

PROJEKT ARCHIWUM

Projekt artystyczno-badawczy zrealizowany we współpracy między
Pracownią Intermediów ASP we Wrocławiu i Instytutem Kulturoznawstwa UWr.

Prowadzące: dr Małgorzata Kazimierczak (ASP) i dr Magdalena Zamorska (UWr).

Rok akademicki 2016/2017 (druga edycja projektu).

PROJEKTY

RZECZ A CZŁOWIEK – ARCHIWUM

RELACJE / SPRAWCZOŚĆ / TOŻSAMOŚĆ

Aleksandra Bojarowska, Klaudia Giwojno, Karolina Gron (ASP)

Agata Kwiecińska (UWr), Dominika Manderla (UWr)

s. 3

JĘZYK GWIZDU

ARCHIWUM DŹWIĘKU

Anna Błada, Agata Czacharska (ASP)

Ewelina Fiut, Aldona Jankowiak, Michalina Mika, Aleksandra Żak (UWr)

s. 7

BY STAŁO SIĘ WIDZIALNE

MIASTO – ARCHIWUM LUDZKICH GESTÓW

Karolina Gronowska, Karina Reclik (ASP)

Alicja Mróz, Anastazja Szymańska (UWr)

s. 11

EPOKI WSTYDU

ARCHIWUM

Daniel Kotowicz, Ewa Spiak, Klaudia Ślusarczyk (ASP)

Iwona Januszewska, Karolina Rzepka (UWr)

s. 19

ARCHIWUM LEGEND

Janina Kudlaszyk, Jakub Oleś, Alicja Wałaszek, Katarzyna Wcisło (ASP)

Monika Bator, Konrad Chodak, Kamila Kulig, Pola Piekarska, Michalina Zielezińska (UWr)

s. 23

RZECZ A CZŁOWIEK – ARCHIWUM

RELACJE / SPRAWCZOŚĆ / TOŻSAMOŚĆ

Aleksandra Bojarowska, Klaudia Giwojno, Karolina Gron (ASP)

Agata Kwiecińska, Dominika Manderla (UWr)

Jaki jest status rzeczy i ich moc sprawcza? Odlóżmy człowieka na bok. Nawet najbanalniejszy przedmiot jest bardziej złożony niż mogłoby się wydawać. Czy typ relacji między materiałem (bytem nie-ludzkim) a próbującym kształtować ją człowiekiem rzeczywiście świadczy o prymacie czynników ludzkich?

Nie chodzi o afirmację rzeczy, ale ich zauważenie.

Projekt *Rzecz a człowiek – archiwum. relacje / sprawczość / tożsamość* umieszczony został w kontekście popularnych współcześnie projektów humanistyki nie-antropocentrycznej.¹ W życiu codziennym jesteśmy przyzwyczajeni do traktowania rzeczy/przedmiotów (w tej pracy pojęcia są używane zamiennie) przede wszystkim w kategoriach semiotycznych, umiejscawiając je w kontekście wciąż ponawianych pytań o status ludzkiej kondycji. Projekt ma stanowić próbę zastanowienia się nad statusem rzeczy i ich mocą sprawczą. Jest próbą określenia/znalezienia relacji między przedmiotem (bytem nie-ludzkim) a posługującym się nim podmiotem ludzkim. W pierwotnym założeniu projekt odrzucał perspektywę antropocentryczną, a dokonywane działania miały na celu próbę zastanowienia się nad sprawczością przedmiotu, jego istotą oraz możliwą supremacją nad działającym z nim człowiekiem. Kluczowe dla tak rozumianego problemu badawczego jest określenie statusu przedmiotu jako równoprawnego względem człowieka podmiotu sprawczego, mogącego kreować i zmieniać rzeczywistość, wchodzącego z innymi obiektami w różnorakie relacje. Pozostając

¹ Cele jak i kategorie pojęciowe służące do opisu projektu inspirowane ideami *zwrotu ku rzeczom* oraz humanistyki nie-antropocentrycznej, zawartymi m.in. w tekście Ewy Domańskiej: E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura współczesna” nr 3, s. 9–21.

częściowo w ramach humanistyki antropocentrycznej, chcieliśmy zadać pytania o tożsamość człowieka w relacji z przedmiotem.

Chcąc odpowiedzieć na powyższe pytania zdecydowaliśmy się na stworzenie, stanowiącego trzon projektu performansu, który polegał na wejściu w bezpośrednią, świadomą relację z przedmiotem. Intencjonalność w podejściu do wykonywanych działań stanowiła punkt wyjściowy dla zauważenia rodzącej się (lub już istniejącej, ale dotychczas niezauważalnej) relacji.

Projekt jest wieloelementowy. Składa się z performansu, materiału filmowego zrealizowanego podczas dokonywanych działań, obiektu w formie przetworzonej w ciągu pracy blachy oraz materiału dźwiękowego, na który składają się dźwięki zarejestrowane w pracowni metalu podczas performansu oraz wywiady przeprowadzone z artystami, których narracja oscyluje wokół ich relacji z materiałem, w którym (lub z którym) pracują. Poprzez użycie kilku mediów powstało wielowarstwowe archiwum procesów dokonanych na blasze, które uwidaczniają relacje materiału z człowiekiem.

W ten sposób rodzą się trzy podstawowe problemy badawcze, wokół których oscylowały podejmowane w projekcie działania. Pierwszym jest próba zauważenia istoty przedmiotu poprzez zmianę perspektywy z typowo antropocentrycznej na widzenie świata np. poprzez metaforę sieci (*networku*), w której działają różne podmioty sprawcze (aktorzy sieci/aktanci), wzajemnie na siebie oddziaływające² Kolejny stanowi samo określenie tego typu relacji, ale w odniesieniu do działań związanych z projektem i zamykające się w jego ramach. Trzeci problem to kwestia tożsamości bytów ludzkich i nie-ludzkich. Tożsamość rozpatrywana w perspektywie posthumanistycznej polega tutaj na zastanawianiu się nad wzajemnym wpływem owych aktorów na jej zaistnienie bądź też trwanie.

Performans dokonany w pracowni metalu ASP skupiał się na próbie określenia typu relacji jaka zawiązuje się między materiałem (blachą) a próbującym ją kształtować człowiekiem. Początkowe działania wykonywano bez użycia narzędzi. Gięcie i prostowanie blachy było mierzaniem skali, w jakiej ludzkie ciało jest w stanie dokonywać zmian w materialnej tkance przedmiotu. Kolejno wykonywano działania z użyciem narzędzi (młotek, spawarka, plazma, szlifierka) coraz mocniej ingerując w materię blachy. Każdy dokonywany proces destrukcji znalazł swój odpowiednik w

² Używana dalej terminologia została zaczerpnięta z teorii aktora-sieci B. Latoura.

procesie usiłującym dokonać rekonstrukcji (np. ciecie - spawanie). Rzecz, mająca współmierną człowiekowi możliwość kształtowania rzeczywistości, ograniczała nasze działania. Skupienie się na owej relacji pokazało, że ciągły prymat człowieka nad bytami nie-ludzkimi wcale nie jest adekwatnym terminem do opisu świata.

Naszym działaniom towarzyszyło pytanie o możliwość odkrycia w ten sposób istoty materiału. Skupiając się na istocie (rozumianej przez nas jako sedno, sens, charakter, treść) przedmiotu chcieliśmy odejść od typowo antropocentrycznego spojrzenia. Rzecz, pojmowana najczęściej poprzez swoją semiotyczną warstwę nadawaną przez człowieka, ma w swej materialności pewną sferę względem niego niezależną. Dokonując różnych procesów destrukcyjnych chcieliśmy dotrzeć do, hipotetycznie zakładanej, materialnej warstwy owej istoty. Jednak wszelkie heteronomie nie naruszają tej właśnie wewnętrznej struktury. Nasza odpowiedź na pytanie o istotę jest bowiem taka, że nie przybiera ona wizualnej formy, ale może być dana człowiekowi w doświadczeniu.

To znów przenosi nas do sfery relacyjności między tym, co ludzkie i nie-ludzkie. W fazie pracy manualnej z blachą od początku problem stanowiła niemożność zapanowania nad materią rzeczy. Nie myśląc w kategoriach niedociągnięć technicznych człowieka zaistniała sytuacja skłoniła nas do zastanowienia się nad nią w kontekście mocy sprawczej rzeczy oraz jej (blachy) performatywnego charakteru. Rzeczy pojmowane jako aktywni aktorzy życia społecznego wchodzą w sieć relacji z innymi aktorami. Mimo prób zapanowania nad materią przedmiotu to blacha performowała, wymuszając na nas pewne aktywności. Wyznaczała granice naszej aktywności reagując na naszą sprawczość własnym performansem.

Na tło dźwiękowe składają się nagrania odgłosów towarzyszących działaniom z blachą w pracowni metalu przeplatające się z narracją przeprowadzonych wywiadów. Narracja składa się z wypowiedzi artystów zastanawiających się nad swoim stosunkiem do materiału. Emocjonalna forma odzwierciedla intensywność zależności, w którą wchodziły byty ludzkie i nie-ludzkie, gdzie rzecz nie jest postrzegana jedynie pod względem swojej symbolicznej formy, a skupia się na materiale jeszcze nieprzetworzonym, nad rzeczą *samą w sobie*. Narracja stanowi również próbę zastanowienia się nad tożsamością różnych bytów i wpływem relacji, w które wchodzi z innymi aktantami, na kształtowanie tożsamości, która się staje - jest performatywna.

Intermedialna forma prezentacji projektu (film z performansu wyświetlany na poddanej procesom blasze, w tle narracja o osobistej relacji anonimowych artystów z materiałem przeplatana dźwiękami z pracowni) ma na celu zaakcentowanie specyfiki jego charakteru. Praca, nie dająca się jasno sklasyfikować pod względem przynależności do konkretnego medium, oddaje naturę problematyki projektu, gdzie poruszane zagadnienia są ściśle związane z innymi, wchodzą w szereg relacji, z których w rzeczywistości nie sposób ich wydobyć. Intermedialność pozwala odnaleźć konsensus dla formy i treści.

Każdy przedmiot, tak jak i człowiek, jest relacyjny. Może zwrócenie uwagi na aspekt licznych powiązań pozwoli nam powiedzieć coś więcej o otaczającym nas świecie?

Nie chodzi o afirmację rzeczy, ale ich zauważenie.

JĘZYK GWIZDU

ARCHIWUM DŹWIĘKU

Anna Blada, Agata Czacharska (ASP)

Ewelina Fiut, Aldona Jankowiak, Michalina Mika, Aleksandra Żak (UWr)

„Wszyscy w nim mieszkamy. Każdy z języków ma określone miejsce we Wszechświecie. Gdy więc umiera, następuje katastrofa” – Jaume Cabré.

Czy wiecie, że mieszkańcy wyspy Gomera posługują się gwizdem jako środkiem porozumiewania się? Według badań naukowców z Uniwersytetu Ruhry w Bochum gwizd, jako jedyna z form komunikacji, angażuje obie półkule mózgu. W pewnym sensie jest czystą formą emocji, o której często zapominamy, kiedy swoją autentyczność zastępujemy słowami. Dlatego „lepiej gwizdać niż mówić”.

Wyobraźcie sobie budkę zawierającą archiwum gwizdów. Gwizdziesz do mikrofonu, a w zamian poznajesz osobę, która wytwarza dźwięki o poziomie i strukturze bardzo podobnych do Twoich. Brzmi jak projekt z przyszłości? Nie, to się dzieje tu i teraz.

Codziennie oddziałują na nas tysiące mikro i makro fal elektrycznych niosących dźwięk. Fale te ocierają i muskają nasze ciała, a w szczególności mają na celu przenoszenie informacji. Dźwięk to komunikat, dźwięk to ostrzeżenie, dźwięk to impuls, to melodia. Mało kto zwraca dzisiaj uwagę na otaczające go codzienne dźwięki. Ludzie upodobili sobie nadawanie nazw oraz terminów, działanie to ma również miejsce w strefie dźwięków. W ten oto sposób sprowadzono bogate spektrum wrażeń zmysłowych człowieka do wizualnego jedynie odbioru bodźców. To, jak powstaje dźwięk tłumaczy z naukowego punktu widzenia dr Tomasz Rozek: Drgania rozchodzą się szybciej, gdy ośrodek jest gęstszy. Co się dzieje, gdy dźwięk dotrze do naszego ucha? Najpierw wprawia w drgania błonę bębenkową, (...) w ten sposób drgania docierają do ślimaka. Część jego ściany pokryta jest komórkami zmysłowymi wrażliwymi na wibracje. To tu mechaniczne drgania zamieniane są na

impulsy nerwowe. To, co dzieje się potem – rozpoznawanie dźwięków, melodii, rozróżnianie słów, nadawanie im znaczeń itd. – nie ma już nic wspólnego z uchem. Ono działa dokładnie tak samo, niezależnie od tego, czy rozumiemy dźwięki, które do nas docierają, czy nie. Impulsy elektryczne nerwami słuchowymi wędrują do odpowiednich części mózgu. Tam sygnały z ucha lewego i prawego są na siebie nakładane (dzięki temu słyszymy „przestrzenie”), a dane są przetwarzane i nadawane jest im znaczenie. Żyjemy zanurzeni w dźwiękach. Jest ich znacznie, znacznie więcej, niż możemy usłyszeć.³

Sygnały dźwiękowe to informacje, niosą ze sobą treści. Dźwięki można zakwalifikować jako to, co przelotne, jak i to, co trwałe i osadzone w przestrzeni - mieszczą się jakby na granicy. Te, które pojawiają się nagle, bez zapowiedzi, przerywają monotonię. Siła oddziaływania obrazu kończy się, gdy odwracamy od niego wzrok; od dźwięku trudno się odciąć, może napłynąć z niespodziewanej strony, rozlegać się w przestrzeni tak szerokiej, że nie da się zidentyfikować jego źródła. Informacja dźwiękowa wydaje się od wizualnej dużo skuteczniejsza. Pojawia się nieoczekiwanie i tak samo nieoczekiwanie zanika, lecz dociera ze swym komunikatem szybciej i sprawniej.⁴

XXI wiek, w dobie internetu komunikacja uległa ogromnej zmianie. Komunikat przesyłany jest w przestrzeni wirtualnej, wymaga jednak maksymalnego uproszczenia przekazu. W związku z tym, komunikat w postaci zapisu elektronicznego coraz bardziej przypomina szyfr lub kod. Naukowcy wciąż poszukują, wymyślają, czy za wszelką cenę przekształcają tekstualne postrzeganie rzeczywistości w coś innowacyjnego. Powstał już język obrazów, czas zatem na język dźwięków.

Jednakże w pewnej prowincji położonej w archipelagu Wysp Kanaryjskich na wyspie La Gomera, język dźwięków nie jest żadną nowością. Brzmiący jak śpiew ptaków język o nazwie *silbo gomero* informację przekazuje w sposób fonemiczny, w odpowiednim tonie, długości i akcencie. Z reguły ten „język gwizdów“ naśladuje brzmienie słów języka mówionego. Kanaryjska wyspa La Gomera to jedyne miejsce na świecie, gdzie język gwizdów jest obowiązkowo nauczany w szkołach. Czasami w

³ T. Rozek, *Jak działa dźwięk?*, online, <http://www.focus.pl/technika/jak-dziala-dzwiek-11227> (dostęp: 01.06.2017).

⁴ K. Beimcik, I. Szafałowicz, *Dźwiękowe aspekty komponowania i percepcji przestrzeni miejskiej*, Instytut Nauk o Ziemi UMCS, Lublin 2008, s. 166.

innych miejscach globu, języki gwizdów mają funkcję „języka tajnego“ rozumianego tylko przez określoną społeczność.

Często zbyt duża uwaga kierowana jest na słowa, dlaczego więc nie zacząć operować emocjami? Posługując się dźwiękami tworzymy muzykę, która odzwierciedla odczucia za pomocą gwizdu z pozoru „zwyczajnego“. Komunikacja poprzez język gwizdany jako jedyna angażuje obie półkule mózgu, dlatego „lepiej gwizdać niż mówić“. Zwyczajny z pozoru gwizd w swojej spontaniczności i niezaplanowanej perfekcji potrafi łączyć ludzi. Stanowi platformę do „opiewania“ ważnych zdarzeń i wyrażania spontanicznych emocji. Często łączy pokolenia, a nawet ludzi pochodzących z odmiennych środowisk i grup kulturowych.

W górach północno-wschodniej Turcji językiem gwizdów wciąż posługuje się około dziesięciu tysięcy. Umożliwia to porozumienie się nawet na odległość pięciu kilometrów. Tezę naukową o odpowiedzialności lewej półkuli mózgu za interpretację języka, a prawej za rozumienie muzyki przełożono na język gwizdany. Onur Gunturkun z Uniwersytetu Ruhry w Bochum postawił przed sobą wyzwanie. Postanowił zbadać, czy język gwizdany, w którym dużą rolę odgrywają tony oraz ich długość, spełnia założenia naukowców. Przebadanych zostało trzydziestu jeden biegłych „gwizdaczy“. Cały proces polegał na jednoczesnym odtwarzaniu sylab mówionych i gwizdanych, do prawego lub lewego ucha. Porównując odpowiedzi badanych, w których określano odbieranie sylab przez prawe czy też lewe ucho, naukowcy mogli określić, która z półkul dominowała. Zgodnie z przewidywaniami, w przypadku sylab gwizdanych, czynny udział brały obie półkule mózgu.

Naukowcy, jak i artyści, pracują w dzisiejszych czasach na podłożu intermedialnym. Jest to młody kierunek, w przestrzeni artystyczno-naukowo-kulturowej, przeznaczony dla ludzi, którzy chcą łączyć swoje badania lub zainteresowania z nowoczesnymi technikami multimedialnymi. W ten sposób możliwe staje się przeniesienie badanego przez naukowca, bądź artystę np. zagadnienia lub problemu, na wyższy poziom. Konkretny problem, którym zajmuje się dana osoba może zostać przedstawiony przez różne media, co daje możliwość zaobserwowania rozwoju tegoż problemu na różnych płaszczyznach i z różnych perspektyw. Jest to o tyle skuteczny i innowacyjny sposób badawczy, że daje możliwość poszerzenia naszej percepcji i zmysłów, jak i poglądów.

Dźwięk, gwizdy, język *silbo gomero* to swoistego rodzaju archiwa, zbiory elementów, które po zsumowaniu dają nam funkcjonalistyczne użycie to znaczy: z

dźwięków powstają melodie, z gwizdów – znaki, a z *silbo gomero* – komunikaty. Mimo iż w pewien sposób są one nietrwałe i ulotne, zostają zachowane w naszej pamięci, historii czy na płytach CD, dlatego warto nadmienić, iż dźwięk to też archiwum, archiwum wspomnień.

Z początkiem roku akademickiego 2016/2017 zaczął powstawać projekt zatytułowany „Archiwum” przygotowywany przez studentki i studentów z dwóch Państwowych Uczelni we Wrocławiu: Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta oraz Uniwersytetu Wrocławskiego.

Zanim jeszcze należało zastanowić się nad wizualną formą wykonania projektu, słusznym jest zajęcie się jego teoretycznym aspektem. Archiwum, jak brzmi słownikowa definicja, to instytucja zajmująca się gromadzeniem, przechowywaniem i udostępnianiem zbiorów archiwalnych (akt metrykalnych, dokumentów urzędowych, akt sądowych, akt szkolnych, dokumentów kartograficznych itp.) w budynku posiadającym odpowiednie standardy techniczne do bezpiecznego przechowywania archiwaliów. Nie chcąc iść krok w krok za obowiązującą sentencją, projekt, również z uwagi na to, iż jest tworzony we współpracy z ludźmi uczęszczającymi do szkoły plastycznej, poszerzył swoje horyzonty i przebił się przez mury archiwalnego budynku, o którym mowa w słowniku. Opuścił również swoją materialną postać.

Niniejszy projekt zakłada odnalezienie lub odkrycie bliskiej relacji pomiędzy jednostkami z pozoru w żaden sposób niepołączonymi. Środkiem do ukazania zależności między dwojgiem obcych osób będzie wykorzystanie popularnej melodii dziecięcej „Włazł kotek na płotek”, wykonywanej za pomocą gwizdu w specjalnej w tym celu skonstruowanej budce. Odnalezienie swojego „bliźniaczego” gwizdu za pomocą budki ma na celu unaocznienie faktycznej bliskości z drugą, zupełnie nieznaną nam osobą.

W jednej chwili może okazać się, że w dobie pędu cywilizacyjnego, konsumpcyjnego odosobnienia i wyścigu szczurów jesteśmy sobie bliżsi, niż mogło nam się zdawać, a „bratnią duszę” odnaleźć możemy w osobach, o których nigdy byśmy nie pomyśleli.

BY STAŁO SIĘ WIDZIALNE

MIASTO – ARCHIWUM LUDZKICH GESTÓW

Karolina Gronowska, Karina Reclik (ASP)

Alicja Mróz, Anastazja Szymańska (UWr)

„Jedyne, co mogę o sobie powiedzieć, to że przydarzam się sobie, przepływam przez miejsce w przestrzeni i czasie, i jestem sumą właściwości tego miejsca i czasu, niczym więcej. Jedyna korzyść jaka z tego wynika jest taka, że światy widziane z różnych punktów są różnymi światami. Więc mogę żyć w tylu światach, ile z nich jestem w stanie zobaczyć” – Olga Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*.

Mowa milczących

W posthumanistycznej wizji świata prawo głosu i swoistą autonomię zyskują wszystkie podmioty, które dotychczas były pomijane lub sprowadzane do podrzędnej roli. Nadanie statusu sprawcy zwierzętom, roślinom, miejscom czy przedmiotom stawia człowieka w niewygodnym położeniu. Z jednej strony jawi się przez to jako były ciemieżca, który traci swoją pozycję. Z drugiej traci też wszelkie odniesienie, które dotychczas pozwalało mu się samookreślić i zdefiniować, jaka jest istota człowieczeństwa.

Oczywiście nie można naiwnie twierdzić, iż oto kolejny zwrot w humanistyce postawi na głowie każdą istniejącą kategorię i nagle przewyciężymy wszystkie nasze uprzedzenia i wątpliwości. Nadal tkwimy pośród złudzeń. Nadal musimy poszukiwać. Jednak w tej drodze wcale nie chodzi o odnalezienie odpowiedzi, a o samą wędrówkę. To banalne i bardzo powszechne stwierdzenie określające rolę humanistyki w życiu każdego człowieka oraz wytłumaczenie, pozwalające na swój sposób zerwać ze złudzeniem naukowej obiektywności i uprawomocniające swobodniejsze, bardziej filozoficzne próby nie tylko zbadania świata, ale także refleksji nad samym byciem w nim.

Tematem z pogranicza antropocentrycznego i nie-antropocentrycznego ujęcia naszego *zamieszkiwania* jest związek ludzi z miejscem. O ile rola osoby jest w tej

relacji dość jasna i trudno odmówić człowiekowi aktywności w przestrzeni, w której przebywa, tak sprawa jest zgoła inna, jeśli chodzi o same miejsca, a tym samym wszystko to, co się na nie składa: budynki, meble, lampy, chodnik, itd. Nie możemy oddzielić jednych od drugich, gdyż: „dyskurs rzeczy zawsze będzie wmontowany w nasz, ludzki dyskurs”⁵. Jednak to, co należy poddać refleksji, to sprawczość czegoś, co uchodzi za martwe oraz umiejętne potraktowanie obiektów jako pełnoprawnych uczestników życia.

Jednym ze sposobów ekspresji, czy próby ukazania „języka” rzeczy może być sztuka (na swój sposób wolna i pozbawiona ścisłych zobowiązań wobec nauki), która ma moc swobodnego poddawania krytyce zjawisk, które w ramach dyskursu naukowego mogą zostać zignorowane lub po prostu pozbawione właściwych sobie środków wyrazu. Dodatkowo obierając za temat relację człowiek-rzecz/rzecz-człowiek⁶ pełni rolę swoistego medium, gdzie można odnaleźć działania osadzające się na dialogu pomiędzy jednym a drugim. Taka współpraca tym samym likwiduje binarną opozycję obu podmiotów, a kładzie nacisk na ich związek i pewną nierozdzielność w procesie twórczym. Więzy, jaka wytwarza się podczas działania obu stron jest dodatkowo naznaczona obustronnym zrównaniem pozycji, co wcale nie musi być „obelgą” dla gatunku ludzkiego. Twierdzenie, że: „[u]podmiotowiając rzecz, upodmiotowiamy przede wszystkim siebie”⁷, mogłoby być punktem wyjścia do dalszych rozważań wskazujących na bliski kontakt czy istnienie swoistej wzajemności ludzi i rzeczy w świecie. Działalność artystyczna może dać głos temu, co nieme, sprawić, by wszelkie afordancje rzeczy, które w swej istocie są ukryte, mogły stać się widzialne.

Ukryte, ulotne, uwikłane w relacje

„Nieuchronna antropomorfizacja bytów nie-ludzkich nie jest bowiem przeszkodą w budowaniu projektu humanistyki nie-antropocentrycznej”⁸, a wręcz przeciwnie, może być pewną formą pomocy w budowaniu więzi z danym obiektem. Jednym z procesów, pozwalających prześledzić silny związek człowieka z rzeczami

⁵ E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura współczesna” 3/ 2008, s. 13.

⁶ Zapis ma na celu podkreślenie traktowania przez autora obu podmiotów jako równoprawnych uczestników relacji

⁷ E. Domańska, *Humanistyka...*, s. 16.

⁸ *Ibidem*, s. 18.

jest akt wytwarzania celów i znaczeń, na który wskazuje Roland Barthes⁹. Człowiek jako istota funkcjonująca w ramach porządku semiotycznego jest nieustannie wikłany w relacje odczytywania i nadawania sensu wszystkim napotkanym treściom¹⁰. Działalność ta kryje się nie tylko w pewnych powszechnie rozpoznawalnych „znakach”, ale przejawia się też we wszelkich indywidualnych kontaktach z rzeczami, gdy patrzymy na coś, jak na pamiątkę lub na miejsce naznaczone wspomnieniami, innymi słowy wtedy, gdy konfrontujemy się z mnogością narracji tkwiących w obiektach. Człowiek w swoim stosunku do rzeczy będzie się kierować: „określoną pragmatyką: czy będzie ona dotyczyła zdobywania wiedzy, budowania tożsamości, relacji społecznych, czy dyskursu żałoby, sprawiedliwości, pamięci, dziedzictwa, mody itd. Zawsze więc rzecz będzie dla nas ważna o tyle, o ile będzie do czegoś przydatna – i na tym pragmatyzmie można oprzeć definicję rzeczy: rzeczą jest dla nas to, co jest (albo może być) do czegoś przydatne, a zwłaszcza to, co wspiera nasze (dobre samo-) poczucie człowieczeństwa.”¹¹ Poza tym, na co wskazuje Domańska, rzecz poza użytecznością, ma też w sobie właśnie owe treści i sensory, o których mówi Barthes. Fakt, że wykraczają one poza utylitarne ujęcie nadaje im wyższą rangę w świecie, gdyż mają moc wywoływania uczuć, wspomnień, tworzenia więzi, przywiązania się. Jednak takie podejście nadal nie wykracza poza to, co może powiedzieć człowiek o danym obiekcie.

W tym miejscu warto sobie zadać pytanie: co by się stało gdyby to rzecz mogła przemówić? Pokazać ślady, jakie ma na sobie? Gdyby tak wziąć pod lupę przestrzenie, które dla nas są na tyle naturalne, że nie zwracamy na nie uwagi, a jednak nieustannie wchodzimy w relacje z nimi...

Miejscem, w którym najłatwiej można odnaleźć przykłady takich nieco nieuświadomionych kontaktów jest miasto. Chodzimy, dotykamy, ocieramy się, zerkamy, podpieramy się, skrobiemy – jesteśmy nieustannie na, przy, obok i z. Nie myślimy o tym, ile śladów zostawiamy i jakie ścieżki sobą znaczymy. O ile możemy być wyczuleni na pewien *krajobraz* danego miejsca i później połączyć go z określonym wrażeniem i wspomnieniem, tak nie nadajemy indywidualności każdej nadepnętej kostce chodnikowej – a jednak trudno zaprzeczyć, że ten drobiazg ułatwia nam poruszanie się. Przestrzeń miejską można, z tego punktu widzenia,

⁹ R. Barthes, *Semantics of the Object*, [w:] *The Semiotic Challenge*, Nowy Jork 1988, s. 182-184.

¹⁰ *Ibidem*, s. 182-184.

¹¹ E. Domańska, *Humanistyka...*, s. 13-14.

potraktować jako pewien zbiór niewidzialnych gestów, a sam akt zachodzący pomiędzy jednym i drugim aktorem jako proces poznawczy¹².

Teoria aktora sieci (*Actor-Network Theory*)¹³ chce wyłamać się ze standardowego trybu ujmowania relacji zachodzących pomiędzy człowiekiem a jego środowiskiem, traktując każdy element jak pełnoprawnego sprawcę funkcjonującego w ramach szeroko rozwiniętych (i rozwijających się) sieci powiązań. „ANT nie zmierza więc w stronę wyjaśnienia badanego przypadku, lecz do stworzenia opisu praktyki tworzenia się sieci, jej stabilizowania i wyłaniania tym samym nowych aktorów”¹⁴, co tym samym podważa hierarchiczny status uczestników i nie odmawia sprawczości wszystkim elementom, z którymi wchodzimy w kontakt. Fakt, że teoria ta skupia się na wytwarzaniu i procesach pozwala zignorować pewną niedostępność tego, „co myśli sobie rzecz”, gdyż w ogólnym rozrachunku to nie ona (i nie człowiek) jest tutaj w centrum.

Gdy przyjmimy perspektywę teorii-aktora-sieci przestrzeń miejska jawi się jako sfera nieustannych negocjacji, komunikacji i transformacji. Sieci nigdy nie są statyczne, tak samo jak aktorzy w nich uczestniczący. Powiązania pomiędzy poszczególnymi jednostkami są płynne, zmienne i naznaczone wieloznacznością potencjalnych możliwości. W tym ujęciu paradygmat zdobywania wiedzy ustępuje samej percepcji czy poznawaniu – prym wiedzie przekształcanie rzeczywistości¹⁵. Wchodząc w relacje w pierwszej kolejności mamy do czynienia z określonym przez dany paradygmat obiektem, który następnie zostaje poddany swego rodzaju oczyszczeniu z owych przedśwądów po to, by na końcu znowu zająć określone miejsce w danej sieci. Proces ten jest nieprzerwany i w pewnym sensie zrywa ze standardowym linearnym ujęciem działań osadzonych w czasie, a skłania się ku pewnej cykliczności. Gdyby tak oderwać gesty i miejsca od ich indywidualności, można zauważyć, że miejska scena jest sceną powtórzeń. „Nie ma aktorów niepozostawiających śladów”¹⁶, a zakres tychże jest serią odtworzeń.

Owe „możliwości” można zaobserwować przechadzając się przez miasto, widząc jak ludzie się opierają, jak siadają, jak zachowują w kolejce. O ile sama pusta przestrzeń, nie ma na sobie fizycznych śladów tych działań, to w rzeczywistości

¹² K. Abriszewski, *Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura*, „Teksty drugie” 1-2/2007, s. 114.

¹³ *Actor-Network Theory* (Teoria Aktora-Sieci) w skrócie zapisywana ANT.

¹⁴ K. Abriszewski, *Teoria...*, s. 115.

¹⁵ *Ibidem*, s. 117-118.

¹⁶ *Ibidem*, s. 122.

pozostają one w tych obiektach, i choć są niewidoczne, tkwią w nich jako pewna potencja.

ANT wzbrania się przed esencjonalizmem, a w kontekście tworzenia znaczeń i pewnych możliwości w ramach działań artystycznych wymaga dopełnienia o Gibsonowskie pojęcie afordancji, które: „przełamują dychotomię: subiektywny-objektywny i pozwalają zrozumieć nam niedoskonałość takiego podziału. Są one zarówno zdarzeniem w środowisku, jak i w zachowaniu. Są jednocześnie fizyczne i psychiczne, a nie jedynie fizyczne bądź jedynie psychiczne. Afordancje wskazują w dwie strony: środowiska i obserwatora.”¹⁷ Zjawisko, o którym mowa jest sprzęgnięte z „percepcją bezpośrednią”, która podmiot poznawczy umieszcza zawsze w określonym kontekście, co tym samym warunkuje jego sposób widzenia i działania. Ujęcie Gibsona jest silnie środowiskowe i osadzone w aktach. Nie ogranicza on funkcji danych obiektów do tego, co zostało im narzucone, ale podkreśla dynamiczny sposób postrzegania świata, gdzie wychodzi się poza narzucone schematy relacji z obiektem. Każda nasza reakcja jest adekwatna, o ile jest usprawiedliwiona zastaną sytuacją. Tak jak percepcja bezpośrednia jest domeną człowieka, tak afordancje na swój sposób umykają władzy ludzkiej. Przedmioty same w sobie oczywiście są tworzone w jakimś określonym celu, lecz sam ten cel nie zamyka potencji tkwiącej w obiekcie, zaś sama możliwość istnienia innej niż ta standardowa sprawia, że rzecz wymyka się narzuconej jej regule. Co więcej afordancje wykraczają poza to, co może człowiek w momencie wchodzenia w relację z przedmiotem. Osoba jest w tym przypadku bytem wadliwym, gdyż nigdy nie jest w stanie w pełni zrealizować wszystkich „ofert” danej rzeczy¹⁸. W tym ujęciu obiekty na swój sposób są ponad istotą ludzką. Jednak samo istnienie możliwości jeszcze nie jest kluczem do sukcesu. Było już wspomniane, iż jesteśmy nieustannie uwikłani w relacje, i to właśnie one świadczą o tożsamości aktora sieci. Oba ujęcia kładą nacisk na szereg działań istniejących w kontakcie między dwoma podmiotami, postrzeganie ich nie w ramach właściwości czy jakości, a możliwości¹⁹.

Inną sprawą, na którą zwraca uwagę Gibson, a która w kontekście unaoczniania wydaje się istotna, są zachodzące na siebie w polu widzenia

¹⁷ D. G. Dotov, L. Nie, M. M. de Witt, *Zrozumieć afordancje: przegląd badań nad główną tezą Jamesa J. Gibsona*, przeł. D. Lubiszewski, N. Strehlau, „AVANT. Pismo awangardy filozoficzno-naukowej”, 2/2012, s. 282.

¹⁸ *Ibidem*, s. 286.

¹⁹ *Ibidem*, s. 284.

„krawędzie” danych obiektów, które informują nas o swojej dostępności, położeniu względem siebie i charakterze afordancji²⁰. O ile afordancje kryją się w sferze niewidocznej, tak krawędzie są czymś bardziej materialnym i widocznym, są określonym punktem odniesienia, a to już jest pierwszy krok ku umiejscowieniu śladów w ramach sfery materialnej. Sieci i możliwości są ukrytym działaniem, które wymaga ingerencji na płaszczyźnie krawędzi, aby rzecz w pełni mogła okazać swoją emanację. Dane obiekty są emergentne i objawiają to w momencie konfrontowania się z innym podmiotem. Co więcej ich relacja ma w dużej mierze charakter fenomenologiczny, gdyż w swojej istocie umykają weryfikacji prawda-fałsz, a są na poziomie Heideggerowskiej koncepcji „urządzenia/gotowego-do-ręki”, co sytuuje je jako obiekty pracy nieustannie do przodu²¹. O ile sam fenomen jest oczywiście nieuchwytny poza momentem zajścia, tak praktyka artystyczna może posłużyć tutaj za formę odtworzenia, unaoczenia i wskazania tych zakodowanych i ignorowanych, nawet przez samych aktorów, zachowań.

Translacja obiektu

Wszystkie wymieniane wcześniej jakości tkwiące w wytwarzanych relacjach „człowiek-rzecz/rzecz-człowiek” funkcjonują jako nieprzedstawialne w swoich źródłach tj. nie mogące wyrazić samych siebie poprzez swoją formę. Niejednokrotnie przywoływana tutaj sztuka ma moc dokonania przekładania z języka codzienności, języka owych sieci i potencji, na język namacalny i podkreślający ich istotę w formie narracji archiwalnej. Zwrot ku rzeczom w dużej mierze przeplata się z archiwalnym ujęciem świata, gdyż traktuje obiekty jako nośniki pewnych informacji. O ile bez czynnika ludzkiego owe artefakty pozostają nieme, tak działanie artystyczne może poprzez przetworzenie nadać im własny język, gdzie przedmiot będzie własną reprezentacją. Archiwum, to: „sfera otwarta na nowe użycia, owszem, oznacza eksterioryzację pamięci, ale też – jej mobilność: «moją pamięć noszę ze sobą». Nie chodzi już tylko o archiwizowanie egzystencji, lecz raczej o to, że egzystencja staje się tożsama z procesem archiwizacji”²², zwłaszcza gdy spojrzymy na życie rzeczy jako proces nieustannego zapisywania śladów, jednych na drugich, i pewnego utożsamienia się z obiektem, zlewania się i rozpoznawania siebie, swojego gestu w

²⁰ *Ibidem*, s. 284-285.

²¹ *Ibidem*, s. 291.

²² I. Kurz, *Powrót do archiwów*, „Kultura współczesna”, 4/2011.

owym *Innym*²³. Poprzez takie unaocznienie powtarzalności i pewnej kumulatywności poszczególnych rzeczy możliwe staje się to, że zrozumiemy, iż w dużej mierze nasza indywidualność nie jest wcale taka niepodważalna, to, co robimy, możemy odszukać w już gotowej puli śladów, a nasze akcje są stymulowane przez otoczenie, w jakim się znajdujemy. Dodatkowo takie ujęcie pozwala w pełni wybrzmieć performatywnemu charakterowi naszego życia, całej, wypełnionej obiektami przestrzeni oraz niej samej, podkreślając sam akt – wykonywanie czegoś, wpływanie na coś.

O dziwo, w niniejszym ujęciu to nie człowiek jest tym, który dokonuje transformacji, ale obiekt, który zmusza do namysłu i podważa ludzki autorytet. Narzuca formę odtworzenia w ramach aktu twórczego, po to, by jako coś skończonego pokazać, jak bardzo zwielokrotnione i kopiowane jest działanie różnych – a jednak takich samych – ludzi. Unaocznia to, co jest tylko muśnięciem: podkreśla, że o ile w codziennym ruchu obiekt jest poza sferą uwagi, tak w sytuacji nadania nowego kontekstu jako dzieła artystycznego, to rzecz przejmuje nad nami kontrolę, performuje i nadaje tok naszym myślom i działaniom, nie pozostawiając wyboru, bo gdy wejdziemy z nią w relacje, już nie możemy jej zanegować. To obiekt zostawi ślad na nas.

Bibliografia

- Abriszewski, Krzysztof, *Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura* „Teksty drugie” 1-2/2007, http://rcin.org.pl/Content/51075/WA248_67121_P-I-2524_abriszew-teoria.pdf (dostęp: 31.05.2017).
- Barthes, Roland, *Semantics of the Object*, [w:] *The Semiotic Challenge*, Nowy Jork 1988.
- Domańska, Ewa, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Teksty drugie” 3/2008.
- Dotov, Dobromir G., Lin Nie, Matthieu M. de Witt, *Zrozumieć afordancje: przegląd badań nad główną tezą Jamesa J. Gibsona*, przeł. D. Lubiszewski, Nelly Strehlau, „AVANT. Pismo awangardy filozoficzno-naukowej”, 2/2012.
- Kurz, Iwona, *Powrót do archiwów*, „Kultura współczesna” 4/2011.

²³ E. Domańska, *Humanistyka...*, s. 14.

EPOKI WSTYDU. ARCHIWUM

Daniel Kotowicz, Ewa Spiak, Klaudia Ślusarczyk (ASP)

Iwona Januszewska, Karolina Rzepka (UWr)

Kobietom w różnych okresach historycznych narzucano zobowiązania, kreowano kanony, którym musiały sprostać, wyznaczano granice ich wolności fizycznej oraz intelektualnej. Figura kobiety stanowi archiwum, zbiór powinności, które są narzucane przez społeczeństwo. Wstyd odnosi się do ogólnej niemocy i ciągłej walki, to nie sama walka jest wstydem, wstyd, iż jest ona konieczna.

Kobietom w różnych okresach historycznych narzucano zobowiązania, kreowano kanony, którym musiały sprostać, wyznaczano granice ich wolności fizycznej oraz intelektualnej. Figura kobiety stanowi archiwum, zbiór powinności, które są narzucane przez społeczeństwo.

Podział na płcie zawsze był nieodłącznym elementem hierarchizacji społeczeństwa. Przynależność płciowa zawsze determinowała tożsamość, co w przypadku kobiet wiązało się z podporządkowaniem patriarchalnej ideologii. Kobiety, jako te podległe, były uprzedmiotawiane, ich status społeczny był niższy niż mężczyzn. Konstrukty rzeczywistości stworzone przez patriarchalne społeczeństwo określa miejsce kobiety w świecie, pożądane cechy i role. Dla Kate Millet autorki eseju *Teoria polityki płciowej*²⁴, owa „polityka płciowa [synonim męskiej dominacji] otrzymuje *placet* w wyniku socjalizacji mężczyzn i kobiet wedle podstawowych patriarchalnych wymogów co do temperamentu, roli i statusu”²⁵. W kwestii temperamentu autorka odnosi się do formowania ludzkiej osobowości na modłę stereotypowych wzorców płciowych („męskiego” i „kobiecego”), które wywodzą się z potrzeb i wartości grupy dominującej i podyktowane są tym, co jej członkowie cenią u samych siebie i co uważają za dogodne u poddanych, a więc agresji, inteligencji, siły i efektywności u mężczyzn oraz pasywności, ignorancji, potulności, „cnotliwości” i

²⁴ K. Millet, *Teoria polityki płciowej*, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0054millet.pdf> (dostęp 27.05.2017).

²⁵ *Ibidem*, s. 61-62.

nieudolności u kobiet. Pogłębia to kolejny czynnik, rola płciowa, która ustanawia harmonijny i skomplikowany kod zachowań, gestów i postaw obu płci. Rola płciowa przeinacza kobiety do usług domowych i opieki nad dziećmi, rezerwując resztę ludzkich przedsięwzięć, zainteresowań i ambicji dla mężczyzn. Ograniczenia roli wyznaczonej kobiecie mają na celu utrzymanie jej w granicach doświadczeń czysto biologicznych²⁶.

Projekt *Epoki wstydu. Archiwum* odnosi się do z d z i e r a n i a z kobiety wykreowanych przez społeczeństwo powinności, stopniowego o d k l e j a n i a ł a t, którymi jest naznaczona. Jest to próba p r z e d a r c i a s i ę, z r z u c e n i a z siebie znamion przeszłości, ale i konfrontacji z nią. Całkowite rozliczenie nie jest łatwe, ponieważ czasy współczesne nie są wolne od hierarchizowania, zmienia się tylko treść oczekiwań.

Intermedialny projekt *Epoki Wstydu. Archiwum* składa się z filmu przedstawiającego kobietę ubraną w stroje charakterystyczne dla poszczególnych okresów historycznych (starożytnej Grecji, średniowiecza, początku XIX wieku). Na postać naklejane są ł a t y, papierowe kartki z nakazami, wymaganiami, którym musi sprostać żyjąc w poszczególnych czasach. Kobieta beznamiętnie z tym walczy, odrywając płat po płacie swoich strojów, obserwując spadające z niej zobowiązania. Praca ciałem i walka z odzieniem, z niewzruszoną mimiką twarzy, ukazuje ciągle niepewną szansę zwycięstwa. Suknie, oblepione powinnościami, można przyrównać do Goffmanowskich²⁷ masek. Nie są one jednak wybierane dobrowolnie. Jest to narzędzie do odgrywania ról narzuconych, dostosowania się do wymagań społecznych.

Po pozbyciu się napiętnowania w postaci ł a t, kobieta pozostaje naga, lecz musi stawić czoła teraźniejszości, która nie jest pozbawiona presji społecznej. Projekcji nagrania towarzyszyć będą powieszona na wieszakach szczątki zdartych sukien, złożone ponownie w całość. Od zewnątrz, zdarte niegdyś powinności i wymagania względem kobiet w postaci kartek, zostaną przytwierdzone, nadal współtworząc obraz przeszłości. Mimo walki, zniszczenia i zdercia ciężących zobowiązań, te zgrabnie poskładane nadal tworzą projekcję przeszłości gotowej do ponownego wykorzystania. Suknie stwarzały pozór ochrony.

²⁶ *Ibidem*, s. 62.

²⁷ E. Goffmann, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, oprac. i wstęp J. Szacki, Warszawa 2000.

Wstyd niewątpliwie zakłada impuls do „schronienia się” i do „zabezpieczenia się”. Jednak pragnienie schronienia i bycia pod osłoną z góry zakłada fiasko ochrony. Wstyd pociąga za sobą potrzebę schronienia właśnie dlatego, że przed chwilą zostało się odsłoniętym w obliczu innych. Stąd słowo „wstyd” jest tyleż samo skojarzone z osłoną i ukryciem, co z odsłonięciem, bezbronnością i zranieniem²⁸.

Między tym wszystkim Ona, figura kobiety, uwolniona, a za razem niewolniona. Ciągłe poszukująca miejsca w świecie, spoglądająca na szczątki sukien, które niegdyś stanowiły jej tożsamość, choć z góry narzuconą.

Tytułowy wstyd w projekcie odnosi się do ogólnej niemocy i ciągłej walki, to nie sama walka jest wstydem, wstyd, iż jest ona konieczna.

²⁸ S. Ahmed, *Wstyd w obliczu innych*, teksty drugie, 4/2016, s.197.

ARCHIWUM LEGEND

Janina Kudlaszyk, Jakub Oleś, Alicja Wałaszek, Katarzyna Wciśło (ASP)

Monika Bator, Konrad Chodak, Kamila Kulig, Pola Piekarska, Michalina Zielezińska (UWr)

„Tylko w legendach może przetrwać to, co w naturze przetrwać nie może. Tylko legenda i mit nie znają granic możliwości” - Andrzej Sapkowski.

Archiwum legend to esencja zaczerpnięta z trzech „magicznych” opowieści. To kompilacja pracy z ciałem, materializującej założenia natury społecznej, abstrakcyjnej interpretacji, wyrażonej za pomocą nagrania dźwiękowego oraz performansu i obiektu zawierającego wymowny gatunek roślinności, który sygnalizuje brak kontroli nad przeznaczeniem.

„W każdej legendzie kryje się ziarno prawdy” – i właśnie od tego ziarna wszystko się zaczyna, bowiem to do postaci historycznych i prawdziwych wydarzeń, dopowiadano na przestrzeni wieków barwne anegdoty. Legenda jest przykładem archiwum o dużym potencjale, ponieważ zawarte w niej informacje, nawet te zmyśłone, po poddaniu ich analizie, dają znakomity obraz minionych lat. Sama tradycja oralna sprawiła jednak, że opowieści te, poddawane były nieustannej modyfikacji. Nasz intermedialny tryptyk powstał wskutek inspiracji wrocławskimi legendami, których fabuła realizuje się w obrębie Ostrowa Tumskiego.

W ramach współpracy uformowały się trzy autonomiczne projekty, które ujawniają esencję, zaczerpniętą z każdej z tych „magicznych” relacji, a ostatecznie zostały przełożone na dźwięk, działanie, pracę z ciałem oraz obiekty. Pierwszym z nich jest performans oraz jego rejestracja video, mająca miejsce na tle krajobrazu Ostrowa Tumskiego. Praca z ciałem pozwoliła nam na zmaterializowanie założeń natury społecznej, inspirowanych jedną z legend. Kolejną część naszego archiwum jest interpretacją ściśle abstrakcyjną, w wyniku której powstało nagranie audio oraz kostium, który ma wzmocnić poczucie absurdu. Ostatnim elementem jest natomiast

drewniany obiekt - metafora tego, iż nie jesteśmy w stanie przejąć kontroli nad przeznaczeniem.

Jak oddziałuje na nas legenda? I jaki jest performatywny potencjał niedopowiedzenia? Za Richardem Schechnerem performans można zdefiniować jako działanie. „Przedmiot badań performatyki stanowią zachowania. Jakkolwiek performatycy na wielką skalę wykorzystują materiał archiwalny – książki, fotografie, świadectwa archeologiczne, pozostałości historyczne itp. – w swoich badaniach szczególnie koncentrują się na repertuarze – na tym mianowicie, co robią ludzie, kiedy właśnie to robią”²⁹. Przy okazji realizacji naszego projektu postanowiliśmy poszukać performatywnego potencjału wrocławskich legend. Wybrane historie poskutkowały działaniem oraz „ubranie” w artystyczną formę pewnych idei oraz mechanizmów kulturowych, które wyklarowały się w toku interpretacji wybranych przez nas tekstów źródłowych.

Pierwsza z legend opowiada o głowie młodzieńca, która utkwiała w wieży katedry. Skupiliśmy się na mechanizmie odrzucenia rozumianym jako działanie. Tak pojmowane odrzucenie jest zgodne z założeniami performatyki, która przenosi zainteresowanie z dzieła na zdarzenie. Motyw odpychania, wyrzucania, był popularny w praktykach twórczych między innymi Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora czy Tadeusza Różewicza. Performans jako sztuka wykonawcza skupia się na cielesności, co uwzględniliśmy w pierwszym podprojekcie. Ciało jest podstawowym narzędziem pracy performerów, czasem wystawianym na ciężkie próby, jak w przypadku realizacji tej legendy. Drugi podprojekt opiera się na legendzie dotyczącej Bramy Kluskowej, znajdującej się również na Ostrowie Tumskim. Ten podprojekt angażuje odbiorcę fizycznie i daje mu możliwość współtworzenia, widz staje się aktywny. Realizacja trzeciej legendy stała się możliwa do odbioru w postaci zaprojektowanego i wykonanego przez nas obiektu. Interpretacja instalacji, która jest połączeniem trzech realizacji, może być wieloraka. Jeśli odbiorcy zechcą dowiedzieć się, jaka jest treść legendy, a tym samym poznać fundament jej realizacji, mogą to zrobić używając kodów QR.

Poprzez nasz projekt postanowiliśmy zaangażować interesantów w specyficzny typ relacji, który Erica Fischer-Lichte w swojej książce pt. *Estetyka*

²⁹ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp.*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 16.

performatywności nazywa autopojetyczną pętlą feedbacku. Dokonuje się to pośrednio w każdym z trzech elementów zbudowanej przez nas instalacji, najlepiej jednak mechanizm ten uwidacznia się w wykreowanej przez nas performatywnej realizacji legendy o *Morderczej Klusce z Ostrowa Tumskiego*. Zainspirowana popularnymi w dzisiejszych czasach legendami miejskimi (*urban legends*), paradokumentami stylizowanymi na *found footage* oraz przede wszystkim *Legendą o bramie kluskowej* jest wprost stworzona, aby dzięki odbiorcom zacząć żyć własnym życiem. Oparta na podobnych mechanizmach, jak wspomniane wcześniej legendy miejskie, historia o potworze przypominającym potrawę rodem z kuchni śląskiej jest współtworzona wraz z widzem „tu i teraz” i w dużej mierze opiera się na wysyłanym przez widza feedbacku. Oglądający instalację dzięki aktywnej partycypacji wytwarza nowe znaczenia. Wymyślone przez nas ramy fabularne stanowią jedynie punkt wyjścia, mający umożliwić odbiorcy dopisanie dalszej części legendy. Staje się on wtedy równoprawnym twórcą i performerem wpływającym na efekt końcowy projektu. Tak jak w przypadku teorii spiskowych, *Legenda* z pewnością będzie na bieżąco modyfikowana i dopasowywana do panujących w danym momencie warunków, a sposób jej odbioru oraz przetworzenia – zależny od człowieka odczytującego dostarczane przez nas treści.

Każda inicjatywa ma swój potencjał, co może kojarzyć się z aktywizacją kulturalną. Z kolei narzędziem służącym do aktywizacji jest performans. Dzięki aktywnemu udziałowi uczestników zmienia się ich pogląd. Każda aktywność ma swoje specyficzne wartości, które mogą zostać usytuowane w hierarchii, zatem w zależności od poglądów mogłyby zostać ustawione w różnych zbiorach, powodując dla odbiorcy unikatową kompozycję.

W wybranych legendach dostrzegliśmy trzy, różne typy wartości: hedonistyczne, porządku prawnego oraz witalne. Według Maxa Schelera wartości związane są ze sobą i zależne. Legendy zatem powiązane zostały nie tylko miejscem, ale i pewną ideologią. W *Legendzie o białej róży* naprzód wysunęła się wartość witalna, w *Głowie na wieży katedry* – wartość porządku prawnego, natomiast w *Bramie kluskowej* - wartość hedonistyczna. W momentach, w których bohaterowie nie odrzucali wartości, która jawiła im się jako najważniejsza, byli karani. Nie nam osądzać jednak, czy to była przyczyna takiego końca historii czy może zbieg okoliczności. W *Bramie kluskowej* mężczyzna stawia na realizację wartości hedonistyczną, nie może zrezygnować z przyjemności, jaką czerpie ze smakowania

wyrobów swojej żony. W *Głowie na wieży katedry* poczucie sprawiedliwości i hierarchii oraz upór doprowadzają do śmierci mężczyzny; z kolei śmierć księdza w *Białej róży* spowodowana jest niemożliwością odrzucenia wartości witalnej, jaką jest życie przeciwko śmierci.

Legendy są specyficznymi opowieściami, egzystującymi wskutek przemieszania fantazji oraz realnej rzeczywistości. Istnieje w nich jednak pewna przestrzeń niedopowiedzenia oraz prowokacja, która warunkuje w nas próbę weryfikacji, na ile dana historia może zawierać wątki historyczne. Z całą pewnością te zakorzenione we Wrocławskiej tradycji opowieści działają na wyobraźnię oraz odbiór miejsc osadzonych w tych owianych tajemnicą opowieściach, a to właśnie działanie jest głównym założeniem performatyki. Przedstawione w projekcie fragmenty wrocławskich legend posiadają wiele dróg interpretacji. Dołączone przez nas opisy legend w postaci materiałów audiowizualnych i kodów, możliwych do zeskanowania za pomocą telefonu stanowią kontekst dla przeprowadzonych przez nas działań jak i samej instalacji.

Warte poddania refleksji wydaje się, jak lokalne historie egzystują w świadomości rodowitych Wrocławian i na ile są kolejną z licznych atrakcji o turystycznym potencjale. Naszym celem jest próba wzbudzenia zainteresowania odbiorcy poprzez proponowanie nieoczywistych reprezentacji legend; jednocześnie swoimi działaniami chcemy wywołać u odbiorców chęć interakcji poprzez obcowanie z oferowanymi przez nas rozwiązaniami performatywnymi, artystycznymi i technologicznymi. W projekcie *Archiwum Legend* największy potencjał odnaleźliśmy w jednym z wrocławskich zakątków, ponieważ wszystkie z przedstawionych opowieści łączy miejsce - Ostrów Tumski. Nie trudno zatem zauważyć, że narzędziem, które posłużyło do aktywizacji pomysłu było terytorium.

Wszystkie trzy realizacje mają zarówno potencjał kulturoznawczy, jak i aktywistyczny. Być może „aktywizacja kulturalna” wydaje się zbyt wąskim zakresem, jednak w połączeniu z wartościami, które możemy wydobyć z tych opowieści, zyskuje dla nas znaczenie. Dzięki temu założeniu mogliśmy zrealizować performanse, które powiązały nas nie dość że z miejscem, to i z potencjalną grupą społeczną. Uświadomienie sobie, jak ogromną rolę w życiu człowieka odgrywa „aktywność” połączona z „niepamięcią” zachęciło naszą grupę do działania. Legendom zarzuca się zbyt wielką bajkowość, nierzeczywistość - nie chodzi tu jednak o to, by traktować każdą z legend dosłownie.

Bibliografia

Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, Kraków 2008.

Schechner R., *Performatyka. Wstęp.*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006.

Scheler M. *Ordo Amoris*, [w:] *O miłości – antologia*, Toruń 1998.

Schindler J. *Kulturowe uwarunkowania procesów aktywizacyjnych*, Wrocław 2014.