

Agnieszka Kozik

Sztuka zaangażowana a antropologia zaangażowana. Rozważania w kontekście badań terenowych w Stoczni Gdańskiej

Pytanie o „zaangażowanie” chciałabym postawić w odniesieniu do doświadczenia, jakim są dla mnie badania terenowe w Stoczni Gdańskiej¹ – badania relacji między artystami a robotnikami w „kolebce Solidarności”. Temat projektu oraz wielość kontekstów (np. społecznych, historycznych, symbolicznych, politycznych, gospodarczych) wytworzonych wokół przedmiotu badań sprawiły, że kwestia zaangażowania stała się jednym z ważnych przedmiotów dociekań, i nieodzowne stało się postawienie pytania o możliwe sensy pojęcia „zaangażowanie” uruchomione podczas badań w Stoczni. W niniejszym artykule skupię się na analizie stopnia „zaangażowania” artystów i spróbuję spojrzeć na badaczy i „antropologię zaangażowaną” z perspektywy teorii „sztuki zaangażowanej”. Analiza porównawcza postaw w sztuce i w nauce umożliwi sprawdzenie, na ile definicja zaangażowania, sformułowana na potrzeby opisu współczesnej sztuki i praktyk artystycznych, znajduje zastosowanie do opisu antropologii.

Praktyka. Sztuka w Stoczni, badania terenowe w Stoczni

Definiując „sztukę zaangażowaną” na potrzeby tej analizy, posłużę się zwięzłą i oferującą jasny schemat opisu teorią zaproponowaną przez Jacka Zydrowicza w książce *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po*

¹ Badania terenowe, do których odnoszę się w referacie, miały miejsce w pierwszej połowie 2008 roku. Podczas wyjazdów zorganizowanych pod opieką prof. Joanny Tokarskiej-Bakir i rozpoczętych z inicjatywy Instytutu Sztuki „Wyspa”, grupa w składzie: Ewa Chomicka, Tadeusz Iwański, Agnieszka Kozik, Piotr Morawski przeprowadzała wywiady jakościowe z artystami oraz robotnikami działającymi/pracującymi na terenie Stoczni Gdańskiej.

1989 roku. Autor, w oparciu o teorie sztuki i estetyki Szkoły Frankfurckiej² oraz na podstawie myśli postmodernistycznej Jeana-François Lyotarda, Jeana Baudrillarda i Michela Foucaulta przedstawia definicje dwóch typów sztuki zorientowanej na sprawę społeczne³: sztuki zaangażowanej oraz sztuki krytycznej.

Sztuka zaangażowana to określenie odnoszące się do sztuki tworzonej przez tzw. awangardę – artystów i grupy artystyczne, które określiły się po stronie konkretnego systemu polityczno-społecznego i współdziałały z władzą. Przez sztukę zaangażowaną Zydrowicz rozumie „wszystkie działania, które krytycznie podejmują istotne społeczne problemy, operują stosunkowo radykalnymi środkami wypowiedzi i zawierają w przesłaniu rodzaj pozytywnego programu”⁴, sztuką krytyczną natomiast określa działania nastawione na „problematyzowanie rozmaitych aktualnych zjawisk i dyskursów [...] komentowanie różnych napięć z obrzeży dyskursów, ale ich nie wyjaśnianie, nie neutralizowanie napięć – przeciwnie zadrażnianie ich [...] do takich punktów ekstremalnych, w których rozsadzona zostaje ich logika”⁵.

Tak rysują się podstawowe kategorie opisu, zaczerpnięte z dziedziny historii sztuki. Zanim jednak przejdę do kwestii zastosowania kategorii „zaangażowania” lub „krytyczności” do opisu działań artystów w Stoczni, wyjaśnię być może sprawę podstawową, ale nie wszystkim znaną: skąd w Stoczni Gdańskiej wzięli się artyści?

W największym uogólnieniu i skrócie ograniczającym się do głównych dat: w roku 1999 pochylnie i grunty nieprodukcyjne Stoczni Gdańskiej przekazano spółce Synergia 99 w celu przekształcenia terenów w nową dzielnicę Gdańska – Młode Miasto. Część obszaru Stoczni przestała być terenem zakładu produkcyjnego. W roku 2000, na zamówienie Urzędu Miasta Gdańsk, Aneta Szyłak i Grzegorz Klamana z CSW Łąźnia stworzyli w historycznej sali BHP wystawę „Drogi do wolności”. Ekspozycja dotyczyła historii ruchu „Solidarność” i wydarzeń w Stoczni Gdańskiej. Od 2001 w Stoczni działa Kolonia Artystów – w ramach strategii promocyjnej, służącej zmianie wizerunku terenów postoczniowych, spółka Synergia wynajęła młodym artystom pomieszczenia w jednym z budynków z przeznaczeniem na pracownie. Od 2002 Fundacja Wyspa Progress (kierowana przez Anetę Szyłak i Grzegorza Klamana) prowadzi na terenie Stoczni „Modelarnię”, a od 2004 także Instytut Sztuki „Wyspa”. Podsumowując: artyści ze Stoczni związani są przede wszystkim z dwoma ośrodkami: IS „Wyspa” – centrum sztuki i galerią zor-

² Przywoływane są koncepcje Maksa Horkheimera i Theodora Adorna.

³ Autor czyni zastrzeżenie, że jest to schemat teoretyczny i w postaci „czystej” typy te nie występują właściwie w praktyce artystycznej – przenikają się i mieszają ze sobą oraz z innymi strategiami twórczymi.

⁴ J. Zydrowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa 2005, s. 70. Przykładem takiej sztuki jest działalność artystów w okresie rewolucji – zob.: P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993.

⁵ *Ibidem*, s. 63. W pracy J. Zydrowicza przykładem polskiej sztuki krytycznej jest twórczość: Zbigniewa Libery, Katarzyny Kozyry, Alicji Żebrowskiej, Roberta Rumasa i Grzegorza Klamana.

ganizowaną w byłym budynku Szkoły Budowy Okrętów, oraz z Kolonią Artystów – niesformalizowaną grupą młodych twórców pracujących i często mieszkających w budynku dawnej Centrali Telefonicznej.

Na początku 2008 roku przestały istnieć dwa miejsca: wystawa „Drogi do wolności” jest od 2007 roku nieczynna i częściowo rozebrana, zaś utworzona w 2001 roku Kolonia została zlikwidowana decyzją kolejnego właściciela gruntów (budynek przygotowano do rozbiórki, część artystów opuściła Stocznę, część otrzymała czasowe pracownie w sąsiednim budynku).

Czym Stocznia jest dla artystów?

Podczas badań staraliśmy się określić, jakie znaczenie dla twórczości artystycznej ma rezydowanie w Stoczni, na ile artyści są zaangażowani w życie Stoczni. Analizując odpowiedzi na pytania z czterech kategorii: Skąd rozmówczyni/ca wzięła/ął się w Stoczni? Czy w swej pracy ma kontakt ze stoczniowcami? Jaki ma stosunek do historii? Czy przebywanie w Stoczni ma wpływ na twórczość, którą uprawia?, można wyodrębnić główne typy postaw:

- brak zainteresowania Stoczną i stoczniowcami;
- zainteresowanie Stoczną, współpracą z robotnikami przy projektach, w których Stocznia i jej elementy są narzędziami działania artystycznego, materią lub scenerią dzieła (wykorzystywanie widoków, dźwięków, materiałów i technologii, wykorzystanie logo „Solidarności”);
- zainteresowanie Stoczną i stoczniowcami jako tematem działalności twórczej (prace na temat przeszłości i przyszłości Stoczni i stoczniowców, refleksja nad mitem Solidarności).

Na podstawie rozmów z artystami można wskazać najczęściej deklarowane stanowisko: brak zainteresowania historią Stoczni lub teraźniejszością stoczniowców, obojętność wobec bagażu symbolicznego miejsca. Ze względu na różnice w liczebności współpracowników „Wyspy” i rezydentów Kolonii, jest to postawa deklarowana przede wszystkim przez osoby związane z Kolonią. Motywy pojawienia się poszczególnych osób w Stoczni to najczęściej: przypadkowość wyboru lokalizacji, niski czynsz oraz atrakcyjność atmosfery, swobody twórczej i lokalizacji pracowni w izolacji od miasta.

Jeszcze na studiach zdecydowałam, że chcę odciąć się od przestrzeni uczelnianej i znaleźć swoją własną pracownię, obszar taki, w którym mogłabym odciąć się trochę od uczelni. Dzięki koledze znalazłam miejsce w części jego pracowni tu na stoczni i tak się zaczęła cała ta historia... (kobieta, ok. 30 lat, II 2008, wywiad przezpr. T. Iwański).

[...] zrobiliśmy tutaj cały ten... sobie remont [...] my tu właściwie tylko pracujemy, bardziej to traktujemy jak takie biuro, powiedzmy, pracownię do której przyjeżdżamy (mężczyzna, ok. 25 lat, II 2008, wywiad przezpr. T. Iwański).

Chociaż wybór Stoczni na miejsce pracy był najczęściej przypadkowy, nie wyklucza to jednak wpływu otoczenia na twórczość – bagażu historycznego miejsca i obecności ludzi, którzy „tworzyli historię”. Jako badaczka społeczności związanych ze Stoczną, wpływ mitów Solidarnościowych na pracę artystów zadomowionych w Stoczni uważałam za nieunikniony. Było to jednak stereotypowe wyobrażenie, bezkompromisowo obnażone i obalone przez znaczną grupę rozmówców-artystów. W większości artyści nie byli zainteresowani ani kontaktami z robotnikami, ani nawiązywaniem do historii Stoczni w swych dziełach. Problemy miejsca, w którym zamieszkali, nie stały się dla większości istotne, a refleksja nad współczesną sytuacją Stoczni nie przenikała do ich sztuki. Zaangażowanie artystów skierowane było na inne aspekty twórczości i na inne obszary tematyczne. Kontakty ze stoczniowcami miały charakter incydentalny i wynikały z praktycznych potrzeb mieszkańców (np. usługowo-remontowych). Zetknięcie z historyczną warstwą przestrzeni wynikało głównie z przypadkowych obserwacji obchodów rocznicowych organizowanych w pobliżu miejsca pracy/zamieszkania.

- [...] znasz robotników?
- Nie, bardziej znam ludzi związanych z tutaj z firmą na miejscu, czyli z ochroniarzami, pracownikami zarządu, no i z ludźmi, którzy stoją tam na bramach [...].
- A czy artyści wyszli kiedyś z inicjatywą współpracy?
- Do samych robotników? Eee, nie. Raczej integrowałam się z działaniami artystycznymi, czy korzystałam z takiej możliwości, żeby wystawić swoje prace, czyli bardziej dla mnie ten pobyt czteroletni wiązał się może z możliwością otwarcia swojej sztuki na to miejsce i na ludzi z zewnątrz, natomiast nie *stricte* na robotników (kobieta, ok. 30 lat, II 2008, wywiad przepr. T. Iwański).
- Czy właśnie stoczniowcy uczestniczą chętnie w takich wydarzeniach [...]?
- Nie, nie przychodzą, [...] reklama idzie głównie do ludzi młodych, częściowo mailing, częściowo korzystanie z Modelatora, czyli z blogu [...], więc oni nie korzystają po prostu z tego. I tak jakby to też nie jest oferta skierowana do nich, to jest oferta skierowana do ludzi, którzy siedzą w kulturze po prostu (mężczyzna, ok. 35 lat, Kolonia, II 2009, wywiad przepr. E. Chmicka).

Przykład typowych odpowiedzi dotyczących stosunku do historii:

- A widzieliście te *Drogi do wolności*?
- Znaczący ja tylko tę zewnętrzną część wystawy. Ta sfera mnie osobiście nie pociąga, więc obejrzałam sobie wystawę fotografii i w jakiś sposób mnie to usatysfakcjonowało i do mojej świadomości dotarło. Nie zgłębiałam tego tematu specjalnie, jeśli chodzi o artystów (kobieta, ok. 25 lat, III 2008, wywiad przepr. P. Morawski).
- A czy to, że to miejsce jest w jakiś sposób naznaczone historycznie, co to dla ciebie znaczy, pracując tutaj?
- Nic [...]. Nie ma co tutaj ani wymyślać, ani dodawać. Jest na tyle inspirujące, że można korzystać z tych przestrzeni, które są atrakcyjne. Czyli większość rzeczy, które zrealizowałam w moim wypadku, czyli wideo – ja zajmuję się robieniem klipów i wideo

– zostało zrealizowanych tutaj, i to trochę z lenistwa, bo blisko i łatwiej jest wszystko załatwić. A z drugiej strony, jakby uroda tego, co otacza, jest bardzo inspirująca. Ale aspektów historycznych bym w to nie mieszał [...]. To nie są rzeczy, które nas interesują (mężczyzna, ok. 30 lat, II 2008, wywiad przepr. T. Iwański).

Z tych wypowiedzi rysuje się obraz twórców obojętnych lub powierzchownie zainteresowanych Stoczną, ale uogólnienie tej postawy byłoby fałszywe i niesprawiedliwe. Jest mniejszościowa grupa, a właściwie zbiór jednostek, których działania artystyczne są lub bywają zorientowane na współczesność Stoczni oraz na jej znaczenie w najnowszej historii Polski. Nie przywołując w tym referacie działalności Grzegorza Klamana⁶, która niewątpliwie stanowi przykład zaangażowania w problemy lokalne i w dyskusję publiczną, przytaczam niniejszym kilka wypowiedzi innych artystów zainteresowanych otaczającą ich przestrzenią:

Ja się znalazłem zupełnie sam [...], zawsze to miejsce było takie wiesz, fajne i egzotyczne. Zawsze chciałem wejść do środka i nie mogłem [...] na I roku studiów na ASP, realizując jakiś tam przedmiot w jednej z katedr, typu fotografia klasyczna, wziąłem po prostu papier, że jestem młodym artystą, no i z tym papierem [...] przyszedłem [...]. I to był, wiesz, mój początek, i to był '99 rok (mężczyzna, ok. 35 lat, II 2008, wywiad przepr. E. Chomicka).

Więc to było w sumie moje pierwsze zetknięcie ze Stoczną, *Drogi do wolności*. Myśmy tam [...] przygotowywali prezentację, multimedialną prezentację historyczną, ukazującą różne fakty [...], osobno jeszcze przygotowywaliśmy taką swoją mniejszą prezentację w kuchni [...]. Praktycznie połowę tej kuchni zatopiliśmy w styropianie [...]. To się nazywało hotel Victoria, jakby odnosiło się do tych wszystkich takich obiektów, instalacji, które w czasie strajków powstawały, różne małe architektoniczne obiekty i jednym z takich obiektów było, jak myśmy gdzieś tam na starym zdjęciach, dokumentacjach znaleźli, był hotel Victoria z tą farbą na tym styropianie namazane [...] (mężczyzna, ok. 35 lat, III 2008, wywiad przepr. E. Chomicka).

Bardzo ciekawa była sytuacja, kiedy poszedłem do stoczni z projektem warsztatów dla dzieci. No i w ogóle oszaleli [...]. Od samego początku [...] poszedłem tam, że chcę zorganizować dla tych dzieci, przede wszystkim dla tych dzieci, wakacje. Że posiadam tutaj przestrzeń, posiadam materiały, pomysły i chcę zrobić te warsztaty bezpłatne (mężczyzna, ok. 40 lat, II 2008, wywiad przepr. E. Chomicka, P. Morawski).

Jedną pracę, taką [...] najbardziej bezpośrednią o Stocznii, to zrobiłam tę kanapę *Stocznia Gdańska* [...], to jakby jest... przetworzeniem tego [...] co tu się może stać [...]. Czyli: będziemy tu mieli wypasione apartamenty [...] i właśnie do nich będzie można tylko wsadzić taką kanapę, tak. I właśnie zrobić z „Solidarności” tapetę, podwracaną w dwie strony, pustą w środku... i tyle z tego zostanie. Decor, po prostu (kobieta, ok. 30 lat, IV 2008, wywiad przepr. A. Kozik).

⁶ Nie przywołuję jej z jednej strony dlatego, że twórczość Klamana była nam znana i stanowiła m.in. podstawę naszego przekonania o silnych odniesieniach artystów do historii Stoczni, a z drugiej strony ponieważ rozmowa z artystą nie została jeszcze przeprowadzona.

Większość rozmówców, pytana o swój stosunek do Stocznii, opowiadała o działaniach innych – głównie Grzegorza Klamana, Michała Szłagi, Iwony Zając oraz Wolnej Pracowni PGR_ART. Prace takie jak murale Iwony Zając (przedstawiające artystkę wrośniętą w krajobraz Stocznii, odtwarzające wypowiedzi stoczniovców o Stocznii), zdjęcia Michała Szłagi (portrety stoczniovców i rejestracja wyburzeń w Stocznii) bez wątpienia można określić jako sztukę krytyczną. Projekty „zaangażowane” to np. Klamana *Subiektywna Linia Autobusowa*, warsztaty Iwony Zając lub PRG_ART-u.

Antropolog w Stocznii

Mówiąc o „zaangażowanych” działaniach artystów w Stocznii, pojawia się jednak pytanie o definicję samej sztuki. Czy historyk sztuki traktowałby równorzędnie „Izbę pamięci Lecha Wałęsy” z organizacją warsztatów i debat na temat przyszłości Stocznii? Część aktywności mogłaby zostać zakwalifikowana jako aktywność „nieartystyczna”, organizatorska. W kategoriach historii sztuki opistywane są poszczególne dzieła czy wydarzenia, biografie twórców, ale trudno uchwycić całokształt „życia artystów w Stocznii” i znaczenia tej obecności dla życia i działań różnych grup związanych ze Stocznii. Z punktu widzenia antropologa natomiast, znaczenie ma nie tylko artefakt w postaci dzieła sztuki – zaangażowaniem jest również twórczość artystyczna i działalność na pograniczu animacji oraz sama obecność, a także wszelka pozaartystyczna aktywność. Podejście antropologiczne pozwala na zbudowanie innego obrazu miejsca sztuki w Stocznii po '89, a także roli artystów w życiu lokalnym i w dyskursie publicznym.

Teoria. Co to znaczy „sztuka zaangażowana”, czym jest „antropologia zaangażowana”

Rozważania o „zaangażowaniu” w sztuce i „zaangażowanych” postawach twórców sztuki skłaniają do postawienia pytania o „zaangażowanie” antropologa i o „antropologię zaangażowaną”. Wróć na chwilę do przywołanej na wstępie teorii „sztuki zaangażowanej” i przywołam definicje sztuki „zaangażowanej” i „krytycznej” zaproponowane przez Jacka Zydrowicza, zwięźle scharakteryzowane w następujący sposób: „sztuka krytyczna oznacza niezgodę na sytuację, natomiast sztuka zaangażowana – niezgodę i aktywne przeciwdziałanie”⁷.

Warto zauważyć, że podobnie skonstruowaną definicję sztuki znajdujemy także u niektórych artystów, chociażby w ważnym tekście-manifeście Artura Żmi-

⁷ *Ibidem*, s. 76.

jewskiego, zatytułowanym *Stosowane Sztuki Społeczne*⁸. Na początku publikacji dotyczącej społecznego oddziaływania oraz miejsca artysty w dyskursie publicznym, pojawia się następujące stwierdzenie:

Pragnienie bycia aktywnym podmiotem kreującym świat społeczny i polityczny miało jednak ukrytego przeciwnika. Był nim – i jest do tej pory – wstyd. Zaangażowanie polityczne sztuki wielokrotnie przynosiło tragiczne efekty. Artyści wspierali totalitarne reżimy, np. nazistowscy rzeźbiarze Josef Thorak i Arno Breker czy reżyserka Leni Riefenstahl przyczynili się do skompromitowania samej możliwości uczynienia z niej narzędzia politycznego [...]. Wina i wstyd za taką przeszłość, a z drugiej strony pragnienie aktywnej, kształtującej obecności w życiu publicznym, przyniosły paradoksalny efekt. Wszelki skutek, wszelka widoczna zmiana wywołana zaangażowaniem sztuki stała się podejrzana [...]. Autonomia sztuki zrealizowała się więc jako „brak skutku”⁹.

Czy teoria „sztuki zaangażowanej” może być przydatna do określenia teorii „antropologii zaangażowanej”? Przyjmując zawężone pojęcie „zaangażowania”, w oparciu o teorię Theodora Adorno, w której zaangażowanie artystów oznacza „intencję zmiany czynników warunkujących społeczną sytuację [...], nie tylko bierne odzwierciedlanie procesów społecznych, lecz i aktywne wykraczanie poza aktualny stan świadomości społecznej”¹⁰, możemy skonstruować analogiczną definicję antropologa zaangażowanego jako tego, który w efekcie swoich badań ujawnia elementy struktury społeczno-kulturowej wywołujące cierpienie u określonej grupy społecznej, pokazuje konieczność zmiany tych elementów i przedstawia rozwiązanie oparte na nieskrywanej ideologii¹¹.

Stoimy zatem na gruncie dobrze znanych twierdzeń, które w naukach społecznych, także w antropologii, dawno zostały już wypowiedziane – a dotyczą pozoru obiektywizmu naukowego, odpowiedzialności badacza oraz celowości rozwijania nauk o społeczeństwie. Louis Wirth, omawiając dorobek Karla Mannheim’a, pisze: „są oczywiście socjologowie żądający, aby nauka zadowalała się poznaniem przyczyn aktualnych zjawisk [...], być wyłącznie środkiem pomocniczym, instrumentem, zamiast formułować cele. Ale badając to, co jest, nie możemy całkowicie wykluczyć tego, co być powinno [...]. Naturalna jest różnica między tym, czy zdajemy sobie tylko sprawę z celów, czy też sami je stawiamy [...]. W naszym wyborze dziedziny badawczej, metod badań, uporządkowania materiału – nie mówiąc już

⁸ A. Żmijewski, *Stosowane Sztuki Społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2006, nr 11–12, s. 14–24. Ważnym kontekstem jest, nieprzywoływana w tym artykule bliżej, dyskusja wokół manifestu, w tym dialog między artystą a zespołem Archiwum Etnograficznego.

⁹ *Ibidem*, s. 15.

¹⁰ J. Zydrowicz, *op. cit.*, s. 59–60.

¹¹ Antropolog krytyczny byłby z kolei tym, który wskazuje problemy społeczne, uwydatnia je i wyolbrzymia w celu zwrócenia nań publicznej uwagi i wywołania procesów szukania rozwiązania sytuacji.

o formułowaniu hipotez i wniosków – wychodzą na jaw określone warunki i schematy interpretacji, mniej czy bardziej jasne, widoczne *implicite* czy *explicite*¹².

Stwierdzenie, że antropolog rozpoczyna badania z bagażem własnej kultury, doświadczeń i wrażliwości, nie budzi dziś sprzeciwu. Jednak, podobnie jak w sztuce, pojawia się znacząca różnica w wartościowaniu postawy „zaangażowanej” i postawy „krytycznej”. Świadcstwo takiego podejścia znajdziemy między innymi w podręczniku do antropologii autorstwa profesor Ewy Nowickiej¹³: „nikt dziś nie ma wątpliwości, że nie da się w antropologii uniknąć zaangażowania praktycznego, politycznego, moralnego [...]”. Wcześniej jednak autorka konstatuje: „Antropolog może tylko mieć nadzieję, że w wyniku jego prac decydenci, przynajmniej w pewnym stopniu, zwrócą uwagę na wartości badanych społeczeństw”¹⁴. Opisujać zaś antropologię zaangażowaną, Ewa Nowicka formułuje jasną ocenę: „w latach 60., kiedy to wszelkie nauki zaczęły głosić hasło zaangażowania w praktyczne problemy życia codziennego, pojawiła się grupa antropologów, w większości młodych, o radykalnych przekonaniach społeczno-politycznych, którzy pragnęli stworzyć antropologię zaangażowaną [...]. Nowość, jaką antropologowie radykalni wprowadzają do dyscypliny, polega na zrzuceniu zdewaluowanego, ich zdaniem, relatywizmu kulturowego i na zupełnie jawnym i świadomym przyjęciu określonego systemu wartości. Nie zdają sobie jednak sprawy z tego, że czynią z siebie raczej działaczy niż badaczy i obserwatorów”¹⁵.

Historia sztuki definiuje zaangażowanie jako działalność awangard nastawionych na osiągnięcie określonego celu, w myśl określonej ideologii – sami artyści podtrzymują tę wizję „piętna” zaangażowania¹⁶. Sytuacja w antropologii wydaje się podobna – „zaangażowanie” interpretowane jest raczej jako błąd dyskwalifikujący badacza i naukowość jego pracy. W tym punkcie porównanie sztuki z antropologią otwiera pytanie o przyczynę niechęci wobec zaangażowania i sprawczości w wymiarze społecznym. Porównanie tych dwóch dziedzin pokazuje, z jak podobnymi problemami, w gruncie rzeczy, się zmagają¹⁷.

¹² K. Mannheim, *Ideologia i utopia*, tłum. J. Miziński, Warszawa 2008, s. 19.

¹³ E. Nowicka, *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa 2006, s. 176.

¹⁴ *Ibidem*, s. 175.

¹⁵ *Ibidem*, s. 174–175.

¹⁶ Zob. cytowana wypowiedź Artura Żmijewskiego.

¹⁷ Pewien kontekst tego zestawienia stanowić może również potoczne w kulturze zachodniej wyobrażenie o różnych postawach i motywacjach właściwych artystom i naukowcom. Artysta postrzegany jest jako subiektywny i działający w oparciu o emocje; badacz jako obiektywny, racjonalny i działający na podstawie logiki wywodu. Jest i rewers tego założenia: artysta nie może być obiektywny i racjonalny, a naukowiec subiektywny i emocjonalny. W ten sposób znów wracamy do dyskusji nad obiektywnością nauki oraz nad realnym wpływem społecznym tak sztuki, jak i nauki.

Antropolog a Artysta

Przeniesienie definicji „zaangażowania” z pola sztuki na pole antropologii nie może być automatyczne – chociażby w kontekście „zaangażowania” i społecznego oddziaływania istnieje wiele podobieństw w dylematach, które rodzi uprawianie tych dyscyplin. Jednak najprostszą różnicą, uniemożliwiającą bezpośrednio zastosowanie definicji z pola sztuki, jest rozróżnienie między „krytycznością” a „zaangażowaniem”, które nie sprawdza się w kontekście procedur badawczych. Początkiem badań antropologicznych nie jest wydanie manifestu ani sformułowanie „recepty” na zmianę społeczną, lecz identyfikacja i opis problemu społecznego, kulturowego. Pojęcie „krytyczności” sztuki nie pokrywa się z „krytycznością” w antropologii, choćby dlatego, że nauka dąży do wyjaśnienia zjawiska, a w definicji „sztuki krytycznej” nacisk położony jest wyłącznie na wskazanie problemu, bez wyjaśniania i bez poszukiwania rozwiązania.

Jadąc na badania do Stoczni Gdańskiej, nikt z nas nie zakładał, że znamy już teren i rozumiemy sytuację w Stoczni (niezależnie od tego, że mieliśmy wyobrażenie terenu) – proces następował od badania, przez opis, do formułowania wniosków. Dopiero w następnym etapie moglibyśmy sformułować (subiektywne) postulaty zmian. Badania w Stoczni nie spełniają wąsko określonych znaczeń „zaangażowania” czy „krytyczności”, chociaż jako badacze mieliśmy świadomość wyboru tematu i wszyscy czuliśmy się zaangażowani emocjonalnie w pracę. Jednak nie zakładaliśmy opowiedzenia się po którejś stronie (nie wiedzieliśmy nawet, jakie „strony” istnieją), ani występowania w charakterze negocjatorów, bądź też zabierania publicznie głosu w walce o zmianę sytuacji społecznej (choć tego nie wykluczamy). W pierwszej fazie badań nastąpiła natomiast weryfikacja naszych założeń i wyobrażeń, a także definicji „zaangażowania”, z którą przyjechaliśmy. W moim odczuciu, jako badaczka dopiero w momencie poznania badanej społeczności mogę rozważyć „zaangażowanie”, „krytyczność” czy jakąkolwiek inną postawę.

Summary

Engaged art versus engaged anthropology. Thoughts on the research in Gdańsk Shipyard

The article considers the role of engaged anthropology in the context of engaged art, as a critical comment on the changes in meaning of public space and the symbols connected with it. The studies are based on research, conducted among the participants of Artist

Colony, which was established on Gdańsk Shipyard's territory in year 2001. The issues that need to be deliberated on are: the relevance of „Solidarność” birthplace to artistic expression, the researchers presence there, the relations between „engaged art” and „engaged anthropology”, as well as between the artist itself and a researcher.

