiczne.

Określam wyzwanie ksenologiczne mianem kompleksowego nie tylko dlatego, że konfrontuje nas ono z licznymi pytaniami, które uwidaczniają wielowymiarowość jego problematyki – na kilka szczególnie dla mnie ważnych kwestii zwróciłem uwagę w poprzednim akapicie. W sztuce Wodiczki ta złożoność zostaje pogłębiona przez wpisanie jej w dialog między dyskursywnością a estetycznością. Ponadto kompleksowość wyzwania ze strony *obcości* przejawia się w niej także w wielości i różnorodności sytuacji i stanów, w których ją odkrywamy i statusu osób, które pozostają w niej uwikłane.

Wśród nich odnajdujemy w pierwszej kolejności imigrację oraz imigrantów, w których wypadku źródłem obcości jest zagraniczne pochodzenie. Jedno z podstawowych, definicyjnych znaczeń pojęcia *obcego* określa go właśnie jako *cudzoziemca*, *obcokrajowca*⁹. Ten atrybut obcości najczęściej pojawia się w rozważaniach na ten temat. Dla niektórych badaczy, jak na przykład Georga Simmla, atrybut ten wy-



Krzysztof Wodiczko, *AEGIS: Wyposażenie dla miasta obcych / AEGIS: Equipment for a City of Strangers*, 1998, fot. / photo dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation

words, a complex xenological challenge.

I call this xenological challenge complex not only because it confronts us with numerous questions that highlight the multidimensionality of its subject matter—I highlighted in the previous paragraph some issues I find particularly important. In Wodiczko's art, this complexity is deepened by its being inscribed in a dialogue between discursivity and aesthetics. Moreover, the

⁹ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/obco%C5%9B%C4%87.html>



Krzysztof Wodiczko, *Rzecznik Obcego / Porte Parole*, 1993, fot. / photo dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Profile / courtesy of the artist and the Profile Foundation

daje się dla *obcości* źródłowy i podstawowy¹⁰. Służy on też jako źródło jego często przywoływanej definicji *obcego* jako osoby, która: „dzisiaj przychodzi, jutro zaś zostaje”¹¹. W dotychczasowych publikacjach na temat twórczości Wodiczki, które odnoszą się do problematyki *obcości*, ta perspektywa także dominuje. Marc James Léger oraz Guglielmo Scafirimuto, którzy podjęli kwestię wątków ksenologicznych w sztuce Wodiczki w najbardziej bezpośredni sposób, badając problematykę *obcości* w jego sztuce, ograniczyli sferę jej występowania (a przynajmniej obszar podjętej przez siebie refleksji) do prac związanych z za-

complexity of the challenge posed by alienness manifests also in the multiplicity and diversity of the situations and states in which it is found and the status of those who find themselves caught up in them.

Among these are, first and foremost, immigration and immigrants, where the source of alienness is a foreign origin. One of the basic definitional meanings of the term 'alien' is precisely that of a foreigner¹⁰. This attribute of alienness appears most often in discussions on the subject. For some scholars, such as Georg Simmel, this attribute seems to be the source of and basis for alienness¹¹. It also serves as the source of his oft-cited definition of the stranger as a person 'who comes today and stays tomorrow'¹². This perspective also dominates in previous publications on Wodiczko's work that address the issue of alienness. Marc James Léger and Guglielmo Scafirimuto, who have taken up the issue of xenological motifs in Wodiczko's art directly by examining the problem of alienness in his art, have limited the realm of its occurrence (or at least the area of their reflection) to works related to the issue of migration¹³. This is because their analysis includes only works touching on xenological matters in this very context. They analyse works by Wodiczko, such as *Aegis* (1988), *Alien Staff* (1992), and *Mouthpiece* (1995), which all belong to his collection of *Xenological Instruments*.

Alienness as foreignness, however, always

¹⁰ Cambridge Dictionary, 'alien', <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/alien> (accessed: 13.07.2024).

¹¹ G. Simmel, 'The Stranger', in: idem, *On Individuality and Social Forms* (Chicago: University of Chicago Press, 1971) 143–50.

¹² Ibid., 143.

¹³ M.J. Léger, 'Xenology and Identity in Critical Public Art: Krzysztof Wodiczko's Immigrant Instruments', *Parachute. Contemporary Art Magazine*, no. 88 (1977): 14–21; G. Scafirimuto, 'Krzysztof Wodiczko's "Xenological Instruments", Equipment for a City of Strangers: Urban Spaces and De-Alienation of the Immigrant', *Cinergie – Il cinema e le arti alteri*, no. 14 (2018).

¹⁰ G. Simmel, *Obcy*, [w:] *Idem, Most i drzwi*, tłum. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 204–212.

¹¹ Ibidem, s. 204.



Krzysztof Wodiczko, projekcja w Hiroszimie / Hiroshima Projection, fot. / photo dzięki uprzejmości Krzysztofa Wodiczki / courtesy of Krzysztof Wodiczko, 1999, Hiroszima

gadnieniem migracji¹². W kręgu ich rozważań pojawiają się bowiem wyłącznie dzieła dotyczące problematyki ksenologicznej

12 M.J. Léger, *Xenology and identity in critical public art: Krzysztof Wodiczko's immigrant instruments*, „Parachute. Contemporary Art Magazine” 1997, nr 88, s. 14–21; G. Scafirmito, *Krzysztof Wodiczko's „Xenological Instruments”, an Equipment for a City of Strangers: Il cinema e le alter arti Urban Spaces and De-Alienation of the Immigrant*, „Cinergie – Il cinema e le alter arti” 2018, nr 14.

manifests itself as part of a whole range of specific issues, such as race and appearance, skin colour, but also dress, customs, language, religion, patterns of behaviour such as ways of expressing emotions, and so on. Thus, the issue is never really limited to just foreign origin. Geopolitical and economic issues merge with racial ones, and

w tym właśnie kontekście. Analizują oni takie prace Wodiczki, jak *Aegis* (1988), *Alien Staff* (1992), *Mouthpiece* (1995), należące do zbioru instrumentów ksenologicznych (*Xenological Instruments*).

Obcaść jako cudzoziemskość w istocie przejawia się jednak zawsze w otoczeniu całego wachlarza szczegółowych kwestii, takich jak rasa i wygląd, kolor skóry, ale też stroje, wzory zachowań, jak na przykład sposoby wyrażania emocji, obyczaje, język, religia itd. Nigdy więc rzecz nie kończy się w istocie jedynie na cudzoziemskim pochodzeniu. Kwestie geopolityczne i ekonomiczne łączą się z rasowymi, a wszystkie razem przenikają się z kulturowymi. *Obcy* więc to nie tylko i nie przede wszystkim przybysz z innych krajów, nie tylko po prostu cudzoziemiec.

Inne aspekty słownikowych definicji *obcości* i *obcego* zdecydowanie wyprowadzają te kategorie poza bezpośredni krąg związany z (i)migracją. Obok bowiem znaczenia *obcego*: „należący do innego państwa, właściwy mu”, znajdujemy też ujęcia o pokrewnym, ale jednak innym odniesieniu: „nienależący do jakiegoś kręgu osób, spraw, rzeczy”, „nieznany komuś”, „niewłaściwy komuś lub czemuś”¹³.

Nie inaczej jest z definicją *obcości*. Obok jej rozumienia jako: „cecha kogoś lub czegoś pochodzącego z innego kraju”, znajdujemy znaczenia, które podobnie jak rozszerzone pojęcie *obcego* wyprowadzają poza kontekst cudzoziemskości: „cecha kogoś, kto nie należy do określonego środowiska – grupy ludzi”, „cecha kogoś lub czegoś nieznanego komuś”, „cecha czegoś, co jest nietypowe lub niewłaściwe czemuś”¹⁴. W taki też najwyraźniej sposób rozumie tytułową koncepcję sześćdziesiątej edycji Biennale w Wenecji (2024) – FOREIGNERS

all of these intermingle with cultural ones. A stranger, therefore, is not only and not primarily a newcomer from other countries, not simply a foreigner.

Other aspects of the dictionary definitions of alien and alienness take these categories firmly outside the immediate associations with (im)migration. For example, besides the meaning of alien as 'coming from a different country, race, or group', we also find expressions with related but nevertheless distinct references, such as 'relating to creatures from another planet' and 'strange and not familiar'¹⁴.

The definition of alienness is no different. In addition to its understanding as 'the quality of belonging to or coming from a place, country, group of people, or planet that is not your own and is not familiar', we also find a meaning that extends the notion outside the context of foreignness: 'the quality of seeming very strange and not at all familiar'¹⁵. This is also apparently the way in which the title concept of the sixtieth edition of the Venice Biennale (2024)—FOREIGNERS ARE EVERYWHERE—is understood by its curator, Adriano Pedrosa, who chose to present at the festival works that did not fit in or were considered unknown, atypical or inappropriate (i.e. absent from the Western art canon).

The reference to an external instance, to someone who (something which) decides whether what is encountered is alien or foreign, is repeated in all the definitions of alien and alienness cited above. What is also striking about them is their generality and lack of specificity, as well as their fragmentary nature, their inability to

¹³ <https://sjp.pwn.pl/slowniki/obcość.html>.
¹⁴ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/68489/obcosc>.

¹⁴ Cambridge Dictionary, 'alien', <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/alien> (accessed: 13.07.2024).

¹⁵ Cambridge Dictionary, 'alienness', <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/alienness> (accessed: 13.07.2024).

ARE EVERYWHERE – jej kurator Adriano Pedrosa, wybierając do festiwalowej prezentacji dzieła nienależące, nieznanne, nietypowe, niewłaściwe (czyli nieobecne w *zachodnim kanonie sztuki*).

Odniesienie do zewnętrznej instancji, do kogoś, kto (czegoś, co) decyduje o tym czy to, co jest napotkane, jest *obce*, powtarza się we wszystkich przywołanych wyżej definicjach *obcego* i *obcości*. Uderza w nich także ich ogólność i niekonkretność a zarazem fragmentaryczność, niezdolność do uchwycenia *obcości* w tym, co ją jako taką określa. A przede wszystkim, *obcość* okazuje się pojęciem mającym charakter relatywny.

Przywołane słownikowe definicje *obcego* i *obcości* skłaniają do przyjęcia stanowiska, że *obcy* i *obcość* są w praktykach społecznych w mniejszym stopniu konstytuowane przez same cechy osób, rzeczy i stanów tak określanych, a w większym przez stanowisko czy postawę osoby bądź systemu (paradygmatu kulturowego, ideologii) formułującej lub promującej taki osąd. Wymagają one odniesienia do czegoś, co nie jest *obce*: stwierdzamy *obcy* dla... a nie po prostu *obcy*. *Obcy* w jednym kontekście nie jest nim w innym. Pojęcie *obcości* okazuje się, jak już stwierdziłem, kategorią relatywną. Nie musi to jednak wcale oznaczać, że jest ono swobodnie, subiektywnie ustanawiane, że nie istnieje intersubiektywnie czy obiektywnie.

Bernhard Waldenfels, filozof, który obcość uczynił swym wyzwaniem badawczym, uznaje, że jest ona rzeczywistym, nieusuwalnym składnikiem rzeczywistości, obiektywnie istniejącym, a więc niezależnym od subiektywności percepcji. Przy jej badaniu jednak napotyka na istotne trudności. Sens obcości bowiem wymyka się próbom wyjaśnienia.

„Dopóki pytamy – pisze autor *Topografii*

render alienness by means of what defines it as such. And last but not least, alienness proves to be a concept that is relative in nature.

The dictionary definitions of alien and alienness cited above lead us to assume that what is foreign or alien is constituted in social practices less by the characteristics of the persons, things and states so described, and more by the position or attitude of the person or system (cultural paradigm, ideology) formulating or putting forth such a judgement. They ought to include a reference to something that is not alien: we should say that something 'is alien to...' rather than simply 'alien'. A stranger or alien in one context is not one in another. As I have already stated, the notion of alienness turns out to be a relative category. However, this does not necessarily mean that it is freely or subjectively established or that it does not exist intersubjectively or objectively.

Bernhard Waldenfels, a philosopher who has made alienness the focus of his research, recognises that it is a real, irremovable component of reality that exists objectively and therefore is independent of the subjectivity of perception. In studying it, however, he encounters significant difficulties, as the sense of alienness eludes attempts at explanation.

'As long as we ask ourselves', writes the author of *Topographie des Fremden* [Topography of the Stranger], 'what the stranger is and what he means, why is he here and where does he come from, we include him in the sphere of preliminary knowledge or preliminary understanding, whether we want to or not. We are already on the path to comprehension, understanding and explanation, one on which the stranger is transformed into something we do not yet understand, comprehend or explain, even if

obcego – czym jest *obce* i co znaczy, po co jest tutaj i skąd przyszło, włączamy je do obszaru wstępnej wiedzy czy wstępnego rozumienia, czy chcemy tego, czy też nie. Znajdujemy się już na drodze pojmowania, rozumienia i wyjaśniania, na której *obce* przekształca się w coś, czego jeszcze nie rozumiemy, nie pojmujemy ani nie wyjaśnilimy, nawet jeśli gotowi jesteśmy tolerować czy wręcz uszanować pewną resztkę czegoś niezrozumiałego, niewyjaśnionego i nie dającego się zbadać. Ksenologia podążająca tym torem nie uniknie paradoksu samounicestwiającego się logosu *obcego*¹⁵.

Waldenfels uznaje, że *obcość* jest stanem, którego nie można w istocie ująć poznawczo, uchwycić w bezpośrednim akcie zrozumienia, czym ona jest. Píše: „Paradoks wszelkiej ksenologii polega na tym, że nie tylko każde mówienie o *obcym*, ale także każde doświadczenie *obcego* odsyła do *obcego*, na które jest odpowiedzią, *choć go nie dosięga* [podkr. – RWK]. Gdyby doświadczeniu udało się dosięgnąć *obce*, to nie było by już ono tym, do czego pretenduje”¹⁶. A w innym miejscu dodaje, że doświadczenie *obcego* „poprzedza poznanie, ocenę, rozumienie, a także uznanie *obcego* [...] dotyka nas, zanim zdążymy przyjąć wobec niego postawę poszukującą, akceptującą albo negującą”¹⁷.

„Sytuacja zmienia się – kontynuuje tę myśl Waldenfels – gdy rezygnujemy z określania wprost, czym jest *obce*, i zamiast tego traktujemy *obce* jako to, na co odpowiadamy, i od odpowiedzi na co nie możemy się uchylić, a więc jako wyzwanie, wyzwanie, bodziec, zawołanie, roszczenie, czy jak jeszcze można tu mnożyć niuanse [...] Czym jest własne i *obce*, określone zosta-

we are prepared to tolerate or even respect a certain remnant of something unintelligible, unexplained and unexamined. A xenology following this trajectory cannot avoid the paradox of the self-destructing logos of the stranger”¹⁶.

Waldenfels recognises that alienness is a condition that cannot be cognitively conceived and that cannot be grasped in the act of understanding. He writes: 'The paradox of all xenology lies in the fact that not only every word spoken about the stranger but also every experience of the stranger refers back to the stranger, to which it is a response, although it does not reach him [emphasis mine—RWK]. If experience succeeded in reaching the stranger, it would no longer be what it claims to be.’¹⁷ Elsewhere, he adds that the experience of the stranger 'precedes cognition, evaluation, understanding and recognition of the stranger [...] it touches us before we are able to adopt a searching, accepting or negating attitude towards it’¹⁸.

'The situation changes', Waldenfels continues, 'when we give up on trying to define explicitly what the foreign is and instead treat the foreign as that to which we are responding and from which we cannot avoid responding, and thus as a challenge, a requirement, a stimulus, a call, a claim or something else, one could provide multiply nuances here [...]. What is one's own and what is foreign is defined in the act of responding and nowhere else, and this means that it is never fully defined’¹⁹.

The recognition of alienness thus takes place, according to Waldenfels, in

15 B. Waldenfels, *Topografia obcego*, tłum. J. Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 115.

16 *Ibidem*, s. 116.

17 *Ibidem*, *Myśleć obce*, tłum. F. Borek, „Etyka” 2019, t. 58, nr 1, s. 19.

16 Cited from: B. Waldenfels, *Topografia obcego*, trans. J. Sidorek (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2002) 115. Originally published in German as *Topographie des Fremden* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 1997).

17 *Ibidem*, 116.

18 B. Waldenfels, 'Das Fremde denken', *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, no. 4 (2007): 361–368.

19 B. Waldenfels, *Topografia obcego*, 116.



Krzysztof Wodiczko, Projekcja w Weimarze / Weimar Projection, 2016, fot. / photo Muzzafar Ali

je w wydarzeniu odpowiadania i nigdzie indziej, to zaś znaczy, że nigdy nie jest określone w pełni¹⁸.

Rozpoznanie *obcości* dokonuje się więc według Waldenfelsa w poznawczym akcie skierowanym ku niej, który w rzeczywistości przybiera postać odpowiedzi na nią. A ponieważ akt ten nie potrafi uchwycić w pełni *obcości* w jej specyficznych właściwościach, może jedynie na nią reagować, zmienia się więc w praktyce życia społecznego w akt mierzenia się z jej wyzwaniem.

Refleksja nad konstatacjami Waldenfelsa dotyczącymi *obcego* i *obcości* wydaje się jednak prowadzić do konfuzji. Z jednej strony uznaje on rzeczywiste istnienie *obcości*. Odrzuca koncepcję mówiącą, że *obcość* jest ustanawiana, a nie spotykana w świecie. Kwestionuje teorie i praktyki

a cognitive act directed towards it, which in fact takes the form of a response to it. And since this act cannot fully grasp alienness in its specific properties and can only react to it, it transforms the practice of social life into the act of facing its challenges.

However, reflecting on Waldenfels' statements about the stranger and alienness appears to lead to confusion. On the one hand, he acknowledges the actual existence of alienness. He rejects the idea that it is created rather than encountered in the world. He questions theories and practices that assign attributes to alienness, and affirms, from a phenomenological perspective, the fact of its occurrence and the obviousness of its experience. At the same time, he rejects the possibility of defining it and recognises that the other-as-alien is often a reaction to it by someone looking through the prism of their prejudices or ignorance. Such an attitude usually leads to the

kreowania atrybutów *obcości*, afirmuje z fenomenologicznej perspektywy fakt jej występowania i oczywistość jej doświadczania. Zarazem odrzuca możliwość jej zdefiniowania i dostrzega, że inny-jako-*obcy* jest często ustanawiany w ramach reakcji na niego, przez kogoś, kto patrzy przez pryzmat swych uprzedzeń bądź ignorancji. Często postawa taka prowadzi do przekształcenia innego we wroga – skrajną postać obcości. „Widok innego – pisze autor *Topografii obcego* – wypierany jest przez to, co sami w nim widzimy, jego słowa przez to, co sami o nim mówimy. Wróg okazuje się tu istotą bez twarzy, pozbawioną własnego spojrzenia i słowa”¹⁹. Nie znajdują jego uznania ci, którzy przypisują *obcemu* rozmaite właściwości (zwykle eliminujące go ze wspólnoty), a tym bardziej ci, którzy przekształcają obraz *obcego* w obraz wroga. Ale nie znajdują też uznania ci, którzy odmawiają *obcości* czy *obcemu* rzeczywistego, obiektywnego istnienia.

Na użytek moich tu rozważań, które nie wymagają rozstrzygnięcia wszystkich dylematów i aporii fenomenologii *obcości* i *obcego* przyjmuję, że obie przywołane perspektywy analizy tej problematyki, także ta odrzucana przez Waldenfelsa, kwestionująca obiektywny, autonomiczny status *obcości*, są jednakowo uprawnione. Każda z nich posiada swój rzeczywiście istniejący przedmiot, ale nie jest to ten sam, wspólny przedmiot. Perspektywa pierwsza – fenomenologiczna – kieruje uwagę na fenomen *obcości*, poszukując jej istoty. Bada problematykę *obcości* i *obcego* jako takich, ich sposób jawienia się w doświadczeniu. *Obcość* jest w tej refleksji raczej obiektem teoretycznym bądź przedmiotem czysto intencjonalnym niż zjawiskiem empirycznym. Istnienie tak rozumianej *ob-*

transformation of the other into an enemy—an extreme form of alienness. 'A view of the other', writes Waldenfels, 'is displaced by what we ourselves see in him, his words by what we ourselves say about him. Here, the enemy turns out to be a faceless being, devoid of his own gaze and words'²⁰. He is not recognised by those who attribute various qualities to the stranger (usually excluding him from the community), and still less by those who transform the image of the stranger into that of the enemy. But those who deny the stranger or alienness a real, objective existence likewise do not offer him recognition.

For the purposes of my argument here, which does not require a resolution of all the dilemmas and aporias inherent to the phenomenology of alienness and the stranger, I will assume that the two perspectives cited above as means for analysing this problem, including the one rejected by Waldenfels, which questions the objective, autonomous status of alienness, are both equally legitimate. Each has its own genuinely existing object, but it is not the same object. The first perspective—the phenomenological one—directs our attention to the phenomenon of alienness and searches for its essence. It explores the problem of alienness and the stranger as such, including how they reveal themselves in experience. Alienness in this sense is a theoretical object or a purely intentional subject rather than an empirical phenomenon. The existence of alienness understood in this way is beyond doubt. The second perspective, on the other hand—I will call it a 'critical' perspective—asks how alienness and strangers are created in social reality. Research from this perspective focuses on the mechanisms by which alienness is

cości nie podlega wątpliwości. Druga perspektywa natomiast – nazwę ją krytyczną – pyta, jak *obcość* i *obcy* są ustanawiani w rzeczywistości społecznej. Wyznaczające ją badania kierują uwagę na mechanizmy konstruowania obcości, interesują się procesami społecznymi, w których ramach *obcy* jest identyfikowany, definiowany, opisywany, dyskryminowany czy wykluczany, studiuje społecznie wytwarzane obrazy obcego. Istnienia wszystkich tych procesów także nie sposób zakwestionować. Bezpośrednim przedmiotem jest tu jednak nie *obcość* jako taka, lecz społeczne procesy rozwijające się wokół niej, ustanawiające pozycję i status *obcego*, przypisujące mu określone właściwości. Badaniom podlega obcość ustanawiana oraz konstruująca ją procesy i strategie. Podejmowane dociekania nie odnoszą się bezpośrednio do tego, czym jest *obcy* czy *obcość*, lecz pytają, jak idee *obcości* i *obcego* są rozumiane, używane oraz wykorzystywane w społecznych praktykach dyskryminacyjnych, jak są tworzone przedstawienia *obcości* i *obcego*. Dopiero w dalszym etapie badania tego rodzaju mogą zaproponować odmienną niż fenomenologiczna teoretyczną koncepcję *obcości*, ugruntowaną w innej ontologii.

W wypadku perspektywy krytycznej przywoływane wcześniej twierdzenie Waldenfelsa, że doświadczenie *obcego* poprzedza jego ocenę, rozumienie czy uznanie nie znajduje zastosowania. *Obcość* i *obcy* poprzedzają tu doświadczenie, istnieją jako swego rodzaju presupozycje zakorzenione w żywionych przekonaniach, uprzedzeniach czy zinternalizowanej ideologii.

Pierwsza perspektywa jest przypisana nie tylko do fenomenologii, lecz w pewnym sensie do filozofii w ogóle. W ujęciu filozoficznym *obcość* jawi się jako kategoria ogólna, pojęcie, które musi objąć wszelkie możliwe jej przejawy. Pozostawia nas na

constructed; it is interested in the social processes by which the stranger is identified, defined, described, discriminated against or excluded, and studies socially produced images of the stranger. The existence of all of these processes cannot be questioned. The immediate object here, however, is not alienness as such but the social processes that develop around it, which create the position and status of the stranger, ascribing certain properties to him. It is the way alienness is created and the processes and strategies that construct it that are examined. These inquiries do not directly address what the stranger or alienness is, but ask how the ideas of alienness and the stranger are understood, used, and exploited in discriminatory practices in society, as well as how representations of strangeness and alienness are produced. It is only at a further stage that research of this kind can propose a theoretical conception of alienness that differs from the phenomenological one and is grounded in a different ontology.

In the case of the critical perspective, Waldenfels' previously cited claim that the experience of the stranger precedes his evaluation, understanding or recognition does not apply. Alienness and the stranger precede experience here; they exist as a kind of presupposition rooted in lived beliefs, prejudices or internalised ideology.

The first perspective is ascribed not only to phenomenology but in a sense to philosophy in general. In philosophical terms, alienness appears as a general category, a concept that must encompass all its possible manifestations. This leaves us at the level of abstract considerations. In the spirit of this approach, Waldenfels states that alienness' designates [...] distance in the immediate vicinity, like the uncanny in Freud

poziomie rozważań abstrakcyjnych. W duchu takiego właśnie podejścia Waldenfels stwierdza, że *obcość* „określa [...] dal w najbliższym pobliżu, tak jak niesamowitość u Freuda albo aura w Benjaminowskim sensie”²⁰.

Perspektywa druga jest konstituowana na zbiegu nauk społecznych i humanistycznych, badających realne procesy zachodzące w rzeczywistości społecznej: antropologii, etnografii, kulturoznawstwa, nauk o komunikacji społecznej i mediach, politologii, psychologii, socjologii. W tym polu odnajduje dla siebie miejsce również odnosząca się do *obcości* i *obcych* transdyscyplinarna sztuka krytyczna. Stwierdziwszy to, przyjmuję w konsekwencji, że dalsze prowadzone tu rozważania ulokuję w kręgu zagadnień wyznaczanych właśnie przez perspektywę krytyczną. Ich przedmiotem jest bowiem krytyczna sztuka Krzysztofa Wodiczki, która do tego właśnie pola należy. Filozoficzne dociekania nad istotą *obcości*, nawet jeśli wspomagają budowę koncepcyjnych fundamentów jego transdyscyplinarnej sztuki krytycznej, nie stanowią odniesienia dla tworzonych przez niego projektów artystycznych. Odniesieniem są natomiast społeczne praktyki ustanawiania, negocjowania i odnoszenia się do *obcości* i *obcych*.

Kategoria *obcości* należy do zbioru pojęć, których wzajemne relacje uwidaczniają jej konstrukcyjny status. Najważniejsze z nich to: różnica, inność, życzliwość, gościnność, dar, zdziwienie, *obcość*, wrogość, wyobcowanie, wykluczenie, przemoc. Pojęcie *obcości* oraz rozumienie i odnoszenie się do *obcych* jest dynamicznie kształtowane w systemie ich wzajemnych odniesień budujących narracje *obcości*.

Kategorią podstawową dla tego zbioru

or the aura in the Benjaminian sense²¹.

The second perspective is constituted at the confluence of the social sciences and the humanities, where the actual processes that occur in social reality are studied: anthropology, ethnography, cultural studies, political science, psychology, sociology and the communications and media sciences. Transdisciplinary critical art also finds a place in this field in relation to alienness and strangers. Having said this, I will thus assume that the analysis carried out here further will be situated within a set of issues indicated by a critical perspective. Their subject matter is the critical art of Krzysztof Wodiczko, which belongs to this field. Philosophical investigations into the essence of alienness, even if they help to build the conceptual foundations of his transdisciplinary critical art, do not constitute a means of reference for the artistic projects he creates. Instead, the actual references are the social practices of establishing, negotiating and relating to alienness and strangers.

The category of alienness belongs to a set of concepts whose interrelationships highlight its constructed status. The most important of these categories are: difference, otherness, kindness, hospitality, gift, surprise, alienness, hostility, alienation, exclusion and violence. The notion of alienness and understanding and relating to strangers is dynamically shaped by the system of interrelationships that construct narratives of alienness.

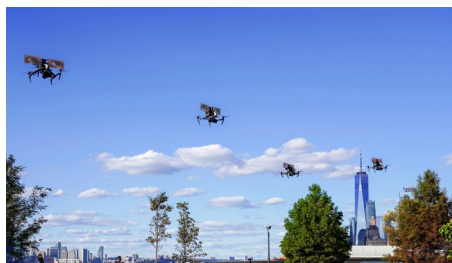
The fundamental category for this set is difference. Its recognition leads to the perception of otherness as emerging from differentiation processes. Otherness can take many different forms and can also lead to friendly behaviour—benevolent hospitality,

jest różnica. Jej rozpoznanie prowadzi do dostrzeżenia *inności* wyłaniającej się z procesów różnicowania. Inność może przybierać wiele odmiennych postaci i prowadzić także do przyjaznych zachowań – życzliwej gościnności. Może wywołać zdziwienie, o którym Platon pisał, że jest źródłem filozofii. Może też wreszcie doprowadzić do wytworzenia *obcości*, która potrafi wyewoluować we wrogość i doprowadzić do pojawienia się kolejnych negatywnych stanów: wykluczenia, wyobcowania i przemocy.

Widać wyraźnie, że żadna ze wskazanych ścieżek nie jest konieczna. Wyłaniają się one pod wpływem okoliczności i działań. Inny może być postrzegany jako gość. Greckie słowo 'xenos', od którego pochodzi kategoria ksenologii, właśnie to oznacza, a czasownik 'xenoō' mówi o goszczeniu i nawiązywaniu przyjaźni²¹. Filozofia skupiająca uwagę na spotkaniu i dialogu także widzi w inności rzeczywistą wartość. Jeśli *swojskość* kształtuje się w dialogu z innością, wartością może stać się różnorodność a *obcość* przestaje być znaczącym odniesieniem.

Jednocześnie, w praktykach społecznych inny bywa też postrzegany jako *obcy*.

Przyjmuję więc, że *obcy* to przekształcony *inny*. Jakie są reguły tych przekształceń? Dlaczego inny staje się *obcym* a nie gościem? Jacek Filek twierdzi, że powodem jest lęk. Inny swoim pojawieniem się kwestionuje nasz sposób bycia. Albo raczej nasze przekonanie, że nasz sposób bycia jest jedynym właściwym²². Zbliżone przekonanie wyraża Julia Kristeva: „*Obcy (The foreigner) jest we mnie, więc wszyscy jesteśmy obcy. Jeśli jestem obcą, to obcy nie istnieją*”²³. *Obcość* wobec siebie



Krzysztof Wodiczko, *Loro (Them)*, Milan Photo Week, fot. / photo dzięki uprzejmości Krzysztofa Wodiczki / courtesy of Krzysztof Wodiczko, 2019, Mediolan

It can produce astonishment which Plato wrote was the source of philosophy. Finally, it can also lead to the production of alienness, which can evolve into hostility and lead to the emergence of further negative states: exclusion, alienation and violence.

It is clear that none of the paths identified here are necessary. They emerge under the influence of circumstances and actions. The other can be seen as a visitor. The Greek word 'xenos', from which the category of xenology is derived, means just that, and the verb 'xenoō' speaks of hosting and making friends.²² A philosophy that focuses attention on encounters and dialogue also sees otherness as being of real value. If familiarity is formed in dialogue with otherness, diversity can become a value and alienness ceases to be a meaningful reference.

At the same time, in social practices, the other is also sometimes seen as a stranger.

I, therefore, assume that a stranger is a transformed other. What are the rules for these transformations? Why does the other become a stranger and not a guest? Jacek Filek argues that the reason is fear. The other, through its appearance, challenges our way of being. Or rather, our conviction

21 Zob. J. Filek, *Ambiwalencja obcości*, https://www.p-ntzp.com/files/13Filek_p.pdf [dostęp: 10.11.2023].

22 *Ibidem*.

23 „The foreigner is within me, hence we all are foreigners. If I am a foreigner, there are no foreigners”, J. Kristeva,

22 See J. Filek, *Ambiwalencja obcości*, https://www.p-ntzp.com/files/13Filek_p.pdf [accessed: 10.11.2023].

wytwarza obcość innego. Przekroczenie własnej obcości unicestwia ją. *Obcy* i *obcość* są konstruowani zarówno w aktach indywidualnych, jednostkowych, jak i systemowo (przez porządki kulturowe, mentalność środowiskową czy reżimy polityczne).

Sąd przypisujący komukolwiek *obcość* można uznać za nieuprawnioną transformację dostrzeżonej różnicy, które uprawnia jedynie do sformułowania sądu mówiącego o inności, odmienności spotkanej osoby. *Obcość* ma charakter ekskluzywny, wykluczający tak określoną osobę ze społeczności, w kręgu której się znalazła, podczas gdy status innego zachowuje potencjalnie charakter inkluzywny, szczególnie gdy zaakceptujemy koncepcję współczesnej wspólnoty sformułowanej przez Giorgio Agambena²⁴ lub skorzystamy z inspiracji filozofii dialogu, dla której inność drugiego jest wartościowym i pożądanym stanem.

Obcość według Waldenfelsa istnieje, lecz jest w swej istocie niedefiniowalna. Może być doświadczana, ale nie może zostać wyjaśniona. Inaczej jest z *innością*. Możemy wskazać cechy innego, które go różnią od kogoś wybranego jako odniesienie. Jeśli to odniesienie uznamy za swojskie, to znajdziemy się blisko uznania tego, co inne za obce. Ale potrzebne jest do tego w istocie jeszcze jedno założenie, mówiące o binarnym charakterze rzeczywistości. Dopiero wtedy bowiem, to co zostaje uznane za *swojskie*, może ustanowić antagonistyczny związek z innym-jako-obcym. Konstituowaniu *obcego* sprzyja dualistyczna wizja rzeczywistości i jej rozumienie poprzez narzucanie jej antynomicznych porządków binarnych. Zamiast antagonizmu inności i swojskości możemy jednak zaproponować wizję różnorodnego świata, niezamkniętego

that our way of being is the only right one²³. A similar conviction is expressed by Julia Kristeva: 'The foreigner is within me, hence we are all foreigners. If I am a foreigner, there are no foreigners'²⁴. Foreignness towards the self produces the foreignness of the other. Transcending one's own foreignness annihilates it. Strangers and alienness are constructed both in individual, singular acts and systemically (through cultural orders, environmental mentalities or political regimes).

A judgement attributing alienness to anyone can be considered an unauthorised transformation of a perceived difference, which merely entitles one to formulate a judgement in speaking about otherness, the dissimilarity of the person encountered. Alienness is exclusive in character, excluding such a person from the community in which they find themselves. At the same time, the status of the other retains a potentially inclusive character, especially if we accept the concept of the contemporary community formulated by Giorgio Agamben²⁵ or take inspiration from the philosophy of dialogue, for which the otherness of the other is a valuable and desirable state.

Alienness, according to Waldenfels, exists but is in its essence undefinable. It can be experienced but cannot be explained. The situation is different with otherness. We can point to the characteristics of the other that distinguish it from someone chosen as a reference. If we recognise this reference as the familiar, we come close to identifying the other as alien. But for this we actually need to make another assumption, that of the binary nature of reality. Only then

23 Ibid.

24 J. Kristeva, *Strangers to Ourselves*, trans. L.S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1991) 192.

25 G. Agamben, *Coming Community*, trans. Michael Hardt (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).

Strangers to Ourselves, tłum. L.S. Roudiez, Columbia University Press, Nowy Jork 1991, s. 192.

24 G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

w binarnym przeciwstawieniu swojskiego i obcego.

Różnica jest warunkiem istnienia i rozpoznania inności. Dualizm – który sprzyja ustanowieniu *obcości* – także się z niej wyłania. Nie jest on jednak jedyną formą kontynuacji myślenia różnicującego. Jak słusznie zauważa Marek Jedliński, „różnica nie wyczerpuje się w dualizmie”²⁵. Różnica nie musi przyjmować postaci radykalnej, prowadzić do ustanowienia sprzeczności, negatywności i *obcości*. Może odnaleźć się też w postawie afirmującej zróżnicowanie świata, odwracającej się od negatywności. Obcość może wówczas nie zostać ustanowiona. Doświadczenie inności będzie w stanie poprowadzić do pozytywnego nią zaciekawienia, do afirmacji różnicy²⁶. Może także wywołać zdziwienie, wówczas doświadczenie inności może zapoczątkować refleksję nad źródłem tego doświadczenia. A to w dalszej kolejności stwarza możliwość zniesienia możliwości doznania obcości.

„Poznawcze sklasyfikowanie jednostki – twierdzi Robert Szwed – jako obiektywnie różniącej się od nas, tj. wyodrębnionej z rzeczywistości społecznej na podstawie określonej cechy (np. koloru skóry, przyzwyczajień czy przynależności narodowej), implikuje wyłącznie stwierdzenie różnicy, odmienności. Dopiero afektywne zaangażowanie powoduje, że do zaobserwowanego faktu i wskazanej właściwości dołączamy ocenę [...] W związku z tym [...] jednostki i społeczności mogą siebie wzajemnie kategoryzować na różne sposoby, w których istotą rolę odgrywają ostatecznie elementy poznawcze i emocjonalne. »Inny« może pozostać »innym« – »odmiennym« – gdy jego pojawieniu się, nie towarzyszą żadne

can that recognised as familiar be used to establish an antagonistic relationship with the other-as-alien. The constitution of the stranger is fostered by a dualistic vision of reality and its understanding through the imposition of antinomic binary orders. Instead of the antagonism of otherness and familiarity, however, we can propose a vision of a diverse world, one not enclosed in the binary opposition between the familiar and the alien.

Difference is a condition for the existence and recognition of otherness. Dualism—which favours the establishment of otherness—also emerges out of difference. However, this is not the only form of continuation found in differential thinking. As Marek Jedliński rightly notes, 'difference does not exhaust itself in dualism'²⁶. Difference does not need to assume a radical form, leading to contradictions, negativity and alienness. It can also reveal itself in an attitude that affirms differentiation in the world that turns away from negativity. Alienness then cannot be created. The experience of otherness can thus lead to a positive curiosity about it, to an affirmation of difference²⁷. It can also provoke astonishment, in which case the experience of otherness can trigger reflection on the source of that experience. And this then creates the potential for eliminating the possibility of experiencing alienness.

'The cognitive categorisation of an individual', Robert Szwed argues, 'as objectively different from us, i.e., separated from social reality on the basis of a particular characteristic (e.g., skin colour, habits or nationality), implies only the ascertainment of difference, of dissimilarity. It is only through affective involvement that we tie our

25 M. Jedliński, *Konstruowanie obcości – próba ujęcia teoretycznego*, „Etyka” 2019, t. 58, nr. 1, s. 72.
26 *Ibidem*, s. 73.

26 M. Jedliński, *Konstruowanie obcości – próba ujęcia teoretycznego*, „Etyka”, vol. 58, no. 1 (2019): 72.
27 *Ibidem*, 73.

szczególne emocje i reakcje, gdy obserwator nie przypisze mu cech pozytywnych czy negatywnych. Gdy określeniu »inny« towarzyszy negatywna ocena, gdy wywołuje on zaniepokojenie, poczucie zagrożenia i sprzeciw, wówczas staje się on »obcy«²⁷.

Społeczne wyzwanie ksenologiczne jawi się w świetle podjętych tu rozważań jako potrzeba podjęcia dwojakiego rodzaju działań. Zadaniem pierwszych byłoby powstrzymanie procesów, które przekształcają inność w *obcość*, innego w *obcego*. Jako cel drugich natomiast jawi się wysiłek przekształcenia tych już zakwalifikowanych jako obcych na powrót w innych. Działania te mają charakter komplementarny: powodzenie jednych wpływa pozytywnie na możliwości drugich.

„Figura inności, w przeciwieństwie do figury *obcości*, nie posiada wyraźnie ujemnych konotacji. Wydaje się, że *obcość* jest bezkompromisowa, dynamizująca w swej totalności. Można ją określić mianem zabsołutyzowanej inności. Czy w wymiarze poznawczym można rozpoznać moment transgresyjnego przejścia między obcością a innością? Sądzimy, że po przekroczeniu pewnej granicy poznawczej *obcy* może się przeobrazić w innego. Nie niwelując różnic, można je uczynić częścią własnego świata. Inny byłby zatem już oswojonym *obcym*”²⁸. Istotną rolę w procesach tego rodzaju może odgrywać sztuka, proponując kontr-narracje przeciwstawiające się narracjom promującym obcość, wykluczenie i przemoc.

Wyzwanie ksenologiczne jako sztuka

Kompleksowość *obcości* także w twórczości Wodiczki ma wiele postaci. To mnogość py-

evaluation to an observed fact and indicated characteristic [...] Consequently [...] individuals and communities can categorise each other in different ways, in which cognitive and emotional elements ultimately play a crucial role. 'The Other' can remain 'other' — 'different' — when its appearance is not accompanied by any particular emotion or reaction when the observer does not attribute positive or negative characteristics to it. When the term 'other' is accompanied by a negative appraisal, when it evokes concern, a sense of threat and opposition, then it becomes 'alien'²⁸.

Societal xenological challenges appear, in the light of the reflections undertaken here, as a need to take two kinds of action. The task of the first would be to stop the processes that transform otherness into alienness, the other into a stranger. The aim of the second, on the other hand, appears to be transforming those already classified as strangers back into others. These actions are complementary: the success of one positively influences the possibilities for the other.

'The figure of otherness, unlike the figure of alienness, does not have a clearly negative connotation. It seems that otherness is uncompromising, and dynamic in its totality. It can be described as an absolute otherness. In the cognitive dimension, is it possible to recognise a moment of transgressive transition between alienness and otherness? We think that after crossing a certain cognitive boundary, the stranger can be transformed into an other. Rather than bridging differences, one can make him part of one's world. The other would thus be an already domesticated stranger'²⁹. Art can

27 R. Szwed, „Obcy” w perspektywie socjologicznej, *Roczniki Nauk Społecznych* t. XXVIII–XXIX, z. 1, 2000–2001, s. 236.

28 M. Jedliński, K. Witczak, *Obcości. Szkice z filozofii literatury*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2017, s. 11–12.

28 R. Szwed, „Obcy” w perspektywie socjologicznej, *Roczniki Nauk Społecznych*, vol. 28/29, no. 1 (2000–2001): 236.

29 M. Jedliński, K. Witczak, *Obcości. Szkice z filozofii literatury* (Bydgoszcz: Oficyna Wydawnicza Epigram, 2017) 11–12.

tań badawczych, które ona prowokuje. Wielość form, jakie *obcość* przyjmuje w jego sztuce. Rozpiętość podejmowanej problematyki. Wielość proponowanych odpowiedzi. Stwierdzam, że wizje *obcości* i *obcego* w poszczególnych pracach Wodiczki są w istocie powiązane z wieloma różnymi grupami mniejszościowymi, z wieloma środowiskami osób marginalizowanych i wykluczanych, często też poddawanych przemocy. Jego projekty tylko w powierzchownym ujęciu kojarzą się jedynie z imigrantami. Uważniejsza refleksja pokazuje, że mogą one wystąpić jako narzędzie komunikacyjne wszelkich grup wyobcowanych osób. Wielorako konceptualizowana ich obcość widziana z perspektywy większościowych kultur czy dominujących porządków władzy jest przyczyną postaw i działań zmierzających do ich eliminacji ze sfery publicznej albo też pozbawiania lub ograniczania ich praw. Wodiczko pokazuje, że granice w świecie nie ograniczają się do państwowych, dotyczą także, może nawet w większym stopniu kultur, a to sprawia, że musimy poszerzyć spektrum rozpoznawania *obcości* praktycznie do wszystkich grup mniejszościowych. *Obcy* to ten, który jest w ten sposób postrzegany i wypychany z przestrzeni publicznej, pozbawiany widzialności i głosu, kto z tego powodu nie posiada praw ludzkich bądź obywatelskich albo może być łatwo ich pozbawiony albo też ta, której prawa są podważane lub nieprzestrzegane. *Obcy* w powodu preferencji seksualnych, *obcy* jako bezdomny, bezrobotny, *obca* z powodu wieku, *obca* jako kobieta. Taka kwalifikacja oznacza, że *obcym* możemy stać się w każdej chwili, w której nie zdołamy spełnić systemowych oczekiwań. *Obcość* jest wyznaczana przez wykluczenie, gdyż, jak dowodzi Waldenfels, nie ma ona w gruncie rzeczy właściwości, poprzez które można by ją zdefiniować. A to z ko-

play an essential role in processes of this kind by proposing counter-narratives that challenge narratives promoting alienness, exclusion and violence.

The Xenological Challenge as Art

The complexity of alienness takes many forms in Wodiczko's work. It is seen in the diversity of research questions that it provokes, in the forms that alienness assumes in his art, in the range of issues addressed, and in the multiplicity of answers proposed. I find that the visions of alienness and the stranger found in Wodiczko's works are, in fact, linked to many different minority groups, to many different communities of marginalised and excluded people, who are also often subjected to violence. His projects are only superficially associated with immigrants. More careful inspection reveals that they can occur as a communicative tool for any group of alienated people. The multiple conceptualisations of their alienness, seen from the perspective of majority cultures or dominant orders of power, give rise to attitudes and actions aimed at eliminating them from the public sphere or at limiting or denying them their rights. Wodiczko shows that borders in the world are not limited to those of states; they also apply to cultures, perhaps even to a greater extent, and this makes it necessary for us to broaden the spectrum of recognising alienness to practically all minority groups. The stranger is someone who is perceived as such and, for this reason, is pushed out of public space, deprived of visibility and voice, someone who is denied basic human or civil rights or can easily be deprived of them, or someone whose rights are undermined or not respected. A stranger because of their age, sexual preference or gender, a stranger because they are homeless or unemployed. This qualification means we can become

lei oznacza, że w praktykach społecznych jest kwalifikacją przypisywaną *obcemu* z zewnątrz, jest bytem i doświadczeniem kontekstualnym. Można być obcym w jednym kontekście, a swoim w innym. Ponadto, co jest szczególnie ważne z perspektywy projektów Wodiczki bądź szerzej – aktywizmu, sztuki krytycznej, obcość wydarza się w przestrzeni publicznej. Jest cechą, która zostaje nam przypisana, od której więc można próbować się uwolnić. Pozbywamy się jej, odrzucając ten atrybut, nie akceptując go oraz sprawiając, że świat, nasze otoczenie, też to uczyni. Twórczość Wodiczki powołuje do istnienia sytuacje, w których mogą zachodzić tego rodzaju procesy.

Projektowane i organizowane w przestrzeni publicznej (a niekiedy także i w galeriach) wydarzenia performatywne mają krytyczną społeczną siłę oddziaływania. I mogą spełnić swoiście katarską rolę w życiu wszystkich uczestników. Jak podkreśla artysta: „samo uczestnictwo posiada polityczny wymiar – w miejsce wyobcowania przywraca poczucie wspólnoty. Nie chodzi oczywiście o śpiew unisono, ale o wspólnotę w dyskursie i w konfrontacji odmiennych punktów widzenia”²⁹.

Jeśli, co proponuję, uznamy twórczość Wodiczki za zasadniczo powiązaną z koncepcją *artistic research*, to ksenologia jako nauka o *obcości* tworzy jej zasadnicze ramy. Jak mówi sam Wodiczko: „chodzi o badanie relacji między tymi, którzy są traktowani jak *obcy*, a tymi, którzy ich w ten sposób traktują. Imigranci czy bezdomni są dla mnie ksenologami, ponieważ wiedzą, co to znaczy być *obcym* i mogą nas tego nauczyć. To samo dotyczy także innych mniejszości. *Obcy*, aby przetrwać, musi być prawnikiem, bo musi zdawać sobie sprawę z własnej sytuacji prawnej.

an alien at any time when we fail to meet systemic expectations. Alienness is marked by exclusion because, as Waldenfels argues, it does not really have properties through which it can be defined. And this, in turn, means that in social practices, it is a qualification attributed to the stranger from the outside; it is a contextualised phenomenon and experience. One can be a stranger in one context and familiar in another. Alienness occurs in public space, which is of particular importance in terms of Wodiczko's projects or, more broadly, activism and critical art. It is a feature that is ascribed to us and from which we can try to free ourselves. We can get rid of it by rejecting this attribute, by refusing to accept it, and by making the world, our surroundings, follow suit. Wodiczko's work brings into existence situations in which such processes can take place.

Planned and organised in public spaces (and sometimes in galleries), performative events have a critical social impact. They can also fulfil a kind of cathartic role in the lives of their participants. As Wodiczko emphasises: 'participation itself has a political dimension—in place of alienation, it returns a sense of community. This is not, of course, just about singing in unison, but about a community in discourse and the confrontation of different points of view'³⁰.

If, as I propose, we regard Wodiczko's work as fundamentally linked to the concept of artistic research, then xenology as the science of alienness forms an essential framework for it. As Wodiczko himself puts it: 'it is about the study of the relationship between those who are treated as strangers and those who treat them as such. Immigrants or the homeless are xenologists to me because they know what it means

Musi być też etykiem, ponieważ wiele norm moralnych, z którymi się wychował, traci rację bytu z chwilą przekraczania granic. Tym samym jest również antropologiem – specjalistą od różnic kulturowych, a nawet artystą, ponieważ musi umieć się wyrażać ponad granicami języka. Sztuka może tego rodzaju wiedzę gromadzić i przenosić. Temu właśnie służą moje instrumenty³⁰.

W rozważaniach nad obecnością i znaczeniem ksenologii w twórczości Wodiczki została ona nie bez podstaw połączona z koncepcjami Julii Kristevy, dla której *obcość* jest przewyższalną opresją³¹. Sądzę jednak, że bliskie jego postawie artystycznej są także niektóre elementy koncepcji Bernharda Waldenfelsa na temat *obcości* i *obcego*, na przykład ten, który mówi o różnych losach *obcych*: „zawsze istnieją głosy i siły przeciwne, zapoznanie *obcego* nigdy nie jest całkowite. Manifestuje się to wówczas, gdy pozwolimy *obcemu* dojść do słowa w sposób nieocenzurowany [kompromislos]”³². To właśnie czyni w swych projektach Wodiczko. Stwarza uznanym za *obcych* możliwość publicznej wypowiedzi. Zwraca na nich uwagę społecznemu otoczeniu. Nadaje ich wypowiedziom siłę wyrazu. Wspomniana przez Waldenfelsa pożądana swoboda i bezkompromisowość ich wypowiedzi jest niezwykle ważnym aspektem dzieł Wodiczki. Widzi on w niej fundament prawdy rozumianej jako szczerść ugruntowaną w rzeczowym, przeżytym przez *obcych* doświadczeniu. Prawdy, której próbuje pomóc zaistnieć performatywnie w przestrzeni publicznej.

Wśród pozostałych, obok ksenologii, istotnych metod i kontekstów badawczych stosowanych bądź uruchamianych przez Wodiczkę w pracy twórczej i wписywanych

to be a stranger and can teach us this. The same applies to other minorities. In order to survive, an alien has to be a lawyer because he has to be aware of his own legal situation. He also needs to be an ethicist because many of the moral norms he grew up with lose their *raison d'être* as soon as he crosses a border. By the same token, he is also an anthropologist—a specialist in cultural differences—and even an artist because he must be able to express himself across the boundaries of language. Art can gather and transmit this kind of knowledge. This is the purpose my instruments serve³¹.

In considerations of the presence and significance of xenology in Wodiczko's work, it has been linked, not without reason, to the concepts of Julia Kristeva, for whom foreignness was an insurmountable oppression³². However, I think that some elements of Bernhard Waldenfels' conceptions of alienness and the stranger are also close to Wodiczko's artistic stance, for example, his concept of the different fates of strangers: 'there are always opposing voices and forces, the familiarisation with the stranger is never complete. This manifests itself when we allow the stranger to speak in an uncensored way [kompromislos]³³. This is what Wodiczko does in his projects. He creates an opportunity for those deemed alien to speak in public. He brings them to the attention of the broader social environment. He gives their statements the power of expression. The desired freedom and uncompromising nature of expression that Waldenfels mentions is an extremely important aspect of Wodiczko's work. He sees in it the foundation of truth understood as sincerity grounded in the actual lived experience of 'outsiders'. As a truth that

30 *Ibidem*.
31 Zob. np. J. Kristeva,
32 B. Waldenfels, *Myśleć obce...*, s. 18.

31 *Ibid.*
32 See, e.g., J. Kristeva, *Strangers to Ourselves...*
33 B. Waldenfels, 'Das Fremde denken', 362.



Krzysztof Wodiczko, *Loro (Them)*, Milan Photo Week, fot. / photo dzięki uprzejmości Krzysztofa Wodiczki / courtesy of Krzysztof Wodiczko,

w jego dzieła odnajdujemy przede wszystkim historię mówioną, nauki projektowe, edukację, studia nad traumą i psychoterapię. Są one w jego sztuce wszystkie obecne i powiązane ze sobą na wiele sposobów, tworząc wraz z nią transdyscyplinarne, hybrydyczne środowisko działania. Są ponadto traktowane twórczo, gdyż Wodiczko znajduje dla nich coraz to nowe, inne niż wcześniej praktykowane zastosowania i sposoby objawiania się.

Historia mówiona jako metoda pracy nie spełnia u Wodiczki wyłącznie zadań badawczych, nie służy też jedynie gromadzeniu danych na rzecz dalszych analiz podejmowanych zagadnień, choć oczywiście na różnych etapach jego artystycznych projektów aspekty te są niezwykle ważne. Poznajemy bowiem dzięki nim losy protagonistów – współautorów jego prac oraz ich refleksje. Wspomaga ona także aspekty poznawczo-edukacyjne projektów, skiero-

he tries to help make exist performatively in public space.

Among the other essential research methods and contexts (in addition to xenology) that Wodiczko uses or activates in his creative work and that are inscribed in his artworks, we find above all, oral history, design science, education, trauma studies and psychotherapy. These are all present in his art and interlinked in many ways, creating a transdisciplinary, hybrid environment of action within it. They are, moreover, treated creatively, as Wodiczko finds ever-new, different and previously unexplored uses and ways of manifesting them.

In Wodiczko's work, oral history as a method is not used exclusively as a tool for research, nor does it serve merely to collect data for further analysis of the issues at hand, although, of course, at various stages of his artistic projects, these aspects are fundamental. Oral history allows us to

wane ku publiczności zewnętrznej – świadków artystycznych wydarzeń – oraz także tych, do których w dalszej kolejności świadectwo tych pierwszych dotrze. I przede wszystkim, łączy się ona z aspektami (auto)terapeutycznymi, gdyż jej celem jest także wydobyć z traumy narratorów-parezjastów, którzy są zarazem współautorami wydarzeń, pomóc im odzyskać możliwość publicznej mowy, przywrócić zdolność dawania świadectwa własnym przeżyciom i ich głębokim sensom. Jak mówi o tym sam Wodiczko: „Poprzez udział w projekcie przekraczają pewien próg – przełamują opór przed uzewnętrznieniem tego, co ich niszczy od środka i co niszczące dla innych. Dotyczy to nie tylko współwykonawców projektu, ale i wszystkich, którzy pomagają im to zrealizować – rodziny i najbliższych, ekipy technicznej, prawników i psychologów, działaczy organizacji społecznych, kuratorów, dziennikarzy. Czasami to bywa sto osób albo nawet więcej”³³.

Nauki projektowe natomiast stanowią w tym kontekście zaplecze narzędziowe, dostarczają instrumentów niezbędnych dla realizacji artystycznych projektów. Narzędzia, o których tu mowa, to w szczególności instrumenty ksenologiczne, pozwalające skierować uwagę na parrezjastów, zapewnić im możliwości komunikacyjne i zainteresowanie publiczności. Kształtują one całą sferę protetyki kulturowej.

Ta ostatnia należy już do kręgu podejmowanych przez Wodiczkę taktyk. Obok niej odnajdujemy tam również projektowanie interogatywne i skandalizujący funkcjonalizm, jak również projektowanie interwencyjne. Wszystkie w znacznym stopniu wywodzą się z nauk projektowych, ale są ich transgresyjnym przekroczeniem. Kwestionując wyłączność estetyczno-funk-

learn about the protagonists' fate—the co-authors of Wodiczko's works—and hear their reflections. It also supports the cognitive and educational aspects of the projects, which are directed towards an external audience—those witnessing the artistic events—as well as those who are subsequently reached by the testimony of these witnesses. And above all, it is linked to the works' (self)therapeutic aspects, as it aims to relieve the trauma felt by the narrator/parrhesists (truth-tellers), who are at the same time co-authors of the events, to help them regain the ability to speak in public, to restore their ability to bear witness to their own experiences and their profound meaning. As Wodiczko himself puts it: 'By participating in the project, they cross a certain threshold—they break through their resistance to externalise what is destroying them from within and what is destructive to others. This applies not only to the participant-collaborators in the project but also to everyone who helps them make it happen—families and loved ones, the technical team, lawyers and psychologists, activists from social organisations, probation officers, and journalists. Sometimes it can be a hundred people or even more'³⁴.

On the other hand, design science provides a toolbox in this context, supplying the instruments necessary for realising these artistic projects. The particular tools in question here are xenological instruments, making it possible to direct attention to the parrhesists, to provide them with communicative opportunities and the interest of the audience. They shape the overall sphere of cultural prosthetics.

This sphere is already an element of the tactics used by Wodiczko. Alongside it, we find interogative design and scandalising

cyjonalnej perspektywy designerskiej, artyści czyni te praktyki środkiem działania społecznego i politycznego, nadaje im także charakter dyskursu etycznego.

„Projektowanie jako propozycja badawcza oraz jej realizacja – twierdzi Wodiczko – może być nazwane interrogatywnym, jeżeli podejmuje ryzyko, bada, artykułuje oraz reaguje na trudne warunki życia we współczesnym świecie i czyni to poprzez dociekanie. Projektowanie interrogatywne kwestionuje świat potrzeb, który doprowadził do jego powstania, i musi reagować na niego ze zdwojoną mocą zważywszy na pilny charakter tej kwestii. Po pierwsze, musi funkcjonować jako nadzwyczajna pomoc w procesach ocalania, stawiania oporu, a także leczenia społecznych, psychologicznych i fizycznych ran. Po drugie, musi podwyższyć, a następnie utrzymać poziom etycznej uważności wywołującej – słowami Waltera Benjamina – stan wyjątkowy, rozumiany nie jako coś nadzwyczajnego, lecz jako codzienna kondycja etyczna, nieustanna motywacja do krytycznego osądu teraźniejszości i przeszłości, w celu zapewnienia wizji bezpiecznej przyszłości”³⁴. Skandalizujący funkcjonalizm jest swoistym przedłużeniem projektowania interrogatywnego. Prowadzi on do tworzenia doskonałych narzędzi służących zaspokajaniu potrzeb, których nikt nie powinien w ogóle doświadczać. Projekty takie mają charakter interwencyjny, skupiając społeczną uwagę wokół sytuacji nie-do-zaakceptowania.

Parezja uzupełniana o nieustraszone, często bolesne wysłuchanie odbiorcze wydaje się w tym kontekście kategorią o szczególnie istotnym znaczeniu dla sztuki Krzysztofa Wodiczki. Taktyka ta jest przygotowywana przez niego i wspierający go w pracy zespół dla uczestników-współau-

functionalism, as well as interventionist design. All of these derive to a large extent from the design sciences, but they are transgressions of them. By questioning the exclusivity of the aesthetic-functional design perspective, the artist makes these practices a means for social and political action, lending them a discursive ethical character.

'Design as a research proposal and implementation', Wodiczko argues, 'can be called interrogative if it takes risks, explores, articulates and responds to the questionable conditions of life in today's world, and does so in a questioning manner. Interrogative design questions the very world of needs of which it was born. It must respond to it with double urgency in such a world. First, it should function as an emergency aid in the process of survival, resistance, and the healing of social, psychological, and physical wounds. Second, it needs to increase and sustain a high level of ethical alertness that creates, in the words of Walter Benjamin, a state of emergency understood not as an exception but as an everyday ethical condition, an ongoing motivation for critical judgment of the present and past to secure a vision for a better future'³⁵. Scandalising functionalism is a kind of extension of interrogative design. It leads to the creation of perfect tools to meet needs that no one should have to experience. Such designs are interventionist in nature, focusing social attention on unacceptable situations.

In this context, parrhesia supplemented by fearless, often painful receptive listening seems particularly relevant to Krzysztof Wodiczko's art. He and the team supporting him in his work prepare this tactic for the participant-collaborator-protagonists of these artistic events. It is a proposal offered to

34 K. Wodiczko, *Projektowanie interrogatywne* (1994), [w:] *Idem, Rozmowy i teksty krytyczne*, s. 189.

35 K. Wodiczko, 'Projektowanie interrogatywne (1994)', in: *Rozmowy i teksty krytyczne*, op. cit., 189.



Krzysztof Wodiczko, *Loro (Them)*, Milan Photo Week, fot. / photo dzięki uprzejmości Krzysztofa Wodiczki / courtesy of Krzysztof Wodiczko,

torów-protagonistów wydarzeń artystycznych. Jest złożoną im propozycją. Wszystkie taktyki wcześniej tu charakteryzowane są środkami kreowanymi i używanymi przez artystę, aby wytworzyć bezpieczną przestrzeń skutecznego działania dla parraszistów – nieustraszonych mówców i ich swobodnego, otwartego, szczerego wyrażania siebie. Mowa parraszistów jest w stanie odegrać krytyczną rolę perswazyjną, terapeutyczną i emancypacyjną. Jest bolesną opowieścią osobistą, która ze względu na swój ciężar gatunkowy staje się narracją społeczną, mogącą pełnić w świecie wielorakie funkcje.

Sztuka Wodiczki konfrontuje swych odbiorców nie tylko z polityczno-społecznymi i filozoficzno-etycznymi aspektami *obcości*. Jej doświadczenie obejmuje także wymiary artystyczne i estetyczne. Tak pojmowana *obcość* pojawiła się jako istotna kategoria estetyczna w polu działania historycznych,

them. All of the tactics previously characterised here are means created and used by the artist to create a safe space of effective action for the parrhesists—fearless speakers and their free, open and honest self-expression. These parrhesists' speech can play a critical, persuasive, therapeutic and emancipatory role. It is a painful personal story that, because of the force of the genre, becomes a social narrative that can perform manifold functions in the world.

Wodiczko's art confronts its audience with more than just the political, social, philosophical and ethical aspects of alienness. The experience of it also encompasses artistic and aesthetic dimensions. Alienness conceived in such a way emerged as an essential aesthetic category in the actions of the artists of the historical radical avant-garde, rooted in the Russian Futurist theoretician Viktor Shklovsky's concept of estrangement (*ostranenie*) and Bertolt

radykałnych awangard artystycznych, odnajdując swe korzenie w szczególności w koncepcji *udziwnienia* (*ostranienie*) teoretyka rosyjskiego futuryzmu Wiktora Szkłowskiego i bliskiej jej teorii *efektu alienacji* czy wyobcowania (*Verfremdungseffekt*) Bertolda Brechta. Dostrzegam koncepcyjne powiązania między wczesno-awangardowymi tendencjami artystycznymi a krytyczną sztuką Krzysztofa Wodiczki. Widać je szczególnie wyraźnie w sposobach, w jakie kształtowane są artystyczne taktyki *obcości* w twórczości Wodiczki oraz w metodach ich integracji ze społeczno-filozoficznym dyskursem obcości. Ich rozpoznanie pozwala też dostrzec i opisać przeobrażenia zachodzące w obrębie formacji awangardowej i miejsce zajmowane w polu tych transformacji przez sztukę Wodiczki. Jest to już jednak zagadnienie dla odrębnego studium.

Jak udziwnienie u futurystów czy wyobcowanie Brechta, tak projektowanie instrumentów ksenologicznych i cała sfera protetyki kulturowej pełnią w twórczości Wodiczki starannie obmyślane i zaprojektowane funkcje. We wszystkich wypadkach chodzi przede wszystkim o potrzeby komunikacyjne. Narzędzia kreowane są w sposób, który zwraca uwagę właśnie na nie, co nie pozwala przejść obok nich obojętnie. Dzięki temu uwaga obserwatorów może zostać następnie przekierowana z napotkanej sytuacji na kryjące się za nią dyskursy, problemy i wyzwania.

W doświadczeniu *obcości* – jak utrzymuje Bernhard Waldenfels – nie możemy ani jej zrozumieć, ani osiągnąć, możemy jedynie próbować na nią odpowiadać, afektywnie bądź refleksyjnie. Sztuka Krzysztofa Wodiczki stara się spowodować, aby *obce* samodzielnie dotknęło odbiorców jego działań w sposób, który pozwoli im sobie uświadomić, skąd się ono bierze i jaką rolę

Brecht's theory of the alienation effect (*Verfremdungseffekt*), which is closely aligned. I see conceptual links between these early avant-garde artistic tendencies and the critical art of Krzysztof Wodiczko. They can be seen particularly clearly in the ways in which artistic tactics for addressing alienness are shaped in Wodiczko's work and the methods used for their integration into a socio-philosophical discourse on alienness. Their recognition also makes it possible to perceive and describe the transformations taking place within the avant-garde itself and the place occupied within these transformations by Wodiczko's art. This, however, is a subject for a separate study.

Like the strangeness of the Futurists or the alienation of Brecht, the design of xenological instruments and the entire array of cultural prosthetics produced in Wodiczko's work have carefully conceived and designed functions. In each case, the primary goal is meeting communicative needs. The instruments are created in a way that draws attention to them and makes it impossible to pass by them indifferently. The observer's attention can then be re-directed from the situation encountered to the discourses, problems, and challenges behind it.

In the experience of alienness—as Bernhard Waldenfels maintains—we can neither understand nor fully reach it. We can only try to respond to it, affectively or reflexively. Krzysztof Wodiczko's art tries to make the stranger himself touch the audiences of his works in a way that makes them realise where it comes from and what role they play in the process. In turn, through this encounter, the 'stranger' can regain a sense of dignity, self-confidence and social presence and rebuild or construct a new identity.

w tym procesie odgrywają oni sami. Dzięki temu spotkaniu *obcy* mogą natomiast odzyskać poczucie godności, wiarę w siebie, społeczną obecność i odbudować bądź zbudować nową tożsamość.

LITERATURA

Agamben Giorgio, *Wspólnota, która nadchodzi*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

Bell David M., *The Politics of Participatory Art*, „Political Studies Review” 2015, t. 15, nr 1.

Bishop Claire, *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, „Artforum” 2006, t. 44, nr 6.

Filek Jacek, *Ambiwalencja obcości*, https://www.p-ntzp.com/files/13Filek_p.pdf.

Jedliński Marek, *Konstruowanie obcości – próba ujęcia teoretycznego*, „Etyka” 2019, t. 58, nr 1.

Jedliński Marek, Krzysztof Witczak, *Obcości. Szkice z filozofii literatury*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2017.

Kester Grant H., *Another Turn*, „Artforum” 2006, t. 44, nr 9.

Kristeva Julia, *Strangers to Ourselves*, tłum. L.S. Roudiez, Columbia University Press, Nowy Jork 1991.

Léger Marc James, *Xenology and identity in critical public art: Krzysztof Wodiczko's immigrant instruments*, „Parachute: Contemporary Art Magazine” 1997, nr 88.

Scafirimuto Guglielmo, Krzysztof Wodiczko's „Xenological Instruments”, *an Equipment for a City of Strangers: Il cinema e le alter arti*” *Urban Spaces and De-Alienation of the Immigrant*, „Cinergie – Il cinema e le alter arti” 2018, nr 14.

Simmel Georg, *Obcy*, [w:] *Idem, Most i drzwi*, tłum. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.

Skuteczność sztuki, red. Tomasz Załuski, Muzeum Sztuki, Łódź 2014.

REFERENCES

Agamben Giorgio, *Coming Community*, trans. Michael Hardt (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).

Bell David M., “The Politics of Participatory Art”, *Political Studies Review*, vol. 15, no. 1 (2015).

Bishop Claire, “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, *Artforum*, vol. 44, no. 6 (2006).

Filek Jacek, *Ambiwalencja obcości*, https://www.p-ntzp.com/files/13Filek_p.pdf.

Jedliński Marek, “Konstruowanie obcości – próba ujęcia teoretycznego”, *Etyka*, vol. 58, no. 1 (2019).

Jedliński Marek, Krzysztof Witczak, *Obcości. Szkice z filozofii literatury* (Bydgoszcz: Oficyna Wydawnicza Epigram, 2017).

Kester Grant H., “Another Turn”, *Artforum*, vol. 44, no. 9 (2006).

Kristeva Julia, *Strangers to Ourselves*, trans. L.S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1991).

Léger Marc James, “Xenology and identity in critical public art: Krzysztof Wodiczko's immigrant instruments”, *Parachute: Contemporary Art Magazine*, no. 88 (1997).

Scafirimuto Guglielmo, “Krzysztof Wodiczko's 'Xenological Instruments', an Equipment for a City of Strangers: Urban Spaces and De-Alienation of the Immigrant”, *Cinergie – Il cinema e le alter arti*, no. 14 (2018).

Simmel Georg, “The Stranger”, in: *idem, On Individuality and Social Forms* (Chicago: University of Chicago Press, 1971).

Skuteczność sztuki, ed. Tomasz Załuski (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014).

Szwed Robert, *Obcy w perspektywie socjologicznej*, „Roczniki Nauk Społecznych”, 2000–2001, t. XXVIII–XXIX, z. 1.

Waldenfels Bernhard, *Topografia obcego*, tłum. J. Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

Waldenfels Bernhard, *Myśleć obce*, tłum. F. Borek, „Etyka” 2019, t. 58, nr 1.

Wodiczko Krzysztof, *Protetyka kulturowa: miejskie interwencje*, ASP Warszawa 2021.

Wodiczko Krzysztof, *Rozmowy i teksty krytyczne*, wyd. popr. i posz., wyb. i wstęp M. Wasilewski, red. A. Rosochacka, J. Zwierzyński, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2020.

Wodiczko Krzysztof, *Publiczność wewnętrzna*, tłum. I. Ostrowska, „Czas Kultury” 2016, nr 3.

Wodiczko Krzysztof, *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts – London, 1999.

Zmyślony Iwo, *Sto tysięcy bezdomnych. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczką*, „dwutygodnik.com”, wydanie 164, lipiec 2015, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6025-sto-tysiecy-bezdomnych.html>

Szwed Robert, „Obcy w perspektywie socjologicznej”, *Roczniki Nauk Społecznych*, vol. 28–29, no. 1 (2000–2001).

Waldenfels Bernhard, *Topografia obcego*, trans. J. Sidorek (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2002).

Waldenfels Bernhard, „Das Fremde denken”, *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, no. 4 (2007).

Wodiczko Krzysztof, *Protetyka kulturowa: miejskie interwencje* (Warszawa: ASP, 2021).

Wodiczko Krzysztof, *Rozmowy i teksty krytyczne*, eds. M. Wasilewski, A. Rosochacka, J. Zwierzyński (Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2020).

Wodiczko Krzysztof, „The Inner Public”, *FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, no. 1 (Spring 2015).

Wodiczko Krzysztof, *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews* (Cambridge–London: The MIT Press, 1999).

Zmyślony Iwo, „Sto tysięcy bezdomnych. Rozmowa z Krzysztofem Wodiczką”, *dwutygodnik.com*, no. 164, July 2015, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6025-sto-tysiecy-bezdomnych.html>

Wolność. Dialog z otwartym sercem

Freedom: An Open-Hearted Dialogue

Celem niniejszego tekstu jest analiza metody artystycznej Krzysztofa Wodiczki w kontekście projektu *Wolność. Dialog nadziemny* realizowanego w 2023 roku w Gdańsku. Przyjrę się pracy artysty w odniesieniu do jego własnego artykułu *Publiczność wewnętrzna*, a także poprzez koncepcje filozoficzne, między innymi teorię francuskiego filozofa Jacques'a Rancière'a. Osią narracyjną będzie również moje doświadczenie udziału w analizowanym projekcie.

Współcześnie zwraca się uwagę, że krytyka artystyczna to rodzaj interwencji. Skoro literatura może być potężnym narzędziem zmiany, co wielokrotnie obserwowaliśmy w historii kultury, może nim być również praca krytyka. Jak twierdzi Enos Nyamor, krytycy artykułują, wzmacniają lub negują standardy estetyczne w społecznościach, których są częścią. Poszerzając ramy dyskursu, tworzą też nowe koncepcje

My aim in this text is to explore Krzysztof Wodiczko's artistic method in the context of the *Freedom: Above-Ground Dialogue* (Polish: *Wolność. Dialog nadziemny*) project, which was carried out in Gdansk in 2023. I will examine Wodiczko's work through the lens of his essay *'The Inner Public'* and selected philosophical concepts, including the theoretical framework developed by French philosopher Jacques Rancière. My reasoning will also be underpinned by my experience as a participant in the *Freedom* project.

Artistic critique tends to be thought of as a kind of intervention today. If literature can be a powerful tool for change, as the history of culture has amply and repeatedly shown, the work of a critic can also be such a tool. As Enos Nyamor observes, critics articulate, reinforce or negate the ethical standards of their communities.

Krzysztof Wodiczko i Monika Popow podczas nagrań w studio w CSW ŁAŻNIA / Krzysztof Wodiczko and Monika Popow during recordings in the studio at CSW ŁAŻNIA, fot. / photo Łukasz Unterschuetz, CSW ŁAŻNIA / LAZNIA CCA, 2023, Gdańsk.



oraz przestrzenie, w jakich mówi się o sztuce, niejednokrotnie wychodząc poza tradycyjne przestrzenie, takie jak galerie czy sale wykładowe¹. Społecznie zaangażowana krytyka artystyczna to pomost pomiędzy społecznością a dziełem sztuki, który łączy ludzi z emancypującym potencjałem dzieła artystycznego. Ten aspekt jest szczególnie istotny w przypadku projektów angażujących poszczególne jednostki i całe społeczności, a do takiej właśnie kategorii zalicza się sztuka Krzysztofa Wodiczki. Biorąc pod uwagę jej społeczny i polityczny aspekt, nie sposób o niej pisać w oderwaniu od narzędzi, jakie daje społecznie zaangażowana krytyka artystyczna.

Mój tekst nie jest zatem typowym tekstem krytycznym. Nie pozwala na to rola, do której zaprosił mnie Krzysztof Wodiczko w projekcie *Wolność. Dialog Nadziejny*. Współtowarzystwałam w nim artystycznie i osobom biorącym udział w projekcie, prowadząc wywiady i wspierając proces budowania dialogu. Ideą projektu jest spotkanie w dialogu osób, które wywodzą się z siebie obcych grup społecznych, często niemających ze sobą nic wspólnego. Eksportowaliśmy temat poczucia społecznej wolności, sprzeciwu wobec bycia postrzeganym przez pryzmat stereotypów oraz wyzwania się z nich. W praktyce praca nad projektem to kilkanaście godzin rozmów i kilkadziesiąt spotkań, przygotowujących do tego, aby dać publiczne świadectwo. Relacje pomiędzy nami wszystkimi oraz zmiana, jakiej doświadczyliśmy, są w moim tekście, a także w moim przeżyciu, sednem tej pracy. Dialog zawieszony na niebie to wyniesienie tego, co dzieje się w długim

They expand discursive frames, craft new concepts and foster spaces for talking about art, often outside traditional settings, such as galleries and lecture halls¹. Socially engaged artistic critique bridges communities and works of art and brings people in touch with the emancipatory potential of artworks. This aspect is particularly important in projects that involve individuals and entire communities, with Wodiczko's art certainly falling under this rubric. Given its social and political commitments, Wodiczko's work cannot possibly be discussed in disjunction from the tools offered by socially engaged artistic critique.

My text is not a typical critical analysis. This is precluded by the role that Wodiczko invited me to play in the Freedom: Above-Ground Dialogue project. I assisted the artist and project participants by interviewing people and supporting the dialogue-building process. At the core of the project was an encounter in dialogue of people from different social backgrounds, often having nothing in common with each other. We explored a range of interrelated themes, including the sense of social freedom, opposition to stereotyped perceptions and liberation from them. In practice, the work on the project stretched over multiple hours of conversations and tens of meetings in preparation for bearing witness in public. In my text and in my experience, relationships among us all and the transformation we experienced lay at the heart of that work. Dialogue hanging up in the sky means elevating what takes place in the long process of relation-building and opening to each other. Given this, my text is a critical

¹ Re-Generation of Life – A Roundtable On Critical Art Writing Bwanga Kapumpa, Enos Nyamor, Miriane Peregrino-Lorna Telma Zita speak to Rose Jepkorir about why they write, their motivations and practice in recent years, <https://contemporaryand.com/magazines/re-generation-of-life-a-roundtable-on-critical-art-writing/> [dostęp: 7.08.2023].

¹ Rose Jepkorir, 'Re-Generation of Life – A Roundtable On Critical Art Writing: Bwanga Kapumpa, Enos Nyamor, Miriane Peregrino, and Lorna Telma Zita speak to Rose Jepkorir about why they write, their motivations and practice in recent years,' CG, 10 January, 2023, <https://contemporaryand.com/magazines/re-generation-of-life-a-roundtable-on-critical-art-writing/> [7.08.2023].

procesie budowania relacji i otwierania na siebie nawzajem. Tekst ten jest zatem z jednej strony krytycznym spojrzeniem na pracę Krzysztofa Wodiczki i jej społeczny aspekt, z drugiej zaś stanowi zapis doświadczenia. Na wstępie powinienem również zaznaczyć, że mimo iż mój tekst naznaczony jest doświadczeniem osobistego uczestnictwa w projekcie Wodiczki, jest jednak również analizą jego metody artystycznej. Pod tym względem może zostać odniesiony do innych projektów artysty, w których pracował on ze społecznościami, takich jak na przykład realizowani w Poznaniu *Przybysze* (2021).

W artykule *Publiczność wewnętrzna*, opublikowanym w „Czasie Kultury” w 2016 roku, Krzysztof Wodiczko pisał, że równorzędnie ważną, o ile nawet nie emocjonalnie ważniejszą częścią procesu tworzenia pracy, jest to, co dzieje się w relacji pomiędzy osobami zaangażowanymi w jej realizację: [...] większość dyskusji wokół moich prac koncentruje się raczej na widzach niż na uczestnikach, których wkład jest kluczowy dla moich projektów. Dzieje się tak, ponieważ moje projekty traktowane są jak spektakle lub wydarzenia publiczne – a zatem coś przeznaczonego do odbioru wyłącznie przez tak zwaną publiczność. W rezultacie rozmowy o nich dotyczą pytań o „reakcje publiczności”, kwestii „oddziaływania na odbiorców” i „publicznego oddźwięku”. Te problemy, jakkolwiek istotne, odwracają uwagę od wielu innych społecznych i artystycznych aspiracji moich prac. Kiedy ludzie analizują moje projekty z perspektywy zewnętrznej (widza), ryzykują przeoczenie jego wewnętrznych mechanizmów – skoncentrowanie projektu na uczestnikach jako współtwórcach, performerach, wypowiadających prawdę przetrwańcach i świadkach. Zewnętrzna perspektywa pomija także psychologiczne i estetyczne aspekty

inquiry into Wodiczko's work and its social facet, and at the same time it is a record of experience. To begin with, I should explain that although my text bears and imprint of my personal experience of involvement in Wodiczko's project, it is also a scrutiny of his artistic method. In this respect, it can be considered in relation to his other projects in which he collaborated with communities, such *Incomers* (Polish: *Przybysze*) (2021), a project implemented in Poznań.

In his article 'The Inner Public,' published in *Field* in 2015, Wodiczko writes that what is going on among people who create a work together is a part of the process in its own right and, perhaps, its most important component in emotional terms:

In most discussions about my work the focus is on the spectators rather than on the participants who are the key contributors to my projects. This is due to the fact that my projects are treated as spectacles or public events—something that is developed solely for the perception and reception of the so-called 'public'. Consequently, those conversations that refer to my projects tend to focus on questions and matters concerned with the 'reaction of the public,' the 'audience's response,' and further, of the 'public impact' of the works. These issues are important, but in my view, divert attention from most of my projects' social and artistic objectives. When people examine my projects from an external perspective (that of the spectator), they risk missing the point of view of its inner workings and the projects' focus on the participants as project collaborators, performers, truth-tellers and testifiers. The external perspective also misses the psychologically developmental and aesthetic aspects of the formulation of public witness testimony².

2

Krzysztof Wodiczko, 'The Inner Public,' *Field: A Journal of Socially Engaged Art Criticism* 1 (Spring 2015), p. 28.

towarzyszące formułowaniu publicznego świadectwa”².

Ten wewnętrzny aspekt procesu jest dla mnie najbardziej interesujący, widzę w nim bowiem potencjał emancypacyjny. Warunkiem zajścia emancypacji jest zawsze uzyskanie świadomości, zatem aby przeanalizować ten proces, należy spojrzeć na poszczególne elementy doświadczenia udziału w projekcie.

Opisując sztukę Krzysztofa Wodiczki, posłużę się dwiema metaforami. Pierwsza to „sztuka jako przeżycie”. *Wolność. Dialog Nadziemny* to efekt procesu rozpoczętego na długo przed moim dołączeniem do projektu, a jego punktem zwrotnym były pierwsze spotkania na żywo z osobami zaproszonymi do udziału. Przez kilka miesięcy spotykaliśmy się on-line oraz na żywo z osobami, które zgodziły opowiedzieć nam swoje historie. Od początku wiedzieliśmy, że ich udział nie może być wyłącznie nagraniem opowieści. Kluczowe było nawiązanie relacji, która stała się bazą do budowania kolejnych elementów projektu. Osoby te Wodiczko nazywa Grupą Inicjującą. Rozrasta się ona poprzez budowanie kolejnych relacji niezależnie od tego, czy zainicjowaliśmy je my, czy też kolejne osoby dołączane były przez dotychczasowych uczestników.

Kluczową kwestią jest zaufanie, dzięki któremu wszystkie osoby już na samym początku zdecydowały się wejść do projektu oraz w nim pozostać przez cały czas jego realizacji. „Grupa Inicjująca jest nie tylko sercem projektu, lecz zapewnia także dojście do osób, spośród których rekrutowani są »uczestnicy« oraz wykształca się Publiczność Wewnętrzna. Wsparciem dla Grupy Inicjującej są ci, którzy obdarzyli projekt zaufaniem”³. Zaufanie, zwłaszcza

This inner aspect of the process is of the greatest interest to me as I believe it holds an emancipatory potential. Emancipation is always premised on developing awareness, and to investigate how this unfolds, we must examine individual elements of the project participation experience.

I will rely on two metaphors in my depiction of Wodiczko's art. One of them is 'art is an experience.' *Freedom: Above-Ground Dialogue* grew out of a process that had commenced long before I joined it, and its watershed moment was marked by first live meetings with people invited to participate. Over several months, we would see and talk with people who had agreed to tell us their stories, online or face-to-face. We knew from the start that their participation could not be limited to having their tales recorded. Rather, at the heart of the project was the establishment of relations, which provided a basis for constructing further elements of the project. These people are called the Core Group in Wodiczko's text. The Core Group expands by building new relationships, irrespective of whether they are initiated by the team or the first participants.

This effect crucially hinges on trust; trust swayed the participants in our project first to join it and then to remain part of it throughout its implementation. Wodiczko explains that 'the Core Group is not only a nucleus, it also serves as a reservoir from which the "participants" are recruited and the Inner Public further developed. The Core Group benefits from the support of a team that develops a strong trust towards the project'.³ Trust is rather rare and transient, particularly in exclusion-ridden societies, as indicated by social-psychological and

2 K. Wodiczko, *Publiczność wewnętrzna*, „Czas Kultury”, 2016, 32(03), s. 136.

3 K. Wodiczko, s. 137. Zob. J. Różycka-Tran, P. Boski,

A Polish version of this article was published in *Czas Kultury* in 2016.

3 Krzysztof Wodiczko, 'Inner Public,' op. cit., p. 31.



Krzysztof Wodiczko i Monika Popow podczas nagrań w studio w CSW ŁAŻNIA z uczestniczką projektu Nadzieją Dąbrowską / Krzysztof Wodiczko and Monika Popow during recordings with project participant Nadzieja Dąbrowska in the studio at CSW ŁAŻNIA, fot. / photo Łukasz Unterschuetz, CSW ŁAŻNIA / LAZNIA CCA, 2023, Gdańsk

w społeczeństwie pełnym wykluczeń, jest nieczęste i nietrwale, na co wskazują badania z obszaru psychologii społecznej i socjologii⁴. Tym bardziej trudne je wypracować w relacji z osobami, które mierzą się ze społeczną stereotypizacją. Obie strony muszą sobie zaufać – artysta musi wierzyć, że historie, które opowiedziane zostaną w projekcie, są autentyczne, uczestnicy natomiast, że będzie to dla nich przestrzeń bezpieczna. Metafora „sztuka to przeżycie” oznacza, że doświadczenie spotkania pozostanie już z nami na zawsze. Zbudowane zaufanie procentować będzie w kolejnych relacjach. Wspólne przeżycie jednoczy ludzi i zrównuje ich jako pełnoprawnych uczestników procesu.

⁴ B. Wojciszke, *Wiara w grę o sumie zerowej jako aksjomat społeczny: badanie w 37 krajach*, „Psychologia Społeczna”, 2014, 9(1).

sociological research⁴. This makes it highly challenging to establish a trusting relationship with people who are exposed to stereotyped social perceptions of themselves. Both parties must trust each other: the artist must believe that the stories that will be told as part of the project are truthful, and the participants must believe that the project will be their safe space. The 'art-is-an-experience' metaphor means that the experience of the encounter will always stay with us. The trust developed in the project will pay dividends in future relationships. Shared experiences bring people together and make them equal as full-fledged participants in the process.

My other metaphor is 'an open mind and

⁴ See also Joanna Różycka-Tran, Paweł Boski, Bogdan Wojciszke, *Wiara w grę o sumie zerowej jako aksjomat społeczny: badanie w 37 krajach*, „Psychologia Społeczna”, 2014, 9(1).

Druga z metafor to „otwarty umysł i otwarte serce”. Sednem projektu jest to, co dzieje się w spotkaniu pomiędzy jego uczestnikami i uczestniczkami. Celowo piszę, że nie dzieje się to podczas spotkania, ale właśnie w spotkaniu, bo idea ta jest bachtinowska. To spotkanie się na granicy pomiędzy dwoma ludzkimi bytami. Bachtin pisał: „nie ma w człowieku wewnętrznego, suwerennego terytorium. On wszyszek znajduje się na granicy, patrząc w głąb siebie, patrzy w oczy innemu lub oczyma innego”⁵. To radykalne spotkanie człowieka z człowiekiem, stanięcie w prawdzie wobec siebie nawzajem. Nawiązana wcześniej relacja pozwala na podzielenie się prawdą o sobie, co często łączy się z ujawnieniem delikatnych i intymnych informacji. A to wiąże się z bezbronnością. Przyjęcie drugiej osoby taką, jaka jest, oraz wzięcie odpowiedzialności za przeżycia, którymi zdecydowała się ona podzielić, ze wszystkimi tego konsekwencjami, wymaga czegoś więcej niż empatia. Potrzebne jest uczucie, które rodzi się na poziomie serca. Przedfiniowując ideę Bachtina, który odnosił się do komunikacji, powiedzieć można, że spotkanie na granicy dwóch ludzkich bytów odbywa się właśnie poprzez spotkanie emocji wszystkich zaangażowanych w dialog osób. Uczestnicy i uczestniczki dialogu spotkali się nawzajem, ale spotkali się również z Krzysztofem Wodiczką, a w przypadku tego konkretnego projektu, również ze mną.

Otwarte serce wiąże się z rozwojem współczucia. Idea ta stanowi zresztą jedno z podstawowych założeń buddyzmu, gdzie rozumiana jest jako życzenie drugiemu człowiekowi, aby stał się wolny od cierpienia. Współczucie pozwala odnieść własne przeżycia do doświadczeń drugiej osoby,

an open heart.’ The essence of the project lies in what happens in the encounter of its participants. My choice of the preposition -in the encounter rather than during it-is a deliberate one as it purposefully invokes Bakhtinian ideas. Mikhail Bakhtin insisted that: ‘A person has no internal sovereign territory, he is wholly and always on the boundary; looking inside himself, he looks into the eyes of another or with the eyes of another’⁵. This is a radical encounter of a human with a human; it is standing in truth vis-?-vis each other. The previously established relationship makes it possible to share the truth of oneself, which often entails revealing sensitive and intimate information. People are vulnerable in such an exposure. In order to accept another person the way they are and to take responsibility for the experiences they have decided to share, with all the consequences that it implies, requires something more than empathy alone. It requires feeling that is born in the heart. Rephrasing Bakhtin’s idea, which concerned communication, we can say that an encounter on the boundary of two human beings happens through the coming together of emotions of all people involved in dialogue. In our project, the participants in dialogue met each other, they also met Krzysztof Wodiczko, and they met me as well.

The open heart is associated with the development of compassion. This idea is among the fundamental notions in Buddhism, where it is understood as wishing another person liberation from suffering. Compassion helps us put our experiences in relation to other people’s experiences; consequently, when achieving relief and freedom, we become able to want others

⁵ Cyt. za: L. Witkowski, *Uniwersalizm pogranicza. O semiotyce kultury Michaiła Bachtina w kontekście edukacji*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 1991, s. 106.

⁵ M. Bakhtin, *Problems in Dostoevsky’s Poetics*, ed. and trans. Caryl Emerson (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 1984), p. 287 (italics original).

poprzez pragnienie osiągnięcia własnej ulgi i wolności potrafimy też poczuć pragnienie, aby doświadczyła ich inna osoba. Otworzyć serce znaczy zatem spotkać się na granicy ludzkiego istnienia i poczuć pragnienie wolności dla tej drugiej osoby. W tym kontekście tytułowa wolność nabiera zupełnie innego znaczenia, ponieważ spotykamy się w pragnieniu wolności dla siebie wzajemnie. Moment, w którym następuje to spotkanie i urzeczywistnienie pragnienia, to właśnie moment otwarcia serca i radykalnej wolności. Wolnym można być bowiem jedynie przy założeniu, że wolność każdej osoby ma taki sam wymiar. Dialog, do którego zapraszają projekty Wodiczki, to właśnie przyjęcie drugiej osoby taką, jaka jest. Podejściu temu blisko jest myśli zen, ale też koncepcjom krytycznym stawiającym na pierwszym planie miłość do drugiego człowieka, tak jak postulowała to *bell hooks*⁶.

Opisując sztukę Wodiczki, powinniśmy posługiwać nie tyle kategorią sztuki społecznie zaangażowanej, ale sztuki emancypacyjnej, podobnie jak w naukach społecznych posługujemy się kategorią pedagogiki emancypacyjnej. Opiera się ona na przedłożeniu równości wszystkich uczestników procesu. Do rozumienia tej koncepcji przydatna jest teoria emancypacji Jacques'a Rancière'a. W książce *Ignorant Schoolmaster. Five lessons in Intellectual Emancipation*⁷ opisał on doświadczenie francuskiego nauczyciela Josepha Jacotota, który po Rewolucji Francuskiej przybył do Flandrii, gdzie otrzymał zadanie, by uczyć łaciny swoich niemówiących po francusku uczniów. Pozbawiony wspólnego języka, najbardziej podstawowego narzędzia, które łączy ludzi, musiał założyć,

to experience the same. To open one's heart means to meet another person on the border of human existence and want them to be free. In this context, our eponymous freedom takes on new meanings because we meet in the mutual desire for freedom for each other. The moment this meeting occurs and this desire is made a reality is the moment then our hearts open and radical freedom appears. Crucially, one can only be free if everybody enjoys the same freedom. The dialogue to which Wodiczko's projects are an invitation means accepting another person the way they are. This attitude has an affinity both to Zen philosophy and to critical concepts that grant pre-eminence to love for another human being, as urged by bell hooks⁶.

I believe that Wodiczko's art is more adequately depicted as emancipatory art than as socially engaged art. Like the emancipatory education pedagogy framework, which is used in the social sciences, Wodiczko's art is informed by the presupposition that all participants in the process are equal. This notion is helpfully clarified by Jacques Rancière's theory of emancipation. In his book *The Ignorant Schoolmaster. Five lessons in Intellectual Emancipation*⁷, Rancière depicts the experiences of French teacher Joseph Jacotot, who fled to Flanders in the aftermath of the French Revolution and was tasked with teaching Latin to his students there. As they did not speak French, Jacotot was deprived of the common language—an essential instrument that connects people—and had to assume that everybody was equal and had the same intellectual capacities. Hence, Rancière's philosophy presupposes equality, which

6 b. hooks, *Wszystko o miłości. Nowe wizje*, Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2023.

7 J. Rancière, *The Ignorant Schoolmaster Five Lessons in Intellectual Emancipation*, Stanford University Press, California 1991.

6 b. hooks, *Wszystko o miłości. Nowe wizje*, Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2023.

7 J. Rancière, *The Ignorant Schoolmaster Five Lessons in Intellectual Emancipation*, Stanford University Press, California 1991.

że wszyscy są równi oraz mają takie same możliwości intelektualne. Stąd w filozofii Rancière'a przed założeniem równości, czyli postawa, uznająca, że jako ludzie mamy taki sam potencjał emancypacyjny, a założenie, że stwarzamy komuś innemu warunki do równości, jest hierarchiczne i z góry skazane na porażkę właśnie jako nierówne. Podobnie jest ze sztuką – możemy założyć, że wszyscy mamy taki sam potencjał uczestniczenia w spotkaniu artystycznym i stajemy się w ten sposób równoprawnymi uczestnikami procesu zainicjowanego przez artystę. W tym jednak przypadku można sądzić, że każda osoba dysponuje takim samym potencjałem wolności, a tym, co go ogranicza, są uwarunkowania społeczne i kulturowe. To społeczeństwo wyznacza nam miejsce funkcjonowania w swojej strukturze, a także rolę, w tym również rolę osoby bez głosu. Społeczeństwa rządzą się przecież określonymi logikami wykluczenia, które są elementem budowania ich tożsamości.

Przystępując do pracy nad projektem, Krzysztof Wodiczko zaproponował stworzenie przestrzeni dialogu, a także wejście w kontrę z tym, jak mówią o nas inni. Stąd też zaproszenie dla tych, którzy najczęściej są obiektem społecznych uproszczeń i stereotypów. Posługiwanie się terminem „grupy społecznie wykluczone” w kontekście projektu *Wolność. Dialog Nadziemny* rodzi jednak wątpliwości. Założenie wolności i równości dekonstruuje bowiem hierarchię społeczną, co oznacza, że uznaje jako równorzędnie „postrzegalne” wszystko to, co wykluczaliśmy ze zbiorowego wyobrażenia na temat naszego świata. Projekt artystyczny uwidacznia tym samym narracje, których na co dzień nie widzimy, tworząc im przestrzeń. Jednak to, w jaki sposób owa przestrzeń zostanie wykorzystana, jest decyzją samych uczestników. Zadanie

means that it views people as possessed of the same emancipatory potential and regards the notion that we create conditions for others to be equal as hierarchical and doomed to failure in advance because of its inherent inequality. Art is a similar case; we can assume that we all have the same potential for taking part in an artistic encounter and that, in this way, we become equal participants in the artist-initiated process. If so, everybody's potential for freedom is intrinsically the same, and constraints to it are produced by social and cultural factors. Society determines our position in its structure and ascribes roles to us, including the role of a person who is deprived of voice. This is caused by the fact that societies are governed by their own logics of exclusion, which are instrumental in their identity construction processes.

At the onset of the project, Wodiczko proposed creating a space for dialogue and challenging the ways others describe us. Hence, people who are the most frequent targets of simplified social perceptions and stereotypes were invited to participate. The customary term 'socially excluded groups' sounds out of place in the context of the Freedom: Above-Ground Dialogue project. The premise of freedom and equality deconstructs the social hierarchy, and that makes us recognise things excluded from the collective representation of our world as equally 'perceptible.' The artistic project affords space to the narratives that we fail to see in our daily life and thus lends them visibility. Importantly, how this space is used is up to the participants themselves. It is determined by a group that Wodiczko calls the Inner Public, which consists of the participants and other people involved: Participants receive moral support and tactical advice from the Inner Public, and, considering the risks attached to their acts



Krzysztof Wodiczko, performans na dachu Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego, widoczni uczestnicy: Wiola Dulcka i Bartłomiej Dulski / Performance on the roof of the Gdańsk Shakespeare Theater, participants: Wiola Dulcka and Bartłomiej Dulski, fot. / photo Paweł Józwiak, CSW ŁAŻNIA / LAZNIA CCA, 2023, Gdańsk

to przejmuje na siebie grupa, którą Wodiczko nazywa Publicznością Wewnętrzną – tworzą ją zarówno sami uczestnicy i uczestniczki, jak i osoby współtowarzyszące:

Publiczność Wewnętrzna dostarcza uczestnikom zarówno wsparcia moralnego, jak i praktycznych wskazówek, a także – biorąc pod uwagę ryzyko, z jakim wiąże się publiczne wypowiedanie swoich historii – zapewnia poczucie bezpieczeństwa. Uczestnicy są rdzeniem i sercem Publiczności Wewnętrznej. Dzięki ich zaangażowaniu Publiczność Wewnętrzna może rozwijać i przeistaczać projekt. Mówiąc krótko, integralność każdego projektu na wszystkich etapach jego produkcji, a także jego recepcja i istnienie społeczne następujące po realizacji zależą od przyjmowanej przez uczestników projektu roli tych, którzy świadczą, publicznie ujawniając społeczną prawdę⁸.

of public truth-telling, a sense of protection. Participants are the nucleus and the core of the Inner Public. Through its involvement, the Inner Public generates the development and transformation of the projects. In sum, the integrity of any project, in all the stages of its production, including its public reception and its social afterlife, depends on the testimonial role of the project participants and the audience function of the Inner Public⁸.

The social truth as conceived of and rendered by Wodiczko is what Rancière called 'the sensible' or 'the perceptible': that which we can discern and think, in other words, that which lies within our epistemic capacity to grasp⁹. We come to perceive it in and through the collective process of listening to each other and becoming receptive to the truth of other people. This brings us back to the presupposition of equality and,

⁸ Wodiczko, 'Inner Public,' op. cit., p. 27.

⁹ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Hałart, Kraków 2007.

Spółeczna prawda w ujęciu Wodiczki to właśnie to, co Rancière nazywa postrzegalnym, co możemy dostrzec, pomyśleć, co mieści się w granicach naszego poznania. Dostrzegamy ją dzięki zbiorowemu procesowi słuchania siebie nawzajem i otwarcia na prawdę o drugim człowieku. Powraca w tym kontekście przedzałożenie równości, a zatem i wolności, które dotyczy wszystkich osób uczestniczących w projekcie, zarówno Publiczności Wewnętrznej, jak i Zewnętrznej.

„Nieustraszona mowa potrzebuje nieustraszonych słuchaczy”⁹. Stworzenie społeczności wokół projektu to gwarancja bezpiecznej przestrzeni, zrozumienia i współczucia. Wodiczko apeluje również do Publiczności Zewnętrznej, która oglądać będzie efekt prac podczas premiery, aby miała odwagę wysłuchać świadectw uczestników projektu z otwartym sercem i umysłem. Ich historie dzięki temu zostaną przekazane dalej i mają szansę wywołać kolejną zmianę.

Sztuka emancypacyjna opiera się na przeżywaniu prawdy. Uczestnictwo w projekcie było poruszającym doświadczeniem dla wszystkich stron. Dla każdego z nas stało się też swoistym powtarzalnym rytuałem doświadczenia emocjonalności innej osoby – to jedno z najbardziej ludzkich, ale też niedostępnych we współczesnych czasach doświadczeń. Przeżycie to sprawiło, że każdy z nas, łącznie z samym artystą, doświadczył zmiany. Oto kolejny ważny aspekt praktyki sztuki emancypacyjnej: także artysta jest kolejną z osób osadzoną w konkretnym kontekście społecznym, ufającą, przeżywającą wzruszenie i współczucie, dającą się też prowadzić Publiczności Wewnętrznej. Doświadczenie wspólnego przeżycia zmienia również jego.

consequently, of freedom, which encompasses all those involved in the project, both the Inner and the External Publics.

'Fearless speech' requires 'fearless listening'¹⁰. Building a community around the project ensures secure space, understanding and compassion. Wodiczko apeluje również do Publiczności Zewnętrznej. It is also a plea to the External Public, who will watch the effects of the project work when it premieres, find the courage to listen to the participants' testimonies open-heartedly and open-mindedly. This will help disseminate their stories, giving them a chance to trigger another change.

Emancipatory art is founded on the experience of truth. Participation in the project was a moving experience for all the parties involved. For each and every one of us, it also became a reiterated ritual of experiencing another person's emotions, which represents one of the most human, though currently barely available, experiences. This experience made us all, including the artist himself, undergo change. This is another salient aspect of emancipatory art practices: like everybody else, the artist is a person embedded in a particular social context who trusts, feels emotion and compassion and lets themselves be guided by the Inner Public. Sharing the common experience transforms the artist as well.

In an interview, Wodiczko has said that peace is not won peaceably. One works for peace by radical methods, leaving no room for negotiations. Wodiczko is radical in seeking to restore space to people who have none, but his radical stance does not consist in what tends to be depicted as giving people deprived of voice a space to speak. Essentially, Wodiczko's art is not about this kind of Romanticism-copying grand

W jednym z wywiadów Krzysztof Wodiczko powiedział, że nie można działać pokojowo na rzecz pokoju. Na rzecz pokoju działa się metodami radykalnymi i nie ma miejsca na negocjacje. Wodiczko jest radykalny w chęci oddawania przestrzeni osobom, które jej nie mają, jednak radykalizm ów nie polega na tym, co zazwyczaj opisywane jest jako oddanie przestrzeni do wypowiedzi ludziom pozbawionym głosu. Tego rodzaju symbolicznie wielki gest artysty, będący kalką z epoki romantyzmu, nie jest sednem sztuki Wodiczki. Nie opiera się ona bowiem na hierarchicznej relacji, w której artysta jednym gestem stwarza przestrzeń zwykłym ludziom. Siłą sztuki emancypacyjnej jest opór wobec mitologizacji – to spotkanie człowieka z człowiekiem. Sztuka jest tutaj narzędziem zmiany, a nie celem samym w sobie.

Wolność. Dialog Nadziemny może być odczytany jako kolejny z serii projektów Krzysztofa Wodiczki łączących technologię z pracą ze społecznościami, jednak dla jego uczestników i uczestniczek pozostanie niepowtarzalnym doświadczeniem dzielenia się swoją prawdą ze światem. My, Publiczność Wewnętrzna, musimy wspólnie wierzyć, że będzie to dla nas siłą.

symbolic gestures because it is not based on hierarchical relations, where the artist single-handedly creates space for common people. The power of emancipatory art lies in that it opposes mythologisation and enacts an encounter of a human being with a human being. Art is a tool for change rather than a goal in and of itself.

Freedom: Above-Ground Dialogue can be interpreted as another of Krzysztof Wodiczko's projects where technology is combined with community work, but for its participants, it will forever remain a unique experience of sharing their truth with the world. We, the Inner Public, must believe together that it will continue to be our strength.

LITERATURA

Bachtin Mikhał, *Problems in Dostoevsky's Poetics*, red. i tłum. Caryl Emerson, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 1984.

Re-Generation of Life – A Roundtable On Critical Art Writing Bwanga Kapumpa, Enos Nyamor, Miriane Peregrino and Lorna Telma Zita speak to Rose Jepkorir about why they write, their motivations and practice in recent years, <https://contemporaryand.com/magazines/re-generation-of-life-a-roundtable-on-critical-art-writing/>, [dostęp: 7.08.2023].

hooks, bell, *Wszystko o miłości. Nowe wizje*, Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2023.

Rancière Jacques, *The Ignorant Schoolmaster Five Lessons in Intellectual Emancipation*, Stanford University Press, California 1991

Rancière, Jacques, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Ha!art, Kraków 2007.

Różycka-Tran Joanna, Boski Paweł, Wojciszke Bogdan, *Wiara w grę o sumie zerowej jako aksjomat społeczny: badanie w 37 krajach*, „Psychologia Społeczna”, 2014, 9(1).

Witkowski Lech, *Uniwersalizm pogranicza. O semiotyce kultury Michała Bachtina w kontekście edukacji*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 1991.

Wodiczko Krzysztof, *Publiczność wewnętrzna*, „Czas Kultury”, 2016, 32(03).

REFERENCES

Bakhtin Mikhail, *Problems in Dostoevsky's Poetics*, ed. and trans. Caryl Emerson, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 1984.

b. hooks, *Wszystko o miłości. Nowe wizje*, Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2023.

Jepkorir, Rose, 'Re-Generation of Life – A Roundtable On Critical Art Writing Bwanga Kapumpa, Enos Nyamor, Miriane Peregrino and Lorna Telma Zita speak to Rose Jepkorir about why they write, their motivations and practice in recent years,' *C&A*, 10 January 2023, <https://contemporaryand.com/magazines/re-generation-of-life-a-roundtable-on-critical-art-writing/> [7.08.2023].

Rancière J., *The Ignorant Schoolmaster Five Lessons in Intellectual Emancipation*, Stanford University Press, California 1991

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

Różycka-Tran, Joanna, Boski Paweł, Wojciszke, Bogdan, 'Wiara w grę o sumie zerowej jako aksjomat społeczny: badanie w 37 krajach,' *Psychologia Społeczna*, 2014, 9(1).

Witkowski, Lech, *Uniwersalizm pogranicza. O semiotyce kultury Michała Bachtina w kontekście edukacji*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 1991.

Wodiczko, Krzysztof, 'The Inner Public,' *Field: A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, Spring 2015, 1.



Artysta podczas wizyty studyjnej w Gdańsku Wrzeszczu, w ramach przygotowań do projektu *Wolność: dialog nadziemny*. Od lewej:
/ The artist during a study visit in Gdańsk Wrzeszcz, as part of preparations for the project *Freedom: Above-Ground Dialogue*.

From the left: Jakub Knera (Fundacja Palma / The Palm Foundation), Jadwiga Charzyńska, Krzysztof Wodiczko, Natalia Koralewska (Fundacja Palma / The Palma Foundation), Kinga Jarocka, 2022, Gdańsk

„Najważniejsze jest niewidoczne dla oczu”
(Antoine de Saint-Exupéry *Mały książę*)

'What Is Most Important Is Invisible'
(Antoine de Saint-Exupéry *The Little Prince*)

Zastanawiając się na tym, jak opowiedzieć o doświadczeniu związanym z przygotowaniem projektu Krzysztofa Wodiczki *Wolność: dialog nadziemny*, wyróżniłam dwie sfery:

- tę nakierowaną na drugiego człowieka, podróż – powiedziałabym – duchową,
- tę organizacyjną, skupioną na didaskaliach, które mają zwizualizować opowieść.

Każde przedsięwzięcie przygotowywane w galerii sztuki jest unikalne i niepowtarzalne. To, co w trakcie pracy najbardziej zwróciło moją uwagę, to podejście do tematu. Dla artysty jedną z najważniejszych kwestii było budowanie relacji międzyludzkich. Dlatego przygotowując się do pisania o projekcie Krzysztofa Wodiczki, sięgnęłam po *Małego Księcia*. Śladem tej decyzji jest tytuł mojego tekstu. Nie ma w tym żadnego przypadku. Słowa lisa: „poznaje się tylko to, co się oswoi” doskonale obrazują sposób pracy Krzysztofa Wodiczki. Jest on uosobieniem cierpliwości pozwalającej każdego dnia „oswoić” to, co wielu lekceważy, z każdym kolejnym dniem zbliżając nas do tajemnicy ukrytej przed wzrokiem, niewidocznej dla nieuważnych czy niewychodzących ze swojej strefy komfortu.

Idea – „poznaje się tylko to, co się oswoi”¹

Najpierw rodziła się koncepcja, która miała się wpisać w gdańskie DNA i być uniwersalna jako ilustracja, komentarz do rzeczywistości, w której przyszło nam żyć. Pierwsze rozważania nad kształtem projektu zainicjował Ryszard Kluszczyński, abyśmy w kolejnym etapie mogli przybliżyć artyście specyfikę Gdańska. Ponieważ Wodiczko mieszka w USA, pierwsze rozmowy prowadziliśmy on-line. Zebraliśmy materiały, które jak ustaliliśmy, mogły być pomocne w opracowywaniu koncepcji. Sięgnęliśmy też po książki Pawła Adamowicza² dotyczące jego wizji

When reflecting back on the experience of implementing Krzysztof Wodiczko's project *Freedom: Above-Ground Dialogue* and trying to figure out how to relate it, I distinguished two spheres:

- a journey that I would call spiritual, one oriented onto another human being; and
- organisational practicalities, focused on stage directions for visualising the narrative.

Any venture carried out in an art gallery is unique and unrepeatable. What most absorbed my attention in this case was the way of approaching the subject matter. To establish human relationships was one of the issues that mattered most to Krzysztof Wodiczko. Mindful of his focus on this aspect, I consulted *The Little Prince* when preparing to write about his project. That decision is mirrored in the title of my text. There is no randomness about it. The fox's statement that 'one can only understand the things one tames' perfectly captures the way Wodiczko goes about his work. He is patience incarnate, which daily helps him 'tame' that which many ignore, day by day bringing us closer to the mystery concealed from sight and invisible to those inattentive or those reluctant to leave their comfort zones.

The Idea: 'One Can Only Understand the Things One Tames'¹

First, the concept began to take shape which would be implanted into the Gdańsk DNA to serve as a universal illustration of the reality we inhabit and convey a commentary on it. Ryszard Kluszczyński got our first deliberations on the project under way so that we could introduce Wodiczko to the distinctiveness of Gdańsk in the subsequent stage. Because Wodiczko lives in the

1
2

Ibidem, s. 62.

Paweł Adamowicz to wieloletni prezydent

1

Ibidem, p. 78.

Gdańska i po materiały na temat dzieł sztuki w przestrzeni miasta. Przydatna okazała się też nasza strona GAPS, alternatywny katalog i mapa miasta, na której znajduje się ponad 400 dzieł sztuki ulokowanych w przestrzeni publicznej.

Kolejnym krokiem, który miał pomóc artystycie w zdefiniowaniu tematu, było znalezienie osób badających i opisujących gdańskie realia. Przy czym, historia miasta jest bardzo skomplikowana. Udało nam się doprowadzić do sześciu spotkań artysty z gdańszczanami. Jedną z nich była Monika Popow, wykładowczyni Pomorskiej Szkoły Wyższej, filolożka i badaczka społeczna, która później stała się współtwórczynią koncepcji projektu w aspekcie społecznym.

Ponadto Krzysztof Wodiczko wsłuchiwał się w opowieści takich ludzi jak: Antoni Pawlak, opozycjonista, poeta i wieloletni rzecznik prasowy prezydenta Pawła Adamowicza w Urzędzie Miejskim, Anna Czekanowicz, która przez wiele lat odpowiadała za kształt gdańskiej kultury, Mariusz Czepczyński, profesor Uniwersytetu Gdańskiego i wieloletni doradca prezydenta, Mieczysław Abramowicz, reżyser teatralny, dziennikarz, pisarz i rzecznik prasowy Gdańskiej Gminy Żydowskiej.

Widowisko multimedialne, które w wyniku powyższych rozmów i dyskusji zyskało tytuł *Wolność: Dialog nadziemny*, artysta tak przedstawił publiczności:

„W rozmowach z osobami badającymi sytuację społeczną dowiedziałem się o alienujących aspektach życia miasta, takich jak: – rozbitcie społeczne, wrogość, brak chęci i umiejętności wysłuchania stanowiska i ro-

US, our initial conversations took place online. We collected the resources that we had agreed could help us further develop the concept. We relied on books by Paweł Adamowicz² describing his vision of Gdańsk and on the literature on art in public space. We also availed ourselves of our GAPS website, an alternative catalogue and city map comprising more than 400 artworks located in public space.

In another step designed to help Wodiczko define his theme, we contacted people who studied and depicted the realities of Gdańsk. Notably, the history of the city is very complex. We managed to arrange six meetings in which Wodiczko could talk with Gdańsk residents. Among the latter was Monika Popow, a lecturer at the Pomeranian Higher School in Starogard Gdański, language-and-literature scholar and social researcher, who would later contribute to the social dimension of the project.

The other people to whose stories Wodiczko carefully listened included Antoni Pawlak, an oppositionist, poet and long-standing spokesperson for Mayor Adamowicz at the City Office; Anna Czekanowicz, who had held important managerial positions in the Gdansk culture sector for many years; Mariusz Czepczyński, Professor at the University of Gdańsk and a long-time aide of Mayor Adamowicz; and Mieczysław Abramowicz, a stage director, journalist, writer and spokesperson for the Gdańsk Jewish Community.

As a result of these exchanges and discus-

Gdańska zamordowany w 2019 roku w trakcie finału Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy (morderca zaatakował w trakcie odliczania przed „Świąteczkiem do nieba”). Charyzmatyczny wizjoner, którego praca zmieniła Gdańsk zarówno poprzez realizację szeregu inwestycji, jak też społecznie. W 2016 prezydent Adamowicz poparł wprowadzenie Gdańskiego Miejskiego Modelu Integracji Imigrantów, rok później wziął udział w Marszu Równości.

² Paweł Adamowicz was the mayor of Gdańsk from 1998 to 2019. He was assassinated at the final event of the annual Grand Orchestra of Christmas Charity campaign (the murderer stabbed him to death during the countdown to ‘A Light to the Sky,’ a fireworks show that traditionally crowns the festive occasion). A charismatic visionary, Adamowicz’s dedicated work changed Gdańsk both through the implementation of a range of investments and through his personal social impact. In 2016, Mayor Adamowicz supported the launching of the Gdańsk Immigrant Integration Model and took part in the Equality March (the Polish equivalent of a pride parade) the following year.



Krzysztof Wodiczko i Monika Popow podczas otwarcia performansu na dachu Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego / Krzysztof Wodiczko and Monika Popow during opening of the performance on the roof of the Gdańsk Shakespeare Theater, fot. / photo Paweł Józwiak, CSW ŁAŻNIA / LAZANIA CCA, 2023, Gdańsk

zumienia doświadczeń adwersarza,
 – uprzedzenia wobec adwersarza bazujące na uproszczonym postrzeganiu w zawężonych obiegowych ramach tożsamości partyjnej, klasowej, pokoleniowej i kulturowej,
 – życie we własnej „bańce” odizolowanej od innych i zamykanie się w potwierdzających własne polityczne klisze rozmowach (mówienie i słyszenie tylko tego, co przez własną grupę zostało ustalone jako „prawda”). Rozmowy i myślenie zakłęte w polityczne »echo-chambers« – popularne dziś anglosaskie określenie – wsłuchiwanie się we własne polityczne echo.

Wszystkie te aspekty podziału, rozbitcia społecznego i alienacji dotyczą nie tylko gdańszczan i Polaków, ale w dużej mierze także społeczeństw na całym świecie.

Tworzenie warunków dla dialogu, który oparty jest na próbach słuchania i otwartej

sions, the multimedia show Freedom: Above-Ground Dialogue was depicted for the public by Wodiczko as follows:

Conversations with researchers of the social situation taught me about alienating aspects of city life, such as:

- social breakdown, hostility, lack of willingness and ability to listen to the position and understand the experience of your adversary,
- prejudice against your adversary based on your simplistic perception of them in terms of narrow party, class, generational and cultural identity frameworks,
- living in an isolated bubble and locking yourself into confirming your political clichés (saying and hearing only what has been established as 'truth' by your group). Conversations and thinking spelt out in political echo chambers, an Anglo-Saxon term

rozmowy bez uprzedzeń, to sprawa pilna i trudna. Potrzebne są inicjatywy szukania i znajdowania wspólnych tematów, doświadczeń i potrzeb – przy otwarciu się na różnice i niezgodę w ich interpretacji – wbrew podziałom partyjno-ideologicznym, pokoleniowym i ekonomicznym.

Próby tworzenia w tym celu medialnych warunków i performatywnych sytuacji uważam za jedno z ważniejszych zadań dzisiejszej sztuki³.

Gromadzenie didaskaliów

Po etapie wsłuchiwania się artyści w różne narracje dotyczące Gdańska, także przemian w mieście oraz w kraju, nastąpił etap wyboru sposobu wizualizacji naszego przedsięwzięcia. Na stole znalazły się dwie propozycje: drony oraz balony. Z dronami Krzysztof Wodiczko pracował przy kilku wcześniejszych projektach. Natomiast balony dotąd nie pojawiły się w żadnym z wcześniejszych przedsięwzięć. Zastanawialiśmy się, co spełni lepiej rolę „głosu z nieba”? Do rozważenia były też przestrzenie, w których widowisko mogłoby się zadziać. Przechadzaliśmy się po gdańskim Śródmieściu, pojechaliśmy na Westerplatte, zwiedziliśmy Dolne Miasto, Nowy Port oraz Wrzeszcz, zanurzyliśmy się w tereny postoczniove. Odwiedziliśmy również Europejskie Centrum Solidarności oraz Teatr Szekspirowski. Niewiadomych było bardzo wiele. Zwróciliśmy się o pomoc do kolegów z Politechniki Gdańskiej, jednocześnie sprawdzając obowiązujące przepisy dotyczące korzystania z dronów oraz balonów w przestrzeni miejskiej. Finalnie trafiliśmy do prof. Jarosława Sadowskiego, kierownika Katedry Radiokomunikacji, i w lutym 2023 spotkaliśmy się z profesorem oraz jego współpracownikiem Piotrem Rajchowskim. Doszliśmy

popular today: listening to your own political echo.

All these aspects of division, social fragmentation, and alienation are true for Gdańsk residents and Poles but also, to a large extent, societies all over the world. Fostering dialogue based on attempts to listen and talk openly and without prejudice is an urgent and difficult matter. We need initiatives to seek and find common themes, experiences and needs while being open to differences and disagreements in their interpretation across party, ideological, generational, and economic divides.

I consider the attempts to create media conditions and performative situations for this purpose among the most important tasks of today's art³.

Developing the Stage Directions

The stage of Wodiczko listening to various narratives about Gdańsk and the transformations in the city and the country as such was followed by the stage in which the ways of visualising our project were to be selected. The two ideas that were finally put on the table were: drones and balloons. Wodiczko had worked with drones in some of his prior projects while balloons had never been part of his art before. We wondered which of the two would be more effective as 'a voice from the sky.' Where all this could actually happen was another practicality we had to consider. We strolled across downtown Gdańsk, we travelled to Westerplatte, we traversed the Lower City, the New Port and Wrzeszcz, and we inspected the area of the former shipyard. We also visited the European Solidarity Centre and the Shakespeare Theatre. Unknowns proliferated. We approached our colleagues

3 <https://www.laznia.pl/wydarzenia/krzysztof-wodiczko-wolnosc-dialog-nadziemny-970/> (05.11.2023).

3 'Krzysztof Wodiczko – Wolność: dialog nadziemny,' <https://www.laznia.pl/wydarzenia/krzysztof-wodiczko-wolnosc-dialog-nadziemny-970/> [05.11. 2023].

do wniosku, że wyprodukowanie spektaklu/performansu z udziałem dronów jest mało realne, m.in. ze względu na zaostrome przepisy użytkowania dronów. Wówczas to wspomniałam, że artysta rozważał również użycie balonów. I tu pojawiło się światło w tunelu. Panowie uznali, że jeśli chodzi o stronę techniczną, to zdecydowanie postawiliby na balony. Omówiliśmy różne możliwości kierowania balonami i sposoby przygotowania całego spektaklu, uwzględniając warunki pogodowe. Musieliśmy brać pod uwagę to, że wydarzenie odbędzie się jesienią, w październiku. Oczywiście nie byliśmy też pewni co do miejsca, na które finalnie zdecyduje się artysta, a do wyboru pozostawały dwa.

Jarosław Sadowski dokonał także oceny zalet i ryzyka realizacji performansu w dwu miejscach, które wybrał Krzysztof Wodiczko, czyli tarasu Teatru Szekspirowskiego oraz terenu bastionów⁴. Opinia techniczna brzmiała:

„To nie jest takie oczywiste, bo obie lokalizacje mają swoje dobre i złe strony, z technicznego punktu widzenia.

Taras teatru

PLUSY: niewielka przestrzeń, łatwo kontrolować balony na takich dystansach do kilkunastu metrów, łatwo uzyskać jasny obraz z projektora, dobra słyszalność dźwięku oddawanego przez głośnik podczepiony do balonu. Dostęp do zasilania bez konieczności stosowania agregatów prądowców (hałas). Łatwość ustawienia jakichś stołów na potrzeby sprzętu sterującego czy nagłośnieniowego.

from the Gdańsk University of Technology for help, at the same time looking up the regulations regarding the use of drones and balloons in urban space. Eventually, we were referred to professor Jarosław Sadowski, Head of the Department of Radio Communication Systems and Networks, and met him and his collaborator Piotr Rajchowski in February 2023. We concluded that to produce a performance with drones was rather unrealistic, because of the legal strictures on the use of drones, among other reasons. At that moment, I mentioned that Wodiczko had also been considering balloons. A light began to flicker in the tunnel. The gentlemen said that, regarding the technical aspects, they would definitely go for balloons. We discussed a number of modes to control balloons and ways of organising the show as a whole, with respect to the weather. The scheduling of the show in autumn (October) made the weather a factor we certainly needed to take into account. At the same time, we still did not know which of the two venues that Wodiczko believed feasible at that moment he would ultimately choose.

Sadowski made an estimation of opportunities and risks of staging the performance at the two locations pre-selected by Wodiczko: the terrace of the Shakespeare Theatre and the bulwark area⁴. Sadowski's technical assessment stated:

It is by no means an obvious thing because both venues have their upsides and downsides, technically speaking.

4 Nowożytnie bastionowe fortyfikacje miejskie Gdańska były największymi i najważniejszymi budowlami tego typu w północnej Europie. Zachowany fragment tych fortyfikacji należy do nielicznych takich obiektów w Polsce. Bastiony są przykładem XVII-wiecznej sztuki militarnej i prezentują jeden z etapów rozwoju miejskich umocnień obronnych. Cały zespół jest dobrze wyeksponowany, stanowiąc ważny element krajobrazowy współczesnego Gdańska. Zob. <https://zabytek.pl/pl/obiekty/gdansk-zespol-bastionow-holenderskich-dolnego-miasta-bastiony>; [06.11.2023].

4 Early modern bastion-type fortifications of Gdańsk were among the largest and most important buildings of this kind in Northern Europe. The remains of these fortifications represent one of the very few specimens of such architecture in Poland. The bulwarks exemplify 17th-century military art and an important stage in the development of urban defences. The bulwark complex has a good visibility and makes for a salient element of today's Gdańsk cityscape. See 'The Lower Town bastion complex—the Zubr, Wilk, Wyskok, Miś and Królik bastions,' <https://zabytek.pl/pl/obiekty/gdansk-zespol-bastionow-holenderskich-dolnego-miasta-bastiony>; [06.11.2023].

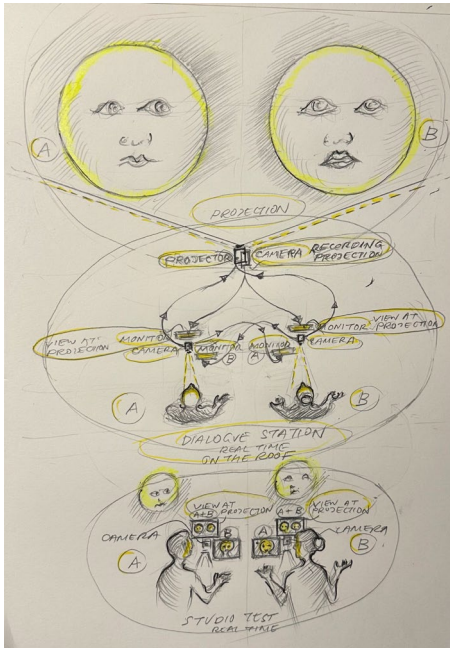
MINUSY: miejsce eksponowane na podmuchy wiatru, w dodatku w otoczeniu innych budynków – większe ryzyko występowania przypadkowych porywów i wirów, mała odległość balonów od ludzi, co wymaga starannego kontrolowania ruchu balonów z powodów bezpieczeństwa.

Bastiony

PLUSY: duża przestrzeń z łagodnymi stokami, jeśli wystąpi wiatr, to powinien być łagodniejszy i bardziej przewidywalny niż w zabudowie miejskiej. Możliwość odsunięcia balonów od ludzi zmniejsza ryzyko kolizji nawet przy nieprecyzyjnym sterowaniu balonami.

MINUSY: większy obszar możliwego ruchu balonów utrudniać może ich „śledzenie” projektorem, trudno ograniczyć ruch ludzi do miejsc, z których obserwowany efekt

Szkic do projektu performansu, wykonany przez Krzysztofa Wodiczko / Performance project sketch, made by Krzysztof Wodiczko



The theatre terrace

FORS: circumscribed space; it's easy to control balloons over such distances (a dozen or so metres), and it's easy to obtain a clear image from the projector; good audibility of the sound played from the speaker attached to a balloon. Access to power without having to use generators (noise). No problem arranging some tables for the control equipment or the sound system.

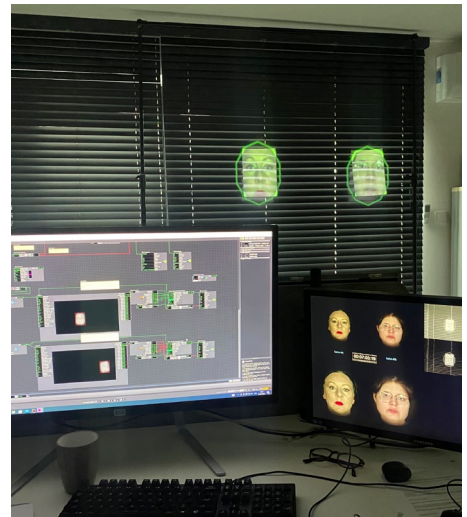
CONS: the area is exposed to wind gusts and is surrounded by other buildings, which increases the risk of random gusts and whirls; short distance between balloons and people, which requires careful control of the balloon movements for security.

The bulwarks

FORS: large area with gentle slopes; if there's wind, it should be milder and more predictable than in the urban built environment. Balloons can be kept away from people, reducing the collision risk even if balloon control is inaccurate.

CONS: with balloons possibly moving over

Próba techniczna w siedzibie Strategia 360 / Technical test at the Strategia 360 office, fot. / photo Strategia 360



będzie taki, jak zaplanowano. Brak zasilania – długie przedłużacze lub agregaty prądowców. Gorsza słyszalność dźwięku. Ale żadne z tych miejsc nie jest wykluczone, żadne nie ma dyskwalifikujących przeszkód technicznych⁵.

Gdy zapadła decyzja, że wybieramy Teatr Szekspirowski, kolejnym wyzwaniem było znalezienie producenta, który sprosta naszym oczekiwaniom. Mieliśmy dużo szczęścia, trafiając na ekipę z firmy Strategia 360. Przedsięwzięcie to nie było dla nich typowe. Jak napisali w podsumowaniu, mapowanie obiektów, którym posłużyli się w tej produkcji, i wyświetlenie na jednym, dwu balonach wydawałoby się proste, jednak wyzwaniem okazał się ruch.

Intensywne prace ruszyły. Panowie ze Strategii 360 opracowywali techniczne rozwiązania, przedyskutowując je z Krzysztofem Wodiczko, a my liczyliśmy koszty, pilnując, aby zmieścić się w zaplanowanym budżecie.

W tym czasie Monika Popow po szeregu rozmów z artystką rozpoczęła pracę nad znalezieniem osób, które chciałyby wziąć udział w projekcie. Pierwsze spotkania odbyły się w Europejskim Centrum Solidarności podczas Święta Wolności i Praw Obywatelskich, zorganizowanego z okazji 4 czerwca 1989 roku. Termin ten wybrała Monika Popow, gdyż w programie przygotowanym przez ECS były wydarzenia, podczas których można było spotkać wielu ludzi, których nasz projekt mógłby zainteresować. W tym samym czasie spotkaliśmy się z zespołem Strategii 360 i artystką na tarasie Teatru Szekspirowskiego, by zweryfikować pomysły dotąd opracowywane w oparciu o plan tarasu. Wówczas powrócił pomysł wprowadzenia postaci z publiczności zadającej pytania osobom z balonów (artysta realizował

a larger area, it may be more difficult to 'track' them with the projector; it's challenging to limit people's mobility to the spots where the observable effects will be such as planned. No access to power supply—extension cables or generators will be needed. Worse sound audibility.

This being said, neither of the venues is ruled out; neither has disqualifying technical obstacles⁵.

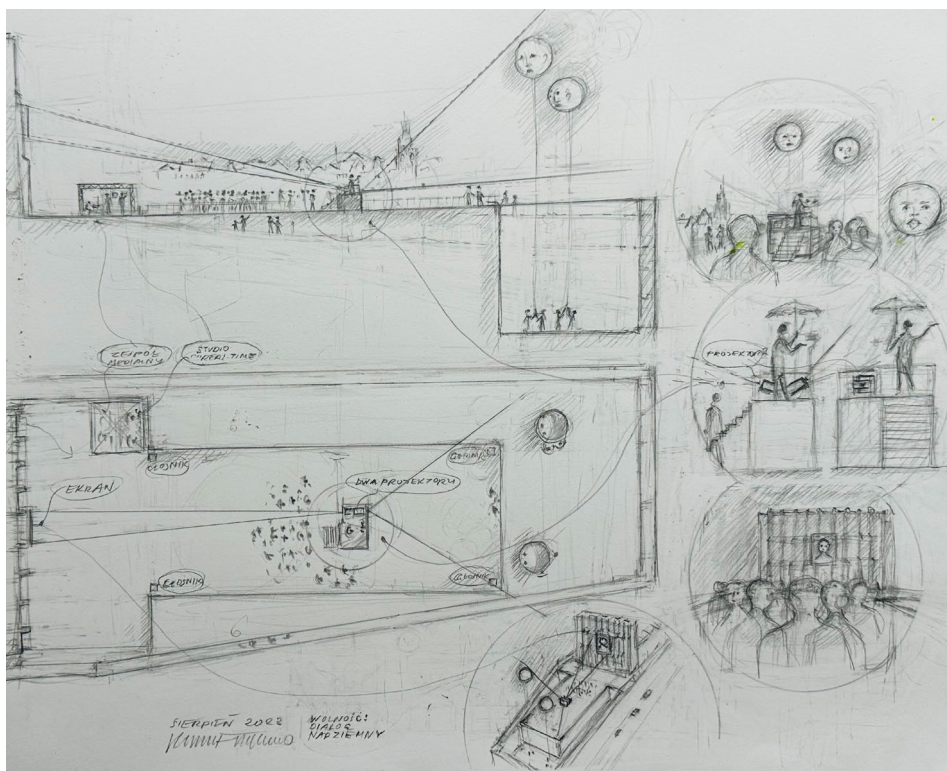
When the Shakespeare Theatre was eventually selected, we were in for the challenge of finding a producer that would meet our expectations. We were very lucky to come across the Strategia 360 team. The undertaking was not their typical job. As they related in their report, while the mapping of objects, which they had used in this production, and projections on one or two balloons would have seemed simple, movement had proven to be a real challenge.

Vigorous work began. The Strategia 360 team developed technical solutions in constant consultation with Wodiczko, and we calculated the expenses to avoid exceeding our budget.

Meanwhile, having talked with Wodiczko many times, Popow started looking for people willing to take part in the project. First meetings took place at the European Solidarity Centre during the Freedom and Civil Rights Day, held to celebrate the anniversary of 4 June 1989⁶. The day was chosen by Popow because the programme put together by the ESC included events that were likely to attract many people to whom our project might be of interest. Concurrently, we met up with the Strategia 360 team and Wodiczko at the terrace

⁵ The assessment was included in an e-mail sent by Jarosław Sadowski on 17 March 2023 at 2.27 pm.

⁶ On 4 June 1989, the first democratic election after the Second World War took place in Poland in the wake of the Round Table talks, which marked the beginning of the transition to democracy, following decades of socialist rule and dependence on the USSR. (translator's note)



Szkic do projektu performansu, wykonany przez Krzysztofa Wodiczko / Performance project sketch, made by Krzysztof Wodiczko

swój plan wprowadzenia interakcji postaci z balonów z publicznością). Należy tu zaznaczyć, że 2,5-metrowy balon meteorologiczny ma objętość 8 metrów.

Taras Teatru Szekspirowskiego jest szeroki na 12 metrów i wydawałoby, że na tle ciemnego nieba będzie jaśnieć. Przeprowadziliśmy pierwszy test w lipcu, korzystając z obecnie dostępnej technologii śledzenia wykorzystującej „nadajniki podczerwieni i zestaw kamer, które śledzą punkty i potrafią przekazać informacje do media serwerów oraz konsol oświetleniowych. Są rozwiązania wykorzystujące fale radiowe, nadajniki i odbiorniki mierzą czas odpowiedzi, przekładając to na odległości w systemie”⁶.

of the Shakespeare Theatre to see what the ideas developed on the basis of plans and records were actually worth in the real environment. It was the moment that our idea of having people from the audience pose questions to the individuals on the balloons resurfaced again (Wodiczko was committed to his original design of incorporating the interaction of the balloon characters and the public into the show). Notably, the volume of a 2.5-metre-wide meteorological balloon is 8 cubic metres.

The Shakespeare Theatre terrace is 12 metres wide, and one would have thought that it would stand out bright against the dark sky. We ran the first test in July, using the tracking technology that employed 'infrared transmitters and a camera system

⁶ Cytat z dokumentu *Dialog nadziemny*, Krzysztof Wodiczko. Case study przygotowanego przez ekipę Strategii

Oczywiście tego wieczora padał deszcz i wiał silny wiatr. Do rozpoznawania balonów zastosowano oprogramowanie Isadora odpowiedzialne za wycinanie odpowiedniego fragmentu obrazu i osadzanie go w odpowiednim miejscu na balonie. Z kolei do emisji zostało użyte oprogramowanie vMix, które synchronizowało ścieżkę dźwiękową z obrazem. Zdecydowano się na użycie dwu niezależnych programów ze względu na wygodę obsługi vMix przy podmieianie materiałów emisyjnych. Testy wypadły pomyślnie. Lipcowa próba dała ekipie Strategii 360 odpowiedzi na pytania: „Czy obraz powinien być obracany, gdy balon się pochyla? – Nie. Czy oprogramowanie jest wystarczająco szybkie do tego, by nadążyć za ruchem balonu? – Tak”⁷.

Pozostało nam przygotować się do wrześniowej próby.

W lipcu, a potem we wrześniu ruszyły serie rozmów i nagrań z osobami, które zdecydowały się na udział w „dialogu nadziemnym”. Wrzesień to był gorączkowy czas. Tak ten etap opisali koledzy ze Strategii 360: „Interlokutora czekała godzinna rozmowa z Moniką Popow i Krzysztofem Wodiczką. Za każdym razem oświetlenie było dostosowane do osoby mówiącej tak, by na płaszczyźnie balonu można było odnaleźć jak najwięcej detali ludzkiej twarzy. Materiał, który został przygotowany, byłby niewygodny w odbiorze na płaskim ekranie, ale w czasie *projekcji* ożywał”⁸.

Trwały nagrania, przeglądanie materiałów, wybieranie fragmentów wypowiedzi

that tracks points and can transmit information to media servers and lighting consoles. There are solutions based on radio waves, where transmitters and receivers measure response time, translating that into distances in the system”⁷. Of course, it rained, and it was very windy on that evening. The Isadora software was applied in balloon recognition; the software clipped out a given piece of an image and planted it on the desired spot on the balloon surface. For its part, emission was underpinned by the vMix software, which synchronised the soundtrack and the image. The decision to use two separate software sets was prompted by the convenient operation of vMix in swapping emissive materials. The test was successful. The July rehearsal answered the Strategia 360 team’s questions: ‘Should the image be rotated when the balloon bends over’ – ‘No’; ‘Is the software quick enough to keep up with the balloon movement?’ – ‘Yes’⁸.

The next thing for us was to prepare for the September trial.

In July, and then in September, we launched a series of conversations and recordings with people who volunteered for Above-Ground Dialogue September was a hectic time. This is how this stage was depicted by our colleagues from Strategia 360: ‘An interlocutor was in for an hour-long conversation with Monika Popow and Krzysztof Wodiczko. On each occasion, we regulated the lighting to adjust it to the speaker and make as many details of the

360 na moją prośbę.

7 W cytowanym dokumencie podsumowującym pracę na projekcie Krzysztofa Wodiczko koledzy ze Strategii 360 napisali jeszcze: „Obraz z kamery był kalibrowany tak, by idealnie pokrywał się z tym, co wyświetla projektor. Było to szczególnie trudne, ponieważ nie było jednego ekranu projekcyjnego, a dwa balony, które pojawiały się w dodatku w ruchu na tle nieba. Bezpiecznikiem było przygotowane oprogramowanie, w którym można było na żywo korygować pozycję balonów, oraz manipulować ich wielkością. Dla widza te operacje były zupełnie niewidoczne.”

8 *Ibidem*.

7 The quotation comes from Dialog nadziemny. Krzysztof Wodiczko. Case study, a document drafted by the Strategia 360 team at my request.

8 The document above, which reports the Strategia 360’s work on Wodiczko’s project, also explains: ‘The camera image was calibrated so as to perfectly overlap with the image from the projector. It was very difficult because instead of one projection screen, there were two balloons which appeared, moving, against the backdrop of the sky. Our software was our security because it could correct the balloon position in real time and manipulate their size. These operations were entirely invisible to the audience.’

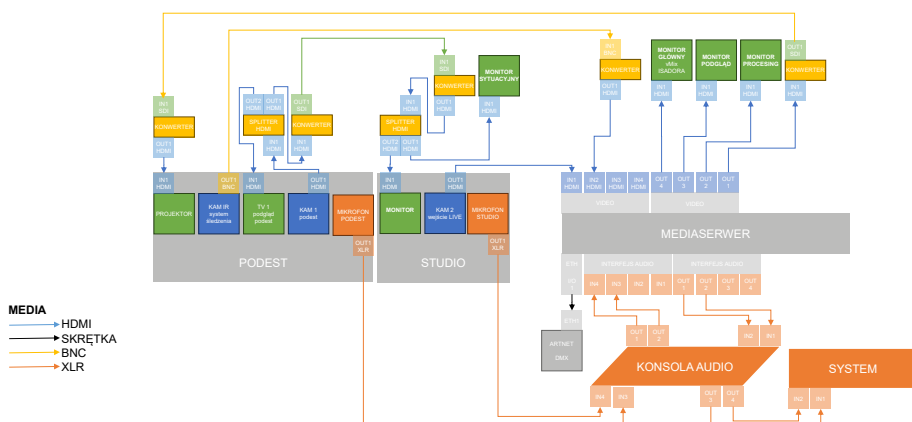


Krzysztof Wodiczko i Monika Popow podczas nagrań w studio w CSW ŁAŻNIA z uczestniczką projektu Nadzieją Dąbrowską / Krzysztof Wodiczko and Monika Popow during recordings with project participant Nadzieja Dąbrowska in the studio at CSW ŁAŻNIA, fot. / photo Łukasz Unterschuetz, CSW ŁAŻNIA / LAZNIA CCA, 2023, Gdańsk

mających złożyć się na film, który finalnie zobaczy publiczność. Październik zbliżał się nieubłaganie. Dochodziło jeszcze jedno zmartwienie wynikające z czynnika, na który nie mieliśmy wpływu, czyli pogody. Wrześniowa próba posłużyła głównie nakreśleniu ostatecznego kształtu widowiska, Adam Szczerek i Patryk Przybyłowicz dopracowywali materiał filmowy oraz technikę mapowania na ruchomych obiektach. To właśnie tych dwóch ludzi z ekipy Strategia 360 wzięło na siebie odpowiedzialność za techniczną stronę widowiska. Zadanie było wyjątkowe, bowiem należało podporządkować się wizji artysty, która była, jeśli chodzi o wykonanie, bardzo nietypowa. Jak już wcześniej napisałam, zostało wybrane oprogramowanie, które w testach wypadło najlepiej, a teraz należało zmierzyć się z nieuniknionymi przesunięciami w czasie

human face as possible identifiable on the surface of the balloon. The footage we produced would be inconvenient to watch on a flat screen, but it came alive in the projection⁹.

And so it went on; recordings continued, and we surveyed the materials, selecting fragments to be combined into a film that the audience were eventually to see. October was looming, and we were worried about the weather, a factor entirely beyond our control. The September rehearsal mainly went into fixing the ultimate form of the show, with Adam Szczerek and Patryk Przybyłowicz from the Strategia 360 team, who were responsible for its technical side, perfecting the footage and the technique of mapping on mobile objects. Their task



Opracowanie techniczne realizacji projektu multimedialnego: Krzysztof Wodiczko Wolność: dialog nadziemny / Technical development of the multimedia project: Krzysztof Wodiczko, Freedom: Above-Ground Dialogue / Patryk Przybyłowicz, Strategia 360

wynoszącymi 120 ms wysłanego dźwięku w relacji do wysłanego obrazu. Ile ono trwa? „Wystarczająco krótko, by obraz z kamery podczerwieni trafił do Isadory, został przetworzony, a następnie wysłany do projektora w miejsce, w którym 120 ms temu był balon. Wystarczająco długo, by dźwięk przestał zgadzać się z wyświetlanym obrazem”⁹. W trakcie testów ekipa szukała optymalnego procesu w oprogramowaniu, aby obraz nie był szarpany i nie skakał, tylko płynnie przemieszczał się za balonem, który lubił wracać w swoje poprzednie miejsce po każdym szybkim zrywku.

Zaproszono dwunastu uczestników do projektu i wymagało to jak najwierniejszego odwzorowania każdego z nich. I tu pomocne okazały się detale, na przykład koloratka. Kolejną techniczną komplikacją przedsięwzięcia był element happeningu, ponieważ artysta zaprosił publiczność do zadawania pytań osobom, których twarze widniały na balonach. Zaznaczenie obecności osoby pytającej odbywało się przy pomocy oświetlenia, którego natężenie roso

was special indeed because they had to heed Wodiczko's vision, which was highly untypical as far as the actual implementation went. As already mentioned, we had selected the software that had tested best, and now the inevitable time delays of 120 ms between the transmitted sound and the transmitted image had to be dealt with. These lapses were 'short enough for the image from the infrared camera to get to Isadora, be processed and then transmitted to the projector where the balloon was 120 ms before; and long enough for the sound to be no longer compatible with the projected image'¹⁰. During the trials, the crew looked for an optimum process in the software for the image not to be choppy and not to jump, but to smoothly follow the balloon, which would return to its previous position after every quick jerk.

Twelve participants were invited to take part in the project, and each of them had to be imaged as accurately as possible. Certain details, such as a clerical collar, proved to be helpful in achieving this effect. The fact

wraz z płynącym głosem z mikrofonu.

Podczas próby z balonem pojawił się nowy problem, okazało się, że powłoka balonu jest na tyle nieuszczelna, że gaz ulatnia się z niego w ciągu kilkunastu godzin. Dodam, że hel, którym napełnialiśmy balon o średnicy 2,5 m, był niezwykle kosztowny. Zdecydowaliśmy się zatem na wykorzystanie dwu balonów. Było to optymalne rozwiązanie, również ze względu na szybkie ulatnianie gazu.

Ponieważ korzystaliśmy z balonów meteorologicznych, trzeba było zadbać, aby żaden nie zerwał się, bo wówczas stracilibyśmy nadajnik. „System ma zasięg kilkadziesiąt metrów, a balon meteorologiczny potrafi polecieć na kilka kilometrów do góry, by potem pęknąć i spaść zależnie od kierunku wiatru często w odległości kilkuset kilometrów dalej”¹⁰. Szereg eksperymentów i prób przeprowadzonych przez Strategię 360, jak choćby wyświetlenie obrazu na piłeczce pingpongowej turlającej się po blacie biurka czy lipcowa próba na tarasie teatru, przybliżyły nas nieuchronnie do finalnego wieczoru.

I tak doszliśmy do piątku 13 października. Mimo że jeszcze parę dni wcześniej wszystkie portale pogodowe obiecywały w miarę przyzwoitą pogodę i taką mieliśmy podczas zorganizowanej dzień wcześniej ostatniej próby, oczywiście w piątek było wszystko – i deszcz, i wiatr. Z rana zaczęłam wątpić, że uda nam się zorganizować performance w ten wieczór. Jednak pogoda zaczęła się poprawiać i zdecydowaliśmy, że nie odkładamy tego na kolejny dzień.

Koledzy ze Strategii 360 wspólnie z pracownikami CSW Łaźnia i Teatru Szekspirońskiego krzżeli się od rana. Zbudowano studio, z którego wieczorem prowadzono transmisję nagranych materiału, jak też

that the event was envisaged as a happening was another technical challenge. The point was that Wodiczko invited the audience to ask questions to the individuals whose faces were displayed on the balloons. The presence of the asker was marked by lighting, whose intensity increased along with the voice heard from the microphone.

During the balloon rehearsal, we stumbled upon another technical problem as the balloon surface was discovered to be so porous that it took a mere dozen hours for the gas to escape from it. Importantly, helium, the gas we used to fill the balloons of 2.5 m in diameter, was very expensive. Given the staggering costs, we decided to use only two balloons. We considered this the best solution, also in view of the gas quickly leaking out.

Because we relied on meteorological balloons, we needed to make sure that neither of them broke free, because if they did, we would lose the transmitter. As the Strategia 360 report explained: 'The system's range is several dozen metres, and meteorological balloons are known to be able to fly a few kilometres up into the air only to burst and fall down even several hundred kilometres away, depending on the wind direction.'¹¹ A series of experiments and trials carried out by Strategia 360, such as projecting the image on a Ping-Pong ball rolling on a desktop and the July rehearsal on the theatre terrace, brought us closer and closer to the show night.

In this way, we made it to Friday, 13 October. Although a couple of days earlier, all the weather portals had been giving very decent forecasts and that had indeed been the case for our last rehearsal on the preceding day, Friday came with both the rain and the wind. In the morning, I truly

wystąpien na żywo. Należy dodać, że większość bohaterów naszego widowiska zdecydowała się pojawić w dniu premiery na tarasie Teatru Szekspirowskiego i – w razie pytań ze strony publiczności – zasiąść w studio i odpowiadać. W okolicach godziny 18 wokół teatru kłębiły się tłumy, a wiatr przybrał na sile! Około godziny 19 udało się ujarzmić żywioł i zabrzmiały podniebne głosy.

„Chodzi o dialog”

Gdy opadły emocje, zaczęłam wymieniać się uwagami z ludźmi zarówno zaangażowanymi w produkcję widowiska, jak też wsłuchiwać się w głosy należące do publiczności i zastanawiać się, co tak naprawdę się wydarzyło. Myślę, że niemal każdy z nas mógł znaleźć odniesienie do siebie, wsłuchując się w rozmowy duetów. Mimo podmuchów wiatru szarpiących ba-

doubted that the performance would be possible that night. Yet, as the weather was improving by the hour, we decided not to postpone the performance till Saturday.

Our Strategia 360 colleagues and the staff of the Łaznia Centre for Contemporary Art and the Shakespeare Theatre were busy from the early morning on. A studio was constructed from which the recorded footage and live performances were aired in the evening. Importantly, most of the protagonists of our project decided to come over to the terrace of the Shakespeare Theatre on the show day to answer the audience's questions, should any come up, from the studio. At around 6 pm, there were crowds around the theatre, and the wind was blowing harder and harder. At 7 pm, the element was luckily harnessed, and airborne voices resounded.

Krzysztof Wodiczko i Adam Szczerek (Strategia 360) podczas prac przygotowawczych / Krzysztof Wodiczko and Adam Szczerek (Strategia 360) during design work, fot. / photo Łukasz Unterschuetz, CSW ŁAŻNIA / LAZNIA CCA, 2023, Gdańsk



lonami wybrzmiewały opowieści. O pracy, macierzyństwie, radzeniu sobie z niepełnosprawnością w rodzinie, pojmowaniu wiary, a także o kwestiach i tożsamościowych¹¹. Wyjątkowość projektów Krzysztofa Wodiczki polega na dedykowaniu go uczestnikom performansu, którzy zdecydowali się przełamać własne obawy, nieśmiałość, a czasem wstyd, aby opowiedzieć o sprawach ukrytych w zakamarkach serca, duszy. Otworzyć się przed światem. Dosłownie, bo pozwolili się sfotografować, a ich głosy popłynęły w piątkowy wieczór „z nieba”. Czy coś to zmieniło w ich życiu? To pytanie, które pozostaje bez odpowiedzi. Ponieważ to byłby kolejny etap tego projektu, a nawet nowe przedsięwzięcie, może, gdy zaprosimy ich na prezentację tej książki, coś się wydarzy? Czy czas, który spędzili z Krzysztofem Wodiczko i Moniką Popow, był dla nich wystarczający na oswojenie i wzajemne poznanie się?

Cechą działań performatywnych jest ich ulotność. Potem możemy powrócić do wydarzenia dzięki wspomnieniom oraz powstałej dokumentacji, której nieodłączną cechą jest subiektywność. Składa się na to zarówno sposób filmowania, jak też wybór i montaż materiału w finalnej wersji filmu. Świetnie odzwierciedlają to zarówno dokument Łukasza Unterschutza¹², jak i najszybciej opublikowane video przygotowane przez Adama Szczerka. Bardzo emocjonalne i pokazujące głębokie zaangażowanie autora.

„Tu nie chodzi o wielkie jakieś sprawy podziałów wielkich, politycznych, ale chodzi o to, że jesteśmy wszyscy pozamykani w naszych własnych bańkach. Chodzi

'It's about Dialogue'

When emotions subsided, I started sharing my observations with other people involved in the production of the show, listening to the insights from the audience and thinking on what had actually happened. I believe that almost all of us could relate in one way or another to the conversations of the duos. The gusts yanked the balloons, but the stories resonated: stories of work, motherhood, coping with disability in family, faith and issues of identity¹². Krzysztof Wodiczko's projects are unique since they are dedicated to the participants in the performances—individuals who have overcome their fears, shyness and sometimes shame to talk about matters concealed in the recesses of their hearts and souls, people who have decided to open up before the world. In this case, opening up was quite literal, because people let themselves be photographed and their voices descended 'from heaven above' on Friday night. Has anything changed in their lives? This question is still unanswered. Answering it would make for another stage of this project, perhaps even another project; something may happen when we invite them to the book launch of this volume. Was the time they spent with Krzysztof Wodiczko and Monika Popow enough for them to 'tame' and get to know one another?

One intrinsic feature of performative pursuits is that they are ephemeral. Having passed, they can be revisited in memory or through the documentation, which is inherently subjective. Subjectivity permeates both the mode of filming and the selection and editing of the footage in the final version of the film. This is perfectly exemplified both by Łukasz Unterschutz's¹³

¹² Film jest dostępny na kanale YouTube CSW ŁAZNIA: <https://www.laznia.pl/wideo/krzysztof-wodiczko-wolno-sc-dialog-nadziemny-199/>

¹² The transcript is provided in an annex to this text (see p. ...).

¹³ The documentary is available on the YouTube channel of the Łaznia Centre for Contemporary Art: <https://>

o dialog¹³ – mówi Krzysztof Wodiczko, zapraszając zgromadzonych gości do udziału w performansie.

Bowiem rozmowa jest ważnym elementem „oswajania”. Mamy szansę dojrzeć „niewidoczne”, ale to wymaga od nas empatii, cierpliwości i pokory. Jak wielu z nas jest w stanie tak wstąpić się w drugą istotę, by usłyszeć „niewypowiedziane”?

documentary and by Adam Szczerek's video, which, first to be published, was deeply emotional and spoke to Szczerek's profound engagement.

'This work is not about some great, divisive political issues. It's about how we are all locked in our separate bubbles. It's about dialogue,'¹⁴ Krzysztof Wodiczko said, inviting the audience to take part in the performance. Indeed, conversation is an important element of 'taming.' We stand a chance of seeing the 'invisible,' but this takes empathy, patience and humility. How many of us are capable of listening to another being so attentively as to hear the 'unsaid'?

13 Zainteresowanych odsyłam do filmu Krzysztof Wodiczko – *Freedom: Above-Ground Dialogue* na kanale YT: Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA GDAŃSK <https://www.youtube.com/watch?v=nAwW5-n5Nlg&list=PLDNB-VQ9pfNn8X1PejzTevdONpQS0WZ0E&index=4, 23.12.2023>.

www.youtube.com/watch?v=b_1iCefbuBw [23.04.2024].
14 See Krzysztof Wodiczko – *Freedom: Above-Ground Dialogue*, a recording on YouTube: LAZANIA Centre for Contemporary Art, <https://www.youtube.com/watch?v=nAwW5-n5Nlg&list=PLDNB-VQ9pfNn8X1PejzTevdONpQS0WZ0E&index=4> [23.12. 2023].

LITERATURA

Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA GDAŃSK, Krzysztof Wodiczko – Dialog nadziemny. Krzysztof Wodiczko. 13 października, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=nAwW5-n5Nlg&list=PLDNB-VQ9pf-Nn8X1PejzTedvONpQSOWZOE&index=4>.

Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA GDAŃSK, „Krzysztof Wodiczko – Wolność: dialog Nadziemny”, <https://www.laznia.pl/wydarzenia/krzysztof-wodiczko-wolnosc-dialog-nadziemny-970/>

Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA GDAŃSK, Krzysztof Wodiczko – Wolność: dialog nadziemny / dokumentacja performansu, https://www.youtube.com/watch?v=b_1i-CefbuBw.

Strategia 360. Dialog nadziemny. Krzysztof Wodiczko. Case study, j.w.

Saint-Exupéry Antoine de, *Mały Książę*, tłum. J. Szwykowski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1995.

Zabytek.pl., Dolne Miasto, kompleks bastionów - Żubr, Wilk, Wyskok, Miś oraz Królik <https://zabytek.pl/pl/obiekty/gdansk-zespol-bastionow-holenderskich-dolnego-miasta-bastiony>.

REFERENCES

Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA GDAŃSK, Krzysztof Wodiczko – Freedom: Above-Ground Dialogue. October 13, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=nAwW5-n5Nlg&list=PLDNB-VQ9pf-Nn8X1PejzTedvONpQSOWZOE&index=4>.

Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA GDAŃSK, 'Krzysztof Wodiczko – Wolność: dialog nadziemny,' <https://www.laznia.pl/wydarzenia/krzysztof-wodiczko-wolnosc-dialog-nadziemny-970/>.

Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA GDAŃSK, Krzysztof Wodiczko – Wolność: dialog nadziemny / performance documentation, https://www.youtube.com/watch?v=b_1i-CefbuBw.

Strategia 360. Dialog nadziemny. Krzysztof Wodiczko. Case study, b.d.

Saint-Exupéry, Antoine de, *The Little Prince*, trans. Irene Testott-Ferry (Ware: Wordsworth Classics, 1995).

'The Lower Town bastion complex—the Żubr, Wilk, Wyskok, Miś and Królik bastions,' <https://zabytek.pl/en/obiekty/gdansk-zespol-bastionow-holenderskich-dolnego-miasta-bastiony>.



Krzysztof Wodiczko, *Wolność: dialog nadziemny*, widoczny uczestnik: Bartosz Gloc, / Krzysztof Wodiczko, *Freedom: Above-Ground Dialogue*, participant: Bartosz Gloc, fot. / photo Paweł Józwiak, CSW ŁAŻNIA / LAZNIA CCA, 2023, Gdańsk

Biogramy

Biograms

Jadwiga Charzyńska – kuratorka, menedżerka kultury, w latach 2004–2024 dyrektor Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA, wcześniej pracowała w Muzeum Narodowym w Gdańsku. W 2004 roku zainicjowała konkurs Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska, w ramach którego zrealizowano pięć projektów. W 2011 roku zainicjowała z Ryszardem W. Kluszczyńskim cykl wystawienniczy Art+Science Meeting (pokazano m.in. twórczość takich artystów jak Stelarc, duet Oron Catts & Ionat Zurr, Damien Hirst czy Masaki Fujihata). W roku 2012 Jadwiga Charzyńska doprowadziła do otwarcia Łaźni 2 – drugiego oddziału CSW zlokalizowanego w Nowym Porcie. Od 2012 roku CSW ŁAŻNIA zaliczana jest do 20 najlepszych polskich galerii sztuki współczesnej w rankingu tygodnika „Polityka” oraz jako jedna z 7 polskich galerii trafiła na listę 400 najciekawszych miejsc prezentujących sztukę współczesną na świecie w prestiżowej publikacji Art Spaces Directory. Wraz z zespołem ŁAŻNI dyrektor zrealizowała szereg unijnych projektów: Art Line (2011–2014), Close Stranger (2013–2015), Artcitya (2014–2018), Studiotopia (2019–2022). Dzięki jej działaniom w 2018 roku CSW ŁAŻNIA współorganizowało Międzynarodowy Kongres Kuratorów IKT w Gdańsku oraz postkongres w Wilnie. Pod jej nadzorem powstał unikalny portal GAPS – Gdańsk Artyści Przestrzeń Sztuka – wirtualna kolekcja i baza danych Gdańska (2021). Członkini: IKT International Association of Curators of Contemporary Art, CIMAM – International Committee for Museums and Collections of Modern Art, ICOM Polska (Polski Komitet Narodowy Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM). Została wyróżniona: Nagrodą Prezydenta Miasta Gdańska w dziedzinie kultury (2008), Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (wraz z zespołem CSW ŁAŻNIA, 2008), Nagrodą Specjalną Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2015),

Jadwiga Charzyńska - curator and culture manager, the director of the ŁAŻNIA Centre for Contemporary Art from 2004 to 2024. She worked at the National Museum in Gdańsk. In 2004, she initiated the Gdańsk City Outdoor Gallery competition, through which five projects were realized. In 2011, she started with Ryszard W. Kluszczyński the Art+Science Meeting exhibition series, featuring artists such as Stelarc, the duo Oron Catts & Ionat Zurr, Damien Hirst, and Masaki Fujihata. In 2012, Jadwiga Charzyńska led to the opening of ŁAŻNIA 2, the second branch of the ŁAŻNIA CCA located in Nowy Port. Since 2012, the ŁAŻNIA CCA has been ranked among the top 20 best Polish contemporary art galleries by "Polityka" and, as one of 7 Polish galleries, was listed among the 400 most interesting places presenting contemporary art worldwide in the prestigious Art Spaces Directory publication. Together with the ŁAŻNIA team, the director realized several EU projects: Art Line (2011-2014), Close Stranger (2013-2015), Artcitya (2014-2018), and Studiotopia (2019-2022). Thanks to her efforts, in 2018, the ŁAŻNIA CCA co-organized the International Association of Curators of Contemporary Art (IKT) Congress in Gdańsk and the post-congress in Vilnius. Under her supervision, the unique portal GAPS – Gdańsk Artists, Space, Art – a virtual collection and database of Gdańsk, was created in 2021. She is a member of the IKT International Association of Curators of Contemporary Art, CIMAM – International Committee for Museums and Collections of Modern Art, and ICOM Poland (Polish National Committee of the International Council of Museums ICOM). She has been awarded the Gdańsk Mayor's Award in the field of culture (2008), the Bronze Medal for Merit to Culture "Gloria Artis" along with the ŁAŻNIA team (2008), the Special Award of the Minister of

Nagrodą Specjalną Marszałka Województwa Pomorskiego (2018 i 2023)

Patrick Tobias Fischer – profesor ds. Projektowania Doświadczeń Użytkownika i Projektowania na Uniwersytecie Otto – Friedricha w Bambergu, w Niemczech. Badał obszary interakcji człowiek – komputer i projektowania interakcji na Wolnym Uniwersytecie w Berlinie, uczestniczył w Kłastrze Doskonałości Bild Wissen Gestaltung, ein Interdisziplinäres Labor na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie oraz Microsoft Research Lab w Cambridge. Wykładał na HTW Berlin i Uniwersytecie Bauhaus w Weimarze, stopień doktora uzyskał na Uniwersytecie Strathclyde w Wielkiej Brytanii. Działając na skrzyżowaniu sztuki i technologii, ukuł terminy „Miejska interakcja człowiek – komputer” i „Humanistyczne Miasto”. Fischer rozwinął tę dziedzinę badań poprzez szereg interaktywnych interwencji medialnych, z których część została zaprezentowana w MoMA w Nowym Jorku. Zajmuje się opracowywaniem i badaniem alternatywnych przyszłości życia publicznego i przestrzeni publicznych. Lubi prototypować społeczno-estetyczne sytuacje medialne dla „Humanicznego Miasta”, stosując podejście oparte na badaniach poprzez projektowanie.

Ryszard W. Kluszczyński – profesor dr hab. nauk humanistycznych, na Uniwersytecie Łódzkim kieruje Katedrą Nowych Mediów i Kultury Cyfrowej. Profesor w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Zajmuje się problematyką sztuki nowych mediów oraz zagadnieniami cyberkultury, jak również teorią sztuki oraz jej najnowszymi tendencjami, ze szczególnym zwróceniem uwagi na problematykę relacji między sztuką, nauką, technologią i polityką. Twórca wielu międzynarodowych wystaw i projektów artystycznych. W latach 1990–2001 kurator filmu, wideo i sztuk multi-

Culture and National Heritage (2015), and the Special Award of the Marshal of the Pomeranian Voivodeship (2018 and 2023).

Dr. **Patrick Tobias Fischer** is professor for User Experience and Design at the Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Germany. He worked as a researcher in Human-Computer Interaction and Interaction Design at Freie Universität Berlin, the Cluster of Excellence »Bild Wissen Gestaltung, ein interdisziplinäres Labor« of the Humboldt-Universität Berlin, and Microsoft Research Lab - Cambridge. He taught at HTW Berlin and Bauhaus-University Weimar and received his PhD from Strathclyde University, UK. Working in the crossfire of art and technology he coined the term Urban Human-Computer Interaction and the Humane City. Fischer advanced this field of research through a number of interactive media interventions some of which were exhibited at the MoMA, NY. He sees his responsibility of research in conceiving and exploring alternative futures for public life and the public space. He likes to prototype socio-aesthetic media situations for the "Humane City" with a research-through-design approach.

Ryszard W. Kluszczyński - Professor, Ph.D. He heads the Department of New Media and Digital Culture at the University of Łódź. He is also a professor at the Academy of Fine Arts in Łódź. His research focuses on new media art and cyberculture issues, as well as art theory and its latest trends, with particular attention to the relationships between art, science, technology, and politics. He has curated numerous international exhibitions and artistic projects. From 1990 to 2001, he was the curator of film, video, and multimedia arts at the Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle

medialnych w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Kurator Międzynarodowego Biennale Sztuki Współczesnej „Mediations”, Poznań 2010. Od 2011 roku dyrektor artystyczny międzynarodowego projektu Art+Science Meeting w CSW ŁAŻNIA w Gdańsku. Jest m.in. współautorem książek: *W stronę nieantropocentrycznej ekologii. Victoria Vesna i sztuka w świecie antropocenu* (Gdańsk 2020), *Bez granic. Przetworzone ciało – poszerzony mózg – poszerzona sprawczość* (Gdańsk 2019), *Wideo w sztukach wizualnych* (z Tomaszem Załuskim, Łódź 2018), *Poszerzenie świata. Masaki Fujihata i sztuka hybrydycznych czasoprzestrzeni* (Gdańsk 2017), *Patrick Tresset. Rysy ludzkie i sztuka kreatywnych maszyn* (Gdańsk 2016), *Nervoplastica. Guy Ben Ary. Sztuka bio-robotyczna i jej konteksty kulturowe* (Gdańsk 2015), *Mięso, metal i kod, rozchwiane chimery. Stelarc* (Gdańsk 2014), *Sztuka i kultura robotów. Bill Vorn i jego Hysteryczne Maszyny* (Gdańsk 2014); *Ken Feingold. Figury mowy* (Gdańsk 2014); *Wonderful Life. Laurent Mignonneau+Christa Sommerer* (Gdańsk 2012), *Crude Life. The Tissue Culture and Art Project – Oron Catts + Ionat Zurr* (Gdańsk 2012), *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii* (Gdańsk 2011), autorem książek: *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej* (Łódź 2015), *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu* (Warszawa 2010).

Anna Nacher – dr hab. nauk humanistycznych, prof. UJ, pracuje w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Badaczka kultury cyfrowej i sztuki mediów, zainteresowana także sztuką dźwięku i humanistyką ekologiczną. Stypendystka Fulbrighta, w 2023 roku członkini międzynarodowego komitetu programowego ISEA2023 w Paryżu. Autorka

in Warsaw. He curated the International Biennale of Contemporary Art "Mediations" in Poznań in 2010. Since 2011, he has been the artistic director of the international project Art & Science Meeting at the Centre for Contemporary Art in Gdańsk. He is the author or co-author of books such as: *Towards a Non-Anthropocentric Ecology: Victoria Vesna and Art in the World of the Anthropocene* (Gdańsk, 2020); *Beyond Borders: Processed Body – Expanded Brain – Distributed Agency* (Gdańsk, 2019); *Wideo w sztukach wizualnych* (with Tomasz Załuski, Łódź 2018); *Augmenting the World. Masaki Fujihata and Hybrid Space-Time Art* (Gdańsk, 2017); *Human Traits. Patrick Tresset and the Art of Creative Machines* (Gdańsk, 2016); *Guy Ben-Ary: Nervoplastica. Bio-robotic Art and its Cultural Contexts* (Gdańsk, 2016); *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej* (Gdańsk, 2015); *Meat, Metal & Code / Contestable Chimeras STELARC* (Gdańsk, 2014); *Robotic Art and Culture. Bill Vorn and His Hysterical Machines* (Gdańsk, 2014); *Ken Feingold: Figures of Speech* (Gdańsk, 2014); *Wonderful Life: Laurent Mignonneau and Christa Sommerer* (Gdańsk, 2012); *Crude Life: The Tissue Culture and Art Project – Oron Catts and Ionat Zurr* (Gdańsk, 2012); *Towards the Third Culture. The Co-Existence of Art Science and Technology* (Gdańsk, 2011); *Trajectories of Images. Visual Strategies in Contemporary Art* (with Dagmara Rode, Łódź 2015), *Interactive Art. From the Artwork-Instrument to the Interactive Spectacle* (Warsaw 2010).

Anna Nacher - Associate Professor, Ph.D., in the humanities, working at the Institute of Audiovisual Arts at Jagiellonian University. She is a researcher of digital culture and media art, also interested in sound art and ecological humanities. She is a Fulbright Scholar and a member of the

trzech książek oraz licznych artykułów i rozdziałów w monografiach opublikowanych w Polsce i za granicą. Aktywna także jako autorka projektów muzycznych i instalacji dźwiękowych, od 2020 roku współpracuje z Victorią Vesną i UCLA Art|Sci Center. Współtwórczyni ośrodka permakulturowego Biotop Lechnica w Lechnicy na Słowacji. Najnowsza publikacja to *Not-Only-Human-Habitat, or Pedagogies of Vulnerable Collectives in the Age of Extractivist Fantasies* (w: *Postcollectivity. Situated Knowledge and Practice*, red. A. Jelewska, M. Krawczak, J. Reid, Brill Publications, Leiden 2024. Więcej, w tym pełna lista publikacji, zob. <http://breathlibrary.org>).

Maciej Ożóg – dr hab. nauk humanistycznych, teoretyk kultury, artysta dźwięku, kurator. Jego zainteresowania naukowe obejmują sztukę interaktywną, media taktyczne, bio art, społeczeństwo sieci, surveillance studies oraz posthumanizm. Opublikował wiele artykułów na temat estetyki sztuki nowych mediów, historii i teorii filmu awangardowego, sztuki wideo i muzyki eksperymentalnej. Jego książka *Życie w krzemowej klatce. Sztuka nowych mediów jako krytyczna analiza praktyk cyfrowego nadzoru* ukazała się w 2018 roku nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego. Od wczesnych lat dziewięćdziesiątych jest związany z polską sceną muzyki eksperymentalnej. Pracuje w obszarze multimedialnych wydarzeń realizowanych na żywo, interaktywnych instalacji oraz sztuki wideo. W swoich działaniach skupia się na krytycznym badaniu granic terytorium pomiędzy fizyczną aktywnością ciała a niewidzialną elektromagnetyczną infrastrukturą przestrzeni hybrydowej. Używa własnoręcznie zaprojektowanych urządzeń dźwiękowych, a także cyfrowej i analogowej elektroniki.

international program committee for ISEA2023 in Paris. She is the author of three books and numerous articles and chapters in monographs published in Poland and abroad. She is also active as a creator of music projects and sound installations, collaborating with Victoria Vesna and the UCLA Art|Sci Center since 2020. She is a co-creator of the permaculture center Biotop Lechnica in Lechnica, Slovakia. Her latest publication: *Anna Nacher, Not-Only-Human-Habitat, or Pedagogies of Vulnerable Collectives in the Age of Extractivist Fantasies*, in *Postcollectivity. Situated Knowledge and Practice*, eds. A. Jelewska, M. Krawczak, J. Reid, Brill Publications, Leiden 2024. More information (including a complete list of publications) can be found at breathlibrary.org.

Maciej Ożóg - Ph.D. is a theorist of culture, media&sound artist, and curator. His research focuses on interactive art, tactical media, bio art, network society, surveillance studies and posthumanism. He has published a number of articles on aesthetics and history of new media art, history and theory of avant-garde film, video art and experimental music. His book *Living in a silicon cage. New media art as a critical analysis of digital surveillance* was published by The University of Łódź Press in 2018 (in Polish). Since the early nineties he has been involved in experimental music scene of Poland. He works in the field of live multimedia performance, interactive installations and video art. In his solo performances he critically explores the liminal territory between physical activity of the body and invisible electromagnetic infrastructure of the hybrid space. He uses custom designed sound devices as well as digital and analogue electronics.

Ana Peraica – autorka wielu książek, w tym *The Age of Total Images* (Institute of Network Cultures, Amsterdam 2019), *Fotografija kao Dokaz* (Multimedijalni institute, Zagreb 2018) i *Culture of the Selfie* (Institute of Network Cultures, Amsterdam 2017). Jest także autorką haseł encyklopedycznych dla Sage oraz rozdziałów w antologiach i publikacjach wydanych przez MIT Press, Routledge, Palgrave Macmillan, Bloomsbury i Springer. Jej artykuły ukazują się w czasopismach takich jak „Leonardo”, „Photographies”, „Philosophy of Photography”, „Art Documentation” i innych recenzowanych periodykach. Regularnie bierze udział w konferencjach, takich jak seria konferencji Media Art Histories, seria konferencji VideoVortex (organizowana przez Institute of Network Cultures) oraz sieć kuratorska Central European Initiative (CEI), odbywająca się podczas inauguracji Biennale w Wenecji. Ponadto opublikowała serię tekstów w periodykach, takich jak „Springerin”, „Documenta Magazine”, „Membrana” i innych. Była profesorem wizytującym na Uniwersytecie Danube (Krems, Austria) oraz badaczką wizytującą w Central European University.

Monika Popow – badaczka społeczna zajmująca się kwestiami edukacji, rozwoju społecznego oraz kultury. W pracy naukowej podejmuje kwestie związane z procesem uczenia się oraz jego współczesnymi uwarunkowaniami, relacjami pomiędzy edukacją a demokracją oraz krytyczną analizą dyskursu. Obok działalności naukowej zajmuje się również działaniami w obszarze kultury i sztuki. Dziekan Wydziału Społeczno-Ekonomicznego Pomorskiej Szkoły Wyższej.

Marek Wasilewski – ukończył PWSSP w Poznaniu (1993) oraz Central Saint Martins College of Art & Design w Londynie (1998). Był stypendystą The British Council, Fun-

Ana Peraica - the author of a number of books, including *The Age of Total Images* (Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2019), *Fotografija kao Dokaz* (Multimedijalni institute, Zagreb, 2018), and *Culture of the Selfie* (Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2017). She is also the author of encyclopedia entries for Sage and chapters in anthologies and readers published by MIT Press, Routledge, Palgrave Macmillan, Bloomsbury, and Springer. Her articles appear in journals such as *Leonardo*, *Photographies*, *Philosophy of Photography*, *Art Documentation*, and others that are peer-reviewed. She regularly contributes to conferences, such as the Media Art Histories conference series, the Videovortex conference series by the Institute of Network cultures, and the Central European Initiative (CEI) curatorial network, held at the openings of the Venice Biennale. In addition, she published serial of texts in periodicals such as *Springerin*, *Documenta Magazine*, *Membrana*, and others. She was a Visiting Professor at Danube University and was a Visiting Fellow at Central European University.

Monika Popow - social researcher focusing on education, social development, and culture. Her scholarly work addresses issues related to the learning process and its contemporary conditions, the relationships between education and democracy, and critical discourse analysis. In addition to her academic activities, she is also involved in cultural and artistic endeavors. She is the Dean of the Socio-Economic Faculty at the Pomeranian Higher School.

Marek Wasilewski - graduated from the Academy of Fine Arts in Poznań (1993) and Central Saint Martins College of Art & Design in London (1998). He was a recipient of scholarships from The British Council, the

dacji Fulbrighta i Fundacji Kościuszkowskiej. Pracuje na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, gdzie prowadzi Pracownię Video w Katedrze Intermediów na Wydziale Animacji i Intermediów. Jest autorem tekstów, publikowanych między innymi w „Art Monthly”, „Springerin”, „PAJ: A Journal of Performance and Art”, „Switch on Paper”, „The International Journal of Education and Art”, „piktogramie”, „Res Publice Nowej” i „Czasie Kultury”, którego był redaktorem naczelnym w latach 2001–2017. W latach 1994–2013 był także redaktorem naczelnym „Zeszytów Artystycznych” wydawanych przez poznańską ASP, a potem UAP. Od 2017 roku dyrektorem Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu. Jest autorem książek: *Sztuka nieobecna* (1999), *Seks, pieniądze i religia – rozmowy o sztuce brytyjskiej* (2001), *Czy sztuka jest wściekłym psem?* (2009) oraz *Sztuka w czasach populizmu* (2021).

Tomasz Załuski – historyk sztuki i filozof, pracuje w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego oraz w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Jego badania obejmują nowoczesne i współczesne praktyki artystyczne ujmowane w kontekstach kulturowych, ekonomicznych i społeczno-politycznych, artystyczny aktywizm i samoorganizację, sztukę performance i wideo, dokumentację sztuki i archiwa kultury artystycznej. Autor książki *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji* (2008), redaktor tomów: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej* (2010), *Skuteczność sztuki* (2014), *Socrealizmy i modernizacje* (z Aleksandrą Sumorok, 2017), *Wideo w sztukach wizualnych* (z Ryszardem W. Kluszczyńskim, 2018), *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017/Documents 1984–2017* (z Danielem Muzyczukiem, 2019), *Marian Wimmer. Przestrzeń jako tworzywo sztuki* (z Aleksandrą Sumorok, 2021).

Fulbright Foundation, and the Kosciuszko Foundation. He works at the University of the Arts in Poznań, where he leads the Video Studio in the Department of Intermedia at the Faculty of Animation and Intermedia. He is an author of texts published in "Art Monthly," "Springerin," "PAJ: A Journal of Performance and Art," "Switch on Paper," "The International Journal of Education and Art," "Piktogram," "Res Publica Nowa," and "Czas Kultury," where he served as editor-in-chief from 2001 to 2017. From 1994 to 2013, he was also the editor-in-chief of "Artistic Notebooks" published by the Academy of Fine Arts and later by the University of the Arts in Poznań. Since 2017, he has been the director of the Arsenał Municipal Gallery in Poznań. He is the author of books: *Absent Art* (1999), *Sex, Money, and Religion: Conversations about British Art* (2001), *Is Art a Mad Dog?* (2009), and *Art in the Time of Populism* (2021).

Tomasz Załuski - art historian and philosopher, works at the Institute of Contemporary Culture at the University of Łódź and the Władysław Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź. His research covers modern and contemporary artistic practices within cultural, economic, and socio-political contexts, artistic activism and self-organization, performance and video art, art documentation, and art culture archives. He is the author of the book *Artistic Modernism and Repetition: An Attempt at Reinterpretation* (2008) and editor of volumes such as *Art in the Transmedial Space* (2010), *The Effectiveness of Art* (2014), *Social Realisms and Modernizations* (with A. Sumorok, 2017), *Video in the Visual Arts* (with R.W. Kluszczyński, 2018), *Galeria Wschodnia. Documents 1984-2017* (with D. Muzyczuk, 2019), and *Marian Wimmer: Space as the Material of Art* (with A. Sumorok, 2021).

257



Artysta, uczestnicy projektu *Wolność: dialog nadziemny*, oraz zespół CSW ŁAŻNIA. Od lewej: / The artist, participants of the project *Freedom: Above-Ground Dialogue*, and the CSW ŁAŻNIA team. From the left: Krzysztof Wodiczko, Nadzieja Dąbrowska, Wioleta Dulcka, Bartłomiej Dulski, (poniżej od lewej / below, from the left.) Monika Popow, Jadwiga Charzyńska, Anna Gąsiorowska, Grażyna Charkiewicz, Patrycja Surowiec, Anna Szywnelska, Kinga Jerocka, Tymoteusz Skiba, 2023, Gdańsk

KRZYSZTOF WODICZKO: Sztuka, technologia i zmiana społeczna

KRZYSZTOF WODICZKO: art, technology and social change

redakcja naukowa / scientific editing

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Recenzenci | reviewers

prof. dr hab. Tomasz FERENC

prof. dr hab. Marianna MICHAŁOWSKA

© Copyright by Authors, Gdańsk 2024

© Copyright for this edition by Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA

© Copyright for this edition by Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Wydane przez Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA i Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku

Published by LAZNIA Centre for Contemporary Art and Academy of Fine Arts in Gdańsk

CSW ŁAŻNIA ISBN: 978-83-61646-91-4

ASP GDAŃSK ISBN: 978-83-67720-16-8

Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA | LAZNIA Centre for Contemporary Art

80-767 Gdańsk | ul. Jaskółcza 1 | tel. +48 58 305 40 50 | office@laznia.pl | www.laznia.pl

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku | Academy of Fine Arts in Gdańsk

80-836 Gdańsk | Targ Węglowy 6 | tel. +48 58 301 28 01 | kontakt@asp.gda.pl | www.asp.gda.pl

redakcja językowa | editing

Thomas ANESSI, Dagmara ZAWISTOWSKA-TOCZEK

przekład | translation

Thomas ANESSI, Patrycja PONIATOWSKA

projekt graficzny | graphic layout

Jadwiga CHARZYŃSKA, Władysław BANACH

Druk | printed by

Wydawnictwo Bernardinum Pelplin



Publikacja z serii Art+Science Meeting towarzyszy projektowi multimedialnemu w przestrzeni publicznej
– *Krzysztof Wodiczko, Wolność: dialog nadziemny*

The book from the Art+Science Meeting series accompanies the multimedia project in public space
– *Krzysztof Wodiczko, Freedom: Above-Ground Dialogue*

dyrektor artystyczny projektu | artistic director of the project
Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

kuratorzy | curators
Jadwiga CHARZYŃSKA
Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

współpraca kuratorska w społecznej inspiracji dialogu | assistant curator responsible for community-based dialogue
Monika POPOW

osoby uczestniczące | participants
Aneta BACZYŃSKA–ROSTKOWSKA, Barbara BRZEZICKA, Grażyna CHARKIEWICZ,
Wioleta DULSKA, Bartłomiej DULSKI, Nadzieja DĄBROWSKA, Anna GAŚSIOROWSKA,
Bartosz GLOC, Jan GOŁĄBIEWSKI, Percy KOWALSKA, Marta NOWICKA, Patrycja SUROWIEC

produkcja i realizacja projektu | production and implementation of projections
Strategia 360

zespół realizatorski CSW ŁAŻNIA | the production team of CCA ŁAZNIA
koordynacja | coordination: **Władysław BANACH, Kinga JAROCKA, Tymoteusz SKIBA, Anna SZYNWELSKA,** promocja |
promotion: **Helena HOŁOD, Olga MARKOWSKA, Justyna MAZUR, Irina STEKH-SANKEVICH,** dostępność | accessibility:
Anna MANTHEY, obsługa techniczna | technical support: **Daniel BURDALSKI, Maciej BURDALSKI,**
Agnieszka KRASKOWSKA, Marek TOMKOWICZ

zespół realizatorski Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego | the production team of Gdańsk Shakespeare Theater
producentka | production: **Melania SZYMEROWSKA,** koordynacja widzów | coordination, audience services:
Agata GIGILEWICZ, Sonia ROMANOWSKA, promocja | promotion: **Jakub MOLENTA, Paulina POPIÓŁ**

projekt graficzny | graphic design
Anna WITKOWSKA

dokumentacja foto-video | photographic and video documentation
Paweł JÓŻWIAK, Łukasz UNTERSCHUETZ

partnerzy | partners
**Gdański Teatr Szekspirowski, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Europejskie Centrum Solidarności, Gdańska
Infrastruktura Wodno-Kanalizacyjna, ARCHE Dwór Uphagena Gdańsk**

Organizatorzy | Organisers:



Partnerzy | Partners:



GIWK



Patroni medialni | Media patrons:



SZU

M

prestíž
magazyn trójmiejski

