

Czy nauki humanistyczne mogą sprawnie i wydajnie performować?

Prace
Kulturoznawcze XV
Wrocław 2013

1.

Badacze reprezentujący nauki humanistyczne uczestniczą w wielu różnych performansach. W niektórych z nich performują chętnie, ale inne rodzą ich opór i tym samym mogą stać się katalizatorem nowych strategii.

W analizie sieci przenikających się performansów wykorzystywać będę teorię performansu Jona McKenziego. Jego koncepcja zdecydowanie różni się od ujęć przedstawionych w dwóch świetnie znanych w polskim kulturoznawstwie i polskiej teatrologii pracach autorstwa Richarda Schechnera¹ oraz Marvinina Carlsona². Obydwaj badacze ogniskują uwagę na performansach kulturowych³ (*cultural performances*), a w efekcie performatywność jest powszechnie postrzegana jako specyficzna cecha działań kulturowych. Natomiast w wypadku „ogólnej teorii performansu”, budowanej przez McKenziego na stronach książki *Performuj albo...*⁴, rzecz ma się zupełnie inaczej.

McKenzie podejmuje się karkołomnego (dosłownie karko-łomnego! — jego wywód na ostatnich stronach książki ulega formalnej dekompozycji) zadania budowy ogólnej teorii performansu, a w konsekwencji metamodelu paradygmatu performatywnego. Szerokie zastosowanie angielskiego słowa *performans* (*per-*

¹ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006.

² M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa 2007.

³ Termin ten po raz pierwszy zastosowany został przez Milтона Singera w 1959 roku w zbiorze szkiców *Traditional India. Structure and Change*, red. Milton Singer, Philadelphia 1959, s. XII; w starszych polskich przekładach tłumaczony jest jako „widowiska kulturowe”.

⁴ J. McKenzie, *Performuj albo.... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Kraków 2011.

formance) jest punktem wyjścia dociekań autora, który na trzystu pięćdziesięciu stronach plecie sieć wzajemnych zależności między oddzielnymi — jak mogłoby się wydawać — performansami. W ten sposób zakreśla szerokie pole badawcze i docelowo eksponuje wagę paradygmatu performatywnego jako badawczego metamodelu sposobu funkcjonowania współczesnego świata.

McKenzie rozwija swój wywód wokół performansów funkcjonujących na trzech polach ludzkiej (i nie-ludzkiej) aktywności: kultury, organizacji i technologii. Performans kulturowy, badany w ramach performatyki, jest tylko jedną z osi, a raczej jednym z centrów, węzłów⁵ czy zagęszczeń sieci performansu. Inne zagęszczenia, czy też używając terminologii McKenziego „pokłady performansu”, to performansy organizacyjny i technologiczny, przy czym należy dodać, że autor podkreśla arbitralność własnego wyboru tych, a nie innych pokładów.

Istotą performansu kulturowego jest skuteczność (*efficacy*), a jego paradygmatem badawczym — performatyka; celem performansu organizacyjnego jest wydajność (*efficiency*), a paradygmatem operacyjnym zarządzanie performatywne; sednem performansu technologicznego jest sprawność (*effectiveness*) osiągnięta przez procedury wypracowane w ramach paradygmatu technoperformansu. McKenzie śledzi rozwój paradygmatu performatywnego na każdym z tych pól, dostrzegając wszechobecną tendencję do stopniowego uogólniania znaczenia terminu „performans”.

W swojej analizie posługuje się trzema podstawowymi kategoriami: mutacyjności, normatywności i sprzężenia zwrotnego. Ze względu na cel performans można określić jako 1) mutacyjny (umożliwiający wprowadzenie pożądanych zmian) lub 2) normatywny (stojący na straży *status quo*). Cechą charakterystyczną każdego performansu jest występowanie pętli sprzężenia zwrotnego (*feedback loop*). McKenzie odnajduje ją w transgresyjnych i w stabilizacyjnych performansach kulturowych, w procedurach performatywnego zarządzania, a także w projektowaniu i pomiarach sprawności/„osiągów” (*performance*) rozmaitych maszyn i układów.

Nie należy jednak sądzić, że mutacyjność i normatywność są sztywno wpisane w poszczególne pola performansu. Owszem, śledząc rozwój performatyki (czyli paradygmatu badawczego performansów kulturowych), McKenzie zauważa jej pierwotną predylekcję do postrzegania performansu kulturowego jako liminalnego, mutacyjnego, transgresyjnego i nastawionego na powodowanie zmiany. Jednak tendencję tę uznaje za pochodną sytuacji kulturowej lat 50. i 60., kiedy to kształtowała się performatyka, i podkreśla, że w latach 80. i 90. pod wpływem intensywnie rozwijającej się szeroko rozumianej teorii krytycznej (*critical theory*)⁶

⁵ Por. M. Castells, *Spółczesność sieci*, przeł. M. Marody et al., Warszawa 2007; *idem*, *Sila tożsamości*, przeł. S. Szymański, Warszawa 2008; *idem*, *Koniec tysiąclecia*, przeł. J. Skawiński, S. Szymański, Warszawa 2009.

⁶ *Critical theory*, [hasło w:] *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/critical-theory/>.

badacze performansów kulturowych (na przykład Judith Butler) zaczęli zwracać szczególną uwagę na ich moc normatywizującą.

Z kolei performans organizacyjny, rozwijając się od *stricte* normatywizującej naukowej teorii zarządzania (tak zwany taylorizm początków XX wieku), przez teorię stosunków międzyludzkich (HR, *human relations*), teorię otwartych systemów, zarządzanie pod hasłami przetwarzania informacji i decyzyjności (IPDM, *Information Processing and Decision Making*) i rozwoju organizacyjnego (OD, *Organizational Development*), zyskuje w latach 90. XX wieku miano „sztuki zarządzania” i określenie jako „transformacyjne wyzwanie rzucone racjonalistycznym normom taylorizmu”⁷.

Paradygmat technoperformansu zaczął kształtować się w okresie zimnowojennego wyścigu zbrojeń (zwłaszcza rozwoju technologii rakiet dalekiego zasięgu), aby następnie objąć technologię informacyjną (IT, *Information Technology*). Komputery zaczęto wykorzystywać do projektowania i modelowania performansu technicznego. Ich performans służył więc pierwotnie normatywizacji: zachowaniu przez Stany Zjednoczone statusu militarnego imperium. Performans raketowy był modelowany w laboratoriach wojskowych, w których proces projektowania serwomechanizmów (zamkniętych systemów sterowania wykorzystujących sprzężenie zwrotne) podlegał licznym i często wzajemnie sprzecznym kryteriom. Normatywizacja performansu technicznego wymagała od inżynierów podejmowania kompromisowych decyzji. Gdy tylko komputery trafiły do użytku cywilnego, użytkowników włączono w projektowanie i ocenę technologii (tu można dostrzec pętlę sprzężenia zwrotnego). W końcu technologie informacyjne zaczęły też pełnić funkcję narzędzi oporu wobec systemu polityczno-ekonomicznego (hakerstwo społeczne lub aktywizm internetowy). W ten sposób performans techniczny ujawnił swoje drugie oblicze, oblicze performansu mutacyjnego.

W ujęciu McKenziego performatywność nie jest więc wyłącznie „kategorią założycielską”⁸ performatyki istniejącej w ramach nauk o kulturze (*cultural studies*), ale także szerzej „zmianą światopoglądowego paradygmatu”, „sposobem, w jaki społeczeństwo współczesne legitymizuje wiedzę i stosunki społeczne”⁹. Performans jest wszechobecny, zastępuje wcześniejszy model hierarchicznego dyscyplinowania; wszyscy jesteśmy obiektami oddziaływań lub sprawcami performansów normatywizujących, ale też mutacyjnych; trzy główne pokłady performansu to performans kulturowy, organizacyjny i techniczny; każdy performans „działa” przez uaktywnianie pętli sprzężenia zwrotnego.

⁷ J. McKenzie, *op. cit.*, s. 106.

⁸ Zob. E. Domańska, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

⁹ M. Sugiera, *Performatywy, performanse i teksty dla teatru*, „Didaskalia” 2010, nr 100, s. 26.

2.

Przedstawiciele dyscyplin humanistycznych, prowadząc głównie badania podstawowe, stale doświadczają konfliktu wynikającego z konieczności poddania się jednoczesnemu oddziaływaniu mających odmienny lub wykluczający się sens i cel performansów.

Performans mutacyjny tworzy zwykle sens ich aktywności badawczej, służącej wzbogaceniu, przemianie, a często krytyce obowiązujących reguł opisywania i rozumienia zjawisk społeczno-kulturowych. Jednocześnie środowiskiem działań tych badaczy jest często rzeczywistość normatywizujących performansów organizacyjnych: instytucje zarządzające rozwojem nauki — chcąc nie chcąc — funkcjonują w hierarchicznie skonstruowanym paradygmacie dyscyplinowym. A zatem pierwszym zagadnieniem, którym trzeba się zająć, są strategie oporu. Oddolnymi zbiorowymi aktami performatywnymi (opartymi na relacyjności, sieciowości i otwartości) można przezwyciężyć lub raczej „rozluźnić” paradygmat dyscyplinowy (hierarchiczny, liniowy, zamknięty).

Po drugie, reprezentanci nauk humanistycznych performują w określonym systemie gospodarczym, związanym z rynkowymi strategiami zarządzania performansem jednostki. Ten z kolei ma na celu wytworzenie jak największej liczby produktów rynkowych (maksymalna wydajność), takich jak publikacje naukowe, przy najniższym nakładzie środków (do których można zaliczyć zarówno fundusze, jak i czas). Kapitalizm neoliberalny skłania do performowania własnej tożsamości rynkowej, do tworzenia elastycznego i czulego na zmiany środowiska „produktu”, który przez ciągle przeprojektowywanie i modelowanie jest sprawny w najwyższym stopniu (osiąga *high performance*).

Trzecim ważnym zagadnieniem jest gwałtowne poszerzanie się od lat 90. wiedzy o biologicznym funkcjonowaniu człowieka w efekcie badań laboratoryjnych z użyciem wyrafinowanej technologii (*high performance technology*). Wyniki badań neurobiologicznych, prowadzonych za pomocą urządzeń do neuroobrazowania i stymulacji mózgowej (PET, fMRI, TMS¹⁰), poszerzają naszą wiedzę na temat funkcjonowania człowieka na poziomie fizycznym, afektywnym, percepcyjnym, poznawczym, ale też na poziomie komunikacyjnym i relacyjnym — dlatego nie sposób dłużej rozdzielać dokonań reprezentantów nauk przyrodniczych i medycznych od dociekań badaczy humanistów. Podobnie rzecz się ma w wypadku rozwoju i upowszechnienia się zaawansowanych technologii cybernetycznych — dzięki badaniom nad sztuczną inteligencją czy rzeczywistością wirtualną wiedza o człowieku, o jego funkcjonowaniu w świecie, o sposobach komunikacji, celach i wartościach zyskała nowy wymiar, którego też nie sposób ignorować. A zatem kolejnym wyzwaniem dla badacza humanisty jest performowanie w polu

¹⁰ PET — pozytonowa emisyjna tomografia komputerowa, fMRI — funkcjonalny magnetyczny rezonans jądrowy, TMS — przeczaszkowa stymulacja magnetyczna.

interdyscyplinarnym, czyli reagowanie nie tylko na zdarzenia zachodzące w polu w przedmiotowym polu jego specjalności, ale również na takie, których rozumienie i analiza wydają się przekraczać tradycyjnie ujmowane kompetencje przedstawiciela humanistyki.

3.

Źródłem pierwszego z wymienionych konfliktów (lub dysonansów) jest proces zdobywania środków finansowych na badania. Pozyskiwanie funduszy wiąże się z biurokratycznymi, hierarchicznymi procedurami (na przykład ogólnie ustalone i niekoniecznie sensowne zasady punktacji dokonań naukowych obowiązujące przy ocenie wniosków o granty badawcze), natomiast ewaluacja projektu badawczego jest dokonywana w kategoriach performatywnej, sieciowej, bazującej na sprzężeniu zwrotnym wydajności (czyli obecność w żywym obiegu nauki, której wyznacznikiem jest tak zwana cytowalność związana z faktorem H). W tym kontekście ujawniają się różnego rodzaju formalne „blokery” performansu naukowego, wynikające zwykle z niemożności dostosowania lokalnych uwarunkowań i rozwiązań do globalnych wymogów. Przykładem może być tu trudna dostępność do materiałów publikowanych w niskonakładowych pismach naukowych (brak otwartych repozytoriów, do których można uzyskać dostęp ze strony internetowej danego instytutu lub wydziału *etc.*). Jak zatem można się z tego klinczu uwolnić?

Do dyspozycji jest wiele dostarczanych przez Internet narzędzi. Oddolne performansy w sieci pozwalają interferować z niewydajnym performansem instytucjonalnym. Powszechność technologii informacyjnych sprzyja przeprowadzaniu performansu mutacyjnego, jakim często są „czyste” badania podstawowe w naukach humanistycznych, tłumionego przez nieperformatywnie zarządzane, zbiurokratyzowane instytucje. McKenzie podkreśla to, zauważając, że w odniesieniu do sztywnych biurokratycznych zasad pojawia się nieoczekiwana zgodność mutacyjnego performansu kulturowego i performatywnego zarządzania. Jak zatem naukowiec może performatywnie zarządzać swoją pracą?

Podstawową strategią może być aktywne współtworzenie baz otwartych zasobów naukowych (repozytoriów). Różne oddolne i lokalne działania, służące idei wolnej wymiany zasobów wiedzy podejmowane od początku lat 90., doprowadziły do skonsolidowania się Ruchu Otwartego Dostępu do Nauki (Open Access Movement), opartego na idei „otwartości, transparentności w nauce”, będącej „głównym powodem działań w zakresie zmiany modelu komunikacji naukowej”¹¹. Ruch ten postuluje model kanałów komunikacji otwartej, czyli „ot-

¹¹ Wszystkie informacje na podstawie otwartego kursu e-learningowego *Wolna Nauka na temat nowych modeli komunikacji naukowej dla wszystkich zainteresowanych*, poziom podstawowy, <http://otwartanauka.cel.agh.edu.pl/index.php?id=1&theme=1280> (dostęp: 6 września 2012).

wartego sposobu przesyłania, udostępniania czy publikowania zasobów wiedzy za pomocą nośników fizycznych (mediów). Kanałem komunikacji może być: elektroniczna platforma czasopisma naukowego, repozytorium otwarte czy otwarta baza danych surowych”¹².

Strategie otwartego dostępu pozwalają też ominąć pułapkę, jaką może być projekt wieloletni. W wypadku badania zjawisk aktualnych i procesualnych mamy do czynienia z przekształceniami przedmiotu badań, z ciągłym przepływem informacji, pojawianiem się nowych sytuacji, nowych danych, nowych konieczności badawczych, często niemożliwych do przewidzenia w harmonogramie i budżecie projektu. Założona w projekcie otwartość komunikacyjna (publikowanie w recenzowanych pismach otwartego dostępu) pozwala na bieżąco, niemal natychmiast, udostępniać „produkty uboczne” naszych badań, dzięki czemu projekt badawczy jest ciągle żywy i funkcjonuje w systemie sprzężenia zwrotnego na długo przed publikacją ostatecznych wyników badań.

Inna strategia może wykorzystywać wysoką sprawność własnego performansu technicznego. Punktem wyjścia niech będzie skonstruowanie przez naukowców własnej tożsamości rynkowej, własnej „marki”. W Internecie dostępnych jest wiele portali akademickich, przykładowo Academia.edu¹³, Mendeley¹⁴, ResearchGate¹⁵, ResearcherID¹⁶. Dzięki zaistnieniu w sieci bezpośredniej i natychmiastowej wymiany możliwe staje się prezentowanie bez opóźnień własnych teorii i wyników badań — o czym była już mowa w kontekście otwartego dostępu do nauki.

Rozpowszechnianiu i promocji dokonań jako produktu może służyć także *self-publishing*, coraz powszechniejsza metoda publikowania własnych prac, pozwalająca ominąć uciążliwości związane z procesem wydawniczym oraz często brakiem skutecznego systemu promocji ze strony wydawnictw akademickich, połączonego z utratą praw autorskich do własnego tekstu, co w efekcie uniemożliwia skuteczną autopromocję za pomocą kanałów komunikacji otwartej. Istnieje też wiele portali służących wymianie materiałów (jak Scribd¹⁷) lub informacji na temat możliwości ich zdobycia (Pirat University¹⁸).

Wszystkie te działania można wpisać w tak zwaną strategię roju (*swarming*)¹⁹, polegającą na tworzeniu oddolnych, niezależnych, lokalnych inicjatyw, które doraźnie mogą połączyć się w celu podjęcia wspólnych, wymuszonych sytuacją działań. Na gruncie militarnym ta strategia została przedstawiona w studium

¹² *Ibidem*.

¹³ <http://www.academia.edu>.

¹⁴ <http://www.mendeley.com>.

¹⁵ <http://www.researchgate.net>.

¹⁶ <http://www.researcherid.com>.

¹⁷ <http://pl.scribd.com/>.

¹⁸ <http://www.pirateuniversity.org/>.

¹⁹ J. Arquilla, D. Ronfeldt, *Swarming and the Future of Conflict*, Santa Monica 2000, http://www.rand.org/pubs/documented_briefings/DB311.html (dostęp: 4 września 2012).

taktycznym Johna Arquilla i Davida Ronfeldta. Jest ona definiowana jako: „systematyczne uderzenia siły lub/i ognia przez rozproszone, połączone siecią jednostki atakujące przeciwnika jednocześnie ze wszystkich stron”²⁰:

rój jest rozproszony, ale pozostaje w ciągłej komunikacji [...]. Zbiór prostych lokalnych interakcji kulminuje w złożonej, zbiorowej organizacji, która rozwiązuje określone problemy i wypełnia zadania²¹.

Warto pamiętać, że walka o niecenzurowanie i otwartość Internetu, często kojarzona z prawami wydawnictw do zysków z twórczości, a której kulminacją była seria demonstracji przeciwko ACTA, dotyczy także wolnej nauki i prawa do swobodnego dostępu do wiedzy. Wbrew krytykom ideologii Web 2.0, takim jak Jaron Lanier (oskarżający zbiorowe działania w sieci o „cyfrowy maoizm”) czy Andrew Keen (zżymający się na powszechny w ramach komunikacji sieciowej „kult amatora”), zbiorowy performans w Internecie może być jedyną możliwą formą oporu. Jeżeli przez codzienne praktyki naukowe już teraz nie zaczęłyby się jednogłośnie wyrażać sprzeciwu wobec monopolizacji ich performansu przez „światowe wydawnictwa naukowe”²², być może pewnego dnia będą zmuszeni do stworzenia wspieranego przez hakerów nauki ruchu Anonymous Researchers (*per analogiam* z ruchem Anonymous, który szczególnie uwidocznił się w kontekście „sprawy ACTA”).

4.

Drugi konflikt performansów występuje między mutacyjną skutecznością performansu badawczego a wymogiem ewaluacyjnym finansującej instytucji — wydajność podporządkowana modelowi produktywizmu²³, powiązanego z metanarracją postępu i wzrostu gospodarczego (wzrostu PKB). Zgodnie z tym modelem sensem aktywności podmiotów ma być wytwarzanie zysku, a głównym celem performansu organizacyjnego, w którym te podmioty uczestniczą — osiągnięcie wysokiej wydajności przy niskich nakładach finansowych. Problemатyczna staje się zatem kwestia finansowania badań prowadzonych w ramach nauk humanistycznych, co wiąże się z problemem bardziej ogólnym — wolnością prowadzenia badań i rozpowszechniania ich wyników w gospodarce neoliberalnej.

Produktywizm zdominował zarówno dyskurs potoczny, jak i sposób zarządzania nauką i sztuką. Choć, oczywiście, badania podstawowe to „prace eksperymentalne lub teoretyczne podejmowanych przede wszystkim w celu zdobycia

²⁰ J. Arquilla, D. Ronfeldt, cyt. za: A.R. Galloway, E. Thacker, *O mizantropii*, przeł. K. Liszka, „Rita Baum” 2011, nr 18, s. 7.

²¹ *Ibidem*.

²² http://www.wnhip.uni.wroc.pl/pracownicy-id_223.html.

²³ Nie mylić z nurtem artystycznej awangardy pierwszej połowy XX wieku.

nowej wiedzy o podstawach zjawisk i obserwowalnych faktów, bez nastawienia na praktyczne zastosowania ani użytkowanie”²⁴, to potencjalna aplikacyjność przemysłowa jest ukrytym wymogiem, czego wyrazem jest różnica wysokości punktowania artykułów publikowanych w pismach zamieszczonych na ministerialnych listach A, B i C. Najwyżej punktowane (15–50 pkt) są pisma z listy A, mające współczynnik wpływu *Impact Factor* (IF), znajdujące się w bazie *Journal Citation Reports* (JCR). Na tej liście figurują głównie pisma wydawane w Stanach Zjednoczonych, publikujące wyniki badań w zakresie technologii, medycyny i nauk ścisłych. Na liście C (10–14 pkt) znajdują się zdecydowanie niżej punktowane pisma z listy ERIH (*European Reference Index for the Humanities*), natomiast na liście B — pisma najniżej punktowane (1–10 pkt), czyli inne pisma niemające współczynnika wpływu IF. Niestety, o czym łatwo można się przekonać, niektóre z bardziej liczących się pism w danej dyscyplinie nie figurują w wykazie.

Mielizny i ograniczenia modelu wzrostu w odniesieniu do nauki i sztuki są przedmiotem wielu dyskusji i protestów, zarówno tych dotyczących finansowania badań podstawowych w nauce, a szczególnie „bez-produktywnych” badań prowadzonych w ramach nauk humanistycznych (np. *List protestacyjny przeciwko parametryzacji w naukach humanistycznych*²⁵), jak i finansowania kultury (np. podczas drugiej sesji plenarnej *Ile państwa w kulturze: rząd, samorząd czy społeczeństwo obywatelskie* Kongresu Kultury 2009). Przypomnę, że Karta Praw Podstawowych Unii Europejskiej głosi: „Sztuki i badania naukowe są wolne od ograniczeń. Wolność akademicka jest szanowana”²⁶. Natomiast Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej przewiduje, że „każdemu zapewnia się wolność twórczości artystycznej, badań naukowych oraz ogłaszania ich wyników”²⁷. Pomijam tutaj oczywiste rozważania dotyczące roli kultury artystycznej oraz sensu i wagi badań nad nią, a także kwestię kontekstowego postrzegania jej wagi (można na przykład zestawzić z sobą postulat cięć w zakresie finansowania kultury ze względu na jej niską wymierną opłacalność i popularną praktykę budowania wizerunku miasta poprzez odwoływanie się do bogactwa aktywności kulturalnej jego mieszkańców). Celowo też nie zatrzymuję się nad podnoszonym czasami postulatem całkowitego przeniesienia finansowania badań podstawowych i finansowania kultury artystycznej w ręce prywatnych sponsorów, ponieważ ten pomysł jest w oczywisty sposób sprzeczny z gwarancjami konstytucyjnymi. Skoro formalnie nauka i kultura są traktowane jako „dobro wyższe” i w związku z tym podlegają

²⁴ Definicja na stronie Narodowego Centrum Nauki, <http://www.ncn.gov.pl/o-ncn/zadania-ncn>.

²⁵ Zob. *Nauka nie jest od zarabiania. A humanistyka — już na pewno*, rozmowa z Karolem Modzelewskim, „Gazeta Wyborcza” 16 stycznia 2011, http://wyborcza.pl/1,97863,8951217,Nauka_nie_jest_od_zarabiania_A_humanistyka_juz.html?as=2&startsz=x (dostęp: 30 grudnia 2012).

²⁶ Karta Praw Podstawowych Unii Europejskiej, Dz.Urz. UE C 303/01, 14 grudnia 2007, rozdz. II, art. 13.

²⁷ Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej, Dz.U. 1997 Nr 78, poz. 483, art. 73.

regulacjom ministerialnym, to jakiego rodzaju gwarancji mogą/powinni oczekiwać od państwa badacze humaniści i twórcy?

Za punkt odniesienia może posłużyć doświadczenie zespołów teatralnych znajdujących się pod presją finansodawców, domagających się określonej formy i treści działań artystycznych. Podobnie jak w wypadku finansowania badań z dziedziny nauk humanistycznych mamy do czynienia z wymogami wydajności oraz wytwarzania dóbr konsumpcyjnych, projekt artystyczny podlega prawom rynkowym. System prorynkowej ewaluacji prowadzi do przymusu przeformułowania działań artystycznych pod kątem tworzenia produktu łatwo przyswajalnego (służącego rozrywce), rynkowo pożądanego (komercyjnego) i wspierającego *status quo* systemu polityczno-ekonomicznego (niekrytycznego). Jednakże twórcy teatralni ceniący mutacyjną moc performansu kulturowego wypracowują rozmaite strategie działań oddolnych.

Przykładem może być akcja *Teatr to nie produkt*. Na zorganizowanej 15 marca 2012 roku konferencji prasowej wicemarszałek Dolnego Śląska Radosław Mołoń ogłosił, że najpóźniej od stycznia 2013 Operą Wrocławską, Teatrem Polskim we Wrocławiu i Teatrem im. H. Modrzejewskiej w Legnicy zaczną kierować menedżerowie, którym będą podlegać szefowie artystyczni²⁸. W tym samym czasie urzędnik ds. kultury miasta Warszawy zasugerował, że „Teatr Dramatyczny powinien brać przykład z farsowego Teatru Komedia i więcej zarabiać”²⁹. W ten sposób próbowano odebrać teatrom możliwość budowania zróżnicowanego repertuaru opartego na spektaklach eksperymentalnych i odważnych formalnie. A przecież, o czym twórcy, krytycy, badacze, a nawet szersza publiczność wiedzą, „polski teatr artystyczny w ostatnich latach zdobył niebywałą renomę w świecie — podejmuje najtrudniejsze tematy, eksperymentuje, gromadzi coraz większą publiczność i osiąga sukcesy od Paryża po Moskwę”³⁰.

Pod hasłem *Teatr to nie produkt, widz to nie klient* twórcy teatralni zaprotestowali przeciwko praktykom instytucjonalnego zarządzania scenami publicznymi. Jaką strategię oporu stosowali? W Międzynarodowym Dniu Teatru (27 marca 2012) aktorzy występujący podczas Warszawskich Spotkań Teatralnych odczytywali po spektaklach list protestacyjny, podpisany przez wielu twórców, krytyków i naukowców. Czytanie listu tuż po spektaklu służyło rozbijaniu ram performansu teatralnego jako wydarzenia artystycznego, przekształcając je w performans społeczny. Po drugie, protestujący przenieśli swoją aktywność do Internetu (stwo-

²⁸ Archiwum Teatru Polskiego we Wrocławiu, <http://www.teatrpolski.wroc.pl/archiwum/2011-2012/wicemarszalek-chce-mianowac-menedzerow-dyktorami-dolnoslaskich-teatrow> (dostęp: 29 grudnia 2012); por. aktualności z dnia 15 marca 2012, <http://www.umwd.dolnyslask.pl/urząd/aktualnosci/single-view/artikul/menedzerowie-w-dolnoslaskich-instytucjach-kultury> (dostęp: 29 grudnia 2012).

²⁹ R. Pawłowski, *Teatr to nie produkt...*, „Gazeta Wyborcza” 28 marca 2012, http://wyborcza.pl/1,76842,11431304,Teatr_to_nie_produk...html (dostęp: 29 grudnia 2012).

³⁰ *Ibidem*.

rzono internetowy list protestacyjny³¹, grupę dyskusyjną³² oraz stronę na portalu społecznościowym³³), co pozwoliło szerszemu gronu zainteresowanych uczestniczyć w dialogu. Po trzecie, 12 kwietnia na scenie Teatru Polskiego we Wrocławiu pojawił się „spektakl-performans” (takie określenie pojawiło się na stronie Teatru Polskiego) Marzeny Sadochy i Michała Kmiecika, w reżyserii Kmiecika, zatytułowany *Czy pan to będzie czytał na stałe?*, w którym aktorzy performowali rozmowy artystów z urzędnikami — a raczej jak sami mówili „brak tych rozmów” — obrazując tym samym aktualną politykę kulturalną³⁴. Artyści w walce z biurokratycznym, nieelastycznym performansem organizacyjnym postawili na sprawność performansu technologicznego i skuteczność performansu kulturowego.

Innym wywrotowym działaniem na polu sztuki roku 2012 było przededefiniowanie formuły biennale sztuki współczesnej przez zespół kuratorów 7. Berlin Biennale (2012). Artur Żmijewski, Joanna Warsza i rosyjska grupa Wojna zaproponowali jego nową formułę. Do udziału zaprosili uczestników Ruchu Oburzonych z różnych krajów, nadając sztuce status politycznej wypowiedzi. Jak podsumował Karol Sienkiewicz: kuratorzy „nie przejmowali się artystycznymi konwenansami. I pewnie dlatego zmagali się z instytucjonalnym tarcie”³⁵. Był to powrót sztuki krytycznej, zaangażowanej, w której krytyka nie zawiera się w treści dzieł artystycznych, ale w rodzaju zaangażowania artystów-działaczy, sposobie osadzania wytworów artystycznych w sieci oddziaływań oraz wypowiadaniu się „z określonego miejsca”.

Naukowcy humaniści w zmaganiach z instytucjonalnymi i rynkowymi performansami zarządzania wiedzą mogą wzorować się na podobnych aktach performatywnych, których sensem jest obnażanie performansów reprezentantów władz próbujących ingerować w tkanę, materię czy formę wypowiedzi artystycznej lub utrudniać/uniemożliwiać performans naukowy³⁶. I rzeczywiście ma to już miejsce, o czym świadczą chociażby głosy noblistów i naukowców z renomowanych uczelni żądających ukrócenia władzy i samowoli wielkich korporacji wydawniczych określających ramy performansu naukowego lub przeprowadzona na naszym rodzimym gruncie przez ruch społeczny ON (Obywatele Nauki)³⁷.

³¹ <http://www.popieram.info>.

³² teatrnijestproduktem@googlegroups.com.

³³ <https://www.facebook.com/TeatrNieJestProduktemwidzNieJestKlientem>.

³⁴ Por. <http://www.teatrpolski.wroc.pl/przedstawienia/czy-pan-to-bedzie-czytal-na-stale> (dostęp: 10 listopada 2012).

³⁵ K. Sienkiewicz, *Nie składamy broni*, 7. Berlin Biennale, <http://www.dwutygodnik.com/artikul/3481-nie-skladamy-broni-7-berlin-biennale.html> (dostęp: 10 listopada 2012).

³⁶ Przykładem takiej ingerencji może być przebieg konkursu na najlepsze naukowe ośrodki wiodące (tzw. KNOW), http://wyborcza.pl/1,75400,12329851,Polska_fizyka_sie_broni_choc_ministerstwo_nie_pomaga.html?fb_action_ids=10200502608116893&fb_action_types=og.likes&fb_source=aggregation&fb_aggregation_id=288381481237582#ixzz2JTLwDnmX (dostęp: 30 stycznia 2013).

³⁷ <http://obywatelenauki.pl/>.

A zatem pierwszym wyzwaniem dla reprezentantów nauk humanistycznych jest performans organizacyjny: zarówno instytucjonalne zarządzanie sposobem „robienia” (*perform*) nauki, jak i rynkowe, nakierowane na produkcję zarządzanie pracą badacza. Kolejnym wyzwaniem jest intensywny rozwój biologicznych nauk o człowieku, będący pochodną pojawienia się zaawansowanego (*high performance*) sprzętu laboratoryjnego.

5.

Paradygmat technoperformansu, związany z projektowaniem i interaktywnym modelowaniem performansu różnych urządzeń, już od kilkudziesięciu lat dominuje w świecie nauki. W wyniku rozwoju zaawansowanych technologii, służących poszerzaniu wiedzy o funkcjonowaniu człowieka na poziomie (neuro) biologicznym, takich jak bezinwazyjne metody neuroobrazowania, nauki ścisłe wkroczyły z zupełnie nowej strony na teren filozoficznych i naukowych rozważań dotyczących człowieka. Reprezentanci neuroestetyki, neurofenomenologii, a także enaktywizmu i cybernetyki analizują w doświadczeniach laboratoryjnych reprezentacje umysłowe, wyobrażenia, emocje, jednostkowe odczucia sensoryczne, komunikację, a nawet duchowość, budując pomost między ilościową analizą zachowania przedmiotu badań i jakościową interpretacją jego pierwszoosobowych doświadczeń.

W jaki sposób reprezentanci nauk humanistycznych mogą zaadaptować i prze-filtrować tę wiedzę, unikając redukcjonizmu (na przykład biologicznego)? Czy możliwa jest interdyscyplinarność nie tylko w ramach określonego rodzaju nauk, ale też między dyscyplinami należącymi do różnych rodzajów nauk?

Oczywiście postulat interdyscyplinarności nie jest niczym nowym w filozofii nauki, jedną z odsłon jest koncepcja „trzeciej kultury” Johna Brockmana³⁸ (1991) czy metafora „pięciu kultur” Rogera F. Maliny³⁹ (2004). Obecnie punktem wyjścia nie są filozoficzne postulaty, ale rynkowe zapotrzebowanie na interdyscyplinarne konsorcja, których zadaniem byłoby interpretowanie i zmienianie rzeczywistości. To zapotrzebowanie wzrasta wraz z rozwojem kultury informacyjnej, społeczeństwa sieci, cyberkultury.

Agnieszka Jelewska proponuje dwie strategie dla współczesnej humanistyki⁴⁰. Pierwszą z nich określa jako „jawnie interdyscyplinarną”. Odnajdujemy ją w me-

³⁸ Zob. J. Brockman, *Powstaje trzecia kultura*, przekł. zbior., [w:] *Trzecia kultura. Nauka u progu trzeciego tysiąclecia*, red. J. Brockman, Warszawa 1996, s. 15–36.

³⁹ Zob. R.F. Malina, *‘Leonardo’ Timeshift. 1959, 1969, 2004, 2029*, [w:] *Timeshift — the World in Twenty-Five Years*, red. G. Stocker, Ch. Schopf, H. Cantz, Ostfildern-Ruit 2004, cyt. za: P. Zawoj-ski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2010, s. 28–30.

⁴⁰ Zob. A. Jelewska, *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Poznań 2012.

todologii (czy może raczej anty-metodologii) badań McKenziego oraz Brunona Latoura.

Przyglądając się sieci uwikłań performansu, pierwszy z wymienionych próbuje „podejść” performatywność z wielu stron jednocześnie. W pierwszej części swej książki przedstawia, posługując się geologiczną metaforą, zarys ogólnej teorii performansu. Pokład performatywny (pokład wiedzy i władzy) to wiele paradygmatów performatywnych (spośród których szczegółowo omawia paradygmata performatyki, zarządzania performatywnego i technoperformansu). „Dyskursywne performatywy i cielesne performanse stanowią budulec pokładu performatywnego”⁴¹. W drugiej części swej książki mnoży, zapętla i wprawia w ruch, interakcję oraz dialog/agon coraz więcej performansów i performatywów: „zadanie polega na zestrojeniu rytmów i przerw powtarzających się rozmaicie w różnych pokładach”⁴².

Podobną metodę badawczą proponuje w swoich pracach Latour. Doskonałą próbą unaocznienia niemocy klasycznego rozumienia metodologii (jako zbioru reguł i recept prowadzenia badań, kontekstualnej analizy oraz wyjaśnienia problemu) jest jego krótkie „interludium w formie dialogu” *O trudnościach bycia ANT-owcem*⁴³. Mówiąc w ogromnym skrócie, zalecenie jest wyjątkowo nieskomplikowane: przede wszystkim obserwacja i opis, a sposób analizy wyłoni się sam. Zadaniem badacza jest sporządzenie jak najbardziej szczegółowego opisu sieci relacji, w której funkcjonuje aktor (przedmiot naszych badań). Jednak to nie badacz tworzy interpretację performansu badanego, ale sam aktor (performer):

Aktorzy sami tworzą wszystko, włączając w to swe własne ramy, swe teorie, swe konteksty, swe metafizyki, nawet swoje ontologie...⁴⁴

Badacz musi zaś stosować się do zalecenia:

rozpoznaj zawartość wszystkich połączeń, a kontekst zjawi się sam⁴⁵.

Metodologie McKenziego i Latoura wydają się obrazować niemożność i bezcelowość kategoryzowania i kontekstualizowania płynnej rzeczywistości performansu zgodnie z ogólnie przyjętym wzorcem badań i paradygmatem interpretacyjnym, a także z ogólnie założonym, zamkniętym polem badawczym. Wszelkie kategorie są u Latoura pochodną analiz dokonywanych przez samych badanych. Z kolei dla McKenziego badanie performansu samo jest działaniem performatywnym.

Druga strategia, którą Jelewska określiła mianem „ukrytej”:

⁴¹ J. McKenzie, *op. cit.*, s. 24.

⁴² *Ibidem*, s. 326.

⁴³ Zob. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Arbiszewski, Kraków 2010, s. 203–227.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 212.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 213.

Polegałaby ona na budowaniu tzw. modeli testowych, które przez swoją konstrukcję mogłyby przeciągać system [...], w ramach tych działań można by odsłonić te modele, które są puste, tzn. ustanowione na zasadach autoreferencji i operują odniesieniami wewnątrz własnych odniesień. Strategia odsłaniałaby tak naprawdę niebezpieczeństwo, którego jesteśmy świadkami, zamykania fragmentów nauki wewnątrz samoregulujących i samoreplikujących się systemów⁴⁶.

Tym samym można by zapobiec zamykaniu się wiedzy w pętli bezproduktywnego wewnętrznego sprzężenia. Ta strategia jest strategią trudniejszą, subwersywną.

Efektom stosowania obu tych strategii jest projekt otwarty. Jego skuteczność jest weryfikowana performatywnie i sieciowo, co oznacza, że najważniejsze w aktywności badawczej jest uruchamianie dalszych procesów twórczych. Liczy się oddźwięk, skuteczność, uruchomienie procesu interakcyjnego, pętli sprzężenia zwrotnego, i to nie tylko między badaczami teoretykami, ale też w szerszym polu nauki — humanistyki — sztuki — technologii⁴⁷. Projekt badawczy, którego celem jest nie tylko diagnozowanie, objaśnianie i kategoryzowanie, ale właśnie performowanie rzeczywistości, nie może podlegać ocenie parametrycznej. Takiej oceny, po pierwsze, nie sposób zastosować wobec tego rodzaju projektów, a — po drugie — taki tryb ewaluacji może otwierać drzwi firmom działającym we własnym rynkowym interesie (tak się na przykład dzieje w wypadku niektórych wydawców pism naukowych, o czym już tu było). W efekcie ważniejsza od weryfikacji badań (głębokości) i interpretacji staje się ich horyzontalność (rozległość, sieciowość).

Badacz performansów kulturowych (w szczególności coraz mniej autonomicznej sfery działań artystycznych) nie może ignorować nowych źródeł wiedzy na temat funkcjonowania człowieka, ponieważ wiedza neurobiologiczna pozwala reinterpretować znaczenie różnych ludzkich zachowań i działań. Zadaniem naukowca/badacza — jak twierdzi Latour — jest dokonywanie swoistej translacji. Wyniki badań neurobiologów są od lat doskonałą inspiracją eksperymentalnych projektów artystycznych w ramach sztuki nowych mediów⁴⁸. Związek popularyzacji wiedzy neurobiologicznej z działaniami artystycznymi widoczny jest nie tylko w działaniach wymagających znajomości zaawansowanej technologii, dostrzegalny jest nawet w przemianach sposobu budowania performansu scenicznego (tanecznego, teatralnego). Neuroestetycy poszukują neurobiologicznych podstaw przeżyć estetycznych, gdyż uprawianie i odbiór sztuki są warunkowane przez aktywność struktur mózgu odpowiedzialnych za percepcję. Pionierzy tej

⁴⁶ A. Jelewska, *op. cit.*, s. 202.

⁴⁷ Postulat heterogeniczności przedmiotu badań nauk humanistycznych oraz otwartości metodologicznej leży u podstaw działalności Interdyscyplinarnego Centrum Badawczego Humanities/Art/Technology na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

⁴⁸ Świetnym przykładem interdyscyplinarnych projektów artystyczno-naukowych na gruncie polskim jest realizowany w gdańskiej galerii Łaźnia projekt Art&Science, którego kuratorem jest Ryszard W. Kluszczyński.

dyscypliny Semir Zeki i Vilayanur S. Ramachandran twierdzą, że artyści mają nieświadomą znajomość zasad neurofizjologii percepcji i emocji, z której korzystają podczas tworzenia. Od lat 60. i 70. artyści sceniczni próbują badać percepcję performerów i widza pod kątem możliwości prowadzenia rozmaitych gier z własnym postrzeganiem zmysłowym, z innymi performerami czy w końcu z reakcjami fizycznymi i afektywnymi publiczności.

Symultaniczność performansów kulturowych, organizacyjnych i technologicznych jest faktem, możemy mówić o „różnych wymiarach bycia-w-sieci”⁴⁹. W wypadku badacza niezbędne jest bezustanne uświadamianie sobie, w jakim performansie uczestniczy i z jakiego miejsca sieci się wypowiada. Przyszłe modele badawczo-interpretacyjne powinny zatem odnośnie do badaczy humanistów wiązać się z nabywaniem umiejętności funkcjonowania w świecie zarówno symultanicznych, jak i kolidujących ze sobą performansów. Dzięki inter- i transdyscyplinarności badań wiedzę będzie można nie tyle gromadzić i upowszechniać, ile performować.

⁴⁹ A. Jelewska, *op. cit.*, s. 200.