

Mirosława Moszkowicz

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Zwrot ku materialności i *performans* - nowe tendencje w naukach humanistycznych jako wyzwanie dla edukacji

W niniejszych rozważaniach chciałabym przedstawić próby przekraczania *tekstualnej* tendencji w humanistyce, chociaż oczywiście takie pojęcia jak *znak*, *tekst*, *kontekst*, *dyskurs*, *narracja* nadal trafnie opisują niektóre zjawiska kulturowe, społeczne czy edukacyjne. Dla (przyszłej) pedagogiki szczególnie ważne wydaje się jednak pytanie jak poza/czy post/ tekstualne propozycje w nauce ale także - odbiegające od zasady ekspresji/reprezentacji - działania w sztuce, zmieniają koncepcje podmiotu, poznania i relacje pomiędzy człowiekiem i światem, zwłaszcza kiedy naruszone zostają hierarchiczne struktury myślenia typu: ludzie/nie-ludzkie, organiczne/nie-organiczne, umysł/ciało, nauka/sztuka.

W 1967 roku R. Rorty, w tytule redagowanej przez siebie książki, użył określenia *zwrot lingwistyczny* (*language turn*), aby zaznaczyć paradygmatyczną rolę języka w kulturze, w teoriach nauk humanistycznych, w filozofii i w życiu codziennym.¹ W latach 60. XX wieku rozwój językoznawstwa, badań literackich czy semiotyki, wskazywał na język jako podstawowy system modelujący wobec innych systemów znaków. W badaniach naukowych (np. etnografia, pedagogika, socjologia) materiały wizualne (fotografie, rysunki, filmy wideo) zazwyczaj poddawane były analizie językowej, dekodowaniu, przekładane na słowa/pojęcia. W 1992 roku W.J.T. Mitchell opublikował tekst-manifest pt. *Zwrot obrazowy*², w którym upomniał się o zauważenie obrazu i przedstawień wizualnych jako osobnych i odmiennych wobec słów form komunikacji i wiedzy. Zaproponował także w swojej *Teorii obrazu* pojęcie metaobrazu analogicznie do metatekstu. Był to ważny głos zważywszy, iż obrazy we współczesnej kulturze (zwłaszcza medialne), poczynając od krytycznego stanowiska tzw. Szkoły Frankfurckiej, postrzegano jako zagrożenie dla literackiej kultury i oceniano jako przejaw przemysłu kulturalnego (Adorno). Niektórzy badacze współczesności jak np. J. Baudrillard, P. Virilio, N. Postman dostrzegali także niebezpieczeństwo w produkcji obrazów medialnych, technicznych, które ich zdaniem przysłaniają, za-

¹ R. Rorty, ed. *The Linguistic Turn; Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press, 1967.

² W.J. Thomas Mitchell, „*The Pictorial Turn*” - tekst w formie manifestu ukazał się najpierw w *Artforum* w 1992, potem w wersji książkowej, w 1994 roku. W tym samym czasie historyk sztuki Gottfried Boehm użył określenia „*ikonische Wendung*” w niemieckim języku, G. Boehm: *Die Bilder der Wiederkehr* [w:] *Was ist ein Bild*, Hrsg: G. Boehm. München, 1994. 11-38.

stępują, symulują i niszczą nasze poczucie rzeczywistości. Tymczasem według Mitchella *zwrot obrazowy nie polega na powrocie do naiwnej mimesis, ale na postlingwistycznym, postsemiotycznym, ponownym odkryciu obrazu jako złożonych wzajemnych oddziaływań pomiędzy wizualnością, narzędziami, instytucjami, dyskursami, ciałami i figuratywnością*.³ W ostatnich latach nastąpił wzrost zainteresowania obrazami jako przedmiotem i metodą badań (studia wizualne, socjologia wizualna, etnografia wizualna, antropologia obrazu, itd.), bowiem zgodnie z sugestią Mitchella okazało się, że nie tylko to, co widzimy ma społeczne podłoże ale także to, co społecznie ważne ujawnia się nie tylko w tekstach, ale też w obrazach i zjawiskach wizualnych oraz w działaniach (np. rytuałach, performansach kulturowych - wyjaśnię to pojęcie w dalszej części tekstu). Nowe podejście do wizualności opiera się zatem na założeniu, że celem analiz naukowych nie jest przełożenie świadectw wizualnych czy materialnych na wiedzę werbalną, ale eksploracja relacji pomiędzy wiedzą wizualną a innego rodzaju wiedzą, stąd można mówić o wizualno-werbalnych wypowiedziach, czy też badać zależności pomiędzy sferą wizualną a ideologią, instytucjami, itd. *Każde medium* (fotografia, wideo, dzienniki terenowe, opisy, itd.), jak zauważa w odniesieniu do etnograficznych badań S.Pink, *przynosi inne elementy doświadczenia terenowego*.⁴ Badania lat 90. ubiegłego wieku pozwoliły wykazać, iż **różne media** (np. fotografia, wideo, zapis dźwiękowy, dokumenty tekstowe) **reprezentują różne rodzaje wiedzy**. Stąd opozycyjne podejście w humanistyce wobec tekstualności jest związane z jednej strony ze wzrostem badań nad przekazami niewerbalnymi, a więc np. nad obrazami i kulturą wizualną, ale także zainteresowaniem sferą materialną (np. *studia nad rzeczami*) oraz sprawczością, performansem i performatywnością (np. *performatyka*), które też okrzyknięte zostały jako kolejne *zwroty* w nauce: *zwrot ku rzeczom*, czy *zwrot performatywny*. Wspominane zwroty (obrazowy, performatywny, zwrot ku rzeczom) występują niemal równocześnie (koniec XX wieku i początek XXI) i zapewne nie jest to tylko przejaw mody, ale sygnał świadczący o tym, iż potrzebujemy nowych narzędzi do opisu i interpretacji świata.

Jak zauważa E. Domańska postmodernistyczny nurt nieco osłabł, natomiast takie koncepcje jak poststrukturalizm, dekonstrukcja, konstruktywizm, tekstualizm, badania narracji czy dyskursu, nie do końca odpowiedziały na nurtujące pytania współczesności.⁵ Jakie to są pytania? Na przykład mimo ogromnej wiedzy i tekstów na temat ludobójstwa w minionej epoce, nie potrafiliśmy zapobiec zdarzeniom na Bałkanach, w Somali, w Rwandzie w końcu XX wieku, czy atakom terrorystycznym na całym świecie. Czy zatem potrafimy przetrwać wobec

³ J.w., s.16

⁴ Zob S.Pink, *Etnografia wizualna, Obrazy, media i przedstawienia w badaniach*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, przeł. M.Skiba, Kraków, 2009

⁵ E. Domańska, *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Wydawca Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, źródło internetowe: http://www.forhum.uni.torun.pl/publikacje/Colloquia_Humaniorum_t3.pdf

wielu zagrożeń jakie są związane z działalnością człowieka, czy z żywiołami natury (trzęsienia ziemi, tsunami, epidemie, itd.)? Ze strony humanistyki płyną sygnały, które pokazują, iż we współczesnym, złożonym świecie dyskursywne, tekstowe czy nawet obrazowe perspektywy już nie wystarczą. Wyrazem nowych tendencji w filozofii czy w nauce są metafory używane przez badaczy, wskazujące na nowe modele myślenia. Pojawiają się takie figury retoryczne opisujące świat, jak np. *kłącze* (G. Deleuze, F. Guattari), *sieci* (B. Latour), *asamblaż* (M. DeLanda, B. Latour, B. Massumi), czy *chmura* (M. Serres), które powoli wypierają metafory świata jako księgi, którą należy nauczyć się czytać czy świata utkanego z mgławicy tekstów.⁶ Punktem wyjścia w niniejszych rozważaniach będzie teoria aktora-sieci (Actor-Network-Theory, ANT) Bruno Latoura, która wysuwa śmiało argumenty bazując na socjologii wiedzy, antropologii porównawczej, ale dziś jest już traktowana jako krytyczna socjologia czy wręcz jako filozofia nauki. W jej kontekście (a jednak trudno się wyzbyć myślenia w kategoriach kontekstu), przedstawię pewne przykłady sztuki (performans Stelarc'a i działania artystyczne T. Kantora) jako rodzaj „dyskusji” i inspiracji wskazujących na potrzebę redefinicji modelu podmiotu, który zbyt szybko został rozproszony w dyskursywnych praktykach, a przecież sztuka współczesna wskazuje, iż podmiot jest także oporny, jest *podmiotem performatywnym* a nie tylko terenem walki władzy/wiedzy w procesie nadawania znaczeń. Jak się wydaje obok filozofii i nauki, sztuka staje się dzisiaj ważnym terenem inspiracji dla humanistyki. Ów nowy model *podmiotu performatywnego*, podmiotu sprawczego, który później przybliżę, może okazać się także ważny dla pedagogiki, wszak idea zmiany ku lepszemu światu, mimo krytyki pedagogicznej utopii, wciąż w ‘miękkiej’ postaci jest impulsem teorii i praktyki edukacyjnej i wychowawczej.

Teoria Aktora-sieci

Teoria Aktora-Sieci (ANT – Actor-Network Theory) Bruno Latoura wywodzi się z nurtu etnografii-laboratorium czy społecznych studiów nad nauką i technologią (aby w końcu stać się filozofią nauki) i proponuje dokładnie przyrzec się jakie etapy i czynności składają się na proces poznawania i budowania wiedzy/nauki⁷. Nieco mylące jest określenie „teoria” i „sieć”. Jest to raczej me-

⁶ Jak pisze Bogdan Banasik w nawiązaniu do wydanego w 1980 roku przez G. Deleuze i F. Guattari tekstu pt. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*.

Jeśli więc można mówić o jakimś modelu świata, to z pewnością bardziej zasadne jest czynić to w odniesieniu do kłącza, rzeczywistość bowiem, istotnie, jest rizomorficzna - rośliny tworzą kłącze z wiatrem, ze zwierzętami, z ludźmi, my zaś "tworzymy kłącze wspólnie z naszymi wirusami albo raczej nasze wirusy pozwalają nam tworzyć kłącze z innymi zwierzętami", cyt. Za: B. Banasik: *Ogród koczownika. Deleuze – rizomatyka i nomadologia* -, "Colloquia Communia" 1988, nr 1-3, 258-270.

⁷ Etnografia-laboratorium czy *Antropologia laboratorium* wiąże się z trzema równolegle prowadzonymi projektami badawczymi, w drugiej połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, w

toda badania/poznania aniżeli teoria w klasycznym sensie, zaś *sieć* nie powinna tworzyć skojarzeń ani z internetem, ani z komunikacją.

W nauce zazwyczaj posługujemy się językiem, który podkreśla dychotomiczne zestawy pojęć i dualistyczne ujęcie świata, jak np. metoda badania i przedmiot badań, ontologia i epistemologia, teoria i praktyka, jednostka i społeczeństwo, itd. Zdaniem B. Latoura należy odrzucić wszelkie tego typu myślenie, a także, co wydaje się szczególnie śmiałe, proponuje on odejść od takich pojęć, jak „kultura” czy „społeczeństwo”, które uważa za pojęcia przygodne, artefakty jakie powstały w pewnym historycznym czasie i dzisiaj raczej utrudniają, aniżeli ułatwiają pracę badawczą. Natomiast według francuskiego filozofa warto skoncentrować się na dynamicznych modelach procesów, asocjacji, działań i koordynacji, a zrezygnować z pojęć obejmujących statyczne czy dualistyczne struktury. „*Nauka w działaniu*” (1987) to tytuł jednej z klasycznych już książek Latoura, a ów tytuł zapewne trafnie ukazuje jego zainteresowania, czyli śledzenie procesu tworzenia się wiedzy, np. wybór problemów badawczych, komunikowanie się badaczy, zdobywanie pieniędzy na badania, przygotowywanie materiału badawczego, pisanie tekstu, spory naukowe, metaforykę stosowaną przez naukowców, a nawet ich życie rodzinne, a więc skomplikowaną sieć powiązań i relacji pomiędzy *aktorami*, w tym także elementami najczęściej uważanymi za nieistotne w procesie tworzenia/produkowania wiedzy, jak np. urządzenia techniczne.⁸ W filozofii nauki pojawia się zatem figura *agenta*, *aktora*, *sprawcy*. Pojęcie aktora, jakim posługuje B. Latour, odnosi się do angielskiego słowa *act*, czyli działanie, ale w przeciwieństwie do częstego wykorzystania metafory teatru (np. *społeczeństwo spektaklu* G. Deborda) nie chodzi o tu o grę, w sensie udawania, wchodzenia w rolę, a raczej o dzianie się, sprawczość, bycie przedmiotem lub/i podmiotem zdarzeń.⁹ Zdaniem francuskiego badacza nauki, nie tyle instytucje, struktury, narracje, dyskursy, konteksty są ważne w procesie poznania, ale to, co faktycznie robią naukowcy w laboratoriach, instytutach, itd., jakich materiałów, urządzeń, metafor, testów, itd. używają a jakie odrzucają, co zatem robią, a nie tylko co piszą że robią, czyli jak faktycznie wyglądają ich czynności poznawcze. Według Latoura aktor/sprawca istnieje w sieci *zależności z innymi aktorami i nie tylko jest źródłem*

których zastosowano obserwacje uczestniczącą wobec laboratorium naukowego, aby opisać co się w nich dzieje, co pozwoliło zbadać wiedzę w trakcie tworzenia, a nie gotowe wyniki czy teorie - Karin Knorr-Cetina, Bruno Latour oraz Michael Lynch. *Manufacture of Knowledge* (Knorr-Cetina 1981) *Laboratory Life* Latoura i Woolgara (Latour, Woolgar 1979), *Science in Action* (Latour 1987).

⁸ B. Latour, *Science in Action*, Cambridge, 1987. MA: Harvard University Press.

⁹ Pojawia się tu problem rozumienia roli aktora i zdarzenia w teatrze tradycyjnym i teatrze awangardowym, czy wreszcie w performans. Ta sama nazwa ma za każdym razem inne znaczenie. Np. w tradycyjnym teatrze pomijano zupełnie (starano się ukryć) obecność ciała zarówno aktora jak i widza, a teatrze J. Grotowskiego aktor wręcz ocierał się o widza, był blisko, co sprawiało, iż cielesne odczucia stanowiły ważny aspekt zdarzeń teatralnych. Widz w spektaklach awangardowych był często włączany do uczestniczenia w spektaklu.

działania, lecz także celem działań innych sprawców, stąd nazwa Teoria Aktora-Sieci.¹⁰ Celem ANT jest śledzenie wszystkich procesów sieciotwórczych (*trzeba iść za aktorem*, jak mówi Latour) i sprawdzanie w jaki sposób wylaniają się nowi aktorzy. *W jego ujęciu działania ulegają stałej dyslokacji. Ona niepewność, kto/co działa oraz kto/co właściwie wpływa na nasze działania, jest jednym z podstawowych motywów Latorowskiego rozumienia sprawczości.*¹¹ Właśnie relacje, które stabilizują wiedzę lub ją destabilizują stanowi cel ANT, teoria ta nie wyjaśnia badanego przypadku (dlaczego się tak dzieje).

Aktorem czy aktantem jest wszystko to, co występuje w procesie tworzenia wiedzy, także urządzenia, rzeczy, itd. nie tylko ludzie. Zawsze jednak braliśmy pod uwagę tylko ludzki wymiar działania oraz wyłącznie końcowy etap dochodzenia do wiedzy/nauki a mianowicie prezentacje wyników badań w towarzystwach naukowych, publikacje artykułów, itd., nikt nie pytał jak powstawały, podobnie jak o wyniki wiedzy pytamy uczniów, nie informujemy ich o jej złożonym, otwartym charakterze, o trudzie jej zdobywania, o wielości aktorów, którzy przyczynili się do jej powstania i przekształcania. Tymczasem Latour odrzuca pojęcia, które stabilizują proces zdarzeń, odrywają się od sieci aktorów, sytuując się (pozornie) poza nimi. Dlatego francuski filozof krytykuje nauki społeczne za zbyt pospieszne próby interpretacji tego, co robią aktorzy i wprowadzenie takich pojęć, jak np.: „korporacyjna kultura IBM-u, „brytyjski izolacjonizm”, „presja rynku”, które uważa za ozdobniki nie mające mocy wyjaśniania zjawisk.¹² Zamiast tego rodzaju pojęć, podobnie jak w przypadku pojęcia *społeczeństwo*, Latour proponuje mówić w kontekście tego, co społeczne jako o czymś co zostało do tej pory *zwolane, zebrane, zgromadzone (assembled) aby działać jako jedna całość.*¹³ Badanie czynności określanych mianem „poznawczych” w ujęciu ANT w zasadzie przekreśla pojęcie modelu wiedzy *jako czegoś statycznego i znajdującego się w języku czy umyśle, zastępując je koncentracją na praktykach poznawczych (tworzenie wiązań, transakcje, negocjacje)*¹⁴. Charakterystycznym aspektem naszego myślenia naukowego jest rozdzielanie tego, co społeczne, polityczne, od tego co przyrodnicze, naturalne, tego co ludzkie, społeczne, od rzeczy, natomiast ANT jest próbą pokazania, że w procesach sieciotwórczych ważną rolę odgrywają czynniki pozaludzkie, jak np. narzędzia, technologie, itd.¹⁵ Koncepcja wiedzy jako sfera prak-

¹⁰ Latour (2005) cyt. Za: E. Domańska *Problem rzeczy we współczesnej archeologii* , w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Wydawca Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie.

¹¹ J.w. s.34.

¹² Zob. Arciszewski , *Teoria Aktora – Sieci Bruno Latoura*, Teksty Drugie, 1/2 2007

¹³ E. Bińczyk, *Nie ma społeczeństwa! „Nasi mniejsi bracia”, społeczne studia nad nauką oraz etyczne zaangażowanie Bruno Latoura*, Teksty Drugie, 1/2 2007 , s 146.

¹⁴ Zob K. Arbiszewski, j. w., s. 116.

¹⁵ *Actor network theory* (Bruno Latour, Michel Callon i John Law) opiera się na założeniu *agencyjności* (sprawczości), także tzw. *nieludzi*, czyli również komputerów i maszyn. Podkreśla, że ważne są sieci materialno-semiotyczne, a nie same przedmioty. Przykładowo, rozmowa telefoniczna nie

tyk społecznych zaproponowana przez Latoura współbrzmi z poglądem Donny Haraway, która wychodząc z teorii feministycznych wprowadza pojęcie *wiedzy usytuowanej*, co stanowi próbę przeciwstawienia się tzw. wiedzy obiektywnej. *Wiedza usytuowana* wymaga, by **przedmiot wiedzy** zarysowany został **jako aktor i sprawca, a nie ekran albo podstawa zasobów**, nigdy wreszcie też **jako niewolnik wobec pana**, zamykającego ruch dialektyczny własnym, pojedynczym działaniem i autorstwem wiedzy „obiektywnej” (podkreślenie MM).¹⁶ Mamy tu do czynienia z próbą krytycznego podejścia wobec tradycyjnie rozumianej wiedzy obiektywnej, abstrakcyjnej, która zdaniem Donny Haraway pozbawia nas odpowiedzialności za jej tworzenie (kto mówi?). Według teorii Latoura wiedza obiektywna stwarza iluzję bycia superaktorem, który z zewnątrz ocenia dane zjawisko, usuwając w cień złożony proces działań wielu aktorów oraz maskuje udział w badanym procesie aktora-badacza. Stąd coraz częściej w dyskursie naukowym mówi się o *wiedzy usytuowanej* czy *wiedzy rozproszonej* (z udziałem wielu aktorów). Wróć jeszcze do tego zagadnienia w dalszej części tekstu.

Nowa podmiotowość w posthumanistyce i w sztuce

Jak pisze E. Domańska *Badając różne figurowanie podmiotowości, zauważmy, że wyznaczniki oparte na jej kulturowo-społecznym rozumieniu oraz dualistyczne, hierarchiczne myślenie w kategoriach organiczne/nie-organiczne, ludzkie/nie-ludzkie przestają wystarczać, a konstruktywizm, który sprowadza rozumienie na przykład rasy i płci do kulturowego tworu, zaczyna ograniczać pole badawcze. Granice tożsamości gatunkowej stają się coraz większym problemem humanistyki (czy raczej posthumanistyki).*¹⁷ O ile bowiem humanizm, jako nurt nowożytnej myśli wywiódł człowieka na miejsce centralne w świecie, to teoria Latoura nawiązuje do koncepcji posthumanistycznych. Posthumanistyka krytykuje centralną pozycję człowieka w świecie i zdaniem niektórych inna perspektywa jest nie tylko możliwa, co nieuchronna. Posthumanistyka według E. Domańskiej przygotowuje ludzką świadomość na zmiany społeczno-polityczne, czyli demokratyzację i liberalizację.¹⁸ Tworzenie nowego po-

jest tylko interakcją dwojga ludzi, ale złożoną siecią, w której *agentami* są także telefony, łączy, pewne koncepcje, idee, dorozumiane założenia kulturowe, i należy je traktować jako całość. Niektóre rodzaje *agentów* czasami działają jak przedmioty, czasem jak osobne jednostki, a czasem występują w relacjach sieciowych (np. banki). Żadna *sieć aktorów* nie jest stała, wymaga ciągłego odgrywania, by przetrwała. W ramach sieci nie należy analizować ludzi i *nie-ludzi* (*non-humans*) w osobny sposób /Wikipedia/ źródło internetowe, 8 kwiecień 2010.

¹⁶ D. Haraway, „*Wiedzę usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*”; (tłum. A. Czarnacka) w: *Simians, Cyborgs, and Women*, Routledge, New York, 1991, http://www.ekologiasztuka.pl/think.tank.feministyczny/readarticle.php?article_id=257

¹⁷ E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, źródło internetowe: <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Domanska,%20Humanistyka%20nie-antropocentryczna%20a%20studia%20nad%20rzeczami.pdf>

¹⁸ Zob. E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, Poznań 2006, s. 18.

rzędu, w którym człowiek traci uprzywilejowaną pozycję i zaprasza na najwyższe podium „mniejszych braci” otwiera konsekwencje trudne dziś do przewidzenia, ważne także dla edukacji. Niewątpliwie kryzys humanizmu zmienia nie tylko przekonanie o wiodącej roli człowieka w świecie, ale sprawia, że człowiek staje się jednym z wielu równoważnych działających podmiotów obok innych zwierząt, itd. W nauce wzrasta zainteresowanie badaniem np. życia emocjonalnego zwierząt czy przejawami międzygatunkowych uczuć, co wiąże się z krytycznym spojrzeniem na nasze relacje ze zwierzętami, bazujące na tradycyjnym, kartezjańskim poglądzie, iż tylko ludzie mają życie emocjonalne. Zdaniem Kartezjusza zwierzęta, jako że nie dysponują życiem duchowym, pozbawione są zdolności przeżywania emocji.¹⁹ Z drugiej strony pojawia się zarzut o antropomorfizm, który np. ujawnia się w ważnym dziele Darwina *O wyrażaniu uczuć u człowieka i zwierząt*, gdzie według autora nawet owady wyrażają gniew, zazdrość czy miłość.²⁰ Jak się okazuje trudno jest ominąć naszą (ludzką) perspektywę w której relacja ludzkie/nie-ludzkie jest tylko konstruktem ludzkiej kultury. Stąd jak zauważa B.Massumi: *Koncepcje natury i kultury wymagają poważnego przepracowania w taki sposób, żeby nieredukowalna inność nie-ludzkiego wyrazić w jej aktywnym związku i poprzez związek z człowiekiem i vice versa. Pozwólmy materii być materia, mózgom mózgami, medużom medużami a kulturze być naturą w nieredukowalnej nieokreślonej różnicy*²¹. Krytyka antropocentryzmu wiąże się z próbami wypracowania nowego, bardziej sprawiedliwego porządku, lecz zarazem otwiera nas na obszar nieznanego, nie-ludzkiego innego. Oznacza to trudne pytania dotyczące naszej tożsamości i jej przemian jakie dokonują się pod wpływem przenikania się tego, co organiczne i nie-organiczne, ludzkie i nie-ludzkie.

Szczególnym wyrazem zmian modelu tożsamości i naszych relacji ze sferą nieludzką (np. technologią) jest sztuka współczesna. Wielu artystów podejmuje działania na pograniczu nauki i sztuki, jak np., badając możliwości rozbudowania ludzkiego organizmu (Stelarc), czy hodując transgeniczne stworzenia (transgeniczny królik stworzony przez Eduarda Kaca). Sztuka współczesna nie przypomina artefaktów, które zazwyczaj kojarzymy z tym pojęciem (stąd określenie „sztuka po sztuce”). W niniejszych rozważaniach traktuję sztukę jako przykład odmiennego od nauki sposobu konstruowania relacji (sieci) pomiędzy tym, co ludzkie i nie-ludzkie, czy organiczne nie-organiczne, co klóci się z przejętym (np. w edukacji szkolnej) wobec sztuki założeniem, iż ona coś wyraża czy przedstawia. Ale najważniejszy problem jaki wylania się z rozważań humanistyki jak i z wystąpień artystycznych, dotyczy pytania czym jest człowiek w epoce posthumanistycznej.²²

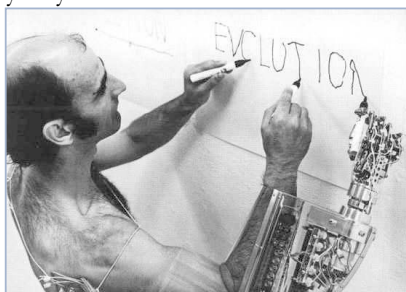
¹⁹ M. Bakke *Miedzy nami zwierzętami. O emocjonalnych związkach między ludźmi i innymi zwierzętami*. Teksty Drugie 2007, nr 1–2.

²⁰ K. Darwin, za: M. Bakke, j. w.

²¹ B. Massumi, cyt. Za: M. Bakke, op. cit., s. 223.

²² Aczkolwiek paradoksalnie brzmi określenie: humanistyka w epoce posthumanistycznej, czy

Australijski performer Stelarc (ur. W 1946 r.) poprzez sztukę zadaje pytanie czym jest człowiek jako struktura organiczna, która jego zdaniem może zmienić się, przekształcić, tworząc konglomerat organicznych i nieorganicznych (technologicznych) istnień. Artysta interesuje się ciałem w kontekście technologii medycznej, robotyki, wirtualnej rzeczywistości. Jeden z bardziej znanych jego projektów *Third Hand* dotyczy stworzenia trzeciej ręki, którą mógłby wykonywać różne czynności. Stelarc przymocował do swojego ciała trzecie ramię-robota, które jest aktywowane przez sygnały z mięśni brzucha i nóg, co zmusza jego ciało do zmiany nawyków ruchowych. Ramię ma zdolność chwytania i wciskania, a także obrotu nadgarstka. Przesyła ono również zwrotne impulsy do ciała, dając prymitywne wrażenie czucia²³.



Działalność australijskiego performerera jak zauważa P. Zawojski - *jest być może najważniejszym głosem w dyskusji dotyczącej przełamывania starego, kartezjańskiego paradygmatu pojmowania ciała, jako organizmu dychotomicznego, rozpadającego się na somę i psyche i konieczności ponownego "zaprojektowania" (re-designu) ciała, postrzeganego nie jako Freudowski obiekt pożądania, ale jako struktura poddająca się ingerencji zewnętrznej i niejako domagająca się takiej interwencji przekształcającej ciało*.²⁴ Jednak określenia „ingerencja”, „interwencja” akcentują działanie z zewnątrz, tymczasem dla Stelarca ważne jest *przedłużenie ciała poprzez cybersystemy i obserwacja, co ciało może w takiej sytuacji robić*²⁵. Zdaniem artysty jest zasadnicza różnica pomiędzy nim, a np. pisarzami science fiction, a mianowicie, jak mówi w wywiadzie: ***Ja sam pragnę bezpośredniego doświadczania tego, czym jest trzecia ręka, czym jest posiadanie implantowanych elementów wewnątrz własnego ciała, albo co to znaczy być aktywowanym za pośrednictwem Internetu podczas teleoperacji*** (podkreślenie autorki)²⁶ Już w latach 60 McLuhan pisał, iż (...) *z punktu widzenia artysty funkcją sztuki nie jest już*

sztuka „po sztuce”, niewątpliwie świadczy to o zmianach jakie się dokonują i ulomności języka, który nie jest w stanie im sprostać.

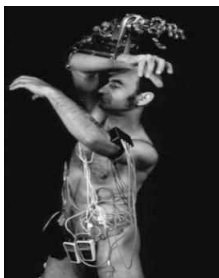
²³ Zob.: <http://www.stelarc.va.com.au/third/third.html>

²⁴ P. Zawojski, *Destrukcja versus wspomaganie ciała w cyberprzestrzeni. Przypadek Stelarca* "Kultura Współczesna" 2000, nr 1-2.

²⁵ P. Atzori, K. Woolford, *Extended-Body: Interview with Stelarc*, <http://www.ctheory.com/a29-extended-body.html>

²⁶ Tamże..

*komunikowanie myśli czy uczyć, które mają być uporządkowane pojęciowo, lecz **bezpośredni udział w doświadczeniu**. Tendencją współczesnej komunikacji, czy to w prasie, reklamie czy w sztuce wysokiej, jest **bardziej uczestniczenie w procesie, aniżeli przyswajanie pojęć**.*²⁷



Stelarc /performance z trzecią ręką/www.stelarc.va.com.au/

I to *uczestniczenie w procesie* jest aspektem, na który chciałabym zwrócić uwagę, ponieważ odsłania się w ten sposób ważny materialny i cielesny wymiar naszych relacji ze światem, zazwyczaj przysłonięty w procesie nauczania sferą symboli i znaków. Nie jesteśmy tylko czytelnikami, widzami, obserwatorami, odbiorcami ale także uczestnikami zdarzeń. Warto także podkreślić, iż Stelarc wskazuje na podmiot oporny, który nie poprzestaje na idei człowieka zamkniętego w granicach ciała, co prowadzi do zwrotu w stronę „medium poznawczego”, jakby to ujął Maurice Merleau-Ponty, jakim jest „powłoka cielesna”. Podmiot oporny podejmuje swoistą mediację pomiędzy umysłem, cielesnością a technologią. Artysta wskazuje na potrzebę otwierania się na nowe doświadczenia, na eksperymentowanie, zapewne we współpracy (co warto podkreślić) z różnymi zespołami ludzi (lekarzy, inżynierów, informatyków). Pytanie *kim jestem i kim mogę się stać* jest tutaj jednocześnie „manipulowaniem” w obszarze tkanki ontologicznej, jest formą praktyki, a nie projektem literackim czy naukowym (tekstem). W propozycji Stelarca działanie/performance jest jednocześnie badaniem, poznawaniem możliwości ciała. Pojawia się oczywiście problem odpowiedzialności za konsekwencje takich działań i być może problem naszej niechęci (braku gotowości) do rozważań o podmiocie ontologicznie otwartym, a tak zapewne można określić doświadczenie Stelarca. Nowy model podmiotowości jaki wylania się w kontekście działania artysty może być reprezentowany przez taką figurę retoryczną jaką jest cyborg, który jest otwarty na transformacje. Być może dzisiaj propozycje Stelarca mogą być uznane za przejaw artystycznej fantazji, a nie realny problem. Zapewne projekty artysty są zjawiskiem marginalnym, wyjątkowym, ale prowokują pytania o przyszłość, które warto zadać już dziś. Mówiąc językiem ANT artysta uruchamia proces, który wprowadza no-

²⁷ M. McLuhan, *Wybór tekstów*, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań, 2001, s.102.

wych aktorów w procesie konstruowania tożsamości. Co ciekawe, mamy do czynienia z procesem kreowania tożsamości, ale jeszcze nie umiemy jej zdefiniować. Na tym polega nowa sytuacja z jaką oswiają nas sztuka, a mianowicie otwartość na zdarzenia, których jeszcze nie znamy i nie możemy się na nie przygotować oraz zwrócenie uwagi na podmiot będący w procesie tworzenia się i zmiany. Niewątpliwie artysta ukazuje proces możliwej integracji/asamblażu tego co ludzkie i nie-ludzkie, organiczne i nie-organiczne. Technologia nie jest tu przeciwstawiana sztuce czy naturze ale staje się jednym z aktorów w sieci związków. Stelarc z trzecia ręką, to rodzaj hybrydy, która jednak wskazuje iż, „*dzisiaj ekstremalne podmioty zwiastują przyszłość*”²⁸. Warto podkreślić, że w sztuce Stelarca ujawnia się **podmiot performatywny, tzn. podmiot, który działa** i to, czego dokonuje nie jest konstruowaniem znaków, ale tworzeniem obszaru płynnych relacji pomiędzy tym, co cielesne, materialne, techniczne i semiotyczne. Stelarc uruchamia model podmiotu sprawczego, opornego, nie kontemplacyjnego. Performans Stelarca może być przejawem powrotu do podmiotu mocnego „inaczej” (niż podmiot modernistyczny), tzn. podmiotu, który nie pozostaje obojętny wobec systemów władzy (i wiedzy) w sensie jaki nadal im Foucault, ma świadomość znaczenia aktu sprawczego, tzn. czynienia zmiany, zaś działania represyjne systemów władzy zastępuje swoistym praktykowaniem wolności. Konsekwencją nowych ujęć podmiotowości jest zwrócenie uwagi na biologiczny wymiar człowieka i potraktowanie technologii jako swoistej „tkanki” ciała. Zapewne aktywność artystyczna i zarazem poznawcza Stelarca jest przykładem sprawstwa o ważnych konsekwencjach dla robotyki ale także dla ludzi niepełnosprawnych. Możliwości rozbudowania ciała ludzkiego o dodatkowe organy i urządzenia sprawia, iż protezy przestają być znakiem uzupełnienia niedostatków ciała, a stają się przejawem jego udoskonalania, choć zapewne z perspektywy osoby np. pozbawionej kończyn, problem ten może wyglądać inaczej. Być może zatem praktyka artystyczna i praktyki medyczne wymuszają otwartość teorii by zbudować nowe idee dotyczące podmiotowości, by określić czym jest ten byt wyrastający z relacji człowiek-rzecz, człowiek-implanty, człowiek-nowe technologie.

Rzeczy – nasi „mniejsi bracia”

W teorii krytycznej socjologii czy socjologii asocjacji (pod takimi nazwami pojawia się teoria Latoura) Latour proponuje powrót do rzeczy jako sfery badań. Nie chodzi tu o afirmację rzeczy, ale uznanie ich jako uczestników procesu gromadzenia się, zbierania, skupiania, czyli asamblażu. Jak pisał Latour „*rzeczy są niesprawiedliwie oskarżane o to, że są po prostu «rzeczami»*. [...] *Powinniśmy wrócić do etymologii słowa [...] i przypomnieć sobie, że rzeczy [...] także znaczą zgroma-*

²⁸ E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, j. w.

*dżenie wokół spraw natury prawnej*²⁹ Rzeczy od dawna były przedmiotem badań, choćby w archeologii, czy etnografii ale pojawia się nowy sposób podejścia do ich badania. Także w socjologii zmienia się stosunek do rzeczy. A. Preda w artykule pt. *The turn to things: Arguments for a Sociological Theory of Things* zwraca uwagę na znaczenie rzeczy a nie tylko ludzi jako aktorów uczestniczących w produkcji porządku społecznego.³⁰

W rzeczach (warto zwrócić uwagę na przejście od słowa przedmiot do słowa: rzecz) zgromadzeni są uczestnicy procesów, które do nich doprowadziły (każda rzecz ma swój świat). Mapa na przykład jest swoistą inskrypcją, w której zapisane są efekty procesów sieciotwórczych. Francuski filozof chciałby ujawnić jak wielu uczestników gromadzi się w rzeczy, aby ją wytworzyć. Latour zatem uważa, że należy badać środowiska/światy, które aktorzy wprowadzają do sieci (networku) i zachęca do analizowania ich roli w procesie przekształcania związków (*re-association*) pomiędzy bytami ludzkimi i nie-ludzkimi i powstałe w procesach prze-grupowania, przekształcania związków (*reassembling*), asamblażu czyli grupowania.

Pojęcie asamblażu jest tu bardzo ważne. Jest ono związane m.in. z archeologią gdzie oznacza grupę różnych artefaktów pozostających ze sobą w pewnych związkach, asocjacjach. Asamblaż może być postrzegany jako rezultat połączenia ludzi i rzeczy (obiekty i procesy), jako efekt ich interakcji, dlatego to pojęcie może być wykorzystane do opisu także różnych zjawisk (np. społecznych). Aby zbadać przeszłość archeolog musi zrozumieć jakie relacje łączą znalezione rzeczy z ludźmi i innymi rzeczami w danym kontekście. Rzeczy działają na siebie nawzajem (np. sąsiedztwo pewnych substancji sprzyja procesom rozkładu) a więc samo badanie ich własności nie wystarcza. W sztukach plastycznych asamblaż oznacza obiekt, który powstał jako zgrupowanie, połączenie różnych przedmiotów (np. asamblaże W. Hasiora).

Warto zatem podkreślić, iż jeśli tylko zrezygnujemy z podejścia dualistycznego, które ustawia po przeciwnych stronach podmiot i przedmiot poznania, naukę i sztukę, ciało i umysł, itd. a zwrócimy uwagę na to, co zdarza się/może się zdarzyć w strefie pomiędzy nimi, rozkruszamy perspektywę samotnego podmiotu modernistycznego i próbujemy uruchomić, zapelnąć pewnego rodzaju nieodkryte, rozziw pomiędzy nim a „resztą” świata. Czy oznacza to nowy rozdział w budowaniu naszych relacji z innymi, nie-ludzkimi aktorami?

²⁹ B. Latour, *When Things Strike Back: A Possible Contribution of „Science Studies” to the Social Sciences*, „British Journal of Sociology”, t. 51, nr 1, s. 117, cyt. Za: E. Domańska, *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Sliwa, Wydawca Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, s.33.

³⁰ A. Preda, *The turn to things: Arguments for a Sociological Theory of Things*, *The Sociological Quarterly*, vol.40, nr 2, University of California Press, 1999, ss.347-366.

Rzeczy/aktorzy w sztuce

Na uwagę zasługuje specyficzne podejście współczesnych artystów do przedmiotów (np. M. Duchamp, J. Beuys, T. Kantor). *Uświadomiłem sobie (...), mówił Tadeusz Kantor w rozmowie z W. Borowskim, że przedmiot to nie tylko sprawa fizyczności. Fascynowała mnie (...) funkcja przedmiotu w sztuce, to znaczy jego rzeczywiste relacje z człowiekiem i z innymi przedmiotami, a nie jego wizualność i fizyczna struktura.*(podkreślenie M.M.)³¹. Artysta używał różnych określeń aby nazwać to, czego szukał w przedmiotach i najczęściej są to określenia negatywne. I tak przedmioty gotowe (jak np. deska, krzesło, szafa, ubrania, których używał w sztuce) wzięte z otoczenia przez artystę nie są namalowanym przedmiotem, nie są elementem kolażu, nie są przedmiotem tworzącym strukturę obrazu, nie zawierają odniesień, skojarzeń, nie są aluzją, ilustracją ani symbolem. T. Kantor zarówno w teatrze jak i sztukach wizualnych, wydobywając z ukrycia proste przedmioty (artysta używa tego słowa a nie „rzecz”) nazywał je „przedmiotami najniższej rangi”, „poezją śmietnika”, czy określał mianem, „realności zdegradowanej.” Dlaczego zatem artysta sięga do realności zdegradowanej, a nie do utrwalonej przez kulturę sfery symbolicznej? Czy nie tworzą one dwu przeciwstawnych krańców naszej rzeczywistości, pomiędzy którymi artysta pragnie zatrzeć ostrą granicę? Dlatego Kantor upominał się o „przedmioty najniższej rangi” i nawet wykonywał pewne destrukcyjne działania jak tarzanie, darcie, brudzenie, aby przedmiot był absurdalnie zniszczony, by odsłonić „niskiej rangi życiowej rytuał”, dzięki któremu ten przedmiot zaczynał ujawniać, zdaniem artysty, swoją *beźinteresowność*.

Kantor ukazuje z jednej strony materialny i performatywny charakter swojej sztuki (działania na przedmiotach) a także opór jaki stawia rzecz naszemu poznaniu kiedy rozpatrujemy ją nie tylko jako ikonę, symbol, tekst czy metaforę, czy jako reprezentację czegoś, ale jako element „życiowego rytuału”. Przedmioty Kantora pozwoliły zauważyć, iż poza sferą struktur, konwencji, mitów, poza tekstami, sztuką zatrząsnętą w muzeach, a więc poza artefaktami osadzonymi w określonych ramach dyskursywnych i kulturowych, jest obszar „niższej rangi”, w którym dokonuje się nasze egzystencjalne zmaganie z rzeczami, owo „bycie – w-świecie” (M. Heidegger). Dlatego w 1963 roku na *Wystawie popularnej*, w galerii Krzysztofory w Krakowie Tadeusz Kantor pokazał rysunki, szkice, opisy, przepisy, plany, ale również recepty, listy, kolaże, dokumenty, asamblaże i wiele innych zwykłych elementów codzienności, ale dla artysty byli to, mówiąc językiem Latoura aktorzy-sieci, których niema rolę w procesie twórczym i zarazem poznawczym artysta odczuwał i ujawnił. Przedmioty, to z jednej strony nowi aktorzy, ujawnieni w sztuce (awangardowej) albo, by użyć jeszcze innej teorii, Bachtinowskie obiekty, które stawiają opór w codziennych sytuacjach. „**Przedmioty**

³¹ W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1982, s. 59.

nie otaczają mnie (mego zewnętrznego ciała) jako gotowe i odsłonięte wartości, pisał M. Bachtin, lecz przeciwstawiają mi się jako obiekty mego życiowego, poznawczo-etycznego nastawienia wobec otwartego, ciągle ryzykownego zdarzenia egzystencji, którego jedność, sens oraz wartość nie są zastane lecz *zadane*.³² Bachtin dotyka tutaj rzadko uwzględnianej problematyki pewnego niedomknięcia, przygodności naszych relacji ze światem, a jednocześnie wskazuje na otwarty problem jedności *zdarzenia*, która także w teorii ANT ma istotne znaczenie. Bowiem to, co strukturaliści uznają za trwałą strukturę może być wynikiem pewnych procesów, które doprowadzają do „chwilowej” stabilizacji jakiegoś zgromadzenia lub zjawiska, które jednak mogą rozluźnić się, rozsypać się po pewnym czasie. Może np. dojść do rozchwiania *jedności* jakiegoś zgrupowania, asamblazu (rzeczy i ludzi) i rozpadu wspólnoty, np. likwidacja miejsca pracy, likwidacja szkoły, czy rozłożenie auta na części, czy też rozpad obiektu z przeszłości na skutek niekorzystnych dla jego jedności procesów chemicznych. To są przejawy rozerwania pewnych, wydawałoby się stabilnych struktur. Prawdopodobnie protesty pracowników wobec likwidacji miejsc pracy, to nie tylko obawa o sferę finansową, ale o utratę całej sieci związków i relacji jakie łączą ludzi, miejsca, urządzenia i rzeczy, jest to zniszczenie sieci zdarzeń, w których uczestniczymy. Zatem dostrzeganie wyłącznie problemów społecznych (przeciw czemu protestuje Latour), które dotyczą tylko ludzi pozbawia uwzględnienia udziału rzeczy i innych elementów nie-ludzkich (np. rośliny, samochody, komputery, listy, obrazy, itd.) w procesach i w zdarzeniach.

Artyści (awangardy XX wieku) już od dawna intuicyjnie dostrzegli siłę nowej sfery związanej z codziennymi przedmiotami i obrazami, które nagle zapelnili naszą ikonosferę i pojawiły się na skutek rozwijania technik masowej produkcji i reprodukcji (fotografie, reklamy, pocztówki, itd.), stąd zaczęli używać fotografii (kolaż, fotomontaż), wreszcie przedmiotów gotowych jako elementów dzieła sztuki, itd. (asamblaż, instalacja, happening, itd.). Pokazali w ten sposób nie tyle świat historii, religii, mitu, czy natury, jak to czynili artyści dawniej, nie tyle przedmioty-symbole, przedmioty-znaki, nie wystawiali dzieła jako substytutu czegoś nieobecnego, ale jako zestaw rzeczy, z którymi zderzamy się, chociaż czasem stawiają nam opór w procesie poznania. Artyści jakby wskazują, iż świat zmienia się i zapelnia wciąż nowymi elementami szybciej aniżeli nasza zdolność do tworzenia symboli i reprezentacji, a także szybciej niż nasza zdolność do jego konceptualizacji i interpretacji. Na pierwszy plan wysuwa się zatem sprawczość, działanie, dyslokacja i re-kompozycja już istniejących artefaktów i ponowne ich zgromadzenie, skupienie, asamblaż.

³² M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przełożyła Danuta Ulicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 146.

Zwrot performatywny

W sztuce, począwszy od lat 60 XX wieku pojawiła się tendencja akcentująca działanie i proces (happening, performance - performans), w których ważne było bezpośrednie doświadczenie obecności i współdziałanie artystów i odbiorców. W obszarze humanistyki angloamerykańskiej ujawniło się ostatnio zainteresowanie performans i performatycznością, co wiąże się z kolejnym, tym razem „performatywnym zwrotem”. Performans w sensie wąskim to wykonanie na żywo w obecności widowni pewnego działania mającego charakter teatralnego/artystycznego aktu. Pojęcie performans, mimo iż początkowo dotyczyło tylko sztuki i oznaczało pewien nurt w sztukach wizualnych, czy w literaturze, stało się także ważne w obszarze badań socjologicznych, etnograficznych czy w kulturoznawstwie. W latach 60. pojawiała się nowa dyscyplina akademicka *performatyka*,³³ która zajmuje się różnymi zdarzeniami społecznymi i kulturowymi, od performansów artystycznych począwszy, poprzez akty terrorystyczne, widowiska sportowe, parady, rytuały, do operacji medycznych. Performatyka ukazuje podmiot aktywny, performatywny, który tworzy się poprzez zmiany i wywołuje konkretne zmiany w otaczającej rzeczywistości.

Marvin Carlson omawiając różne zagadnienia performansu, także jako zjawiska stanowiącego przedmiot badań etnografii (performans kulturowy), przywołuje pogląd Dwighta Conquergooda, że dla dzisiejszej etnografii istotny jest wzrost znaczenia performansu obejmujący **przejście od rozpatrywania "świata jako tekstu" do "świata jako performansu"**, czyli ujęcia kultury jako stającej się, kształtowanej (performatywnie), a nie jako zreifikowanego systemu.³⁴ Carlson mówi o "mapach pojęciowych", które zawierają zarówno tradycyjne poglądy lingwistów, antropologów, socjologów, jak i postulaty reprezentatywne dla feminizmu, postmodernizmu, postkolonializmu, mniejszości seksualnych i etnicznych, co tworzy rozległą panoramę tego, czym może być performans.

Performans jako nurt w sztuce współczesnej trudny jest do jednoznacznego zdefiniowania ale najprościej mówiąc, jest konsekwencją stopniowego przeniesienia podmiotu sztuki z artefaktu na samego artystę, czego wyrazistym przykładem jest Stelarc.

Mnożenie „zwrotów” (lingwistyczny, obrazowy, performatywny, zwrot ku rzeczom) w badaniach nad kulturą nieco osłabia siłę poglądu o „kulturze obrazu”, czy „kulturze ekranu”, które często pojawiają się w analizach współczesności. Po drugie nagromadzenie *zwrotów*, wskazuje na przygodność, historyczny charakter wszelkich naszych pojęć i znaczeń jakie nakładamy na rzeczywistość i wszelkich form zapośredniczenia w naszych relacjach ze światem. Jeśli zatem chcielibyśmy „zobaczyć” świat w perspektywie poszczególnych „zwrotów”, to zauważyć można, iż **zwrot lingwistyczny** traktował wszystko jako

³³ Zob. R. Schechner, *Performatyka*, tłum. T. Kubikowski, wyd. Ośrodek Grotowskiego, 2006.

³⁴ Marvin Carlson, *Performans*.

tekst, **zwrot obrazowy**³⁵ ujawnił wizualny aspekt społecznej komunikacji niezależnej od słowa, natomiast **zwrot performatywny** odsłonił fenomen zdarzenia/performance jako zjawiska artystycznego, społecznego, kulturowego. Kolejne zwroty, jak się wydaje, są przejawem kryzysu metafory świata jako tekstu i potrzeby zwrócenia się nauki ku materialności, zmysłowości, ku cielesności.

Ucieleśnione poznanie, usytuowane i rozproszone nauczanie/uczenie się

Powyższe tendencje w humanistyce współbrzmiały z innymi obszarami wiedzy, w których coraz częściej podkreśla się znaczenie ciała w procesie poznania oraz złożony charakter relacji umysł/ciało/otoczenie (m.in. kognitywizm, lingwistyka, neurofizjologia). Takie poglądy oczywiście nie są nowe, odnajdujemy ich zapowiedź m.in. w teorii L. Wygotskiego czy w filozofii Maurice Merleau-Ponty'ego. Ten ostatni ponad pół wieku temu akcentował znaczenie cielesnej obecności w świecie jako ważnego wymiaru w naszych relacjach ze światem. *Tym, co ma znaczenie dla kierunkowej orientacji spektaklu* - pisał autor „Fenomenologii percepcji” - *nie jest moje ciało jako takie, jakim jest faktycznie jako rzecz w obiektywnej przestrzeni, lecz moje ciało jako system możliwych działań, ciało wirtualne, którego fenomenalne miejsce zostaje określone przez jego zadania i sytuację. **Moje ciało jest tam, gdzie ma coś do zrobienia.***”³⁶

Tradycyjnie nauki poznawcze wskazują na umysł, który dokonuje operacji na znakach i symbolach, zaś proces nauczania/uczenia się jest oddzielany od innych form aktywności. Jest to zatem odcielesniona wizja poznania. Tymczasem współczesna nauka nie tyle zadaje pytanie czym jest umysł, ale jaką strategię badawczą powinniśmy przyjąć, rozpatrując pojęcie fenomenu jakim jest umysł zespolony z całym organizmem, a nie jako wydzielona jego część, albo czym charakteryzuje się relacja między umysłem, ciałem a otoczeniem? Centralnym pojęciem rozważań staje się „ucielesnienie” systemu poznawczego (*Embodied Cognition*, Varela, Thompson & Rosch, A. Clark), inteligencji (*Embodied Intelligence*), czy sztucznej inteligencji (*Embodied AI*, Stan Franklin).

Prace badawcze współczesnych kognitywistów i psychologów (jak np. J. Gibson, D. Marr, A. Clark) wprowadziły istotne novum do współczesnej epistemologii, a mianowicie stworzyły model poznawczy, umieszczając jednostkę (aktywną poznawczo) w ciągle zmieniającym się otoczeniu albo inaczej mówiąc jest to próba stworzenia modelu post-kartezjańskiego agenta/aktora (post-cartesian agent) funkcjonującego w sieci zdarzeń. Współczesne poglądy dotyczące poznania wskazują, że procesy poznawcze są głęboko zakorzenione w cielesnej interakcji ze światem. Badacze wysuwają tezę, że ciało to „zewnątrzny” organizm biologiczny i „wewnętrzny” organizm doświadczający, a to połączenie

³⁵ Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Visual Culture studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonizacyjnego w naukach o kulturze*, Teksty Drugie, 4/2006.

³⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 272.

wymiaru biologicznego z fenomenologicznym stwarza nową jakość w badaniach.

Edwin Hutchins zaproponował model *rozproszonego poznania* (distributed cognition) (Hutchins, 1993, 1995) i wskazuje na trzy rodzaje dystrybucji/rozproszenia procesu poznawczego : procesy poznawcze mogą być rozdzielane pomiędzy członków grupy społecznej (*wspólnoty praktyków*), procesy poznawcze mogą być rozprowadzane w tym sensie, że funkcjonowanie systemu poznawczego wymaga koordynacji między wewnętrznymi i zewnętrznymi (material lub środowisko) strukturami i procesami oraz mogą być rozprowadzane w czasie, w taki sposób, aby zdarzenia można było płynnie przekształcić.³⁷ Stąd następuje krytyka wiedzy statycznej, abstrakcyjnej, odcieśnionej, w kierunku poznania/uczenia (się) rozproszonego i *wiedzy usytuowanej*, o którą upominała się H. Haraway. Teoria Aktora-sieci B.Latoura w zasadzie znajduje potwierdzenie i uzupełnienie we wspomnianych koncepcjach. Mamy zatem do czynienia z potrzebą odmiennej konceptualizacji poznania, wiedzy i uczenia się w stosunku do tradycyjnych teorii.

Czy zatem te nowe orientacja badawcze, oznaczają potrzebę przebudowania pedagogiki i edukacji? Warto podkreślić, iż o ile dawniej uważaliśmy, iż działanie jest rezultatem poznania i jest zwieńczeniem procesu nauczania/uczenia się (zastosowanie wiedzy w praktyce), to obecnie poznanie jest raczej widziane jako równoczesne z aktywnym działaniem w dynamicznie zmieniającym się środowisku, a zatem epistemologia stapia się z ontologią, wymiar biologiczny z wymiarem fenomenologicznym.

Współczesna humanistyka coraz częściej akcentuje znaczenie ucieleśnionego poznania (*embodied cognition*), wiedzę usytuowaną związaną z konkretnymi aktorami, którzy gromadzą się wokół ważnych dla nich problemów. Ponadto można zaryzykować tezę, iż współczesna (post)humanistyka szkicuje model podmiotu, który bliski jest sztuce współczesnej, bowiem artyści poprzez strategię kolażu, montażu, asamblażu i instalacji (sklejanie, łączenie, prze-grupowanie gotowych obrazów, rzeczy), odsłaniaли znaczenie aktywnego podmiotu jako sprawcy, który reaguje twórczo na otoczenie, albo który go zmienia w procesie wielości performatywnych działań. Nie jest to zatem podmiot, który wyraża siebie czy kontempluje albo „czyta” świat niczym tekst. Współczesny podmiot, aktor-sieci ma do czynienia z już istniejącymi artefaktami, z których projektuje nowe asamblaże, albo dokonuje zmian w rzeczywistości, działa jak performer, łącząc to, co ludzkie i nie-ludzkie. Być może zatem artysta i to artysta-performer staje się bardziej inspirującą figurą retoryczną dla przyszłej edukacji aniżeli naukowiec, badacz czy poeta?

³⁷ Edwin Hutchins, *Distributed Cognition*

<http://files.meetup.com/410989/DistributedCognition.pdf>

A turn towards materiality and performance – the new trends in humanities as a challenge for education

In the article the author presents new trends in the humanities defined as *a turn toward materiality*, or *the performative turn*, as well as new theories in the philosophy of science, such as actor-network theory (ANT/Actor-Network Theory) developed by Bruno Latour. Although many publications are still dominated by the metaphor of a world of culture perceived as text, it is worth noting that both the humanities and contemporary art have already attempted to refer to the world seen as a dynamic and changing phenomenon. Therefore, (future) pedagogy appears to be particularly concerned with the question of how non/or post/textual approaches in science and non standard artistic activities rejecting the principle of expression/representation (performance), are changing concepts of a subject, identity and a way of understanding the relationship between a man and the world, especially in the perspective of the distortion of the hierarchical structures such as humans/non-human, organic/non-organic, mind/body, science/art.