27

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Performance TV w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

autor:

Aleksander Kmak

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2020 nr 27

odsyłacz:

https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/27-formatowanie-poznej-telewizji/performance-tv-w-centrum-sztuki-wspolczesnej-zamek-ujazdowski

doi:

https://doi.org/10.36854/widok/2020.27.2245

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

performans; telewizja; sztuka współczesna

streszczenie:

Recenzja performance TV, eksperymentalnego programu performatywnego w formie studia telewizyjnego, zorganizowanego w Zamku Ujazdowskim w Warszawie.

Aleksander Kmak - Doktorant w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej IKP UW. Zajmuje się teorią i historią filmu w perspektywie problemu widzialności. Regularnie publikuje w magazynie „Szum".

Performance TV w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

Do dziś nierozwikłane problemy medialnej pozycji performansu – w obu znaczeniach słowa „medialna": zarówno jako technologiczne zapośredniczenie, jak i jako moda, nośność, widzialność – nie są szczególnie nowe, wziąwszy pod uwagę, że w polskiej sztuce już kilka lat temu obserwowane i/lub kreowane było nadejście „zwrotu performatywnego" lub wręcz „choreograficznego"[1]. Dostrzegany również w humanistyce impuls wzmożonego zainteresowania działaniem, produkcją oraz wydajnością, ale też logiką ciągłej atrakcji i walki o atencję konsumenta organizującą życie społeczne w galeriach miał się uwidaczniać przez pogodzenie wyrastających z konceptualizmu praktyk artystycznych z teatralnym „dzianiem się", spotkaniem nie tyle z pracą, ile z działającym i oddziałującym artystą. Dlatego też może krytyczka sztuki Karolina Plinta tak silny akcent położyła na przeżywanie, które – zgodnie z tytułem jej artykułu opisującym „zwrot performatywny" *Odzyskać przeżywanie* – zostało jakoś zatracone, a które dzięki performansowi można odzyskać i na powrót anektować jako prawomocną strategię obcowania ze sztuką. Tym razem jednak już nie na zasadzie oddawania czci obiektowi fetyszystycznego kultu, lecz raczej poprzez zaangażowane uczestnictwo i konfrontację z tym, co nieprzewidywalne. Oczywiście samonarzucające się dychotomie: myśl–emocja, logika–intuicja, symbol–dosłowność trzeba potraktować z podejrzliwością[2], ale zaznaczone na wstępie problemy definicyjne wymagają uwagi, jeśli chcemy zaproponować odpowiedź na pytanie o odmienną jakość artystyczną i medialną, jaką ma przynosić rozkwit performansu.

Od lat 60. XX wieku, kiedy performans zaczął się regularnie zadomawiać w instytucjach sztuki, budził wątpliwości nie tyle jako praktyka artystyczna, ile jako świadectwo istotnego przetasowania w świecie wystawienniczym.

Anektowanie performansu przez muzea interpretowane było jako wkroczenie instytucji na ścieżkę kapitalistycznej logiki ciągłej atrakcji i próby utrzymywania rozproszonej atencji widza, a zarazem wykolejenie performansu, który u swych źródeł nastawiony był antykapitalistycznie i rozumiany był jako możliwość przerwania rynkowego łańcucha kupna i sprzedaży. Dziś obraz komplikuje też wizualne spieniężanie performansu jako sztuki skrojonej, zdaniem niektórych krytyków, pod format Instastories, Snapchata i TikToka. Z takimi zarzutami o budzącą opór fotogeniczność działania spotykały się Anne Imhof czy Maria Hassabi[3], a zwycięski projekt weneckiego biennale sztuki w 2019 roku, *Sun & Sea (Marina)* Liny Lapelytė, Vaivy Grainytė i Rugilė Barzdžiukaitė z litewskiego pawilonu nazwany został dosłownie *„Instagram sensation"*[4].

W złożonym kontekście fermentu wokół performansu – następujących po sobie zwrotów, zmiennych sojuszy oraz konfliktów galerii i teatru, a także definicyjnej niepewności, co właściwie oznacza wkroczenie tego gatunku do stałego repertuaru instytucji sztuki – Centrum Sztuki Współczesnej zainicjowało w 2018 roku projekt mierzący się z tymi pytaniami. Platforma *Performance TV* miała nie tylko naświetlić instytucjonalną pozycję performansu jako sztuki wciąż zajmującej szarą strefę, ale co może nawet ważniejsze – spojrzeć na niego przez pryzmat telewizyjnego modelu dystrybucji obrazów. To rzeczywiście dobry moment, zważywszy na to, że telewizja, której wieszczono rychłą zagładę w starciu z internetem, za sprawą renesansu i proliferacji formuły serialu oraz zmiany trybu dystrybucji treści na bardziej rozproszoną, tańszą i łatwiej dostępną przechodzi dziś okres niewątpliwej pomyślności. Nie jest już nierozerwalnie związana z telewizorem jako aparatem i pionowym modelem komunikacji, ale jednak do pewnego stopnia wciąż posługuje się logiką konkurujących ze sobą kanałów, nieprzerwanego ciągu atrakcji, a za to przerywanego strumienia uwagi widza (w dalszej części artykułu próbuję podważyć ten

mocno stereotypowy obraz). Podobnie jak w przypadku performansu, tak i tutaj powinno się więc poświęcić uwagę nazwaniu zjawisk i zakreśleniu ich definicji – trudno bowiem mówić o telewizji jako o wewnętrznie spójnym medium. Prędzej może należy wskazywać na „telewizyjność" różnych rozwiązań, modeli obiegu obrazów czy może nawet rozumieć ją jako cechę samych wizualnych przedstawień. Kuratorki PTV – Michał Grzegorzek i Joanna Zielińska – piszą jeszcze inaczej, stawiając retoryczne pytanie, czy żyjemy w czasach posttelewizji. Świadomie unikając wiążącej odpowiedzi, oferują platformę czołowym polskim performerkom i performerom – między innymi Dominice Olszowy, Małpeczkom, czyli Marii Tobole i Marii Magdalenie Kozłowskiej, Jakubowi Glińskiemu i Marcie Ziółek – konstruującym telewizyjną ramówkę performatywnych działań. W siedmiu odcinkach PTV przewijają się segmenty imitujące kolejne gatunki: *talk show*, *reality show*, program edukacyjny, kulinarny, a nawet *snuff movie* związany z legendami o zakodowanych nocnych kanałach, gdzie zobaczyć można nagrania prawdziwych morderstw. Odcinkom towarzyszyły performanse odbywające się na żywo w CSW, warsztaty, wykłady, a także szerzej zakrojony projekt wideo, kilkuodcinkowy YouTube'owy serial *Łatwo płonę* Zofii Krawiec.

Rozmach projektu ma do pewnego stopnia oddawać przeładowaną strukturę telewizji, w której rzekomo nie powinno być miejsca na luki. Korowód atrakcji i ciągła wymiana formatów, gatunków i nastrojów rzeczywiście częściowo oddaje to doświadczenie – zarówno jeśli chodzi o platformy streamingowe, gdzie obszar wyboru jest tak duży, że aż obezwładniający, jak i w tradycyjnej telewizji, w której niezachwiany optymizm reklam przeplata się z najbardziej posępnymi dokumentami o ludobójstwach. Niemniej PTV w kolejnych odcinkach demonstruje, że bardziej zainteresowane jest jednak eksploatacją tego, jak telewizja wygląda, niż czym ten wygląd jest motywowany i jakiego widza projektuje.

Tymczasem to chyba jednak najbardziej palące pytania w czasie, kiedy w humanistyce czy publicystyce dyskutuje się o wpływie nowych technologii na ciągły deficyt uwagi, lub, przeciwnie, na jej nadmiar, oraz o mediach wizualnych jako istotnych aktorach percepcyjnego widowiska[5]. Odcinki przepełnione są wyreżyserowanymi przez Olszowy pastiszami *talk shows*, w których prezenterki i prezenterzy rozmawiają z odgrywającymi siebie, prawdziwymi artystami lub galerzystkami ostentacyjnie niemającymi do powiedzenia nic interesującego. Gest ten ma oczywiście wyeksponować wymuszony i płaski charakter telewizyjnego formatu spowiedzi znanego chociażby z *Rozmów w toku* czy *Jerry Springer Show*, a jednak w kolejnych jego odsłonach trudno doszukać się pogłębienia tej obserwacji, dla wszystkich chyba dość oczywistej. Zwłaszcza że współczesna telewizja zdążyła już dawno wykonać następny krok: stematyzowała własną sztuczność i nieudolność, otwarcie ośmieszyła swoją obietnicę katartycznego przeżycia, inwestując w programy, które same były swoimi gotowymi karykaturami, jak *Trudne sprawy*, *Pamiętniki z wakacji* czy *Ukryta prawda*. Tutaj drewniane aktorstwo, kiepsko napisane niezborne kwestie i realizacyjna tandeta miały być nowym rodzajem paradoksalnie ironicznej prawdy, w myśl której widzowie zachowują wysoką świadomość inscenizacji i właśnie poprzez alienujące doświadczenie dystansu „naprawdę" przeżywają perypetie bohaterów.

W *Performance TV* zatrzymujemy się jednak na poziomie ironicznej obserwacji i karykaturalnego naśladownictwa – pracy, którą telewizja dawno już nad sobą wykonała. Przeoczenie momentu, w którym telewizja głównego nurtu nabrała świadomości, o czym świadczy chociażby sukces animacji *BoJack Horseman* (reż. Raphael Bob-Waksberg, 2014–2020), należy widzieć raczej jako pełną artykulację istniejącej już uprzednio mody na autoreferencyjność telewizji niż jej zapoczątkowanie.

Jest to też powód, dla którego kuratorom adekwatne wydało się pojęcie posttelewizji. Nawet jeśli oznacza to wyczerpanie pewnej formuły telewizji i wymyślenie jej na nowo za pomocą innych mediów – z czym do pewnego stopnia należy się zgodzić – trudno nie zauważyć, że to raczej inne media stają się „utelewizyjnione" niż odwrotnie. To już nie tyle posttelewizja, ile może raczej omnitelewizja. Widać to w wykształcającym się na YouTube'ie rytmie cotygodniowych odcinków popularnych programów, regularnej dostawie nowych odsłon podcastów, a nawet we wprowadzanej eksperymentalnie we Francji linearnej ramówce z programami Netflixa, będącej odpowiedzią na głosy widzów domagających się powrotu czasowej dyscypliny, która zwiększałaby motywację do konsumpcji dalszych treści i zawężałaby zbyt szerokie możliwości nieskończonej pętli czy *scrolla*[6].

Nietrafność artystycznej interpretacji telewizji bierze się z zaznaczonej wcześniej niechęci wobec wykonania konceptualnej pracy. Joanna Zielińska we wstępie do książki podsumowującej performatywny program CSW skonstatowała, że w czasach „postmedialnych", kiedy rozgraniczenia między gatunkami, mediami i dyscyplinami nie są już w żaden sposób istotne, praktyka artystyczna i zajmujący się nią teoretycy „praktycznie porzucają spory na temat genealogii sztuki performans i definicji czy też ambicje typologizacji tego zjawiska na rzecz bieżącego komentowania czy rewidowania pola poprzez praktykę performatywną"[7]. Twierdzenie kuratorki rzeczywiście znajduje odzwierciedlenie w kolejnych realizacjach spod szyldu PTV. Utopijna i w gruncie rzeczy naiwna wiara w zatarcie dyscyplin unieważnia jakiekolwiek antropologiczne pytania o specyfikę mediów, ich ideologiczne oddziaływanie czy prominentne narracje, przyznając natomiast priorytet performowaniu estetyki telewizji – i to estetyki nieaktualnej, przestarzałej, dziś już mało mówiącej o telewizji jako takiej.

Wobec odrzucenia prób definiowania używanych narzędzi mętne stają się stawiane przez projekt pytania: jakie pokrewieństwo łączy telewizję i performans oraz zmiany, jakie dziś przechodzą oba te media? Jaki jest wpływ transmisji telewizyjnej na „nażywość" performansu i jego bezpośredniość, długo będącą wyznacznikiem jego suwerenności wobec innych dyscyplin artystycznych? Jaki jest status podważanego przez performans rozdziału publiczności i aktora, kiedy pracę oglądamy za pośrednictwem zmontowanej rejestracji? Czy istnieje powód, aby oddzielać taki performans od sztuki wideo? Nie chodzi tu oczywiście o jednoznaczne określenie gatunkowej przynależności PTV, ale o samo wyznaczenie terytorium, na którym poruszają się artystki i widzowie, wyartykułowanie, jak zmieniają się sensy telewizji i performansu – bo bez tego wyznaczenia obszaru znaczeń artystyczna komparatystyka PTV rozpływa się zupełnie we wspomnianym przez Zielińską „postmedializmie", a dyskusja z telewizją sprowadzona zostaje do odegrania przez Małpeczki kulinarnego *show* bez większych aspiracji skonstruowania krytycznej wypowiedzi. Kozłowska i Toboła prezentowały potrawy mówiące o sobie i swoim pochodzeniu – gastronomiczny wybór dań odgrywa rolę dość powierzchownego komentarza na temat zglobalizowanego świata nierówności i wykluczeń. Jaka jest jednak rola emisji telewizyjnej w (re)konstruowaniu tego świata? Jak odnosi się do tego myśl o demokratycznym charakterze telewizji? W akcji Małpeczek naskórkowa refleksja uwydatniła tylko niezagospodarowany obszar krytycznego performowania społecznej rzeczywistości, o którym, jak się wydaje, artystki chcą opowiedzieć, ale bez popadania w zbytnią powagę, z zachowaniem telewizyjnego *decorum* ciągłego żartu i wymuszonej zabawy. Jest w tym ciekawa dezynwoltura, ale jednak czy to właśnie nie przyjemność i zabawa są gwarantami perswazyjnej mocy telewizji i jej ukrytych przed spojrzeniem agend?

Znowu wydaje się, że artyści wykiwani zostali przez medium, którego swoistość, niepowtarzalność, ale też właśnie definicyjną trudność postanowili całkowicie zignorować, dając się za to uwieść pozornej dekonstrukcji poprzez powtórzenie jej oczywistych cech. Krytyczna ekspozycja mechanizmów funkcjonowania obrazów jest jednak karkołomna, kiedy uporczywie brakuje prób ich definicyjnego skonkretyzowania.

Przywołana na początku tekstu Claire Bishop pisała swój artykuł w odpowiedzi na głosy krytyków, zarzucających performerom i kuratorom – nieco upraszczam – uleganie kapitalizmowi. PTV mógłby być dla tych krytyków mocnym argumentem w sporze, trudno bowiem nie zauważyć, że segmenty tworzą zaplanowany patchworkowy chaos w myśl zasady, że „dziś każdy może stworzyć własną telewizję", jak piszą w tekście kuratorskim Grzegorzek i Zielińska. Taka atomistyczna wizja naszych relacji z medium przenosi akcent z jego zaprogramowanego oddziaływania na jednostkowe decyzje i praktyki odbiorcze, pozostając w zupełnej zgodzie z neoliberalnym dyktatem indywidualizmu, zakładanej niespójności interesów różnych grup i propagandowego przeceniania zdolności jednostki w kształtowaniu rzeczywistości. Tymczasem telewizja, wygodnie zakamuflowana obietnicą indywidualnego skrojenia pod widza, prowadzi jednak jakąś mniej lub bardziej spójną, odgórną kampanię. Dlatego też z łatwością dostrzegamy przecież różnice w nastrojach i prądach między aspiracjami TVN-u, stereotypowym prowincjonalizmem Polsatu a nienachalnym – chociaż według niektórych dalece przekraczającym granice rozsądku[8] – amerykańskim progresywizmem Netflixa. To kolejna płaszczyzna zupełnie niesproblematyzowana w PTV, co dowodzi, że telewizja performuje jednak znacznie skuteczniej niż artyści performujący telewizję. Odgrywając ją, ulegają jej mitom i koniec końców wzmacniają siłę jej perswazyjnego oddziaływania.

Można oczywiście uznać, że wypełnienie tradycyjnych gatunków nieznośnie nudną treścią jest działaniem wywrotowym wobec telewizyjnej logiki ciągłej atrakcji. Czy jednak na pewno taki obraz telewizji jest niepodważalny? Wydaje się, że nie – w końcu w wielu domach telewizja nie jest w ogóle oglądana, choć telewizor pozostaje bez przerwy włączony. To świetne medium ambientowe, wypełniające przestrzeń obrazem i dźwiękiem niewymagającymi przez większość czasu żadnej atencji, włączane trochę z przyzwyczajenia, z obawy przed ciszą albo żeby co jakiś czas zorientować się, co się dzieje na świecie. W ten sposób telewizja mówi coś interesującego na temat rzekomego zalewu obrazów i naszego nimi kompletnego przesycenia – owszem, obrazów jest niepomiernie więcej niż kiedykolwiek wcześniej, ale czy rzeczywiście są one tak mocne i czy aż tak radykalnie testują naszą zdolność uwagi? Odegranie pozbawionych życia, nieudolnych programów w ramach PTV jest znowu pozostawaniem kilka kroków za telewizją, która sama już zniwelowała się do intensywnej, chociaż często niezauważonej obecności. Dowodem tego są wypalone na ekranach telewizorów LCD charakterystyczne paski telewizji informacyjnej, idealnego medium samego bycia.

Trzeba jednak zauważyć, że performatywna interpretacja telewizji rozumiana przede wszystkim jako zabawa jej konwencjami ma w Polsce coś na kształt swojej własnej historii. W tej samej instytucji, która stoi za PTV, w roku 2019 *reality show* reżyserował Horacy Muszyński w projekcie *ASS.DEATH.DICS (czyt. aesthetics)*, za który zdobył zresztą drugą nagrodę zamkowego Project Roomu. Do udziału zaprosił wynajętych naturszczyków odgrywających przejaskrawione, silnie zestereotypizowane klisze tożsamościowe: snoba-intelektualistę, pakera, faszystę, patusiarę i queera. Napięcie wzrasta – nie tylko zresztą w świecie reżyserowanym przez Muszyńskiego, ale i w realnej przestrzeni Zamku, którą aktorzy zamieszkują przez całą dobę – do momentu, w którym *reality show* przemienia się

w spektakl rozlewu krwi i wnętrzności wzorowany na klasycznych *slasherach* i filmach *gore*. Tak jak w przypadku PTV, w ramach którego projekt artysty doskonale by się zresztą odnalazł, odtworzenie telewizyjnego gatunku jest wciąż tylko jego odtworzeniem, motywowanym raczej nostalgią i „duchologicznym" zachwytem nad tym, co jeszcze chwilę temu wydawało się nie tak odległym wspomnieniem, teraz zaś okazuje się zamierzchłą przeszłością, zgodnie z ruchem pokoleniowych pływów niebędącą już rozpoznawalnym punktem odniesienia (dla przypomnienia: w 2021 roku obchodzić będziemy dwudziestolecie pierwszej polskiej edycji *Big Brothera*). W *ASS.DEATH.DICS* zastosowane zostały te same narzędzia, które Muszyński wykorzystał już przy *Miasteczku Kletnie*, projekcie wideo startującym w Artystycznej Podróży Hestii w 2017 roku. Odtwarzający atmosferę Lynchowskiego *Miasteczka Twin Peaks* (*Twin Peaks*, reż. David Lynch, Mark Frost, 1990–1991) zapis pleneru Akademii Sztuk Pięknych w Szczecinie ignoruje wyraźnie autoreferencyjny charakter znanego serialu, który opowiadał tyleż o morderstwie Laury Palmer, co o telewizji, widzach i ich pragnieniach. Zapis koncentruje się natomiast na rekonstrukcji wrażenia dziwności i niepokoju, zadowalając się zatrzymaniem na powierzchni bez sprawdzenia, jakie warstwy mogą kryć się pod spodem.

Zresztą także historyczne performanse rozliczające się z telewizją nie do końca potrafiły przełamać przymus jej odtwarzania. Jedną z najbardziej udanych prób w tym zakresie było działanie grupy Sędzia Główny z 2005 roku zatytułowane *Rozdział XL. Tele-gra*, w którym Aleksandra Kubiak i Karolina Wiktor w studiu TVP Kultura wchodziły w interakcję z dzwoniącymi w czasie rzeczywistym widzami. Łatwo przewidzieć, że już na początku performansu artystki zostały poproszone (przez męski głos) o ściągnięcie peruk, ubrań i okularów, a i wiele innych wypowiedzi zdradzało, że występ Kubiak i Wiktor ma dla widzów przede wszystkim charakter

seksualnego uprzedmiotowienia. Wnioski płynące z *Tele-gry* nie są może zbyt odkrywcze – i nie były takie chyba także piętnaście lat temu – uwydatniały jednak dwuznaczność relacji między telewizyjną interakcją i bezpośredniością performansu. Tutaj stawała się ona dla artystek przestrzenią ryzyka, dla widzów zaś – przestrzenią wypełnianą własnymi pragnieniami, których w bezpośrednim spotkaniu nie mieliby może odwagi wyartykułować. Sędzia Główny w centrum performansu stawia pytanie towarzyszące tej dziedzinie sztuki, odkąd tylko pojawiła się w instytucjach: kto i wobec kogo tutaj właściwie performuje? Odwołując się do tradycji body artu, a zwłaszcza działań Mariny Abramović i Ulaya albo duetu KwieKulik, artystki eksponują bowiem, że publiczność opuszcza miejsce biernego obserwatora, stając się aktywnym współtwórcą pracy, wpływającym na jej przebieg i konsekwencje. To pytanie w *Performance TV* ginie przygniecione imitacją telewizyjnej treści, gdzie tradycyjny podział na artystów i widzów jest, chyba wbrew intencjom samych twórców, konserwatywnie utrwalany.

Stworzenie własnej, „artystycznej" alternatywy telewizji jest też próbą o tyle nieprzystającą do współczesności, o ile wykonano już kroki znacznie bardziej radykalnego zbliżenia, trafniej i z większą dociekliwością komentujące kondycję zarówno telewizji jako medium wpływu, jak i performansu jako sztuki oddziaływania. Przykładem mogłoby być długotrwałe, rozłożone na lata działanie Jany Shostak w projekcie *Miss Polonia*. Artystka odwiedzała studia telewizji śniadaniowej, gdzie udzielała wywiadów na temat filmu, w którym swoje marzenie, aby zostać miss, traktuje jako gruntowne tożsamościowe przedsięwzięcie performatywne. Już we wcześniejszej pracy, głośnym dyplomie *Nowacy*, elementem dzieła było telewizyjne nagranie z udziałem Jana Miodka komentującego pomysł artystki, aby nacechowane dziś słowo „uchodźca" zastąpić „nowakiem". W obu działaniach Shostak interesuje nie tylko samo performowanie tożsamości – czy to przez ciało, czy to przez słowo – ale też metanamysł nad

medialnymi warunkami transferu wiedzy i doświadczeń, afektywnego oddziaływania telewizji, a także dystans w rzeczywistości wciąż dzielący wysoką sztukę performansu od uważanej za populistyczną i niską telewizji.

U Shostak telewizja staje się pełnoprawnym elementem artystycznego działania – artystka odgrywa swoją rolę napisaną przez wymogi telewizyjnej estetyki, ale przy tym wykorzystuje to medium do promocji swojej pracy, jednocześnie ową promocję tematyzując. W *Performance TV* artyści traktują telewizję raczej z paternalistyczną wyższością, zakładając, że mechanizmy jej działania sprowadzają się do migotliwie zmieniających się formuł i klisz. Tymczasem perswazyjna siła wszechobecnej dziś omnitelewizji polega nie tyle na tym, że używa ona całego wachlarza gatunków, nastrojów i treści, ile że doskonale radzi sobie zarówno jako medium uwagi, jak i medium tła, jako rozrywka i jako informacja. Tej nieprzewidywalnej żywotności obrazów, obdarzonych częściowo nieposkromioną sprawczością, mimo ekstensywności PTV nie udaje się uchwycić.

Najbardziej może samoświadomym elementem PTV jest pięcioodcinkowy serial *Łatwo płonę* Zofii Krawiec. W historii trzech przyjaciółek anektujących własną seksualność i podmiotowość, a także biorących odwet na patriarchalnej przemocy instagramerka używa chwytów znanych dobrze ze sztuki postinternetowej: na obrazie wylewają się potoki emoji komentujących akcję, kadry ozdabiają ramki wycięte z kart z pozdrowieniami, na ekranie regularnie pojawiają się interfejsy FaceTime'a albo aparatu iPhone'a. Krawiec podejmuje nie tylko temat serialu jako formuły narracji szczególnie znaczącej we współczesnej telewizji, ale też obrazów jako mediów i współtwórców czułych, pełnych troski relacji. Zapośredniczenie jest tutaj wyznacznikiem nie oddalenia, lecz przeciwnie – zbliżenia.

Nawet jeśli zdarzają się wypowiedzi problematyzujące sztukę performansu w telewizji, *Performance TV* zawodzi jednak jako platforma, zniwelowana do poziomu pustego naczynia

wypełnianego przez artystów. Brakuje jej kompleksowej refleksji rozpoznającej, że telewizja nie jest przecież medium wydrążonym z własnych znaczeń, a zawsze wykracza poza swój przekaz. Dlatego przedwczesne było porzucenie sporów definicyjnych czy rozważań na temat genealogii tego medium. Niedostatek koncepcyjny znajduje odzwierciedlenie w mglistych, pozbawionych konkretu wypowiedziach, powierzchownym potraktowaniu tematu i powtarzaniu myślowych schematów. Ostatecznie ze spotkania performansu i telewizji obie dziedziny wychodzą niezmienione. Pierwsza wciąż potyka się o własny status sztuki, która jest na tyle pojemna, że bez autotematycznej, krytycznej świadomości performerów traci jakąkolwiek specyfikę. Druga również pozostaje nieuchwytnym, rozlanym medium, którego dyskretne działanie umiejętnie wykorzystujące zmienne napięcie uwagi widza zostało potraktowane przez artystów właśnie z niedostateczną uwagą.

1 Karolina Plinta, *Odzyskać przeżywanie*, „Dwutygodnik" 2018, nr 238, www.dwutygodnik.com/artykul/7821-odzyskac-przezywanie.html, dostęp 15.11.2020.

2 Ewa Domańska, *„Zwrot performatywny" we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie" 2007, nr 5, s. 61, http://tekstydrugie.pl/wp-content/uploads/2016/06/57a60b0dab998f282822a6b305dfb23e.pdf, dostęp 15.11.2020.

3 Claire Bishop, *Czarne pudełko, biały sześcian, szara strefa. Wystawy tańca i uwaga widowni*, przeł. Marcin Wawrzyńczak, w: *Performans*, red. J. Zielińska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2020, s. 37.

4 Casey Lesser, *Inside the Indoor Beach Opera That's the Talk of the Venice Biennale*, „Artsy" z 14 maja 2019, www.artsy.net/article/artsy-editorial-inside-indoor-beach-opera-talk-venice-biennale, dostęp 15.11.2020. Sam również wysunąłem taką wątpliwość w recenzji niezatytułowanego performansu Alexa Baczyńskiego-Jenkinsa w Fundacji Galerii Foksal, zob. Aleksander Kmak, *Alex Baczyński-Jenkins*, „Szum" 2018, nr 22, s. 164–166.

5 Zob. José van Dijck, *YouTube: The Intimate Connection Between Television and Video Sharing*

, w: idem, *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*, Oxford University Press, Oxford–New York 2013, s. 110–131.

6 Josef Adalian, *Netflix is Introducing Linear Channels in France, Mon Ami*, „Vulture" z 12.11.2020, www.vulture.com/2020/11/netflix-linear-channels-direct.html, dostęp 16.11.2020.

7 Joanna Zielińska, *Jak działa performans?*, w: *Performans...*, s. 8.

8 Marcin Przeciszewski, Tomasz Królak, *Abp Gądecki: prawo do życia podstawowym i pierwszym prawem do człowieka*, „Katolicka Agencja Informacyjna" z 4.11.2020, https://ekai.pl/abp-gadecki-prawo-do-zycia-podstawowym-i-pierwszym-prawem-czlowieka/, dostęp 16.11.2020.

Bibliografia

Adalian, Josef. "Netflix is Introducing Linear Channels in France, Mon Ami", Vulture z 12.11.2020. Accessed November 11, 2020. www.vulture.com/2020/11/netflix-linear-channels-direct.html/.

Bishop, Claire. Czarne pudełko, biały sześcian, szara strefa. Wystawy tańca i uwaga widowni. Translated by Marcin Wawrzyńczak. In: Performans. Edited by J. Zielińska. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2020.

Dijck, José van. YouTube: The Intimate Connection Between Television and Video Sharing. In: idem, The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media. Oxford–New York: Oxford University Press, 2013.

Domańska, Ewa. „«Zwrot performatywny» we współczesnej humanistyce", Teksty Drugie, no. 5 (2007). Accessed November 15, 2020. http://tekstydrugie.pl/wp-content/uploads/2016/06/57a60b0dab998f282822a6b305dfb23e.pdf/.

Kmak, Aleksander. „Alex Baczyński-Jenkins", Szum, no. 22 (2018).

Lesser, Casey. "Inside the Indoor Beach Opera That's the Talk of the Venice Biennale", Artsy. Accessed November 15, 2020. www.artsy.net/article/artsy-editorial-inside-indoor-beach-opera-talk-venice-biennale/.

Plinta, Karolina. „Odzyskać przeżywanie", Dwutygodnik no. 238 (2018). Accessed November 15, 2020. www.dwutygodnik.com/artykul/7821-odzyskac-przezywanie.html/.

Przeciszewski, Marcin, and Królak, Tomasz. „Abp Gądecki: prawo do życia podstawowym i pierwszym prawem do człowieka", Katolicka Agencja Informacyjna. Accessed November 16, 2020. https://ekai.pl/abp-gadecki-prawo-do-zycia-podstawowym-i-pierwszym-prawem-czlowieka/.

Zielińska, Joanna. Jak działa performans?. In: Performans. Edited by J. Zielińska.

Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2020.