

# Publiczność Wewnętrzna

---

Krzysztof Wodiczko

Tematem tego eseju chciałbym uczynić specyficzny typ publiczności, wyłaniający się z moich projektów w procesie ich społecznej i technicznej produkcji. Ten typ publiczności nazywam Publicznością Wewnętrzną. Jest ona kluczowa pod względem przyjmowanej przez uczestników projektu roli świadków i rzeczników oraz dla społecznej spójności i złożoności projektów. W trakcie rozwoju projektu grupa i sieć ludzi tworzących Publiczność Wewnętrzną pełni funkcję pierwszego odbiorcy i kompetentnego partnera do rozmów z jego uczestnikami. Członkowie Publiczności Wewnętrznej odgrywają także rolę wtórnych świadków, zaangażowanych emocjonalnie, „nieustraszonych słuchaczy”, bez których opowieści i świadectwa uczestników, stanowiące fundament moich projektów, nie mogłyby się rozwinąć ani wybrzmieć. Publiczność Wewnętrzna dostarcza uczestnikom zarówno wsparcia moralnego, jak i praktycznych wskazówek, a także – biorąc pod uwagę ryzyko, z jakim wiąże się publiczne wypowiedzanie 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 prawdę.

## Uczestnicy projektu jako współtwórcy

Prace, które realizuję w przestrzeni publicznej, obejmują partycypacyjne projekcje-animacje obiektów miejskich, jak również performatywne użycie narzędzi zaprojektowanych specjalnie do komunikowania się. Celem tych projektów jest inspiracja i wspieranie osób, które zdecydowały się na udział w stawianiu się współczesnymi parezjastami (nieskrępowanymi, nieustraszonymi mówcami) oraz społecznymi aktorami zmian<sup>1</sup>. Dzięki temu projekty wspomagają proces animacji miasta jako miejsca

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *Fearless Speech*, Los Angeles 2001.

przeciwstawnych dyskursów publicznych i toczących się procesów demokratycznych<sup>2</sup>. Fundamentalnym aspektem moich projektów jest angażowanie, inspirowanie i wspieranie uczestników-współtwórców projektu w rozwijaniu ich zdolności do dzielenia się i krytycznego wypowiadania swoich doświadczeń w szczerzy, pozbawiony lęku i wyrazisty emocjonalnie sposób. W ramach tych projektów wypowiadają oni performatywnie prawdę przeżytego doświadczenia nie tylko w swoim imieniu, lecz także stając się aktorami zmian, w imieniu innych, dotkniętych niesprawiedliwością społeczną, którzy nie dysponują podobnymi środkami komunikacji.

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 towarzyszące formułowaniu publicznego świadectwa.

Trzeba jednak przyznać, że ta ograniczona uwaga jest częściowo uzasadniona – komentatorzy moich prac są często nieświadomi procesów towarzyszących rozwojowi projektów. Ponieważ wielu uczestnikom zależy na anonimowości, a także ze względu na psychologicznie delikatny proces rejestrowania ich świadectwa, wewnętrzna perspektywa realizacji projektu pozostaje często nieuchwytna. Tym sposobem odbiór pracy odbywa się z zewnątrz i opiera się na finałowej prezentacji czy dokumentacji wideo. Jednak percepcja mojego projektu tylko w jego ostatecznej postaci pomija to, co jest dla mnie najważniejszym pierwiastkiem: wszystkie elementy osobowe i społeczne, które przyczyniają się do powstania projektu *przed* finałem – momentem jego publicznej prezentacji i recepcji. Należą do nich między innymi pierwsze spotkania z osobami, które mogą przystąpić do projektu, długotrwała autoselekcja uczestników, złożony proces wielokrotnych nagrań ich wypowiedzi, związane z tym rozmowy i dyskusje, a także inne etapy rozwoju projektu, nazywane zazwyczaj materiałem „przygotowawczym”.

Większość teoretycznych i krytycznych rozważań nad sztuką publiczną rzadko koncentruje się na znaczeniu projektu dla tych, którzy zainwestowali w niego swoje doświadczenie. Jednakże uchwycenie psychologicznie rozwijających, terapeutycznych, edukacyjnych i performatywnych procedur w ramach tych prac jest konieczne do zrozumienia ich celów społecznych. W tym eseju chciałbym przybliżyć podstawowe etapy procesów zachodzących w trakcie realizacji moich projektów. Uważam, że jest to istotne dla zrozumienia metod nie tylko mojej twórczości, ale także metod innych artystów, których projekty opierają się na pracy z ludźmi. Dopóki nie wyjdzie się poza

<sup>2</sup> Ch. Mouffe, *Agonistyczny model demokracji*, [w:] eadem, *Paradoks demokracji*, przekł. W. Jach, M. Kamińska, A. Orzechowski, Wrocław 2005.

ograniczające badanie reakcji publiczności, tak typowe dla dużej części krytyki sztuki, dopóty wypracowanie bardziej zaawansowanych metodologii pozostanie niemożliwe. Taki wąski, zewnętrzny, choć pozornie dogłębny ogląd, niezależnie od dobrych intencji, redukuje zasięg i rozumienie projektu. Biorąc pod uwagę rodzaj mojej pracy, wolałbym, żeby zadawano mi bardziej adekwatne pytania, na przykład: „Jakie było znaczenie i wartość projektu dla tych, którzy zdecydowali się przemówić, wystąpić, zwrócić do publiczności?”. Uratowanie pojedynczego istnienia w mieście poprzez zachęcenie do przełamania ciszy, wsparcie w publicznym wystąpieniu, wyartykułowaniu i zdemaskowaniu nieakceptowalnych warunków życia jest niczym uratowanie całego miasta. Poprzez ocenie i wspieranie rozwoju włączających procesów demokratycznych w mieście i jego przestrzeni publicznej jako miejscu krytycznego dyskursu ludzie, którzy decydują się na to, by być częścią projektu, są nie tylko „uczestnikami”, ponieważ słowo to sugeruje bierność, ale także aktywnymi aktorami zmian. Biorą sobie projekt do serca i wystawiając się na ryzyko, ofiarują mu coś od siebie. Aby tak się stało, muszą odnaleźć w sobie artystyzm – czasem wręcz performatywną wirtuozerię – robienia użytku z projektu w przestrzeni publicznej. Taka ochotnicza grupa współtwórców i zarazem performerów, operatorów i użytkowników odgrywa fundamentalną rolę w każdym projekcie. Jeżeli udaje im się wydobyć z projektu sensy dla życia swojego i innych, jest to ich sukces. Jeżeli nie – odczytuję to jako swoją porażkę.

## Dwie publiczności

W każdym projekcie konstituują się dwa typy publiczności. Pierwsza jest wewnętrzna. Pochodzi ze środka projektu i tworzy się w trakcie dyskusji towarzyszących wszystkim społecznym i technicznym etapom projektu: rozwojowi, badaniom, produkcji i postprodukcji. Nazywam ją Publicznością Wewnętrzną. Druga publiczność jest zewnętrzna, ponieważ pochodzi spoza projektu i styka się z nim dopiero, gdy osiąga on swój ostateczny lub prawie ostateczny kształt. Zetknięcie to ma miejsce w trakcie publicznych prób i finałowej prezentacji, ale odbywa się także w ramach publicznego dyskursu rozwijanego wokół projektu. Publiczność ta jest świadkiem i odbiorcą rezultatu wypracowanego przez działania Publiczności Wewnętrznej. Tę drugą publiczność nazywam Publicznością Zewnętrzną. W trakcie prac nad

każdym projektem moja uwaga koncentruje się przede wszystkim na kształtującej się Publiczności Wewnętrznej. Miarą sukcesu projektu jest jego predyspozycja do inspirowania, wspierania i ochrony głosów oraz ekspresji tych, którzy zdecydowali się do niego przystąpić. W miarę jak stopniowo konstruuje oni narrację projektu, a także doskonalą swój komunikacyjny performans, stają się jego siłą twórczą – głównymi uczestnikami.

Kształtowanie się Publiczności Wewnętrznej rozpoczyna się od niewielkiej grupy potencjalnych uczestników. Ta Grupa Inicjująca stanowi awangardę wyłaniającej się Publiczności Wewnętrznej. Kilka osób, trzy bądź cztery, zachęca innych, by włączyli się do projektu. Nawet jeżeli w późniejszych etapach jego realizacji jedna lub dwie z tych osób z pewnych powodów się wycofają (jak stało się to w przypadku projektu realizowanego w Tijuanie), ich funkcja organizacyjna jest kluczowa. Grupa Inicjująca jest nie tylko sercem projektu, lecz zapewnia także doświadczenie do osób, spośród których rekrutowani są „uczestnicy” oraz wykształca się Publiczność Wewnętrzna. Wspieraniem dla Grupy Inicjującej są ci, którzy obdarzyli projekt zaufaniem – w omawianym poniżej przypadku byli to członkowie tijańskiej organizacji pracowniczej Factor X<sup>3</sup> i jej współpracownicy, a także rodziny i przyjaciele, którzy pozostając w cieniu, oferowali swoją dyskretną, nieoficjalną pomoc. System wsparcia dla Grupy Inicjującej tworzą prawnicy, kuratorzy, zespoły odpowiadające za produkcję i postprodukcję projektu oraz oczywiście ja sam. Każde posunięcie w trakcie rozwijania projektu jest wynikiem wspólnej decyzji. Jego dyskursywna dynamika stanowi istotny aspekt, ponieważ niesie ze sobą zewnętrzne i wewnętrzne punkty widzenia. Grupa Inicjująca, mając na uwadze tę dynamikę, korzysta z oficjalnego zaplecza zespołu oraz nieoficjalnej pomocy sieci wsparcia docierającej spoza sceny, stając się załącznikiem prymarnej publiczności projektu – jego Publiczności Wewnętrznej. Wywodzi się ona z projektu, funkcjonuje jako jego fundament i siła napędowa. Jej rola jako czynnika społecznego może wykroczyć poza asystowanie uczestnikom projektu, ponieważ jej członkowie są skomunikowani z innymi grupami i sieciami wsparcia społecznego, dzięki którym zyskują krytyczny i bardziej dogłębny ogląd.

<sup>3</sup> Meksykańska organizacja rządowa, która edukuje pracowników *maquiladoras* (por. przyp. 4) w zakresie praw człowieka, politycznych i obywatelskich, odnoszących się w szczególności do stosunku pracy [przyp. tłum.].

## Publiczność Wewnętrzna

Projekt i kształtowanie się Publiczności Wewnętrznej rozpoczynają się wówczas, gdy osoby uczęszczające na początkowe spotkania zaczynają rozważać i dyskutować o swoim potencjalnym zaangażowaniu. Chodzi zazwyczaj o niewielką grupę ludzi, którym zaprezentowano ideę projektu. Często charakteryzuje ich podejrzliwość wynikająca z obawy przed zmanipulowaniem. Jednocześnie u niektórych zaciekawienie przeważa nad podejrzliwością. Jeśli zdecydują się zawierzyć projektowi, mogą ostatecznie wyrazić poparcie dla jego kulturalnego celu i rozważyć swój udział. Nie do końca zdając sobie sprawę dlaczego, przywiązują się do idei bycia częścią projektu. Pokonując lub choćby czasowo zawieszając swą początkową podejrzliwość, otwierają się na projekt i zastanawiają, czy możliwe jest, by wiązał się on z jakąś korzyścią. Na tym etapie nie są już tylko uczestnikami – stają się raczej współtwórcami, stopniowo angażując się i inwestując swoje zasoby w rozwój projektu. Głosy w rozmowach stają się coraz bardziej wyraziste i dobitne, a historie, które wybrzmiewają, są coraz szczerze, odważniejsze i zyskują większy ładunek emocjonalny. To, co i w jaki sposób jest wypowiedziane, łączy prywatną perspektywę egzystencjalną z perspektywą krytyczną i polityczną.

W toku spotkań, które odwiedzane są przez nowych potencjalnych uczestników (często wraz z rodziną i przyjaciółmi), spośród tych, którzy są najsilniej przywiązani do projektu, wyłania się Grupa Inicjująca. Staje się ona trzonem kolejnych spotkań. Każdy uczestnik rozważa możliwość swojego bezpośredniego lub pośredniego – zakulisowego, zaangażowania, szacując przy tym, ile może zyskać: pod względem emocjonalnym, społecznym i kulturowym. Biorą oni pod uwagę nie tylko osobistą korzyść, ale także wpływ projektu na innych i całą społeczność. Zaplanowanym spotkaniom zaczyna towarzyszyć inny, nieoficjalny kontakt, pozwalający członkom Publiczności Wewnętrznej dostrzec kwestie, które często pozostawały prywatne, skrywane, tłumione, a które zyskują teraz polityczne i publiczne znaczenie. Pomimo, że działania związane z projektem nie odbywają się w miejscach „publicznych” i są niedostępne dla „zewnętrznego świata”, dyskusje nad nim wpisują się w debatę publiczną. Dzieje się tak z powodu „publiczności” [*publicness*] projektu oraz ze względu na fakt, że problemy zazwyczaj pomijane milczeniem są na tych spotkaniach wydobywa-

ne na światło dzienne i stają się przedmiotem gorących dyskusji.

Zaangażowani w debaty członkowie początkowej grupy ostatecznie potwierdzają swoje „uczestnictwo” w projekcie. Dotarli do momentu, w którym odczuwają społeczną potrzebę publicznego wyjawienia ukrytej w ich życiu prawdy, zrobienia tego w imieniu swoim i innych. O wartości projektu przekonuje ich fakt, że staje się on przekąźnikiem tego świadectwa. Przeczują także, iż uczestnictwo da im pierwszą lub kolejną w życiu możliwość stworzenia wspólnoty, a dodatkowo wypracowują umiejętności komunikacyjne. W ten sposób Publiczność Wewnętrzna uzyskuje swoją Grupę Inicjującą. Na dalszych etapach projektu ze względu na jego społecznie włączającą specyfikę Grupa Inicjująca będzie się dynamicznie rozrastać. Coraz liczniejsza Publiczność Wewnętrzna zaangażuje kolejne osoby, które choć nie staną się bezpośrednimi uczestnikami, będą dla nich pomocą. Poprzez swe szerokie powiązania z mieszkańcami miasta Publiczność Wewnętrzna staje się grupą informacyjną i wspierającą, która kształtuje odbiór projektu wśród Publiczności Zewnętrznej.

## Etapy kształtowania się Publiczności Wewnętrznej

Publiczność Wewnętrzna konstytuuje się w trakcie następujących po sobie etapów. Początkowo idea jest prezentowana instytucji sztuki (centrum sztuki mediów, festiwalowi sztuki, muzeum itd.), która ma doświadczenie w produkcji projektów opartych na wykorzystaniu mediów w przestrzeni publicznej. Następnie dana instytucja nawiązuje kontakty z tymi organizacjami wsparcia społecznego, które w największym stopniu odnoszą się do tematyki projektu; może to być stowarzyszenie weteranów wojennych, centrum dla bezdomnych, stowarzyszenie pracowników *maquiladoras*<sup>4</sup>, centrum wsparcia dla imigrantów czy zarząd mieszkań socjalnych. Z kolei te organizacje angażują swoją kadrę socjalną jako potencjalnych współpracowników. Propozycja

<sup>4</sup> Termin wywodzący się z języka hiszpańskiego. Odnosi się do pracowników amerykańskich fabryk, najczęściej ulokowanych przy granicy z USA, które korzystają ze strefy wolnego handlu w krajach NAFTA, zajmują się importowaniem surowców, przetwarzaniem ich i eksportowaniem. Wytworzyły się w specyficznych warunkach taniej siły roboczej w Meksyku oraz możliwości znacznej redukcji kosztów wyrobu [przyp. tłum.].



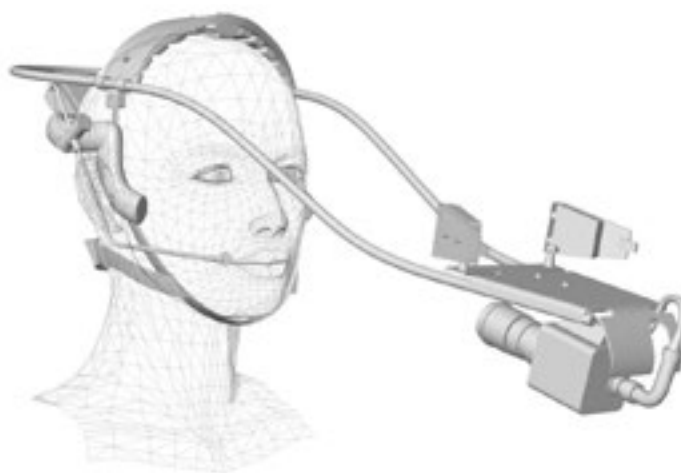
---

Krzysztof Wodiczko, *The Tijuana Projection* (2001).

Projekcja zlecona i zorganizowana przez InSite 2000, w ramach Border Art Festival w San Diego i Tijuanie.  
Dzięki uprzejmości Krzysztofa Wodiczki i Fundacji Profile.







---

Krzysztof Wodiczko, *The Tijuana Projection* (2001).

Nakładane na głowę urządzenie wyposażone w kamerę wideo, światła LED i mikrofon umożliwia w czasie rzeczywistym projekcję twarzy i głosu na fasadę El Centro Cultural w Tijuanie.

Projekcja zlecona i zorganizowana przez InSite 2000, element Border Art Festival w San Diego i Tijuanie.

Dzięki uprzejmości Krzysztofa Wodiczki i Fundacji Profile.





jest wówczas przedstawiana innym członkom danej organizacji. Z uwagi na to, że podstawowym celem tych pracowników jest ochrona i pomoc ludziom, na rzecz których pracują, istnieje duże prawdopodobieństwo, że będą zadawać pytania i poruszać tematy związane z bezpieczeństwem uczestników, a także z konkretnymi kulturowymi, społecznymi i psychologicznymi korzyściami płynącymi z projektu. Następnie kwestie te są omawiane zarówno z przełożonymi pracowników społecznych, jak i z instytucjami sztuki. W przypadku projektu realizowanego w Tijuanie, wyświetlanego na El Centro Cultural, określenie zarówno tematyki pracy, jak i jej potencjalnej lokacji w mieście oraz przegląd i dyskusja na temat dostępnych opcji odbywały się między innymi z udziałem szefa zespołu pracowników socjalnych z Factor X. Był on socjologiem miejskim z Uniwersytetu w Tijuanie, którego badania dotyczyły sytuacji pracowników *maquiladoras* (w szczególności przemocy wobec kobiet ze strony kierownictwa fabryk, policji i bezrobotnych mężczyzn oraz wobec policji ze strony karteli narkotykowych). Nawiązano również powierzchowny, lecz istotny kontakt z pracownikami *maquiladoras*.

Pomysł, by miejscem projekcji-animacji uczynić El Centro Cultural, czyli ikoniczną budowlę miejską, nazywaną przez mieszkańców *La Bola* [kula], i by wyświetlać na nim mówiące twarze, narodził się w reakcji na to, co usłyszałem od tych ludzi. Pomyślałem, że idea projekcji odbywającej się w najbardziej znanym i dostępnym miejscu, transmitującej olbrzymie twarze i głosy tych, którzy przestali ukrywać się i milczeć, odważnie opowiedzieli prawdę o swoim życiu i podzielili się swoją krytyczną opinią na temat ówczesnej sytuacji w Tijuanie poprzez fasadę (twarz) najbardziej rozpoznawalnej budowli w mieście, będzie miała demokratyczny i „parezyjny” sens.

Wstępne szkice obrazujące ten pomysł zostały zaprezentowane wszystkim, których wymieniłem powyżej, a także kuratorom, którym zakomunikowałem gotowość do zmiany moich pierwotnych założeń dotyczących projekcji, o ile stwierdziliby, że są w jakiś sposób niewłaściwe czy nieodpowiednie. Byłem odrobinę zaskoczony, ponieważ spotkały się z aprobatą i nie pojawiły się istotniejsze obawy czy pytania. W trakcie dyskusji nad planem prac i spotkań roboczych obrany przeze mnie kierunek estetyczny projekcji z rzadka był podawany w wątpliwość.

Skoro projekt „przetrwiał” początkowe etapy namysłu, analiz i dyskusji, a także ustalono, że będzie w stanie zagwarantować zarówno korzyści, jak i bezpieczeństwo, nadszedł odpowiedni czas, by został zaprezentowany potencjalnym uczestnikom – przez pracownika społecznego, koordynatora produkcji społecznej i mnie samego. Potencjalni uczestnicy są na początku sceptyczni i podejrzewają, że projekt może być względem nich naruszeniem czy manipulacją. Mam wówczas obowiązek wyjaśnić, że moim celem jako artysty jest animacja przestrzeni publicznej poprzez idee, doświadczenia oraz głosy tych, którzy zazwyczaj są w niej marginalizowani – z pożytkiem dla nich i szerszej publiczności. Musi także zostać podkreślone, że za sprawą informacji zwrotnej uzyskiwanej od uczestników specyficzny kierunek projektu może ulec zmianie, jednak treść świadectw, krytyka i propozycje muszą pochodzić od nikogo innego, tylko od nich samych. Uczestnicy muszą zrozumieć, że będą zarówno wykonawcami performerami, jak i autorami tego, co i w jaki sposób opowiedzą podczas projektu.

Pomimo takich wyjaśnień integralność projektu jest w dalszym ciągu wystawiana na próbę zarówno przez pracowników społecznych, jak i potencjalnych uczestników, którzy są zaciekawieni, lecz pozostają sceptyczni. W trakcie kolejnych rozmów niektórzy wykazują ostrożną chęć uczestnictwa, podczas gdy inni nie wracają już na kolejne spotkania. Z drugiej strony może się okazać, iż ci, którzy początkowo deklaruwali, że „nie mają nic do powiedzenia”, ale pojawiają się od czasu do czasu, żeby obserwować postępy, staną się później najbardziej zmotywowanymi, wyrazistymi i szczerymi performerami i animatorami projektu. Projekt wciąż jest jednak narażony na psychologiczne podważania, a nawet niepowodzenie ze względu na niektórych potencjalnych uczestników, którzy wątpią, kwestionują i przypatrują się z nieufnością, ponieważ udział zaproponował im ktoś nieznamy i niedoinformowany, z zewnątrz. W tej sytuacji pojawia się poważne zagrożenie, że projekt może się nie przyjąć. Pomimo takich reakcji obronnych wraz z zespołem produkcji społecznej w dalszym ciągu organizujemy spotkania zdeterminowani, by jednak zrealizować swój zamysł.

Obowiązkiem oryginalnego zespołu jest przetrwanie niebezpieczeństwa potencjalnego rozbicia i utrzymanie mocnej postawy. Być może będziemy musieli

zaprezentować projekt nowym potencjalnym uczestnikom, żeby ponownie wzbudzić zainteresowanie i ufność wśród tych, którzy wątpią. Dla tych ostatnich staje się teraz jasne, że to oni muszą wybrać projekt, a nie projekt ich: nikt nie zostanie odrzucony, ale nie będzie też uprzywilejowanych uczestników. Taka konstatacja wydaje się ocalać projekt przed niebezpieczeństwem rozbicia. W rezultacie siła jego przydatności wzrosła – jest teraz postrzegany jako odporny, stabilny, otwarty i angażujący. Gdy uczestnicy zrozumieją, że znajduje się w ich rękach, stają się zarówno jego użytkownikami, jak i współtwórcami. W miarę jak dyskusja się rozwija, uczestnicy zaczynają czuć się gotowi na konfrontację z trudnymi tematami i na podjęcie wyzwania, jakim jest publiczne opowiedzenie o przykrych i często bolesnych prawdziwych ich doświadczeniach.

W toku utraty „zewnętrznego” statusu projekt jest stopniowo adaptowany i modelowany przez wewnętrzny świat Grupy Inicjującej potencjalnych uczestników. Choć wciąż przynależy do zewnętrznego świata, w którym ma początek, jest teraz także częścią wewnętrznego świata tych, którzy wypełnili go swoimi opowieściami, świadectwami i krytycznymi głosami. Projekt staje się pewnego rodzaju „obiektem przejściowym” dla uczestników, którzy dzięki temu stają się współtwórcami<sup>5</sup>. Aby zabezpieczyć dalsze etapy projektu, organizatorzy problematyzują kwestię, czy jest on „pracą artystyczną Wodiczki”, czy „dziełem performansu świadectw uczestników”, następnie będącą przedmiotem dyskusji. To pytanie nie pojawia się już więcej – przed sesjami nagraniowymi i w ich trakcie, gdy opowieści członków Grupy Inicjującej i potencjalnych uczestników stają się coraz intensywniejsze emocjonalnie, może być intuycyjnie odbierane jako niewłaściwe lub szkodliwe. Projekt przesiąka pomysłami, wyobrażeniami i nadziejami tych, którzy podświadomie przeczuwają, że mogą dzięki niemu w jakiś sposób uzdrowić swoją strauumatyzowaną egzystencję lub nawet życie innych, podobnych do siebie. Dla niektórych rola rzeczników, społecznych przedstawicieli staje się nowym celem czy wręcz misją<sup>6</sup>.

Spotkania stopniowo przyjmują formę warsztatów z dzielenia się swoimi doświadczeniami, podczas których część uczestników, przygotowując się do nagrań wideo, sporządza notatki. W pewnych przypadkach projekt staje się warsztatami z zapisywania prawdy. Ponieważ czynność pisania jest zarządzana przez inną część mózgu niż mówienie, notowanie pomaga niektórym ludziom dotrzeć do trudnych, tłumionych wspomnień. Przed projekcją lub zanim podzielą się nimi z innymi, mogą spróbować odczytać je na głos, korzystając z kulturowych narzędzi, które przygotowują im do użycia w przestrzeni publicznej. Równoległe do odbywających się spotkań potencjalni uczestnicy omawiają projekt ze swoimi przyjaciółmi, zaufanymi członkami rodziny, prawnikami, psychoterapeutami, pracownikami społecznymi, dziennikarzami śledczymi i innymi. Mają możliwość kontaktowania się z prawnikami (w przypadku *The Tijuana Projection* poprzez Factor X i inne organizacje wsparcia społecznego) i psychoterapeutami, arteterapeutami i pracownikami kulturalnymi (w przypadku omówionego dalej projektu Derry-Londonderry poprzez Verbal Arts Centre). Debata nad znaczeniem projektu, ryzykiem i korzyściami, z którymi może wiązać się głębsze zaangażowanie. Również liczba osób pośrednio zaangażowanych w projekt. Publiczność Wewnętrzna rozrasta się i powiększa swój zasięg w stosunku do początkowej Grupy Inicjującej, staje się coraz pewniejsza i oddana projektowi, coraz bardziej otwarta i życzliwsza w stosunku do nowicjuszy. Wobec osób dołączających do spotkań roboczych pojawia się możliwość wypowiedzenia i skonfrontowania traumatycznych wspomnień i trudnych doświadczeń. Projekt może teraz wkroczyć w swój kolejny etap. Wspierana przez sieć zaangażowanych i kompetentnych osób początkowa Grupa Inicjująca potencjalnych uczestników staje się teraz integralną częścią powiększającego się, wewnętrznego kręgu projektu – jego Publiczności Wewnętrznej. W jej skład wchodzi nie tylko rodzina i przyjaciele, ale także członkowie społecznej, prawnej i terapeutycznej sieci wsparcia, jak również członkowie zespołów technicznego i postprodukcyjnego, włączając w to ekipę filmową, specjalistów od montażu i interfejsu, dźwiękowców, oświetleniowców i innych. W tym momencie kształtowanie Publiczności Wewnętrznej można uznać za skończone.

<sup>5</sup> D.W. Winnicott, *Obiekty przejściowe i zjawiska przejściowe*, [w:] idem, *Zabawa a rzeczywistość*, przekł. A. Czownicka, Gdańsk 2011.

<sup>6</sup> J. Herman, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence – From Domestic Abuse to Political Terror*, New York 1992.

### Publiczność Wewnętrzna a Publiczność Zewnętrzna

Media publiczne, a w szczególności ich lokalne gałęzie oraz dziennikarze i reporterzy społeczni często koncentrują swoją uwagę na współautorach projektu i innych członkach zespołu, udzielając im głosu podczas wywiadów. Stanowi to dla członków Publiczności Wewnętrznej dodatkową możliwość podzielenia się z Publicznością Zewnętrzną tym, co chciałyby powiedzieć poza tym, co zostało już wyartykułowane za pomocą rozmaitych narzędzi w trakcie projekcji-animacji. Przygotowani w trakcie prac nad projektem do przekazywania swojego świadectwa mogą teraz zechcieć powiedzieć więcej w radiu, telewizji czy w prasie. Za sprawą świadków, słuchaczy i czytelników dyskusje w mieście są coraz częstsze. Zintensyfikowana obecność tego tematu w mediach uwyrażnia treści i wyostrza opinie członków Zewnętrznej Publiczności. Projekt nie ogranicza się do publicznych prezentacji, lecz często dzieje się także w trakcie wcześniejszych projekcji i prób, kiedy ludzie mediów czy przechodnie zatrzymują się, by porozmawiać z formatywnymi użytkownikami projektu, członkami zespołu, koordynatorami i innymi członkami Publiczności Wewnętrznej. W następstwie spontanicznie rozpoczynanych rozmów dotyczących technicznych aspektów projektu pojawiają się pytania odnośnie do jego aspektów społecznych.

Wśród mieszkańców poruszających się po mieście samochodem (i przystających z włączonym silnikiem) roznoszą się plotki o tym, że widziano jak „ktoś nosił na sobie dziwny sprzęt” czy „działo się coś z budynkiem”. Kolejnego dnia w pracy lub w jakiejś innej sytuacji ktoś kogoś zapyta o to, co się właściwie wydarzyło, i być może otrzyma rzetelną, zaangażowaną odpowiedź. Media, a w szczególności prasa, wykorzystają szum wokół projektu i jego echa, poruszając kwestie, które są zbyt kontrowersyjne, by zajmować się nimi bezpośrednio. Prasa, zamiast „frontalnie zaatakować” temat, skorzysta z wydarzenia projekcji lub performance’u medialnego oraz dostępności bezpośrednich wypowiedzi i opowieści współtwórców, by przeprowadzić wywiady z każdym z nich (w tym także ze mną) z osobna dla zachowania obiektywizmu. Z kolei ekipy telewizyjne nagrywają zazwyczaj wywiady z przedstawicielami szerszej, bardziej zróżnicowanej „publiczności”, a swoim rozmówcom zadają zazwyczaj jedno pytanie: „Co o tym sądzisz?”. Jeżeli znajdą się wśród nich członkowie Publiczności Wewnętrznej, przekazują to pytanie innym, by wyzwolić szerszą publiczną dyskusję otwierającą się na Publiczność Zewnętrzną.

Mówiąc o wpływie, jaki Publiczność Wewnętrzna ma na Zewnętrzną, trzeba dostrzec ważną rolę „mimowolnych” uczestników, współautorów i użytkowników moich projektów. W jednym wypadku podczas projekcji na El Centro Cultural w Tijuanie takim nieoczekiwanym współtwórcą stała się profesjonalna tłumaczka, która przyjechała na zlecenie Mexico City, by na żywo tłumaczyć narrację towarzyszącą projekcji. W pewnym momencie kobieta, wybuchając płaczem, mimowolnie przerwała swoje tłumaczenie, co zakłóciło odbiór przez publiczność. Poruszająca emocjonalnie narracja towarzysząca projekcji sama została naruszona. Duża grupa widzów z San Diego, praktycznie nieznających hiszpańskiego, nagle ściągnęła słuchawki, przez które słuchała przekładu. Tłumaczka powiedziała mi potem, że był to pierwszy raz w jej karierze, kiedy pozwoliła sobie na tak emocjonalną i nieprofesjonalną reakcję. Tę pochodzącą z wnętrza jej ciała odpowiedź – brechtowskie pęknięcie, wyzwalające „efekt obcości” – spowodowało być

może jej osobiste doświadczenie<sup>7</sup>. Tłumaczka dołączyła do projektu na jego końcowym etapie, jednak nieoczekiwanie i mimowolnie stała się jego istotnym współtwórcą. Jej „nieprofesjonalna”, naładowana emocjami reakcja umocniła działanie Publiczności Wewnętrznej i przyczyniła się do odbioru projektu przez Publiczność Zewnętrzną.

### **Publiczność Zewnętrzna jako świadek**

Nawet jeśli odbiorcy przychodzą na projekcję po prostu jako widzowie, często zostają, by „nie bez interesu” wysłuchać – i usłyszeć – bolesnych historii i świadectw. Wytrzymują, oglądając zapętloną projekcję, z powodów etycznych. Nawet pomimo deszczu czują powinność patrzenia i słuchania w geście solidarności z tymi, którzy odważyli się przerwać milczenie i przemówić. Tym, co stanowi przedmiot projekcji, jest nie tylko wypowiedziana prawda, lecz także prawda odmowy milczenia na jej temat – prawda możliwości zrobienia czegoś z emocjonalną intensywnością, szczerością i poczuciem misji społecznej. Dawanie świadectwa w przestrzeni publicznej stanowi zamach na milczenie w kwestii najistotniejszych problemów miasta i jego mieszkańców. Widzowie odchodzą niechętnie, ponieważ są porażeni przez prawdę. Być może poczucie obowiązku wytrwania na projekcji wynika z tego, że wypowiedzane słowa są trudne do zniesienia, ale boleśnie prawdziwe.

Możliwe, że niektórzy widzowie żałują, iż nie są częścią performansu, ponieważ zdają sobie sprawę z jego krytycznego i proaktywnego (transformującego) wymiaru. Uświadomienie sobie tej straty czyni ich gotowymi do podjęcia roli przekaziciela – do przemówienia, przerywania ciszy, wypracowania bardziej sensownej strategii życia z ich własną traumą. Czy byli widzami? Czy byli publicznością? Pomimo że oczekiwania i intencje wielu z nich sprowadzają się po prostu do chęci „spędzenia czasu” na „spektaklu”, projekcja może zaangażować ich jako mimowolnych świadków, współświadków lub wtórnych świadków. Własne doświadczenia pozwalają im rozpoznać autentyczność narracji świadectwa podczas projekcji. Pozostając na niej, widzowie ci zarówno ujawniają, jak i publicznie potwierdzają adekwatność przekazywanych historii, świadectw i oświadczeń. Poprzez swoje emocjonalne skupienie podczas projekcji budują pomiędzy sobą jako Publicznością Zewnętrzną i uczestnikami jako Publicznością Wewnętrzną most empatii. Ich „nieustraszone słuchanie” dodaje projektowi wiarygodności. Pomimo trudu emocjonalnego, a czasem złej pogody ci zaangażowani i uważni ludzie dają innym przykład, jak wytrwać w roli świadka. Mają autentyczny udział w projekcie i pomagają kształtować świadomość obywatelską pośród Publiczności Zewnętrznej.

### **„Mowa nieustraszona” potrzebuje „nieustraszonych słuchaczy” i vice versa**

Projekcja na El Centro Cultural osiągnęła kulminację, gdy uczestniczki projektu przemawiały, korzystając ze specjalnego sprzętu, który w czasie rzeczywistym wyświetlał ich mówiące twarze na ogromnej fasadzie budynku w obecności zgromadzonego tłumu. Ośmielały je sygnały wspierającego skupienia i „nieustraszonego słuchania” płynące od dużej grupy zaangażowanej Publiczności Zewnętrznej, które dodawały pewności i emocjonalnej mocy ich odważnym przemowom. Nakładało się to na zewnętrzne

<sup>7</sup> Por. B. Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of Aesthetic*, Frankfurt 1964.

„wsparcie moralne”, które uczestnicy otrzymywali od zaufanych pracowników socjalnych, przyjaciół, rodziny, prawników, ekipy i innych członków szerszej sieci Publiczności Wewnętrznej, którzy przychodzili, by dodać im odwagi i poczucia bezpieczeństwa. Mój pobyt był oczywiście ograniczony czasowo, jednak dzięki wsparciu projektu przez Factor X udało się wypracować ciągłość. Jeszcze długo po zakończeniu projektu korzystano z oryginalnych zapisów świadectw i dokumentacji wideo, aby zachęcić nowe osoby do członkostwa, edukować i budzić w nich zaangażowanie. Materiały były także wykorzystywane przez pracowników społecznych organizacji Factor X jako element wystąpień prezentowanych na krajowych i międzynarodowych konferencjach dotyczących pracy *maquiladoras* i ekonomii terenów pogranicza. Stanowi to kolejny przykład oddziaływania Publiczności Wewnętrznej na Zewnętrzną, tym razem już po zakończeniu projektu<sup>8</sup>.

### **Case study: projekcje publiczne w Derry-Londonderry, Irlandia Północna (2013)**

Jak uczy przypadek mieszkańców Derry-Londonderry, niektórzy uczestnicy mogą potrzebować poparcia i akceptacji ze strony większych grup, zanim ostatecznie zaangażują się w projekt. Będą szukać aprobaty w tych częściach podzielonego i skonfliktowanego miasta, w których żyją i pracują. Uczestnicy w Irlandii Północnej, zwłaszcza ci zajmujący się pracą społeczną, potrzebowali tego, by ochronić swoje rodziny, ludzi, z którymi i dla których pracują, oraz siebie samych przed brutalnym odwetem. Przedstawiali innym duże korzyści płynące z dialogu społecznego, który projekt miał zainspirować, by ochronić go przed podejrzliwością i oporem rady-

kałów. W przypadku projekcji w Derry dialog ten był szczególnie problematyczny, ale i niezbędny, ponieważ opierał się na uczestnictwie różnych pokoleń ludzi wywodzących się zarówno ze społeczności republikanów, jak i lojalistów, których członkowie jeszcze do niedawna walczyli na śmierć i życie w niekończącej się wojnie domowej. Radykalne grupy i bojówkarze po obu stronach konfliktu mogli zagrozić projektowi, stwarzając ryzyko brutalnych ataków wymierzonych w uczestników i szersze grono publiczności.

Według raportu pracownika kulturalnego Verbal Arts Centre – instytucji kulturalnej odpowiedzialnej za współorganizację projektu, dzięki zaangażowaniu uczestników, pracowników społecznych i aktywistów co najmniej 500 osób – zarówno z dzielnic protestanckich, jak i katolickich – działało przy projekcie zakulisowo jako jego społeczne i polityczne wsparcie. Te pół tysiąca osób zdecydowanie zwielokrotniło liczbę 22 zasadniczych uczestników (katolików i protestantów). Doliczyć do nich trzeba równie dużą grupę członków ekip produkcji społecznej, kulturalnej i technicznej, rodziny i przyjaciół oraz tych, którzy nie mogli wziąć udziału, ale „orbitowali” wokół projektu. Rada Miejska w Derry nie spodziewała się, że projekt zyska tak poważne wsparcie społeczne. Jej członkowie nie uświadamiali sobie (bądź nie byli do nich przekonani) potencjalnych korzyści zakładanych w procesie realizacji projektu, które miały być uzyskane dzięki udziałowi Publiczności Wewnętrznej. Wyrażano obawy, że projekt, zamiast zainspirować otwarty i włączający dialog w przestrzeni publicznej, sprowokuje raczej akty przemocy. Strach ten wzrósł, gdy Sinn Féin, polityczna przybudówka Irlandzkiej Armii Republikańskiej, poinformowała radnych, że „nie będzie w stanie ochronić projektu” przed atakami militarnych i paramilitarnych bojówek w mieście.

Pomimo tak napiętej sytuacji ryzyko aktów agresji zmalało, ponieważ projekt uzyskał wsparcie ze strony najbliższego otoczenia uczestników, oraz dzięki pozytywnemu oddźwiękowi nieoficjalnych zebrań społecznych, w których brały udział wpływowe grupy z katolickich i protestanckich rejonów miasta. Strategia wypracowana przez reprezentującą dwa odmienne poglądy religijne i polityczne niemalże sześciusetosobową Publiczność Wewnętrzną zadziałała jako zabezpieczenie i bufor dla prac nad finałową prezentacją, podczas której zniwelowano

<sup>8</sup> Rok po projekcji doktorantka z Dublina odwiedziła miejsce wydarzenia w Tijuanie i złożyła wizytę organizacji Factor X. Przygotowywana przez nią rozprawa, poświęcona problemom Dublina, odwoływała się do pozytywnego przykładu Factor X i zachęcała do poważnego przemyślenia nowych edukacyjnych i kulturalnych strategii radzenia sobie z przemocą w miejscu zamieszkania i pracy, w odniesieniu do praw humanitarnych i politycznych. Badając sytuacje Dublina i Tijuany, badaczka przywoływała Foucaultowskie pojęcie „nieustraszonej mowy”. W skierowanej później do mnie wiadomości przyznała, że jej doświadczenie w Tijuanie zrodziło się z moich obserwacji, iż odwaga zabierania głosu zależy proporcjonalnie od odwagi słuchaczy oraz że publiczne wypowiedanie prawdy (dawanie świadectwa) i poszukiwanie prawdy (bycie świadkiem) są współzależne.



---

Krzysztof Wodiczko, projekcja publiczna dla Derry-Londonderry, Lumiere Festival, Derry-Londonderry, Irlandia Północna.

Produkcja: Artichoke, zlecone przez City of Culture 2013, fot. Maria Niro.

Dzięki uprzejmości Krzysztofa Wodiczki i Fundacji Profile.









zagrożenie agresywnych wystąpień poprzez niezauważalne, lecz efektywne wtapianie się w Zewnętrzną Publiczność w różnych miejscach realizowanego projektu. Podczas projekcji członkowie Publiczności Wewnętrznej włączali się dla niepoznaki w gromadę odbiorców (Publiczność Zewnętrzną). W rozmowie z widzami dzielili się pogłębionym i rzetelnym rozumieniem projekcji jako kulturowego wsparcia niezbędnych prac nad otwartym i włączającym zaangażowaniem w pamięć wojny domowej. Mieszkańcy wyrazili swoje poparcie dla projektu i ubezpieczali go jako narzędzie kultury wytwarzające włączającą przestrzeń publiczną i zmieniające niebezpiecznie podzielone miasto w miejsce wspólne. Poparli użycie przestrzeni publicznej jako miejsca symbolicznej, pokojowej wymiany, otwartej na wyrażanie przeciwstawnych poglądów i przekonań, łącznie z przywoływaniem tragicznej pamięci o The Troubles (konflikcie w Irlandii Północnej). Dzięki wsparciu Publiczności Wewnętrznej projekt mógł stać się strefą przejściową w ewolucji konfliktu i przyczynić do pozytywnych procesów pokojowych, opartych na „agonistycznym” dyskursie pamięci, a nie na przeświadczeniu, że krwawa historia powinna być przedmiotem publicznego zmilczenia i prywatnych porachunków<sup>9</sup>. W rezultacie obecności i wpływu Publiczności Wewnętrznej agresywni członkowie radykalnych ugrupowań stracili poparcie społeczne i nie mogli zagrozić projektowi. Projekcje odbyły się w Derry Corner – miejscu przesyconym pamięcią o krwawej niedzieli i początkach The Troubles. Projekt wymagał emocjonalnego skupienia na głosach uczestników, którzy wypowiadali przeciwstawne poglądy, krytyczne interpretacje przeszłości i teraźniejszości oraz projekty przyszłości. Słuchając tych poruszających wspomnień i świadectw, Publiczność Zewnętrzna aktywnie doświadczała skonfliktowanej pamięci, jednak nie doszło do żadnych agresywnych incydentów. W ten sposób obawy rady miejskiej i ostrzeżenia ze strony Sinn Féin okazały się bezpodstawne.

### Case study: El Centro Cultural Tijuana, Baja California Norte, Meksyk (2001)

W projekcji na El Centro Cultural w Tijuanie ostatecznie zdecydowało się wziąć udział osiem uczestniczek. Koncentrowała się ona na kobietach, które doświadczyły przemocy domowej i w środowisku pracy. W trakcie projekcji, która wyolbrzymiała twarze uczestniczek, opowiadały one o doświadczeniach własnych oraz setek innych młodych pracowniczek *maquiladoras*, które ocalały z agresji policji, przemocy narkotykowej, napadów seksualnych i zagrażającej życiu pracy. Projekt został zorganizowany przez festiwal sztuki pogranicza InSite. Kluczowym elementem projektu było zaangażowanie Factor X, które wcześniej opisałem. Jak już zauważałem, jest to organizacja, której podstawowym zadaniem jest edukowanie pracowników *maquiladoras* w zakresie ich praw. Jako że miażdżącą większość tych pracowników stanowią młode kobiety, Factor X funkcjonuje także jako grupa samopomocy w zakresie następstw traumy i dzięki temu wspiera także rodziny. Dzięki rozmowom z pracownicami i ich rodzinami Factor X pomaga przetrwać i ograniczyć wiele form agresji, z którymi kobiety spotykają się na co dzień, w tym przemoc domową, seksualną oraz tę, której doświadczają podczas przekraczania granicy Stanów Zjednoczonych<sup>10</sup>. Factor X to pierwsze miejsce w Tijuanie, gdzie kobiety mogą

<sup>9</sup> Na temat transformacji konfliktu zob.: H. Miall, *Conflict Transformation: A Multi-Dimensional Task*, Berghof Research Center for Constructive Conflict Management, 2004, [http://www.berghof-foundation.org/fileadmin/redaktion/Publications/Handbook/Articles/miall\\_hadbook.pdf](http://www.berghof-foundation.org/fileadmin/redaktion/Publications/Handbook/Articles/miall_hadbook.pdf) (15.09.2013).

<sup>10</sup> Ponad 90% ofiar morderstw w Tijuanie stanowią nastoletnie kobiety. Fabryki, które je zatrudniają, ogłaszają swoje preferencje odnośnie do personelu, wywieszając billboardy o treści „tylko dziew-

opowiedzieć o swoich przejściach, dotychczas ze względu na wstyd trzymany w tajemnicy, takich jak przemoc fizyczna, gwałty, akty kazirodztwa, bezlitosne wykorzystywanie w pracy, problemy zdrowotne i rodzinne, których doświadczyły na miejscu, a także w rodzinnych miasteczkach i wsiach południowego Meksyku, Ameryki Środkowej i Południowej. Na spotkaniach było miejsce na debaty, dyskusje, wyznania, skargi i sygnalizowanie nowych potrzeb, pomagały one także rozwinąć się opowieściom, świadectwom i oświadczeniom do projektu.

Moje przybycie do siedziby Factor X wywołało proces autoselekcji potencjalnych uczestniczek. Ponieważ podchodziły do udziału z rezerwą, byłem wielokrotnie przepytany przez pracowniczkę społeczną, która naciskała, bym dzwonił do niej regularnie, choć praktycznie nie dawało się jej uchwycić telefonicznie. Musiałem udowodnić swoje zaangażowanie, kwalifikacje i elastyczność, mimo że szanse realizacji projektu wydawały się znikome. Zmierzyłem się z początkowymi wątpliwościami i sceptycyzmem ze strony tej pracowniczki. Inni członkowie Factor X, podobnie jak grupa prawników, którzy wspierali i zabezpieczali działania instytucji, byli, co zrozumiałe, ostrożni względem obcokrajowców – twórców filmowych i dziennikarzy, którzy ostentacyjnie eksploatowali temat lokalnej niedoli na potrzeby swoich zagranicznych karier i którzy w ten sposób upraszczali, romantyzowali i czynili sensację z ludzkiego życia oraz nadużyli względem jego bezpieczeństwa. Jednakże ostatecznie odbiór mojej osoby się zmienił i zaczęto nazywać mnie *artista polaco*, co dodało mi wiarygodności – choć równie dobrze można było nazwać mnie Amerykaninem czy Kanadyjczykiem. Określenie „polski artysta” przywoływało prawdopodobnie mit Polaka jako wyobrazonego towarzysza rewolucji z czasów XIX-wiecznych walk o niepodległość Meksyku, a z pewnością kogoś, komu można ufać bardziej niż *gringo* (negatywne określenie Amerykanów w Meksyku).

Na każdym spotkaniu wyłaniała się inna konfiguracja potencjalnych, zgłaszających się na ochotnika uczestniczek. Dyskusja o współpracy uwzględniała opinie i drugoplanowe zaangażowanie nawet tych, które nie zdecydowały się na swój udział. Każda z potencjalnych uczestniczek, zanim podjęła skalkulowane ryzyko przystąpienia do projektu, dyskutowała o tym z rodziną i przyjaciółmi. Tak jak w wypadku wielu innych projektów osiem osób, które ostatecznie zdecydowały się na udział, funkcjonowało w większych grupach, których członkowie nie byli bezpośrednio zaangażowani, lecz odegrali rolę świadków, dyskutantów i pomocników. Efekt kuli śniegowej objął także zewnętrzne kręgi pracowników społecznych, prawników i innych profesjonalistów. Niektóre kobiety – pracownice *maquiladoras* – przyprowadzały na spotkania swoje matulki i starsze dzieci. Inne przychodziły w towarzystwie mężów, rodzeństwa, a nawet psów. Wszyscy, włącznie z psami, byli wspierającymi członkami Publiczności Wewnętrznej<sup>11</sup>.

Ze względu na to, że projekt miał charakter publiczny, biorące w nim udział performerki musiały dokładnie przemyśleć, co i w jaki sposób chcą powiedzieć. Wstrząsający przykład skalkulowanego ryzyka towarzyszącego udziałowi w projekcie dotyczył kobiety, której mąż przebywał w więzieniu w efekcie przegranej sprawy o kazirodztwo zgłoszone przez nią na policję. Mężczyzna dał jej jasno do zrozumienia, że gdy wyjdzie na wolność, zamierza ją zabić. Mimo to kobieta zdecydowała się wystąpić w projekcji z nadzieją, że ją to ocali. Liczyła na to, że publiczna wiedza na temat jej sytuacji rozpowszechniona dzięki udziałowi w projekcie da jej ochronę ze strony mediów i sfery publicznej. W procesie rozwijania projektu wytworzył się pomiędzy jego bohaterkami a ludźmi, którzy mogliby stwarzać dla nich zagrożenie, bufor ochronny złożony ze świadków. W ten sposób pierwotny trzon, krąg Publiczności Wewnętrznej, wyewoluował w koncentryczne układy powiązanych osób, które przychodziły na próby

---

czynny”. Morderstwo jest najbardziej drastycznym przestępstwem dokonywanym na tych młodych kobietach, a zarazem na ich dzieciach i rodzinach, jednak powszechne są także akty gwałtów w najbliższym otoczeniu i kazirodztwa. Kobiety będące tanią i niezawodną siłą roboczą w setkach fabryk ulokowanych wzdłuż granicy są żywicielkami dużej części miejskiej populacji. Tijuana jest dużą metropolią ze znaczną liczbą bezrobotnych, sfrustrowanych mężczyzn, którzy stanowią źródło przemocy względem kobiet.

---

<sup>11</sup> O ile zasadniczym celem Factor X było wyedukowanie młodych pracowniczek *maquiladoras* w zakresie ich praw, projekcja stała się forum dla samych edukatorów oraz ich społecznej, politycznej i kulturalnej aktywności. Do korzyści płynących z publicznej sztuki mediów zaliczyć należy jej aspekt edukacyjny i terapeutyczny, zwłaszcza że działacze Factor X zaczęli podejmować kwestie związane z ich własnym życiem, które w innym wypadku nie wydałyby się im istotne. W dużym stopniu ich praca zaczęła przypominać posttraumatyczną grupę wsparcia.

i prezentacje, by zapewnić uczestniczkom poczucie bezpieczeństwa i wsparcie moralne.

Wymienię teraz osoby, które przyczyniły się do rozwoju i powstania Publiczności Wewnętrznej. W projekcie brało udział osiem uczestniczek i trzech pracowników społecznych – członków organizacji Factor X. Ta trójka zaangażowała paru kolejnych i dodatkowo kilku chętnych pracowników Factor X. Około sześciu osób zaangażowało innych w dyskusję i rozwój projektu, co dało łącznie 18 osób. Początkowa grupa użytkowników-uczestników rozszerzyła się o ich najbliższych przyjaciół i członków rodziny, którzy służyli swoją opinią, radą i otuchą (ośmiu uczestników × troje-czworo najbliższych = 24–36 osób). Rodzina i przyjaciele członków Factor X – profesjonalnej sieci wsparcia – zostali włączeni w proces decyzji związanych z projektem (około ośmiu profesjonalistów zaangażowało w dyskusję po pięciu przyjaciół i/lub członków rodziny, co daje łącznie 40 osób). Pojawili się także analitycy społeczni, badacze i akademicy spoza Factor X, tacy jak geografowie miejscy z Uniwersytetu w Tijuanie, aktywista-twórca filmów dokumentalnych oraz znajomi artystów z Border Art Collective (około 10 osób).

Wszyscy wymienieni byli zaangażowani w dyskusję nad projektem i bez nich trudno byłoby mi zdobyć wiedzę na temat kontekstu pracowniczego i kulturowego w Tijuanie. Do projektu włączyła się także koordynatorka produkcji społecznej i jej asystentka, dwóch kuratorów z festiwalu InSite, dyrektor El Centro Cultural, tłumacz, operator kamery – twórca dokumentacji wideo, jak również studenci wolontariusze (sześć czy siedem osób). Jako ostatnią, lecz nie mniej ważną, trzeba wymienić emocjonalnie i politycznie zaangażowaną ekipę produkcji technicznej, na którą składało się około 25 osób: koordynator techniczny, zespół rejestracji dźwięku i obrazu (trzy czy cztery osoby), montażyści (dwie osoby), zespół projekcji wideo (trzy osoby), zespół projekcji dźwięku (trzy osoby), zespół odpowiadający na oświetlenie budynku (jedna czy dwie osoby), dwóch operatorów kamer i jeden technik, zespół interfejsu, montażu obrazu i dźwięku w projekcji na żywo (dwie osoby), profesjonalna tłumaczką, studenci z uniwersytetu i kilkoro innych pomocników.

Wymienione osoby stworzyły Publiczność Wewnętrzną. Rozrosła się ona do pokaźnej grupy 150–200 osób. Była

ona zawsze na miejscu, jak powiedziała Brecht – „nie bez interesu”, to znaczy gotowa do bycia zmotywowaną, reagującą, poruszoną, momentami zszokowaną i zradyzalizowaną przez to, co zobaczyła. Jako bierni lub aktywni uczestnicy prób i finałowej projekcji niektórzy członkowie Publiczności Wewnętrznej postanowili spełniać funkcję nieoficjalnych adwokatów oraz bufora ochronnego na rzecz bezpieczeństwa tych, którzy występowali publicznie. Większa część z tych 150–200 osób Publiczności Wewnętrznej pozostawała w relacjach z dużą grupą osób wywodzących się z różnych warstw społecznych w Tijuanie i San Diego. Dzięki takim powiązaniom Publiczność Wewnętrzna – silny, kompetentny i wspierający emocjonalnie, charakterystyczny dla kontekstu miejsca tron osobowy – pomogła zgromadzić od 450 do 600 członków Publiczności Zewnętrznej. Ta rozwojowa i gotowa do działania Publiczność Wewnętrzna stworzyła specyficzny rdzeń, który obrósł swoją Publicznością Zewnętrzną, do której zalicza się teraz również czytelnik tego tekstu.

Rozważania na temat „roli publiczności” w sztuce publicznej muszą uwzględniać fakt, że taka sztuka w pewnych sytuacjach, poprzez społeczny i techniczny proces powstawania, może wykształcić swoją własną publiczność, „publiczność-z-wewnątrz”, Publiczność Wewnętrzną, oraz że ta publiczność może bezpośrednio i pośrednio wpływać na odbiór pracy przez „publiczność-spoza”, Publiczność Zewnętrzną. W szczególności staje się to wyraźne w wypadku projektów artystycznych i kulturalnych, które bazują na rozwoju performansu komunikacji ich uczestników (współtwórców) i towarzyszącym wsparciu ze strony ich rodzin, przyjaciół, zespołu społecznej i technicznej produkcji projektu oraz innych grup organizacji i sieci społecznych. **I**

Tłumaczenie z języka angielskiego: **Iwona Ostrowska**

Powyższy tekst, zaktualizowany w Vinalhaven latem 2013 i w 2014 roku, jest oparty na notatkach z sympozjum **The Public in Question: The Politics of Artistic Practices**, które odbyło się w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu 4–5 maja 2007 roku. Poszczególne fragmenty zaczerpnięto z niepublikowanego wywiadu, którego udzieliłem Doris Sommer na Uniwersytecie Harvarda w 2009 roku.