

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Sztuki Mediów

Anna Bąk

Ucieleśniony model poznania

Praca doktorska

Promotor:

Prof. dr hab. Piotr Bosacki

Promotor pomocniczy:

dr Daniel Koniusz

Recenzenci:

Prof. dr hab. Marek Domański

Prof. dr hab. Agata Michowska

Spis treści

Wprowadzenie	_____	str. 3
1. Interakcje z materialnością	_____	str. 10
1.1 Nowy materializm	_____	str. 12
1.2 Materia i materiał	_____	str. 20
2. Jak można rozumieć ucieleśnienie?	_____	str. 30
2.1 Bycie-w-świecie	_____	str. 34
2.2 Ucieleśniony charakter doświadczenia estetycznego	_____	str. 40
3. Asamblaże z czasem i przestrzenią	_____	str. 44
1.	_____	str. 45
2.	_____	str. 47
Podsumowanie	_____	str. 54
„Żyjąc świat” - opis części artystycznej	_____	str. 60
Bibliografia	_____	str. 65

Wprowadzenie

Cueva de las Manos (Jaskinia Dłoni) w prowincji Santa Cruz w Argentynie jest kompleksem jaskiń, na ścianach których znajdują się malowidła wykonane przez grupy myśliwych i zbieraczy, którzy zamieszkiwali to miejsce przez 10 000 lat. Można tam znaleźć rysunki przedstawiające sceny polowań, zwierzęta, antropomorficzne i geometryczne wzory, a także odciski dłoni których jest około dwóch tysięcy. Grupa badaczy przyglądająca się związkom prehistorycznych malowideł z teraźniejszością zaczęła angażować immersyjne technologie, VR i nagrania wideo 360°, które umożliwią ich głębsze doświadczanie i tym samym lepsze rozumienie. Według nich nie powinniśmy się koncentrować na charakterystycznym dla współczesności dążeniu do uchwycenia znaczeń stojących za poszczególnymi przedstawieniami lub intencji, które mogły się wiązać z ich powstaniem. Istotniejsze od tego, co reprezentują rysunki i jak można je zinterpretować, jest całokształt jaskini jako medium. Jak zauważa Rosengren „[...] archeolodzy byli zbyt zajęci pochodzeniem i tym, co przedstawiają malowidła, jakie zwierzęta ilustrują, jak naturalistycznie i dokładnie są one przedstawiane, zamiast dyskutować o tym, co praktyka tworzenia obrazów może nam powiedzieć o ludziach, którzy je wykonali”. W tym wypadku wykorzystanie immersyjnych technologii pozwala na eksplorowanie wizualności, jako aktu angażującego całe ciało, co może być kluczem do rozumienia prehistorycznej sztuki. Umożliwiają one również wyobrażenie procesu jej powstawania, przybliżając się tym samym do znaczeń jakie mogły mieć te obrazy dla ludzi, którzy je wykonali. Istotną rolę odgrywa w nich także naturalne ukształtowanie ścian skalnych, których pęknięcia stanowią integralne części obrazów. Akt obrazowania zawiera w sobie jednocześnie człowieka jako twórcę i jego przedstawienie, któremu nadaje on kształt. W tym sensie prehistoryczna kultura wizualna jest podobna do naszej, odzwierciedlając to, jak obrazy wpływają na nasz sposób myślenia, działania i odczuwania¹. Ciało jest częścią obrazu na wielu poziomach.

Badacze opracowujący związki malowideł naskalnych ze współczesną kulturą wizualną podkreślają rolę jaką odgrywa ciało w perspektywie teoretycznej, którą się zajmują. Przywołują pojęcie „ucieleśnionej symulacji” sformułowane przez Vittorio Gallese, który proponuje nową teorię percepcji, gdzie angażowane są również wyobrażenia i naśladowanie. Gallese twierdzi, że obecne badania udowadniają, iż "widzenie" nie polega na rozpoznawaniu przez nasz mózg tego, co

¹ Marina Gutiérrez De Angelis, Greta Winckler, Paula Bruno, Carmen Guarini, *Rethinking Paleolithic Visual Culture throughout immersive technology: The site "Cueva de las Manos" as a virtual "Denkraum" (Patagonia, Argentina)*, [online]. dostępny w Internecie <<https://www.pismowidok.org/en/archive/2019/25-present-history/rethinking-paleolithic-visual-culture>> (dostęp:01.09.2020)

widzimy oczami. Jest ono "rezultatem złożonej konfiguracji która wynika z fundamentalnego udziału naszego ciała, wraz z jego potencjałem motorycznym, zmysłami i emocjami, naszą wyobraźnią i wspomnieniami"². Obrazy stają się aktywne ponieważ ucieleśniają informacje, w które nasze ciało angażuje się jako złożony sensoryczno-motoryczny układ.

We współczesnej teorii kognitywistycznej podobne poglądy na budowanie znaczeń są znane jako „semantyka symulacyjna”. Zakłada ona, że posiadanie koncepcji lub myśli obdarzonej znaczeniem wymaga przeprowadzenia wcześniejszej symulacji możliwych doświadczeń, które są związane z obiektem lub wydarzeniem będącym ich przedmiotem. Jak opisuje to na przykładzie filiżanki Mark Johnson, nasze wyobrażenie jej, nie jest jakimś abstrakcyjnym, intelektualnym konceptem, ale angażuje funkcje neuronalne łączące się z percepcyjnymi obrazami filiżanek oraz motorycznymi programami odpowiadającymi za interakcje z nimi (sięganie po filiżankę, dotykanie jej, podnoszenie do ust, picie etc.). Znaczenie „filiżanki” zawiera w sobie również wszystkie odczucia i reakcje emocjonalne związane z filiżankami w naszym życiu, a także w danym kontekście społecznym. Filiżanka funkcjonuje jako pewien „horyzont dostępu”, który pojawia się wraz z możliwościami, dzięki którym ciało-umysł może wejść z nią w interakcje³.

Jeśli przeniesiemy się z przykładu filiżanki na współczesny obraz, to myślenie o tym, czym jest, będzie angażowało wszelkie możliwe i wyobrażone interakcje z nim, z materiałami z których jest zrobiony, uwzględniając również jego powstanie. Myślenie o tym, co reprezentuje, o tym czy jest kompletny czy niekompletny ustępuje miejsca pojmowaniu go w kategoriach relacji, które angażują dużo bardziej skomplikowany układ czynników niż samo przedstawienie.

Na badania neurologa i kognitywisty Vittorio Gallese trafiłam będąc już na zaawansowanym etapie pracy, tak naprawdę zmierzając ku końcowi. Jego ostatni tekst „Brain, Body, Habit and the Performative Quality of Aesthetics” (Mózg, Ciało, Nawyk i Performatywne Jakości Estetyki) w momencie kiedy piszę te słowa (01.09.2020) jest jeszcze przygotowywany do publikacji, dostępny tylko w wersji angielskiej. Związki badań prowadzonych w dziedzinie neurologii i kognitywistyki z

² Vittorio Gallese, *Visions of the Body: Embodied Simulation and Aesthetic Experience*, Duke University Humanities Futures, June 5, 2017, 74

³ Johnson Mark, *The Meaning of the Body: Aesthetic of Human Understanding*, Chicago University Press 2009

estetyką i praktyką artystyczną były dla mnie fascynującym odkryciem, rzucającym nowe światło na opisywane przeze mnie zagadnienia oraz potwierdzającym niektóre z moich intuicji.

Neuronauki proponują spojrzenie na estetykę obrazów, a także na całokształt otaczającej nas wizualności, nie jako na obszar związany jedynie z widzeniem, lecz na wyraz złożonych procesów integracji, dla których istotną rolę odgrywa układ motoryczny. Przeprowadzone przez zespół badawczy współpracujących z Gallese eksperymenty wykazały, że rzymskie litery, chińskie ideogramy i pozbawione sensu bazgroły, napisane ręcznie wywołały u obserwatorów taką samą reakcję korowej mapy motorycznej ich dłoni. Dalsza część tych studiów wykazała, że podobna reakcja symulacji ruchowej gestów dłoni jest wywoływana podczas patrzenia na cięcia na płótnie autorstwa Lucio Fontany, a także na dynamiczne ślady pędzla na płótnie Franza Kline'a⁴. Sensomotoryczny komponent percepcji obrazu, wraz z idącymi za nim zmysłowymi i emocjonalnymi doświadczeniami pozwalają odbierać dzieło sztuki w sposób ucieleśniony. Ukazuje to pewne „dotykowe” cechy widzenia⁵. Mechanizmy neuronowe leżą u podstaw naszego połączenia ze światem, tworząc dialektyczne relacje między ciałem i umysłem, między podmiotem i rzeczami, zwierzętami oraz innymi ludźmi.

Od lat 70'tych na gruncie sztuki mamy do czynienia z olbrzymim przywiązaniem do tekstualności i wielu teorii wizualności, które rozwijały się równolegle do teoretycznych nurtów, pod których były wpływem. Szczególnie istotne było myślenie zainicjowane przez strukturalizm i post-strukturalizm, gdzie w ramach koncepcji dehumanizacji i dekonstrukcji nastąpiło odejście od człowieka jako centralnego punktu dyskursu i umieszczenie w jego miejscu samego języka. To język miał umożliwiać rozumienie i tworzenie rzeczywistości. „Nie ma nic poza tekstem” (Derrida, 1967). Jednak usunięcie człowieka z centrum uwagi i zastąpienie jego miejsca językiem było nadal głęboko humanistyczne. Zwrot konceptualny, do dzisiaj będący dominującym modelem w interpretacji sztuki był napędzany przez program teoretyczny, który zakładał, że nasz dostęp do

⁴ Gallese Vittorio, *Brain, Body, Habit and the Performative Quality of Aesthetics*, [w:] I. Testa & F. Caurana, *Habits: Pragmatist Approaches from Cognitive Neuroscience to Social Science*, Cambridge University Press, 2020

⁵ Eva Hayward, antropolożka i badaczka rafy koralowej nazywa ją „fingery eyes” (palcowate oczy). Są dla niej materialno-semiotycznym narzędziem, queerowym odczytaniem, zmysłowym aktem umożliwiającym połączenie, które manifestuje się podczas międzygatunkowych spotkań [online]. dostępny w Internecie <<https://culanth.org/supplementals/37-fingeryeyes-impressions-of-cup-corals>> (dostęp: 01.09.2020)

świata jest dyskursywny, nie dopuszczając tym samym podejścia niedyskursywnego, materialistycznego i realistycznego (Meillassoux).

W swojej pracy pragnę zwrócić uwagę na specyficzny rodzaj myślenia, które stawia cielesne doświadczenie i materialny fakt posiadania ciała w centrum zainteresowań. Wyznaczają one pewne pole referencji, tworząc kontekstualną płaszczyznę dla rozumowania i wnioskowania. Z mojego punktu widzenia istotne dla poszerzania definicji ucieleśnienia są związki sztuki z teorią, którą oferują nurty nowego materializmu, feministyczne ontologie cielesności i podejście post-fenomenologiczne. W nakreślonej w tej pracy perspektywie łączę definicje ucieleśnienia, które prezentują niektóre z nich, z własnymi wnioskami wynikającymi z twórczej praktyki. Moim celem jest poszerzenie możliwości interpretacji działań artystycznych, które często trudno jest poddać teoretycznej analizie w kategoriach reprezentacji i budowanego na jej podstawie znaczenia.

Ucieleśnione poznanie nie jest nowym zagadnieniem. Zajmował się nim Maurice Merleau-Ponty, który rozpatruje je pod kątem relacji osoby z otaczającym ją światem („ciało-osoby”). W „Fenomenologii percepcji” skupia się on na cielesności, która przejawia się swoją przestrzennością, motorycznością, zdolnością do syntezy percepcyjnej i doświadczenia⁶. Jako prekursora myślenia o ucieleśnionym poznaniu można traktować Johna Dewey’a, myśliciela, którego teksty są obecnie przedmiotem ponownego zainteresowania. Dewey zwraca uwagę na istotną rolę wymiaru cielesnego, psychicznego i psychologicznego procesu ekspresji, które stanowią o znaczeniu wraz z materiałami i ideą (jak podczas rysowania, o czym pisze w eseju z 1896r.)⁷. Jego przecucia dotyczące związków układu motorycznego z widzeniem potwierdzają i pogłębiają badania, które wcześniej opisywałam.

Jednak jak sugeruje Ben Spatz należy unikać sprowadzania myślenia o ucieleśnieniu jedynie do ciała. Spatz proponuje odwrócenie kolejności, myślenie o ciele poprzez ucieleśnienie, a więc

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, Aletheia, 2001

⁷ John Dewey, *The Reflex Arc Concept in Psychology*, *Psychological Review* 3, (1896): 357-370, [online]. dostępny w Internecie <<https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/dewey-reflex-arc.htm>> (dostęp:01.09.2020)

postrzeganie ciała jako zbioru nakładających się na siebie i przyległych pól możliwości, które ucieleśnienie nam oferuje⁸.

W proponowanym przeze mnie ujęciu człowiek postrzegany jest jako ciągłość z materialnością świata, a transakcyjne relacje między materią a cielesnością są dla niego istotnym źródłem wiedzy, a także polem eksploracji, zarówno dla artystycznej ekspresji jak i tworzenia związanych z nią znaczeń. Na gruncie sztuki taka perspektywa zmienia orientację z interpretacji opierającej się na poznaniu pojęciowym na taką, która za punkt wyjścia przyjmuje materialistyczną ontologię. Oferuje ona wielość i zmysłowość, które uniemożliwiają wymienne posługiwanie się opisem, definicją, znakiem lub symbolem już ugruntowanymi w polu kultury. Nie poddaje się również z łatwością teoretycznej analizie, mimo to jest sensotwórcza. Sposób definiowania pracy artysty, jako operacji odbywającej się w ramach symbolicznego porządku logiki kultury, jak proponowała w latach 70'tych Rosalind Krauss, jest nadal bardzo popularnym modelem jej opisywania. Materialistyczna ontologia zwraca się do rzeczy samych w sobie, materii (będącej pierwotną substancją z której wywodzą się wszystkie znaki) i cielesności, oferując alternatywny model poznawczy względem praktyk, dla których podejście czysto konceptualne wydaje się być niewystarczające, ponieważ zbyt mocno koncentruje się na racjonalności, naukowości i tekstualności. Neurologiczne badania pokazują, że integracja, a co za nią idzie poznanie, tego, co postrzegamy, są uruchomiane przez możliwość działania, które jest wyrażone nie werbalnie a materialnie.

Jak pisze Elizabeth Grosz, ciało stanowi przestrzeń mediacji między tym, co jest postrzegane jako czysto wewnętrzne a tym, co zewnętrzne i widocznie publiczne, punkt wyjścia do zniesienia opozycji pomiędzy wnętrzem a zewnętrżnością, prywatnym a publicznym, sobą a innym⁹.

W praktyce artystycznej dzieło sztuki może stać się przedłużeniem ciała autora, asamblażem przeżyć wewnętrznych z fragmentami świata zewnętrznego. Jest to odmienny punkt widzenia od nurtów dominujących w sztuce modernistycznej i postmodernistycznej, po tym jak zwróciła się wbrew panującym w XIX w. tendencjom psychologicznym, eksplorującym psyche zarówno bohaterów i odbiorców. Odwrót od subiektywizmu, któremu zarzucano zbyt mocne przywiązanie

⁸ Spatz Ben, *Notes for Decolonizing Embodiment*, Journal of Dramatic Theory and Criticism, Volume 33, Number 2, Published by Department of Theatre, University of Kansas, 2019

⁹ Elizabeth Grosz, *Przeobrażanie ciała*, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego,[online]. dostępny w Internecie <http://www.ekologiasztuka.pl/think.tank.feministyczny/articles.php?article_id=259> (dostęp: 16.02.2020)

do ego, brak uniwersalizmu, w końcu bezużyteczność doprowadził do sytuacji, którą niektórzy historycy sztuki (Ortega y Gasset) opisują jako historię dehumanizacji¹⁰.

Kategoria obiektywności staje się problematyczna, kiedy jest utożsamiana ze spojrzeniem zapośredniczonym przez technologię lub z bezosobowym dyskursem naukowym. Często jest również związana z pewnego rodzaju uprzywilejowaniem lub jego brakiem. W działaniach artystek i artystów zainteresowanych subiektywnością, autorski sposób wypowiedzi często wiąże się z materialną wnikliwością. Tego rodzaju praktyki opierają się terrorowi technologicznego postępu, są w stanie prowadzić dialog z technologicznie nieuzbrojonym spojrzeniem¹¹. Właściwe im słabości, paradoksalnie budują ich mocny, aktywny potencjał, a w swojej niedoskonałości podobne są do organicznych ciał. Wiara w nieustający postęp i rozwój technologiczny, który napędza rozwój sztuki podsuwając jej coraz bardziej zaawansowane narzędzia do opisywania nowoczesnego świata ulotniła się wraz z rosnącą świadomością szkód ekologicznych, pojawianiem się kolejnych kryzysów ekonomicznych i społecznych. Często skomplikowane technologicznie i zaawansowane narzędzia są nieadekwatne do wrażliwego reagowania na to, co nas otacza. Stąd powrót do wypowiedzi, które bliższe są rzeczywistości takiej, jaką doświadczamy na co dzień; nieobiektywnej, hybrydycznej, różnorodnej, niejednoznacznej, czerpiącej z przeszłości i z przyszłości, wynikającej z bezpośredniego doświadczania życia i ciała. Przyjmując tego rodzaju postawę subiektywności, ale jednocześnie twórczości jako procesu i obszaru mediacji między sobą a innym, artyści i artystki proponują spojrzenie na podmiotowość, która wyłamuje się dogmatowi indywidualizmu, a zamiast tego, staje się polem wrażliwej komunikacji.

¹⁰ Boris Groys, *Towards new realism*, e-flux journal, #77, [online]. dostępny w Internecie <<https://www.e-flux.com/journal/77/77109/towards-the-new-realism/>> (dostęp: 16.02.2020)

¹¹ ibidem.

W pracy nad studiowaniem zagadnień związanych z tym tematem bardzo duże znaczenie miały dla mnie teoretyczki feministycznego nowego materializmu; Karen Barad, Janne Bennet, Donna Haraway, Rossi Braidotti; filozofie realizmu spekulatywnego i ontologii zorientowanej na przedmiot: Graham Harman, Quentin Meillassoux a przede wszystkim osadzone w tych nurtach prace Timothy'ego Mortona oferujące spojrzenie przez pryzmat ciemnej ekologii; Bruno Latour; Manuel DeLanda; Gilles Deleuze i Felix Guattari; a także koncepcje Tom'a Sparrow'a proponujące post-fenomenologiczne spojrzenie na ciało. Wśród teoretyków sztuki najbardziej znaczące względem opisywanych przeze mnie zagadnień są teksty Nicolas'a Bourriaud, w szczególności książka „The Radicant”; Hal Foster oraz Boris Groys.

Interakcje z materialnością

„Obrazy zawsze były zrobione z większej ilości rzeczy niż tylko ludzie”

Timothy Morton

„Żyjemy w świecie zamieszkałym przez struktury – skomplikowaną mieszaninę tego, co geologiczne, biologiczne, społeczne i językowe, które jest niczym innym jak nagromadzeniem materiałów ukształtowanych i utwardzonych przez historię.”

Manuel De Landa

Przyznanie, że nasz dostęp do świata jest równie fragmentaryczny jak innych istot, które go zamieszkują, nie jest jedynie ezoterycznym przedsięwzięciem. Podobnie jak to, że materia, która go tworzy, jest na tyle tajemnicza, że nigdy nie będziemy w stanie jej w pełni zrozumieć. Myślenie o traktowaniu zwierząt, przedmiotów czy zjawisk geologicznych na równi z ludźmi jest jednym z post-humanistycznych postulatów. W czasie, w którym mamy do czynienia z kryzysem ekologicznym o niespotykanej wcześniej skali, kiedy dowody naukowe ewidentnie wskazują człowieka jako przyczynę zmian, które są odczuwalne dla całego ekosystemu, filozofowie i badacze zwracają się w stronę pytań o podstawowe współrzędne, które ukształtowały nasz obraz siebie i naszych relacji względem tego, co nas otacza. Biorąc pod uwagę nasze symbiotyczne powiązania z nie-ludzką materią - od ropy naftowej po mikroorganizmy - nie powinniśmy już odróżniać jej ontologicznego statusu od naszego.

Nowy materializm, a w tym Karen Barad, Jane Bennet, Rosi Braidotti zwracają uwagę na ciągłość ludzkiej materialności z materią organiczną i nieorganiczną, traktując ją jako witalną i aktywną uczestniczkę świata. Proponują zwrócenie się w stronę materii lub natury inaczej niż z pozycji dominacji wiedzy i dyskursu. Materia nie jest biernym komponentem, któremu znaczenie nadaje jedynie ludzkie działanie. Jest sprawcza, procesualna, relacje w jakie wchodzi budują skomplikowaną sieć znaczeń, która jest praktycznie nieskończona i podlega nieustannym transformacjom.

Nowy materializm, a w szczególności jego związki z ekologią stwarzają bardzo ciekawy kontekst dla współczesnych praktyk artystycznych. Prace artystów takich jak Michael E. Smith, Nicolas Lamas czy Violet Dennison w niezwykle sposób rezonują z tymi prądami myślowymi, ostatecznie uwalniając się od płytkich interpretacji bycia „przedmiotami kontemplacji”¹². Obraz, rzeźba czy instalacja nie są jedynie „pojemnikami” łatwych-do-pomyślenia i łatwo mieszczących się w nich koncepcji. Język który operuje zmysłowymi, postrzegalnymi formami, może być językiem głęboko filozoficznym, szczególnie jeśli bierzemy pod uwagę znaczenie, jakie ma materialny wyraz dla „tworzenia się światów”¹³. Praktyki materialno-dyskursywne zwracają naszą uwagę w stronę materii, która jest aktywna, statusu obiektów, które nas otaczają, nakierowują również na nielinearne pojmowanie czasu, historii, i takie rozumienie rozwoju ludzkiej cywilizacji.

W tym rozdziale opiszę istotne z mojego punktu widzenia cechy i założenia nowego materializmu, a także pewne koncepcje mające swoje źródło w ontologii zorientowanej na przedmiot (OOO) i nowych nurtach realistycznych¹⁴. Istotne jest tutaj zarysowanie możliwości, jakich dostarczają materialistyczne i realistyczne sposoby myślenia dla rozumienia sztuki, estetyki i praktyki artystycznej, które jest odmienne od modelu konceptualnego, strategicznego w modernistycznym i postmodernistycznym ujęciu. Zwracanie się w stronę aktywnego, zmysłowego języka i zwiększona wrażliwość na materiały mogą być rozumiane jako „technologie do nawiązywania kontaktu z rzeczywistością”¹⁵. Czerpanie inspiracji z materialnych procesów transformacji, również degradacji i entropii, jest realistycznym wyrazem akceptacji, porzuceniem dążenia do transcendencji na rzecz postawienia w centrum figury prekaryjności jako podstawowej cechy współczesnego doświadczenia.

¹² odwołuje się tutaj do poglądu Jana Sowy w wywiadzie z Jakubem Banasiakiem [online:] dostępny w Internecie <<https://magazynszum.pl/nie-da-sie-wcisnac-pasty-z-powrotem-do-tubki-rozmowa-z-janem-sowa/>>

¹³ *worlding (tworzenie światów)* - pojęcie używane pierwotnie przez Heideggera, posługuje się nim również Donna Haraway i Timothy Morton, zostało zredefiniowane w nurcie nowego materializmu; zastępuje pojęcie świata; jest aktywnym procesem ontologicznym; nie jest po prostu wynikiem naszego istnienia lub biernego spotkania z określonym środowiskiem, okolicznościami, wydarzeniami lub miejscami

¹⁴ Należy zwrócić uwagę, że feministyczny nowy materializm i ontologia zorientowana na przedmiot często są przedstawiane jako przeciwstawne. Jednak na potrzeby tego tekstu zajmę się jedynie ich wspólnym zaangażowaniem w budowanie sposobów myślenia o tym, co realne w sposób niezależny od ludzkiego doświadczenia.

¹⁵ cytuję w tym miejscu pisarza Bena Lerner, który w ten sposób opisuje fikcję literacką: Ben Lerner, *10:04: A Novel*, tłum. własne, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2014

Nowy materializm

We współczesnych nurtach filozofii nowego materializmu, materia staje się głównym polem koncentracji uwagi, aktywnym i sprawczym, stanowiącym podstawę całej otaczającej nas fizycznej rzeczywistości. Jest również łącznikiem między tym, co ludzkie i nie-ludzkie. Nie chodzi jednak o ustalenie zasadniczego tworzywa, praszubstancji, będącej niczym starożytne arche (zasada, przyczyna, władza), którego poszukiwali greccy filozofowie. Podstawowym zagadnieniem, które niesie ze sobą współczesne zwracanie się w stronę materialności jest jej relacyjność i aktywność względem otoczenia, w którym zmieniają się kluczowe punkty odniesienia. We współczesnym świecie, którego alarmująca sytuacja ekologiczna pociąga za sobą zmianę myślenia o miejscu człowieka zarówno w wymiarze symbolicznym jak i praktycznym, nauki humanistyczne zwracają się w stronę globalnego, post-humanistycznego myślenia, a także w stronę „nie-ludzkich” podmiotów sprawczych (zwierząt, roślin, skał czy minerałów). Teorie posthumanistyczne¹⁶ lokują nas pośród pozostałych bytów zamieszkujących wszechświat bez stawiania na uprzywilejowanej pozycji, podkreślając ciągłość ludzkiej materialności z materią organiczną i nieorganiczną.

W materialistycznym rozumieniu świata to materia wyznacza jego granice, ponieważ jest w namacalny sposób skończona. Nawet jeżeli zdajemy sobie sprawę z wewnętrznych właściwości rzeczy, które ujawniają się w laboratoryjnych warunkach, jak niedostrzegalne gołym okiem atomy, podlegające dalszym podziałom; rzeczywistość materii, której jesteśmy częścią jest niezaprzeczalna, nie da się od niej uwolnić. Nie jesteśmy w stanie pokonać materialnych warunków naszego życia, możemy jedynie pracować nad ich ulepszeniem. Jak pisze Boris Groys w eseju „Entering the flow” podejście materialistyczne zdaje się zaprzeczać dostępowi człowieka do totalności, którą zabezpieczały religijne i filozoficzne tradycje¹⁷. Większość materialistów nie uznaje transcendentnej rzeczywistości; jedynie byty, których istnienie wynika z materialnego podłoża, są częścią świata. Jednocześnie charakter tych „bytów” różni się w zależności od konkretnego nurtu ontologicznego; są to obiekty, w ontologii zorientowanej na przedmioty, ale również zdarzenia (asamblaż, procesy jako serie zdarzeń) w nowo-realistycznym ujęciu Manuela De Landy. Kluczowe jest przyjęcie istnienia i funkcjonowania świata jako niezależnego od

¹⁶ Ujęcie posthumanistyczne podaje w wątpliwość to, że różnicujące kategorie „tego, co ludzkie” i „tego, co nie-ludzkie” są czymś danym, badając praktyki, za pomocą których owe różnicujące rozgraniczenia są ustanawiane oraz destabilizowane. - ibidem, str. 332.

¹⁷ Boris Groys, *Entering the flow*, [w:] *Realism Materialism Art*, tłum. własne, red. Eds. C., Cox J., Jaskey S. Malik, Center for Curatorial Studies, Sternberg Press, Bard College 2015, str.72.

ludzkiego umysłu oraz postrzegania. W odróżnieniu od ukonstytuowanych w zachodniej antropocentrycznej filozofii koncepcji bytów i idei, które istnieją jedynie kiedy (lub dlatego, że) mogą zostać pomyślane (m.in. Kant, Hegel, Heidegger).

Nowi materialści przeciwstawiają się traktowaniu materii jako bezkształtnej masy, zawsze gotowej do ludzkiego kształtowania. Nie jest ona jedynie materiałem wyjściowym, którym można dowolnie manipulować - tego rodzaju utylitarną tendencją, gdzie ludzki cel jest nadrzędny przedstawiał Heidegger. Są również przeciwni spojrzeniu w kategoriach Kartezjańskiego dualizmu, oddzielającego ontologicznie podmioty i przedmioty, świadomość od ciała. Przeciwstawiają się również mechanistycznym i deterministycznym koncepcjom sprawczości; a także naukowemu ujęciu, które traktuje materię jako bierny komponent lub materiał - do wykorzystania - dzięki technologicznej sprawności. Jest to nurt filozoficzny, który czerpie inspiracje zarówno ze starożytnego atomizmu, tradycyjnych filozofii materialistycznych, materialnej witalności Guattari'ego i Deleuz'a, ontologicznego monizmu Spinozy, fenomenologicznej interpretacji rzeczywistości według Maurice'a Merleau-Ponti'ego, a także nowych naukowych teorii w fizyce czy biologii molekularnej.

Nowy materializm proponuje perspektywę, która nie wprowadza wertykalnych podziałów, ale horyzontalne sieci zależności i połączeń. Chodzi tu przede wszystkim o porzucenie interpretowania świata i rzeczywistości w ludzkiej skali, w której to, „ludzkie” ma zawsze nadrzędne znaczenie. Problemem w tego rodzaju kategoryzowaniu jest również to, że nie sposób określić granic tego, co oznacza „ludzkie”, m.in. dlatego że ciało człowieka zamieszkuje więcej bakterii i innych organizmów niż zajmują jego organy, a myślenia nie da się ograniczyć jedynie to aktywności połączeń neuronów. Manuel De Landa zwraca uwagę na to jak powstawały nasze kości. Do ok. 500 milionów lat temu życie opierało się jedynie na tkankach miękkich, połączeniach nerwów, mięśni z innymi substancjami. W konglomeratach materii i energii uległy one nagłej mineralizacji, która spowodowała pojawienie się nowego materiału, który mógł być budulcem żywych organizmów - kości. Jak pisze De Landa to, tak jakby świat minerałów, który dał podłoże żywym organizmom potwierdził swoje panowanie (geologia nie jest historią porzuconą na prymitywnym etapie ewolucji, ale w pełni koegzystuje z miękkimi i żelowymi nowo-przybyłymi)¹⁸. Ludzkiego ciała nie da się oddzielić od świata minerałów, roślin, ale również materii nieożywionej, którego jest częścią.

¹⁸ De Manuel Landa, *A Thousand Years of Nonlinear History*, tłum. własne, MIT Press, New York 2005, str. 26.

Współczesna biologia podnosi problem życia jako takiego, ponieważ granica, która wydawałaby się w niezaprzeczalny sposób oddzielać „życie” od „nie-życia” staje się coraz bardziej elastyczna. Materia jest aktywna i w żywiolowy sposób uczestniczy w tworzeniu światów bez potrzeby bycia doświadczaną lub bycia jedynie narzędziem dla ludzkich celów. Nowo-materialistyczny pogląd na rzeczywistość dąży przede wszystkim do zmiany naszej ontologicznej percepcji, która zakłada istnienie stabilnych, statycznych podmiotów i takich rzeczy, które nas otaczają; biernych, gotowych do użycia.



Violet Dennison, *Transcend (Przekroczyć)*, 2017

Trudność określenia stałości i granic, tyczy się również przedmiotów. Według ontologii zorientowanej na przedmiot (OOO) nie jesteśmy w stanie poznać przedmiotów takimi jakimi są, ponieważ funkcjonują w skomplikowanej sieci relacji z innymi przedmiotami¹⁹. Ta sama zależność dotyczy zarówno rzeczy, jak i ludzi, bakterii, roślin czy warstw geologicznych ziemi.

¹⁹ Graham Harman używa do opisu tego rodzaju relacji przykład płomienia, który pali bawełnę. Zarówno ogień, jak i bawełna są względem siebie w relacji, która angażuje jakości zupełnie różne od naszych możliwości sensorycznych i naszych relacji względem każdego z nich z osobna. Nie możemy poznać relacji w jaką te dwie rzeczy ze sobą wchodzi, nie znaczy to jednak, że nie jest ona prawdziwa. Graham Harman, *Guerilla Metaphysics*, Chicago Open Court, 2011

Wszystko, czym jesteśmy i czego doświadczamy, OOO sprowadza do obiektu, ze względu na podobną sieć i złożoność relacji. Rozumienie, czym jest dana rzecz w ludzkim przypadku, sprowadza się do kwestii wyobrażenia i możliwości percepcji. To, o czym myślimy, wyobrażając sobie lub widząc drewnianą belkę, jest czymś zupełnie innym, niż będzie ona dla korników, które mogą w niej zamieszkać lub dla puszcy, z której wycięto drzewa żeby ją wytworzyć. Jest zrobiona z drewna, ma określoną funkcję, kolor i kształt, ale mimo możliwości praktycznie nieskończonego wymieniania jej cech, nigdy nie będziemy w stanie definitywnie określić tego czym rzeczywiście jest. Według ontologii zorientowanej na przedmiot doświadczenie metafizyczne jest cały czas z nami, we wszystkim, co nas otacza, ponieważ nie jesteśmy w stanie jednoznacznie ontologicznie zweryfikować najprostszych przedmiotów, które nas otaczają. Drewniana belka jest drewnianą belką, ale jednocześnie nią nie jest. Rzeczywistość, która nas otacza jest prawdziwa i namacalna, ale jednocześnie zupełnie tajemnicza i obca, ponieważ w każdym przedmiocie ukryte jest niedostępne drugie dno (lub ich nieskończona ilość), które wytwarza ontologiczną lukę. Nie jest to jednak, jak u Kanta, luka między podmiotem a przedmiotem, która przez ograniczenie ludzkiej percepcji uniemożliwia pełne jego rozumienie. Ta luka jest samą istotą przedmiotu, jego wewnętrzną/zewnętrzną naturą, ponieważ istnieje również w jego relacjach z innymi przedmiotami, zwierzętami czy zjawiskami, w każdej relacji, zawsze, zespolona z każdym obiektem.

Świat materii jest w namacalny sposób skończony, ale ulega ciągłym przekształceniom. Jest również wrażliwy i podatny na destrukcje. Tego rodzaju program ontologiczny kładzie nacisk na bycie w świecie, które jest procesem, relacyjnym i zależnym od otoczenia, kształtując wrażliwość, która lokuje ludzi jako zależnych od tego, co ich otacza, szczególny nacisk kładąc na współegzystencję. Nie ma tutaj Natury (i nigdy nie było), która jest czymś pierwotnym i zewnętrznym wobec ludzkiego świata. Wyobrażenie Natury jest podobne do wyobrażeń człowieka o dziewiczych lasach Amazonii, czy cennych, chronionych gatunkach roślin wysoko w górach - wobec czego lasy, które nie są dziewicze, są jedynie miejscem do pozyskiwania drewna a niechronione pospolite gatunki roślin można bezrefleksyjnie dewastować. Są to koncepcje kulturowo zdeterminowane. Nie można wyodrębnić Natury jako zewnętrznej i nienaznaczonej ludzką obecnością, ponieważ taka nie istnieje. Jak pisze Jane Bennet: „Daremne jest szukanie czystej natury, nieskażonej przez ludzkość i głupie jest definiowanie siebie jako czegoś czysto ludzkiego”²⁰.

²⁰ Jane Bennet, *Vibrant Matter A Political Ecology of Things*, tłum. własne, Duke University Press, Durham and London 2010, str. 94



Nicolas Lamas, *Liminality (Liminalność)*, 2018

Dużo bardziej przydatne jest myślenie w kategorii wzajemnego przenikania, dzięki czemu myślenie o różnorodnych formach organicznych i nieorganicznych wymaga większej uwagi i empatii.

Nowo-materialistyczne ścieżki myślenia nie eliminują jednak całkowicie ludzkiej sprawczości. Relokują ją, znosząc podziały między tym, co ludzkie i nie-ludzkie oraz eliminują hierarchie, które tradycyjnie umiejscawiają najwyżej Boga (byt absolutny lub ideę), przez człowieka, zwierzęta, rośliny i materię nieożywioną. Nie są one również jedynie filozoficznymi myślowymi eksperymentami. Zarówno wielu teoretyków, jak praktyków upatruje w tego rodzaju myśleniu wstępu do zmian o podłożu etyczno-politycznym. Wskazują one na bardziej refleksyjne bycie-w-świecie, które łączy się z większą ekologiczną wrażliwością. Jane Bennet nazywa takie podejście witalnym materializmem. „Witalny materialista przyjmuje, że różne materialności, (...) wyrażają różne moce. Ludzie na przykład mogą doświadczyć siebie jako kształtujących intencje i stojących poza swoimi działaniami, aby móc poddać je refleksji. Ale istotne jest, aby zauważyć, w jakim

stopniu celowa refleksyjność jest również produktem wzajemnych oddziaływań sił ludzkich i nie-ludzkich”²¹.

To właśnie zwrócenie uwagi na wzajemne oddziaływania ludzkich i nie-ludzkich sił daje podłoże nowemu ekologicznemu myśleniu, które ma również charakter polityczny. Felix Guattari zwraca uwagę na to, że problemy ekologiczne są w takiej samej mierze sprawą kultury i formowania psyche jak zarządzanie wodą czy dbałość o czystość powietrza. Według Guattari’ego, żeby poradzić sobie z problemami ekologicznymi potrzebujemy „nowych mikro-politycznych i mikro-społecznych praktyk, nowych sojuszy, nowej łagodności wraz z nowymi estetycznymi i analitycznymi praktykami uwzględniającymi formowanie tego, co nieświadome”²².

Przykładem tego rodzaju sojuszy, które dzieją się na subtelnych poziomach (w skali mikro), które mogą również skutkować zmianami o charakterze społecznym i politycznym, mogą być relacje nawiązywane w ramach doświadczenia estetycznego na polu sztuki. Sztuka może wyrażać to, czego nie da się opisać, aktywując dzięki temu cielesny potencjał odbiorcy, który zaczyna funkcjonować jako część asamblażu między przestrzenią, czasem i dziełami sztuki, które charakteryzuje konkretna materialność.

W praktycznym wydaniu filozofii nowego materializmu istotne jest to, jak interakcje z materialnością wpływają na sposoby myślenia i rozumienia tego, co nas otacza. Materialność i cielesność wspólnie się kształtują, a ich wzajemne relacje tworzą sensory i wartości, które nie są oderwane od świata, do którego mamy tak samo fragmentaryczny dostęp jak nie-ludzie, ale wynikają z bezpośredniego połączenia z nim. Jak ujmuje to Bennet, witalny materializm jest „poczuciem dziwnej i niekompletnej spójności z tym, co jest na zewnątrz”²³.

Nowy materializm zwraca uwagę na świat poza ludzkimi umysłami, ale nie sprowadza umysłu jedynie do biologicznych funkcji mózgu. Myśli, uczucia i zdarzenia są równie materialne. Sieci materii, w której funkcjonują ludzkie umysły są złożone i rozproszone (Latour). Składają się w

6 ibidem. str. 143

²² Felix Guattari, *Three Ecologies*, tłum. własne, Bloomsbury Publishing PLC, London, United Kingdom 2008, str. 51

²³ Jane Bennet, *Vibrant Matter A Political Ecology of Things*, tłum. własne, Duke University Press, Durham and London 2010

takiej samej mierze z uczuć, połączeń nerwowych, neuronów i warunków klimatycznych, które wpływają na nasze samopoczucie. Ale w równym stopniu wpływają na zachowanie owadów, glebę i zachowanie dziurawego dachu, jeśli pada deszcz. W tej nieskończonej sieci pozornie nic-nie-znaczących elementów wszystko może mieć znaczenie. Podobnie jak to, że codziennie wypijamy kawę w plastikowym kubku, chociaż nie mamy złych intencji wobec naszej planety. Jeden gest, który statystycznie nie ma znaczenia zwielokrotniony sprawia, że na oceanach pływają wyspy śmieci wielkości państw. To rzeczy, które są w niepozorny i trywialny sposób cały czas blisko nas mają zdolność ujawniania luk, w których możemy zobaczyć przebliski realności. Nie zmienia to jednak zupełnie ich prozaiczności (Morton). „Świat jest ciągłym procesem materializacji, który sprawia, że sama „materializacja” zdobywa znaczenie i formę w toku urzeczywistniania rozmaitych sprawczych możliwości”²⁴.

Realistyczno-materialistyczny ogląd rzeczywistości jest daleki od intelektualnych nurtów strukturalistycznych, post-strukturalistycznych oraz psychoanalitycznych, które uznają język i struktury lingwistyczne za podstawę kształtowania doświadczenia, a tym samym podstawowy punkt odniesienia dla znaczeń. Praktyki materialistyczne oddalają się od języka w stronę większej płynności i zmysłowości. Odkrywając „(...) świat rezonansów i skojarzeń—dźwięków i widoków, które odbijają się echem i wibrują”²⁵.

Wydaje się, że sztuka bardzo dobrze radzi sobie z wyrażaniem rozpraszających się granic, używając do tego języka, który nacechowany jest płynnością i jak futurystyczna substancja, dopasowuje swoje kształty do otoczenia. To właśnie we współczesnych praktykach artystycznych widoczne są modele percepcji, w których to, co biologiczne i technologiczne przenika się, podkreślając przeplatające się związki ludzkiego i nie-ludzkiego świata.

²⁴ Karen Barad, *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Poznańskie 2014, str. 343

²⁵ Jane Bennet, *Vibrant Matter A Political Ecology of Things*, tłum. własne, Duke University Press, Durham and London 2010



Michael E. Smith, *Untitled (Bez tytułu)*, 2012

Materia i materiał

Podczas kiedy decyzje, od których zależy nasze życie wydarzają się poza nami, materia jest zawsze, blisko, jest najbardziej wiarygodna. W serialu „Czernobyl” wyprodukowanym w 2019 roku przez HBO, ze szczegółami pokazana jest historia katastrofy elektrowni atomowej w mieście Prypeć. Jeden z najbardziej przerażających aspektów tej tragedii to trwające kilka dni zatajanie przez aparat państwowy prawdziwej przyczyny trwającego tam pożaru - wybuchu reaktora jądrowego. Strażacy wezwani do gaszenia płonącego dachu elektrowni nie mają pojęcia, co naprawdę się tam dzieje. Jeden z nich podnosi z ziemi mieniący się kawałek grafitu pytając kolegów - co to może być, ponieważ nigdy wcześniej czegoś takiego nie widział. Po chwili jego ręka, mimo rękawicy ochronnej jest boleśnie poparzona, a on umiera po kilku godzinach. Strażak nigdy nie widział czegoś takiego, ponieważ grafit w elektrowni jądrowej znajduje się tylko w jednym miejscu, wewnątrz reaktora. To materia jest zawsze najbliżej nas, boleśnie prawdziwa, jest faktycznym stanem rzeczy²⁶.

Każdy materiał niesie ze sobą ilość informacji, która wykracza poza zdolności naszej percepcji, w sztuce ujawnia dużo więcej niż zamierzał autor. Te, które są nam dostępne, tworzą złożone znaczeniowo i zmysłowo zbiory. Jeżeli mamy odlew, który zrobiony jest z cementu, poza kształtem który został mu nadany, ma on określony kolor, ciężar, fakturę, zapach (który zmienia się w kontakcie z wodą). Jest też mieszaniną surowców mineralnych: wapnia, margielu i gliny. Mając do czynienia z cementem rzadko kiedy myślimy o skale osadowej, która wchodzi w jego skład, ani o tym, że łączy nas ona z czasami trylobitów. Beton, którego głównym składnikiem jest cement, geologowie uznają za nowy minerał. Tak znacząco wpływa na kształt górnych warstw skorupy ziemskiej.

Jeszcze bardziej fascynujący wydaje się metal. Wydobywany głęboko spod ziemi, wytapiany w wysokich temperaturach ze skamielin, które formowane z magmy w procesie krystalizacji zgromadziły pierwiastki metali miliony lat temu. Wyprodukowanie miedzianego kabla umożliwiło powstanie współczesnej technologii komputerowej, która w swojej zaawansowanej formie jeszcze bardziej spłótła swoją historię z metalami, szczególnie cennymi metalami ziem rzadkich. Jak piszą

²⁶ brytyjsko-amerykański pięcioczęściowy miniserial stworzony przez Craiga Mazina i wyreżyserowany przez Johana Rencka, 2019

Delleuze i Guattari o metalu: „to, co metal i metalurgia wydobywają na światło dzienne, to właściwe życie materii, żywotność materii jako takiej, witalny materializm, który bez wątpienia istnieje wszędzie, ale zazwyczaj pozostaje w ukryciu”²⁷.

Dla artystów średnowiecza materiały były szczególnie istotne, ponieważ praca z nimi była procesem alchemicznym. Artyści, którzy zajmowali się malarstwem w większości przypadków przygotowywali sami pigmenty, z których korzystali. Było to zajęcie pracochłonne, wymagające znajomości skomplikowanych technik, a przez kontakt z substancjami takimi jak rtęć czy siarka bywało śmiertelnie niebezpieczne. Jednak używane receptury miały często znaczenie symboliczne, które podkreślały boskie lub magiczne właściwości substancji wchodzących w skład pigmentów. To, co działo się w procesie przygotowywania, miało wpływ na symboliczny charakter kolorów. Jednym z najbardziej niezwykłych pigmentów była ultramaryna, przez rzadkość swojego występowania w naturalnym środowisku. Średniowieczna ultramaryna była pozyskiwana z kamienia - lapis lazuli, wydobywanego w kopalniach w Afganistanie i sprowadzanego stamtąd do Europy. Ultramaryna, jak sugeruje nazwa, pochodzi „zza morza”, a Afganistan na średniowiecznej mapie znajdował się tuż obok biblijnego raju. Lapis opisywany był jako niebiański kamień, również ze względu na swój wygląd; pasy niebieskiego, złotego i białego minerału. Niebieski pigment był ekstrahowany z kamienia podczas złożonych i długotrwałych zabiegów, którym przypisywane były alchemiczne znaczenia porządkujące świat według zasady czterech elementów: wody, ognia, powietrza i ziemi oraz przynależnym każdemu z nich właściwościom. Ultramaryna była najdroższym pigmentem, wartym tyle samo, co jej wagowy odpowiednik w złocie. Artyści, wykorzystywali konotacje poszczególnych pigmentów z filozoficznymi i religijnymi aspektami, symbolicznie odzwierciedlającymi się w materialnych procesach.

²⁷ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kapitalizm i schizofrenia II, Tysiąc plateau* (1980), Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, str. 411



Sigmar Polke, *Untitled (Lapis-Lazuli)* [Bez tytułu (*Lapis-Lazuli*), 1998

Jak pisze Jennifer Teets: „Czy materiał może być uznany za metodologię w estetyce? A jeśli tak, to czy ta metodologia (...) mogłaby oferować alternatywę dla zmysłowości i zdolności poznawczych? Czy metodologia może przybrać formę procesualno-rzeźbiarską?”²⁸

Metodologia, którą proponuje Teets byłaby nie tylko uwrażliwieniem na to, z czym mamy do czynienia, pracując z fizycznymi materiałami, ale pozwoleniem im na niezależność i sprawczość. Byłaby świadomością ich autonomii, złożonego charakteru, skomplikowanego pochodzenia, procesualnej sieci relacji w jakie wchodzi, która informuje i wpływa na proces twórczy. Taki, który nie polega jedynie na próbie podporządkowania i okiełznania, jak najdoskonalszego odwzorowania wcześniej zaplanowanej koncepcji. Byłby to proces przypominający muzykę, której początkiem jest wsłuchiwanie się w brzmienie samego instrumentu, wzajemne „dostrajanie”²⁹, otwartość na procesy, które wydarzają się pomiędzy. W tym sensie proces twórczy może być traktowany jak dostrajanie się do tego, co jest dane (do tego, z czym pracuje artysta). Jego efekt jest wrażliwym tłumaczeniem tego procesu na materię ostatecznego dzieła.

Zwrócenie się w stronę materiałów powodują również zaakceptowanie bezwzględnych i frustrujących procesów, które im towarzyszą, będących poza ludzką kontrolą. Niszczenie, rozpad, degradacja transformują materię, a ich akceptacja i próba dostrojenia się również do nich jest istotnym aspektem ich zrozumienia i poznania. Jak pisze Anna Lowenhaupt Tsing w książce „The Mushroom at the End of the World: on the Possibility of Life in Capitalist Ruins”: „Co jeśli, jak sugeruję, prekaryjność jest kondycją naszych czasów — lub ujmując to inaczej, nasz czas dojrzał do wyczuwania prekaryjności? Co, jeśli niepewność, nieokreśloność, to co wyobrażamy sobie jako trywialne, stanowi centrum systematyczności, której szukamy? Prekaryjność jest stanem podatności na wpływ innych. Nieprzewidywalne konfrontacje przemieniają nas; nie mamy kontroli, nawet nad sobą. Nie mogąc polegać na stabilnej strukturze wspólnoty, jesteśmy wrzuceni w zmieniające się asambláže, które przerabiają nas, tak jak naszych innych. Nie możemy polegać na status quo; wszystko się zmienia, łącznie z naszą zdolnością przetrwania. Myślenie poprzez prekaryjność zmienia społeczną analizę. Prekaryjny świat jest światem bez teleologii. Nieokreśloność,

²⁸Jennifer Teets, *Material as methodology*, tłum. własne, [online]. dostępny w Internecie <https://www.academia.edu/30065507/_Material_as_Methodology_> (dostęp: 26.09.2019).

²⁹ koncepcja dostrajania jest opisywana w tekstach Haraway, a także Mortona, który nawiązuje do Platona nazywającego sztukę „dostrajaniem się do wymiaru demonów”.

nieprzewidywalna natura czasu są przerażające, ale myślenie w kategoriach prekaryjności czyni oczywistym to, że niepewność również umożliwia życie³⁰.

Niepewny świat, o którym pisze Tsing jest ciągle przeobrażającym się światem, w którym brak stabilnych punktów odniesień. Wszystko jest nieokreślone i niejednoznaczne. Być może właśnie dlatego wielu artystów wraca do materii, eksploruje właściwości materiałów w odpowiedzi na ulegające degradacji jednoznaczne formy. Doświadczenie prekaryjnego świata bliższe jest będącym poza kontrolą, skomplikowanym procesom, które towarzyszą materii. Niestabilność i zmienność, przepływy, fałdy i pęknięcia, skręty, roje. W otwarciu na nie nawiązują się nowe sojusze, systemy i asambláže.

Graham Harman, jeden z czołowych przedstawicieli filozofii realizmu spekulatywnego, opisuje relacje, jakie zachodzą między obiektami, jako sposób w jaki jeden obiekt „wyczuwa” (*senses the other*) drugi³¹. Te estetyczne relacje, jak opisuje je Harman, prezentują pełen zakres zmysłowych jakości względem innych obiektów lub odbiorców. Większa ich część funkcjonuje poza zakresem ludzkiego poznania. Timothy Morton w realistycznym ujęciu „ciemnej ekologii” opisuje estetykę, dla której istotne jest przede wszystkim nawiązywanie sojuszy z prekaryjnym w swojej istocie, nie-ludzkim wymiarem. Zarówno Harman, jak i Morton traktują relacje o charakterze estetycznym jako podstawowy wymiar wzajemnych oddziaływań rzeczy.

„Wydarzenia estetyczne nie ograniczają się do interakcji między ludźmi lub między ludźmi i namalowanymi płótnami lub między ludźmi i zdaniem w dramatach. Dzieje się tak, gdy piła wbija się w świeży kawałek sklejk [...] kiedy masywny obiekt emituje fale grawitacyjne. Gdy tworzysz lub studiujesz sztukę, nie eksplorujesz jakiegoś cukierka na powierzchni maszyny. Pracujesz z przyczynowością. Wymiar estetyczny to wymiar przyczynowy³².

³⁰ Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: on the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, tłum. własne, Princeton University Press 2015, str.

³¹ Graham Harman, *A new sense of mimesis*, [w.] *Aesthetics Equals Politics, New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy*, editor Mark Foster Gage, MIT Press, Cambridge, 2019

³² Timothy Morton, *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*, tłum. własne, Open Humanities Press, Cambridge 2013, str.22.

Z materialistycznego i realistycznego punktu widzenia dzieła sztuki mają swoją autonomię, funkcjonują również poza relacją autor - odbiorca. Wyłamują się sprowadzaniu ich jedynie do narzędzi ludzkiej komunikacji, tak jak były traktowane chociażby w ujęciu estetyki relacyjnej.

W artykule zatytułowanym „Sztuka bez relacji” dla Artreview, Harman przedstawia koncepcję *estetyki nierelacyjnej*. Jak pisze „...nadrzędna rola relacji wobec rzeczy nie jest już ideą wyzwalającą (ponieważ redukuje przedmioty do ich pragmatycznego wpływu na ludzi i na siebie nawzajem).”³³ W ujęciu Harmana dzieło sztuki nie różni się jednak zasadniczo od innych „obiektów”. Jest niezależne od swojego otoczenia społecznego, politycznego i fizycznego otoczenia, wartości handlowej i jakiegokolwiek innego przedmiotu. Taki punkt widzenia jest bardzo przydatny w nieredukującym spojrzeniu na dzieło sztuki, jako na zjawisko o złożonym charakterze, który wynika przede wszystkim z samej jego natury jako materialnego obiektu.

Dzieło sztuki znajduje się w sieci relacji. Relacja, którą nawiązuje z widzem jest tylko jedną z możliwości. Poprzez swoją materialność znajduje się w związkach z innymi przedmiotami i substancjami, kształtując oddziaływania nie tylko społeczne, ale geologiczne, biologiczne, polityczne, historyczne oraz wiele innych. Weźmy jako przykład rzeźbę Donalda Judd’a, która w artystycznym geście została obsikana przez Davida Hammons’a. Nie ma wątpliwości względem krytycznego charakteru tego gestu i jego czytelności, ale można również zwrócić uwagę na to, jak zmieniło się środowisko rzeźby Judd’a przez ten biologiczno-chemiczny gest. Jego efekty są bardzo wyraźnie odbierane w sposób zmysłowy, zarówno dla tych, którzy są wtajemniczeni w historię Hammons’a jak i tych, którzy mają jedynie do czynienia z jego zapachem. Doświadczają go zarówno ludzie jak i zwierzęta, zmieniło się również środowisko bakterii czy współczynnik PH. To, co konstruuje znaczenie nie jest dane na wyciągnięcie ręki. Często jest efemeryczne, niewidoczne, powstałe jako wynik sieci wieloznacznych połączeń. Nawet, jeżeli interesują nas tylko czytelne relacje, które ewidentnie komunikują konkretne treści, to samo przyjęcie do wiadomości istnienia innych perspektyw zmienia ustalone i przyjęte sposoby myślenia.

Ciekawym przykładem jest również monumentalna praca Michaela Heizer’a, która inspirowana starożytnymi, zachowanymi do dzisiaj budowlami, ma przetrwać dłużej niż ludzkość. Budowa „City” (Miasto) trwa od 1972 r., koniec pracy jest przewidziany na 2020, chociaż ta data często się przesuwają. Jest to złożony kompleks, którego długość rozciąga się na ok. 2,5 kilometra,

³³ Graham Harman, *Art Without Relations*, dla Artreview, 2014, tłum. własne, [online]. dostępny w Internecie <https://artreview.com/features/september_2014_graham_harman_relations/> (dostęp: 26.09.2019).

umiejscowiony na pustyni w Nevadzie, którego układ wzorowany jest na prekolumbijskich miastach, takich jak Teotihuacan. Składa się prawie w całości ze skał, piasku i betonu, które Heizer wydobywał i mieszał na miejscu. Wykorzystanie materiałów o małej wartości ma strategiczne znaczenie, jest zabezpieczeniem przed tym, co uważa za nieuniknione przyszłe niepokoje społeczne. Jego cel jest jednoznaczny, „City” ma przetrwać jak najdłużej, wszystkie zagrożenia, które mogą zniszczyć naszą cywilizację i jej całą kulturę. Sam o swojej pracy mówi, że jest pierwotna, dając jednocześnie wyraz swoim upodobaniom do sztuki runicznej, celtyckiej, starożytnej i naskalnych malowideł określając je jako „preliterackie”³⁴. Kiedy zaczynamy myśleć o czasie z perspektywy geologicznej, zmienia się zupełnie układ sił, w którym to nie-ludzkie zaczyna być sprawcze i przejmować kontrolę. Heizer angażuje swoje ciało w codzienną, żmudną praktykę interakcji z materią, którą stara się okiełznać. Jest to praca wręcz heroiczna, okupiona olbrzymim wysiłkiem, w jego przypadku ma również poważne zdrowotne konsekwencje. „City” staje się krystalizacją zarówno wysiłku i mocy, która tkwi w cielesności, jak i relacji ciała z materią, z którą się mierzy. Ciało jest tutaj narzędziem, dzięki któremu można dostroić się do sytuacji monumentalności, długowieczności tej gigantycznej rzeźby, ale również ludzkiej pracy z materią, kształtowania jej, w równym stopniu jak współlistnienia z nią. „City” nie tyle reprezentuje głęboki czas, co go ewokuje.

Być może podobną funkcję pełniły linie na płaskowyżu Nazca w południowym Peru (stworzone przez Indian około 500 lat p.n.e.). Na pustynnej równinie znajdują się olbrzymie układy linii, spirale, figury geometryczne, wizerunki zwierząt, które zajmują obszar około sześciuset hektarów. Samych linii widać ponad dziewięćset kilometrów, a mogło ich być dwa razy więcej. Rysunki zostały odkryte dopiero w XX w. kiedy między Peru a Chile zaczęły latać samoloty. Powstały one na skutek wykruszania górnych warstw skalnych, które odsłaniały jaśniejsze podłoże. Do dzisiaj naukowcy nie są zgodni co do hipotez ich powstania i tego czemu mogły służyć. Jak zauważa Eliot Weinberger linie mogły stanowić świętą ścieżkę oprowadzającą po aktualnym porządku rzeczywistości, zwracając uwagę na podobieństwa między liniami i sznurkami, którymi ludność Andów posługiwała się przy zapisie swojego języka. Nazca mogło być tekstem, opisem w który się wchodziło i który jednocześnie prowadził w nieznaną.

³⁴ Dana Goodyear, *A Monument to Outlast Humanity*, [online]. dostępny w Internecie <<https://www.newyorker.com/magazine/2016/08/29/michael-heizers-city>> (dostęp: 26.09.2019).



Michael Heizer, *City (Miasto)*, 1972 -



Nawet skomplikowane figury są zbudowane z jednej, ciągłej linii, która nie przecina sama siebie, co tłumaczyłoby to, że służyły do odbywania po nich wędrówki. „W wielorybność wieloryba wchodziło się przez kroczenie wielorybem³⁵.

Sposób w jaki doświadczamy i interpretujemy świat zmienia się również dlatego, że nabiera co raz większej trójwymiarowości. Jak pisze Bruno Latour: „W czasie orki mogliśmy jedynie drapać powierzchnię gleby, teraz możemy zacząć zagłębiać się w maszynię molekularną bakterii glebowych”.³⁶ To sprawia że w inny sposób zaczynamy rozumieć materialny wymiar, z którym jesteśmy złączeni w sieciach zależności. Tworzymy ucieleśnione związki z materialną rzeczywistością, która jest realna i niezależna od naszego systemu poznawczego i sposobów nadawania znaczeń. Są one jednak co raz bardziej skomplikowane (hybrydyczne) przez ciągle pogłębiające się przenikanie naturalnych i technologicznych systemów produkcji³⁷.

Zwrócenie się w kierunku cielesności i materialności wskazuje na wiele ścieżek i możliwości rozwoju, które czerpią z różnych czasoprzestrzeni, podobnie jak nieliniarne wizje przyszłości. Jeżeli coś popycha nas do wyjścia z nowoczesności, czyli przede wszystkim alarmująca sytuacja ekologiczna wraz z kryzysem systemu społecznego, to znaczy, że być może powinniśmy zrewidować systemy myślenia, które zbyt mocno ugruntowały swoje pozycje, zwracając się do samych podstaw ontologicznych rzeczy i ich koegzystencji. Ciało może być traktowane jako medium pomiędzy tym co „wewnętrzne” a tym, co „zewewnętrzne”, a zaangażowanie go w twórcze relacje z materialnością umożliwia kształtowanie nowych sposobów myślenia.

³⁵ Eliot Weinberger, *Z rzeczy pierwszych*, Karakter, Kraków 2020, str. 116

³⁶ Bruno Latour, *It's development, stupid ! or How to Modernize Modernization?*, tłum. własne, [online]. dostępny w Internecie <<https://www.espacestemp.net/en/articles/how-to-modernize-modernization/>> (dostęp: 26.09.2019).

³⁷ Jak pisze Ferda Kolatan nowe przyspieszające przenikanie się technologii z tym co produkuje środowisko stanowi wyzwanie nie tylko na poziomie konceptualnym, ekologicznym i politycznym, ale również na poziomie estetycznym. Wynika to z faktu, że hybrydy, które są jego wynikiem są materialne, odczuwalne i efektywne. Ich pojawianie się wiąże się z rozpadem kategorii myślowych, dzięki którym dotąd rozróżnialiśmy stałe punkty odniesienia m.in. kategorie natury i technologii. Z tego względu potrzebujemy nowych narzędzi, które będą w stanie je odebrać, uchwycić i wyrazić. Ferda Kolatan, *In pursuit of the allusive object*, [w.] *Aesthetics Equals Politics, New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy*, editor Mark Foster Gage, MIT Press, Cambridge, 2019

Heroic Sculpture

We join animals
not when we fuck
or shit
not when tear falls

but when staring into light
we think

Frank O'hara (1958)

Jak można rozumieć ucieleśnienie?

Istnieją sposoby myślenia, których jeszcze nie znamy

Susan Sontag

Rossi Braidotti określa materię jako samoorganizującą się całość, będącą ciągłym procesem, kontinuum. Ludzkie ciało jest także częścią tego kontinuum. Jest inteligentną i dynamiczną materią, względem której umysł nie jest transcendentny. Jest on zakorzeniony w materialności i cielesności, wraz z procesami mentalnymi. Materialność jest więc w nieodłączny sposób związana z cielesnością i odwrotnie. Na podstawie transakcyjnego charakteru wymiany między nimi kształtowane są znaczenia.

Jak pisze Mark Johnson kognitywista i teoretyk zajmujący się filozofią umysłu: „Znaczenie nie jest tylko kwestią pojęć i twierdzeń, ale sięga również w głąb obrazów, schematów sensomotorycznych, uczuć, jakości i emocji, które decydują o wartości naszego spotkania ze światem. Wszelkie odpowiednie wyjaśnienie znaczenia musi być budowane wokół wymiarów estetycznych, które nadają naszemu doświadczeniu jego wyjątkowy charakter i sens”³⁸.

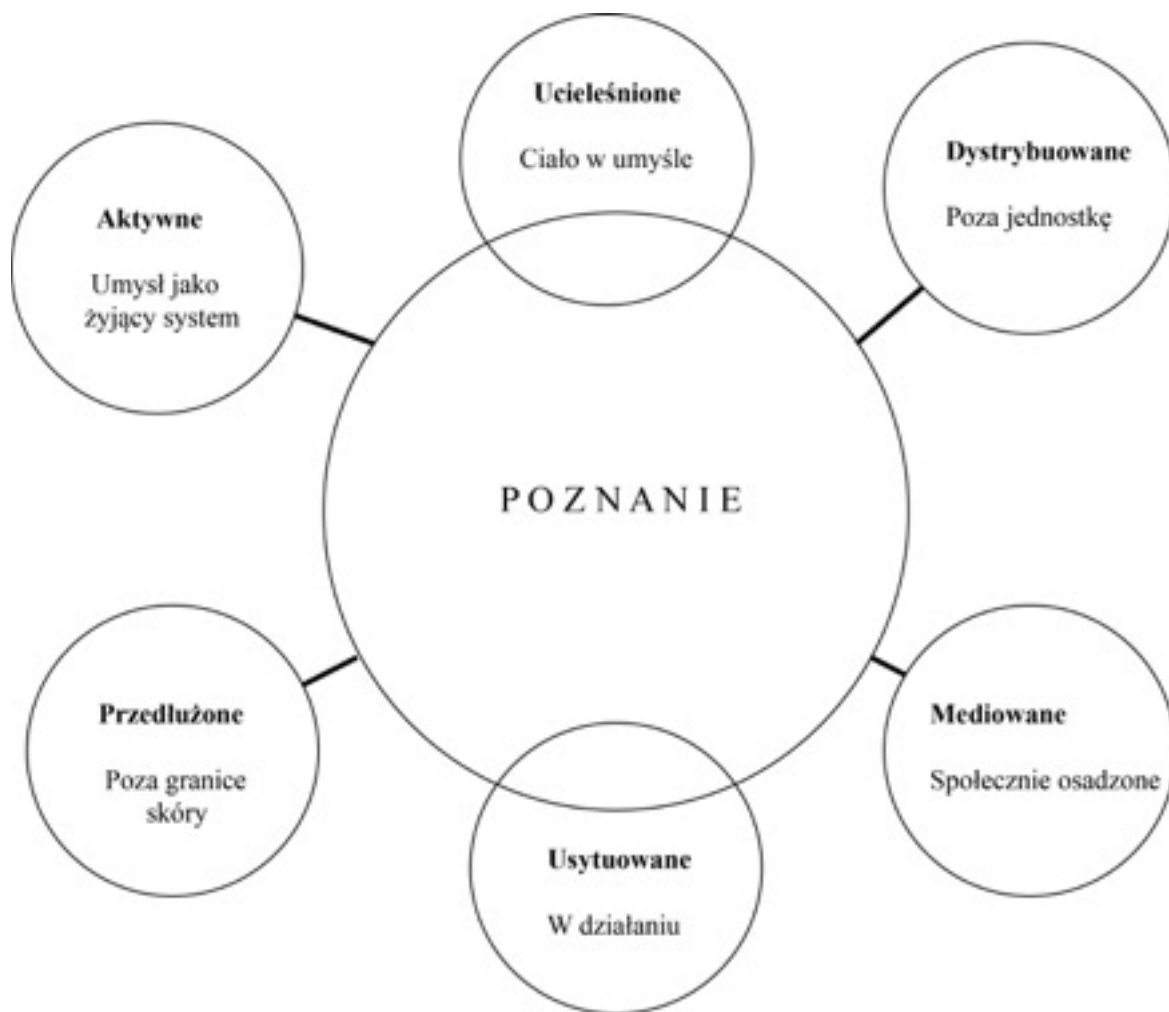
Pojęcie ucieleśnienia jest opisywane przez teoretyczki feministycznego nowego materializmu m.in.: Elisabeth Grosz, Donna Haraway, Rossi Braidotti. Odnosi się ono do subiektywnego podmiotu, usytuowanego (Haraway), który zawsze zależny jest od swojej cielesności, a więc m.in. koloru skóry, płci, sprawności. Jest również osadzony w materialistycznej ontologii (Grosz, Braidotti) gdzie ciało jest postrzegane jako ciągłość z materią, zarówno organiczną, jak i nieorganiczną oraz ulega nieustannym przeobrażeniom, wchodząc z nią w relacje, jest procesem. W filozoficznej koncepcji ucieleśnienia istotne jest również porzucenie dualizmów postrzegających odrębność ciała od umysłu.

³⁸ Mark Johnson, *The Meaning of the Body: Aesthetic of Human Understanding*, tłum. własne, Chicago University Press 2009, str. 175.

Koncepcja ciągłości między materialnością świata a ludzkim ciałem, była opisywana w niedualistycznym monizmie Spinozy, w fenomenologicznej filozofii Husserl'a, a przede wszystkim w jej kontynuacji w wydaniu Maurice'a Merleau-Ponty'ego, później zajmowali się nią m.in. Gilles Deleuze i Felix Guattari. Post-fenomenologiczne spojrzenie na ciało, którego relacje z otaczającymi światami są jeszcze bardziej od nich zależne, przedstawia Tom Sparrow.

Na kluczową rolę materialnego wymiaru w kształtowaniu się ludzkiego poznania wskazuje Lambros Malafouris, badacz w rozwijającym się obszarze kognitywnej archeologii (lub archeologii umysłu). Jego analiza sposobu funkcjonowania ludzkiego mózgu, traktuje proces myślowy jako nierozłączny z działaniem i materialnymi obiektami. W Teorii Materialnego Zaangażowania opisuje on pierwszoplanową rolę rzeczy dla rozwijania procesów myślowych, a także ludzkiej tożsamości. Według Malafourisa mózg rozwijał się dzięki narzędziom, których używali ludzie na kolejnych etapach ewolucji, a właściwie to używanie narzędzi kształtowało ludzkie poznanie. Dominujące kognitywistyczne poglądy, według których umysł funkcjonuje niczym komputer w mózgu, nie opisują złożoności jego charakteru. Umysł jest ucieleśniony, będąc bardziej poza ciałem niż w nim, myśląc głównie poprzez interakcja ze światem materialnym.

Jak opisuje to Malafouris, wytwarzanie narzędzi w epoce kamienia, polegające na łupaniu i odłamywaniu kawałków, jednoczyło ciosające ciało i kamień. Najlepsze kąty, pod którymi można wykonać ruch, żeby osiągnąć ostrą krawędź nie były wcześniej rozpoznane lub wyobrażone. Silne uderzenie powodujące odpowiedni odłamek nie było zaplanowane, ani przywoływane z pamięci, ale odkrywane podczas działania. *In statu nascendi*. Narzędzie nie jest więc odwzorowaniem mentalnej reprezentacji, ale zapisem gestów (śladów), które działały się w czasie i na które kamień miał taki sam wpływ, jak człowiek, który go łupał. Ucieleśniony proces myślenia i poznawania jest nadal sposobem w jaki funkcjonuje nasz mózg, łącząc nas, podobnie jak nasze DNA z przodkami, którzy wytwarzali kamienne narzędzia przez ok. 2,5 miliona lat.



Własne tłumaczenie grafu, pochodzącego z tekstu *Beads for a Plastic Mind: the 'Blind Man's Stick' (BMS), Hypothesis and the Active Nature of Material Culture*, Lambros Malafouris, McDonald Institute for Archaeological Research, Cambridge

Proces twórczy w podobny sposób urzeczywistnia się w działaniu, gdzie kolejne gesty są odpowiedzią na wcześniejsze, a jego przebieg determinuje końcowy rezultat. Jest to szczególnie odczuwalne podczas malowania, kiedy plamy farby i pociągnięcia pędzla, nawet jeżeli wyobrażamy je sobie wcześniej, prawie zawsze okazują się zaskakujące.

Ciało może być rozumiane jako podstawowe medium pracy. Jego kruchość i nieunikniona degradacja jest przeciwieństwem trwałości i stabilności, którą starają się utrzymać systemy społeczne i polityczne. Praca artystyczna może być podobnie krucha, nietrwała, korespondująca z

procesami, które wpisane są w cielesność i materialność, nieobiektywna, dążąca do wypracowania własnych języków opierających się technologicznym zapożyczeniom. W praktyce artystycznej, która polega na pracy z fizycznymi formami, w której dużą rolę odgrywa negocjowanie z materią, ciało staje się narzędziem, które umożliwia dialog z materialnością.

W pierwszej części tego rozdziału zajmę się fenomenologicznymi koncepcjami Maurice'a Merleau-Ponty'ego oraz ewolucją fenomenologicznego myślenia, które kładzie większy nacisk na transformujące wpływy z zewnątrz (Tom Sparrow). Zastanowię się również nad charakterem języków, za pomocą których opisywana jest rzeczywistość, której niestabilność, niepewność i nieprzedstawialność zdają się być integralnymi cechami. W drugiej części rozdziału zajmę się ucieleśnionym charakterem doświadczenia estetycznego odwołując się m.in. do koncepcji Timothy'ego Mortona i Marka Johnsona. Traktowanie estetyki w tych koncepcjach przywołuje starogreckie *aisthesis* rozumiane ogólnie jako poznanie zmysłowe, które stanowiło podstawą dla późniejszego rozwoju tego pojęcia.

Bycie-w-świecie

Bycie-w-świecie (in-der-Welt-sein) jest pojęciem wprowadzonym przez Martina Heideggera, które otwiera kwestie przestrzenności człowieka względem otaczającego go świata. Implikuje ono odrzucenie myślenia w kategoriach Kartezjańskiego dualizmu, rozdzielenia świadomości i ciała, traktując ciało jako jedność z przestrzenią. U Heideggera świadomość obejmuje jednocześnie ciało i świat, jednak świat istnieje tylko względem zewnętrznego wobec niego człowieka, jest światem „dla człowieka”³⁹.

Około 1900 r. Edmund Husserl pisał o tym, że nie mamy do czynienia z rzeczami czy ideami, które nas otaczają lub są zawieszane w obiektywnej przestrzeni, ale z fenomenami, które przejawiają się w sposobie w jaki możemy je postrzegać. Kontynuacją zapoczątkowanego przez Husserla myślenia fenomenologicznego zajmował się później Maurice Merleau-Ponty. Ten drugi skupił się przede wszystkim na roli cielesności, która kształtuje podmiot i jego relacje ze światem. Ciało w jego rozumieniu charakteryzuje się kolistością, polegającą na tym, że jednocześnie postrzega ono i świat i siebie, oraz jest postrzegane przez innych⁴⁰. Sens jest więc zakorzeniony w zmysłowości i możliwościach ciała do jego „bycia w świecie”. Dla Merleau-Ponty’ego wyjściowym punktem dla analizy malarstwa jest cielesność malarza. Szczególną uwagę poświęca on widzeniu, które jest pełne dopiero, kiedy uwzględnimy ruch i poruszanie się (omawia to na przykładzie malarstwa Cezanna). Ten ruchomy sposób widzenia ma również swoje konsekwencje filozoficzne, przekłada się na sposób w jaki doświadczamy rzeczywistości i według Merleau-Ponty’ego powinien mieć przełożenie na formowanie pojęć w filozofii.

„Malarz wnosi swoje ciało, powiada Valéry. I rzeczywiście trudno sobie wyobrazić, żeby Umysł mógł malować. Oto używając swego ciała światu, malarz przemienia świat w malarstwo. Aby zrozumieć te transsubstancjacje, trzeba odnaleźć aktualne i operatywne ciało, nie to, które jest wycinkiem przestrzeni, pękiem funkcji, ale które jest splotem widzenia i ruchu”⁴¹.

³⁹ Martin Heidegger, *Bycie i czas*, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008, str.82

⁴⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, w: *Oko i umysł Szkice o malarstwie*, tłum. S. Cichowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996

⁴¹ ibidem. str. 20.

W jaki sposób możemy doświadczać skomplikowanych systemów wykraczających poza możliwości poznawcze naszych zmysłów, których obecność jest dla nas jednocześnie bardzo istotna, tak jak ma to miejsce w przypadku internetu czy klimatu? Przez swoją złożoność, są one dla nas niedostępne, a także niewidoczne, dzieją się poza ludzką skalą, także poza ludzkim rozumieniem czasu i przestrzeni. Jednocześnie te złożone mechanizmy mają największy wpływ na nasze życie, kształtują miejsce, w którym się znajdujemy. Tego rodzaju olbrzymie zjawiska, obiekty, których nie można objąć żadną wspólną kategorią Timothy Morton nazywa Hiperobiektemi⁴². Jesteśmy w stanie zmysłowo poznać ich przejawy, jakieś ich części, wchodzić z nimi w interakcje lub być pod ich wpływem. Są przez nas interpretowane i kodowane, jednak to poznanie jest bardzo fragmentaryczne a rozumienie opiera się w dużej mierze na odczuwaniu i intuicyjnym wyobrażeniu. Nie jestem w stanie wyobrazić sobie jak wygląda internet i czym jest. Jest dla mnie niepoznawalną tajemnicą. Jednocześnie każdego dnia kiedy otwieram komputer czy sięgam do telefonu jest prozaiczną częścią mojej rzeczywistości. Nie jest też zupełnie niematerialny i wirtualny, gdzieś na świecie znajdują się olbrzymie serwerownie zasilane tysiącami kilowatów energii elektrycznej. Internet jest zmaterializowany w asambłach urządzeń, infrastruktury, energii i węgla, dzięki któremu jest produkowana. Ma swoją bardzo wyraźną materialność. Jest to szczególna charakterystyka naszych czasów, którą Latour nazywa „splątaniem” (entanglement). Dzięki temu, że cały czas się ono pogłębia, możemy zacząć lepiej rozumieć łączność z tym, co nie-ludzkie oraz rozwój cywilizacji jako ciągły ruch w kierunku coraz większego powiązania rzeczy i ludzi, w coraz większej skali i w coraz większym stopniu zażyłości.

Fenomenologicznemu spojrzeniu zawdzięczamy rozumienie świata i tworzenie sensów dzięki zmysłowemu poznaniu. Jak wskazywał Merleau-Ponty, ciało jest łącznikiem i pozwala podejmować próby rozumienia, a także wizualizowania tego, co niewidzialne. „Niewidzialne” rozgrywa się gdzieś między wyobrażonym a realnym, jest raczej na pograniczu widzialności, dostępne tym, którzy mają dostateczną wrażliwość i wytrenowane oko (choć zawsze u Merleau-Ponty’ego to oko jest połączone z umysłem i ciałem, nie jest odrębnym aparatem). „To, czego nie da się przedstawić” wynika z luki, która dzieli ludzkie, ograniczone poznanie od świata. Świat byłby dostępny, gdyby można było go odkryć przez ulepszenie widzenia. Rozumienie go przez człowieka jest wynikiem jego wrażliwości i sposobu percepcji. Tak, jak w przypadku interpretacji malarstwa

⁴² Morton Timothy, *Hyperobjects, Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2013

Cezanna, w której to geniusz malarza pozwala mu przedstawić na płótnie jego sposób widzenia, odkrywając przy tym, widzenie niedostępne komuś przeciętnemu.

Merleau-Ponty pisze o ciele, że „w krąg ustawia rzeczy wokół siebie, one zaś są jakąś jego dobudówką, (...) przedłużeniem”⁴³. Zawsze więc ta relacja jest zorientowana wokół ciała, w nim ma swój początek, ono jest osią, od której promieniuje rozumienie. Ciało jest z jednej strony spójnością ze światem, jest z nim połączone, ale jednocześnie tylko ono może nadać sens niewidzialnemu czyniąc je widzialnym, odkryć świat, pokazać go komuś innemu. Będąc „splotem” jest splotem widzenia i ruchu. Jest nadal wewnątrz ciała⁴⁴. W fenomenologicznym ujęciu połączenie jest zainaugurowane, ale człowiek utrzymuje w nim bezpieczny dystans od otaczającego go świata.

Nie jestem w stanie zobaczyć bakterii zamieszkujących moje ciało, ale mimo to, mam coraz większą świadomość ich istnienia. Mogłabym sięgnąć po obraz wykonany przy użyciu mikroskopu, po powiększenie, które kilkadziesiąt lub kilkaset razy przewyższa zdolność mojego widzenia. Byłaby to jednak tylko cząstkowa informacja o tym, czym są komórki lub organizmy, które mnie zamieszkują, ponieważ obraz z mikroskopu jest zapośredniczony przez urządzenie i technologie, która umożliwia wygenerowanie zdjęcia. Co, z klimatem, który jest zjawiskiem tak rozległym, również w czasie i przestrzeni, że niemożliwe jest jego wizualne przedstawienie? Jedynie słupki informacji dotyczących czasu i temperatur, czerwone i niebieskie strzałki istnieją jako jego wizualne reprezentacje. Mimo swojej niedostępności i niewidoczności są to czynniki, które kształtują moje codzienne doświadczenie. To jednak nie kwestia widzialności jest lub byłaby kluczem do ich zrozumienia. Ograniczenie dostępności, niemożliwości percepcji, która głównie koncentruje się na widzeniu, nie świadczą tylko o tym, że ludzkie poznanie jest częściowe. Niedostępność jest integralną cechą rozległych zjawisk, które nas otaczają. Nieprzedstawialność jest ich własnością, ponieważ z natury są złożone i rozproszone. To ich przejawy najlepiej oddają ich istotę.

⁴³ Maurice Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, w: *Oko i umysł Szkice o malarstwie*, tłum. S. Cichowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996, str. 20.

⁴⁴ Pogłębione ujęcie pojawia się u Deleuza i Guattariego w *Tysiąc Plateau*. Tam „sploty” sięgają dalej. Szczur jest ulicą po, której biegnie. Tego rodzaju myślenie, nie jest tylko eksperymentem. Pozwala w inny sposób myśleć o wielopoziomowych, polifonicznych hierarchiach i związkach z tym co nie-ludzkie.

Fenomenologiczny punkt widzenia jest bardzo dobrym punktem wyjścia do myślenia w kategoriach połączenia ze światem, jednak jak sugeruje w swojej książce pt. „Plastic bodies” Tom Sparrow zarówno u Merleau-Ponty’ego, jak i Husserla integralność własnego ciała opiera się transformacji, którą może mu przynieść materialność świata⁴⁵. A to właśnie te transformacje są punktami styku z nieuchwytnymi i niewidocznymi siłami, mającymi kluczowy wpływ na to, czym i gdzie jesteśmy. Od wycieku ropy przez komórki ciała, które mogą być kancerogenne wszystko, co nas otacza i co jest w naszym ciele tworzy sieć wzajemnych relacji, gdzie niemożliwe jest precyzyjne określenie granic wnętrza/zewnątrz.

Jak pisze Sparrow „to, czego brakuje (w fenomenologicznym ujęciu) to praktyczny lub ucieleśniony wymiar doznania, lub afirmacji, że doznanie jedynie dostarcza materialność świata do wymiaru zmysłowego”⁴⁶. W rozumowaniu Sparrow’a bardzo istotne jest jak to, co jest na zewnątrz, „materialność świata”, w aktywny sposób wchodzi w relacje z ciałem. Znaczące jest przekierowanie uwagi z człowieka i jego zdolności poznawczych na to, co na zewnątrz. Środowisko wnika do wnętrza naszych ciał, które podlega transformacjom i tworzy asamblaże z materialnością świata.

Estetyczny wymiar należy rozumieć nie jako związany jedynie ze sztuką, lub teorię piękna, ale jako ogólny wymiar relacji, które odbywają się między człowiekiem i jego otoczeniem (Morton).

Im mocniej zaczynamy doświadczać „splątania” świata, tym bardziej zaczynamy rozumieć, że relacje estetyczne są podstawową tkanką naszego codziennego doświadczenia, w którym materialność jest kluczowa, do tego jakie sensory budujemy.

Język sztuki jest istotny właśnie z tego względu, że jest niedosłowny i nie ma bezpośrednio dostarczanego, jasnego, łatwego do zrozumienia znaczenia. Nie da się go sparafrazować.

Te cechy najbardziej zbliżają sztukę do zjawisk, które nas otaczają. Do ich niekreślonego, niepewnego i nieuchwytnego charakteru.

⁴⁵ Jest to dobrze widoczne kiedy Merleau-Ponty opisuje chorobę jako ułomność, która jest zaburzeniem, w naturalnym sposobie widzenia i odczuwania świata.

⁴⁶ Tom Sparrow, *Plastic Bodies: Rebuilding Sensation After Phenomenology*, tłum. własne, Open Humanities Press, London 2014, str. 205.



Olga Balema, *become a stranger to yourself*, 2017

Model ucieleśnienia opisywany przez Elizabeth Grosz przedstawia ciało, opierając się na języku proponowanym przez Deleuza i Guattariego, jako „maszynowy asamblaż”.

„[Deleuze i Guattari] przedstawiają nowy sposób rozumienia ciała w jego powiązaniach z innymi ciałami, zarówno ludzkimi, jak i nieludzkimi, ożywionymi i nieożywionymi, łącząc narządy i procesy biologiczne z przedmiotami materialnymi i praktykami społecznymi, jednocześnie odmawiając podporządkowania ciała jedności lub jednorodności tego rodzaju, który wynika z podporządkowania go świadomości lub traktowania jako organicznie zdeterminowane; rozumieją je bardziej w kategoriach tego, co może zrobić, rzeczy, które może wykonać, połączeń, które ustanawia, transformacji i przekształceń, którym podlega, oraz związków mechanicznych, które tworzy z innymi ciałami, z czym może się łączyć, jak mogą pomnażać się jego możliwości...”⁴⁷.

W tym ujęciu istotna jest integracja ciała i światów, między którymi dokonywany jest szereg kształtujących je transakcji. Otoczenie zapewnia wsparcie ciała w różnorodnych formach, tworząc z nim asamblaże, od prostych połączeń, gdzie mogą to być papier, ołówek, zdjęcie po bardziej złożone systemy jak język czy komputer.

⁴⁷ Elisabeth Grosz, *Volatile Bodies, Toward a Corporeal Feminism*, tłum. własne, Indiana University Press 1994, str. 164-165.

„Gdy małe dziecko uczy się pływać lub jeździć na rowerze, pojawia się przed nim nowy świat otwarty na doświadczenie, pełen nowych wrażeń i pomysłów. Nowa umiejętność ma charakter eksterytorialny w zakresie, w jakim pozwala dziecku zerwać z rutyną przeszłości, kiedy wyrusza ono z domu nowym pojazdem lub pojawia się we wcześniej zakazanych przestrzeniach, takich jak ocean. Krótko mówiąc, nowe umiejętności zwiększają zdolność do oddziaływania i bycia pod jego wpływem, lub mówiąc inaczej, zwiększają zdolności do wchodzenia w nowe asambláže, na przykład asamblaż, który ludzkie ciało tworzy z rowerem, kawałkiem ziemi lub polem grawitacyjnym”⁴⁸.

„Jeśli ciała są asamblażami, to mniej przypominają stałe struktury, a bardziej heterogeniczne zdarzenia, które uzyskują swoją spójność /integralność przy określonym progu zmiany”⁴⁹.

Tak, jak pisałam wcześniej, sztuka bardzo dobrze radzi sobie w wyrażaniu rozpraszających się granic, również granic cielesności. Czy można przypuszczać, że jest to wynikiem negocjacji z materią, które są podstawą niektórych praktyk artystycznych? Ucieleśniona praktyka, którą sugeruję, opiera się na praktycznym, empirycznym wymiarze relacji ciała z materialnością. Ciało artysty jest podstawowym medium i narzędziem pracy, dzięki któremu możliwy jest dialog z materią, która sama jest sprawcza i autonomiczna. Perspektywa fenomenologiczna koncentrowała się przede wszystkim na percepcji i doznaniu, traktowanym jako czysto wewnętrzne doświadczenie. Skierowanie większej uwagi na materię i jej znaczenie, pozwala poszerzyć rozumienie ucieleśnienia, dla którego wpływy zewnętrzne stają się kluczowe. Materialne aspekty pracy nie ograniczają się jedynie do produkcji, która ma na celu odwzorowanie idei lub perfekcyjnie wykonanie. Bardzo często mają one charakter obserwacji i eksperymentu, w którym praca jest szeregiem powtarzanych prób, procesem negocjacji i odkrywania możliwości, opiera się na szeregach transformujących relacji.

⁴⁸ Manuel DeLanda, *A New Philosophy of Society, Assemblage Theory and Social Complexity*, tłum. własne, Bloomsbury Academic 2019, str. 50.

⁴⁹ Tom Sparrow, *Plastic Bodies: Rebuilding Sensation After Phenomenology*, tłum. własne, Open Humanities Press, London 2014, str. 186.

Ucieleśniony charakter doświadczenia estetycznego

Ciało jest wplątane, uwikłane w materialny świat, w którym jest. Dlatego też, wydaje się że należy poświęcić więcej uwagi związkom tego, co materialne z tym, jak wytwarzane jest znaczenie. Czymś innym będzie znaczenie słowa „świeca” dla kogoś, kto wie, jaki w dotyku jest воск i jak pachnie zgaszony knot, czymś innym dla osoby, która widziałaby świecę tylko na zdjęciu, a jeszcze czymś innym dla osoby niewidomej, która może dotknąć świecy lub oparzyć się jej płomieniem, ale nie może zobaczyć jej światła. Nośnikiem znaczenia nie jest tylko pojęcie, które może być wytłumaczone przy pomocy innych pojęć. To znaczenie jest dostarczane, a także kształtowane przez szereg zmysłowych i estetycznych doświadczeń, których doznajemy, mając do czynienia z materialnym obiektem (lub jego przejawami, tak jak w przypadku klimatu).

„Rozważmy niewidomego człowieka z kijem. Gdzie zaczyna się "ja" niewidomego? Na czubku kija? Na rączce kija? Czy może w pewnym momencie w połowie drogi w górę?”

-Gregory Bateson (1973)⁵⁰

Lambros Malafouris rozwija opisywany przez Merleau-Ponty'ego (1962), a później Gregorego Batesona (1973) przykład niewidomego człowieka z kijem⁵¹. Gdzie kończy się percepcja niewidomego, gdzie zaczyna się jego motoryka? Gdzie kończy się zewnętrzny względem niego przedmiot, który umożliwia mu poruszanie się? To, co często traktujemy jako cechy ludzkiego poznania jest ciągłym procesem stawiania się. W przypadku niewidomego z kijem, mózg ślepcy traktuje kij jako część jego ciała. Dla niewidomego nie ma różnicy między „wnętrzem” a „zewnętrznością”. Kij zastępuje wzrok, a neuronalne połączenia w mózgu umożliwiają przekierowanie zdolności percepcji wzrokowej na ruchową. Jak sugeruje Malafouris tego rodzaju połączenie (lub ontologiczna jedność) pomiędzy poznaniem a kulturą materialną napędza ludzką poznawczą ewolucję. Kultura materialna jest nie tyle produktem kognitywnej zmiany, ale jej przyczyną.

⁵⁰ Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, tłum. własne, Granada, London, 1973

⁵¹ Lambros Malafouris, *Beads for a Plastic Mind: the 'Blind Man's Stick' (BMS), Hypothesis and the Active Nature of Material Culture*, McDonald Institute for Archaeological Research, Cambridge

Z punktu widzenia sztuki, istotne jest to, że relacje z zewnętrżnością, które kształtują, a w zasadzie tworzą nasze myślenie, są relacjami o estetycznym charakterze. Są sposobem w jaki zmysłowość świata jest do nas dostarczana, będąc jednocześnie niezależną i podatną na współkształtowanie.

Tego rodzaju perspektywa nie osadza estetyki jedynie w kontekście piękna i kontemplacji. Myślenia, które miało początki w dziewiętnastowiecznych poglądach, traktującego estetykę jako dziedzinę związaną z gustem (bądź smakiem), który posiadali lub nabywali nieliczni. Oddala się również od Kantowskiego przeżycia estetycznego, które jest odseparowane od doświadczania i samego przedmiotu, będącego jego źródłem. Jest to myślenie, które traktuje estetykę jako rodzaj komunikatów, które rzeczy nieustannie emanują, a my dzięki temu, wchodzimy z nimi w kontakt. Graham Harman traktuje estetykę jako „pierwszą filozofię” z tego względu, że podstawę relacji między obiektami stanowi dla niego wzajemne odczuwanie się.⁵² Jeśli tak jest, czemu niektóre wrażenia są dla nas piękne lub poruszające, a inne obojętne i pospolite? Być może nie jest to cecha samych obiektów, a pewna czułość lub nieczułość, którą w danym momencie wykazujemy. (Mogłoby to tłumaczyć dlaczego zwykle przedmioty i sytuacje stają się głębszymi przeżyciami, kiedy z tą czułością eksperymentujemy jak np. podczas narkotycznych odurzeń, lub kiedy jesteśmy wytrąceni z przyzwyczajen postrzegania podczas podróży). Tak czy inaczej, przyjmując pogląd ucieleśnionego poznania, dla którego materialność i rzeczy, które nas otaczają są nie tylko reprezentacjami lub wytworami, ale posiadają przyczynowo-skutkowe możliwości dochodzimy do wniosku, że Morton ma rację, określając wymiar estetyczny jako wymiar przyczynowy. Nasze relacje z rzeczami, wzajemne odczuwanie się, estetyczne doświadczanie, nie jest tylko zmysłową stymulacją, jest sprawczym działaniem. Tym samym estetyka, jak słusznie twierdzi Ranciere, jest polityką. Ma ona wpływ na to, czego i w jaki sposób się uczymy, co ma dla nas znaczenie i jakie mamy wyobrażenie o świecie.

Opisywany przeze mnie model estetyczny nawiązuje do genealogii pojęcia estetyki, greckiego *aisthesis*, rozumianego jako poznanie zmysłami. Jak pisze Timothy Morton „doświadczenie estetyczne jest solidarnością z tym, co jest dane”⁵³. W tym ujęciu celem estetyki jest samo poznanie, jego kalibracja, a dzięki niej możliwości, jakich dostarcza do dostrojenia się do świata w

⁵² Graham Harman, *A new sense of mimesis*, [w.] *Aesthetics Equals Politics, New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy*, editor Mark Foster Gage, MIT Press, Cambridge, 2019

⁵³ Timothy Morton, *Being Ecological*, tłum. własne, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 2018

całej jego złożoności. Celem estetyki nie jest doskonałość poznania zmysłowego, piękno (Baumgarten), ale wrażliwy i aktywny proces mediacji.

Mediując materialność świata, sztuka ma rolę istotnego pośrednika, który być może najbardziej zbliża się do prawdy, ponieważ nie dąży do obiektywności. Umożliwia tworzenie języków, które funkcjonują na innych zasadach niż te, do których przywykliśmy⁵⁴. Dzięki nim powstaje miejsce na krytyczną refleksję i próby rozumienia skomplikowanych zależności, których jesteśmy częścią. Języki te są zakorzenione w doznawaniu i interpretowaniu światów, nie są jedynie wynikiem technologicznych zapożyczeń. Ucieleśnione praktyki bazują na rozwoju świadomości estetycznej (nie tylko wzrokowej), rozumiejąc nieobiektywne znaczenia przedłużeń ciała w postaci soczewek lub urządzeń rejestrujących obraz (ale również ołówka lub kartki papieru). Wchodzą w dialog z technologią, nie traktując jej jak transparentnego, obiektywnego podłoża, ale dostrzegają jej uwarunkowania. Zapewniają poważne i intelektualne podejście, nawet jeżeli nie operują słowami lub nie tworzą jednoznacznych komunikatów.

Jeżeli przyjmujemy interpretację, która traktuje relacje człowieka z otoczeniem (a także relacje między obiektami) jako relacje na poziomie estetycznym, forma w pracy artystycznej, nie jest odizolowaną kategorią, ale sposobem na wskazanie pewnych typów estetycznych relacji. Takich, które łączą nas również z tym, co niewidzialne, bądź niedostrzegalne. Forma artystyczna nie jest archaiczną koncepcją związaną ze skierowaną do wewnątrz ekspresją artystyczną, która nastawiona jest jedynie na wzrokową przyjemność, kontemplację, zachwyt, które nie prowadzą do przemyśleń. Ekspresja artystyczna może mieć realne oddziaływanie na ludzkie życie, być związana z problemami politycznymi, ekologicznymi, społecznymi, nawet jeżeli nie komunikuje tego wprost.

Każde pojęcie, a przede wszystkim pojęcia z pola sztuki, są żywe, podlegają nieustannym transformacjom ze względu na zmianę kąta patrzenia, związanego z konkretnym poszerzeniem, łączącym się z danym momentem czasowym. Jest to rozwój, który trudno jest dostrzec, ze względu na to, że samo pojęcie rozwoju ulega przeobrażeniom. Jeżeli nie traktujemy rozwoju, jako tożsamego z linearną osią czasu, ale dopuszczamy reinterpretacje przeszłości, które nie są jedynie

⁵⁴ Przykładem silnego estetycznego oddziaływania o negatywnych implikacjach, może być sposób w jaki rozprawdza się informacje. Pozornie obiektywny język prowadzi do systemowo ujednoczonego nawyku widzenia świata. W tym przypadku, nie tylko informacja ma znaczenie, ale sposób w jaki jest przekazywana. Estetyczny wymiar takiego przekazu nie jest neutralny. Jest ukształtowanym sposobem widzenia, który oddziela nas od tego, czego się dowiadujemy. Jesteśmy odseparowani, co umożliwia nam krytyczny dystans, ale jednocześnie stwarza pozory obiektywności, które stają się niezauważalne.

historycznymi badaniami, bierzemy pod uwagę połączenia i asamblaże, które mogą wydarzać się również w czasie. Tego rodzaju otwartość i elastyczność (lub bardziej plastyczność) może być wiedzą, którą czerpiemy z obserwacji naszego własnego ciała i innych ciał/obiektów w systemie materialnych relacji.

Doświadczenia estetyczne konstruowane na polu artystycznym pozwalają przekazywać skomplikowane i złożone przejawy rzeczywistości, których nie można opisać. Sugeruję również (za Markiem Johnson'em), że doświadczenia estetyczne w ogóle, nie tylko te należące do sztuki, umożliwiają tworzenie znaczeń, ponieważ za ich pomocą interpretujemy świat. Estetyka jest sposobem, w jaki to, co na zewnątrz, dociera do nas, komunikując nam swoje jakości. Chłodny dotyk aluminiowej obudowy laptopa wywołuje w nas określone skojarzenia, może być przyjemny, może być stresujący, ale jednocześnie ma swój ciężar, swoją aluminiowość i chłód, które do niego należą. Smak agrestu z którym możemy mieć związane wspomnienia lub nie, jednocześnie przekazuje nam swoją agrestową naturę charakterystyczną tylko dla niego. Przeżycia estetyczne są jednocześnie subiektywne i nie są, ponieważ dostarczają nam realnych informacji o przedmiotach⁵⁵. Na ich podstawie ustalamy znaczenia jakie dla nas mają, czy ich pożądamy, czy są dla nas nie do zaakceptowania, do czego nas odsyłają, z czym się kojarzą i co nam mówią o rzeczywistości, w której funkcjonujemy. Sztuka jest polem zintensyfikowanych komunikatów, które wywodzą się z realnego życia, a przeżycie estetyczne nie jest wyabstrahowaną sytuacją, dzięki której można oderwać się od rzeczywistości, ale które pozwala lepiej ją rozumieć.

Ciało może ustanawiać asamblaże między przestrzenią, czasem i dziełami sztuki oraz umożliwia dostrajanie się do nich. Dzięki takiemu rozumieniu można traktować doświadczenie estetyczne w polu sztuki nie jako pozbawione funkcji przeżycie lub sytuację o kontemplacyjnym charakterze, ale jako narzędzie, które komunikuje sposoby rozumienia świata i podstawowe relacje w jakich się z nim znajdujemy. To sprawia, że nie da się go również sprowadzić do zmysłowego, indywidualnego przeżycia, które nie prowadzi do refleksji. Jeżeli rozumiemy doświadczenia estetyczne jako bazę, w której kształtują się znaczenia, są one bezpośrednio związane z konceptualnymi praktykami i krytycznym myśleniem.

⁵⁵ Jest to myślenie, które jest spuścizną po Kancie. Nie możemy poznać prawdziwej natury rzeczy, która jest zarezerwowana tylko dla nich. Jednak dla Kanta zmysłowe właściwości byłyby jedynie stymulantami. Nie związanymi z estetyką, która łączyła się z przeżyciem o wzniosłym i odizolowanym charakterze.

Asamblaże z czasem i przestrzenią

„Każdy jest artystą”

Joseph Beuys

„Ciągłe słyszymy i czytamy, iż potrzebujemy zmiany, że naszym celem – również w sztuce – powinna być zmiana *status quo*. Jednak to zmiana jest naszym *status quo*. Ciągła zmiana to nasza jedyna rzeczywistość. W więzieniu permanentnych zmian zmianą *status quo* byłoby zmienienie zmiany, ucieczka od zmiany.”

Boris Groys

W tym rozdziale chciałabym zająć się kilkoma zagadnieniami, które nie są związane bezpośrednio z ontologią materialności i ucieleśnieniem, ale stanowią ich uzupełnienie lub budują z nimi interesujące korespondencje. Są dla mnie istotne ze względu na moją własną praktykę twórczą i jej metodologię, a wraz z poprzednimi opisywanymi przeze mnie problemami tworzą również swoisty asamblaż, którego różne elementy mogą stykać się i łączyć się z innymi, tworząc szersze pola interpretacji.

Zacznę od oryginalności i od pytania jakie ma znaczenie to pojęcie dla sztuki i praktyki artystycznej, zastanawiając się, jakie innego rodzaju kryteria czy kategorie mogą być pomocne w kierowaniu uwagi i myśli w stronę, która generuje bardziej adekwatne i ożywcze refleksje. Oryginalność jest symptomatycznym pojęciem, które odbija się echem utrwalane przez narzędzia kulturowe i dyskursy akademickie. Jest również istotne w odniesieniu do rozwoju społeczno-ekonomicznego i narzucającej się, tworząc fałszywe wrażenie sytuacji bez wyjścia, narracji postępu. W dalszej kolejności omówię koncepcje Nicolasa Bourriaud, proponującego model sztuki, w którym dzieła egzystują w złożonych kontekstach i formatach, wchodząc w dialog z różnymi „czasami”. Bourriaud porównuje współczesne działania artystyczne do tego w jaki sposób funkcjonują korzenie przybyszowe, artystów określa jako *semionautów*, a kluczowym pojęciem, które opisuje według niego dzisiejszą sztukę jest pojęcie *translacji*. Odwołam się również do klasyki nomadycznego myślenia w kategoriach wielości jakim jest „Tysiąc plateau” Gillesa Deleuz’a i Felixa Guattariego. Ich wspólne teksty są często przywoływane w kontekście ontologii materialności, szczególnie plastyczności i transformacyjnych zdolności ciał.

1.

Z punktu widzenia historii sztuki jako ewolucji kierunków, to właśnie oryginalność, która przejawiała się w twórczości odrzucającej dokonania poprzedników, stanowczo zaznaczającej swoją odrębność, pokazującej zupełnie nowe, nieznane wcześniej możliwości i odcinającej się od przeszłości jest tym, co wyznacza nowe nurty w sztuce. Takie podejście zapewnia wartość dzieł i tym samym ugruntowuje ich znaczenie. Kategoria oryginalności jest w tym ujęciu synonimem rozwoju, traktowanego afirmatywnie, jako siła napędowa, przeobrażająca stare w nowe. Przy czym jedynie „to nowe” może być odpowiedzią na społeczne pragnienia i oczekiwania.

W tekście „Słaby Uniwersalizm” Boris Groys zwraca uwagę na sytuację niezwykle sprzeczności, jaką wytworzyli swoimi działaniami artyści awangardowi, których twórczość z jednej strony dążyła do zburzenia dotychczasowego porządku, z drugiej natomiast pragnęli oni (i wdrażali to pragnienie w życie) zdewaluowania kategorii oryginalności, proponując język opierający się o rozwiązania uniwersalne.

Awangarda pragnęła wybudować nowy świat na ruinach starego, ale do realizacji tych celów wykorzystywała „słabe” i pozbawione oryginalności obrazy (m.in. Malewicz, Kandinsky), które z jednej strony miały przeżyć wszelkie przyszłe historyczne zmiany, a z drugiej wytworzyć język potencjalnie zrozumiały dla wszystkich, z którego w przyszłym społeczeństwie każdy będzie mógł na równych zasadach korzystać. W wizji awangardowej była to prawdziwie demokratyczna sztuka, gdzie każdy może być (i ma być w przyszłości) artystą. Proste geometryczne formy były inkluzywne i dostępne. W przeciwieństwie do elitarniej sztuki „mocnych” obrazów wprowadzających społeczne podziały, związanych z ruchami radykalnymi i totalitarnymi.

„Awangarda odrzuca oryginalność, ponieważ nie chce wynaleźć transcendentalnego, powtarzalnego, słabego obrazu, ale go odkryć. Oczywiście każde odkrycie tego, co nieoryginalne, było rozumiane jako oryginalne odkrycie. Podobnie jak w filozofii i nauce, również tworzenie transcendentalnej sztuki oznacza budowanie twórczości uniwersalistycznej, transkulturowej, gdyż przekraczanie granic czasowych jest właściwie tą samą operacją, co przekraczanie granic kulturowych. Każdy obraz tworzony w ramach możliwej do wyobrażenia kultury jest również czarnym kwadratem, ponieważ będzie wyglądać jak czarny kwadrat w sytuacji wymazania tejże kultury. Oznacza to, że dla mesjańskiego spojrzenia obraz taki zawsze już wygląda jak czarny kwadrat. Właśnie to sprawia, że awangarda jest prawdziwą szansą na uniwersalną, demokratyczną

sztukę. Jednak ponieważ awangarda odniosła tak uniwersalny sukces tylko dzięki wytwarzaniu możliwie najsłabszego obrazu, uniwersalizująca siła awangardy jest siłą słabości i samozniesienia"⁵⁶.

Działania historycznej awangardy umożliwiły późniejsze podobne w swoim znaczeniu gesty artystom takim jak Marcel Duchamp czy Joseph Beuys. We wszystkich tych działaniach (których w podobny sposób proponowanie nieoryginalnego, potencjalnie dostępnego dla wszystkich jest traktowane jak oryginalne działanie artystyczne) chodzi o podobny postulat, mianowicie zniwelowanie bariery między sztuką a życiem, poprzez zaprzeczenie wartości dzieła artysty jako czegoś specjalnego, wyjątkowego, zrozumiałego i możliwego do zrobienia tylko nielicznej grupie wtajemniczonych.

Jak więc, po tych wszystkich radykalnych gestach, które zostały umocowane w podręcznikach historii sztuki może funkcjonować kategoria oryginalności? Wydaje się, że z tego punktu widzenia termin ten został już przerobiony, stał się przeterminowany. Jednak tutaj uwidacznia się opisywany przez Groysa paradoks. Artystyczne gesty adaptujące nieoryginalność stają się z punktu widzenia historii sztuki mocnymi, oryginalnymi gestami. Obrazy konstruktywistów są muzealnym kanonem, podobnie jak ready-mades Duchampa. Artysta ma moc przekształcenia potencjalnie każdego przedmiotu w dzieło sztuki. Awangarda umożliwiła nam prawdziwą wolność, przekraczając granicę, za którą jest już tylko „to, co jest”, w związku z czym „wszystko” może stać się sztuką. Spełniła w tym sensie część swoich postulatów - zrównywania sztuki z życiem. Jednak moc gestu awangardowego polega na odkryciu, które jest możliwe tylko raz, w odpowiedniej chronologii i określonej czasoprzestrzeni historycznej.

„(...) Wieczny powrót do początku w przypadku awangard oznacza, że w radykalnym systemie sztuki *nowe* staje się samoistnym kryterium estetycznym, opartym na pojęciu precedensu, ustalając genealogię, która umożliwi powstanie hierarchii i wartości. Paradoksalnie ten gest „ojca założyciela” formułuje prawdopodobny koniec sztuki ”⁵⁷.

Interesujące może być myślenie o ucieleśnieniu w kontekście sztuki, kiedy porównamy je do założeń historycznej awangardy. Traktowanie ciała jako podstawowego narzędzia, które umożliwia rozumienie doświadczenia estetycznego wpisuje się w awangardowe uniwersalistyczne postulaty

⁵⁶ Boris Groys, *Słaby uniwersalizm*, Praktyka Teoretyczna, Numer 2(32)/2019, [online]. dostępny w Internecie<www.praktykateoretyczna.pl>(dostęp: 26.09.2019)

⁵⁷ Nicolas Bourriaud, *The Radicant*, tłum. własne, Lukas & Sternberg, NY, 2009, str. 45.

posługiwania się językiem, do którego każdy ma dostęp, takiego który jest atemporalny i transhistoryczny. Z tą różnicą, że ucieleśnienie łączy się z podejściem, które nie dąży do transcendencji, ale jeszcze bardziej splata sztukę z życiem, będąc wyrazem podejścia dogłębnie realistycznego. Interpretacja ucieleśnienia w kategoriach awangardowych, według których sztuka posługuje się uniwersalnym językiem i przenika się z życiem pokazuje, że łączy się ono z awangardową wizją sztuki, która opiera się niszczycielskiej sile postępu (utożsamianego z rozwojem technologii), przeciwstawia się również „ciągłej zmianie”. Jednocześnie taka perspektywa zwraca uwagę na to, że cielesność może być rozpatrywana w szerokich kontekstach, także z punktu widzenia historycznego. Nie powinno się jej sprowadzać do kwestii czysto wewnętrznych i zmysłowych, a przez to alienujących.

2.

Bardzo interesującą koncepcję modelu sztuki prezentuje w swojej książce zatytułowanej „Radicant” Nicolas Bourriaud (znany w Polsce przede wszystkim jako autor pojęcia „estetyki relacyjnej”). Bourriaud wykorzystuje słowo „radicant”, które z jednej strony w bezpośrednim tłumaczeniu oznacza korzeń przybyszowy, z drugiej odnosi się do słowa „radical”, proponując jego nieradykalną alternatywę. Nakreśla on koncepcję sztuki, która w odróżnieniu od „radykalnej” sztuki modernizmu — stanowczej, wyraźnej, zajmującej zazwyczaj określone stanowisko, ale także zdominowanej przez artystów o określonym pochodzeniu — jest złożona, heterogeniczna, czerpie inspiracje zarówno z różnych czasów jak i lokacji geograficznych. Korzeń przybyszowy, wracając do botaniki, wyrasta z pędu rośliny lub jej korzeni, może współistnieć z korzeniem głównym lub go zastępować. Jest też przystosowany do tego żeby adaptować się do trudnych i zmiennych warunków. Odcięte części pędów lub liści wielu gatunków umieszczone w wilgotnej glebie tworzą korzenie przybyszowe dając początek nowym roślinom.

„Artyści *radicant* (radicant artists) wymyślają ścieżki wśród znaków. Są *semionautami*, którzy wprowadzają formy w ruch, wykorzystując je do generowania podróży. Dzięki nim wytwarzają swoją

podmiotowość, podczas gdy korpus ich pracy nabiera kształtu. Wycinają fragmenty znaczeń, zbierają próbki i tworzą zielniki form”⁵⁸.

Wytwarzanie „ścieżek wśród znaków” jest bardzo trafnym ujęciem tego, czym zajmuje się współczesny artysta. Nie jest już zobligowany do wymyślania i konstruowania znaczeń od podstaw, może reagować i odnosić się do już istniejących znaków zarówno pola kultury jak i innych dziedzin, swobodnie się między nimi przemieszczając. Otwartość tego procesu wymyka się polityczno-kapitalistycznej presji wytwarzania, opresyjnym mechanizmom, które podporządkowują jednostki widmowym kategoriom. Bourriaud wprowadza również przenikliwą analizę naszych czasów, w której odkrycia nie są już tak istotne, jeśli w ogóle są możliwe. Opisując model współczesnej sztuki, porównuje go do satelitarnego zmapowania całej naszej planety w 2004 roku⁵⁹. Od tamtego momentu nie ma na planecie nieznanymi terytoriów, nie ma już *terra incognita*. Podobna sytuacja według niego ma miejsce w sztuce. Artyści nie muszą koncentrować się na odkrywaniu, ponieważ stoją przed nimi istotniejsze, z punktu widzenia czasów, w których się znaleźli, zadania. Artystka nie jako odkrywczyni, ale jako *semionautka* przemieszcza się przez współczesny zglobalizowany świat, konstruując konteksty i znaczenia w różnych czasoprzestrzeniach i konfiguracjach. Bourriaud opowiada się za tworzeniem podmiotowości złożonej, będącej w ruchu, dla której to nie proponowanie nowego, ale *tłumaczenie* jest kategorią najbardziej adekwatną do naszych czasów.

„Figura podmiotu zdefiniowana przez *radicant* przypomina tę, którą rozwinęła teoria queer. Postrzega ona siebie jako skonstruowaną z zapożyczeń, cytatów i bliskości, a zatem jako czysty konstruktywizm. (...) Podmiot „instaluje się” w miejscu lub sytuacji w sposób prowizoryczny lub niepewny (prekaryjny), a jego tożsamość jest jedynie tymczasowym rezultatem tego obozowiska, podczas którego dokonywane są akty tłumaczenia”⁶⁰.

Koncepcja Nicoalasa Bourriaud postuluje sprzeciw wobec standaryzacji wyobraźni (budowanej m.in. przez narzędzia globalizacji) dzięki tworzeniu nowych obiegów i modeli wymiany pomiędzy znakami, formami i stylami życia. Standaryzacji, która również związana jest z narracją

⁵⁸ ibidem., str. 59.

⁵⁹ ibidem., str. 45.

⁶⁰ ibidem., str. 59.

niekończącego się postępu, rozumianego jako ślepy splot rozwoju technologiczno-ekonomicznego, często traktowanego równorzędnie ze społecznym rozwojem. Jak artyści mogą przeciwstawiać się dyktatowi tego rodzaju postępu? To pytanie zadawali sobie artyści awangardowi, ale zauważał je także Cloude Monet obserwując rozwijający się przemysł w jego destrukcyjnym aspekcie. Świadomie zaznaczał na swoich obrazach ślady pędzla jako gesty ludzkiej ręki w przeciwieństwie do Georges'a Seraut, którego „kropkowane” płótna przywołują na myśl działanie maszyny⁶¹. Dzisiejszy świat mimo niezwykłego technologicznego zaawansowania jest naznaczony obawami i niepewnością, ale oprócz standaryzacji, globalizacja umożliwiła nam też niewyobrażalnej skali komunikację i wymianę.

„(*radicant*) to kwestia opracowania nomadycznego typu myślenia, które jest zorganizowane w kategoriach obiegów i eksperymentów, a nie w kategoriach stałości, utrwalania i budowania rozwoju. Skonfrontujmy rosnącą niepewność (prekaryjność) naszego doświadczenia ze zdecydowanie niepewnym (prekaryjnym) sposobem myślenia, który przenika i atakuje właśnie te sieci, które nas duszą i tłumią”⁶².

III.

Podobnie rozgałęzione myślenie i język, który z niego wynika sugerują autorzy „Tysiąca plateau”, Gilles Deleuze i Felix Guattari, których można uznać za pionierów ontologii wielości. Filozoficzne figury, które proponują; maszyny i połączenia, stawanie-się, asamblaże, podmiot nomadyczny czy ciało bez organów w bezpośredni lub pośredni sposób odnoszą się do ciała. Strukturę bytu w ich filozofii oddaje pojęcie kłacza. Według Deleuz'a i Guattariego każda wielość jest splotem, który ma zawsze naturę kłęczastą, nie możliwe jest w nim rozróżnienie podmiotu od przedmiotu. Jest to myślenie, które przygotowuje do ucieleśnienia; traktowanie ciała jako procesu, którego granice są płynne, będącego splotem czynników wewnętrznych i zewnętrznych. „Ciało bez organów” składa się z intensywności zespolonych przez relacje, z tym co zewnętrzne.

Kłacze to filozofia wielości, ale również koegzystencji. Deleuze i Guattari wyszczególniają dwie jego podstawowe cechy: łączność i heterogeniczność.

⁶¹ Nicholas Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, Karakter, Warszawa 2016

⁶² Nicolas Bourriaud, *The Radicant*, tłum. własne, Lukas & Sternberg, NY, 2009, str. 53.

„(...) kłacze może i musi w dowolnym punkcie połączyć się z jakimkolwiek punktem innego kłacza. Zupełnie inaczej drzewo lub korzeń, które ustanawiają punkt, porządek”⁶³.

Myślenie o różnorodnych połączeniach, które może ustanawiać ciało ma odzwierciedlenie w języku, którym operują, lub powołują do życia. Różnorodność stylów, tematów i narracji, pojęcia-neologizmy, ogólne wrażenie „splątania” i „rozwarstwienia” można interpretować jako ucieleśnienie samego języka.

„Każde plateau tworzy odrębną całość, dotyczy innego zagadnienia czy obszaru, dorzuca nowe pojęcia, a jednocześnie pozostaje z innymi w złożonej relacji, tworzy wraz z nimi nie tyle nawet pojęciową sieć, ile złożony system pogłosów (...) układ połączeń”⁶⁴.

Nie dziwi więc to, że „Tysiąc plateau” od czasu wydania, była inspiracją przede wszystkim nie dla filozofów, ale artystów, którzy odnajdywali (może bardziej odczuwali, niż rozumieli) w ich metodzie i filozofii pokrewieństwo ze swoimi sposobami myślenia i działania. Książka ta, mimo, że wydana po raz pierwszy w roku 1980, w Polsce została przetłumaczona w 2015 r. Jednakże, logika czy też anty-logika „Tysiąca plateau” nie straciła swojej aktualności. Można ją lokować blisko innych współczesnych nurtów zarówno nowego materializmu, jak i współczesnej myśli ekologiczno-feministycznej, koncepcje Nicolasa Bourriaud wydają się również budować z nią łączność. U Deleuz’a i Guattariego mamy do czynienia z przedziwną siecią wzajemnych relacji, książką dzięki której myślenie broni się przed schematami, tworzy własne, ale zrodzone z wielu, pokrętne ścieżki, oderwane od ogólnie przyjętych norm, pokazując niestandardowe (zarówno myślowe, jak i zmysłowe) narzędzia. Jest to myślenie dzikie i nieokiełznane. Przeciwstawia się zasadom rozpraw filozoficznych i innych tekstów kultury. Przemawia za wielością i połączeniami, polifonią, która zwraca naszą uwagę również w stronę niesłyszalnych w dyskursie teoretycznym głosów.

To właśnie budowanie łączności, konstruowanie sieci, obiegów, a także nomadycznej i heterogenicznej podmiotowości ma dużo większy potencjał niż zwracanie uwagi w kierunku oryginalności, która bazuje na separacji, a w imię wyjątkowości skierowana jest na ciągły rozwój.

⁶³ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kapitalizm i schizofrenia II, Tysiąc plateau* (1980), Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, str. 22.

⁶⁴ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kapitalizm i schizofrenia II, Tysiąc plateau* (1980), Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, str. 13. (ze wstępu Michała Herera)

Rozwój jest oczywiście jak najbardziej pożądanym, potrzebujemy jednak (przenosząc pojęcie z dziedziny ekologii na pole sztuki) rozwoju, który jest zrównoważony, nie dąży do podziałów, ale umożliwia komunikację na wielu poziomach.

Wracając do projektu awangardowego, czy możliwe do wykonania jednorazowo gesty, które przerobiły już awangardy historyczne, oznaczają koniec możliwości awangardowych gestów w ogóle? W książce „Bad New Days” Hal Foster próbuje odnieść pojęcie awangardy do dzisiejszych czasów, poszukując odpowiedzi na powyższe pytanie. Jak sugeruje, awangarda na miarę dzisiejszych czasów nie dąży już do przewrotu, ale dokonuje drobnych zmian. Szuka pęknięć i stara się je zaktywować lub poszerzać w ramach istniejącego porządku, korzystając przy tym właśnie z heterogenicznych sieci, obiegów i połączeń. Według Fostera myślenie awangardowe konstryuuje się w krytyczno-refleksyjnej postawie, która swoją awangardowość manifestuje poprzez ciągłą opozycję. Uwidacznia prekaryjne warunki życia, potrafi sugerować drogi do lepszej przyszłości, ale niekoniecznie ma charakter rewolucyjny, który można również rozumieć jako radykalny, oryginalny⁶⁵.

Jacques Ranciere wyróżnia natomiast dwa typy awangardy; tę „polityczną” i „estetyczną” według modelu Schillerowskiego rozumianą, jako estetyczną antycypację przyszłości, której działanie miałyby polegać na wynajdowaniu zmysłowo postrzegalnych form i materialnych ram dla przyszłego życia. Źródeł tak rozumianej awangardy należy szukać jego zdaniem nie w ruchach funkcjonujących na początku XX w., ale we wcześniejszym o ponad sto lat niemieckim idealizmie i romantyzmie⁶⁶.

Być może powinniśmy zastanowić się nad zredefiniowaniem pojęcia oryginalności, bądź skierowaniem uwagi w stronę jednej z jego definicji. Oryginalności — jako tego, co odbiega od powszechnie znanych lub przyjętych norm, jednak definicja ta powinna być rozumiana w kontekście społecznym i systemowym. Przekraczania norm społecznych i politycznych, oraz presji globalnych i technologicznych systemów, zamiast dążenia do nowatorskich rozwiązań w imię nieustającego rozwoju, rozumianego w kategoriach linearnych. Pojęcie oryginalności często wiąże się z technologicznymi, nowatorskimi rozwiązaniami. Patrząc z perspektywy post-humanistycznej,

⁶⁵ Hal Foster, *Bad New Days*, Verso, 2015

⁶⁶ Jacques Ranciere, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, 2007

w której człowiek przestaje być traktowany w sposób nadrzędny, zwrócenie się w stronę ucieleśnienia może pomóc ustanawiać bardziej ekologiczne hierarchie niż te, które sugeruje zwrot w stronę technologii i stawianie znaku równości między człowiekiem i maszyną.

Dzięki wolności, którą zagwarantowały historyczne awangardy, artystki nie muszą już walczyć o oryginalność w obrębie sztuki, ponieważ takie pojęcie może nie mieć już racji bytu. Nazywanie rzeczy oryginalnymi nie jest wytrychem, dzięki któremu można odseparować sztukę aktualną, proponującą świeżą refleksję od tej, która buduje ograniczenia i tworzy schematy. Pojęcie oryginalności w polu sztuki jest echem przeszłości, pożądaniem, które nie może zostać zaspokojone, widmową nie-możliwością.

Myśleniu w kategoriach oryginalności i wyjątkowości ustępuje myślenie usieciowione, opierające się na połączeniach i wielościach, gdzie poszczególne elementy wymieniają się ze sobą, korzystając z relacji przestrzennych, równoległe z możliwościami przemieszczania się w czasie, zarówno w kierunku przeszłości jak i przyszłości.

Czy artystki i artyści dążą do tego, żeby być wyjątkowi i stawiają sobie za cel robienie rzeczy „innych od wszystkich innych”? Takie cele wydają się równie widmowe jak pojęcia, które wybrzmiewają głównie echemi przeszłości. Konteksty są budowane cały czas od nowa, jeżeli koncentrujemy się na wymianie i połączeniach - zarówno tych w obrębie pola kultury, jak i na wymianie między tym polem a innymi sferami ludzkiego i nie-ludzkiego życia — to operujemy ciągłością, która pozwala nam empatycznie koegzystować. Można na to patrzeć w kategoriach zarówno filozoficznych jak i pragmatycznych. Nie poddajemy się ani dyktatowi postępu, który podbija nie-ludzkie światy, ani zasadom wypracowanej przez kapitalizm konkurencyjności. Jeżeli nawiązujemy połączenia z przeszłością to nie dlatego, że zwracamy się w stronę przestarzałych form, ale dlatego, że chcemy zwrócić uwagę na aspekty, które są istotne również z tego punktu czasowego w jakim się znajdujemy. Nie wynika to z braku zainteresowania teraźniejszością, ale z jej wrażliwego i wnikliwego obserwowania, a także kierowania uwagi tam, gdzie zdaje się jej brakować.

Pojęcia-echa sprawiają kłopoty. Żeby uwolnić się od ich ograniczeń powinniśmy w refleksyjny sposób traktować przeszłość, potrafić zrobić użytek z tego, o co nie trzeba już walczyć, nie powtarzać tego, co nie wymaga powtarzania, przyjąć osiągnięcia poprzednich pokoleń artystów nie

pragnąc powtarzania ich sukcesów, metodami, które były możliwe tylko w przeszłości. Proponuję rezygnację z ograniczających pojęć i takich języków na rzecz wnikliwego i wrażliwego przyglądania się temu, co nas otacza. Szukaniu adekwatnych słów, podobnie jak tworzeniu języków sztuki, które są analogiczne do form i warunków życia, potrafią ustalać z nimi połączenia i wchodzić w sprawcze relacje.

Podsumowanie

Ucieleśnienie można definiować na wiele sposobów. Jesteśmy cielesnymi istotami, co sprawia, że wszystko, czym się zajmujemy, łączy się z ciałem. Jakość tekstu, który teraz piszę, łączy się z komfortem lub dyskomfortem mojego ciała, wpływa na niego ilość kofeiny i dopływ świeżego powietrza do komórek mojego mózgu. Jednak pisanie paraliżuje moje ciało, staram się zawierać w ciągach logicznych zdań myśli i doświadczenia, które już wcześniej się wydarzyły, gdzieś indziej, w innych hierarchiach i układach, poza strukturą języka. To, co nazywam przyjmowaniem ucieleśnionej perspektywy wynika właśnie z poszukiwania układu odniesienia dla takiego rodzaju myślenia i doświadczania. Sztuka oferuje możliwość koncentracji na zdarzeniach, dla których początku nie stanowią uporządkowane struktury, do których zazwyczaj aspirujemy aby ludzkie systemy przyczynowo-skutkowe sprawnie funkcjonowały. Przyjęcie cielesności jako punktu wyjścia, tego, co się z nią wiąże zarówno w procesie twórczym, jak i w doświadczeniu oglądania i obcowania ze sztuką jest możliwością przyjęcia perspektywy, która nie jest jedynie wsobną kontemplacją, ale perspektywą realistyczną, która koncentruje się na praktyce i materialności, nie polegając wyłącznie na hipotezach i założeniach. Ucieleśnienie jest terminem, który jest złożony i wielowarstwowy, zarówno przez swoją pojemność jak i wielość opracowań. To, co jest najbardziej istotne z mojego punktu widzenia jest wynikiem łańcuchowego łączenia się teorii i zjawisk, które mogą budować jedną z jego definicji.

Ucieleśnioną praktykę rozumiem jako taką, która uwzględnia w swoim działaniu ciało, stanowiące dla niej pole referencji. To pole traktuje szeroko, może się ono odnosić do ruchu ciała w przestrzeni, jego fizycznych zdolności i możliwości (np. do wykonywania pracy), do zmysłowego doświadczania etc. Może również dotyczyć spraw mniej oczywistych jak biologiczne zależności ciała od systemów, które umożliwiają jego funkcjonowanie czy psychologiczne relacje z materialnością, które nastawione są na generowanie konkretnych emocji. Niektóre praktyki artystyczne w ewidentny sposób wpisują się w tę charakterystykę jak twórczość Romana Stańczaka, który do wykonywania swoich realizacji rzeźbiarskich używa (czy może nawet zużywa) możliwości swojego ciała podczas wycieńczającej pracy, czy twórczość Bruce'a Naumana, dla którego ciało oraz jego relacje z przestrzenią, stanowią podstawową płaszczyznę odniesień. Sądzę jednak, że można rozpatrywać pod kątem ucieleśnienia prace artystów, których związki z ciałem nie

są aż tak bezpośrednie, odnosząc się do subtelniejszych referencji, takich jak związki ciała z materialnością w trakcie procesu twórczego, jego relacje z nią i ich charakter. Każdą pracę artystyczną można opisać pod kątem jej związków z cielesnością, zarówno w pracy samego artysty, jak i sposobu w jaki praca oddziałuje na odbiorcę.

Jednym z najważniejszych dla mnie aspektów jest traktowanie granic ciała jako rozpraszających się, kiedy wewnątrz i to, co na zewnątrz, ujawniają zdolności do przenikania się. Można to potraktować jako narzędzie myślowe umożliwiające wyjście poza ustalone hierarchie i opozycje podmiotu względem otoczenia lub dosłownie, jeżeli rozpatrujemy sytuacje, w których dzieje się to w odczuwalny sposób. Traktowanie granic ciała jako płynnych może wpływać na rozumienie własnej tożsamości, która nie musi opierać się na opozycjach lub rozróżnieniach jak np. jestem sobą ponieważ nie mam skrzydeł lub nie jestem cieczą. Jednak bakterie będące dużą częścią mojego ciała, stanowią równie dużą część ciała ptaków, podobnie woda to ok. 70 procent ludzkiej wagi. Takie myślenie może pomóc zrozumieć, że związki ciała z trawą są zupełnie inne niż te z betonem, a oddychanie zanieczyszczonym powietrzem sprawia, że toksyny stają się również częścią organizmu. Podobnie inaczej łączy się ciało z ciałem zwierzęcia i inaczej z maszyną. Tego rodzaju spojrzenie uruchamia myślenie, które jest bardziej ekologiczne i pomaga zrozumieć umiejscowienie człowieka względem otoczenia, które jest bliżej niż się zazwyczaj wydaje. Sytuacja przenikania się wewnątrz i zewnątrz ujawnia się w dosłowny sposób np. w fizycznej zdolności dźwięku do wnikania w ciało i tworzeniu w jego wnętrzu rezonansów. Dźwięk jest falą podobnie jak światło, więc być może podobne rezonansy wywołuje w odbiorcach oglądanie prac Jamesa Turrell'a lub płócien Marka Rothko.

Perspektywa płynnych granic (m.in. między ciałami i dziełami sztuki) wydaje się dobrze korespondować z cechami współczesnego świata, którego pojęciowe granice się rozpraszają, ujawniając cechy niezwyklej komplikacji, nagromadzenia warstw (technologia), nieprzedstawialności. Jak twierdzi Bruno Latour „Wyprodukowaliśmy coś, czego nie jesteśmy w stanie opisać”⁶⁷. W jaki sposób możemy więc się porozumiewać? Jak możemy komunikować problemy, które są bardzo rozległe, złożone i skomplikowane?

⁶⁷ Bruno Latour, *It's development, stupid ! or How to Modernize Modernization?*, tłum. własne, [online]. dostępny w Internecie <<https://www.espacestemps.net/en/articles/how-to-modernize-modernization/>> (dostęp: 26.09.2019).

Sztuka może dokonywać translacji zmysłowych przejawów nawet wyjątkowo złożonych zjawisk. Estetyka powinna być rozumiana nie jedynie jako sprawiająca przyjemność stymulacja lub kategoria zarezerwowana dla piękna i wzniosłości, ale jako kognitywne doznanie, gdzie zmysłowe informacje są bazą dla formowania koncepcji. Zjawiska i fenomeny tworzą estetyczne ślady, które angażowane w relacyjny proces poznawczy, pozwalają nam na ustanowienie z nimi płaszczyzny komunikacji.

W feministycznych teoriach ucieleśnienia to płeć, rasa, klasowość, fizyczne możliwości determinują tożsamość podmiotu, co wiąże się z traktowaniem ciała jako nieredukowalnego (do żadnego innego ciała bądź przedmiotu). To pozwala myśleć o ciele jako podstawowej możliwości, medium dla subiektywnego i indywidualnego przeżywania, które odzwierciedla się w sztuce. Jeżeli ciało jest podstawowym medium, którym posługuje się artystka lub artysta, odbiorca ma do niego bezpośredni dostęp. Zaciera się sytuacja oddzielenia, która wynika z braku wiedzy. Ciało jest pierwszą instancją, która umożliwia doświadczenia estetyczne, na którego podstawie rozwijane jest rozumienie. Zdolność sztuki do niejednoznacznej komunikacji nie jest cechą, która powoduje jej elitarność, a raczej generuje intymność. Sztukę, która nie dąży do osiągnięcia określonego efektu i celu, gdzie nie ma zaplanowanego sposobu jej odbioru, każdy odbiorca interpretuje we właściwy sobie sposób, dokonując odkrycia na własny użytek. Cechą takich relacji może być również skala, gdzie intymność wydarza się na subtelnych poziomach. Takie relacje można potraktować jako nowe sojusze, „mikro-społeczne i mikro-polityczne praktyki” będące częścią kultury, na które wskazuje Guattari, jako te, które przyczyniają się do kształtowania nowego myślenia.

Ciało jest splecione z umysłem, jednak przez wiele stuleci praktykowania poglądów, które traktowały je osobno, dualistyczne podejście jest nadal obecne w wielu dziedzinach wiedzy. Wygląda na to, że możemy ciągle uczyć się ciała, dzięki czemu powstają nowe sposoby myślenia, które mogą prowadzić do tworzenia nowych koncepcji i epistemologii. Sztuka może stwarzać możliwości dla porzucenia języka i zanurzenia się w cielesności, aby można było ponownie do niego wrócić, z odmiennymi sposobami myślenia (nawet jeżeli odrębność języka od ciała jest tylko iluzją). Taki proces, o charakterze pulsacji lub sprzężenia zwrotnego, skutkuje nowymi umiejętnościami i możliwościami (lub słowami jak u Guattariego i Deleuze'a). Język pisany i mówiony może być problematyczny, kiedy polegamy tylko na nim. Wtedy staje się straszny (Kristeva) i zużyty (Derrida). Otwarta cielesność wymaga aktywności intelektualnej, a prawdziwy rozwój myślenia zaangażowania ciała na wielu poziomach.

Jednym z wniosków mojej pracy jest to, że ucieleśnienie nie powinno być stawiane w opozycji do praktyki konceptualnej. Kierowanie uwagi w stronę cielesności nie musi oznaczać odwracania się od konceptualnego myślenia w stronę zamkniętego, indywidualnie przeżywanego doświadczenia. Często praktyki artystyczne, które koncentrują się na ciele i doświadczeniu zmysłowym są traktowane, jako takie, które alienują odbiorcę, oferując jedynie tymczasową przyjemność przeżywania. Taka sytuacja powoduje powierzchowne rozróżnianie zamiast prowadzić do pogłębionego namysłu nad potencjałem ucieleśnionych praktyk do generowania sposobów myślenia i możliwości, jakie daje łączenie ich z podłożem teoretycznym. Koncentracja na ciele jako medium, które jest podstawowym łącznikiem z materialnością świata, pozwala się w nią angażować, a także wchodzić z nią w bardziej złożone relacje. Nie należy separować cielesnego doświadczenia jako odrębnego od praktyki konceptualnej, ale jako znaczący czynnik, który rozwija możliwości refleksji.

Ucieleśnione praktyki artystyczne, w tym moja własna, często czerpią inspiracje z materialnych procesów transformacji, również degradacji i entropii, co można rozumieć jako wyraz realistycznego podejścia, które porzuca dążenia do transcendencji na rzecz postawienia w centrum figury prekaryjności. Jeżeli zgodzimy się, że jest to podstawowa cecha współczesnego doświadczenia, to ciało jest podstawowym narzędziem, które umożliwia nam wyczuwanie tej prekaryjności, która być może „stanowi centrum systematyczności, której szukamy”⁶⁸.

Ucieleśnienie uruchamia również możliwości tworzenia bardziej ekologicznych perspektyw. W krytycznym ujęciu post-humanizm może wiązać się z niebezpieczeństwem odczłowieczenia. Stawianie człowieka na równi z obiektami, jak umiejscawia go ontologia zorientowana na przedmiot, może prowadzić do zrównania go z towarem lub maszyną. Wiąże się to z zagrożeniami, które zamiast prowadzić do zmiany szkodliwych skutków antropocentrycznego myślenia doprowadzą do degradacji kategorii człowieczeństwa i zawłaszczenia go przez jeszcze bardziej opresyjny kapitalistyczny system. Prawdopodobną konsekwencją może być degradacja środowiska naturalnego przez technologię, której status stanie się równie prawomocny jak bytów biologicznych. Zwrócenie się w stronę cielesności, która staje się polem większej uważności, eksploracji i refleksji, oferuje alternatywę wobec technologizacji życia i degradacji biologicznych

⁶⁸ Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: on the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, tłum. własne, Princeton University Press 2015, str.

środowisk. Ciało daje możliwości odczuwania, że nasze połączenie z rośliną lub zwierzęciem ma inny charakter niż z to maszyną, dzięki czemu jest podstawą do generowania bardziej ekologicznych sposobów myślenia. Kieruje również czysto teoretyczne rozważania post-humanistycznych ontologii na praktyczne tory, które umożliwiają rozwijanie wrażliwości wobec tego, co nas otacza.

Ucieleśnienie rozumiem przede wszystkim jako specyficzny rodzaj myślenia. Jest to myślenie poprzez ciało. Takie, które uznaje jego możliwości ustanawiania symbiotycznych związków z materią, dzięki którym kształtowane są znaczenia.

Krytycy mogą zarzucić mojej pracy opisywanie od nowa rzeczy, które już zostały przemyślane i wielokrotnie teoretyzowane, lub opisywanie od nowa starych problemów wynikające ze znużenia językiem poprzedników. Nie mogę się jednak z tym zgodzić. Cały czas mamy do czynienia ze zmianami, które wpływają na funkcjonujące koncepcje i osadzają je w innych kontekstach. Nowe badania naukowe, które pokazują jak funkcjonuje nasz mózg, pozwalają wracać do formowanych wcześniej poglądów, rozpatrując je pod innymi kątami. Badania, dotyczące ucieleśnienia, w dziedzinie kognitywistyki zmieniają podejście archeologów do ugruntowanych koncepcji, na podstawie których, interpretowali oni dotychczas rozwój człowieka. Filozofia, również czerpiąc inspiracje z badań w dziedzinie fizyki lub biologii molekularnej zwraca się do podstawowych kategorii, względem których odróżniamy od siebie rzeczy. Teorie feministyczne podważają monolityczny język teoretyczny zdominowany przez predysponowanych do zabierania głosu. Dlaczego, nie miałyby to mieć wpływu na sposób, w jaki patrzymy i jak interpretujemy sztukę? Ciała nie są spójnymi rzeczami. Są wytwarzane w sieciach odkryć, obrazów, technologii i praw. Podobnie jest z ich relacjami i korespondencjami, które powstają na gruncie sztuki.

Sięganie po kwestie, które były już kiedyś nazywane bądź opisywane wiąże się z potrzebą nazywania rzeczy na nowo, wynikającą z realnych problemów ze starymi kategoriami. Bardziej aktualny i adekwatny język jest potrzebny, nie dla samego zademonstrowania nowości, ale dla zaznaczenia odrębności. Można na to spojrzeć, jak na gest o emancypacyjnym charakterze. Ostatecznie grono filozofów (Kant, Hegel, Heidegger) oprócz koncepcji, które do dzisiaj są mocne i

nadal pracowywane, miało na swoim koncie również teorie, które z naszej perspektywy budzą poważne wątpliwości⁶⁹.

Istotnym aspektem, który staram się podkreślić jest również znaczenie pracy ze zmaterializowanymi obiektami, które generują doświadczenia estetyczne. Nie uważam, że ze względu na społeczny i ekologiczny kryzys, w jakim się znajdujemy, najlepszym rozwiązaniem dla sztuki byłoby zaprzestanie ich produkcji. Sztuka ma potencjał do angażowania się w materialność poza logiką kapitalistycznej użyteczności, generując refleksje, które mają szansę zaistnieć jedynie poprzez fizyczne formy, gdzie to właśnie ich relacje z ciałem i materią uwidaczniają paradoksy, ambiwalencje oraz pokazują alternatywne perspektywy rozwoju.

Konkluzja, podsumowująca proces myślowy, odsyła finalnie do procesu twórczego, który ze względu na moją praktykę artystyczną i jej doświadczenia, wynosi na pierwszy plan funkcjonowanie obiektów sztuki, jako mediujących pomiędzy nami a światem, pośredników, dzięki którym to, co dziwne i niezrozumiałe może dojść do głosu. Będąc pośrednikami, porozumiewają się z nami przy pomocy zmysłowych doświadczeń, które są cielesne i często intymne, sprawiają, że granice między wnętrzem a zewnętrżnością zostają rozchwiane, rozpraszają się. Sztuka jest technologią do nawiązywania kontaktu z nieoswojonymi światami, do których mamy dostęp jedynie przez estetyczne ślady, które zostawiają. Te ślady pozwalają im na przenikanie do wnętrza naszych ciał, umożliwiają komunikację. Obiekty sztuki mogą funkcjonować poza kapitalistyczną tyranią towaru, jeśli im na to pozwolimy. Mogą być podobnie jak ciała delikatne, kruche, niestabilne, prekaryjne. Poprzez swoją obecność umożliwiają umiejscowienie siebie gdzieś indziej, poza odgórnie narzucanymi porządkami myślenia.

⁶⁹ Jako przykład mogę podać traktowanie przez Kanta rytuałów i talizmanów mieszkańców Afryki, jako bezmyślne, prymitywne i pozbawione znaczenia. Przywiązywanie wagi do muszli lub ptasich piór, nie miało nic wspólnego z doświadczeniem estetycznym i wzniosłym przeżywaniem. Było jedynie niedorzeczne. Roger Rothman, *Absolutely small; sketch of an anarchist aesthetic* [w.] *Aesthetics Equals Politics, New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy*, editor Mark Foster Gage, MIT Press, Cambridge, 2019

Żyjąc świat

- część artystyczna

Kiedy ciało zostaje poddane wpływowi substancji psychoaktywnej takiej jak LSD, w mózgu zmieniają się struktury połączeń między neuronami. Niektóre zaczynają funkcjonować inaczej, aktywowane zostają połączenia, które w normalnych okolicznościach nie zachodzą. Działanie tego związku chemicznego powoduje zaburzenia odczuwania czasu. Skutkuje ono poczuciem dziwnej tymczasowości połączonej z rozpadem stabilnych punktów odniesienia, jakie stanowią społeczne struktury, w których zazwyczaj bezproblemowo funkcjonujemy. Tak jakby nasz wewnętrzny system, który zmienia ścieżki swoich zwyczajowych połączeń się resetował. W takim stanie, często z braku możliwości sprawnego działania w najprostszycy sytuacjach, ustalane są prowizoryczne układy odniesienia. Jak tymczasowe obozowiska podczas wycieczki, które chwilowo ustanawiają swoje struktury i własne zasady działania. Wystawę również można potraktować jako takie tymczasowe obozowisko, prowizoryczny układ odniesienia, który trudno jest racjonalnie wyjaśnić ponieważ nie ma jednoznacznie określonej funkcji. Być może taką funkcją byłaby właśnie tymczasowość, proponowanie współrzędnych, które są zaburzeniem w ogólnie przyjętej i stabilnej logice. Intrygującym pytaniem jest, co można traktować jako takie współrzędne. Czy mogą nimi być fizyczne formy pośród których się poruszamy i z którymi funkcjonujemy? Jakiego rodzaju układem współrzędnych jest krzesło lub architektura budynku dla mojego ciała? Jakimi współrzędnymi są dźwięk telefonu czy buczenie lodówki w codziennej przestrzeni psychologicznej? O ile w sytuacji odurzenia chwiejność struktur, w których się poruszamy wynika z reakcji chemicznych zachodzących w mikro-skali we wnętrzu naszego organizmu, na wystawie mamy do czynienia z rozpoznawalnymi elementami, które ustanawiają wcześniej nieznanne, tymczasowe połączenia. Widz również może stać się częścią takiej struktury, stać się częścią asamblażu, częścią pracy.

Asamblaż, przez Deleuz'a i Guattariego był rozumiany jako wytwarzający się w nieprzewidywalny sposób i ustanawiający chaotyczne połączenia; poszczególne elementy całości działają w niezależny od siebie sposób. Dotyczy to także splotu materii i energii, jakie tworzy ciało z otaczającą je rzeczywistością, jak opisuje go Manuel De Landa. Obrazy, będące częścią wystawy, można rozumieć jako niekompletne krajobrazy, których częścią staje się widz. Nie są one jednak tłem, elementem wystroju, scenografią dla życia. Są z nim integralnie połączone, pokazując możliwości, które są cielesne i zmaterializowane tu i teraz. Emitują pole, w którego oddziaływaniu

znajduje się widz. Jak pisze Jane Bennet witalny materializm posiada zdolność do naiwności, którą należy rozumieć jako niekompletną wspólnotę z zewnątrz, która jest dziwna i może być kiczowata⁷⁰. Jest to związane z postrzeganiem świata jednocześnie jako znanego i obcego. Ujawnianiem paradoksów naszych skomplikowanych związków z otoczeniem w najbardziej błahych i oswojonych momentach.

Im większemu rozchwianiu ulegają sytuacje, w których jesteśmy zakotwiczeni, tym wyraźniej dostrzegamy, że jesteśmy częścią asamblażu, którego sprawne funkcjonowanie umożliwiają tysiące, a może nawet miliony zależności. Być może sami dążymy do stanu rozedrgania, żeby móc spoglądać na rzeczy inaczej. Same rzeczy mogą w tej sytuacji pomagać, ujawniając swoje zdolności do przenoszenia znaczeń, znikania i pojawiania się na nowo odmienionymi. Znaczenie mogą również zdobywać te zazwyczaj pomijane lub pozornie nieistotne. *Prozopopeja* jest figurą retoryczną opisującą sytuację, w której rzeczy zdobywają swój odrębny, autonomiczny głos. W tymczasowej hierarchii wystawy „Żyjąc świat” to przedmioty i materiały mają głos. Nie są reifikacjami, metaforami, myślami lub koncepcjami zamkniętymi w formach, tworzą niezależne sytuacje i przemawiają w swoim imieniu. Materialne korespondencje, które tworzą obiekty pozwalają na ich przeniesienie poza dotychczasowe hierarchie, dzięki czemu można umiejscowić siebie, przy ich udziale, również inaczej.

Trzy z prezentowanych obiektów emitują nieznacznie zmieniające się dźwięki, które harmonijnie współbrzmia. Pojedyncze ścieżki dźwiękowe powstały poprzez cyfrową edycję nagrań dźwięków wentylacji, które są *drone'ami* (stałymi, niezmiennymi dźwiękami). Dzięki cyfrowej edycji, głównie przy użyciu procesorów efektów harmonizują się momentami w określone wysokości - F, C, D. Poprzez umieszczenie ich w różnych punktach przestrzeni, dźwięki wchodzą ze sobą w różne relacje, których ostateczne, słyszalne przez człowieka brzmienie zależy od miejsca w jakim się znajduje.

Drone'y towarzyszą ludzkości od początków jej istnienia, są tak stare jak sama muzyka. Są pierwszymi dźwiękami, które słyszy człowiek jeszcze przez narodzinami, takimi jak szum cyrkulacji krwi i oddechu. W wyobrażeniach starożytnych Greków poruszające się sfery ocierają się

⁷⁰ Jane Bennet, *Vibrant Matter A Political Ecology of Things*, tłum. własne, Duke University Press, Durham and London 2010

o siebie tworząc *symphōnía*, odwieczny akord⁷¹. Są niezmiennymi tonami lub akordami, które nie stanowią akompaniamentu dla melodii, ani same się w nią nie rozwijają. Są najbardziej ewidentnymi objawami trwania, którego odczuwanie może ewokować myślenie o czasie wykraczającym poza ludzką skalę. Są również charakterystycznymi i niezauważalnymi dźwiękami cywilizacji, stale obecnymi w naszym otoczeniu. Dźwięki silnika, lodówki, szum wentylacji. Jeśli przez dłuższy czas przebywamy w miejscu gdzie lodówka emituje określoną częstotliwość dźwięku, bardzo prawdopodobne jest to, że spontanicznie nucąc będziemy dopasowywać się do jej tonacji. William Henry Bragg fizyk zajmujący się badaniem struktur krystalicznych przy użyciu aparatu rentgenowskiego odkrył zdolności niskich częstotliwości dźwięku do „zawijania się” wokół narożników budynków. Umożliwia to długość ich fal, w przeciwieństwie do krótkich fal dźwięków wysokich (1919 r.)⁷². Miasta generują nieustający szum, w którym jesteśmy, po czasie niezauważalnie, zanurzeni. Czy można go potraktować jako wspólny głos niewidzialnych zjawisk, muzykę urządzeń i architektury, która codziennie nam towarzyszy?

Interesuje mnie ontologia, którą afirmuje dźwięk oraz to, jak może ona wpływać na myślenie o pozostałych częściach całości, którą współtworzy. Szczególnie wpływ dźwięku na percepcję bardzo konkretnych względem niego, fizycznie zmaterializowanych obiektów; rzeźb i obrazów. Jak pisze Christoph Cox w książce „Sonic flux” dźwięk uniemożliwia analizę pod względem reprezentacji i znaczenia, afirmując ontologię *fluktuacji* (flux), gdzie obiekty są jedynie tymczasowymi konkretyzacjami płynnych procesów. Zasluguje on na specjalny status, ponieważ w wyjątkowy sposób odwzorowuje niezliczone strumienie, które tworzą świat, opiera się na konceptualizacji, otwierając pole do interpretacji w kategoriach materialistycznych⁷³. Jego oddziaływanie na ciało i obiekty w jego zasięgu jest fizycznym procesem. Dźwięk przechodzi przez ciało jednocześnie poddając je transformacji. Można o nim myśleć w kategorii stawania-się tym, co zewnętrzne. Umożliwia on traktowanie przedmiotów inaczej niż posiadających stałe i nienaruszalne granice, koncentrując się na zmienności lub progach zmian jako tym, co oddziela od siebie rzeczy. Charakter dźwięku sprzyja czasowej i przestrzennej jedności między ciałem a przedmiotem, zarówno tym,

⁷¹ The Voice of the Universe – A Brief History of Drone, <https://daily.redbullmusicacademy.com/2018/12/a-brief-history-of-drone>

⁷² William Henry Bragg, *The World of Sound; six Lectures Delivered Before a Juvenile Auditory at the Royal Institution, Christmas, 1919*, Franklin Classics Trade Press, 2018

⁷³ Christoph Cox, *Sonic Flux. Sound, Art and Metaphysics*, tłum. własne, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2018

który go generuje, jak i przestrzenią, która staje się w tym wypadku częścią akustycznego instrumentarium. Budowa aparatu słuchowego, ucho wewnętrzne, które znajduje się głęboko w głowie, ale również zdolności całego ciała do rezonansów, powodują wrażenie wydobywania się dźwięku jednocześnie z głośników, jak i z wnętrza ciała.

Koncepcja dostrajania się, która w szczególny sposób nawiązuje do dźwięku, jest istotna dla całości mojej pracy. Ben Spatz sugeruje, powołując się na teoretyków odnoszących się do nauki, kategorie „majsterkowania” i „dostrajania się” w relacji do pracy z materią. K.K. Cetina opisuje pracę w laboratorium jako rodzaj „majsterkowania”, które opiera się bardziej na praktyce i interakcjach z materialną rzeczywistością, niż na testowaniu hipotez i weryfikacji założeń. Andrew Pickering sugeruje natomiast kategorię „dostrajania się”, gdzie większe znaczenie ma wspólne „rezonowanie” między badaczem a materią, z którą współpracuje⁷⁴. Jest to myślenie, które w bezpośredni sposób można odnieść do praktyki artystycznej, która często ma charakter badawczy i eksperymentalny. Dostrajanie się - termin, który łączy się z dźwiękiem, opisuje to, co wydarza się przed uruchomieniem racjonalizującego systemu nadawania znaczeń, zdeterminowanego przez struktury lingwistyczne. Jeżeli przyjmujemy, że ciało jest podstawowym medium, narzędziem za pomocą którego dochodzi do mediacji, to może ono być również rozumiane jako instrument. Taki, który rezonuje z otoczeniem, sprawiając, że przeciwstawność podmiotu i świata zostaje dostrojona lub harmonizuje się. Według Timothyego Mortona dostrajanie się do odrębności naszego otoczenia jest podstawą rozwijania ekologicznego myślenia, w ramach którego powinnyśmy uwzględniać również to, co niechciane, jak np. radioaktywne odpady czy ropa naftowa.

Obiekty sugerują relacje cielesności z otoczeniem, która opiera się na wymianie substancji, form i znaczeń, ma transakcyjny charakter. Harmonia i dysonans są elementami całości, przejawami rzeczywistości, które ulegają ciągłym przeobrażeniom. Maszyny miasta wpompowują w siebie biologiczne strumienie takie jak: jedzenie, woda, zwierzęta i wypompowują strumienie śmieci. Jesteśmy z nimi złączeni w szeregach materialnych relacji, z których jedne wspierają funkcjonowanie ciał, a inne zapewniają przepływy biologicznych substancji. Technologia w dwuznaczny sposób pośredniczy w tych relacjach, umożliwia je i jednocześnie oddziela od środków, które utrzymują i podtrzymują życie. Od podstawowych życiowych funkcji i zależności

⁷⁴ Ben Spatz, *Embodiment as First Affordance: Tinkering, Tuning, Tracking*, [w.] Performance Philosophy vol 2, University of Huddersfield, 2017

dziela nas warstwy technologii, która umożliwia sprawne funkcjonowanie w mieście i w życiu. W sieci kapitalistycznych relacji z technologią włączone są również pragnienia i emocje, które się w nich materializują.

Biały sześcian jest przestrzenią, która może stanowić tymczasowe obozowisko. Pusta przestrzeń galerii może wydawać się odseparowana, być może nawet alienująca. Jednak ta pozorna alienacja umożliwia przeżywanie swojej obecności poprzez szereg materialnych odniesień. Często podczas psychodelicznego doświadczenia uświadamiamy sobie z większą wyrazistością ciało, jego skomplikowane działanie i to, jak bardzo wszystko od niego zależy. Zmaterializowane obiekty sztuki również wymagają naszej obecności, koncentracji na fizycznych i cielesnych aspektach, które umożliwiają skupienie i obcowanie z nimi poniekąd na ich zasadach. Ta sytuacja nigdy nie jest oczywista, może być zrozumiała i obca jednocześnie. Generuje to poczucie dziwności. Dziwne są trudne do zinterpretowania obiekty o nieokreślonym statusie i obrazy, które nie przedstawiają tego, co znamy. Tę dziwność można albo starać się oswoić i podporządkować ją wcześniej przyjętym interpretacjom, albo spróbować się do niej dostroić, by móc z dystansu spojrzeć na to, co może nam zaoferować.

Bibliografia

Barad Karen, *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Poznańskie 2014

Bandura Agnieszka, *Αἴσθησις, Zmysłowość i racjonalność w estetyce tradycyjnej i współczesnej*, Universitas, Kraków, 2013

Bateson Gregory, *Steps to an Ecology of Mind*, Granada, London, 1973

Bennet Jane, *Vibrant Matter A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham and London 2010

Bourriaud Nicolas, *The Radicant*, Lukas & Sternberg, NY, 2009

Bragg William Henry, *The World of Sound; six Lectures Delivered Before a Juvenile Auditory at the Royal Institution, Christmas, 1919*, Franklin Classics Trade Press, 2018

Cox Christoph, *Sonic Flux. Sound, Art and Metaphysics*, tłum. własne The University of Chicago Press, Chicago and London, 2018

Crary Jonathan, *Suspensions of Perception, Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT Press, 2001

De Landa Manuel, *A New Philosophy of Society, Assemblage Theory and Social Complexity*, Bloomsbury Academic 2019

De Landa Manuel, *A Thousand Years of Nonlinear History*, MIT Press, New York 2005

Deleuze Gilles, *Spinoza. Filozofia praktyczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014

Deleuze Gilles, Guattari Felix, *Kapitalizm i schizofrenia II, Tysiąc plateau (1980)*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015

Dewey John, *Art As Experience*, Penguin, New York 1934

Erlmann Veit, *Reason and Resonance, A History of Modern Aurality*, Zone Books, New York, 2010

Foster Hal, *Bad New Days*, Verso, 2015

Gage Mark Foster, editor, *Aesthetics Equals Politics, New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy*, MIT Press, Cambridge, 2019

Gallese Vittorio, *Visions of the Body: Embodied Simulation and Aesthetic Experience*, Duke University Humanities Futures, 2017

Gallese Vittorio, *Brain, Body, Habit and the Performative Quality of Aesthetics*, [w:] I. Testa & F. Caurana, *Habits: Pragmatist Approaches from Cognitive Neuroscience to Social Science*, Cambridge University Press, 2020

Goodyear Dana, *A Monument to Outlast Humanity*, [online]. dostępny w Internecie <<https://www.newyorker.com/magazine/2016/08/29/michael-heizers-city>>

Groys Boris, *The Weak Universalism*, [online]. dostępny w Internecie <<https://www.e-flux.com/journal/15/61294/the-weak-universalism/>>

Groys Boris, *Towards new realism*, e-flux journal, #77, [online]. dostępny w Internecie <<https://www.e-flux.com/journal/77/77109/towards-the-new-realism/>>

Groys Boris, *Entering the flow*, [w:] *Realism Materialism Art*, red. Eds. C., Cox J., Jaskey S. Malik, Center for Curatorial Studies, Sternberg Press, Bard College 2015, str.72.

Grosz Elisabeth, *Przeobrażanie ciała*, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, [online]. dostępny w Internecie <http://www.ekologiasztuka.pl/think.tank.feministyczny/articles.php?article_id=259>
Grosz Elisabeth, *Volatile Bodies, Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press 1994

Guattari Felix, *Three Ecologies*, Bloomsbury Publishing PLC, London, United Kingdom 2008

Guattari Felix, *Soft Subversions, Texts and Interviews 1977-1985*, Semiotext(e), Los Angeles, 2009

Harman Graham, *Art Without Relations*, dla Artreview, 2014, [online]. dostępny w Internecie <https://artreview.com/features/september_2014_graham_harman_relations/>

Haraway Donna, *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, USA, 2016

Heidegger Martin, *Bycie i czas*, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008

Hildyard Daisy, *The Second Body*, Fitzcarraldo Editions, London, 2017

Johnson Mark, *The Meaning of the Body: Aesthetic of Human Understanding*, Chicago University Press 2009

Johnson Mark, *The Aesthetics of Meaning and Thought, The Bodily Root of Philosophy, Science, Morality and Art*, Chicago University Press, 2018

Mirzoeff Nicholas, *Jak zobaczyć świat*, Karakter, Warszawa 2016

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, Aletheia, Warszawa, 2001

Merleau-Ponty Maurice, *Oko i umysł*, w: *Oko i umysł Szkice o malarstwie*, tłum. S. Cichowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996

Morton Timothy, *Being Ecological*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 2018

Morton Timothy, *Dark Ecology, For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York, 2016

Morton Timothy, *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*, Open Humanities Press, Cambridge 2013

Morton Timothy, *Hyperobjects, Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2013

Latour Bruno, *It's development, stupid ! or How to Modernize Modernization?*, [online]. dostępny w Internecie <<https://www.espacestemp.net/en/articles/how-to-modernize-modernization/>>

Lerner Ben, *10:04: A Novel*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2014

- Ranciere Jacques, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, 2007
- Sharp Chris, *Theory of the Minor*; [online]. dostępny w Internecie <<http://moussemagazine.it/theory-of-the-minor-chris-sharp-2017/>>
- Sparrow Tom, *Plastic Bodies: Rebuilding Sensation After Phenomenology*, Open Humanities Press, London 2014
- Spatz Ben, *Embodiment as First Affordance: Tinkering, Tuning, Tracking*, [w.] Performance Philosophy vol 2, University of Huddersfield, 2017
- Spatz Ben, Embodied Research: A Methodology, Liminalities: A Journal of Performance Studies Vol. 13, No. 2, 2017, [online]. dostępny w Internecie<<http://liminalities.net/13-2/embodied.pdf>>
- Spatz Ben, *Notes for Decolonizing Embodiment*, Journal of Dramatic Theory and Criticism, Volume 33, Number 2, Published by Department of Theatre, University of Kansas, 2019
- Teets Jennifer Teets, *Material as methodology*, [online]. dostępny w Internecie <https://www.academia.edu/30065507/_Material_as_Methodology_>
- Tsing Anna Lowenhaupt, *The Mushroom at the End of the World: on the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press 2015
- Valéry Paul, *Man and the Sea Shell*, [w.] *Paul Valéry, An Anthology*, Routledge, London 1977
- Weinberger Eliot, *Z rzeczy pierwszych*, Karakter, Kraków 2020