

niespodziewane allanse

SZTUKI PERFORMATYWNE JUTRA

84

**niespodziewane
allanse**

niespodziewane alianse

SZTUKI PERFORMATYWNE JUTRA

REDAKCJA:

Mateusz BOROWSKI, Mateusz CHABERSKI, Małgorzata SUGIERA



Kraków

84

© Copyright by individual authors, 2019

Monografia została przygotowana i wydana w ramach projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki „Sztuczne ciała/żywe maszyny w laboratorium sztuk performatywnych” (UMO-2014/14/M/HS2/00564)

Redakcja naukowa: Mateusz Borowski

Redakcja: Roman Włodek

Indeks: Tomasz Babnis

Projekt okładki: Emilia Dajnowicz

Wydawca:

Księgarnia Akademicka

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków

tel./faks: 12 431 27 43, 12 421 13 87

<https://akademicka.pl/>

ISBN 978-83-8138-080-5 (druk)

ISBN 978-83-8138-255-7 (on-line, pdf)

REDAKCJA
MATEUSZ BOROWSKI
MAŁGORZATA SUGIERA

Seria „Interpretacje”, wydawana przez Księgarnię Akademicką we współpracy z Katedrą Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, w formie monografii autorskich i zbiorowych prezentuje nowatorskie interpretacje dzieł i nurtów artystycznych, problemów z zakresu filozofii i kultury oraz zjawisk społecznych. Tytułowe interpretacje rozumiemy w sposób zdecydowanie szeroki i zgodny z tendencjami dominującymi w naukach humanistycznych po tak zwanym przełomie performatywnym. W ramach tego względnie nowego paradygmatu dzieło artystyczne przestało być traktowane jako artefakt, struktura organiczna i zamknięta. Funkcjonuje raczej jako historycznie i kontekstowo zmienny efekt oddziaływań artystycznych i społecznych sił, rodzaj scenariusza, propozycji czy wręcz metaforycznie rozumianego programu generującego formy i sytuacje dla odbiorcy, bierną konsumpcję zmieniając w aktywne (współ)tworzenie. Wszystko to sprawia, że zmienia się również status nauk humanistycznych, które stopniowo rezygnują z dążenia do obiektywizmu i rzekomo naukowej ścisłości na rzecz świadectwa ze spotkania, opisu form i sytuacji w procesie ich powstawania i oddziaływania, a zatem na rzecz czegoś, co nazwać można właśnie zabiegiem interpretacji.

SPIS TREŚCI

Przedmowa (Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera) • 9

I. PERFORMANSE NAUKI

Wstęp (Mateusz Borowski) • 27

JUSSI PARIKKA Laboratorium jako przestrzeń i miejsce.

Performans sztuki i teorii • 53

IZABELLA PLUTA Kiedy reżyser współpracuje z informatykiem.

Hybrydyzacje i modyfikacje metodologii podczas realizacji interdyscyplinarnego projektu „Masque et Avatar” • 81

MATEUSZ BOROWSKI Renegocjując życie. Performanse

spekulatywnych przyszłości • 113

II. PERFORMANSE ZMYŚLÓW

Wstęp (Mateusz Chaberski) • 145

ROSEMARY NAPIER KLICH Niepewne ciała, niepewne umysły.

Doświadczenie immersyjne w teatrze słuchawek • 167

DAVID HOWES/CHRIS SALTER Performans doświadczenia.

Dramaturgiczne, technologiczne i etnograficzne aspekty projektowania performatywnych środowisk wielozmysłowych • 197

MATEUSZ CHABERSKI Doświadczyć antropocenu na nowo.

Doświadczenia środnostkowe w najnowszych sztukach performatywnych • 225

III. PERFORMANSE ODMIENNOŚCI

Wstęp (Małgorzata Sugiera) • 261

TONY D. SAMPSON Likwidowanie granic. Wątpliwości
i interferencja • 287

CHRISTEL STALPAERT „This Body Is in Danger!”. Ekologia,
protesty i artystyczny aktywizm w *Bara/Ke* (2000)
Benamina Verdoncka • 319

MAŁGORZATA SUGIERA Natura instant. Spekulatywne
rajskie ogrody • 357

Indeks nazwisk • 391

Notki o Autorach • 399

PRZEDMOWA

Dwie ostatnie dekady to czas, kiedy krajobraz praktyk sztuk performatywnych dalece się zmienił. Pojawiły się niemal znikąd i szybko zyskały popularność nowe i demonstracyjnie hybrydyczne formy multimedialne z pogranicza nauki i sztuki, działań artystycznych i politycznych, projektów solowych i grupowych. Co istotne, te nowe formy najczęściej łączą typową dotąd dla teatru nażywość z udziałem zapośredniczonym medialnie, żeby zapewnić wszystkim uczestnikom podobnie zindywidualizowane doświadczenia tak na płaszczyźnie kognitywnej, jak afektywnej. W konsekwencji wiele ze zrealizowanych w takiej poetyce projektów okazuje się jedynymi przedstawicielami nowego gatunku, który tuż po wyłonieniu się nieodwołalnie znika, a bywa i tak, że biorący w nim udział nie do końca mają pewność, że w ogóle obcuja z dziełem sztuki jako takim. Ponadto wielu współczesnych artystów, zamiast przestrzegać zasad tradycyjnie rozumianej estetyki, tak projektuje współudział odbiorców, by ich doświadczenia niewiele różniły się od tych życiowych, co dodatkowo poszerza strefę nieoznaczoności w miejscu niegdyś klarownie wyznaczonych granic między domeną życia i sztuki. Oczywiście, od samego początku krytycy starali się dotrzymać kroku tym radykalnym pod wieloma względami zmianom, proponując nowe definicje i nazwy dla kolejnych hybrydycznych form i zjawisk. Często posługiwali się przy tym nazwami złożonymi z terminów anglojęzycznych w ich oryginalnej (niekiedy wyróżnianej przez kursywę lub zachowanie pierwszych wielkich liter) lub spolszczonej postaci, jak choćby bio-art, techno-art, multimedia-art, remiks-art, re-cykling-art, junk-art, drift-art, Net-art, post-Internet art i tak dalej,

zapisując je razem lub z łącznikiem. Liczne nazwy tego typu znikają równie szybko, jak się pojawiały, w miarę jak traciły na popularności efemeryczne praktyki artystyczne, których swoistość określenia te miały adekwatnie oddawać. Znaczący najnowszych sztuk przemawiali i przyswajali naukowemu dyskursowi niektóre z tych nazw i sygnowanych przez nie koncepcji albo też wychodzili z własnymi propozycjami teoretycznych uogólnień. Najlepszy tego przykład to francuski kurator, krytyk sztuki i eseista Nicolas Bourriaud, który najpierw wydał pracę o estetyce relacyjnej jako tendencji dominującej w sztukach ostatniej dekady XX wieku, a następnie o postprodukcji jako metodzie twórczej¹. Inni, jak choćby Julianne Reben-tisch w *Aesthetics of Installation Art*² i Josephine Machon w *(Syn) aesthetics*³, szukali bardziej ogólnych terminów niż proponowane przez Bourriauda, chcąc stworzyć takie kategorie, które obejmą większy wachlarz nowych zjawisk performatywnych. W efekcie tak różnorodnych przedsięwzięć powstało wiele wąsko wyspecjalizowanych dziedzin i idiomatycznych metodologii badawczych, niekiedy zupełnie nieprzydatnych nawet w kontekście pokrewnych sobie praktyk performatywnych. Na przykład, nowe metody i terminy wypracowane na podstawie prac i instalacji bio-artowych okazywały się problematyczne już w chwili, kiedy ktoś próbował je wykorzystać do analizy techno-artu, nawet jeśli w jednym i w drugim przypadku w centrum zainteresowania tak twórców, jak badaczy znajdowały się te same kwestie oglądania/recepcji/współtworzenia/interakcji. Niepowodzenia tego typu zrodziły coraz bardziej nagłą potrzebę nie tylko znalezienia nowych propozycji metodologicznych i języków do

¹ Zob. Nicolas BOURRIAUD, *Estetyka relacyjna* [1998], tłum. Łukasz Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK 2012; IDEM, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, tłum. Jeanine Herman, Lukas & Sternberg 2002.

² Julianne REBENTISCH, *Aesthetics of Installation Art* [2003], tłum. Daniel Hendrickson, Gerrit Jackson, Sternberg Press 2012.

³ Josephine MACHON, *(Syn)aesthetics: Redefining Visceral Performance*, Palgrave Macmillan 2009.

adekwatnych analiz hybrydycznych i efemerycznych zjawisk, lecz również połączenia elementów istniejących dyscyplin i dyskursów w podobnie hybrydyczne i dynamicznie zmieniające się narzędzia analizy. Trudno sobie jednak wyobrazić tak dalekie odejście od samych podstaw tradycyjnej estetyki w ramach dotychczasowego paradygmatu nauk o sztuce, a nawet więcej – w ramach nadal obowiązującej epistemologii. Jak się bowiem wydaje, oczekiwana weryfikacja metod i narzędzi badawczych wiązać się musi ze zburzeniem tradycyjnego, linearnego porządku myślenia, który każe nam rozpatrywać współczesność jako spadkobierczynię przeszłości. Dlatego coraz częściej zaczyna się dziś doceniać wagę myślenia spekulatywnego, dla którego teraźniejszość stanowi tyleż owoc przeszłości, ile możliwych przyszłości, niejako na zasadzie samospełniającej się przepowiedni. Zamiast więc po raz kolejny i przypuszczalnie z wcale nie lepszym skutkiem wiązać to, co dzieje się od kilku dekad w sztukach performatywnych z wcześniej zaznaczającymi się nurtami i tendencjami, postanowiliśmy obrać możliwe i nieodległe przyszłości jako punkt wyjścia do proponowanych tu analiz, rzadko dotąd przeprowadzanych z tej archeologicznej perspektywy.

Autorzy tekstów zebranych w tomie *Niespodziewane alianse: sztuki performatywne jutra* właśnie z takiego punktu widzenia zbadałi cały szereg współczesnych hybrydycznych zjawisk artystycznych, podważających tradycyjne granice między dyscyplinami. Dzięki temu mogli zdać sprawę z nowych i trudnych do uchwycenia tendencji, które często na tyle niewyraźnie rysują się na horyzoncie praktyk performatywnych, że stawiają opór wszelkich próbom ich analizy za pomocą istniejących narzędzi i metod badawczych. Trudno się nawet dziwić, że większość autorów skorzystała z podejścia postdyscyplinarnego, proponowanego na gruncie szybko rozwijających się studiów nad antropoceniem i pokrewnych im dziedzin. To przecież właśnie tutaj najlepiej widać konieczność wyjścia poza partykularne interesy i specyficzne metodologie odrębnych dziedzin badawczych, żeby z myślą o tym, co dzieć się może w niezbyt odległej przyszłości, rozpoznać istotne wyzwania i wypracować przekrojowe metody ba-

dawcze. Jedno z najbardziej palących dziś wyzwań to niewątpliwie skuteczne podważenie dychotomii podstawowych dla zachodniej episteme poprzez odsłonięcie ich historycznej zmienności. Dopiero wtedy zamiast tradycyjnych dyscyplin naukowych mają szansę pojawić się dynamicznie zmieniające się wiedze lokalne, osadzone w konkretnych kontekstach geopolitycznych, kulturowych i społecznych. Do takich dychotomii należy oczywiście binarna para Natura i Kultura/Technologia, na której wznosi się cały gmach naszej wiedzy i cywilizacji. Nie bez przyczyny ta sama dychotomia, traktowana jako istotna część systemu kapitalistycznego, wciąż podtrzymującego koncepcję linearnego rozwoju, bywa też najczęściej wskazywana jako główna przyczyna zagrażającej nam w coraz bardziej realny sposób globalnej katastrofy ekologicznej.

W wydanym niedawno artykule *Love Your Monsters* Bruno Latour, jeden z założycieli studiów nad nauką i techniką, a zarazem wnikliwy krytyk puryfikacyjnych zabiegów i procesów propagowanych przez Nowoczesnych, powrócił do powieści *Frankenstein* Mary Shelley⁴, powszechnie uznawanej za jedno najważniejszych dzieł literackich, zrodzonych u samego progu nowoczesności. O Monstrum, stworzonym ręką tytułowego bohatera tej powieści, który dopuścił się karygodnego pogwałcenia praw natury, mowa jest zawsze wtedy, kiedy rozpoczyna się debata nad możliwymi zagrożeniami ze strony nowych technologii, jak stało się ostatnio w przypadku klonowania i GMO. Tymczasem podstawowy cel Latoura sprowadza się do podważenia mitu Frankensteina. W jego głębokim przekonaniu, jeśli chcemy dziś zachować ekologiczne dziedzictwo naszej planety, musimy usunąć granice między odrębnymi naukami i obszarami wiedzy, by objąć jednym spojrzeniem i myślą tak ludzkie możliwości, jak technologie i szerzej pojmowane procesy modernizacyjne. Dlatego w *Love Your Monsters* Latour dystansuje się z jednej strony do

⁴ Bruno LATOUR, *Love Your Monsters. Why we must care for our technologies as we do our children*, [w:] *Love Your Monsters: Postenvironmentalism and the Anthropocene*, red. Michael SHELLINGER, Ted NORDHAUS, The Breakthrough Institute 2011, s. 20-28.

tych badaczy, którzy wieszcząc zbliżającą się wielkimi krokami apokaliptyczną katastrofę, domagają się znaczącego zahamowania globalnego rozwoju ekonomii na rzecz przedsięwzięć lokalnych w małej skali. Z drugiej jednakże nie chce wspierać tych, którzy dla uratowania Ziemi szkicują utopijne plany geoinżynieryjne na ogromną skalę. Ta próba wypracowania pośredniego stanowiska zrodziła nową interpretację *Frankensteina*, w której Latour zaproponował własną wizję zdefiniowanej na nowo ludzkiej sprawczości i relacji między Naturą a Technologią. Co ciekawe, wcale nie twierdzi przy tym, jak czyni to wielu innych postenwironmentalistów, że nasze technologie zawsze rozwijały się w dalece naturalny sposób. Michael Shellenberger i Ted Nordhaus – redaktorzy tomu, w którym ukazał się tekst Latoura – podkreślają choćby, że nawet współczesne elektrownie atomowe czerpią „z naturalnych zasobów Ziemi”⁵. Jak można zasadnie podejrzewać, sam Latour nigdy by czegoś podobnego nie napisał. Do *Frankensteina* powrócił zaś głównie z tej przyczyny, że nadal żyje on w kulturze popularnej i inspirowanej nią wyobraźni jako symbol ludzkiego panowania nad naturą, a zarazem poważne ostrzeżenie przed ludzkim *hybris*. „Posługujemy się potworem jako uniwersalnym znakiem, sygnującym wszelkie technologiczne zbrodnie przeciwko naturze” – pisze Latour. Następnie zaś wyjaśnia, że tak czyniąc, „mylimy potwora z jego twórcą”⁶. W jego opinii bowiem największą winą Frankensteina nie było wcale naśladowanie boskiego aktu stworzenia i przekroczenie granic przyrodzonych człowiekowi, lecz porzucenie własnego tworu i skazanie go na życie w samotności. Dlatego w *Love Your Monsters* czyta powieść Shelley jako paraboliczne ujęcie politycznych strategii ekologii, które wyraźnie pokazuje błędne odczytanie wpisanej w nią przestrogi. Jeśli zaś *Frankenstein* przed czymś przestrzega, to przed pogłębiającym się w czasach autorki pochopnym oddzieleniem ludzi od ich własnej natury, od

⁵ Michael SHELLENBERGER, Ted NORDHAUS, *Evolve*, [w:] *ibidem*, s. 11-19, tu s. 12. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autorów tekstu.

⁶ Bruno LATOUR, *Love your Monsters*, s. 21.

świata nie-ludzi i technologii. Na zawsze powinniśmy byli pozostać jego integralną częścią. Dlatego chcąc na dobre porzucić mit ludzkiej nadrzędności, musimy inaczej zdefiniować nowoczesność, którą dotąd traktowaliśmy jako okres emancypacji Człowieka od Natury. Binarną opozycję tych dwóch pojęć Latour proponuje zastąpić ideą „kompozycjonizmu” (*compositionist idea*), gdyż zwolennicy tego podejścia „nie traktują rozwoju ludzkiej cywilizacji ani jako wyzwolenia się spod jarzma natury, ani też jako jej definitywnej utraty. To dla nich proces coraz lepszego zrozumienia wielości nie-ludzkich natur i nawiązywania z nimi coraz bliższych relacji”⁷. Nic zatem dziwnego, że narasta potrzeba takiego przepisania narracji emancypacyjnej, żeby na plan pierwszy wysunęły się właśnie zacieśniające się więzi między rzeczami i ludźmi. Latour nie ma przy tym wątpliwości, że takie więzi rzeczywiście się zacieśniają. Dlatego zwraca uwagę na to, że niemal codziennie gazety donoszą dziś o „nowych splotach tych wszystkich rzeczy, które kiedyś przedstawialiśmy sobie jako całkowicie odrębne – nauka, moralność, religia, prawo, technologia, ekonomia i polityka”⁸. Co wszakże istotne, donoszą o tym nie tylko gazety. Świadomość istnienia podobnych splotów przynosi także wiele współczesnych projektów wykorzystujących artystyczne strategie performatywne i – co o wiele istotniejsze – pozwala ich doświadczyć wszystkimi zmysłami, niekiedy wręcz na własnej skórze.

Najlepszym przykładem takich projektów jest angażująca wszystkie zmysły immersyjna instalacja *We Live in an Ocean of Air* londyńskiej grupy Marshmallow Laser Feast (MLF), którą pod koniec 2018 roku pokazano w Saatchi Gallery w Londynie. Odwiedzić ją może równocześnie kilkanaście osób, co jednakże wcale nie znaczy, że wszystkie widzą jeden i ten sam obraz świata. Każda bowiem osobno i w niepowtarzalny sposób konfiguruje dane cyfrowe dzięki odpowiednio spersonalizowanemu oprogramowaniu. W debiutancim projekcie *In the Eyes of the Animal* (2015) grupa MLF posłużyła

⁷ *Ibidem*, s. 22.

⁸ *Ibidem*.

się zestawem wysoce zaawansowanych technologii, umożliwiającym immersję w świecie poza granicami ludzkiej percepcji: od zestawu VR w postaci hełmu z goglami i niewielkiego plecaczka poczynając, przez czujniki rytmu serca i oddechu, po urządzenia śledzące ruch ciała. Dzięki temu uczestnicy spaceru w Grizedale Forest mogli obcować z lokalnym ekosystemem, dostrzegając jego elementy, które pozostałyby niedostępne dla ludzkich zmysłów bez technologicznego zapośredniczenia. Przejście przez las odbywało się zgodnie z ustalonym wcześniej scenariuszem, przedstawiającym typowy łańcuch pokarmowy, który rozpoczynała perspektywa komara, zdolnego do widzenia molekuł CO₂. Następnie uczestnicy spaceru patrzyli na świat oczami ważki, rejestrującej 300 obrazów na sekundę i postrzegającej pełne spektrum światła, by po chwili ujrzeć świat tak, jak widzi go żaba. W tym przypadku artyści zdecydowali się połączyć cechy fizjologiczne specyficzne dla różnych przedstawicieli całej rodziny, tym lepiej wydobywać specyfikę obcego nam obrazu świata. Rewię perspektyw zamykała natomiast sowa, która ginęła od kuli myśliwego. Wcześniej jednak pozwalała spojrzeć na otaczający wokół las swoimi ponad dwa razy wrażliwszymi na światło oczami z długą ogniskową, działającymi niczym teleobiektyw. Oczywiście, grupa MLF, odtwarzając w cyfrowym medium rozmaite sposoby widzenia świata tych zwierząt, konsultowała się z gronem specjalistów, między innymi z londyńskiego Natural History Museum. Jednak instalacja *In the Eyes of the Animal* powstała jako w pełni spekulatywny projekt, który w wyobrażonej perspektywie przedstawiał obraz tego samego fragmentu lasu oczami różnych gatunków. Nie można wszakże zapominać o tym, że dominującym wrażeniom wizualnym towarzyszyły efekty odbierane przez inne zmysły. Na przykład, kiedy uczestnicy spaceru patrzyli oczami ważki, czuli na plecach lekkie wibracje, jakby poruszały się tam ich nowo zdobyte skrzydła. Zasadniczo jednak projekt MLF angażował zmysł wzroku, co sprawiało, że wyróżniał się znacząco na tle podobnych prac, korzystających z immersyjnych możliwości rzeczywistości rozszerzonej. Większość krytycznie nastawionych do antropocenu artystów stara się bowiem odwoływać

do innych zmysłów, z pełną świadomością kwestionując perspektywę okulocentryczną, dominującą w nauce i sztuce Zachodu. Tymczasem instalacja *In the Eyes of the Animal* narzucała inny rodzaj patrzenia. Można go analizować z pomocą koncepcji międzygatunkowego perspektywizmu, którą rozwija szereg przedstawicieli antropologii krytycznej, zajmującej się Indianami z Ameryki Środkowej i Południowej.

Francuski antropolog Philippe Descola, który prowadził przełomowe badania terenowe wśród plemion indiańskich z Peru i Ekwadoru, opisał w *Beyond Nature and Culture* podstawy kosmologii ludów Achuar i Chewong jako przykład relatywności typowej dla wszystkich żyjących stworzeń⁹. Jak zakładają Indianie, każde zwierzę doskonale potrafi wyobrazić sobie samego siebie jako inny gatunek i spojrzeć na świat cudzymi oczami. Dlatego w ich koncepcji świata tożsamość ma dalece płynny charakter. Zależy od usytuowanych relacji z innymi i nigdy nie zastyga w formie niezmiennego zestawu cech i właściwości. Umiejętność chwilowego zajmowania pozycji innego i korzystania z jego punktu widzenia to najważniejszy warunek jakości życia wszystkich stworzeń i ich pokojowej koegzystencji. Kanadyjski badacz Eduardo Kohn, szkicując w pracy *How Forests Think* projekt antropologii pozaludzkiej, podobnie jak Descola definiuje perspektywizm, właściwy dla Indian z obu Ameryk¹⁰. Także w jego ujęciu perspektywizm pozwala człowiekowi przede wszystkim zobaczyć inne zwierzęta jako odmienne od niego i zarazem mu równe, gdyż stworzone z tej samej przedustawnej materii. Są równe nam i sobie nawzajem, ponieważ każdy gatunek podobnie uważa siebie za ludzi, choć zarazem ma świadomość, że w oczach innych pozostają tylko zwierzętami. Zatem i bycie człowiekiem jest wyłącznie kwestią perspektywy.

Nie znaczy to wcale, byśmy za sprawą wysoce zaawansowanej technologii mogli doświadczać świata w tak „naturalny” sposób. Jak

⁹ Philippe DESCOLA, *Beyond Nature and Culture* [2005], tłum. Janet Lloyd, The University of Chicago Press 2013.

¹⁰ Eduardo KOHN, *How Forests Think: Toward an Anthropology beyond the Human*, University of California Press 2013.

zaznacza Arturo Escobar, kolumbijsko-amerykański antropolog, który w *Design for the Pluriverse* opowiada się za wykorzystaniem myśli spekulatywnej w projektowaniu wielości nowych i rekonstrukcji dawnych światów lokalnych, podobnemu złudzeniu nie ulegają nawet dzisiejsze wspólnoty natywnych mieszkańców Ameryki Południowej. Choć niezmiennie widzą oni w tradycyjnej kosmogonii „świadełstwo mądrości przodków, nie traktują jej jednak jako źródła esencjonalnych tożsamości. Stanowi dla nich raczej możliwość poszerzenia znaczeń i praktyk bycia razem w ramach procesu stania się i podtrzymywania wspólnot”¹¹. Nie można też zapominać o tym, że tak zwana naturalność to zwykle wtórnie znaturalizowany efekt zapośredniczenia przez określone schematy i praktyki kulturowe, które w podobnym procesie akulturacji, choć odmiennie, ćwiczą nas w odpowiednim patrzeniu na świat i wytwarzaniu jego pożądanых obrazów i sensów. To właśnie pokazuje przywołany wcześniej, najnowszy projekt MLF *We Live in an Ocean of Air*, również oferujący uczestnikom doświadczenia w rzeczywistości rozszerzonej za pośrednictwem zestawu urządzeń VR. Dzięki temu zestawowi osoba biorąca udział w instalacji potrafi nie tylko dostrzec każdy swój wydech jako rój czerwonych punkcików. Widzi także, jak zmieniają one kolor na niebieski, kiedy drzewo – kluczowy element symulacji – „przetwarza” to powietrze z powrotem w tlen. Innymi słowy, człowiek jako taki i każdy uczestnik projektu indywidualnie może zobaczyć siebie jako integralną część żywego i żyjącego świata. Nic zatem dziwnego, że Ersin Han Ersin z MLF, zapytany niedawno w wywiadzie, czy dzięki technologii VR potrafimy połączyć się na nowo z naturą, odpowiedział po prostu: „Rzeczywistość wirtualna potrafi stworzyć przestrzeń, w której mamy szansę lepiej zrozumieć to wszystko wokół nas, do czego dotąd nie mieliśmy dostępu”¹². Oczywiście, brzmi to dość ogólnikowo. Musimy w związku z tym

¹¹ Arturo ESCOBAR, *Design for the Pluriverse. Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*, Duke University Press 2017, e-book, loc. 4336-4341.

¹² Ersin Han ERSIN, *Interview*, <https://docubase.mit.edu/lab/interviews/interview-with-marshmallow-laser-feast/> (5.06.2019).

zapytać, do czego mieliśmy utrudniony dostęp, nim grupa MLF nie zrealizowała projektu *We Live in an Ocean of Air*.

Inaczej niż w skrótowo wcześniej przedstawionym spacerze performatywnym, instalacja *We Live in an Ocean of Air* została zaaranżowana w budynku – w dwóch sąsiadujących ze sobą, półotwartych salach wystawowych na dole Saatchi Gallery. Tym razem nie tylko wizualizacja oddechu i obiegu krwi w naszym ciele i ciałach innych uczestników ma wirtualny charakter. Symulacją jest także realistycznie przedstawiona, ogromna sekwoja z Sequoia National Park i inne otaczające nas drzewa. Wprawdzie zapach wilgotnej ziemi, który w pewnym momencie rozchodzi się wokół, podobnie jak zmieniającą się wraz z porami dnia temperaturę w wirtualnym lesie, nasze zmysły identyfikują jako zjawiska rzeczywiste, także w ich przypadku trudno mówić o bezpośrednim związku z naturą. Każdy uczestnik pozostaje sobą, polega na własnych zmysłach, a jednak widzi świat z radykalnie odmienionej perspektywy, co musi wywrzeć wpływ na jego zachowania tu i teraz. O przemożnej sile tego immersyjnego doświadczenia łatwo było się przekonać jeszcze przed wejściem na obszar instalacji, oglądając surrealne zgoła zachowania członków poprzedniej grupy. Choć bowiem każdy z nich miał na sobie konieczne oprzyrządowanie VR, tajemnicą pozostawało dla nas to, co widzą i na co (zapewne) adekwatnie reagują. Co istotne, takie doświadczenie sprawiało następnie, że każdy stawał się bardziej świadomy własnego ciała i jego ruchów; tego, że ktoś może go oglądać w chwili, kiedy przekroczył granicę wirtualnego świata. Pod tym względem instalacja *We Live in an Ocean of Air* sprawiała wrażenie, jakby wchodziło się w głąb dwuwymiarowego, malarskiego płótna, a tę metaforę można odnieść również do innych współczesnych projektów. Warto zatem przywołać w tym kontekście rozważania znanego niemieckiego historyka sztuki Hansa Beltinga¹³.

¹³ Hans BELTING, *Florence & Baghdad: Renaissance Art and Arab Science* [2008], tłum. Deborah Lucas Schneider, Belknap Press 2011.

Belting zajmuje się w pracy *Florence & Baghdad* między innymi narodzinami i kulturową funkcją perspektywy centralnej, zależnej od niezmiennej relacji między patrzącym podmiotem a światem jako przedmiotem jego poznającego spojrzenia, które z dystansu wytwarza obrazy niezależne od patrzącego, podobne do widoku z okna. Co istotne, w okresie renesansu perspektywa centralna pozostawała czysto teoretycznym projektem w malarstwie i architekturze. Jedynie w ówczesnym teatrze udało się ją zmaterializować, głównie za sprawą ramy prosceniowej, która niczym framuga okienna kadrowała to, co działo się na scenie, ukrywając zarazem kulisy i wszystko, co służyło wytworzeniu świata przedstawionego. Taki właśnie typ teatru wywarł istotny wpływ na szereg praktyk kulturowych, które warunkowały dominujący w zachodniej episteme model antropocentrycznej perspektywy i podtrzymywały go aż do końca XX wieku, łącząc uprzywilejowany sposób widzenia świata z metodami jego poznawania i materializowania. Wprowadzenie perspektywy centralnej w epoce renesansu oznaczało bowiem o wiele większą zmianę niż tylko upowszechnienie nowej definicji dzieła sztuki i – w konsekwencji – nowego systemu realistycznych konwencji przedstawiających. Łączyło się bowiem bezpośrednio z głęboką reorganizacją dotychczasowych zasad gromadzenia i porządkowania wiedzy oraz wielu powiązanych z tym praktyk społecznych. W tym czasie pojawił się ponadto nowy typ obserwującego ciała, który stopniowo stał się istotnym elementem nowych społecznych, libidinalnych czy technologicznych maszyn, ekonomii i aparatów. Paradygmatycznym wcieleniem tego ciała jest oczywiście tradycyjny widz teatralny, który to, co dzieje się w ramie prosceniowej, ogląda zgodnie z narzuconym mu zestawem możliwości i ograniczeń, nawet jeśli rzadko sobie to uświadamia, ponieważ tak możliwości, jak ograniczenia uległy tu daleko idącej naturalizacji.

Podstawowy model tradycyjnego teatru, odwzorowujący zasady optyczne *camera obscura*, wcale dziś nie tak trudno nadal rozpoznać nawet w tych formach teatru eksperymentalnego, które pojawiły się na fali głębokich zmian w sztukach widowiskowych, spo-

wodowanych przez nurt *performance art* z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Jak twierdzi Belting, podsumowując ten trwający przez kilka stuleci proces, renesansowa perspektywa antropocentryczna w malarstwie, architekturze i teatrze pozwoliła na wpisanie aktu patrzenia w przedstawianą przestrzeń jako jej integralną część. W konsekwencji tego geometrycznego zabiegu patrzący miał wrażenie, że widzi zarówno przedstawiony świat, jak otaczającą go rzeczywistość własnymi oczami, obywając się bez jakiegokolwiek pośrednictwa. Jedno i drugie wydawało się przy tym ustanawiane, kontrolowane i wymierzone wyłącznie przez jego aktywne spojrzenie. Jednakże obecność patrzącego podmiotu wewnątrz przedstawionej rzeczywistości, włączając w to coraz bardziej dziś powszechną rzeczywistość wirtualną, jest tylko i wyłącznie symulacją, efektem działania geometrycznej konstrukcji. W chwili, kiedy odcina ona akt patrzenia od materialnego ciała patrzącego, stwarza jednocześnie puste miejsce, by tak rzec, komórkę do wynajęcia. Każdy zatem, kto to miejsce zajmuje, może w nieświadomości swojej założyć, że przedstawiony akt patrzenia jest jego własnym wytworem. W ocenie Beltinga, takie działanie mechanizmu antropocentrycznej perspektywy ponadto sprawiło, że jej symboliczna forma i związana z nią praktyka kulturowa stały się uprzywilejowanym miejscem pozornego spotkania „ja” z innym, a w rzeczywistości wyłącznie z samym sobą. Dlatego choćby europejskie przedstawienia zamieszkujących kolonie ludów nie tylko w sztuce i literaturze, lecz także w etnografii i antropologii ujawniają w gruncie rzeczy to, jak widzimy siebie samych.

Pod tym względem instalacja *We Live in an Ocean of Air*, choć wykorzystuje taki sam mechanizm spojrzenia, oferuje doświadczenie, które znacząco różni się od tradycyjnego efektu perspektywy centralnej, gdyż ujawnia to, co tamten model perspektywy zamierzenie ukrywał. Każdy patrzący widzi tu bowiem nie tylko własne spojrzenie, lecz także siebie samego jako istotną część oglądanego obrazu. Widzi własne ciało, które przemierza wirtualną przestrzeń, śledzi jego każdy wdech i wydech. Co więcej, zdaje sobie sprawę z tego, że oglądany przezeń świat stanowi w znacznej mierze wy-

twór tego patrzącego ciała. Powstaje wprawdzie z wcześniej zgromadzonych danych, lecz uruchamiane są one przecież i indywidualnie konfigurowane w realnym czasie pod wpływem na bieżąco aktualizowanych danych, które napływają z konkretnego ciała (tętno, bicie serca etc.). Innymi słowy, w *We Live in an Ocean of Air* miejsce patrzącego wewnątrz przedstawionej przestrzeni przestaje być komórką do wynajęcia dla każdego, która nie zmienia się pod wpływem jego indywidualnych własności. To bowiem świat, który powstaje za pośrednictwem technologii jako performans konkretnego ciała.

Co istotne, grupa MLF to także niewielkie studio eksperymentalne, zajmujące się tworzeniem nowych technologii cyfrowych, które często pracuje na zamówienie firm reklamowych i filmowych. Zdobywa w ten sposób nie tylko niezbędne fundusze na realizację kolejnych przedsięwzięć artystycznych, lecz opracowuje także wykorzystywane w nich innowacyjne rozwiązania i urządzenia. Trudno zatem powiedzieć, żeby najnowsza technologia służyła w kolejnych pracach tej grupy jako narzędzie aranżowania tradycyjnie definiowanych doświadczeń estetycznych, właściwych jedynie dla dziedziny sztuki. Należy raczej założyć, że grupa MLF zbiera odpowiednie dane w cyfrowej bibliotece czy archiwum, a następnie wykorzystuje je w swoich eksperymentach z rzeczywistością rozszerzoną, nie czyniąc już większej różnicy między ich komercyjnym czy artystycznym charakterem. Jak podkreślił Ersin Han Ersin we wspomnianym już wywiadzie, mając na myśli gromadzone dane: „Często mówimy wręcz o cyfrowych skamieniałościach, ponieważ nawet jeśli lasy kiedyś wyginą, nadal będziemy dysponowali danymi, które pozwolą je dość wiernie odtworzyć”¹⁴. To oczywiste, że tak on, jak jego koledzy z MLF myślą o sobie jako uczestnikach naukowego przedsięwzięcia, nawet jeśli wykorzystują swoje „cyfrowe skamieniałości” jako materiał do projektów artystycznych.

Jak pokazują autorzy tekstów w tym tomie, projekty przekraczające granice między dyscyplinami, łączące naukę, technologię,

¹⁴ Ersin Han ERSIN, *Interview*.

estetykę i politykę, stały się nowym idiomem praktyk performatywnych. Nowe formy uczestnictwa skutecznie stawiają pod znakiem zapytania tradycyjne kategorie estetyczne, które przez dwa kolejne stulecia od czasu oświecenia kształtowały się w oparciu o takie podstawowe dychotomie, jak autor/dzieło sztuki, dzieło sztuki/odbiorca, prawda/fikcja, doświadczenie życiowe/doświadczenie estetyczne, realne/wirtualne, czy teoria/praktyka. Wciąż poszerzające się pole praktyk performatywnych domaga się dziś zatem nowych i nowatorskich metod analizy i koncepcji, bez których trudno adekwatnie uchwycić i opisać zachodzące zmiany i rysujące się dziś tendencje rozwojowe. Wypracowanie nowego języka analizy i interpretacji najnowszych praktyk performatywnych to oczywiście duże wyzwanie, trudne do podjęcia w pojedynkę. Co więcej, biorąc pod uwagę wielość i wielorakość hybrydycznych form, jakie te praktyki wciąż przybierają, trudno też wyobrazić sobie, że udałoby się nam zaproponować metodologię czy klasyfikację obejmującą ich wszystkie odmiany. Dlatego postanowiliśmy raczej przyjrzeć się uważnie rysującym się wyraźnie tendencjom i regularnościom w trzech powiązanych ze sobą tematycznie obszarach.

Pierwsza część, czyli *Performanse nauki*, podejmuje problem kluczowy dla dynamicznych zmian, które nadal zachodzą w sztukach performatywnych nie tylko pod wpływem teoretycznych ustaleń wielu dyscyplin naukowych i technonauk, lecz także w efekcie produktywnej współpracy z ich przedstawicielami. Autorzy zamieszczonych tu tekstów korzystają z bogatego dorobku badań nad naukami, które w ostatnich dekadach ujawniły performatywny wymiar naukowych koncepcji i przedsięwzięć, starannie ukrywany pod pozorem empirycznej obiektywności i uniwersalności od chwili narodzin epoki Nowoczesnych w XVII wieku. W centrum każdego z rozdziałów tej części znajduje się podobne spojrzenie na naukę jako zestaw performatywnych, lokalnych praktyk. Każdy też rozdział przekonująco pokazuje, że podstawowa funkcja dzieł artystycznych nie da się żadną miarą sprowadzić jedynie do odzwierciedlania i popularyzowania odkryć naukowych. Zwłaszcza współczesne projekty

artystyczne stwarzają bowiem odpowiednie ramy dla transdyscyplinarnych i grupowych badań, których celem jest poszukiwanie praktycznych rozwiązań w odpowiedzi na konkretne potrzeby społeczne, artystyczne, ekologiczne czy polityczne. Natomiast hybrydyczne performanse analizowane w drugiej części tego tomu, *Performanse zmysłów*, stawiają w centrum bardziej specyficzne, choć powiązane ze sobą kwestie, a mianowicie nieodwracalne zmiany w ludzkim sensorium, które w różnorodny sposób współdziała z technologicznymi przedłużeniami i interfejsami. Wspólna wszystkim analizowanym w tej części projektom artystycznym jest performatywna koncepcja aparatu kognitywnego człowieka jako dynamicznego asamblażu w procesie współstawiania się wraz z pośredniczącymi w nim maszynami. Z kolei część trzecia tomu, *Performanse odmienności*, koncentruje się wokół krytycznego podejścia do kwestii wiedzy jako efektu czy produktu lokalnych praktyk w ramach odmiennych wspólnot onto-epistemologicznych. Zebrane w niej teksty jednoznacznie pokazują, że najnowsze sztuki performatywne dążą do podważenia samych podstaw zachodniej episteme, problematyzując zarazem jej relacje z odmiennościami przez tematyzowanie wykluczenia „innych” (kolonialnych, politycznych, etnicznych, biologicznych etc.) z procesów wytwarzania, porządkowania i przekazywania wiedzy. Analizowane tu performanse ustanawiają przestrzenie, w których to, co dobrze znane i powszechne, ponownie łączy się z tym, co Nowocześni starali się usunąć z nadrzędnego paradygmatu epistemicznego. Jak zatem widać, wszystkie trzy części tomu *Niespodziewane alianse. Sztuki performatywne jutra* zostały pomyślane jako swoiste centra diagnostyczne, w których autorzy kolejnych tekstów identyfikują najbardziej liczące się dla przyszłości sztuk performatywnych trendy i tendencje. Pokazuje to wyraźnie, że wszyscy podobnie traktują pojęcie performansu jako pryzmat, który odsłania twórcze tarcia, zderzenia i fuzje między odrębnymi dyscyplinami i perspektywami. Inaczej mówiąc, wystrzegając się wszelkich nazbyt ambitnych syntez i ujednolicających podejść (co samo w sobie zdaje się daremnym zamiarem w tomie gromadzącym prace wielu autorów),

staraliśmy się w taki sposób przedstawić wybrane aspekty krajobrazu współczesnej kultury, żeby ujawnić możliwe początki tego, co już niebawem nadejdzie.

Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera

NOTKI O AUTORACH

MATEUSZ BOROWSKI, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w Katedrze Performatyki. Pracę doktorską obronił na Uniwersytecie im. Jana Gutenberga w Moguncji. Jego główne obszary zainteresowania to historia i socjologia nauki oraz narracje kontrfaktualne w historiografii i studiach nad pamięcią. Ostatnio opublikował *Strategie zapominania. Pamięć i kultura cyfrowa* (Księgarnia Akademicka 2015) i wspólnie z Małgorzatą Sugierą *Sztuczne natury. Performanse technonauki i sztuki* (Księgarnia Akademicka 2017). Tłumaczy teksty literackie i naukowe.

MATEUSZ CHABERSKI, doktorant w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Stypendysta Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Jego zainteresowania naukowe obejmują badania nad performatywnością, teorię asamblaży, badania nad afektami i studia nad antropoceniem. Zastępca dyrektora Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego i redaktor inicjujący. W 2015 roku opublikował książkę *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific* (Księgarnia Akademicka). W 2019 roku ukazała się zaś jego książka *Asamblaże, asamblaże. Doświadczenie w zamglonym antropocenie* (Księgarnia Akademicka).

DAVID HOWES antropolog, kierownik Centrum Studiów nad Zmysłami na Uniwersytecie Concordia w Montrealu. Prowadził badania terenowe na temat kulturowych aspektów wrażeń zmysłowych w Papui Nowej Gwinei, północnowschodniej Argentynie i na południowym zachodzie Stanów Zjednoczonych. Współpracował z kulturoznawczyniami Bianką Grohmann i Constance Classen, badając

historię i współczesne trendy w marketingu wielozmysłowym. Obecnie współprowadzi z Chrisem Salterem projekt typu *research-creation*, zatytułowany *Mediations of Sensation*. Redaktor m.in. *Empire of the Senses* (Berg 2004) i *A Cultural History of the Senses in the Modern Age, 1920-2000* (Bloomsbury 2014). Wraz z Constance Classen i Anthony'm Synnottem opublikował *Aroma: The Cultural History of Smell* (Routledge 1994), oraz z Constance Classen *Ways of Sensing: Understanding the Senses in Society* (Routledge 2013). Autor monografii *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory* (Michigan University Press 2003).

ROSEMARY NAPIER KLICH kieruje East 15 Acting School na Uniwersytecie w Essex. Stopień doktora otrzymała na Uniwersytecie Nowej Południowej Walii w Sydney. Wykładała i kierowała Wydziałem Teatru i Dramatu Uniwersytetu w Kent. Jej zainteresowania badawcze obejmują teatr multimedialny, intermedialne praktyki performatywne oraz zagadnienie interaktywnego udziału odbiorcy w działaniach artystycznych. Uczy teorii i praktyki współczesnych sztuk performatywnych. Wraz z Edwardem Sheerem wydała monografię *Multimedia Performance* (Palgrave 2011), publikowała w takich czasopismach naukowych, jak „Contemporary Theater Review”, „Performance Research”, „International Journal of Performing Arts and Digital Media” i „Body Space Technology”. Współpracowała z aktorami, realizatorami dźwięku i fotografami przy wielu projektach typu *practice-as-research*. Wygłaszała gościnne wykłady na konferencjach w Korei, Belgii, Polsce i Wielkiej Brytanii. Członkini Centrum Badań nad Poznaniem, Ruchem i Performanssem na Uniwersytecie w Kent, Międzynarodowej Federacji Badaczy Teatru (IFTR) oraz brytyjskiego Stowarzyszenia Badaczy Teatru i Performansu (TAPRA).

JUSSI PARIKKA, profesor kultury i estetyki technologicznej w Winchester School of Art na Uniwersytecie w Southampton. Jest autorem prac poświęconych teorii mediów i kulturze cyfrowej, w tym *Digital Contagions* (Peter Lang 2007, wydanie drugie 2016), *Owady i media*

(2010), *What is Media Archeology* (Polity 2012) i *A Geology of Media* (University of Minnesota Press 2015). Jest również jednym z redaktorów monografii zbiorowej *Across and Beyond: Post-Digital Practices, Concepts and Institutions* (Sternberg Press 2016) oraz pierwszej międzynarodowej publikacji poświęconej pionierowi sztuki mediów Erkkiemu Kurenniemi, pod tytułem *Writing and Unwriting (Media) Art History: Erkki Kurenniemi in 2048* (The MIT Press 2015).

IZABELLA PLUTA, doktor literaturoznawstwa, krytyczka sztuki i tłumaczka. W latach 2008-2012 regularnie współpracowała z La Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse romande. Otrzymała grant imienia Fernanda Braudela, przyznawany przez IFER i Marie Curie Fellowship, który realizuje na Uniwersytecie w Lyonie oraz w ENSATT. Wydała monografię *L'Acteur et l'intermédialité* (L'Age d'homme 2011). Publikuje artykuły w czasopismach naukowych („Ligeia”, „Teatr”) i monografiach zbiorowych (w tomie *Pratiques performatives. Body remix*, pod redakcją Josette Féral, 2012). Realizuje również projekty artystyczne i badawcze. W 2012 roku zorganizowała międzynarodową konferencję „Le metteur en scène et ses doubles”. Jest członkinią grup badawczych: Théâtre et intermédialité (FIRT), Performativité et effets de présence (UQAM) i Représenter/expérimenter (Uniwersytet w Lyonie 2 – ENSATT-ENS).

CHRIS SALTER, artysta sztuk performatywnych, związany z Katedrą Nowych Mediów, Technologii i Zmysłów na Uniwersytecie Concordia w Montrealu. Mieszka w Berlinie. Współautor wielu wielkoformatowych instalacji artystycznych, wystawianych w najważniejszych instytucjach sztuki współczesnej: Musée d'art Contemporain (Montreal), Chronus Art Center (Szanghaj), Muffathalle (Monachium) i Vitra Design Museum (Bazylea), HAU3 (Berlin). Prace Saltera były pokazywane na takich międzynarodowych festiwalach, jak Biennale Architektury w Wenecji, Wiener Festwochen (Wiedeń), Ars Electronica (Linz), czy CTM Berlin. Do jego ostatnich prac należą *Ilinx* (2014), *Futile Labor* (2015), *Haptic Field* (2017). Autor książki

Entangled: Technology and the Transformation of Performance (MIT Press 2010) oraz *Alien Agency: Experimental Encounters with Art in the Making* (MIT Press 2015).

TONY D. SAMPSON, wykładowca kultury mediów cyfrowych i komunikacji na University of East London. Wydał monografie autorskie *Virality: Contagion Theory in the Age of Networks* (University of Minnesota Press 2012) i *The Assemblage Brain: Sense Making in Neuroculture* (University of Minnesota Press 2016) oraz monografie zbiorowe *The Spam Book* z Jussim Parikką (Hampton Press 2009) i *Affect and Social Media* z Darrenem Ellisem i Stephenem Maddisonem (Rowman and Littlefield 2018). Zorganizował cykl konferencji „Affect and Social Media”, jest jednym ze współzałożycieli grupy Club Critical Theory i kieruje pracami Cultural Engine Research Centre (CERC).

CHRISTEL STALPAERT, profesor na Wydziale Teatologii, Performatyki i Medioznawstwa Uniwersytetu w Gandawie, gdzie kieruje pracami centrów badawczych S:PAM (Studies in Performing Arts & Media) oraz PEPPER (Philosophy, Ethology, Politics and PERformance). W pracy badawczej koncentruje się na sztukach performatywnych, tańcu i nowych mediach oraz ich relacjach z filozofią. Publikowała artykuły w takich czasopismach, jak „Performance Research”, „Text & Performance Quarterly”, „Contemporary Theatre Review” i „Dance Research Journal”. Redagowała monografie zbiorowe *Deleuze Revisited: Contemporary Performing Arts and the Ruin of Representation* (Documenta 2003), *No Beauty for Me There Where Human Life is Rare: On Jan Lauwers' Theatre Work with Needcompany* (Academia Press 2007), *Bastard or Playmate? Adapting Theatre, Mutating Media and the Contemporary Performing Arts* (Amsterdam University Press 2012) oraz *Unfolding Spectatorship. Shifting Political, Ethical and Intermedial Positions* (Academia Press 2016). Jest redaktorką naczelną czasopism „Documenta” i „Studies in Performing Arts and Film”, wydawanych przez Academia Press Ghent.

MAŁGORZATA SUGIERA, profesor zwyczajny i kierownik Katedry Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prowadziła wykłady i seminaria na niemieckich, francuskich, szwajcarskich i brazylijskich uniwersytetach. Otrzymała stypendia Fundacji im. Alexandra Humboldta, DAAD, Instytutu Nauk o Człowieku w Wiedniu, Instytutu Szwedzkiego, Fundacji im. Andrew Mellona w American Academy w Rzymie, w IASH w Edynburgu oraz Międzynarodowego Centrum Badawczego „Interweaving Performance Cultures” na Freie Universität w Berlinie. Jej główne obszary badawcze to sztuki performatywne, studia nad pamięcią, gender i queer, a także performatywność i materialność w kontekście historii nauki. Opublikowała dwanaście monografii, w tym ostatnio *Nieludzie. Donosy ze sztucznych natur* (Księgarnia Akademicka 2015), a także, z Mateuszem Borowskim, *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości* (Trio 2012) oraz *Sztuczne natury. Performanse technonauki i sztuki* (Księgarnia Akademicka 2017). Tłumaczy prace naukowe i sztuki teatralne z języka angielskiego, francuskiego i niemieckiego.

W SERII INTERPRETACJE UKAZAŁY SIĘ:

1. Małgorzata Sugiera, *Potomkowie króla Ubu. Szkice o dramacie francuskim XX wieku*;
2. *Interpretacje dramatu. Dyskurs – postać – gender*, pod redakcją Wojciecha Balucha, Małgorzaty Radkiewicz, Agnieszki Skolasińskiej i Joanny Zajęc;
3. Wojciech Baluch, Małgorzata Sugiera, Joanna Zajęc, *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*;
4. Joanna Zajęc, *Dwie koncepcje dramatu. D'Annunzio – Pirandello*;
5. Agnieszka Skolasińska, *Tuż obok – nieosiągalnie daleko. O zmaganiach z rzeczywistością w dramatach współczesnych*;
6. *Dialog w dramacie*, pod redakcją Wojciecha Balucha, Lidii Czartoryskiej-Górskiej i Moniki Żółkoś;
7. Dorota Tomczuk, *Od twórcy do mówcy. Koncepcja postaci w wybranych dramatach Brechta, Dürrenmatta i Handkego*;
8. Ewa Walerich-Szymani, *Godzina aktora. Poszukiwanie utopii w dramaturgii Heinerza Müllera*;
9. Dariusz Kosiński, *Sceny z życia dramatu*;
10. Ewa Partyga, *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*;
11. Dorota Sajewska, „Chore sztuki”. *Choroba/tożsamość/dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku*;
12. Agata Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*;
13. Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera;
14. Małgorzata Sugiera, *Realne światy/Możliwe światy. Niemiecki dramat ostatniej dekady (1995-2004)*;
15. Anna R. Burzyńska, *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*;
16. Agnieszka Romanowska, „Hamlet” po polsku. *Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładowe*;
17. Mateusz Borowski, *W poszukiwaniu realności. Przemiany formy dramatycznej końca XX wieku a nowe „mimesis”*;
18. Małgorzata Sugiera, *Upiory i inne powroty. Pamięć – historia – dramat*;
19. Ewa Wąchocka, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*;

20. Dorota Jarząbek, *Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym*;
21. *Przestrzeń w dramacie, teatrze i sztukach plastycznych*, pod redakcją Wojciecha Balucha, Michała Lachmana i Dominiki Łarionow;
22. Marta Rusek, *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*;
23. Łucja Iwanczewska, „Muszę się odrodzić”. *Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza*;
24. Ewa Bal, *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje*;
25. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, pod redakcją Jeana-Pierre’a Sarrazaca, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
26. *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie*, pod redakcją Marii Sibińskiej i Katarzyny Michniewicz-Weisland;
27. Lilianna Dorak-Wojakowska, *Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Rożewicza*;
28. *Oblicza realizmu*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;
29. Agata Dąbek, *Polski Faust. Wątki faustyczne w polskiej dramaturgii XX wieku*;
30. Michał Lachman, *Brzytwą po oczach. Młodzi doświadczeni w angielskim i irlandzkim dramacie lat dziewięćdziesiątych*;
31. Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
32. *Kulturowe konteksty dramatu współczesnego*, pod redakcją Mariusza Bartosiaka i Małgorzaty Leyko;
33. Jan Błoński, *Lektury użyteczne*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;
34. Kinga Anna Gajda, *Medea dzisiaj. Rozważania nad kategorią Innego*;
35. Tomasz Kireńczuk, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*;
36. *Teatr absurdu*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;
37. Joanna Puzyna-Chojka, *Gra o zbawienie. O dramatach Tadeusza Słobodzianka*;
38. Małgorzata Sugiera, *Inny Szekspir*;
39. Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, wydanie drugie poprawione;
40. Wojciech Baluch, Małgorzata Sugiera, Joanna Zając, *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*, wydanie drugie uzupełnione i poprawione;
41. *Ibsen. Odejścia i powroty*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;
42. Wanda Świątkowska, *Księżę. Hamlet Juliusza Osterwy*;

43. *Dramat made (in) Poland*, pod redakcją Wojciecha Balucha;
44. *Publiczność (z)wymyślana. Relacje widz – scena we współczesnej praktyce dramatopisarskiej i inscenizacyjnej*, pod redakcją Agaty Dąbek i Joanny Jaworskiej-Pietury;
45. *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;
46. Nina S. Alnas, *Wilkołak w salonie*, tłum. Ewa Partyga;
47. *Pokolenie – kategoria historyczna czy współczesna? Obraz przemian pokoleniowych w sztuce i społeczeństwie XX i XXI wieku*, pod redakcją Joanny Zajac;
48. Judith Butler, *Żądanie Antygony. Rodzina między życiem a śmiercią*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
49. Aneta Mancewicz, *Biedny Hamlet! Dekonstrukcje „Hamleta” i Hamleta w dramacie współczesnym*;
50. Freddie Rokem, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
51. Łucja Iwanczewska, *Samoprezentacje. Sade i Witkacy*;
52. *Lektury dramatyczności. Eseje z dramatologii*, pod redakcją Dariusza Kosińskiego;
53. Wojciech Baluch, *Po-między-nami. Słaby dyskurs w polskim dramacie współczesnym*;
54. Małgorzata Sugiera, *Potomkowie króla Ubu. Szkice o dramacie francuskim (od Jarry’ego do Lagarce’a)*, wydanie drugie uzupełnione i poprawione;
55. Anna R. Burzyńska, *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka*;
56. Felix Austria – *dekonstrukcja mitu? Dramat i teatr austriacki od początku XX wieku*, pod redakcją Małgorzaty Leyko i Artura Pełki;
57. Konrad Wojnowski, *Estetyka zakłócenia. Kino Michaela Hanekego*;
58. Anna R. Burzyńska, *Małe dramaty. Teatralność liryki Stanisława Grochowiaka*;
59. Łukasz Grabuś, *Formy śmiercionośne. Kilka strategii dramaturgicznych we współczesnej operze*;
60. *Projekt-perfumans. Współczesne metodologie teatrologiczne i ich granice poznawcze*, pod redakcją Łukasza Grabusia, Agnieszki Marek, Grzegorza Stępnia;
61. Joanna Jopek, *Tylko fragment. Dramaturgia Mieczysława Piotrowskiego*;
62. *Tak blisko i tak daleko. Hiszpańskojęzyczny teatr i dramaty ostatnich stu lat*, pod redakcją Urszuli Aszyk i Piotra Olkusa;
63. *Polska dramatyczna 1. Dramat i dramatyzacje w XX wieku*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;

64. *Performatywność Reprezentacji. Widzialne/Niewidzialne*, pod redakcją Karoliny Czerskiej, Joanny Jopek, Anny Sieroń;
65. Magdalena Marciniak, *Sens i sensualność. Myśl teatralna Rolanda Barthesa, Jeana-François Lyotarda i Jacquesa Derridy*;
66. Marta Kufel, *Błędne Betlejem Tadeusza Kantora*;
67. W.B. Worthen, *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
68. *Polska dramatyczna 2. Dramat i dramatyizacje w XVIII i XIX wieku*, pod redakcją Małgorzaty Sugier;
69. Freddie Rokem, *Filozofowie & ludzie teatru. Myślenie jako przedstawienie*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
70. *Polska dramatyczna 3. Antologia*, wstęp i opracowanie Wojciech Baluch;
71. *Wobec kanonu. Problemy metodologiczne*, pod redakcją Marty Kacwin, Jakuba Papuczysa, Justyny Stasiowskiej;
72. Mateusz Borowski, *Strategie zapominania. Pamięć i kultura cyfrowa*;
73. Joanna Jopek, *Wolałabym nie*, pod redakcją Justyny Stasiowskiej;
74. Mateusz Chaberski, *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific*;
75. Małgorzata Sugiera, *Nieludzie. Donosy ze sztucznych natur*;
76. Thierry Bardini, *Junkware, czyli do odzysku*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
77. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, *Sztuczne natury. Performanse technonauki i sztuki*;
78. Jussi Parrika, *Owady i media*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
79. Erika Fischer-Lichte, *Performatywność. Wprowadzenie*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
80. *Fikcje jako metoda. Strategie kontr[f]aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach*, pod redakcją Małgorzaty Sugier;
81. Agnieszka Sosnowska, *Sztuka znikania. Teatralność w czasach ponowoczesnych*;
82. Mateusz Chaberski, *Asamblaże, asamblaże. Doświadczenie w zamglonym antropocenie*;
83. Marcin Sanakiewicz, *Telewizja i performans. Eksperyment z myśleniem o mediach, codzienności i polityce*.

Jak pokazują autorzy tekstów w tym tomie, projekty przekraczające granice między dyscyplinami, łączące naukę, technologię, estetykę i politykę stały się nowym idiomem praktyk performatywnych. Nowe formy uczestnictwa skutecznie stawiają pod znakiem zapytania tradycyjne kategorie estetyczne, które przez dwa kolejne stulecia od czasu oświecenia kształtowały się w oparciu o takie podstawowe dychofonie jak autor/dzieło sztuki, dzieło sztuki/odbiorca, prawda/fikcja, doświadczenie życiowe/doświadczenie estetyczne, realne/wirtualne czy teoria/praktyka. Wciąż poszerzające się pole praktyk performatywnych domaga się dziś zatem nowych i nowatorskich metod analizy i koncepcji, bez których trudno adekwatnie uchwycić i opisać zachodzące zmiany i rysujące się dziś tendencje rozwojowe.



<https://akademicka.pl>

