

Sztuka antropotechniczna Wywiad z Agnieszką Jelewską

rozmawiają: **Monika Włodzik i Witold Wachowski**

Agnieszka Jelewska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
jelewska@amu.edu.pl

Zrealizowano i opublikowano: jesień 2013.



Zdjęcie pochodzi z archiwum Agnieszki Jelewskiej

David Kirsh, który bada, w jaki sposób ludzie myślą (dosłownie) za pomocą ciała i rzeczy, stwierdził, że nowoczesna technologia umożliwia myślenie o tym, co było dotąd nie do pomyślenia. Czy Pani zdaniem dotyczy to również sztuki i naszej wrażliwości na nią? A może wrażliwość jest ciągle ta sama?

Sztuka najnowsza, czyli ta, która mnie najbardziej interesuje, nie wydarza się w próżni, w niezidentyfikowanym pojemniku zwanym światem, jak to ujmuje między innymi Peter Sloterdijk; jest zdecydowanie sprzęgnięta z procesami badawczymi, nową nauką i technologią. Tym samym zmieniają się jej parametry estetyczne, intelektualne, emocjonalne i procesualne. Nie wydaje mi się, abyśmy jako odbiorcy pozostawali niezmienni na przekształcającą się naturę i strukturę dzieł sztuki.

Nasza wrażliwość ulega znacznym przemianom, tak jak sztuka – pod wpływem technologicznych narzędzi, które w sposób znaczący wpływają na nasze doświadczanie i poznawanie świata. W tym sensie zdecydowanie zgadzam się z Kirshem. Myślę, że tego typu badania zmuszają do przedefiniowania zarówno praktyki artystycznej, jak i dyskursu humanistycznego.

Pani książka pt. „Sensorium” sprawia momentami wrażenie, jakby dało się ją równie dobrze „przepisać” na spektakl, w którym komunikowanie przechodzi w demonstrowanie. Czy to świadomy zabieg?

Chciałabym ją raczej widzieć jako performatywną sieć tworzoną przez wybrane zjawiska, które silnie się determinują wzajemnie i splatają. Trzeba pamiętać, że jest to zbiór esejów, które pokazują też moją drogę badawczą łączącą w heterarchiczne przebiegi sztuki performatywne i nowomediowe, ale też filozofię czy teorie ludzkiego poznania. Książka zaczyna się od cytatu z tekstu Brunona Latoura mówiącego o tym, że wytwory naukowe krążą jednocześnie jako podmioty, przedmioty i dyskursy, a sieci są pełne bycia. Model ANT nie ma nic wspólnego ze spektaklem, ale może czasem dotyczyć performatywności różnych definicji i aktorów biorących udział w kształtowaniu współczesnych sieci: dyscyplin badawczych, ich przedmiotów badań, ale też dzieł i ich procesów, jak i samych artystów, naukowców czy badaczy, którzy przecież mogą „wymieniać się” rolami. Kiedy inżynier James Gimzewski, uznany profesor, badający nanoprocesy, i Viktoria Vesna, artystka multimedialna, pokazują swoje prace z tzw. nurtu nano artu, to zarówno oni sami, jak i ich dzieła przekraczają sztywne granice dzielące naukę i sztukę, badacza i artystę.

Za pewien sukces tej książki można uznać to, że odsłania ona i redefiniuje relacje między sztuką, naukami i filozofią, skutecznie unikając tworzenia hierarchii typu: naukowiec = badacz, dzieło sztuki = obiekt badań, filozofia = zdystansowany komentarz. Które – Pani zdaniem – zależności między tymi obszarami powodują, że nie da się ich ustawić w relacji podmiot–przedmiot (choć być może potocznie nadal tak to ustawiamy)?

Myślę, że wiąże się to właśnie z modelem sieciowym przyjętym w książce, który nie rozdziela, ale raczej włącza, jest oparty na ruchu, który nie pozwala na operowanie zastygłymi definicjami i podziałami, również w tym względzie. Stephen Wilson, który od lat zajmuje się relacjami pomiędzy sztuką i nauką, w wielu swoich tekstach podkreśla, że działalność artystyczna, która dotyczy współczesnej problematyki, bardzo często przypomina pracę laboratoryjną, natomiast dokonania naukowca czy inżyniera są niejednokrotnie oparte na kreatywności i innowacyjności podejścia. To bardzo ważne dlatego, że im bardziej będziemy oddzielać sztukę, naukę i technologię, tym większe pęknięcia poznawcze i kulturowe nas czekają. Jeśli współczesna sztuka, jak pisze również Wilson, ma być zaangażowana w procesy cywilizacyjne, musi podążać za zmianami, musi je rozumieć i dokonywać bardzo często ich dekonstrukcji.

Czy w sztuce coś się skończyło, wyłączyło, umarło? Może wszystko jest dziś na plus i nie ma sensu za czymkolwiek tęsknić? Przywoływany przez Panią Aleksiej Gastiew sprowokował około wieku temu coś, co staje się chyba dniem powszednim sztuki multimedialnej.

Nie sądzę, aby można było mówić o sztuce w ogóle. Jest mnóstwo doskonałych i wybitnych artystów, którzy malują, rzeźbią, w tym względzie zmieniają się tematy, ale medium, którym się posługuje większość z nich, jedynie ewoluuje, a nie zanika. Chodzi raczej o to, by zauważyć i dowartościować całą galaktykę zjawisk, które tworzą najnowszą sztukę. Jeśli bowiem uznamy, co czyni wielu badaczy, że sztuka kończy się praktycznie na modernizmie, wykluczamy zjawiska takie jak choćby instalacja, performance art czy późniejsze: bio art, nano art. Zapominamy, że to one właśnie wyrosły z naszej najbardziej współczesnej problematyki technokultury i nauki. Sztuka ta nie jest „in plus”, tak jak nie można jednoznacznie, optymistycznie i jednowymiarowo myśleć o technologii i badaniach naukowych. Jest raczej jednym z kanałów i pasów transmisyjnych, w których splatają się ważne wątki nowoczesnych dylematów. Tęsknota i resentyment zdecydowanie zaburzą optykę, nie pozwalają zadomowić się we współczesności, osadzić się w tym, co nas otacza, dotyka i z czym musimy się mierzyć jako artyści, humaniści i jako ludzie współtworzący kulturę. Rozumiem, że przywołaliście Państwo Gastiewa w tym sensie, że zapowiada on szeroko pojętą mechanizację ciała i techno-biopolityczne metody zarządzania nim, które niestety w wielu aspektach stały się naszą codziennością. Ale Gastiew nie jest prekursorem sztuki multimedialnej, tylko raczej bezmyślnego i niebezpiecznego procesu, w którym człowiek ma się podporządkować różnym technokratom, jak nazywał tego typu ludzi Lewis Mumford, i samym procesom technologicznym. Fascynacji mechanizacją świata w czasach modernizmu uległo wielu artystów, jak choćby wspomniany przeze mnie Wsiewołod Meyerhold. Jednak sytuacja przyspieszenia cywilizacyjnego odsłoniła swoje niewyobrażalne wcześniej oblicze w wykorzystaniu technologii oraz nauki w czasie II wojny światowej, dziesięcioleci zimnej wojny i czasów terroryzmu. Współcześnie wielu artystów bardzo świadomie i krytycznie spogląda na zdobycze nauki i technologii. Choćby prace Eduardo Kaca, grupy SymbioticA, czy Stelarcza: nie są próbą poszerzania ani powiększania technokracji, epatowania nowymi osiągnięciami genetyki, ale zdecydowanie krytycznego odnoszenia się do definicji, granic i możliwości współczesnego ujmowania fenomenu życia, zresztą nie tylko ludzkiego. Tak więc porzucając resentyment jako niepotrzebny bagaż, sztuka ta stara się raczej pozostawać w nowoczesności.

Krótki tekst literacki, nawet malutkie haiku, jeśli genialne, potrafi wywołać w nas potężne moce wyobraźni i wrażliwości, bez angażowania czegokolwiek innego poza kartką i naszym umysłem. Z drugiej strony – mamy

dziś do czynienia ze wspaniałymi, bogatymi projektami multimedialnymi, angażującymi wiele zmysłów i wiele naszych interakcji z otoczeniem (z nami samymi). Jak odnieść do siebie oba typy zjawisk? Jeżeli dobry wiersz tyle w nas wyzwala – to może kreacja multimedialna działa przeciwnie: wiele nam dając, jedynie nas zatyka? A może jest odwrotnie: gra wrażliwości wywołana przez poezję to tylko skrawek prawdziwej uczyty, której dostarcza nam zaangażowanie multimodalne nowoczesnej hybrydy artystycznej?

Sądzę, że to zależy od indywidualnej wrażliwości, miejsca i czasu odbioru. „Poruszyć” może zapewne haiku, jak i multimedialny performans. Nie jest to nowa sytuacja, tak było zawsze. Doskonałym przykładem jest teatr, który od starożytnej Grecji miał za zadanie wzruszać, wywoływać *katharsis*, a doskonale wiemy, że doznanie to było przecież już wówczas świadomie projektowane jako prymarnie fizjologiczne odczucie organizmu. Tak też działa wiele instalacji multimedialnych. *Katharsis* definiujemy dziś inaczej, używając choćby narzędzi i wyników badań, jakie daje nam psychologia poznawcza czy kognitywistyka. Badacze nowych mediów bardzo często podkreślają, że już sam obraz, na poziomie technologicznym zaprojektowany jako wciąż odświeżająca się matryca pikseli, zmienia naszą percepcję. To, co jednak jest również istotne współcześnie, to fakt, że sztuka nie chce jedynie poruszać, są takie jej obszary, które stają się swoistym poszerzeniem laboratorium naukowego. Co to oznacza? Artysta, będący bardzo często również inżynierem (dodajmy, że połączenie kompetencji artysty i naukowca nie jest niczym nowym, a rodzi się przecież w renesansie), używa języka sztuki, jej infrastruktury po to, by dokonać niejako społecznej implementacji problemów poprzez dzieło definiowane jako obiekt, ale też koncept, proces na poziomie estetycznym, psychosomatycznym, politycznym, filozoficznym, poznawczym.

Jaki rodzaj zaangażowania estetycznego określiłaby Pani jako typowy dla sztuki lepkich mediów?

Sztuka lepkich mediów to sztuka połączona jeszcze silniej z dokonaniem nowej nauki i technologii. Nie o estetykę tu chodzi, a o definicje życia i rzeczywistości. W definicji lepkich mediów Roya Ascotta sieć staje się jeszcze bardziej spójna na poziomie biologicznym. Media i narzędzia technologiczne nie są sytuowane na przeciwko człowiekowi, ale stają się częścią jego wilgotnej, czyli żywej rzeczywistości. Nowoczesność odkrywa poziomy nanostruktur i procesów, a sztuka podąża za tymi dokonaniem. Naukowcy odsłaniają dzisiaj bardzo różne definicje życia, nie tylko tego powstałego z węgla, ale też życia możliwego; sztuka lepkich mediów szuka nowych możliwości testowania, a czasem nawet prototypowania nowych kanałów dystrybucji tych definicji.

Wraz z otwarciem się na rzeczywistość lepkich mediów człowiek przestaje być nadrzędną figurą porządkującą świat według dychotomii ludzkie/nieludzkie. Czy takie rozszerzenie *sensorium* jest bliższe postawie transludzkiej, rozumianej jako przedłużenie esencjonalnego ja, czy może wiąże się z przyjęciem perspektywy transhumanistycznej, ewolucyjnego przewyciężenia ludzkich niedoskonałości i ograniczeń za pomocą technologicznego sprzężenia ze środowiskiem?

To bardzo ważne pytanie, za które dziękuję. *Sensorium* pozwoliło mi zrozumieć – dzięki badaniom z zakresu humanistyki, do których się odwołuję, sztuki, ale też nauki, w tym głównie jednak psychologii kognitywnej – że dawna dychotomia: człowiek *versus* otoczenie nie ma dzisiaj większej racji bytu. Czytając tę książkę, rzeczywiście można odnieść wrażenie, że pokazuję proces przedłużania esencjonalnego ja, przekraczania granic między ja i otoczeniem. Jednak perspektywa jest bardzo ludzka, a wręcz podmiotowa. Optyka ta zakłada i silnie podkreśla somatyczność, cielesność i ruch jako istotne czynniki poznania rzeczywistości, w której jest miejsce na wykreślanie indywidualnych map egzystencji. Jednak w swojej nowej książce *Ekotopie. Ekspansja technokultury* skupiam się jeszcze bardziej na zarysowaniu historycznych, kulturowych, naukowych i artystycznych zjawisk wskazujących jednoznacznie na włączenie człowieka w obręb jego otoczenia. Perspektywa esencjonalnego ja zostaje złuzowana na rzecz silnych relacji zachodzących między żywymi organizmami a ich bezpośrednim środowiskiem przebywania. Nowoczesne, bardzo skomplikowane narzędzia technologiczne, testy i badania laboratoryjne pozwalają zrozumieć wiele procesów zachodzących pomiędzy człowiekiem a środowiskiem, ale też zrozumieć na przykład to, że na poziomie fizycznym i biologicznym jesteśmy zbudowani z takich samych atomów i struktur jak otaczająca nas Ziemia. To nie jest perspektywa transhumanistyczna, transludzka, ale antropotechniczna. Choć w optyce tradycji humanistycznej, w której *humanitas* jest istotą myślącą i tworzącą język, a tym samym odróżniającą się od otaczającego świata, bo mającą możliwość metapoznania, za taką może uchodzić. Luzowanie *humanitas* pozwala spojrzeć ponownie na *antropos*, dokonać rewaloryzacji tego kulturowego konstruktów i próbować zmierzyć się z definicjami człowieka w nowoczesności. Jest to dzisiaj bardzo ważna i nagląca potrzeba nie tyle nauki i technologii, które dokonują tej redefinicji na naszych oczach, ile przede wszystkim kultury i sztuki, które powinny znaleźć w sobie siłę już nie jedynie do generowania namysłu krytycznego, ale w szerszej perspektywie współtworzenia tych nowych definicji. Ta sytuacja odziera ze złudzeń metafizyki, to bywa trudne, ale jednocześnie sprowadza na Ziemię w sensie dosłownym, pozwala na projektowanie realnych definicji bycia. W *Ekotopiach* interesuje mnie coś w zasadzie prostego, choć mającego swoje poważne konsekwencje dla kultury i jej dyskursów: fakt, że nie można rozważać żadnego organizmu bez jego otoczenia. Słynny błąd atrybucji w tym sensie można więc rozszerzyć na samą definicję człowieka, który nie może być

postrzegany w oderwaniu od konkretnego otoczenia, biologicznego, fizycznego, ale też symbolicznego, czyli na przykład społecznego i kulturowego. Uświadomienie sobie tego faktu prowadzi do nowych definicji antro- i naturotechnik, jak je ujmuje Peter Sloterdijk, pokazuje silne determinanty technonaukowe, które musi zauważać kultura, humanistyka i nauki społeczne. W tym sensie dyskurs na ten temat musi powstawać między tradycyjnymi dyscyplinami, instalować się w sieci zjawisk, danych, faktów, a nie w obrębie sztywno wyznaczonych obszarów badawczych.

Agnieszka Jelewska – dr, założycielka i dyrektorka Interdyscyplinarnego Centrum Badawczego Humanistyka/Sztuka/Technologia (HAT Center, UAM); adiunkt w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Brała udział w wielu międzynarodowych projektach badawczych i artystycznych (między innymi w Anglii, Danii, Niemczech, Stanach Zjednoczonych, Izraelu), kuratorka w obszarze *Art&Science*. Zajmuje się badaniami interdyscyplinarnymi dotyczącymi przede wszystkim: psychosomatycznych i motorycznych modeli percepcji realizowanych we współczesnej sztuce oraz relacji między najnowszą działalnością artystyczną, nauką, technologią a kulturą. Stypendystka Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej (2005). Autorka książek: *Craig. Mit sztuki teatru* (2007), *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii* (2012) oraz *Ekotopie. Ekspansja technokultury* (2013).

<http://www.hatcenter.amu.edu.pl>