

CHRISTEL STALPAERT

THIS BODY IS IN DANGER!

Ekologia, protesty i aktywizm w sztuce



Polityka i aktywizm, także w kontekście ekologii, to gorące tematy współczesnej teatrologii i performatyki. Wiele się jednak zmieniło od 1994 roku, kiedy ukazał się redagowany przez Unę Chaudhuri numer specjalny czasopisma „Theatre”, zatytułowany *Eco-theatre*. Dlatego chciałabym się zastanowić nad tym, jak zmieniła się rola sztuki i aktywizmu w dzisiejszych debatach o ekologii. Interesują mnie zwłaszcza trzy kwestie: 1) zmiana sposobu definiowania i ustanawiania samej natury; 2) szerszy problem postrzegania ekologii jako dziedziny wiedzy, która łączy badanie środowiska z refleksją nad psychologicznymi procesami produkcji podmiotowości i relacji społecznych; 3) posthumanistyczne spojrzenie na ekologię, obejmujące zarówno istoty żyjące, jak i elementy świata nieożywionego. Z tak wyznaczonej perspektywy przyjrę się następnie możliwościom, jakie otwierają się przed ekoaktywizmem i sztuką ekologiczną. Postaram się pokazać zaskakujące strategie i taktyki belgijskiego performerera Benjamina Verdoncka i portugalskiej performerki Marii Lucii Cruz Correii, które wytwarzają specyficzne relacje z „publicznością” i przestrzenią „publiczną”.

Zmiana paradygmatu ekologicznego

W XXI wieku zmieniają się nie tylko warunki klimatyczne, ale także dyskurs ekologiczny. Tacy badacze, jak brytyjski ekofilozof Timothy Morton czy francuski socjolog Bruno Latour, dostrzegli

tę zmianę paradygmatu, wzywając do krytycznej refleksji nad środowiskiem w szerszym kontekście, gdyż tylko to pozwoli wypracować nowe perspektywy polityczne i estetyczne.

Po pierwsze, zmierzamy dziś w kierunku ekologii krytycznej, pozbawionej pojęcia natury. W pracy *Ecology Without Nature* Morton zaproponował koncepcję krytyki ekologicznej, gdyż – jak dowodził – największą przeszkodę w myśleniu o środowisku stanowi „romantyczny” ideał Natury. Należy wreszcie go odrzucić, gdyż imaginariusz romantyczny „stoi na drodze prawdziwie ekologicznym formom kultury, filozofii i sztuki” (Morton, 2007, s. 1), zaś „stawianie Natury na piedestale i podziwianie jej z dystansu przypomina sposób, w jaki patriarchat traktuje Kobiety. Chodzi o oparty na paradoksie akt sadystycznego uwielbienia” (Morton, 2007, s. 4). Podobnie myśli Latour, kiedy twierdzi, że ekologia polityczna „przynajmniej w teorii nie może trzymać się natury” (Latour, 2009, s. 27)¹. Dlatego też należy gruntownie przemyśleć jej status i cele. Jak przekonuje Latour, odwołując się do znanej koncepcji *Realpolitik*, filozofia ekologii wciąż tkwi w paradygmacie *Naturpolitik*. Krytykuje zatem związaną z nią ideę ekologii, w myśl której natura tworzy spójną całość i wraz z opozycyjną wobec niej kulturą stanowi integralną część rzeczywistości. Choć to paradygmat z gruntu naturalistyczny, nierozzerwalnie wiąże się z XIX-wiecznym projektem nowoczesności. Latour przekonuje, że „Natura” jako spójna całość to wyłącznie jedna z koncepcji natury, powołana do istnienia przez nowoczesną konstytucję (zob. tamże, s. 252-254). Odróżnienie natury od społeczeństwa czy człowieka od rzeczy opiera się na modelu dwuizbowego parlamentu, w którym natura stanowi jedną z dwóch autonomicznych i „niewspółmiernych izb” (tamże, s. 95). Latour przestrzega przed tym „groźnym rozróżnieniem”, które nie pozwala „wszystkim ludziom wydobyć się ze złudzeń” (tamże, s. 98).

To nie przypadek, że o ekologii zaczęto mówić w 1866 roku, kiedy ideały oświecenia ustąpiły miejsca deterministycznej filozofii pozytywizmu, a socjologia zyskała status nauki ścisłej. Racjonalne próby opisanego relacji człowieka ze środowiskiem znalazły się wówczas w centrum zainteresowania ekologów. W pracy *Allgemeine Entwicklungsgeschichte der Organismen* (1866) niemiecki biolog Ernst Haeckel², który jako pierwszy posłużył się terminem „ekologia”, zdefiniował go następująco:

Poprzez ekologię rozumiemy całość wiedzy na temat związków organizmu ludzkiego z otaczającym go światem zewnętrznym (*Aussenwelt*), do którego możemy zaliczyć wszelkie warunki jego egzystencji (Haeckel, 1866, s. 286).

Zgodnie z naturalistyczną i pozytywistyczną koncepcją nauki, relacje organizmów żywych ze światem zewnętrznym, ich habitatem i zwyczajami można uchwycić tylko w ściśle kontrolowanych warunkach produkcji wiedzy empirycznej, opartej na obserwacji. Latour przekonuje jednak, że „pozytywiści nie mieli zbyt dużo szczęścia, wybierając «fakty» jako elementarne części składowe do zbudowania swojej katedry pewności. [...] jak fakt mógłby być tak trwały, skoro jest

wytworzony?” (Latour, 2010, s. 160). Dlatego odrzuca „mononaturalizm” pozytywizmu, gdyż wyklucza on „różnorodne opinie dzięki ujednoliconej pewności co do naturalnych faktów” (tamże, s. 187). Chcąc ujawnić proces ich wytwarzania, w pracy *Splatając na nowo to, co społeczne* proponuje, by zająć się „materią rozważań” (tamże, s. 163) i wzywa „do podążania za faktami, kiedy te są tworzone i do pomnażania miejsc, w których nie stały się one jeszcze zimną, rutynową materią faktów” (tamże, s. 169). Podsumowując cały wywód, pisze:

Kiedy zostają wprowadzone podmioty, nigdy nie przedstawia się ich po prostu jako materii faktów, lecz zawsze jako materię rozważań, dobrze uwidaczniając sposób ich wytworzenia i mechanizmy ich stabilizowania (tamże, s. 171).

Inaczej mówiąc, odrzucenie *Naturpolitik* oznacza pozbycie się przekonania, że w naturze istnieje tylko jeden idealny porządek, który należy chronić za wszelką cenę. Latour odróżnia zatem ekologię polityczną od *Naturpolitik* i proponuje, by polityka natury zajęła się „stopniowym składaniem jednego wspólnego świata” (tamże, s. 370). Dopiero wtedy pojawi się szansa „na zredefiniowanie nauki i polityki oraz podjęcie zadań politycznej epistemologii wymuszonej na nas przez rozmaite kryzysy ekologiczne” (tamże).

Poszukując definicji i sposobów ustanawiania natury w kontekście sztuki, należy w pierwszej kolejności przyjrzeć się temu, jak mononaturalizm wprowadził do estetyki kategorię reprezentacji, włączając do praktyki artystycznej takie modne za sprawą Darwina pojęcia, jak „korespondencja” i „adaptacja”. Jak się wydaje, już romantyzm sprzeciwiał się tradycyjnemu pojmowaniu rzeczywistości i reprezentacji, teorię korespondencji Arystotelesa i jego estetykę opartą na *mimesis* zastępując idealistycznym pojęciem koherencji³. Nawiązując do estetyki neoplatonickiej, romantycy poszukiwali bardziej esencjonalnej rzeczywistości czystych form, jak symbole i archetypy, które miały odsłonić ukryte zasady organizacji natury. Jednak romantyczne postrzeganie natury jako organicznego, holistycznego systemu jest również skażone mononaturalizmem. Opiera się bowiem na nowoczesnej konstytucji z jej polityką dwóch izb, która znalazła odzwierciedlenie w romantycznym idealnie harmonijnej natury. Jednak, jak przekonuje Latour, nie uda się nam „wrócić do utraconego raju – Edenu, gdzie chciałaby nas zaprowadzić ekologia głęboka” (Latour, 2009, s. 70).

Druga krytyczna perspektywa myślenia o ekologii wiąże się z etymologicznym znaczeniem słowa „ekologia”. Termin ten łączy dwa greckie rzeczowniki *oikos* lub *oikia* (dom, miejsce zamieszkania) i *logos* (rozum, ontologiczny ład). Najnowsze badania ekologiczne szczególną wagę przywiązują do pierwszego ze znaczeń, kryjącego się w przedrostku „eko-”. Ekologia okazuje się wtedy nauką o tym, jak środowisko może stać się prawdziwym domem dla nas wszystkich – miejscem do życia, gdzie każdy czuje się bezpiecznie i u siebie. Dlatego kanadyjska filozofka Lorraine Code proponuje, by stworzyć „epistemologię opartą na ekologii”, która „podejmie feministyczne, wielokulturowe i postkolonialne działania polityczne,

inicjując praktyki o dużym potencjale transformacyjnym” (Code, 2006, s. 47). Natomiast francuski filozof Félix Guattari mówi w pracy *Three Ecologies* o potrzebie stworzenia „ekozofii w postaci etyczno-estetycznej tarczy” (Guattari, 2000, s. 41), która powstanie w efekcie połączenia ekologicznej refleksji nad środowiskiem z filozoficznym namysłem nad psychologicznymi procesami wytwarzania się podmiotowości i relacji społecznych. Jak widać, przedmiotem ekologii nie jest już wyłącznie natura jako taka, lecz szeroko pojęte środowisko i związane z nim modele podmiotowości, relacje społeczne oraz poczucie przynależności do określonej grupy bądź miejsca.

Dlaczego jednak refleksja ekologiczna ma się zajmować wyłącznie sprawami ludzi? Trzecia zmiana paradygmatyczna wiąże się z posthumanistycznym spojrzeniem na ekologię, które obejmuje zarówno istoty żyjące, jak i elementy świata nieożywionego. W pracy *Polityka natury* (2009) Latour proponuje, by ekologia polityczna zaczęła od namysłu nad skomplikowanym pojęciem kolektywu bądź wspólnoty, do której należą ludzie i nieludzie. Podobnie argumentuje Code, kiedy pisze, że „myślenie ekologiczne zmienia cały układ relacji między istotami żywymi i światem nieożywionym, relacji epistemologicznych i etycznych, jak też związanych z nauką i racjonalnym poznaniem (Code, 2006, s. 47). W dzisiejszym dyskursie ekologicznym nie chodzi przecież wyłącznie o ludzkie ciało, dla którego zanieczyszczenie środowiska stanowi zagrożenie.

Zmiana metod protestów i aktywizmu

Zarysowane wyżej zmiany paradygmatyczne w myśleniu o ekologii łączą się ściśle z takimi kryzysami ekologicznymi, jak ocieplenie klimatu czy choroba szalonych krów. Przyglądając się dziś kwestiom, które podnosił Greenpeace w prowadzonej w 1987 roku kampanii, można zobaczyć, że przed współczesnym aktywizmem stoją nowe wyzwania. Wówczas celebryci na całym świecie pozwali do zdjęć w koszulkach z napisem „This Body is in Danger!” (To ciało jest zagrożone!), by zwrócić uwagę na kruchość ludzkich ciał w ekosystemie i opłakany stan środowiska. Koszulki wystawiono potem na sprzedaż, a noszący je ludzie solidaryzowali się z działaniami ekologów. Towarzyszyła temu ośmiotygodniowa akcja przeciwko spalaniu ogromnych ilości śmieci na pokładach specjalnych statków oceanicznych – aktywiści przykuli się łańcuchami do kominów jednego z nich, trzymając w rękach baner o treści „Ban the burn” (Zakazać spalania). Takie działania wojujących ekologów i radykalnych ekoaktywistów wiązały się głównie z ideami nieposłuszeństwa obywatelskiego i działania bezpośredniego, służąc jasno określonej celowi: zmusić najważniejsze instytucje kapitalistyczne do podjęcia działań przyjaznych dla środowiska, wskazując im konkretnie, co i jak należy zrobić. Tego typu praktyka opierała się na ścisłym podziale: dobrzy „my” kontra zli „oni”. Aby przekonać opinię publiczną, że spalanie śmieci prowadzi do katastrofy ekologicznej, członkowie Greenpeace wykorzystywali też dowody naukowe i odwoływali się wprost do konkretnych procesów technologicznych. Mówiąc

językiem Latoura, pojedynczą relację przyczynowo-skutkową prezentowali jako „solidną obiektywną rzeczywistość” (Latour, 2010, 130), jako materię faktów. Opisywaną akcją protestacyjną uznano za sukces: aktywiści stali się żywą przeszkodą, blokującą spalanie śmieci, a statek wrócił z trującym ładunkiem do portu. Rosnąca presja społeczna ponadto sprawiła, że rząd Hiszpanii cofnął załodze pozwolenie na utylizację śmieci.

W posthumanistycznej ekologii nie da się już mówić, że tylko ludzkie ciało jest zagrożone, ani z powodzeniem stosować *modus operandi* ówczesnych aktywistów. Choć działania Greenpeace nadal mają ogromne znaczenie, dziś zagrażają nam nowe, trudniejsze do identyfikacji katastrofy ekologiczne. Nie da się jasno określić ich przyczyn, wskazać winnych, a tym bardziej podjąć konkretnych i skutecznych działań. Współczesne myślenie ekologiczne wykorzystuje więc zwrot posthumanistyczny, by podważyć pojęcie ludzkiej podmiotowości i tożsamości. Dlatego przyszłość ekoaktywizmu i sztuki ekologicznej zależy od tego, czy aktywiści i artyści wyciągną odpowiednie wnioski ze zmiany paradygmatu ekologicznego.

Odrzucenie *Naturpolitik* i teorii monologicznych w *Bara/Ke* (2000) Benjamina Verdoncka

Na czas trwającego dziesięć dni działania *site-specific*, pod tytułem *Bara/ke* (19-28 sierpnia 2000), belgijski performer Benjamin Verdonck zamieszkał w zbudowanym przez siebie domku na siedmiometrowym rusztowaniu nad placem Bara w Brukseli. Jego projekt wyraźnie nawiązywał do tekstu *Walden, czyli życie w lesie* (1854). Amerykański pisarz Henry David Thoreau opisał w nim doświadczenia z pobytu w podobnej chatce, którą zbudował w lesie niedaleko swego miejsca zamieszkania w Concord. O ile *Walden* przedstawia realizację ideału romantycznej sublimacji, czyli życia w odosobnieniu na łonie natury, o tyle Verdonck śledzi materię rozważań romantyków i tego, jak ustanawiali „Naturę”. Inaczej niż Rousseau czy Thoreau, nie uciekł w odosobnienie, lecz starał się nawiązywać interakcje z rzeczami i ludźmi w przestrzeni publicznej placu Bara. Jego projekt obejmował bowiem działania (otwarte śniadania, kameralne koncerty, performanse i wspólną ucztę w trakcie niedzielnego targu ulicznego), które powstały z myślą o okolicznych mieszkańcach, przechodniach (często legalnych i nielegalnych imigrantach) i turystach. Tym samym Verdonck porzucił binarną logikę: natura – kultura i monologiczny model *Naturpolitik*, starając się na nowo zdefiniować tak samą naturę, jak procesy jej konstytuowania. Zbudowana przez niego chatka stała się miejscem negocjacji przestrzeni wspólnej dla wszystkich mieszkańców. Nie była ona bowiem dziełem sztuki, lecz złożoną opowieścią, która wyłaniała się powoli „z rozmów z ludźmi, którzy akurat przechodzili” (Verdonck, 2008, s. 66). Powstał tym samym nowy typ dyskursu ekologii politycznej (Latour) i etosu ekologicznego (zob. Code, 2006).

Plac Bara nie należy do egzotycznych, „naturalnych” i dziewiczych miejsc. Znajduje się na obrzeżach historycznego centrum Brukseli (zwanego potocznie „le Pentagone”), w pobliżu linii szybkiej kolei do Paryża i Londynu oraz

najważniejszych autostrad. Kiedy rząd Belgii uznał tę okolicę za „niebezpieczne nie-miejsce” (zob. Verdonck, 2008, s. 64), w 1999 roku plac został przebudowany. Jednak pod pozorem podniesienia „atrakcyjności” i „jakości” tego miejsca kryła się motywacja ekonomiczna, związana ze zwiększeniem wartości ulokowanych tam budynków. Choć projektanci nowego placu Bara wzięli pod uwagę jego funkcję komunikacyjną, zapomnieli o dostępnej dla wszystkich, wspólnej przestrzeni. Jest tu za głośno, ruch jest zbyt duży, a brak drzew czy ławek nie zachęca do tego, żeby przystanąć choćby na chwilę. Jak widać, organizując takie nie-wydarzenia, jak wspólne posiłki, Verdonck próbował wskrzesić ideę reaktywowania okolicy placu Bara nie jako przestrzeni ekonomicznej, związanej z rozwojem miasta i procesem gentryfikacji, lecz jako przestrzeni relacji społecznych. Chciał stworzyć alternatywny mechanizm gentryfikacji, łącząc pojęcia „odbudowy” i „rozwoju” z myśleniem ekologicznym, by skierować uwagę na etos ekologiczny w rozumieniu Code. Takie myślenie nie dotyczy „zagrożonej Natury” jako takiej, lecz kwestii polityki multikulturalizmu i praktyk służących do jej realizacji. W centrum uwagi artysty znajdują się w związku z tym wszelkiego rodzaju „relacje między żywymi i nieożywionymi częściami świata” (Code, 2006, s. 49).

Włączając codzienną czynność parzenia kawy w działania artystyczne, Verdonck bardzo krytycznie odnosi się do tworzenia marki miasta i procesów ekonomicznych, związanych z gentryfikacją. Jego krytyka nie sprowadza się jednak do jednego wyraźnego hasła, a domek na rusztowaniu nie zmienił się w Hyde Park, w którym wygłaszał on własne poglądy. Artysta nie oczekiwał ani rozmowy z przechodniami, ani tego, że przekona ich do własnego zdania za pomocą racjonalnych argumentów. Zamiast narzucać opinii publicznej właściwy sposób moralnego prowadzenia się, oparty na twierdzeniach monologicznych, rozpoczął „negocjacje interpretacji” (Code, 2006, s. 104). Kiedy jednak o niektórych jego działaniach zaczęły informować media, projekt wywołał żywą debatę, w efekcie której powstała wspólnota poglądów i podziałów wśród mieszkańców miasta.

Narracja jako sieć, wyłaniająca się z *Bara/Ke*, to nowy model działania i aktywizmu. W przypadku omawianej wcześniej kampanii Greenpeace mieliśmy do czynienia z działaniami, które dyktowała konkretna, łatwa do identyfikacji grupa aktywistów w rozpoznawalnych T-shirtach. W odpowiednich dokumentach uzasadniali oni swoje kampanie, wyjaśniali intencje, opisywali możliwości działania i oceniali potencjalne efekty, biorąc pod uwagę liczbę osiągniętych celów. Tymczasem eko-akcje Verdoncka nie dają się zlokalizować, choć odbywają się w domku na środku placu. Mówiąc językiem Latoura, jego działanie jest „z definicji przemieszczone [...], jest zapożyczony, rozdzielany, sugerowany, zdominowany, zdradzany, tłumaczony i ulega wpływom” (Latour, 2010, s. 66). Dlatego projekt Verdoncka daje się łatwo przechwycić (*over-taken*) czy przejąć przez innych (*other-taken*) (tamże, s. 64). Działają w nim różni aktorzy, włączeni w „kłąb interakcji” (tamże, s. 93). W innym miejscu przekonywałam, że twórca

Bara/Ke to ktoś w rodzaju ekodyplomaty dyssensu (zob. Stalpaert, 2015). Wartość jego pragmatycznych interwencji wyraźnie wynika z umiejętności włączenia wyuczonych i racjonalnej postawy wszystkowiedzącego ekologa w niekończący się proces negocjacji między różnorodnymi punktami widzenia. Jednak celem nie jest tu osiągnięcie konsensusu. Ekoartyści jako dyplomaci nie starają się przekonać ludzi do prawdy. Prowadzone przez nich negocjacje nie zakładają ani osiągnięcia „kompromisu sprzecznych interesów”, ani nie dążą do „wypracowania racjonalnego, czyli w pełni inkluzywnego konsensusu bez wykluczenia” (Mouffe, 2005, s. 14).

Dyskurs negocjacji, jakim posługuje się Verdonck jako ekodyplomata dyssensu, różni się niewątpliwie od mononaturalistycznego dyskursu wojującej ekologii, który ma charakter antagonistyczny w rozumieniu Mouffe. Jego działanie nie jest ani prowokacyjne, ani nie wymaga od uczestników bezpośrednich działań. W jego interwencji miejskiej nie wytwarza się jasno określone „my” jako przeciwieństwo złych „onych”. Mówiąc słowami Latoura, Verdonck nie narzuca „sposobu moralnego prowadzenia się w miejsce etyki” (Latour, 2010, s. 39). Nie szuka racjonalnego konsensusu, nie określa tego, czym winno być moralne zachowanie. Podkreśla raczej wartość nierozstrzygalności każdej opinii i wychodzi od konkretnej sytuacji: od przechodniów, którzy przychodzą do niego, by dzielić się przemyśleniami na temat miejsca, w jakim żyją. Tym samym artysta przywraca im zdolność artykulacji ich opinii na temat tego, z czego powinno składać się społeczeństwo. Nie narzuca wszakże typologii ani nie daje prostych instrukcji obsługi, ograniczając krąg bytów, które mogą do niego należeć. Nie mówi widzom, kim lub czym są, ani co mają robić. Nie chodzi mu też o wyznaczenie im sposobu działania. Jego celem jest raczej odtworzenie „wielu różnych światów, które aktorzy rozwijają jedni dla drugich” (tamże, s. 70). Verdonck chętnie dowiaduje się, „jak wygląda egzystencja zbiorowości w ich rękach” (tamże, s. 20). Inaczej mówiąc, podąża „za płynnym nurtem społecznym w jego ciągle nie-trwałym, zmieniającym się kształcie” (tamże, s. 123).

Jaki jednak może być efekt takich działań? Bez wątpienia strategia negocjowania interpretacji występuje przeciwko praktykom gentryfikacji przestrzeni placu Bara. Jednak czy projekt Verdoncka ujawnia potencjał transformacyjny w tym sensie, że „zmienia coś w stanie rzeczy” (tamże, s. 75)? Przejście od pytania, „kto działa”, do pytania, „co działa”, pozwala mu dostrzec posthumanistyczną sprawczość, która kontestuje i przekształca przestrzeń placu Bara. Korzystając z przykładu *Bara/Ke*, tradycyjny model teatru interaktywnego postaram się teraz zastąpić koncepcją interaktywnych praktyk przestrzennych.

Odrzucenie ludzkiego heroicznego działania: kontestowanie i przekształcanie przestrzeni poprzez interaktywne praktyki

Jako ekodyplomata dyssensu, Verdonck uprawia szczególny rodzaj ekologii politycznej. Nie przez przypadek umieścił swój domek na placu. Wybór tego miejsca to element konkretnej praktyki partycypacyjnej w przestrzeni. Jak twierdzi Latour, „miejsca zostają umiejscowione” (Latour, 2010, s. 285)

i mają własne historie, zwłaszcza historie krążenia ludzkich ciał. Plac targowy pełni nie tylko ważną funkcję jako miejsce spotkań publicznych, lecz także wiąże się z historią zachodniej demokracji. Demokratyczne „rządy ludu”, które wykształciły się w Atenach w VI i V wieku p.n.e., szczególnie funkcja publiczna, jaką wówczas pełniła agora, czyli plac targowy, stała się modelem dla wielu późniejszych demokracji w Europie. Jednak we współczesnych społeczeństwach demokratycznych place targowe straciły bodaj swoją funkcję polityczną. W pracy *The Empty Place. Democracy and Public Space* architektka Teresa Hoskyns trafnie opisuje sposób, w jaki społeczeństwa neoliberalne usunęły politykę z przestrzeni publicznej. Jak pokazuje, mamy dziś do czynienia z „kurczeniem się przestrzeni publicznej” (Hoskyns, 2014, s. 10), a winę za to ponosi neoliberalizm, który – zgodnie z zasadami kapitalizmu – przekształcił przestrzeń publiczną w przestrzeń konsumpcji. Zajmując sam środek placu Bara, Verdonck odzyskał polityczną wartość przestrzeni publicznej. Bardzo się jednak starał, by stała się ona „miejs[em] deliberacji, mającej na celu osiągnięcie racjonalnego konsensusu” (Habermas, cyt. za: Mouffe, 2015, s. 99). W tym szerszym kontekście przestrzeń przestaje być czymś danym, staje się obiektem negocjacji. Choć istnieją określone schematy jej organizacji, to – jak chce Latour – „najpierw są ruchy i przemieszczenia” (Latour, 2010, s. 299). Z tego względu, zamiast o miejscu, woli on mówić o placu budowy, gdyż termin ten obejmuje możliwość nieustannej kontestacji danej przestrzeni.

Wykorzystanie koncepcji przestrzeni jako placu budowy w kontekście projektu *site-specific* Verdoncka wymusza zmianę definicji interaktywności teatru. Jak przekonuje Latour, słowo „interakcja” nie zostało wcale źle wybrane, jedynie ilość oraz rodzaje „działań” a także rozpiętość czasowa ich „inter”-relacji zostały głęboko niedoszacowane. Rozciągnijmy dowolnie wybraną inter-akcję, a z pewnością stanie się aktorem-siecią (tamże, s. 295).

W *Bara/ke* interakcja nie ogranicza się do binarnej relacji: performer – widz. Należy ją bowiem rozumieć jako „kłąb interakcji” (tamże, s. 92-93). Podmioty uczestniczące w interakcjach nie zawsze są ludźmi. Co więcej, ruch przeważa tu nad schematami organizacji przestrzeni, co umożliwia działanie o charakterze transformacyjnym. Verdonck przekształcił zatem określone praktyki partycypacyjne w przestrzeni, by odzyskać potencjał polityczny placu targowego jako otwartej przestrzeni publicznej. W tym kontekście zaproszenie przechodniów do chatki stało się zachętą do przemieszczania się między teatrem i placem publicznym, między aktorami i widzami. Takie działanie przynosi również nadzieję na zmianę w sferze aktywizmu i polityki, gdyż łączy się z czasem i historią konkretnego miejsca. Narracja, która wytworzyła się podczas trwającego kilka dni działania artystycznego, wpłynęła na politykę w tym sensie, że dotarła do opinii publicznej i pośrednio oddziaływała na decyzje co do tej przestrzeni. Co istotne, Verdonck nie ograniczył uczestnictwa w projekcie do obywateli Brukseli. Dopuścił też do głosu legalnych i nielegalnych imigrantów, by uznano ich za pełnoprawnych partnerów w debacie na temat placu Bara.

Verdoncka nie interesuje retoryczna skuteczność mówców, gdyż na forum politycznym służy ona osiągnięciu konsensusu: retoryka to przecież sztuka dyskusji. Tymczasem wyłaniająca się z *Bara/ke* narracja służy uprawianiu polityki dotyczącej tego, co nie da się wypowiedzieć i wyrazić. Jak można powiedzieć, cytując fragment posłowania Žižka do angielskiego wydania *Dzielenia postrzegalnego*, chodzi tu o „poetykę przemieszczeń i kondensacji, która nie jest tylko drugorzędną ilustracją określonej walki ideologicznej, lecz staje się samym polem bitwy” (Žižek, w: Rancière, 2007, s. 77). Z tej perspektywy omawiane działanie *site-specific* okazuje się działaniem politycznym: jego poetyka polega na walce o głos legalnych i nielegalnych imigrantów, którzy powinni „zostać wysłuchani i uznani za pełnoprawnych partnerów” (tamże, s. 70) rozmowy o placu Bara. W *Bara/Ke* poetyka przemieszczeń i kondensacji pozwala dostrzec mechanizm wykluczenia, związany z gentryfikacją z jednej i demokracją z drugiej strony, ujawniając mozolny proces ustanawiania granic między narodami, ludami i ciałami. Choć legalni i nielegalni imigranci są wykluczeni z demokracji, gdyż nie mówią we „właściwym” języku, nie znaczy to wcale, że ich ciała nie poruszają się w przestrzeni publicznej. Uwidoczniając ich ruchy i opisując je, Verdonck ujawnia pęknięcia na pozornie gładkiej powierzchni naszego demokratycznego ekosystemu. Dzięki temu można usłyszeć głos tych, którzy zostali z niego wykluczeni.

Odrzucenie Realpolitik i materii faktów. Realizm sprawczy jako alternatywny model produkcji wiedzy w *Urban Action Clinic GARDEN* Marii Lucii Cruz Correii

Najnowsze sztuki performatywne znają także inną ekodyplomatkę dyssensu w osobie portugalskiej performerki Marii Lucii Cruz Correii. W ramach projektu *Urban Action Clinic Garden* zaprosiła ona uczestników do domku z ogrodem, który zbudowała po zewnętrznej stronie centrum sztuki Vooruit w Gandawie, gdzie aktualnie jest rezydentką. W ogrodzie artystka organizuje dziesięciminutowe spotkania „jeden na jeden” z publicznością, wykorzystując je jako okazję do „wspólnego dialogu” na temat środowiska i jego wpływu na ciało człowieka. Wykorzystując swoje umiejętności ekodyplomatki dyssensu, Correia nie zajmuje pozycji racjonalnego, wszechwiedzącego autorytetu, nie stara się narzucić żadnej prawdy na temat zmian klimatycznych czy współczesnych katastrof ekologicznych. Chodzi jej o stworzenie przestrzeni, w której można się między sobą nie zgadzać, czyli – mówiąc językiem Rancière’a – przestrzeni dyssensu. Artystka słucha uczestników performansu, dzieli się doświadczeniami, zadaje pytania, lecz nie podaje gotowych odpowiedzi.

Jak w przypadku Verdoncka, domek z ogrodem Correii nie naśladuje, nie reprezentuje, a nawet nie przywołuje na myśl „romantycznego” obrazu natury jako „raju utraconego”, który trzeba odzyskać. Rosnących tu roślin nie zasadzono w nietkniętej ludzką ręką glebie, która występuje w „dzikim” krajobrazie. Wyrastają one z jakichś dziwnych pojemników, białych gumowych rękawiczek czy szklanych butelek. Można wręcz powiedzieć, że *Urban Action Clinic Garden* zajmuje

przeestrzeń między ogrodem i laboratorium, gdyż wodę i składniki odżywcze zapewniają roślinom strzykawki i infuzory. W tym ogrodzie natury i kultury nie oddziela nieprzekraczalna granica binarnej idei *Naturpolitik*. Splatają się w skomplikowaną sieć o charakterze kłącza. Widzowie-uczestnicy performansu nie przechadzają się między roślinami i drzewami, niczym w powieści romantycznej. Towarzyszy im jako przewodniczka Nathalie Hunter – artystka wizualna, która zajmuje się również zielarstwem i projektowaniem permakulturowym. W trakcie zorganizowanych wycieczek tłumaczy cierpliwie ich uczestnikom działanie bioremediatorów, czyli organizmów rozkładających różnego typu zanieczyszczenia w glebie, oraz opowiada o tym, że mogą one także oczyszczać ludzkie ciało z toksyn.

The Urban Action Clinic to jeden z efektów działania Kliniki Chorób Miejskich, którą Correia założyła w 2015 roku w niewielkim budynku obok centrum sztuki Vooruit. W dniach 13-15 marca widzowie-uczestnicy mogli przynieść tu pukiel włosów albo liść bluszczu znaleziony w ogrodzie, na ulicy bądź w pobliżu domu. Ten materiał był następnie poddawany analizie naukowców z wydziału bioinżynierii uniwersytetu w Antwerpii⁴, którzy na podstawie DNA, pobranego z włosów lub liści, określili stan powietrza w danej okolicy. Zaś na podstawie danych z biomonitoringu powstała mapa, prezentująca skalę zanieczyszczeń (średni poziom pozostałości magnetycznych) w różnych częściach Gandawy. Cel ekologiczny działań Kliniki Chorób Miejskich nie pozostawia wątpliwości: „Klinika prowadzi prace laboratoryjne nad nowymi taktykami zwiększania świadomości społecznej na temat problemu zanieczyszczeń w mieście. Stanowi niezależną formę aktywizacji społeczeństwa poprzez inicjowanie i umożliwianie działań na rzecz zdrowszego środowiska”⁵.

Inaczej mówiąc, w projekcie Correii nauka, sztuka i aktywizm połączyły siły, uświadamiając mieszkańcom miasta wpływ zanieczyszczeń powietrza na ich ciała oraz proponując rozmaite sposoby usunięcia toksyn. Jednak Correia jako ekodyplomatką dyssensu wykorzystała dane naukowe w szczególny sposób. Nie poddała się tradycyjnej logice *Naturpolitik* i – wykraczając poza mononaturalizm – posłużyła się strategią, którą Code nazywa „realizmem sprawczym” (*agential realism*) (Code, 2006, s. 47). Jest to taki rodzaj „pełnego szacunku realistycznego podejścia do danych empirycznych, który jednocześnie zakłada świadomość, że nie mówią one same za siebie, lecz zyskują swój status dowodów naukowych w wyniku spotkania człowieka z naturą” (tamże). Realizm sprawczy oznacza pokorę w produkowaniu wiedzy, gdyż „znajomość tych wszystkich faktów [...] może niekoniecznie potwierdzać istnienie jakiegokolwiek wiedzy” (tamże, s. 49). Correia nie chce przekonywać o jednoznaczności i uniwersalnym zastosowaniu wiedzy empirycznej, lecz skupia uwagę na „wieloaspektowym i skomplikowanym aspekcie wiedzy” (tamże), która wytwarza się w wyniku konkretnych relacji między ciałami widzów-uczestników i ich najbliższym otoczeniem. Tak rozumiana wiedza nie stanowi, według niej, postawy do tworzenia totalizujących interpretacji rzeczywistości, gdyż fakty mają zawsze charakter

„tymczasowy” i „przybliżony” (tamże). Jak przekonująco dowodzi Code, „mikropraktyki związane z takim sposobem produkowania wiedzy mają potencjał ujmowania szczegółów i niuansów, które często umykają w większych strukturach weryfikacji dowodów naukowych czy gotowych schematach myślowych. Dzięki temu tworzą się połączenia między różnymi lokalizacjami” (tamże, s. 51).

Co więcej, śledząc materię rozważań z punktu widzenia relacji między tymi ciałami i ich lokalnymi środowiskami, Correia przywraca lokalność temu, co globalne (zob. Latour, 2010, s. 253-278). Nie można bowiem nadal uznawać zmian klimatycznych i zanieczyszczenia powietrza za odległy problem, wykraczający poza lokalne działania. Niczym opisane wcześniej problemy ekologiczne, zmianę klimatu uznaje się za kryzys globalny, pozbawiony wyraźnych granic i logiki przestrzennej, gdyż przyczyniają się do niego decyzje, podejmowane przez wiele osób w różnych częściach świata jednocześnie. Ze względu na brak jednoznacznej relacji między przyczynami i skutkami zmian klimatu obojętność na ten problem wydaje się zrozumiała, choć tragiczna w skutkach. Nadając tym zmianom lokalny charakter poprzez analizę DNA liścia bluszczu, który przyniósł ktoś z uczestników, albo jego własnych włosów, Correia wskazuje na to, że „my” wszyscy jesteśmy tak czy inaczej odpowiedzialni za zanieczyszczenie powietrza. „Zatruwacze” nie mają rozpoznawalnej „twarzy” ani jasno określonej tożsamości, co wcale nie zwalnia nas z odpowiedzialności. Wszyscy jesteśmy uwikłani w problemy ekologiczne i ponosimy za nie odpowiedzialność w skomplikowanym kłębcu ekologicznym.

Odrzucenie dyktatu moralnego prowadzenia się: ku etyce odpowiedzialności

Instalacja artystyczna Correii ma potencjał wywoływania refleksji i pytań o wpływ zanieczyszczenia powietrza w Gandawie na konkretne ciała uczestników performansu. Jednak realizm sprawczy jako sposób produkowania wiedzy rodzi inny typ aktywizmu. Na stronie internetowej Kliniki Chorób Miejskich nie znajdziemy języka wojujących ekologów. Correia zrywa z „etosem eksperta” (Code, 2006, s. 48), dotąd nierozzerwalnie związanym z epistemologiami pozytywistyczno-empirystycznymi. Widać to choćby w sformułowaniu „aktywizacja społeczeństwa poprzez inicjowanie i ułatwianie działań na rzecz zdrowszego środowiska” (tamże, podkr. CS). Podobnie jak wspomniana już kampania *This Body is in Danger!*, instalacja Correii zwraca uwagę na kruchość ekologicznej równowagi w świecie oraz niszczycielski wpływ zanieczyszczenia powietrza na ludzkie ciało. Jednak w przeciwieństwie do członków Greenpeace, artystka nie przyjmuje roli heroicznej liderki kampanii ekologicznej. W akcji przeciwko spalaniu śmieci chodziło o oddzielenie zanieczyszczających „ich” od „nas”, aktywistów. Realizm sprawczy w pracy Correii zwraca zaś uwagę na to, że nie da się oddzielić przyjaznych dla środowiska „nas” od tych, którzy je zanieczyszczają. Dlatego *Urban Action Clinic* nie dostarcza klarownych instrukcji działania i prostych rozwiązań.



Jak sądzę, w instalacji Correii nie chodzi o efekty w n e rozwiązanie problemu zanieczyszczenia środowiska poprzez określenie przyczyn i wyznaczenie planu działań na rzecz lepszej przyszłości. Idzie raczej o wyzwolenie a f e k t y w n e g o potencjału, który Mouffe określa jako wyzwolenie „różnorodnych sił afektywnych” (Mouffe, 2015, s. 24). Zamiast prowadzić masę w stronę lepszej przyszłości, sztuka ekologiczna Correii uruchamia połączenia między różnymi ludzkimi i nie-ludzkimi aktorami. Mówiąc językiem Deleuze’a, chodzi jej o podtrzymywanie siły napędowej dla dalszych eksperymentów. Współczesny aktywizm musi bowiem zrezygnować z dyktowania moralnego sposobu życia na rzecz ekologii politycznej, która zajmuje się negocjowaniem konstytucji świata. Correia nie zachęca, lecz ułatwia lokalne „intra-akcje [...] między obiektami i tymi, którzy je obserwują, gdyż stanowią oni integralną częścią wytwarzanych wciąż od nowa konfiguracji rzeczywistości” (Code, 2006, s. 47)

Na stronie internetowej *Urban Action Clinic* znajdziemy listę „akcji”, które zainicjowali uczestnicy projektu pod wpływem rozmów w ogrodzie. Każda ma swój numer, tytuł, opis, plan, listę wykorzystanych materiałów oraz dokumentujące ją zdjęcie. Niektóre akcje są zabawne, inne wydają się dziwne, niektóre okazały się bardzo skuteczne. Choć się między sobą różnią, łączy je to, że realizowali je uczestnicy projektu, na których afektywnie oddziałał projekt Correii. Poczuli oni chęć dokonania jakiejś zmiany we własnym środowisku lokalnym. *Urban Action Clinic* wywołało u nich poruszenie w szerokim znaczeniu tego słowa. Na stronie internetowej projektu Correia przekonuje, że w opowieściach uczestników

„powstawała utopia w postaci działań indywidualnych, w których zmiana dokonywała się ich rękami”⁶.

Choć projekt Correii rozpoczął określone działania, nie narzucał im żadnego kierunku. Uczestnicy nie otrzymali zestawu narzędzi, banneru ani planu postępowania. W tym przypadku działanie nie ograniczało się do podążania jedną, wąską ścieżką, wytyczoną przez logikę przyczyny i skutku czy zbrodni i kary. Wszyscy bowiem jesteśmy uwikłani w trwający kryzys ekologiczny, a złożony problem zanieczyszczenia powietrza wymaga podjęcia zupełnie innych działań niż dotychczas. W przypadku *Urban Action Clinic* nie mamy do czynienia z pojedynczym działaniem nastawionym na konkretny cel. Trwająca przez dłuższy czas instalacja Correii miała raczej zachęcić uczestników do podejmowania wciąż nowych działań, wywołując w nich trwałe poczucie współodpowiedzialności w złożonej sieci ludzkich i nie-ludzkich aktorów. Mamy tu więc do czynienia z czymś, co André Gorz nazywa „produkcj[ą] wiedzy w kierunku nowych praktyk życia” (cyt. za: Mouffe, 2015, s. 95). W tym kontekście aktywizm okazuje się działaniem bez końca, które stawia coraz to nowe wyzwania. Inaczej mówiąc, by dać szansę działaniu, należy inaczej zdefiniować „aktywizm” i „ruch”, rozumiane teraz jako zerwanie ze zwyczajowymi bądź jednokierunkowymi akcjami.

Omawiane projekty w nowym świetle stawiają kwestię skuteczności aktywizmu. W projekcie Verdoncka mobilizację ludzi dało się zmierzyć, notując liczbę osób, które zatrzymały się rano przed jego domkiem, by powiedzieć „dzień dobry”. Liczyło się dla niego już to, że sama jego obecność potrafiła

zmienić codzienną trasę niektórych przechodniów, nawykłych wcześniej tak przemierzać plac Bara, by uniknąć jakichkolwiek kontaktów z innymi. Ich afektywna reakcja pojawiała się bez zachęty ze strony Verdoncka. Samorzutnie organizowali, na przykład, pikniki, by lepiej poznać sąsiadów. Bez jego poleceń nawiązywali między sobą relacje w złożonej sieci ekologicznej. Także Correia zmieniła przyzwyczajenia niektórych ludzi, nie wydając im żadnych poleceń. Pod jej wpływem zaczęli między sobą rozmawiać, wymieniać poglądy i plany na przyszłość. Mobilizowali się bez jakichkolwiek wytycznych. Ich działanie nie wynikało z poczucia obowiązku i podsuniętych im planów. A jednak zaszła jakaś zmiana.

Odrzucenie wizji homogenicznej zbiorowości

Jak wspominałam wcześniej, widzowie-uczestnicy projektu Correii afektywnie angażowali się w proces produkcji wiedzy. Artystka pozwalała im działać, wyzwalała odpowiedzialność (*response-ability*), rozumianą jako zgoda na aktywność w sieci relacji o charakterze kłacza. Elementem tej sieci stał się również Internet. Działania uczestników odbywały się nie tylko w ramach interaktywnych wydarzeń na żywo. Wszelkie pytania dotyczące naukowego aspektu projektu mogli wysyłać na adres urbanclinic@uantwerpen.be, zaś działania lokalnej społeczności dokumentowano na stronie internetowej *Urban Action Clinic*. Protokołów z przeprowadzonych działań nie traktowano jako wyników projektu Correii, lecz jako początek kolejnych inicjatyw. Mówiąc językiem Latoura, był to „prowizoryczny rezultat działania całego układu wtyczek pochodzących z całkowicie różnych miejsc”, który stał się „prowizorycznym domknięciem wielostopniowego układania” (Latour, 2010, s. 303). Correia uprawia rodzaj usieciowionego aktywizmu, często wykorzystując Internet, by po nowemu rozłożyć to, co lokalne, prowokując nieznanne dotąd połączenia i interakcje. Jak pisze Latour:

Technologie informacyjne umożliwiają nam śledzenie powiązań na tyle szeroko, że wcześniej było to niemożliwe. Nie dlatego jednakże, że zmieniają stare konkretne „ludzkie społeczeństwo”, przekształcając nas w istne cyborgi czy „postludzkie” duchy, a z racji czegoś całkowicie przeciwnego – u w i d a c z n i a j ą one to, co wcześniej było obecne jedynie wirtualnie (tamże, s. 303).

W ekologii politycznej nowe technologie informacyjne, na przykład Internet, uznaje się za specyficzny typ podmiotu, doceniając ich wartość jako nie-ludzkich łączników. Jak stwierdza Latour, „krętą ścieżkę, którą większość ze składników działania dociera do danej interakcji, można wytropić dzięki mnożeniu się, przyłączaniu wplątywaniu i splataniu aktorów pozaludzkich” (tamże, s. 282). Kiedy w XXI wieku społeczeństwo neoliberalne usunęło politykę z przestrzeni publicznej, „Internet stał się nową przestrzenią dla uczestnictwa w polityce” (Hoskyns, 2014, s. 10). Hoskyns uważa, że te „usieciowione formy tożsamości politycznej” pełnią ważną funkcję w zglobalizowanym społeczeństwie,

dostarczając „nowych sposobów myślenia o praktykowaniu demokracji [...] i zmieniając znaczenie fizycznej przestrzeni publicznej (tamże, s. 10). Dlatego też interakcje twarzą w twarz między twórcą i widzami-uczestnikami w *Urban Action Clinic GARDEN* szybko się rozgałęziają, przekształcając się w aktora-sieć.

W tak rozumianej sieci połączeń źródłem siły danego ciała przestaje być działanie jednostki, jego nieustannie przetwarzanie przez innych aktorów. Tu działania nie sposób przypisać tylko jednej osobie. Wykraczając poza tradycyjny model ludzkiego podmiotu rewolucyjnego, tak Verdonck, jak Correia wytwarzają nowy typ oporu, w którym sprawczość nie przejawia się ani w ludzkich czynach, ani w fizycznym działaniu w konkretnym celu. Powstaje ona w wyniku dystrybucji sprawczości „w tętniącej życiem materii”, o jakiej pisała Jane Bennett w pracy *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (2009). W takiej strukturze aktora-sieci etos panów musi ustąpić miejsca etyce odpowiedzialności. Działanie należy rozumieć jako wspólną odpowiedzialność (*response-ability*), czyli zdolność aktora do reagowania na zmiany w sieci. Tak zarysowana nowa koncepcja wspólnej odpowiedzialności ujawnia się w omawianych wcześniej performansach w chwili, kiedy performerzy, widzowie-uczestnicy i przedmioty współtworzą narrację działania artystycznego.

W *Bara/ke* i *Urban Action Clinic GARDEN* uderza to, że narracja artystyczna obejmuje nie tylko ludzi, lecz także rzeczy z ich otoczenia. Te projekty pozwalają zatem spojrzeć na ekologię z interesującej perspektywy posthumanistycznej. Widzowie-uczestnicy nie tylko stają się częścią dzieła sztuki, lecz łączą się także z nie-ludzkimi aktorami. W przypadku Correii to liść bluszczu czy odcięte włosy, które po obcięciu przestają stanowić część ludzkiego ciała. Natomiast u Verdoncka narracja artystyczna rozwija się dzięki różnego typu *objets trouvés*, takie pozornie bezwartościowe przedmioty, jak paragony, papierki i zgubione rękawiczki. Z perspektywy neoliberalizmu to po prostu śmieci. Jednak Verdonck jest przekonany, że gdy podniesie się je z ziemi, ich status ulega zmianie. Kiedy współtworzą działanie artystyczne, stają się widzialnymi aktorami. W jednym z manifestów pisze:

Gdy podniesiesz z ziemi jakiś przedmiot, natychmiast się on zmienia,
Staje się wtedy przedmiotem podniesionym, a to
Robi ogromną różnicę (Verdonck, 2008, s. 436).

Artysta nie zmienia wcale przedmiotów w podmioty działania. Przez sam fakt połączenia z ludźmi stają się one z pośredników mediatorami. Verdonck próbuje jedynie „sprawić, by przemówiły, to jest, aby zaproponowały swój opis, stworzyły scenariusz działania wywołanego u innych – u czynników ludzkich czy pozaludzkich” (Latour, 2010, s. 112). Artysta przyklejał do metalowych pierścionków karteczki, na których zapisywał to, o czym myślał w chwili, gdy znalazł je na ulicy. Tak właśnie badał powiązania między rzeczami i ludźmi. Używał następnie tych

przedmiotów we własnych działaniach artystycznych, czynią widocznymi i włączając w prowadzoną narrację. Na placu Bara podążał tym samym za aktorem-siecią. Jego sprawozdanie ma zatem formę winietek, na których zapisał działania powiązane ze sprawczością danej rzeczy. Ponadto zebrane przedmioty stały się elementem wydanej w 2008 roku książki *Werk/Some Work*. Opowieść Verdoncka zmienia pozbawionych dotąd figuracji, niewidzialnych aktorów w uczestników działania. Jak długo podmiot nie pojawia się w opisie jako działający, nie jest podmiotem. Latour wyjaśnia:

Bez relacji, bez prób, różnic, bez przekształceń jakichś stanów rzeczy nie da się nic sensownego powiedzieć na temat danego podmiotu ani stworzyć jakiejś ramy odniesienia (tamże, s. 75).

Objaśnialność wiąże się zatem ze zmianą sposobu myślenia o zbiorowości, jaką wytwarzają ekoaktywiści, pracując na rzecz zmiany społecznej, która stanie się efektem nie tylko konkretnych działań podejmowanych przez ludzi, zgromadzonych w homogenicznych wspólnotach. Działanie zbiorowe należy bowiem rozumieć jako „działanie, które gromadzi różne typy sił splecionych razem dlatego, że są różne” (tamże, s. 105). Verdonck śledzi proces tworzenia się grup złożonych z ludzkich i nie-ludzkich aktorów. W tym kontekście praca społecznie zaangażowanego ekoaktywisty wiąże się bardziej z realizowaniem się potencjalności i aktualizowaniem wirtualności niż ze zrealizowanymi potencjałami (Latour, za: Deleuze, 2010, s. 84). Aktywizują oni zdolności do działania, zamiast urzeczywistniać jeden ideał zmiany świata poprzez heroiczne działanie, biznesowe plany spełniające oczekiwania rynku, bądź modele gentryfikacji. Bo co tak naprawdę można zrobić z jedną rękawiczką? ■

Tłumaczenie: Mateusz Chaberski

Artykuł jest poszerzoną wersją wykładu *This Body is in Danger! On Protest and Artistic Activism*, który Christel Stalpaert wygłosiła 25 listopada 2016 roku w Krakowie w ramach projektu naukowego „Sztuczne ciała/żywe maszyny w laboratorium sztuk performatywnych”, finansowanego z programu NCN Harmonia 6.

¹ W pracy *Splatając na nowo to, co społeczne* Latour przekonuje, że „powinniśmy pozbyć się «Natury» rozumianej jako spotkanie całej niespołecznej materii faktów. [...] «Społeczeństwo» i «Natura» nie określają dziedzin rzeczywistości, ale są dwoma biegunami przyciągającymi (*collectors*), które zostały wymyślone jednocześnie w XVII wieku” (Latour, 2010, s. 156-157).

² Choć Haeckel jako pierwszy biolog (przedstawiciel społecznego darwinizmu) użył terminu ekologia (niem. *Ökologie*), nie jest jedynym prekursorem XX-wiecznej ekologii. Jak przekonuje amerykański filozof Eric Paul Jacobsen, „totalizująca perspektywa” Alexandra von Humboldta jeszcze wyraźniej zapowiada nowoczesny projekt, który uznaje naturę za spójną całość i przeciwieństwo kultury (zob. Jacobsen, 2005).

³ Empiryści poszukują prawdy w bezpośrednio postrzeganych przejawach natury. Tymczasem romantycy odrzucają tradycyjny ideał mimesis i nie wzorują swoich dzieł na modelu świata dostępnego zmysłom, używając układów odniesień i schematów. Bezpośrednie, empiryczne doświadczenie wzrokowe ustępuje tu miejsca spojrzeniu wewnętrznego oka artysty-wieszczka. Uniwersalna prawda nie daje się przedstawić. Należy ją przywołać przy pomocy intuicji i emocji. Korespondencyjną teorię prawdy Arystotelesa zastępują więc romantycy estetyką neoplatońską, która interesuje się światem takich czystych form, jak symbole i archetypy, poszukując ukrytych zasad organizacji natury. Teoria korespondencji ustępuje miejsca teorii koherencji (w wydaniu Leibniza i innych filozofów idealistycznych). Śladem Platona przyznającego abstrakcji prymat nad materią romantycy uznali, że natura przejawia się w symbolach i archetypach (zob. Stalpaert, praca niepublikowana, s. 48).

⁴ *Urban Action Clinic Garden* to efekt współpracy naukowców i artystów. W zespole naukowców pracowali prof. Roeland Samson i jego doktoranci Ana Castanheiro i Jolien Verhelst.

⁵ [Urbanactionclinic.org](http://urbanactionclinic.org) [dostęp: 23 V 2017].

⁶ <https://urbanactionclinic.org/action/>) W ekologii politycznej utopia zyskuje nowe znaczenie. Jak pisze Latour, „nie poszukujemy utopii, lecz miejsc na ziemi całkowicie dostępnych” (Latour, 2010, s. 265).

Bibliografia:

- Bennett, Jane, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham and London, 2010.
- Code, Lorraine, *Ecological Thinking. The Politics of Epistemic Location*. Oxford University Press, Oxford 2006.
- Haeckel, Ernst, *Allgemeine Entwicklungsgeschichte der Organismen*, Verlag von Georg Reimer, Berlin 1866.
- Hoskyns, Teresa, *The Empty Place. Democracy and Public Space*. Routledge, London 2014.
- Jacobsen, Eric Paul, *From Cosmology to Ecology. The Monist World-view in Germany from 1770-1930*, Peter Lang, Oxford 2005.
- Latour, Bruno, *Splatając na nowo to, co społeczne*, tłum. K. Abriszewski, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2010.
- Latour, Bruno, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, tłum. A. Czarnacka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.
- Rancière, Jacques, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja ha!art, Kraków 2007.
- Stalpaert, Christel, *The Performer as Philosopher and Diplomat of Dissensus: Thinking and Drinking Tea with Benjamin Verdonck in Bara/Ke (2000)*, „Performance Philosophy” 2015 nr 1, s. 226-238.
- Verdonck, Benjamin, *Werk/Some Work*. MER. Paper Kunsthalle/Campo, Ghent 2008.
- Žižek, Slavoj, *Afterword*, [w:] Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, London, Continuum, 2007, s. 67-79.

Abstract:

Christel Stalpaert, *This Body is in Danger! On Ecology, Protest, and Artistic Activism*

The article scrutinizes deep interrelations between art and activism in the context of contemporary ecological paradigm shifts. Analyzing works by Benjamin Verdonck and Maria Lucia Cruz Correia, Stalpaert puts forward a model of art as eco-diplomacy of dissensus.

Keywords: ecoart, political ecology, activism, posthumanism, dissensus