


Ewa Bał

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

 <https://orcid.org/0000-0002-2434-6108>

„Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura”

Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 39 (2/2019)

Teatr/transjer/transgresja

Theatre/transfer/transgression

ISSN 2544-3186

DOI: 10.31261/errgo.7722



Mobilność kulturowa w badaniach nad przedstawieniami – perspektywy metodologiczne

Manifest mobilności kulturowej Stephen Greenblatta, sformułowany przez niego w 2011 roku¹, jak powszechnie dziś wiadomo, był próbą odpowiedzi na pytanie, jak należy patrzeć na kulturowe wpływy i jak badać współczesną i dawną rzeczywistość kulturową w dobie globalnej mobilności. Proponowana przez niego postawa badawcza, podchwycona dosyć szybko przez naukowców z różnych dziedzin humanistyki, nie była jednak w założeniu autora uszczegółowionym modelem czy gotową metodologią badań, raczej wyznaczała pewien horyzont spojrzenia na zagadnienia współcześnie rozumianych kulturowych wpływów i przepływów i wciąż domaga się uszczegółowienia w odniesieniu do konkretnych studiów przypadków i dziedzin wiedzy, zwłaszcza zaś do szeroko pojętej wiedzy o przedstawieniach (jako przedmiocie badań teatrologii i performatyki). Spróbuję więc prześledzić pokrótce propozycję Greenblatta, by następnie zastanowić się, w jaki konkretny sposób można ją wykorzystać w badaniach nad przedstawieniami, ich kulturowym zapleczem oraz jak zmusza ona współczesnych badaczy do rewizji dotychczasowych sposobów wytwarzania wiedzy o świecie.

Greenblatt, obserwując w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku przyspieszony rytm przemieszczania się ludzi, towarów i dóbr kultury po świecie związany z rozwojem transportu oraz możliwością transmitowania treści, obrazów i dźwięków oraz komunikowania ze sobą ludzi na odległość za pomocą współczesnych mediów elektronicznych, doszedł do wniosku, że konieczne staje się zawieszenie myślenia o stałości tożsamości kulturowych w ich etnicznym, narodowym i substancjalnym wymiarze. Trudno już dzisiaj wyobrazić sobie – mawiał – że kulturę tworzą wyłącznie ludzie w ramach konkretnego tylko terytorium, języka i wspólnoty i że jej elementy pozostają w oryginalnym kontekście

1. Stephen Greenblatt, Ines Županov, Reinhard Mayer Kalkus, Heike Paul, Pál Nyíri, Frederieke Pannevis, *Cultural Mobility. A Manifesto*, Cambridge University Press, Cambridge 2010; polskie tłumaczenie we fragmentach: Stephen Greenblatt, *Mobilność kulturowa. Wprowadzenie i Manifest badań nad mobilnością kulturową*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia”, 2011, nr 106, s. 42–46 i 47.

w niezmienionej funkcji i znaczeniu. Kulturze od zawsze bowiem towarzyszył ruch, z tym że kiedyś może nieco wolniejszy, który współcześnie nabrał znacznego przyspieszenia, dlatego stał się wyraźnie widoczny². Redefinicji dziś wymaga zatem przede wszystkim sposób badania i pojmowania kulturowych wpływów, gdyż ich tradycyjne modele wydają się mocno anachroniczne.

Pierwszy z tych tradycyjnych wypracowanych przez historyków sposobów definiowania kulturowych wpływów, który Greenblatt określił mianem *translatio imperii*, powiązany jest ze zbrojną aneksją nowych terytoriów i z dyskursem dominacji i podboju. Odpowiadał on poszerzaniu pola wpływów kultury dominującej poprzez narzucanie podbitym ludom prawa, insygniów, architektury czy religii. Przykładem może być tutaj stopniowe powiększanie kulturowego zasięgu Cesarstwa Rzymskiego, widocznego do dzisiaj chociażby w sferze urbanistyki europejskich miast czy zachowanych ruin dawnych budowli. Jednak, jak podkreśla Greenblatt, nie każdy podbój musi być równoznaczny z transferem kulturowym, gdyż chociażby inwazja Alaryka, wodza Gotów, na Rzym w 401 roku nie doprowadziła do ustanowienia tam nowego prawa i państwowości ani też płądrowanie Rzymu przez Gotów nie przyczyniło się do przeniesienia rzymskiej kultury na inne obszary. Nie każda zatem inwazja skutkuje rzeczywiście kulturowym transferem, dlatego, według Greenblatta, trudno traktować ten model badań jako miarodajny.

Drugi typ kulturowych wpływów, któremu krytycznie przygląda się Greenblatt, został przez niego nazwany zbiorczo *figurą*. Wypracowany został głównie na gruncie teologii i interpretacji Starego i Nowego Testamentu i polegał na zawłaszczaniu przez teologów profetycznych znaków Starego Testamentu i traktowaniu osób i wydarzeń w nim przedstawianych jako zapowiedzi nadejścia zbawiciela. Metoda ta wprawdzie polegała na rozpoznaniu oryginalnego kontekstu, autorstwa i kulturowej przynależności dóbr kultury, ale jednocześnie pozbawiała je dotychczasowych sensów, wytwarzając w odbiorcach przekonanie, że cenne zasoby z przeszłości lub obcych kultur dają się zaktualizować jedynie w ramach nowego systemu pojęć i odniesień. W ten sposób kultura judaistyczna została przejęta i przefiltrowana przez dominującą kulturę chrześcijańską, tracąc niejako możliwość przemawiania własnym głosem. Dzięki tej metodzie mogliśmy wprawdzie obcować z dziełami pochodzącymi z innych kultur, ale tylko w takim zakresie, w jakim zostały nam one prefigurowane (przedstawione i objaśnione) w ramach innych dominujących systemów. Szukając przykładów opisywanego przez Greenblatta modelu działania *figury* w dziejach teatru, łatwo zdamy sobie sprawę z tego, że tak właśnie na początku XX wieku Europejczycy zaznajamiali się z azjatyckim teatrem. Został on im „dany” do oglądania w ramach wystaw światowych, w formie odpowiednio udramatyzowanych przez zachodnioeuro-

2. Greenblatt, *Mobilność kulturowa. Wprowadzenie*, s. 43.

pejskich dramatopisarzy i impresariów przedstawień „Orientu” lub jako projekcja możliwych kierunków reformy europejskiego teatru w pismach Bertolda Brechta czy Antonina Artauda³.

Jak zatem widać, obie wymienione tradycyjne metody badań kulturowych wpływów zakładają istnienie jakiejś konieczności kulturowego transferu i w zasadzie wykluczają taką chociażby możliwość, że wymiana dóbr kultury jest często dziełem przypadku oraz kończyć się może zarówno sukcesem, jak i porażką, i że cały świat ufundowany być może na innych, niekoniecznie logicznych zasadach. W badaniu mobilności kulturowej skupić więc powinniśmy się na studium umiejętności dobranych przypadków, na podstawie których śledzić moglibyśmy szczegółowo procesy „wykorzenia” przedmiotów, praktyk oraz ludzi z jednego kontekstu w drugi, z uwzględnieniem ich przeinaczeń, pomyłek, niezrozumienia, gdyż istota tych badań tkwi w tzw. zaskoczeniu ruchem i pewnym poczuciu niewiedzy, gdzie owa podróż się zakończy⁴. Osiągnięciu tego celu służyć zaś mają pewne ogólnie nakreślone przez Greenblatta ramy postawy badawczej, które każą przede wszystkim skupić się na sytuacyjności poznania procesu mobilności. Trzeba zatem, radzi Greenblatt, rozumieć mobilność kulturową całkiem dosłownie, jako przemieszczenie dóbr kultury za pomocą różnych dostępnych środków transportu z uwzględnieniem materialnych i fizycznych struktur, tras i prędkości, kosztów i ograniczenia, po to, by uchwycić w sensie metaforycznym najmniej oczywiste i zaskakujące kanały przepływów. Poza tym należy zidentyfikować i szczegółowo opisać tzw. strefy kontaktu, czyli miejsca i okoliczności, w których dochodzi do spotkania różnych podmiotów i wymiany dóbr kultury. Wyłania się z nich bowiem wyspecjalizowana grupa mobilizatorów, agentów, pośredników, tłumaczy a także lepiej widoczne stają się same instytucje (takie jak muzea, teatry lub festiwale), które takim spotkaniom i wymianie dóbr kultury służą lub je sankcjonują, choć nie zawsze bezinteresownie.

Z tego zestawu zaleceń na szczególną uwagę moim zdaniem zasługuje właśnie definicja stref kontaktu, gdyż pojęcie to w największym bodaj stopniu pozwala mi odnieść manifest mobilności kulturowej Greenblatta do badań nad przedstawieniami artystycznymi i kulturowymi (które z kolei są przedmiotem badań teatrologii i performatyki). Pojęcie stref kontaktu, czyli ang. *contact zones*, nie zostało zresztą wymyślone przez Greenblatta. Wprowadziła je bowiem do humanistyki Mary Luis Pratt już pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku dla określenia takiej

3. Szerzej na ten temat można przeczytać w książce Nicoli Savaresego, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Editori Laterza (1992), Roma-Bari, 2006, w polskim tłumaczeniu ukazały się dwa fragmenty tej książki: *Mit Orientu* (1), przeł. Ewa Bal, „Didaskalia”, 2012, nr 112 i *Mit Orientu* (2), przeł. Ewa Bal, „Didaskalia”, 2013, nr 113.

4. Greenblatt, *Mobilność kulturowa. Wprowadzenie*, s. 46.

specyficznego przestrzeni spotkania kolonizatorów i skolonizowanych, niezających wzajemnie swoich języków i obyczajów, w których zarówno jedna, jak i druga strona musiała wypracować nowe umiejętności komunikacyjne oraz wykształcić wśród swoich społeczności tłumaczy i pośredników, by spotkanie – niezależnie od tego, czy wrogie, czy przyjazne – w ogóle mogło dojść do skutku⁵. Badanie tak rozumianych stref kontaktu pozwoliło Pratt spojrzeć krytycznie na zawarty w studiach postkolonialnych (zwłaszcza w ich początkowym kształcie uformowanym jeszcze w latach siedemdziesiątych XX wieku) dualistyczny model świata oparty na podziale między kulturą dominującą i zdominowaną. Jej rozumienie stref kontaktu komplikowało ten obraz świata, zwracając uwagę na inne możliwe emergentne relacje i efekty spotkania heterogenicznych podmiotów, które muszą w tej specyficznego przestrzeni zredefiniować się wzajemnie.

Na początku XXI wieku o strefach kontaktu mówiła też Donna Haraway, która jako badaczka feministyczna i biologka, a także filozofka nauki, starała się podważyć istniejące w kulturze podziały na świat zwierzęcy i ludzki, i krytycznie przyglądała się dyskursom naukowym uwierzytelniającym takowe podziały⁶. Przejęła od Pratt pojęcie stref kontaktu, by pokazać, jak dochodzi w nich do spotkania zwierząt i ludzi (choćby między człowiekiem i psem na polu treningowym). Biorące w nim czynny udział podmioty – zarówno ludzkie, jak i zwierzęce – zmuszone były do wzajemnej nauki swoich kodów zachowań, nie zawsze zakończonej sukcesem, częściej konstatacją porażki lub różnicy i wypracowania nowych emergentnych modeli współpracy na hybrydycznych łączach pomiędzy różnymi światami. Jak widać z powyższych definicji, strefy kontaktu są zatem przestrzenią spotkania, konfrontacji, zderzenia lub współpracy różnych, heterogenicznych podmiotów, w ramach której uczestnicy zmuszeni są do redefinicji swoich tożsamości, postaw, języków, sposobów komunikacji i praktyk działania.

Tak rozumiane strefy kontaktu wiele zatem mają wspólnego ze specyficznym rozumianym i wprowadzonym na polskim gruncie przez Dariusza Kosińskiego pojęciem przedstawienia, jako polskiego odpowiednika poliwalentnego angielskiego terminu *performance*. Punktem wyjścia tej koncepcji były jednak ustalenia Eriki Fischer-Lichte, która wyraźnie mówiła:

Proces przedstawienia przebiega jako ciągle samostwarzanie, jako autopojetyczna, wciąż zmieniająca się pętla feedbacku. Samostwarzanie oznacza, że wprawdzie wszyscy

5. Mary Luise Pratt, *Art of the Contact Zone*, w: *Ways of Reading*, 8th edition, ed. David Bartholomae, Anthony Petrosky, Boeford/St. Martin's, Boston 2008, s. 497–516.

6. Donna J. Haraway, *Training in the Contact Zones. Power, Play and Invention in the Sport of Agility*, w: *When Species Meet*, ed. Donna Haraway, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2008, s. 205–246.

uczestnicy doprowadzali do jej powstania wspólnymi siłami, ale nikt nie mógł jej w pełni z góry zaplanować, ani kontrolować⁷.

Fischer-Lichte, mówiąc o „przedstawieniu”, miała na myśli niemiecki termin „der Vorstellung” – wprowadzony do humanistyki przez ojca niemieckiej teatrologii niemieckiej Maxa Hermanna⁸ – który w dosłownym tłumaczeniu oznacza „stawianie przed”. Próbowała bowiem znaleźć w swoim języku odpowiednik angielskiego *performance*, który zawierałby właśnie w swoim polu znaczeniowym ów element nie zawsze możliwego do zaplanowania i przewidzenia spotkania widzów i wykonawców. W dalszej części wywodu udowadniała też, że jej definicja sprawdza się nie tylko w odniesieniu do przedstawienia teatralnego, ale właśnie w każdym typie spotkania o performatywnym charakterze między twórcami a widzami, a zwłaszcza w performansie artystycznym. Dariusz Kosiński rozwinął z kolei rozumienie przedstawienia Erika Fischer-Lichte na takie specyficznie wydzielone w czasie i przestrzeni oraz dramaturgicznie i znaczeniowo spotkania i zdarzenia (jak np. manifestacje polityczne, ceremonie, wystąpienia publiczne czy nawet wspólne przebywanie w jednym przedziale w pociągu), w których uczestniczące podmioty wzajemnie się sobie przedstawiają i redefiniują dokładnie tak jak podmioty w *contact zones*⁹.

Z powyższych rozważań wynika więc, że chcąc traktować serio manifest mobilności kulturowej Greenblatta i stosować go do badań nad przedstawieniami, należy patrzeć na nie jako na przykład *stref kontaktu*, a więc szczegółowo opisanych okoliczności spotkania, w którym uczestniczące podmioty – wykonawcy i widzowie (w tym także badacze) wzajemnie na siebie wpływają i redefiniują zarówno towarzyszące im ramy poznawcze, jak i własne wyobrażenia o tożsamościach kulturowych. W badaniu tym chodzi więc nie tyle o pokazanie przedustawnych twardych tożsamości, modeli relacji i kontekstów kulturowych, ile właśnie o uchwycenie procesualności, sytuacyjności i nieprzewidywalności spotkania i wyłaniających się zeń sensów.

Korzystając z tak zarysowanej definicji stref kontaktu jako przestrzeni przedstawienia, chciałabym przez jej pryzmat przyjrzeć się dwóm przykładom działań artystycznych, które zmuszają nas do refleksji nad uwikłaniem estetyki zachodnioeuropejskiej w konstruowaniu hierarchii i tożsamości kulturowych w bardzo specyficznej zaaranżowanej sytuacji, jaką jest przestrzeń muzealnej wystawy.

7. Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 78–79.

8. Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, część II, Berlin 1914, s. 118, cyt za: Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, s. 43.

9. Dariusz Kosiński, *Przedstawienie*, w: *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa Bał, Dariusz Kosiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 217–225.

W pierwszym rzędzie chciałabym odwołać się do performansu pochodzącego z RPA Brettia Baileya z 2013 roku zatytułowanego *Exhibit B*, którego inspiracją była refleksja autora nad skutkami francuskiej i belgijskiej kolonialnej ekspansji w Kongo. Instalacja ta pokazywana była w wielu miastach europejskich, gdzie wzbudzała skrajne, a czasem nawet gwałtowne reakcje, zwłaszcza we Francji, gdzie afrofrancuscy obywatele tego kraju byli oburzeni sposobem potraktowania przez autora ciał czarnoskórych aktorów¹⁰. W Polsce można było obejrzyć ją na międzynarodowym festiwalu teatralnym *Dialog* we Wrocławiu w dawnym browarze miejskim, gdzie, pomimo pewnego prasowego rozgłosu, nie skłoniła ona jednak widzów do otwartych protestów. Jak się bowiem okazuje, tak zróżnicowane reakcje odbiorców same w sobie świadczą już o potrzebie zawieszenia myślenia o przewidywalności scenariuszy spotkania rozgrywających się w strefach kontaktu.

Widz instalacji Brettia Baileya już od samego początku wprowadzany był zresztą w stan poznawczego zawieszenia, gdyż jej zwiedzanie możliwe było tylko w pojedynkę: widzowie wpuszczani byli do ciemnego labiryntu w pewnych odstępach czasu, aby każdy na własną rękę radzić sobie musiał z tym, co za chwilę zobaczy. W industrialnym budynku autor zaaranżował rodzaj „tunelu strachów”, w którym raz po raz widzowie napotykali na swojej drodze specyficznie obmyślane *tableaux vivants*. Biorący w nich udział żywi czarnoskórzy aktorzy odgrywali przed widzami sceny w stylu XIX-wiecznych gabinetów osobliwości, które jednocześnie na innym planie krytycznie powtarzały znaną z galerii i muzeów ramę poznawczą ekspozycji. Muzealne przedmioty zwykle opatrywane bywają tabliczką z numerem inwentarza, podstawowymi danymi dotyczącymi technik malarskich i rzeźbiarskich, materiałów, autorstwa itp. Tu jednak zamiast materialnych muzealiów widzowie oglądali aktorów, ustawionych w pozach nawiązujących zarówno do tradycyjnego malarstwa portretowanego, jak i scen rodzajowych, gdzie ludzkie ciało, oprócz towarzyszącego mu ironicznie muzealnego opisu, poddawane było zniewoleniu i upokorzeniu.

W wystawie chodziło bowiem przede wszystkim o to, by spojrzenia aktorów będących bohaterami żywych obrazów na moment spotkały się ze spojrzeniem oglądającego widza. Tylko w ten sposób bowiem, w żywym spojrzeniu, uczestnicy tego spotkania mogli zdać sobie sprawę z konsekwencji tak zaaranżowanej relacji z Innym. Wchodząc na wystawę, przyglądałam się na przykład aktorom wcielającym się w Pigmejów, których waga, wzrost oraz odcień skóry zostały pieczołowicie opisane na ustawionej tuż obok informacyjnej tabliczce. Sam fakt oglądania tak skatalogowanego ludzkiego ciała wywoływał u mnie instynktowny sprzeciw

10. Na temat protestów afrofrancuskiej społeczności próbującej uniemożliwić pokaz instalacji 27 listopada 2014 roku w Paryżu w teatrze Gérard-Philippe de Saint-Denis zob.: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ro7QT8t7iRM>> (10.07.2019).

natury etycznej, który jednak z trudnością mogłam wyrazić, gdyż powstrzymywała mnie świadomość uczestnictwa w zaplanowanym przez twórcę wydarzeniu artystycznym. Ten mechanizm doskonale zatem odsłaniał kruchość naszych przekonań o możliwości ascetycznej i wyłącznie estetycznej kontemplacji sztuki i o konieczności zajęcia przez oglądającego stanowiska natury etycznej – samo bowiem oglądanie tego przedstawienia stawało się odbiorcy wysoce niestosowne.

Tak niestosowne, że z trudem w pewnej w chwili mogliśmy spojrzeć w oczy aktorki siedzącej do nas tyłem na łóżku małżeńskim, której twarz odbijała się w zawieszonym na ścianie lustrze. Na szyi kobiety widniał okazałych rozmiarów łańcuch niewolniczy, jednoznacznie wskazujący na seksualne jej zniewolenie i uprzedmiotowienie. W tej samej jednak chwili, kiedy zażenowany i zawstydzony widz próbował uniknąć pełnego pretensji spojrzenia kobiety, uświadamiał sobie swoje własne tchórzostwo czy też zwyczajną bezradność w tej sytuacji.

W innym miejscu z ciemności wyłaniała się półnaga kobieta, Hotentocka Wenus, bohaterka londyńskich gabinetów osobliwości z przełomu XVIII i XIX wieku (znana skądinąd postać z filmu *Czarna Wenus* Abdellatifa Kechiche'a z 2010 roku). Ona też starała się uchwycić nasze spojrzenie po to między innymi, by wyrwać zwiedzających z komfortowej pozycji anonimowych i biernych obserwatorów i tym spojrzeniem niejako zadać widzom pytanie o dalekie etyczne i kulturowe konsekwencje naszej kontemplacji sztuki. I trzeba przyznać, że zabieg Bretta Baileya okazał się niezwykle skuteczny. Wielu widzów, komentujących później między sobą wrażenia z wystawy, zdawało sobie sprawę, że samo oglądanie ekspozycji staje się aktem wysoce niestosownym. Namacalnie niejako i na wyciągnięcie ręki doświadczali głęboko zakorzonego w europejskiej mentalności rasizmu i zaczęli odczuwać na własnej skórze winę za nadużycia dokonane ręką innego, być może białego człowieka, w innym miejscu i czasie. W tym więc sensie mieliśmy tu do czynienia z dosłownym przeniesieniem w czasie i przestrzeni pewnego modelu relacji, czyli dawnego ustawienia pana i niewolnika, które we współczesnym kontekście budziło zarówno w twórcach, jak i widzach natychmiastowy sprzeciw. I zaryzykuję tu stwierdzenie, że ten moment poznania własnych granic wytrzymałości i moralnego sprzeciwu wobec niewolnictwa nie byłby pewnie możliwy bez wejścia w strefę kontaktu, czyli bezpośredniego doświadczenia opartego na autopojetycznej wymianie energii i spojrzeń.

Ponadto instalacja ta, powtarzając w swojej strukturze gest muzealnej wystawy oraz rytuał jej zwiedzania, stawiała pod znakiem zapytania głęboko zakorzone w kulturze zachodniej pragnienie posiadania drugiego człowieka poprzez przyswojenie sobie jego atrybutów kulturowych. Gest autora instalacji *Exhibit B* w sposób celny i bezpośredni piętnował mechanizm kulturowych wpływów, który Greenblatt nazywał figurą i której najlepszym przykładem są chociażby w Europie

wszelakie muzea sztuki egipskiej czy afrykańskiej, z dumą prezentujące „zdobycze” podróżnicze pod pretekstem ich ochrony przed zniszczeniem.

Wystawa ta nie tylko stanowiła przeniesienie we współczesne czasy i kontekst kulturowo-społeczny historycznie ukształtowanych w dobie kolonializmu nierówności międzyludzkich. W niektórych bowiem obrazach próbowała też skonfrontować widza z całkiem współczesnymi obrazami nierówności społecznych, które są wynikiem dysproporcji ekonomicznych pierwszego i trzeciego świata, skrywających nowe oblicze rasizmu. Pod ścianami ciemnego korytarza stali mężczyźni ubrani zgodnie ze współczesną modą, jako uchodźcy z Mali, Ghany, proszący o azyl w Europie. Obok nich znajdowały się informacje dotyczące ich numeru paszportu, narodowości i wieku, zaś imię i nazwisko, jako najmniej ważne dla urzędników imigracyjnych, znajdowało się na końcu listy. Na fotelu lotniczym siedział inny uchodźca, ze skrępowanymi taśmą nogami i dłońmi, który za chwilę miał zostać deportowany do kraju swojego pochodzenia. Ten gest powtórzenia w ramach instalacji scen i obrazów znanych z mediów współczesnych, na które coraz bardziej uodparniamy się w dobie nasilających się ruchów migracyjnych, stawiał nas twarzą w twarz z rzekomo anonimowym obcym przybywającym z krajów objętych wojną i ubóstwem. Mogliśmy zatem na własne oczy dostrzec człowieczy i jednostkowy wymiar migracji, który najczęściej znika w medialnej relacji. Zupełnie zatem inaczej niż na ekranie telewizora postrzegaliśmy w ramach tej instalacji kwestię rasizmu i okrucieństwa realizowanych współcześnie polityk migracyjnych w chwili, kiedy ich ofiary patrzyły na nas uporczywie w milczeniu. Byliśmy niejako zmuszeni do przyjęcia na siebie odpowiedzialności za procesy zachodzące w świecie i uświadomienia sobie własnej często uprzywilejowanej społecznie pozycji.

Ta część instalacji zmuszała też widzów do bardziej analitycznego spojrzenia na pozaartystyczną funkcję sztuki performansu. Jak bowiem widać z dotychczasowego mojego namysłu, performans (jako strefa kontaktu) pełni tutaj poliwalentną kognitywną i epistemologiczną funkcję w procesie redefiniowania kulturowych i społecznych tożsamości oraz relacji społecznych. I jest to funkcja bodaj szersza niż ta, którą przypisywano performansowi artystycznemu jeszcze w latach sześćdziesiątych XX wieku. Jak powszechnie wiadomo, sztuka performansu powstała w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku głównie po to, by podać w wątpliwość wystawiane w muzeach i galeriach statyczne formy sztuki. Skupiając uwagę na samym działaniu, twórcy performansu artystycznego przenosili istotę sztuki z dzieła na sam proces jego powstawania. Nie kwestionowali jednak instytucjonalnej ramy galerii lub muzeum jako przestrzeni funkcjonowania sztuki. Najczęściej bowiem akcje podejmowane przez artystów performansu rozgrywały się w miejscach, których instytucjonalne ramy sygnalizowały, że chodzi o działania w sferze estetyki, nawet jeśli ich przedmiotem była często indagacja skryptów

zachowań z tak zwanego codziennego życia. Tymczasem dzisiaj performans, który z trudem można określić jako zjawisko wyłącznie artystyczne, w swoich założeniach projektuje o wiele szersze spektrum działania. Wydaje się rodzajem kognitywnego laboratorium, konkretną, materialną i fizyczną przestrzenią, w której twórcy i widzowie na drodze empirycznego doświadczenia mogą dokonywać rozpoznania świata i swojej pozycji w tym świecie, poglądów politycznych, tożsamości a także relacji z innymi podmiotami. W tym tkwi, moim zdaniem, potencjał performansu jako przed-stawienia lub strefy kontaktu, gdyż pozwala nam on w konkurencyjny sposób wobec innych metod, na przykład lektury literatury fachowej, doświadczać problemów natury kulturowej i socjologicznej. A od samego badacza wymaga zajęcia otwartej postawy wobec przedmiotu badań, gdyż sensy i konsekwencje relacji podmiotu z przedmiotem rodzą się tu w sposób emergentny, sytuacyjny i chwilowy.

Z tego, co do tej pory powiedziałam, mogłoby się wydawać, że o strefie kontaktu możemy mówić tylko w odniesieniu do takich przedstawień, które dzieją się w czasie rzeczywistym, tu i teraz, w konkretnej przestrzeni fizycznej, której warunkiem niezbędnym jest współobecność wykonawców i widzów. Choć niektóre teorie performansu, między innymi Peggy Phelan czy Eriki Fischer-Lichte, rzeczywiście kładą nacisk na ten warunek¹¹, inne prace na temat teatralnego charakteru fotografii Philipa Auslandera lub jego ustalenia dotyczące „nażywości” (ang. *liveness*) w kulturze medialnej nie stawiają już tej kwestii tak ostro¹², a nawet wskazują na możliwość zwrotnego afektywnego sposobu budowania relacji nie tylko *face to face*, ale także w kontakcie widzów chociażby ze współczesnymi nowymi mediami (takimi jak Internet i media elektroniczne), a także starszymi (takimi jak telewizja czy fotografia). Chcę przez to powiedzieć, że choć przestrzeń muzeów i galerii jako miejsca wystawiania statycznych dzieł sztuki danych do biernego oglądania została w ramach sztuki performansu wyraźnie podważona już w latach sześćdziesiątych XX wieku, nie znaczy to, że same muzea i sposób organizacji wystaw się nie zmieniły. Galerie i muzea nie tylko chętnie w swoich ramach goszczą performanse (jak retrospektywna wystawa w MoMA Mariny Abramović *Artystka obecna* z 2010 roku), ale jeszcze określony typ wystaw służy głównie temu, by zwiedzający na własnej skórze doświadczyli dziejącej się na ich oczach historii (mam tu na myśli wystawy zwane narracyjnymi lub performatywnymi, takie jak ekspozycja w Muzeum Powstania Warszawskiego

11. Por. Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge 2003 oraz Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

12. Por. Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London-New-York, 2007 oraz Philip Auslander, *Na żywo czy...?*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 18–27.

w Warszawie lub wystawa *Kraków – czas okupacji 1939–1945* w Muzeum Krakowa) albo zostali skonfrontowani z szokującymi lub budzącymi gwałtowne emocjonalne reakcje eksponatami (jak rzeźba Mauriza Cattelana *La nona ora*, wystawiona na 110-lecie Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, ukazująca Jana Pawła II przygniecionego meteorytem, z którego nadgorliwy wierzący próbował zdjąć kłopotliwy kamień). Muzea i galerie, jako takie, ustanawiają zatem instytucjonalne ramy stref kontaktu lub po prostu są strefami kontaktu, w ramach których zwiedzający, obcujący zarówno z dziełami statycznymi, jak i działaniami performatywnymi, zmuszeni są do zajęcia, zredefiniowania albo uświadomienia sobie własnych określonych postaw i przekonań czy działania mechanizmów kulturowych¹³. A oglądane przez nich eksponaty, często przywiezione z dalekich krajów i wyjęte ze swoich oryginalnych kontekstów, oddziałują na zwiedzających w sposób nie do końca dający się przewidzieć lub zaplanować.

Dlatego chciałabym uzupełnić moje rozważania na temat możliwości badania przedstawień w ramach paradygmatu mobilności kulturowej o przykład takiej wystawy, która z jednej strony bardzo silnie emocjonalnie oddziałuje na zwiedzających, a z drugiej rozwija rozumienie stref kontaktu o możliwość negocjowania w nich relacji między kulturowo rozumianym światem natury i światem człowieka. Chodzi mi o retrospektywną wystawę fotografii Pietera Hugo, który – podobnie jak autor wcześniej wspomnianej instalacji – pochodzi z RPA i za pomocą aparatu fotograficznego próbuje odsłaniać nieznanne do tej pory oblicze Afryki w taki sposób, byśmy jednocześnie krytycznie odnieśli się do popularnych i zakorzenionych w kulturze zachodniej (dzięki chociażby filmom, reportażom i zdjęciom grupy medialnej National Geographic) sposobów „widzenia” tego kontynentu. Jego wystawę można było ostatnio oglądać w kilku znaczących muzeach w Europie, ja spotkałam się z nią w Museu Coleção Berardo w Lizbonie¹⁴.

Wystawa miała charakter retrospektywny i ukazywała cykle zdjęciowe Pietera Hugo wykonywane na przestrzeni około 15 ostatnich lat w różnych częściach Afryki. Był tam między innymi cykl przedstawiający osoby cierpiące na albinizm, pochodzące z Afryki oraz innych części świata, które – spoglądając na zwiedzających z portretów – zmuszały widzów do zweryfikowania powszechnych w kulturze zachodniej wyobrażeń na temat rasizmu jako segregacji pod względem koloru skóry. Duży cykl poświęcił Hugo przedstawianiu nieopogrzebanych resztek (ubrań i ciał) po ludobójczej wojnie domowej w Rwandzie z 1994, który miał

13. Szerzej o strefach kontaktu w instytucji muzealnej pisał James Clifford, *Museum as Contact Zones*, w: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, 1997, s. 188–219.

14. Pieter Hugo, *Between the Devil and the Deep Blue Sea*, Museu Coleção Berardo, Lizbona, 05.07.2018–07.10.2018, data zwiedzania: sierpień 2018 roku.

być rodzajem epitafium pamięci ofiar. Wiele ze zdjęć przedstawiało stopy ubrań zmarłych i ich przedmiotów osobistych, które w oglądających Europejczykach budziły skojarzenia ze zgromadzonymi w Muzeum Zagłady w Oświęcimiu przedmiotami osobistymi ofiar nazizmu. Wyjaśniając w katalogu do wystawy intencje stojące za tą częścią ekspozycji, Hugo chciał przekornie odpowiedzieć na apele akademickiego zachodniego świata, by przestać pokazywać Afrykę wyłącznie jako kontynent targany wojnami, a zwrócić uwagę na przykład na jej „piękno natury”¹⁵. Jak wiadomo, pewien standard tych wyobrażeń szczególnie efektywnie realizują reporterzy National Geographic, którzy modelują i narzucają wzorce dramaturgiczne i ikoniczne przedstawiania krajów tzw. Trzeciego Świata. Hugo stara się tymczasem działać na przecięciu popularnych czy wręcz stereotypowych wyobrażeń kulturowych o Afryce i za pomocą swoich zdjęć ustanawiać nowe, często zaskakująco odwrócone modele spojrzenia.

Moją uwagę w tym kontekście zwrócił jego cykl zdjęć zatytułowany *The Hyena and Other Man* z lat 2005–2007. Inspiracją do jego powstania było zdjęcie wykonane przypadkiem telefonem komórkowym przez znajomego Hugo w Lagos w Nigerii, przedstawiające grupkę ludzi przechadzającą się po ulicy z hienami na łańcuchu¹⁶. Po kilku dniach Hugo zobaczył to zdjęcie w jednym z południowoafrykańskich tygodników, opatrzone tytułem „The Streets of Lagos” i wyjaśnieniem, że tak właśnie wyglądają w Nigerii „złodzieje, handlarze narkotyków, ochroniarze oraz gangsterzy”¹⁷. To wydarzenie zainspirowało Pietera Hugo do tego, by na własną rękę odnaleźć w Nigerii „ludzi z hienami”. Gdy przybył na miejsce, okazało się, że sfotografowana przypadkiem grupa w istocie była zespołem artystów ulicznych, wędrownych performerów, którzy ze swoim „bestiarium” (hienami, pytonami i małpami) podróżowali z miasta do miasta, urządzając w nich uliczne przedstawienia tresury z udziałem zwierząt i w ten sposób zarabiając na życie. Zdjęcia Hugo są więc zapisem różnych chwil ze wspólnie odbytego z tą grupą tournée.

Nie da się ukryć, że zdjęcie mężczyzny trzymającego na łańcuchu dorosłą hienę lub małpę na sznurku niemal od razu przywodzi na myśl dobrze rozpowszechniony w zachodniej kulturze dyskurs obrońców praw zwierząt, zgodnie z którym trzymanie dzikich stworzeń na uwięzi wydaje się obecnie niedopuszczalne. Jednak Nigeria jest krajem o jednej z największych dysproporcji socjalnych na świecie, gdzie skala ubóstwa jest niemal równie wielka jak niebotyczne zyski tego kraju z eksportu ropy. W rzeczywistości więc Hugo swoimi zdjęciami próbował wywrócić na nice przedustawne wyobrażenie o „dominacji” i „poddaniu” natury człowiekowi. W sfotografowanych przez niego parach człowieka i zwierzęcia,

15. Hugo, *Between the Devil and the Deep Blue Sea...*

16. Hugo, *Between the Devil and the Deep Blue Sea...*

17. Hugo, *Between the Devil and the Deep Blue Sea...*

złączonych łańcuchem, dostrzec można było rodzaj współzależności dwóch heterogenicznych podmiotów w sytuacji zagrożenia życia. To nie tylko zwierzę prowadzone było tutaj na łańcuchu przez człowieka, ale także człowiek trzymał się zwierzęcia za pomocą łańcucha, jako jedynej i ostatniej deski ratunku i gwarancji przerwania¹⁸. Oglądając zatem tę serię zdjęć w instytucjonalnych ramach lizbońskiego muzeum, jako widzowie zmuszeni byliśmy do zrewidowania naszych wyobrażeń na temat zależności między ludzkim i zwierzęcym światem, w ramach których zwierzęta postrzegane są wyłącznie jako ofiary ludzkiej dominacji. W obrazach uchwyconych przez Pietera Hugo okiem aparatu fotograficznego hiena i człowiek stanowią rodzaj hybrydowego połączenia tego, co ludzkie i zwierzęce, jak sugerowała Donna Haraway, w splocie zależności, której ostatecznym celem jest wspólne przetrwanie¹⁹. Zaś ciężar ewentualnego oskarżenia o niesprawiedliwość losu, który dotknął oba portretowane podmioty, został przeniesiony na system ekonomiczny i establishment kraju, który – jak Nigeria – najwyraźniej nie gwarantuje ludziom równomiernej dystrybucji bogactwa i przez to zmusza ich do korzystania z innych dostępnych zasobów – w tym także zwierzęcych.

Pojęcie stref kontaktu, tak jak rozumie je Donna Haraway, służy tu do tego, by opisać takie okoliczności, w których dochodzi do intensywnych i improwizowanych interakcji między reprezentantami różnych gatunków, określanych przez nią mianem „znaczących innych” (*significant others*)²⁰. Z ich relacji wyłaniają się nowe modele współpracy, a także alternatywne modele światów czy ekosystemów, w którym każdy znajduje miejsce dla siebie. W takich strefach kontaktu doskonale uwidaczniają się procesy współstawiania się podmiotów²¹. Ich tożsamość nie istnieje bowiem jako uprzednia i odrębna całość (jako przeciwstawienie człowieka i zwierzęcia), ale rodzi się dopiero wtórnie, w wyniku kontaktu. Co dla mnie – próbującej uzasadnić nowatorskość metodologicznej propozycji badania mobilności kulturowej – najciekawsze w sposobie wykorzystania przez Haraway koncepcji stref kontaktu, to fakt zaangażowania badacza w relację, która jednocześnie staje się narzędziem i przedmiotem poznania. A jej efektem jest nie tyle określona wiedza, ile sam proces usytuowanego poznania rodzącego się z interakcji²².

Jak starałam się wykazać na omawianych przykładach, współczesne muzea i galerie stanowią dzisiaj bardzo produktywną strefę kontaktu, w której zarów-

18. Zdjęcia te można oglądać w sieci pod adresem: <<https://publicdelivery.org/pieter-hugo-the-hyena-and-other-men>> (10.07.2019).

19. Por. Donna J. Haraway, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London 2008.

20. Haraway, *When Species Meet*.

21. Haraway, *When Species Meet*.

22. *Situated Knowing. Epistemic Perspectives on Performance*, red. Ewa Bał, Mateusz Chaberski, Routledge 2020 (w trakcie publikacji).

no zwiedzający, jak i przywiezione z odległych zakątków świata przedmioty oraz (przemieszczeni z jednego kontekstu kulturowego w drugi) ludzie nawzajem na siebie wpływają i determinują sposoby wzajemnego postrzegania i przedstawiania. Strefy te stanowią więc swoiste laboratorium, w których żadne postawy, tożsamości ani kulturowe przynależności nie wydają się dane od samego początku, tylko raczej – jak chciał Greenblatt – dopiero wyłaniają się i konstytuują w wyniku spotkania i spojrzenia. Można zatem powiedzieć, że zarówno instytucje muzealne czy wystawiennicze, jak i wypracowane w ich ramach scenariusze i sposoby doświadczania Innego w ramach ekspozycji, stanowią w moim mniemaniu produktywny model stref kontaktu, który w swojej określonej sytuacyjności ujawnia postulowaną przez Greenblatta płynność i mobilność naszych kulturowych tożsamości i wzajemnych spojrzeń.

