Sandra Frydrysiak

TANIEC JAKO SZTUKA TRANSMEDIALNA CHOREOGRAFICZNE INSTALACJE WILLIAMA FORSYTHE'A

W ramach refleksji nad istotą choreografii, w szczególności nad współczesnymi strategiami i praktykami choreograficznymi, prowadzone są interdyscyplinarne badania, urzeczywistniane na skrzyżowaniu nauk, sztuk, mediów i technologii. Te ostatnie umożliwiają nowe jakości, formy i znaczenia artystyczne, jak również skłaniają do rozważań nad specyfiką tańca, w kontekście którego będę omawiać strategie choreograficzne Williama Forsythe'a. Skupię się jednak nie na spektaklach tańca autorstwa tego kultowego choreografa, a na jego performatywnych instalacjach choreograficznych. W toku wywodu potwierdzi się teza mówiąca o tym, że w nowych praktykach tanecznych – czy też działaniach choreograficznych generujących taniec – odbiorca często przejmując rolę tancerza (a czasem nawet choreografa) i to w jego kinestetyczno-kinetycznym ciele realizuje się sedno artystycznego wydarzenia się. Najnowsze taneczno-naukowo-technologiczne hybrydy prowadzą bowiem do dematerializacji tańca, a także – dzięki założonym strategiom choreograficznym – aktywizują publiczność w posthumanistycznym, stechnologizowanym otoczeniu oraz powodują, że taniec może być rozpatrywany jako sztuka transmedialna. W tekście zaprezentowane zostaną m.in.: uwagi teoretyczne odnoszące się do idei transmedialności sztuki, problem definicyjny pomiędzy kategoriami tańca i choreografii, ujęcia choreografii w kontekście nowych technologii na gruncie badań nad tańcem oraz analiza wybranych dzieł Forsythe'a z serii „Choreographic Objects”.

* * *

Równolegle do improwizacji tanecznych, bazujących jedynie na ruchu podmiotów i ich poznawczo-percepcyjnych umiejętnościach, taniec – już od lat 60. – zaczął intensywnie korzystać z obrazów, dźwięków, ze stylistyki performansów i instalacji, a także z nowych mediów i technologii, krzyżując się z nimi, by wytwarzać nowe artystyczne formy i znaczenia. Taniec wpisał się tym samym w swoisty przewrót w sztuce współczesnej, która pozostawiwszy za sobą monomedialne struktury (postulowane przez Greenbergowski modernizm), przeistoczyła się w nowoczesne praktyki kolaży, montaży, postprodukcji i remiksów. Multime-

dialność, czy raczej intermedialność praktyk tanecznych wymaga w kontekście najnowszych realizacji tanecznych pewnego dopowiedzenia. Tomasz Załuski, redaktor książki *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, stawia pytanie odnośnie do nowych artystycznych połączeń:

Co się jednak dzieje, zanim „krzyżujące” się sztuki ulegną syntezie i dadzą początek nowemu (inter)medium? Co się dzieje, gdy do takiej syntezy w ogóle nie dochodzi, gdy ze „skrzyżowania” sztuk powstaje heterogeniczna hybryda, utrzymująca się w orbicie oddziaływania nazwy danej praktyki artystycznej, rozszerzająca, redefiniująca lub rozrywająca jej ramy, bądź też zdająca się wymykać jednoznaczному nazwaniu? Jak odnieść się do sytuacji, w której wartością staje się nie synteza i unifikacja, lecz sama „tranzytywność”, „przechodniość”? (Załuski 2010, s. 11).

Nowy taniec, korzystający z różnych sztuk i mediów, jest daleki od intermedialności praktyk artystycznych w rozumieniu Dicka Higginsa (Higgins 2000). Nie dąży on bowiem do jednolitego scalenia się elementów różnych mediów, by stworzyć nowe spójne syntezy (tak zwane *intermedia*, jak *action music*, *theatre dance*, *sound poetries* itp.). W fluidalnym połączeniu różnych sztuk w ramach tańca (m.in. choreografii, rzeźby, obrazu, performansu, instalacji, muzyki, sztuki nowych mediów) nie chodzi przecież o wytworzenie nowych kategorii. Jak sugeruję, taniec czerpie z różnych mediów w nieskończenie możliwych kompilacjach, by redefiniować siebie i skupić się na samej wymianie. W owym momencie przejścia pomiędzy mediami Załuski upatruje idei sztuki transmedialnej (Załuski 2010).

Taniec współczesny rozwijał się oraz wchłaniał i tworzył nowe technologie dla własnych potrzeb. Nowe narzędzia techniczne i oprogramowanie były wykorzystywane do generacji nowych metod choreograficznych (a co za tym idzie, czasem do pogłębianych eksploracji możliwości ciała), jak i do rejestracji ruchu (zamiast tradycyjnej notacji), która była następnie używana do analizy i rewaluacji dotychczasowej pracy. Ogólnie rzecz ujmując – technologie funkcjonowały jako znaczące usprawnienia procesu choreograficznego, choć nie tylko. Już od ponad połowy wieku funkcjonują bowiem w tańcu jako integralne (i często interaktywne) części tanecznego wydarzenia; stają się kreatywnymi i sprawczymi (nie-ludzkimi) podmiotami, które dzięki swej sztucznej inteligencji wchodzi w relację z performerami i/lub widzami. Spoiwem łączącym te przypadki jest zawsze ruch. Gdy nie ma ruchu (po stronie tancerza lub widza), technologie tracą na znaczeniu i pozostają same dla siebie. Richard Povall tak opisuje realia cyfrowej sztuki tanecznej: „Otoczenie ożywa jedynie wtedy, gdy porusza się w nim ciało; bez ruchu jest głuche, ciemne i martwe” (Povall 2013, s. 216). Zaprojektowanie technologii, które „zbierają” ruch (najpierw poprzez czujniki umieszczane na całym ciele, a następnie, już „bezdotykowo”, przez specjalne kamery), było zatem przełomem w rozwoju nowoczesnych performansów tanecznych korzystających

z nowych technologii, jak i innych działań artystycznych opierających się na ruchu. Najnowsze taneczno-choreograficzne eksperymenty z nowymi technologiami i mediami idą o krok dalej. Pozbywają się tradycyjnie rozumianego performerów – osoby tańczącej. Wiąże się to z rozszerzonym rozumieniem choreografii jako ułożonego ruchu (niekoniecznie tanecznego i niekoniecznie ludzkiego) oraz ponownie – z technologicznymi możliwościami rejestracji ruchu, kodowania go, a następnie przetwarzania w inne media (dźwięki, obrazy, ale też w aktywność innych przedmiotów, które dzięki zakodowanemu ruchowi tanecznie „ożywają”).

Jeśli spojrzymy na mariaż tańca i technologii (ale też nauki i badań) z perspektywy historycznej, pomocny staje się przykład rozwoju choreograficznej kariery pioniera (i promotora) technologicznego w tańcu – Williama Forsythe'a. Choreograf wiecie nas od lat 60. przez swoje zainteresowanie improwizacją i technologiami (jest autorem m.in. programu komputerowego *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye* z wczesnych lat 90.) do współczesności i tego, co w tańcu i choreografii najnowsze, czyli do dematerializacji tańca albo jego translacji w inne media. Forsythe spaja również technologie z nowymi badaniami naukowymi (projekty „Synchronous Objects” oraz „Motion Bank”). Jego twórczość stanowi zatem sedno badawczych, naukowych i technologicznych ścieżek tańca. Poniżej przechodzę do rozważenia wybranych prac Forsythe'a z serii „Choreographic Objects”.

Warto na wstępie zaznaczyć, że obecnie pojęcia „taniec”, „ruch”, „choreografia” mogą denotować to samo kinetyczne działanie, ale nie muszą. Można postawić tezę, że wraz z wykształceniem się improwizacji tanecznych w latach 60. taniec wyemancypował się od choreografii i zbliżył tym samym do ruchu samego w sobie. Podział ten jest jednak niezwykle płynny, gdyż improwizację można traktować jako choreograficzną kompozycję „tu i teraz”. Na przykład Sophia Lycouris pisze w swej niepublikowanej pracy doktorskiej o improwizacji jako kompozycji w czasie rzeczywistym (Lycouris 2013). Każdy ruch na gruncie myśli postmodernistycznej oraz współczesnych tanecznych kontynuacji badania możliwości ludzkiego ciała w duchu nowojorskiej awangardy może być jednocześnie tańcem i elementem choreograficznym. Formuła „każdy ruch jest tańcem”, która reasumuje podejście tancerzy *postmodern*, przeistoczyła się aktualnie w „każdy ruch jest choreografią” (chodzi tu o ruch strukturyzowany). To koncepcja choreografii, tak silnie związana z tanecznym ruchem, wydaje się teraz usamodzielniać i wkraczać w nieskończenie wiele dziedzin związanych z ruchem podmiotów (ludzkich i nie-ludzkich). Choreografią nazwiemy synchroniczny ruch zwierząt (np. lecących w trójkacie bocianów), przypadkowy ruch przechodniów na zatłoczonej ulicy Londynu (która wygląda jak płynąca „rzeka” ludzi), a także metodyczny ruch przemysłowych maszyn, które przemieszczają się według wzoru, by złożyć auta lub inne sprzęty. Koncepcja choreografii będzie pasować też do konkretnej przestrzeni, która została zaprojektowana tak, by poruszać się po niej w dany sposób. Choreografia może być zatem przemyślana, ale i przypadkowa

czy improwizowana (jest to zarazem podział podobny do tego, jaki występuje w tańcu). W przypadku celowej, przemyślnej choreografii ludzkich ciał, wraz z ich technologicznymi poszerzeniami, możemy posądzać ją o pewną politykę, co sugeruje André Lepecki, kiedy pisze o choreopolityce i relacjach władzy w choreografii (Lepecki 2007, 2013). Możemy też postrzegać ją jako teoretyzację tożsamości cielesnej, indywidualnej i społecznej – co z kolei proponuje Susan Foster. Wspomniana badaczka w tekście o choreografii rozszerza jej ideę na rozważania o wszystkich rodzajach ludzkiego ruchu, „włączając operacje genderowe w konstrukcji męskich i kobiecych ról oraz wskazówek, według których protestujący wykonują nieprzemocową akcję bezpośrednią” (Foster 2011, s. 5). Taniec wpisuje się w ową definicję. Praktykujemy więc choreografię/taniec, gdy odgrywamy swój codzienny płciowy performans (Butler, 1997) lub gdy podnosimy swoje ściśnięte w pięść dłonie podczas ulicznych demonstracji. Bardziej radykalny pogląd na relację między tańcem a choreografią manifestuje Forsythe w eseju *Choreographic Objects*, uznając choreografię i tańczenie za dwie różne i bardzo odmienne praktyki. Zaraz dodaje jednak:

W przypadku, kiedy choreografia i taniec pokrywają się, choreografia często służy jako kanał pragnienia, by tańczyć. Można łatwo założyć, że istota myśli choreograficznej mieści się wyłącznie w ciele. Ale czy jest możliwe, by choreografia generowała autonomiczne wyrażenia swoich zasad, choreograficzne obiekty, bez ciała? (Forsythe, *Choreographic...*).

Zdaje się, że to pytanie stanowi dla niego punkt wyjścia do rozwijania tzw. sztuki choreograficznej, którą praktykuje od lat 90. równoległe do swej tanecznej ścieżki w ramach The Forsythe Company¹. Przestrzenie, instalacje i obiekty choreograficzne tworzone przez Forsythe’a stanowią kwintesencję fizycznego i tanecznego myślenia, przeformułowanego jednak na język innych, „pozacielesnych” materii i mediów. Jak podkreśla: „Choreograficzny obiekt nie jest substytutem ciała, ale raczej alternatywną przestrzenią dla rozumienia potencjalnej propozycji organizacji działania (...)” (<http://www.williamforsythe.de/installations.html>), jak i przejawem choreograficznego myślenia. Instalacje Forsythe’a wynikające z translacji danych (często zbieranych z ruchu tancerzy i przekładanych na instalacje wideo, interaktywne rzeźby i inne wizualne artefakty, tak jak w projekcie „Motion Bank”) skłaniają do tego, by sądzić, że taniec staje się dyscypliną transmedialną w prawdziwym sensie tego słowa. Podkreślam – nie tylko interdyscyplinarną, ale transdyscyplinarną.

Przykładem pracy, w ramach której Forsythe inspirował się ruchem tanecznym i przekształcał go w inne medium stanowiące główną tkankę choreograficznego dzieła, jest *Black Flags* z 2014 r. Warstwa narratywna instalacji, jeśli w ogóle można mówić tu o narracji, ma swoje źródła w tańcu performerów Davida Kerna, z którym Forsythe współpracował w 1993 r. Kern poruszał się, trzymając węgło-

wą wędkę, do której przymocowana była czarna wstęga. Można uznać, że jego ruch choreografował „taniec” wstęgi. Forsythe po latach postanowił rozwinąć ten pomysł i do współpracy – w duchu interdyscyplinarności – zaprosił Państwowe Zbiory Sztuki w Dreźnie, programistę Svena Thöne’a i realizatora technicznego Maxa Shuberta. W *Black Flags* choreografię wstążki przeniesiono na ruch wielkich czarnych flag sterowanych przez maszyny, tj. dwa roboty imitujące ruchy ręki. W pracy wykorzystano przemysłowe roboty firmy KUKA. Instalacja polega na masywnym i abstrakcyjnym ruchu-choreografii dwóch czarnych flag dzięki pracy zaprogramowanych robotów, powietrzu i siłom aerodynamicznym. Cyfrowy algorytm (posiadający swe taneczne i ucieleśnione korzenie w ruchu Kerna) aktywuje taniec „choreograficznych obiektów”, które też – jak sugeruje Forsythe – przekazują dynamikę emocji poprzez zróżnicowanie tempa ruchu². *Black Flags* wywołują szereg kinestetycznych odczuć u zwiedzających, mimo że obserwują oni strukturyzowany ruch przedmiotów nieożywionych, a nie tanecerzy, jak dzieje się to w klasycznej tanecznej choreografii. Robotyczne czarne flagi (z ludzkim „rodowodem”) nie wchodzi jednak z odbiorcami w interakcję ani nie zachęcają do ruchu, tak jak inna praca z serii „Choreographic Objects”, tj. *Aviation*.

*Aviation*³ (czerwiec 2013 r.) opiera się na wcześniej schoreografowanym, zaprogramowanym i sztucznie wywoływanym ruchu gałęzi i liści drzew kasztanowców, zaaranżowanym na placu przed teatrem w Bazylei. Ta posthumanistyczna⁴ instalacja (ocierająca się o *bio art*) ma swój silny element interaktywny. Przypadkowi odbiorcy dzieła, kiedy tylko orientują się, że są uczestnikami pewnej gry, wchodzi w interakcję z liśćmi i poprzez swój ruch wpływają na ich choreografię. Gest odbiorcy działa tu, podobnie jak w wielu innych pracach korzystających z ruchu i nowych technologii, jako aktywator elementów choreograficznych i powoduje – w duchu performatywnego zwrotu w kulturze – że „pasywny” odbiorca kultury staje się jej aktywnym sprawcą. Tu konkretnie staje się performerem-choreografem, przejmującym współautorstwo dzieła.

Inną instalacją Forsythe’a, która poprzez swój choreograficzny nie-ludzki ruch włącza odbiorców cieleśnie w dzieło, jest *Nowhere and everywhere at the same time no. 2*⁵ z 2013 r. Praca ta potrzebuje dużo przestrzeni, gdyż składa się na nią 400 zwisających z sufitu (z podwieszanej i zautomatyzowanej siatki) wahadeł. Instalacja jest koprodukcją The Forsythe Company oraz Ruhrtriennale International Festival of the Arts i miała swoją premierę w Folkwang Museum w Essen. Odbiorcy mogą wejść w przestrzeń instalacji i poruszać się w gąszczu wahadeł. Ich zadaniem (niemalże choreograficznym *score’em*) jest unikanie dotyku wahadeł. Bynajmniej nie jest to łatwe wyzwanie. Wahadła są bowiem zaprogramowane tak, by inicjować kołyszący ruch, przy czym nie wszystkie są ze sobą zsynchronizowane. Poruszają się wedle piętnastu kontrapunktów przestrzeni, tempa i gradientów siły odśrodkowej, tworząc przez to niezwykle dynamiczny i skomplikowany labirynt. Wahadłowy ruch „obektu choreograficznego” jest

nieprzewidywalny dla odbiorcy-uczestnika tego artystyczno-technologicznego wydarzenia. Wytworzona sytuacja kinestetyczno-kinetycznie aktywizuje odbiorców, którzy *de facto* stają się głównymi cielesnymi performerami owego choreograficznego dzieła. Wchodzą oni w rolę postmodernistycznych tancerzy awangardowych, którzy swym ruchem w reakcji na przedmioty ze środowiska (przykładowo również wahadła, jak w *See Saw Simone Forti* z 1960 r.) eksplorują (i trenują) poznawczo-percepcyjne funkcje organizmu. *Nowhere and everywhere at the same time no.2* oferuje zatem niezwykle ucieleśnione doświadczenie choreograficzne, mimo że występuje po stronie odbiorcy, a nie tradycyjnie rozumianego wykonawcy. Odbiorca instalacji Forsythe'a jest zatem nakłoniony do niepowtarzalnej improwizacji ruchowej, która zdaje się angażować większość jego zmysłów, koncentruje się na kinestetycznych odczuciach i ciągłej negocjacji percypowanego otoczenia choreograficznego.

Możliwość nawigacji po interaktywnej choreograficznej instalacji proponuje z kolei Random International (grupa artystów nowomediowych inspirujących się kognitywistyką i relacjami podmiotów ze środowiskiem) w *Rain Room*⁶ (2012–2013 r.), pokazywanym w Barbican Centre w Londynie. *Rain Room* (czyli „deszczowy pokój”) to przestrzeń o powierzchni stu metrów kwadratowych, którą wyznaczają umieszczone na suficie zraszacze wody. W tej wodnej kotarze, przy akompaniamencie dźwięku kropel „deszczu”, poruszają się odbiorcy. Każdy może bowiem wejść w przestrzeń instalacji. Kto odważy się zrobić pierwszy krok, zauważy, że dzięki czujnikom ruchu umieszczonym w suficie krople wody znikają w miejscu, w którym użytkownik się znajdzie. *Rain Room* daje więc możliwość „niemożliwego” – chodzenia w deszczu bez moknięcia, przy wzmożonej pracy zmysłów, spowodowanej wilgotnością powietrza, głośną warstwą audialną, bliskością innych ciał i półmrokiem przestrzeni. Jednocześnie, jak zauważają sami artyści, można rozumieć tę ruchową eksplorację odbiorcy jako wpływanie na choreografię wody w instalacji; w tym sensie odbiorca ponownie staje się twórcą dzięki kinetycznemu i kinestetycznemu ciału. W ramach *Rain Room* odbył się również szereg tanecznych „interwencji” w wykonaniu tancerzy Random Dance, którzy performowali „w deszczu” i zachęcali odwiedzających galerię do współuczestniczenia w choreograficznym (i niezwykle immersyjnym) doświadczeniu. Ruch tancerzy w instalacji był uprzednio schoreografowany przez Wayne'a McGregora (24 godziny niepowtarzającego się tańca). Każdy odbiorca mógł zatem doświadczyć wizualnie i kinestetycznie wyjątkowego fragmentu tańca/choreografii, który jednocześnie wpływał na ruch kropel wody instalacji. Jak podkreślał choreograf:

Rain Room daje bardzo trzewiowe [*visceral*] doświadczenie, od razu bowiem używasz swojego ciała do interakcji z instalacją, bo poruszasz się przez nią swoim ciałem, korzystając ze swojego ciała jako interfejsu, by doświadczyć (przestrzeni – przypis S.F.)⁷.

Dodatkowo sama idea instalacji – deszcz, zachęca do eksploracji ruchem, do sprawdzania dłońmi, czy na pewno nie zmokniemy, do rozpostarcia swoich ramion, by poczuć masywność przestrzeni i intensywność doświadczenia, do zmiany pozycji, do przemieszczenia się. *Rain Room* powoduje więc, że odbiorca tańczy.

W instalacjach Forsythe'a bardzo ważna jest praca programistów, jak i same nowe technologie oraz media, które stają się interfejsami wykonawczymi choreografii. To jednak ruch jest sednem ich realizacji. Ruch ten może być abstrakcyjny i wielokierunkowy. Co ważne, dzięki nowym wynalazkom inżynierskim można bardzo łatwo „czytać” z niego bardzo różne dane. Sensory umieszczane na ciele tanecznym lub samo tańczące ciało dają dużą porcję danych. Taneczny podmiot potrafi bowiem w specyficzny, poszerzony sposób eksplorować przestrzeń. Projekty „Synchronous objects” czy „Motion Bank” pokazały, jak bardzo ruch choreograficzny może być skomplikowany. Badanie pojedynczej choreografii unaocniło, jak wiele poziomów struktur ma taniec. Rozłożenie tańca na możliwie największą ilość części składowych i danych sięga w performatywnej ramie (i w działaniach artystycznych z serii „Choreographic Objects”) dodatkowo po dane produkowane przez odbiorców, którzy stają się współautorami choreografii i to w nich realizuje się cielesny aspekt wydarzenia.

O cielesności i ucieleśnieniu w hybrydycznych mariażach tańca i nowych technologii pisze choreografka oraz teoretyczka Sophia Lycouris i wprowadza koncepcję „choreografii interdyscyplinarnej”. Tak tłumaczy to pojęcie:

Choreografia interdyscyplinarna może obejmować stosowanie technik choreograficznych na materiałach innych niż ciało tancerza, na przykład na obrazach i dźwiękach, które mogą zakładać obecność performatywną. Nie wyklucza to ludzkiego ciała z bycia częścią większych, lecz różnorodnych zasobów elementów choreograficznych, zwłaszcza gdy dzieło choreograficzne jest interaktywne i widzowie stają się wykonawcami poprzez wyzwianie interaktywnych mechanizmów, które aktywują te dzieła (Lycouris 2013, s. 205).

Choreografia interdyscyplinarna w ujęciu Lycouris jest zatem rozszerzoną definicją choreografii, która uwzględnia rolę nowych technologii w znaczeniowej i performatywnej warstwie tanecznego wydarzenia. Co jednak najbardziej interesujące w obliczu dematerializacji tańca (a zatem i ciała performerów) w najnowszych realizacjach tanecznych – teoretyczka upatruje cielesnego podmiotu, tradycyjnie umiejscowionego w choreografii tańca, w odbiorcach. Usytuowanie koncepcji „ucieleśnienia” i „cielesności” w odbiorcach nie byłoby jednak możliwe, gdyby nie performatywna i/lub interaktywna przestrzeń transmedialnej choreografii/tańca. To dzięki nowym technologiom odbiorca wchodzi w interakcję z dziełem, aktywuje jego elementy i sam staje się jednym z choreograficznych komponentów. Jak zaznacza Lycouris, dzieła choreograficzne korzystające z tańca i nowych

technologii stanowią kompozycyjne metasystemy, łączące różne aspekty środowiska tanecznego, tzn. wykonawcę, ruch, dźwięk i przestrzeń. Nowe technologie stają się w tej konstelacji ważnymi (nie-ludzkimi) podmiotami, wpływającymi na kształtowanie procesów poznawczych i percepcyjnych odbiorcy/odbiorczynie. Podmiotami często też zaprzęgającymi odbiorcę/odbiorczynię do działania, którego efektem jest z kolei szereg kinestetycznych doznań⁸. Nowe technologie pojawiają się również, gdy dana choreograficzna/taneczna instalacja nie jest sama w sobie interaktywna, ale ma własności performatywne (właśnie dzięki nim).

Właściwym przykładem takiej instalacji jest *Bodysight* z 2001 r., której Lycouris jest współautorką. Teoretyczka-choreografka wraz z artystą cyfrowym Konstantinosem Papakostasem stworzyła choreograficzną instalację audiowizualną, której podstawą były filmy nagrane przez tancerkę w kilku miejscach w Londynie. Były one jednak wykonane z perspektywy ciała tancerki (miniaparaty cyfrowe znajdowały się w pięciu punktach na ciele tancerki), która wykonywała na London Eye, w Hyde Parku i na Camden Market specjalnie ułożone choreografie taneczne. Następnie materiały wideo zostały przetworzone z uwzględnieniem rozbudowania warstwy dźwiękowej przez kompozytora Phila Durranta. Efektem końcowym *Bodysight*, czyli „widoku ciała”, była instalacja, na którą składało się pięć monitorów ustawionych w kręgu z ekranami skierowanymi do środka. Odbiorcy/odbiorczynie, aby doświadczyć instalacji, musieli zatem znaleźć się wewnątrz koła, co dawało im możliwość widzenia i słyszenia z perspektywy ruchu tanecznego ciała. Jak podkreśla Lycouris, powodowało to przejęcie fizycznie aktywnej roli przez odbiorcę, który z zaangażowaniem poruszał się między monitorami. Monitory z kolei odegrały w owej instalacji cyfrowej rolę performatywną – stworzyły przestrzeń choreografii (Lycouris 2013).

Według Lycouris „z choreograficznego punktu widzenia zaletą płynnych środowisk jest to, że mają większy potencjał do stymulowania cielesnych reakcji u widza” (Lycouris 2013, s. 214). Teoretyczka uważa więc, że nowotechnologiczne środowisko wywołuje intensywniejsze reakcje fizyczne u odbiorcy (w porównaniu z tradycyjnym performansem tanecznym), bo skłania do kinetycznych eksploracji przestrzeni. Poznanie, jeśli weźmiemy pod uwagę teorie percepcji wypracowywane zarówno na gruncie dociekań filozoficznych, jak i neurokognitywnych, wzmacnia się w działaniu i przede wszystkim poprzez ruch. Nowy paradygmat twórczości choreograficznej, a co za tym idzie również konieczna redefinicja tańca, skłania zatem do aprobaty hipotezy Lycouris. Przychylam się więc do poglądu, że nowe taneczno-choreograficzno-transmedialne hybrydy mają niekiedy (dzięki częściom technologicznym) większy potencjał poznawczy i nie tracą przy tym wymiaru wiedzy ucieleśnionej. Wydaje się jednak, że medialne i techniczno-technologiczne elementy kompozycyjne dzieła/wydarzenia należy z wielką uwagą poddać twórczej krytyce i pamiętać o tym, iż stanowią one lokum nasycone konkretną wiedzą, a więc i ideologią. Nowe technologie mają zatem performatywną i (niekiedy niedocenianą) symboliczną władzę nad artystycznym

oraz naukowym wydarzeniem, które z perspektywy paradygmatu *practice-as-research* może być rozpatrywane jako badanie.

Połączenie porządku tanecznego z technologicznym generuje również wiele pytań natury filozoficznej. Refleksję prowokuje już sama możliwość zarejestrowania i manipulowania ruchem, który jest wyabstrahowany z ciała i przetransformowany w numeryczne informacje, by następnie zyskać sprawczość w zakresie wytwarzania innych kreatywnych – często medialnych – zmian. Stamatia Portanova w *Moving without a body. Digital philosophy and choreographic thoughts* zastanawia się, „co tak naprawdę dzieje się, gdy fizyczność naszych ruchów jest tłumaczona przez systemy technologiczne w kod numeryczny (lub gdy fizyczność staje się liczbami)”, oraz „czy te liczby są wystarczająco dokładne, by reprezentować to, co postrzegamy jako skomplikowany ruch [*plentitude of movement*]” (Portanova 2013, s. 2). Portanovie nie chodzi oczywiście o sprawdzanie technicznych możliwości i efektywności poszczególnych *software’ów*, a o podstawową refleksję nad naturą ruchu, który stał się przedmiotem translacji technologii komputerowych. Autorka uważa, że w czasach intensywnej cyfryzacji i numerycznej transformacji rzeczywistości w strzępy informacji (a w szczególności translacji ruchu człowieka w strumień danych) sam ruch wymaga uważnej analizy, a nawet redefinicji. Portanova zastanawia się, czym jest ruch, czym może się stać i czy w kontekście tańca (przestrzeni eksperckiej ruchu) i technologii generowane są nowe metody myślenia (myślenia ruchem, technologią, choreografią). Przewodnim motywem książki Portanovy staje się więc próba odpowiedzi na pytanie: jak myśleć o ruchu, gdy nie ma już rzeczywistego poruszającego się ciała? Zagadnienie to, o silnym potencjale kulturoznawczym, ma również rację bytu w innych dyscyplinach, w których ludzki ruch generuje technologiczne zmiany lub jest w sposób technologiczny rejestrowany i/lub transformowany. Oprócz działań artystycznych (taniec, choreografia, ale też sztuka instalacji, muzyka), analiz języka migowego czy gestów aparatura do detekcji i translacji ruchu występuje również w polu naukowo-badawczym (neurokognitywistyka), medycznym (głównie w ramach rehabilitacji), biomechaniki, gier komputerowych i wszelkiego rodzaju animacji, sportów czy nawet wojskowego treningu (Portanova, 2013). Rekonceptualizacja ruchu w najnowszych realizacjach na pograniczu tańca, technologii i nauki z perspektywy filozoficznej, w szczególności na gruncie refleksji fenomenologicznej sytuującej ciało jako główne źródło wiedzy i doświadczenia, będzie stanowić przedmiot moich dalszych badań.

Reasumując powyższe rozważania, taniec jawi się w nich jako projekt sztuki transmedialnej, w której taneczne i choreograficzne strategie oraz dane dryfują pomiędzy mediami i ciałami odbiorców. Ciało i taneczny ruch mogą być źródłami danych, ale równie dobrze może być nim odcielesniony algorytm programisty, który następnie aktywuje cieleśnie i choreograficznie odbiorców, by to ich ruch dalej „czytać” i tłumaczyć. Można uznać, że taniec jako projekt transmedialny jest *de facto* pozamedialny (*trans-*, czyli poza). Projekty te dryfują bowiem pomiędzy

mediami, skupiają się na przetwarzaniu danych, strukturyzowaniu doświadczenia i wpisują się tym samym w zaproponowaną przez Lva Manovicha estetykę post-medialności (Manovich 2006). Media w nowym tańcu są współcześnie głównie interfejsem wykonawczym. Do McLuhanowskiej koncepcji „medium jako informacji/przekazu” (McLuhan 2004), należałoby więc dodać, że ów przekaz to dane. Chodzi o dane zbierane z ruchu performerów – tradycyjnie rozumianych tancerzy, ale i odbiorców, którzy się nimi stają wobec nowej technologizowanej formuły/strategii choreografii i tańca. Dane te następnie przechodzą komputerowy proces translacji. Przetłumaczone przez kod kanalizują taniec i choreografię w inne media, a następnie (niekiedy) ciała. Podstawą tego procesu są więc dane oparte na ruchu. Taniec oraz strategie choreograficzne stały się w tym ujęciu bogatymi źródłami danych (informacji). Na tle nowomediowych zmian w sztuce przeistoczyły się w procesory generujące dane, wrażenia i kognitywne zmiany. Translacja owych danych może być z kolei dowolna. Taniec/choreografię można sonifikować, wizualizować czy tworzyć z nich interaktywne inter-, trans- a nawet post-medialne instalacje, które wpływają na dowolne ożywione i nieożywione elementy choreograficzne (przestrzeń, przedmioty, ale i inne ludzkie podmioty). Pozamedialny taneczno-choreograficzny fenomen stanowi więc niezwykle współczesną i cenioną przez środowisko taneczne⁹ hybrydę artystyczno-poznawczą, która żywi się nowymi technologiami, ale i naukowo-badawczą wrażliwością. Przedstawione przykłady „obiektów choreograficznych” Forsythe’a, jak i prac *Bodysight* Lycouris czy *Rain Room* autorstwa grupy Random International, unaoczniają powyższe procesy przemian nowego tańca i choreografii.

Bibliografia

- Akerly J. (2015), *Post-Humanism in Post-Modern Dance*, Proceedings of the 21st International Symposium on Electronic Art: ISEA2015.
- Birringer J. (2004), *Dance and Interactivity*, „Dance Research Journal”, nr 36 (1), DOI:10.1017/S0149767700007580.
- Butler J. (1997), *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, [w:] K. Conboy, N. Medina, S. Stanbury (red.), *Writing on The Body. Female Embodiment and Feminist Theory*, Columbia University Press, New York.
- Forsythe, W., *Choreographic Objects*, <http://www.williamforsythe.de/essay.html> (dostęp: 20.08.2015).
- Foster S.L. (2011), *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, Routledge, London–New York.
- Gündüz Z., *Interactive Dance: The Merger of Media Technologies and the Dancing Body*, <https://www.inter-disciplinary.net/ci/cyber%20hub/visions/v3/gunduz%20paper.pdf> (dostęp: 21.08.2015).
- Higgins D. (2000), *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

- Lepecki A. (2013), *Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer*, „TDR: The Drama Review” 57(4) (T220).
- Lepecki A. (2007), *Choreography as Apparatus of Capture*, „TDR: The Drama Review” 51(2) (T 194).
- Lycouris S. (2013), *Choreograficzne otoczenie. Nowe technologie i działania artystyczne oparte na ruchu*, tłum. M. Jankowski, [w:] J. Majewska (red.), *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Manovich L. (2006), *Estetyka postmedialna*, tłum. E. Wójtowicz, [w:] J. Dąbkowska-Zydroń (red.), *Redefinicja pojęcia sztuka. Ponowoczesność i wielokulturowość*, Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań.
- McLuhan M. (2004), *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka-Kubisz, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa.
- Portanova S. (2013), *Moving without a Body. Digital Philosophy and Choreographic Thoughts*, MIT Press, London.
- Povall R. (2013), *Z technologią należy uważać...*, tłum. M. Jankowski, [w:] J. Majewska (red.), *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Solano M.B. (2006), *Designing Unstable Landscapes. Improvisational Dance within Cognitive Systems*, [w:] J. Birringer, J. Fenger (red.), *Tanz im Kopf: Dance and Cognition*, Yearbook 15 of the German Dance Research Society, Berlin.
- Załoski T. (2010), *Transmedialność?*, [w:] T. Załoski (red.), *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, ASP im. W. Strzemińskiego w Łodzi, Łódź.

Summary

How do choreographic dance strategies develop in times of new media and technology? How do the latter use what the dancing body is “saying” and what are they bringing to the theoretical discourse around contemporary dance? Dancing has now become an important part of the new media art, which is based on dance movements or, more broadly, on the phenomenon of motion in general, technologically “picking” it, coding and then processing it into other media. New qualities, forms and artistic meanings that are created in this way reflect on the status of dance and choreography, in particular on the fact that the audience takes over the role of a dancer and even the role of a choreographer. In the discussed hybrid works by William Forsythe from the Choreographic Objects series, the traditionally understood dance/choreographic subject is often invisible, and the dance begins to be considered in terms of transmediality.

Przypisy

- ¹ Na swej stronie internetowej Forsythe prezentuje szczegółowy opis i dokumentację wideo poszczególnych projektów-obiektów choreograficznych, w: <http://www.williamforsythe.de/installations.html> (dostęp: 20.08.2015).
- ² Por. wideo *William Forsythe. Black Flags* przygotowane przez Staatliche Kunstsammlungen w Dreźnie odnośnie do instalacji *Black Flags*, w którym wypowia-

- da się Forsythe, <https://www.youtube.com/watch?v=NDVLFuQTafQ> (dostęp: 20.08.2015).
- ³ http://www.williamforsythe.de/installations.html?&pid=4&count=6&no_cache=1&detail=1&uid=53 (dostęp 20.08.2015).
- ⁴ W ramach tanecznych „choreografii interdyscyplinarnych” oraz projektów *artscience* z ostatnich dekad pojawiają się intensywnie wątki posthumanistyczne (choć w tańcu współczesnym goszczą one od pierwszych technologicznych eksperymentów Merce’a Cunninghama, a następnie Billego T. Jonesa czy Jacova Sharira). „Taneczny” posthumanizm jest wybiórczo teoretyzowany przez badaczy tańca. Pisze o tym m.in. Julie Akerly (2015). Teoretycy tańca przyjmują też w swoich analizach perspektywę posthumanistyczną, przykładowo M.B. Solano (2006). Posthumanistyczny model analizy tańca pozostaje jednak nadal w awangardzie badań nad tańcem. Wart jest jednak moim zdaniem kontynuacji.
- ⁵ http://www.williamforsythe.de/installations.html?&no_cache=1&detail=1&uid=49 (dostęp 20.08.2015).
- ⁶ <http://random-international.com/work/rainroom/> (dostęp: 20.08.2015).
- ⁷ Wypowiedź Wayne’a McGregora w filmie informacyjnym odnośnie do pracy *McGregor, Richter & Random: choreographic interventions at the Rain Room*, <http://random-international.com/work/rain-room-choreographic/> (dostęp: 20.08.2015).
- ⁸ Interaktywność w kontekście mariażu tańca i technologii omawiają m.in. Z. Gündüz oraz J. Birringer.
- ⁹ Choć nie brakuje sceptyków obecności technologii w tańcu. Najczęstsza postawa znajduje swój wydzźwięk w diagnozie Richarda Povalla, który pisze: „Istnieje wszakże pewna stara prawda, dobrze znana w kręgach osób związanych z tańcem, że z technologią należy uważać, że wykorzystanie technologii jako integralnej części dzieła to oddalanie się od ciała, choreografii i koncepcji, od istoty tego, czym jest taniec. Technologii należy się obawiać” (Povall 2013, s. 215–216).