

**HUMANISTYKA
I POLITYKA**
CZY WSZYSTKO JEST POLITYCZNE?

HUMANISTYKA I POLITYKA

CZY WSZYSTKO JEST POLITYCZNE?

Redakcja

M. BROCKI, R. KLEŚTA-NAWROCKI

Autorzy

N. BŁOCH, M. BROCKI, J. DROZDOWICZ, A. DWOJNYCH,
Z. GRĘBECKA, M. JANUSZKIEWICZ, Ł. KACZMAREK,
R. KLEŚTA-NAWROCKI, M. ŁUSZCZYK, M. PAWLAK, W. PIASEK,
T. RAKOWSKI, M. WRÓBLEWSKI


COLLOQUIA
HUMANIORUM

Recenzent
DR KONRAD GÓRNY

Korekta
ZESPÓŁ

Korekta techniczna
RAFAŁ KLEŚTA-NAWROCKI

Projekt okładki i znaku graficznego Colloquia Humaniorum
PIOTR KORONA

Publikacja dofinansowana przez
KATEDRA ETNOLOGII I ANTROPOLOGII KULTUROWEJ UMK W TORUNIU

© Copyright by the Authors

Toruń 2018

ISBN 978-83-949983-0-1

Wydawca
POLSKIE TOWARZYSTWO HISTORYCZNE

Książka wydana przy współpracy
KATEDRA ETNOLOGII I ANTROPOLOGII KULTUROWEJ UMK W TORUNIU
POLSKIE TOWARZYSTWO HISTORYCZNE, ODDZIAŁ W TORUNIU

Rozpowszechnianie
FORUM HUMANISTYCZNE
www.forhum.uni.torun.pl
e-mail: forhum@uni.torun.pl

Skład i przygotowanie do druku
„FIRET” IWONA i PAWEŁ BANASIAKOWIE

Druk i oprawa
MACHINA DRUKU

Spis treści

MARCIN BROCKI, RAFAŁ KLEŚTA-NAWROCKI, <i>Humanistyka i polityka. Wprowadzenie</i>	7
--	---

C Z Ę Ś Ć P I E R W S Z A

MARCIN BROCKI, „ <i>Polityczne jest wszystko</i> ”?	13
---	----

ŁUKASZ KACZMAREK, <i>Nauka Sp. z o.o.: relacje władzy a wolność naukowców w reżimie aksjologii ekonomicznej</i>	25
---	----

MICHAŁ JANUSZKIEWICZ, <i>Humanistyka jako polityka?</i>	55
---	----

C Z Ę Ś Ć D R U G A

MAREK PAWLAK, <i>Antropologia i zaangażowanie publiczne. Kilka wstępnych uwag o problemach i kłopotach dyscypliny</i>	77
---	----

MICHAŁ WRÓBLEWSKI, <i>Polityczny wymiar zdrowego rozsądku i wiedzy potocznej</i>	91
--	----

MAREK ŁUSZCZYK, <i>Psychologia a „Polityka” – o naukach społecznych we współczesnych mediach</i>	117
--	-----

WOJCIECH PIASEK, <i>O współczesnej politycyzacji i naukowym statusie historiografii</i>	139
---	-----

RAFAŁ KLEŚTA-NAWROCKI, <i>Polityczność oczywista. Przypadki sztuki krytycznej i zaangażowanej</i>	157
---	-----

CZĘŚĆ TRZECIA

NATALIA BLOCH, <i>Uchodźcy, turyści i (nie)zaangażowana antropolożka, czyli o poważnych i trywialnych obszarach humanistycznej eksploracji</i>	179
JAREMA DROZDOWICZ, <i>W poszukiwaniu utraconego paradygmatu. Antropologia w strefie wojny</i>	191
ANNA DWOJNYCH, <i>Polityczność i zaangażowanie polskiej poezji współczesnej po 1989 roku</i>	209
ZUZANNA GRĘBECKA, <i>Więc Legnica ma wiele wspólnego z politycznego punktu... Wymiary polityczności badań nad „radziecką Legnicą”</i>	219
TOMASZ RAKOWSKI, <i>Elżbieta Szewczyk i skok do królestwa wolności</i>	243
NOTY BIOGRAFICZNE	255

RAFAŁ KLEŚTA-NAWROCKI

Polityczność oczywista.

Przypadki sztuki krytycznej i zaangażowanej

Celem niniejszego artykułu jest prześledzenie wybranych dzieł i działań artystycznych mieszczących się w logice współczesnej sztuki krytycznej i zaangażowanej oraz wskazanie na implikacje płynące z przyjętego stanowiska krytycznego i zaangażowanego. Przedstawione przypadki pochodzą głównie z polskiego kontekstu lub mają w kraju już utrwaloną recepcję, nierzadko też były obecne w dyskusjach wychodzących poza wąski obręb krytyków sztuki, stając się niekiedy obiektem dyskursu medialnego i bardziej powszechnego. Taka analiza działań artystycznych pozwala na uchwycenie ich kontekstu politycznego w sensie formułowania komunikatu politycznego przez samych twórców, jak i jego funkcjonowania w sferze społeczno-kulturowego odbioru i politycznego przekształcania owych komunikatów. Zgromadzone przykłady służą refleksji poddającej w wątpliwość niektóre z założeń sztuki zaangażowanej, szczególnie w zakresie jej nieoczywistości i polityczności.

Dzieła i działania artystów krytycznych są nierozdzielnie związane z polityką, są od niej uzależnione, współgrają z nią, i ją tworzą. Czynią ze sztuki sprawę publiczną, prowokują, szukają widza i współtwórcy, żonglują stylistykami. Na poziomie form często próbują dokonać wyjścia poza konwencje obrazowe i utrwalone nawyki widzenia. Nieustannie wrywanie z tradycyjnego sposobu postrzegania i wykorzystanie owego widzenia do swoistej gry z odbiorcą znamionuje wiele projektów artystycznych tego nurtu. Chodzi o zburzenie istniejących hierarchii i założeń funkcjonujących już wewnątrz obrazowości i ustanowienie w tym zakresie nowego rodzaju relacji społecznych. „Heterologia” Jacquesa Rancière’a (2007:

179–180) zakłada rozsadzanie ram istniejących konwencji obrazowości. Jest to próba wyjścia ku temu, co inne, odmienne, nieznanne, niezrozumiałe, nieprzedstawiane, niewidzialne. Projekt taki postrzega funkcjonujące formy sztuki i samą estetykę jako politykę, a próbując przełamać obowiązujące schematy, staje się programem politycznym.

Wyjście poza dominujące formy i potraktowanie estetyki jako sposobu obrazowania oraz patrzenia utożsamianego z władzą i dominacją jest ruchem politycznym. Stąd prace nurtu krytycznego podejmują tak uparcie problematykę trwałych tożsamości i możliwości ich przekraczania, transgresji, transseksualności etc. Tematami dzieł i działań stają się zaś: ciało (Libera: *Ciotka Kena*; Klaman: *Emblematy, Katabasis, Anatomia polityczna ciała, Biblioteki, Anatrophy*; Kozyra: *Olimpia*; Żmijewski: *40 szuflad, 140 cm, Oko za oko*), płęć (Kozyra: *Łaźnia, Łaźnia męska, Chłopcy, Święto wiosny*; Żebrowska: *Grzech pierworodny, Onone, Kiedy inny staje się swoim*; Nieznalska: *Modus Operandi, Pasja*), historia (Libera: *LEGO. Obóz koncentracyjny*; Żmijewski: *Berek, 80064*), wychowanie (Libera: *Możesz ogolić dzidziusia, Body Master: zestaw zabawowy dla dzieci do lat 9, Eroica*; Kozyra: *Piramida zwierząt*), religia i religijność (Kozyra: *Więzy krwi*; Rumas: *Dedykacje, Gesty, Dwanaście cykli księżycy, Termofory, Demosutra*). Sfery, które pozornie wydają się trwałe i dookreślone, w praktyce szkoły krytycznej zostają poddane w wątpliwość i obnażone w swych społeczno-kulturowych, w tym politycznych, uwarunkowaniach i zależnościach.

Prace te spotykają się z różnorodnym przyjęciem. Jacek Zydorowicz, analizując dynamikę odbioru sztuki krytycznej, wspomina o „zimnej wojnie ze społeczeństwem” (2005: 185–206). Posługuje się w ten sposób odwołaniem do zainicjowanej przez Zbigniewa Libere wystawy diagnozującej narastający konflikt (*Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem*, 2001). Sam projekt został poprzedzony ironicznym tekstem-kolażem, złożonym z cytatów pochodzących głównie z prasy prawicowej, krytykującej i atakującej działania artystyczne zbliżone do nurtu krytycznego. Protesty najczęściej strony prawicowej dowodzą obrazy uczuć religijnych. Protestujący oczekują poszanowania swych praw w imię własnych wartości, są też grupą wywierającą naciski i biorącą udział w politycznej grze. Broniący się czy prowokujący artyści powołują się na wolność tworzenia, swobodę

wypowiedzi i autonomię sztuki oraz na zasadnicze niezrozumienie ich przedsięwzięcia artystycznego ze strony atakujących. Co znów ciekawe, o ile często krytycy wskazują, że sztuka krytyczna ma być zespolona z życiem, nie potrzebuje zasadniczego przygotowania, edukacji, bo jej formy posługują się czytelnymi i powszechnymi kodami „uprowadzonymi z powszechnego języka”, o tyle w sytuacjach napięcia wraca się do argumentów autonomii sztuki i konieczności zrozumienia głębszych znaczeń danych dzieł. Oczywiście, w imię politycznych roszczeń akcentuje się potrzebę wolności artystycznej oraz swobodę obiegu dzieł sztuki, krytykuje się także rolę Kościoła katolickiego w Polsce jako instytucji niedemokratycznej (zob. np. Piotrowski 2007).

Do ambitnych przedsięwzięć, od których chciałbym rozpocząć rozważania, należy niewątpliwie aktywność pochodzącego z Australii współczesnego artysty i performerera Stelarca, który w interesujący sposób wykorzystuje nowe technologie i Internet. Gościł on w Polsce między innymi na wrocławskim Biennale Sztuki Mediów WRO w latach 1997 i 2011 oraz w krakowskim Bunkrze Sztuki w maju 2011 roku. Jego performance podejmują problematykę funkcjonowania w sieciowej cyberprzestrzeni oraz relacji ciała i technologii. W analizowanym jednak kontekście istotne jest, iż artysta wykorzystuje sieć do podłączenia i przedłużenia własnego ciała. Udostępnia je innym użytkownikom Internetu, którzy stają się współtwórcami jego pokazu. Tym samym wprowadza własne ciało w przestrzeń publiczną i w jakimś sensie „usieciawia” je. W poszczególnych projektach wygląda to różnie, generalnie jednak artysta podłącza do swego ciała (ręki, nogi, głowy) stymulatory, które współwyznaczają jego ruchy. Impulsy stymulujące są wysyłane za pomocą sieci, np. przez różnych ludzi siedzących w różnych miastach lub przez widownię. Performer porusza się na scenie, wykonując coś w rodzaju tańca, przy czym nie decyduje sam o ruchach swego ciała, wraz z nim współdecyduje sieć. Stelarc podważa swoimi performance’ami oczywistość własnej podmiotowości i niezależności ciała, czyniąc z nich twory bardziej kolektywne, które pod wpływem współczesnych technologii stają się współzależne i usieciowione. Realizacja samego zamierzenia artystycznego również jest czyniona wspólnie z innymi podmiotami, ostateczny efekt to zaś wypadkowa zbiorowych działań. Należy też dodać, że pojedyncze wybory, świadome

decyzje nie mają znaczącego udziału, wszystko tutaj rozplywa się w logice sieci (Zawojski 2000, Kluszczyński 2001: 190–202). Inspirowane dzieła Stelarcza konstytuują nowe relacje, umiejscawiając podmiot w sieciach współzależności i współtworzenia.

Logika angażowania widza i włączenie rozmaitych osób czy też tematów w obszar działań artystycznych nierzadko narusza wyznaczone społecznie granice lub z nimi igra. Niegdyś mimetyczne naśladowanie rzeczywistości przez sztukę zostaje zastąpione wypuszczeniem owej rzeczywistości w muzealne przestrzenie, by uczynić z niej właśnie fragment dzieła sztuki. Niewątpliwie do takich przedsięwzięć należy pomysł niemieckiego artysty Gregora Schneidera. Rozpoczął on w 2008 roku poszukiwania ochotnika, terminalnie chorego człowieka, który zgodziłby się w specjalnie zaprojektowanej przestrzeni, stylizowanej na prywatną, wystawionej w publicznej galerii, umrzeć na oczach widzów. Sam projekt był już wizją, która spowodowała sporą dyskusję; nie omieszkali wziąć w niej udziału także politycy. Sprawa była komentowana też w polskiej prasie, przyczyniając się do stawiania tradycyjnych pytań o granicę sztuki (Jendroszczyk, Rybińska 2008; Szablowski 2008).

Każdorazowo tego rodzaju inicjatywy wywołują dyskusje, ukazując, jak dalece kwestie te są kwestiami politycznymi i z jaką łatwością sztuka może rozbudzać polityczne namiętności. Narodziny i śmierć podlegają w wielu demokratycznych państwach regulacjom prawnym i stają się przedmiotami sporów politycznych. Praktyka sztuki nie jest w tym zakresie wyjątkowa i wolna od takich tarć. Często postulowana autonomia sztuki pozwala być może na śmielsze zadawanie pytań i ewentualne uniknięcie odpowiedzialności, aczkolwiek zaangażowanie sztuki w stawianie wielu z tych pytań dowodzi iluzoryczności jej autonomii. Powyższy przykład pokazuje także, iż nie tylko wychodzenie „na zewnątrz, do ludzi, do życia” może sztukę na nowo upubliczniać, ale też sprowadzenie tych elementów w przestrzeń wystawową jest próbą upublicznienia muzeum, które oddaliło się od takiegoż publicznego, społecznego kontekstu w ocenie wielu współczesnych krytyków i samych artystów.

Znaczna część polskich artystów współczesnych, takich jak choćby Joanna Rajkowska, Paweł Althamer, Cezary Bodzianowski czy Elżbieta Jabłońska, w swojej praktyce artystycznej pokazują, że sztukę można robić zawsze i wszędzie. Ich działania w przestrzeni

publicznej wciągają i angażują wiele osób, przypadkowych przechodniów, ochotników, widzów, którzy stają się współtwórcami, współuczestnikami zdarzeń. Pole ich działania stanowi przestrzeń publiczna, a materię codzienność, „zwykłość”, które zostają poddane artystycznej obróbce. Tego typu przedsięwzięcia chcą oddziaływać na rzeczywistość społeczną, daną wspólnotę czy miejsce. Stanowią więc rodzaj politycznego zaangażowania.

Joanna Rajkowska w jednym z projektów czyni z siebie, jako artystki, obiekt działania i decyzji innych osób. Wynajęła siebie i na zlecenie wykonywała drobne czynności. Meblowała mieszkanie, poszła na spacer do parku w towarzystwie innej osoby, oddała przetrzymwaną przez kogoś książkę, stanęła za barem czy namawiała do oddania krwi w stroju pielęgniarki. Efekty takich działań mających miejsce w Berlinie w 2003 roku i Łodzi w roku 2004 przedstawiła na wystawie *22 zlecenia* w warszawskiej Galerii Program (2005). W swoim wcześniejszym projekcie artystycznym *Satysfakcja gwarantowana* (2000) wykreowała towary przemysłowe w setkach egzemplarzy: puszkowane napoje, mydło czy perfumy. Prezentowano je w postaci wystylizowanych marek i opakowań, a ich celem było zaistnienie w przestrzeni publicznej tak jak innych zwykłych produktów, tyle tylko, że obok tradycyjnego składu: wody, konserwantów itp., zawierały one ślinę, feromony, śluz, endorfiny, DNA samej artystki. Rajkowska utowarowiła osobiste przeżycia i własne ciało, podjęła próbę zatarcia granicy między realną produkcją przemysłową a działaniem artystycznym. Jej przedsięwzięcie poszukiwało odbiorcy w sferze publicznej i było nastawione na budowanie swoistej relacji społecznej i osobistej w tejże przestrzeni. Trwały wkład Rajkowskiej w zmianę przestrzeni publicznej miasta stanowi słynna już palma na rondzie de Gaulle'a (w ciągu Alej Jerozolimskich), pozostałość po przeprowadzonym przez nią w 2002 projekcie *Pozdrowienia z Jerozolimy*, która wzbudziła liczne kontrowersje. W istocie palma jako element obcy, daleki krajobrazowo Warszawie, dziwny i znajdujący się w miejscu, gdzie wcześniej stawiano bożonarodzeniową choinkę, nawiązujący do żydowskiej nieobecności i rewitalizujący znaczenie Alej Jerozolimskich, może stanowić punkt skupiający liczne spory obecne w polskim społeczeństwie. Palma zatem jako taka może być jednym z niewielu obiektów miejskich, pomników, które nie generują trwałych, wspólnych odniesień naro-

dowych, religijnych, historycznych etc., tylko kumulują w sobie podziały i konflikty, wielość i różnorodność w tym zakresie. Istotna oczywiście wydaje się ironiczna i zdystansowana warstwa znaczeniowa palmy, kojarzona z tym, iż „palma może komuś odbić”.

Niezwykle kontrowersyjny performer, twórca instalacji i rzeźbiarz, Paweł Althamer, wydaje się również podejmować swoistą grę w przestrzeni publicznej. Próbuje przededefiniować zastane miejsca, zmusić do innego ich postrzegania i wreszcie wytworzenia odmiennych relacji społecznych. Dlatego właśnie dokonuje zmian przestrzeni muzealnych na mieszkania czy poczekalnie, angażuje do swych wystąpień zwykłych mieszkańców, chłopców z warszawskiego Bródna, bezdomnych czy emigrantów, których przebiera za kuratorów. Prowokuje, paląc marihuanę, zażywając narkotyki czy rozbiegając się w miejscach publicznych. Już na obronie dyplomu w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych zastąpił swoją osobę rzeźbą autoportretem i wyszedł, pokazując na filmie wideo, jak opuszcza budynek i podąża do lasu. W 2001 roku w centrum Warszawy postawił *Domek na drzewie*, stworzył miejsce izolacji w gwarnej przestrzeni. Z kolei w 2002 roku w swoim performansie *Autoportret jako biznesmen* rozebrał się przy fontannie w berlińskim Sony Centre, porzucając przebranie biznesmena. Jego akcja *Bródno 2000* polegała na zapaleniu i zgaszeniu świateł w jednym z wieżowców warszawskiej dzielnicy, tak by utworzyć rozświetlony napis „2000”. Te i inne jego przedsięwzięcia, zwykle o ulotnym i przejściowym charakterze, angażują inne osoby, stawiając je w roli współautora czy nawet autora artystycznych działań. Althamer próbuje pobudzić do odmiennej percepcji zastanej rzeczywistości, balansując na cienkiej linii oddzielającej życie codzienne od sztuki. Jednocześnie sam artysta, choć widoczny i kontrowersyjny, stara się być bohaterem drugiego planu, a jego sztuka ma być przydatna odbiorcom i pełnić niemal terapeutyczne funkcje.

Wyrzywaniu przypadkowych osób z oczywistości dnia codziennego służy także specyficzna sztuka łódzkiego artysty działającego w przestrzeni ulicy, parku, sklepu czy własnego domu, Cezarego Bodzianowskiego. W swoich działaniach artystycznych nawiązuje on kontakt z przechodniami, podejmując z nimi dyskusję czy obserwując ich. Na podnośniku puka do okien w bloku i nagabuje tych, którzy zechcą otworzyć. Zastępuje nauczyciela na szkolnym WF-ie,

poddaje własną rękę konserwacji w Muzeum Sztuki w Łodzi. Tworzy też w przestrzeni prywatnej, w domu (wtedy zapisem i dokumentacją zajmuje się jego małżonka). Bodzianowski, wykształcony w zakresie malarstwa, świadomie rezygnuje z tej formy, by tworzyć obrazy, w których barwy i motywy są realne, rzeczywiście obecne, a on sam staje się ich częścią. Postać samego artysty znów cechuje drugoplanowość czy nawet anonimowość. Istotna wydaje się powstająca relacja i interakcyjność. Artysta w swych działaniach, przez absurdalne i śmiałe artystycznie wyjście w przestrzeń ulicy, sonduje otwartość, podatność na zmianę i zadziwienie osób, które napotyka, oraz tych, którzy później obejrzą wizualne efekty jego działań. Przez krótkotrwałe wydarzenia Bodzianowski intryguje zacieraniem granicy między tym, co realne, normalne, codzienne, a tym, co ulotne, niezwykle, nierzeczywiste. Definiuje na nowo dane miejsce, relacje, sposoby postrzegania. Nie co dzień bowiem ktoś puka do okna w bloku, przynosi rękę do konserwacji czy choćby zaczepia na ulicy. Niezwykłość i abstrakcyjność tego typu przedsięwzięć odświeża i odrealnia zwyczajne i oczywiste postrzeganie. Czyni nieoczywistym to, co oczywiste.

Takie odczarowania oczywistości stają się charakterystyczne dla wielu artystów współczesnych i są elementami praktyki służącej zgłaszaniu postulatów o naturze społeczno-politycznej na gruncie sztuki, w tym choćby dotyczących kwestii płci. Elżbieta Jabłońska w swoich fotografiach z cyklu *Gry Domowe*, zaprezentowanych także w ramach Galerii Zewnętrznej AMS w postaci bilbordów w 2002 roku, ukazuje się na tle przestrzeni prywatnego mieszkania (kuchni czy pokoju) z własnym synem. Artystka zostaje sfotografowana w pozie Madonny z Dzieciątkiem w przebraniu popkulturowych superbohaterów: Supermana, Batmana czy Spidermana. Z jednej strony podejmuje grę ze stereotypowym wizerunkiem kobiety. Otoczenie domu, kuchni, kobiecych czynności i obowiązków, stylizowana poza maryjna kontrastują z wyobrażeniem męskiego modelu superbohatera. Z drugiej jednak strony artystka gloryfikuje kobiecość i codzienność, podnosząc je do rangi bohaterstwa. Jakkolwiek niedomknięta byłaby interpretacja działań artystki – czy polemizuje ona z niesprawiedliwym przydziałem ról w ramach podziałów płciowych, czy dowartościowuje tradycyjnie rozumianą kobiecość – należy uznać, iż podejmuje ona „gry płciowe” (zob. Piotrowki 2010:

247). Podobnie w cyklu swoich działań w przestrzeni galerii *Przez żołądek do serca* artystka gotuje, kroi, przygotowuje i przyozdabia posiłki lub częstuje nimi, wpina też w dania karteczki z informacją o wysiłku, jakiego trzeba dokonać, by spalić przyswojone kalorie. Kobieta w takiej prezentacji gotująca, karmiąca i dbająca o swoje ciało zostaje poddana krytyce. Z drugiej jednak strony proste kobiece zajęcia stają się niezwykle i heroiczne.

Ciepłe i pozbawione nachalnego moralizatorstwa prezentacje Jabłońskiej kumulują w sobie zasadnicze rozterki dotyczące postrzegania i znaczenia kobiecości. Niejako w obrębie tych artystycznych działań obecne są wewnętrzne napięcia feministycznych postulatów zgłaszanych w demokratycznych społecznościach. Dystans i humor, estetyczne pochylenie się nad codziennością pozwalają w zawiłym splocie odnaleźć pozytywną stronę owej codzienności. Podobnie jak w powyższych przypadkach, w sposób szczególny pokazuje to artystka w cyklu zdjęć sita w zlewozmywaku z resztkami jedzenia czy złożonego prania (*Przypadkowe przyjemności*). Prozaiczne przedmioty codzienne nabierają tu niezwykłości przez barwne i estetyczne zestawienia, przywołujące na myśl przepyszne i egzotyczne potrawy. Dodatkowo przestrzeń muzeum, galerii sztuki stwarza okazję do podniesienia wartości tych zwykłych przedmiotów i czynności.

Owo specyficzne przeniesienie codzienności pod dach muzeum wykorzystała też performerka Julita Wójcik, która w 2001 roku w warszawskiej Zachęcie obierała ziemniaki. Ubrana w fartuszek rozmawiała z obecnymi na sali i udzielała wywiadów (*Obieranie ziemniaków*). Obie artystki podejmują zresztą działania zwracające uwagę na problemy społeczne i bezpośrednio pomagają osobom, które znalazły się w trudnej sytuacji: bezrobotnym, bezdomnym, samotnym matkom. Publiczny i artystyczny aspekt tych działań czyni z nich formę aktywności społeczno-politycznych. Wójcik zamienia się w kelnerkę, której fartuch jest jednocześnie obrusem dla klientów, zwracając uwagę na sytuację osób zarabiających w ten sposób (*Waitresses*, 2002). Zamiata teren likwidowanej łódzkiej fabryki, z której zwalniani są pracownicy (*Pozamiatać po włókniar-kach*, 2003), sprowadza na gdańskie osiedle kozy (*Rewitalizacja Parku Schopenhauera*, 2002) czy stawia piaskownicę dla dzieci (*Piaskownica z widokiem*, 2002). Jabłońska w ramach cyklu *Poma-*

ganie organizuje bankiet dla zwolnionych pracowników łódzkiego Unionteksu, poza tym przygotowuje paczki, które trafiają do niezamieszanych domów, prowadzi warsztaty dla bezrobotnych mężczyzn czy oprowadza samotne matki z dziećmi po Muzeum Narodowym w Krakowie. Nie podejmuję się bynajmniej wskazać, jakie są realne korzyści z tego typu akcji i co z nich wynika dla samych „poszkodowanych”. Jednocześnie nie zapominam, że są to jednak wciąż działania artystyczne, a ich cele mogą dalece wykraczać poza doraźną pomoc. Interesujące wydaje się to, jakiej problematyki dotyczą powyższe inicjatywy i jakie podmioty angażują. Sztuka w takim wydaniu mierzy się bowiem z roszczeniami wysuwanymi w debatach politycznych, a wartości demokratyczne wyznaczają horyzont artystycznych praktyk.

Przywołani artyści: Joanna Rajkowska, Paweł Althamer, Cezary Bodzianowski, Elżbieta Jabłońska czy Julita Wójcik, uprawiają sztukę, która staje się sama w sobie formą zaangażowania społecznego, jest otwarta na ludzi i podejmuje z nimi grę. Wciąga odbiorców w swoje działania, czyniąc nierzadko i z nich współautorów. Być może przesadna jest publicystyczna opinia analizującej tego rodzaju przedsięwzięcia Doroty Jareckiej, iż: „Obecnie sztuka natrętnie i bezkompromisowo zwrócona jest ku człowiekowi. Podejmuje go za kolana, liże mu stopy i posypuje głowę popiołem, odpokutowując dziesięciolecie elitarnego wynoszenia się ponad zwykłego człowieka – od romantyzmu do awangardy” (2005: 14).

Niewątpliwie jednak tego rodzaju praktyka artystyczna wydaje się ukierunkowana na działania w przestrzeni publicznej i jest nastawiona na jej przekształcanie czy też zmianę jej postrzegania. Aktywność artystyczna tego typu poszukuje odbiorcy nie elitarnego i sama nie chce mieć takiego charakteru. Uprawiana może być wszędzie i zawsze, dotyczy spraw codziennych i zwykłych. Zarówno przez podejmowaną tematykę, jak i formy, w których jest realizowana, zgłasza i akcentuje postulaty o charakterze politycznym.

Polityka stanowi niezwykle istotny temat w twórczości Josepha Beuysa, niemieckiego artysty, jednocześnie krytyka sztuki, pedagoga i aktywisty politycznego. To właśnie w jego działaniach zlewają się bezpośrednio roszczenia sztuki i aspiracje polityczne, a dla wielu omawianych wcześniej artystów twórczość Beuysa to niewątpliwie źródło inspiracji. Artysta, wiążąc swe własne idee społecznoarty-

styczne z nadziejami pokładanymi w ruchu *Solidarności*, przekazał w trakcie akcji *Polentransport 1981* niemal tysiąc prac dla Muzeum Sztuki w Łodzi. Jak pisał Jaromir Jedliński w katalogu wystawy prac z tejże kolekcji prezentowanych w warszawskiej Zachęcie w 1996 roku: „Beuys dążył do przekroczenia i przewyciężenia podziałów oraz napięć, poszukując równocześnie organicznej kooperacji, solidarności i braterstwa. Wierzył, że uda się wcielić owe wartości w praktykę życia społecznego na drodze rozpowszechnienia własnych obiektów postrzeganych przezeń jako nośniki głoszonych idei” (1996: 2).

Sama akcja oddania prac stanowiła rodzaj praktycznego działania. Prace, jak i inicjatywa przekazania były zbieżne z jego ideą rzeźby społecznej, wyzwalającej tłumioną kreatywność każdego. Beuys wierzył także w *Solidarność* jako swoistą trzecią drogę, pomiędzy kapitalizmem i socjalizmem, która wyzwoli społeczne pokłady i będzie prowadzić ku demokracji bezpośredniej. Ta zresztą była ideą przyświecającą całej jego twórczości i wielu przedsięwzięciom, między innymi utworzonej w 1971 roku *Organizacji na rzecz Bezpośredniej Demokracji w Drodze Referendum* czy odbytemu *Meczowi bokserskiemu na rzecz bezpośredniej demokracji* (1972) (zob. Kropiewska-Gajewska 1996: 24) oraz założeniu w latach 70. *Międzynarodowego Wolnego Uniwersytetu* w Düsseldorfie. Obok naukowców szkoła gromadziła robotników fabryk i członków związków zawodowych, stawiając sobie za cel sprzeciw wobec tradycyjnego szkolnictwa i ograniczeń społecznych. Te idee miały służyć wzmocnieniu zaangażowania demokratycznego oraz budowie idealnego społeczeństwa tworzonego w oddolnych procesach twórczych.

W swoich rzeźbach i działaniach Beuys używał nietrwałych i zmieniających swe właściwości materiałów. Były to często odpady, które fermentowały, rozkładały się czy zmieniały barwę. Tłuszcz, miód, wosk umożliwiały ukazanie zmian, świadomą nieokreśloność i bezforemność. Analogicznie w swoich działaniach wykorzystujących zwierzęta (*W jaki sposób wyjaśnić obrazy martwemu zającowi?* 1965, *Kojot* 1974), niemiecki twórca zwracał uwagę na kształtowane więzi i możliwości transformacji relacji społecznych, same te wystąpienia były w jego rozumieniu bezpośrednimi aktami społecznymi.

W działaniach i postulatach Beuysa sztuka jawi się jako rodzaj wiedzy mogący przekształcać rzeczywistość. „Wszelka ludzka wiedza

pochodzi ze sztuki – pisze artysta. Każda zdolność człowieka wywodzi się ze zdolności człowieka do sztuki, tzn. zdolności twórczego działania” (1987: 268). To właśnie Beuys prekursorsko i wyraźnie stawia tezę, że „każdy jest artystą”. Twierdzenie to jednak zostaje automatycznie połączone z tworzeniem idealnej jednostki i społeczeństwa.

Artystyczne praktyki i idee Josepha Beuysa, były powiązane z ruchem kontestacyjnym lat 60. Kiedy analizuje się ów okres kontestacji, wymierzonej przeciw marazmowi, konsumpcjonizmowi i konserwatyzmowi zachodnich demokracji oraz autorytarnemu charakterowi socjalistycznych państw bloku wschodniego, niezwykle trudno jest oddzielić aspekt społeczny od estetyczno-artystycznego. W wielu zjawiskach tego okresu sztuka staje się narzędziem i formą przekształceń społecznych, a wyraźne rozróżnienie okazuje się nie do końca możliwe. Niewątpliwie protesty tego nurtu można uznać za krytykę istniejącego wówczas porządku społecznego, dominującego wzorca demokracji czy wreszcie zgłaszania aspiracji politycznych, na przykład w krajach Europy Środkowo-Wschodniej. Analizujący zespolenie sztuki i publicznych działań ulicznych Richard Schechner w tym kontekście zauważa, iż: „We Wschodniej Europie, w Chinach i w Ameryce krytykowano stosunki społeczne, polityczne i ekonomiczne «od dołu», z perspektywy tych, którzy nie sprawują władzy – czyli z perspektywy życia codziennego” (2000: 88). Ruchy kontestacyjne i alternatywne wywodzące się z krytyki kultury lat 60. apelowały o przekształcanie rzeczywistości i samego siebie w twórczy sposób; własna podmiotowość była traktowana na wzór dzieła sztuki. „Kontrkultura, kwestionując wartości i wzory regulujące wszystkie dziedziny ludzkiej aktywności – jak pisze Aldona Jawłowska – otworzyła możliwość zmiany również w tych sferach życia, w których zastany porządek wydawał się niezachwiany i oczywisty. Skoro zakłada się, że wszystko, co nas otacza, może być inne, a także to, iż rzeczywistość nie podlega żadnym z zewnątrz narzuconym koniecznościom, jest tworzycem, które można przekształcać wedle swych potrzeb i wyobraźni – pole twórczości ogromnie się rozszerza. Objęta nim zostaje cała codzienność, która dotychczas – w znacznej mierze – podlegała rutynie, utrwalonym, bezrefleksyjnie powtarzanym schematom zachowań” (1988: 23–24).

Autonomiczny status sztuki zostaje zakwestionowany, a twórcza postawa ma być wyznacznikiem działania każdego we wszelkich

obszarach życia. Profesjonalna działalność artystyczna i jej elitarność zostają zanegowane, podważeniu ulega wydzielenie twórców i odbiorców. Sztuka, będąc immanentną częścią kultury, musi transformować i przybierać inne kształty, wraz z nią przyczyniając się do tworzenia nowej rzeczywistości i nowego człowieka. W takiej optyce każdy jest twórcą w nieustannym procesie przemian kulturowych kontestujących *status quo*.

Ruchy kultywujące ów styl myślenia i działania zgłaszały postulaty natury ekologicznej, obyczajowej, dotyczącej praw kobiet, mniejszości seksualnych, rasowych, religijnych czy bezpośrednio politycznych. Organizowały się często w komunach, podejmując próbę realizacji alternatywnych form społecznych lub przybierały formę spontanicznych i nieoficjalnych protestów ulicznych. Na poziomie deklaracji, ale i praktyki społecznej były one zatem wymierzone w obowiązujący porządek i stanowiły próby nadania mu nowego kształtu.

Wiele dzieł artystycznych, podejmujących wspólnie grę w obrębie polityki, celuje w trwałość granic i wewnętrzne sprzeczności systemu politycznego. Nierzadko wykorzystują w tym celu ironię. Takimi ironicznymi projektami były próby artystycznych działań zaangażowanych w procedury wyborcze. Warto w tym kontekście przywołać choćby projekt realizowany przez gdański Centralny Urząd Kultury Technicznej (CUKT), w ramach którego działali tacy artyści, jak Piotr Wyrzykowski, Rafał Ewertowski, Robert Mikołaj Jurkowski, Artur Kozdrowski, Jacek Niezgoda czy Maciej Sienkiewicz. Stworzyli oni *Obywatelski System Wyborczy*, który będąc programem komputerowym, miał generować zbiorowe decyzje i przyczynić się do rozwijania modelu cyfrowej demokracji bezpośredniej. Grupa zorganizowała wirtualną kampanię wirtualnego kandydata Wiktorii Cukt w trakcie wyborów prezydenckich w Polsce w 2000 roku. Biuro wyborcze kandydatki mieściło się w warszawskiej Zachęcie, gdzie na wielkim monitorze wykreowana komputerowo kobieta przekonywała do głosowania na siebie. Kampanię zorganizowano także w innych miastach w Polsce – dopełniały ją billboardy uliczne i doniesienia prasowe. Postulowała odrzucenie demokracji parlamentarnej na korzyść demokracji elektronicznej i wskazywała na zbędność klasy politycznej. W istocie na stronie kandydatki można było zgłaszać własne postulaty, a poglądy i wypo-

wiedzi Wiktorii Cukt były cytatami tychże internetowych wpisów. Kandydatka przemawiała więc głosem samych wyborców, a w akcję artystów mógł włączyć się każdy, kto tylko chciał. Projekt był świadomie podjętą grą ze sposobami obrazowania kandydatów politycznych w mediach i wyłaniania reprezentacji politycznej. Jednocześnie stanowił artystyczny wyraz refleksji nad nowymi mediami i ich społecznym funkcjonowaniem. Jak trafnie skomentował to Jarosław Lubiak: „Wiktorii Cukt zatem wbrew pozorom, które sama stwarza (i to jest najgłębszym paradoksem) nie jest (nie)bytem radykalnie odmiennym od (nie)bytów jakimi usiłują być politycy, z którymi stanęła w szranki. Politycy (których zbędność głosi) również są precyzyjnie stworzonymi wizerunkami, hasłami i programami. Odpowiadając na społeczne pragnienia i wyobrażenia, stają się odzwierciedlającymi je zjawami. Stają się fantomami życia społecznego, wirtualnymi projekcjami, które mają ściśle odpowiadać wyobrażeniom wyborców. Chcą ich uwieść swoim do nich podobieństwem” (2001).

Grę z procedurami wyborczymi, sposobami wyłaniania reprezentacji politycznej podejmuje konsekwentnie Waldemar Fydrych, lider grupy i ruchu o nazwie *Pomarańczowa Alternatywa*. Choć szczyt owego ruchu należałoby wyznaczyć na lata 80. i utożsamiać go z działalnością wymierzoną przeciw rzeczywistości i władzy ostatniej dekady PRL, to jednak interesujących przykładów może dostarczyć również aktywność *Alternatywy* po roku 1989. W poruszonym kontekście artystycznego zaangażowania w procedury wyborcze na uwagę zasługuje fakt, iż Major Fydrych wziął bezpośredni udział w wyborach samorządowych w 2002 roku, startując jako kandydat na prezydenta stolicy. Ponownie uczynił to w roku 2006, pokonując zresztą inne kandydaty polityczne, i w 2010. W roku 2007 inicjował happeningi w trakcie wyborów parlamentarnych. Startował z list komitetów wyborczych związanych ze środowiskiem *Pomarańczowej Alternatywy* o takich nazwach, jak choćby: *Weselsza i Kompetentna Warszawa* czy *Partia Gamoni i Krasnoludków*. Happeningi mające miejsce w obrębie ronda de Gaulle’a w Warszawie we wrześniu 2007 roku odwoływały się bezpośrednio do wydarzeń politycznych. Akcja *Marsz Wykształciuchów* obejmowała na przykład rozdawanie haków, co nawiązywało do lustracji i użycia przeszłości, szukania haków w retoryce

wyborczej w roku 2007, inscenizowano także kanonizację ówczesnego premiera Jarosława Kaczyńskiego czy beatyfikację ministra sprawiedliwości Zbigniewa Ziobry. Akcja *Meeting Wykształciuchów i Ścierwojadów* dotyczyła między innymi marszałka Sejmu Ludwika Dorna, którego miano ukoronować. Kolejne przedsięwzięcia *Pomarańczowej Alternatywy*, takie jak: *Dzień tajniaka*, *Zmywanie błota wyborczego* czy *Im więcej demonstracji, tym większy dobrobyt*, miały zbliżony przebieg i w podobnych formach komentowały bieżącą sytuację polityczną, wpisując się w przebieg kampanii wyborczej roku 2007.

W samorządowych wyborach na prezydenta Fydrych zachowuje również happeningową formę i ucieka się do tego typu akcji o charakterze działań artystycznych prowadzonych w przestrzeni miasta. Ulica, przypadkowo zebrani ludzie, pomarańczowe czapeczki krasnali, tuba, przez którą wypowiedane są kolejne apele i manifesty – to stałe atrybuty działań Majora. Jego zachowania odbiegają od tradycyjnej rutyny kampanii wyborczych. Pojawia się on wszędzie w charakterystycznej czapce krasnala, spaceruje po studiu telewizyjnym, w trakcie gdy inny kandydat głosi swe poglądy. Sam w swoich postulatach odwołuje się do krasnali czy też używa sloganów wyborczych w rodzaju: „Głosując na Gamoni, głosujesz na siebie”. Tradycyjne formy i narzędzia prowadzenia kampanii wyborczych zostają przerysowane i stają się pastiszami. Ulotki, spoty telewizyjne, montowane filmiki, spotkania z wyborcami przybierają formy artystycznej zabawy o dużych pokładach dystansu i autoironii. Każdorazowo ma się tutaj poczucie odgrywania roli aktorskiej ze strony samego Majora i budowania spektaklu, w który zostają wciągnięci wyborcy-widzowie.

Fydrych zaciera granicę między sztuką a polityką wąsko rozumianą – przez swoje działania artystyczne jako kandydata w wyborach politycznych neguje standardowe rozdzielanie tych sfer. Jego kreacja artystyczna, działania happeningowe stają się bezpośrednią strategią wyborczą. Trudne w takiej optyce wydaje się oddzielenie roli artysty od roli kandydata politycznego, gdyż jedno przeplata się z drugim. Działania *Gamoni i Krasnoludków* oraz Fydrycha wykorzystują demokrację i jej mechanizm wyborczy do celów artystycznych, jednocześnie jednak sztuka stanowi dla niego narzędzie działania w ramach systemu politycznego.

Często artyści podejmują działania polityczne bezpośrednio, w tym i te wspierające procedurę wyborczą. Tomasz Sikora – artysta fotografik, współinicjator i twórca *Galerii Bezdomnej*, w ramach której w wielu miastach w Polsce każdy mógł wystawić publicznie swoje fotografie w pofabrycznych, opuszczonych przestrzeniach, biurach, kamienicach czy magazynach – stworzył w roku 2007 cykl filmów nakłaniających do udziału w wyborach. Jego dzieła utrzymane w stylistyce poklatkowej przedstawiają różne osoby w sytuacji dokonywania prostych wyborów, po czym pojawia się napis: „Nie pękaj. Dokonaj wyboru”. Filmiki przedstawiają na przykład starszą panią wybierającą krzesło, na którym może usiąść, czy drogę, którą może pójść; dziewczynkę wybierającą między dwoma ciastkami; mężczyznę niemogącego się zdecydować, którą założyć czapkę etc. Artysta nie angażuje się wprost i nie wskazuje preferowanej opcji politycznej – jego działania artystyczne namawiają do uczestnictwa w samej procedurze wyborczej. Podobną inicjatywę podjęła Pola Dwurnik, malarka, kuratorka i animatorka kultury. Rozsyłała ona mailem plakaty z hasłem: „Oddaj swój głos!” do wielu osób, wcielając się jednocześnie w role różnych osób i przyjmując odmienne perspektywy, np. lesbijki. Przykłady tego typu zaangażowania artystycznego, które ma na celu zmobilizowanie obywateli i przekonanie ich do uczestnictwa w wyborach politycznych, można oczywiście mnożyć. Założone w 2005 roku stowarzyszenie Wybierram.pl inicjuje i organizuje liczne przedsięwzięcia mające na celu podniesienie frekwencji wyborczej. Angażują oni w swoje spoty reklamowe popularne osobowości świata sztuki w rodzaju reżysera Krzysztofa Zanussiego, aktora Andrzeja Chyry, muzyka Macieja Maleńczuka czy rapera Tede, którzy tłumaczą słuszność głosowania.

Zaangażowanie polityczne po stronie artystów pojawia się też w momentach, gdy ich zdaniem granice funkcjonowania demokracji zostają naruszone. Projekt artysty grafika, plakacisty i rzeźbiarza Eugeniusza Geta-Stankiewicza z 2007 roku był niewątpliwie reakcją na obowiązek lustracji pracowników szkolnictwa wyższego (zob. Maciejewska 2007). Obowiązek ów, który wywołał burzliwą dyskusję i sprzeciw wielu środowisk akademickich, został dopełniony przez artystę w formie oświadczenia ważącego dwadzieścia kilogramów i rozmiarach dwa na trzy metry. Artysta publicznie składał pod oświadczeniem swój podpis mazakami w różnych kolorach

oraz przyozdabiał go prostym motywem kwiatowym. Pracownik wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, działacz solidarnościowego ruchu, projektant plakatów dla *Solidarności* w sposób artystyczny zmanifestował swoje stanowisko wobec obowiązku nałożonego przez ustawodawcę – podpisał on oświadczenie publicznie we wrocławskim Muzeum Narodowym. Podobnie w zdystansowany i autoironiczny sposób Stankiewicz poddał lustracji rzeźbę czarnoskórego mężczyzny z kijem na placu Solnym we Wrocławiu, tzw. *Murzyzna*. Uczynił to przez zawieszenie na niej oświadczenia lustracyjnego. Dokonał tego, ponieważ wzór dla popularnego wrocławskiego dzieła Stanisława Wysockiego stanowił właśnie sam Get, który utożsamiał się z tą rzeźbą. Choć Eugeniusz Get-Stankiewicz pozostawił pole dla interpretacji swojego działania, nie ulega wątpliwości, iż podjął on ironiczną grę polityczną. Odpowiedział artystycznym, ale i politycznym, komentarzem na ustawy obowiązek nałożony przez władzę.

* * *

Sztuka krytyczna i zaangażowana realizuje niezwykle ambitne cele. Jak wskazywałem w powyższej analizie przykładów, jest ona próbą wyjścia ku temu, co inne, odmienne, często jeszcze nieprzedstawiane i niewidzialne. Stara się ukonstytuować nowe relacje, definiuje na nowo dane miejsca i sposoby postrzegania, w tym nierzadko kreuje idealne wzorce rozwiązań, idealnych wspólnot, kształtowanych w procesach oddolnych. Chce pobudzić do odmiennej percepcji rzeczywistości i stanowić rodzaj wiedzy, umożliwiając przekształcenie owej rzeczywistości. Odważnie narusza wyznaczone społecznie granice lub z nimi igra i wdziera się w przestrzeń publiczną, w codzienność czy zwykłość, odświeża i odrealnia to co zwyczajne i oczywiste. Umiejscawia podmioty w sieciach współzależności i współtworzenia, angażuje wiele osób, w tym przypadkowych przechodniów, ochotników, widzów, którzy stają się współtwórcami i współuczestnikami artystycznych zamierzeń. Sztuka taka czyni, jak już pisałem, nieoczywistym to, co oczywiste.

Powstaje jednak pytanie, czy tego rodzaju sztuce w zmaganiach z owym widzialnym i krytykowanym horyzontem oczywistości nie przeszkadza nadmierna polityczność? Czy dziś, a nawet wczoraj, polityczność nie stanowi właśnie oczywistego horyzontu analizy

zjawisk, która może przysłańać głębsze i złożone, a także ukryte sensy?

Omawiana sztuka krytyczna wydaje się być w swoim przekazie zbieżna z humanistyką, która w ostatnich dekadach uparcie i mozolnie tropi wszelkie przejawy tego, co polityczne we wszystkim. Czy sztuka taka może zachować odświeżający i krytyczny potencjał? Czy raczej jest wtórna wobec dyskursywnych praktyk politycznych, a nawet bieżących sporów politycznych? Odpowiedź nie jest oczywiście prosta, nawet w tym artykule zostało przedstawionych zbyt wiele przykładów, by zredukować problem do odpowiedzi na tak lub nie. Przedstawione przykłady zasługiwałyby być może także na osobne rozważenie w tym kontekście. Niemniej warto sformułować tego rodzaju wątpliwości.

Sztuka krytyczna i zaangażowana narażona jest na wykorzystywanie polityki jako prostego i uniwersalnego klucza interpretacyjnego. Głębokie sensy, złożone i wieloaspektowe sytuacje uykają wobec czytelnych i rozpoznawalnych zależności politycznych.

Nie wydaje się także, by częste wyznaczanie nieskomplikowanego horyzontu identyfikacji politycznej służyło odkrywaniu tego, co niewidzialne i nieprzedstawione. Niekiedy cele sztuki krytycznej i jej zaangażowanie są w tym sensie rozpoznawalne automatycznie. Widzenie czegoś więcej i tworzenie czegoś nowego znika, zostaje ustalone granicami polityczności.

Nie chodzi o to, że zjawiska z zakresu sztuki czy innych praktyk społeczno-kulturowych nie mają aspektu politycznego, w gruncie rzeczy chodzi o to, że dominujące przekonania wszechobecności polityki utrudniają badanie realnej obecności polityki i upraszczają potencjalne możliwości poznawcze w tym zakresie, fundując proste i oczywiste klucze interpretacyjne. W powyższym tekście, jak i w innych swych przemyśleniach, nie stronię od uwypuklenia wpływu i znaczenia polityki. Jestem jednak przekonany, że obecny w wielu nurtach współczesnej humanistyki i sztuki determinizm polityczny nie służy antropologii, nawet tej o krytycznym nastawieniu, w demontowaniu współczesnego horyzontu oczywistości. Co więcej, może on przyczyniać się do jego potwierdzenia.

Sztuka krytyczna i zaangażowana prezentowana w tym artykule nie stanowi obiektu zainteresowania jako osobny twór, ale jako instytucja życia artystycznego, a tym samym jako sfera społeczno-

-kulturowa. Dzieło sztuki i działania artystyczne stają się przedmiotem zainteresowania jedynie w kontekście uwikłania we współczesną recepcję społeczną. Badanie sztuki daje nadzieję na dotarcie do treści, które umykają w badaniach sfer bezpośrednio związanych z polityką wąsko rozumianą, toteż obiektem zainteresowania staje się status i użycie polityki w sztuce, rozumiane szeroko. Jak sądzę, tego typu podejście może stanowić próbę uprawiania antropologii sztuki czy też antropologii polityki, w której obszarze zainteresowań leży sztuka. Niemniej znów należy podkreślić, iż przedmiotem staje się zakres tego, jak polityka jest używana i jaki jest jej realny obszar wpływu. W tym bowiem sensie przekonanie, że polityka jest wszechobecna lub, że każda sztuka jest polityczna, są analitycznie bezwartościowe. Więcej się dowiemy o polityce i sztuce, a także innych sferach społeczno-kulturowych, jeśli zechcemy opuścić bezpieczną humanistykę polityczności oczywistej.

Sprawa ta nabiera wyjątkowo antropologicznego znaczenia, jeśli zechcemy zauważyć, że antropologia i sztuka są sobie obecnie bardzo bliskie. Niewątpliwie początków związków sztuki i antropologii możemy szukać u zarania dyscypliny antropologicznej, wskazując na przedmiot jej zainteresowania, jak i na metodę. Współcześnie jednak niezwykle atrakcyjne wydaje się wykorzystanie, zbliżonych niekiedy do omawianych w tym artykule, form działania artystycznego w postaci wspólnych działań performatywnych, eksperymentu artystycznego etc (Etnografia/animacja/sztuka 2013). Tego typu metody wydają się niezwykle atrakcyjne poznawczo i dają nadzieję na wspólne diagnozowanie czy nawet podważanie społeczno-kulturowych oczywistości. Szkoda byłoby, gdyby tego rodzaju nadzieje rozwiął oczywisty horyzont polityczności, nazbyt często zakładany *a priori*.

Literatura

- Beuys J.,
1987 *Każdy jest artystą*, przeł. K. Krzemień, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*, red. S. Morawski, Warszawa, s. 268–274.

- Etnografia/animacja/sztuka...*,
 2013 *Etnografia/animacja/sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*, red. T. Rakowski, Warszawa.
- Jarecka D.,
 2005 *Przyjaciele człowieka*, „Gazeta Wyborcza”, z dn. 24.01.2005, s. 14.
- Jawłowska A.,
 1988 *Więcej niż teatr*, Warszawa.
- Jedliński J.,
 1996 *Obecność Josepha Beuysa. Polentransport 1981*, [w:] *Polentransport 1981. Wystawa prac Josepha Beuysa z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi*, Warszawa, s. 2–9.
- Jendroszczyk P., Rybińska A.,
 2008 *Śmierć jako happening*, „Rzeczpospolita”, z dn. 24.04.2008, s. A12.
- Kluszczyński R. W.,
 2001 *Spółeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multi-mediumów*, Kraków.
- Kroplewska-Gajewska A.,
 1996 *Joseph Beuys – wyzwolenie człowieka przez sztukę*, [w:] *Documenta Kassel. Joseph Beuys*, Toruń, s. 23–27.
- Lubiak J.,
 2001 *Co by się stało, gdyby Wiktoria Cukt wygrała wybory prezydenckie?*, „Magazyn Sztuki”, [dostęp: 22.04.2011].
- Maciejewska B.,
 2007 *Sztuka dla IPN w formacie XXL*, „Gazeta Wyborcza”, z dn. 31.03–01.04.2007, s. 2.
- Piotrowski P.,
 2007 *Agorafobia po komunizmie*, [w:] *Sztuka według polityki. Od melancholii do pasji*, Kraków, s. 225–244.
 2010 *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań.
- Rancière J.,
 2007 *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyła i P. Mościcki, Warszawa.
- Schechner R.,
 2000 *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa.

- Szabłowski S.,
2008 *Śmierć na oczach widzów*, „Dziennik”, z dn. 14–15.06.2008,
s. 20.
- Zawojski P.,
2000 *Destrukcja versus wspomaganie ciała w cyberprzestrzeni. Przypadek Stelarca*, „Kultura Współczesna”, wydanie specjalne: *Estetyka (im)materii*, red. K. Wilkoszewska, nr 1–2, s. 166–172.
- Zydorowicz J.,
2005 *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa.