



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ

15

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Teatralność jako doświadczenie proteuszowe w hybrydycznych formach sztuki najnowszej

autor:

Mateusz Chaberski

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2016 nr 15

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/15-teatralnosc/teatralnosc-jako-doswiadczenie-proteuszowe-w-hybrydycznych-formach>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Instytut Kultury Polskiej UW

Instytut Badań Literackich PAN

Teatralność jako doświadczenie proteuszowe w hybrydycznych formach sztuki najnowszej

W sztuce najnowszej ostatnich lat mamy do czynienia z rozpowszechnieniem się hybrydycznych form artystycznych, łączących nie tylko różnego typu środki artystyczne, ale także procedury należące do obszaru badań naukowych, projektowania nowych technologii czy dociekań filozoficznych i działań politycznych. Jednocześnie twórcy tak różnych od siebie zjawisk, jak *bioart*, *digital art* czy przedstawienia *site-specific* do tego stopnia angażują odbiorcę w różnego typu relacje z ludzkimi i nie-ludzkimi uczestnikami działań artystycznych, że kwestionują tradycyjne binarne kategorie estetyczne, jak chociażby scena – widowia. Weźmy na przykład niezwykle popularną w ostatnich latach wirtualną piosenkarkę Hatsune Miku, której występy są połączeniem zaawansowanej technologii hologramowej i syntezy głosu firmy Yamaha. Artystka pojawia się na półprzezroczystej płaszczyźnie, wokół której gromadzą się żywiotowo reagujący fani. Jej występy przypominają tradycyjny koncert z wyraźnym podziałem na scenę i widowie, jednak o scenicznej obecności Miku nie da się mówić w oderwaniu od indywidualnego i zbiorowego doświadczenia jej fanów, którzy za pomocą specjalnego oprogramowania komponują jej piosenki, układają choreografie i projektują kostiumy. O kolejności wykonywanych na koncertach utworów decyduje ich popularność, którą każdorazowo wyznacza głosowanie na specjalnie przygotowanej stronie internetowej. Tym sposobem odbiorcy stają się współtwórcami występów Miku zarówno wtedy, gdy „na żywo” uczestniczą w jej koncertach, jak również wtedy, gdy „przed” i „po” ich zakończeniu wchodzą w różnego typu interakcje z komputerem.

W kontekście tego typu hybrydycznych zjawisk artystycznych, które zakładają decydujący o sensach doświadczeniowy udział odbiorcy, należy na nowo postawić pytanie o teatralność jako kategorię opisu działania artystycznego. Nie chodzi mi jednak o poszukiwanie modelu teatralności odnoszącego się wyłącznie do sztuki teatru. Dlatego nie będę tu szerzej analizował choćby semiotycznego modelu teatralności Jurija Łotmana¹ czy koncepcji teatralności jako medium Samuela Webera², który próbował ocalić wyjątkowość teatru w kontekście wszechobecnych nowych mediów. Doświadczenie odbiorców Hatsune Miku pokazuje wyraźnie, że w odniesieniu do hybrydycznych form sztuki najnowszej kategorii teatralności nie można po prostu zastąpić kategorią performatywności, chociażby w ujęciu Peggy Phelan³ czy Eriki Fischer-Lichte⁴. Obie zakładają bowiem, że performatywność opiera się na cielesnej współobecności „tu i teraz” performerów i odbiorców, podczas gdy w doświadczeniu uczestników interesujących mnie zjawisk artystycznych zaciera się podział na doświadczenie bezpośrednie i zapośredniczone medialnie. Wydaje mi się natomiast, że w kontekście najnowszych instalacji artystycznych należy przyrzeć się bliżej wciąż wpływowej koncepcji teatralności, jaką sformułował amerykański krytyk i historyk sztuki Michael Fried w pracy *Art and Objecthood* (1967)⁵. Choć przedstawiona w niej koncepcja teatralności powstała w odniesieniu do konkretnego gatunku artystycznego (sztuki minimalistycznej), służyła nie tyle określeniu jego cech esencjonalnych, ile ujmowała raczej proces wytwarzania się w działaniu artystycznym sztywnego podziału na podmiot i przedmiot doświadczenia estetycznego. Postaram się tu pokazać, co dzieje się z tak rozumianą kategorią

Hatsune Miku, *Melt* (live), YouTube.com

teatralności w momencie, gdy w hybrydycznych formach sztuki najnowszej podział ten staje się coraz bardziej wątpliwy.

Teatralność instalacji artystycznej

Można zaryzykować stwierdzenie, że w sztuce najnowszej mamy do czynienia z proliferacją hybryd, o której w innym kontekście pisał Bruno Latour⁶. Chodzi tu o pojawienie się takich zjawisk uznawanych za artystyczne, które nie mieszczą się w dotychczasowych klasyfikacjach gatunkowych. *Bioart* na przykład łączy w sobie tradycyjne media artystyczne (fotografia, film, rzeźba itp.) i procedury zwyczajowo uznawane za naukowe (modyfikacje genetyczne, eksperymenty na zwierzętach itp.). Twórcy tego typu zjawisk najczęściej pokazują w galerii protokół z przeprowadzonych działań artystyczno-naukowych, ich fotograficzną bądź filmową rejestrację oraz efekt, który przypomina tradycyjnie rozumiany artefakt. Nie mamy tu jednak do czynienia z syntezą, w której poszczególne media artystyczne, procedury naukowe i dyskursy zostają podporządkowane nadrzędnemu celowi artysty-demiurga. Twórcom hybrydycznych form sztuki najnowszej nie chodzi bowiem o utrzymanie autonomicznego statusu dzieła sztuki, lecz o zakwestionowanie opisanej przez Latoura „nowoczesnej Konstytucji”⁷, która utrzymuje ścisły podział na naturę, kulturę i społeczeństwo. Czy w związku z tym badacze i krytycy mogą z powodzeniem stosować tradycyjne kategorie estetyczne wobec tych form artystycznych?

Próbie odpowiedzi na to pytanie można dostrzec w rozważaniach niemieckiej teoretyczki sztuki Juliane Rebentisch. W pracy *Aesthetics of Installation Art* (2012) wprowadza ona do teorii sztuki kategorię instalacji artystycznej, która dalece wykracza poza dotychczasowe rozróżnienia genologiczne. Jak pisze:

Termin „instalacja” nie oznacza konkretnego dzieła sztuki, lecz

różne, współistniejące ze sobą modele sztuki; oznacza nie tyle nowy gatunek artystyczny, ile samą możliwość powstawania nowych gatunków. Instalacja artystyczna sprzeciwia się obiektywistycznej koncepcji sztuki, przekraczając granice, które oddzielają dzieło sztuki od otaczającej je przestrzeni oraz jego instytucjonalnych, ekonomicznych, kulturowych czy społecznych uwarunkowań⁸.

Inaczej mówiąc, termin „instalacja artystyczna” służy Rebentisch do rozszczelnienia hermetycznego modelu autonomicznego dzieła sztuki. Badaczka umożliwia tym samym badaczom i krytykom sztuki uchwycenie dynamicznych relacji zachodzących między instalacjami artystycznymi, ich odbiorcami oraz różnego typu społecznymi, politycznymi i ekonomicznymi dyskursami, które one uruchamiają. W tak zarysowanym modelu sztuki przedmiotem analizy staje się zatem nie tylko działanie artystyczne, ograniczone przez początek i koniec wydarzenia kulturalnego, lecz także proces jego powstawania i odbioru. Praca Rebentisch ma jednak charakter ściśle teoretyczny. Badaczka nie analizuje konkretnych przykładów zjawisk artystycznych, lecz wyznacza ramy pojęciowe dla konstruowanego przez nią modelu instalacji artystycznej. W tym celu krytycznie bada kategorię teatralności u Michaela Frieda. Argumenty, które wytacza przeciwko autorowi *Art and Objecthood*, można wykorzystać do sformułowania nowego modelu teatralności, właściwego do analizy hybrydycznych form sztuki najnowszej.

Teatralność u Frieda to zdecydowanie kategoria nacechowana pejoratywnie. W *Art and Objecthood* stwierdza on jednoznacznie, że „degeneracja sztuki postępuje w miarę jak upodabnia się ona do teatru”⁹. Fried odnosi się tu wprost do sztuki minimalistycznej, którą można uznać za wczesną formę instalacji artystycznej. Twórcy, tacy jak Richard Serra, Robert Morris czy Sol LeWitt, podkreślali materialność dzieł sztuki, przykładając szczególną wagę do materialnych warunków, w jakich są one doświadczane.

Tymczasem Fried twierdzi, że prawdziwe dzieło sztuki winno być estetyczną jednością, tworzyć spójny system znaczeń symbolicznych. Samą swoją obecnością (*presentness*) ma ono oddziaływać bezpośrednio i w sposób natychmiastowy, bez względu na to, czy ktokolwiek na nie patrzy. Teatralne obrazy i rzeźby minimalistyczne pozbawiają natomiast dzieło sztuki potencjału symbolicznego, eksponując „dosłowność” (*literalness*) przedmiotów, które zostają wystawione na widok.

W konsekwencji między odbiorcą i dziełem sztuki tworzy się dystans, który „sprawia, że odbiorca staje się podmiotem, a dzieło sztuki... przedmiotem”¹⁰. Innymi słowy, teatralność według Frieda polega na utrwalaniu kartezjańskiej opozycji binarnej między podmiotem i przedmiotem doświadczenia estetycznego. W tym kontekście dzieło sztuki okazuje się całkowicie podporządkowane odbiorcy, który ostatecznie decyduje o jego potencjalnych znaczeniach.

W *Aesthetics of Installation Art* Rebentisch przekonująco dowodzi, że zarysowane tu myślenie o teatralności wynika z niezrozumienia ontologii teatru. Fried całkowicie lekceważy bowiem właściwą dla teatru podwójną obecność przedmiotów na scenie: jako przedmiotów materialnych i znaków teatralnych. Jeśli weźmiemy pod uwagę tę podwójność – przekonuje Rebentisch – okaże się, że nie da się sprowadzić dzieła sztuki minimalistycznej czy, szerzej rzecz ujmując, instalacji artystycznej wyłącznie do jej materialnych właściwości. Przedmiot umieszczony w przestrzeni estetycznej zawsze nabiera określonych znaczeń, uzależnionych nie tylko od odbiorcy, lecz także szerszego kulturowego i społeczno-politycznego kontekstu, w którym się znajduje. Z tej perspektywy nie można mówić o podporządkowaniu dzieła sztuki odbiorcy. Jak twierdzi Rebentisch, „o sztuce należy mówić nie tyle jak o sytuacji panowania odbiorcy nad »jego« przedmiotem, lecz raczej jak o sytuacji nie pewności podmiotu oglądającego”¹¹. Zatem: w doświadczeniu odbiorcy nieustannie mieszają się porządki

zmysłowe i symboliczne, co uniemożliwia ukonstytuowanie się trwałej relacji między przedmiotem i podmiotem odbioru sztuki. Co więcej, przykłady hybrydycznych form sztuki najnowszej dowodzą, że niepewność często pojawia się w momencie ustalania tego, z czym mamy do czynienia – z działaniem artystycznym, eksperymentem naukowym czy działaniem politycznym. Aby to pokazać, odwołam się do własnego doświadczenia uczestnictwa w konkretnej instalacji artystycznej.

Na początku września 2016 roku
zwiedzałem wystawę „Pokusa
nieśmiertelności” w warszawskim
Centrum Nauki Kopernik.

Agi Haines
, *Electrostabilis Cardium*,
Vimeo

Prezentowane na niej instalacje artystyczne oraz eksponaty dotyczyły zmieniającego się kulturowego paradygmatu życia i śmierci w kontekście rozwoju współczesnych technologii medycznych i biotechnologicznych. Moją szczególną uwagę przykuła jednak praca brytyjskiej artystki Agi Haines, zatytułowana *Circumventive organs* (2013). Jej zasadniczą część tworzyły trzy organy wykonane techniką *bioprintingu*, czyli łączenia komórek z wykorzystaniem technologii druku trójwymiarowego. Za pomocą tej techniki wytwarza się na przykład organy służące do testowania nowych leków. Umieszczone w szklanej gablocie narządy wydrukowane przez Haines były jednak połączeniem komórek ludzkich i zwierzęcych. Ograniczę się do opisu jednego z nich – *Electrostabilis cardium*. To organ złożony z komórek człowieka i węgorza elektrycznego, składający się ze specjalnej przyssawki, rurki wyściełanej rzęskami (podobnymi do tych, które znajdują się w ludzkim uchu) oraz organellum generującego prąd elektryczny. Dzięki temu *Electrostabilis cardium* służy osobom zagrożonym zawałem serca. Gdy serce przestaje pracować, organ działa niczym defibrylator, uwalniając odpowiedni impuls elektryczny. Można się o tym przekonać, oglądając nakręcony przez Haines film z operacji wszczepienia *Electrostabilis cardium* jednemu

z pacjentów.

Ten opis instalacji Haines jest wierny, ale zarówno opisywany narząd, jak i film zostały sfabrykowane przez artystkę. Organy wykonano z materiałów syntetycznych, pokrytych substancją imitującą śluz, a w filmie wykorzystano konwencję mockumentu. Dopiero z katalogu wystawy można było się dowiedzieć, że *Electrostabilis cardium* to przykład dizajnu spekulatywnego. Jak przekonuje w tekście programowym wystawy jej kurator Rafał Kosewski, twórcy tego typu form artystycznych próbują sprawić, by „nasza przyszłość [stała] się bardziej plastyczna, wielogłosowa i wielowątkowa”¹². Z mojego doświadczenia wynika jednak, że instalacja Haines nie dotyczyła wyłącznie przyszłości, lecz wytwarzała określoną dynamicznie zmieniającą się rzeczywistość także w momencie, w którym uczestniczyłem w instalacji. Umieszczenie *Circumventive organs* w Centrum Nauki Kopernik, instytucji zajmującej się popularyzacją nauk przyrodniczych, sprawiło, że *Electrostabilis cardium* raz stawał się dla mnie eksponatem naukowym, a raz istniał jako obiekt artystyczny. Nawet umieszczony pod gablocą opis instalacji nie przypisywał jej jednoznacznie do jednego z tych porządków dyskursywnych. Moja niepewność co do statusu tego obiektu i, szerzej rzecz ujmując, całej instalacji Haines, nie wiązała się bowiem wyłącznie z doświadczeniem intelektualnym. Zastosowane przez artystkę strategie zaczerpnięte ze sztuki naturalistycznej wywołały u mnie specyficzne doświadczenie synestetyczne. Polegało ono na tym, że wrażenia wzrokowe nieustannie uruchamiały silne doświadczenia dotykowe. Innymi słowy, mogłem na przykład „zobaczyć” wilgotność śluzu, którym pokryte były wykonane przez Haines organy. Jednocześnie towarzyszyło mi niezwykle silne afektywne doświadczenie, wynikające z tego, że *Electrostabilis cardium* wydawało mi się na przemian bardzo ludzkie i zupełnie nie-ludzkie. Natomiast strategie mockumentalne wykorzystane przez artystkę do stworzenia filmu wywołały we mnie swego rodzaju doświadczenie fantomowe. Pojawiało się ono

w momencie, gdy w jednej ze scen chirurdzy kroili skalpelem ciało pacjenta na wysokości mostka. Mimowolnie odczuwałem wówczas nieprzyjemne uczucie w tej okolicy mojego ciała. Czy można jednak powiedzieć, że strategie naturalistyczne Haines, którym uległem, służyły wyłącznie wytworzeniu iluzji realności?

Aby przekonać się, w jaki sposób zapis doświadczenia pozwala sproblematyzować kwestię teatralności w odbiorze sztuki najnowszej, wróć do polemiki Rebentisch z Friedem. Czytając przedstawiony tu zapis mojego doświadczenia jako uczestnika *Circumventive organs*, autor *Art and Objecthood* wskazałby zapewne na ukryty antropomorfizujący aspekt sztuki współczesnej. Fried przekonywał bowiem, że instalacje minimalistów nie tyle przypisują przedmiotom cechy ludzkie, ile przekształcają je w „aktorów”, którzy odgrywają przed widzami określone role, jednocześnie udając, że są wyłącznie przedmiotami¹³. Uznawał to za kolejny przejaw opresji podmiotu wobec obiektu artystycznego w sztuce najnowszej. Z tej perspektywy *Electrostabilis cardium* okazałoby się jedynie sprawnie wykonaną fałszywką, która ma na celu przekonać odbiorcę do tego, że współczesnym naukowcom udało się połączyć komórki ludzkie i zwierzęce. Jak mi się wydaje, ustalenia Rebentisch pozwalają zniuansować takie odczytanie. Niemiecka badaczka interpretuje Frieda wbrew jego intencjom, przekonując, że sztuka najnowsza rzeczywiście jest teatralna.

Teatralność nie oznacza jednak ustanawiania hierarchicznej relacji podmiot – przedmiot, lecz pojęcie to odnosi się do otwartej przestrzeni możliwości (*space of possibilities*), którą można również określić jako przestrzeń doświadczenia estetycznego – w której podmiot nawiązuje eksperymentalną relację z przedmiotem, pozbawioną jakiegokolwiek dominacji¹⁴.

W definicji Rebentisch widać wyraźnie odejście od teatralności jako kategorii związanej z jednym medium artystycznym na rzecz myślenia o teatralności jako doświadczeniu. Nie chodzi tu jednak

o doświadczenie teatralności, o jakim pisała chociażby francuska performatyczka Josette Féral, przekonując że jest to „proces zachodzący w »spojrzeniu« [odbiorcy], stwarzającym czytelnie zaznaczoną przestrzeń wirtualną należącą do Innego, w której może wyłonić się fikcyjny świat”¹⁵. Rebentisch nie chodzi o włączenie podziału na scenę i widownię do aparatu percepcyjnego odbiorcy sztuki. Ma ona raczej na myśli teatralność jako potencjał sztuki do tworzenia doświadczeń odbiorczych, wymykających się tradycyjnym opozycjom binarnym. Ten eksperymentalny charakter relacji z przedmiotem można raczej odczytywać w kontekście rozważań amerykańskiego performatyka Chrisa Saltera. Analizując najnowsze, hybrydyczne działania artystyczne w pracy *Alien Agency*, zwraca on uwagę na podwójne znaczenie słowa „eksperyment”, które w języku francuskim (*expèrience*) oznacza „zarówno eksperyment bądź spekulację myślową, jak i doświadczenie, czyli coś, co się nam przydarza”¹⁶. Z tej perspektywy teatralność instalacji Agi Haines polega na wytwarzaniu doświadczeń synestetycznych i fantomowych, które jednocześnie umożliwiają zakwestionowanie tradycyjnych opozycji. Te pierwsze sprawiały, że *Electrostabilis cardium* stawał się zarówno ludzki, jak i nie-ludzki. Te drugie natomiast – że zazwyczaj ścisła granica między odbiorcą i dziełem sztuki stawała się niezwykle płynna.

Zaprezentowany przez Rebentisch sposób myślenia o teatralności wymusza radykalną zmianę sposobu myślenia o statusie uczestnika działania artystycznego. Jak przekonuje badaczka, „przekraczanie granic [między gatunkami artystycznymi – przyp. M.Ch.] w sztuce najnowszej odsłania szczególną pozycję uczestnika, którego doświadczenie staje się konstytutywne dla statusu ontologicznego sztuki w ogóle”¹⁷. Doświadczenie uczestnika jest więc nie tylko integralną częścią działań artystycznych, ale staje się wręcz warunkiem ich istnienia. Dla Rebentisch, w przeciwieństwie do Frieda, to doświadczenie

odbiorcy a nie *presentness* dzieła sztuki świadczy o jego niewyczerpanej sile. Pozwala ono bowiem działaniom artystycznym wykroczyć poza czasowe i przestrzenne ramy wydarzenia kulturalnego. Jak pisze Rebentisch:

Chodzi tu nie tylko o historyczne usytuowanie doświadczenia estetycznego czy jego historyczną substancję, na którą składają się różne rzeczywistości oraz porządki czasowe związane z przeszłością i przyszłością. Chodzi również o historyczną zmienność samego doświadczenia estetycznego, która determinuje losy poszczególnych dzieł sztuki, zapewniając możliwość odczytania w jednych kontekstach i przesądzając o utracie znaczenia w innych ¹⁸.

W cytowanym fragmencie widać wyraźnie, że teatralność jako doświadczenie polega na fundamentalnym złączeniu działania artystycznego i jego uczestnika. Złączenie to nie jest jednak stałe, ale zmienia się dynamicznie zarówno w trakcie samego działania artystycznego, jak i po jego zakończeniu. Tak rozumiany sposób istnienia sztuki w oczywisty sposób nie mieści się w esencjonalistycznym paradygmacie rzeczywistości złożonej z bytów niezależnych od siebie. Jednak Rebentisch wciąż posługuje się językiem naznaczonym właściwymi dla tego sposobu myślenia kategoriami, takimi jak podmiot i przedmiot, sytuując doświadczenie estetyczne wyłącznie po stronie ludzkiego uczestnika działań artystycznych. Można zatem odnieść wrażenie, że historyczne zmiany doświadczenia estetycznego, o których pisze, pozostają bez wpływu na status uczestników działań artystycznych. Tymczasem strategie twórców sztuki najnowszej, w szczególności te podkreślające sprawczość różnego typu nie-ludzkich uczestników działań artystycznych skłaniają do poszukiwania takiego modelu doświadczenia estetycznego, który uwzględni jego zmienność i zniesie opozycję

podmiot-przedmiot.

Doświadczenie proteuszowe

W poszukiwaniu nowego modelu teatralności jako doświadczenia odwołam się do mitologii greckiej. W opisaney przez Homera Pieśni IV *Odysei* król Sparty Menelaos, chcąc poznać swoją przyszłość, udaje się do syna Posejdona i Tetydy Proteusza, który siedząc na kamieniu pośrodku morza, wypasa foki swego ojca. Jednak uzyskanie od niego informacji jest zadaniem karkołomnym. Nieustannie przemienia się on w różnego typu formy materii: raz jest człowiekiem, innym razem olbrzymim dzikiem, kiedy indziej okazuje się wysokim liściastym drzewem. Menelaos musi go złapać i powstrzymać przed kolejną metamorfozą – dopiero wtedy ten zacznie przepowiadać przyszłość.

Litewski filozof Kristupas Sabolius w książce *Proteusz i radykalna wyobraźniowość* (2015) przywołuje ten mit, aby opisać doświadczenie estetyczne jako doświadczenie proteuszowe. Rozważania Saboliusa koncentrują się przede wszystkim na paradoksalnym sposobie istnienia Proteusza. Z jednej strony nieustannie zmienia on swoją postać. Z drugiej strony jednak to zmiana czy – jak chce Sabolius – migracja tożsamości staje się konstytutywną cechą jego statusu ontologicznego: „choć ta migracja w istocie nie może mieć żadnej tożsamości, staje się samym procesem zmiany, trybem rozwoju strumienia różnowarstwowych metamorfoz, posiadającym określone tempo, rytm, kierunek i typ”¹⁹. Inaczej mówiąc, Proteusz oznacza dla litewskiego filozofa nie tyle metaforę doświadczenia rzeczywistości w ogóle, ile raczej metonimię określonego paradygmatu rzeczywistości, którego zasadą jest zmienność wszystkich jej elementów. Paradygmat ten różni się zdecydowanie od tradycyjnego newtonowskiego modelu atomistycznego, w którym rzeczywistość składa się z niezależnych od siebie bytów. Sabolius interpretuje bowiem

Proteusza w kontekście coraz bardziej popularnego w ostatnich latach nowego materializmu. Badacze należący do tego nurtu humanistyki łączą filozofię inspirowaną refleksją Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego z osiągnięciami współczesnych nauk przyrodniczych i technonauki. Pokazują oni przy tym, że o poszczególnych bytach nie można mówić w oderwaniu od różnego typu relacji, jakie się między nimi nawiązują.

Sabolius przekonuje na przykład, że „całość rzeczy zatem i rozdział na obiekty jest stanem wtórnym”²⁰. Wyraźnie nawiązuje tym samym do rozważań niezwykle istotnej dla nowego materializmu amerykańskiej filozofki i fizyczki Karen Barad. W pracy *Meeting the Universe Halfway* stwierdza ona, że podstawową jednostką opisu rzeczywistości są nie indywidualne byty, lecz zjawiska (*phenomena*) powstające w efekcie dynamicznie zmieniających się powiązań między ludźmi i nie-ludźmi²¹. Powiązania te nie mają jednak charakteru interakcji, z jakimi mieliśmy do czynienia w atomistycznym modelu rzeczywistości. Kategoria interakcji zakłada bowiem istnienie osobnych bytów, między którymi dopiero nawiązują się określone relacje. Barad mówi natomiast o „intra-akcjach, zachodzących w większych materialnych układach (albo praktykach materialnych), które mają moc sprawczą tworzenia podziału na »podmiot« i »przedmiot«”²². O Proteuszu jako figurze nieustannej metamorfozy nie można zatem mówić wyłącznie w kategoriach indywidualnego doświadczenia jednostki (ludzkiej). Posługując się językiem innego przedstawiciela nowego realizmu, amerykańskiego socjologa Manuela Delandy, należy tu raczej mówić o doświadczeniu jako asamblażu. Asamblaż to bowiem taki byt złożony, „którego tożsamość określana jest przez relacje łączące go ze światem zewnętrznym”²³. Znosi on zatem fundamentalną dla nowoczesnej podmiotowości dychotomię między podmiotem i przedmiotem oraz wnętrzem i zewnętrzem, zastępując ją różnego typu bytami relacyjnymi. Nie chodzi tu jednak o znane z metafizyki Arystotelesa byty substancjalne,

które zawsze pozostają w określonej relacji zarówno wobec innych bytów, jak i wobec substancji, z której się składają. Asamblaż jest bowiem bytem relacyjnym, który wytwarza się ciągle na nowo w zależności od intra-akcji zachodzącymi pomiędzy poszczególnymi jego elementami; zarówno ludzkimi, jak i nie-ludzkimi. Z tej perspektywy należy mówić o doświadczeniu jako asamblażu różnego typu wrażeń zmysłowych, intelektualnych, pamięciowych i afektywnych. Definiowane w ten sposób nie jest ono po prostu zbiorem różnych doświadczeń, lecz ma charakter emergentny, a więc jego „pojawienie się zależy od wielu innych, bardziej podstawowych zjawisk i jednocześnie jest od nich niezależne”²⁴. Dopiero uwzględniając intra-aktywny i emergentny aspekt doświadczenia jako asamblażu, można uchwycić to, w jaki sposób Sabolius wykorzystuje figurę Proteusza do opisu doświadczenia sztuki.

U Saboliusa Proteusz jako figura doświadczenia odbiorczego nierozzerwalnie wiąże się z kategorią wyobraźniowości. Wyobraźnia posiada bowiem dla niego ogromny performatywny potencjał zmiany nie tylko sposobu myślenia, lecz także istnienia wszystkich uczestników działania artystycznego. W *Proteuszu i radykalnej wyobraźniowości* czytamy:

Pobudzając pierwiastek metamorfozy, Proteusz jako wymiar wyobraźniowości rozgrywa w każdym dziele tę irracjonalną resztkę, której nie jest w stanie uchwycić żadne wyartykułowane wyjaśnienie. Zarazem jest to ten wymiar metamorfozy, który nie jest już reprezentacją, przeniesieniem znaczenia, ale samą sytuacją transformacji. Sztuka jest tym, co w wyobraźniowości tworzy warunki zmiany uczestniczącego – to jest tym, co uczestniczy dlatego, że zmusza do zmiany, choć samo nie staje się artykułowanym sensem, pozostając jednak w relacji między formowanymi elementami²⁵.

W tym nieco poetyckim fragmencie widać wyraźnie,

że doświadczenie proteuszowe jako doświadczenie sztuki ma zdecydowanie asamblażowy charakter. Dochodzi w nim do fuzji dzieła sztuki i jego odbiorcy, którzy są ze sobą złączeni w taki sposób, że przemiana jednego z nich natychmiast wywołuje przemianę drugiego. Trajektoria tych przemian zależy natomiast zarówno od dynamiki, jak i typu relacji między poszczególnymi ludzkimi i nie-ludzkimi elementami działania artystycznego. Oznacza to, że dopiero *post factum* i jedynie chwilowo można przypisać poszczególnym uczestnikom znane nam z tradycyjnego dyskursu filozoficznego pozycje podmiotu i przedmiotu. Jak widać, zarysowany w ten sposób model doświadczenia proteuszowego zdecydowanie różni się od modelu doświadczenia estetycznego Rebenitsch, według której podmiot i przedmiot doświadczenia estetycznego istnieją niejako uprzednio wobec wydarzenia artystycznego. Jednak w kontekście różnorodności intra-akcji, jakie powstają w hybrydycznych form sztuki najnowszej należy zadać pytanie o to, na czym polega transformacja w ujęciu Saboliusa. W innym fragmencie książki pisze on:

Gdy dzieło sztuki pobudza przekształcenia postrzegania, w samej ś w i a d o m o ś c i postrzegającego zaczyna szukać rezerw zmiany, a transformację realizuje według zasady fundamentalnego złączenia ze światem, która rozpala żarzące się szaleństwo widza, zarazem otwiera przed nim wymiar nieskończoności ²⁶ .

Sabolius trafnie zatem identyfikuje figurę Proteusza jako figurę doświadczenia odbiorczego, ale jednocześnie przypisuje nadmierne znaczenie świadomości w tworzeniu się proteuszowego doświadczenia odbioru sztuki. Jak mi się wydaje, dzieje się tak dlatego, że opiera on swój model doświadczenia proteuszowego na okulocentrycznych analizach filmów i obrazów, tradycyjnie zakładających przewagę intelektu nad zmysłami. Za prototypową sytuację odbioru malarstwa Sabolius

uznaje na przykład długotrwałą kontemplację. Twierdzi bowiem, że „długotrwała obserwacja pobudza przekształcenia nas samych i łączy nas z materią w jednolite stawanie się: patrzę, jestem widziany, zespalam się”²⁷. Czy wymienione przez litewskiego filozofa doświadczenia wyczerpują mnogość wrażeń, jakie pojawiają się w sytuacji odbioru malarstwa? Sabolius w oczywisty sposób pomija synestetyczny wymiar doświadczenia proteuszowego, w którym wrażenia zmysłowe mogą się wzajemnie przenikać, wywołując różnego typu transformacje wszystkich uczestników działania artystycznego. Różnorodność i równoczesność doświadczeń, jakie wywołują hybrydyczne formy sztuki najnowszej skłania performatyka do rozszerzenia zasięgu doświadczenia proteuszowego poza sferę doświadczeń intelektualnych i wzrokowych. Jednocześnie nie może on udawać, że jego analiza wyczerpuje wszystkie możliwe relacje między działaniem artystycznym i jego uczestnikami. To, na czym skupi uwagę, w znaczący sposób wpływa bowiem na opisywane przezeń doświadczenie proteuszowe.

Z tymi zastrzeżeniami wobec ustaleń Saboliusa spróbuję pokazać trajektorię przemian doświadczenia na konkretnym przykładzie hybrydycznej formy sztuki najnowszej. Przeanalizuję działanie artystyczne, w którym jednak osobiście nie brałem udziału. Posługując się językiem amerykańskiej performatyczki Rebeki Schneider, można powiedzieć, że dokonam swego rodzaju rekonstrukcji (*re-enactment*) doświadczenia, „gdyż wielość możliwych interpretacji wydarzenia w akcie odtwarzania sprawia, że przeszłość staje się namacalna i okazuje się niezwykle współczesna”²⁸. Oczywiście Schneider nie chodzi o dotarcie do „prawdziwego” doświadczenia, lecz o stworzenie warunków do jego ponownego zaistnienia w zupełnie innym kontekście. Interesującym mnie przykładem będzie doświadczenie proteuszowe, które mogło powstać w instalacji *Biomimesis. Hyphae* polskiego artysty multimedialnego Szymona Kaliskiego. Pokazano ją w 2014 roku w poznańskiej galerii Oscylacje jako

rezultat działalności **HAT Center przy Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu**. Instalacja Kaliskiego sytuuje się na przecięciu sztuki *video art*, pisania algorytmów i badań nad biologią grzybów. Odbiorcy zostali zaproszeni do wyciemnionego pomieszczenia, w którym wyświetlano symulację cyklu rozwojowego jednego z gatunków grzybów w formie interaktywnej projekcji multimedialnej. Specjalnie napisany algorytm przetwarzał ich ruch w swego rodzaju „pożywienie” dla cyfrowej formy życia. W momencie gdy uczestnicy instalacji przestawali się ruszać bądź wychodzili z pomieszczenia, rozwijająca się grzybnia stopniowo wymierała.

Zgodnie z ustaleniami Schneider rekonstrukcja doświadczenia nie może jednak zatrzymać się na poziomie faktograficznego opisu wydarzenia artystycznego, lecz musi uwzględniać określoną „architekturę dostępu do przeszłości”²⁹. Inaczej mówiąc, chodzi o miejsce, czas i sposób, w jaki uzyskujemy dostęp do przeszłości, co wpływa zasadniczo na kształt rekonstruowanego doświadczenia. W moim przypadku architekturę dostępu do doświadczenia *Biomimesis: Hyphae* wyznacza sytuacja spotkania ze znajomą, która jako wolontariuszka pilnowała instalacji. W rozmowie ze mną wspominała, że kiedy przez dłuższy czas nikt nie odwiedzał galerii, sama zaczynała wchodzić w relację z grzybami, by – jak twierdziła – „ratować je przed śmiercią”. Jaka trajektoria proteuszowych przemian asamblażu ludzkich i nie-ludzkich uczestników tej instalacji artystycznej mogła doprowadzić do powstania tego dość osobliwego, lecz niewątpliwie afektywnego doświadczenia?

W chwili wejścia w relację z *Biomimesis: Hyphae* uczestnictwo w tej instalacji niczym nie różni się od tradycyjnego doświadczenia odbioru sztuki. Pomieszczenie galerii przypomina nawet wyciemnioną salę teatralną, w której w każdej chwili może rozpocząć się przedstawienie. Co za tym idzie, projekcja

Szymon Kaliski
, *Biomimesis: Hyphae*,
Vimeo

multimedialna i odbiorca stają się podmiotem i przedmiotem doświadczenia estetycznego, o jakim pisał Michael Fried. Jak się zdaje, odbiorca może dowolnie przypisywać znaczenia pojawiającym się w ciemności kształtom. Takie doświadczenie nie trwa jednak długo. W miarę jak nawiązuje się fizyczna relacja z projekcją, cyfrowo generowany obraz stopniowo staje się coraz bardziej namacalny. Proces ten katalizowany jest przez doświadczenie synestetyczne, łączące wrażenia dotykowe i wzrokowe. Światło projektora pada na skórę odbiorcy i zaczyna ją ogrzewać, dzięki czemu projekcja zyskuje coraz bardziej intensywną obecność. Jednocześnie przybiera ona charakterystyczny wizualny kształt strzępek, które wchodzi w skład plechy. Jeśli odbiorca posiada podstawową wiedzę na temat cyklu życia grzybów, szybko zorientuje się, że rozwój cyfrowego bytu zależy od ruchu jego ciała. Chcąc nie chcąc, między uczestnikami instalacji powstanie wówczas relacja drapieżnika i jego ofiary, a człowiek z odbiorcy sztuki współczesnej przekształci się w „pożywienie” dla cyfrowych grzybów. Gdy tego typu relacja potrwa wystarczająco długo, mogą pojawić się warunki do nawiązania się afektywnej relacji między ludzkim i nie-ludzkim uczestnikiem *Biomimesis: Hyphae*. Długotrwała obserwacja cyklu życiowego cyfrowych grzybów może sprawić, że ukonstytuują się one jako organizm żywy i zyskają w ten sposób prawo do życia. W tym kontekście w świadomości ludzkich uczestników instalacji, zwłaszcza przywiązanych do kwestii ochrony środowiska, może pojawić się potrzeba ratowania cyfrowo generowanych organizmów od śmierci. W efekcie powstanie swego rodzaju relacja symbiotyczna między człowiekiem, który zaspokaja swoje potrzeby chronienia wszelkich przejawów życia, i organizmem żywym, który znacząco wydłuża swój cykl rozwojowy.

Wytworzyło się tu zatem doświadczenie proteuszowe, którego trajektoria obejmuje trzy fazy transformacji. W pierwszej mamy do czynienia z asamblażem ludzkiego podmiotu i nie-ludzkiego

przedmiotu. Następnie w wyniku pojawienia się synestetycznego doświadczenia nie-ludzki przedmiot stopniowo nabiera cech istoty żywej i przekształca się w drapieżnika, który poluje na człowieka niczym na pożywienie. W trzeciej fazie nie-ludzki uczestnik instalacji zyskuje status organizmu żywego, potencjalnie wywołując afektywne doświadczenie ludzkiego uczestnika omawianej instalacji artystycznej.

Przedstawiona tu analiza pokazuje wyraźnie, że teatralność rozumiana jako hierarchiczna relacja między ludzkim podmiotem i nie-ludzkim obiektem artystycznym jest wyłącznie jednym i wcale nie dominującym aspektem uczestnictwa w hybrydycznych zjawiskach artystycznych. Co więcej, podlega ona nieustannym przemianom, w miarę jak uczestnicy wchodzą ze sobą w różnego typu intra-akcje. Sformułowany przeze mnie model teatralności jako doświadczenia proteuszowego pozwala opisać trajektorię tych przemian, zachowując – na ile to możliwe – ich dynamiczny i performatywny charakter. Otwarte jednak pozostaje pytanie, czy performatyk może w ogóle dowiedzieć się czegoś od Proteusza, nie powstrzymując go siłą przed kolejną zmianą.

- 1 Jurij Łotman, *Teatr i teatralność w kulturze początku XIX wieku*, w: *Semiotyka dziejów Rosji*, wyb. i przeł. B. Żyłko, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1993, s. 227–253.
- 2 Samuel Weber, *Teatralność jako medium*, przeł. J. Burzyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- 3 Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London–New York 1993.
- 4 Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- 5 Michael Fried, *Art and Objecthood*, w: idem, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1998, s. 148–172.

- 6 Zob. Bruno Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Wydawnictwo Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.
- 7 Ibidem, s. 25.
- 8 Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, Sternberg Press, Berlin 2012, s. 14–15; wyd. niemieckie *Ästhetik der Installation*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2003. Wszystkie cytaty z wydania angielskiego. O ile nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie tekstów obcojęzycznych przygotował autor.
- 9 Michael Fried, *Art and Objecthood...*, s. 164.
- 10 Ibidem, s. 154.
- 11 Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art...*, s. 53.
- 12 Rafał Kosewski, *Kompasy zamiast map*, w: *Pokusa nieśmiertelności. Program wystawy*, red. J. Jeśman, Centrum Nauki Kopernik, Warszawa 2016, s. 40–45, cyt. s. 42.
- 13 Zob. Michael Fried, *Morris Lewis*, w: idem, *Art and Objecthood...*, s. 157.
- 14 Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art...*, s. 54.
- 15 Josette Féral, *Theatricality. The Specificity of Theatrical Language*, „SubStance” 2002, nr 2/3, s. 94–108, cyt. s. 97.
- 16 Chris Salter, *Alien Agency, Experimental Encounters with Art in the Making*, MIT Press, Cambridge 2015, s. 241. Podobna dwuznaczność występuje również w polszczyźnie, w której doświadczenie oznacza zarówno eksperyment naukowy, jak i ogół wiadomości i umiejętności zdobytych na podstawie obserwacji i przeżyć.
- 17 Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art...*, s. 15.
- 18 Ibidem, s. 59.
- 19 Kristupas Sabolius, *Proteusz i radykalna wyobraźniowość*, przeł. K. Pecela, J. Tabor, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2015, s. 163.
- 20 Ibidem.
- 21 Zob. Karen Barad, *Meeting the Universe Halfways. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham–London 2007, s. 171.

- 22 Ibidem, s. 139–140.
- 23 Manuel DeLanda, *A New Philosophy of Society*, Bloomsbury, Londyn–New York 2006.
- 24 *Introduction*, w: *Emergence. Contemporary Readings in Philosophy and Science*, red. M.A. Bedau, P. Humphreys, MIT Press, Cambridge 2008, s. 1–7, cyt. s. 1.
- 25 Kristupas Sabolius, *Proteusz i radykalna wyobraźniowość...*, s. 173.
- 26 Ibidem, s. 170; podkr. – M.Ch.
- 27 Ibidem, s. 179.
- 28 Rebecca Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London–New York 2011.
- 29 Zob. ibidem, s. 104.