

MATEUSZ DOŚWIADCZENIE  
CHABERSKI (SYN) ESTETYCZNE

74



# DOŚWIADCZENIE (SYN)ESTETYCZNE



# MATEUSZ DOŚWIADCZENIE CHABERSKI (SYN) ESTETYCZNE

PERFORMATYWNE ASPEKTY  
PRZEDSTAWIEŃ *SITE-SPECIFIC*



Kraków

74

Copyright by Mateusz Chaberski, 2015

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki  
Uniwersytetu Jagiellońskiego ze środków  
na działalność statutową WP UJ,  
służących rozwojowi młodych naukowców  
oraz uczestników studiów doktoranckich.

Recenzent: Prof. dr hab. Dariusz Kosiński  
Redakcja naukowa: Małgorzata Sugiera  
Redakcja: Ewa Popielarz  
Projekt okładki i skład: Emilia Dajnowicz  
Indeks: Katarzyna Bielewicz

Wydawca:  
Księgarnia Akademicka  
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków  
tel./faks: 12 431 27 43, 12 421 13 87  
akademicka@akademicka.pl  
www.akademicka.pl

ISBN 978-83-7638-560-0 (wersja papierowa)  
ISBN 978-83-7638-652-2 (e-book)  
<https://doi.org/10.12797/9788376386522>

REDAKCJA  
MATEUSZ BOROWSKI  
MAŁGORZATA SUGIERA

Seria „Interpretacje”, wydawana przez Księgarnię Akademicką w współpracy z Katedrą Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, w formie monografii autorskich i zbiorowych prezentuje nowatorskie interpretacje dzieł i nurtów artystycznych, problemów z zakresu filozofii i kultury oraz zjawisk społecznych. Tytułowe interpretacje rozumiemy w sposób zdecydowanie szeroki i zgodny z tendencjami dominującymi w naukach humanistycznych po tak zwanym przełomie performatywnym. W ramach tego względnie nowego paradygmatu dzieło artystyczne przestało być traktowane jako artefakt, struktura organiczna i zamknięta. Funkcjonuje raczej jako historycznie i kontekstowo zmienny efekt oddziaływań artystycznych i społecznych sił, rodzaj scenariusza, propozycji czy wręcz metaforycznie rozumianego programu generującego formy i sytuacje dla odbiorcy, bierną konsumpcję zmieniając w aktywne (współ)tworzenie. Wszystko to sprawia, że zmienia się również status nauk humanistycznych, które stopniowo rezygnują z dążenia do obiektywizmu i rzekomo naukowej ścisłości na rzecz świadectwa ze spotkania, opisu form i sytuacji w procesie ich powstawania i oddziaływania, a zatem na rzecz czegoś, co nazwać można właśnie zabiegiem interpretacji.





# SPIS TREŚCI

Wstęp • 9

## CZĘŚĆ I. PERFORMATYWNOŚĆ PRZEDSTAWIEŃ *SITE-SPECIFIC*

### ROZDZIAŁ 1. Przedstawienia *site-specific* a problem

przestrzeni • 25

Miejsce i przestrzeń • 26

„Autentyczna” przestrzeń Schechnera • 38

### ROZDZIAŁ 2. Cztery Przestrzenie w przedstawieniach

*site-specific* • 53

Inne przestrzenie Foucaulta • 55

Trialektyka przestrzenności • 61

Hotel Savoy jako Trzecia Przestrzeń • 66

Czwarta Przestrzeń • 78

### ROZDZIAŁ 3. Konkretność przestrzeni w przedstawieniach

*site-specific* • 89

Konkretyzacja i uniwersalizacja przestrzeni • 89

*Gododdin* zdjęty z zawiasów • 93

*Gododdin* i postindustrialne ruiny • 99

### ROZDZIAŁ 4. Teatroyrcheologia przedstawień *site-specific* • 111

Pierwszy krok: teatroyrcheologia przedstawień Pearsona

i Shanksa • 113

Drugi krok: *Zdobycie Pałacu Zimowego* jako przedstawienie

*site-specific* • 120

## CZĘŚĆ II. (SYN)ESTETYCY I ICH DOŚWIADCZENIE

### ROZDZIAŁ 1. Od widza do (syn)estetyka • 143

|                                                           |       |
|-----------------------------------------------------------|-------|
| Uwaga i zdyscyplinowane spojrzenie widza                  | • 144 |
| <i>Forest: The Nature of Crisis</i> – zapis doświadczenia | • 157 |
| Doświadczenie intelektualne czy zmysłowe?                 | • 161 |
| Asamblaże, afekt i (syn)estetyk                           | • 171 |

|                                                          |       |
|----------------------------------------------------------|-------|
| ROZDZIAŁ 2. Doświadczenie (syn)estetyczne w laboratorium |       |
| performatyka                                             | • 183 |
| Gdzie jest przedmiot i metoda badań?                     | • 183 |
| <i>Expérience</i> jako metoda badania doświadczenia      |       |
| (syn)estetycznego                                        | • 188 |
| <i>King Bethel</i> albo wytwarzanie doświadczenia        | • 195 |
| <i>Performing remains</i>                                | • 204 |
| <i>H.</i> albo doświadczenie (syn)estetyczne w archiwum  | • 214 |

|                                                |       |
|------------------------------------------------|-------|
| ROZDZIAŁ 3. Jak pamiętają (syn)estetycy?       | • 229 |
| Fuzja pamięci                                  | • 229 |
| Pamięć kulturowa i figury pamięci              | • 234 |
| <i>Casus Tunnel 228</i>                        | • 250 |
| <i>Mémoire collective</i> i wywoływanie duchów | • 265 |

|                                              |       |
|----------------------------------------------|-------|
| ROZDZIAŁ 4. Cyberpartycypacja (syn)estetyków | • 281 |
| Cyberpartycypacja                            | • 281 |
| Demokratyczna wspólnota i <i>dyssens</i>     | • 291 |
| Człowiek i cybernetyczny Inny                | • 302 |
| Lesbijki w parku albo pułapka interakcji     | • 316 |

|              |       |
|--------------|-------|
| Zakończenie  | • 335 |
| Bibliografia | • 339 |
| Indeks       | • 347 |

## WSTĘP

Niniejsza monografia jest efektem ponad czteroletnich badań nad współczesnymi przedstawieniami *site-specific*. W tym czasie miałem okazję uczestniczyć w tego typu działaniach artystycznych zarówno w Polsce, gdzie wciąż są zjawiskiem niszowym, jak i za granicą, gdzie traktuje się je po prostu jako odrębny gatunek artystyczny. Celem tej książki nie jest jednak stworzenie typologicznych klasyfikacji, ani tym bardziej wyznaczenie ścisłej definicji tego, czym jest przedstawienie *site-specific* jako określona forma sztuki. Niezwykła różnorodność interesujących mnie zjawisk artystycznych, obejmujących działania z pogranicza teatru, sztuk wizualnych i instalacji artystycznych, prowokuje raczej do sformułowania zupełnie nowej metody ich badania. Bez wątpienia metoda ta powinna wyjść poza tradycyjny model analiz teatrologicznych, zakładających ścisły podział na scenę i widownię. Postaram się zatem przedstawić nowy sposób badań przedstawień *site-specific* czy – szerzej rzecz ujmując – nowy język opisu tego typu działań. Powinien on objąć wzajemne oddziaływania, jakie zachodzą między wszystkimi ich uczestnikami – przestrzenią, obiektami i strategiami artystycznymi, wprowadzanymi do niej przez twórców, a także tymi, którzy w niej przebywają. Z tej perspektywy będę mógł następnie analizować dowolne zjawiska artystyczne, odbywające się w konkretnej przestrzeni, **jako** przedstawienia *site-specific*. Pozwoli mi to pokazać, że procesy performatywnego wytwarzania przestrzeni zachodzą nie tylko w działaniach sztuki najnowszej, lecz kształtują się różnorodnie w zależności od kulturowego, społeczno-politycznego i ekonomicznego kontekstu, w którym sytuuje się dane zjawisko artystyczne. Jedno-

cznie szczególnie istotna będzie dla mnie kwestia doświadczenia uczestników tego typu przedstawień, których – jak mi się wydaje – nie można dłużej nazywać widzami. Przekonywałem się o tym wielokrotnie podczas konferencji naukowych i seminariów, kiedy próbowałem opisywać przedstawienia *site-specific*, w których osobiście uczestniczyłem. Ich twórcy nie wymagali bowiem ode mnie, bym z uwagą **patrzył** na różnego typu działania artystyczne, lecz wywoływali u mnie także inne wrażenia zmysłowe. **Słuchałem** więc na przykład występów karaoke w lesie pod Berlinem, **dotykałem** wypchanych ptaków w podziemiach jednego z londyńskich dworców czy zdyszany **biegałem** między pokojami hotelu Savoy w Łodzi. Posługiwanie się słowem „widz” szybko okazało się nieadekwatne do tego typu multisensorycznych doświadczeń odbiorczych, które często zmieniały się w trakcie przedstawienia. Termin ten wiąże się bowiem jednoznacznie z konkretnym okulocentrycznym modelem odbioru sztuki, który ukształtował się w kulturze Zachodu w XIX wieku. Tymczasem doświadczenie uczestnika przedstawień *site-specific* domaga się przyjęcia nie tylko zupełnie innego modelu doświadczenia, ale także adekwatnych kategorii jego opisu.

O tym, jakie niebezpieczeństwa czyhają na performatyka, próbującego sformułować nowy model odbioru działania artystycznego, przekonuje kanoniczna praca *Estetyka performatywności* Eriki Fischer-Lichte<sup>1</sup>. Jak słusznie w niej dowodzi Fischer-Lichte, zmysłowe wrażenia uczestników przedstawień teatralnych mają istotny wpływ na proces odbioru znaczeń, jednak autorka konsekwentnie określa tych uczestników jako widzów. Niemiecki termin *Zuschauer* pochodzi zaś od *zuschauen* – przyglądać się. Tym samym, choć Fischer-Lichte postuluje zmianę okulocentrycznego paradygmatu odbiorczego, jednocześnie posługuje się terminem, który zawęża odbiór działania artystycznego do wrażeń wzrokowych. Aby uniknąć podobnych niekonsekwencji i precyzyjnie opisać doświadczenie

---

<sup>1</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2008.

uczestnika przedstawień *site-specific*, postanowiłem wprowadzić do polskiego dyskursu performatycznego pojęcie doświadczenia (syn)estetycznego, a odbiorców interesujących mnie zjawisk nazwać (syn)estetykami. Oba terminy wywodzą się z pracy (*Syn*)*aesthetics. Redefining Visceral Performance* brytyjskiej performatyczki Josephine Machon<sup>2</sup>. Łącząc refleksję estetyczną z wynikami badań współczesnych neurologów, Machon próbuje w niej stworzyć nową koncepcję odbioru sztuki, opartą na synestezji jako modelu ludzkiej percepcji. Zaletą tego podejścia jest to, że nie zawęża ono doświadczenia odbiorcy hybrydycznych form sztuki współczesnej wyłącznie do wrażeń zmysłowych. Według autorki doświadczenie to polega bowiem na tworzeniu się połączeń między poszczególnymi modalnościami zmysłowymi z jednej strony i doświadczeniem intelektualnym z drugiej – jako próbą nadania działaniom artystycznym określonego znaczenia. Dlatego, posługując się ustaleniami współczesnej teorii afektu, doświadczeniem (syn)estetycznym uczestnika przedstawień *site-specific* będę nazywał asamblaż różnego typu doświadczeń – wrażeń zmysłowych, doświadczeń intelektualnych i estetycznych, a także wspomnień indywidualnych i zbiorowych. Asamblaż ten nie jest jednak prostym zbiorem doświadczeń, gdyż ma on niezwykle afektywny charakter. Nie chodzi mi przy tym o afekt rozumiany jako zjawisko psychiczne, związane z odczuwanymi przez człowieka emocjami. Afekt, jak przekonują Gilles Deleuze i Félix Guattari, to raczej bezosobowa siła, która sprawia, że granice między poszczególnymi elementami asamblażu się zacierają. To zaś z kolei powoduje, że w efekcie powstaje zupełnie nowy byt o zupełnie nowych właściwościach, różnych od właściwości jego części składowych<sup>3</sup>. Co za tym idzie, doświadczenie (syn)estetyczne zmienia się nieustannie, w miarę jak (syn)estetycy wchodzą w różnego typu relacje z kon-

<sup>2</sup> Josephine MACHON, (*Syn*)*aesthetics. Redefining Visceral Performance*, Palgrave Macmillan 2009.

<sup>3</sup> Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Co to jest filozofia?*, tłum. Paweł Pieniążek, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2000.

kretną przestrzenią, w której przebywają. Tym samym interesujący mnie typ doświadczenia z trudem poddaje się tradycyjnemu analitycznemu opisowi, stwarzając konkretne problemy metodologiczne.

Zarysowany powyżej asamblażowy i afektywny charakter doświadczenia (syn)estetycznego w znacznym stopniu determinuje przyjętą przeze mnie w niniejszej monografii metodę studium przypadku. Wszystkie proponowane tu przez mnie rozstrzygnięcia teoretyczne wypływają z analizy różnorodnych działań artystycznych. Mam bowiem głębokie przekonanie, że studium przypadku daje performatykowi możliwość uchwycenia ogólnych prawidłowości, dotyczących skomplikowanych i dynamicznych procesów powstawania doświadczenia (syn)estetycznego, przy jednoczesnym uwzględnieniu specyficznych dla danego zjawiska artystycznego kontekstów kulturowych, ekonomicznych czy społeczno-politycznych. Tak rozumiana metoda badawcza wielokrotnie powstrzymała mnie także przed formułowaniem nazbyt uniwersalizujących klasyfikacji zarówno w odniesieniu do interesujących mnie zjawisk artystycznych, jak również opisywanych tu typów doświadczeń. W konsekwencji przeprowadzone w tym miejscu studia przypadków zostały pogrupowane w taki sposób, by z różnych stron oświetlać dwie interesujące mnie kwestie. To zaś znalazło odzwierciedlenie w strukturze tej książki. Jej pierwsza część poświęcona została performatywnym aspektom przedstawień *site-specific*, w drugiej natomiast zajmuję się wyznaczeniem parametrów doświadczenia (syn)estetycznego ich uczestników. Każda z części stanowi nieco inną konstrukcję intelektualną, która ma spełniać ściśle określone przeze mnie zadania badawcze. Aby się o tym przekonać, przyjrzyjmy się nieco bliżej układowi kolejnych rozdziałów.

W części pierwszej próbuję wprowadzić nową definicję przedstawienia *site-specific*, która nie traktuje tych zjawisk artystycznych jako należących wyłącznie do określonego gatunku sztuki, jaki powstał w wyniku przełomu performatywnego, przypadającego na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku. Wydaje mi się bowiem, że taki genologiczny i genealogiczny sposób myślenia o sztuce *site-*

-specific prowadzi do nazbyt uproszczonego opisu dynamicznych relacji, jakie zachodzą między twórcami, odbiorcami i konkretną przestrzenią. Z tej perspektywy w pierwszym rozdziale podejmuję dyskusję z polską performatyczką Joanną Ostrowską, która w pracy „Teatr może być w byle kącie”. Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze przeciwstawia interesujące mnie przedstawienia działaniom Richarda Schechnera, znanym jako *environmental theatre*<sup>4</sup>. Według niej przedstawienia *site-specific* są przykładem sztucznego zawłaszczania autentycznych przestrzeni przez artystów, podczas gdy *environmental theatre* polega na subwersywnym wykorzystaniu przestrzeni w celu wytworzenia autentycznych relacji między twórcami i odbiorcami. Analizując przedstawienie *Dionysus in '69*, założonej przez Schechnera Performance Group, postaram się sproblematyzować budowaną w ten sposób binarną opozycję i pokazać, że strategie performatywnego wykorzystania przestrzeni we wspomnianym przedstawieniu służyły jedynie wytworzeniu efektu jej autentyczności. Z tej perspektywy *environmental theatre* Schechnera niczym nie różni się od praktyk współczesnych twórców przedstawień *site-specific*, którzy osiągają ten sam efekt w określonych celach ideologicznych. Oznacza to, że performatywności przestrzeni nie można utożsamiać z subwersywnym aspektem konkretnych praktyk artystycznych, a w związku z tym należy głębiej zastanowić się nad samym pojęciem przestrzeni.

W kolejnym rozdziale podejmuję próbę sformułowania takiego modelu teoretycznego, który ujmowałby zarówno materialność konkretnej przestrzeni, jak również różnego typu dyskursy kulturowe i społeczno-polityczne, które się z nią wiążą. W tym celu odwołuję się do teorii amerykańskiego geografa społecznego Edwarda Soi. W pracy *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* proponuje on bowiem, żeby zamiast mówić o tym, czym

---

<sup>4</sup> Joanna OSTROWSKA, „Teatr może być w byle kącie”. Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2014.

przestrzeń **jest**, próbować raczej opisywać sposoby, w jaki się ją **postrzega**<sup>5</sup>. Okazuje się wówczas, że przestrzeń nie istnieje obiektywnie, lecz powstaje jako efekt zmieniającego się doświadczenia tego, kto w niej przebywa. Soja nazywa to doświadczenie Trzecią Przestrzenią, w której zachodzą różnego typu wzajemne relacje między doświadczaną zmysłowo przestrzenią realną i przestrzenią wyobrażoną, czyli różnego typu dyskursami, nakładającymi na tę pierwszą określone znaczenia. Przestrzeń w przedstawieniu *site-specific* można uznać właśnie za Trzecią Przestrzeń doświadczenia odbiorcy, którą twórcy na różne sposoby wytwarzają, aby osiągnąć określone cele, za każdym razem nieco inne. Różnorodność strategii i celów performatywnego wytwarzania Trzeciej Przestrzeni w przedstawieniu *site-specific* pokazuję następnie na przykładzie przedstawienia *Hotel Savoy* (2012) Michała Zadary. Zostało ono pokazane w konkretnej przestrzeni hotelu w centrum Łodzi. Ten hotel wciąż działa i jednocześnie wiąże się z określonymi elementami pamięci kulturowej mieszkańców miasta. Zastanowię się nad tym, w jaki sposób i po co Zadara tworzy połączenia między tymi dwoma sposobami postrzegania hotelu Savoy. Następnie postaram się uzupełnić rozważania Soi na temat performatywności przestrzeni o Czwartą Przestrzeń, związaną z rozpowszechnieniem we współczesnej kulturze strategii odbiorczych odnoszących się do mediów cyfrowych. Jak pokażę na przykładzie doświadczenia gracza komputerowego, ten sposób postrzegania przestrzeni stanowi wynik powstawania rzeczywistości rozszerzonej, czyli takiej rzeczywistości, w której tworzą się różnego typu połączenia między przestrzenią wirtualną, użytkownikiem mediów cyfrowych i niedającymi się do końca przewidzieć czynnikami danego środowiska.

Wprowadzenie Czwartej Przestrzeni jako doświadczenia rzeczywistości rozszerzonej do refleksji nad przedstawieniami *site-specific* wymusza postawienie pytania o to, co mamy na myśli, kiedy

---

<sup>5</sup> Edward SOJA, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell 1996.



mówimy, że rozgrywają się one w konkretnej przestrzeni. Nadal bowiem uważa się powszechnie, że rzeczywistość nowych mediów nie posiada zakorzenienia w konkretnej rzeczywistości materialnej i społecznej. Tym samym wykorzystanie technologii nowych mediów przez twórców przedstawień *site-specific* uznaje się za nie stosowne, gdyż sprawiają one, że wykorzystywana przez twórców przestrzeń staje się rzekomo mniej konkretna. W rozdziale trzecim pokazuję na przykładzie historycznego przedstawienia *Gododdin* (1989) walijskiej grupy Brith Gof, że „konkretność” przestrzeni to również istotny efekt określonych strategii performatywnych, które nazywam strategiami konkretyzacji przestrzeni. Przedstawienie powstało w przestrzeni nieczynnej fabryki samochodów Rover w Cardiff, powiązanej z konkretnym konfliktem społecznym w Walii. Jednak to samo przedstawienie pokazywano również w Szkocji, we Włoszech, w Niemczech i w Holandii. Analizując pokazy *Gododdin* w Wielkiej Brytanii i w Europie kontynentalnej dowodzę, że w pierwszej grupie lokalizacji twórcy z Brith Gof próbowali osadzić przedstawienie w konkretnej przestrzeni, wykorzystując określone strategie performatywne, dzięki którym podkreślali materialność przestrzeni. Nazywam je strategiami konkretyzacji przestrzeni. W przypadku drugiej grupy lokalizacji mówię o strategiach uniwersalizacji przestrzeni. U ich podstaw leży bowiem przekonanie twórców, że przestrzeń ma charakter uniwersalny i można przypisywać jej dowolne znaczenia. Odwołując się do rozważań Miwon Kwon i Tima Edensora, pokazuję następnie, że wyodrębnione przeze mnie typy strategii wzajemnie na siebie oddziałują, wytwarzając w każdej lokalizacji inne doświadczenie odbiorców *Goddodin*.

O ile w rozdziale trzecim analizuję przedstawienie *site-specific*, które rozgrywa się w wielu przestrzeniach, o tyle w rozdziale czwartym skupiam uwagę wyłącznie na jednym przedstawieniu, które powstało w bardzo konkretnym czasie i przestrzeni, czyli *Zdobycie Pałacu Zimowego* Mikołaja Jewreinowa z 1920 roku. Wybrałem ten przykład z dwóch względów. Po pierwsze przedstawienie Jewreino-wa często podaje się jako przykład sztuki *site-specific* sprzed powsta-

nia tego gatunku. Jednak analizujący je badacze nie wychodzą za-  
zwyczaj poza ogólne stwierdzenia na temat skuteczności, z jaką  
Jewreinow wykorzystał Pałac Zimowy w Petersburgu do szerzenia  
bolszewickiej propagandy<sup>6</sup>. Dlatego proponuję głębszą refleksję nad  
tym, co to znaczy, że *Zdobycie Pałacu Zimowego* uznajemy za przed-  
stawienie *site-specific*. Po drugie przedstawienie Jewreinowa posłu-  
ży mi do sformułowania metody analizy interesującego mnie typu  
przedstawień, którą można stosować bez względu na to, czy należą  
one do gatunku sztuki *site-specific* czy też nie. Wykorzystam w tym  
celu teoretyczne narzędzia, jakich dostarcza koncepcja teatroarche-  
ologii. Sformułowali ją performer Mike Pearson i archeolog Michael  
Shanks w pracy zatytułowanej *Theatre/Archeology*<sup>7</sup>. Postulują w niej,  
by nie skupiać uwagi wyłącznie na strategiach artystycznych twór-  
ców *site-specific*, lecz rozpatrywać je w kontekście wzajemnych relacji,  
w jakie wchodzi ze sobą konkretna przestrzeń, przedstawienie i od-  
biorcy. Dlatego za Pearsonem i Shanksem wyznaczam trzy obszary  
działania *site-specific*, w których zachodzą te relacje, a mianowicie:  
czaso-przestrzeń, superpozycja i stratygrafia horyzontalna oraz  
głębokie mapowanie. Przez czaso-przestrzeń przedstawienia *site-*  
*specific* rozumiem strategie, z pomocą których twórcy wykorzystują  
czasową strukturę działania artystycznego, by wpływać na doświad-  
czenie przestrzeni u odbiorcy. Superpozycja i stratygrafia horyzon-  
talna określają relacje między stosowanymi przez twórców różnego  
typu elementami tradycyjnego przedstawienia teatralnego, jak cho-  
ciażby muzyka, tekst czy scenografia. Wywołują one konkretne, acz  
nie zawsze dające się przewidzieć reakcje uczestników. Wreszcie głę-  
bokie mapowanie odwołuje się do takich performatywnych mecha-  
nizmów, dzięki którym twórcy przedstawień *site-specific* budują dla  
odbiorców określoną siatkę różnego typu punktów odniesienia, by  
w ten sposób prowokować doświadczenia w danej przestrzeni.

---

<sup>6</sup> Zob. Marvin CARLSON, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press 2003.

<sup>7</sup> Mike PEARSON, Michael SHANKS, *Theatre/Archeology*, Routledge 2001.

Uwzględniając powyższe ustalenia, w części drugiej niniejszej książki skupiam uwagę przede wszystkim na doświadczeniu (syn)estetycznym uczestników przedstawień *site-specific*. O ile część pierwsza ma charakter linearnie prowadzonego wywodu, o tyle część druga przypomina raczej obraz malarza kubisty, który próbuje przedstawić na płótnie konkretne zjawisko z wielu punktów widzenia jednocześnie. Kolejne rozdziały poświęcam bowiem różnym aspektom doświadczenia (syn)estetyków w przedstawieniu *site-specific*. Rozdział *Od widza do (syn)estetyka* pokazuje, w jaki sposób interesujące mnie doświadczenie różni się od tradycyjnego, okulo-centricznego modelu odbioru dzieła sztuki. W tym kontekście przywołuję ustalenia Jonathana Crary'ego, który w pracy *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna* przekonująco dowodzi, że tradycyjna koncepcja widza-observatora pojawiła w XIX wieku wraz z określoną wizją indywidualnego podmiotu, kontemplującego dzieło sztuki, by wyczytać zapisane w nim znaczenia<sup>8</sup>. Z tej perspektywy poddam następnie analizie zapis własnego doświadczenia (syn)estetycznego, które pojawiło się w momencie, gdy jako (syn)estetyk uczestniczyłem w przedstawieniu Constanzy Macras *Forest. The Nature of Crisis* (2013). Rozgrywało się ono w lesie Müggelwald na przedmieściach Berlina i miało wyraźnie hybrydyczną strukturę, gdyż łączyło w sobie tak różne formy artystycznego wyrazu, jak współczesny teatr tańca, instalacja artystyczna i koncert. Twórcy wywoływali w ten sposób u (syn)estetyków jakościowo odmienne, zmysłowe i intelektualne doświadczenia, które niekoniecznie pomagały im w zrozumieniu poszczególnych elementów przedstawienia i nadawaniu im konkretnych znaczeń. Racjonalizacja doświadczenia mogła się więc tu dokonać dopiero po zakończeniu przedstawienia, kiedy na jego podstawie każdy uczestnik budował sobie własną narrację. W trakcie przedstawienia doświadczenie (syn)estetyka miało

---

<sup>8</sup> Jonathan CRARY, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Iwona Kurz, Łukasz Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2009.

natomiast niezwykle dynamiczny charakter i całkowicie zależało od nieustannie zmieniających się materialnych warunków odbioru.

W następnym rozdziale zajmę się problemem statusu ontologicznego doświadczenia (syn)estetyka w przedstawieniu *site-specific*. Jeśli bowiem doświadczenie to jest na tyle zmienne, że uniemożliwia ukonstytuowanie się spójnego znaczenia, to w jaki sposób można je w ogóle opisywać i naukowo analizować, jednocześnie zachowując jego afektywny charakter? W poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie, odwołam się do koncepcji eksperymentu naukowego Brunona Latoura. Twierdzi on, że przedmiot badań naukowych wytwarza się zawsze w wyniku interakcji między badaczem, technologiami służącymi do przeprowadzenia badań oraz analizowanym w ich trakcie materiałem<sup>9</sup>. Jednocześnie stosowane procedury i techniki laboratoryjne nie tylko nie oddalają badacza od rzeczywistości, lecz paradoksalnie wzmacniają ontologiczny status przedmiotu jego badań. Proces ten zilustruję na przykładzie procedur, które sam wykorzystywałem, badając doświadczenie (syn)estetyczne w przedstawieniu *King Bethel* (2013) niemieckiej grupy teatralnej Shakespeare im Park, w którym osobiście brałem udział jako (syn)estetyk. W zależności od tego, jaki element tego przedstawienia brałem pod uwagę, w sposób fundamentalny zmieniał się opisywane przeze mnie doświadczenie (syn)estetyczne, ujawniając coraz to nowe cechy. Z perspektywy zarysowanej w ten sposób metody badawczej przyjrzę się następnie statusowi ontologicznemu doświadczenia (syn)estetyka w kontekście toczącej się we współczesnej performatyce debaty na temat ulotności jako dystynktywnej cechy sztuk performatywnych. Skupię się przede wszystkim na teoretycznych ustaleniach Rebeki Schneider, która w pracy *Performing Remains* przekonująco dowodzi, że działanie performatywne nie przemija bezpowrotnie, lecz aktualizuje się za każdym razem inaczej w performatywnym archiwum,

---

<sup>9</sup> Bruno LATOUR, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, red. Krzysztof ABRISZEWSKI, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2013.

gdzie na różny sposób i w różnym celu jest ono rekonstruowane i reinterpretowane na podstawie różnego typu śladów przeszłości<sup>10</sup>. Zastosuję jej ustalenia do analizy przedstawienia *H.* (2004) Jana Klaty, które rozgrywało się w nieistniejącej już dzisiaj hali Stocznii Gdańskiej, gdzie w 1980 roku rozpoczęły się strajki „Solidarności”. W tym przedstawieniu *site-specific* nie brałem udziału jako (syn)-estetyk i znam je jedynie z dokumentów audiowizualnych i opisów. Zarówno w pierwszym, jak i drugim przypadku doświadczenie (syn)-estetyczne zostało jednak performatywnie wytworzone w wyniku zastosowania przeze mnie konkretnych procedur badawczych, które pozwoliły mi analizować różnego typu zapisy doświadczenia (syn)-estetycznego oraz jego dokumenty i materialne ślady.

W rozdziale *Jak pamiętają (syn)estetycy?* omawiam następnie problematyczną kwestię roli, jaką odgrywa pamięć w doświadczeniu (syn)estetyka. Jest to szczególnie istotne w kontekście współczesnych badań nad pamięcią, w których wciąż dominuje binarna opozycja między pamięcią indywidualną a pamięcią kulturową. W doświadczeniu (syn)estetycznym trudno natomiast kategorycznie stwierdzić, czy przywoływanie konkretnych wspomnień w trakcie przedstawienia *site-specific* powstaje w wyniku mimowolnych skojarzeń odbiorcy, wywoływanych przez różnego typu zmysłowe i intelektualne bodźce, czy też jest raczej wynikiem społeczno-politycznych i kulturowych procesów jako kontekstu konkretnego przedstawienia. W interesującym mnie doświadczeniu mamy do czynienia ze swego rodzaju fuzją pamięci, w wyniku której dochodzi do różnego typu połączeń między pamięcią indywidualną i pamięcią kulturową. O takim efekcie pisał już w latach dwudziestych XX wieku Maurice Halbwachs, formułując swoją koncepcję pamięci zbiorowej. Halbwachs zakładał bowiem, że każde wspomnienie jest tyleż indywidualne, co zbiorowe. Wyraźnie przy tym pokazywał, że między pamięcią zbiorową danej grupy społecznej a indywidualnymi

---

<sup>10</sup> Rebecca SCHNEIDER, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Re-enactment*, Routledge 2011.

wspomnieniami jej członków zachodzą niezwykle dynamiczne relacje, polegające na nieustannej negocjacji znaczeń, jakie przypisuje się konkretnym miejscom w przestrzeni. Opisywane przez Halbwachsa relacje omówię na przykładzie przedstawienia *Tunnel 228* (2009) brytyjskiego kolektywu Punchdrunk. Zostało ono wystawione w słabo oświetlonych podziemiach londyńskiego dworca Waterloo, w których twórcy umieścili różnego typu instalacje i obiekty artystyczne, na różny sposób związane z historią tej przestrzeni. (Syn)estetycy mogli je oglądać w dowolnej kolejności, tworząc własną interpretację przeszłości na podstawie indywidualnych wspomnień i asocjacji. Postaram się jednak pokazać, że dowolność interpretacji okazuje się tu jedynie iluzoryczna, gdyż na doświadczenie (syn)estetyków oddziaływały potężne siły kulturowe i społeczno-polityczne o zasięgu o wiele szerszym.

Na zakończenie zastanowię się nad doświadczeniem (syn)estetycznym w kontekście często podnoszonej ostatnio wśród performatyków kwestii partycypacji jako kategorii opisu działania artystycznego. Innymi słowy, zastanowię się nad charakterem uczestnictwa (syn)estetyków w przedstawieniu *site-specific*, a także podejmę się ustalenia, na jakich warunkach do tego uczestnictwa dochodzi. Problematiczny charakter tej kwestii pokażę na przykładzie przedstawienia *Lesbian National Parks & Services* (1997) Shawny Dempsey i Lorri Millan. Artystki zaprosiły do udziału w przedstawieniu lesbijki, by wraz z nimi w przebraniu strażników (tradycyjnie mężczyzn) Parku Narodowego Banff w Kanadzie zaskakiwać turystów rozmową na tematy problemów mniejszości seksualnych. (Syn)estetycy nie wiedzieli więc, że biorą udział w przedstawieniu, gdyż sądzili, że w parku wchodzi w kontakt jedynie z naturą. Aby sformułować model partycypacji, który odpowiadałby tego typu przedstawieniom *site-specific*, krytycznie odniosę się do samego pojęcia partycypacji, które stało się szczególnie popularne w europejskich i amerykańskich badaniach humanistycznych wraz z pojawieniem się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku sztuki partycypacyjnej. Zajmujący się nią badacze, jak choćby Nicolas Bourriaud, Claire

Bishop czy Jacques Rancière, milcząco zakładają, że w działaniach artystycznych uczestniczą wyłącznie ludzie, którzy wchodzą ze sobą w interakcje. Tymczasem w kontekście takich praktyk artystycznych sztuki najnowszej, jak chociażby *bioart*, *technoart* czy *digital art*, należy raczej uznać, że problem partycypacji dotyczy różnego typu interakcji między ludzkimi i nie-ludzkimi uczestnikami. Taki model uczestnictwa nazywać będę cyberpartycypacją. Nie chodzi mi jednak o współudział w działaniach artystycznych, wykorzystujących zjawisko cyberprzestrzeni. Greckie *kybernētēs*, źródłosłów dzisiejszego „cyber”, pojawia się bowiem już w platońskiej metaforze państwa jako okrętu i oznacza zarówno ster, jak i tego, kto nim steruje. Jak mi się wydaje, dwuznaczność greckiego słowa, którym posługuje się Platon, idealnie oddaje sytuację ludzkich uczestników przedstawienia *site-specific*. Często wydaje im się bowiem, że sterują różnego typu nie-ludzkimi uczestnikami, podczas gdy to oni sami są zazwyczaj sterowani przez twórców. Wszyscy zaś zostali wystawieni na działanie zmieniających się za każdym razem zewnętrznych okoliczności, które determinują ostateczne znaczenie, jakie przypisuje się następnie konkretnemu przedstawieniu *site-specific*.

Niezwyczajna różnorodność interesujących mnie zjawisk artystycznych, obejmujących działania z pogranicza teatru, sztuk wizualnych i instalacji artystycznych, prowokuje (...) do sformułowania zupełnie nowej metody ich badania. Bez wątpienia metoda ta powinna wyjść poza tradycyjny model analiz teatrologicznych, zakładających ścisły podział na scenę i widownię. Postaram się zatem przedstawić nowy sposób badań przedstawień *site-specific* czy – szerzej rzecz ujmując – nowy język opisu tego typu działań. Powinien on objąć wzajemne oddziaływania, jakie zachodzą między wszystkimi ich uczestnikami – przestrzenią, obiektami i strategiami artystycznymi, wprowadzanymi do niej przez twórców, a także tymi, którzy w niej przebywają.

Fragment Wstępu



[www.akademicka.pl](http://www.akademicka.pl)

