doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/9
BIOMEDIA

Łukasz GUZEK
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

PERFORMATYKA JAKO METODA W BADANIACH INTERPRETACYJNYCH

Artykuł podejmuje problematykę budowania metodologii badań nad zjawiskami sztuki współczesnej. Kontekstem zawartych w nim rozważań jest sztuka biomedialna, a więc dzieła oparte na wykorzystaniu wiedzy i technik z zakresu dyscyplin takich jak nauki biologiczne, nauki o Ziemi i środowisku. Historycznie współpraca naukowców i artystów sięga starożytności. Nauka i tworzenie dzieł sztuk wizualnych stanowiły komplementarny obszar. Architekt, rzeźbiarz, malarz czerpali z wiedzy naukowców, naukowcy zaś mogli zobaczyć efekty swoich badań w praktyce realizacyjnej. Specjalizacja wiedzy z jednej, a autonomia sztuk plastycznych z drugiej strony prowadziły jednak do rozchodzenia się dróg sztuki i nauki. Nigdy jednak do końca. Praktyka realizacyjna sztuki okresu modernizmu korzystała z wiedzy o barwach, fizyce światła, fizjologii widzenia, a produkcja przemysłowa dostarczała nowych kolorów i sztucznych materiałów. Powstawanie dzieł inspirował rozwój inżynierii mechanicznej, a następnie maszyny cyfrowe (cybernetyka). Oprócz nowych możliwości malarstwa kolorystycznego i rzeźby, w tym rzeźby kinetycznej, powstawały nowe media, jak fotografia i film. Dzieła mediów mechanicznych, tak jak dziś mediów cyfrowych, oferowały opis rzeczywistości i krytyczny wgląd w świat otaczający, wynikający nie tylko z narracji, lecz także z samego użycia nowego medium. Refleksja na poziomie meta, zarówno nad sztuką, jak i nauką, spełnia zadanie harmonizacji, uzgodnienia stanowisk. Ma także moc definiującą zarówno przedmiot, jak i podmiot: odpowiada jednocześnie na pytania, czym jest sztuka/nauka oraz kim jest artysta/naukowiec. To pytania o charakterze ontologicznym: o status bytowy sztuki/nauki, a także o etykę, a więc praktykę postępowania artysty/naukowca. Zarazem to na poziomie meta rodzi się interpretacja, a więc wyjaśnienie świata otaczającego.

Wydaje się, że sztuka nowomedialna, powstająca na styku informatyki i robotyki, chwilowo wyczerpała swoje możliwości właśnie na poziomie meta: powstające prace są głównie derywatami starszych pomysłów. Jednak głównym objawem wyczerpania jest to, iż zastosowania komercyjne, rozrywkowe dominują nad eksperymentem artystycznym. Produkowane są więc treści ciekawe, edukacyjnie potrzebne, ale nie subwersywne. Pozwalają na opis, diagnozowanie i udział w dyskursach, lecz nie na wypracowanie nowego spojrzenia w badaniach interpretacyjnych. Powielany jest topos cyfrowego Golema (*Golem XIV* Stanisława Lema). Immersyjność,

cecha tak pożądana i poszukiwana w sztuce, dziełach interaktywnych, napotyka krytyczny *backlash* w socjologii (np. figura *smombie*). Potrzebne jest więc nowe pole badań interpretacyjnych dające możliwość tworzenia znaczeń. Takie możliwości otwierają się na styku sztuki i biologii, a więc na gruncie sztuki mokrych mediów. Komputer z probówki, biokomputer to na razie sfera laboratoryjnego eksperymentu. Komputer z rdzeniem molekularnym to wciąż bardziej rodzaj projektu artystycznego i będzie tak dopóty, dopóki projekt nie zyska wymiaru komercyjnego. Jest natomiast konstruktem teoretycznym wspierającym interpretacje.

Ogólna nazwa „bio art" obejmuje artystyczne praktyki biotechnologiczne, genetyczne, transgeniczne oraz life art z użyciem żywych organizmów (od bakterii po zwierzęta), a także ekologię i środowisko. Obejmuje również człowieka, jego biologię, a także psychologię, całość kondycji psychosomatycznej. W tym zakresie bio art stanowi kontynuację wcześniejszych nurtów body art i performance, koncentrując się przy tym nie tyle i nie tylko na ciele i jego funkcjach, ile na jego związkach z otoczeniem. Jest to przesunięcie, jakie stanowisko posthumanistyczne wprowadza do interpretacji kontekstowych dzieł i dyskursów, w których bierze udział sztuka. W szerokim nurcie bio artu performance powiązany z procesami biologicznymi stanowi rodzaj wzorca metodologicznego – w znaczeniu zarówno praktyki twórczej, jak i interpretacji. Materiał biologiczny jako materiał artystyczny oraz dokonywane na nim zabiegi formotwórcze prowadzące do powstania dzieł sztuki stanowią swoiste laboratorium tworzenia znaczeń. Ich spektrum obejmuje nie tylko wyniki badań podstawowych, a więc czystą teorię, lecz także metody badań stosowanych. Zgodnie z zasadą korelacji *theoria cum praxi* (Gottfried Leibniz) wiedza teoretyczna ma wymiar praktyczny; sztuka i nauka są na równi eksperymentalne, ale i krytyczne (w tym autokrytyczne) – wyniki ilościowe podlegają interpretacji.

W bio arcie stworzenie formy wizualnej równa się tworzeniu formy żywej. Trudno więc, aby zarówno twórcy, jak i odbiorcy ograniczali się w swoich aktywnościach do poziomu czysto estetycznego. Sztuka jest tworzeniem znaczeń, a forma to sposób ich prezentacji. Ta formuła, wypracowana na gruncie sztuki konceptualnej, odwraca tradycyjną hierarchię artefakt/znaczenie (forma/treść), a w związku z tym tradycyjny sposób wartościowania dzieł sztuki według stworzenia formy stosownej dla treści (*disegno*). To swoisty przewrót kopernikański, jakiego dokonał konceptualizm lat siedemdziesiątych. Jego skutki wciąż silnie determinują teorię i praktykę sztuki współczesnej. Źródłowo wynika on z metod dada-surrealistycznych, afirmujących przypadek w tworzeniu artefaktów. Konceptualizm ostatecznie uwalnia sztukę od fetyszyzacji przedmiotu, gdyż *ready made* może być każdy przedmiot (dopóki mowa jest o twórczości, a nie instytucjonalizacji przestrzeni galeryjnej czy muzealnej), oraz od przesądów co do mediów i metod tworzenia. A sprowadzenie formy do *ready made* otworzyło pole sztuki jako krytycznego, kontekstowego dyskursu. Jeżeli więc materiał biologiczny uznamy za *ready made*, to dzieło bio artu trudno rozpatrywać w porządku autonomii sztuki. Sztuka traci autonomię wobec życia. Wszelki life art, czy będzie to bio art, czy body art i performance, kieruje poza siebie. Wszelka technologia (mechaniczna, cyfrowa, hard i soft), cała sfera przedmiotowa przestają być w centrum uwagi, która przenosi się na życie. A życie ma charakter dynamiczny, procesualny, czyli posługując się terminami stosowanymi w niniejszym artykule – performatywny.

Dla opisu sposobu rozumienia i interpretacji specyfiki artefaktów bio artu produktywne wydaje się usytuowanie tego rodzaju sztuki w ramach teorii ANT (aktora-sieci) Bruno Latoura. Zwłaszcza gdy zaczerpniemy z niej jej postulat odrzucenia teoriocentryzmu na rzecz ujęcia etnometodologicznego.[1] Dotyczy ona empirii i codzienności (Harold Garfinkel), a ta jest dynamiczna i nieprzewidywalna (emergencja, afirmacja przypadku u Johna Cage'a). Bio art nigdy nie jest konstruktem czysto teoretycznym, gdyż odnosi się wprost do życia, nie zaś do abstrakcyjnej wiedzy, która w dodatku ma charakter dyskursywny, a więc dynamiczny (jest performatywna niejako z natury). Tymczasem, zgodnie z podstawowym paradygmatem metodologicznym historii sztuki, wszelkie interpretacje nie mogą odrywać się od przedmiotu – dzieła, co w tym przypadku oznacza

zarówno żywą materię, jak i pracownię-laboratorium wraz z obudowaniem instytucjonalnym. Bio art, będąc hybrydą interdyscyplinarną, konstruuje własne zaplecze metodologiczne, tworzy konglomerat (splot) metod artystyczno-badawczych, także na poziomie metametodologii. Nawiązując do tytułu pracy Latoura – jest to assembling metodologiczny albo metodologia assemblingowa, stosowana *per analogiam* do metod assemblażu *ready made* w sztuce (obiekt, instalacja) czy assemblingu (montażu) w sztuce mediów, gdzie *ready made* są sceny, ujęcia i zgromadzona ich baza. Zawsze jednak stosuje się te metody w celu otwarcia dzieła na innych (innych aktorów, pozostając przy nazewnictwie Latoura), dokonując tym samym redukcji pozycji twórcy do jednego z aktorów.

Stały performance dzieła bio artu powoduje, iż zawsze mamy do czynienia z siecią oddziaływań, z zachodzącymi non stop zmiennymi relacjami między aktorami. Szczególnie w bio arcie zwrotny charakter tej relacji jest widoczny, gdyż żywe organizmy są równoprawnymi aktorami, których oddziaływanie na nas i nasze otoczenie, a więc mające wymiar społeczny, jest często bardzo bezpośrednie. Z kolei odbiorca, co do zasady, z konieczności jest z nimi w nieustannej interakcji. Nie można więc takiego dzieła traktować jak reprezentacji, gdyż zakłada ona stały punkt odniesienia (choć i ją można ująć performatywnie[2]). Wydaje się jednak, iż sprawczość przyznana aktorom, a więc i przedmiotom *ready made* wraz z materiałem biologicznym, dokonuje się za cenę ich antropomorfizacji – co może prowadzić do naiwnej reprezentacji w interpretacjach. Jednak biorąc w nawias to hipotetyczne niebezpieczeństwo, wróćmy do Latoura, który dokonuje uspołecznienia aktorów sieci poprzez wskazanie na łączące ich, aczkolwiek zmienne, relacje. W tym wypadku słowem kluczem staje się kontekst. Co ciekawe, kontekst u Latoura jest rozumiany jako sytuacja tu i teraz. Taki sposób definiowania kontekstu odpowiada definicji kontekstu w sztuce kontekstualnej (*art as contextual art*), sformułowanej przez Jana Świdzińskiego w drugiej połowie lat siedemdziesiątych na gruncie późnej fazy recepcji sztuki konceptualnej.[3] Posługuję się sformułowaniem Świdzińskiego ze względu na jego klarowność, niemniej zwrot kontekstualny na gruncie sztuki w tym okresie był zjawiskiem powszechnym i ponaddyscyplinarnym. Definiowanie sztuki w sposób kontekstualny oznaczało odejście od poszukiwania jednej obowiązującej definicji na rzecz uznania zmiany, różnorodności i równoczesności występowania sposobów definiowania sztuki w rozmaitych etnosferach. Formuła sztuki jako sztuki kontekstualnej zaproponowana przez Świdzińskiego jest następująca: „Przedmiot »o« przyjmuje znaczenie »m« w czasie »t«, w miejscu »p«, w sytuacji »s«, w stosunku do osoby/osób »o« wtedy i tylko wtedy." Podstawianie różnych zmiennych w zapisie oferowało rozwiązanie palącego wówczas, na przełomie epok modernizmu i postmodernizmu, *par excellence* modernistycznego problemu uniwersalizmu, wielkiej narracji. Zarazem tak sformułowana definicja sztuki pozostawiała problem wyjściowy na etapie uznania różnicy, gdzie rozmaite definicje sztuki pojawiają się i znikają w zależności od skierowania na nie naszej uwagi tu i teraz. Policentryzm nie usuwa jednak zasady centrum. Definicje pozostają w swoich etnosferach, zamknięte jak w monadach. Jednak grunt do dalszych zmian został przygotowany, gdyż w sposób nieuchronny kontekstualne definiowanie sztuki prowadzi do jej uspołecznienia. Można powiedzieć, iż socjologiczne staje się artystyczne; to, co społeczne, jest materiałem dla sztuki. Sztuka przestaje być rozumiana jako reprezentacja, a interpretacja oznacza propozycję praktyki społecznej. Świdziński wykonał ten krok ku praktyce w swojej kolejnej książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość* (1979), w której opisana i steoretyzowana praktyka funkcjonowania niezależnego obiegu artystycznego jest zarazem praktyką społeczną. Dziś w dziełach bio artu wracamy więc do odwróconej relacji artefakt – znaczenie, zakotwiczonej historycznie w sztuce konceptualnej, która – jak wspomniałem powyżej – zachowuje aktualność. Zwłaszcza gdy uświadomimy sobie powiązanie konceptualizmu i performance – historyczne, a zarazem źródłowe dla żywej współczesności.

Jednak ANT idzie dalej. W podsumowaniu sensu „splatania na nowo tego, co społeczne" Latour wskazuje wprost na polityczność ANT, polityczność *par excellence*, podkreślając zarazem in-

ność tak zdefiniowanej polityczności. Nie chodzi więc po prostu o uznanie inności i jej poznanie, produkcję i akumulację wiedzy, a więc na gruncie sztuki o uznanie i poznanie wielości definicji, tylko o pogłębienie relacji między nimi. Można powiedzieć, że takie relacje i tak mają miejsce. Jednak chodzi o to, iż dynamika powiązań w sieci aktorów nie jest sprawą decyzji indywidualnych. To zadanie strukturalne i owo uspołecznienie ma taki – strukturalny – charakter. Owo kontekstualne „tu i teraz" odnosi się wtedy do relacji, a nie do wyodrębnionych definicją bytów artystycznych czy społecznych, i ma charakter performatywny. Splot (assembling) – czy raczej splatanie jako proces ciągły, a jeszcze dokładniej: splatanie powtórne (reassembling), przy czym owo „re-" jest powtarzane wielokrotnie – zyskuje znamiona polityczne, zgodnie z zasadą, że to, co społeczne, jest polityczne. Nowość stawiania sprawy w ANT przez Latoura polega na usytuowaniu polityki nie w związku z jakkolwiek pojętą władzą (władza aktorów), tylko w relacji, gdzie celem działania politycznego jest tworzenie i wzmacnianie powiązań między aktorami sieci.[4] Pytanie metafizyczne o definicję sztuki, np. co to jest bio art, zmieniamy na pytanie: co bio art czyni, czyli na pytanie o performance. Zadaniem ANT jest ustanowienie systemu otwartego i dynamicznego, bez zabobonów i indukcji. Uspołecznienie aktorów służy budowie wspólnoty bez podziałów. I bez hierarchii. Cel tak sformułowany można by nazwać utopijnym, tyle że ANT nie ma celu w rozumieniu jakkolwiek określonej teleologii, a jest performowanie, splatanie relacji tu i teraz.

W dwóch kolejnych akapitach opiszę wybrane aspekty dwóch stanowisk wypracowanych na gruncie współczesnej performatyki, które zarazem stanowią elementy proponowanej konstrukcji metodologicznej. Oba wybory źródeł pojęć konstrukcyjnych są dość oczywiste:

Erika Fischer-Lichte sformułowała koncepcję zwrotu performatywnego, wskazując, iż mamy do czynienia z historycznym przełomem. Bogaty stan badań *performance studies* dowodzi skuteczności performatyki w wyjaśnianiu zjawisk. Zarazem jednak wskazuje, iż następuje moment przesilenia, osiągnięcia masy krytycznej, gdy badania (w sensie ilościowym) zaczynają być prowadzone z użyciem wspólnych kategorii, uspójniających metodologię, a więc i obraz świata, jaki się z nich wyłania. Zgoda co do tego, iż funkcjonujemy we wspólnym polu badawczym, dowodzi, że nastąpił zwrot i będzie on trwał do wyczerpania możliwości twórczych, które ze sobą wniosła metodologia performatywna. Zanim napiszę o kluczowych dla tego tekstu kategoriach wyróżnionych przez Fischer-Lichte, zacytuję uwagę jednej z badaczek działających w polu performatyki, Ewy Domańskiej: „Najciekawszym jednak zjawiskiem jest wyraźny zwrot wielu przedstawicieli humanistyki ku sztuce jako alternatywnej wobec nauki formie przedstawiania, analizowania, rozumienia i zmieniania świata. Sztuka coraz częściej dla nieartystów staje się ważniejszym od nauki jako takiej sposobem osiągania, prezentowania i przekazywania wiedzy. Często też identyfikowani dotychczas z konkretnymi dyscyplinami humanistycznymi badacze zaczynają być afiliowani z instytutami i centrami badawczymi zajmującymi się sztuką, architekturą czy też wzornictwem. Nie tylko przy tym zajmują się oni sztuką jako przedmiotem badań, ale często stają się artystami."[5] Tekst ten jest wczesnym przybliżeniem performatyki, jak na jej recepcję w Polsce. Wskazuje na pewien kluczowy aspekt performatyki, co znalazło potwierdzenie w jej rozwoju. Mianowicie tym, że wzrasta zainteresowanie metodami artystyczno-badawczymi po stronie artystów, nie tylko jednak metodami czerpiącymi z performatyki. Natomiast performatyka jest albo może być – i to właśnie postuluję w niniejszym artykule – jedną z głównych metodologii pracy i metametodologii refleksji teoretycznej. Zwłaszcza w odniesieniu do przykładu sztuki tu omawianej – bio artu. Dialektyka sztuki i nauki przynosi nowe interpretacje rzeczywistości, przyczynia się do samoświadomości po stronie wszystkich uczestników dyskursu – artystów, badaczy i odbiorców, często interaktywnie wymieniających się rolami. W przypadku bio artu dzieje się to niejako z natury rzeczy; naturalny jest też performance wszystkich aktorów. Performance jest szczególnie przydatny w sytuacji, gdy – za Latourem – w badaniach i twórczości koncentrujemy się na relacjach. Badacz relacji, naukowiec i artysta, jest w sytuacji performatywnej, musi być performerem, by badać performan-

ce swojego przedmiotu. Tu następuje wymiana ról. Ów łącznik w słowie „artystyczno-badawcze" odzwierciedla złożoność a zarazem dynamikę, performatyzację postępowania badawczego dostosowanego do natury przedmiotu badań. Domańska nie tylko wskazała na możliwości metody performatywnej w badaniach, polegającej na włączeniu badacza, uczestniczeniu w przedmiocie, miejscu relacji, jak by powiedział Latour. Ale ponadto twierdzi, że wyniki prowadzonych tą metodą badań wpływają na kształt rzeczywistości, co można założyć, skoro badacz sytuuje się nie tylko w owej rzeczywistości, lecz także w relacjach ją tworzących.[6] W miejscu relacji dokonuje się swoista relacja zwrotna między rzeczywistością, przedmiotem badań a badaczem.

Reprezentacja – limes – obecność. Performatywna struktura dzieła bio artu

Charakteryzację zwrotu performatywnego można oprzeć na trzech kategoriach. Jak podkreśla Fischer-Lichte, performatyka jako paradygmat badawczy znajdzie zastosowanie na polu wszelkich nauk, nie tylko humanistyki. Wskazanie, iż performatyka ma cechy potencjalnie łączące, decyduje tu o jej przydatności, gdyż celem niniejszego artykułu jest poszukiwanie tego, co wspólne w metodologiach badawczych. Nie chodzi przy tym o zastępowanie metod specyficznych dla danej dyscypliny, tylko o znalezienie rozwiązania dla sytuacji, gdy mamy do czynienia z interdyscyplinarnością, tak jak w bio arcie. Ujęcia teoretyczne potencjalnie łączące będą wskazywane także w innych partiach tego artykułu. Trzy kategorie: reprezentacja – limes – obecność zostały wyodrębnione z tekstu Fischer-Lichte, a więc jest to odczytanie arbitralne, podyktowane potrzebami niniejszej konstrukcji (meta)metodologii badawczej. Zostały one zapisane jako ciąg wynikania, a nie lista (punkty), aby podkreślić ich relacjonalność. Za Iwoną Lorenc – przybliżającą estetykę relacjonalną Nicolasa Bourriauda – relacjonalność to rozważanie na poziomie meta, podczas gdy relacyjność to poziom przedmiotowy.[7] Znaczenie dzieła tworzy wiele relacji, należy więc przyjąć metodologię stosowną dla analizy dynamicznych wielokierunkowych relacji społecznych, nie poprzestając na subiektywizmie. Stosowane dotąd opisy relacji dzieło – znaczenie (jak wiązka, sieć) nie oddają charakteru tych relacji, gdyż zbyt je stabilizują, ustatyczniają (jakkolwiek zachowując wielość, kwantyfikację), a nie są performatywne, nie uwzględniają performatyzacji sztuki (dzieł tworzących zbiór „sztuka"). Za adekwatną metaforykę w opisie należałoby raczej uznać nieoznaczoność, a więc sięgnąć do fizyki, czy aporię, a więc sięgnąć do logiki filozoficznej.

Należy zmienić także sposób rozumienia samego dzieła. Za pomocą wyżej wyszczególnionych trzech kategorii połączonych „lineażem" relacji można opisać dzieło jako wydarzenie, a więc zjawisko performatywne, niezależnie od formalnego sposobu prezentacji, czy krócej: formy (choć wtedy niejako automatycznie, na mocy przyzwyczajenia myślowego pojawia się jej para – kategoria treści, lecz w tym akapicie rozważane jest dzieło, a nie znaczenie).

I tak:

– Reprezentacja jest tu rozumiana zwyczajowo – jako forma wizualna. Dalej jednak zawartość tradycyjnych pojęć musi zostać na nowo skonfigurowana. Zwrot performatywny oznacza, iż artysta projektuje strukturę otwartą (formę otwartą). Otwartość jest rozumiana jako interakcja z odbiorcą, zachodząca mniej lub bardziej spontanicznie, oraz dotyczy sztuki dziejącej się na żywo. Zbiór dzieł otwartych poszerzymy, dodając otwartość rozumianą jako relacjonalność, która jest realizowana poprzez wszelkiego typu instalacje czy obiekty zakładające włączenie odbiorcy w strukturę dzieła. Dzieła bio artu też należą do tego typu realizacji, ale w ich przypadku nie wyczerpuje to opisu charakteru relacji odbiorczej, gdyż – jak zaznaczyłem powyżej – jest to nie tylko relacja społeczna czy interpersonalna, lecz także relacja z innymi formami życia. Dalej w zbiór dzieł otwartych włączamy dokumentację, która w sztuce konceptualnej (postkonceptualnej) nabiera charakteru samodzielnego dzieła sztuki, a więc z jednej strony reprezentuje proces, a z drugiej – uruchamia proces kognitywny po stronie odbiorcy (świadomość/samoświadomość). Jednak

i to nie wyczerpuje opisu dzieła bio artu jako reprezentacji. Reprezentacja opisuje zachodzącą relację empatii między dziełem a odbiorcą (także odbiorcą społecznym, grupą). W epoce modernizmu bardzo rozpowszechnioną metaforą było zespolenie człowieka z maszyną. Jako reprezentacja służyła ona opisowi pracy i życia codziennego. Na tej zasadzie bio art jest zespolony z odbiorcą jako część świata, otoczenia, środowiska. Ostatecznie bio art reprezentuje życie. A ten sposób reprezentacji musi być performatywny.

– Liminalność w dziełach sztuki oznacza graniczność, formę radykalną. Powiedzmy od razu, przechodząc na język krytyki sztuki, że tylko takie dzieła znaczą punkty zwrotne, dokonują przełomu. Określenie to jest w tym tekście (i przez Fischer-Lichte) stosowane za badaniami rytualistów i teatrologów. Liminalność stanowi środkową z trzech faz: wyłączenia, limesu właśnie i włączenia (Arnold van Gennep, Victor Turner). Schemat ten dotyczy każdego rytuału, a także każdego performance, każdej sytuacji/struktury performatywnej. Schemat wyjścia – przejścia – wejścia jest pewną oczywistością w kontakcie z dziełem usytuowanym społecznie. To punkty łączące je ze strukturą społeczną. Natomiast faza limesu (przejścia, transformacji) ma charakter dynamiczny (performatywny) niezależnie od przebiegu. Dzieła bio artu możemy rozpatrywać jako formę wyłączoną z całości życia i przywracaną strukturze społecznej, uspołecznianą poprzez kontakt z odbiorcą (dodajmy, iż w bio arcie artysta jest w roli podwójnej: jest twórcą, ale i częścią tworzonej struktury). Im bardziej radykalne i nowatorskie jest dzieło (a przynajmniej gdy tak postrzega je odbiorca), tym mocniejszy efekt transformacyjny (katartyczny).

– Obecność to kategoria, która w dziełach sztuki może być rozumiana i realizowana na różne sposoby, zawsze jednak chodzi o sytuacje, gdy przybiera ona charakter bezpośredni jako zaangażowanie kondycji fizycznej i/lub psychicznej (mentalnej, intelektualnej).

Rozpatrując te trzy kategorie jako relację, możemy niejako powielić zasadę funkcjonalną trójfazowego performance: reprezentacja – limes – obecność w dziełach bio artu. I tak: kontakt wizualny z dziełem, z formą i jej rozpoznanie to reprezentacja, następnie pogłębienie tego kontaktu i radykalizacja to limes, a uspołecznienie to obecność, gdzie to, co indywidualne, staje się społeczne. Można więc powiedzieć, iż dzieło bio artu jest performatywne z natury rzeczy i jest bezpośrednim – radykalnym – przedstawieniem rzeczywistości.

Jeden i trzy performance. Tworzenie znaczeń w dziełach performatywnych

Proponowana metoda analizy dzieł bio artu opiera się na wyodrębnieniu trzech performance. Dodajmy, iż charakteryzować tak można każde dzieło, gdyż w kategoriach Latoura jest ono aktorem i funkcjonuje w relacjach z innymi aktorami oraz w kontekście – szerszym bądź węższym – społecznym i kulturowym.

Poniższe kategorie zostały wyodrębnione przez Jona McKenziego w książce *Performuj albo…* .[8] McKenzie analizuje za ich pomocą wydarzenie o znaczeniu kulturowym, a więc swojego rodzaju performance społeczny, jakim była katastrofa promu kosmicznego Challenger. Dodajmy, iż na gruncie polskim Dariusz Kosiński w podobnie skonstruowanych ramach performance społecznego analizuje lokalne wydarzenie o znaczeniu kulturowym, którym stała się katastrofa samolotu rządowego w Smoleńsku. Jego analiza obejmuje pierwszy rok funkcjonowania tego zdarzenia w odbiorze społecznym, a więc zanim zostało ono wykorzystane jako narzędzie polityczne i propagandowe przez Jarosława Kaczyńskiego, czyli przez tylko jedną stronę społeczną, gdyż wtedy miało wydźwięk ogólnospołeczny.[9] Przywołuję analizy Kosińskiego, aby pokazać dużą uniwersalność i elastyczność modelowej analizy zjawisk performatywnych, zaproponowanej przez McKenziego.

Trzy performance jako składowe konstytuujące metamodel zjawiska performatywnego, a więc także dzieła – stąd ich użyteczność w dyskursie sztuki – omawiam w kolejności za McKenziem. Są to zarazem trzy kroki w analizie znaczenia danego zjawiska (dzieła). Służą jego wyjaśnieniu, zrozumieniu i interpretacji, a więc

zgromadzeniu wiedzy i jej dystrybucji (to machiny wykładowcze, jak powiada McKenzie).

– Performance organizacyjny – dotyczy zwiększania efektywności (wydajności, skuteczności), a taki efekt pozwala osiągnąć odpowiednio wysoka dynamika, czyli performance, w tym rozumieniu na poziomie strukturalnym, a więc wewnętrznej budowy dzieła, projektu. Osiągane wyniki podlegają ocenie, a więc interpretacji. Gdy pod uwagę weźmiemy instytucje, to ocena dotyczy nie tyle samych instytucji, ile metod ich działania.

– Performance kulturowy – kultura (dyskurs kulturowy) jest w tym rozumieniu traktowana jako *ready made* (zachowanie zachowania według Richarda Schechnera), a więc jest środkiem do wykorzystania, powtórnego użycia w procesie tworzenia znaczeń. Z drugiej strony sam sposób użycia środków jest liminalny, a więc nowy bądź katartyczny, stąd np. traumatyzacja w performance i zwrotnie – empatyzacja odbiorców. Ale performance jako performance kulturowy, czyli wprowadzony w dyskurs i uspołeczniony, sam staje się *ready made*, praktycznym punktem odniesienia, środkiem (gdy zostaje zachowany w reaktualizującym go powtórzeniu).
– Performance techniczny – rozumiany jest jako całość czynników, sił sprawczych, aktorów nadających dynamikę, a więc performatywny charakter zjawiskom, dziełom. To poziom bardziej instytucjonalny niż przedmiotowy. Instytucja jest punktem odniesienia, punktem triangulacyjnym. I o tyle też instytucją jest sztuka i nauka.

Wszystkie trzy składowe budują ontologię performance, a więc opisują pewien byt o takim właśnie – performatywnym – charakterze. A więc, za Martinem Heideggerem, opisują raczej bycie-w-świecie niż byt, jakkolwiek rozumiany. Takiego rodzaju bytem - performatywnym i społecznym - jest sztuka i nauka. To postawa polityczna, a więc właśnie bycie-w-świecie, artysty/naukowca realizującego projekt w świecie sztuki/nauki. W niej, poprzez nią kształtuje się inną para dialektyczna: wiedza – władza (Michel Foucault). Sam McKenzie widzi sprawę w węższej perspektywie: jako władzę korporacji w globalnym świecie (tzw. GAFA – Google, Amazon, Facebook i Apple, kapitalizm państwowy).

Zaletą ujęcia McKenziego jest to, że wykracza ono nie tylko poza sztukę i naukę, lecz także poza kulturę, i dotyczy wielu rozmaitych aktorów, w tym aktorów instytucjonalnych. McKenzie oferuje chyba najszersze rozumienie performatyki. Obejmuje zarazem ogół rzeczywistości, jak i poszczególne jej składniki jako strukturalną całość, gdzie owe składniki są powiązane systemowo (są w relacji), tak iż zmiana jednego z nich pociąga za sobą zmianę całej struktury, jak w definicji struktury Claude'a Lévi-Straussa, co pozwala wrócić w tych rozważaniach na grunt humanistyki.

*

Badania interpretacyjne stają się funkcjonalnym paradygmatem badawczym w wielu naukach, zwłaszcza tam, gdzie opracowanie wyników zmierza do ustanowienia nowego znaczenia. Tworzenie znaczeń (*making meaning*) to zarazem główne założenie i istota konceptualnego odwrócenia tradycyjnej hierarchii wartościowania w sztuce (artefakt/znaczenie). Zwrot konceptualny jest kompatybilny wobec zwrotu performatywnego. A zważywszy, iż cała sztuka współczesna ma charakter postkonceptualny, a więc powstaje w oparciu o wyżej wyszczególnione zasady bazowe, to dzieła – niezależnie od przyjętego w nich strukturalnego, medialnego i formalno-artystycznego rozwiązania – będą funkcjonować w polu dyskursu, a więc jako znaczenia podlegające rozumieniu i interpretacji. Od nich też zależy miejsce w hierarchii wartości, a nie od formy prezentacji znaczeń. Przy czym, trochę wbrew naszym przyzwyczajeniom, owo tworzenie znaczeń ma miejsce nie tylko po stronie odbiorcy, lecz także twórcy, a więc tradycyjny podział ról również podlega rewizji w myśl założeń performatyki i staje się dynamicznym procesem wymiany.

Poniżej przedstawiony zestaw aspektów metodologicznych cechujących metody interpretacyjne i pozytywistyczne ma charakter roboczy i zapewne może być uzupełniany. Został on zaproponowany na potrzeby prac z dziełami bio artu, który ze względu na swoją specyfikę ma bliskie afiliacje z nauką. Prezentacja została przygotowana w układzie binarnym, jednakże powinna być odczytywana jak schemat dialektyczny. Meto-

dy interpretacyjne i pozytywistyczne uzupełniają się, tworząc rezultat przekraczający ich horyzonty metodologiczne na poziomie meta pewnego obrazu świata, nowej posthumanistyki. Określenie „pozytywistyczna" (scjentyzm) odnosi się oczywiście do nauki obiektywizującej zjawiska metodą weryfikacji/falsyfikacji, ustalania relacji przyczyna – skutek. Potrzeba jednak ustalenia tego, co fakty czynią, ich performance. O ile więc artyści i naukowcy mają swoje metody pracy, o tyle metodologia jest rodzajem „filozofii," zwrotnie wpływającej na proces wykonawczy. Słowo „filozofia" zostało ujęte w cudzysłów, gdyż założeniem jest właśnie brak teorii, założeń wstępnych, indukcji. Zestawienie odpowiada zasadniczo porównaniu metod jakościowej i ilościowej. Te jednak są już ugruntowane na polach badawczych innych dziedzin. Taki transfer metodologiczny, przeszczepianie do innych dziedzin, jest możliwe po poczynieniu licznych zastrzeżeń i odnośników, co jest, oczywiście, rozsądne, niemniej potrzebne są także pewne ryzyko i niepewność nowego, nieznanego. Również na poziomie czysto słownikowym budowa systemu metodologicznego na gruncie sztuki wymaga kompleksowego, a więc także językowego, opracowania metodologii artystyczno-badawczej i podejścia do tworzenia dzieła sztuki jako projektu badawczego. Porównywane kategorie zostały wyodrębnione na podstawie metod badawczych nie tylko sztuki, lecz tak różnych dziedzin, jak socjologia, pedagogika, psychologia czy marketing. Dyskurs, narracja, partycypacja, interakcja – to kluczowe pojęcia, które mogą zostać sprowadzone do jednego: performatywności. Interpretacja (hermeneutyka) pozwala więc zobaczyć zjawiska w procesie, jak dynamikę relacji między aktorami, a więc zindywidualizować zjawisko, uwzględnić punkt widzenia jednostki. Artysta i naukowiec (istotny jest spójnik, „i" a więc pewna hybryda) obserwuje siebie i swój przedmiot, interpretuje siebie i świat. Na gruncie sztuki to dość oczywiste założenie, jednak nieadekwatne na gruncie nauki. Gdy jednak zobaczymy w tych postawach sprzężenie dialektyczne, to dostrzeżemy właśnie relacje i zależności. Jako pierwsza kategoria metodologii interpretacyjnej został wymieniony opis. Nie tylko dlatego, że w sztuce postkonceptualnej i medialnej dokumentacja zyskała samodzielność artystyczną oraz że została odrzucona metafora (bądź zepchnięta na dalszy plan, nie poznawczy, tylko komunikacyjny, prezentacyjny), lecz także dlatego, że opis w historii sztuki stanowi podstawową metodę badawczą (Erwin Panofski, Jan Białostocki). Białostocki rozwinął metodę opisu ku metodzie interpretacji – z jednej strony proponował dołożenie do trzech poziomów badania Panofskiego (opisu preikonograficznego, ikonograficznego, ikonologicznego) czwartego – kontekstowego, czyli społecznego (uspołeczniającego), a z drugiej strony bardzo przestrzegał przed „przeciąganiem" interpretacji, która odrywa się od przedmiotu badania, na co lekarstwem jest mocniejsze osadzenie w kontekście.[10] Oba stanowiska metodologiczne dotyczą obrazu, jednak to Białostocki rozumiał, że sztuka ma więcej aktorów, wracając do słownika Latoura. Opis odsłania strukturę, ukazuje wewnętrzną budowę, identyfikuje środki artystyczne. Ostatnia wymieniona kategoria prowadzi nas poza przedmiot, poza dzieło, ku jego funkcjonowaniu w relacjach społecznych, tu i teraz. Jednak przy performatywnym ujęciu oznacza to także zmienność w czasie i przestrzeni, zmienność relacji (Heidegger), także tych paradygmatycznych (wzorcowych, uniwersalnych) – znaczenie zmienia się w zależności od kontekstu.

Porównanie wybranych aspektów metodologicznych.

Metodologia interpretacyjna	Metodologia pozytywistyczna
- opis	- odkrywanie praw
- indywidualizm	- uogólnienie
- subiektywizm	- obiektywizm
- kształtowana	- ustandaryzowana
- szczegół	- skala makro
- performance	- unieruchomienie
- kontekstualizm	- uniwersalizm

Wnioski

Badania interpretacyjne są nakierowane na konkretny przedmiot, a mniej na teorię. Ponieważ jednak w niniejszym artykule nie są rozważane konkretne przykłady, lecz propozycja konstrukcji metodologicznej, można powiedzieć, że bio art

jest metaforą liminalnego performance, napędzającego narrację kontekstową (a więc społeczną i polityczną), czy inaczej tworzenie znaczeń, a zarazem modelem badań interpretacyjnych osadzających przedmiot w kontekście. Dzieła sztuki są z natury zindywidualizowane, a w bio arcie dodatkowo z natury zdynamizowane. Są także liminalne wobec instytucji sztuki i sztuki jako instytucji oraz życia w antropocenie – rzucają wyzwanie, a to początek performance i performatyki jako dyscypliny. I właśnie natura tego typu dzieł stwarza potrzebę budowania metod ich interpretacji pozwalających na podniesienie tych wysiłków na poziom meta, tym samym dokonanie ich kontekstualizacji, uczynienie z nich wzorca funkcjonowania społecznego sztuki.

Aby skutecznie badać dzieła powstające na styku sztuki i nauki, konieczna jest konstrukcja metametodologiczna będąca konglomeratem metodologii dyscyplinarnych. Już sama rozległość, inkluzywność takiego zamierzenia wskazuje na społeczny (uspołeczniony), a więc i polityczny wymiar znaczeń tworzonych w takich dziełach (projektach). Wszelka interpretacja (narracja) wykracza daleko poza ramy dyskursu dyscyplinarnego. Pociąga to za sobą ryzyko nadmiernego rozbudowania interpretacji i ułatwia postawienie zarzutu oderwania od bazy faktograficznej. Wszak łączymy światy od siebie odległe, które zwykle funkcjonują odrębnie i nawet w układzie klasyfikacji nauk i administracji akademickiej są instytucjonalnie rozdzielone. Hasło interdyscyplinarności, obficie występujące w oficjalnych dokumentach, znajduje słabe odzwierciedlenie w praktyce, która raczej ustatycznia, niż performatyzuje poczynania aktorów. Wydaje się jednak, iż warto podejmować próby konstruowania interdyscyplinarnych konglomeratów metodologicznych, gdyż tak można wynaleźć świat na nowo, tak jak w rewolucji paradygmatycznej Thomasa Kuhna. W paradygmacie artystyczno-badawczym nie chodzi o zamianę ról, a o dialektyczną syntezę. Przełamywać konwencje, radykalizować, liminalizować – inaczej nie da się dokonać przełomu w sztuce i nauce, a może i funkcjonować we współczesnym świecie. Tak jak menadżer z ilustracji interpretowanej na początku książki McKenziego, tak też artysta czy naukowiec może zostać zdjęty ze sceny, albo inaczej: jego sytuacja zawodowa i społeczna jest zależna od jego performance w fazie liminalnej – *per analogiam* do sytuacji w rytuale, gdzie nawet zagrożenie śmiercią jest całkiem realne. Choć artystom i naukowcom raczej grozi to, iż znajdą się poza globalnym performance tworzenia znaczeń. McKenzie mówi nawet o liminautyczności, a więc kierowaniu się na to, co skrajne, pozanormatywne, gdyż to właśnie jest kluczem otwierającym nowe możliwości, włączającym w nowe sytuacje. Performatyka oznacza więc stan permanentnej liminalności. Tak jak w rytuałach na różnych etapach życia indywidualnego i społecznego, tak też w karierze artysty i naukowca następuje ciągły powrót do fazy liminalnej. Nie chodzi tu o sztuczne i steatralizowane rytuały obowiązujące w obyczajowości uczelnianej, tylko o zamknięcia i otwarcia kolejnych projektów, stadiów realizacji, publikacje, konferencje. Sztuka o komponentach biologicznych dobrze pokazuje dialektykę performance – ciągłości i zmiany. Jest wiec wzorcem metametodologicznym budowania interpretacji zmiennych wyników w stanach granicznych, liminalnych właśnie.

Przypisy

[1] Krzysztof Abriszewski, Splatając na nowo ANT. Wstęp do „Splatając na nowo to, co społeczne," w Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, wstęp Krzysztof Abriszewski, tłum. Andrzej Derra i Krzysztof Abriszewski (Kraków: Universitas, 2010).

[2] Anna Krajewska, „Performatywność reprezentacji," *Przestrzenie Teorii* 28. Poznań, Adam Mickiewicz University Press, (2017): 7–18.

[3] *Art as Contextual Art*, ed. Jean Sellem (Lund: Galerie S. Petri, Archive of Experimental Art, 1976); *Sztuka jako sztuka kontekstualna* (Warszawa: Galeria Remont, 1977).

[4] Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, wstęp K. Abriszewski, tłum. Andrzej Derra i Krzysztof Arbiszewski (Kraków: Universitas, 2010), 375-81.

[5] Ewa Domańska, „»Zwrot performatywny« we współczesnej humanistyce," *Teksty Drugie* nr 5 (2007): 48-61.

[6] Ibidem, 60-61.

[7] Iwona Lorenc, „Relacjonalny Model Estetyki Nicolasa Bourriaud," *Sztuka i Dokumentacja* nr 19 (2018): 161-167.

[8] Jon McKenzie, *Performuj albo… . Od dyscypliny do performansu*, tłum. Tomasz Kubikowski (Kraków: Universitas, 2011), 6-15 i 177-195.

[9] Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy* (Warszawa, Kraków: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Znak, 2013).

[10] Jan Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych* (Wrocław: Ossolineum, 1980), 108-112.

Bibliografia

Art as Contextual Art. Ed. Jean Sellem. Lund: Galerie S. Petri, Archive of Experimental Art, 1976.

Białostocki, Jan. *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*. Wrocław: Ossolineum, 1980.

Domańska, Ewa. „»Zwrot performatywny« we współczesnej humanistyce." *Teksty Drugie* nr 5 (2007): 48-61.

Kosiński, Dariusz. *Teatra polskie. Rok katastrofy*. Warszawa, Kraków: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Znak, 2013.

Krajewska, Anna. „Performatywność reprezentacji." *Przestrzenie Teorii* 28. Poznań, Adam Mickiewicz University Press, (2017): 7–18.

Latour, Bruno. *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*. Wstęp Krzysztof Abriszewski. Tłum. Andrzej Derra i Krzysztof Arbiszewski. Kraków: Universitas, 2010).

Lorenc, Iwona. „Relacjonalny Model Estetyki Nicolasa Bourriaud." *Sztuka i Dokumentacja* nr 19 (2018): 161-167.

McKenzie, Jon. *Performuj albo… . Od dyscypliny do performansu*. Tłum. Tomasz Kubikowski. Kraków: Universitas, 2011.

Świdziński, Jan. *Sztuka jako sztuka kontekstualna*. Warszawa: Galeria Remont, 1977.