

Wykluczeni w polskiej sztuce współczesnej (1980 – 2011)

[Tekst opublikowany w: A.M. Kłonkowska, M. Szulc (red.). „Społecznie wykluczeni. Niewygodni, nienormatywni, nieprzystosowani”, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013]

1. Inność i wykluczenie w sztuce

Inność jest jednym z najważniejszych motywów we współczesnych sztukach plastycznych (wizualnych), pojawia się jako temat dzieł sztuki i przedmiot interwencji społecznych¹. Artyści w różny sposób poszukują Innego, na rozmaite sposoby definiując pojęcie inności (por. Bourdieu 2001: 91, 93). To niezwykle zainteresowanie na masową skalę pojawiło się w połowie XIX wieku - wraz z zaistnieniem autonomicznego pola sztuki i stworzeniem mitu artysty stojącego ponad społeczeństwem. Inny stał się odbiciem artysty - artysta poczuł się Innym w nowoczesnym społeczeństwie mieszczańskim, którego nie akceptował i przez które nie został do końca zaakceptowany. XX wiek wzmocnił fascynację innością: awangardzistów początków stulecia inspirowali „dzicy”, dzieci, szaleńcy. W drugiej połowie XX wieku i na początku wieku XXI artystów fascynują już przeróżne grupy Innych. Warto zauważyć, że sztuka, filozofia i nauka wzajemnie się inspirują w stawianiu pytań o Innych: artystów natchnęły idee Nietzschego, później przedsięwzięcia artystyczne zainspirowały teoretyków i badaczy poststrukturalizmu, ponowoczesności i postmodernizmu; teksty Lyotarda, Derridy, Foucaulta, Baumana z kolei są czytane przez artystów i stają się podwalinami koncepcji pojedynczych dzieł jak też całych kierunków (np. polska sztuka krytyczna).

Fragmentem eksploracji inności w sztuce jest skupienie się na wykluczonych – na osobach, grupach, zbiorowościach i kategoriach społecznych wypartych z publicznej przestrzeni i dyskursu na margines życia. Oczywiście zainteresowanie innością jest bardziej rozległe od eksploracji wykluczenia: niektórzy Inni nie są zarazem wykluczonymi (np. dzieci). Zainteresowanie wykluczonymi przybiera tutaj postać estetycznych fascynacji, ale też formę interwencji społecznej – wiąże się z upomnieniem o ich prawa.

¹ Problemowi Innego w sztuce współczesnej przyglądałem się w mojej ostatniej książce (Możdżyński 2011a).

2. O czym będzie mowa

W niniejszym tekście przyjrę się zainteresowaniu problemem wykluczenia społecznego przejawiającym się w dziełach sztuki oraz wypowiedziach artystów funkcjonujących w polu sztuk plastycznych (wizualnych) w Polsce od 1980 roku do dziś. Zgodnie z pojęciem pola sztuki Pierre'a Bourdieu (np. Bourdieu, Wacquant 2001: 21-22, 82-87, 101-102; Bourdieu 2001: 352), nie będę tu zajmował się wytworami nieposiadającymi statusu („certyfikatu”) dzieła - nieuznanymi przez instytucje (aktorów) pola sztuki, czyli dziełami tzw. „sztuki naiwnej”, dzieci, chorych². Oczywiście problematyczne jest rozdzielanie sztuk plastycznych od np. filmu i teatru – zwłaszcza gdy mamy do czynienia z nowymi mediami (np. sztuką wideo czy performansem). Jak zakłada to pojęcie, granice pola nie są wyraźne, a poszczególne pola sztuk wzajemnie nachodzą na siebie, innymi słowy takie zjawiska jak performans czy sztuka wideo leżą na przecięciu tradycji i oddziaływań różnych środowisk artystycznych. Również nie odniosę się do wszystkich autorów interesujących się problematyką wykluczenia i - tym bardziej – dzieł sztuki, gdyż przekraczałoby to granice artykułu. Jak każdy wybór, także i mój zapewne będzie dyskusyjny. Swoją opowieść zacznę od przyjrzenia się dziełom podejmującym problem ludzi starych.

3. Polska sztuka współczesna: po stronie wykluczonych

3.1. Starcy

Artur Żmijewski, jeden z głównych przedstawicieli tzw. polskiej sztuki krytycznej, w wideo „Sztuka kochania” (2000 r.) pokazał starych ludzi cierpiących na chorobę Parkinsona. Bohaterowie głaszczą się i całują. Jeden z fragmentów poświęcony jest chwili bliskości babki z wnukiem. Starość pojawia się tu bez technik „zmiękczających”, zakłamujących, charakterystycznych dla przekazów popkulturowych: starym drżą ręce, nie mogą sami chodzić, trudno im siedzieć, ich twarze są poorane zmarszczkami, języki bezwładnie wypadają z ust. Mimo to okazują sobie nawzajem miłość. Jest to podwójnie „trudna miłość”, widać, że ofiarowywane gesty sprawiają starcom dużo wysiłku, a może i bólu, następuje tu walka z postępującym bezwładem. Słysząc z ich ust wypowiedzi typu: „Już nie mogę” (Żmijewski 2000). Jest to „trudna miłość” także dla odbiorcy, bowiem zostaje on skonfrontowany z tym, czego nie chce zazwyczaj oglądać: z innością starości i choroby. Żmijewski wyrywa starość spod rządzących konwencji jej obrazowania: starzy nie są zdrowi,

² O zagadnieniu wykluczenia z pola sztuki napiszę w ostatnim rozdziale niniejszego tekstu.

nie są przepelnieni wigorem, ich twarze nie są „telewizyjnie” uśmiechnięte. Starość w tej *trudnej* „Sztuce kochania” jest związana z realnym, wielkim i nieodwołalnym cierpieniem.

Zbigniew Libera – uczestnik „Kultury Zrzuty” i łódzkiego „Strychu” - już w połowie lat 80. postawił problemy, które zostały podjęte przez następnych polskich artystów z kręgu sztuki krytycznej dziesięć lat później. W kontrowersyjnych instalacjach wideo „Obrzędy intymne” oraz „Persewercja mistyczna” (1984 r.) skupił się na problemie starości i niedołążności w bardziej kontrowersyjny sposób, niż to zrobił Żmijewski w „Sztuce kochania”. „Obrzędy intymne” ukazują młodego, siedemnastoletniego artystę opiekującego się swoją babką. Widać wszystkie intymne czynności, które młody człowiek dokonuje w trakcie opieki nad starą kobietą: przewijanie, mycie, ubieranie, karmienie. Widać nagie niedołążne ciało osoby, która już nie ma siły na samodzielne funkcjonowanie, ma nikły kontakt ze światem. Jak dziś przyznaje artysta, opieka nad jego babką była dla niego potężnym wyzwaniem i ważnym doświadczeniem egzystencjalnym, zmieniającym go na stałe. „Persewercja mistyczna” ukazuje już tylko nocnik kręcony wokół przez staruszkę – ten gest był jedyną czynnością samodzielną, którą mogła wykonywać. Wcześniej taką czynnością było odmawianie różańca, z uwagi na niebezpieczeństwo uduszenia, rodzina różaniec kobiecie zabrała. Wówczas nieświadoma już staruszka swą potrzebę miarowej, rytmicznej czynności przerzuciła na nocnik - jedyny dostępny przedmiot (Ronduda 2006: 117).

Obie prace Libery dotyczą problemu starości ukazując ją wprost: dają obraz starego ciała i umysłu. Libera jednak w sposób oczywisty dotyka też problemu wykluczenia starości z życia społecznego. Przekazy medialne ukazują starość w sposób nieprawdziwy: uładzony, ocenzurowany, znośny dla uczestników kultury młodości i sukcesu. Libera dokonuje próby pokazania prawdy starości, robi to w sposób kontrowersyjny (bohaterka filmów nie była świadoma tego, że jest filmowana), wzbudzający sprzeciw ludzi funkcjonujących w głównym nurcie życia społecznego. I wciąż towarzyszyć tym filmom będzie oburzenie na artystę, jak też pytanie o intencje cenzorskie ludzi oburzonych, niechających oglądać brzydkich, starych ciał niezgodnych z konwencjonalnymi przedstawieniami starości i cielesności.

W inny sposób do starości i cielesności podeszła Katarzyna Kozyra w „Święcie Wiosny” (1999 – 2002 r.), nawiązującej do awangardowej choreografii Wacława Niżyńskiego do baletu Igora Strawieńskiego. Kozyra w tej instalacji wideo, z wyraźnym aspektem animacji komputerowej, pokazała starych nagich ludzi (emerytowani tancerze baletowi) odtwarzających tę niezwykle trudną choreografię (niektóre sekwencje uznaje się za niemożliwe do zatańczenia). Wytwarza się tu napięcie: wiosna (symbol początku, młodości) -

stare ciała; oraz: niedołączna starość - skomplikowany układ choreograficzny. Uzyskany efekt dzięki animowaniu komputerowemu nienaturalnego ruchu ciał starych tancerzy łączy piękno z groteską. Balet jest przecież sztuką młodych i sprawnych. Starość tancerzy zaburza przyzwyczajenia wizualne widza. Kozyra zdaje się pytać o to, czy w społeczeństwie ogarniętym manią sukcesu, szybkich zmian, mobilności jest jeszcze miejsce dla starców, i ewentualnie: którymi rolami społecznymi jesteśmy w stanie ich obdzielić. Oglądając „Święto Wiosny” przychodzi też skojarzenie (jak i w przypadku „Obrzędów intymnych” Libery) z tabu starości. Starość jest dziś wkładana w kilka akceptowalnych stylów życia. Jeden z nich, faworyzowany przez masmedia, reprezentuje człowiek stary, lecz próbujący żyć życiem młodego – mobilnego, zdrowego, tryskającego energią i optymizmem, maskującego za wszelką cenę oznaki swej starości (np. zmarszczki, siwe włosy) człowieka sukcesu. Współczesne społeczeństwo chętnie widzi starych tańczących jak młodych, w rytm wybijany przez późnonowoczesną kulturę karnawału³.

3.2. Niepełnosprawni

Wielkoformatowe zdjęcia zatytułowane „Więzy krwi” (1999 r.) Katarzyny Kozyry ukazują nagie ciała dwóch kobiet – autorki i jej siostry, jedna z nich (siostra artystki) - ma krótszą jedną nogę. Kobiety leżą wśród kalafiorów i kapusty na tle wielkich symboli: czerwonego równoramiennego krzyża i czerwonego półksiężyca. Ta praca, zaliczana do sztuki ciała dotyka kilku problemów naraz: konfliktu jugosłowiańskiego, uwikłania w wojnę dwóch religii, inności – niepełnosprawności, konwencji piękna kobiecego. Zdjęcia były powiększone i wywieszane na billboardach w przestrzeni polskich miast. Wywołały skandal obyczajowy i dyskusję światopoglądową - dodatkowo wzmocniony był wydźwięk tej pracy przez kontekst zbliżającej się papieskiej pielgrzymki.

Problem niepełnosprawności i społecznego funkcjonowania ludzi niepełnosprawnych podejmował wielokrotnie Artur Żmijewski - artysta, kojarzony (tak jak i Libera i Kozyra) ze środowiskiem polskiej sztuki krytycznej. „Oko za oko” (1998 r.) to seria zdjęć z filmem wideo, ukazująca nagie ciała – w dziwnych pozach normalni⁴ „użyczają” swych kończyn niepełnosprawnym pozbawionym nóg. Starotestamentowa formuła „oko za oko”, odnosząca się do starożytnego prawa zemsty w realizacji Żmijewskiego przyjmuje nowy wymiar interpretacji: dzielenia się swoją „normalnością”, „pełnością”, potencjałem z tymi, którzy

³ O kulturze karnawału zob. np. Bauman 1993: 15.

⁴ Używam tego pojęcia za Ervingiem Goffmanem (2005).

przez los i naturę zostali potraktowani gorzej (Borkowski 1998). Z kolei w filmie „Na spacer” (2001 r.) widać pełnosprawne osoby „przechadzające” się ze sparaliżowanymi – tu widz ogląda taniec karkołomnych ruchów, niezwykle wysiłek, który musi być włożony zarówno przez animatorów jak i niepełnosprawnych w zwykłą dla normalsów czynność. Podobny – jak sądzę – jest wydźwięk dwóch przedsięwzięć zatytułowanych „Lekcja śpiewu”. Żmijewski sfilmował próby śpiewu podejmowane przez dzieci głuchonieme „Kyrie” z „Mszy polskiej” Jana Maklakiewicza w kościele ewangelicko-augsburskim w Warszawie (2001 r.) oraz kantat Jana Sebastiana Bacha w katedrze w Lipsku. Odbiorca tych filmów jest wystawiony na swoistą próbę: jak je zinterpretuje? Podzielię się własnymi wrażeniami, jako widza: filmy odebrałem w kontekście terapeutycznym, „a jednak śpiewają!”- pomyślałem. Moja interpretacja okazała się jednak odmienna od intencji autora: Żmijewski – jak mówił w komentarzach do tej pracy – chciał pokazać „nieprzekraczalną inność” ułomnych i „totalną klęskę” społecznych prób przekształcenia Innych w „normalnych” członków społeczeństwa (Sienkiewicz 2009-2011).

Jak widać na tych kilku wyżej przedstawionych przykładach prac sztuki krytycznej, artyści są przede wszystkim nastawieni na burzenie społecznego tabu milczenia o niepełnosprawności. Kozyra i Żmijewski zrywają zasłonę i łamią zakaz pokazywania wprost Innych – kalek, upośledzonych umysłowo, paralityków, głuchych. Nie stosują żadnych zabiegów „zmiękczających” przekaz, nie cenzurują obrazu. Wskazują na kalectwo, nie bojąc się pokazać ułomnych ciał. Wprowadzają inność w przestrzeń dyskursu. Dodatkowo obnażają techniki izolacji i normalizacji wobec tych, którzy nie spełniają kryteriów norm cielesnych i umysłowych. Wyraźnie nawołują: uszanujmy inność, zostawmy Innych takimi, jakimi są: nie izolujmy ich i nie zmieniajmy, bowiem paralitycy nie będą chodzić a głusi nie będą śpiewać.

3.3. Chorzy

Katarzyna Kozyra w „Olimpii” (1996 r.) podejmuje problem tabu, jakim została obłożona choroba nowotworowa. Przedsięwzięcie to obejmuje serię fotografii, na których widać łysą, nagą artystkę, z podłączoną kroplówką i towarzyszącą pielęgniarką. Kozyra leży na łóżku szpitalnym w pozie nawiązującej do sławnego obrazu Maneta („Olympia”, 1863 r.) ukazującego jego kochankę. Manet zbulwersował opinię publiczną – namalował paryską kokotę, co stanowiło złamanie tabu – wszak z usług kobiet lekkich obyczajów mężczyźni korzystają, lecz „o tym się nie mówi”. 130 lat później Kozyra też łamie zakaz – pokazuje własne ciało wycieńczone rakiem i chemioterapią. Jakby tego było mało, dołącza film

obrazujący kolejne stadia swojego leczenia. „Olimpia” polskiej artystki walczy z nakazem ukazywania kobiecego ciała jako zdrowego, młodego i pięknego. Wszystkie inne wizerunki są wykluczane z przekazów medialnych. Kozyra na przekór nakazom widzi piękno i zarazem pokazuje brzydotę ciała chorej i wychudzonej kobiety. Próbuje pokazać kobiece ciało poza dominującymi konwenansami i wrywa je spod „władzy męskiego spojrzenia”. Pokazuje też samą chorobę, której „nie wypada” pokazywać, jak też oglądać (Sienkiewicz 2006 – 2011). Z drugiej strony testuje nasze – widzów - skłonności vowersytyczne: na ile lubimy - mimo powtarzanego zakazu patrzenia – podglądać chorych, co w sposób widoczny przejawia się choćby w różnego rodzaju drastycznych zdjęciach umieszczanych w tabloidach czy programach typu reality show.

Z kolei Artur Żmijewski tabu choroby łamie w drastycznym wideo „Karolina” (2001 r.). Pokazana jest tu dziewczynka cierpiąca na osteoporozę, zmagająca się z silnym, bólem uśmierzonym przez morfinę dawkowaną w coraz większych ilościach. Niestety, uśmierzająca cierpienie morfina zarazem przybliży śmierć Karoliny. Żmijewski łamie oczekiwania widzów co do happy endu: dziewczynka jest w sytuacji bez wyjścia, ból i śmierć są wpisane w jej życie. Autor nie pozostawia złudzeń: nie będzie tu szczęśliwego zakończenia.

Chorzy - podobnie jak starzy i niepełnosprawni⁵ - nie wpisują się w nowoczesny plan rozwoju jednostki i zbiorowości, odstają od normy, często nie są zdolni do wzięcia udziału w kapitalistycznym wyścigu, którego stawką jest sukces. Niespójne z konsumpcyjną ideologią promującą zdrowie, specyficznie pojęte piękno i mobilność wizerunki ciał chorych są eliminowane z przekazów kulturowych. Kozyra i Żmijewski w wyżej omówionych pracach próbują przede wszystkim przełamać zakaz pokazywania chorych poza dominującymi konwencjami. Ukazują nieodwołalność choroby i jej wpływ na cielesność łamiąc przy tym zwyczajowe reguły ukazywania ciała i jego piękna. Przy tym wszystkim uświadamiają widzom tabu którym obłożona jest choroba, ujawniają wykluczenie, jakiemu poddani są chorzy.

3.4. Szaleństwo kobiecości

Początek wieku XX wzmocnił dziewiętnastowieczną fascynację szaleństwem. Dadaizm i przede wszystkim surrealizm postawił nacisk na badanie odmiennych stanów świadomości. Surrealiści na swych wystawach umieszczali przedmioty wykonane przez

⁵ Oczywiście te trzy kategorie Innych: starzy, niepełnosprawni, chorzy są tu rozdzielone umownie.

„dzikich” i europejskich szaleńców. Szaleńcy – według awangardzistów – wyrwali swą nieświadomość spod cenzorskiej władzy superego i wyswobodzili się z konwenansów narzuconych przez społeczeństwo. W polskiej sztuce najnowszej szaleńcy stają się bohaterami wypowiedzi artystycznych dość rzadko. Chciałbym przywołać tu jeden film Anny Baumgart „Ekstazy, histeryczki i inne święte” (2004 r.), ukazujący kobiety dokonujące na sobie samookaleczeń. Artystka skojarzyła tu postać współczesnej samookaleczającej się kobiety, dziewiętnastowiecznej histeryczki i mistyczki chrześcijańskiej stosującej biczowanie jako technikę wprowadzającą w liminalny⁶ stan świadomości. Bohaterki Baumgart z pozoru nie są przedstawicielkami żadnej kategorii wykluczonych: są dobrze ubrane, mieszkają w zadbanej mieszkaniach – prawdopodobnie należą do wielkomiejskiej klasy średniej. Jednak w samotności decydują się na różne akty autoagresji, oddają się – jak to określiła autorka – „swym dziwnym tajemniczym rytuałom”: uderzają głową w stół, tną swoje ciała, stosują trening anorektyczny, wyginają się w łuku histerycznym. Widać je w różnych pozach rozpacz i cierpienia. Baumgart zwraca uwagę na performatywność tych działań, nazywa je „dziwnym teatrem” i zauważa: robią to „po nic, więc jest to gest artystyczny”. „Gdyby to zrobiły w galerii, byłyby artystkami” (Anna Baumgart w: *Global Feminisms* 2010). Autorka wideo próbuje „przedefiniować” histerię ze „słowa-obelgi” w „słowo-komplement”. Histeria i samookaleczanie się kobiet stanowi rodzaj „auto-sztuki” i języka, w którym wypowiedzieć można to, co jest wypierane ze świadomości zbiorowej, z dyskursu (Zielińska *bd*). Wideo „Ekstazy, histeryczki i inne święte” wpisuje się w bogate tradycje sztuki kobiecej i sztuki ciała. Od lat 60. XX wieku performerki (m.in. Gina Pane, Valie Export, Marina Abramović) stosują techniki cielesne – w tym samookaleczanie – by wyrwać ciało kobiece spod - jak twierdzą – męskiej dominacji, „władzy męskiego spojrzenia”. Cieleśność w późnonowoczesnej kulturze została podporządkowana konsumpcji, jest „organem konsumowania”, dodatkowo kobiecym ciałom narzucono rolę obiektów do oglądania. Sztuka kobieca próbuje ujawnić mechanizmy reprodukcji kulturowego zniewolenia i je przerwać. Praktyki samookaleczania – jak mówi Baumgart – są „rodzajem donosu na kulturę”, te samookaleczające się kobiety „w ten sposób krzyczą o tym, jak są represjonowane”. Są „terrorystkami”, bowiem zrobiły „zamach na ciała, a [przecież] ich ciała są własnością społeczeństwa, w którym żyją” (Anna Baumgart w: *Global Feminisms* 2010).

Anna Baumgart pokazując swe ekstazy i święte opowiada o dwóch krzyżujących się represjonowanych kulturowo kategoriach: o szaleńcach i kobietach. Pokazuje szaleństwo

⁶ Pojęcia liminalności stosuję za Victorem Turnerem (np. 2005: 73)

kobiet jako rodzaj wykluczanej inności, ale i wyraz niezgody na tłumiące konwencje i objaw twórczej transgresji.

3. 5. Bezdomni

Bezdomność jest kategorią wykluczenia, która zyskała wyraźną reprezentację w polskiej sztuce współczesnej, szczególnie w pracach dwóch artystów: Pawła Althamera i Krzysztofa Wodiczki. Althamer wielokrotnie do swych projektów zatrudniał bezdomnych. W ramach akcji „Obserwator” (1992 r.) dla popularnego polskiego czasopisma o tym samym tytule, bezdomni obserwowali na ulicy aktywność „normalnych ludzi”. Althamer reżyserując to przedsięwzięcie w istocie dokonał odwrócenia relacji panujących w przestrzeni miejskiej: wyróżniający się ze społeczeństwa wyglądem, zapachem, stylem życia bezdomni są na co dzień z niepokojem obserwowani przez normalsów, jako „obcy” są zniewalani i piętnowani przez spojrzenia ludzi należących do „mainstreamu”. Althamer tę relację odwrócił, zaburzył kierunek widzenia, które – według Michela Foucaulta (1993: 242) - umożliwia nowoczesną władzę. W filmie „Tańczący” (1997 r.) Althamer pokazuje nagich tańczących mieszkańców schroniska dla bezdomnych, w ten sposób wystawiając na próbę zdolności widzów do oglądania ciał nie wpisujących się w kanony piękna promowane przez masmedia. Natomiast spotkanych Polaków w schronisku dla bezdomnych we Frankfurcie „przebrał za kuratorów” w ubrania wypożyczone od kuratorów „prawdziwych” (akcja „Bez tytułu”, 2001 r.) i wprowadził do galerii na jeden z wernisaży (Jurkiewicz, Pieńkos 2005: 176). W ten sposób bezdomni uzyskali możliwość pojawienia się w miejscu i środowisku społecznym, w którym na co dzień nie funkcjonują. Althamer łamie granice społeczne i jednocześnie poddaje w wątpliwość wzrastającą w świecie sztuki rolę kuratorów.

Problem bezdomności inaczej podejmuje Krzysztof Wodiczko. Jego „Pojazdy dla bezdomnych” (1998 – 1999 r.) zostały skonstruowane dzięki konsultacjom z ich adresatami: są to wózki, w których można posiedzieć, przespać się, umyć, mają one pojemniki na złom i miejsce dla psa (Smolak, Gadomska 2005: 118, Tomaszewski 2008). Przy czym wykreowane w różnych wersjach pojazdy były w rzeczywistości przez bezdomnych wykorzystywane. Wodiczko mówi, że uprawia w ramach swojej sztuki „ksenologię” – działalność, w ramach której dokonuje się poznanie obcego. Tu sam autor poznaje obcych, jak też widzowie należący do głównego nurtu oglądający zdjęcia i filmy dokumentujące działania artysty. Należy podkreślić kilka ważnych cech działalności Wodiczki: tworzone przez niego dzieła sztuki mają wymiar praktyczny, są tworzone **dla** wykluczonych, pokazywane w galeriach nie

są tylko i wyłącznie estetycznymi przedmiotami do oglądania, ale przełamują tabu milczenia, pozwalają poznać obcego, który w przestrzeni społecznej jest odgradzony barierami, które zwykle nie są przekraczane.

3.6. Imigranci, bezrobotni, mieszkańcy blokowisk

Ksenologia Wodiczki obejmuje też działania, które są skierowane na zwrócenie uwagi widzów na życie imigrantów. Bardzo delikatna w swej formie multimedialna instalacja „Goście”, zaprezentowana w Polskim Pawilonie na 53. Biennale w Wenecji w 2009 roku była skonstruowana z kilku projekcji w kształcie okien rzuconych na ściany i sufit zaciemnionego pomieszczenia. Każda z nich przedstawiała rozmyty obraz człowieka „za szybą” w trakcie „tradycyjnych” prac imigrantów (mycie okien, sprzątanie itp.) i w czasie ich odpoczynku. Goście Wodiczki wykonują tylko te czynności, których nie chcą wykonać gospodarze. Co więcej, samych postaci dobrze nie widać i nie słychać, bowiem są „za zamgloną szybą”, nie mają twarzy, ich głos i kontury są rozmyte. Nie należą do społeczeństwa, nie przysługują im prawa tużemców. Te widmowe postaci nie są w pełni widzialne, nie są całkiem obecne, nie mają do końca ustalonej tożsamości, ich byt jest niepełny. Są tak, jakby ich nie było (por. Birnbaum, Volz 2009: 100–101).

Tę granicę Wodiczko próbuje przełamać dając realnym imigrantom „Laskę tułacza” (1992 r. i później). Jest to – nawiązujący swą formą do biblijnej laski - długi kij, z umieszczonym na jego szczycie głośnikiem i minimonitorem wyświetlającym twarz osoby trzymającej instrument. Wyposażenie imigranta w przedmiot multimedialny sprawia, że staje się on dla przechodniów „widzialny”, z zainteresowaniem patrzą na projekcję, przyrząd i realną osobę, pytają, wdają się w rozmowy. Mogą porównać twarz „z filmu” i twarz rzeczywistą, która w innej sytuacji byłaby nieinteresująca (Turowski 2005: 81). Wodiczko wykorzystuje tu magiczny wpływ mediów elektronicznych – one właśnie są we współczesnym społeczeństwie interesujące, one przyciągają uwagę. W pewnym sensie „nierealna” obecność obrazu na ekranie urealnia egzystencję imigranta w przestrzeni społecznej.

Także Paweł Althamer – choć zupełnie inaczej niż to robi Wodiczko – w kilku swych pracach skupił się na problemach imigrantów. W ramach jednego z przedsięwzięć realizowanego w Museum of Contemporary Art w Chicago („Bez tytułu”, 2001 r.) Althamer zatrudnił swego dawnego przyjaciela, który wyemigrował do USA i pracował m.in. jako malarz pokojowy. Przyjaciel/pracownik artysty kontynuował swoje zajęcie za

wynegocjowaną z dyrekcją Muzeum pensję: przez trzydzieści dni, codziennie przemalowywał to samo pomieszczenie na inny kolor (Jurkiewicz, Pieńkos 2005: 138 - 139). Ten „delegowany performans” już niczego nie przedstawiał, był rzeczywistością samą w sobie: malarz pokojowy robił to, co robił gdzie indziej jako imigrant. Rzuca się tu w oczy absurdalność i bezsensowność malowania wciąż tego samego pomieszczenia. Absurdalność sytuacji imigrantów jeszcze wyraźniej została przez Althamera zaznaczona w przedsięwzięciu w Wrong Gallery w Nowym Jorku („Bez tytułu”, 2003 r.), w ramach którego, zatrudnił polskich emigrantów spotkanych na Green Poincie w Nowym Jorku. Wynajęci imigranci mieli za zadanie demolować galerię, by później ją odnawiać (Jurkiewicz, Pieńkos 2005: 178). W obu akcjach Althamer zastosował zabieg pozwalający widzom uświadomić sobie alienację imigrantów, bezsensowność mechanicznie przez nich powielanych czynności z których korzystają tuziemcy. Absurdalna powtarzalność aktów destrukcji i naprawy jest też diagnozą samonapędzającego się koła kryzysów i wzrostów wpisanych w gospodarkę kapitalistyczną.

Althamer swą uwagę także skierował w stronę bezrobotnych, wążających się na stacjach wiedeńskiego metra i oddał im do dyspozycji sale wiedeńskiej galerii Secesja, umożliwiając im przebywanie w bardziej przyjaznym miejscu i wejście (przynajmniej na chwilę) w niedostępny im świat sztuki. Wiele prac polski artysta poświęca również zmarginalizowanym mieszkańcom wielkich osiedli. Często jego przedsięwzięcia rozgrywają się na Bródnie - wielkim warszawskim blokowisku położonym daleko od centrum miasta (tak pod względem przestrzeni fizycznej, jak też i kulturowej). Tu odbyła się akcja „Bródno 2000”, w ramach której z okazji okrągłej daty artysta „namalował” światłami mieszkań na fasadzie budynku datę „2000”. W akcji brali udział mieszkańcy Bródna, zaangażował się ksiądz z parafii i harcerze, była zabawa przy muzyce... Szereg projektów artysty było skierowanych na polepszenie jakości życia mieszkańców tego osiedla: zainscenizował między blokami Park Rzeźby, w którym stanęły instalacje polskich i zagranicznych artystów, a sam stworzył w nim „Raj” (2009) - ogród, który stanowi „zieloną wyspę” w przestrzeni zdominowanej przez beton. Wspólnie z sąsiadami Althamer próbuje przekształcać zunifikowany i atomizujący wystrój klatek wielkich bloków, zaprasza ich do wspólnych wyjazdów – akcji na festiwale artystyczne (opłacane są ze środków galerii). Wiele przedsięwzięć Althamer adresuje do młodych mieszkańców Bródna – blockersów – którym umożliwił wyjazd „na Zachód” („Bad Kids”, 2004 r.) lub zaprosił do wysprejowania jednej z sal „Zachęty” w trakcie własnej retrospektywy (2005 r.)

Wodiczko i Althamer interesują się imigrantami, bezrobotnymi, blockersami. Wprowadzając ich wizerunki w świat sztuki, przypominają o ich – nie do końca realnym dla mainstreamu – istnieniu. Tłuką „szklane ściany” odgradzające normalsów od napiętnowanych, włączają w dyskurs problem wykluczenia. Ale nie tylko pokazują wykluczonych, nie tylko tworzą „o nich”, tworzą też „dla nich” - dając im „instrumenty dezalienacyjne”⁷, reżyserując dla nich akcje, wprowadzając ich w społeczne światy, które są dla nich zwykle zamknięte.

3.7. Ofiary przemocy (ofiary wojen, przestępczości, przemocy domowej, dyskryminacji społecznej...)

Ważne miejsce w działaniach Krzysztofa Wodiczki zajmują jego „projekcje publiczne”, w trakcie których elementy architektury miejskiej – budynki, pomniki, mosty itp. – stają się ekranem dla filmów pokazujących ofiary różnorodnych form przemocy. W ramach akcji przeprowadzonej w Hiroszynie (1999 r.) „dał głos” osobom wypowiadającym (niekiedy po raz pierwszy) swoje doświadczenia związane z wybuchem bomby atomowej (zob. Smolak, Gadomska 2005: 42 - 63).

Wodiczko dostrzega też tragedię ofiar po drugiej stronie wojennych konfliktów: w projekcji publicznej zatytułowanej „Chwała bohaterom” (2010 r.) zajął się tragiczną sytuacją polskich żołnierzy wracających z wojny w Afganistanie i ich rodzin. W ramach tego przedsięwzięcia artysta emitował fragmenty wypowiedzi żołnierzy o traumatycznych przeżyciach związanych z akcjami wojskowymi: odniesionymi ranami, śmiercią przyjaciół na polu bitwy, zabijaniem przeciwników. Głos był przeplatany dźwiękiem strzałów karabinu maszynowego. Fragmenty wypowiedzi można było też przeczytać: krótkie teksty były „wystrzeliwane” z projektora umieszczonego na pojeździe wojskowym na monumentalną fasadę Biblioteki Narodowej na Placu Krasieńskich w Warszawie. Żołnierze i ich żony opowiadają o traumach psychicznych, które nie tylko oddziałują na samych żołnierzy, ale też destrukcyjnie na rodziny. Mężczyźni przyznają się do tego, że trudno im żyć z bagażem doświadczeń wojennych. Kobiety mówią: „On zupełnie się zmienił”, „To jest inny człowiek”. Ich zagubienie wzmagane jest przez samotność, obojętność ze strony społeczeństwa i agend państwa (także wojska), na które zostają skazani po powrocie do kraju. Dobija ich bardzo trudna sytuacja materialna (inwalidom przysługuje nieraz niska renta). „Chwała Bohaterom” ujawnia tragedie życiowe poszczególnych ludzi. Ujawnia ich osamotnienie, przerywa kordon

⁷ Zbiorcza nazwa różnych przedmiotów tworzonych przez Wodiczkę dla wykluczonych.

milczenia, jakim zostali otoczeni. Wodiczko tej projekcji stawia także cel praktyczny: nagłośnić sytuację byłych żołnierzy po to, by przyznano im status kombatantów i związane z nim należne – w opinii artysty - przywileje.

Projekcja publiczna w Bostonie (1998 r.) „ożywiła” Bunker Hill Monument – obelisk upamiętniający ofiary rewolucji amerykańskiej z 1775. Wodiczko wyprojektował na ten pomnik postacie – ofiary przemocy w tej pełnej przestępczości metropolii. O swoim cierpieniu i sytuacji w mieście opowiadały matki zastrzelonych na ulicach synów i ich bracia, wszyscy są członkami grupy samopomocowej Charlestown After Murder Program. Ich wyznania obalają mit demokracji amerykańskiej i państwa prawa: tu przemoc jest, ale o niej się nie mówi, o dokonywanych aktach przemocy nawet policja nie jest zawiadamiana, zmarginalizowana dzielnica rządzi się własnymi prawami (Turowski 2005: 107 – 111). Artysta w ten sposób ożywiając pomnik mający czcić rewolucję amerykańską pyta o to, czy rewolucja rzeczywiście dokonała się, czy dla tych ludzi - którzy co dzień doznają przemocy, giną na ulicach sami lub tracą swoich bliskich - wojna o demokrację cały czas trwa.

W Tijuanie w Meksyku (2001 r.) ekranem dla projekcji Wodiczki stała się kopuła Centrum Kulturalnego IMAX. Kształt kopuły ekspresjonistycznie akcentował mimikę twarzy kobiet opowiadających o swym tragicznym losie: mówiły o wciąż powtarzających się gwałtach, przemocy fizycznej w domu i pracy, o pracy ponad siły, o chorobach wynikających z przepracowania... Opowiadały też o tym, że nie mają znikąd wsparcia, mówiły o tabu kulturowym, o tym, że ich rodzima kultura nakazuje milczeć o tragediach i doznanych krzywdach, gdyż ofiara przemocy jest uznawana za „nieczystą” (Smolak, Gadomska 2005: 64 – 82).

Wodiczko opatruje swą twórczość określeniami „ksenologia” (działalność, której adresatami są różnego rodzaju „obcy”), jak też „pomnikoterapia”, „terapia upamiętniająca” (Tomaszewski 2008). I rzeczywiście, działa on jak terapeuta – z ludźmi którzy pojawiają się w jego akcjach, pracuje wcześniej w formie „warsztatów”. W swoich wideo Wodiczko „daje głos” ofiarom, zwykle milczącym, zwykle funkcjonującym na marginesie społeczeństwa. Ich głos jest na co dzień wyciszany, doświadczenia obłożone zakazem mówienia, a twarze niewidzialne. W trakcie tych multimedialnych rytuałów Wodiczko „ożywia architekturę”, zwykle monumentalną, zaklętą w nieruchomym kamieniu. Dzięki projekcjom pomniki zaczynają mówić, twarze historycznych postaci zyskują mimikę żyjących dziś osób. Centrum miast ożywa i – jak mówi artysta – staje się agorą, miejscem spotkań, ujawniania rzeczywistych problemów i konfliktów, w ten sposób realizując w pełnym słowa tego

znaczeniu demokrację. Wodiczko łączy polityczną tradycję agory z tradycją teatru: tu, w centrum polis, na agorze zdobywają pełnoprawną obecność także ci, którzy są strukturalnie wyłączeni, wszyscy – i mówiący i słuchający – doznają katharsis dzięki wypowiedzeniu traum. Jest to terapia dla mniejszości i większości: jedni i drudzy korzystają na przełamaniu tabu – (nie)świadomość zbiorowa zostaje oczyszczona.

4. Sztuka jako Inny

Izabela Kowalczyk, krytyczka sztuki związana z ruchem feministycznym, zaproponowała koncepcję, według której sztuka jest „Innym naszej kultury” (Kowalczyk 1999: 25). Kowalczyk zauważa, że współczesne sztuki wizualne spośród różnych dziedzin artystycznych, są najbardziej represjonowane, czego przejawem jest ich konsekwentne odrzucanie przez część krytyków i większość społeczeństwa. Wynika to – tłumaczy – z tego, że sztuki plastyczne pokazują „inny, nie istniejący w sferze widzialności typ ciała”, ponadto są tworzone „z pozycji różnych mniejszości” (co zresztą mogliśmy wyżej zauważyć), przekraczają „podział na prywatne i polityczne”, dekonstruują „stosunki wiedzy i władzy” (Kowalczyk 1999: 25). Koncepcja „sztuki jako Innego” – co widać w sposób oczywisty - kontynuuje filozofię Innego Bachtina i Derridy i poststrukturalizm Foucaulta.

Z tezą Izabeli Kowalczyk z grubsza zgadzam się. Rzeczywiście, popularność sztuk plastycznych w społeczeństwie polskim w stosunku do tego co ma miejsce we Włoszech, Wielkiej Brytanii, czy Francji jest dużo mniejsza. Nie ma w Polsce żadnej instytucji, czy imprezy cyklicznej która mogłaby w jakiś sposób konkurować z francuskim Centrum Pompidou, Biennale w Wenecji czy brytyjską Galerią Tate Modern (którą, nota bene, rocznie odwiedza 7 mln. ludzi!). Właściwie w żadnej z polskich galerii nie widać tłumów. Kulturalne strony w czasopismach masowych czy serwisy internetowe, w części poświęconej kulturze piszą głównie o filmie, muzyce, literaturze, czy nawet o teatrze. Dziennikarze o sztukach wizualnych piszą rzadko i niechętnie, wykazując się często brakiem wiedzy z tej dziedziny. Jednak odrzucenie sztuk plastycznych przez większość społeczeństwa i wykształconych reprezentantów klasy średniej – jak sądzę - wynika z wielu więcej czynników, niż to pokazała Kowalczyk, związanych ze „świeżością” polskiego kapitalizmu, polską historią i kulturą narodową faworyzującą słowo⁸.

⁸ Z braku miejsca nie mogę rozwinąć tego bardzo interesującego tematu. Swój pogląd na tę kwestię przedstawiłem w jednym z felietonów (Możdżyński 2011b).

5. Wykluczenie z pola sztuki, piętnujące dzieła

Na koniec niniejszego tekstu, kontrastując i dopełniając powyższe ustalenia, w świetle których sztuki wizualne jawią się jako sfera dezalienacji wykluczonych, czy – jak chce Kowalczyk – sztuka to „Inny naszej kultury”, chciałbym poświęcić trochę miejsca zjawiskom **wykluczenia z pola sztuki i napiętnowania przez artystów**. Pole sztuki – jak zauważył Bourdieu - ma granice, które trudno określić. Są one – można powiedzieć – „rozmyte” tak, jak w przypadku pola magnetycznego (Bourdieu, Wacquant 2001: 21, 78). Pole sztuk plastycznych ma swoje centrum i peryferia, niewątpliwie nachodzi na inne pola – np. pole teatru, filmu itp. Pojawia się więc oczywiste pytanie: co jest dziełem artystycznym, kto jest artystą? Czy rzeczywiście każdy człowiek jest artystą – tak jak chciał jeden z najważniejszych twórców XX wieku – Joseph Beuys? (zob. Beuys 1987). Według koncepcji pola artystycznego, dziełem sztuki jest to, co znajduje się w tym polu – mówiąc inaczej - to, co zostało stworzone przez artystę lub zostało przez aktorów tego pola (artystów, krytyków, kuratorów itp.) uznane za dzieło. Artystą zaś jest ta osoba, która jest aktorem w polu sztuki – innymi słowy – została uznana przez inne osoby funkcjonujące w polu sztuki (artystów, kuratorów, krytyków itp.) za artystę. Koncepcja Bourdieu – w moim przekonaniu - sprawdza się: rzeczywiście, z pola sztuki wyłączone są osoby, które nie zostały uznane za artystów – rzemieślnicy, większość chorych psychicznie i upośledzonych i wszyscy ci którzy „tworzą” nie posiadając odpowiedniego „certyfikatu” (dyplomu lub uznania). Mimo, że – jak wyżej pokazałem – „profesjonalni” artyści działają na rzecz „wkluczenia” np. szaleńców czy niepełnosprawnych umysłowo do społeczeństwa – wyroby tych „odmieńców” stworzone np. w trakcie art-terapii nie zyskują miana dzieła sztuki i nie wchodzą w pole – obieg sztuki: nie są pokazywane w profesjonalnych galeriach, nie są sprzedawane na aukcjach dzieł sztuki, profesjonalni krytycy, teoretycy nimi się nie zajmują. Oczywiście, zdarzają się aukcje obrazów chorych psychicznie, upośledzonych czy chorych dzieci, jednakże takie wydarzenia nie odbywają się w polu artystycznym, a są elementem zjawiska (pola?) dobroczynności.

Przedmiot wykonany przez „nieprofesjonalnych” twórców może stać się dziełem sztuki. Za rzadki przykład takiej sytuacji może posłużyć rzeźba „Marzyciel” (2010 r.), wykonana w trakcie zajęć art-terapeutycznych, która dostała się do obiegu dzięki temu, że zajęcia z grupą chorych na stwardnienie rozsiane (Grupa Nowolipie) prowadził topowy polski artysta - Paweł Althamer. Althamer swoim udziałem „konsekwował” ten przedmiot w dzieło, a po skończeniu przedstawił „Marzyciela” jako rzeźbę, jako „dzieło sztuki”, jego pokaz stał się akcją artystyczną i został nagłośniony przez popularne media, jak też media specjalistyczne,

zajmujące się sztuką. Inna ich rzeźba stała się pośród dzieł „profesjonalnych” artystów w założonym przez Althamera Parku Rzeźby. Reasumując: „Marzyciel”, dzieło nieprofesjonalistów, został wprowadzony w pole sztuki dzięki temu, że został uznany i podpisany przez ważnego artystę.

Współczesne dzieło sztuki może też działać piętnująco, wzmacniać poczucie marginalizacji i faktyczne wykluczenie. Podam jeden przykład takiej sytuacji. Grzegorz Drozd namalował na trzech blokach socjalnych na peryferiach Warszawy wielkie czarne kwadraty („Universal”, 2010 r.). Jak wiadomo, „Czarny kwadrat” Kazimierza Malewicza jest jednym z najważniejszych obrazów europejskiego modernizmu. W intencji Drozda, czarne kwadraty na elewacji rozpadających się, slumsowych budynków, w których mieszkają biedni, bezrobotni i inni zmarginalizowani jest dobrym komentarzem do upadku idei modernistycznych – w tym betonowych bloków. Ta intencja jednak stała się nieczytelna dla mieszkańców, poczuli się oni bardziej napiętnowani (czemu, zresztą sprzyja forma czarnego kwadratu). Już w trakcie wykonywania pracy, mieszkańcy protestowali – czarna elewacja im się nie spodobała, chcieli, przeznaczyć środki z tego przedsięwzięcia na poprawę warunków życia. Artysta pomimo sprzeciwów zrealizował swoją wizję. Poczucie wykluczenia mieszkańców zostało wzmocnione przez późniejsze „wycieczki” koneserów sztuki oglądających ich osiedle. Mieszkańcy poczuli się ubezwłasnowolnieni i uprzedmiotowieni (Kowalska 2010).

6. Zakończenie

W powyższym przeglądzie dzieł sztuki pragnąłem uwzględnić całą gamę różnorodności postaw artystów polskich wobec wykluczenia społecznego. Rzeczywiście, sztuka lat 1980 – 2011 stoi po stronie wykluczonych: często mówi o ich istnieniu przerywając kulturowy zakaz i nie poddając się narzuconym konwencjom obrazowania inności. Artyści działają na rzecz zmarginalizowanych - czasem po to, by pomóc bezdomnym w trudnej egzystencji, nieraz działając na rzecz włączenia biednych, imigrantów lub opominając się o pozostawienie starych i upośledzonych w spokoju i zaakceptowanie ich inności. Z kolei zjawisko wykluczenia z pola sztuki osób, które nie mają statusu „profesjonalistów” (artystów, krytyków, kuratorów) oraz przedmiotów, które nie mają statusu dzieła pokazuje, że sztuka kieruje się podobnymi regułami funkcjonowania jak inne instytucje i pola. Sztuka w swym wymiarze strukturalnym cały czas jest - jak to kilkadziesiąt lat temu pokazał Bourdieu (2005) - narzędziem reprodukcji nierówności społecznych. Realizacja wizji artystycznych (także

piętnujących) wbrew woli ludzi, których dotyczą, wskazuje – jak sędzę – na ciągłą aktualność awangardowego mitu artysty wyniesionego ponad społeczeństwo i oświecającego innych. Mit ten zapewnia żywotność polu sztuk plastycznych i - paradoksalnie – umożliwia działanie na rzecz wykluczonych ze społeczeństwa późnonowoczesnego.

Literatura

- Bauman Zygmunt 1993, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” nr 2.
- Beuys Joseph 1987, *Każdy artystą*, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, tom II, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa.
- Birnbaum Daniel, Volz Johan (ed.), *Making Worlds. Participating Countries Collateral Events. 53rd International Art Exhibition. La Biennale di Venezia*, Ed Marsilio, Venezia (kat. wyst.).
- Borkowski Grzegorz 1998, *Artur Żmijewski. OKO ZA OKO video, fotografia*, <http://csw.art.pl/new/98/zmijew.html>
- Bourdieu Pierre 2001, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Bourdieu Pierre 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, tłum. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Bourdieu Pierre, Wacquant Loïc J.D. 2001, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, tłum. A. Sawisz, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Foucault Michel 1993, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Aletheia-Spacja, Warszawa.
- Global Feminisms* 2010 (mat. filmowy na portalu You Tube, użytkownik: Brooklyn Museum), <http://www.youtube.com/watch?v=Ej0lq6tlcxY>
- Goffman Erving 2005, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.
- Jurkiewicz Małgorzata, Pieńkos Jolanta (red.) 2005, *Paweł Althamer zachęca*, (kat. wyst.), Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.
- Kowalczyk Izabela 1999, *Twórczość Grzegorza Klamana - egzystencja na powrót ucieleśniona*, „Format. Pismo Artystyczne” nr 31 – 32.
- Kowalska Agnieszka 2010, *Sztuka na żywym organizmie*, http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,95158,8531862,Sztuka_na_zywym_organizmie.html

Możdżyński Paweł 2011a, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

Możdżyński Paweł 2011b, *Dlaczego nie rozumiemy sztuki współczesnej?*, internetowe wydanie „Gazety Wyborczej”, http://wyborcza.pl/1,112588,10287125,Dlaczego_nie_rozumiemy_sztuki_wspolczesnej_.html

Ronduda Łukasz 2006, *Duchowość żenuje. Czyli rzecz o życiu i twórczości Zbigniewa Libery w latach 80.*, w: Ruksza Stanisław (red.), *W stronę innego. Obserwacje i interwencje*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice (kat. wyst.)

Sienkiewicz Karol 2006 - 2011, *Katarzyna Kozyra*, http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/katarzyna-kozyra

Sienkiewicz Karol 2009 - 2011, *Artur Żmijewski*, http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/artur-zmijewski

Smolak Anna, Gadomska Małgorzata (red.) 2005, *Krzysztof Wodiczko. Projekcje publiczne 1996 – 2004*, Bunkier Sztuki, Kraków (kat. wyst.).

Tomaszewski Yan 2008, *Artyści u psychologów: Artur Żmijewski i Krzysztof Wodiczko w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej*, www.obieg.pl/text/08062501.php

Turner Victor 2005, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Volumen, Warszawa.

Turowski Andrzej (red.) 2005, *Krzysztof Wodiczko. Pomnikoterapia*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa (kat. wyst.)

Zielińska Joanna bd, *Posłuszne ciało? Autoagresja: agresja wymierzana przeciwko sobie – własnemu ciału*, http://www.bunkier.com.pl/index.php?section=teksty_bunkier&sub=teoria&more=9

Żmijewski Artur 2000, *Sztuka kochania* (mat. filmowy na portalu szorty.pl), <http://szorty.pl/film/?id=557>