

Magdalena Zamorska

ORCID: 0000-0003-3078-1648
Uniwersytet Wrocławski

Jak mierzyć performans? O aparaturze, która nie chciała być narzędziem

Abstrakt: Autorka artykułu zadaje w nim pytanie o neutralność procedur badawczych. Stawia tezę, że performans artystyczny, nawet nie stawiając sobie takiego celu, może pokazać, jak działają performanse naukowe. Przygląda się aranżacji performansu artystyczno-badawczego, a także interpretuje dwa działania zrealizowane w ramach projektu *eksperyment_e.1/2015–2017* Fundacji Artystyczno-Badawczej om — organizmy i maszyny w kulturze. Wykazuje w ten sposób, że performans artystyczny może ukazać twierdzenie fizyki teoretycznej o niemożności oddzielenia mierzonego od mierzącego. Pytanie o pomiar jest tu równocześnie pytaniem o naturę wiedzy: jej performatywnego wytwarzania (się) z udziałem ludzi, urzędzeń, dyskursów i materii.

Słowa-kлючe: performans, pomiar, wiedza, urządzenie, narzędzie

Zdarza się, że performans artystyczny, nawet nie stawiając sobie takiego celu, pokazuje nieakademickiej publiczności, jak — zgodnie z koncepcjami wypracowanymi w obrębie współczesnej fizyki teoretycznej oraz studiów nad nauką i technologią¹ — działa performans naukowy. W niniejszym tekście poddam interpretacji działania artystyczne zrealizowane w ramach projektu *eksperyment_e.1/2015–2017* Fundacji Artystyczno-Badawczej om — organizmy i maszyny w kulturze, wykorzystując narzędzia wypracowane w ramach filozofii procesu oraz studiów nad nauką i technologią. Studiując ten przypadek, chcę wykazać, że performans artystyczny może służyć jako eksperymentalna przestrzeń testowania teorematów z obszaru fizyki kwantowej, w tym przypadku tezy o niemożności oddzielenia mierzonego od mierzącego.

¹ Por. *Studia nad nauką i technologią. Wybór tekstów*, red. E. Bińczyk, A. Derra, Toruń 2014.

Eksperyment artystyczno-naukowy

Celem wspomnianego projektu było „opracowanie metod zapisu i konserwacji ulotnych aktów twórczych”; konserwacja była tu rozumiana jako „odtworzenie dzieła poprzez analizę jego zapisu video, stanu aktywności mózgu, a także stanu fizjologicznego organizmu artysty podczas podejmowanej akcji”². W ramach eksperymentu testowano kompleksowe metody monitorowania i rejestrowania, uwzględniające stan neurofizjologiczny artysty(-ki): czynność bioelektryczną mózgu, funkcje mięśni i nerwów, pracę serca oraz zmiany temperatury lub poziomu energii ciała. Reakcje ciała-mózgu były parametryzowane, a użyte technologie służyły stworzeniu re-aktywnych (czyli takich, które można ponownie aktywować) map cielesnego doświadczenia. Dokonywany w trakcie performansu (lub *post factum* — w przypadku pomiarów fMRI) zapis służył zarówno jako metoda dostępu do samego performansu, jak i materiał źródłowy do późniejszych odtworzeń (czy re-aktywacji)³. Wykorzystane urządzenia, procedury i dane należy zatem traktować nie tylko jako elementy technologii zapisu, ale przede wszystkim jako interfejs umożliwiający przyszłemu odbiorcy dostęp do fizycznego, pierwszoosobowego stanu czy doświadczenia performera.

Projekt realizowany przez Fundację om jest bardzo ciekawą próbą poszerzenia archiwum performansu o sparametryzowany zapis doświadczenia performera. Należy jednak z mocą podkreślić, że taka forma dokumentacji czynności performanskich wpisuje się w projekt technonaukowej standaryzacji procedur badawczych i archiwizacyjnych, którego celem jest zwiększenie dostępności globalnych archiwów dla różnych laboratoryjnych eksperymentów, w tym wojskowych i komercyjnych. Stworzenie metody wieloaspektowego zapisu aktywności ciała człowieka-w-działaniu (czyli performującego) może docelowo wspomóc rozwój projektów, które — ze względu na kontekst — są przedmiotami gorących sporów etycznych i filozoficznych: prac nad sztuczną inteligencją (AI) i sztucznym życiem (AL), w ramach których na przykład doskonalili się zdolność AI do skutecznego odtwarzania ludzkich reakcji emocjonalnych, jak również prac nad wirtualną rzeczywistością (VR) — tu opracowuje się procedury wielozmysłowego bodźcowania wywołującego odpowiednie (oczekiwane) reakcje psychosomatyczne u użytkownika platformy. W związku z potencjalnie dużą społeczną i kulturową wagą eksperymentu — możliwością wykorzystania wyników we wspomnianych szeroko

² Fundacja Artystyczno-Badawcza om — organizmy i maszyny w kulturze, strona projektu *eksperyment_e.1/2015–2017. Opracowanie metod zapisu i konserwacji ulotnych aktów twórczych*, https://www.funom.org/experiment_e1_2015-1718.html (dostęp: 28.10.2022).

³ Podobna idea odtworzenia towarzyszy oczywiście również innym eksperymentalnym projektom. Jako przykład może posłużyć zrealizowany w 2011 roku projekt brytyjsko-japońskiego artysty Choy Ka Faia zatytułowany *Prospectus for a Future Body*; zob. <http://www.ka5.info/prospectus.html> (dostęp: 28.10.2022). Więcej zob. T. Ciesielski, *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej*, Łódź 2014, s. 162–164.

zakrojonych, choć etycznie kontrowersyjnych projektach — na plan pierwszy wysuwa się potrzeba krytycznego rozważenia samych założeń projektu.

Eksperyment wpisuje się w model nazywany badaniami opartymi na praktyce artystycznej (ang. *art based research*). Jego realizatorki i realizatorzy, zgodnie z metodyką pracy laboratoryjnej opartej na eksperymencie, każdorazowo od nowa projektowali i wytwarzali sytuację badawczą. Poddawany obserwacji obiekt był wydzielony ze świata zewnętrznego i traktowany jako niezależny i niepodlegający niezamierzonym wpływom i manipulacjom, a tym samym możliwy do badania w stanie „neutralnym”. Ten rodzaj założeń — w odniesieniu do naukowych praktyk laboratoryjnych — został już poddany gruntownej analizie i krytyce w obrębie socjologii wiedzy, etnografii laboratorium oraz studiów nad nauką i technologią. Eksperyment artystyczno-naukowy Fundacji om nie był jednak przeprowadzony za zamkniętymi drzwiami laboratorium naukowego, ale jako cykl wydarzeń publicznych. Ze względu na otwartą formułę, umożliwiającą włączenie nieprzygotowanych i spontanicznie reagujących uczestników, skupił jak w soczewce i unaoczniał problemy wskazywane i omawiane w studiach prowadzonych w ramach wymienionych dyscyplin.

Pytania sformułowane przeze mnie w kontekście *eksperymentu_e.1* odsyłają do pytań bardziej ogólnych — takich jak czym jest „rzeczywistość” i w jaki sposób jest ona wytwarzana? — i krążą wokół kwestii, jak (i czy w ogóle) można mierzyć rzeczywistość, jeżeli przyjmiemy, że ma ona naturę kłacza (Gilles Deleuze i Félix Guattari), czyli jest formacją złożoną, w ciągłym ruchu, stale rozrastającą się, o nietrwałym kształcie; jest splątaniem materialno-dyskursywnym (Karen Barad) lub ciągiem wydarzeń (Alfred North Whitehead). Uznanie (lub raczej doświadczenie) „niewyraźności” samej rzeczywistości jest równocześnie pytaniem o (nie)możliwość jej poznania oraz skutki poznawcze jej performatywnego wytwarzania (się) z udziałem ludzi, urządzeń, dyskursów i materii.

Próba 3 i sesja 3 *eksperymentu_e.1/2015–2017*

Przedmiotem moich analiz są dwie sesje eksperymentu: próba 3 (performans *get out. get in* Ireny Lipińskiej we Wrocławiu)⁴ oraz sesja 3 (performans *Obiekt* Małgorzaty Kaczmarek w Toruniu). Działania te miały format badań artystyczno-naukowych i odbywały się w przestrzeni publicznej; każda zainteresowana osoba mogła uczestniczyć w wydarzeniu.

⁴ Performans *get out. get in* (koncepcja, choreografia i wykonanie: Irena Lipińska) odbył się w ramach konferencji naukowej „Czego pragną drony? Technologia, etyka i sztuka”, zorganizowanej przez Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego w 2015 roku; współorganizatorem była Pracownia Katedry Mediacji Sztuki i Ośrodek Dokumentacji Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, a partnerami Centrum Transferu Technologii UMK w Toruniu oraz Pracownia Neuropsychologii i Użyteczności WSG w Bydgoszczy; zob. raport z projektu na https://www.funom.org/experiment_e1_2015-1718.html (dostęp: 28.10.2022).

Będąc jedną z badaczek-observatorek, zwróciłam uwagę na rozbieżność założeń eksperymentu i jego przebiegu. W trakcie działań pole eksperymentu uległo bowiem reterytorializacji⁵, a aparaty pomiarowe okazywały się bardzo niesforne, wymykając się — na różne sposoby — swemu przeznaczeniu (czyli nie czyniąc tego, do czego w założeniu były przeznaczone). Przemieszczeniem układu-drona w performansie *get out. get in* poświęciłam tekst „*Widzę, że jesteś ciepła*”. *Dron w performansie get out. get in Ireny Lipińskiej*, w którym opisałam również założenia performansu. Pozwolę sobie tutaj zacytować fragment:

29 października 2015 we Wrocławiu odbyła się trzecia próba *eksperymentu_e.1/2015–2017*: improwizowany performans taneczno-ruchowy *get out. get in* wrocławskiej choreografki, tancerki i performerki Ireny Lipińskiej. Próba miała dwie części. Podczas pierwszej z nich, mającej miejsce na dziedzińcu budynku wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych przy ulicy Traugutta, widzowie byli świadkami ośmiominutowej improwizacji tanecznej, uwarunkowanej „zastaną przestrzenią i poziomem zaangażowania widzów”; performans rejestrowała kamera termowizyjna Tamarisk 320 Sierra Olympic podwieszona do wielowirnikowca typu Hexacopter klasy 680, którego operatorem był Tomasz Jankowski. [...]

Podczas części drugiej, w pracowni wewnątrz budynku, publiczność uczestniczyła w opartym na interakcji z widzem performansie rejestrowanym za pośrednictwem interfejsu mózg-komputer, czyli urządzenia mobilnego EEG Emotiv EPOC oraz mobilnego okulo grafu Eye-tracker Tobii Glasses 2. Materiał wizualny zarejestrowany z pomocą zainstalowanej na dronie (wielowirnikowcu) kamery termowizyjnej towarzyszył publiczności podczas wchodzenia do sali: był widoczny na jednym z trzech monitorów, na pozostałych dwóch widzowie mogli śledzić powstające w czasie rzeczywistym zapisy pochodzące ze wspomnianych rejestratorów⁶.

W przywołanym artykule poddałam analizie między innymi problematyczną performatywność dokumentu/zapisu, percepcję maszynową i wielość ról przyjmowanych (lub inaczej — miejsc zajmowanych) przez drona. Próbę 3 wprowadzam tutaj jako punkt odniesienia — rozchwianie ram, które stanowiło o specyfice poddawanej interpretacji sesji 3, pojawiło się już na etapie badań wstępnych, czyli „prób” (podążając za nomenklaturą twórczyni i realizatorów projektu).

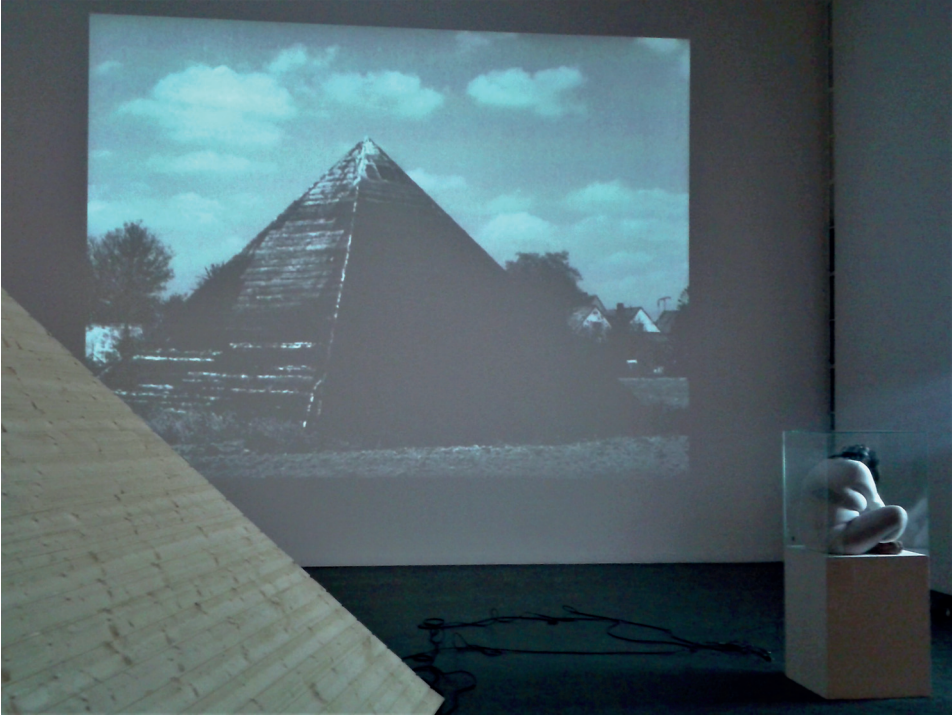
Będąca właściwym przedmiotem analiz w tym tekście sesja 3, czyli performans Małgorzaty Kaczmarek *Obiekt*, została zrealizowana przez Fundację we współpracy z toruńskim Interdyscyplinarnym Centrum Nowoczesnych Technologii i miała miejsce 29 czerwca 2017 roku w CSW Znaki Czasu w Toruniu⁷ na terenie

⁵ Wykorzystywane w artykule terminy „deterytorializacja” i „reterytorializacja” zostały zaczerpnięte z koncepcji Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego i odnoszą się do procesów, w których relacja składowych określonego układu zmienia się — rozpada (deterytorializacja) lub transformuje w nowy układ relacji (reterytorializacja).

⁶ M. Zamorska, „*Widzę, że jesteś ciepła*”. *Dron w performansie get out. get in Ireny Lipińskiej*, [w:] *Czego pragną drony? Od wizualnych atrakcji do spojrzenia władzy*, red. R. Nahirny, A. Kil, M. Zamorska, Gdańsk 2017, s. 194–195.

⁷ Fundacja Artystyczno-Badawcza om — organizmy i maszyny w kulturze, fotorejestracja próby 3, https://www.facebook.com/pg/funom.org/photos/?tab=album&album_id=1726822534284827 (dostęp: 28.10.2022).

wystawy Natalii LL *Sum ergo sum*⁸. Praktyki Kaczmarek, artystki zainteresowanej działaniami przestrzennymi, performatywnymi i społecznymi, przede wszystkim w rejonach sztuki i nauki, bio artu i sztuki ciała, są zwykle związane z testowaniem granic wytrzymałości organizmu — wytrzymałości fizycznej i psychicznej. Artystkę fascynuje „zagadnienie bezsilności. Bezsilności wobec zjawisk, ludzi czy nas samych”⁹.



Ilustracja 1. Performans *Obiekt* Małgorzaty Kaczmarek, fot. Magdalena Zamorska

Pracę *Obiekt* można zaklasyfikować zarówno jako sztukę performansu (radikalną sztukę ciała), jak i rzeźbę organiczną. Podczas akcji performerka przebywała w szklanej gablocie na postumencie. Dostęp powietrza był w niej utrudniony — wentylacja miała miejsce jedynie przez kilkanaście otworów nawierconych w półce postumentu, na której skulona, ze skrzyżowanymi nogami, siedziała performerka.

⁸ Natalia LL. *Sum ergo sum*, [informacja o wystawie], CSW w Toruniu, 2017, <https://csw.torun.pl/sztuka/wystawy/natalia-ll-sum-ergo-sum-20989/> (dostęp: 28.10.2022).

⁹ Fundacja Artystyczno-Badawcza om — organizmy i maszyny w kulturze, „*Obiekt*” Małgorzaty Kaczmarek / *sesja 3. eksperymentu_e./2015–2017*, CSW w Toruniu, 2017, https://csw.torun.pl/csw/obiekt-malgorzaty-kaczmarek-sesja-3-eksperymentu_e-2015-2017-21582/ (dostęp: 28.10.2022); *eidem*, *Raport z sesji 3 eksperymentu_e.1/2015–2017 obejmujący wykorzystanie urządzeń B-Alert X24 Wireless EEG System i Equivital Eq02 Life Monitor*, https://docs.wixstatic.com/ugd/4738f4_2dff0870d51f4589ac2b2d3ccb9dc73e.pdf (dostęp: 28.10.2022).

Czas trwania performansu w CSW nie był wstępnie określony przez artystkę, decyzję o momencie jego zakończenia miała podjąć już w trakcie działania. Jest to bardzo ważny aspekt projektu, gdyż to właśnie on ostatecznie sprawił, że działanie — paradygmatycznie — wpisywało się w model radykalnych praktyk body artu. Aktywność organizmu performerki oraz zmiany w najbliższym otoczeniu były monitorowane z użyciem B-Alert X24 Wireless EEG Systemu (elektroencefalografia, czyli nieinwazyjne monitorowanie bioelektrycznej aktywności mózgu), Equivital EQ02 Life Monitora (rejestracja różnych parametrów aktywności ciała, takich jak między innymi puls, zapis pracy serca, tempo oddechu, temperatura), rejestracji dźwiękowej oddechu (obraz dźwiękowy sytuacji), Eyetrackera Tobii Pro Glasses 2 (rejestracja trajektorii spojrzenia obserwatora), sensora GSR (zapis galwanicznej reakcji skóry) oraz termometru¹⁰.

Na miejsce akcji *Obiekt* artystka-performerka wybrała salę, w której prezentowano drewnianą piramidę — przestrzeń wielu seansów Natalii LL z lat siedemdziesiątych — oraz film dokumentujący niektóre z nich¹¹. Niezwykle ciekawe zestawienie obiektów (drewniana piramida–szklane akwarium) oraz wykorzystywanie przez obie artystki zmienionych stanów świadomości (trans — hipowentylacja) pozwoliło działaniu łatwo wkomponować się w kuratorskie założenie wystawienne. Zajmująca całą ścianę projekcja rejestracji audiowizualnych performansów Natalii LL ukonstytuowała rodzaj sceny, z amfiteatralnym układem widowni. Jeżeli potraktujemy projekcję jako tło lub „horyzont sceny”, to artystka w przeszklonym boksie siedziała po prawej stronie „sceny”, lewym bokiem do ekranu; po lewej stronie „sceny” natomiast znajdowała się piramida, a naprzeciwko i po stronie prawej — stanowiska monitorujące (tę samą przestrzeń okupywali widzowie performansu), na tyle jednak odległe od siebie, by poprzez wrażenie niezależnych występów nie utrudniać swobodnego przepływu widzów i umożliwić aktywne uczestnictwo w działaniu: wędrówkę, krążenie, przyjmowanie dowolnej perspektywy, dotykanie obiektu czy próby nawiązania z artystką kontaktu wzrokowego. W tym przypadku widzowie i widzki obserwowali przebieg performansu z dystansu, co wiązało się z niejasnością ramy odbiorczej (o czym piszę w dalszej części tekstu).

Omawiany performans można zaliczyć do gatunku określanego jako „sztuka trwania” (*endurance art*) — jego sens leży w długotrwałym przebywaniu przez performerkę w sytuacji wymagającej wytrzymałości fizycznej i psychicznej, również od widzek i widzów. Sytuacja nabrała dynamiki wraz z pojawieniem się grupy nieoczekiwanych uczestniczek i uczestników — następujący proces relokacji elementów układu poddam interpretacji w dalszej części artykułu. Na początek jednak chciałabym przedstawić teoretyczne zaplecze umożliwiający mi określoną interpretację wydarzeń.

¹⁰ Fundacja Artystyczno-Badawcza om — organizmy i maszyny w kulturze, „*Obiekt*” *Małgorzaty Kaczmarek...*; *eidem, Raport z sesji 3 eksperymentu* e.1/2015–2017...

¹¹ Więcej zob. Natalia LL, *Piramida: Sztuka jako doświadczenie wewnętrzne*, 1979, <https://nataliall.com/pl/piramida-sztuka-jako-doswiadczenie-wewnetrzne-1979> (dostęp: 28.10.2022).

Lokalność badań, niestabilność ich przedmiotu

Procedury laboratoryjne stosowane w analizowanym eksperymencie traktuję jako analogiczne do procedur wykorzystywanych w laboratoriach nauk ścisłych i przyrodniczych, dlatego pozwoliłam sobie korzystać z interpretacji wypracowanych w obrębie socjologii wiedzy/nauki, etnografii laboratorium oraz studiów nad nauką i technologią.

Uznawanie przez naukę takich aspektów praktyki badawczej, jak jej niestabilność, arbitralność i zależność od lokalnych warunków, za nieistotne dla wyników badań było problematyzowane już w początkach XX wieku. W latach trzydziestych zagadnieniem zajął się polski mikrobiolog i filozof Ludwik Fleck¹². Jego zdaniem badanie zawsze jest lokalne, historyczne i związane z „kolektywnym stylem myślenia”¹³. Fleck analizuje przy tym związek jednostkowego aktu postrzeniowego z kształtem kolektywnie wytworzonej wiedzy. Widzenie świata opiera się według niego na postrzeganiu „postaci”, czyli gotowych „całości”. Znajomość określonej, wytworzonej kolektywnie postaci, która funkcjonuje w odpowiednim kontekście, pozwala „coś” zobaczyć. Podążając tym tropem, Fleck obala mit obiektywnej obserwacji, wskazując na to, że możliwość wyodrębnienia „czegoś” jako przedmiotu obserwacji jest zależna od obowiązującego „stylu myślowego”, czyli kolektywnie ukształtowanej predyspozycji czy gotowości do myślenia i formułowania sądów, która umożliwia danej grupie sprawną komunikację oraz uzyskiwanie zbieżnych wyników. Tym samym posługiwanie się określonymi kategoriami (jak miara czy ciężar), wyznaczanie konkretnych punktów, w których dokonywany jest pomiar, oraz stosowanie pewnych reguł wynika wyłącznie z lokalnej tradycji i historycznych kolektywnych wyborów.

Matematyk i filozof Alfred N. Whitehead zwraca uwagę na inny problem ważny dla analizy performansu naukowego — niemożność oddzielenia rzeczywistości od jej obrazu¹⁴. Już w latach dwudziestych XX wieku wystąpił on przeciw nowoczesnemu paradygmatowi bifurkacji, czyli założeniu, że z jednej strony mamy rzeczywistość, a z drugiej jej wytwarzany w procesie percepcyjnym/badawczym obraz. Według Whiteheada i rzeczywistość, i jej obraz pojawiają się w tym samym momencie i wzajemnie na siebie oddziałują. Tym samym obiekty,

¹² Por. L. Fleck, *Teoriopoznawcze rozważania nad historia odczynu Wassermanna*, [w:] *Studia nad nauką i technologią...*, s. 25–46; *idem*, *Patrzyć, widzieć, wiedzieć: Wiele błędnych mniemań rozprasa psychologia spostrzegania i socjologia myślenia*, [w:] *Studia nad nauką i technologią...*, s. 47–72.

¹³ L. Fleck, *Patrzyć, widzieć, wiedzieć...*, s. 60.

¹⁴ Koncepcje nauki, bifurkacji, wydarzenia i obiektu zawarte są w pracach Alfreda N. Whiteheada: *The Concept of Nature*, Mineola-New York 2004 [1920]; *Nauka i świat współczesny*, przeł. S. Magala, Warszawa 1988 [1925] oraz *Process and Reality*, New York 2010 [1929]. Zob. też D. Debais, *Nature as Event: The Lure of the Possible*, Durham, NC 2017.

czyli to, co jest badane, monitorowane i parametryzowane w laboratoriach — jak w *eksperymentcie_e.1/2015–2017* — nie są czymś trwałym, istniejącym esencjonalnie przed wydarzeniem czy biorącym w nim udział, ale tym, co w wyniku powtórzenia i podobieństwa wyłania się z wydarzenia i „wycieleśnia [jego] trwałość” (*body forth permanences*)¹⁵. Co więcej, Whitehead uważa, że to, co potencjalne, możliwe i niezaktualizowane, tworzy ślad/ryse na aktualizującym się wydarzeniu, a zatem jest nieoddzielną częścią wydarzenia — nie ujawnia się w wydarzeniu, tym niemniej w nim jest i ma wpływ na wydarzenia kolejne. Zgodnie z tym ujęciem laboratoryjne myślenie o monitorowaniu, miareczkowaniu i odzwierciedlaniu rzeczywistości jest wybrakowane, bo nie ma dostępu do czegoś bardzo ważnego — sprawczego „tła” wydarzenia. Doświadczenie performerera byłoby więc czymś zupełnie innym niż synergią sparametryzowanych stanów (puls, tempo oddechu, temperatura), ponieważ jako wydarzenie zawiera nie tylko to, co aktualne, ale również swoją potencjalność, która jest niemierzalna.

Podsumowując, przyjmuję — zgodnie z bliską mi konstruktywistyczną wizją nauki oraz filozofią rzeczywistości jako procesu — że badane obiekty nie mają obiektywnych cech, a ich specyfika i granice są dopiero konstruowane w procesie badawczym przy aktywnym udziale badaczek i obserwatorów. Przyjmując te założenia za punkt wyjścia, stawiam tezę, że Fundacja om zignorowała fakt procesualnego wytwarzania przedmiotu badań w trakcie eksperymentu, przedstawiając narzędzia pomiarowe jako neutralne aparaty obserwacyjne, niewpływające na obiekt i co za tym idzie — pozyskane dane.

Przemieszczenia

W każdej odsłonie *eksperymentu_e.1* wydzielono trzy okręgi: (1) centralną przestrzeń akcji okoloną (2) kręgiem osób obserwujących (bądź wchodzących w interakcje z dziełem) oraz (3) zewnętrzny obszar monitorowania (ekipa monitorująca, obserwatorzy, sprzęt monitorujący). Performerów i widzów oddzielono od badaczy i aparatury przestrzennie, funkcjonalnie i symbolicznie. Jak już wskazywałam, starano się rygorystycznie wpisać w paradygmat ukształtowany w obrębie współczesnej zachodniej, zglobalizowanej technonauki — założono możliwość neutralnego oddzielenia tego, co badane, od badaczy i badaczek; tego, co mierzone, od aparatury pomiarowej; obiektu od maszynierii poznawczej.

Podczas prób i sesji eksperymentu moją uwagę przyciągnęła tymczasem aparatura zyskująca sprawczość, wymykająca się z projektowanej dla niej ramy biernego, neutralnego świadka; odmawiała bycia narzędziem, ujawniając własną żywotność (*vibrancy* — określenie zaproponowała Jane Bennett)¹⁶. Wyraźnie widoczne stało

¹⁵ Por. A.N. Whitehead, *The Concept...*, s. 143–144.

¹⁶ Por. J. Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, NC 2009.

się to podczas sesji 3, dlatego to właśnie ją potraktowałam jako przypadek wart bardziej szczegółowych studiów.

W trakcie performansu *get out. get in* Ireny Lipińskiej (próba 3) dron z kamerą, dron-układ, który zgodnie z założeniami projektu miał być przezroczystym narzędziem zapisu, maszyną służącą wytwarzaniu dokumentów oraz synestezyjnym translatozem, niespodziewanie przekroczył granicę pomiędzy obszarami monitorowania i akcji performatywnej. Artystka „przeciągnęła” urządzenie monitorujące w przestrzeń performansu, budując z nim partnerską relację; również widzowie tam je umieścili, traktując drona jako drugiego performerera, co można było wywnioskować na podstawie łatwej do zaobserwowania trajektorii spojrzeń publiczności. Dron wymknął się z przeznaczonego mu terytorium monitorowania (gdzie miał pełnić funkcję przezroczystego narzędzia zapisu) w przestrzeń działania, w której szczególnie mocno mógł eksponować swoją materialność, sprawczość i żywotność. Wpłynął na układ, doprowadzając do jego reterytorializacji. Wchodząc w relacje z określonymi komponentami, uruchomił (lub raczej zaktualizował) pewne możliwości. Przemieszczając się pomiędzy różnymi segmentami układu, przekształcał się, produkując kolejne wariacje siebie, zmieniając swoje „intensywności” i moc afektowania, aż w końcu przekształcił cały układ, uruchamiając inny, niespodziewany potencjał performansu.

Dron w performansie *get out. get in* jest zarówno monitorującym urządzeniem, jak i partnerującym performerem, a równocześnie nie jest ani tym, ani tym. Posiada własności, które przenosi pomiędzy tymi dwoma terytoriami, oraz możliwość afektowania zarówno jako mierzący przyrząd, jak i jako mierzony obiekt. [...] Zostały dokonane dwa różne cięcia sprawcze, dwa pomiary¹⁷.

Nie inaczej przebiegała sesja 3 eksperymentu, która wzbudziła moje zainteresowanie jako doskonały przykład praktyki artystycznej emulującej laboratoryjną praktykę badawczą.

Performans *Obiekt* Małgorzaty Kaczmarek od samego początku ewokował poczucie niepewności ze względu na przenikanie się dwóch ram: teatralno-filmowej oraz muzealno-galeryjnej, wynikającej z faktu prezentacji bio obiektu w przestrzeni wystawienniczej zarezerwowanej dla obiektów (tu: postumentu z artystką w gablocie)¹⁸. Zapowiadany w programie CSW jako performans-eksperyment, prezentowany jak obiekt rzeźbiarski, każe widzom i widzkom przemieszczać się pomiędzy dwiema ramami wymagającymi odmiennych praktyk odbiorczych: rama performansu pozwala widzowi i widzce interweniować, rama obiektu artystycznego każe zachować dystans. Stawiając widzów i widzki w niekomfortowej pozycji

¹⁷ M. Zamorska, *op. cit.*, s. 209.

¹⁸ Zdecydowaną odmienność tych dwóch modeli recepcji we współczesnych performansach choreograficznych w galeriach sztuki przedstawiła Claire Bishop w tekście *Czarne pudelko, biały sześcian: pięćdziesiąt odcieni szarości?*, przeł. J. Staniszewski, „Obieg” 4, 2017, <https://obieg.pl/63-czarne-pudelko-bialy-szescian-piecdziesiat-odcieni-szarosci> (dostęp: 28.10.2022).

podglądaczy i podglądaczek — którą zwykle rezerwuje się dla praktyk performansowo-teatralnych — metatematyzuje się instytucjonalne polityki publiczności i skłania zwiędzającego/widzkę do zadawania sobie pytań o to, czego właściwie jest świadkiem czy świadkinią.

Niepewność wynikająca z oscylacji percepcji wraz z ciągłymi przeramowaniami sytuacji — oglądaniem performansu lub obiektu — została pogłębiona wraz z niezapowiedzianym przybyciem ekipy ratowników medycznych, przysłanej przez pion organizacyjny CSW. Zgodnie z regulaminem BHP akcje zagrażające zdrowiu i życiu performerki mogą się bowiem odbyć jedynie pod okiem wykwalifikowanych służb ratowniczych. Nowa grupa performerów zajęła się monitorowaniem przebiegu performansu, obserwując zarówno stan performerki, jak i działania badaczy, badaczek i maszyn. Nadzorem objęci zostali wszyscy i wszystkie performujące, w tym badaczki i maszyny (którzy tym samym zostali relokowani do wewnętrznej sfery performansu właściwego). To właśnie w tym momencie rozpoczął się proces deterytorializacji wydarzenia. Eksperyment ze ściśle wydzielonymi sferami niespodziewanie zyskał nowy, obcy i nieplanowany kształt. Grupa badawcza i maszyny monitorujące zostały włączone w performans za sprawą zewnętrznego nadzorującego spojrzenia (regulamin BHP) obejmującego całość wydarzenia. Z kolei z perspektywy widzów pojawienie się i aktywność ratowników mogła zostać odebrana jako zaplanowana część performansu (którego „aktorami” byli dotąd performerka oraz badacze i sprzęt), a co za tym idzie ekipa ratowników medycznych mogła zostać ulokowana we wnętrzu performansu.

W efekcie mamy sferę performansu, w której „mieści się” już nie tylko artystka, ale również badaczki i maszyny (perspektywa muzeum i regulaminu BHP) oraz dodatkowo ekipa ratowników medycznych (perspektywa widzów). Również krąg obserwatorów rozlokowany na półokręgu płynnie się przemieszcza — mogą do niego należeć tylko widzowie (założenie widzów), widzowie i badacze (założenie realizatorów projektu), jak też widzowie, badaczki z maszynami oraz ratownicy (doświadczenie widzów); w zależności od perspektywy układ przestrzenny performansu płynnie się poszerza lub zawęża. Tym samym wyrazność traci podział na to, co badane, i badające(-ych).

Wnioski

Eksperyment Fundacji Artystyczno-Badawczej om zakładał wytworzenie oddzielonych stref: performansu (artystka), monitoringu maszynowego (badacze i badaczki, wewnętrzni obserwatorzy i obserworki) oraz kręgu obserwacyjnego (widzki i widzowie). Zgodnie z metodologią eksperymentów naukowych przyjęto, że możliwe jest całkowite rozdzielenie tych kręgów. Analiza wybranych przypadków (dwóch monitorowanych działań artystycznych) pokazuje tymczasem, że założenia tego nie dało się utrzymać w praktyce, a granice poszczególnych

sfer (akcji–rejestracji–obserwacji) okazały się niemożliwe do ustabilizowania. Performans-układ ujawnił swoją niestabilność — jego elementy (ludzie, aparatura pomiarowa, poszczególne kręgi itd.) przemieszczały się względem siebie, tworząc nowe układy. W obu przypadkach lokalny układ performerka–aparat pomiarowy–obserwatorzy wpływał na percepcje, afekty, jak również reakcje i zachowania obserwatorek i obserwatorów, przyczyniając się do de- i reterytorializacji zastanego układu, aktualizując niespodziewane linie ujścia. Rozmycie granic i następujące przesunięcia przekreśliły możliwość jednoznacznego określenia, gdzie kończy się to, co badane. Pomiar stał się niemożliwy, gdyż nie sposób było ustalić, parametry czyjego performansu są (lub powinny być) ostatecznie mierzone: performerki czy również drona i sprzętu monitorującego?

Potraktowanie *eksperymentu_e.1/2015–2017* jako „układu” (inaczej urządzenia, aparatu) pozwoliło mi przyglądać się przepływowi zarówno w jego obrębie, jak i pomiędzy nim a innymi układami. Okazało się, że jego niestabilność generuje problem metodologiczny związany z niemożnością klarownego rozdziału na to, co mierzone i mierzące. Innymi słowy, nie ma tu ani „niezależnych od pomiaru stanów bytu”¹⁹, ani mierzącego urządzenia „z trwale umocowanymi częściami”²⁰. W projekcie ujawniają się zagadnienia problematyzowane w obrębie fizyki teoretycznej: epistemologiczna nieoznaczoność (Werner Heisenberg) oraz ontologiczna nieokreśloność (Niels Bohr).

Karen Barad, fizyczka i teoretyczka, przywołuje obydwa konteksty, zajmując się kwestią pomiaru²¹. Zagadnienia te chcę określić mianem (1) „problemu niestabilności układu” i (2) „problemu niemożliwości pomiaru”. Niestabilność układu nie została w eksperymencie wzięta pod uwagę, co uwiadcza założenie ścisłego oddzielenia trzech stabilnych sfer: właściwego performansu, publiczności oraz ekipy monitorującej. Problem niemożności pomiaru to konsekwencja takiego założenia. Pomiar (jako akt) albo współtworzy badany obiekt (perspektywa konstruktywistyczna, na przykład przywołane rozważania Flecka), albo pozwala zaktualizować się jednorazowo pewnym potencjalnościom, a tym samym parametryzowana jest jedynie lokalna i tymczasowo skonfigurowana postać, pojedyncze wydarzenie (perspektywa whiteheadowska). W obu interpretacjach próba jego dokonania okazuje się czymś z gruntu chybionym.

W trakcie sesji 3 aparat pomiarowy oraz — z innej perspektywy rzecz ujmując — społeczny autorytet technologii przyczyniły się do reterytorializacji całego

¹⁹ K. Barad, *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 338.

²⁰ *Ibidem*, s. 339.

²¹ Por. K. Barad, *Co jest miarą nicości? Nieskończoność, wirtualność, sprawiedliwość*, przeł. M. Rogowska-Stangret, [w:] *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, red. O. Cielemecka, M. Rogowska-Stangret, Lublin 2018, s. 68, przyp. 11; por. *eadem*, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, NC 2007.

układu. Sytuacja była tym bardziej interesująca, że działanie w rzeczywistości nie spełniało wymogów eksperymentu naukowego, a realizatorzy w dużej części wywodzili się ze środowisk artystycznych lub nauk humanistycznych; nie dysponowali autorytetem — kapitałem symbolicznym — „prawdziwego naukowca”. Wydaje się zatem, że sama obecność sprzętów pomiarowych, powaga eksperymentu i zaangażowanie badaczy uwiarygodniły akcję na tyle, by całkowicie uspić czujność ratowniczkę medycznej.

Filozoficznie i etycznie zagadnienie jest niezwykle ciekawe: możemy sobie wyobrazić fizyczne konsekwencje tej sytuacji, gdyby zarówno badacze i badaczki, jak i sprzęt monitorujący stan artystki byłiby jedynie aktorami, wykres na monitorze byłby sfabrykowany, a działania wyreżyserowane.

Podsumowując, należy stwierdzić, że w *eksperymentie_e.1/2015–2017* kolektyw artystów(-ek)-badaczy(-ek) zaprojektował wyjątkowo interesujący eksperyment, którego deklaracyjnym celem mogłoby być badanie możliwości i warunków porażki metodologii laboratoryjnej w przestrzeni publicznej.

How to measure performance? About the apparatus that did not want to be a tool

Abstract

The author asks about the neutrality of research procedures. She argues that artistic performance, even without explicitly seeking such a goal, can depict the workings of scientific performance. She looks at the arrangement of an artistic-research performance and interprets two activities carried out as part of the *experiment_e.1/2015–2017* project of the Art and Research Foundation om — Organisms and Machines in Culture, showing that artistic performance can prove one of the theorems of theoretical physics (the so-called measurement problem), according to which it is impossible to separate the measured object from the person doing the measuring. The question about measurement is also a question about the nature of knowledge: its performative (self)production with the participation of people, devices, discourses and matter.

Keywords: performance, measurement, knowledge, apparatus, tool

Bibliografia

- Barad K., *Co jest miarą nicości? Nieskończoność, wirtualność, sprawiedliwość*, przeł. M. Rogowska-Stangret, [w:] *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, red. O. Cielemecka, M. Rogowska-Stangret, Lublin 2018.
- Barad K., *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, NC 2007.
- Barad K., *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012.

- Bennett J., *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, NC 2009.
- Bishop C., *Czarne pudelko, biały szescian: pięćdziesiąt odcieni szarości?*, przeł. J. Staniszewski, „Obieg” 4, 2017, <https://obieg.pl/63-czarne-pudelko-bialy-szescian-piecdziesiat-odcieni-szarosci>.
- Choy K.F., *Prospectus for a Future Body*, 2011, <http://www.ka5.info/prospectus.html>.
- Ciesielski T., *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej*, Łódź 2014.
- Debais D., *Nature as Event: The Lure of the Possible*, Durham, NC 2017.
- Fleck L., *Patrzyć, widzieć, wiedzieć: Wiele błędnych mniemań rozprasza psychologia spostrzegania i socjologia myślenia*, [w:] *Studia nad nauką i technologią. Wybór tekstów*, red. E. Bińczyk, A. Derra, Toruń 2014.
- Fleck L., *Teoriopoznawcze rozważania nad historią odczynu Wassermann’a*, [w:] *Studia nad nauką i technologią. Wybór tekstów*, red. E. Bińczyk, A. Derra, Toruń 2014.
- Fundacja Artystyczno-Badawcza om — organizmy i maszyny w kulturze, fotorejestracja próby 3, https://www.facebook.com/pg/funom.org/photos/?tab=album&album_id=1726822534284827.
- Fundacja Artystyczno-Badawcza om — organizmy i maszyny w kulturze, „Obiekt” Małgorzaty Kaczmarek / sesja 3. eksperymentu_e./2015–2017, CSW w Toruniu, 2017, https://csw.torun.pl/csw/obiekt-malgorzaty-kaczmarek-sesja-3-eksperymentu_e-2015-2017-21582/.
- Fundacja Artystyczno-Badawcza om — organizmy i maszyny w kulturze, raport z próby 3: I. Lipińska, *get out. get in*, www.funom.org/el2015-2017-p3.
- Fundacja Artystyczno-Badawcza om — organizmy i maszyny w kulturze, *Raport z Sesji 3 eksperymentu_E.1/2015–2017 obejmujący wykorzystanie urządzeń B-Alert X24 Wireless EEG System i Equivital Eq02 Life Monitor*, 2017, https://docs.wixstatic.com/ugd/4738f4_2dff0870d51f4589ac2b2d3ccb9dc73e.pdf.
- Fundacja Artystyczno-Badawcza om — organizmy i maszyny w kulturze, strona projektu *eksperyment_e.1/2015–2017. Opracowanie metod zapisu i konserwacji ulotnych aktów twórczych*, https://www.funom.org/experiment_e1_2015-1718.html.
- Natalia LL, *Piramida: Sztuka jako doświadczenie wewnętrzne*, 1979, <https://nataliall.com/pl/piramida-sztuka-jako-doswiadczenie-wewnetrzne-1979>.
- Natalia LL. *Sum ergo sum*, [informacja o wystawie], CSW w Toruniu, 2017, <https://csw.torun.pl/sztuka/wystawy/natalia-ll-sum-ergo-sum-20989/>.
- Studia nad nauką i technologią. Wybór tekstów*, red. E. Bińczyk, A. Derra, Toruń 2014.
- Whitehead A.N., *The Concept of Nature*, Mineola-New York 2004.
- Whitehead A.N., *Nauka i świat współczesny*, przeł. S. Magała, Warszawa 1988.
- Whitehead A.N., *Process and Reality*, New York 2010.
- Zamorska M., „Widzę, że jesteś ciepła”. *Dron w performansie get out. get in Ireny Lipińskiej*, [w:] *Czego pragną drony? Od wizualnych atrakcji do spojrzenia władzy*, red. R. Nahirny, A. Kil, M. Zamorska, Gdańsk 2017.

* * *

Magdalena Zamorska — kulturoznawczyni, adiunktka w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego, członkini Laboratorium Humanistyki Współczesnej UW. Interesuje się strategiami twórczymi, zagadnieniami z obszaru humanistyki środowiskowej, krytycznych studiów nad roślinami, studiów międzygatunkowych oraz posthumanistyki filozoficznej. Opublikowała monografię *Intense Bodily Presence: Practices of Polish Buto Dancers* (Frankfurt am Main 2018), a także redagowała tom „Prac Kulturoznawczych” zatytułowany *Kulturowe herbarium* (2020). Prowadzi blog poświęcony współczesnym praktykom ruchowym i artystycznym (choreobiota.pl). Obecnie realizuje projekt badawczy skupiony wokół etyki relacji ludzi i roślin w sztuce.