



ODSŁONIĆ NOWE
POLA KULTURY:
PROJEKT ETNOGRAFII
TWÓRCZEJ
I OTWIERAJĄCEJ*

Dorota Ogrodzka**
Tomasz Rakowski***
Ewa Rossal****

Streszczenie: W tekście zostały zaprezentowane metody uchwytywania procesu powstawania treści kultury w społecznościach lokalnych i peryferyjnych oraz ujawniania go w projektach realizowanych przez animatorów kultury, artystów i antropologicznie zorientowanych badaczy społecznych. Wypracowana metodologia dla takiego typu badania łączy sfery antropologii i jej „gęstego uczestnictwa” z jednoczesnym działaniem twórczym, artystycznym, wydobywającym lokalne potencjały kulturotwórcze. Wskazane i opisane zostały przykłady projektów i realizacji łączących w sobie sztukę i etnografię na różnych poziomach – od narzędzi, poprzez sposób działania, aż do konstruowania teoretycznego pola. Przedstawione działania o charakterze teatralnym lub/i performatywnym podejmowane wspólnie ze społecznościami, mieszkańcami danego terenu, przedstawicielami grup zawodowych, etnicznych, społecznych, które dają szansę na przyglądanie się charakterystycznym dla tych grup praktykom, wartościom, układom. Przybliżona została również idea konceptualizmu etnograficznego we współczesnej antropologii, rozumianego jako generator nowych sytuacji etnograficznych, a także metody artystyczno-etnograficzne, które oferują nowe, unikatowe formy opisu rzeczywistości społecznej.

Słowa kluczowe: etnografia, sztuka, eksperyment, współpraca, pułapka, performans.

Kultura i Rozwój 3(4)/2017
ISSN 2450-212X
doi: 10.7366/KIR.2017.3.4.06

Naszym celem i wyzwaniem jest uchwytywanie treści kultury w społecznościach lokalnych i peryferyjnych oraz jednocześnie ujawnianie ich w projektach realizowanych przez animatorów kultury, artystów i antropologicznie zorientowanych badaczy społecznych. Wypracowana metodologia dla takiego typu działania w kulturze łączy, jak uważamy, sfery antropologii i jej „gęstego uczestnictwa” z jednoczesnym procesem twórczym, artystycznym, wydobywającym niezauważane i nieznanne potencjały kulturotwórcze. Na wstępie chcemy się jednak odwołać do pewnego modelu antropologicznego kultury, w którym wskazujemy na trzy sposoby wytwarzania wiedzy kulturowej i zarazem na trzy rodzaje współpracy/współdziałania w ich wytwarzaniu (zob. Estalella, Sánchez Criado 2018). Pierwszy, to formuła obserwacji uczestniczącej, w której badacz bierze udział w życiu badanej wspólnoty, wchodzi w relacje intymności społecznej, prowadzi rozmowy i wywiady, i na ich podstawie stopniowo kształtuje swoją wiedzę. Drugi to sytuacja, kiedy wspólnie z badanymi podmiotami wytwarza się taki opis sytuacji, który będzie głosem politycznym i zaangażowanym, co więcej – często czyni się rozmówców współautorami tekstu. Trzeci, najbardziej popularny obecnie typ wytwarzania wiedzy, to taka forma współpracy, w której wspólnie inicjowana jest już sama sytuacja badawcza. Kiedy ludzie, z którymi pracują badacze, zaczynają być rozpoznawani jako podmioty budujące/aranżujące – podobnie jak antropologowie, socjologowie czy artyści – już samą scenę spotkania.

Naszym celem i wyzwaniem jest uchwytywanie treści kultury w społecznościach lokalnych i peryferyjnych oraz jednocześnie ujawnianie ich w projektach realizowanych przez animatorów kultury, artystów i antropologicznie zorientowanych badaczy społecznych

* Tekst został przygotowany na podstawie prac badawczych realizowanych w ramach grantu NCN nr 2012/05/D/HS2/03639.

** Mgr Dorota Ogrodzka, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa, doti.piwowarska@gmail.com / Stowarzyszenie Pedagogów Teatru.

*** Dr Tomasz Rakowski, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Uniwersytet Warszawski, ul. Żurawia 4, 00-503 Warszawa, tomaszrak@o2.pl.

**** Mgr Ewa Rossal, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, ul. Krakowska 46, 31-066 Kraków / Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego, ul. Gołębia 9, 31-007 Kraków, evarossal@gmail.com.

—
 Marcus pokazuje,
 że kultura i zarazem
 aktywności twórcze nigdy
 nie są związane
 tylko z konkretnym
 środowiskiem
 społecznym,
 miejscem, grupą
 ludzi, i że nie można
 budować jedynie typowo
 antropologicznego opisu
 badanego środowiska

To rodzaj wspólnego eksperymentowania poznawczego, nawet teoretycznego, „przewidywanie” tego, co społeczne. „Nasze zadanie – pisać o tym podejściu Holmes i Marcus – to włączyć w pełni analityczne zdolności oraz rozpoznania naszych rozmówców i współpracowników w proces definiowania tego, co istotne w naszych badaniach i działaniach” (2008, s. 86). Zapleczem tego ostatniego podejścia jest etnograficzna teoria George’a Marcusa – wielostanowiskowości w badaniach rzeczywistości kulturowej (1995, s. 95–117). Marcus pokazuje, że kultura i zarazem aktywności twórcze nigdy nie są związane tylko z konkretnym środowiskiem społecznym, miejscem, grupą ludzi, i że nie można budować jedynie typowo antropologicznego opisu badanego środowiska. Odnosimy się bowiem do takich warunków współczesności, w których oprócz kultury oddolnej, mamy do czynienia z ośrodkami wiedzy i władzy zupełnie

zewnątrznymi wobec lokalnych aktorów (polityki kulturalne, koniunktury, nowe technologie). Poznanie sposobów uczestniczenia w kulturze odbywa się w tym przypadku zarówno na poziomie lokalnej kultury, jak i na poziomie zewnętrznych wpływów, nierówności, migracji zarobkowych, presji społecznych hierarchii¹.

W tej sytuacji – „w trybie trzecim” – odkrywanie potencjałów kultury może stać się możliwe świadomym podążaniem za zjawiskami, w których przecina się to, co społeczne/zewnętrzne, z tym, co lokalne, kulturowe. Podejście to można jednak przedstawić też jako takie, które przeciwstawia się wizji kultury jako z góry zdefiniowanego zasobu, jako czegoś „gotowego”, co można by opisać, mechanicznie, metodycznie użyć czy wprost wykorzystać. Zapleczem teoretycznym do przyjęcia takiego modelu badań jest koncepcja „zwrotu działaniowego” (Reason, Torbet 2010) w naukach społecznych, związana z ideą badawczego „odgrywania i pobudzania kultury” (Alexander 2009). Powstaje w ten sposób pewna hermeneutyka współpracy, w której działanie i eksperymentowanie nie jest jedynie efektem, dodatkiem do uzyskanej już wiedzy, ale może być wręcz naturalnym środowiskiem jej powstawania. Co więcej, z etnograficznego i badawczego punktu widzenia przekraczamy w ten sposób ramy typowej, konwencjonalnej obserwacji etnograficznej i przesuwamy się właśnie w stronę eksperymentalnego współdziałania. Jest to sytuacja, kiedy wiedza jest wytwarzana poza intencjami i dążeniami samego badacza, artysty czy etnografa – kiedy sytuacja np. projektu artystycznego zaczyna na nowo kształtować sposób widzenia tematu przez samych badaczy; pozwala na zaistnienie nowego pola. Inspiracje płyną tutaj m.in. z prac Wilfreda Carra (2010) i Kurta Lewina (2010), w których działania aktywizacyjne są wręcz quasi-naturalnym sposobem powstawania wiedzy i rozumienia procesów społecznych.

Mimo wszystko według nas scena poznania ukrytych, peryferyjnych praktyk kulturowych rysuje się jednak wciąż zupełnie inaczej. Działaniami w kulturze rządzą pewne rygory pól poznawczych, pochodzących osobno ze świata sztuki, osobno

1 George Marcus nazywa taką wiedzę właśnie „etnografią wielostanowiskową”, czyli poznaniem ułożonym jednocześnie wewnątrz lokalnych światów, jak i na zewnątrz nich, w wallersteinowskich „systemach światach” (*ethnography in/of the world system*) (Marcus 1995; zob. też Marcus 2003).

ze świata badań kulturowych i osobno ze świata animacji społecznej i animacji kultury. W polu sztuki chociażby dokonano się przejście w stronę partycypacji i w stronę uczestnictwa w społecznych światach peryferyjnych; stało się tak za sprawą tzw. zwrotu społecznego (partycypacyjnego), czy też, jeszcze inaczej, zwrotu etnograficznego, w którym artyści sięgają po „tereny” antropologów. Mimo to reguły pola sztuki pozostają tu nadrzędne, a to oznacza, że wartość działania jest budowana w odniesieniu do obiektu sztuki, konceptu, do jakości pracy artystycznej. Natomiast w etnografii i badaniach społecznych, pomimo pracy z artystami i eksperymentowania z narzędziami sztuki, wciąż pozostaje nadrzędne pytanie o wiarygodny opis kulturowy (antropologowie prowadzący badania w działaniu często zarzucają sobie, nierzadko podświadomie, porzucenie obserwacji na rzecz działania [Marrero-Guillamon 2018]). W końcu w polu animacji i sztuki zaangażowanej cały czas pojawia się pytanie o produkowane relacje, o efekty, o skuteczność zaangażowania, co stanowi zwykle też osobne pole badawcze służące do określania i oceniania konkretnych efektów działań (zob. Bishop 2015a). Uważamy jednak, że to w tej właśnie sytuacji konieczne jest stworzenie takiego sposobu rozumienia procesu twórczego i takiego – kluczowego dla nas – „opisu gęstego”, w którym relacja wiedzy i działania, poznania kulturowego i projektu artystycznego będą ze sobą ściśle powiązane. Będą właściwie – nierozdzielne. Uważamy ponadto, że jest to też rozumienie i opisywanie takiej sytuacji, w której wiedza ostatecznie wytwarzana jest często poza intencjami i dążeniami samego badacza (czy animatora/artysty) – i kiedy wytworzone działanie artystyczne czy animacyjne zaczyna na nowo kształtować sposób widzenia samej problematyki badań. Artyści-badacze zapraszają w ten sposób, podobnie jak postulowali to Holmes i Marcus (2008), do rozumienia innej podmioty, ludzi, z którymi rozmawiają i prowadzą swoje prace (badania).

Polem, na którym w szczególny sposób wykuwa się nowa forma takiej eksperymentalnej wiedzy – a właściwie owego eksperymentalnego współdziałania (*experimental collaboration*) – są paraetnograficzne praktyki artystyczne. Jest to moment wyjątkowo ważny, pojawia się tutaj bowiem działanie artystyczne nie tylko jako forma eksperymentalnego współtworzenia, ale jako działanie, które zmienia też sam proces poznania i tworzy inną już wiedzę kulturową².

Działaniami w kulturze rządzą pewne rygory pól poznawczych, pochodzących osobno ze świata sztuki, osobno ze świata badań kulturowych i osobno ze świata animacji społecznej i animacji kultury

Polem, na którym w szczególny sposób wykuwa się nowa forma takiej eksperymentalnej wiedzy – a właściwie owego eksperymentalnego współdziałania (*experimental collaboration*) – są paraetnograficzne praktyki artystyczne

2 Od lat 70. XX w. możemy zaobserwować rosnące zainteresowanie świata sztuki antropologiczną praktyką. Artyści adaptowali metody badań etnograficznych do swojej twórczości, która często nawiązywała bezpośrednio do tematyki i antropologicznej krytyki postkolonialnego społeczeństwa. „Zwrot etnograficzny” w sztuce spowodował na początku lat 90. XX w. m.in. kolejną falę zafascynowania twórczością artystów pochodzących z postkolonialnych kultur Afryki i Azji, ale i tematem „inności”. Włoski krytyk sztuki Giorgio Verzotti pokazywał np., że „wartość sztuki takich artystów, jak: Anish Kapoor (Indie), Mona Hatoum (Liban), Cai Guo-Qiang (Chiny) czy Meschac Gaba (Benin) i Pascale Marthine Tayou (Kamerun) odnosi się do ich «otwartości» na konfrontację i dialog między różnymi kulturami, gdzie inność nie zostaje zneutralizowana poprzez proces homogenizacji ani przedstawiona jako egzotyka, ale zamienia się w problem, potrzebę konfrontacji, źródło

Sztuka, tak jak antropologia, może stać się ośrodkiem reinterpretowania rzeczywistości

Pojawia się przy tym jednocześnie też wiele zupełnie nowych relacji i pokrewieństw pomiędzy praktykowaniem sztuki awangardowej i antropologii, o czym piszą np. Chris Wright i Arnd Schneider (2006, s. 2), wskazując na głębokie połączenia (*deeper affinities*) obu aktywności oraz na wcale nieoczywiste „rozbrojenie” antropologii kultury z narzędzi sztuki (obecne chociażby w pracach Bronisława Malinowskiego pozbawionych narzędzi sztuki, chociażby – sztuki Witkacego – z którym się poróżnił przed wyprawą na Trobriandy [ibidem, s. 6]). Takie głębokie połączenia mogą być odnajdywane na wielu poziomach; sztuka, tak jak antropologia, może stać się ośrodkiem reinterpretowania rzeczywistości. Roger Sansi (2013, s. 7, 8, 15) ostrożnie wskazuje na pewną odpowiedniość wydarzenia, jakim były eksperymenty *Writing Culture*, z eksperymentami artystycznymi. Jest to bowiem sytuacja, kiedy wiedza jest wytwarzana w eksperymencie, poza reprezentacjami procesów i zdarzeń

społecznych; jest ona już bardziej formą wywoływania możliwych, złożonych światów i tak jak niegdyś składała się z literackich eksperymentów w etnografii, tak teraz coraz bardziej składa się z montowanej, wytwarzanej i pobudzonej interakcji, relacji, kultury. To zatem, po pierwsze, moment, kiedy sztuka i antropologia „pracują” w rzeczywistości – i to dlatego, że inspiracją dla działań artystycznych stały się obszary pracy antropologa (ibidem, s. 20). Po drugie, artysta sięga tam, gdzie sięgali tradycyjnie etnografowie. Artyści jednak, co zaznaczał Joseph Kosuth (2006), wchodzą w naturalny sposób w pozycję walczących, zaangażowanych podmiotów, działających w pewnej reakcji, kontrze w stosunku do zastanych form kulturowych, w których przeżywają swe życie i od których są zależni (Roger Sansi pisze, iż czują oni presję tego, co kulturowe [2013, s. 20, 21]).

Antropolog – pisał Kosuth pod koniec lat 60. minionego stulecia – jest poza kulturą, którą bada, nie jest częścią społeczności. Podczas gdy artysta jako antropolog funkcjonuje w tym samym kontekście społeczno-kulturowym jak ten, z którego pochodzi. Jest w nim całkowicie zanurzony i wywiera wpływ społeczny. Jego działania kształtują kulturę (Schneider, Wright 2007, s. 24).

przeciwieństw. [...] Stawia pod dyskusję centralność Zachodu” (Verzotti 2004, s. 324). O „zwrocie etnograficznym” w sztuce współczesnej pisał w latach 90. Hal Foster w znanym eseju *Artysta jako etnograf* i już wtedy wskazywał na pewną obecną w tych praktykach poznawczą i etyczną pułapkę. To, czego potrzebuje bowiem artysta, pokazywał Foster, to wyjście na zewnątrz, w stronę nieswoich doświadczeń, w stronę odmiennego i peryferyjnego świata społecznego, aby tam znajdować moce buntu, oporu i subwersji. To wtedy zatem szczególnie rozwija się praktykowanie wyjścia do światów spoza mainstreamu, artworldu, w których działania artysty nabierają swoistej ciężkości. Swoje projekty artyści umieszczali najczęściej *elsewhere* i *outside*, a „innymi” stały się raczej peryferyjne światy grup podporządkowanych i marginalizowanych kulturowo niż dalekie geograficznie społeczeństwa plemienne. Artysta, pokazuje Foster, działa w ten sposób trochę niczym etnograf, wśród doświadczeń grup podporządkowanych, grup wykluczonych, w miejscach społecznych napięć, doświadczając wyobcowania i egzotyzacji siebie samego (*self-othering*). Podobnie jak surrealiści i etnografowie z lat 20. i 30. XX w. prymitywiści i poszukiwacze realizmu życia usiłują dotrzeć w miejsce kulturowych peryferii, a stamtąd pozwolić spojrzeć w oczy obiegom dominującym, „galeriom”, „publicystom”, „nauczycielom” – i zmusić tym samym zachodnie, „późne”, dostatnie społeczeństwa do spojrzenia w oczy samym sobie. Z jednej strony sztuka społeczna niewątpliwie nabrała rozpędu, sięgając ku temu, co społeczne, peryferyjne, zawiązując artystyczne działania partycypacyjne. Z drugiej strony może być to jednak, według Fostera, po prostu pewien instytucjonalno-polityczny koniunkturalizm, próba nadążania za kolejnym, zdecydowanie centralnym, porównywalnym strumieniem, uwiaryzelniającym po prostu sztukę, która już teraz, ktoś mógłby powiedzieć, aby żyć – musi być społeczna.

Jest to sytuacja, która w polskim kontekście formuje pewien punkt wyjścia: współczesna sztuka zaangażowana działa często w taki sposób, by podporządkować się efektowi realności działania – by wytwarzać wyraźną zmianę społeczną (by zmieniać rzeczywistość, z którą artysta się – w istocie – nie zgadza). Ma to miejsce na przykład w działaniach Artura Żmijewskiego, który w swoim znanym manifestie *Sztuki społecznie stosowanej* (2007) pisał wyraźnie, że artystę stać po prostu na pewną polityczną dojrzałość, że może domagać się tego, by stworzyć nowe warunki życia społecznego, sięgać ku temu, co skuteczne, nawet ku pewnej władzy.

Taka forma zmiany społecznej i politycznej skuteczności zdecydowanie nie jest jednak tym, czego poszukujemy. Poszukujemy bowiem raczej takiej formy działania twórczego i otwierającego, w której wykształca się nowa realność życia społecznego, nowa wyobraźnia społeczna, nieobecna wcześniej, wywoływana przez działających artystów i artystów-etnografów, ale wpływająca też zwrotnie na twórcę działań i tego, kto „odgrywa i pobudza” kulturę. Jest to zatem forma współpracy w owym „trzecim trybie” – a więc w sytuacji, kiedy doświadczenia i rzeczywistość innych ludzi są obecne, aktualne i kiedy ludzie mają możliwości zwrotnego działania, to znaczy też – kształtowania i współkształtowania interpretacji tego świata i miejsca, w którym jesteśmy. Nie jest to zatem spotkanie jedno- ani nawet dwubiegunowe, ani nawet sugerujące pewien dialog. Ten – nazwijmy to – etnograficzny performans to raczej forma działania, to jednoczasowe przekształcenie pola uwagi, wiedzy, poznania, władzy. Pojawia się coś w rodzaju opisywanego przez nas już wcześniej „kulturowego cyklotronu” (zob. Rakowski 2013a, s. 38–63): etnograficzne doświadczenie jest punktem wyjścia, ale jednocześnie powstaje zupełnie nowe pole poznawcze, a zatem ryzyko „przywrócenia”, „skompletowania” doświadczenia. W ten sposób pojawia się tutaj taka formuła spotkania, w której działają siły lokujące się już właściwie poza intencjami i dążeniami samego badacza, artysty czy etnografa – i kiedy wytworzona sytuacja (np. projektu artystycznego) zaczyna na nowo kształtować sposób widzenia i pozwala na zaistnienie nowego pola. To, co jednak tutaj najbardziej istotne, to niespodziewane narodziny pewnego trzeciego układu, trzeciej sfery znaczeń, a właściwie czegoś, co Erika Fischer-Lichte określała mianem „emergencji znaczenia” (2008, s. 225, 230–232). W takiej sytuacji mamy do czynienia nie tyle z silnym, skutecznym działaniem politycznym, „sztuką społecznie stosowaną” – wprost inicjowaniem zmiany społecznej – ile raczej z nowym polem współpracy, polem eksperymentalnego współdziałania.

Jeśli natomiast powstają efekty tych działań, to mają one charakter bardziej niespodziewanych, choć nieraz bardzo realnych, „niemechanicznych”, i często zaskakujących. To w tym miejscu można pójść jeszcze krok dalej, bardziej w stronę uznania i w ogóle ujrzenia narodzin pewnej innej, wzbudzonej w interakcji, podmiotowości społecznej. Jest to forma wprawiania w ruch życia społecznego, co pozwala na wytworzenie innych sposobów działania i stworzenia, jak pisał Nicolas Bourriaud

Współczesna sztuka zaangażowana działa często w taki sposób, by podporządkować się efektowi realności działania – by wytwarzać wyraźną zmianę społeczną

To, co jednak tutaj najbardziej istotne, to niespodziewane narodziny pewnego trzeciego układu, trzeciej sfery znaczeń, a właściwie czegoś, co Erika Fischer-Lichte określała mianem „emergencji znaczenia”

w przedmowie do *Estetyki relacyjnej* (2012, s. 26), alternatywnego stołu montażowego, by – nawet w formie prototypu – przeprogramować to, co społeczne (będą to wtedy też takie „ośrodki”, jakie – jak chciałby Bourriaud – mogą stawiać opór „powszechnej, czysto ideologicznej bierności”).

Problem polega jednak wciąż na tym, że można mieć wrażenie, iż antropologia zostaje zastosowana w tym przypadku do analizy i interpretacji mimo wszystko „wywołanej” i „sztucznie wytworzonej” sytuacji. Pojawia się tu więc znów pewna świadomość modelowania i tworzenia tego, co jest nie tyle „odczytywane” czy „rekonstruowane”, ile „wywoływane” i „konstruowane”. W pewnym sensie można mówić wręcz o produkowaniu alternatywnych światów społecznych. Chcemy jednak przede wszystkim wskazać tu na konkretne przypadki współwytwarzania warunków działania i powoływania nowych spotkań, nowych rzeczywistości. Aby to pokazać, odwołamy się tutaj do kolejnych, konkretnych eksperymentów artystycznych i – w konsekwencji – eksperymentów etnograficznych, konstruujących na swój sposób zarazem „sztuczne”, jak i „zastane” rzeczywistości.

SKUP ŁEZ. FAKE-BIZNES I GIMNASTYKA JĘZYKOWA

Takim projektem był choćby *Skup łez* Alicji Rogalskiej i Łukasza Surowca, który zrealizowano w Lublinie w lipcu 2014 r. Powstało urządzenie czy narzędzie służące do wytwarzania nowej sytuacji i właściwie – do wytwarzania nowego środowiska interakcji. *Skup łez* jako osobny lokal powstał na ulicy 1 Maja w Lublinie, w okolicy pełnej komisów, lombardów, punktów oferujących ubezpieczenia na życie (i od nieszczęśliwych wypadków), punktów z „chwilówkami” i agencjami Providenta, sklepów z bronią, fluidami i e-papierosami. Przypominał nieco recepcję gabinetu odnowy biologicznej, bank lub parabank; jego witrynę zdobił napis podobny do tych reklamujących zakup obligacji czy złota bądź namawiających do założenia rachunku. Do skorzystania ze skupu zachęcał wyklejony napis: „100 PLN za 3 ml łez*”, a poniżej znajdowało się objaśnienie do znaku*: „wypłakanych na miejscu”. Z czasem zaczęły się tam pojawiać całe kolejki chętnych, a w samym skupie ludzie płakali, wpatrując się w lustra, przykładając pod oczy cebulę i sztyfty z olejkami eterycznymi, dzwoniąc do byłych partnerów czy słuchając smutnej muzyki i wracając do swoich myśli. Jak się okazało, powstała w ten sposób sytuacja zbudowana zupełnie od nowa, w której artyści, zwykli ludzie, ale też badacze zmuszeni byli bardzo starannie dobierać słowa. Kontekst wypłakiwania łez, liczonych w mililitrach, zmuszał bowiem do budowania nowych sformułowań i nowych stanowisk wobec rzeczy tak dwuznacznej, tak nierealnej, jak konkretna praca za pomocą łez i emocji. Otworzyła

się też droga do pewnej etnograficznej wiedzy o okolicznych problemach, o życiu przybywających tam ludzi, o nieszczęściach, o próbie przetrwania na ulicy przy dworcu, w tano wynajmowanych i zamienianych mieszkaniach, na poddaszach i w punktach usługowych. Eksperyment polega więc na wstępnym „uchwyceniu” czy wręcz „wydobyciu” czegoś charakterystycznego dla terenu społeczno-kulturowego i następnie „podszyć się” pod niego (udając drobny, chwilowy, trochę „dziwaczny” biznes). Po chwili jednak sama sytuacja skupu wywołuje już nową, „pochodną” rzeczywistość, której się dotyka, która staje się środowiskiem nowego

—
Eksperyment polega więc na wstępnym „uchwyceniu” czy wręcz „wydobyciu” czegoś charakterystycznego dla terenu społeczno-kulturowego i następnie „podszyć się” pod niego

rozumienia tego, co społeczne, i która przekracza intencje działających – wywołuje jakby eksperymentalnie wielość światów etnograficznych, nawet w postaci płaczących obok siebie ludzi, grup, całych rodzin (zob. więcej Rakowski 2014; Prus 2014).

W pracy nad projektem skupu artystom od początku chodziło o pewną niewiadomą. Chodziło o działanie, które jest jednocześnie bez sensu – i które zarazem jest przecież czymś bardzo prawdziwym, emocjonalnym, fizjologicznym, a więc mającym sens.

Nie chcemy oszukiwać – mówili – nie chcemy sprzedawać ułudy, usługi, czegoś, co ma swój cel, idee, wartość. Religijną, duchową, rynkową. Ludziom sprzedaje się przecież idee, pragnienia; robią to sklepy, galerie, kościoły. My chcemy to, co prawdziwe, bez celu. To, co należy do ludzi. Oddać im to, co do nich należy.

Można więc powiedzieć, że skup walczył o relacje, które dopiero zaistnieją, o działania wywołane przez ludzi, o akcje artystyczne (*art*, z indoeuropejskiego **ar*: działanie, zestrojenie działań), które – jak pokazywał Nicolas Bourriaud – wytwarzane są poprzez relacje, a właściwie poprzez odkrywanie realnych sieci napięć społecznych, i które istnieją tylko wtedy, gdy ktoś coś zrobi, gdy uczestniczy. Sztuka taka, jak pisał Liam Gillick, „jest jak światło w lodówce – funkcjonuje tylko wtedy, gdy znajdzie się ktoś, kto otworzy drzwi” (2012, s. 19). Na czym jednak polegało „otwieranie drzwi do lodówki” w skupie łez? Co ludzie tam robili? Zgodnie z opisem, z koncepcją samych twórców skupu, Alicji i Łukasza, ludzie ci zanosili swe łzy, by je sprzedać, niczym cenne przedmioty do lombardów, komisów, skupów złota, których pełno w okolicy, które widać już, idąc od dworca, by łzy pojawiały się tam jak w okolicznych biurach, gdzie można ubezpieczyć się od nagłej śmierci, choroby, nieszczęśliwego wypadku, czy w kantorach, gdzie oddaje się swe mieszkania pod zastaw za rentę (ulica 1 Maja to także stare kamienice i podwórka, oficyny ciągnące się do dworca; to miejsca zwiększonego obrotu, handlu tym, co wartościowe, co emocjonalnie cenne albo bolesne).

W skupie w czasie akcji panował gwar, ludzie śmiali się, żartowali, patrzyli sobie w oczy, słuchali muzyki, dzwonił do dawnych, smutno zakończonych miłości. Każdy właściwie starał się wynaleźć swój sposób na skup, wymyślić go. Niewiarygodny Skup łez wciąż domagał się więc umocowania w działaniu. Z moich rozmów z ludźmi korzystającymi z niego wynikało jednak coś więcej. Młody człowiek, z którym rozmawiałem, chciał się sprawdzić, pokazać, że potrafi, że „sięgnie po złoto”. Był silnym mężczyzną, mieszkańcem podlubelskiej wsi; pracował na budowie, w ochronie. „Jeśli – jak mówił – na wsi przed nikim nie muszę uciekać, to i w Lublinie sobie poradzę”. Jednak po chwili okazało się coś więcej: niedawno uciekł z rodziną od problemów z rodzinną wsi, wynajmuje poddasze na 1 Maja i właściwie to on, jako prawie dwudziestolatek, zajmuje się teraz młodszym rodzeństwem. Wymurował ścianki i urządził na nowo poddasze, a teraz próbuje sił w biznesie informatycznym. Podobnie młoda kobieta na stażu w fabryce cukierków, skierowana tam z Urzędu Pracy, stara się utrzymać męża i dzieci, a płacz – jak wyznała – nosiła w sobie od dawna. „Miałam potrzebę wyrzucić to z siebie. Za pierwszym razem chyba wypłakałam wszystko” – mówiła. Studentka UMCS opowiada, że w skupie łez płacze

Można więc powiedzieć,
że skup walczył
o relacje, które dopiero
zaistnieją, o działania
wywołane przez ludzi,
o akcje artystyczne

W skupie ludzie zbierają więc swoje problemy, pozostają sami ze sobą, a jednocześnie – podczas takiej rozmowy – odsłania się często po prostu życie na przyczółku Lublina

sama do siebie, a słuchawki z muzyką i miejsce pod oknem pozwalają jej odciąć się od świata i skupowego gwaru. „To trudny moment w życiu – mówiła – płacę po nocach, co ja zrobiłam... Ostatnio czas spędzałam na spotkaniach ze znajomymi, to nie miałam jak płakać, pomyślałam, że tu mogę spokojnie napłakać. Że to dla mnie. I zarobię na warunek na studiach”. W skupie ludzie zbierają więc swoje problemy, pozostają sami ze sobą, a jednocześnie – podczas takiej rozmowy – odsłania się często po prostu życie na przyczółku Lublina (tanie mieszkania, w drodze od dworca, duży obrót wynajmu).

Jednoczenie w doświadczeniu tym mieszało się to, co biograficzne, i to, co społeczne; perspektywa biograficzna płaczących (wymiar jednostkowego działania) i perspektywa społecznych napięć (prace, migracje, wynajem mieszkań, próby utrzymania rodziny). Nie chodzi tu jednak o żadne „odkrycie” perspektywy jednostki ani w ogóle o odkrycie, że istnieją jednostki, ale o myślenie poprzez jednostkę, która jest postacią „w ruchu”, poszukującą drogi, co paradoksalnie przywołuje „to, co społeczne” (to wywołał też *Skup łez*): wszelkie napięcia i strukturalne czy ekonomiczne presje, jakie pojawiają się w życiu pojedynczych ludzi – rynek, praca, migracje, ambicje. Co więcej, w rozmowie o skupie łez utkwili w tej przestrzeni zarówno etnograf, prowadzący rozmowy, jak i jego rozmówcy, którzy często z trudem radzą sobie w życiu, i nad tym też płakali. Stąd w czasie spokojnej, długiej rozmowy nie było właściwie sposobu, by o wypłakanych łzach porozmawiać w prosty sposób. To, co się wydarzyło, dla tych ludzi było bowiem przede wszystkim wciąż tym, co trudno nazwać, uchwycić, przy jednoczesnej chęci mówienia. Każda z rozmów schodziła więc dzięki łzom na tory gimnastyki języka i zmuszała do nazywania tego, co się zrobiło. Każda rozmowa wywoływała pytania: Po co mi skup moich łez? Chodzi o pieniądze? Dlaczego płakałam? Dlaczego płakałem? Czy to było naprawdę? Ta chwiejna sytuacja stworzyła więc miejsce „właściwe” – miejsce pytań właściwych, jak sądzimy, dla czegoś takiego jak *Skup łez*: uniemożliwiała zwykłą, banalną refleksję, zwykły język i wszelkie zwroty typu „jak to w życiu bywa”. Uniemożliwiała konwencjonalną, oczywistą rozmowę, o której przekroczenie dopominała się m.in. etnografka Sherry Turkle (2011); chodziło jej właśnie o stworzenie warunków do wyłonienia się samowiedzy w rozmowie, przekroczenia typowego jej przebiegu (w tekście Turkle będzie to przekroczenie czegoś, co nazywała ona *company line*, oczywista forma językowa dla danego zakotwiczenia np. techniki w rzeczywistości społecznej [ibidem, s. 11]).

W *Skupie łez*, który funkcjonował zaledwie kilka dni, powstała w ten sposób zupełnie materialna kolekcja łez, zebrana później w szklaną kolbę. Co więc z nimi zrobiono? Twórcy skupu wiele nad tym myśleli (archiwum? muzeum? sejm?). Swoje miejsce porównywali do poczekalni, kaplicy, miejsca parareligijnego, gdzie kupuje się „społeczne gorzkie żale”; wykreowali jednocześnie miejsce niedefiniowalne, „lekką przesuniętą” (używali hasła „fatamorgana”), w tym sensie, że *Skup łez* przecież oszukiwał, płacił za rzecz nierealną, niewiarygodną, ale jednak w sposób całkiem realny płacił. Żale, wspomnienia, nawet żarty, były więc jednak też bardzo realne. Była to jednak sytuacja nieustannie domagająca się wypełnienia, wymagająca wejścia w to, co nieprawdopodobne, ale i zarazem wejścia we własne emocje. Rozmowa z ludźmi po takim doświadczeniu była więc długa, ale w pewnym sensie

bardzo dziwna – dotyczyła przecież czegoś nie do końca zrozumiałego. Powstała zatem sytuacja, która początkowo mogłaby zostać przez wielu uznana za niezręczną, farsową, podsuwającą podstępnie kwoty pieniędzy za żal; sprawiająca, że ludzie, zanim się zorientują, robią coś, czego może nigdy by nie zrobili – w której spieniężają swój czas, emocje i to „coś więcej”, co pojawia się na zakrętach biografii. To droga pełna skupienia i jednocześnie bez określonego celu, droga donikąd; droga, na którą nikt nigdy nie jest gotowy.

Co dziwne, ludzie płakali ochoczo. W rozmowach okazywało się, że rzecz nie jest błaha i że spieniężenie łez przemieniało się w sytuację otwierającą w rozmowie rzeczy ważne, właśnie dzięki temu, że uciekała ona definicjom i ogrymam zwrotom.

Chciałbym – mówił mi Łukasz Surowiec – żeby ludzie znaleźli się w sytuacji, kiedy cel działania nie jest gotowy, określony. Pewnie wielu powie, że ludzie nie są do tego przygotowani, że nie rozumieją tego. Uważam, że człowiek nigdy nie jest, że my nigdy nie jesteśmy dość przygotowani. Że każdemu wolno wejść w taką sytuację. Że to akt odwagi, w którym cele musimy wyabstrahować sami.

Skup łez był w ten sposób o tyle szczególnie zaproszeniem, że skutecznie uniemożliwiał nazwanie do końca tego, co się wydarzyło – tego, co się wydarzało w naszym życiu. Pojawiał się wówczas, po obu stronach spotkania, zakres nowego doświadczenia. Choć stworzył sytuację trudną, wyraźnie krytyczną (by nie rzec – podstępną), otworzył nagle drogę, której nikt się nie spodziewał, a którą i tak trzeba było już przejść. Wykreował sytuację nową, bo był zbiorem pytań właściwych – skutecznie odsuwał w każdym razie (przynajmniej „na wyciągnięcie ręki”) ten oczywisty, zwykły skrypt, *company line* – tę władzę i nieustanną „instrukcję” konwencjonalnego, codziennego języka.

DYWANIK. KONFLIKTY I RELACJE

Odwołamy się do jeszcze jednego przykładu działania partycypacyjnego z Lublina. Projekt Moniki Drożyńskiej *Dywanik*, realizowany w ramach Pracowni Sztuki Zaangażowanej Rewiry w Lublinie, wpisuje się w typ działania artystycznego odnoszącego się do zwrotu etnograficznego. Zanim zaproszona przez Rewiry artystka rozłożyła na jednej z przecznic ul. Dzierżawnej w Lublinie trzystumetrowy czerwony dywan, była w kilku miejscach sugerowanych przez kuratora Szymona Pietrasiewicza. Zgodnie z celem działań realizowanych przez Rewiry sztuka wkracza na obszar otoczony murem, do osób osamotnionych i wykluczonych społecznie, do miejsc uchodzących za defaworyzowane, marginalizowane (por. Pietrasiewicz 2012, s. 7). Ulica Dzierżawna leży w samym sercu Lublina, w sąsiedztwie dawnej cukrowni, nieczynnej od 2010 r. Sama ulica ma strukturę grzebieniową, w której od głównej jezdni odchodzą przecznice. Przypomina

Powstała zatem sytuacja, która początkowo mogłaby zostać przez wielu uznana za niezręczną, farsową, podsuwającą podstępnie kwoty pieniędzy za żal; sprawiająca, że ludzie, zanim się zorientują, robią coś, czego może nigdy by nie zrobili – w której spieniężają swój czas, emocje i to „coś więcej”, co pojawia się na zakrętach biografii

Zgodnie z celem działań realizowanych przez Rewiry sztuka wkracza na obszar otoczony murem, do osób osamotnionych i wykluczonych społecznie, do miejsc uchodzących za defaworyzowane, marginalizowane

raczej małe osiedle z domkami w stylu ogródków działkowych, a atmosfera tam panująca (suszące się na zewnątrz pranie, psy szczekające zza płotków, klatki z gołębiami czy królikami) kojarzy się raczej z wsią niż z centrum trzystutysięcznego miasta. Dzielnica Za Cukrownią w potocznej opinii lublinian uchodzi za niebezpieczną, dzielnicę slumsów. Artystka weszła w tę okolicę świadoma panujących stereotypów, ale zanim zrealizowała swój projekt, rozmawiała z mieszkańcami, tworząc z nimi rodzaj bliskości/oswojenia oraz szukając inspiracji dla swojego działania. Pomysł zrodził się dosłownie z podłoża. Przeznice odchodzące od głównej jezdni są niewybrukowane, na całej ulicy nie ma poprowadzonej kanalizacji, a dodatkowo podczas deszczów, ze względu na podmokły teren, tworzą się wielkie kałuże i błoto. Drożyńska, odkrywając fakt, iż „nie da się przejść, nie brudząc sobie butów i spodni” (ibidem), doszła do wniosku, że to, co może zrobić dla jej mieszkańców, to zabezpieczyć ich obuwie przed błotem³. Zrealizowała projekt tymczasowy, daleki od pragmatycznego myślenia. Nie dążyła swoim działaniem do trwałej zmiany, chciała wyłącznie pokazać jej potencjał do wydarzenia się i wytworzyć przestrzeń dynamiczną, z której można było skorzystać, wypełnić w dowolny

sposób. Postanowiła skomponować swoisty żywy obraz, przeprowadzając przez środek dzielnicy czerwoną linię. Czerwony dywan na jednej z przecznicy ulicy Dzierżawnej stał się dla artystki próbą odsłonięcia pewnych nieoczywistości, wykluczeń i sprzeczności w przestrzeni publicznej, wynikających z dominującego konsensusu. Odwołując się do teorii Chantal Mouffe „agonistycznych przestrzeni publicznych”, Drożyńska pragnęła wydobyć na światło dzienne „wielość praktyk i doświadczeń, które stanowią tkankę danego społeczeństwa, wraz z konfliktami, jakie za sobą pociągają” (Mouffe 2005). W tym celu zaprojektowała sytuację, w której zestawiając ze sobą tematy w powszechnym dyskursie niezestawialne, jak tkanina i przestrzeń miejska, doprowadziła do spotkania kontrastów, ale i wytwarzania pewnego konfliktu (por. Drożyńska 2014). Jej działanie w miejscu uchodzącym w potocznej opinii większości mieszkańców

—
Czerwony dywan na jednej z przecznicy ulicy Dzierżawnej stał się dla artystki próbą odsłonięcia pewnych nieoczywistości, wykluczeń i sprzeczności w przestrzeni publicznej, wynikających z dominującego konsensusu

Lublina za wykluczone, peryferyjne i zapomniane wzbudziło kontrowersje. W mediach pojawiły się m.in. „oskarżenia o replikowanie czy wręcz wzmacnianie defaworyzującego dyskursu dotyczącego tego fragmentu miasta” (Burek 2014, s. 18), a także głosy podkreślające marnotrawienie pieniędzy państwowych⁴. Mieszkańcy ul. Dzierżawnej mieli świadomość szumu medialnego i nie ukrywali zadowolenia z tego faktu. Z rozmów z nimi wynikało jednoznacznie, że traktują to nie tylko jako okazję do bycia obecnym w mediach, ale także, a może przede wszystkim, do zburzenia negatywnego stereotypu na temat swojego miejsca zamieszkania, gdzie „mieszkają także normalni ludzie i po studiach”, „nie trędowaci czy menele”⁵.

3 Problem braku kanalizacji pojawiał się jako najczęstszy zarzut wobec władz miasta o zaniedbanie i głównie powód narzekania na warunki mieszkaniowe na ul. Dzierżawnej. Na podstawie materiałów autorki 08/2014, 05/2015.

4 Głosy krytyczne pojawiały się często na forach lokalnych gazet, por. Czerwony dywanik... 2014a; Czerwony dywanik... 2014b.

5 Materiały z badań terenowych 08/2014 i 05/2015.

Ponadto pozwoliło im to uwierzyć w możliwość zauważenia przez władze miejskie niewiarygodnego jak na XXI w. problemu braku kanalizacji. Wielu mieszkańców, pomimo początkowego krytycznego nastawienia i uznania projektu za nietrafiony, potraktowało wspólne rozkładanie czerwonego dywanu nie tylko jako lokalną imprezę, ale również jako impuls do wyjścia z domu i rozmowy z sąsiadami. Wydarzenie to stało się pułapką, generującą niespodziewane relacje sąsiedzkie. Jeszcze długo po zniknięciu artystki, dopóki pozwalała na to pogoda, mieszkańcy codziennie zmiatali dywan i wystawiali przed dom stoliki z krzesłami, a ulica była coraz częściej odwiedzana przez osoby z innych dzielnic Lublina⁶. Nieoczywista sytuacja z dywanem ukazała nie tylko potrzebę poprowadzenia kanalizacji i zajęcia się nawierzchnią niewybrukowanej drogi, ale również realny głód kontaktu z ludźmi z najbliższego otoczenia. Efektem projektu stała się niekoniecznie zmiana przez duże „Z”, ale kreowanie niespodziewanych (przede wszystkim dla mieszkańców) sytuacji, kiedy skłóceni ze sobą sąsiedzi potrafią wspólnie zaangażować się w rozkładanie dywanu i tym samym budować na nowo dobre relacje i rodzaj wspólnoty w szczególnej przestrzeni lokalnej. Nie zawsze ważne jest to, co widać, chociaż pozornie oczywiste siadanie przed domem na krzesłach może stać się powrotem do zapomnianych zwyczajów i odtwarzaniem wspólnotowości.

W badaniach etnograficznych na poziomie relacji międzyludzkich pojawia się zazwyczaj dysonans i rodzaj dyskomfortu zarówno po stronie antropologa, jak i ludzi, z którymi rozmawiamy. Otrzymując od ludzi ich wiedzę, doświadczenia, emocje, w zamian możemy dać im wyłącznie naszą uwagę, rozmowę, która *de facto* jest wpisana w naszą pracę. Niekiedy to wystarcza, ale często pojawia się nadzieja, że „coś możemy zmienić, poprawić, na coś wpłynąć”. Ta dysproporcja może być niwelowana właśnie przez połączenie badań z działaniami artystycznymi i dzieleniem przestrzeni uczestnictwa. Antropolodzy nie ograniczają się wówczas wyłącznie do bezpiecznego i zdystansowanego komentowania rzeczywistości kulturowej, ale podobnie jak osoby, z którymi rozmawiają, „narażają się” na ryzyko związane z „przekraczaniem siebie” i przebudową swojego sposobu myślenia oraz wyuczonych schematów działania.

PANNY MŁODE

Jeszcze jednym przykładem działania, którego celem jest wytwarzanie nowej sceny i nowego środowiska wyłaniania się wiedzy kulturowej, jest performatywny projekt *Panny Młode*, który był realizowany we wsiach na południowym Mazowszu latem 2011 r.⁷ Był to długofalowy proces pracy z grupą zamężnych, owdowiałych i rozwiedzionych kobiet, z którymi wspólnie przygotowywałyśmy

W badaniach etnograficznych na poziomie relacji międzyludzkich pojawia się zazwyczaj dysonans i rodzaj dyskomfortu zarówno po stronie antropologa, jak i ludzi, z którymi rozmawiamy. Otrzymując od ludzi ich wiedzę, doświadczenia, emocje, w zamian możemy dać im wyłącznie naszą uwagę, rozmowę, która *de facto* jest wpisana w naszą pracę

6 Na podstawie wywiadów przeprowadzonych w maju 2015 r.

7 *Panny Młode* stanowiły element szerszego projektu *Prolog. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturowego* realizowanego przez Kolektyw Terenowy. Opisany on został w Rakowski (2013b), a także w moim tekście (Ogrodzka 2016).

działanie performatywne w przestrzeni wsi. Wspólne zakładanie dawnych sukien, oglądanie zdjęć, szykowanie fryzur i makijażu, sesje zdjęciowe, pieczenie tortu, wreszcie korowód, interakcje z mieszkańcami, odwiedzanie wszystkich kobiet we wsi, częstowanie tortem, działania, mikrochoreografie krytyczne odwołujące się do zwyczajów i roli nowożeńców – to wszystko złożyło się na przebieg *Panien Młodych*.

—
Odwołując się do klasycznej koncepcji Ervinga Goffmana, można powiedzieć, że ślub jak każde sformalizowane i powtarzalne działanie społeczne jest występem, wykonem, o precyzyjnym i rozpoznawalnym scenariuszu i formie

Osią tematyczną tego projektu była kategoria małżeństwa, a precyzyjnie: sytuacja ślubu, która w niezwykle nośny i mocny sposób połączyła porządek badawczy, animacyjny i artystyczny, pozwalając na wzajemne ich przenikanie oraz swoistą synergię znaczeń. Z jednej strony ślub jako kulturowa ceremonia jest widowiskiem, wydarzeniem o wysokim współczynniku teatralności, w trakcie którego znaczenia są wprost odgrywane i wytwarzane, formowane za pomocą słów, kostiumów, gestów, ciał, przestrzeni, atrybutów, aktorów, z przypisanymi rolami i scenariuszami tych ról. Odwołując się do klasycznej koncepcji Ervinga Goffmana, można powiedzieć, że ślub jak każde sformalizowane i powtarzalne działanie społeczne jest występem, wykonem, o precyzyjnym i rozpoznawalnym scenariuszu i formie (por. Goffman 2000). Jego skuteczność zawarta jest w performatywnej formie.

Teatralność ta, która rozgrywa się w czasie rzeczywistym, jest budowana na podstawie kulturowych metafor i systemów znaków, które choć często funkcjonują jako przezroczyste, mogą przez uważne i krytyczne spojrzenie oraz przez artystyczne przetworzenie zostać odsłonięte, poddane oglądowi, a tym samym stanowić soczewkę, przez którą można przyglądać się danej społeczności, kulturze. Ponieważ zaś sam temat małżeństwa łączy się ściśle z innymi obszernymi polami kulturowego funkcjonowania, takimi jak choćby modele rodziny, kategorie płci i role płciowe, stosunek do rytuału i momentu zmiany tożsamości, ekonomia, praca, myślenie o przyszłości, stosunek do dzieci, to jasne się staje, że w soczewce tej wytwarza się bogaty, złożony obraz społeczno-kulturowej rzeczywistości oraz dyskursu o niej.

—
W projekcie nie chodziło o obserwowanie sytuacji realnego ślubu, ale właśnie o rodzaj powtórzenia, czy raczej „powtarzającego przetworzenia” elementów ślubu i towarzyszących mu wydarzeń, momentów składających się na bycie panną młodą

W projekcie nie chodziło o obserwowanie sytuacji realnego ślubu, ale właśnie o rodzaj powtórzenia, czy raczej „powtarzającego przetworzenia” elementów ślubu i towarzyszących mu wydarzeń, momentów składających się na bycie panną młodą. Dokonywało się to za pomocą teatralnych środków i w odwołaniu do wspomnień, refleksji, a także marzeń i pomysłów uczestniczek. Już samo to przetworzenie sprawiało, że działaniu towarzyszył pewien cudzysłów – nie chodziło o dokładne zrekonstruowanie rytuału czy jego kulis i – co za tym by szło – stanu liminalnego, według słownika Victora Turnera, ale o pewną grę z tą sytuacją, o jej parafrazę, zabawę jej elementami, w celu sprawdzenia ich mocy i skuteczności w innym kontekście. Czyli o liminoidalność – coś przypominającego realny rytuał (por. Turner 2005). W tej liminoidalności ożywały emocje bardzo podobne do tych, które towarzyszyły sytuacjom oryginalnym. Powtórne zakładanie sukien, powtórne wykonywanie makijażu, pozowanie do

sesji ślubnej, przygotowywanie tortu, wreszcie przejście przez wieś w stroju panny młodej i częstowanie tortem mieszkańców, to gesty i czynności, które automatycznie, niezależnie od cudzysłowu, w którym funkcjonowały, uruchamiały afektywny poziom związany z figurą panny młodej i szerzej – z kategorią małżeństwa. Pozwoliło to ujawnić wiele społecznych zachowań i przekonań dotyczących roli kobiety, tego, jak i kto o małżeństwie myśli w tej społeczności. Ujawnienie to nie dokonało się w skali 1:1. Napotykanie mieszkańcy, sąsiedzi przeczuwali, że sytuacja jest w jakiś sposób „pułapką”. Zwielokrotniona figura panny młodej, korowód kobiet w starych sukniach od początku wydawały się podejrzane, były rozpoznawane jako „podszywanie” się pod „prawdziwy” ślub. A jednak uruchamiały komentarze odnoszące się do działania, które rozgrywało się w ciele i przestrzeni, realnie. Interpretacje mieszkańców, ich hipotezy dotyczące celu tych działań były w istocie wypowiedziami na tematy, które stanowiły przedmiot projektu: rolę kobiet, stosunek do rytuału i tradycji, wreszcie powinności i ograniczenia wynikające z płci. Dodatkowo zaś podjęte przez nas działania uruchomiły na innym niż dyskursywny poziomie opowieści uczestniczek. Można powiedzieć, że poruszona została pamięć ich ciała i same zaczęły odzyskiwać dostęp do sfery często nienazwanych lub nieuświadomionych wcześniej wrażeń, intuicji, lęków czy nadziei. W trakcie działań wszystkie te elementy zyskiwały na znaczeniu, nabierały kształtów, często były nazywane i wypowiedziane. Wiedza i samowiedza działały się więc w czasie rzeczywistym, były wywoływane poprzez akcję i jej atrybuty. Eksperyment polegał tutaj w głównej mierze na teatralnym, „przetwarzającym powtórzeniu” kulturowo rozpoznawalnych i afektywnie mocnych elementów życia społecznego, które rezonując, wywołują silne reakcje oraz stają się przyczynkiem do refleksji. Z jednej strony powtórzenie to odwoływało się do performatywnej siły znaków: kostiumu, atrybutów, zwyczajów, z drugiej zaś było przesiąknięte sztucznością, zabawą, świadomością pewnej maskarady, przebieranki. Nieobecność mężczyzn, stworzenie sytuacji, w której występują same panny młode – kobiety – było eksperymentalnym sprawdzeniem tego, co sama kobieta, gdyby mogła stać się choćby w cudzysłowie panną młodą raz jeszcze, zrobiłaby inaczej, a co tak samo. Rozmowy z perfomerkami, które same zresztą przekształcały, inicjowały i proponowały kolejne sytuacje, działania, często ujawniały głęboką refleksję na temat roli kobiety i jej możliwych wariantów (oraz własnych ocen tych możliwości) w samym dniu ślubu, ale też szerzej – w małżeństwie, rodzinie, społeczności lokalnej.

Pułapką był tu sam performatywny wymiar działania, które zawsze jest realne i w jakimś sensie skuteczne, nawet jeśli operuje cudzysłowem i sztucznością sytuacji. Skuteczność ta dotyczy emocji, pamięci i działania znaków. Wytwarzana wiedza ma charakter nie tylko dyskursywny; wyłania się na wielu poziomach i płynnie wciąż się przekształca, zasilając następnie, w sprzężeniu zwrotnym, kolejne etapy samej akcji.

Interpretacje
mieszkańców, ich
hipotezy dotyczące
celu tych działań
były w istocie
wypowiedziami na
tematy, które stanowiły
przedmiot projektu:
rolę kobiet, stosunek
do rytuału i tradycji,
wreszcie powinności
i ograniczenia wynikające
z płci

DRAMATURGIE PRACY KOBIEC

Kolejnym wartym wspomnienia przykładem jest projekt współautorstwa Doroty Ogrodzkiej i Agnieszki Pajęczkowskiej, zrealizowany w Lublinie na zaproszenie Pracowni Sztuki Zaangażowanej Społecznie „Rewiry”. Sytuacja bycia badaczką i twórczynią zarazem jest już sama w sobie podstępna, jednak również obiecująca, pozwala bowiem na jeszcze ściślejsze powiązanie poziomu artystycznego, badawczego, animacyjnego, bez możliwości ich rozdzielania. W projekcie tym zdecydowałyśmy się zająć doświadczeniem pracy kobiet mieszkających lub pracujących na ulicy 1 Maja. Na podstawie rozmów i spotkań został stworzony tekst dramatyczny w formie kolażu złożonego z niezależnych głosów, które wchodzą w dialogi, zderzenia, znoszą się nawzajem, a momentami stają się jednym, silnym głosem.

Projekt wpisywał się w tzw. herstorię i wyrastał z fundamentalnego dla niej przekonania o potrzebie przesunięcia akcentów – zmianie perspektywy z męskiej (centralnej, zakładającej skalę makro, oficjalnej) na spojrzenie zbliżające się do szczegółu, konkretnego, nadające wagę pojedynczej opowieści i przede wszystkim dostrzegające obecność kobiet i ich historyczno-kulturową rolę, sytuację oraz uwikłanie

Wspólnie z pracownicami Punktu Kultury, które są również aktorkami wywodzącymi się z Teatru Realistycznego, autorki przygotowały publiczne czytanie performatywne. Tytułowe „dramaturgie pracy kobiet” to ich wypowiedzi o własnych doświadczeniach, poglądach, praktykach, emocjach dotyczących tematu pracy. Interesowała nas praca kobiet i związane z nią doświadczenia, przekonania, praktyki, dyskursy, które problematyzują napięcia między tym, co „prywatne”, a tym, co „publiczne”. Projekt wpisywał się w tzw. herstorię i wyrastał z fundamentalnego dla niej przekonania o potrzebie przesunięcia akcentów – zmianie perspektywy z męskiej (centralnej, zakładającej skalę makro, oficjalnej) na spojrzenie zbliżające się do szczegółu, konkretnego, nadające wagę pojedynczej opowieści i przede wszystkim dostrzegające obecność kobiet i ich historyczno-kulturową rolę, sytuację oraz uwikłanie.

Artystki zadawały sobie i naszym rozmówczyniom pytania: W jaki sposób napięcie między koniecznością lub chęcią pracy łączy się z chęcią posiadania rodziny i praktykowaniem macierzyństwa? Jak było kiedyś, a jak jest obecnie być kobietą „na stanowisku”, w zakładzie pracy, w środowisku zawodowym? Jakie rozwiązania polityczne i społeczne wspierają kobiety w dokonywaniu wyborów zgodnych z ich chęciami, potrzebami i pragnieniami zawodowymi, a jakie je utrudniają? Czy aktywność i zajęcia domowe – wychowywanie dzieci, prowadzenie gospodarstwa domowego – są odczuwane przez rozmówczynie jako praca i jakie wiążą się z nią przekonania? Wreszcie, w jaki sposób dyskursy i narracje modelujące sferę publiczną – zakorzenione w religii, edukacji, prawie, czy wreszcie kolektywnej wyobraźni – i wynikające zeń definicje, pojęcia, skojarzenia wpływają na wzorce kobiecej pracy i aktywności? Czy i jakie są możliwości tworzenia wzorców alternatywnych? Co sprawia, że powstają? Co i kogo motywuje do ich tworzenia?

Te pytania były i są ważne także dla artystek-etnografek, a o odpowiedzi na nie często też były one przez rozmówczynie proszone, co stwarzało rodzaj barteru i czyniło proces zdecydowanie bardziej, w naszym odczuciu, horyzontalny, demokratyczny, niehierarchiczny. Pracując na ulicy 1 Maja, rejestrowały lub spisywały one zatem kolejne kobiece teksty i wypowiedzi. W toku montażu dramatycznego

powstał kolaż tekstowy, który stał się polifoniczną opowieścią o pracy kobiet, układającą się w wypowiedź o społeczeństwie – jego paradoksach, napięciach, wstydlivych niespójnościach, ale też marzeniach i dążeniach jednostek. Tekst w całości oparty był na żywym, autentycznym języku naszych rozmówczyń, z zachowaniem ich anonimowości. Narracja została zbudowana w sposób zainspirowany praktykami tekstowymi przestrzeni publicznej, takimi jak sąsiedzkie rozmowy, przedrzeźnianie, plotkowanie, manifestowanie, reklamowanie, modlitwa. Wyjątkiem od tej metody pracy są cytaty z danych statystycznych i badań dotyczących kobiecej pracy.

Czytanie performatywne zgromadziło łącznie ok. 30 osób, w tym kilka rozmówczyń, które miały okazję usłyszeć fragmenty swoich opowieści w gotowym tekście. To, w jaki sposób wypowiedzi zostały w ten tekst wplecione, zależało od nas – dramaturgicznie to my stworzyliśmy całość. Jednak wnikliwe i uważne słuchanie oraz próba odczytywania intencji wypowiedzi były kluczową strategią pracy z materiałem. To sprawia, że kobiety są współautorkami tekstu, natomiast ich wypowiedzi wprowadzone w procesie dramaturgicznego montażu w zderzenia nabierają nowej siły. Po czytaniu spotkałyśmy się z kilkoma z nich i rozmawiałyśmy o ich odbiorze czytania. Wszystkie stwierdziły, że są w stanie się pod nim podpisać, jednocześnie były zdziwione, jakie sensy udało się wydobyć z ich wypowiedzi. Kontrast, dyskusja pomiędzy konkretnymi sformułowaniami dały – ich zdaniem – obraz różnorodności i wielowymiarowości sfery publicznej. Swoistą „pułapką”, która doprowadziła do wyłonienia się niezwyklej, zniuansowanej, nieoczywistej wiedzy o kobiecej pracy na 1 Maja, okazała się sama forma teatralna i dramaturgiczny montaż, w którym nie chodziło o postawienie tezy, przyznanie jednej racji, wskazanie właściwej odpowiedzi, ale o otwarcie pola rozmowy, skonstruowanie sceny dla niejednorodnych dramaturgii kobiecej pracy. Na skutek tego montażu i późniejszego nadania mu formy teatralnej rozpadły się wszystkie jednoznaczności i oceny.

W tę pułpkę wpadły także reżyserki spektaklu – rozpoczynając projekt, miały na podorędziu tematy i badawcze intuicje, które wydawały się mocne, oraz przeczucia, w którą stronę mogą potoczyć się opowieści. Tymczasem rozmowy z kobietami wybiły je z tego przekonania i jakichkolwiek wstępnych założeń. Chcąc traktować ich głosy poważnie, musiały porzucić swoje tezy i podążać za tym, co się pojawia. Ta nowa, wyłaniająca się wiedza zmusiła je też do poszukiwania adekwatnych środków formalnych. Można zatem powiedzieć, że na poziomie artystycznym etnograficzne przesunięcia znaczeń okazały się impulsem do eksperymentu. W działaniu nastąpiło też połączenie osobistej motywacji i własnej perspektywy dotyczącej pracy, jaką prezentowały jako twórczynie i inicjatorki tej sytuacji, z perspektywą czterech dziewczyn – performerek, które również na co dzień pracują na ulicy 1 Maja w Punkcie Kultury jako kuratorki działań, animatorki, koordynatorki. Ich codzienne zmagania z pracą w kulturze, wspólne doświadczenia pracy twórczej i badawczej oraz opowieści kobiet-bohatek, które w większości pracują w handlu i usługach, wzajemnie się przenikały, oświetlały i wprawiły w nieoczywisty ruch pozornie łatwe oceny czy wnioski. We wspólnej pracy wytworzyły się relacje, wzajemna ciekawość i atmosfera wymiany: historii, doświadczeń, wniosków. Spektakl–czytanie

W toku montażu dramaturgicznego powstał kolaż tekstowy, który stał się polifoniczną opowieścią o pracy kobiet, układającą się w wypowiedź o społeczeństwie – jego paradoksach, napięciach, wstydlivych niespójnościach, ale też marzeniach i dążeniach jednostek

okazał się „oddaniem” opowieści tej społeczności, a kontynuowany w przyszłości, będzie też służył jako pretekst do rozmów, wymiany opinii i dalszego rozwijania tematu.

SKANSEN. PUŁAPKA MIEJSCA

—
Akcja w domu posta była performansem, w którym ważną rolę odegrały czynności, ale i efekt finalny

Ostatnim przykładem, do którego się odwołujemy, jest działanie przygotowane przez Julitę Wójcik na wystawę *Pany chłopy chłopy pany*, która miała miejsce w Sąddeckim Parku Etnograficznym w Nowym Sączu. Trudno jednoznacznie je przypisać do jednej z powyższych kategorii pułapek. *Akcja w domu posta* była performansem, w którym ważną rolę odegrały czynności, ale i efekt finalny. Julita Wójcik odczytała część kodeksu pracy, akcentując liczne fragmenty, które zostały „uchylone”, a następnie pocięła go na bardzo wąskie paseczki, by na ostatnim etapie uprząć z przędzy wełnianej

i fragmentów kodeksu nić i zwinąć ją w kłębek. Wydawałoby się, iż skoro projekt ma swój materialny efekt (ów kłębek „przędzy”) oraz wizualną formę (zarejestrowany materiał wideo), możemy zakwalifikować go do pułapki-urządzenia „chwytającego” odbiorcę w sieć znaczeń do odkodowania. I tu możemy wpaść w pierwszą z pułapek, doszukując się symbolicznych znaczeń. Interpretację tego działania możemy zaczerpnąć od kuratorów wystawy, którzy piszą, iż:

źmudną i monotonną pracę rąk można interpretować jako opis pracy twórczej, która polega na tworzeniu narracji. Snuć wątek to snuć opowieść. Artystka w nić wplata papier. Nić powstaje z tekstu. Opowieść snutą przez artystkę można odczytać na kilku poziomach: prawnym, ekonomicznym, skupiającym się na refleksji o roli sztuki w tworzeniu i reinterpretowaniu zbiorowych tożsamości. W odniesieniu do ekspozycji skansenowskiej nić symbolizować ma wiedzę, na bazie której ją zbudowano. Taka nić może stać się krepującymi więzami, może jednak być wyzwalającym materiałem tworzącym nową jakość (Szymański, Ujma 2016).

Pojawia się pytanie, na ile co jest tu samo w sobie pułapką i pozwala na myślenie otwarte i w kompletnie innych kontekstach. Czy zatem akcja Julity Wójcik nie jawi się raczej jako rodzaj zasadzki, podstęp, który nie pozwala na zbyt jednoznaczne odczytanie? Samo jej przygotowywanie było swoistą pułapką, zaskoczeniem, przede wszystkim dla artystki. Julita Wójcik przyjechała do skansenu kilka dni wcześniej, by poświęcić ten czas na naukę przędzenia. Na miejscu okazało się, że jedna z pań pilnujących w skansenie jest po kursie przędzenia w ramach programów „ginące zawody” i zaangażowała się w pomoc przy nauce procesu przetwarzania przędzy w nitkę. Wytworzyła się taka sytuacja, że panie z obsługi skansenu przychodziły codziennie, zainteresowane postępami artystki, a następnie zaczęły opowiadać o swoich warunkach zatrudnienia. Praca Julity Wójcik polegała dokładnie na próbie zmierzenia się z tematem wykorzystywania pracowników i naruszania kodeksu pracy. Otworzenie się pań i usłyszane historie, dotyczące skomplikowanej sytuacji zatrudnienia, nie tyle zmieniły kształt pracy, ile pozwoliły artystce na nowe odczytywanie projektu w świetle skomplikowanej rzeczywistości pracownika tej instytucji. Sytuacja, do pewnego stopnia przez nią wykoncypowana, stała się generatorem niespodziewanych zdarzeń oraz wytworzyła nowe znaczenia sytuacji

artystycznej. W ten sposób Wójcik podczas performansu nie mówiła wyłącznie o sytuacji artystów, ale jej głos stał się również głosem „niemej” części pracowników Sądeckiego Parku Etnograficznego. Skansen, jako metafora odnosząca się do przestarzałych zasad, stał się również metonimią współczesnych relacji pracowniczych, które niejednokrotnie przypominają te z początku wieku. Jak pyta sama artystka: „Czy może być coś bardziej folwarcznego niż brak gwarancji stałej pracy?” (Wójcik 2018, s. 89). Pułapka, w którą wpadają poszczególni bohaterowie dramatu: artystka, która nie spodziewała się, że usłyszy historie dotyczące jej tematu, oraz osoby pracujące w skansenie, mogące podzielić się swoimi problemami z zatrudnieniem, niespodziewanie wygenerowała pozytywną sytuację. To rodzaj pułapki „otwierającej”, której działanie (ukazanie na pewnych poziomach podobieństwa warunków pracy pań i artystki) pozwala na dostrzeżenie nowych perspektyw w postrzeganiu naszej sytuacji życiowej i otaczającej rzeczywistości. Otwiera na nowe rozwiązania albo problemy, a niejednokrotnie powoduje drobny zwrot biograficzny. Nie wielką zmianę społeczną, przynoszącą namacalne i spektakularne efekty, ale wyłonienie się nowego znaczenia sytuacji, w której się znajdujemy.

Kolejna pułapka pracy wiąże się z przestrzenią, z *site-specific* skansenu. Wychodząc od samej funkcji skansenu, miejsca, które za pomocą niebezpośrednich, ale ukrytych dyskursywnie pułapek (*thought-traps*) „chwytą” i zatrzymuje w jednym miejscu oraz czasie swoje „ofiary”. Wielu odbiorców wpada w pułapkę sankcjonowania obiektu mianem wiejskiego i związanych z tym określeniem skojarzeń tylko poprzez fakt znajdowania się w tej przestrzeni. Projekt Wójcik pozornie nie wychodzi poza te ramy: przędzenie było tradycyjnym zajęciem kobiet na Sądecczyźnie. Jednak działanie artystyczne w tej przestrzeni stało się pułapką dla potencjalnego odbiorcy. Przypadkowi widzowie akcji Julity Wójcik, nastawieni na zwiedzanie skansenu, byli zaskoczeni nieoczywistością dziejących się sytuacji i wykazywali niezrozumienie sytuacji⁸. A przygotowani akademicko specjaliści, którzy przyjechali m.in. zobaczyć kolejny performans Julity Wójcik, konfrontowali jednoznacznie przestrzeń skansenu ze współczesnymi dekontekstualizującymi działaniami artystów. Skansen, miejsce wytworzone na potrzeby bogatej elity, które jako „rezerwat kultury ludowej” jest opowieścią o etnograficzno-historycznej kreacji pewnej rzeczywistości, stał się dla wielu naukowców, historyków sztuki itd. synonimem zacofania, modernistycznego myślenia o świecie i opresyjnej polityki kolonialnej. I znowu skansen stał się potrzebny jako przykład przestrzeni wymagającej dekonstrukcji i krytyki instytucjonalnej. Jej ostrze zostało wycelowane w etnografów, traktowanych poniekąd jako wytwór skansenów, a nie odwrotnie.

Skansen, jako metafora odnosząca się do przestarzałych zasad, stał się również metonimią współczesnych relacji pracowniczych, które niejednokrotnie przypominają te z początku wieku

Wielu odbiorców wpada w pułapkę sankcjonowania obiektu mianem wiejskiego i związanych z tym określeniem skojarzeń tylko poprzez fakt znajdowania się w tej przestrzeni

8 Podczas rozmów przeprowadzonych z przypadkowymi zwiedzającymi skansen padło np. tłumaczenie działania Julity Wójcik jako wrózenia (skojarzenie z wyciąganymi zapisanymi pasczkami papieru).

Praca Wójcik mimo swej jednorazowości i formy zamkniętej w czasie „dzieje się/wydarza” w przestrzeni, dla której została stworzona (w której została umieszczona), jednocześnie zaburzać ją, odkształcając i pozwalając dostrzec jej nowe, nieoczywiste i wieloznaczne sensy. Tymczasem artystka zaczyna „funkcjonować jako współtwórca i wytwórca sytuacji” (por. Bishop 2015b, s. 15), a jej praca, widoczna wyłącznie jako finalna scena, stała się swoistym „projektem”, otwartym na współtworzenie gestych etnograficznie rzeczywistości. Ta nowa, eksperymentalna rzeczywistość jest więc tutaj pewnym punktem dojścia.

WSPÓŁPRACA, „ROBIENIE”, WSPÓŁPRODUKOWANIE: W STRONĘ ETNOGRAFII TWÓRCZEJ I OTWIERAJĄCEJ

Pojawia się zatem – we wszystkich tych przypadkach – pewna wyraźna zmiana: próba przebudowania pola wiedzy kulturowej, a poprzez to wskazania też w ogóle pewnej możliwej zmiany w humanistyce. Wiele łączy antropologię z produkcją artystyczną, a szczególnie z takimi eksperymentami w polu sztuki, które odnoszą się do wywoływania nowych rzeczywistości społecznych. Na różne sposoby pojawia się tu bowiem też moment wywoływania pewnej innej, alternatywnej rzeczywistości, która następnie okazuje się trudna do zanegowania, „działająca”. Jest to sytuacja, która – jak sądzimy – wiedzie od rozwiązania problemu, gdzie, z jednej strony, mamy pragnienie efektu działań artystycznych, wywołania zmiany społecznej, z drugiej zaś, mają one bardziej charakter niespodziewanych, choć nieraz bardzo realnych konsekwencji działania. To w tym miejscu można pójść jeszcze krok dalej

—
Współprodukowanie sztuki społecznej powstaje zatem bardziej jako takie odkrywanie potencjałów kultury, które może stać się możliwe świadomym podążaniem za zjawiskami, w których przecina się to, co zaprojektowane przez artystów-animatorów, z tym, co lokalne i kulturowe

i w figurze współpracy czy nawet „współprodukowania” – w tworzeniu np. efemerycznej, ale działającej wspólnoty – rozpoznać pewną szczególną formę produkcji podmiotowości społecznej. Jest to już forma „wprawiania w ruch” życia społecznego, co pozwala na wytworzenie alternatywnych sposobów działania, nabierających swych nieprzewidzianych kształtów. Współprodukowanie sztuki społecznej powstaje zatem bardziej jako takie odkrywanie potencjałów kultury, które może stać się możliwie świadomym podążaniem za zjawiskami, w których przecina się to, co zaprojektowane przez artystów-animatorów, z tym, co lokalne i kulturowe. Podejście to można jednak przedstawić też jako działanie w trzeciej przestrzeni, która przeciwstawia się wizji kultury jako z góry zdefiniowanego zasobu, jako czegoś „gotowego”, co można by opisać, mechanicznie, metodycznie użyć czy artystycznie wykorzystać. Jest to w tym znaczeniu sytuacja bardzo podobna do metodologii „badań w działaniu”, powstaje bowiem w ten sposób pewna hermeneutyka współdziałania, w której sama akcja artystyczno-animacyjna nie

jest jedynie efektem, dodatkiem do uzyskanej czy istniejącej już wiedzy (czy projektu), ale może być wręcz naturalnym środowiskiem jej powstawania.

Co więcej, z etnograficznego i badawczego punktu widzenia przekraczana jest w ten sposób rama typowej, konwencjonalnej obserwacji etnograficznej i dokonuje się wyraźne przesunięcie w stronę współpracy i współdziałania. Jest to więc sytuacja, kiedy wiedza wytwarzana jest już poza intencjami i dążeniami samego badacza,

artysty czy etnografa – kiedy np. sytuacja projektu artystyczno-społecznego zaczyna na nowo kształtować sposób widzenia tematu przez samych badaczy i pozwala na zaistnienie nowego pola rozumienia. Pojawia się więc znów pewna świadomość modelowania i tworzenia tego, co należy do wiedzy etnograficznej; w pewnym sensie można mówić tu o produkowaniu alternatywnych ontologii społecznych, a prace rozwijane przez takich badaczy, jak Martin Holbraad czy Morten Axel Pedersen (2017) ugruntowują nowe podejście, wykluczające w dużym stopniu problemy epistemologiczne, traktując je jako swego rodzaju „nakładkę” na silne i różne ontologie. „Koncepty są realne, a to, co realne, jest konceptualne” (Henare, Holbraad, Wastell 2007, s. 9) piszą więc przedstawiciele tego zwrotu, znosząc niejako granice pomiędzy tym, co materialne, i tym, co pojęciowe, co jednak nie tyle jest pewnym uproszczeniem dawnych i klasycznych problemów filozoficznych, ile wskazaniem pewnego impasu poznawczego koniecznego dla uchwycenia nowego języka. Jest to przejście w stronę refleksywnego wywoływania inności, pracy konceptualnej i wreszcie, jak ostatnio wyraźnie zaproponował to Martin Holbraad (2016) – eksperymentowania (np. parateatralnego), tj. budowania takiego narzędzia, które wywoła rzeczywistość jako formę tego, co traktowane i co praktykowane może być jako rzeczywiste.

To w tym znaczeniu można nadać też wielu przywoływanym przez nas projektom formę urządzeń artystyczno-etnograficznych, które doprodukują rzeczywistość, wywołując tak jej kształt, by pojawiła się nowa forma wyobraźni społecznej, której w pewnym sensie nawet nie znajdujemy w zastanych rzeczywistościach społecznych. Tego typu sytuacje, jak *Skup łez*, *Dywanik*, *Panny młode*, *Akcja w domu posta*, możemy traktować jako urządzenia tworzące jakby społeczne szczeliny, alternatywne światy („bąble”, laboratoria), gdzie wykluwają się alternatywne sposoby myślenia, krytyczne modele, nowe możliwości kreowania „sztuki życia”. Prowadzi to często do momentu spowolnienia, zatrzymania, jak w przypadku wspólnego czasu płaczu, zbierania łez do probówek; to w końcu też nieoczekiwana praca afektywna związana z tworzeniem się nowych relacji i nowych wspólnot. Wiele łączy ten moment z takimi eksperymentami w polu sztuki, które odnoszą się właśnie do wywoływania wielości ontologii – na różne sposoby pojawia się tu moment produkowania i wywoływania pewnej innej, alternatywnej rzeczywistości. Przestrzeń eksperymentów etnograficzno-artystycznych, zakładających pewne możliwe, konceptualne ontologie, można by więc wstępnie określić jako pracę wytwarzania scenerii tego, co etnograficzne. W takich działaniach to, co konceptualne, poprzedza niejako to, co etnograficzne. Za działaniem, za początkowym skryptem czy scenariuszem działania powstaje dopiero pewna wywoływana czy produkowana rzeczywistość, co Nikolai Ssorin-Chaikov (2017) nazwał praktyką „konceptualizmu etnograficznego”; to etnograficznie konstruowane urządzenie wywołuje tutaj to, co społeczne, co produkuje interakcje, relacje, wiąże ze sobą różnych ludzi i różne środowiska – na podobieństwo sztuki konceptualnej, dematerializującej i kwestionującej też samą ramę świata sztuki i nie-sztuki.

W tym sensie te zabiegi przypominają też mechaniczną formę pułapki, która na wiele sposobów staje się nową metaforą w antropologii i teorii sztuki. Badacze

Tego typu sytuacje, jak *Skup łez*, *Dywanik*, *Panny młode*, *Akcja w domu posta*, możemy traktować jako urządzenia tworzące jakby społeczne szczeliny, alternatywne światy („bąble”, laboratoria), gdzie wykluwają się alternatywne sposoby myślenia, krytyczne modele, nowe możliwości kreowania „sztuki życia”

—

Figura „pułapki” okazuje się użyteczna przy interpretowaniu projektów artystycznych wytwarzających nowe sytuacje etnograficzne

pogranicza sztuki i antropologii, tacy jak Roger Sansi, podążając m.in. za Alfredem Gellem, wskazują na urządzenia konstruuące zdolność do budowania scenariuszy społecznych, tworzących „dramatyczną więź” pomiędzy twórcą i „użytkownikami” wytworzonej sytuacji (Gell 1996). Jest to już jakby przekształcona forma konceptualizmu etnograficznego; to urządzenie wywołuje tutaj to, co społeczne, co produkuje interakcje, relacje, wiąże ze sobą różnych ludzi i różne środowiska. Figura „pułapki” okazuje się użyteczna przy interpretowaniu projektów artystycznych wytwarzających nowe sytuacje etnograficzne. Alfred Gell pokazuje, że współczesne dzieła mogą bowiem działać jak pułapki w tym sensie, że generują pytania, ale nie dają odpowiedzi, prowokują, by wywołać reakcje publiczności, wytwarzają sytuacje, gdzie nie tylko widz, ale i często sam artysta są schwytni w sieć

znaczeń i relacji pomiędzy nimi samymi oraz nimi a obiektem. Pułapki są nie tylko odzwierciedleniem intencji artysty, ale również pokazują rys potencjalnego odbiorcy, gdyż – jak podkreśla Gell – „pułapka jest zarówno modelem jej twórcy, myśliwego i modelem swojej ofiary, drapieżnika. Pułapka reprezentuje scenariusz, który stanowi dramatyczne ogniwo, które wiąże ze sobą tych dwóch bohaterów i ustawia ich w czasie i przestrzeni” (ibidem). Na poziomie języka pułapki możemy rozpatrywać jako narzędzia/urządzenia/obiekty do chwytania albo/i jako sposób czy działanie mające na celu schwytnie kogoś w mniej lub bardziej określonej sytuacji. Pułapki jako narzędzia możemy stosować zwłaszcza do dzieł sztuki, które mamy wystawiane w galeriach/muzeach, kiedy obiekt „zatrzymuje na chwilę/lapie”. Chodzi o przyciągnięcie i „danie do myślenia”.

—

W naszych językach opisu staraliśmy się jedynie wstępnie zasygnalizować ten inny, nowy proces rozumienia, przekraczając w ten sposób opozycje pomiędzy tym, co wywołane, i tym, co zastane (ujawniane), tym, co należy do projektu i co należy do samej kultury lokalnej. Staraliśmy się odnajdywać w akcji, w działaniu, w etnografii twórczej i otwierającej te wstępne, nowe rozpoznania odnoszące się do innej, ale i bardziej złożonej rzeczywistości

Urządzenie artystyczno-etnograficzne może mieć zatem strukturę urządzenia czy obiektu służącego do chwytania kogoś w mniej lub bardziej określonej sytuacji. Jednak w istocie jest to uruchomienie nieprzewidywalnego ciągu zdarzeń, intencji i działań, w których pojawia się wewnętrzna, niespodziewana aktywność zarówno po stronie twórców, jak i uczestników projektu. Co najważniejsze, jest to aktywność emergentna i na swój sposób otwierająca i upodmiotawiająca aktorów społecznych i środowiska społeczne – to zatem nie tyle proces „wpadania w pułapkę”, ile konfrontacji z nową sytuacją i próby jej przezwyciężenia czy przeformułowania. Można jednak też pójść dalej i zauważyć, że zwracają się również te projektowane i pobudzane w ostateczności sytuacje w stronę tego, co rysuje się jako możliwe, a więc także w stronę przyszłości jako punktu orientacyjnego w przeszłości. To forma wiedzy, o której bardziej jako o czynności „robienia” niż jakiejś gotowej, zakumulowanej wiedzy, pisał ostatnio m.in. Tim Ingold (2000, 2013) – przy czym przyszłość jest tutaj jakby wyobrażonym punktem spinającym nici tego, co możliwe (zob. Ingold 2014; Gatt, Ingold 2013). Jest to zwrot na swój sposób radykalny: zamiast „zakumulowanej przeszłości”, która była zwykle stawką w poznaniu antropologicznym, tożsamości, kultury, pamięci, wszelkich

pól „odkrywanych” w kulturze, mamy tu zatem bardziej współprzewidywaną formę przyszłości. Ta przemiana i to współwytwarzanie warunków rozumienia, to nieodwołalne przejście ku czemuś, co zakotwiczone jest w przyszłości, jest więc właśnie szczególnie formą odślaniania nowych, wywołanych i jak najbardziej realnych pól kultury. W naszych językach opisu staraliśmy się jedynie wstępnie zasygnalizować ten inny, nowy proces rozumienia, przekraczając w ten sposób opozycje pomiędzy tym, co wywołane, i tym, co zastane (ujawniane), tym, co należy do projektu i co należy do samej kultury lokalnej. Staraliśmy się odnajdywać w akcji, w działaniu, w etnografii twórczej i otwierającej te wstępne, nowe rozpoznania odnoszące się do innej, ale i bardziej złożonej rzeczywistości.

BIBLIOGRAFIA

- Alexander, K.B. (2009). *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury* (tłum. Ł. Marcinia). W: N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (red.), *Metody badań jakościowych*, t. 1. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bishop, C. (2015a). *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni* (tłum. J. Staniszewski) (s. 41–58). Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Bishop, C. (2015b). *Inferni artificiali, La politica della spettatorialita nell'arte partecipativa*. Novara: Luca Sossella Editore.
- Bourriaud, N. (2012). *Estetyka relacyjna* (tłum. Ł. Białkowski). Kraków: MOCAK.
- Burek, A. (2014). *Odmęty (re)wirów*. W: M. Ryczkowska (red.), *Katalog Pracowni Sztuki Zaangażowanej Społecznie „Rewiry” prezentujący wydarzenia z lat 2013 i 2014* (s. 18). Lublin: Centrum Kultury w Lublinie.
- Carr, W. (2010). *Filozofia, metodologia i badania w działaniu*. W: H. Červinková, B.D. Gołębnik (red.), *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Czerwony dywanik... (2014a). „Czerwony dywanik” na Dzierżawnej. <http://www.dziennik-wschodni.pl/co-gdzie-kiedy/inne/czerwony-dywanik-na-dzierzawnej,n,140829600.html> (dostęp: 29.08.2015).
- Czerwony dywanik... (2014b). „Czerwony dywanik” – nietypowa instalacja na ul. Dzierżawnej. <http://www.lublin112.pl/czerwony-dywanik-nietypowa-instalacja-ul-dzierzawnej/> (dostęp: 29.08.2015).
- Drożyńska, M. (2014). *Dywanik*. <http://monika.drozynska.pl/projekty/15/15/czerwony-dywanik> (dostęp: 29.08.2015).
- Estalella, A., Sanches Criado, T. (2018). *Introduction. Experimental collaborations*. W: A. Estalella, T. Sanches Criado (red.), *Experimental Collaborations. Ethnography Through Fieldwork Devices*. London–New York: Berghahn Books.
- Fischer-Lichte, E. (1998). *Estetyka performatywności* (tłum. M. Borowski, M. Sugiera). Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Gatt, C., Ingold, T. (2013). *From description to correspondence. Anthropology in real time*. W: W. Gunn, T. Otto, R.C. Smith (red.), *Design Anthropology: Theory and Practice*. London: Bloomsbury.
- Gell, A. (1996). Vogel's net. Traps as artworks and artworks as traps. *Journal of Material Culture*, 1, 15–38.
- Gillick, L. (2012). *Katalog wystawy Renovation filter: Recent, Past and Near Future*, Bristol, 2000. Cyt. za: N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna* (tłum. Ł. Białkowski). Kraków: MOCAK.
- Goffman, E. (2000). *Człowiek w teatrze życia codziennego* (tłum. H. i P. Śpiewak). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Henare, A., Holbraad, M., Wastell, S. (red.) (2007). *Thinking Through Things: Theorising Artifacts Ethnographically*. London: Routledge.

- Holbraad, M. (2016). *Three ontological turn-ons*. <https://www.youtube.com/watch?v=c-SQBe-V7Jw> (dostęp: 29.09.2016).
- Holbraad, M., Pedersen, M.A. (2017). *The Ontological Turn. An Anthropological Exposition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holmes, D., Marcus, G. (2008). Collaboration today and the re-imagination of the classic field-work encounter. *Collaborative Anthropologies*, 1.
- Ingold, T. (2000). *Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London: Routledge.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art, and Architecture*. London: Routledge.
- Ingold, T. (2014). „Człowieczyć” to czasownik (tłum. E. Klekot). W: M. Buchowski, A. Bentkowski (red.), *Colloquia Anthropologica*. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje.
- Kosuth, J. (2006). *Artist as anthropologist (extracts)[1975]*. W: S. Johnstone (red.), *The Everyday, Documents of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press.
- Lewin, K. (2010). *Badanie w działaniu a problemy mniejszości*. W: H. Červinková, B.D. Gołębnik (red.), *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Marcus, G. (1995). Ethnography in/of the Word System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95–117.
- Marcus G. (2003). *Użyteczność kategorii uczestnictwa w zmieniających się kontekstach antropologicznych badań terenowych* (tłum. J. Jaxa-Rożen). W: M. Brocki, D. Wolska (red.), *Clifford Geertz. Lokalna lektura*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Marrero-Guillamon, I. (2018). *Making fieldwork public: repurposing ethnography as a hosting platform in Hackney Wick, London*. W: A. Estalella, T. Sanches Criado (red.), *Experimental Collaborations. Ethnography Through Fieldwork Devices*. London–New York: Berghahn Books.
- Mouffe, Ch. (2015). *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*, <http://recyklingidei.pl/mouffe-agonistyczne-przestrzenie-publiczne-polityka-demokratyczna>, Recycling idej, 19.05.2005 (dostęp: 5.05.2017).
- Ogrodzka, D. (2016). Returning bride. *Polish Theatre Journal*, 2.
- Pietrasiewicz, S. (2012). Wstęp. W: S. Hejno (red.), *Katalog Pracowni Sztuki Zaangażowanej Społecznie „Rewiry”* (s. 7). Lublin: Studio Format.
- Prus, J. (2014). *Skup Łez*. W: *Katalog z lat 2013–2014. Pracownia Sztuki Zaangażowanej Społecznie „Rewiry”*. Lublin: Studio Format.
- Rakowski, T. (2013a). Etnografia/animacja/sztuka. Obrona metodologiczna. *Stan Rzeczy*, 4, 38–63.
- Rakowski T. (red.) (2013b). *Etnografia/ animacja/ sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturowego*. Warszawa: Wydawnictwo Narodowe Centrum Kultury.
- Rakowski, T. (2014). *Społeczna droga donikąd. Skup Łez jako zbiór „pytań właściwych”*. W: *Katalog z lat 2013–2014. Pracownia Sztuki Zaangażowanej Społecznie „Rewiry”*, Lublin.
- Reason, P., Torbet, W. (2010). *Zwrot działaniowy. Ku transformacyjnej nauce społecznej*. W: H. Červinková, B.D. Gołębnik (red.), *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Sansi, R. (2013). *Anthropology, Art and the Gift*. Oxford: Bloomsbury Academic.
- Schneider, A., Wright, C. (2007). *The Challenge of Practice*. W: A. Schneider, C. Wright (red.), *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg.
- Ssorin-Čaikov, N. (2013). Ethnographic conceptualism. An introduction. *Laboratorium*, 5(2), 5–18.
- Szymański, W., Ujma, M. (2016). Tekst do katalogu wystawy „Pany chłopcy chłopcy pany”, 24/06–11/09/2016, Nowy Sącz: Sądecki Park Etnograficzny, BWA Sokół.
- Turkle, S. (2011). *Inner History*. W: S. Turkle (red.), *The Inner History of Devices*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Turner, V. (2005). *Od rytuału do teatru: powaga zabawy* (tłum. M. i J. Dziekanowie). Warszawa: Wydawnictwo Volumen.

- Verzotti, G. (2004). *Ultime tendenze degli anni '90*. W: F. Poli (red.), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni 50 a oggi*. Milano: Eleata.
- Wójcik, J. (2018). *Niedzielne popołudnie*. Sopot: Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie.
- Wright, C., Schneider, A. (2006). *The challenge of practice*. W: C. Wright, A. Schneider (red.), *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg.
- Żmijewski, A. (2007). Stosowane sztuki społeczne. *Krytyka Polityczna*, 11–12.

Unveiling New Fields of Culture: The Creative and Opening Ethnography Project

Abstract: The text presents methods of capturing the process of creating cultural contents in local and peripheral communities and displaying it in projects implemented by cultural animators, artists, and anthropologically-oriented social researchers. The methodology developed for this type of research combines the spheres of anthropology and its 'dense participation' with simultaneous creative and artistic activity, bringing out the local culture-forming potential. Examples of projects and realizations combining art and ethnography at different levels – from tools through the way they work to the construction of a theoretical field – are listed and described. The text reviews theatrical and/or performative activities undertaken together with communities, local residents, representatives of professional, ethnic and social groups, which offer an opportunity to observe the practices, values and routines characteristic of these groups. The idea of ethnographic conceptualism in contemporary anthropology, understood as a generator of new ethnographic situations, is also discussed, as well as artistic and ethnographic methods which offer new, unique forms of describing social reality.

Keywords: ethnography, art, experiment, collaboration, trap, performance.