

Magdalena Zamorska

Rematerializacja „internetu”.
Choreograficzny performans *TO* Marty Ziółek

www.polishtheatrejournal.com

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie
Akademia Teatralna w Warszawie

Magdalena Zamorska

Rematerializacja „internetu”. Choreograficzny performans *TO* Marty Ziółek

W twórczości wielu współczesnych choreografek i choreografów miejsce centralne zajmuje doświadczenie życia w hybrydycznej i radykalnie płynnej rzeczywistości kulturowej. Codzienne środowisko artystów podlega bezustannej transformacji, do czego przyczyniają się kolejne – zyskujące doraźną popularność – modele komunikacji. Nic dziwnego, że w swoich performansach choreografowie usiłują ów proces zarówno opisywać, jak i przetwarzać. Warto więc sprawdzić, jak koncepcje remediacji, postmedialności, a zwłaszcza postinternetowości „pracują” w kontekście współczesnych praktyk choreograficznych, a także ulokować te ostatnie w kontekście takich kategorii, jak post-teatr i post-taniec.

Przedmiotem moich rozważań będzie performans choreograficzny *TO* (Maat Festival, 2015) młodej polskiej choreografki Marty Ziółek. W odniesieniu do omawianych praktyk będę posługiwać się terminologią używaną przez Bojanę Cvejić¹. Istotę praktyk twórczych w obrębie nowej choreografii początku XXI wieku stanowi – według autorki – eksperymentowanie z modelami wytwarzania (*making*), prezentacji (*performing*) i uczestnictwa (*attending*)², a nie intencjonalne modelowanie ruchu ciała za pomocą „wzorców rytmicznych, gestycznych i innych”³. Stosowane przez badaczkę terminy „nowa choreografia” i „performans choreograficzny” pozwalają podkreślić znaczenie intelektualnego i koncepcyjnego zaangażowania twórców i twórczyń. Nominalnie związek nowej choreografii z tańcem zostaje zachowany (kategorie ruchu i ciała wciąż są istotne), jednak praktyki nowych choreografów stają się coraz bardziej heterogeniczne, a w ich ramach dokonuje się recykling form ekspresji zarówno różnych dyscyplin artystycznych, jak i innych, nieartystycznych form komunikacji⁴.

Jako punkt wyjścia do dalszych rozważań posłużą dwie stawiane przeze mnie tezy: po pierwsze, performans choreograficzny można zdefiniować jako medium; po drugie, artyści z kręgu nowej choreografii „biorą pod uwagę” medialny (i potencjalnie inter-, trans- i postmedialny) status uprawianego gatunku.

1 Bojana Cvejić, *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015.

2 Tamże, s. 14.

3 Tamże, s. 8.

4 Tamże, s. 11.

Taniec jako medium

Od połowy XX wieku teoretycy włączali ciało-jako-medium w obręb teorii medioznawczej. Harry Pross w swojej czterostopniowej klasyfikacji wyróżnił media pierwszego stopnia (*Primärmedien*), czyli media nie-techniczne, „korzystające jedynie z ludzkich dyspozycji”. Inny niemiecki badacz, Werner Faulstich, określił je wprost mianem mediów ludzkich (*Menschmedien*)⁵. W perspektywie komunikacyjnej taniec należy właśnie do tego typu mediów. Z kolei Peter Weibel analizując media sztuki, wprowadził, obok określeń „stare technologiczne media sztuki” (fotografia, film) i „nowe media technologiczne” (wideo, komputer), pojęcie „nietechnologicznych starych mediów”, obejmujące np. malarstwo i rzeźbę. Co więcej, jego zdaniem to właśnie pod wpływem mediów technologicznych te ostatnie zyskały status medium. Zgodnie z kontrowersyjną tezą autora największym sukcesem nowych mediów jest więc nie tyle otwarcie przed sztuką nowych możliwości, ile uruchomienie nowego sposobu myślenia o nietechnologicznych starych mediach, umożliwiającego ich radykalną transformację⁶. Jeżeli zgodzimy się na wprowadzenie obu kategorii – mediów ludzkich (do których należy tańczące ciało) i nietechnologicznych starych mediów (do której przynależy taniec jako medium sztuki) – będziemy mogli uznać taniec za nietechnologiczne stare medium sztuki.

Zgodnie z drugą z moich tez, część reprezentantów nowej choreografii problematyzuje performans choreograficzny „jako medium”. Nowa choreografia, jak każda współczesna forma aktywności kulturowej, powstaje i jest odbierana w przestrzeni nasyconej mediami, a performans choreograficzny – rozumiany jako medium – wchodzi z innymi mediami w relacje wzajemnego odzwierciedlenia, cytowania i przetwarzania. Równocześnie z taką, intermedialną relacją od lat 90. XX wieku pojawiło się wiele prób zmierzenia się z zagadnieniem wkraczania nowych technologii w obręb przedstawienia. Intensywne badania relacji performansu z innymi mediami oraz performansu z technologią zaowocowały wyłanianiem się kolejnych kategorii i paradygmatów badawczych, takich choćby, jak teatr/performance cyfrowy, multimedialny, internetowy, cyborgiczny, wirtualny czy intermedialny. Jak jednak zauważyła Jennifer Parker-Starbuck, „ekrany, projekcje, animacje i elektroniczne obiekty stały się na scenach czymś tak powszechnym”, że należy rozważyć porzucenie terminu „teatr multimedialny” na rzecz powrotu do mówienia po prostu o „teatrze”⁷. Zmierzch paradygmatu „performansu i mediów” wieści również Sarah Bay-Cheng, przywołując zaproponowaną przez Henry’ego Jenkinsa kategorię kultury konwergencji. Ten typ kultury cechuje

5 Artur Duda, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, s. 51.

6 Peter Weibel, *The Post-Media Condition*, <http://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition>, dostęp: 20 stycznia 2018.

7 Jennifer Parker-Starbuck, *Rethinking Media in/and/as Performance*, „Theatre Journal” online (CFP), <http://performancestudies.ucdavis.edu/2015/09/16/theatre-journal-cfp-for-2-special-issues-for-2016>, dostęp: 20 stycznia 2018.

cyrkulacja treści między różnymi platformami medialnymi, a co za tym idzie, „zanieczyszczanie” modeli i metod interpretacyjnych⁸.

Powyższe postulaty nie oznaczają oczywiście konieczności porzucenia badania relacji performansu/teatru i mediów/technologii, ale wskazują potrzebę zmiany perspektywy badawczej. Chciałabym przyjrzeć się zniekształceniom, przekształceniom i hybrydyzacji metod oraz strategii twórczych, proponując trzy zapożyczone z medioznawstwa i teorii sztuki kategorie interpretacyjne: remediacji, postmedialności i postinternetowości. Pozwalają one analizować proces przetwarzania języka oraz strategii innych mediów przez twórców z kręgu nowej choreografii. Kategoria remediacji umożliwia analizę wzajemnych relacji między mediami, na poziomie strategii tworzenia, oddziaływania i recepcji. Kategoria postmedialności pozwala wyprowadzić interpretację w przestrzeń, w której pojęcie specyfiki medium traci rację bytu na rzecz nienależących do żadnego określonego medium płynnych procesów i strategii. Z kolei dzięki kategorii postinternetowości łatwiej dostrzec, że nowa choreografia funkcjonuje w szerszym polu sztuki „zarażonej” dialektem internetowym.

Remediacja

Pojęcie remediacji przedstawili w 1999 roku Jay David Bolter i Richard Grusin w książce *Remediation. Understanding New Media*, której fragment został przetłumaczony na język polski⁹. By wyraźnie zdefiniować nową kategorię, zestawili ją z adaptacją, popularnym procesem transferu treści w przestrzeni relacji intermedialnej. Praktykę adaptacji współczesny przemysł rozrywkowy określa mianem *repurposing*. Mamy z nią do czynienia, gdy treść utworu (np. powieści) zostaje zapożyczona, ponownie wykorzystana, ale samo medium nie jest „przeniesione ani zacytowane”¹⁰. Autorzy podkreślają, że „między mediami może nie nawiązać się świadoma gra. Wzajemne oddziaływanie może zachodzić, jeśli w ogóle, to tylko w przypadku widza lub czytelnika, który zna obie wersje i może je porównać”¹¹. Inaczej dzieje się w przypadku remediacji: określone medium zostaje przedstawione, zamieszczone lub przetworzone w innym medium. „[R]emediacja działa w obie strony: użytkownicy starszych środków przekazu, takich jak film i telewizja, mogą przejmować i przekształcać grafikę cyfrową, tak jak graficy mogą przetwarzać film i telewizję”¹². Co ważne, w procesie remediacji przejmowane i przetwarzane są nie tylko formy, techniki i strategie innych mediów, ale również ich „społeczne znaczenie”¹³.

Remediacja w przestrzeni nowej choreografii zachodzi w procesie adaptacji języka i strategii nowszych mediów (takich, jak fotografia, film, telewizja, wideo, media komputerowe i internet) oraz form i gatunków

8 Sarah Bay-Cheng, *Postmedia Performance*, „Contemporary Theatre Review: Interventions”, 2016 nr 26 (2), <http://www.contemporarytheatrereview.org/2016/postmedia-performance/>, dostęp: 20 stycznia 2018.

9 Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, część 1, rozdziały 1 i 2, przeł. Aleksandra Małecka, „Ha!art” 2013 nr 43, s. 90–107.

10 Tamże, s. 99.

11 Tamże.

12 Tamże, s. 101.

13 Tamże, s. 65.

nowomediálních (tabloid, serial, opera mydlana, teledysk, podcast, gra wideo, media społecznościowe i interaktywne, reklama). Dokonując remediacji swojego medium, reprezentanci nowej choreografii przejmują i przekształcają strategie charakterystyczne dla innego medium, dbając o to, by przetworzone strategie pozostały widoczne i czytelne. W dalszej części artykułu przyjrzą się procesom przejmowania i przetwarzania operacji charakterystycznych dla mediów komputerowych oraz internetowym strategiom prezentacji, dystrybucji i odbioru treści.

Kultura postmedialna

Bay-Cheng, komentując w felietonie *Postmedia Performance*¹⁴ z 2016 roku wysiłki badaczy mające na celu dokumentowanie i analizę relacji performansu i mediów, stwierdza, że „być może nadszedł czas, by zaakceptować nadejście ery »postmediów«”¹⁵. Autorka, nie wnikając w niuanse dyskursu postmedialności, podkreśla dwie cechy prac postmedialnych: odnoszą się one do technologii cyfrowej oraz są skierowane do publiczności zdolnej rozpoznać odniesienia do innych mediów, przy czym specyfika medium nie jest eksponowana. W przestrzeni tak rozumianego postmedialnego performansu nie zestawia się ani nie wystawia (*stage*) różnych mediów czy relacji intermedialnych; zarówno specyfika poszczególnych mediów, jak i ich wzajemne relacje przestają mieć znaczenie¹⁶.

Najbliższe uogólnionej definicji postmedialności zaproponowanej przez badaczkę są koncepcje „kondycji postmedialnej” artysty, teoretyka i kuratora Petera Weibela oraz „sztuki po mediach” Sigfrieda Zielinskiego. Należy zaznaczyć, że obaj teoretycy, mówiąc o kondycji i sztuce „po mediach”, mają na myśli sytuację związaną z dominacją nowych mediów cyfrowych. W artykule *The Post-Media Condition*¹⁷ z 2006 roku Weibel stwierdza, że w świecie „po mediach” te ostatnie tracą odrębną tożsamość, „żadne medium nie dominuje; przeciwnie, różne media wpływają na siebie i wzajemnie się określają”, a „[w]spółczesna praktyka artystyczna stosuje się do skryptów i reguł medialnych”. Zielinski natomiast definiuje w 2013 roku w książce *[...After the Media]* „sztukę po mediach” jako tę, która „nie potrzebuje mediów ani jako swojej legitymizacji, ani by wzbudzać szczególną sensację, ale równocześnie nie udaje, że ich nie widzi, nie słyszy lub nie rozpoznaje”¹⁸.

Sztuka postinternetowa

Określenia „sztuka postinternetowa” używa się w odniesieniu do działań artystycznych, które biorą pod uwagę wpływ internetu na kulturę. Przedrostek post- (podobnie jak w przypadku terminu „postmodernizm”) nie sugeruje końca internetu, ale raczej relację: reakcję na wszechobecność określonego paradygmatu, w tym przypadku sytuacji sztuki, która współcześnie zawsze w jakiś sposób jest sprzężona z internetem. A zatem mowa o sztuce, która nie musi (choć może) być

14 Sarah Bay-Cheng, *Postmedia Performance*, dz. cyt.

15 Tamże.

16 Tamże.

17 Peter Weibel, *The Post-Media Condition*, dz. cyt.

18 Sigfried Zielinski, *[...After the Media]: News from the Slow-Fading Twentieth Century*, Univocal, Minneapolis, Minnesota 2013, s. 131–132.

sztuką internetu lub sztuką w internecie, ale zawsze jest sztuką dotyczącą internetu (*about internet*). Internet funkcjonuje w pracach artystów postinternetowych nie tylko jako repozytorium materiałów, ale przede wszystkim jako matryca, kod lub oprogramowanie kulturowe, które w określony sposób przekształca sposoby doświadczania i postrzegania rzeczywistości oraz zachowania odbiorców. Nowojorska kuratorka i artystka Marisa Olson, która w 2008 roku wprowadziła pojęcie do obiegu, proponuje użyteczne rozróżnienie na postinternetowe praktyki artystyczne i codzienną postinternetową materialną kulturę, będącą pożywką dla tychże praktyk¹⁹. Obiekty, które mogą stać się materiałami „do dalszej obróbki”, krytyk i kurator Domenico Quaranta określa jako „imaginarium wnętrza internetu”²⁰. Do tych artefaktów zaliczyć można z pewnością amatorską i profesjonalną fotografię oraz wideo, grafiki, animacje, obiekty wytwarzane i zamieszczone przez instytucje i korporacje (na przykład *news*), jak również performanse *online*, takie, jak wideoklipy, pokazy mody, transmisje wydarzeń politycznych czy nawet *game-runs*. Praktyki postinternetowe odnoszą się do kultury cyfrowej, korporacyjnej i efektów tzw. przetwarzania bez granic i powszechnego usieciowienia (*ubiquitous computing and ubiquitous networking*). Zarówno *online*, jak i *offline* wykorzystuje się komputerowe paradygmaty operacyjne, sieciowe strategie, jak „montowanie, postprodukcja, kopiowanie, remiksowanie”²¹ i „różne pochodne ideologie, takie jak współdzielenie i *copyleft*”²². Olson podkreśla ten bardzo ważny aspekt funkcjonowania sztuki postinternetowej: „Pojęcie postinternetu zawiera i przenosi warunki funkcjonowania sieci oraz ich krytyczną świadomość nawet poza sam internet”²³. Oznacza to, że również ci artyści, którzy nie używają mediów cyfrowych i nie tworzą *online*, mogą zyskać miano twórców postinternetowych. Mårten Spångberg, szwedzki choreograf zainteresowany choreografią w poszerzonym polu (*expanded choreography*), podsumowuje rzecz następująco: „Sztuka postinternetowa nie dystansuje się od internetu, natomiast odzwierciedla warunki funkcjonowania sztuki, która zawsze zyskuje swoje odzwierciedlenie w internecie (*in, through and with the Internet*)”²⁴.

Post-taniec Marty Ziółek

Powyższe koncepcje i definicje – remediacji, kultury postmedialnej i sztuki postinternetowej – można odnieść do praktyk z kręgu nowej choreografii ostatniej dekady. Świadomość sposobów funkcjonowania współczesnych technologii, jak i szerzej – mediasfery, czyli specyficzna wrażliwość techno-medialna, leży u podstaw praktyki twórczej wielu polskich artystek i artystów. W dalszej części artykułu ze szczególną uwagą przyjrzą się performansowi choreograficznemu *TO* Marty Ziółek,

19 Marisa Olson, *Postinternet: Art After the Internet*, „FOAM” 2011/2012 nr 29, s. 61, http://www.marisaolson.com/texts/POSTINTERNET_FOAM.pdf, dostęp: 20 stycznia 2018.

20 Domenico Quaranta, *Beyond New Media Art*, LINK Editions, Brescia 2013, s. 213.

21 Tamże, s. 214.

22 Tamże, s. 203.

23 Marisa Olson, *Postinternet: Art After the Internet*, dz. cyt., s. 61.

24 Mårten Spångberg, *Post-dance, an Advocacy*, w: Danjel Andersson, Mette Edvardsen, Mårten Spångberg, *Post-dance*, MDT, Sztokholm 2017, s. 349–393 (s. 389).

wykorzystując teorie dotyczące specyfiki obiegu treści w internecie oraz wskazując na strategię uznawane przez teoretyków za charakterystyczne dla kultury postmedialnej i sztuki postinternetowej.

Performans *TO* powstał w 2015 roku ramach VII edycji Maat Festival, poświęconej twórczości Tadeusza Kantora, i miał premierę w grudniu (poniższy opis i moja interpretacja dotyczy performansu, który odbył się 13 grudnia 2015 w krakowskiej Cricotece). Kontekst produkcyjny jest istotny: choreografka nawiązała do Kantorowskich bio-obiektów i zadała w swojej pracy pytanie o formy, sposoby funkcjonowania i wytwarzania znaczeń, będące udziałem współczesnych hybryd, ludzi (bio-) złączonych z urządzeniami (-obiekty). Odniosła się do dwóch aspektów tego zjawiska: wytwarzania tożsamości za pomocą obiektów-gadżetów oraz implementowania technologii w proces poznawczy (użyte i eksponowane urządzenia – laptop, smartfon, kij do *selfie*, tablet – współczesny mieszkaniec mediasfery uznaje za równie naturalne części ciała, co kończyny lub oczy). Tworząc *TO*, artystka wykorzystywała ponadto strategię recyklingu, rekontekstualizacji i rematerializacji, definiowane jako wyznaczniki kluczowej dla epoki postmedialnej ideologii postautorskiej²⁵. Takim zabiegom poddała interesujące ją manifesty i praktyki teatralne Kantora oraz materiały internetowe, popularne w okresie prac nad performansem.

W *TO* Ziółek używa języka dwóch rzeczywistości: świata sztuk performatywnych i świata popularnych mediów. Przetwarzając elementy każdego z tych języków, remiksując treści (np. obrazy) i remediując strategię (np. sposoby obrazowania), choreografka zaprasza do udziału głównie tych widzów, którzy przynajmniej pobieżnie są zaznajomieni z oboma kontekstami. Jej wypowiedź, podobnie jak wypowiedzi innych reprezentantów sztuki postinternetowej, nie jest „wobec sieciowej popkultury ani jednoznacznie krytyczna, ani też afirmatywna”, cechują ją natomiast „ironia, krytyczny dystans i upodobanie do żonglowania znaczeniami”²⁶.

Struktura performansu opiera się na polilogu zrekontekstualizowanych fragmentów, zaczerpniętych z takich form medialnych i widowiskowych, jak wideoklipy (Justina Biebera, Majora Lazera, Adele), reklamy (z udziałem Lance’a Armstronga i Davida Beckhama), choreografie fitnessowe, performans poetycki (*Your Revolution* Sarah Jones), instalacja teatralna (*Kantor Downtown* Jolanty Janiczak, Joanny Krakowskiej, Magdy Mosiewicz i Wiktora Rubina) oraz choreografia baletu romantycznego (*Giselle*). Zestawiając ze sobą te materiały, choreografka wykorzystuje wideoklipowy model płaskiej dramaturgii: kolejne sceny nie prowadzą do punktu kulminacyjnego, a uwagę widza zatrzymują ciekawość oraz satysfakcja związana z rozpoznaniem punktów odniesienia. Należy jednak podkreślić, że brak tu typowej dla współczesnego modelu korzystania z interfejsów medialnych symultaniczności: strukturalnie *TO* przypomina raczej rozwijające się linearnie tzw. *youtube party* niż graficzny interfejs użytkownika (GUI), umożliwiający równoczesne otwarcie wielu okien stanowiących wizualną powierzchnię „kontaktu”.

25 Ewa Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, s. 313–319.

26 Ewa Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postinternetowej*, „Artpunkt” 2014 nr 23, s. 5–9 (tu s. 7), https://issuu.com/galeriaopole/docs/artpunkt_nr_23, dostęp: 20 stycznia 2018.

Praktykę Ziółek można określić jako rodzaj rematerializacji cyfrowych reprezentacji świata oraz symulaków cyrkulujących w internecie poprzez ich ucieleśnianie. Tymczasowe i fantazmatyczne tożsamości są tu performowane za pomocą zapożyczonych z sieci gotowych wizerunkowych półproduktów. Znane z mediów obiekty i obrazy są pokazywane, ucieleśniane i performowane w nowym kontekście. Ze względu na brak podobieństwa między wizerunkami ciał eksplorowanymi w popkulturze a ciałami performerów, które odbiegają od standardów konstytuowanych w medialnym mainstreamie, w proponowanej przez choreografkę parodii narracji i reprezentacji medialnych pojawiają się interesujące i zabawne przesunięcia.

Od samego początku choreografka i performerzy (w wersji, którą widziałam: Korina Kordova i Robert Wasiewicz) stosują w *TO* strategię zazębiania i nawarstwiania różnych, pozornie skonfliktowanych, sensów. Ich działania w pierwszej scenie ramowane są przez tekst utworu Biebera *I'll Show You*, którego tytułowe słowa można rozumieć dwojako. Z jednej strony to wyznanie piosenkarza dotyczące presji, w wyniku której, będąc osobą sławną, zmuszony jest działać wbrew sobie, ignorować autentyczną osobowość – wrażliwą i podatną na zranienie. W tym kontekście tytułowe słowa należy rozumieć jako „pokażę wam”: pokażę, ujawnię swoją prawdziwą twarz. Kordova i Wasiewicz – ich powiększone twarze są widoczne jedynie na zasłaniających je tabletach – przekornie performują, ucieleśniają i rematerializują wideoklipowe miny i gesty piosenkarza. Ich karykaturalne przerysowanie zostaje zderzone z profesjonalnie graną szczerością Biebera, tym samym wskazując na niemożliwość „prawdy” i symulakryczność medialnie wytwarzanej „autentyczności”. Z drugiej strony tytułowe słowa można czytać jako: „pokażę was” – dlatego Ziółek decyduje się na przewrotny (i dosłowny) zabieg pokazania widzom „ich samych”. Performerka wchodzi na scenę w podkreślającym zarys ciała i uwypuklającym piersi stroju, typowym dla wokalistek i tancerek współczesnej sceny RnB, wykonując ruchy wprost nawiązujące do pop-medialnego wzorca, określającego normy cielesnych zachowań kobiet. W wyciągniętej ręce trzyma umieszczony na kiju smartfon. Korzystając z kamery do robienia *selfie*, skierowanej obiektywem w stronę widzów, wprowadza ich (ich wizerunki) na scenę.

Już w pierwszej scenie uruchomiony zostaje, powracający w trakcie całego performansu, proces reprodukcji wizerunku w performatywnym powtórzeniu. W kolejnej sekwencji cała trójka rematerializuje na scenie cielesny performans dziecięcej grupy fitnessowej zachęcającej do wspólnej rozgrzewki, czemu towarzyszy monolog kolarza Lance'a Armstronga z reklamy firmy Nike. Ciała performerów stają się przestrzenią ekspozycyjną, w której wystawiane są marki i gesty celebrytów. Ten pokaz (p)różności „budzi w performerach” instynkt rywalizacji: w następnej scenie widzowie stają się świadkami turnieju tanecznego, przy czym skojarzenia będą raczej ku popularnym zawodom tanecznym (np. *You Can Dance*) niż turniejom tańca ulicznego (niezawłaszczonego – jeszcze – przez przemysł medialny). Bitwa odbywa się między takimi elementami („tekstami”) kulturowej sfery, jak partytura romantycznego baletu *Giselle* oraz choreografie z teledysków do *Sorry* i *What Do You Mean* Biebera, *Lean On* Majora Lazera & DJ'a Snake'a i *Hello* Adele (śpiewa na żywo Maria Magdalena Kozłowska), przy czym energia i zaangażowanie performerów lokuje się

raczej po stronie popkultury niż poddanej radykalnej trawestacji „kultury wysokiej”.

Dalej Ziółek reperformuje poetycki manifest Sarah Jones skierowany przeciw audiowizualnej kulturze panseksualizacji kobiecych ciał. W kunsztownie skonstruowanej, wielopoziomowej scenie odtwarza *Your Revolution* (2002), występ Jones w ramach jamu poetyckiego *Def Poetry*, będący remiksem *Revolution Will Not Be Televised* (1970) Gila Scotta-Herona i równocześnie tekstem zbudowanym na bazie cytowań ze skomercjalizowanej sceny hip-popu. Ziółek proponuje rematerializacyjny *mash-up*, łączący reperformowanie symulakrycznego stylu i dynamiki „artystki sceny hip hop/RnB”, z odtworzeniem – na poziomie tekstu oraz choreografii – performansu Jones. Widać tu wyraźnie, że między *Revolution Will Not Be Televised* a *TO* upłynęło czterdzieści pięć lat, a w tym czasie procesy produkcji i dystrybucji treści medialnych uległy radykalnej transformacji. Rzecz bodaj najbardziej oczywista: urządzenia mobilne z funkcją natychmiastowego dostępu do treści cyrkulujących w mediach społecznościowych zastąpiły telewizję w funkcji podstawowego urządzenia pozwalającego śledzić dystrybuowane przez mass- i postmedialnych operatorów reprezentacje rzeczywistości.

Przemiany te próbują uchwycić teoretycy kultury postmedialnej. Félix Guattari w połowie lat 80. XX wieku przepowiedział „postmedialną rewolucję”: przewyższenie dominacji mediów masowych przez upodmiotowione i sprawcze jednostki oraz grupy, mające dostęp do wielu różnych kanałów i środków ekspresji²⁷. Dekadę później brytyjski teoretyk kultury Howard Slater nazywał sieć aktywistów i niezależnych artystów krytycznie nastawionych do mainstreamowego przekazu „postmedialnymi operatorami”. Wątek ten rozwinął teoretyk mediów Clemens Apprich, sugerując, że „w erze postmedialnej, na początku XXI wieku [...], praktyki, które w latach 90. były określane mianem »aktywizmu« lub »mediów taktycznych«, stały się częścią (postmedialnej) codzienności”²⁸. Przede wszystkim jednak internet, pierwotnie konceptualizowany jako przestrzeń swobodnej, oddolnej, subwersywnej wypowiedzi i ceniony za potencjał tworzenia alternatywnych tożsamości, został przechwycony przez korporacje, poddany inwigilacji przez instytucje państwowe, a jego użytkownicy i użytkowniczki przeniesli „z realu” w przestrzeń komunikatorów i serwisów istniejące matryce kulturowe.

Odtworzenie performansu Jones przez Ziółek można sytuować w kontekście tej właśnie zmiany kulturowej. Oprócz Ziółek na scenie ponownie pojawiają się „żywe” *video-selfie*: Kordova i Wasiewicz, zasłaniający swe twarze tabletami wyświetlającymi wizerunki ich twarzy, nie tylko „pokazują siebie”, ale także śledzą innych. Media społecznościowe z perspektywy użytkownika są platformą prezentowania siebie i oglądania innych, natomiast z perspektywy korporacyjnych operatorów – targowiskiem danych, pozwalających manipulować wyborami i decyzjami użytkowników. „Rewolucja”, o której rapuje cała trójka, nie będzie pokazywana

27 Félix Guattari, *Entering the Post-Media Era*, w: Félix Guattari, *Soft Subversions: Texts and Interviews 1977–1985*, Semiotext(e), Los Angeles 1996, s. 301–306.

28 Andreas Broeckmann, „Postmedia” *Discourses. A Working Paper* (2013), <http://www.mikro.in-berlin.de/wiki/tiki-index.php?page=Postmedia+Discourses>, dostęp: 20 stycznia 2018.

w skomercjalizowanej i przesiąkniętej propagandą telewizji (AD 1970), nie wydarzy się w mizoginicznym środowisku hip-popu (AD 1999), nie ma też na nią miejsca w skomercjalizowanych mediach społecznościowych ani – tym bardziej – w voyerystycznej kulturze *selfie* (AD 2015).

Ziółek zajmuje miejsce przy stoliku didżejskim i w trakcie całego spektaklu „reżyseruje” działania performerów. Jej wyraźnie zaznaczona obecność odsyła do Kantorowskiej praktyki reżyserskiej obecności na scenie. Nie jest to zresztą jedyne odniesienie do patrona festiwalu. W ostatniej scenie zremiksowane zostaje nagranie Penny Arcade, które oryginalnie pojawiło się w instalacji teatralnej *Kantor Downtown*. Rejestracja wideo jej występu, podczas którego pojawia się czołobitna wypowiedź o Kantorze – prawdziwym Autorze – zostaje odtworzona, zrematerializowana i ucieleśniona przez Kordową. Osadzona w paradygmacie autoro-centricznym wypowiedź zostaje sparodiowana z użyciem strategii powtórzenia, a jej ironiczny charakter zostaje uwypuklony przez umieszczenie w sąsiedztwie analizowanego powyżej kilkuwarstwowego *mash-up*. Choreografka celowo zderza dwie uwarunkowane historycznie ideologie: autorską (w ramach której dzieło lub wydarzenie analizowane są jako celowy, intencjonalny wytwór artysty, tutaj Kantora) i postautorską (związaną ze współpracą kreatywną i kolektywną sprawczością).

Post...?

Ostatni aspekt dyskursu postmediów/postmedialności wiąże się z próbami zdefiniowania medium w przestrzeni teorii i historii sztuki. Amerykańska krytyczka sztuki Rosalind Krauss użyła w 2000 roku sformułowania „postmedialna kondycja sztuki”²⁹, by wskazać – a następnie poddać krytyce w 2011 roku³⁰ – zmianę w sposobie wytwarzania sztuki, która miała miejsce w latach 70. XX wieku. Wiązała się ona, zdaniem Krauss, z osłabieniem modernistycznego paradygmatu „specyfiki medium” opartego na utożsamieniu poszczególnych mediów z materia, z jakiej wykonano dane dzieło. Nicolas Bourriaud wyciągnął z tej diagnozy bardziej optymistyczne wnioski: porzucenie „sposobu myślenia opartego na podziale na dyscypliny, na specyficę każdego medium”³¹ pozwala, jego zdaniem, wyzwolić się sztuce z modernistycznego gorsetu, na rzecz „alternowoczesności”, umożliwiającej łączenie nie tylko dowolnych tematów i stylów, ale również mediów i materiałów.

Badacze sztuk performatywnych często borykają się z koniecznością wskazania i nazwania specyfiki gatunkowej prac, którymi się zajmują. Temat ten ponownie stał się aktualny w odniesieniu do współczesnych sztuk performatywnych. Tomasz Plata w wywiadzie udzielonym w 2016 roku magazynowi „SZUM”³² wprowadził w obieg termin „post-teatr”, obejmujący również prace młodych polskich choreografów, które nie dają

29 Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, Londyn 2000.

30 Rosalind Krauss, *Under Blue Cup*, MIT Press, Cambridge MA 2011.

31 Nicolas Bourriaud, *The Radicant*, Sternberg Press, New York 2009, s. 53–54.

32 Karolina Plinta, *Post-teatr i okolice. Rozmowa z Tomaszem Platą*, „Magazyn SZUM” online, 30 sierpnia 2016; <http://magazynszum.pl/rozmowy/post-teatr-i-okolice-rozmowa-z-tomaszem-plata>, dostęp: 20 stycznia 2018.

się przyporządkować dyscyplinarnie: ani to taniec, ani teatr, ani sztuka performansu.

Nieco wcześniej (w październiku 2015) grupa teoretyków i dyrektorów placówek związanych z nową choreografią (teoretyk i badacz André Lepecki, dyrektor sztokholmskiej placówki zajmującej się tańcem współczesnym MDT Danjel Andersson oraz dyrektor sztokholmskiego Cullberg Ballet Gabriel Smeets) zorganizowała konferencję zatytułowaną *POST DANCE*. Dwa lata później pod redakcją Anderssona, choreografki Mette Edvardsen i Mårtena Spångberga ukazała się książka *POST-DANCE* (2017) będąca jej pokłosiem. Andersson deklaruje we wprowadzeniu: „Posttaniec lub post-taniec lub POSTTANIEC to koncepcja funkcjonująca w otwartym dostępie”³³. Spångberg z kolei, w artykule *Post-dance, an Advocacy*, próbuje podsumować wysiłki koncepcyjne zaproszonych teoretyków i praktyków, których celem było zmapowanie zjawiska wstępnie nazwanego post-tańcem. Post-taniec pożegnał się z przyczynowością, strategiami choreograficznymi i uznał taniec oraz choreografię za formy potrafiące wypowiadać się na swój temat, a także projektować własną etykę i epistemologię. Post-taniec rozpoznaje czasy, w których „żyje” – współcześnie nie istnieje taniec, który nie rezonowałby z internetem – a jego historia zmienia się, ponieważ jest dostępny w internecie; jest świadom problemów teoretycznych, kontekstów i zapożyczeń, a wszystko to czyni w przestrzeni „wyłaniającej się epistemologii tańca”³⁴.

Praktyki choreograficzne Ziólek oraz performerskie grupy współtworzącej *TO* świetnie wpisują się w obszar zakreślony z pomocą obu kategorii: post-teatru i post-tańca. Należy pamiętać jednak, że postmedialna kondycja sztuki wymaga od teoretyka zajmującego się nowym tańcem, nową choreografią, performansem choreograficznym z jednej strony definiowania używanych terminów, będących współcześnie raczej rekonfigurowalną przestrzenią doraźnych zapisów niż stabilnymi narzędziami komunikacji, z drugiej zaś, traktowania ich jako „rodzaj[u] zasobu, z którego możemy korzystać z pewną swobodą, i zająć się po prostu uważnym oglądaniem poszczególnych prac”³⁵.

Niektóre wątki niniejszego tekstu autorka przedstawiła wcześniej w artykule *Performans choreograficzny w kulturze postmedialnej*, „Didaskalia” 2017 nr 137, s. 52–58.

33 Danjel Andersson, *I Had a Dream*, w: Danjel Andersson, Mette Edvardsen, Mårten Spångberg, *POST-DANCE*, MDT, Sztokholm 2017, s. 13–17 (s. 13).

34 Mårten Spångberg, *Post-dance, an Advocacy*, dz. cyt., s. 390.

35 Karolina Plinta, *Post-teatr i okolice*, dz. cyt.

Bibliografia

- Andersson, Danjel, *I Had a Dream*, [w:] Danjel Andersson, Mette Edvardsen, Mårten Spångberg, *POST-DANCE*, MDT, Sztokholm 2017, s. 13–17.
- Andersson, Danjel, Mette Edvardsen, Mårten Spångberg, *POST-DANCE*, MDT, Sztokholm 2017.
- Bay-Cheng, Sarah, *Postmedia Performance*, „Contemporary Theatre Review: Interventions”, 2016 nr 26 <http://www.contemporarytheatre-review.org/2016/postmedia-performance/>, dostęp: 20 stycznia 2018.
- Bolter, Jay David, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Massachusetts 1999.
- Bolter, Jay David, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, (część 1, rozdziały 1 i 2), przeł. Aleksandra Małecka, „Ha!art” 2013 nr 43.
- Bourriaud, Nicolas, *The Radicant*, Sternberg Press, New York 2009.
- Broeckmann, Andreas, „Postmedia” Discourses. *A Working Paper* (2013), <http://www.mikro.in-berlin.de/wiki/tiki-index.php?page=Postmedia+Discourses>, dostęp: 20 stycznia 2018.
- Cvejić, Bojana, *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015.
- Duda, Artur, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
- Guattari, Félix, *Entering the Post-Media Era*, [w:] Félix Guattari, *Soft Subversions: Texts and Interviews 1977–1985*, Semiotext(e), Los Angeles 1996.
- Kay, Alan, Adele Goldberg, *Personal Dynamic Media*, „Computer” 1977 nr 10 (3).
- Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, Londyn 2000.
- Krauss, Rosalind, *Under Blue Cup*, MIT Press, Cambridge MA 2011.
- Manovich, Lev, *Post-media Aesthetics* (2001), <http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics>, dostęp: 20 stycznia 2018.
- Manovich, Lev, *Język nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.
- Olson, Marisa, *Postinternet: Art After the Internet*, „FOAM” 2011/2012 nr 29, http://www.marisaolson.com/texts/POSTINTERNET_FOAM.pdf, dostęp: 20 stycznia 2018.
- Parker-Starbuck, Jennifer, *Rethinking Media in/and/as Performance*, „Theatre Journal” online (CFP), <http://performancestudies.ucdavis.edu/2015/09/16/theatre-journal-cfp-for-2-special-issues-for-2016>, dostęp: 20 stycznia 2018.
- Plinta, Karolina, *Post-teatr i okolice. Rozmowa z Tomaszem Plata*, „Magazyn SZUM” online, 30 sierpnia 2016; <http://magazynszum.pl/rozmowy/post-teatr-i-okolice-rozmowa-z-tomaszem-plata>, dostęp: 20 stycznia 2018.
- POST DANCE*, program konferencji, październik 2015, <http://www.life-longburning.eu/fileadmin/files/postdance-conference.pdf>.
- Quaranta, Domenico, *Beyond New Media Art*, LINK Editions, Brescia 2013.

- Richards, Jason, *Is 'Swag' Here to Stay?*, 26 maja 2011; <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/05/is-swag-here-to-stay/239446/>, dostęp: 20 stycznia 2018.
- Slater, Howard, *Post-Media Operators: 'Sovereign & Vague'*, in *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology*, red. Clemens Apprich, Josephine Berry Slater, Anthony Iles, Oliver Lerone Schultz, Post-Media Lab & Mute Books, Lüneburg 2013.
- Soszyński, Paweł, *Oszolomy mody*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5969-oszolomy-mody.html>, dostęp: 20 stycznia 2018.
- Spångberg, Mårten, *Post-dance, an Advocacy*, [w:] Danjel Andersson, Mette Edvardsen, Mårten Spångberg, *Post-dance*, MDT, Sztokholm 2017.
- TO*, choreografia Marta Ziółek, performance Marta Ziółek, Korina Kordova, Robert Wasiewicz, Maria Magdalena Kozłowska, Wiktor Bagiński; premiera: 4 grudnia 2015, Centrum Kultury w Lublinie. Performans powstał w ramach rezydencji twórczej VII Maat Festival KANTOR NOW!
- Weibel, Peter, *The Post-Media Condition*, <http://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition>, dostęp: 20 stycznia 2018.
- Wójtowicz, Ewa, *Sztuka w kulturze postinternetowej*, „Artpunkt” 2014 nr 23, https://issuu.com/galeriaopole/docs/artpunkt_nr_23, dostęp: 20 stycznia 2018.
- Wójtowicz, Ewa, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016.
- Zielinski, Sigfried, *[...After the Media]: News from the Slow-Fading Twentieth Century*, Univocal, Minneapolis, Minnesota 2013.

ABSTRAKT

Magdalena Zamorska

Rematerializacja „internetu”.

Choreograficzny performans *TO* Marty Ziółek

Choreografka, performerka, tancerka Marta Ziółek tworzy performanse choreograficzne, wykorzystując strategie odzwierciedlające zakorzenienie jej praktyk artystycznych w zmediatyzowanej rzeczywistości kulturowej. W pracy *TO* (2015) odtwarza i przetwarza praktyki codzienne oraz rematerializuje cyfrowe reprezentacje i symulakra cyrkulujące w mediach społecznościowych. Do analizy jej praktyk zostały wykorzystane koncepcje remediacji, postmedialności, postinternetowości i posttańca, które pozwoliły zinterpretować jej działania jako proces przetwarzania skryptów i formatów medialnych.