

ANNA GRYSZKIEWICZ
Uniwersytet Gdański

When I Fall in Love with Machine. O tożsamości kulturowej Tajwańczyków w epoce postmediów, cyberfizycznej kultury przemysłowej i wojen technologicznych oraz roli, jaką odgrywa działalność artystyczna w jej wytwarzaniu

1. Modelowanie jako metoda badawcza

Pracę tę można czytać jako wielogłosowy, dynamiczny i nieskończony (*in progress*) model relacji, które łączą (mogłyby łączyć) choreograficzny klip tajwańskiej grupy tanecznej Huang Yi Studio + (chiń. 黄翊工作室+), powstanie nowej fabryki Daimlera w Sindelfingen i nagle przyspieszenie prac nad umową inwestycyjną między Chinami i Unią Europejską pod koniec 2020 roku. Zawieszonemu w sieci innych zdarzeń ponad trzyminutowemu nagraniu autorstwa studia Huang Yi zadają pytanie: Czym jest tożsamość kulturowa Tajwańczyków w epoce postmediów, cyberfizycznej kultury przemysłowej i wojen technologicznych oraz jaką rolę odgrywa działalność artystyczna w jej wytwarzaniu?

Eksperymentalne modelowanie lub inaczej konstruowanie podatnej na liczne modyfikacje mapy, która swoim zasięgiem obejmuje przestrzenie pozornie niezwiązane ze sobą, pozwala na „przekrojowe” myślenie o sztuce w duchu Deleuzjańsko-Guattariańskiej ontologii wielości (Deleuze, Guattari 2015: 9).

Mimo że etiuda z użyciem wzbudzającego sympatię robota przemysłowego KUKA mogłaby stanowić zwarty i osobny przedmiot badań, na peryferiach decyzji o osadzeniu jej w stale reorganizującym się polityczno-etniczno-społecznym *milieu* tli się świadomość, że w erze postępującej technicyzacji życia codziennego ludzkość, jak nigdy dotąd, potrzebuje zredefiniowania swojej podmiotowości, a posthumanistyczna praktyka badawcza powinna nadążać za tymi zmianami.

Mapowanie nieantroponormatywnych relacji, które włączają organicznych i nie-organicznych Innych w rizomatyczny spłot znaczeń, przyjmuje formę wędrówki po śladach ekspansywnych struktur kontroli i dominacji, korodujących tkankę sztuki. Dzieło – jakim je widzę – nie pozostaje więc oderwane od globalnych sił nacisku. Nie jest już tylko eksponatem muzealnym i nie może być w ten sposób badane – jest przesiąknięte polityką i władzą, odradza się, ma moc budowania i niszczenia. Dzieło takie ma dwa oblicza, aktywne i reaktywne, które odzwierciedlają zarówno jednostkowe pragnienie wolności, jak i represyjny charakter działań wymuszonych przez maszynę społeczną. Ostatecznie, jest świadectwem stale negocjującej swój status tożsamości kulturowej.

Maszyna, słowo klucz wysnute z filozoficznych fascynacji Deleuze’a i Guattariego, użyte w kontekstach technologicznym, społecznym, semiotycznym i aksjologicznym (Guattari 1995: 34), ma w tej pracy szczególną rolę, zadarnia i przeobraża heterogeniczne środowiska odniesienia. Dzięki maszynie mnożyć można figuracje¹ wokół etiudy studia Huang Yi, wykorzystując zapożyczone od autorów *Tysiąca plateau* pojęcia pomocnicze, takie jak stawanie-się-maszynami czy Mechanosfera. Maszyna działa jednocześnie jak pułapka, jest przepastna i chłonie wszystkie skojarzenia. Można się w niej zakochać lub powierzyć jej swoje życie, stąd wykorzystujący pojęcie maszyny model co rusz przenikają nowe dane, zmieniając jego gęstość, strukturę i środek ciężkości. Idąc dalej, w stronę Weinerowskiej cybernetyki i teorii systemów społecznych Niklasa Luhmanna, maszynową autopojezę (samoorganizację) można traktować wymiennie: jako miejsce postantropocentrycznego stawania-się, próg, za którym wyłania się wiele możliwych światów, jak proponuje Rosi Braidotti (Braidotti 2014: 194), lub wsiąkliwą tkankę absorbującą zewnętrzne, systemowe represje. Tak czy inaczej, tropy te prowadzą do kwestii najważniejszej dla tej pracy, a więc tożsamości Tajwańczyków w erze planetarnej komputeryzacji, erze, która wiąże głosy ludzkie z głosami maszyn, baz danych i sztucznej inteligencji (Guattari 2013: 11).

1 Figuracje pojawiają się w wielu tekstach Rosi Braidotti, jednak idea figuracji najpełniej została opisana w jej książce *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym* (Braidotti 2009).

2. Główne zdarzenie w modelu

1.05.2020 roku o godzinie 8.00 rano czasu wschodniego rozpoczęła się 24-godzinna transmisja na żywo wydarzenia o nazwie „The Call to Unite”², podczas której wyemitowano nagranie Studia Huang Yi +, przedstawiające tancerza Hu Chien (chiń. 胡鑑) i znanego z innych produkcji tego samego zespołu robota przemysłowego KUKA, tańczących do szlagieru Nat King Cole’a *When I Fall in Love*. Podczas gdy Hu Chien, ubrany w czarny garnitur i białą koszulę, performuje słowa piosenki³, towarzyszący tancerzowi robot również performuje – wtóruje tancerzowi, tworząc niesymetryczne, pozawerbalne partnerstwo „emocjonalno”-ruchowe. Wideoklip wyposażono w nałożoną na obraz rzeczywisty animację, dzięki której słyszalne jako ścieżka dźwiękowa słowa piosenki pojawiają się w wersji zapisu na ekranie. Dystrybucja treści następuje więc równocześnie na czterech płaszczyznach: za sprawą ścieżki dźwiękowej, języka migowego i języka ciała (również ciała nieludzkiego) oraz dzięki wyświetlanym symultanicznie napisom. Na profilu facebookowym zespołu w treści postu linkującego film z etiudą czytelnikowi/widzowi zadaje się pytanie: „Dziś ty zastanów się, jak komunikujesz się ze światem. Jakich języków używasz, by pokonać bariery?”. Nagranie jest dostępne na stronie zespołu (*“When I Fall in Love”... 2020*).

- 2 „The Call to Unite” było amerykańską akcją społeczną wzywającą do zjednoczenia się ludzkości w geście obrony przed skutkami pandemii COVID-19. Projekt zakładał proklamację siły ludzkiego gatunku, który w tym szczególnym momencie zagrożenia jest w stanie zmanifestować swój niepodważalny status. Ponad 200 liderów z całego świata „odpowiedziało na wezwanie”, aby wspólnie przejść przez największy globalny kryzys obecnego stulecia (Bryer 2020). 24 godziny „solidarności i służby” miały zainspirować widzów wydarzenia do osobistej odpowiedzi na ten medialny manifest człowieczeństwa. Program imprezy – jak napisali organizatorzy – okazał się świadectwem różnorodności ludzkiego ducha („The Call to Unite”, dostęp 2021). W wystąpieniu wzięli udział m.in. George W. Bush, Dalajlama, Yuna Zarai, Deepak Chopra, Alanis Morissette, Yo-Yo Ma i Oprah Winfrey, czyli przedstawiciele różnych ras, kultur i środowisk. Wystąpienia transmitowano na stronie organizatora oraz w mediach społecznościowych, a całość miała ukazać solidarną Amerykę, kraj zbudowany na dogmatach różnorodności rasowej, wspólnotowości i egalitaryzmu społecznego.
- 3 Używam czasownika *performuje* zamiast *tańczy*, ponieważ choreografię tancerza oparto na gestach języka migowego, które dublują słowa utworu. Nie jest to więc choreografia taneczna *sensu stricto*, a raczej wzbogacony estetycznie kod ruchowy o właściwościach użytkowych, którego wykorzystanie rodzi dyskusję nad komplementarnością i złożonością języka tanecznego.

3. Na równi?

Nieantropomorficzna budowa KUKA generuje potrzebę wielokrotnej zmiany ról, jakie pełni jego jedyne ramię (korpus konstrukcji umieszczony na obrotowej podstawie). Ramię to naśladuje ludzką głowę, innym razem odtwarza mechanikę ręki, odwzorowując podobne człowiekowi gesty oraz sekwencje ruchu właściwe przywoływanym emocjom. Możliwość chwytania przedmiotów pozwoliła robotowi na operowanie laserową latarką. Ten atrybut siły i wiedzy, jak nazwała go I-Wen Chang, w spektaklu *Huang Yi & KUKA* jest stale przekazywany „z rąk do rąk”, co według Chang nie tylko kwestionuje rozróżnienie między tym, co organiczne i mechaniczne, ale także przypomina pionierską i wpływową ideę cyborga Donny Haraway (Chang 2014: 116).

Inaczej niż w reszcie sekwencji przedstawienia *Huang Yi & KUKA*, w *When I Fall in Love* nie występują rekwizyty. Hu Chien z nieruchomym wyrazem twarzy, zwrócony *en face* do oka kamery, performuje słowa piosenki⁴. KUKA asystuje tancerzowi: podtrzymuje jego dłoń, odpowiada ruchem własnego (mechanicznego) ciała lub „przygląda się”, okalając ręce Hu stalowym ramieniem. Chociaż twarz artysty nie zdradza uczuć, pojawiające się w przerwach między translacją słów gesty tancerza dają wyraz ponadprzeciętnej uległości względem KUKA oraz odsyłają do teorii maszyn jako w pełni sprawnych dysponentów władzy, obejmującej swym zasięgiem także ludzką emocjonalność. W wywiadzie dla MoCA Huang Yi powie: „Kiedy [KUKA – A.G.] naśladuje moje emocje albo kiedy na siebie patrzemy, to w pewnym stopniu jest tak, jakbym patrzył na inne stworzenie, albo jakbym patrzył na siebie w innej formie” (Huang Yi 2013).

Wzajemnie przenikające się procesy machinizacji⁵ ludzi i humanizacji robotów są głównym tematem etiud Huang Yi Studio +, w tym mającej swoją premierę w maju 2021 roku sztuki *Little Ant & Robot Cafe* („小螞蟻與機器人咖啡小酒館”), w której w roli głównego bohatera występuje młodszy i mniejszy model KUKA – KR Agilus (*Little Ant & Robot Cafe*, dostęp 2021). Pozbawienie tancerzy języka werbalnego i zastąpienie go ujednoliconym kodem migów

4 Gesty tancerza są migami z języka migowego. Ich rytmiczne (dopasowane do dynamiki utworu *Nat King Cole'a*) wykonanie sprawia, że przypominają bardziej taniec niż samą gestykulację.

5 Używając terminu *machinizacja* zamiast *mechanizacja*, nawiązując do potencjału machinistycznej heterogenezy Guattariego (Guattari 1995: 33) oraz sugestii Steve'a Dixona, jakoby pojęcie *mechanizacja* było na stałe splecione z zombiakalną (*zombi-like*) postawą pracowników fizycznych zaangażowanych w wykonywanie wciąż tych samych czynności produkcyjnych (Dixon, Smith 2007: 277).

przybliża nas do myślenia o ludzkim istnieniu, płynnie łączącym się z inteligentnymi maszynami, gdzie „nie ma żadnego ostatecznego rozróżnienia pomiędzy egzystencją cielesną a komputerową symulacją, biologicznym organizmem a mechanizmem cybernetycznym, ludzkimi zamiarami a teleologią robota” (Hayles 2012: 129). Trudno definiowalna, niebinarna i transgresyjna ekspresja płciowa zarówno KUKA, jak i tancerzy nie pozwala sklasyfikować uczestników spektaklu według żadnych norm seksualnych, czyniąc transseksualność – obok zatarcia podziałów kulturowych i rasowych – artystyczną zapowiedzią wyrażonego przez Deleuza i Guattariego postulatu stawania-się-innymi. Robot i tancerze mogą być więc traktowani na równi – jako pełnoprawni performerzy, zasilający spektakl w taki sam kapitał emocjonalny i ruchowy, komunikujący się bez przeszkód i w równym stopniu podtrzymujący dramaturgię na scenie.

Nakreślona w tej części warstwa interpretacji, koncentrująca się przede wszystkim na afirmatywnym manifeście nowej postpodmiotowości, to pierwsza, wierzchnia warstwa semantyczna sztuki Huang Yi, pod którą kryje się wiele kolejnych, ledwie przebijających się warstw, które uformowały i wciąż formują taflę jego dzieł. To o nich piszę w kolejnych częściach tej pracy.

4. Artyści *dotcom*

W etudzie widzimy dwoje tancerzy, jeden z nich jest człowiekiem, drugi maszyną. Hu Chien od 2010 roku jest członkiem zespołu Huang Yi Studio +, które zasłynęło dzięki serii utworów wyreżyserowanych przez wielokrotnie nagradzanego tajwańskiego choreografa Huang Yi⁶, prezentującej maszyny przemysłowe KUKA w produkcjach tanecznych. Sztukę Huang Yi od początku charakteryzowało progresywne podejście do relacji człowieka z nieożywioną materią⁷, jednak prawdziwe uznanie przyniosła choreografowi produkcja *Huang Yi & KUKA* („黄翊與庫卡”), której dwudziestominutowy prototyp z udziałem

6 W 2012 roku duet „Huang Yi and Kuka” („黄翊與庫卡”) zdobył trzecią nagrodę podczas Third Annual Taipei Digital Art Award (Lin 2016). W latach 2015, 2016 i 2020 Huang Yi Studio+ znaleźli się na liście wyróżnionych przez International Society for the Performing Arts (ISPA) kolejno za przedstawienia „Huang Yi and Kuka” (w wersji rozszerzonej, „Under the Horizon” („地平面以下”) i „A Million Miles Away” („長路”) (HUANG YI STUDIO+ 2019).

7 Temat ten pojawia się we wszystkich przedstawieniach choreografa, począwszy od debiutanckiej krótkiej formy *Spin* z użyciem mechanicznego ramienia, na którego końcu umieszczono rejestrującą obraz kamerę (Lin 2016: 12), przez *Ta-Ta for Now*, gdzie tancerze „grali” z elementami biurowego *dress-code*, aż po *Second Skin*, w którym współpraca z awangardowym kostiumologiem Yang Yu-teh i grupą tajwańskich artystów

artysty oraz wypożyczonego od tajwańskiego agenta niemieckiej firmy Keller und Knappich Augsburg robota przemysłowego powstał w 2012 roku. Przez prawie dekadę spektakl ewoluował, angażując kolejnych tancerzy i wydłużając swoją formę o kolejne akty, co dokładnie opisuje He Jiehua w swojej pracy dyplomowej, sygnalizując jednocześnie, że studio Huang Yi działa niczym stale eksperymentujące laboratorium (He 2019: 92). We wszystkich wersjach partnerstwo z robotem stanowi główną oś fabularną, a jego kwalifikacje taneczne rozwijają się razem z ludzkimi. Pionierski charakter przedstawienia spotkał się jednak z oporem biura KUKA na Tajwanie, a prośba skierowana do jego właścicieli o użyczenie maszyny z początku została odebrana jako fanaberia. W rezultacie podczas pierwszej prezentacji pomysłu artystycznego odmówiono Huang Yi. Dopiero druga rozmowa reżysera z dyrekcją oraz spełnienie warunku nauki kodowania KUKA pod okiem profesjonalistów zaowocowały możliwością wykorzystania robota na potrzeby spektaklu (Huang Yi 2013).

Zaprogramowanie jednej minuty pracy KUKA⁸ na scenie trwało od dziesięciu do dwudziestu godzin (Sobel 2015). Proces programowania poprzedzała dokładna analiza będącego pod wpływem emocji ciała i – w dalszym etapie – parametryzacja uczuć, która pozwoliła – przykładowo – obliczyć kąt nachylenia ludzkiej głowy w zależności od poziomu odczuwanego smutku. Przygotowany z najwyższą precyzją performans taneczny zajął pierwsze miejsce w trzeciej edycji Taipei Digital Art Performance Award i znalazł się w gronie 10 finalistów 11. edycji Taishin Arts Awards, przyciągając coraz większą uwagę przedstawicieli branży komputerowej. Sztuką zainteresowała się również Quanta Art Foundation, organizacja ustanowiona przez tajwańską Quanta Computers – największą firmę na świecie produkującą laptopy – by ostatecznie zainwestować w rozwój Huang Yi i opłacić jego pobyt w 3-Legged Dog Art & Technology Center w Nowym Jorku. Pomysły zrodzone podczas pracy z poznanym na miejscu Kevinem Cunninghamem doprowadziły do rozwinięcia spektaklu w formę siedemdziesięciominutową, w której – poza reżyserem – wzięli udział tancerze Hu Chien i Lin Jou-Wen (Lin 2016: 17; Chen 2016: 64). Etiuda nagrana dla *The Call to Unite* jest krótką, samodzielną formą, która dołączyła do fabuły *Huang*

nowych mediów XOR zaowocowała opowieścią o hybrydycznym cyber-ciele, którego możliwości zmieniają się wraz z ruchomymi kostiumami.

- 8 Mimo że Huang Yi w wywiadach mówi o nie-ludzkich obiektach w swoich spektaklach jako posiadających uczucia, pisząc o robocie firmy Keller und Knappich Augsburg w przedstawieniach Huang Yi Studio +, używam nieodmieniającego się skrótu KUKA, pozostawiając niewyjaśnioną kwestię płci kulturowej uczłowiczanych poprzez sztukę urządzeń mechanicznych.

Yi & KUKA dopiero w 2018 roku, jako jej piąty akt. Podczas amerykańskiej akcji społecznościowej została zaprezentowana w całości w świecie wirtualnym, a więc za pośrednictwem portali społecznościowych, na blogu zespołu oraz na stronie organizatora wydarzenia. W etudzie tej nie występuje Huang Yi, a rolę ludzkiego partnera *KUKA* powierzono Hu Chienowi, koproducentowi i współzałożycielowi studia oraz członkowi obsady *Huang Yi & KUKA* z 2015 roku. Pomysł nawiązuje do jednej z części *Goździków* Tanztheater Wuppertal, w której tancerz tłumaczy na język migowy *The Man I Love* Gershwina, a zamysłem artystów z Azji było oddanie hołdu Pinie Bausch (He 2019: 96).

Huang Yi i Hu Chien są przedstawicielami generacji *dotcom*, jak nazwała ją tajwańska antropolożka tańca Lin Ya-tin, zauważając jednocześnie, że pokoleniu temu łatwiej przychodzi porozumiewanie się z komputerami niż ludźmi (Lin 2016: 31). Słowa Huang Yi z wywiadu dla Museum of Contemporary Art (MoCA) z 2013 roku w pełni odzwierciedlają to spostrzeżenie:

W moim środowisku jest mnóstwo technologii, to że przenikają do mojej sztuki jest zupełnie naturalne. W momencie projektowania choreografii używam logiki zapożyczonej ze świata technologicznego, jak poczucie prędkości lub dokładne analizowanie ruchu kończyn. [...] W momencie tańca wyobrażam sobie, że powierzchnia mojego ciała wyzwała dźwięki, a w mojej głowie biegają liczby (MoCA TAIPEI 2013)⁹.

Twórcy generacji *dotcom*, z której wywodzą się tancerze studio, nauczyli się operować językiem maszyn i Internetu. Mediowanie ze środowiskiem elektronicznym za pomocą zerojedynkowego kodu, który w pokoleniach wcześniejszych był znany jedynie grupie inżynierów branż komputerowej i elektronicznej, stało się powszechną umiejętnością dwudziesto- i trzydziestoparoletnich artystów z Tajwanu, czego odzwierciedleniem jest aktywność Digital Art Center (DAC), organizacji ustanowionej w Tajpej w 2009 roku. Centrum, które corocznie organizuje przynajmniej sześć wystaw tematycznych, a swój zdywersyfikowany gatunkowo program wspiera licznymi forami dyskusyjnymi, zrzesza dziś najwybitniejszych artystów cyfrowych, teoretyków i krytyków nowych mediów. Jako patron zainicjowanego w 2006 roku festiwalu Digital Art Festival Taipei DAC ma bezpośredni wpływ na oblicze i kierunki rozwoju sztuki digitalnej w regionie. Ponieważ instytucja działa z ramienia Departamentu do Spraw Kultury Miasta Tajpej, kształtując i finansując artystyczne autorytety, narzuca

9 Jeśli nie podano inaczej, wszystkie teksty obcojęzyczne i treści wywiadów w tłumaczeniu autora.

również priorytet innowacyjności w działaniach artystycznych, które stają się – pośrednio – sprzedawcą zrodzonych na wyspie projektów inżynieryjnych i wizytówką prestiżowych przedsiębiorstw elektronicznych i komputerowych. Również Huang Yi, będąc jednym z beneficjentów tej pomocy oraz artystą promowanym przez tajwańskie koncerny, reprezentuje twórców, którzy poprzez technologiczną biegłość są traktowani jako medium mogące nieść polityczny i komercyjny przekaz poza granice kraju.

5. Wielcy mecenas sztuki

Wsparcie dla artystów wykorzystujących nowe technologie, których sztuka ma podobny do spektakli Huang Yi potencjał, płynie zarówno od jednostek rządowych – jest elementem statutowym programów Ministerstwa Kultury Republiki Chińskiej, jak chociażby Taiwan Performing Arts and Technology Flagship Project za prezydentury Ma Ying-jeou (Lin 2016: 10) – jak i ze źródeł prywatnych, najczęściej od tajwańskich gigantów elektroniki. Przykładem jest tu m.in. filantropia Barry'ego Lama, zarządzającego wspomnianymi Quanta Computers i Quanta Art Foundation. Można powiedzieć, że ponadprzeciętnie hojny mecenat Lama zmonopolizował rynek sztuki na Tajwanie. Jako właściciel kolekcji malarstwa chińskiego składającej się z ponad 1000 eksponatów, przewodniczący komitetu doradczego Narodowego Centrum Pałacowego w Tajpei (chiń. 國立故宮博物院, Guoli Gugong Bowuyuan), prezes fundacji Contemporary Art Foundation, która zarządza Muzeum Sztuki Współczesnej na Tajwanie (MoCA), członek rady nadzorczej Cloud Gate Dance Theatre, największego teatru tańca na Tajwanie, założyciel Muzeum Zhang Daqiana, znajdującego się w jego dawnej posiadłości, oraz inicjator Muzeum Sztuki i Technologii, mieszczącego się w siedzibie Quanta, ma decydujący wpływ na wizerunek współczesnej sztuki Tajwanu, a pochodzące z jego prywatnych zasobów fundusze kształtują przyszłe kariery ludzi teatru, lokalnych poetów, choreografów i mistrzów pędzla. Poza Lamem znanymi mecenasami sztuki na wyspie są Stan Shih, prezes firmy Acer (jest inicjatorem Acer Digital Arts Center i dyrektorem zarządzającym Cloud Gate Theatre), oraz Pierre Chen, właściciel Yageo Corporation (jest kolekcjonerem sztuki powojennej i współczesnej oraz założycielem Yageo Foundation).

Spowinowacenie świata technologii ze światem artystycznym ma podwójny wymiar, a działania twórcze pod finansowym patronatem właścicieli koncernów technologicznych każą być uważnym w ocenie dzieł wykorzystujących nowe technologie i narzędzia cyfrowe. Huang Yi, za którego plecami stoją lokalni giganci elektroniki, staje się więc nie tylko reprezentantem autorskich treści artystycznych. Mediując pomiędzy światami ludzi i maszyn, a – w szerszej

perspektywie – między sferą artystyczną i biznesową, prezentuje twórczość, która angażując nowoczesne maszyny, media i technologie, odbiega w stronę produktu, reklamy i konsumeryzmu, a więc uzależnia się od zewnętrznych mecenasów, których priorytetem nie zawsze jest sztuka sama w sobie.

6. Ciała jak maszyny

Pokaz nagrania Huang Yi Studio + z maszyną KUKA w gronie teatrologów wywołał komentarz: „ten robot jest bardziej ludzki niż tancerz”. Opinia ta jest pod wieloma względami bardzo trafna. „Odczłowieczeniu” w sztuce Huang Yi uległ nie tylko proces twórczy, wszystkie elementy spektaklu – wraz z tancerzami i przestrzenią wokół nich – przenika jakby niehumanitarna energia. Technika tancerzy, przede wszystkim klasyczna, pionizująca ciało i wyciągająca je ku górze, uzupełniona o częste użycie pozycji *attitude* (noga z tyłu, lekko ugięta i zrotowana w stawie biodrowym), stanowi baletowy korpus dla dynamizujących etiudę jazzowych sekwencji. Solidny warsztat klasyczny jest niezmienną podstawą wszystkich widowisk studia, ale nigdy nie pozostaje jedyną techniką wykorzystywaną przez tancerzy. Umiejętna izolacja poszczególnych partii ciała (policentryzm), charakterystyczne zamknięcie miednicy (nie zawsze) oraz praca stóp w pozycjach *parallel*, a więc ich równoległe ustawienie (w przeciwieństwie do klasycznego *en dehors*), wiodą w stronę stylu jazzowego. Nagłe zatrzymania rozpedzonego w tańcu ciała, które czas jakiś rezonuje odepchnięte siłą odśrodkową, dynamiczne, zastrzone, niekiedy wręcz slapstickowe zakończenia tanecznych sekwencji również przypominają o jazzowych korzeniach. Pojawiająca się z czasem zmiana płaszczyzny tanecznej, a wraz z nią praca z podłogą (*floor work*), podkreślenie horyzontalności ruchów, zawieszenia, upadki i balansowanie ciężarem ciała są z kolei zapożyczeniami z tańca współczesnego. Do tego ostatniego nawiązuje również zabawa z grawitacją – swobodne opadanie, gra z przyciąganiem (widoczny na początku etiudy charakterystyczny *drop* miednicy) oraz rodzaj partnerowania, które czerpie z improwizacji kontaktowej (*contact improvisation*), a więc polega na „przerzucaniu” wagi ciała między partnerami i przekierowywaniu impulsów na daną jego część. Końcowe sceny angażujące robota KUKA i zbudowane na „emocjonalnych” komunikatach płynących z i do maszyny podkreślają dramaturgię tego spotkania, a sama historia relacji zdaje się momentami dominować nad tańcem i koncentrować uwagę widza na grze aktorskiej.

Eksperymentujące z wieloma technikami tanecznymi etiudy studia nie są jednak w żadnej mierze losowe lub aleatoryczne. Wręcz przeciwnie, cechuje je brak spontaniczności wykonania, skrajna precyzja i powtarzalność (taka,

na jaką pozwala uczestnictwo żywych performerów). Obecność nieożywionego tancerza zdominowała przestrzeń spektaklu, sprawiając, że sposób, w jaki Huang Yi i Hu Chien poruszają się na scenie, jest mechaniczny i przypomina robota. Konieczność synchronizacji z wcześniej zaprogramowaną maszyną narzuca tempo i dynamikę tańca. Wspomniana improwizacja kontaktowa jest tu więc jedynie techniką choreograficzną pomocną na etapie tworzenia, nie zaś celem samym w sobie. Jak powie Yi:

Użycie robota przemysłowego nie dopuszcza improwizacji, ponieważ jego warunki pracy są inne od ludzkich. [KUKA – A.G.] jest częścią linii produkcyjnej, gdzie nie ma miejsca na losowość i kalibrację parametrów. Każdy ruch jest więc zaplanowany, nieodwracalny, nie ma funkcji *undo* (MoCA TAIPEI 2013).

Z jednej strony taneczny kunszt jest konsekwencją współpracy z mechanicznym partnerem – chociaż ruchy maszyny można zaprogramować odpowiednio wcześniej, nie sposób przecież dostosować ich do ludzkich omyłek. Dla Huang Yi i Hu Chiena taniec z robotem jest więc pretekstem do pokonywania własnych niedoskonałości, a perfekcjonizm tancerzy wynikać może również ze stylu pracy, jakiego od młodości uczą się mieszkańcy Tajwanu. Z drugiej strony, w estetyce widowiska i użytych przez choreografów technikach tanecznych rezonuje charakterystyczne zaplecze edukacyjne, którego korzeni należy upatrywać w okresie, kiedy Tajwan był kolonią japońską.

7. Taniec w służbie imperium – spojrzenie wstecz

Precyzja, profesjonalizm oraz dążenie do ideału cechuje nie tylko członków zespołu Huang Yi, ale większość przedstawicieli świata tańca na wyspie. Solidne wykształcenie baletowe jest na Tajwanie podstawą awangardowych projektów tanecznych, a samo rzemiosło taneczne najbardziej bodaj rozwijaną i doinwestowywaną gałęzią wśród sztuk performatywnych. Priorytet narzucony rozwojowi tańca na wyspie wynika m.in. z historii teatru chińskiego, który do pierwszych dekad XX wieku zdominowały formy muzyczne, przede wszystkim zaś różniące się regionalnie opery i formy obrzędowe, o czym wnikliwie w swoich książkach piszą Marta Steiner (Steiner 2011), Izabella Łabędzka (Łabędzka 1999, 2020) i Lidia Kasarełło (Kasarełło 2015). Za popularnością tańca współczesnego na Tajwanie stoi również potencjał ideo- i kulturotwórczy tajwańskiej sceny tanecznej, będącej od zawsze polem walki autorytarnych rządów zainteresowanych władzą w rejonie. Niegdyś działania kolonizatorskie i wykuwanie po-

przez najróżniejsze praktyki cielesne obywatela posłusznego nowemu reżimowi, dziś spowinowacenie ciał tancerzy z nowymi technologiami pozwalają czytać historię tajwańskich widowisk tanecznych w duchu postkolonialnym, a więc na tle przezierających przez nią programów imperialnych i zmieniających się jakościowo sił autokratycznych. W tym tonie swą rozprawę doktorską snują Chia-Yi Seetoo (Seetoo 2013) i Chen Ya-ping (Chen 2003). Podobną ścieżkę, chociaż pozbawioną refleksji nad technologią, ekonomią i aspiracjami prywatnych koncernów, zaproponowała również Peilin Liang w wybitnej książce *Bodies and Transformance in Taiwanese Contemporary Theatre*, w której długi wywód o wyspiarskim ciele w okowach imperium chińskiego i japońskiego rozpoczyna zdaniem: „Hegemonia byłaby niepełna bez ucieleśnienia” (Liang 2020: 1).

Niemal równoległe z historycznymi przetasowaniami i zmianami reżimów historię tańca współczesnego na Tajwanie można podzielić na trzy okresy: lata 1895–1945, kiedy wyspa była kolonią japońską, lata 1945–1987, które przyniosły zarówno wielkie nadzieje, jak i ogromne rozczarowanie związane z władzą Guomindangu (chiń. trad. 中国国民党 Zhongguo Guoming Dang), oraz lata demokratyzacji wyspy po zniesieniu stanu wojennego. Każdy z tych okresów w różnym stopniu ukształtował współczesne pokolenie choreografów i tancerzy oraz wpłynął na obowiązujący program edukacji tanecznej. Działania kolonizatorskie cesarstwa japońskiego i represje Narodowej Partii Chin próbowały wykorzystywać ciało ludzkie jako jedno ze skutecznych narzędzi propagandy, zostawiając na nim głębokie ślady indoktrynacji kulturowej i wydeptując ścieżkę subordynacji i uzależnienia. I tak, Tajwan pod auspicjami japońskimi zyskał nie tylko administrację, infrastrukturę miast, opiekę zdrowotną, ale przede wszystkim nowy, „ulepszony” system edukacji, który stał się bodaj najważniejszym – po przymusowym treningu wojskowym – narzędziem szerzenia dyscypliny i nowej moralności. Odtąd gra w koszykówkę na szkolnym boisku, ćwiczenia fizyczne i liczne pokłony na przywitanie nauczycieli były codzienną praktyką wszystkich uczniów (Ching 2001). Krzewienie sprawności fizycznej stało się podstawą wychowania nowych obywateli pracujących i żyjących dla cesarza. Inaczej niż w systemie tajwańskim, do nauki dopuszczono również dziewczynki¹⁰, zapewniając im jednocześnie bogaty program edukacji fizycznej, w której skład wszedł taniec, inspirowany japońską wrażliwością i wykonywany przy akompaniamencie japońskich melodii (Chen 2012: 49). Symboliczne uwolnienie kobiecych stóp z bandaży w 1915 roku oraz zapoznanie z nowoczesną

10 Tradycję konfucjańską dotyczącą wyższości mężczyzn nad kobietami (chiń. 女子无才便是德, nuzi wucai bianshi de, tłum. cnotą kobiet jest brak talentu) Japończycy uważali za barbarzyńską i zacofaną.

sztuką Zachodu szły w parze z demagogią i usypywaniem fundamentów zależności kolonialnej. Taniec współczesny na Tajwanie – jak zauważa antropolożka tańca Chen Ya-ping w rozdziale *Colonial Modernity and Female Dancing Bodies in Early Taiwanese Modern Dance* z książki *Identity and Diversity* – wyrósł z podobnych jak na Zachodzie pobudek: z potrzeby emancypacji kobiecego ciała oraz chęci uwolnienia się z estetycznych i społecznych więzów. Według autorki *Colonial Modernity...*, te dwa nakładające się na siebie konteksty – ideologiczny i polityczny – wpłynęły na estetykę tańca współczesnego na wyspie. Z jednej strony bowiem wewnętrzne rozdarcie między chińskim nacjonalizmem i wiernością wobec tradycji a nowoczesnym, liberalizującym systemem japońskim, z drugiej – emancypacja ciała i modernizacja porządku społecznego, do których droga wiodła poprzez szeregi posłusznych retoryce „oświeconego rozwoju” – wszystko to budowało podstawy nowego tańca tajwańskiego. Realizowany w koloniach japońskich projekt asymilacji społecznej i trwająca od wczesnych lat ery światłych rządów Meiji (1868–1912) fascynacja cesarstwa japońskiego wszystkimi aspektami nowoczesnego życia w krajach zachodniej Europy doprowadziły do sytuacji, w której taniec tajwański powstawał na zasadzie „podwójnej kalki”, a więc został niejako „podwójnie” zapożyczony z japońskiej, a wcześniej europejskiej i amerykańskiej estetyki (Chen 2012: 46). Jako element projektu fundamentalnej strategii integracji kulturowej *dōka* (Ching 2001: 96–97) taniec ten jednak – mimo swych wolnościowych źródeł – niósł przekaz hierarchizacji kultury i wyższości Zachodu nad Wschodem. W dziedzinie sztuki tanecznej umniejszanie wartości regionalnej kultury odbywało się na zasadzie długofalowego programu nagród i wsparcia oraz rozbudzania miłości do zagranicznych autorytetów. Przykładem może być kariera Cai Ruiyue (chiń. 蔡瑞月) i Lee Cai-e (chiń. 李彩娥), ponadprzeciętnie utalentowanych uczennic zajęć tanecznych, które wysłano na wakaty w japońskich szkołach. Obie uczennice trafiły w latach trzydziestych pod skrzydła Ishii Baku, jednego z ojców japońskiego tańca współczesnego¹¹. Wiele lat później imperialna

11 O spotkaniu Lee Tsai-e z Ishii szczegółowo pisze Yukihiro Yoshida w artykule *Lee Tsia-oe and Baku Ishi before 1945 – Comparing the Origin of Modern Dance in Taiwan and Japan*, nakreślając jednocześnie szerokie tło przewartościowań w japońskiej sztuce tanecznej początku XX wieku, których symbolem stała się budowa Imperial Theater w 1911 roku (Yoshida 2011: 57). W nowo powstałym teatrze utworzono zarządzany przez włoskiego baletmistrza G.W. Rossiego departament opery (opera miała, podobnie jak w nieco wcześniej na Zachodzie, stać się ważnym elementem spotkań dyplomatycznych), gdzie do 1916 roku uczono baletu. Balet jawił się więc jako nieodzowna część edukacji tanecznej, niezachwiany fundament późniejszych niezależnych i bardziej odważnych poszukiwań. Jednocześnie liczne podróże po Europie, które odbywali artyści japońscy,

„opieka” nad tancerzami imigrantami wciąż rezonowała w programie edukacyjnym otwieranych w latach sześćdziesiątych wydziałów tańca oraz prywatnych studiach na Tajwanie, które zakładali powracający z Japonii uczniowie, m.in. wspomniana Lee Tsai-e (Ann 2008: 41).

Podsumowując, w okresie kolonii japońskiej na Tajwanie sztuka nowoczesna z wpływami japońskimi i zachodnimi miała uprzywilejowany status sztuki wyższej, podczas gdy sztukę ludową, tradycyjną i przynależną rodowitym mieszkańcom traktowano jako niską i barbarzyńską. Ciało tancerza posiadało nieoceniony potencjał dla mediacji społecznych i działań propagandowych, a balet oraz techniki zapożyczone z zachodniego świata tańca jak *modern dance* i *jazz dance* wyznaczały tory, którymi wiodła droga do lepszego, nowocześniejszego życia. W tym sensie ciało to – podobnie jak zmilitaryzowane i wyszkolone w rutynie wojskowej ciało żołnierza – działało niczym tryb mechanizmów politycznych w służbie imperium.

Późne lata czterdzieste zmieniły losy Tajwańczyków. Zmiana reżimu po podpisaniu w 1945 roku aktu bezwarunkowej kapitulacji Cesarstwa Japonii kończącego II wojnę światową oraz aneksja Tajwanu przez przedstawicieli partii nacjonalistycznej przybyłej z Chin kontynentalnych całkowicie zachwiały procesem westernizacji wyspy. Rząd Guomindangu od początku forsował koncepcję umacniania chińskiej tożsamości, a ważnym elementem działań programowych nowych władz na początku lat pięćdziesiątych było propagowanie *minzu wudao* (chiń. 民族舞蹈), tańców ludowych różnego pochodzenia, które nie tylko na długo zagościły w domach kultury, ale weszły w skład wojskowych ćwiczeń fizycznych, czemu poświęca swój artykuł z 2016 roku dla „Choreographic Practices” Chen Ya-ping. Krzewieniu *minzu wudao* wśród ludności tajwańskiej przyświecały dwa najważniejsze cele: wzmocnienie i uwojskowanie na wypadek walki z Chinami oraz resinizacja społeczeństwa Tajwanu po 50 latach panowania Japończyków (Chen 2016: 220). Pomysł powrotu do chińskiej tradycji tanecznej w swoich założeniach miał angażować masy, stąd *minzu wudao* pojawiały się przy okazji świąt i ważnych narodowych wydarzeń na placach centralnych miast, porządkując ciała tancerzy i amatorów w szeregi, kolumny i okręgi oraz przypominając mieszkańcom o chińskim rodowodzie kulturowym.

a wśród nich również Ishii Baku, niosły nowe inspiracje płynące od mistrzów zachodniej sceny, takich jak Isadora Duncan (Yoshida 2011: 57) czy Émile Jaques-Dalcroze. Powstające pod okiem Ishii spektakle i wystąpienia solowe z udziałem tajwańskich podopiecznych niosły znamiona spotkań z zachodnimi mistrzami, o czym piszą zarówno Yoshida, jak i Chen.

Chociaż lata siedemdziesiąte przyniosły w historii tańca tajwańskiego wiele zmian związanych z chęcią eksperymentowania i reinterpretacji chińskiej kultury, natomiast lata osiemdziesiąte zupełnie zrewolucjonizowały teatr tajwański¹², taniec pozostał sztuką dla mas, sztuką mogącą dokonywać tożsamościowych przeobrażeń, a nade wszystko sztuką dyscyplinującą ciało, które przyzwyczało się działać w imieniu reżimowych rządów i sił nacisku społecznego. Wydaje się, że mimo następującej w kolejnych dekadach demokratyzacji wyspy (również globalizacji) i odchodzenia w tematyce widowisk tanecznych od problemów społecznych na rzecz faworyzacji stanów psychicznych i twórczej indywidualności wcześniejsze projekty rządowe angażujące tańczące ciało w walkę o władzę wykuły trajektorie, którymi biegną dziś nowe zależności quasi-kolonialne.

8. Nowy kolonializm – kawaii i miłość do maszyn

W regionach o wysokim poziomie robotyzacji procesów przemysłowych, charakteryzujących się powszechnym dostępem społeczeństwa do zaawansowanych urządzeń elektronicznych, powstająca wskutek protetycznego użycia technologii¹³ nieszczelność barier międzygatunkowych wprowadza w dyskurs tożsamościowy – nieobojętny estetycznie i etycznie – element władzy. Przyjmująca różne oblicza „miłość” do technologii jest wypadkową polityki państwowej, interesów prywatnych koncernów oraz predyspozycji społecznych (jak pamięć historyczna i szybkość dostosowywania się do zmian). Dzisiejszy Tajwan jest miejscem szczególnych uwarunkowań działania wszystkich tych sił. Z jednej strony, solidny ekosystem technologiczny przyciąga na małą pacyficzną wyspę globalne koncerny, jak Google, IBM czy Microsoft. Zdaniem ekspertów, wyspiarze, których gospodarka opiera się na coraz mocniejszych gałęziach przemysłu elektronicznego i maszynowego, mogą prześcignąć większość swojej konkurencji przy budowie infrastruktury umożliwiającej rzeczywiste i wielkoskalowe wdrożenie koncepcji czwartej rewolucji przemysłowej (O’Meara

12 W późnych latach siedemdziesiątych rozpoczął się ruch nazywany The Little Theatre Movement, kiedy do głosu dochodzą małe, eksperymentalne, antysystemowe i awangardowe zespoły teatralne, zrzeszające artystów działających najczęściej na zasadach non-profit. Grupy te odmawiały przyjmowania funduszy od rządu, aby nie zostać uznanym za narzędzie propagandy. Ich występy odbywały się na ulicach, w przejściach podziemnych, w górach, kawiarniach, restauracjach i placach publicznych (Honghong 2016: 19–23).

13 Nawiązuję do terminu wprowadzonego przez Elizabeth Grosz (Grosz 2005: 145–152).

2020), rewolucji rozpoczynającej wiek – jak definiuje go Wikipedia – zanikania bariery ludzie/maszyny (*Czwarta rewolucja przemysłowa 2020*). Z drugiej strony, „miłość” do technologii przyspiesza erozję lokalnej kultury – stając się mobilnym narzędziem wywłaszczania i tworzenia struktur technokracji. Technologie (oraz sztuka je wykorzystująca) stają się mostem dla utrwalania trendów płynących z zagranicy. Gdy spojrzeć na spektakle studia Huang Yi, trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że pasja związana z nowymi technologiami jest podstawą wszystkich jego produkcji. Jako grupa taneczna Huang Yi Studio + nie jest odosobniona w swojej „miłości” do maszyn, podobne fascynacje widać chociażby w działalności studia YiLab (chiń. 一當代舞團, Yi Dangdai Wutuan) czy Scarecrow Contemporary Dance Company (chiń. 稻草人現代舞團, Daoxiaoren Xianhua Wutuan). Za tą szczególną percepcją stoi rozbudowana strategia polityczna i ekonomiczna. Wątek ten postaram się rozwinąć w tym i kolejnym rozdziale.

Stosunek obywateli Republiki Chińskiej¹⁴ do maszyn nigdy nie był jednoznaczny. Starszym pokoleniom mieszkańców usytuowanego w sąsiedztwie Japonii Tajwanu technologie kojarzą się, po pierwsze, z orężem militarnym II wojny światowej i pierwszym w historii atakiem jądrowym na Hiroshimę i Nagasaki (*Japonia a broń atomowa 2012*)¹⁵, po drugie, z katastrofą w Tōhoku w Japonii i serią wypadków w Elektrowni Atomowej Fukushima nr 1 (Yang i Shih 2016: 87–113). Niestygnąca pamięć po wydarzeniach w Fukushimie oraz licznych lokalnie występujących potężnych trzęsieniach ziemi, które doprowadziły lub mogły doprowadzić do tragicznych w skutkach uszkodzeń reaktorów, spowodowała, że szale przeprowadzanych cyklicznie referendum przechyliły się na rzecz denuklearyzacji wyspy¹⁶. Bliskość Japonii oraz wspólne doświadczenia katastrof naturalnych podyktowanych położeniem obu krajów na granicy zbieżnej dwóch płyt tektonicznych zorientowały strategię polityczną silniejszego ekonomicznie kraju samurajów względem małej sąsiadującej wyspy. Narzędziem, dzięki któremu japońskie technologie zdobywają dziś serca Tajwańczy-

14 Jest to oficjalna nazwa Tajwanu, w dokumentach urzędowych często zastępowana skrótem ROC (Republic of China).

15 Wydarzenia 1945 roku wyznaczają początek lokalnego ruchu antynuklearnego, który ponownie zdominował opinię publiczną po tragicznym trzęsieniu ziemi w tajwańskim Nantou w 1999 roku (*1999 Jiji Earthquake 2021*), by niespełna dwa lata później masowo zmobilizować ludność po katastrofie w Tōhoku (Shih-yueh, Pei-jung 2016: 87–113).

16 Wybrana w styczniu 2016 roku Demokratyczna Partia Postępowa (Democratic Progressive Party), dotrzymując zobowiązań programowych, zapowiedziała politykę stopniowego wycofywania energii jądrowej i zamknięcia ostatnich dwóch elektrowni atomowych w Guosheng i Maanshan do końca 2025 roku (*Taiwan Nuclear Power*, dostęp 2021).

ków, jest obecna we wszystkich aspektach technologicznej aktywności estetyka *kawaii* (jap. かわいい, 可愛い), gdzie rzeczywistość jawi się jako „niewinna” i „sympatyczna” (*Kawaii* 2020). Przykładowo, o bezprecedensowym sukcesie pochodzącego z Japonii i najpopularniejszego na Tajwanie komunikatora Line¹⁷ zdecydowało wykorzystanie bogatej palety słodkich emotikonów (oryginalnych postaci Line Friends) i wprzęgnięcie *kawaii* w język rozmów internetowych. Tak jak przewidział Serkan Toto, konsultant Line Corporation ds. technologii z Tokio, „ponieważ Line jest uroczy i niekonwencjonalny”, odniósł większy sukces na rynkach, które są kulturowo bliższe Japonii (Saito 2012) i zdeklasował swoich globalnych konkurentów w Azji Południowo-Wschodniej.

Płaszcząną, w której *kawaii* staje się najbardziej aktywnym nośnikiem japońskich strategii politycznych i ekonomicznych, są popularne w Azji roboty-opiekunowie. Według danych przytoczonych przez Forbes, w ciągu ostatnich 40 lat średni wiek w Azji Wschodniej wzrósł z 21 do 38 lat (*Ten region świata...* 2017). Rosnąca długowieczność Azjatów generuje potrzebę zwiększenia wydatków z puli budżetu państwa na opiekę socjalną. W obliczu tykającego zegara demograficznego asysta robota nie jest więc tylko wysnutą z dziecięcych marzeń tęsknotą za bohaterami filmów *anime*, ale racjonalną odpowiedzią na problemy współczesnego świata. Nieożywione urządzenia dzięki *kawaii* zostają włączone w sieć specyficznych społecznych zależności, które Takeo Doi w opublikowanej w 1971 roku książce *The Anatomy of Dependency* nazwał *amae* (jap. 甘え *amae*), czyli „pobłażliwym uzależnieniem” (*Amae* 2019).

Corocznie organizowane w stolicy Republiki Chińskiej targi Taiwan Automation Intelligence and Robot Show¹⁸ są dowodem skutecznej implementacji

17 Line, który w czerwcu udostępniono dla szerokiego odbiorcy (Saito 2012), według raportu „Digital 2020: Taiwan” utworzonego na podstawie statystyk wearesocial, HOOTSUITE, GlobalWebIndex i Statista na Tajwanie cieszy się największą popularnością wśród darmowych aplikacji społecznościowych, pozwalających na wysyłanie natychmiastowych komunikatów (drugie i trzecie miejsce zajmują Facebook i Facebook Messenger) (Kemp 2020: 53). Według tego samego raportu, ponad 86% populacji Republiki Chińskiej jest stałymi użytkownikami Internetu (Kemp 2020: 24), natomiast 88% aktywnie korzysta z komunikatorów internetowych i aplikacji społecznościowych (Kemp 2020: 37). Line stał się kultowym narzędziem porozumiewania się na wyspie, dyskredytując swoich światowych konkurentów, takich jak pochodzące z Doliny Krzemowej WhatsApp i Facebook Messenger czy chiński WeChat (własność giganta internetowego Tencent Holdings).

18 W 2020 roku na Taiwan Automation Intelligence and Robot Show podczas zaledwie czterech dni zaprezentowało się prawie ośmiuset wystawców (*Taiwan Automation Intelligence...*, dostęp 2021).

kawaii i *amae* na obcych rynkach. Chociaż o konkurencyjności robotyki tajwańskiej świadczy pochodzenie z Tajwanu takich gigantów elektroniki jak Asus, Acer, MSI, Gigabyte czy HTC, eksponowane na targach roboty-partnerzy – jak Zenbo – do złudzenia przypominają japońskich konkurentów (*ASUS Zenbo...*, dostęp 2021).

Podczas gdy Zachód zachowuje wciąż daleko idącą ostrożność i pewien sceptycyzm wobec nowych technologii, postrzegając je niejednokrotnie jako schedę po militarnych doświadczeniach tzw. zimnej wojny (Jelevska 2014: 55–63), oraz kojarzy je z wizerunkiem zagrażających człowiekowi potwornych maszyn, utrwalonym przez amerykańską kinematografię drugiej połowy XX wieku (Dixon, Smith 2007: 285–287), *kawaii*, przenosząc się z japońskich komiksów lat pięćdziesiątych, zdominowało charakterystykę azjatyckich robotów partnerujących, przemysłowych i komputerów, czyniąc je dobrodusznymi, współodczuwającymi i wyposażonymi w nadprzyrodzone moce¹⁹. Tajwan, którego północno-wschodnie krańce dzieli od brzegów archipelagu Yaeyama zaledwie 100 kilometrów (*Yonaguni* 2019), stał się więc łatwym celem wpływowej japońskiej *soft power*, gdzie technologie jako konstytutywne narzędzie dystrybucji treści kulturowych odgrywają coraz istotniejszą rolę. Umiejętne moderowanie obliczem nowych technologii doprowadziło do historycznej amnezji mieszkańców wyspy, która przez pięć dekad stanowiła japońską kolonię. Współcześnie pamięć praktyk kolonizatorskich zastąpiły wspólne doświadczenia katastrof naturalnych (będące konsekwencją uwarunkowań geologicznych sąsiadujących ze sobą państw) oraz ekonomiczny wyścig o dominację w regionie.

Wykorzystanie japońskich wzorców kulturowych nie tylko pozwoliło Japonii znokautować pod względem ekonomicznym mniejszych sąsiadów, ale zdominowało kulturę i sztukę młodych generacji państw regionu. Większość tajwańskich trzydziestoparolatków wychowało się na przygodach niebiesko-białego robokota Doraemona i wyposażonego w silniki odrzutowe i działa laserowe Astro Boya, bohaterów japońskich *anime*, i stąd czerpie swój stosunek do technologii. Te najbardziej kultowe postaci, o których wiele pisze się w perspektywie historii robotyki japońskiej, na długie lata ukształtowały wizerunek robotów w umysłach pierwszych użytkowników Internetu (Irrgang 2014: 47).

19 Wielu badaczy stosunek Japończyków do technologii wywodzi od filozofii Shintō, według której nie tylko ludzie, zwierzęta i rośliny, ale również przedmioty mają duszę (Coeckelbergh 2014: 61). Humanoidalny charakter robotów japońskich przypisuje się z kolei ich pochodzeniu od mechanicznej lalki karakuri o rozrywkowym przeznaczeniu (np. serwowanie herbaty), której mechanizm zbudował w 1662 roku Takeda Karakuri (Ishihara 2014: 48).

Półki tajwańskich księgarni i antykwariatów do dziś uginają się od wytartych egzemplarzy komiksów, a kawiarnie i parki co jakiś czas zapelniają się tłumem cosplayowych geeków, przebranych w stroje Doreamona i Astro Boya.

O wpływie emanującego *kawaii* robokota na postrzeganie maszyn niejednokrotnie mówił również w wywiadach choreograf Huang Yi. Dziecięcym marzeniom o przyjacielu robocie, który jest w stanie wszystko osiągnąć, Huang Yi dał wyraz w spektaklach z udziałem KUKA, o czym pisze Yenlin Cheng w *My Dance Partner Is Not A Human* (Cheng 2017). Za sprawą projekcji *kawaii* na KUKA obecny w spektaklu *aparathus* zyskał identyfikację. *Kawaii* nie jest bowiem obojętne politycznie i – jako narzędzie konstytuowania wzmocnionej pozycji Japonii na arenie światowej – zajmuje ważne miejsce w kulturze stale negocjującej swoją tożsamość społeczności tajwańskiej.

9. *Feedback loop*, czyli czym/kim jest KUKA?

Nieśmiały, niewinny i wyposażony w atrybuty *kawaii* KUKA ze spektakli Huang Yi Studio + jest przejawem technokratycznej aktywności Japonii na terenie Tajwanu – wniosek płynący z poprzedniego rozdziału to tylko jeden z wielu aspektów kształtowania się nowej tożsamości tajwańskiej jakie odzwierciedla KUKA na scenie. Pochodzący z niemieckiej fabryki Keller und Knappich Augsburg robot przemysłowy jest niczym medium, które otwiera dostęp do przeobrażeń tożsamościowych Tajwańczyków i wynosi interpretację twórczości studia nie tylko ponad dyskurs kulturowy Tajwan – Japonia i Tajwan – Chiny, ale również ponad refleksję ściśle humanistyczną, czemu chcę poświęcić ten rozdział.

Od początku rozwoju firma KUKA była związana z przemysłem motoryzacyjnym, najpierw produkując nadwozia samochodowe dla Daimler-Benz, następnie dostarczając sprzęt dla koncernu Volkswagen AG, a w 1971 roku budując dla Daimler-Benz pierwszą w Europie linię spawalniczo-zgrzewalniczą wyposażoną w roboty. Obecnie przedsiębiorstwo jest jednym z największych dostawców inteligentnych robotów dla przemysłu 4.0, a nowoczesne niemieckie koncerny motoryzacyjne są nadal głównym odbiorcą usług KUKA (*Historia firmy KUKA*, dostęp 2021). W trzecim kwartale 2020 roku firma Keller und Knappich Augsburg wygrała przetarg na stworzenie wszystkich czterech pakietów linii produkcyjnych w nowo otwartych zakładach Mercedesa w Sindelfinger (*Mercedes-Benz vergibt...* 2021). Wszechstronne roboty KUKA zostały włączone w proces wytwarzania samochodów nowej generacji (w tym pojazdów elektrycznych), a Fabryka 56, zgodnie z zapowiedziami i realizacją koncepcji przemysłu 4.0, w globalną sieć produkcyjną Daimlera. W pełni zdigitalizowana infrastruktura zakładu w Sindelfingen, wykorzystująca takie systemy jak Internet Rzeczy

(IoT), identyfikacja radiowa (RFID) i predykcyjne utrzymanie ruchu (Predictive Maintenance), pozwala na optymalizację i integrację pracy wszystkich zespołów, stając się wzorem fabryki otwartej i przedsiębiorstwa przyszłości.

Gdy z tej perspektywy spojrzeć na roboty KUKA, wytyczają one nowe standardy w zakresie współpracy człowieka z maszyną i – idąc dalej – mogą realizować posthumanistyczne założenia niebinarnej, zdecentralizowanej podmiotowości. Aby ten symbiotyczny mechanizm, włączający nieorganiczne struktury urządzeń elektronicznych (w nawiązaniu do teorii „przedłużeń” Marshalla McLuhana (McLuhan 2004)), był w pełni sprawny, potrzebne są wysokie kwalifikacje technologiczne ludzi oraz inteligencja maszyn, lub – jak nazywa ją Katherine Hayles – maszynowa homeostaza, wykorzystująca dane z pętli przyczynowo-skutkowej (*feedback loop*) w celu utrzymania bezpieczeństwa i stabilności systemu (Hayles 2012: 135). Stałe podłączenie robotów (m.in. urządzeń KUKA) i zespołu pracowników do sieci internetowej pozwala na szybki przepływ danych (również tych pochodzących ze środowiska zewnętrznego), które decydują o procesie produkcji. W tym sensie ważną częścią nowej podmiotowości – poza metalicznym ciałem i żywą tkanką ludzkiego organizmu – jest ciągle aktualizowana informacja. Zarówno roboty, jak i ludzie stają się częścią kolektywnego umysłu, a więc materializują koncepcję *cloud intelligence*, reorganizującą oparty na tradycyjnych formach oceny zdolności i wiedzy porządek społeczny (Zawojski 2018: 10).

Działająca dzięki natychmiastowemu wychwytywaniu potrzeb rynku produkcja z użyciem robotów KUKA wymusza poddanie się idei szybkiej odpowiedzi na niezaplanowane sytuacje. Jak pisze Kan Van Eikels, łącząc istotę postfordyzmu z improwizacją taneczną, „kto działa na zderegulowanych rynkach, w większym lub mniejszym stopniu musi zawsze improwizować” (Zawojski 2018: 10). Dzięki improwizacji, a więc ciągłej wymianie komponentów materialnych i aktualizacji oprogramowania, wykorzystywane w zakładach Daimlera roboty KUKA mają szansę ewoluować i „wędrować między pokoleniami” (Guattari 1995: 40). Również w spektaklach Huang Yi Studio + KUKA przedstawiany jest jako zdolny do nauki, reagujący na kontakt z tancerzami oraz dostosowujący się do dynamicznej sytuacji na scenie (jest to jedynie efekt estetyczny, gdyż ze względu na bezpieczeństwo ruch KUKA w spektaklu jest wcześniej zaprogramowany). Zjawisko uczenia się KUKA uwalnia także – na zasadzie koewolucji gatunkowej – nowy potencjał komunikacyjny u człowieka (jak w etiudzie *When I Fall in Love*).

Optymistyczna w swych założeniach reinterpretacja relacji *homo sapiens* ze środowiskiem technologicznym, gdzie ludzkie ciało staje się elementem kontinuum natura – kultura (Braidotti 2014: 189), to zaledwie jedno z wielu

oblicz stawania-się-maszynami. Maszyna w spektaklu Huang Yi Studio +, która na zasadzie informacyjnej pętli reorganizuje środowisko, jakie ją otacza, symbolizuje przyspieszoną absorpcję zewnętrznych treści przez sztukę Tajwanu, a więc również rozrzedzanie się tożsamości kulturowej przez stałą reorganizację czynników zewnętrznych, które na nią wpływają. Zorientowane na modyfikację i – by raz jeszcze powtórzyć za Guattarim – „wędrujące między pokoleniami” maszyny, jak KUKA, redefiniują pojęcie państwa i tożsamości kulturowej oraz, będąc nośnikami dążności wielkich gospodarek światowych do władzy absolutnej, stanowią zagrożenie dla dywersyfikacji kulturowej. Temu tematowi poświęcam poniższy rozdział.

10. Poza sztukę. Wojny technologiczne

W 2012 roku, kiedy reżyser Huang Yi rozpoczynał pracę nad pierwszym spektaklem z użyciem KUKA, fabryka Keller und Knappich Augsburg była własnością niemiecką i obsługiwała takich rodzimych klientów, jak BMW, Porsche, Audi, Volkswagen czy Mercedes-Benz. Pulę usługobiorców z branży motoryzacyjnej uzupełniały firmy amerykańskie, w tym General Motors, Chrysler, Ford i Harley-Davidson (KUKA 2021). Cztery lata później, wzbudzając ogromne kontrowersje wokół transakcji (łącznie z próbą zaangażowania Federalnego Ministerstwa Gospodarki i Energii do wszczęcia śledztwa), chiński gigant AGD Midea, oferując za akcję KUKA 115 euro i wyceniając firmę na 4,6 miliarda euro, zapewnił sobie ponad dziewięćdziesięcioprocentowy udział w niemieckim przedsiębiorstwie (*Berlin Approves Kuka...* 2016). Tym samym, Chiny uzyskały dostęp do zaawansowanych technologii, zabezpieczających niemieckie i amerykańskie interesy członków samochodowego oligopolu.

Niezauważalna dla większości klientów zmiana tożsamości gospodarczej robota KUKA staje się symbolem cichego wywłaszczenia technologicznych zasobów Europy przez autokratyczne Chiny oraz podkopywania długa utrzymywanego sojuszu między Europą i Stanami Zjednoczonymi. Wojna technologiczna między największymi gospodarkami światowymi ma decydujące znaczenie dla Tajwanu, miejsca o niepewnym statusie politycznym (większość międzynarodowej społeczności nie uznaje Republiki Chińskiej za politycznie suwerenną, zgadzając się na prowadzoną przez Chińską Republikę Ludową strategię jednego państwa), w którym, jak twierdzą dziennikarze Bloomburga, prywatny sektor elektroniczny jest współcześnie jednym z najważniejszych zabezpieczeń demokracji (Crawford i in. 2021). Umieszczenie maszyny KUKA w spektaklu reżysera tajwańskiego wywołuje więc pewien dysonans skojarzeniowy. Z jednej strony, KUKA jako robot używany w produkcji samochodów przypomina

o obecnej sytuacji na rynku półprzewodników, których Tajwan jest czołowym dostawcą. Tylko we wrześniu 2020 roku z wyspy wyeksportowano komponenty elektroniczne o łącznej wartości 13 072 mld dolarów, z czego układy scalone stanowiły 90,6%. Znaczenie tajwańskich firm produkujących procesory, m.in. Taiwan Semiconductor Manufacturing Company (TSMC), od lat utrzymującej status największego i najbardziej innowacyjnego przedsiębiorstwa w sektorze²⁰, w dobie pandemii wzrosło przynajmniej kilkukrotnie. Niedostateczne moce produkcyjne spowodowały trudną do przewidzenia niedostępność chipów dla coraz bardziej zagrożonej branży motoryzacyjnej. Ich brak zmusza największych graczy oligopolu samochodowego do rozmów z własnymi rządami, by te zaangażowały się w pertraktacje z Tajwanem i zagwarantowały pierwszeństwo dostaw. KUKA w spektaklu przypomina więc o potędze technologicznej, jaką jest Tajwan, oraz lokalnych zasobach stojących na straży jego autonomii.

Z drugiej strony, niemiecki i chiński rodowód robota występującego w tajwańskiej sztuce kładzie się cieniem na sponsorowanych przez rodzimych mecenasów spektaklach, zwłaszcza gdy wziąć pod uwagę wprowadzające liczne rotacje w układach koalicyjnych i toczące się w tle zmagania Tajwanu o własne losy wojny handlowe między Chinami i USA. Wykupienie niemieckich zakładów KUKA przez chińskie przedsiębiorstwo to zaledwie symboliczny załazek niewyobrażalnych dotąd sojuszy między Europą Zachodnią a Państwem Środka. Przyczyn niespodziewanej uległości reprezentujących Unię Europejską Niemiec względem kraju Xi Jinpinga, której przykładem może być dyskutowana w gorącej atmosferze umowa Comprehensive Agreement on Investment, specjaliści doszukują się w naciskach wywołanych przez niemieckie koncerny motoryzacyjne (Rybińska 2021). Okazało się bowiem, że zaostrzona polityka handlowa Chin wobec Stanów Zjednoczonych oraz groźba podniesienia cła na samochody importowane z USA uderzyć mogły nie w firmy amerykańskie, ale posiadające swoje fabryki w Południowej Karolinie niemieckie zakłady BMW i Daimler AG (Taylor 2018). Co więcej, trudne do przewidzenia ruchy byłego prezydenta USA Donalda Trumpa, jak choćby odmówienie dostępu Pekinowi do technologii chipowych, a w konsekwencji, odcięcie dostaw półprzewodników z TSMC i innych zakładów produkcyjnych do Huawei Technologies, spotęgowały brak zaufania Niemiec do stabilnego gospodarczo partnerstwa ze Stanami Zjednoczonymi

20 TSMC jest liderem nanotechnologii i stał się kluczowym dla przemysłu motoryzacyjnego ogniwem w łańcuchu dostaw, łączącym podwykonawców na całym świecie. Obecnie firma TSMC produkuje układy w procesie litograficznym 5 nm, a do 2022 roku planuje wprowadzenie standardu 3 nm, co, według producenta, zmniejszy zapotrzebowanie energetyczne układów o 30%.

i przyspieszyły proces kształtowania się nowych porozumień z Chinami. Umowa inwestycyjna z końca 2020 roku jest świadectwem (wciąż nieśmiałego, ale jednak) przekierowywania strategii polityki europejskiej z proamerykańskiej na prochińską. Sprawa demokratycznego statusu Tajwanu jest czuła wobec tych zmian, a konsekwencje opisywanego tu politycznego konformizmu zaważą na przyszłości nie tylko samej wyspy, ale całego świata.

11. W poszukiwaniu odpowiedzi

Spoglądając raz jeszcze na twórczość studia Huang Yi oraz biorąc pod uwagę wszystkie fermentujące wokół niej obszary teoretyczne, użycie robota KUKA reprezentuje zarówno zaufanie do kreatywności i inteligencji maszyn, jak i degradację ludzkiej sprawczości do poziomu współpracy, a niekiedy tylko reagowania na zewnętrzne bodźce. Projekty taneczne Huang Yi, które intencjonalnie otwierają się na mechaniczne ciało i pragną wyemancypować maszynę z jej statusu narzędzia, paradoksalnie przywołują wizerunek maszyn jako aparatów szerzenia kontroli, z których korzystają zmieniający się dyspozytorzy władzy. W przywołanych w artykule spektaklach zaobserwować można procesy dehumanizacji człowieka i humanizacji maszyny. Transformacje te stają się widoczne dla oka widza dzięki użyciu estetyki *kawaii* oraz perfekcyjnej, zmechanizowanej i opartej w większości na technice baletowej choreografii tanecznej. Obie wykorzystane w etiudach studia stylistyki utrwalają mającą swój początek w czasach kolonii japońskiej na Tajwanie podrzędność kultury tajwańskiej względem Japonii. Niemieckie i chińskie pochodzenie występującego w spektaklach robota przemysłowego KUKA czytać można z kolei podwójnie: jako zagrożenie dla identyfikacji kulturowej Tajwańczyków płynące z fascynacji zachodnią technokulturą lub jako rosnące zagrożenie dla autonomii wyspy spowodowane umacnianiem przez Chiny swej pozycji w wojnie technologicznej ze Stanami Zjednoczonymi. Chociaż sztuka Huang Yi Studio + mogłaby stać się wzorem przecinającej ludzkie i nie-ludzkie byty syntopii międzygatunkowej oraz przykładem współistnienia światów naukowego i artystycznego, to jednak przekaz płynący ze spektakli studia każe zastanowić się nad konsekwencjami ludzko-mechanicznej koegzystencji.

Jak pokazuje działalność Huang Yi Studio +, tożsamość kulturowa Tajwańczyków, równoległe z coraz większą dostępnością globalnych technologii, oddziela się od tradycji lokalnych. Sztuka współczesna wykorzystuje maszyny, których wygląd zewnętrzny i „osobowość” reprezentują strategie polityczne i gospodarcze podmiotów walczących o władzę w rejonie. Maszyny te, rozciągające sieć technokratycznych systemów administracji poza granice kraju,

w którym powstają, mają moc zdeterytorializowania ludzkiej produktywności oraz fałszowania identyfikacji kulturowej i w tym sensie pełnią funkcję nowoczesnych aparatów budowania zależności kolonialnej. Działając na Tajwanie, a więc w środowisku otwartym na innowacje i czerpiącym z zasobów technologicznych korzyści finansowe oraz poczucie bezpieczeństwa, destabilizują integralność kulturową i przewodzą obce trendy.

Ze względu na znaczenie zasobów Republiki Chińskiej w walkach technologicznych na poziomie globalnym (w zasobach tych mieszczą się zarówno wykwalifikowani pracownicy branż elektronicznych i komputerowych, jak i innowacyjność oraz wydolność produkcyjna wielkich koncernów technologicznych) sztuka z użyciem technologii jest narażona na działania propagandowe, gdyż jej percepcja na arenie międzynarodowej ma ogromne znaczenie.

12. Jest jeszcze dużo miejsca na dnie²¹

Republika Chińska wraz z kilkudziesięcioma przynależnymi jej mikrowyspami zajmuje zaledwie siedem setnych promila powierzchni całej kuli ziemskiej. Ten nanoświat o enigmatycznym statusie i wątpliwej przyszłości, by przywołać złowieszcze wersy Shyu-tu Lee i Jacka F. Williama z książki *Taiwan's Struggle – Voices of the Taiwanese* (Lee, Williams, red. 2016: 1), skrywa turbiny, których działanie porusza wielkimi gospodarkami świata. Zanurzone w nim dzieło sztuki autorstwa Huang Yi Studio + odbija całe spektrum Mechanosfery, angażującej w swe przestrzenie trudne do wydzielenia warstwy o różnej sprawczości. Dzieło to jednak nie jest ani początkiem, ani końcem rozważań o tożsamości, trudno nadać mu stałe miejsce w ciągu przyczyn i skutków, w zbiorach filozoficznym, technologicznym lub ekonomicznym, gdyż – jak pisali Deleuze i Guattari – „nie istnieje biosfera, noosfera, istnieje tylko jedna jedyna Mechanosfera” (Deleuze, Guattari 2015: 81), a „każdy porządek można wyrzucić na drugą stronę” (Deleuze, Guattari 2015: 82).

21 Zdanie to pochodzi z tytułu wykładu Richarda P. Feynmana *There's Plenty of Room at the Bottom. An Invitation to Enter a New Field of Physics* uznawanego za wstęp do nanotechnologii – technologii wykorzystującej mikroskopijne elementy elektroniczne o rozmiarach rzędu kilku nanometrów (*Nanotechnologia*, dostęp 2021). Feynman na samym początku zastanawia się, czy zawartość 24 tomów Encyklopedii Britannica można zapisać na główce od szpilki. Wykład został po raz pierwszy opublikowany w magazynie „Engineering and Science” w lutym 1960 roku i jest w całości dostępny na stronie <http://nanoparticles.org/pdf/Feynman.pdf>.

| Bibliografia

- 1999 *Jiji Earthquake*” (2021), w: *Wikipedia, wolna encyklopedia*, <https://tinyurl.com/2zx9af8f> [dostęp: 10.01.2021].
- Amae (2019), w: *Wikipedia, wolna encyklopedia*, <https://tinyurl.com/22h2kb2w> [dostęp: 22.02.2021].
- ASUS Zenbo – *Your Smart Little Companion*, Zenbo Global, <https://zenbo.asus.com/> [dostęp: 22.02.2021].
- Berlin Approves Kuka Sale to Midea* (2016), DW.COM, <https://tinyurl.com/fwv373dp> [dostęp: 28.03.2021].
- Bobkowski Karol (2013), *Chiny w grze o dominację nad Eurazją*, „Przegląd Geopolityczny”, nr 6, s. 47–59.
- Braidotti Rosi (2009), *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. Aleksandra Derra, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Braidotti Rosi (2014), *Po człowieku*, przeł. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bryer Tania (2020), “*The Call To Unite*” *Organizer Explains Idea behind 24-Hour Livestream Which Will Feature Oprah Winfrey and Julia Roberts*, CNBC, <https://tinyurl.com/4wzj6nzh> [dostęp: 12.01.2021].
- Chang I-Wen (2014), *Are Dancers Robots? A Theoretical Consideration of the Body between Human and Robot in Performance*, „*Taiwan Dance Research Journal*”, nr 9, s. 109–123.
- Chen Ya-ping (2012), *Colonial Modernity and Female Dancing Bodies in Early Taiwanese Modern Dance*, w: *Identity and Diversity: Celebrating Dance in Taiwan*, red. Stephanie Burridge, Wang Yunyu, Routledge Taylor & Francis Group, London, New York and New Delhi, s. 44–64.
- Chen Ya-ping (2003), *Dance History and Cultural Politics: A Study of Contemporary Dance in Taiwan, 1930s-1977*, New York University, New York, niepublikowana praca doktorska.
- Chen Ya-ping (2016), *Putting Minzu into perspective: Dance and its relation to the concept of ‘Nation’*, „*Choreographic Practices*”, nr 2 (7), s. 219–228.
- Chen Ying-fan [陳盈帆] (2016), *Wo, jiqiren yu shuangrenwu – Huang Yi yu Kuka* [我，機器人，雙人舞——《黃翊與庫卡》], Taipei National University of the Arts, niepublikowana praca magisterska.
- Cheng Yenlin (2017), *My Dance Partner Is Not A Human*, przeł. Sharon Tseng, *CommonWealth Magazine*, <https://tinyurl.com/nxxhmbwe> [dostęp: 6.01.2021].
- Ching Leo T.S. (2001), *Becoming “Japanese”. Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*, University of California Press, Berkley and Los Angeles.

- Coeckelbergh Mark (2014), *A Phenomenological-Hermeneutical Approach to the Relation between Robotics and Culture*, w: *Robotics in Germany and Japan: philosophical and technical perspectives*, red. Michael Funk, Bernhard Irrgang, Peter Lang Edition, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, s. 59–68.
- Crawford Alan i in. (2021), *The World Is Dangerously Dependent on Taiwan for Semiconductors*, Bloomberg, <https://tinyurl.com/2r9sswus> [dostęp: 20.04.2021].
- Czwarta rewolucja przemysłowa (2020), w: *Wikipedia, wolna encyklopedia*, <https://tinyurl.com/5dzz25h3> [dostęp: 20.03.2021].
- Deleuze Gilles, Guattari Felix (2015), *Kapitalizm i schizofrenia II, Tysiąc plateau*, przeł. oprac. zbiorowe, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa.
- Dixon Steve, Smith Barry (2007), *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, MIT Press, Cambridge, MA.
- Grosz Elizabeth (2005), *Time Travels: Feminism, Nature, Power*, Duke University Press, Durham–London, Next Wave: New Directions in Women's Studies.
- Guattari Felix (1995), *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*, przeł. Paul Bains, Julian Pefanis, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis.
- Guattari Felix (2013), *Schizoanalytic Cartographies*, przeł. Andrew Goffey, Bloomsbury Publishing PLC, London–New York.
- Hayles Katherine (2012), *W stronę ucieleśnionej wirtualności*, przeł. Jakub Matyja, „Sztuka i Filozofia”, nr 41, s. 127–152.
- He Jiahua [何佳樺] (2019), *Wudao yu shuwei yishu zhi kuayu – yi «Second Body»*, «Huang Yi yu Kuka» wei li [舞蹈與數位藝術之跨域研究——以《Second Body》、《黃翊與庫卡》為例], National Taiwan University of Arts, niepublikowana praca magisterska.
- Historia firmy KUKA: Automatyzacja dawniej i dziś*, KUKA AG, <https://tinyurl.com/87n23y5y> [dostęp: 27.05.2021].
- Yan Hongya [閻鴻亞] (2016), *Xin Shiji Taiwan Juchang* [新世紀台灣劇場], Wunan Chuban, Taipei.
- Huang Yi Studio + (2019), *About us*, <https://huangyistudio.com/about-us/> [dostęp: 15.12.2020].
- Irrgang Bernhard (2014), *Robotics as a Future Vision for Hypermodern Technologies*, w: *Robotics in Germany and Japan: philosophical and technical perspectives*, red. Michael Funk, Bernhard Irrgang, Peter Lang Edition, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, s. 29–44.
- Ishihara Kohji (2014), *Roboethics and the Synthetic Approach – A Perspective on Roboethics from Japanese Robotics Research*, w: *Robotics in Germany and Japan: philosophical and technical perspectives*, red. Michael Funk, Bernhard

- Irrgang, Peter Lang Edition, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, s. 45–58.
- Japonia a broń atomowa (2012), Centrum Studiów Polska – Azja, <https://tinyurl.com/yzrwjtrc> [dostęp: 20.01.2021].
- Jelewska Agnieszka (2014), *Ekotopie. Ekspansja technokultury*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Kasarek Lidia (2015), *Tian Han. U źródeł nowego teatru chińskiego*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa.
- Kawaii (2020), w: *Wikipedia, wolna encyklopedia*, <https://tinyurl.com/ne79e6x6> [dostęp: 19.01.2021].
- Kemp Simon (2020), *Digital 2020: Taiwan*, <https://tinyurl.com/vhrhskf5> [dostęp: 28.03.2021].
- Kim Tae (2021), *Intel's Plan to Win Big in Chips Is Full of Big Risks*, Bloomberg, <https://tinyurl.com/2vw3xc5f> [dostęp: 3.06.2021].
- KUKA (2021), w: *Wikipedia, wolna encyklopedia*, <https://tinyurl.com/4d5pewdw> [dostęp: 20.05.2021].
- Lee Shyu-tu, Williams Jack F., red. (2014), *Taiwan's Struggle: Voices of the Taiwanese*, Rowman & Littlefield, Lanham, Boulder, New York, London.
- Liang Peilin (2020), *Bodies and Transformation in Taiwanese Contemporary Theater*, Routledge, London–New York.
- Lin Ya-Tin (2016), *Digital Performance in Twenty-First Century Taiwan: Huang Yi & KUKA, a New Form of Sino-Corporeality*, „Arts Review”, nr 31, s. 1–39.
- Little Ant & Robot Cafe* (2021), <https://www.antandrobotcafe.com> [dostęp: 16.06.2021].
- Łabędzka Izabella (1999), *Obrzędowy teatr dalekiego wschodu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Łabędzka Izabella (2020), *Cud ucieleśnionych metamorfoz. Tajwański teatr tańca i ruchu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- McLuhan Marshall (2004), *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*, red. Lewis Henry Lapham, przeł. Natalia Szczucka-Kubisz, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa.
- Mercedes-Benz vergibt Großauftrag an Kuka* (2021), Automationspraxis, <https://tinyurl.com/3xa2zz7t> [dostęp: 15.06.2021].
- Huang Yi (2013), *Wywiad dla MoCA TAIPEI podczas The 11th Taishin Arts Award Exhibition HUANG Yi & KUKA*, <https://tinyurl.com/bvnbnf4> [dostęp: 10.01.2021].
- Nanotechnologia* [hasło], w: *Słownik języka polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, <https://tinyurl.com/pxbv7xj8> [dostęp: 20.02.2021].
- O'Meara Sarah (2020), *From Plastic Toys to Industry 4.0: How Taiwan Is Using Science to Upgrade Its Manufacturing*, „Nature”, nr 577 (7790), s. 1–3.

- Osiński Łukasz (2021), *Unia Europejska i Chiny osiągnęły porozumienie polityczne w sprawie umowy inwestycyjnej*, Polska Agencja Prasowa SA, <https://tinyurl.com/2kyt6br3> [dostęp: 2.02.2021].
- Otwarcie „Fabryki 56” i produkcja nowej Klasy S (2020), <https://tinyurl.com/69jtk8zk> [dostęp: 12.12.2020].
- Rybińska Aleksandra (2021), *Umowa UE – Chiny, czyli Berlin pcha Europę w ramiona Pekinu*, <https://tinyurl.com/2y86ysyz> [dostęp: 5.01.2021].
- Saito Mari (2012), *Born from Japan Disasters, Line App Sets Sights on U.S., China*, Reuters, <https://tinyurl.com/3sp8fkmn> [dostęp: 10.03.2021].
- Scobell Andrew (2000), *Show of Force: Chinese Soldiers, Statesmen, and the 1995–1996 Taiwan Strait Crisis*, „Political Science Quarterly”, nr 115 (2), s. 227–246.
- Seetoo Chia-Yi (2013), *The Political Kinesthetics of Contemporary Dance: Taiwan in Transnational Perspective*, University of California, Berkeley, niepublikowana rozprawa doktorska.
- Shih Pei-jung, Yang Shih-yueh, (2016), *Analyzing Anti-Nuclear Public Opinion in Taiwan after Japan 311 Earthquake*, „Warsaw Forum of Economic Sociology”, nr 7 (14), s. 87–113.
- Sobel John (2015), *‘Huang Yi and Kuka’ Breaks Ground with Human-Robot Interaction*, *Blogcritics*, <https://tinyurl.com/2bukhnyf> [dostęp: 11.12.2020].
- Stainer Marta (2013), *Chiński teatr xiqu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Taiwan Automation Intelligence and Robot Show 2020*, <https://tinyurl.com/kxsewh96> [dostęp: 21.02.2021].
- Taiwan Nuclear Power*, World Nuclear Association, <https://tinyurl.com/6hnyrs9m> [dostęp: 20.06.2021].
- Taylor Edward (2018), *German Carmakers Caught in Crossfire of U.S. – China Trade Row*, Reuters, <https://tinyurl.com/ywp64dfk> [dostęp: 12.06.2021].
- Ten region świata starzeje się najszybciej. Czy to źle?* (2017), Forsal, <https://tinyurl.com/tc28je8> [dostęp: 15.03.2021].
- The Call to Unite*, UNITE, <https://unite.us/the-call-to-unite> [dostęp: 11.01.2021].
- “When I Fall in Love” in *THE CALL TO UNITE* (2020), HUANG YI STUDIO + (blog), <https://tinyurl.com/mrybpvcj> [dostęp: 15.01.2021].
- Yonaguni (2019), w: *Wikipedia, wolna encyklopedia*, <https://tinyurl.com/4r5zr6j6> [dostęp: 20.05.2021].
- Yoshida Yukihiko (2011), *Lee Tsia-oe and Baku Ishii before 1945 – Comparing Origin of Modern Dance in Taiwan and Japan*, „Pan-Asian Journal of Sports & Physical Education”, s. 56–63.
- Zawojski Piotr (2018), *Cyberkultura: synopia sztuki, nauki i technologii*, wyd. 2 popr., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

| Abstrakt

ANNA GRYSZKIEWICZ

When I Fall in Love with Machine. O tożsamości kulturowej Tajwańczyków w epoce postmediów, cyberfizycznej kultury przemysłowej i wojen technologicznych oraz roli, jaką odgrywa działalność artystyczna w jej wytwarzaniu

Niniejszy artykuł należy traktować jako wielogłosowy, dynamiczny i nieskończony (*in progress*) załączek modelu relacji, które łączą (mogłyby łączyć) choreograficzny klip tajwańskiej grupy tanecznej Huang Yi Studio +, powstanie nowej fabryki Daimlera w Sindelfingen i nagłe przyspieszenie prac nad umową inwestycyjną między Chinami i Unią Europejską pod koniec 2020 roku. Zawieszonemu w sieci innych zdarzeń, ponad trzyminutowemu nagraniu autorstwa studio Huang Yi zadaję pytanie: Czym jest tożsamość kulturowa Tajwańczyków w epoce postmediów, cyber-fizycznej kultury przemysłowej oraz wojen technologicznych oraz jaką rolę odgrywa działalność artystyczna w jej wytwarzaniu?

Słowa kluczowe: współczesna sztuka Tajwanu, taniec tajwański, technokultura Tajwanu, Huang Yi Studio +, Guattari, KUKA, Sindelfingen

| Abstract

ANNA GRYSZKIEWICZ

When I Fall in Love with Machine: Cultural Identity of the Taiwanese in the Era of New Technology with Regard to the Works of Huang Yi Studio +

This article could be read as a multi-voice, dynamic and in progress model of relations that connect (could be linked to) a choreographic clip of the Taiwanese dance group Huang Yi Studio +, the establishment of a new Daimler AG factory in Sindelfingen and a sudden acceleration of work on Comprehensive Agreement on Investment between China and the EU at the end of 2020. Considering all of these events, I ask the question: what is the Taiwanese cultural identity in the era of post-media, cyber-physical industrial culture and technological wars, and what role does artistic activity play in its production?

Keywords: contemporary art of Taiwan, Taiwanese dance, technoculture of Taiwan, Huang Yi Studio +, Guattari, KUKA, Sindelfingen

| Biogram

Anna Gryszkiewicz – teatrolog, sinolog, aktorka scen muzycznych, stypendystka Jiangsu University w Chinach i National Taiwan Normal University na Tajwanie, asystent w Zakładzie Kultury i Języków Azji Wschodniej na Uniwersytecie Gdańskim, doktorantka Filologicznych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Gdańskim, w latach 2017–2019 prowadziła badania na Tajwanie, realizując m.in. Grant Badawczy dla Zagranicznych Naukowców Centralnej Biblioteki Narodowej na Tajwanie. W swoich badaniach zajmuje się widowiskami tanecznymi na Tajwanie, przede wszystkim tajwańskim tańcem współczesnym oraz wykorzystaniem nowych technologii w spektaklach tanecznych.

E-mail: anna.gryszkiewicz@ug.edu.pl

ORCID: 0000-0003-2877-9303