didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 155**
Data wydania: luty 2020
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/testuj-i-kontestuj-wyzwanie-performansu-postmedialnego

/ teatr w książkach

Testuj i kontestuj – wyzwanie performansu postmedialnego

Jakub Kłeczek

Małgorzata Dancewicz, *Performans postmedialny. Współczesny kontekst technologiczny działań performatywnych*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2019

Relacje performansu i nowych mediów są zagadnieniem co najmniej tak starym jak same media elektroniczne. Od kilku dekad rozwija się dyskurs wokół sztuk performatywnych, wchodzących w rozmaite relacje z technologiami medialnymi. Książka Małgorzaty Dancewicz dołącza do zbioru nielicznych polskich publikacji, które koncentrują się na analizie zjawisk artystycznych łączących w sobie żywioł medialny i performatywny.

Pierwsza część książki Dancewicz jest próbą prezentacji przenikania się różnorodnych dyskursów – przede wszystkimi sztuki mediów, performatyki oraz francuskiego poststrukturalizmu. Najważniejszą pozycją oddziałującą na przemyślenia autorki wydaje się jednak praca z obszaru performatyki, *Performuj albo… Od dyscypliny do performansu* Jona McKenziego, a

zwłaszcza te jej fragmenty, które dotyczą zagadnienia technoperformansu. Podobnie jak amerykański autor, badaczka akcentuje przepływy pomiędzy paradygmatami i dyscyplinami – w szczególności (post)humanistycznymi – oraz praktykami artystycznymi i techno-naukowymi.

W drugiej części książki Dancewicz analizuje przykłady performansów postmedialnych, z których większość można wpisać w obszar praktyk *art&science*, sztuki cyfrowej i hybrydycznej. Autorka analizuje przykłady wyszczególnionych przez siebie typów performansu postmedialnego: internetowego, neuroestetycznego i bioartowskiego. *Case studies* nowszych zjawisk poprzedza natomiast szczegółowym omówieniem pionierskiego projektu *9 Evenings: Theatre and Engineering* – serii akcji artystycznych z 1966 roku, zainicjowanej przez Roberta Rauschenberga i Billa Klüvera. Podczas wydarzeń zaprezentowanych w nowojorskim 69th Regiment Armory artyści, naukowcy i inżynierowie jako jedni z pierwszych wykorzystywali nowe technologie drugiej połowy XX wieku w sztukach performatywnych.

Lektura *Performansu postmedialnego* prowokuje do refleksji dotyczącej wpływu technologii na sztukę performansu oraz namysłu nad performatywnymi strategiami w sztuce mediów. Jednocześnie autorka zauważa wielokierunkowość tej relacji, dowodząc, że także niektóre praktyki artystyczne oddziałują na technonaukowe, dotyczące np. zagadnień neurofizjologicznych.

Dancewicz opisuje tytułowe zjawisko – z jednej strony jako „nowe medium, medialność, formę, środek wyrazu" (s. 13); z drugiej jako „strategię oporu funkcjonującą na przecięciu trajektorii sztuki, nauki i polityki" (tamże). Podkreśla związek performansu postmedialnego z zagadnieniem potwierdzania sprawczości technologii McKenziego oraz subwersywnymi strategiami wobec zastanych „pokładów performatywnych paradygmatów"

(s. 12). Krążąc wokół tytułowego zagadnienia, Dancewicz stwierdza, że performans postmedialny wykorzystuje istniejące systemy technologiczne, zarazem kontestując pewne założenia kulturowe – normy korzystania. W jej interpretacji, twórcy opisywanych działań uprawiają „formy oporu" w sztuce i nowych mediach. Podejście to okazuje się bliskie m.in. praktykom hakerskim oraz haktywistycznym w sztuce mediów, a także działaniom twórców mediów taktycznych. Zdaniem autorki, przedrostek „post-" w tytułowym pojęciu dotyczy nie tyle semantycznego czy historycznego, ile aksjologicznego ujęcia zjawiska. Performans postmedialny – w ujęciu Dancewicz – może być rozumiany jako „subwersywna forma oporu w sztuce", będąca reakcją *ex post* na nowe formy technologii medialnych. Za Sarah Bay-Cheng, Dancewicz skłonna jest tworzyć „mapę międzymedialnych definicji performansu" (s. 35). Podejście to wydaje się zasadne w stosunku do badania tak dynamicznie zmieniającego się zjawiska.

W *Performansie postmedialnym* wielokrotnie powraca kwestia kontestacji kapitalistyczno-korporacyjnych idei poprzez praktyki ingerujące w systemy technologiczne. Transformacja zastanych mediów w performansie postmedialnym przebiega, zdaniem Dancewicz, od mediów korporacyjnych do mediów DIY – co pokrywa się z postulatem wielu twórców sztuki mediów, by „odzyskiwać" zastane technologie, czy, mówiąc słowami autorki, „testować i kontestować". Kontestacja ta – na co zwraca uwagę badaczka – realizowana jest m.in. w kontekście kontrkulturowym, haktywistycznym, anarchistycznym. Strategie twórców przywoływanych przez autorkę wchodzą w relacje z dyscyplinującymi, ekonomicznymi oraz politycznymi siłami sprawczymi nowych technologii.

Struktura pracy mogłaby sugerować, że pierwsza, teoretyczna część wyposaża czytelnika w narzędzia do badania performansu postmedialnego.

Teorie, podejścia i praktyki (z obszaru sztuki i teorii nowych mediów, performatyki, poststrukturalizmu, neoawangardy) są jednak w książce Dancewicz raczej zestawiane niż adaptowane na potrzeby analizy performansów. Mnogość zauważanych przez autorkę kontekstów teoretycznych podkreśla wielodyscyplinarny charakter badanego zjawiska. Referowane stanowiska performatyków, filozofów, teoretyków sztuki i nowych mediów dotyczą jednak głównie fundamentalnych zagadnień, np. medialności, liminoidalności czy performatywności. Odseparowanie teorii od praktyki w pierwszej części książki prowadzi do bardzo ogólnych odpowiedzi na pytanie, co znaczy „testować i kontestować" w odniesieniu do performansu postmedialnego. Wydaje się, że teoretyczne rozważania zyskałyby na precyzji poprzez odwołanie do koncepcji i warsztatu twórców performansów.

Dokumentacje prac analizowanych w drugiej części książki są powszechnie dostępne w archiwach internetowych, do których odsyła autorka. Dobór opisywanych zjawisk wydaje się wręcz „kanoniczny" – większość pojawia się w anglojęzycznych pozycjach poświęconych performansom wchodzącym w relacje z mediami. Łatwość dotarcia do analizowanych dokumentacji ułatwia dalszą dyskusję i porównywanie uwag Dancewicz z materiałem źródłowym. Perspektywa, jaką obrała Dancewicz w swoich badaniach, jest przy tym amerykocentryczna. Dotyczy to doboru analizowanych przykładów i, częściowo, literatury teoretycznej. Mimo że – jak wyznaje autorka – motywacją do podjęcia tematu była m.in. chęć „wprowadzenia rozważań nad performansem technologicznym na grunt polskiej refleksji o sztuce najnowszej" (s. 11), to czytelnik po przeczytaniu *Performansu postmedialnego* odnieść może mylne wrażenie, że omawiany rodzaj praktyk kulturowych naszego rejonu nie dotyczy, a sprawność performansu technicznego „testowana i kontestowana" była jedynie po drugiej stronie

oceanu.

Niektóre z licznie referowanych koncepcji zostały omówione zbyt zdawkowo, co odbija się na logice wypowiedzi. Autorka zauważa np., że remediacja w ujęciu Davida Boltera i Richarda Grusina „jest tym samym, co Sarah Bay-Cheng nazywa odnajdywaniem medium performansu postmedialnego poprzez odwołania do archiwów dotyczących sztuki" (s. 40). Trudno zgodzić się z tym sformułowaniem, nie tylko dlatego, że Bay-Cheng w swoim krótkim tekście *Postmedia performance* nie mierzy się wprost z koncepcją amerykańskich autorów, lecz także ze względu na metahistoryczną złożoność zagadnienia remediacji według Boltera i Grusina.

Czytelnik rozdziałów poświęconych performansom internetowym, neuroestetycznym i bioartowskim, rozeznany w kontekstach sztuki internetowej, badaniach kognitywistycznych i bioartu, dostrzeże pominięcie wielu kontekstów, poruszanych w dyskursie *media art*. W kontekście performansu internetowego wskazać można brak odwołań do pojęcia *cyberformance'u*, zagadnienia „teatrów internetowych", przeobrażeń sztuki internetowej w ciągu ostatnich dekad (m.in. rewizja utopijnych założeń *net art*, zmiany strategii twórców w związku z rozpowszechnieniem urządzeń mobilnych) czy fenomenologicznych refleksji Susan Kozel, osnutych wokół pracy *Telematic dreaming* Paula Sermona. Pominięcie lub zdawkowe potraktowanie folkloru internetowego i innych ludycznych form w analizach performansów internetowych (często o subwersywnym charakterze, lecz nierealizowanych w kontekście sztuki) nie wydaje się dobrym pomysłem – zważywszy choćby na postulowane przez performatykę i neoawangardę łączenie sfery sztuki i życia codziennego. Skądinąd warto zauważyć, że odwołanie się do haktywizmu, mediów taktycznych czy idei otwartego oprogramowania pozwala sprawniej wyeksponować subwersywny charakter

performansów internetowych. „Wielkim nieobecnym” w rozdziale *Performans internetowy* pozostaje także opis relacji internetu i polityczności w szeroko dyskutowanym kontekście wydarzeń ostatnich lat.

Z kolei w rozdziale poświęconym performansowi neuroestetycznemu Dancewicz przedstawia proces, w wyniku którego dokonania neuronauk i metody neuroobrazowania pracy mózgu (przede wszystkim EEG i fMRI) stają się tematem oraz tworzywem artystycznym. Niestety, rozważania autorki w tej materii zasadniczo nie znajdują rozwinięcia ani odniesień do najnowszej literatury. W konsekwencji niektóre z przedstawionych tu założeń okazują się nieprzekonujące. Przykład: stwierdzenie, że metody używane przez twórców korzystających z technologii obrazowania pracy mózgu, są „obiektywne”, sugeruje, że dana instalacja pozwala dostrzec pewną racjonalną, wspartą wiedzą naukową, wizualizację ludzkiego doświadczenia. Tymczasem – także w pracach przywoływanych przez autorkę – sygnał EEG służy często jako „dane wejściowe”, poddawane dalszym modyfikacjom w trakcie trwania performansu – co wydaje się pozbawione aspiracji do „obiektywności” tego środka przekazu. Trafna jest natomiast uwaga autorki dotycząca wspólnotowego charakteru performansu neuroestetycznego. Uczestnictwo w instalacjach interaktywnych posługujących się systemami EEG czy fMRI jest w świecie sztuki mediów doświadczeniem z reguły indywidualnym. Eksponując performatywne konteksty sztuki wchodzącej w relacje z neuronaukami, Dancewicz zauważa, że twórcy używają „odniesień do zbiorowości, wspólnoty, ogólnie obowiązującego umysłu” (s. 204), co może inspirować użytkowników do nowych form recepcji sztuki korzystającej z neuroobrazowania.

Performatywne konteksty bioartu przedstawione zostały w kolejnym rozdziale. Jak zauważa badaczka, „wiele z realizowanych przez twórców

bioartu prac przyjmuje charakter performansu” (s. 208). Autorka zwraca uwagę na efemeryczność i proceduralność analizowanego nurtu – eksperymenty biologiczne, włączane w obręb działań artystycznych, za Jensem Hauserem określa jako „inscenizowaniem autentyczności”. Podkreśla również, że performans bioartowski kieruje nas nie tylko na materialność procesów, ale i warstwy ich symbolicznych przemian, które wyeksplikować możemy, odwołując się do kategorii performatyki.

Warto zwrócić uwagę na przewagę aksjologicznych kontekstów tytułowego zagadnienia nad wątkami historycznymi i ontologicznymi. Aksjologiczne ujęcie badanego zjawiska pozwala Dancewicz wyeksponować nie tylko formalne zasługi twórców *art&science*, sztuki nowych mediów, bioartu, lecz także wskazać polityczne konteksty tych praktyk. Wymienić tu można: uwikłanie eksperymentów artystów w postęp technologii informacyjnych, wojskowości, logiki kapitalizmu, a także próby „testowania i kontestowania” systemów medialnych za pomocą narzędzi kontrkulturowych. Istotnym walorem książki są także fragmenty, w których autorka śledzi przenikanie się transgresywnych praktyk eksperymentujących niszowych twórców z technologicznym mainstreamem. W obliczu powszechnie panującego dystopijnego nastawienia wobec nowych środków przekazu pozostaje mieć nadzieję, że performans postmedialny – wyraz „aktu odpowiedzialności artystów za skutki technologicznego rozwoju” (s. 222) – w dalszym ciągu będzie oddziaływał na współczesną kulturę.

Autor/ka

Jakub Kłeczek – doktor nauk humanistycznych, archeolog mediów, badacz teatru i performansu. Zajmuje się relacjami sztuk medialnych i performatywnych, kulturą (post)cyfrową oraz dawnymi środkami przekazu. Współautor monografii *Wideo w sztukach wizualnych* (2019), *Współczesny teatr i film wobec wyzwań nowych mediów* (2015).

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/testuj-i-kontestuj-wyzwanie-performansu-postmedialnego