didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 162**
Data wydania: kwiecień 2021
DOI: 10.34762/t108-rq59
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/grzyby-technokulturowe-hybrydy-i-nieorganiczni-nieludzie

/ EKOLOGIE TEATRU

Grzyby, technokulturowe hybrydy i nieorganiczni nieludzie

Ekologie spekulatywne w polskich sztukach performatywnych ostatnich lat

Mateusz Chaberski | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Fungi, Technocultural Hybrids and Inorganic Nonhumans. Speculative Ecologies in Contemporary Performative Arts in Poland

This article analyzes selected “speculative gestures” (Debaise, Stengers) in contemporary Polish performative arts which stage speculative ecologies. Speculative ecologies are different ways of thinking about ecology, alternative to the modern concept of nature as inert matter separated from humans and bereft of all agency. The analysis aims to unravel some nonanthropocentric modes of distributing agency between humans and nonhumans and ways of knowing they posit. The article focuses specifically on selcted hybrid projects emerging from a fusion of artistic strategies, scientific protocols and new technology design. Examples discussed here demonstrate how the initiators of such projects at the intersection of nature, culture and technology perform three types of speculative ecologies: by staging polyphonic assemblages (Lowenhaupt-Ting) as contingent encounters between human and nonhuman lifeways, by questioning received notions of natural environment, and by registering the agency of abiotic existents as proper ecological actors.

Keywords: ecology; speculative gestures; assemblage; emergence; performative arts

Mogłoby się wydawać, że rozpowszechnienie się tematyki ekologicznej w polskich sztukach performatywnych[1] ostatnich lat wiąże się z trwającą właśnie globalną ekokatastrofą, masowym wymieraniem gatunków i zmianami klimatycznymi. Tymczasem o wiele większe znaczenie dla polskich artystów miało konkretne wydarzenie o zasięgu lokalnym, które rozegrało się nie w biosferze czy geosferze, lecz w Sejmie. 16 grudnia 2016 roku na nadzwyczajnym głosowaniu w Sali Kolumnowej posłowie przyjęli zmianę ustawy o ochronie przyrody oraz ustawy o lasach, powszechnie znaną jako „lex Szyszko", od nazwiska ówczesnego ministra środowiska. Znacząco liberalizowała ona przepisy dotyczące wycinania drzew i krzewów, przyznając właścicielom prywatnych posesji i organom samorządu terytorialnego większe prawo w zakresie gospodarki leśnej, podporządkowując ją uwarunkowaniom gospodarczym, społecznym i kulturowym oraz cechom lokalnym (zob. *Ustawa…*). Z początkiem 2017 roku, gdy ustawa weszła w życie, rozpoczęła się masowa wycinka drzew i krzewów, motywowana względami już to estetycznymi, już to ekonomicznymi. Konsekwencje lex Szyszko wywołały gwałtowną reakcję nie tylko ekoaktywistów, lecz także artystów sztuk performatywnych, którzy na różne sposoby protestowali przeciwko niszczeniu dużych kompleksów leśnych i usuwaniu zieleni z przestrzeni publicznej w miastach i na wsi. Wystarczy przywołać projekt *Matka Polka na wyrębie* (2017) zainicjowany przez krakowską artystkę Cecylię Malik. Malik poprosiła, by mąż sfotografował ją, gdy karmi kilkumiesięcznego syna piersią, siedząc na ściętym pniu drzewa. Zdjęcie, opublikowane przez artystkę na profilu na Facebooku, w krótkim czasie zostało udostępnione setki razy, a w mediach społecznościowych szybko zaczęły się pojawiać podobne zdjęcia kobiet karmiących dzieci piersią na wyrębie. Uruchamiając obecny w polskiej kulturze tradycyjny obraz macierzyństwa, wywodzący się z religijnych

przedstawień Maryi karmiącej Jezusa, Malik wywołała silną afektywną reakcję publiczności, która zaangażowała się w jej projekt, jednocześnie występując przeciwko szkodliwym ekologicznie działaniom wywołanym przez wspomniane zmiany legislacyjne. Jednak *Matka Polka na wyrębie* i inne działania ekoartystyczne, powstające na fali sprzeciwu wobec lex Szyszko, wciąż opierają się na fundamentalnej dla zachodniej nowoczesności binarnej opozycji między naturą rozumianą jako niezależna od ludzi sfera życia, którą należy zostawić w spokoju, i kulturą jako wyłączną domeną człowieka oraz na utopijnym przekonaniu, że ludzie i nieludzie istnieją niezależnie od siebie. Co więcej, nie problematyzują one sprawczej roli technologii, bez której chociażby projekt Malik nie mógłby powstać.

Tymczasem w ostatnich latach filozofowie i kulturoznawcy, zwłaszcza z nurtu posthumanistycznego, zajmujący się ekologią, krytycznie podchodzą do opozycji natura/kultura, nierozerwalnie związanej z trwającym od lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku dyskursem ekoaktywizmu spod znaku Greenpeace. Jednym z najostrzejszych krytyków tego sposobu myślenia jest amerykański socjolog i teoretyk architektury Benjamin Bratton. W wydanym niedawno eseju-manifeście *The Terraforming* (2019) przekonuje wręcz, że paradygmat oddzielonej od kultury „dziewiczej" Natury, do której należy powrócić, leży u podstaw przemocy, jaką Nowocześni stosują wobec naszej planety. Paradygmat ten utrudnia bowiem dostrzeżenie wpływu, zarówno negatywnego, jak i pozytywnego, jaki ludzie wywierają na środowisko. Rozważania Brattona różnią się jednak od podobnych propozycji teoretycznych powstających w ramach krytycznych studiów nad antropocenem, czyli nową epoką w dziejach Ziemi, w której człowiek stał się dominującą siłą geologiczną i meteorologiczną kształtującą życie na naszej planecie. Opierają się one przede wszystkim na koncepcji naturokultur, którą zaproponowała amerykańska biolożka i filozofka feministyczna Donna

Haraway. W pracy *Manifest gatunków stowarzyszonych* (2012 [2003]) określała w ten sposób różnego typu relacje ludzi i nieludzi, którzy wspólnie się rozwijają, tworząc gatunki stowarzyszone (*companion species*) (Haraway, 2012). Choć w ujęciu Haraway naturokultury obejmowały relację ludzi zarówno z istnieniami biotycznymi, jak i abiotycznymi, refleksja odwołujących się do jej koncepcji badaczy ma wyraźnie biocentryczny charakter.

Wystarczy przywołać ustalenia amerykańskiej antropolożki Anny Lowenhaupt-Tsing (2005). Kwestionując opozycję natura/kultura, ostrożnie podchodzi ona do najnowszych technologii jako narzędzi aktywnego przekształcania planety, chociażby w celu ograniczenia skutków trwającej ekokatastrofy. Jej wątpliwości wynikają z powszechnego w krytycznych badaniach nad antropocenem sprzeciwu wobec tego, co określa się mianem „dobrego antropocenu" (Asafu-Adjaye, Blomquist i in., 2015, s. 17). Chodzi tu o ekomodernistyczne przekonanie, zgodnie z którym w obliczu postępujących zmian środowiska ludzkość musi wykorzystać swój rosnący społeczny, ekonomiczny i technologiczny potencjał, by ratować planetę. Jak argumentuje Lowenhaupt-Tsing, dobry antropocen wciąż opiera się na charakterystycznej dla zachodniej nowoczesności wierze w niepohamowany rozwój cywilizacyjny, która w znacznym stopniu przyczynia się do niszczenia środowiska. Tymczasem Bratton przekonuje, że szkody, które ludzie wyrządzili środowisku, są tak duże, że można je naprawić jedynie poprzez większą ingerencję w to środowisko za pomocą technologii. Jego rozważania ściśle wiążą się z programem badawczym Terraforming, prowadzonym przez Instytut Strelka, organizację non-profit zajmującą się nowymi projektami urbanistycznymi, którego Bratton jest dyrektorem. Wybrani w drodze rekrutacji urbaniści, programiści, dizajnerzy i artyści pracują nad różnymi strategiami terraformacji. Nie chodzi tu jednak o wytwarzanie warunków do

życia człowieka na innych planetach, lecz o tworzenie zrównoważonych ekologicznie przestrzeni do życia ludzi na Ziemi. O ile Bratton zasadnie dowodzi sprawczej roli technologii we współkształtowaniu naszej planety, jego refleksja ogranicza się przede wszystkim do projektów technonaukowych. Tymczasem sztuki performatywne nie tylko mogą wytwarzać nowe, zrównoważone typy relacji ekologicznych na przecięciu natury, kultury i technologii, lecz także pozawalają ludziom ich doświadczyć zarówno intelektualnie, jak i wielozmysłowo czy afektywnie.

Ekologia, spekulacje i sztuki performatywne

Wychodząc od rozważań Brattona, w niniejszym artykule przyjrzę się polskim sztukom performatywnym ostatnich lat, by pokazać, w jaki sposób wytwarzają one to, co określam mianem ekologii spekulatywnych. Chodzi tu o rozmaite sposoby myślenia o ekologii, alternatywne wobec nowoczesnej koncepcji natury jako niezależnej od człowieka materii, pozbawionej sprawczości i biernej. Interesująca mnie ekologia nie odwołuje więc ani do nauki o środowiskach uznawanych za naturalne, ani do ekologii rozumianej jako ogół dyskursów i praktyk, służących ochronie środowiska bądź ograniczeniu negatywnego wpływu jednostek i zbiorowości na środowisko. Ekologie spekulatywne wpisują się raczej w najnowszy nurt refleksji nad ekologią, zainicjowany przez Félixa Guattariego w pracy *Les trois écologies*. Francuski filozof odwoływał się w niej do etymologii przedrostka „eko-”, czyli do greckiego rzeczownika *oikos*, oznaczającego dom bądź miejsce zamieszkania. Chciał bowiem zaznaczyć, że tradycyjne myślenie ekologiczne ściśle wiąże się z refleksją nad relacjami społecznymi i ludzką podmiotowością. W związku z tym wyróżnił trzy współzależne typy refleksji ekologicznej: ekologię enwironmentalną, ekologię społeczną i ekologię mentalną. Pierwsza z nich służy poszukiwaniu rozwiązań dla postępującej

degradacji środowiska w skali makro oraz zakłada tworzenie przyjaznych środowisku sposobów zamieszkiwania świata. Druga oznacza wypatrywanie nowych typów relacji społecznych, opartych na solidarności i współpracy, nie zaś na narzucanej przez współczesny kapitalizm konkurencji między jednostkami. Trzecia zaś służy tworzeniu nieesencjonalnych modeli podmiotowości, które zakładają nieustanny potencjał transformacji w miejsce stabilnych tożsamości. Dopiero dzięki połączeniu tych trzech typów refleksji można zrozumieć, jak środowisko stać się może domem dla nas wszystkich – zarówno dla ludzi, jak i nieludzi zamieszkujących wspólną planetę. Podczas gdy refleksja Guattariego wciąż koncentrowała się przede wszystkim na relacjach międzyludzkich i modelach ludzkiej podmiotowości, zaproponowany przeze mnie termin służy poszukiwaniu nieantropocentrycznych typów dystrybucji sprawczości między ludzi i nieludzi oraz związanych z nimi sposobów produkcji wiedzy o świecie. Nie zmierzają one do obiektywnego opisu świata z chłodnego dystansu, lecz pociągają za sobą troskę o wytworzoną wiedzę oraz alternatywne wobec dominujących strategii ekoaktywistycznych sposoby zamieszkiwania świata.

Mówiąc o ekologiach spekulatywnych w najnowszych sztukach performatywnych, nie mam jednak na myśli hipotetycznych sposobów bycia w świecie i myślenia o nim albo nieistniejących typów relacji ekologicznych. Interesujące mnie spekulacje mają bowiem niewiele wspólnego z filozofią spekulatywną, która zajmuje się refleksją czysto teoretyczną, oderwaną od jakiejkolwiek empirii. Chodzi tu raczej o spekulacje w rozumieniu, jakie zaproponowali belgijscy filozofowie nauki Isabelle Stengers i Didier Debaise w pracy *Gestes spéculatifs* – efekcie konferencji naukowej o tym samym tytule, zorganizowanej w 2013 roku w międzynarodowym centrum kultury Cerisy. We wstępie Stengers i Debaise, odwołując się do filozofii procesu A.N. Whiteheada i pragmatyzmu Williama Jamesa, mówią o gestach

spekulatywnych, czyli „usytuowanych sposobach działania, które sprawiają, że światów możliwych można doświadczyć tu i teraz” (*Gestes spéculatifs*, lok. 21). Należy od razu podkreślić, że odróżniają oni to, co możliwe, od tego, co prawdopodobne. W tym drugim określony stan rzeczy powinien się zgadzać z założeniami. Tymczasem celem gestów spekulatywnych jest odsłonięcie wielu różnych, nawet najmniej oczekiwanych, sposobów bycia w świecie i myślenia o nim, które w szczątkowej formie są obecne w naszym najbliższym otoczeniu. Najlepszym przykładem tak rozumianego gestu spekulatywnego mogą być streszczane w *Gestes spéculatifs* opowieści o Camille, które powstały podczas jednego z warsztatów na wspomnianej konferencji (tamże, lok. 2812-3077). Biorący w nim udział badacze i artyści, między innymi amerykańska filozofka feministyczna i biolożka Donna Haraway, francuska filozofka nauki Vinciane Despret czy włoski reżyser Fabrizio Terranova wspólnie pisali krótkie opowiadania o dzieciach kompostu. Chodzi tu o wyobrażone społeczeństwo rozumiane jako system sympojetyczny. Odwołują się tu do ustaleń amerykańskiej biolożki M. Beth Dempster, która w 1998 roku zaproponowała termin *sympoiesis* na określenie otwartych systemów ewolucyjnych, w których rozmaite gatunki i elementy nieorganiczne nawiązują ze sobą relacje, przynoszące im wszystkim korzyści (zob. Dempster, 1988). Koncepcja *sympoiesis* pociąga za sobą również alternatywną narrację o ewolucji, która akcentuje przede wszystkim współpracę i zdolność nawiązywania relacji między gatunkami, a nie konkurencję czy specjalizację. W związku z tym w społeczeństwie dzieci kompostu indywidualizm i przekonanie o ludzkiej wyjątkowości zastępuje nieustanna współpraca międzygatunkowa. Opisując losy pięciu kolejnych pokoleń istot o imieniu Camille na przestrzeni najbliższych czterystu lat, uczestnicy warsztatów pokazali, w jaki sposób może rozwijać się świat, w którym ludzie tworzą symbiotyczne relacje z innymi gatunkami, zakładają

nieheteronormatywne rodziny oparte na wzajemnej trosce, a nie więzach krwi, a wreszcie modyfikują swoje ciała w odpowiedzi na potrzeby ich symbiontów. Czerpiące z futurystycznego imaginarium opowieści o Camille pokazują wyraźnie, że gesty spekulatywne, o których mówią Stengers i Debaise, ufundowane są przede wszystkim na strategiach literatury popularnonaukowej, które pozwalają dostrzec możliwe, acz nieurzeczywistnione jeszcze konsekwencje współczesnych zjawisk. Jeśli jednak rozszerzymy pojęcie gestów spekulatywnych, uwzględniając strategie współczesnych sztuk performatywnych, przekonamy się, że te drugie pozwalają nie tylko spekulować na temat światów możliwych, lecz także choć na chwilę w nich zamieszkać.

W najnowszych sztukach performatywnych mamy do czynienia z takimi zjawiskami, które angażują ludzi zarówno intelektualnie, fizycznie, jak i afektywnie do tego stopnia, że w ich opisie trudno zastosować opozycje fakt/fikcja, realne/wirtualne, a nawet rozróżnienie na wnętrze i zewnętrze ludzkiego ciała. Mam tu na myśli w szczególności zjawiska, które powstają w wyniku „eksterytorialnej wzajemności" (Wright, 2014, s. 59). Tym terminem amerykański filozof Stephen Wright określa sytuację, kiedy sztuka opuszcza tradycyjnie przypisywane jej przez krytyków i badaczy terytorium, udostępniając je na zasadzie wzajemności innym praktykom społecznym. Eksterytorialna wzajemność stała się dziś swego rodzaju *post mortem* sztuki, która wytwarza różnego typu połączenia heterogenicznych praktyk i dyskursów. Choć Wright mówi o eksterytorialnej wzajemności wyłącznie w sytuacji, gdy sztuka udostępnia swoje instytucje i ich zasoby na rzecz wąsko rozumianych praktyk aktywistycznych, z interesującą go sytuacją mamy również do czynienia w projektach typu *arts and science*, jak bioart, technoart czy dizajn spekulatywny. Już same ich nazwy wskazują na to, że mamy do czynienia nie tyle z tradycyjnymi gatunkami artystycznymi, ile z

połączeniami odpowiednio między biologią/biotechnologią i sztuką, technologią i sztuką, dizajnem i filozofią spekulatywną. Co więcej, tworzą je zazwyczaj kolektywy złożone z artystów, naukowców i programistów. Nie są oni twórcami jako kreatorami znaczeń, lecz inicjatorami performansu naturokulturotechnologicznego, czyli takiego działania, w wyniku którego powstają dynamiczne, nietrwałe i często przypadkowe konfiguracje. W konfiguracjach tych zacierają się granice między tym, co naturalne, kulturowe i technologiczne, a dopiero ze względu na nie można mówić o jego poszczególnych elementach.

Aby pokazać, jakie mogą być efekty takich performansów, wystarczy odwołać się do współpracy austriackich dizajnerek, Julii Kaisinger i Kathariny Unger z kolektywu LIVIN, z mikrobiologami z uniwersytetu w Utrechcie, Hanem Wöstenem i Katarzyną Łukasiewicz, przy instalacji *Fungi Mutarium* (2014)[2]. Skonstruowali oni prototyp domowego urządzenia biorecyklingującego, w którym wykorzystano jadalne grzyby rozkładające plastik. W galeriach prezentowano prototyp i dokumentację projektu, a także organizowano degustacje słodkich i wytrawnych dań z grzybów, które wyrosły na plastiku. Celem projektu było zatem nie tylko opracowanie technologii pozwalającej rozwiązać współczesne problemy trudno rozkładalnych odpadów plastikowych i rosnącego zapotrzebowania na żywność na Ziemi. Pełnił on również funkcję pedagogiczną, zmieniając przyzwyczajenia kulinarne ludzi. Przykład ten dowodzi, że ze względu na swój hybrydyczny charakter współczesne sztuki performatywne stanowią idealną wręcz przestrzeń dla gestów spekulatywnych, o których mówili Stengers i Debaise. Co więcej, *Fungi Mutarium* pokazuje, że ekologie spekulatywne nie tyle oznaczają relacje zachodzące w tym, co określa się mianem środowiska naturalnego, ile obejmują możliwe połączenia między naturą, kulturą i technologią, wytwarzane przez inicjatorów performansu w określonym celu

strategicznym. Odwołując się do przykładów polskiej sztuki ostatnich lat, pokażę teraz, w jaki sposób sztuki performatywne wytwarzają tak rozumiane ekologie spekulatywne w trzech aspektach: stwarzają warunki do powstania asamblaży polifonicznych, czyli przypadkowych spotkań ludzkich i nie ludzkich praktyk życiowych, kwestionują dotychczasowe sposoby myślenia o środowisku naturalnym i rejestrują sprawczość nieorganicznych nieludzi jako pełnoprawnych aktorów ekologicznych.

Ekologia grzybobrania

W 2017 roku w ramach Festiwalu Sztuki w Przestrzeni Publicznej Otwarte Miasto w Lublinie gdańska artystka Anna Królikiewicz zaprezentowała *Super/Natural*. Praca była pokazywana od 3 do 31 października na Błoniach, u podnóża Zamku Lubelskiego. Królikiewicz zbudowała tam wysoką ścianę z worków foliowych, wypełnionych mieszanką suchej trawy i wiórów drewnianych. Następnie wysiała na niej trzy gatunki jadalnych boczniaków ostrygowatych, które zaczęły wyrastać przede wszystkim na złączeniach worków oraz tam, gdzie folia była dziurawa. W pobliżu ściany umieściła tabliczkę z wierszem Sylvii Plath *Grzyby* (1969), pochodzącym ze zbioru *The Colossus and Other Poems*. Jego podmiotem lirycznym są grzyby, które pod osłoną nocy niepostrzeżenie wzruszają ziarnka piasku, podnoszą leśne igliwie i zajmują kolejne terytoria, by przed nadejściem poranka opanować Ziemię. Jak tłumaczy artystka w wydanej niedawno monografii *Międzyjęzyk*, celem instalacji było stworzenie subtelnego, ale zdecydowanego manifestu feministycznego, a porastające ścianę grzyby miały pseudonimować tych, „którzy mimo opresji, niewidoczne i niewidoczni, w ciszy nieustępliwie montują rewolucję” (Królikiewicz, 2019, s. 68). Na taką wymowę instalacji wskazywało również jej usytuowanie u podnóża Zamku, symbolu

patriarchalnej władzy. W rozmowie ze mną Królikiewicz stwierdziła jednak, że nie osiągnęła zamierzonego celu, a projekt zakończył się niepowodzeniem, gdyż jego przekaz niekoniecznie trafił do zwiedzających. Jak mi się wydaje, reakcja artystki dowodzi, że wytwarzane w najnowszych sztukach performatywnych ekologie spekulatywne, w tym wypadku zakładające relacje między ludźmi i grzybami, mogą powstawać nie w sposób zamierzony, ale przypadkowo.

Już w pierwszych dniach festiwalu pojawili się ludzie, którzy nie tyle oglądali instalację Królikiewicz, ile zbierali rosnące na ścianie grzyby. Jak wyjaśniła mi w korespondencji mailowej artystka, niektórzy wracali codziennie, by zdobyć darmowe produkty na kolację. Instalacja stwarzała doskonałą okazję do skosztowania cenionych ze względu na walory smakowe grzybów. Jak powiedziała mi Królikiewicz, nigdzie nie umieściła informacji, że grzyby można zrywać i zabierać ze sobą. W związku z tym zrywający musieli się upewnić, że grzyby na pewno są jadalne: zdając się na własną wiedzę, korzystając z porad bardziej doświadczonych grzybiarzy lub szukając informacji w Internecie. Zwłaszcza że w sezonie jesiennym regularnie pojawiają się w mediach doniesienia o osobach, które zatruły się grzybami. Przykład ten pokazuje, że zamiast feministycznej rewolucji, instalacja Królikiewicz w niezamierzony sposób wytwarzała pewien typ ekologii spekulatywnej.

Super/Natural pozwalała ludziom doświadczyć tego, co antropolog codzienności Roch Sulima określa mianem „kultury grzybobrania” (Sulima, 2010). Chodzi tu o przednowoczesne praktyki zbieracko-łowieckie związane ze zbieraniem grzybów, które z powodzeniem funkcjonują w nowoczesnym polskim społeczeństwie. Praktyki te wiązały się również z nieeksperckimi sposobami produkcji i przekazywania wiedzy. Wystarczy odwołać się do

przywoływanego przez Sulimę przykładu siedlisk rodzinnych: miejsc, w których można znaleźć najwięcej grzybów określonego gatunku. Wiedzę o ich położeniu przekazuje się w polskich rodzinach z pokolenia na pokolenie. Często utrzymuje się je w tajemnicy, by nie dotarli do nich sąsiedzi, którzy mogliby zebrać wszystkie okazy. Jednak kultura, czy – precyzyjniej rzecz ujmując – ekologia grzybobrania, którą wytwarzała instalacja Królikiewicz, miała niewiele wspólnego z praktykami XIX-wiecznej szlachty, opisanymi przez Adama Mickiewicza w trzeciej księdze *Pana Tadeusza*, dla której grzybobranie było przede wszystkim wydarzeniem towarzyskim, ani z zakładowymi wyjazdami na grzyby organizowanymi w PRL-u, służącymi integracji klasy robotniczej. Zarówno szlachciców, jak i robotników interesowały nie grzyby, lecz relacje międzyludzkie. Tymczasem *Super/Natural* inicjował konkretny typ relacji przede wszystkim między ludźmi i nieludźmi.

Wytworzoną w projekcie Królikiewicz ekologię spekulatywną można uznać za przykład tego, co wspomniana wcześniej Anna Lowenhaupt-Tsing w pracy *Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* określa mianem asamblażu polifonicznego (s. 14). Chodzi jej o splątane ze sobą praktyki życiowe i sposoby istnienia ludzi i nieludzi, które – niczym głosy w utworze polifonicznym – jedynie od czasu do czasu harmonizują ze sobą w uchu słuchacza, wywołując niedającą się przewidzieć zmianę. W *Super/Natural* spotkanie ludzi i grzybów przekształciło ludzi w kłusowników czy poszukiwaczy. Ze względu na brak oficjalnego pozwolenia na zbieranie posianych przez Królikiewicz grzybów, zbierający mogli bowiem czuć, że robią coś nie do końca legalnego. Musieli jednak wypracować to, co w przywoływanej pracy Lowenhaupt-Tsing określa mianem sztuki uważności (*art of noticing*) (s. 17) – dzięki której mogli dostrzec praktyki życiowe grzybów, które pojawiały się w nieoczekiwanym czasie i miejscu. Jak

przekonuje Lowenhaupt-Tsing, rozumiana w ten sposób sztuka uważności może okazać się kluczowa dla przeżycia ludzi na coraz bardziej zniszczonej planecie, gdyż pomoże dostrzegać przejawy życia nawet w miejscach pozornie do niego niezdatnych. Choć projekt Królikiewicz pokazuje, że ekologie spekulatywne mają często charakter przypadkowy i nie da się przewidzieć ich powstania, artystkę wciąż interesują przede wszystkim relacje między organicznymi aktorami ekologicznymi. Przyjrzymy się zatem, w jaki sposób sztuki performatywne mogą rejestrować sprawczość aktorów nieorganicznych.

Ekologia naturokulturotechnologiczna

W 2015 roku na Praskim Quadriennale, czyli międzynarodowej cyklicznej wystawie poświęconej projektowaniu przestrzeni na potrzeby sztuk performatywnych, Polskę reprezentowała instalacja *Post-Apocalypsis*[3]. Jej autorami byli performatyczka Agnieszka Jelewska, projektant doświadczeń użytkowników nowych technologii Michał Krawczak, kompozytor Rafał Zapała, artysta multimedialny Paweł Janicki i inżynier Michał Cichy, którzy dzisiaj tworzą kolektyw Daed Baitz. Instalacja powstała we współpracy z architektem Jerzym Gurawskim, projektantem przestrzeni scenicznej we wczesnych przedstawieniach Jerzego Grotowskiego, do którego twórczości nawiązuje tytuł instalacji. W kontekście moich rozważań *Post-Apocalypsis* odnosi się jednak przede wszystkim do trwającej właśnie ekologicznej apokalipsy i świata, który po niej nadejdzie. Instalacja przypominała las zdziesiątkowany po bliżej nieokreślonej katastrofie ekologicznej, w wyniku której drzewa stały się technonaturalnymi hybrydami. W tradycyjnym galeryjnym *white cube* twórcy umieścili pnie drzew zatknięte na pordzewiałych prętach zbrojeniowych, przytwierdzonych do sufitu i podłogi. W takim postapokaliptycznym krajobrazie Daed Baitz wywołują afektywne

doświadczenia zwiedzających, by krytycznie przyjrzeć się temu, co tradycyjnie nazywamy środowiskiem naturalnym. W miarę jak zwiedzający nawiązują interakcję z instalacją, powstaje dynamiczne naturokulturotechnologiczne środowisko, które wytwarza różne efekty w zależności od typu kontaktu zmysłowego z instalacją.

Po wejściu w przestrzeń instalacji zwiedzający zanurzają się w elektroniczny *soundscape*. Składa się on ze zsonifikowanych danych meteorologicznych zbieranych w czasie rzeczywistym przez czujniki zlokalizowane w miejscach związanych z katastrofami ekologicznymi, jak Czarnobyl, Los Alamos czy Fukushima. Algorytm zaprogramowany przez Janickiego transponuje parametry pogodowe, między innymi temperaturę, wilgotność i ciśnienie atmosferyczne, na dźwięki o różnej częstotliwości i wysokości. Powstające wówczas wrażenie akustyczne pozwala zwiedzającym doświadczyć sytuacji, o której pisze brytyjska socjolożka Jennifer Gabrys w pracy *Program Earth. Environmental Sensing Technology and the Making of a Computational Planet*. Jak przekonuje, „przetwarzanie danych staje się dziś środowiskiem (*becoming environmental of computation*)" (s. 9). Chodzi tu o zmianę, jaka zaszła w postrzeganiu tak zwanych środowisk naturalnych w wyniku gwałtownego rozwoju technologii teledetekcyjnych i sieci czujników środowiska w drugiej połowie XX wieku. Technologie nie tyle mierzą i monitorują środowisko naturalne jako zbiór istniejących uprzednio biotycznych i abiotycznych nieludzi i relacji między nimi, ile aktywnie je współtworzą. Gabrys ilustruje to zjawisko, odwołując się do James Reserve, czyli eksperymentalnego rezerwatu przyrody prowadzonego przez Uniwersytet Kalifornijski w Państwowym Gospodarstwie Leśnym San Bernardino (San Bernardino National Forest) na wschód od Los Angeles. Analizując sieć urządzeń działających w rezerwacie, od czujników wilgoci w glebie do stacji meteorologicznych mierzących warunki mikroklimatyczne,

Gabrys przekonuje, że klastry danych przetwarzane zarówno *in situ*, jak i na odległość sprawiają, że relacje ekologiczne stają się widoczne dla badaczy. O ile James Reserve pozwala dostrzec skomplikowane relacje między procesami biologicznymi, geologicznymi i meteorologicznymi, *Post-Apocalypsis* koncentruje się przede wszystkim na relacjach ludzi i pogody, którą współcześnie postrzegamy przede wszystkim jako strumienie danych wykorzystywanych na przykład w modelach meteorologicznych. W tym kontekście zwiedzający zarówno doświadczają naturokulturotechnologicznego środowiska zaprojektowanego przez Daed Baitz, jak i je współtworzą. Nie tylko wybierają miejsce, z którego pobierane są dane pogodowe, lecz wpływają na *soundscape*, poruszając się w instalacji. *Post-Apocalypsis* kieruje zatem uwagę na rolę technologii, które aktywnie współtworzą dziś relacje ekologiczne między ludźmi i nieludźmi. Technologie w istotny sposób wpływają również na kulturowy aspekt środowiska.

Oprócz wrażeń słuchowych wywoływanych przez generatywny *soundscape*, inicjatorzy *Post-Apocalypsis* zachęcają zwiedzających do interakcji z instalacją poprzez zmysł dotyku. W każdym pniu na różnych wysokościach zainstalowano skonstruowane przez Cichego przetworniki przewodnictwa kostnego. O ile algorytm Zapały transponował dane pogodowe na dźwięki, urządzenia te przekształcają impulsy elektryczne w wibracje mechaniczne, co umożliwia przenoszenie dźwięku nie za pośrednictwem powietrza, lecz przez ludzką tkankę kostną. Przykładając do pni czoło lub inną część ciała, zwiedzający mogli więc „usłyszeć” w głowie nagrane wcześniej dźwięki. Nie była to jednak muzyka, lecz fragmenty wierszy polskich poetów romantycznych celebrujących naturę. Były wśród nich *Sonety krymskie*, w których Adam Mickiewicz sławi piękno ukraińskich stepów. Celem Daed Baitz nie było jednak podtrzymywanie romantycznego ideału wzniosłej Natury, wynoszonej na piedestał i podziwianej z bezpiecznego dystansu,

która – jak przekonuje brytyjski ekofilozof Timothy Morton w pracy *Ecology Without Nature* – legła u podstaw nowoczesnej ekologii politycznej. Docierające do zwiedzających poprzez przewodnictwo kostne wiersze romantyków stawały się niezrozumiałe, gdyż czytały je po angielsku osoby dotknięte afazją. W związku z tym synestetyczne taktylne i akustyczne doświadczenie służyło krytyce romantycznego sposobu myślenia o środowisku jako uprzednio istniejącej rzeczywistości. W zamian *Post-Apocalypsis* wywarzało środowisko rozumiane jako zjawisko naturokulturotechnologiczne, uzależnione od konfiguracji ludzi i nieludzi. Choć wywoływane przez Daed Baitz doświadczenia skutecznie podważają koncepcję środowiska „naturalnego", uruchamiając przepływy między naturą, kulturą i technologią, instalacja w niewielkim stopniu problematyzuje kwestię relacji ekologicznych, które mogą się nawiązywać w środowiskach naturokulturotechnologicznych. Kwestia ta jest szczególnie istotna ze względu na sprawczość, również polityczną, nieorganicznych nieludzi takich jak zjawiska meteorologiczne i geologiczne, z którymi ludzie wchodzą w rozmaite relacje, wywołując trudne do przewidzenia skutki. Co więcej, to z nimi przede wszystkim przyjdzie nam żyć na wspólnej planecie w przyszłości, kiedy wyginie większość żyjących na Ziemi gatunków. Aby przekonać się, jak mogłaby wyglądać rozumiana w ten sposób ekologia naturokulturotechnologiczna, odwołajmy się do projektu, który pokazuje nie tylko (pre)historyczne i teraźniejsze procesy ekologiczne, lecz wybiega daleko w przyszłość.

Ekologia emergentna

W 2017 roku odbyła się premiera *Photonu*, drugiego filmu pełnometrażowego w dorobku polskiego artysty wizualnego Normana Lety. W efekcie konsultacji z fizykiem teoretycznym Markiem Kusiem, fizykiem

jądrowym Piotrem Magierskim, biochemikiem Markiem Wojciechowskim i neuropsychologiem Mateuszem Golą, Leto wykorzystał zaawansowane techniki animacji komputerowej, by opowiedzieć historię życia od początku wszechświata. Nieprzypadkowo film przyjmuje konwencję wykładu naukowego, który wygłasza nieznany nam z imienia i nazwiska biolog molekularny, grany przez Andrzeja Chyrę. Przez większą część filmu oglądamy przygotowane przez Letę wizualizacje ilustrujące powstanie atomu, formowanie się mgławic czy syntezę pierwszych łańcuchów DNA, słuchając beznamiętnego głosu komentującego go biologa. Nie mamy tu jednak do czynienia z obiektywizującą narracją znaną z tradycyjnych filmów dokumentalnych. Od samego początku wykładu narrator podkreśla chociażby umowność prezentowanych wizualizacji. Omawiając, na przykład, powstanie czasoprzestrzeni, narrator posługuje się animacją trzęsącej się sześciennej kostki wykonanej z półpłynnej substancji, czemu towarzyszy dźwięk przypominający szum fal. Jak stwierdza, „ten szary muł to tylko, żeby było lepiej widać. Dźwięk też. To tylko tak pokazane”. Celem Lety nie jest jednak przekonanie widza, że wiedza produkowana w naukach ścisłych to skonstruowana fikcja wypełniająca cele ideologiczne. Przeciwnie, jego film pokazuje, że pewne sposoby wizualizacji zjawisk wytwarzają określoną rzeczywistość, rejestrując ludzkie i nie ludzkie sprawczości, które w wyniku stosowanych protokołów naukowych zyskują przypisywaną wtórnie materialność. Jeśli z tej perspektywy przyjrzymy się *Photonowi*, okaże się, że wytwarza on bardzo konkretny sposób myślenia o ekologii, w której życie nie jest wyłącznie domeną organicznych nieludzi.

Życie, którego historię opowiada biolog molekularny w filmie Lety, dalece wykracza poza tradycyjne definicje życia, jakie znajdziemy w biologii. Zakładają one, że życie powstaje wyłącznie w wyodrębnionych ze środowiska organizmach, zawierających związki organiczne, takie jak kwasy nukleinowe

i białka. Tymczasem *Photon* opowiada historię nieorganicznego życia, o którym już w 1992 roku pisał Manuel DeLanda w obszernym artykule *Nonorganic Life*. Opisywał spontaniczne procesy samoorganizacji materii nieożywionej, w wyniku których powstają nowe nietrwałe struktury i wzory zachowań. Chodziło mu nie tylko o procesy zachodzące na poziomie molekularnym, lecz także o procesy społeczne czy ekonomiczne. Jak przekonuje DeLanda, zasadą organizującą tak rozumiane nieorganiczne życie jest emergencja, czyli pojawianie się jakościowo nowych zjawisk, niemożliwych do zredukowania do elementów. Występują w nich oddziaływania między ciałami, prowadzące do powstania nowych właściwości, zachowań i zdolności, których żadne z tych ciał wcześniej nie posiadało. DeLanda słusznie przekonuje, że dostrzeżenie takich oddziaływań nie byłoby możliwe bez rozwoju technologii komputerowych, które dostarczyły nowych narzędzi do badania zjawisk emergentnych. Chodzi tu przede wszystkim o techniki modelowania i symulacji komputerowej. Nie służą one wyłącznie do wizualizowania odkrytych już zjawisk emergentnych. Jak zasadnie dowodzi w *Nonorganic Life* DeLanda, pełnią one wręcz funkcję eksperymentów laboratoryjnych, gdyż umożliwiają poznanie rozmaitych aspektów emergencji. W podobnym celu Leto wykorzystuje techniki animacji komputerowej: nie tylko po to, by spekulować na temat sposobów powstawania związków organicznych z tak zwanej prebiotycznej zupy, rozwoju ludzkiej inteligencji w wyniku interakcji neuronów albo powstania pierwszych relacji społecznych u ludzi pierwotnych. W ostatniej części filmu Leto snuje również wizję przyszłości, w której sztuczne sieci neuronowe zyskają zdolność myślenia, a świat stopniowo przekształci się w zbiór relacji między maszynami o różnym stopniu świadomości. W ten sposób pokazuje, że ekologia oznacza swoiste kontinuum między tym, co nieorganiczne i organiczne, a między poszczególnymi aktorami ekologicznymi, cząsteczkami,

zwierzętami, ludźmi czy maszynami zachodzą różnego typu procesy emergentne, które sprawiają, że wytwarza się nietrwała równowaga ekologiczna.

Omówione przeze mnie przykłady dowodzą, że polski ekoart nie musi oznaczać wyłącznie działań z obszaru tradycyjnie rozumianego ekoaktywizmu związanego z ochroną przyrody. Na marginesie dominujących praktyk i strategii artystycznych można dostrzec gesty spekulatywne, służące inicjatorom rozmaitych performansów naturokulturotechnologicznych do wskazywania alternatywnych sposobów myślenia o ekologii, obejmujących zarówno sprawczych biotycznych, jak i abiotycznych nieludzi. Aby precyzyjnie opisywać wytwarzane przez nich ekologie spekulatywne, należy jednak formułować nowe sposoby opisu świata, odmienne od biocentrycznego języka tradycyjnej ekologii. Taka perspektywa może nie tylko dostarczyć nowych kategorii analitycznych czy punktów odniesienia dla współczesnych zjawisk, lecz przede wszystkim pomóc powołać do istnienia nieznanych dotąd ludzkich i nie ludzkich aktorów. Dzięki nim nauczymy się, być może, jeszcze lepiej rozpoznawać ekologiczne problemy, z jakimi się dziś borykamy.

Autor/ka

Mateusz Chaberski (mateusz.chaberski@uj.edu.pl) – adiunkt w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Stypendysta Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Jego zainteresowania naukowe obejmują badania nad performatywnością, teorię asamblaży, badania nad afektami i studia nad antropocenem. Opublikował książki: *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific* (2015), *Asamblaże, asamblaże. Doświadczenie w zamglonym antropocenie* (2019). Wraz z Mateuszem Borowskim i Małgorzatą Sugierą redagował *Emerging Affinities. Possible Futures of Performative Arts* (2019) i *Niespodziewane Alianse. Sztuki performatywne jutra* (2019). Wraz z Ewą Bal redagował *Situated Knowing. Epistemic Perspectives on Performance* (2020). Numer ORCID: 0000-0002-6490-2340.

Przypisy

1. W ostatnich latach termin „sztuki performatywne” wszedł do krytyki i teorii sztuki, określając szeroki i inkluzywny obszar praktyk, które dalece wybiegają nie tylko poza tradycyjne klasyfikacje gatunkowe jak teatr, taniec czy sztuki wizualne, lecz często wchodzą w rozmaite „niespodziewane alianse” z naukami ścisłymi i technonaukami. Zob. *Niespodziewane alianse. Sztuki performatywne jutra*, red. Mateusz Borowski, Mateusz Chaberski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019.
2. Dokumentacja projektu: http://www.livinstudio.com/fungi-mutarium [dostęp: 15 III 2020].
3. Dokumentacja projektu: https://artandsciencestudies.com/projekty/post-apocalypsis/ [dostęp: 23 III 2020].

Bibliografia

Asafu-Adjaye John, Blomqvist Linus i in., *The Ecomodernist Manifesto*, 2015, https://static1.squarespace.com/static/5515d9f9e4b04d5c3198b7bb/t/552d37bbe4b07a7dd69fcdbb/1429026747046/An+Ecomodernist+Manifesto.pdf, [dostęp: 12 II 2021].

Bratton, Benjamin H., *The Terraforming*, Strelka Press, Moscow 2019.

DeLanda Manuel, *Nonorganic Life*, „Zone” 1992 nr 6, s. 129-168.

Dempster, M. Beth, *A Self-Organizing Systems Perspective on Planning for Sustainability*, University of Waterloo 1998, http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.180.6090&rep=rep1&type=pdf [dostęp: 25 III 2020].

Gabrys, Jennifer, *Program Earth. Environmental Sensing Technology and the Making of a Computational Planet*, Minnesota University Press, Minneapolis 2016.

Gestes spéculatifs, red. D. Debaise, I. Stengers, Les presses du réel (e-book), Paris 2015.

Guattari, Félix, *Les trois écologies*, Éditions Galilée, Paris 1989.

Haraway, Donna, *Manifest gatunków stowarzyszonych* [2003], tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. nauk. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Królikiewicz, Anna, *Międzyjęzyk*, ASP w Gdańsku, Wydawnictwo Doczute, Gdańsk – Sopot 2019.

Lowenhaupt-Tsing, Anna, *Friction. An Ethnography of Global Connection*, Princeton University Press, Princeton – Woodstock 2005.

Lowenhaupt-Tsing, Anna, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life*

in Capitalist Ruins, Princeton University Press, Princeton – Woodstock 2015.

Morton, Timothy, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2007.

Sulima, Roch, *Grzyb a sprawa polska* [rozmowa Artura Zawiszy], „Tygodnik Przegląd" 3 X 2010, https://www.tygodnikprzeglad.pl/grzyb-sprawa-polska/ [dostęp 20 III 2019].

Ustawa z dnia 16 grudnia 2016 r. o zmianie ustawy o ochronie przyrody oraz ustawy o lasach, http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20160002249/T/D20162249L.pdf [dostęp: 19 III 2020].

Wright, Stephen, *W stronę leksykonu użytkowania*, tłum. Ł. Mojsak, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2014.

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/grzyby-technokulturowe-hybrydy-i-nieorganiczni-nieludzie