

Tomasz Ciesielski

Taniec w badaniach performatywnych



Taniec w badaniach performatywnych



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁODZKIEGO

Tomasz Ciesielski

Taniec w badaniach performatywnych



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



NIMiT



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

Łódź–Warszawa 2024

Tomasz Ciesielski (ORCID: 0000-0003-2477-6703) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Rada Naukowa serii NAUKA SZTUKI – SZTUKA NAUKI
Aleksy Awdiejew, Dobrosław Bagiński, Grażyna Habrajska, Aleksander Kiklewicz
Andrzej Kudra, Barbara Lewandowska-Tomaszczyk

RECENZENCI

Dariusz Kosiński, Jacek Wachowski

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Ewa Turek

PROJEKT OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne

Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

Na okładce wykorzystano zdjęcia ze spektaklu „Odyseja” w chor. Tomasza Ciesielskiego w ścisłej współpracy z osobami tańczącymi, prezentowanego na dworcu Łódź Fabryczna. Na zdjęciach Natalia Kładziwa (fot. Mariusz Marciniak) oraz Mateusz Wierzbicki (fot. Agnieszka Bohdanowicz)

© Copyright by Tomasz Ciesielski, Łódź–Warszawa 2024

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź–Warszawa 2024

© Copyright for this edition by Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Łódź–Warszawa 2024

Publikacja została współwydana przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca w ramach programu „Program wydawniczy 2024”, finansowana ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



NIMiT

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Narodowy Instytut Muzyki i Tańca
Wydanie I. W.11078.23.o.M

<https://doi.org/10.18778/8331-539-3>

ISBN WUŁ 978-83-8331-539-3

e-ISBN WUŁ 978-83-8331-540-9

ISBN NIMiT 978-83-66522-18-3

e-ISBN NIMiT 978-83-66522-19-0

Spis treści

09	Przedmowa
11	Wprowadzenie
12	Taniec w badaniach performatywnych
12	Cele, zakres i struktura pracy
14	Źródła
15	Zwrot relacyjny
19	Zwrot działaniowy
22	Zwrot praktyczny
26	Zwrot performatywny
30	Zwrot postkolonialny
32	Zwrot przestrzenny
33	Zwrot materialny
34	Zwrot afektywny
36	Zwrot cyfrowy
37	Zmiany społeczno-ekonomiczne
38	Usytuowanie
41	Podsumowanie
45	Rozdział I. Strategie badawczo-artystyczne
49	<i>Practice-based research</i>
51	<i>Practice-led research</i>
54	<i>Research-led practice</i>
56	<i>Art-based research</i>
60	<i>Evidence-based practice</i>
62	<i>Design thinking</i>
65	<i>Research-based practice</i>
69	<i>Research through practice</i>
70	<i>Research-creation</i>
74	<i>Studio research</i>
77	<i>Arts-informed research</i>

83	<i>Arts-based research</i>
89	<i>A/r/tography</i> (A/r/tografia)
94	<i>Research-based theatre</i>
99	Angewandte Theaterwissenschaft (teatrologia stosowana)
102	<i>Action research</i> (badania w działaniu)
109	<i>Practice-as-research</i> (praktyka-jako-badanie)
119	<i>Performance as research</i>
123	Inne propozycje
129	Podsumowanie

139 Rozdział II. Badania performatywne

139	Pomiędzy praktyką a performansem
141	Wieloznaczność „performansu”
146	Etnia badań performatywnych
149	Kategoryzowanie
152	Jakościowe, ilościowe, performatywne?
157	Definiowanie
159	Próby uporządkowania
159	Wymiar dyskursywny
166	Wymiar metodologiczny
169	Wymiar interakcyjny
174	Wymiar poznawczy
180	Lokalizowanie praktyk
185	Podsumowanie

191 Rozdział III. Ku praktyce

192	Przesunięcia duszy, umysłu i ciała
200	<i>Solo Performance Improvisation</i> Andrew Morrisha
203	Umysł początku
207	Umysł środka
211	Umysł końca
213	Pomiędzy umysłami
215	Proces poznawczy a doświadczenie estetyczne
221	Studium przypadku – badania uwagi tancerzy
222	Model badań
224	Przesłanki podjęcia badań

226	(Auto)etnografia
228	Kognitywistyka
229	Protokół badań i metodologia
231	Wyniki badań empirycznych
235	Fenomenologia
238	Praktyka
244	Wnioski
245	Przestrzeń wymiany
248	Podsumowanie
251	Zakończenie
255	Bibliografia
283	Spis ilustracji
285	Spis tabel

Przedmowa

Praca, którą oddaję w Twoje ręce, ma dla mnie ogromne znaczenie jako część moich własnych badań performatywnych. Skupiają się one na tym, jak dzięki wiedzy i narzędziom artystów teatru tańca można generować nową wiedzę. Pod wieloma względami jej struktura i zawartość podyktowane są moimi potrzebami uporządkowania szerokiego pola strategii badawczo-artystycznych. Głęboko wierzę, że będzie ona dla mnie oraz innych badaczy i badaczek dobrym punktem wyjścia do rozwijania metod umożliwiających artystom i artystkom dostarczania nie tylko wartości estetycznych i poznawczych, lecz także użytkowych. Jestem przekonany, że artyści i artystki mogą oferować konkretne rozwiązania dla wyzwań cywilizacyjnych, a nie jedynie je komentować. Kompetencje związane z kreatywnością, komunikacją i krytycznym myśleniem, które twórcy i twórczynie posiadają w wyjątkowo rozwiniętej formie, będą kluczowe w przyszłości i powinny być dostępne też dla osób spoza świata sztuki. Potrzeba jednak narzędzi i podstaw teoretycznych, by je tak szeroko udostępniać.

Publikacja ta towarzyszy również początkom projektu „Badania performatywne wobec wyzwań cywilizacyjnych”, realizowanemu we współpracy Fundacji Uniwersytetu Łódzkiego oraz Fundacji Nowszego Teatru. Zgodnie z tą inicjatywą artyści będą pracowali nad rozwiązywaniem konkretnych wyzwań za pomocą metody Perebel, opracowywanej w ramach projektu i wpisującej się bezpośrednio właśnie w badania performatywne. Liczę, że książka ta będzie dla nich dodatkowym wsparciem, a być może także zachęci inne osoby do włączenia się w ten projekt lub jemu podobne.

Praca została doceniona w Programie Wydawniczym Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca – ogromnie za to zaufanie dziękuję. Mam także nadzieję, że ludzie tańca będą z niej często i chętnie korzystać.

Pragnę wyrazić wdzięczność mojemu promotorowi, dr. hab. Mariuszowi Bartosiakowi, oraz recenzentom dysertacji doktorskiej za ich nieocenioną pomoc i wskazówki. Niniejsza publikacja jest jej znacznie przeredagowaną wersją. Dziękuję Błażejowi Filanowskiemu za wspólną pracę nad metodą Perebel, a także Joannie Stasinie, która

wspiera wszystkie moje działania naukowo-artystyczne. Podziękowania składam również prof. Pil Hansen oraz innym badaczkom i badaczom, artystkom i artystom, którzy stanowili inspirację do tego tekstu. Nie mógłby on bowiem powstać bez ich twórczego wkładu i inicjatywy. Dziękuję wszystkim, którzy wspomagali mnie na każdym etapie powstawania tej publikacji. Mam nadzieję, że praca ta będzie przydatna i inspirująca zarówno dla badaczy, jak i dla praktyków sztuki teatru tańca.

Wreszcie, szczególne podziękowania kieruję do moich najbliższych – ukochanych – Kasi, Kuby i Basi oraz moich rodziców. Wasza cierpliwość, wsparcie i wiara we mnie decydują o wszystkim, co udaje mi się osiągnąć!

Wprowadzenie

Druga połowa XX w. to dla sztuki widowiskowej – być może przede wszystkim tańca – okres znacznej transformacji. Pojawienie się kategorii performansu i jej pochodnych, kojarzone głównie z postacią Richarda Schechnera, choć wynikało z praktyk artystycznych, szybko rozszerzyło się na inne fenomeny kulturowe, ale też wiele innych obszarów życia. Zmiany te opierały się na rozrzuconych w czasie i przestrzeni, rozpoznawalnych wówczas i współcześnie wątkach. Jednym z nich były przemiany zachodzące w postrzeganiu celów i metod nauki. W efekcie, przynajmniej od lat 60., w obszarze instytucji naukowych i artystycznych zaczęły pojawiać się w sposób emergentny propozycje działań badawczych i twórczych, sytuujących się na pograniczu nauki i sztuki. Na drodze dynamicznego rozwoju przekształciły się one w systematycznie prowadzone prace, przecinające opozycję nauka–sztuka na poziomach: instytucjonalnym, organizacyjnym, metodologicznym, aksjologicznym i innych.

Transformacja ta w Polsce dokonała się w specyficzny sposób. W kontekście sztuk performatywnych wpływ na nią, poza realiami społeczno-kulturowymi, miała działalność wybitnych twórców teatru, na czele z Tadeuszem Kantorem i Jerzym Grotowskim. Wydaje się, że ich obecność wraz z silnym w kraju romantycznym mitem artysty oraz tradycyjnymi przekonaniem co do roli nauki w społeczeństwie, sprawiła, że do dziś w relatywnie niewielkim stopniu rozpoznane są wątki mieszania się działań badawczych i twórczych. Ustąpiły one związaniu tych drugich z kontekstem społecznym. Bez względu jednak na faktyczne przyczyny takiego stanu rzeczy, istnieje ogromny, obrosły w liczne instytucje, publikacje i projekty, obszar wiedzy, który w marginalny sposób pojawia się w krajowym dyskursie nauk o kulturze i sztuce. Należy przy tym mieć świadomość, że także w światowej debacie zakres refleksji, którą podejmuję w tej pracy, pozostaje rozproszony w różnych porządkach dyskursywnych, organizacyjnych i kulturowych. Być może jest to jedno ze źródeł jego żywotności i siły. W tym szerokim sensie określam go jako pre-paradygmat badań performatywnych.

Tanec w badaniach performatywnych

Zrozumienie czynników pozwalających łączyć w jednej refleksji bardzo zróżnicowane podejścia i praktyki jest niezbędne dla dalszej analizy. Jednocześnie ich definiowanie nie jest proste, właśnie ze względu na dynamiczny i emergentny charakter działań, które będę dalej przywoływał. Jak jednak wskazuje Brad Haseman w swoim *Maniście badań performatywnych (A Manifesto for Performative Research)*, mowa tu o rozwijającej się trzeciej kategorii badań, różnej od porządków jakościowych i ilościowych. Można ją definiować jako pre-paradygmat, który łączy praktykę artystyczną z badaniami akademickimi, pozwalając na eksplorację tematów i zagadnień poprzez praktyczne działania twórcze, a nie tylko metodologicznie uporządkowane eksperymenty. Jego kluczowymi czynnikami kategoriałnymi są sprawczość, rozumiana jako zdolność do kreacji lub transformacji rzeczywistości, oraz równościowy proces, który traktuje zarówno podmioty, jak i przedmioty badań w sposób solidarny. Pre-paradygmat ten jest interdyscyplinarny – uwzględnia stosowanie narzędzi i technik z różnych dziedzin, łączących paradygmaty jakościowe i ilościowe z praktykami artystycznymi. Jest realizowany poprzez praktykę, iterowalne rzeczywiste działania uczestników procesu badawczego, często rozpoczynane na podstawie intuicji lub istniejącej praktyki, zamiast sformułowanego pytania badawczego. Działania te cechuje duży horyzontalny zakres, często obejmujący wiele zagadnień. Zamiast dążyć do kamuflowania wątków pobocznych, czerpie się z nich lub przemieszcza ku nim centralne pytania badawcze, jeśli okazują się adekwatniejsze. Istotnym elementem jest również polityczność, zarówno w wyborze tematu badań, jak i procesu, ze szczególnym zainteresowaniem obszarami nieuprzywilejowanymi.

Cele, zakres i struktura pracy

Celem niniejszej pracy jest uzupełnienie luki w krajowym dyskursie nauk o kulturze i sztuce, a jednocześnie uporządkowanie rizomatycznego pola współczesnej dyskusji i projektów badawczych w zakresie sztuk performatywnych. Zakres pracy koncentruje się głównie na badaniach performatywnych związanych z tańcem i ruchem, które stanowią kluczowy element współczesnych strategii artystycznych

i naukowych. Taniec jako somatyczna forma ekspresji oferuje unikalne perspektywy w badaniach performatywnych, umożliwiając eksplorację zagadnień związanych z ucieleśnieniem, przestrzenią i interakcjami społecznymi. Dlatego właśnie ten obszar jest centralnym punktem mojej analizy.

W tym kontekście zauważalna dla czytelników może być ograniczona obecność w całej książce zagadnień dotyczących praktyk Jerzego Grotowskiego. Jest to jednak spowodowane kilkoma czynnikami: praca ma na celu uporządkowanie współczesnych dyskusji i projektów badawczych, w szczególności w zakresie tańca; opracowanie działalności Grotowskiego i innych praktyków teatru laboratoryjnego mogłoby stanowić oddzielny temat badań, ponieważ ich specyficzne praktyki wymagają podejścia bardziej skoncentrowanego na teatrze i dramacie. Ich praktyki wydają się także kłaść większy nacisk na efekty inne niż uniwersalnie zrozumiałe wartości poznawcze. Dodatkowo, w pracy staram się przywoływać wątki, które są żywo obecne we współczesnym dyskursie międzynarodowym badań performatywnych. Chociaż prace Grotowskiego są cały czas dyskutowane w Polsce i uznawane za fundamentalne dla rozwoju teatru, to jego wpływ na współczesne praktyki badawczo-artystyczne za granicą jest relatywnie rzadko wskazywany. Oczywiście dotyczy to przede wszystkim kontekstu anglosaskiego, który już sam w sobie stanowi szeroki i różnorodny obszar badań, obejmujący nowe metody i podejścia, mające znaczący wpływ na rozwój współczesnej sztuki performatywnej.

W rozdziale I dokonuję więc autorskiego przeglądu różnorodnych praktyk, które zgodnie z moimi badaniami oddają „smak” współczesnych strategii badawczo-artystycznych. Uwzględniłam także opis określeń kategoryjnych wobec nich stosowanych oraz próbę ich zdefiniowania. Jak szczegółowo wyjaśniam na początku tego rozdziału, mój wybór konkretnych praktyk do tej części pracy nie jest pełny. Nie znalazłem też żadnego kryterium, które pozwoliłoby bez wątpliwości przedstawić opisywane praktyki w określonej kolejności. Ta zastosowana jest więc pomyślana jako pewna ścieżka doświadczenia, pozwalająca stopniowo rozszerzać wiedzę odbiorcy.

Na tym gruncie wspólnoty wiedzy–doświadczeń proponuję w rozdziale II szeroką analizę wartości praktyk badawczych, w których istniejące dyskursy, paradygmaty i metodologie naukowe są łączone w zrównoważony sposób ze strategiami artystycznymi. Przeprowadzam krytyczną analizę opisanych praktyk i staram się przedstawić je na tle szerokiego kontekstu teoretycznego. Dopiero na podstawie tej refleksji

proponuję szczegółową definicję badań performatywnych oraz możliwe sposoby ich porządkowania w zakresie dyskursywnym, metodologicznym, interakcyjnym i poznawczym. Jednocześnie wskazuję najważniejsze wyzwania teoretyczne generowane przez działania badawczo-artystyczne oraz dominujące w międzynarodowym dyskursie naukowym sposoby ich rozwiązywania.

W rozdziale III proponuję wzmocnienie aparatu teoretyczno-metodologicznego strategii badawczo-artystycznych oparte na większym włączeniu w kształtujący się z nich pre-paradygmat antropologii kognitywnej oraz estetyki fenomenologicznej. Pozwala mi to jednocześnie poruszyć kwestię opozycji ciała i umysłu, stanowiącej tło wielu wątpliwości wokół opisywanych praktyk. Sformułowane na tym gruncie wnioski przenoszę na konkretny przykład własnego kilkuletniego projektu badawczego, „Funkcje i metody dystrybucji uwagi we współczesnym teatrze tańca”. W tekście potraktowałem go jako egzemplifikację możliwych wyborów dyskursywnych i metodologicznych w zakresie strategii badawczo-artystycznych, a jednocześnie materiał ujawniający dodatkowe wyzwania, jakie dla nauki i sztuki tworzą tego rodzaju działania.

Źródła

Kontekst kulturowy i filozoficzny, stanowiący źródła rozwijania się strategii badawczo-artystycznych, jest niezwykle szeroki, a w związku z tym trudny do uporządkowania. Funkcjonalnym rozwiązaniem wydaje się skoncentrowanie na najbardziej wyrazistych zmianach w trendach intelektualnych, jakie dokonywały się w XX w. W dużym stopniu punktują je zwroty często ogłaszane w nadmiarze. Cztery spośród nich – relacyjny, działaniowy, praktyczny, performatywny – są kluczowe dla kształtu omawianych propozycji badawczych. Ważne, choć w mniejszym zakresie, są również zwroty: postkolonialny, przestrzenny, materialny, afektywny i cyfrowy. Choć wszystkie miały szeroką, interdyscyplinarną recepcję, to jedynie zwrot performatywny jest ewidentnie rozpoznawalny, zarówno w sztuce, jak i w nauce. Zwrot relacyjny ma wyraźny związek ze sztuką, zwrot działaniowy ze sferą działań i nauk społecznych, a zwrot praktyczny z metodologią naukową. Każdy z nich pozwala zaakcentować inne aspekty kształtujące badania performatywne.

Zwrot relacyjny

Od lat 80. XX w. rozwój współczesnej sztuki i strategii badawczo-artystycznych był silnie kształtowany przez działania kuratorów i artystów, którzy podkreślali i funkcjonalizowali relacje między dziełem sztuki a jego odbiorcami. Nicolas Bourriaud, kurator i krytyk, nazwał to zainteresowanie „estetyką relacyjną”. Sztuka w tej koncepcji skupia się na relacjach międzyludzkich i ich kontekście społecznym, a nie na niezależnej, prywatnej przestrzeni symbolicznej (Bourriaud, 2012, s. 43).

Tradycyjne estetyczne doświadczenie, według Bourriauda, jest utożsamiane z indywidualnym, subiektywnym odbiorem, funkcjonującym w modernistycznym porządku wydajności i hierarchicznych interakcji. Twierdzi on, że sztuka jest „przestrzenią relacji międzyludzkich”, która, dostosowując się mniej lub bardziej harmonijnie do globalnego systemu, oferuje alternatywne formy wymiany (Bourriaud, 2012, s. 45). W erze intensywnej technicyzacji, która ogranicza „okazje do wymiany, przyjemności lub konfliktu”, sztuka przeciwdziałająca temu trendowi często staje się gestem politycznym, nastawionym na generowanie relacji.

Bourriaud krytycznie ocenia teatr, twierdząc, że jedynie przegrupowuje małe społeczności przed ruchomymi obrazami, pozostawiając je poza ich zasięgiem (Bourriaud, 2012, s. 44). To spostrzeżenie jest już mocno nieaktualne, tak wobec teatru, jak i technologii oraz sztuki nowych mediów. W obu tych obszarach wspólnotowość, uwzględniająca także byty pozaludzkie, jest stawiana jako kluczowa wartość sztuki (Braidotti, 2014, s. 15; Wachowski, 2020, s. 30). Wspólnotowość jest swego rodzaju warunkiem *sine qua non* teatru (Świontek, 2003, s. 40), nawet jeśli jego forma bywa skrajnie skonwencjonalizowana.

Francuski kurator i filozof Bourriaud nie dostrzega tego faktu, prawdopodobnie dlatego, że sytuacja teatralna, zawieszona między sferą realną a intencjonalną, komplikowałaby jego koncepcję ontologiczną w ramach estetyki relacyjnej (Kubikowski, 1993, s. 105). W duchu materializmu wskazuje, że istotą ludzkości są relacje, które łączą jednostki w historyczne formy społeczne. Konsekwencją jest założenie, że nie istnieje teleologiczny porządek świata ani jego definitywne źródło. Jedyna sensowna wiedza jest osadzona w tu i teraz, a dążenie do transgresyjnej prawdy jest iluzją. Teatr, będący sztuką efemeryczną, może zgodzić się z tą tezą, ale dąży do jej przekroczenia,

wychodząc poza punktową sytuację oraz odsyłając do przeszłości i przyszłości innych spotkań. Jest to przykład historycznej formy relacji społecznej, którą Bourriaud uznaje za punkt odniesienia dla estetyki (Bourriaud, 2012, s. 50).

Claire Bishop również zwraca uwagę na luki w koncepcji relacyjnej Bourriauda. Według niej sztuka relacyjna ma tendencję do formułowania propozycji doświadczeń, które ani same w sobie nie oferują odbiorcy niczego konkretnego, ani nawet nie sugerują, czego miałyby w nich szukać (Bishop, 2004, s. 52). Projekty te tworzą jedynie prowizoryczne modele wspólnot, istniejących w danej chwili, zamiast modernistycznych marzeń o utopijnym społeczeństwie. Według Bourriauda, istotniejsze jest wytworzenie warunków budujących relację z osobą obok w danej chwili niż aspiracje do lepszego jutra dla wszystkich. Jak określa to Bishop (Bishop, 2004, s. 54), etos DIY jest rdzeniem politycznego znaczenia estetyki relacyjnej. W kontekście strategii badawczo-performatywnych, podobny trend można zauważyć w nauce, która w obszarach przyrodniczych już dawno zrezygnowała z proponowania teorii ostatecznych, pozwalających faktycznie tworzyć modele predykcyjne, jednocześnie będąc „rozumiałymi” dla przeciętnego człowieka (Mider, 2021, s. 14–15). Zamiast tego, w szczególności w fizyce, proponuje koncepcje relatywnie punktowe, tworzące skomplikowane i tymczasowe wyjaśnienia dla wyników badań empirycznych. Następuje po nich, a coraz rzadziej je wyprzedza i projektuje. Analogicznie, choć nieco później, taką rzeczywistość zaakceptowały nauki społeczne, także w kontekście współczesnych strategii badawczo-artystycznych.

Dla Bourriauda paradygmatycznym przykładem sztuki relacyjnej są prace Rirkrita Tiravanija, który radykalnie przelamuje elitarność i estetyczność galerii sztuki poprzez stworzenie z niej wielkiej kuchni, w której artysta wraz z dyrektorem instytucji gotuje dla gości, a samo pomieszczenie i resztki z gotowania pozostają dziełem sztuki, śladem wspólnoty pod jej nieobecność. Jak jednak zauważa Bishop, faktyczna dekonstrukcja istniejących struktur społecznych raczej nie następuje, gdyż tego rodzaju projekty nie przekraczają tych struktur. Raczej je reprodukują w ramach rynku sztuki, z perspektywy którego Tiravanija pozostaje gwiazdą międzynarodowych galerii, mając konkretne tajskie pochodzenie (Bishop, 2004, s. 57–58). Światowy sukces jego projektów, według Janet Kranyak, jest bezpośrednio związany z jego statusem na rynku sztuki oraz tajskim pochodzeniem, które staje się źródłem znaczeń, ich uzasadnieniem oraz kontekstem gwarantującym autentyczność i polityczną siłę jego prac. Podobnej krytyki można dokonać z perspektywy performatyki.

Goście Tiravanija jedzą Pad Thai ugotowany przez artystę, ale on wciąż jest performerem, a oni widzami, którzy zapłacili (bezpośrednio lub pośrednio) za jego obecność w publicznym muzeum. W tym sensie wspólnotowość jest tutaj wciąż projektem scenicznym, teatralnie tymczasowym i jakby w cudzysłowie. O tym, że jest ona w istocie wyborem artystyczno-estetycznym, świadczy choćby fakt używania przez Tiravanija określeń takich jak „wielu ludzi” (*lots of people*). Stanowią oni scenografię, metonimię obecności wspólnoty, którą posługuje się artysta, a ich status przypomina raczej długoplanowe role statystów w wielkich operach. Współtworzą te widowiska, ale jednocześnie jako tłum lub „drzewa” stojące w tle są ich widzami. Podobnie dzieje się w pracach Liama Gillicka, który poprzez swoje instalacje tworzy „scenariusze”. Te, w przeciwieństwie do swoich modernistycznych poprzedników, nie wymagają widza-uczestnika, by się dopełnić. Pozostają bardziej otwarte na inne formy współbycia, także całkiem pasywne (Bishop, 2004, s. 60). Aktualizują się jednak dopiero dzięki odbiorcy-uczestnikowi, zauważając, że jego obecność jest wystarczająca dla performansu dzieła sztuki. Nie musi on niczego dotykać ani tworzyć, a więc może też w większym stopniu zachować swoją podmiotowość. Z perspektywy innych widzów, jego obecność jest silnie – niekoniecznie zgodnie z jego wolą – redundantna. Nawet jeśli koncepcja Bourriauda uprzywilejowuje „intersubiektywne relacje” względem zdystansowanej perspektywy wzrokowej (Bishop, 2004, s. 61), to czyni to na granicy inscenizacji i rzeczywistości: „Moja praca jest jak światło w lodówce (...) działa tylko wtedy, gdy są ludzie, którzy otwierają drzwi lodówki. Bez ludzi to nie sztuka – to coś innego – [byle] coś w pokoju” (Gillick, 2000, s. 16). Oczywiście, to nie wyklucza powstania na gruncie „wspólnego zaglądania w lodówkę” głębokiej relacji, jednak zagadnienie to jest bardziej skomplikowane i nie sprowadza się do momentu spotkania.

Podobne cele i problematyka są istotne dla strategii badawczo-artystycznych. Ponadto są one sferą dyskusji i refleksji od dawna. Zwrot relacyjny, z perspektywy historycznej, tak jak w przypadku innych zwrotów, wydaje się raczej trendem w akcentowaniu pewnych aspektów sztuki lub wskazywaniu ich jako kluczowe niż radykalną (r)ewolucją. Koncepcja otwarcia dzieła sztuki na odbiorcę i nadania mu atrybutów twórcy pojawia się dużo wcześniej w tekstach Waltera Benjamina (Benjamin, 1975), Rolanda Barthesa (Barthes, 1999, 2001) oraz Umberto Eco (Eco, 1994). W związku z tym Bishop sceptycznie ocenia optymizm Bourriauda, wskazując, że stosuje on istniejący porządek „śmierci autora” do form sztuki, które z założenia uwzględniają aktywną rolę uczestnika. Francuski krytyk-kurator paradoksalnie nadaje władzy intencjonalności

autora, który reżyseruje sytuację wspólnotowości, zamiast zauważyć zmiany w rozumieniu oraz praktyce procesów poznawczo-estetycznych (Bishop, 2004, s. 62). Bishop podsuwa alternatywy – artystów, którzy proponują mniej interakcyjne projekty, ale dotyczące relacyjności w sposób bardziej wyrazisty. Nie neguje estetyki relacyjnej *en bloc*, lecz ją niuansuje. Jako istotny przykład podaje prace Santiago Sierry i opisuje jego obecność na biennale w Wenecji:

Powrót Sierry na Biennale w Wenecji w 2003 roku obejmował duży spektakl-
-instalację dla pawilonu hiszpańskiego. Wall Enclosing a Space polegało na zamknięciu wnętrza pawilonu blokami betonowymi od podłogi do sufitu. Wchodząc do budynku, widzowie napotykali nieprzekraczalny mur, który uniemożliwiał dostęp do galerii. Goście z hiszpańskim paszportem zostali zaproszeni do wejścia od tyłu budynku, gdzie dwóch urzędników imigracyjnych sprawdziło paszporty. Obywatelom spoza Hiszpanii odmówiono wstępu do pawilonu, którego wnętrze zawierało jedynie szarą farbę łuszczącą się ze ścian, pozostałą po zeszłorocznej wystawie. Praca była „relacyjna” w sensie Bourriauda, ale spopularyzowała wszelkie wyobrażenia o płynności i nieskrępowaniu tych relacji, ukazując, w jaki sposób wszystkie nasze interakcje, podobnie jak przestrzeń publiczna, są rozdarte wykluczeniami społecznymi i prawnymi (Bishop, 2004, s. 73).

Na tym przykładzie Bishop wskazuje, że relacyjność musi uwzględniać antagonizmy i konflikty. Prace Sierry eksponują instytucjonalne ograniczenia relacji społecznych, ukazując ich absurdalność i niestabilność oraz możliwość zmiany (Bishop, 2004, s. 74). Bishop proponuje koncepcję estetycznego antagonizmu, cytując Thomasa Hirschhorna:

Nie chcę tworzyć pracy interaktywnej. Chcę tworzyć aktywną pracę. Najważniejszą czynnością, jaką może sprowokować dzieło sztuki, jest aktywność myślenia. Big Electric Chair Andy'ego Warhola (1967) daje mi do myślenia, ale to obraz na ścianie muzeum. Aktywna praca wymaga, abym najpierw dał coś z siebie (Morgan, 2003, s. 63).

Refleksja nad relacyjnością sztuki prowadzi do wniosku, że przymuszanie do aktywności jest gestem opresyjnym. Zwrot relacyjny staje się bardziej kontekstualizowaniem artystycznym i estetycznym niż społecznym. Wczesne refleksje Grotowskiego wskazują na ryzyko podgrywania roli przez widzów, co uniemożliwia bycie świadkami

wydarzenia – ich uwaga kieruje się na własny performans, a nie spektakl (Grotowski, 1990, s. 30). Bishop konstatuje:

Można argumentować, że prace Hirschhorna i Sierry, tak jak je przedstawiłam, nie są już związane z bezpośrednią aktywizacją widza, czy też jego dosłownym uczestnictwem w dziele. Nie oznacza to powrotu do wysoce modernistycznej autonomii, ale raczej do bardziej skomplikowanego połączenia tego, co społeczne i estetyczne. W tym modelu jądro niemożliwego rozwiązania, na którym opiera się antagonizm, znajduje odzwierciedlenie w napięciu między sztuką a społeczeństwem jako wzajemnie wykluczającymi się sferami – samo-refleksyjnym napięciem, które w pełni uznaje twórczość Sierry i Hirschhorna (Bishop, 2004, s. 78).

Dla strategii badawczo-artystycznych zwrot relacyjny pozostaje istotnym źródłem na wielu poziomach. Czerpią one ze sposobów, narzędzi, form, taktyk badania relacji społecznych w ramach sztuki i poprzez nią. Jednocześnie w wielu przypadkach koncentrują się na tej samej problematyce czy wręcz podziałają postawy polityczne. Sytuację komplikuje tutaj dołożenie do układu tego, co społeczne, estetyczne i naukowe. W niektórych okolicznościach staje ono równoległe z estetycznym, gdy badane są zagadnienia społeczne. Może także odwrotnie, w duchu empirycznym, równać się ze społecznym, gdy postuluje wywołanie widocznej i mierzalnej zmiany. Czasem jednak każdy z tych obszarów ustanawia się jako zupełnie nieprzystawalny do pozostałych i wówczas relacyjność – zarówno na poziomie kontaktu artysta–badacz–uczestnik, jak i korelacji konwencja–metodologia–polityka – staje się jednocześnie wyzwaniem i tematem pracy.

Zwrot działaniowy

Bezpośredni wpływ na rozwój strategii badawczo-artystycznych miał tzw. zwrot działaniowy (*action turn*). Mimo że jest on związany z jedną z konkretnych propozycji tzw. badań w działaniu (*action research*), to nie sprowadza się do nich (co wymaga odrębnego omówienia). Za jego osobnym opracowaniem przemawia również fakt, że obok zwrotu performatywnego jest jednym z najbardziej rozpoznanych obszarów wiedzy

w polskiej refleksji. Na jego obecność wskazała bezpośrednio, choć bez używania tego sformułowania, Ewa Domańska. Prowadząc refleksję na temat humanistyki, stwierdziła, że aby odpowiedzieć na wyzwania stawiane przez współczesny świat, powinna ona dostarczać wiedzy mającej „wartość przeżycia”. Tradycyjny model kontemplacyjny jest niewystarczający, gdyż „obecnie potrzebna jest nam praktyczna i skuteczna wiedza, która zwiększa szanse przetrwania (nie tylko człowieka)” (Domańska, 2010, s. 46–47). Badaczka dochodzi do przekonania, że „(...) potrzebna jest obecnie metodologia, którą nazwałabym praktyczną, tj. taką, która powstaje na bazie analiz danych i na ich potrzeby jest tworzona. Chodzi zatem o metodologię preskryptywną...” (Domańska, 2010, s. 50), która modeluje rzeczywistość, a nie jedynie opisuje.

Jest to szczególnie wyraziste przemieszczenie w naukach społecznych, a badania w działaniu mają swoje źródła w zmianach, jakie zaszły w ostatnim wieku w etnografii i antropologii. Dość wcześnie i z różnym skutkiem w tych dyscyplinach pojawiły się postulaty odejścia od empirycznego pozytywizmu, którego celem była „uniwersalizowalna, uzasadniona pewność w refleksji nad konkretnymi, z góry określonymi pytaniami” (Reason & Torbert, 2001, s. 6). Zwrot działaniowy przekształcił te cele na zainteresowanie krytyczną refleksją w działaniu jednostki, społeczności, organizacji, a także całego społeczeństwa. Przemieszczenie z poszukiwania ogólnych i deskryptywnych teorii na uczestniczenie w rozwiązywaniu względnie lokalnych problemów ma swoje źródła w reformie dominującej racjonalności społecznej w duchu ponowoczesności (Malewski, 2019, s. 96). Jak konstatuje Barbara Tuchańska, „(...) w żadnej dyscyplinie naukowej badania nie są już dziś traktowane jako aktywność, której sens wyczerpuje się wyłącznie w poznaniu rzeczywistości, w zdobyciu obiektywnej wiedzy o obiektywnej rzeczywistości. Wszelkie badania mają służyć do zrozumienia rzeczywistości, a ono – do podjęcia działań” (Tuchańska, 2016, s. 105–106).

Wydaje się, że takie przemieszczenie najłatwiej zachodzi w naukach społecznych, które w międzyczasie zmieniły się pod wpływem innych, teoretyzowanych w tej dyscyplinie „zwrotów”. **Lingwistyczny** przyniósł antropologii i etnografii znaczne przewartościowania epistemologiczne, przede wszystkim falsyfikując badacza jako byt transparentny, a język jako neutralną formę (Walczak, 2013, s. 112–113). **Ikoniczny** pozwolił zakwestionować prymat tekstu jako głównego nośnika kulturowego (Schnettler i in., 2008, s. 117). **Dramatyczny**, w polskim kontekście odróżniany od performatywnego (Krajewska, 2012, s. 41–42), uwydatnił procesualność i emergentność tożsamości zarówno badacza, jak i badanego. Na tym tle i pod względem

teoretycznym zwrot działaniowy wydaje się logiczną konsekwencją. Według Orlando Fals Borda, badania w działaniu wręcz antycypowały postmodernizm, wychodząc poza dyskursywną krytykę i symboliczną dekonstrukcję porządku społecznego na rzecz jego praktycznej zmiany (Fals Borda, 2010, s. 217–218). Dynamikę tym zmianom nadawali przede wszystkim przedstawiciele radykalnych i krytycznych orientacji (Malewski, 2019, s. 96), stawiający naukom społecznym jednoznaczne cele etyczne, osadzone w kontekście emancypacji grup nieuprzywilejowanych. Jak ujmuje to Rennie Johnston, „(...) badania emancypacyjne odrzucają zarówno koncepcję politycznej neutralności procesu badawczego, jak i przekonanie, że celem badania jest uzyskanie wiedzy o świecie – w badaniach emancypacyjnych chodzi o politycznie zaangażowane działanie w świecie” (Johnston, 2010, s. 199). Nie wszyscy przedstawiciele badań w działaniu podzielają tak radykalne stanowisko, jednak wyraźny jest powrót do hermeneutyki działania. Aktywność i sprawczość nie są w niej jedynie uzupełnieniem refleksji i wygenerowanej wiedzy, stanowią raczej naturalne środowisko jej powstania (Rakowski, 2017, s. 99), a wręcz ją poprzedzają.

Nie oznacza to, że badania po zwrocie działaniowym podlegają nieprzewidywalnej dynamice społecznej i oddają się strukturalnie wybranej ideologii. Peter Reason i William Torbert wskazują cztery wymiary zwrotu działaniowego, które uznają za definiujące (Reason & Torbert, 2001, s. 7). Po pierwsze, o ile tradycyjny porządek za cel badań wskazuje wytworzenie nowej wiedzy, o tyle w nowym kontekście prymarną ambicją jest praktykowanie wiedzy w działaniu, które ma bezpośrednio wspierać rozwój jednostki i społeczności. Po drugie, ponieważ człowiek jest zasadniczo istotą społeczną, wytwarzana wiedza ma głównie charakter partycypacyjny, wynikający z relacji pomiędzy podmiotami i wymiany ekologicznie osadzonej w rzeczywistości. Po trzecie, wiedza ta ma charakter ucieleśniony, doświadczeniowy, sensoryczny i właśnie ten jej aspekt poprzedza refleksję teoretyczną w sposób konieczny. Po czwarte, wszystkie działania badawcze są, przynajmniej w sposób ukryty, osadzone na fragmentach aktualnego dyskursu społeczno-kulturowego, który posiada pewną wartość normatywną (Reason & Torbert, 2001, s. 15). Konsekwencją uwzględnienia tych czterech wymiarów jest równoważne związanie w jednym procesie perspektyw pierwszo-, drugo- i trzecioosobowej (Reason & Torbert, 2001, s. 15, 28).

Jak nietrudno zauważyć, w przypadku zwrotu działaniowego można mówić raczej o akcentowaniu sprawczo-politycznego aspektu badań aniżeli o punktowo rewolucyjnym przewrocie. Agata Skórzyńska w swojej refleksji nad propozycją badań

w działaniu podkreśla, że należy ostrożnie podchodzić do wieszczonych kolejnych zwrotów. Zwraca uwagę, że jego teoretycy zwykle niechętnie mówią o radykalnej zmianie paradygmatu, a zamiast tego piszą raczej o ruchu, „paczce” czy też o „rodzinnym podobieństwie” lub ruchu społecznym (Skórzyńska, 2013, s. 99). W podobnej relacji do badań w działaniu znajdują się strategie badawczo-artystyczne, którym zwrot ten przyniósł przede wszystkim silne nasycenie ambicjami politycznymi oraz radykalnie partycypacyjny charakter, co odsyła do zwrotu relacyjnego. Skórzyńska także koreluje zwrot ku działaniu z badaniami i sztuką partycypacyjną, będącą w pewnym zakresie jego rozwinięciem (Skórzyńska, 2013, s. 100–101). Związek ten stanowi połączenie tradycji i metod aktywnych głównie ze studiami kulturowymi i pedagogiką krytyczną. Choć prawie zapomniany dziś w polskim kulturoznawstwie, to nadal obecny w pedagogice i studiach edukacyjnych był nurt łączenia badań z edukacją. W efekcie, zwłaszcza w krajach anglosaskich, badania w działaniu są najmocniej aktualne właśnie w naukach o wychowaniu. Podobnie też rozpoznawane są w Polsce (Červinková & Gołębiak, 2013).

Zwrot praktyczny

W obszarze strategii badawczo-artystycznych pojawiają się również odniesienia do zwrotu praktycznego jako szerokiego trendu obecnego w różnych dyscyplinach, charakteryzującego się postbinarnym zaangażowaniem w proces i praktykę (Kershaw i in., 2011, s. 63). Tę ostatnią definiuje się jako społecznie uznaną formę aktywności, wykonywaną na podstawie tego, czego członkowie uczą się od innych; możliwą do wykonania dobrze lub źle, prawidłowo lub nieprawidłowo (Barnes, 2001, s. 27). Definicja ta odsyła do omówionego wcześniej zwrotu działaniowego, jednak kluczowe jest tu akcentowanie słowa „praktyka”. W przeciwieństwie do „działania”, odwołującego się do swojego oczekiwanego efektu, a także „refleksji (naukowej)”, która zmierza ku wytwarzaniu ostatecznych sensów, „praktykowanie” faktycznie redukuje pole aktywności do potencjalnie powtarzanej aktywności, niekoniecznie wskazującej jakikolwiek zewnętrzny, przyszłościowy cel (Schatzki, 2001a, s. 14).

Taka definicja może brzmieć tautologicznie, ale w pewnym zakresie właśnie tak „samozwrotne” są praktyki – zwłaszcza społeczne – które przez swoją powtarzalność

i automatyzację same dla siebie są punktem odniesienia w czasoprzestrzeni (Schatzki, 2001b, s. 56). Uwzględniają one zarówno skryte działania indywidualne, jak i kolektywne, o charakterze publicznym. To jest zaletą, ale i wadą, ponieważ trudno zidentyfikować, jakiego rodzaju sprawczości dotyczą (Thévenot, 2001, s. 64). Podobnie nieoczywiste staje się to, czyją sprawczość obejmują: zwrócenie uwagi na praktykę w szerokim zakresie pozwala na uwzględnienie w refleksji podmiotów nieludzkich. Pojawiają się one w obszarze badawczym jako równoprawni aktorzy danej czynności. Tego rodzaju postulaty stawiają posthumaniści, wskazując na sprawczość np. zwierząt, maszyn czy roślin (Schatzki i in., 2001, s. 11).

Ważnym aspektem jest to, że teoretycy zwrotu praktycznego uznają zależność aktywności od wspólnych umiejętności lub zrozumienia, które są postrzegane jako osadzone na ucieleśnionym, ekologicznym poznaniu, uwzględniającym byty nieludzkie. W przeciwieństwie do innych terminów, zwrot praktyczny jest bardziej związany z nauką niż ze sztuką czy kulturą. Pojawił się on w latach 70. XX w., a jego kulminacja nastąpiła w latach 90. (Soler i in., 2014, s. 1–3). Podobną chronologię można zauważyć w przypadku innych zwrotów, które zyskały rozpoznawalność w drugiej połowie XX w. W duchu postmodernizmu i dekonstrukcjonistycznych krytyk tego okresu (np. zwrot lingwistyczny) zaczęto przyglądać się praktykom badawczym, na które składa się „znacznie więcej niż eksperymenty i logiczne wnioskowanie” (Soler i in., 2014, s. 1).

W obszarze nauk o sztuce czy nauk społecznych nie jest to tak oczywiste. W przypadku nauk ścisłych czy inżynierskich łatwiej dostrzec powtarzalne, codzienne czynności badawcze o charakterze rzemieślniczym, takie jak sprzątanie laboratorium, pisanie raportów, przygotowywanie wniosków o finansowanie i spełnianie obowiązków dydaktycznych. Na tym przykładzie widać, że zwrócenie uwagi na praktykę może wiele wyjaśnić na temat badanego rodzaju działalności. Dotyczy to także samego „uprawiania nauki”. Zwrot praktyczny okazał się mieć dużą siłę do stymulowania metarefleksji. Pojawił się jako rama pojęciowa dla opisywania zmian, które zachodziły lub były postulowane głównie w krajach europejskich, w obszarze ewaluacji instytucji naukowych (Saunders i in., 2011). Jest również wyrazisty w filozofii nauki oraz w naukach o naukach (*science and technology studies*).

W tym obszarze najbardziej rozpoznawalne są jego główne założenia, które charakteryzuje Léna Soler (Soler i in., 2014, s. 14–21). Pierwsze związane jest z ogólną

krytyką nauki jako obszaru idealizowanego i sztucznie oczyszczanego z elementów, które w praktyce mają istotny wpływ na formułowane teorie. Ignorowane są lokalne i historyczne konteksty, aspekty materialne i somatyczne oraz inne milczące założenia, mające znaczenie w momencie ewaluacji danej teorii. Zaliczają się do nich projekcje potrzeb i oczekiwań badaczy oraz ich ograniczenia poznawcze i kompetencyjne. Tradycyjne postrzeganie nauki często jest zbyt prymitywne i zubożone, aby odnosić się do rzeczywistej praktyki poznawczej. Aby uniknąć jej idealizacji *a priori*, teoretycy zwrotu praktycznego sugerują przejście do empirycznie ugruntowanych opisów uprawiania nauki. Miałyby one zastąpić normatywne, a więc postulatywne opisy, oparte w większości na zasadach demarkacji i regułach falsyfikacji sformułowanych przez Karla Poppera. Wartościowały one pozytywnie określone typy metod, które zyskują status niemal dogmatyczny. Jako takie stają się wzorem, często niedoścignionym lub wręcz nierealizowalnym (Soler i in., 2014, s. 16).

Pokrewna krytyka normatywnych zaleceń metodologicznych polegała na wskazywaniu, że przyjmują one uprzywilejowany punkt widzenia „nauki o nauce”, z której to nadrzędnej, zdystansowanej pozycji analityk zamierza mówić praktykującym naukowcom, jak uprawiać właściwą naukę. Co za tym idzie, formułuje także warunki uznawania jej za ważną i wartościową. Rouse określił takie stanowisko normatywne w tradycyjnej filozofii nauki jako „projekt legitymizacyjny” (Rouse, 2002, s. 180). W przeciwieństwie do niego formułowano postulaty przyjęcia skromniejszej perspektywy opisowej. Stąd w kontekście zwrotu praktycznego pojawiają się również koncepcje zwrotu opisowego (Lynch, 2014, s. 96), który jednak w radykalnym ujęciu okazał się problematyczny (Soler i in., 2014, s. 16).

Kolejnym przesunięciem, na jakie wskazuje Soler, jest konieczność zmiany perspektywy czasowej. Jak zauważa, w badaniach dotyczących historii nauki z reguły przyjmuje się kryteria oceny i analizy oparte na współczesnych wzorcach. W efekcie dezawuuje się niekiedy niezwykle wartościowe działania, które rozpoznaje się jako takie tylko na tle właściwego im kontekstu. Ostatecznie te teoretyczne gesty prowadzą do ogólnej zasady zwrotu praktycznego. Głosi ona, że nauka nie jest jedynie wyabstrahowanym, sterylnym procesem poznawczym, lecz działaniem, którego determinującymi aspektami są: procesualność, materialność, kolektywność, osadzenie w kontekście społeczno-kulturowym oraz skalarność między tym, co ukryte, a tym, co jawne (Soler i in., 2014, s. 18–20).

Ważność tej charakterystyki nie wyczerpuje się na działaniach eksperymentatora w laboratorium albo antropologa podczas badań terenowych. W ramach zwrotu praktycznego następuje również zmiana statusu teorii, od abstrakcyjnych twierdzeń, mających opisywać świat, do narzędzi działania w odniesieniu do określonych zadań poznawczych. Sposoby myślenia stosowane do obiektów materialno-technicznych i działań technologicznych przeniesiono do teorii i samego teoretyzowania. W tej perspektywie nie są one wyłącznie reprezentacjami, które należy oceniać pod kątem ich adekwatności empirycznej, ale także – a może przede wszystkim – środkami do osiągnięcia konkretnych, a nie wyłącznie poznawczych celów. Określane są one jako „artefakty teoretyczne” (Woody, 2014, s. 123–125), „technologia teoretyczna” (Warwick, 1992, s. 630), „narzędzia papierowe” (Klein, 2001, s. 10), „techniki obliczeniowe” (Kaiser, 2005, s. 9) czy też „aparatus pojęciowo-wyobrażeniowy” (Ciesielski & Bartosiak, 2017, s. 7), który jest projektowany, manipulowany i przekształcany w celu efektywniejszego rozwiązywania określonych problemów. Teoretyzowanie i ewaluacja teorii są zatem regulowane przez wartości takie jak: efektywność, produktywność i wartość obliczeniowa lub wyjaśniająca, a porównawcze zalety teoretycznych artefaktów są oceniane w odniesieniu do poszczególnych problemów. Takie ramy przesuwają znaczenie i centralność tradycyjnie przypisywaną wymogowi wyboru teorii, rozumianemu jako propozycja najlepszej teorii *tout court*, i zachęcają do bardziej pluralistycznych postaw (Soler i in., 2014, s. 23).

Bez względu na to, czy narzędziem badacza jest mikroskop czy złożona teoria, nie ma zgody z tym, co – jeśli w ogóle coś poza wspólnym zrozumieniem – jest konieczne do wyjaśnienia i potencjalnego przekazywania praktyk. Wątpliwości dotyczą tego, na ile wystarczające jest po prostu dzielenie się poprzez wspólne doświadczenie, a na ile konieczne lub oczekiwane jest tworzenie instrukcji pozwalających na szersze upowszechnianie praktyki. Podobne pytania dotyczą strategii badawczo-artystycznych, dla których przekroczenie granicy działania i jego konceptualizacji jest jednym z kluczowych wyzwań. Niezależnie od tych wątpliwości, znaczenie „poznania praktycznego” potwierdza tezę, że utrzymanie ciągłości praktyki, a tym samym jej zdolność do transformacji życia społecznego, opiera się przede wszystkim na pomyślnym wpaianiu wspólnego ucieleśnionego *know-how* (Schatzki i in., 2001, s. 12). Jak zostanie to omówione poniżej, „wykwalifikowane” ciało przyciąga uwagę w praktyce teoretycznej jako punkt spotkania tego, co intelektualne i cielesne, oraz aktywności indywidualnej i społecznej, o ile takie binarne opozycje w ogóle się w tym kontekście nie rozpadają.

Zwrot praktyczny przynosi więc strategiom badawczo-artystycznym zainteresowanie codziennym rzemiosłem. Kompetencje, które w określonych środowiskach są silnie znaturalizowane, faktycznie stanowią nośniki istotnych treści społecznych, tak kulturotwórczych, jak i destrukcyjnych. Idzie za tym zainteresowanie praktyką jako czynnością powtarzalną, która nie tyle zmierza ku jakiemuś punktowemu celowi, jak spektakl, eksperyment czy doroczne święto, ile jest pewnym przejawem codziennego porządkowania i podtrzymywania lokalnego porządku w różnych jego aspektach. Refleksja nad tym uwzględnia elementy pozornie marginalne, jak narzędzia i miejsca pracy, które są rozpoznawane jako istotne czynniki wpływające na daną praktykę i jej wartość (Saunders, 2011, s. 2).

Zwrot performatywny

Pod wieloma względami najistotniejszym z perspektywy strategii badawczo-artystycznych wydaje się zwrot performatywny. Spośród wymienionych został on najbardziej wchłonięty przez polski dyskurs naukowy. Ze względu na związek z innymi trendami intelektualnymi XX w. (Domańska, 2007, s. 52) oraz obecność podobnych postulatów najprawdopodobniej zaabsorbował lub przesłonił je, czyniąc w Polsce mniej relewantnymi. Być może – paradoksalnie – tak dynamiczny rozwój zainteresowania performansem pośrednio wpłynął na ograniczoną transmisję innych omawianych tu zwrotów. Przyczyną tego mógł być podatny grunt, jaki w naszym regionie stworzyli dla niego wybitni twórcy teatru na czele z Grotowskim, oraz duże znaczenie performansów kulturowych w okresie transformacji ustrojowej. Bez względu na to, gdzie wskazywać można źródła popularności tego porządku teoretycznego, pozostaje on kluczowy dla omawianych tu strategii. W radykalny sposób przekształcił światową praktykę artystyczną (Fischer-Lichte, 2008, s. 20), będąc zarówno źródłem, jak i katalizatorem o wiele szerszych zmian społeczno-kulturowych (Wachowski, 2011, s. 55), obejmujących także dyskurs naukowy (Lincoln & Denzin, 2003, s. 7). W Polsce natomiast można go uznać za potencjalne konceptualne medium dla ich wprowadzania.

Kluczowa w tym zakresie jest transgresywność performansu. Już w 2007 r. Ewa Domańska wskazała, że:

Obecne badania nad performance'ami i performatywnością można ogólnie wiązać z dwoma zagadnieniami: po pierwsze, z działaniem czy odgrywaniem (performance), co kieruje nasze zainteresowania w stronę studiów nad teatrem, a także wykorzystującej je antropologii i socjologii, oraz po drugie, z teorią aktów mowy, co z kolei wiedzie ku dekonstrukcji i studiom genderowym i queerowym (Domańska, 2007, s. 49).

Badaczka trafnie podała dwa główne obszary, w jakich zwrot performatywny rozwija się i powoduje największe zmiany. Być może zaszyły one jeszcze dalej niż oceniała ona w 2007 r. Współczesna performatyka, wykraczająca poza *performance art*, często radykalnie odcina się od „odgrywania” na rzecz mocy sprawczych czy wręcz wydajności (McKenzie, 2011, s. 16). Relacja z teatrem jest więc nieoczywista i rozłamuje się na granicy teatralnej fikcji oraz realności życia społecznego. Pokazuje to, że performans jako pojęcie i szczególny rodzaj lub aspekt ludzkiej aktywności niweluje konceptualną granicę między „odgrywaniem” a „robieniem”. Teorie genderowe i queerowe, które Domańska wiązała z teorią aktów mowy, stały się natomiast najbardziej politycznym obszarem wykorzystania performansu.

Na tle nowoczesnej ekspansji metafory teatru świata, szczególnie w pracach Ervinga Goffmana (Goffman, 2008, s. 38–40), interpretacja koncepcji performansu przez Judith Butler uświadomiła, jak bardzo realne i bolesne mogą być konsekwencje codziennego „odgrywania”. Podkreśliła, jak miękka jest granica pomiędzy wyobrażeniowością tekstu a realnością czynu. Zwrot ten jako aparat wyobrażeniowo-pojęciowy ujawnia swoją hipertekstualność i płynność (Wachowski, 2011, s. 319), zdolność do przekraczania granic dyskursów i dyscyplin. Oba obszary transgresji, umożliwiające przez performans, są żywo wykorzystywane wśród artystów-badaczy, co także zauważała Domańska:

Najciekawszym jednak zjawiskiem jest wyraźny zwrot wielu przedstawicieli humanistyki ku sztuce jako alternatywnej wobec nauki formie przedstawiania, analizowania, rozumienia i zmieniania świata. Sztuka coraz częściej dla nieartystów staje się ważniejszym od nauki jako takiej sposobem osiągnięcia, prezentowania i przekazywania wiedzy (Domańska, 2007, s. 51).

Przy czym przesłanką dla tej zmiany zainteresowania nie jest wyłącznie większa adekwatność języków artystycznych w procesach poznawczych i komunikacyjnych,

lecz ich większa sprawczość. Domańska stawia hipotezę, że zwrot performatywny popycha humanistykę tam, gdzie znajdują się najbardziej palące wyzwania społeczne, reprezentowane przez takie figuracje podmiotowości, które są w danym czasie najbardziej ekstremalne – jest więc czynnikiem aktualizującym jej obszar badawczy. W swojej liście takich istotnych wyzwań objęła zagadnienia:

(...) od zmian klimatycznych, postępu technologicznego, który wywołuje fundamentalne zmiany nie tylko w kulturze, lecz także w całej kondycji człowieka (m.in. inżynieria genetyczna, transplantacje zwierzęce i biotroniczne, tworzenie nowych gatunków zwierząt i roślin, nanotechnologia, psychofarmakologia) do zjawisk społeczno-politycznych (ludobójstwo, terroryzm, ruchy wolnościowe różnych grup mniejszościowych) (Domańska, 2007, s. 55).

Co symptomatyczne i niejako potwierdzające jej hipotezę, problemy klimatyczne postawione są jako pierwsze, ale zarazem nie najistotniejsze, przynajmniej w porównaniu do np. terroryzmu. Dzisiaj natomiast jest to jeden z najżywszych obszarów badań i działań artystycznych. Z jednej strony przyczyny tego wydają się jasne i smutne: problem terroryzmu przestał być tak bolesny dla Zachodu, ale został już rozpoznany – rozpisany na wiele dystansujących znaków, tekstów, symboli i metafor. Wyzwanie natomiast upadającego ekosystemu Ziemi zaczyna nam coraz wyraźniej doskwierać. Wraz z poczuciem zagrożenia planety okazało się, że najbardziej ekstremalną figuracją podmiotowości jest przyroda, a konkretnie roślinność. Wiek XXI to eksplozja zainteresowania performatyków i kulturoznawców relacją pomiędzy człowiekiem a roślinami. Jej przejawy są widoczne w Polsce, zarówno w nauce, np. badania Magdaleny Zamorskiej (Zamorska, 2020a, 2020b), jak i w sztuce. Dotyczy to także sztuk widowiskowych, gdzie temat końca antropocenu i relacji z florą Ziemi podejmują ważne artystki sceny teatralnej i tanecznej – Agata Siniarska (Roślin(tym)ność / Plantimacy w galerii BWA Awangarda we Wrocławiu, maj 2019), Magda Jędra i Anka Herbut (Złe Ziele, Festiwal Ciało/Umysł 2021). Performans figuruje w awangardzie rozpoznawania bytów nieuprzywilejowanych i jako taki zawsze jest wyraziście polityczny.

Zwrot performatywny przyniósł strategiom badawczo-artystycznym prymat sprawczości, rozumianej jako pragmatyczne przeciwieństwo refleksji lub siła polityczna. Jak zauważa Domańska (2007, s. 56), „podmiot, który ma siłę sprawczą, staje się w tym nastawionym na zmiany świecie najbardziej pożądanym”. Teoria, która jest najpełniej funkcjonalna, oceniana jest jako adekwatna. Drugorzędne znaczenie ma

przy tym jej metodologiczna spójność, o czym świadczy szerokie przyjmowanie się w różnych obszarach wiedzy koncepcji zbliżonych do teorii integracji pojęciowej (*conceptual blending theory*) (Fauconnier & Turner, 2003; M. Turner, 1997). W jej ramach realizowany jest postulat wielo- lub transdyscyplinarności nauki po zwrocie performatywnym.

Skupienie się na sprawczości odsyła ku jej narzędziom, a więc przede wszystkim ciału wraz z jego materialnością. W szczególności z perspektywy teatralnie zakorzenionej performatyki cielesność stanowi drugi istotny obszar eksplorowany w ramach zwrotu performatywnego, a zarazem modelujący rozwój strategii badawczo-artystycznych. To zagadnienie gruntownie omówiła Erika Fischer-Lichte. W swojej pracy zwróciła szczególną uwagę na cielesną współobecność uczestników zdarzeń performatywnych, wskazując jednocześnie, że te

(...) zawsze mają na względzie trzy ściśle ze sobą powiązane cele: (1) **zamianę ról** między aktorami i widzami, (2) **budowanie wspólnoty** między nimi oraz (3) różnorodne **typy kontaktu**, to znaczy relacje dystansu i bliskości, publicznego i prywatnego/intymnego, spojrzenia i kontaktu fizycznego. Niezależnie od tego, jak różnorodne mogą być te strategie (...) to mają one jeden wspólny mianownik: nie tylko przedstawiają i interpretują strategie zamiany ról, budowania i niszczenia poczucia wspólnoty, bliskości i dystansu. W znacznie większym stopniu urzeczywistniają zamianę ról; faktycznie budują, a potem niszczą poczucie wspólnoty; wprowadzają bliskość lub dystans. Widz nie tylko obserwuje, w jaki sposób dochodzi do zamiany ról, budowania i niszczenia wspólnoty czy tworzenia bliskości i dystansu, ale również doświadcza tych procesów na własnej skórze jako uczestnik przedstawienia (Fischer-Lichte, 2008, s. 61).

Zwrot performatywny niejako uzupełnia się ze zwrotem relacyjnym, akcentując to, co odziedzicza z teatru – rytualność, która opisywana jest trafniej w kategoriach liminalności lub liminoidalności (Fischer-Lichte, 2008, s. 86–87; Wachowski, 2011, s. 176–177). To poprzez quasi-rytuały performerzy starali się zwracać uwagę na relacje pomiędzy uczestnikami swoich wydarzeń i zapraszać ich do tworzenia wspólnoty, choćby tymczasowej. W tym kontekście można mówić o transgresywności zwrotu performatywnego, przekraczającego granice rzeczywistości i teatru. Przekonanie o możliwości zmiany „społecznego” przez „estetyczne” leży u podstawy politycznych ambicji współczesnych strategii badawczo-artystycznych.