

Ula Zerek

Taniec jako sztuka relacji

Sztuka i Dokumentacja nr 14, 118-143

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ula ZEREK

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Międzywydziałowy Instytut Nauk o Sztuce

TANIEC JAKO SZTUKA RELACJI



Wprowadzenie

Tematem rozważań niniejszej pracy jest taniec postrzegany jako sztuka relacji. Różnorodne działania artystów na przestrzeni ostatniego półwiecza spowodowały znaczne przekształcenia w obrębie sztuki tańca. Z tego względu kondycja współczesnego tańca oraz sztuki choreograficznej wymagają wnikliwej analizy teoretycznej. Praca choreograficzna często wykracza poza użycie „czystego” tańca zbliżając się do innych dziedzin, sztuki performans oraz sztuk wizualnych w szczególności. Współcześni twórcy kwestionują tradycyjne pojęcie formy tanecznej i przyjęte jakości ruchu zakorzenione w balecie i tańcu modernistycznym, kierując swoją uwagę ku eksplorowaniu różnorodnych procesów poznawczych. Ich prace są realizowane jako działania o różnym charakterze, od spektaklu i performansu po wykłady performatywne i prezentacje prac w procesie. Na potrzeby tego tekstu określam różnorodne wykonania choreograficzne formami. Pojęcie formy zdefiniowane przez estetykę i historię sztuki obejmujące dzieło o określonym, stałym kształcie i konstrukcji lub będące zapisem, zdaje się nie mieścić w tradycyjnym znaczeniu tańca, charakteryzującego się dynamiką ruchu i efemerycznością. Dla zrównania tańca z innymi dziedzinami sztuki, jak również ułatwienia opisu, pojęcie formy używane jest tu w odniesieniu do działań i praktyk prowadzonych przez tancerzy i choreografów.

Niniejsze opracowanie wynika z chęci zaobserwowania złożonej natury i współczesnej kondycji sztuki tańca, zachodzących w niej przemian i potrzeby ich zrozumienia, przy świadomości, iż ich jednoznaczna klasyfikacja i wartościowanie są niemożliwe.

Tytuły rozdziałów wskazują na wybrane przeze mnie istotne kwestie w opisie tańca. W pierwszym rozdziale „Taniec. Blisko” omawiam zagadnienie świadomości ciała jako fundamentu tworzenia i odbierania tańca, w odniesieniu do fenomenologii percepcji ciała Maurice Merleau-Ponty’ego oraz Richarda Shustermana. W drugim rozdziale „Taniec. Ciało” analizuję znaczenie ciała w życiu społecznym człowieka i wpływ kulturowych uwarunkowań na rozwój sztuki tańca, szczególnie na wykształcenie się nurtu improwizacji, który wyznaczył początek tańca postmodernistycznego i pozostaje główną metodą poznawczą pracy współczesnych twórców. W trzecim rozdziale „Taniec. Relacja”, przywołując wybrane założenia filozoficzne Michaela Anкера, Jean-Luc’a Nancy’ego i Alaina Badiou, opisałam taniec jako efekt wzajemnych relacji między ciałem i umysłem, teorią i praktyką, twórcą i widzem, czasem i przestrzenią. Dla zilustrowania analizowanych elementów tańca przytoczone zostały przykłady prac współczesnych twórców, m.in. Deufert&Plischke, Meg Stuart, Marii Stokłosy i trójmiejskiego

duetu Good Girl Killer. Uznając szczególne znaczenie teorii w sztuce, omawiam teksty polskich i zagranicznych autorów w dużej mierze opublikowane w zbiorach redagowanych przez polską teoretyczkę tańca Jadwigę Majewską. Analizuję także projekt *Badanie/Produkcja. Rezydencje. Taniec w procesie artykulacji*, którego założeniem była konfrontacja twórców z badaczami tańca w procesie tworzenia prac. Artykuł kończę rozważaniami na temat granic współczesnej sztuki tańca w kontekście podobieństw i różnic ze sztuką performans na podstawie obserwacji teoretycznych Richarda Schechnera i André Lepecki'ego.

TANIEC. Blisko

Taniec jest aktywnością. Taniec jest czynnością. Taniec jest stanem. Taniec jest pracą. Taniec jest przepływem. Taniec jest przekazem. Taniec jest aktywnym odczuwaniem. Taniec jest ruchem.

Taniec jest ...

Prawdopodobnie każdy człowiek na pewnym etapie swojego życia doświadczył jakiejś formy tańca. Spontaniczne i mało skoordynowane dziecięce podrygi, kulturowe rytuały, forma rozrywki i zabawy, oczyszczający i pozawerbalny wyraz emocji, spektakularny pokaz możliwości i estetyki ludzkiego ciała, a jednocześnie także niejednoznaczne, konceptualne, często kontrowersyjne formy konfrontujące kondycję ciała i umysłu - te wszystkie formy można nazwać tańcem. Właśnie z tego powodu, że w swej naturze taniec jest bliski każdemu, jako hasło wywoławcze obejmuje on zbiór bardzo różnych skojarzeń i definicji. Każdy taniec, tak samo jak każdy człowiek, jest różny nawet w najlepiej wykonanym układzie synchronicznym. Człowiek może się poruszać dzięki systemowi kinestetycznemu, którego funkcjonowanie obejmuje wiele elementów, zaczynając od układu kostnego, przez tkanki miękkie, cyrkulujące płyny, kończąc na delikatnych receptorach na skórze. Zakres możliwości kinestetycznych w dużej mierze zależy od świadomego odczuwania własnego ciała, a nie, jak wydawać by się mogło, od poziomu umiejętności sprawnościowych. To, co widzimy oglądając taniec jest efektem szeregu wewnętrznych procesów. Dlatego opisu tańca nie można ograniczyć tylko do wizerunku poruszającego się ciała. Tancerz porusza się w dany sposób kierowany konkretnymi emocjami lub intencją. Jednym z kluczowych pojęć, używanym przez twórców do opisanie swojej pracy jest „świadomość ciała”. To sformułowanie wskazuje na istotną dla sztuki tańca kwestię relacji

tę, co umysłowe i refleksyjne z tym, co fizyczne i materialne. Obejmuje to, co pozornie przeciwstawne, a w rzeczywistości bezustannie przyciągające i dopełniające się. Te dwa elementy scalają ludzką egzystencję. Kontrowersje wokół interpretacji tańca są w dużej mierze konsekwencją dualizmu, przez który została zdominowana tradycja kultury europejskiej i wynikają z mylnego rozdzielania ciała i umysłu.

W XX wieku zagadnienie świadomości ciała doczekało się wnikliwej analizy z dostrzeżeniem wielowymiarowości zjawiska. Dzięki filozofii fenomenologii ciało i umysł zostały w końcu uznane za integralną całość będącą podstawą ludzkiego doświadczenia świata. „Ciało jest środkiem całego postrzegania” - pisał Husserl, który zapoczątkował ten nurt.¹ Metodą poznawczą w rozumieniu fenomenów, od której wychodził w swoich założeniach Husserl, jest intuicja jako cecha ciała inicjująca każde działanie. Wskazuje to na pierwotną moc drzemającą w ciele. Podejście fenomenologów obala wcześniejsze teorie traktujące ciało jako „mięso”, pustą materię czy maszynę do wykonywania działań, wywodzące się z kulturowych i religijnych światopoglądów różnych epok. Kontynuatorem idei Husserla był Maurice Merleau-Ponty, autor idei dowodzącej, że ciało cechuje się pierwotną zdolnością percepcji niewymagającą nadrzędnej roli intelektu. Dzięki tej umiejętności ciało niejako „wie” przed umysłem. Myśl powinna podążać za faktycznym przeżyciem, a więc doświadczeniem ciała, które jest w centrum funkcjonowania człowieka i podstawą komunikacji ze światem. Taki jest naturalny porządek w procesie przeżywania i percepcji świata przyjęty przez Merleau-Ponty’ego. Odwrócenie takiego układu zdaje się burzyć i fałszować proces poznawczy, budując sztuczne i nieprawdziwe osądy rzeczywistości. Jako podstawowe narzędzie poznania świata, ciało jest jednocześnie źródłem wszelkich form ekspresji, w tym języka.² Ciało jest źródłem znaczeń definiowanych przez umysł. Radykalne przewartościowanie relacji ciała i umysłu sugerował Nietzsche, twierdząc, że umysł jest instrumentem ciała, zauważając jednocześnie, że często impulsy wysyłane z ciała są przez umysł niezrozumiałe i mylnie interpretowane, co prowadzi do zaburzenia harmonijnego funkcjonowania.³ Merleau-Ponty zdawał się postrzegać więź budującą fizyczno-intelektualny wymiar życia człowieka w sposób bardziej uwzględniający wzajemne zależności. Odkrywając nadrzędną rolę ciała zarówno w procesie poznawania świata oraz jako źródło wyrażenia doświadczenia, dostrzega on także jego kruchość i wewnętrzną „nienazywalność”. Ciało niepotrzebne jest artykułowanie jego możliwości - to jest dążeniem umysłu. Osiągnięcie perfekcji także nie wydaje się być w naturze ciała. Uznanie słabości, w tym ostatecznej śmiertelności jako elementu składającego się na pełny wymiar naszej tożsamości, jest ważnym aspektem procesu analizy i zrozumienia egzystencji człowieka.

Wokół świadomości ciała będącej podstawą fenomenologii percepcji ciała Merleau-Ponty’ego, skupia swoją pracę Richard Shusterman. Jest on zarówno teoretykiem jak i praktykiem, co wspiera wypracowywane przez niego założenia. Somaestetyka, którą zajmuje się Shusterman, dowodzi jedności filozofii i jej doświadczenia. Prowadzi on bogatą praktykę z użyciem między innymi Techniki Alexandra oraz Metody Feldenkraisa⁴, co pozwala mu na analizę i wyciąganie wniosków prowadzących do cennych refleksji teoretycznych. Obie wymienione techniki pracy z ciałem, pomimo gruntownej wiedzy i wieloletniej praktyki na której są oparte, nie doczekały się sukcesu w postaci zastosowania na większą skalę. Jak zauważa Shusterman, jest to prawdopodobnie spowodowane małą zewnętrzną atrakcyjnością i spektakularnością form, które je reprezentują. Świadomość ciała nie jest wymierna. Jej efektywności nie da się zmierzyć, a praca na niej oparta nigdy się nie wyczerpuje, nie kończy. Celowość takiej pracy jest rozciągnięta w czasie życia, trudno ją jednoznacznie ująć i dla niektórych jest przez to niezrozumiała.

Shusterman poświęca dużą część swojej analizy teorii Merleau-Ponty’ego, uznając go za najważniejszego myśliciela ciała. Próbując rozszerzyć ideę świadomości ciała i jej rolę w procesie doświadczenia świata, wyszczególnia w niej cztery poziomy. Najgłębszy rodzaj świadomości i jednocześnie najtrudniej identyfikowalny przez umysł, to fenomen określony przez Merleau-Ponty’ego jako „cielesna intencjonalność”, która jest odpowiedzialna za samoistne działania ciała będące odpowiedzią na jego potrzeby oraz reakcje fizjologiczne i hormonalne czy na emocje wywołane uczuciem np. lęku, podekscytowania, złości. Przykładem wynikających z niej zachowań jest poprawianie pozycji ułożenia ciała przez sen lub bezwiedne drapanie

swędzącego miejsca. Tego typu czynności są przeważnie nierejestrowane przez intelekt. Drugi poziom to „pierwotna świadomość”, dzięki której zdajemy sobie sprawę z zachodzących zjawisk, jednak bez pełnego rozumienia przebiegających procesów, np. oddychania. Potrafimy także ocenić sytuację ciała w przestrzeni, np. przejść przez drzwi bez wykonywania obliczeń parametrów. Według Merleau-Ponty’ego jest to możliwe dzięki „nierefleksyjnemu życiu świadomości”. Kolejny rodzaj świadomości ciała nie wydarza się samoistnie i wymaga skierowania uwagi na czynności i zjawiska zachodzące zarówno w przestrzeni, jak i wewnątrz ciała. Przechodząc przez drzwi możemy więc przeanalizować odległości, zmieniać dystanse i odczuwać różnice. Najwyższy poziom świadomości jest pogłębieniem somatycznego postrzegania z wnikliwą oceną stanu obecności i zachowań.⁵

Taniec, mimo że przyjmuje różne formy, style, gatunki jako wyraz pracy artystycznej, jest przede wszystkim realizacją fenomenu świadomości ciała. Praktyka artystyczna tancerzy oparta jest na ciągłym zgłębianiu tej świadomości, a szczególnie jej trudno dostępnych poziomów. Indywidualny charakter ruchu tancerzy i osiągnane możliwości wypracowywane są w procesie uczenia się, słuchania i rozumienia swojego ciała oraz podążania za zdobytą świadomością. Forma którą przyjmuje taniec jest tylko - i aż - efektem tego wewnętrznego dialogu. Taniec powinien być także odbierany przez świadome ciało widza. Jadwiga Majewska, krytyczka tańca, opisując to, w jaki sposób ogląda spektakle taneczne, pisze o procesie „lustrzanym”.⁶ Oznacza to, że widz nie odbiera tańca tylko poprzez zmysł wzroku, ale także całym swoim ciałem na poziomie neuronalnym. Proces semiotyczny związany z interpretacją następuje później. Często po wyjściu ze spektaklu tanecznego można usłyszeć komentarze typu: „Nie zrozumiałem, o co im chodziło”. Rzadziej mówi się o tym, jak się czuło w trakcie spektaklu. Rozumiemy tylko to, co rozpoznajemy. Prawdopodobnie stąd bierze się tak silna potrzeba zidentyfikowania ruchu i frustracja w przypadku niemożności określenia go. Jeżeli świadomość ciała u widza jest zablokowana, to nie jest on w stanie przyjąć żadnych komunikatów z zewnątrz ani z wewnątrz. Według Majewskiej widz powinien przede wszystkim zaufać swojemu systemowi percepcyjnemu po to, żeby mógł się pojawić impuls do refleksyjnej analizy. Świadomość ciała, a z nią taniec, jest w pierwszej kolejności zjawiskiem odczuwalnym kinestetycznie, a dopiero potem ogarnianym przez rozum.

Tworzenie i odbieranie tańca poprzez świadomość ciała daje możliwość doświadczenia pełnego przekazu i bliskości oraz dostrzeżenia subtelnych szczegółów wypełniających czas i przestrzeń tańca. Umiejętność widza, którą Majewska określa jako „statyczne poruszenie”, jest zawsze kwestią indywidualną i nabywaną z praktyką oglądania. Dzięki świadomej i zaangażowanej obecności widza, twórcy mają szansę kontynuowania swoich prac, odkrywania kolejnych przestrzeni sztuki tańca. Są jednak stale weryfikowani, oceniani, ale także stymulowani przez informację zwrotną ze strony czujnego widza. W ten sposób tradycja sztuki tańca może się rozwijać i ugruntowywać.

Bliskość tańca oznacza przede wszystkim odwołanie się do pierwotnej natury człowieka. Można ją symbolicznie ująć jako wynik momentu Wielkiego Wybuchu, w którym wszystkie elementy życia będące jednością uległy rozproszeniu po to, aby na nowo do siebie dążyć. Bliskość jest więzią pozwalającą tworzyć artyście. Łączy twórcę, jego wizję z narzędziem pracy - ciałem, które pozwala mu wyrazić intencje, treści i doświadczenia.

Bliskość pojawia się w wielowymiarowej relacji ciał tancerzy, będąc mieszanką sił wzajemnych oddziaływań, budując różne konstrukcje kompozycji choreografii, duety, tria, prace zbiorowe, nadając każdej z form różnych poziomów znaczeń. Jest także wyjątkowym momentem przepływu energii i konfrontacji tancerza z widzem, potencjałem na przeżycie turnerowskiego „communitas”.⁷

TANIEC. Ciało

„Ciało jest moim punktem widzenia na świat, nie jest rzeczą w przestrzeni, zamieszkuje rzeczy i przestrzeń, nie jest narzędziem, ani środkiem myślenia – jest podmiotem – ciałem, naszą ekspresją w świecie, widzialnym kształtem naszych intencji.”

Maurice Merleau-Ponty⁸

Metoda przyjęta przez Jadwigę Majewską - szukania odbicia odbieranego tańca poprzez własne ciało widza - silnie podbudowuje fenomenologia percepcji Merleau-Ponty'ego. Uważając doświadczenie ciała za podstawę poznania świata francuski filozof podkreślał, że tylko poprzez ciało jesteśmy w stanie określić swój byt i wejść w relacje z otaczającą rzeczywistością. Umiejętność percepcji daje możliwość dostępu do świata, a kluczem do niego jest świadomość. Merleau-Ponty zaznacza jednak istotę rozróżnienia „ciała żywego” (*Leib*) oraz „ciała fizycznego” (*Korper*).⁹ Jego zainteresowanie obejmuje „ciało żywe”, czyli świadome, które nigdy nie jest formą skończoną i zamkniętą, ale ulega ciągłej aktualizacji względem wszystkich tworzących je czynników oraz świata. *Leib* Merleau-Ponty'ego cechuje cielesna świadomość, która poprzedza odbiór rzeczywistości dokonywany przez świadomość refleksyjną.

Shusterman w swoich badaniach określa ciało jako *soma*. Somaestetyka bada „przeżywające ciało będące miejscem zmysłowej oceny”.¹⁰ Dziedzina ta jest pragmatyczną realizacją filozofii fenomenologicznej, zarazem kontynuując i rozwijając jej założenia. Ciało w ujęciu Shustermana cechuje się „wcieloną intencjonalnością”, która wskazuje indywidualne potrzeby i dążenia, może być jednak zagłuszona narzucanymi z zewnątrz czynnikami, które w sposób sztuczny kreują jego obraz. Ciało w życiu współczesnego człowieka jest pozornie ważne. Poddając się seriom diet żywieniowych, intensywnych treningów i zabiegów, ludzie skupiają uwagę na wyglądzie ciała, bezrefleksyjnie podążając za trendami wyznaczanymi przez media kultury masy. Tak wykorzystywana świadomość ciała ma służyć osiągnięciu pozornych sukcesów, które w rzeczywistości są często sprzeczne i szkodliwe dla kondycji i rozwoju człowieka, szczególnie w długofalowym wymiarze. Celem pracy Shustermana jest zwrócenie się ku naturalnym warunkowaniom ciała oraz kultywowaniu ukrytej w nim mocy w celu poprawy i uzyskania pełniejszej jakości życia. Podobna idea przyświeca dalekowschodnim sztukom walki i medytacji, które przywołuje Shusterman, wskazując jednocześnie, że zagubienie istoty ciała jest chorobą cywilizacji zachodniej. Zwrócenie się ku pierwotnej mocy tkwiącej w ciele od początku istnienia, dyktującej człowiekowi to, co jest mu potrzebne, może skutecznie przyczynić się do jego samorozwoju. Istota ciała we współczesnym świecie jest więc skomplikowanym zagadnieniem nie tylko w obszarze sztuki. Kulturowo wyznaczone stereotypowe wyobrażenia ciała, jego funkcji i znaczenia, są silnym czynnikiem wpływającym na postrzeganie własnej kondycji oraz tego, jak postrzegamy innych ludzi w różnych sytuacjach społecznych.

Trudnym zadaniem postawionym przed odbiorcą tańca wydaje się być przede wszystkim abstrahowanie od narzuconych skojarzeń, w szczególności dotyczących płciowości tancerzy i wynikających z niej ich wzajemnych relacji. Podjęcie próby odbioru tańca w pełnym jego wymiarze wykraczającym poza to, co widzialne dla oka jako obraz poruszających się ciał, ale także sięgające w głąb ciała dzięki możliwościom percepcji kinestetycznej, daje szansę na skonfrontowanie się z przekazywanymi w tańcu treściami i emocjami. Problematyka głęboko zakorzenionej w kulturze zachodu dominacji umysłu nad ciałem w dużym stopniu uwarunkowywała przebieg rozwoju sztuki tańca poprzez postrzeganie ciała, jego funkcji i znaczenia w sprzeczności z dążeniami umysłu. Wynikające z założeń filozoficznych i religijnych normy społeczne wskazywały akceptowalne zachowania dotyczące ciała ograniczone do estetycznych form widowiskowych służących głównie rozrywce, a wykluczały jakiegokolwiek inne formy aktywności ciała, które traktowane było z dużą nieufnością, obawami i odrazą. Zagłuszanie „głosu” ciała wynikało z braku świadomości, niezrozumienia i lęku przed ukrytymi w nim siłami. Kolejne porządki wartości: platoński, chrześcijański, kartezjański lekcewały znaczenie ciała. Wpływ i skutki takiego toku historii dostrzega Susan Leigh Foster, choreografka i badaczka tańca, stawiając problem tancerzy obok problemów dyskryminowania kobiet, mniejszości etnicznych, homoseksualistów i osób zepchniętych na margines społeczny, określanych jako „Innych”.¹¹ Foster

zauważa, że ciało zaniedbywane przez wieki znalazło swoje miejsce w nauce dopiero w XX wieku w badaniach antropologicznych, między innymi Margaret Mead i Gregory'ego Batesona oraz Marcela Maussa, gdzie zostało uznane za istotny i różnorodny element tożsamości człowieka. Na bazie obserwacji, w latach trzydziestych XX wieku powstała semiotyczna koncepcja ciała jako „znaku” obejmującego to, co kulturowe i fizyczne. Ciało zostało określone jako naturalny „nośnik” kulturowych znaczeń.¹² W kolejnych dziesięcioleciach, na fali rewolucji kulturowej lat sześćdziesiątych w Europie zachodniej Foucault, postrzegając ciało jako narzędzie władzy badał granice i możliwości doświadczenia ciała, kwestionując przy tym jednowymiarowość znaczeń nadawanych ciału w kontekstach społecznych i politycznych. Idąc tym tropem Foster zastanawia się, czy ciało oprócz bycia „nośnikiem”, może być także obszarem powstawania znaczeń. Taką umiejętność przypisuje ciału, które jest narzędziem pracy choreograficznej. Choreograf tworząc swoje dzieło ubiera wybrane znaczenia w formy ruchu. Ten proces jest płynny i ulotny, odbywa się w trakcie prób, ale także przy każdorazowej prezentacji. Dlatego taniec, obok sztuki performans, jest sztuką najbardziej żywą ze wszystkich. Prezentowanie tańca ma charakter spotkania i przepływu znaczeń między tancerzem i widzem, a jego powodzenie zależy od zaangażowania obydwu stron i daje szansę na wyrażenie poprzez ciało tożsamości twórcy. Dla rozwoju tradycji - według Foster - konieczna jest akademicka dyscyplina tematu ciała i jego obecność w procesie powstawania definicji, które je określają. Podkreśla znaczenie prac teoretycznych tworzonych przez tancerzy, upatrując w nich nadziei na gwałtowny rozwój tańca.

Przy okazji wystawy pt. *Przyjdźcie, pokażemy Wam co robimy*, która była prezentowana w Muzeum Sztuki (ms2) w Łodzi w 2013 roku, pojawiła się ważna publikacja zbioru tekstów autorstwa twórców związanych z nurtem improwizacji ruchowej. Zarówno wystawa, jak i książka, już samym tytułem (zaczerniętym z nazwy cyklu pierwszych pokazów kontakt improwizacji w latach siedemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych) miały na celu przybliżyć sztukę tańca, w szczególności improwizację ruchową szerszej publiczności, zachęcić do zgłębienia tej dynamicznie zmieniającej się dziedziny sztuki.

Improwizacja jako metoda pracy spowodowała rewolucyjne zmiany w sztuce tańca, będąc głównym motorem rozwoju tańca postmodernistycznego. Pojawiała się od początku XX wieku, była zauważalna w balecie, tańcu modern oraz tańcu jazzowym, jednak głównie jako element eksperymentalny w procesie przygotowawczym. Dawała możliwość wprowadzenia do tańca żywej ekspresji, dając miejsce indywidualnym przeżyciom i emocjom. Spontaniczna ekspresja w tańcu modernistycznym została jednak prędko znormalizowana, a tym samym nie dawała już pola dla tych, którzy szukali nieograniczonego doświadczenia tańca. Improwizacja podważała wirtuozerię oraz podejście choreograficzne jako zestawienie ułożonych i odtwarzalnych kroków. Mimo że taniec modernistyczny pozostawał silnie sformalizowany, zróżnicowane i wyraziste prace Isadory Duncan, Marty Graham, Doris Humphrey, Merce'a Cunninghama - ważnych przedstawicieli tego nurtu, przyczyniły się do poszerzenia pola doświadczeń w dziedzinie tańca, tworząc przestrzeń dla nadchodzących przemian.

Nowe podejście do pracy choreograficznej w pierwszej kolejności wprowadzili w swoich praktykach Anna Halprin oraz Robert Ellis Dunn. Mimo że nie pracowali razem, łączyło ich wszechstronne wykształcenie i zainteresowania poczynając od filozofii i psychologii, przez architekturę, literaturę i muzykę, które w znacznym stopniu włączali do swoich działań. Dunn traktował improwizację jako narzędzie do wypracowania nowego języka spektakli tańca. Opracował zestaw zadań ruchowych opartych na wrażeniach wizualnych, czuciowych i kinestetycznych. Z kolei Halprin jako pierwsza z tak dużym zaangażowaniem eksplorowała codzienne ruchy i zachowania ludzi oraz zwierząt.¹³ W konsekwencji działań tych twórców, w latach sześćdziesiątych powstało centrum improwizacji tańca Judson Dance Theatre oraz kolektyw Grand Union. Szukając nowej formuły w tańcu, wykraczającej poza sztywne formy baletu i tańca modern, tancerze tacy jak: Steve Paxton, Anna Halprin, Trisha Brown, Sally Banes, Simone Forti i Yvonne Rainer podejmowali szereg ruchowych eksperymentów, stopniowo określając istotne cechy swojego tańca. Potrzeba zmiany formy, ale także sposobu myślenia o tańcu, doprowadziły do powstania zupełnie nowej idei oraz praktyki, odrzucającej niemal wszystkie dotychczasowe zasady. Twórcy podejmowali najróżniejsze próby konfrontacji ciała z otaczającą rzeczywistością. Łamali przyjęte konwenanse odnajdując inspiracje poza przestrzenią tanecznego studia,

angażując wszystkie zmysły, eksplorując zwykłe, fizyczne czynności, takie jak chodzenie, oddychanie, siedzenie, leżenie.

Zebrane w książce *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy* teksty są bardzo zróżnicowane. Część z nich ma charakter refleksyjnych rozważań nad ideą sztuki tańca, inne bardzo dosłownie opisują rozwijającą się praktykę ruchu lub wręcz stanowią instrukcje, tak jak np. „DOCIERAJĄC. Jak umieścić umysł tam gdzie jest twoje ciało”. Nancy Stark Smith, tancerka zajmująca się improwizacją ruchową razem ze Stevem Paxtonem w latach siedemdziesiątych, przywołuje pomocne wizualizacje i skanując ciało krok po kroku daje wskazówki, jak osiągnąć stan jedności ciała i umysłu. „Zsuwnia” oraz „Upadek po Newtonie” to dwa teksty autorstwa Steve’a Paxtona, w których w ścisły sposób opisuje on procesy fizyki i dynamiki kluczowe dla opracowanej przez niego techniki kontakt improwizacji. Bardzo przystępne językowo wypowiedzi tancerzy zestawione są z filozoficznymi rozprawami na temat istoty ciała i tańca. Dobór tekstów odzwierciedla syntezę teorii i praktyki tańca, stanowi też bardzo istotną rejestrację fundamentalnych przemian w tańcu, które dokonywały się od połowy XX wieku, przede wszystkim dzięki zmianie spostrzegania ciała i jego funkcji.

Ciało jest bezmiarem możliwości i znaczeń. Jest fascynującą refleksyjną maszyną miliona procesów, które je uruchamiają. Jest materią, poprzez którą realizuje się ludzkie życie. Ucieleśnia myśli, wyraża emocje. Ciało może być zarówno podmiotem jak i przedmiotem działań artystycznych. Może wyrażać i przekazywać treści i emocje lub samo w sobie stanowić ich źródło. Taniec jest formą, w której mogą spełniać się wszystkie aspekty ludzkiego bytu, przetwarzając i komunikując treści i stany. Wykraczając poza czysto pragmatyczne użycie ciała, taniec uwypatnia jego intuicyjność i pozwala na transcendentny wymiar działań.

TANIEC. Relacja

Michael Anker analizując fenomen istnienia w ujęciu filozoficznym, odnajduje dynamiczny aspekt świata i stawia tezę: „Gdy coś powstaje, zawsze staje się już czymś innym”.¹⁴ Twierdzenie to oraz rozwijane przez jej autora znaczenia trafnie odnoszą się do kondycji współczesnej sztuki tańca. Anker odrzuca możliwość istnienia bytu, który nie ulegałby ciągłej zmianie. Zgodnie z tym nie możemy rozpatrywać tańca jako zamkniętej formy. Podstawą do zaistnienia ruchu, a więc bycia, jest czas i przestrzeń. Ruch nie ma początku ani końca. Impuls do jego zainicjowania bierze się z „nadmiaru”, potrzeby wykroczenia poza to, co jest. Ruch nie przebiega w sposób linearny, ani też w jednoznacznie określonym kierunku, ponieważ zawsze jest efektem wzajemnych oddziaływań różnych elementów. Jedyną stałą zdaje się być „niewiadoma”, do której wszystko dąży. Ciała pozostające w ruchu podlegają ciągłej zmianie i ten ich dynamiczny charakter powoduje niemożliwość ujęcia ruchu w żadnej zamkniętej formie. Zarazem wskazuje na to, że może być on uchwycony tylko jako stan „pomiędzy”. Cecha bezustannej zmienności zdaje się być kluczową w tańcu rozumianym jako sztuka relacji.

Ciało jako podstawowe medium sztuki tańca nie dokonuje aktu twórczego samoistnie. Działania podejmowane intencjonalnie, do których można zaliczyć taniec, wymagają ukierunkowania świadomości na pobudzający ją bodziec, rozpoznania, czyli zrozumienia tego czynnika oraz w dalszej kolejności wygenerowania reakcji. Ciało potrzebuje powodu, dla którego ma wykonać ruch. Może to być wewnętrzny impuls podyktowany myślą lub emocją tancerza, którą chce on fizycznie wyartykułować. W zależności od natężenia i skali, ruch może przyjąć wyrazistą, uzewnętrzną formę lub wewnętrzną eksplorację mikro ruchów i uważną obserwację zachodzących w ciele procesów. Kolejnym źródłem motywacji do wykonania ruchu jest świadoma konfrontacja ze światem zewnętrznym, z którym ciało znajduje się w ciągłej zależności, od siły grawitacji począwszy, przez relacje z przestrzenią, drugą osobą, obiektem. Taniec można rozumieć jako ciąg działań oparty na zasadzie bodziec-reakcja, z tym, że ilość bodźców, zarówno wewnętrznych, jak i zewnętrznych, może być nieskończona. Wybór podejmowanych relacji zależy od decyzji tancerza lub intencji choreografa i wpływa na charakter i formę tańca.

Znaczenia tezy postawionej przez Ankera znajdują swoje praktyczne odzwierciedlenie w podejściu do pracy współczesnych twórców tańca.

Jedną z podstaw dla ukształtowania się nurtu improwizacji ruchowej było założenie mówiące o tym, że ciało znajduje się w ciągłej relacji z przestrzenią, jak również z różnymi aspektami samego ciała. Według Steve'a Paxtona, jednego z głównych przedstawicieli tańca lat siedemdziesiątych, relacje między elementami budującymi ruch z uwzględnieniem ciała ulegają ciągłej zmianie. Zadaniem tancerza jest skupienie się na gotowości do reagowania na te zmiany, przy założeniu jednak, że są one nieprzewidywalne. Jest to możliwe dzięki zasadzie otwartości. „Otwartość to zawieszenie wszelkiej przewidywalności ... to nie otwartość na coś, ale otwartość jako nie-ugruntowana, bezprzyczynowa nieokreśloność. Otwartość na procesy zewnętrzne i wewnętrzne oraz płynne granice pomiędzy nimi, a właściwie ciągle bycie pomiędzy nimi”.¹⁵ Takie podejście do tańca silnie wpłynęło na jego formę, która stała się najmniej istotnym aspektem, wypadkową eksplorowanych przez tancerzy procesów. Jednocześnie, to odwrócenie uwagi od znaczenia formy, dodało jej zaskakującego charakteru i siły wyrazu. Tancerze skupieni na uchwyceniu autentyczności ciągle zachodzących zmian i twórczej grze z nimi, nabywają bardzo ciekawego charakteru obecności scenicznej, dzięki czemu widz może czuć się zachęcany do podążania za przebiegiem tańca, a nie tylko do podziwiania jego estetyki i wirtuozerii. Pozwala to odbiorcy na wyrobienie głębszej oceny oglądanej pracy w oparciu o autentyczność, skuteczność, trafność podejmowanych przez tancerzy rozwiązań ruchowych.

Anna Halprin pisała o swoim procesie twórczym jako metodzie pracy z „ciałem holistycznym”¹⁶, które można rozumieć jako całość elementów składającą się na taniec, obejmującą czas, przestrzeń, obiekty umiejscowione w niej celowo lub zastane, ciała tancerzy oraz widzów. W ramach tak interpretowanego ciała może powstać choreografia, która tu jest rozumiana jako system świadomego budowania dzieła tanecznego poprzez odczytywanie i obserwację procesów i relacji zachodzących podczas pracy, a nie jako skończone dzieło. Idea „ciała holistycznego”, wykraczająca poza fizyczne ciało tancerza, ma swoje odbicie w stworzonej przez Sally Banes i Noel Carroll definicji choreografii postmodernistycznej, którą przytaczam w dalszej części tej pracy. Dzięki przypisaniu elementom jakie obejmuje działanie cech performatywnych, a więc takich, które nie są drugoplanowe wobec tancerza, lecz wykazują „jakości performansu”.¹⁷ Można powiedzieć, że współczesna choreografia powstaje w ramach „ciała performatywnego”, którego to określenia używam wobec omawianych tu zjawisk.

Twórcy improwizacji tanecznej oraz ich kontynuatorzy skupiali się głównie na eksplorowaniu fizyczności ciała i działających na nie elementów i sił. Praktyka ta wpłynęła znacząco na sposób tworzenia choreografii, przede wszystkim demokratyzując proces i dopuszczając użycie nowych, zaskakujących elementów. Forma prezentacji improwizacji tanecznych zatarła też granice pomiędzy tancerzem i widzem. Odbiorca nie musi oglądać tańca ze zdystansowanej, biernej, ale też bezpiecznej pozycji. Coraz częściej znajduje się w bezpośredniej przestrzeni tańca i jest zapraszany do współuczestnictwa. Kolejna zmiana, do której przyczyniła się improwizacja dotyczy miejsca prezentacji. Taniec oglądany jest nie tylko na scenie, ale też w galeriach czy przestrzeniach publicznych, w zależności od potrzeby kontekstu danej pracy. Dzięki improwizacji taniec uwolnił się od bezwzględnych konotacji muzycznych oraz narracyjnych i zyskał nową, żywą tradycję. Wykorzystana jako podstawowa metoda pracy choreograficznej, idea improwizacji wprowadziła taniec w erę postmodernizmu i ukonstytuowała taniec oparty na ruchu jako głównym środkiem eksploracji. Postmoderniści podkreślali rolę rozwijania teorii tańca, jako nieodłącznego elementu istoty sztuki. Ponadto, inspirując się współczesną myślą filozoficzną Heideggera, Derridy, Merleau-Ponty'ego czy Foucault, upatrywali zadania tańca postmodernistycznego w ucieleśnianiu idei. Rozgraniczenie tego, co przynależne sztuce i życiu zostało zatarte, a więc do sztuki tańca przeniknęły ruchy zaczerpnięte z życia codziennego. Według Sally Banes i Noel Carroll choreografia postmodernistyczna jest procesem decyzyjnym, w ramach którego kwestionowane są wyobrażenia i zdefiniowane wcześniej założenia, jest także „eksperymentalną refleksją nad istotą i granicami tańca”.¹⁸ Postmodernizm poprowadził twórców ku dalszym doświadczeniom polegającym na mocno konceptualnych działaniach, uwzględnianiu nowych form i jakości relacji, używaniu ciała jako narzędzia przekazu treści politycznych, kulturowych i społecznych.

Improwizacja pozostaje główną metodą pracy, z której korzystają współcześni choreografowie. W tym kontekście nie oznacza to podejmowania działania bez planu i przygotowania, jak mylnie sugerować by mogła definicja słowa. Często jest wręcz odwrotnie. Tancerz rozpoczyna

ruch z precyzyjnie określonym zadaniem, celem. Jednak to, w jakiej formie ruchu objawi się przyjęta zasada może okazać się dopiero w trakcie realizacji działania. Improwizacja, w przeciwieństwie do odtwarzania ruchów stworzonych przez choreografa daje możliwość tworzenia ruchu wynikającego z ciągłego aktualizowania podejmowanych decyzji. W ten sposób tańczące ciało staje się nie tylko znakiem, ale też reprezentuje akt znaczenia. Zasadą współczesnej choreografii zdaje się także być zminimalizowanie ruchów i gestów bez znaczenia, wykonanych ornamentalnie. Czasami efekty takiego podejścia są radykalne. Niektóre prace choreograficzne są pozbawione tańca wyobrażanego jako płynnie wykonywanych kroków tanecznych. Ich miejsce może zająć bezruch lub proste czynności. Wizja choreografa może być też realizowana przez samych widzów, tak jak np. w pracy Daliji Acin Thelander *Exercise for choreography of attention – Point of no return*, w której artystka przed wpuszczeniem widowni na scenę przekazuje im obszerny zapis, określający zadania i ustawienia przestrzenne. W ten sposób każdy z widzów staje się jednocześnie twórcą i odbiorcą sztuki. Poza widzami na scenie nie ma żadnych wykonawców ani samej choreografki. Performans choreograficzny przewidziany jest na 40-50 minut trwania. Głównym motywem tej pracy jest aktywne zaangażowanie publiczności. Artystce udało się przekazać swoją pracę dzięki temu, że posłużyła się narzędziem, które określane jest przez środowisko taneczne jako „score”.¹⁹ P rzyjęta z języka angielskiego nazwa oznacza rodzaj umowy między choreografem i wykonawcą i często stanowi bazę do powstawania choreografii. Pierwsze scory taneczne powstawały już w XVII wieku i były przede wszystkim zapisem służącym wiernemu odtworzeniu tańca, a tym samym powstrzymaniu jego naturalnej ulotności.

Historycznie najbardziej rozpoznawalna jest metoda zapisu Rudolfa Labana, choreografa i badacza natury ruchu żyjącego w pierwszej połowie XX wieku. Pracował on nie tylko z tancerzami, ale także opracowywał ruchowe ćwiczenia korekcyjne dla pracowników fabryki. Głównym punktem jego obserwacji były zasady dynamiki poruszającego się ciała. Stworzył system notacji określający zaangażowane części ciała, kierunki i poziom ich ruchu oraz czas trwania. Metoda nazwana kinetografią została po raz pierwszy opublikowana w 1926 roku, była wykorzystywana w edukacji i stała się bazą do powstania istniejącego do dziś ośrodka tańca nowoczesnego Laban Centre w Londynie.²⁰ System notacji ruchu Labana jest ściśle określony według zasad, które w precyzyjny sposób wyznaczają przebieg ruchu. Forma zapisu przyjęta przez Labana jest skomplikowana i wymaga specjalnego przeszkolenia dla umiejętności rozszyfrowywania znaków.

Praca na stworzonych wcześniej formach zapisu działania jest bazą do powstawania wielu współczesnych choreografii. Idea tego podejścia wykracza jednak poza pierwotną dokumentacyjną funkcję. Notacje mają różne przeznaczenie i bardzo indywidualny charakter. Nie ma jednego formatu, który przyjmują. Są to opisy kolejnych działań, rysunki, wykresy, skróty, hasła, fragmenty notatek, symbolicznie zaznaczone kolory - wszystko, co w jakimś stopniu może reprezentować zamierzenie choreograficzne. Scores często mają bardzo ciekawą formę wizualną, co jednak wydaje się być skutkiem pobocznym, a nie celem samym w sobie i rzadko funkcjonują w oderwaniu od realizowanej na ich podstawie pracy. Jeden score może przyjąć różne formy realizacji, często przedstawia strukturę, na bazie której tancerz ma za zadanie improwizować. To choreograf wyznacza granice swobody wykonania. Scores mogą być ujęte także w prezentacji, tak aby widz mógł skonfrontować zamiar choreografa z realizacją, porównać i zrozumieć oba przebiegi. Niektóre prace mogą sprawiać wrażenie spontanicznych improwizacji, choć w rzeczywistości są realizacją bardzo precyzyjnego zapisu choreograficznego, czytelnego dla uważnego widza.

Ciekawego wyboru i analizy scores choreograficznych autorstwa współczesnych twórców dokonali Myriam Van Imschoot oraz Ludovic Burel tworząc serię internetowych publikacji „What’s the score”. Na stronie zapoznać się można z zapisami m.in. Williama Forsythea, Jerome Bela, Jonathana Burrowsa i Matteo Fargiona, czy Lisy Nelson.²¹

Zjawisko pracy ze scores łączy współczesną sztukę tańca ze sztuką performans, gdzie metoda ta pojawiła się w działaniach grupy Fluxus od lat sześćdziesiątych. Artyści tworzyli krótkie notatki zawierające główne hasła lub idee performansu, czasami wskazując instrukcję przebiegu działań. Miały one podwójne znaczenie. Z jednej strony były częścią pracy twórców i określały w pewnym stopniu ich działanie jak partytura muzyczna, z drugiej prezentowane karty z notatkami przybliżały publiczności idee sztuki performatywnej.

Ciało – umysł

Współczesna analiza relacji między ciałem i umysłem możliwa jest dzięki fundamentom filozofii fenomenologii percepcji Merleau-Ponty'ego, która zmieniła sposób postrzegania ciała wcześniej zdominowany kartezjańskim dualizmem. Merleau-Ponty nie tyle odwrócił przyjęty porządek, co scalił ciało i umysł w integralny byt człowieka, odkrywając przede wszystkim mocno zagłuszaną pierwotną intencjonalność ciała, uprawomocniając jego rolę i znaczenie w poznawczych procesach życia.

Te dwa zasadnicze aspekty ludzkiego życia łączy ze sobą także współczesny francuski filozof Alain Badiou. W swoich rozważaniach rozwija on idee Nietzschego mówiącą o tym, że myśl jest nieuchwytna i ma charakter intensywnego ruchu obecnego tylko w danym czasie²², co prowadzi go do ujęcia tańca jako „metafory myślenia”.²³ Myślenie i taniec stają się wobec czasu i przestrzeni w ten sam aktywny sposób i dokonują się poprzedzając nazwanie ich znaczeń.²⁴ Odnosząc się do tekstów Stephane'a Mallarme, Badiou ustala sześć zasad tańca w ujęciu filozoficznym. Są to: „wymóg przestrzeni, anonimowość ciała, zniesiona wszechobecność płci, uwolnienie się od siebie, nagość, spojrzenie absolutne”.²⁵ Taniec jest efemeryczny, jego istnienie możliwe jest tylko poprzez obecność w przestrzeni. Tańczące ciało pierwotnie nie jest obciążone żadną nadaną mu cechą, ani rolą. Określa się tylko w czasie tańczenia, jako ucieleśniony akt myślenia. Dzięki takiemu założeniu, płęć tancerzy nie ma znaczenia i funkcji określonych kulturowo (chyba że intencją choreografa jest przedstawienie tych cech) dlatego odrębność płci w tańcu zaciera się, dając miejsca wielowymiarowego spotkania i kontaktu ciał. Ten element jest szczególnie widoczny w technice kontakt improwizacji²⁶, zapoczątkowanej przez Steve'a Paxtona, polegającej na przenoszeniu ciężaru ciała w różnych relacjach z partnerem lub grupą i budowaniu na tej zasadzie ruchu. Ciała tancerzy skupione są na odnajdywaniu impulsów nadających dynamikę i możliwości ruchu i temu podporządkowane są wykonywane działania. Odczytywanie tak powstającego tańca przez pryzmat stereotypowo rozumianej płciowości powodowałoby mylne interpretacje. Kolejna zasada mówiąca o „uwolnieniu się od siebie” wskazuje na dystans między osobą a tańczącym ciałem, pozwala na wyabstrahowanie od wiedzy określającej osobę. Takie podejście widoczne jest w praktyce prowadzonej przez amerykańską choreografkę pracującą w Europie, Meg Stuart. W procesie tworzenia swoich prac artystka opracowała serię ćwiczeń izolujących osobiste zaangażowanie performerera od wykonywanych działań, obejmującą zadania takie jak np.: „twoje ciało nie jest twoje”, „nie ma mnie tu” albo „emocjonalne części ciała”. Ostatnie ćwiczenie opisane za pomocą takich sformułowań jak: „okrutne nogi”, „niespokojne biodra”, „zdesperowane kolana” czy „wulgarnie łokcie”²⁷, polega na ukierunkowaniu i ucieleśnieniu emocji tylko poprzez daną część ciała bez ogólnego zaangażowania, ani też prostego ilustrowania tych stanów.

Nagość w ujęciu Badiou odnosi się do czystości myśli i tańca jako niczym nieobciążonej i nienaznaczonej cechy, stanowi *tabula rasa* dla wizji choreografa. Ostatnia zasada Badiou dotyczy widza i jest zobowiązaniem wynikającym z wcześniejszych założeń. Jeśli tancerz w akcie tańczenia jest czysty, a więc pozbawiony wszelkich wartościujących i cechujących aspektów, to odbiorca musi także wyzbyć się tych elementów w swoim myślącym ciele, tak żeby przekaz tańca mógł w pełni zaistnieć.

Ciekawe jest jak szeroki zasięg mają filozoficzne próby identyfikacji ciała. Badiou utożsamia tańczące ciało z myśleniem, łącząc je ze stanem lekkości. Natomiast inny francuski filozof Jean-Luc Nancy pisze, że „ciało jest siłą ciężkości”²⁸, jednak nigdy ostatecznie nie upada. Ciężar ten ma różne kierunki oddziaływania, skierowany jest poprzez ciało na jego wnętrze i zewnątrz. Zastanawiając się jak pisać o ciele, Nancy dostrzega silny związek ciała z pismem, który objawia się poprzez dotyk. Ciało w ujęciu Nancy jest ucieleśnionym sensem, niedomkniętą przestrzenią „nie jest pełne ani puste... nie ma wnętrza ani zewnątrz, nie określa go żadna całość ani celowość, nie charakteryzują żadne funkcje”.²⁹ Rolą pisma jest „zapisanie” ciała, całkowite zespolenie się z nim.

Teoretyczne podłoża analiz istoty i natury ciała ilustrują jego wielowymiarowość dającą duże pole wykorzystania i interpretacji.

Połączenie refleksji nad ciałem i pragnień umysłu oraz zacieranie granic pomiędzy tym, co jest przypisane ciału a tym, co jest odczytywane przez umysł, stanowi często istotny punkt wyjścia do pracy choreografów i tancerzy. Ciało nie wykonuje poleceń umysłu, jednocześnie nie jest też „dzikie” i pozbawione samokontroli. Taniec jest realizacją dialogu między ciałem a umysłem, wyrazem ich spójności.

W założeniach improwizacji ruchowej relacja ciała i umysłu rozumiana była jako połączenie doświadczenia i przekazu. Odrzucając zasady praktykowane w balecie oraz tańcu modern, tancerze poprzez improwizację, bez uprzedzeń i oczekiwań, eksplorowali jak najszersze spektrum fizycznych możliwości, od prostych codziennych czynności, po abstrakcyjne i ekspresyjne formy wyrazu ciała. Pierwszym etapem kształtowania się improwizacji w tańcu było więc doświadczenie. Jednak ciała tancerzy eksplorujące nowe możliwości pozostawały przez cały czas ciałami analitycznymi, czyli przywoływały refleksje, które pozwalały na określenie nowych fundamentów tańca. Podstawową zasadą nowego tańca jest spontaniczność, jednak nie w sensie bezmyślnych, niekontrolowanych ruchów. Oglądając improwizujących tancerzy widać, jak bardzo uważnie podążają za swoimi ruchami, słuchają swojego ciała i odpowiadają na jego kierunki działań. Dzieje się tak dzięki refleksyjności ciała tancerza, która pozwala na połączenie decyzyjności z jednoczesną zgodą na pojawienie się niewiadomej. „Ciało porusza się zwinnie, jeśli działa w oparciu o intuicję, a nie o uprzedzenie” - pisał Steve Paxton.³⁰ Artykułowanie refleksji w formie dyskusji, ale także tekstowych opisów, prowadziło tancerzy do określania swojej tożsamości i pozwalało wyciągać wnioski co do dalszej pracy. Wydaje się, że taniec, który jest wykonywany jako nieprzerwane i świadome doświadczenie tancerza, ma szansę być niemalże samoistnie odczytywany przez widza i nie wymaga dalszego dopowiadania. Nie jest łatwo osiągnąć taki stan doświadczenia i przekazu, dlatego ważnym elementem improwizacji jest dyscyplina. Utrzymanie stanu autentyczności przeżywanego tańca jest wyzwaniem dla twórców, ale także dla odbiorcy, który musi wyzbyć się wszystkich oczekiwań, nadinterpretacji i pozwolić sobie podążać za tańcem. Jest to ten rodzaj „nagości” widza, o której pisze Badiou.

Współcześni twórcy szukając nowych kierunków i jakości pracy choreograficznej, mierzą się w swoich działaniach z fizyczno-umysłową naturą tańca, stawiając intelektualne wyzwania przed ciałem i ucieleśniając myśl.

Teoria - praktyka

Sztuka, rozumiana jako forma komunikacji, to przestrzeń dialogu między twórcą i odbiorcą. Niezaburzony przepływ komunikatów i intencji daje szansę na przekaz pełni znaczeń ujętych w sztuce. Dla usprawnienia tego przekazu potrzebne są narzędzia, które pomagają odbiorcy skonfrontować się z pracą i twórcą, stanowiąc punkt odniesienia i możliwość poszerzenia pola kreatywnego myślenia i działania. Takim narzędziem wspierającym sztukę jest dyskurs teoretyczny budowany wokół działań artystów. Równoległy rozwój praktyki i teorii jest ważnym elementem samego tworzenia sztuki. Analizy oraz opisy krytyczne towarzyszyły sztukom wizualnym, jak również muzyce, przez minione epoki po współczesność. Z pewnością w dużej mierze przyczyniło się to do powszechności tych dziedzin sztuki w tradycji kulturowej. Budowana przez lata baza różnego rodzaju rejestrów językowych tworzy tradycję, zapewniając kontynuację istnienia. Dzięki analizie kontekstów i idei odbiór sztuki może być dla odbiorcy bardziej przystępny i zaangażowany. W taką „instrukcję obsługi” nie zostały jednak wyposażone sztuki performatywne, mimo że taniec, który się do nich zalicza, rozwijał się równoległe do sztuk pięknych od czasów, kiedy wczesne formy rytuałów były wieloznacznymi działaniami wyrażającymi wartości i emocje pierwszych kultur. Trudniejsza rozpoznawalność artystycznych wypowiedzi wykorzystujących ciało jako medium może być spowodowana naruszeniem bezpiecznego terytorium widza, zachwianiem dystansu między twórcą i odbiorcą. O ile w malarstwie, rzeźbie, muzyce czy współczesnych formach wizualnych zaangażowane mogą być wszystkie zmysły z zachowaniem jednak dystansu ciała odbiorcy od dzieła, o tyle formy performatywne angażują widza poprzez

jego kinestetykę. Widz na różnych poziomach świadomości musi rozpoznać w swoim ciele doświadczenie odbioru oglądanego performerera. Uwarunkowania kulturowe spowodowały silne naznaczenie ciała płciowością, spłycając jego funkcję do narzędzia służącego tylko naturalnym instyktom i popędowi, odcinając go od intelektu. Nie bez znaczenia dla braku tej tradycji jest luka w naukach akademickich, gdzie przez lata jedyną formą sztuki cielesnej był balet ograniczający się do estetycznej formy i dopiero w drugiej połowie XX wieku pojawiła się przestrzeń dla innego rodzaju pracy z ciałem. Krzywdzący podział „ciało kontra umysł” przyczynił się do zaniedbania ciała przez teoretyków sztuk performatywnych i ideowej alienacji twórców tych dziedzin oraz do zagubienia odbiorców. Szansę zmiany tej sytuacji może przynieść popularność sztuk multimedialnych i interdyscyplinarnych, która coraz bardziej zmusza widza do poszerzania granic poznawczych, a to może pozwolić na pełniejsze zrozumienie i rozwój form performatywnych, w tym tańca. Formułowanie teorii tańca nie jest jednak zjawiskiem jednoznacznym. Dużym uproszczeniem jest zawężenie tego kierunku do krytyki i recenzowania działań performatywnych. Niestety zbyt często teksty takie sprowadzają się do bardzo jałowych bezrefleksyjnych opisów „scena za sceną”, nie wnosząc nic wartościowego do pracy artysty i jeżeli są zauważane, to mogą tylko jednorazowo zachęcić lub zniechęcić kilku odbiorców do obejrzenia pracy.

Zadanie teorii bywa banalizowane poprzez zawężanie jej do dokumentujących opisów. Sztuki performatywne są niereprodukowalne, odtwarzane w sposób identyczny tracą swoją istotę, która spełnia się w „zanikaniu”.³¹ Akt działania dokonuje się tylko w danym czasie i przestrzeni. Ta efemeryczność nadaje wyjątkowego znaczenia momentowi, w którym performans wydarza się wobec widza, jednocześnie jednak stanowi o trudności jej werbalizowania. Formy performatywne nie wpisują się skutecznie w charakterystykę współczesnego świata wyznaczoną ekonomiczną wymiernością. Pojawia się więc pokusa aby to, co stale wymykające się formie zamknąć w słowach, stworzyć produkt, który będzie można łatwo zaprezentować i sprzedać. Niezrozumienie istoty sztuk performatywnych, prowadzące do zagubienia i alienacji artysty, bardzo trafnie pokazane jest w filmie *Performer*. Twórcom balansującego na granicy dokumentu i fabuły filmu udało się z jednej strony uchwycić istotne subtelnosci składające się na praktykę artystyczną performerera, z drugiej, pokazać jak nieudolne i krzywdzące mogą być skutki formalizowania działań pozornie wyznaczające sukces artysty.

Pisanie o tańcu oraz szerzej o działaniach performatywnych jest sztuką samą w sobie, w którą wpisana jest niemożliwość uchwycenia ulotności. Według Derridy pismo jest znakiem nieobecności. Aby przekazać to, co wydarza się poprzez performans, musi wyrazić jego nieuchwytność. Znak, który się wyłania z działania, określa nowy porządek artykulacji, uruchamiając maszynę dalszych odczytań i interpretacji, stanowiąc przedłużenie efemeryczności performansu.³² Wydaje się, że istotą relacji teorii i praktyki powinno być budowanie i poszerzanie wspólnej płaszczyzny dla formułowania refleksyjnych analiz, wymiany doświadczeń, wzajemnej inspiracji w odniesieniu do różnych kontekstów rzeczywistości. Praktyka i teoria ujęte mogą być w idei jednego ciała, rozumianego jako przestrzeń spotkania, wymiany, syntezy. „Nie należy pisać o ciele, lecz zapisać ciało - ciało, a nie cielesność” pisał Nancy określając jeden wymiar aktu pisania i ciała. Momentem spełnienia obydwu jest dotyk, punkt styku, przepływu, spotkanie Innego, z którego wyłania się nowa forma znaczenia. Akt pisania nie następuje jako łańcuchowa reakcja uruchomiona po obejrzeniu performansu, ale jest efektem scalenia działania z językiem określającym znaczenie. Rozróżnienie ciała i cielesności odrzuca naznaczenie ciała kulturową funkcjonalnością i wskazuje na pierwotną moc jego znaczeń. W ten sposób, według Nancy’ego, może dokonać się synteza ciała i słowa.

Próby badania i definiowania tańca podejmują antropologowie, teoretycy tańca, jak również sami twórcy. W Polsce do rozwoju dyskursu dotyczącego tańca w bardzo dużym stopniu przyczynia się praca Jadwigi Majewskiej, autorki wielu wnikliwych tekstów, redaktorki zbiorowych publikacji światowych autorytetów w dziedzinie, uważnej obserwatorce tego, co i jak pisze się o tańcu w Polsce. Dzięki jej pracy polscy czytelnicy mogą się także zapoznać z nietłumaczonymi do tej pory ważnymi pozycjami ze współczesnej historii tańca. Pod redakcją Majewskiej ukazał się zbiór *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*. Ten obszerny wybór tekstów napisanych od lat siedemdziesiątych XX wieku ilustruje rozwój

tańca współczesnego, uwypuklając istotne dla tej dziedziny konteksty i aspekty. W samej formule uporządkowania tekstów Majewska wskazuje na złożoną strukturę tańca współczesnego. Pierwsza część dotyczy szeroko rozumianej praktyki, wyszczególniając taniec kolejno jako „proces, działanie oraz spektakl”, określając różne formy, poprzez które realizowany jest taniec. Tancerze nazywają swoją pracę w studio „praktyką”. Obejmuje to zarówno różnorodny trening fizyczny jak i wszystkie świadomie przeprowadzane procesy, które są artystycznie potrzebne w przygotowaniu się do realizacji swojej pracy, takie jak medytacja, praca z muzyką, obrazem, materia, tekstem. Termin „praktyka” dotyczy więc nie tylko różnych form prezentacji artystów, ale też regularnego procesu pracy prowadzonego przez tancerzy. Współcześnie coraz wyraźniej zaznacza się linia rozgraniczająca taniec sceniczny oraz różnorodne formy „działań”. Różnica w podejściu do tańca widoczna jest w realizowanych prezentacjach, ale także w odniesieniu do różnych źródeł pracy. Teatr tańca osiągnął już dobrze ugruntowaną tradycję i jest najpopularniejszą formą „tańca artystycznego”. Gatunek ten silnie rozwijał się w Niemczech od początku XX wieku pod wpływem tańca ekspresyjnego i teatru Bertolta Brechta. Przedstawiciele tego nurtu to m.in.: Pina Bausch, Sasha Waltz i Susanne Linke. W Polsce swój własny język tańca w teatrze wykształcił Teatr Dada von Bzdulow, od ponad dwudziestu lat tworząc i prezentując spektakle w rodzinnym Gdańsku, kraju i zagranicą. Taniec w teatrze wykorzystany jest jako narzędzie spektaklu, buduje alternatywną rzeczywistość świata teatru i wprowadza do niej widza, czasem kreując postaci, opowiadając historie. Teatr tańca pozwala na otwarcie konstrukcji, struktury i narracji spektaklu oraz ekspresyjne, pozawerbalne wyrażenie emocji. Pozostaje jednak bezpośrednio bliski teatrowi dramatycznemu, różniąc się tylko środkiem przekazu, choć powstaje także dużo ciekawych spektakli łączących te dwa języki teatru. Mimo że teatr tańca jest także bardzo żywą i wciąż uwspółcześnianą formą, można określić jego ramy. Trudniejsze do jednoznacznego sklasyfikowania są „działania”, takie prace, w których twórcy często sięgają po inne środki niż taniec i ruch, bazując na improwizacji, interakcji z publicznością, prezentując swoje prace w galeriach lub w przestrzeniach publicznych, przybliżając się do sztuki performance. Ze względu na różnorodność form i jakości wykorzystywanych przez twórców „działań” stanowią one interdyscyplinarną przestrzeń pozwalającą na podjęcie wielowątkowych analiz i interpretacji. Mimo zakorzenienia w sztuce tańca, twórcy „działań” często rezygnują z określenia „taniec” w stosunku do tego, co robią. Być może chcą przez to uniknąć nieporozumień wynikających ze skojarzeń z formami i jakościami, które obejmuje taniec, odciąć się od nich, określić je w inny sposób. Tworzą oni rodzaj awangardy tańca. Czując wyczerpanie lub niedosyt wcześniej wypracowanych założeń sztuki tańca, wykraczają poza to, co znane i zdefiniowane. Próbują poszerzać konteksty poznawcze i twórcze tańca. Kierunek „działań” jest w ciągłej fazie rozwoju i aktualizowania, zaskakuje swoich odbiorców i stawia przed nimi wyzwanie.

Dla głębszego rozumienia i analizy kondycji sztuki tańca, w drugiej części zbioru *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym* Majewska przytacza teksty dotyczące kontekstów historycznych, socjologicznych oraz antropologicznych stanowiących istotne aspekty rozwoju tańca oraz analizy krytyczne pojawiających się tendencji. Interdyscyplinarne łączenie idei jest często nieodłącznym elementem pracy współczesnych twórców, równie istotne jak technika tańca lub inne środki użyte w działaniu. Z tego względu przedstawienie podejść teoretycznych, w zestawieniu z opisem praktyki, może być pomocne w odbiorze pełnego wymiaru sztuki tańca. Dla budowania teorii ważne wydaje się być uporządkowanie historii. Z tego powodu wielu teoretyków próbuje opisać ideę tańca szukając jej początków. W XX wieku przeprowadzano liczne analizy bazujące na badaniach antropologicznych dotyczących kwestii klasyfikacji oraz ontologii tańca. Nad możliwością określenia jednoznacznych źródeł tańca zastanawia się Andree Grau. W tekście „Mity o pochodzeniu” z odważnym sceptycyzmem analizuje i kwestionuje kolejne teorie badające źródła powstania tańca. Wyklucza ewolucyjne podejście upatrujące inicjacyjnego wpływu popędów czy zachowań zwierząt, z którego wyłoniła się stopniowana klasyfikacja prymitywnych, ludowych, klasycznych oraz teatralnych form tańca.³³ Zdaniem Grau taki podział w sposób krzywdzący i wartościujący wyznacza podział „my” - „oni” a tym samym uniemożliwia pełne zrozumienie kultury danej społeczności

i płynącej z niej tradycji. Autor tekstu krytykuje także poglądy Havelock Ellis, mówiące o tym, że „życie to taniec” oraz Judith Lynne Hanna, że „tańczyć jest rzeczą ludzką” jako błędnie uniwersalizujące. Intencją Grau nie jest jednak proste obalenie „mitów” o początkach tańca, ale zbadanie ich celowości i skuteczności. Zdaniem Grau, bez względu na trafność, powstawanie takich prac było istotnym elementem historycznych badań, i o ile analiza nie służy wyciąganiu subiektywnych wniosków i zawężaniu ujęć i form, to dociekliwość i chęć zbadania dziedziny tańca przyczyniają się do rozwoju dyskursu. Celem Grau jest przedstawienie „globalnej perspektywy”, która jest cechą współczesnej sztuki tańca i powinna być podstawą analiz teoretycznych skupionych wokół problematyki poruszanej przez twórców.³⁴ Współcześnie natomiast teoretycy powinni skupić się na problematyce tańca, a nie jego formalnych jakościach i poprzez konkretne prace dociekać ich podłoża w różnych obszarach sztuki, nauki i samego życia.

Teoria jednak nie może nigdy oderwać się od opisywanej rzeczywistości. Niebezpieczeństwo takie dostrzega Gavin Butt, wskazując na autorytarne tendencje teorii. Współczesna krytyka sztuki opiera się na ideach humanistycznych, które odrzucały formy wyznaczające bazę dla tworzenia nowych znaczeń i pojęć. Niezamierzonym efektem twórców poststrukturalistycznej myśli czy filozofii dekonstruktywistycznej i psychoanalizy jest wykorzystanie ich poglądów dla wąskiej argumentacji jednego kontekstu bez hermeneutycznej otwartości.³⁵

Ciekawą formą realizacji spójności teorii i praktyki jest twórczość duetu artystycznego Deufert&Plischke. Twórcami kolektywu są Katrin Deufert, teoretyk sztuk performatywnych oraz Thomas Plischke, choreograf a w przeszłości tancerz wiodącego w Europie zespołu Rosas z Brukseli. Jak sami podkreślają, od momentu zawiązania kolektywu Deufert&Plischke w 2006 roku, jako twórcy zamknęli etap indywidualnej identyfikacji, porzucając przynależność do wąskich dyscyplin, zaczęli tworzyć nową formułę tożsamości obejmującą szeroki zakres doświadczeń obojga. Ideą ich pracy wydaje się być nie egocentryczne spełnienie artystycznej pasji, ale kreowanie i wyznaczanie kierunków rzeczywistości, w której funkcjonują. W swoich działaniach podejmują uważną obserwację i analizę zjawisk, często we wspólnym procesie z zaproszonymi osobami, nie tylko twórcami. Proces w przypadku Deufert&Plischke staje się celem ich pracy. Prezentowane działania często przyjmują formę wykładów performatywnych oraz „żywych” instalacji z założeniem współuczestnictwa widzów (participatory and self-emerging installation), przeplatając przekaz istotnych treści teoretycznych z różnorodnymi środkami i interaktywnymi działaniami z publicznością. Oboje są także akademikami związanymi z berlińską uczelnią Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz (HZT), istotnym miejscem rozwoju nowej myśli w tańcu i choreografii.

Trudność w utożsamieniu wielu współczesnych form ze sztuką tańca stanowi wyzwanie przede wszystkim dla widza, który zmuszony jest do poszerzenia horyzontów swojej percepcji, a nie zawężania oczekiwań i wyobrażeń do oswojonego oblicza tańca klasycznego lub modernistycznego, nacechowanego wyestetyzowaniem układów tanecznych dosłownie ilustrujących narracje i znaczenia. Konfrontacja z „nowym tańcem” nie jest łatwym zadaniem dla odbiorcy, zwłaszcza, że problemy zdają się mieć także teoretycy i krytycy tańca, którzy pełnią funkcję łącznika między twórcą a odbiorcą. Ich głosy stanowią wciąż indywidualne opinie i stanowiska, które jednak powoli zaczynają budować dyskurs. To „jak” mówi i pisze się o tańcu jest dzisiaj motorem napędzającym maszynę jego rozwoju. Szeroko rozumianego opisu tańca potrzebują odbiorcy aby odczytywać konteksty, odniesienia prac, a tym samym zapewnić sobie bardziej wnikliwy i pełniejszy ogląd i przeżycie sztuki. Potrzebują go także sami twórcy. Jest to możliwość skonfrontowania swojej twórczości ze światem zewnętrznym, weryfikowania swoich założeń i czytelności pracy, a ponadto może być także inspirującym dialogiem. Stworzenie dyskursu oznacza stworzenie różnych tekstów nawiązujących nawzajem do siebie i odwołujących się do szerokich kontekstów rzeczywistości, wychodzących poza granice wcześniej wspomnianej recenzji-relacji.

Projekt Badanie/Produkcja. Rezydencje. Taniec w procesie artykulacji

W 2014 roku Maria Stokłosa, inicjatorka Fundacji i Domu Pracy Twórczej Burdąg, wraz z Instytutem Muzyki i Tańca, zaproponowała ciekawą formułę współpracy między twórcami i młodymi badaczami tańca. Pilotażowy projekt obejmował cztery produkcje artystyczne autorstwa Magdaleny Ptasznik, Marii Stokłosa, Renaty Piotrowskiej i Maiji Reety Raumanni, w których artystom towarzyszyli krytycy i badacze tańca: Zofia Smolarska, Teresa Fazan, Mateusz Szymanówka, Agnieszka Kocińska i Anka Herbut. Zostali oni wspólnie zaproszeni do odbycia rezydencji w Domu Pracy Twórczej w Burdągu, który został stworzony jako miejsce twórczych spotkań, wymiany i procesu. Projekt miał na celu zaciśnięcie relacji między teorią i praktyką oraz przenikanie się tych dwóch elementów. Jak mówi Stokłosa, pomysł skonfrontowania pracy choreografów z teoretycznym „okiem zewnętrznym” wziął się z potrzeby rozwijania środowiska skupionego wokół sztuki tańca. Krytycy tańca przeważnie oglądają skończone prace podczas prezentacji weryfikując ich efekty, nie mając jednak wglądu w przebieg procesu. Obecność podczas prób dała szansę osobom piszącym o tańcu zaobserwowania jak przebiega proces powstawania choreografii, a także włączenia się w twórcze dyskusje. Tytuł projektu sugeruje, że taniec wyłania się z procesu doświadczenia, ale także określenia znaczeń. Formuła projektu była pierwszym tego typu eksperymentem, uczestnicy badania/produkcji nie mieli żadnych odgórnie narzuconych wytycznych co do charakteru i formy tekstów. Różnorodność powstałych w wyniku projektu tekstów pokazuje inne podejścia do pisania o tańcu i oddaje wielowymiarowość relacji pra-ktyki i teorii.

Powtarzającą się trudną kwestią praktyki tancerzy jest współcześnie to, że podyktowana jest ona warunkami danego projektu, często przebiega w krótkim okresie czasowym i jest ściśle ukierunkowana na podjęty temat nie pozwalając na swobodniejsze eksplorowanie ruchu i zagadnień, błędzenie i szukanie różnorodności, przez co tancerze podejmują szybkie (czasem zbyt łatwe?) artystyczne decyzje. Z tego względu rezydencja Maji Reety Raumanni i Antiego Helminena w Domu Pracy Twórczej w Burdągu wydaje się być wymarzoną sytuacją dla twórcy. Artyści nie pracowali pod presją wyznaczonej daty realizacji i mieli dużą swobodę w podejmowanych próbach. Był to więc proces w czystej postaci, a nie próby przygotowujące do premiery. Współpraca Raumanni i Helminen jest przykładem na interdyscyplinarną otwartość tańca. Raumanni jest choreografką, która w swojej edukacji i zawodowych doświadczeniach przeszła świadomą drogę od harmonijnego tańca modern do postmodernistycznych eksperymentów w pracy z ruchem i ciałem. Narzędziem, którym w swojej twórczości operuje Helminen jest światło. Wspólna praca pozwala im na wymianę doświadczeń i przenikanie się form. W Burdągu postawili sobie zadanie zbadania wpływów i relacji w ramach funkcjonującej wspólnoty – grupy tancerzy oraz dekonstrukcji wszystkich elementów tańca. Nietypową sytuacją mogło zdawać się to, że zakładając projekt na trzydziestu tancerzy na tym etapie pracy nie mieli ani jednego, a pracowali za to z makietą i pionkami, operując nimi jak w grze planszowej, opracowując strategię działań jak w sporcie. W tej eksperymentalnej podróży w niewiadomą towarzyszyła im Zofia Smolarska, badaczka sztuk performatywnych, absolwentka Wiedzy o Teatrze w warszawskiej Akademii Teatralnej. Opublikowany na portalu *dwutygodnik.pl* tekst Smolarskiej pt.: „W poszukiwaniu całości” jest wnikliwą analizą przebiegu rezydencji, wzbogaconą o trafne odniesienia do literatury, świata nauki i współczesnej myśli filozoficznej.³⁶ Jest jednak skończony i gotowy jak premiera, której artyści nie planowali. Nie czuje się w nim otwartości na eksperyment, który wymyślili fińscy twórcy ani żadnej oznaki zaskoczenia i dociekliwości. Smolarska pozostała w zdystansowanej pozycji wobec procesu, bardzo rzeczowo opisując przebieg pracy artystycznej. Najcenniejsze są przywoływane przez badaczkę porównania z kontekstami spoza metodologicznego procesu, które poszerzają wymiar pracy, otwierając przed odbiorcą-czytelnikiem dodatkowe warstwy ukryte w idei projektu. Autorka tekstu porównuje proces artystów do społecznego laboratorium Bruno Latoura, przywołuje obrazy fotografii fińskiej artystki Pii Lindman, zabiera czytelników na moment w filozoficzno-fantastyczny wymiar literatury Stanisława Lema. Te fragmenty dodają pracy Smolarskiej element życia, którego dotyczyć zdaje się pomysł projektu Raumanni i Antiego.

Renata Piotrowska z kolei podczas swojej rezydencji mierzy się z tematem śmierci. W trakcie pracy nad spektaklem *Śmierć. Ćwiczenia i wariacje* warszawska choreografka współpracowała z dramaturżką Bojaną Bauer. Poza tym Piotrowska występowała w podwójnej roli, ponieważ sama także wykonywała swoją choreografię. Po stronie teorii obecny był dwugłos Teresy Fazan i Mateusza Szymanówki. Przywołana przez Piotrowską ostateczność życia jest w swej naturze tematem bliskim i z pewnością istotnym dla każdego. Punkt wyjścia do pracy jak się więc zdaje był dla wszystkich wspólny i zrozumiały i wspomagał osobiste zaangażowanie wszystkich uczestników procesu. Udział dwójki badaczy w rezydencji Piotrowskiej był czynnikiem wzmacniającym siłę teorii w procesie twórczego dialogu i mógł dawać choreografce więcej szans konfrontowania podejmowanych działań i przedyskutowywania swoich założeń. Zarówno Fazan jak i Szymanówka zdają się być bardzo uważnymi i świadomymi obserwatorami praktyk prowadzonych przez performerkę, czym dzielą się w swoich tekstach, przybliżając idee somatycznych technik pracy z ciałem, na których bazuje Piotrowska. Oglądanie tancerza podczas występu jest czymś zupełnie innym, niż bycie z nim w trakcie procesu, szczególnie kiedy oparty jest on na subtelnych i wewnętrznie skupionych metodach pracy. Dla zrozumienia zjawisk i zasad praktyk somatycznych, które opisuje dział nauk BMC (Body Mind Centering) potrzebne jest zastosowanie metody poznawczej łączącej wiedzę teoretyczną i doświadczenie opisywanych zachowań. Fazan dostrzega silną zależność między fizycznym i intelektualnym zaangażowaniem artystki w proces. Zauważa jak myśl budzi ruch, a ciało generuje refleksje. Opisuje też swoją niepewność, kiedy obserwuje jak performerka, poprzez zaangażowanie w doświadczenie fizyczności, zaciera swoją obecność. Jest to niezwykle i bardzo cenny moment, mimo że powoduje zakłócenia w zwykłej werbalnej komunikacji. Fazan uważnie śledzi zmiany i nowe etapy powstającej choreografii, łączące się też z rolą dramaturżki, która stanowi „trzecie oko” artystycznego podmiotu. Wobec konkretnych praktyk eksplorowanych przez Piotrowską, obejmujących także taniec z modelem szkieletu³⁷, Fazan stopniowo zauważa wyłaniający się w procesie stan „nieobecności”, który okaże się celem pracy choreograficznej. Szymanówka jeszcze bardziej akcentuje przebieg i znaczenie pracy ze szkieletem, analizując mimowolne skojarzenia wywołane przez jego obecność. Podąża za fascynacją performerki określoną ruchowością jej scenicznego partnera i relacją ciała i przedmiotu. Renata Piotrowska jest zdyscyplinowaną i bardzo uporządkowaną w sposobie pracy artystką. Nie ustępuje w podejmowanych próbach prowadzących ją do wyznaczonego celu, wnikliwie analizując skuteczność działań. W projekcie *Śmierć. Ćwiczenia i wariacje* próbuje zrekonstruować w ruchu średniowieczne ilustracje przedstawiających taniec śmierci, z których układa groteskowy taniec pełen podskoków i wyrazistych gestów. Z obserwacji tanecznego procesu, przez który Piotrowska prowadzi swoje ciało oraz nietypowego partnera, najmocniejsze wrażenie robi na Szymanówce pozycja leżąca, w której performerka ostatecznie zrównuje swoje ciało ze szkieletem. Silna symbolika i znaczenie tego obrazu wybrzmiewają w momencie ciszy i bezruchu, przywołując samą Śmierć. Założenie Piotrowskiej stanowi utopię, próba zmierzenia się ze śmiercią jest niemożliwa do zrealizowania. Paradoksalnie jej sukces leży w osiągnięciu jak najpełniejszej porażki. Performerka odkrywa to poprzez proces, co równolegle staje się też jasne dla dwójki obserwatorów. Spostrzeżenie ma więc podwójny wymiar doświadczenia i refleksji.

Dla Szymanówki nie była to pierwsza współpraca z twórcami tańca. Tworzył wspólne projekty jako dramaturg z Koriną Kordową i Przemkiem Kamińskim. Jest też absolwentem wiedzy o tańcu na Freie Universität Berlin, które to studia oparte są na stałym kontakcie i wymianie między teoretykami i praktykami tańca.³⁸

Kolejną rezydencją badawczą w Burdągu były przygotowania do realizacji performansu *Surfing* autorstwa Magdy Ptasznik. Nie był to początek pracy artystki nad nowym performansem, wcześniej pracowała nad nim kilka tygodni w ramach stypendium w Niemczech i w Centrum Ruchu w Warszawie. W Burdągu dołączyła do nich Agnieszka Kocińska. Proces przenikania teorii i praktyki jest trudny do przesłedzenia w tekstach badaczki i dowodzi dystansu poznawczego często obecnego w podejściu teoretyków do pracy artystów. Dla poznania procesu powstawania performansu Ptasznik *Surfing* teoretyczka przyjęła formę wywiadów przeprowadzonych z performerką oraz dramaturżką Eleonorą Zdebiak. Oddała tym samym możliwość nazywania działania samym artystkom. Zdebiak i Ptasznik wykonały dwukrotnie

pracę teoretyczną, przełożoną procesem tworzenia performansu. To pracy nad performansem podeszły z szeroko analizowanym konceptem dotyczącym fizyczności przedmiotu. Ptasznik przyznaje, że dizajn otaczających ją w życiu przedmiotów, ich faktura i materia stanowi dla niej stałą fascynację. Postanowiła więc wykorzystać to jako bodziec do podjęcia artystycznego akcji. *Surfing* jest drugą pracą performerki dotyczącą działania z obiektem. Wcześniej stworzyła *Surface. Territory*, w której za pomocą przedmiotów eksplorowała przestrzeń, jej zmieniający się charakter. Tym razem chciała skupić się na samym przedmiocie, jego fizyczności oraz plastyczności powierzchni, odrzucając jednowymiarowość funkcji i znaczenia. Podejmowane działania, interakcje z wybranymi do pracy przedmiotami, motywuje intencją aktywowania ich dla zaobserwowania przekształceń. Głównym bohaterem performansu są więc przedmioty, a artystka pełni funkcję animatora, będąc jednocześnie wewnętrznym widzem tworzącego się krajobrazu performansu. W swoim działaniu balansuje na granicy kontroli i nieprzewidywalności reakcji przedmiotów na wprowadzony ruch. Jak mówi, kontrola nie jest celem tej pracy, ale również nie jest nim zupełny brak wpływu na to, co dzieje się w i z przestrzenią. Przyjętą metodę określa jako zasadę „ograniczonego chaosu”. Punktem zainteresowania artystki jest proces postrzegania materii z silnym zaakcentowaniem tego, co widziane. Takie podejście może wydawać się zaskakujące w kontekście pracy tancerki. Ptasznik nie skupia się jednak na estetyce wyglądu, tylko na naturze widzianego zjawiska, wpływie percepcji wizualnej na pracę choreograficzną. Odnajduje dynamiczny aspekt obserwowanej struktury i kompozycji, która buduje czas i przestrzeń performansu. Postawa artystki wpisuje się płynną naturę współczesnego tańca i ilustruje proces zacierania się oczywistych granic zainteresowań w ramach tej dziedziny.

Jednomyślny ton wypowiedzi Ptasznik i Zdebiak wskazuje na spójną wizję artystek. Dramaturżka podkreśla chęć odcięcia się od teatralności, w której użycie przedmiotu na scenie jest jednoznaczne z nadaniem mu funkcji rekwizytu lub elementu scenografii. W *Surfing* obiekt ma charakter podmiotu i przedmiotu jednocześnie, manifestując swoją fizyczność. Performerka przyjmuje w tym wypadku rolę drugoplanową i stając się mediatorem poruszanych płaszczyzn. Artystki sugerują przewartościowanie percepcji widza przyzwyczajonego do odbioru sztuki performatywnej przez zmysł wzroku. Zamierzeniem autorek *Surfing* jest przywołanie nowego sposobu patrzenia skupiającego się na relacjach i jakościach dynamicznej kompozycji przestrzeni performansu. Zdebiak wskazuje przy tym na silny wpływ edukacji tanecznej i choreograficznej, w której wciąż nadrzędną rolę przypisuje się kontroli jako narzędziu tworzenia i podstawie percepcji. Jej zdaniem podjęcie negocjacji z nieprzewidywalnością wydarzeń jest o wiele bardziej interesującym aspektem sztuk performatywnych.

Analitycznie wypracowane, konceptualne podejście do pracy Ptasznik i Zdebiak, pozwoliło im na stworzenie ciekawych wypowiedzi na temat swoich doświadczeń. Agnieszka Kocińska zadając artystkom krótkie pytania, stanowiące impuls do ich rozbudowanych odpowiedzi, uporządkowała wywiady przeplatając wypowiedzi artystek wywoławczymi hasłami takimi jak: „akcja, próba, widz, negocjowanie siebie, program, czerwona żaluzja”, za pomocą których autorka być może próbowała nadać kierunek tekstowi i zaakcentować istotne aspekty omawianego działania. Nie uwypukla jednak żadnych wątków, których nie poruszają same artystki, nie dopełnia spotkania praktyki i teorii. Jest przekąźnikiem między artystkami i odbiorcami w najprostszej formie.³⁹

„Ten tekst powstaje w procesie”, powtarzane kilkakrotnie zdanie w pracy Anki Herbut zdaje się być mottem w jej podejściu do rezydencji badawczej przy projekcie Marysi Stokłósy pt.: *Wylinka*. Zaczyna tak samo jak artyści biorący udział w procesie, od ostrożnego rozpoznawania gruntu, nieśpiesznego orientowania się w nowej sytuacji. W pracy choreograficznej Stokłósy wzięli udział: Iza Szostak, Magdalena Ptasznik, Wojtek Pustoła i Wojtek Ziemiński. Na początku zamiast z góry określonego tematu uruchomiona została ruchowa intuicja performerów, którą eksplorowali bez oceniania i uprzedzeń. Próbuąc zrozumieć podejmowane przez performerów eksperymenty Herbut pozwala sobie na podążanie za pojawiającymi się skojarzeniami. Przynacza *Kwadrat* Samuela Becketa znajdując podobieństwo w przyjętej strukturze wzajemnych relacji łączonych ciał. Indywidualność, choć wciąż widoczna, ujęta jest w zbiorowości. W trakcie pierwszych improwizacji performerzy badali możliwości indy-

widualnego ruchu w ramach struktury ściśle połączonego tria. Proces badawczy odbywał się także poza studium. W poszukiwaniu inspiracji i impulsu do działań twórcy, a z nimi Herbut, przeszukiwali opuszczone mieszkanie bliskiej dla choreografki osoby. Z poszukiwań wyłonilo się dużo książek z zakresu literatury i metodologii pracy z ciałem m.in. *Siódmy kontynent* Hanekego, *Pamiętnik przerwania* Doris Lessing, *Rachatlukum* Jana Wolkersa, *Wiek cudów* Karen Thompson, *inging* Jeanine Durning, *Body weather* Mina Tanaki. Prowadzona intuicją, Herbut wyczuwa, że będzie to istotny punkt w określeniu „terytorium” pracy. Idee powstałe w wyniku dyskusji wokół zdobytych lektur oraz nagromadzone przedmioty dają twórcom bazę do dalszych poszukiwań ruchowych, przy zachowaniu jednak wciąż dużej otwartości po stronie choreografki względem dookreślenia tematu. Metodę pracy Stokłosa Herbut określa jako „kontrolowaną dezorientacją”, którą cechuje czasami graniczne odsuwanie momentu decyzyjności na rzecz rejestrowania nieselektywnej improwizacji. W tej ryzykownej postawie uzupełniał choreografkę Wojtek Ziemilski, odpowiedzialny za dramaturgię spektaklu, sugerując możliwe domknięcia zamysłu. Wzajemne wycucie, zaufanie i porozumienie twórców doprowadziło do podjęcia potrzebnych decyzji w odpowiednim momencie. Z testowanych przedmiotów została wybrana folia stretchowa w kilku rodzajach. Performerzy próbowali wypełnić nią przestrzeń, obwijać ciała i wyzwolić się z niej, wciąż sprawdzając wpływ materii na ruch oraz relacje wewnątrz wyłaniającego się spójnego organizmu. Ukonstytuowała się też zasada pracy, którą było ciągle poszukiwanie przekształceń w ramach formy, przestrzeni i ruchu. Folia stała się centralnym punktem powodującym działania performerów. Była jednocześnie motorem napędzającym choreografię i śladem pozostającym w wyniku ruchu.

„Po każdej próbie gromadzono więc foliowe pozostałości z założeniem powtórnego ich wykorzystania. Potem rozciągano je w całej przestrzeni, ugniatano w bryły, opakowywano resztkami pojedyncze przedmioty, a na podłodze układano reliefowe kompozycje. Wreszcie, zrecyklingowana folia pojawiła się jako spłaszczony, rozciągnięty na podłodze pejzaż, w który wkomponowane zostały ciała tancerzy i z którego dopiero mieli się wyemancypować. W taki sposób zaczęła powstawać kluczowa dla myślenia o spektaklu i ujawniająca się w kilku różnych odsłonach rzeźba choreograficzna, w której wszystko porusza wszystkim i wszystko na wszystko inne wpływa – niezależnie od tego, czy mowa o performerach, czy o obiekcie. Performer i obiekt zaczęli działać na tych samych zasadach.”

Warto w tym momencie wspomnieć, że twórcy *Wylinki* wywodzą się z różnych środowisk artystycznych. Stokłosa jest choreografką, Ptasznik i Szostak to tancerki i choreografki, realizujące swoje autorskie prace na pograniczu tańca i sztuki performance. Pustoła jest rzeźbiarzem zajmującym się intermediami, a Ziemilski wywodzi się z teatru dramatycznego. Użyty w działaniach obiekt stał się równoprawną częścią ciała performatywnego, zrównaną poprzez zespolenie z ciałami performerów. Dzięki uważności i kontynuowaniu refleksyjnej analizy ruchów i położenia powstały organizm był jak rozbudowane ciało *Leib*, stale konstytuująca się forma. Połączone folią ciała złożyły się na specyficzne trio choreograficzne, bez rezygnacji jednak z walki o indywidualną przestrzeń. Postawione przez choreografkę zadanie „solo w trio” było podstawą wewnętrznej relacji przedstawiającej wpływ jednostki na grupę i odwrotnie. Jakość ruchu performerów naturalnie naznaczyło zmęczenie i minimalizm wynikający ze skrępowania folią, a kluczem do choreografii okazała się wewnętrzna negocjacja między poruszającymi się ciałami.

Herbut w swoim tekście buduje rodzaj napięcia, jak w sportowej relacji „na żywo”.⁴⁰ Sprawia wyczuwalne wrażenie, że na początku sama nie wie dokąd zmierza praca artystów, a tym samym jej tekst. Zabiera więc czytelnika-odbiorcę we wspólną podróż w nieznaną, w trakcie której jest jednocześnie przewodnikiem i dociekliwym podróżnikiem. Tekst ma ciekawą konstrukcję, momentami pisany jest w czasie teraźniejszym, w innych miejscach pojawia się płynna narracja czasu dokonanego. Swoje obserwacje przeplata parafrazami choreografki z dziennika prób oraz krótkimi notatkami performerów tworząc tym samym jednogłos zespołu badawczego pracującego przy projekcie *Wylinka*. Do tego dopiski: „Ten tekst powstaje w procesie”, „To się właśnie dzieje” i „Ciąg dalszy nastąpi” dodają tekstowi Herbut niezwykle żywego i aktualnego charakteru. Współpraca zaproszonych do realizacji spektaklu *Wylinka* twórców w ramach rezydencji badawczej wydaje się być idealną syntezą teorii i praktyki.

Cechą wspólną łączącą wszystkie prace biorące udział w projekcie *Badanie/Produkcja. Rezydencje. Taniec w procesie artykulacji* jest nowatorskie podejście do sztuki tańca i rozumienie choreografii jako analitycznego procesu w odwołaniu do różnych kontekstów (oraz dziedzin sztuki) prowadzącego do podjęcia decyzji, z których wynika dobór potrzebnych środków i rozwiązań. We wszystkich też pracach istotną rolę odgrywały przedmioty. Zostały one wykorzystane w zamyśle choreograficznym na równi z ciałami performerów, przy odrzuceniu jednomyślnie koncepcji użycia obiektów w działaniu jako drugoplanowych rekwizytów lub elementów scenografii. Paradoksalnie, odrzucając walory estetyczne jako wyznacznik jakości, poprzez proces osiągnęli bardzo wizualny charakter swoich prac. Twórcy odnosili się do różnych kontekstów kulturowych, sięgając po historię sztuki, literaturę, idee dizajnu społecznego, co podkreśla ich holistyczne podejście do pracy twórczej.

Coraz częściej pojawiającym się modelem współpracy wśród choreografów jest też zapraszanie dramaturgów. Czasami wywodzą się oni ze świata teatru dramatycznego i poprzez swoją otwartość i zainteresowanie tańcem we wspólnej pracy z choreografami wykorzystują swoje doświadczenie zawodowe zdobyte w teatrze, ucząc się tym samym nowego języka. Być może z czasem wykształci się grupa dramaturgów tańca, którzy będą na bieżąco poznawać stale zmieniającą się tkankę tańca i swoim zewnętrznym ale zaangażowanym okiem wzbogacą i urozmaicą wypowiedzi choreograficzne. Dzięki zestawieniu czterech produkcji w projekcie *Badanie/Produkcja. Rezydencje. Taniec w procesie artykulacji* wyłonił się reprezentacyjny obraz współczesnej polskiej myśli choreograficznej, który może być uzupełniony takimi artystami jak: Karol Tymiański, Paweł Sakowicz, Anna Steller i Magda Jędra (także jako duet Good Girl Killer) Ramona Nagabczyńska, Maria Zimpel, Kaya Kołodziejczyk, Agata Siniarska, Aleksandra Borys. Twórczość współczesnych artystów jest bardzo zróżnicowana, jednak łączy ich otwartość na analityczne procesy poznawcze, z których czerpią inspiracje i kierunki do podejmowanych działań, bezustannie aktualizując swój język artystycznych wypowiedzi. Spotkanie praktyków z badaczami tańca wydaje się być naturalną konsekwencją wielowymiarowych poszukiwań artystów i potrzebą wzbogacenia swojej pracy poprzez spotkanie i dialog. Doświadczenie wspólnego procesu twórczego wydaje się być nową sytuacją dla młodych teoretyków tańca, którzy czasem ulegają pokusie uproszczenia zadania do stworzenia opisu działania. Być może wynika to z powszechnego nastawienia na efekt i chęci precyzowania lub tłumaczenia intencji artystów. Tymczasem podjęcie odpowiedzialności za własne przemyślenia może zaowocować bardzo ciekawymi wypowiedziami, włączając się tym samym w proces kreacji, w którą wpisana jest synteza teorii i praktyki.

Twórca - odbiorca

Od drugiej połowy XX wieku, kiedy improwizacja zaczęła znacząco przekształcać formę i jakości tańca, nastąpiło też zachwianie stabilnej relacji między twórcą a odbiorcą. W przypadku baletu i tańca modernistycznego rola odbiorcy jest jasno sprecyzowana: jego miejsce jest na widowni, w bezpiecznej odległości od sceny, na której prezentowany jest taneczny pokaz, a jego jedynym „zadaniem” jest podziwianie tanecznej wirtuozerii. Tancerze zajmujący się improwizacją przede wszystkim radykalnie odrzucili wartość wirtuozerii, ale także wyszli poza przestrzeń sceniczną, zapraszając widza do bardziej bezpośredniej konfrontacji z tańcem. Pokazy kolektywu Grand Union odbywały się w zajmowanych przez artystów pomieszczeniach, które były jednocześnie ich miejscem prób. Widzowie nie mieli już wygodnych foteli teatralnych, a swobodnie wpuszczani w otwartą przestrzeń, przeważnie zajmowali miejsca pod ścianami. Poprzez zacieranie podziału między sceną a widownią, zniknął także jednoznaczny kierunek wyznaczający przód i tył akcji, bardzo istotny w tradycyjnych tańcach. Tancerze w swoich działaniach zbliżali się do widzów, co zmieniało dotychczasową perspektywę oglądanego tańca, uruchamiało wszystkie zmysły percepcji, dając szansę odczucia prędkości ruchu, temperatury i zapachu ciała. Nowe ustawienie przestrzenne pozwalało też na nawiązanie bezpośredniego kontaktu wzrokowego i fizycznego z widzem. W trakcie przedstawienia *Animal Ritual* prezentowanego podczas American Dance Festival w Connecticut College w 1971 roku Anna Halprin

zaprosiła krytyka z widowni, żeby usiadł na krześle w samym centrum przestrzeni działań performerów. Miało dać mu to szansę pełniejszego doświadczenia spektaklu. Interakcja z widownią, eksplorowanie codziennych ruchów wykonywanych przez nie-tancerzy, stało się ważną osią pracy Halprin i przyczyniło się do przekształcenia podmiotowości scenicznej, która wykraczała poza suwerenną wizję choreografa, obejmując procesy i reakcje wynikające z działania. Według założenia improwizacji bazującego na połączeniu doświadczenia i przekazu, taniec był narzędziem komunikacji, formą dialogu nie tylko między twórcą a widzem, ale także poprzez nieustającą negocjację między performerami. Odbieranie i zrozumienie przesyłanych komunikatów było podstawą dla zaistnienia wspólnego ruchu, wzbogacało też wyrazistość tańca. David Zambrano, tancerz i choreograf, od ponad dwudziestu lat rozwijający autorską metodę *flying low passing through* opartą na improwizacji w 2006 roku stworzył koncepcję projektu *Soul project*, który realizuje z różnymi performerami na świecie. W 2013 roku pracował z artystami Pracowni Fizycznej w Łodzi. W projekcie brało udział kilku tancerzy, każdy wykonał solowy taniec. Kluczem do tej prostej formuły jest wmieszanie performerów w tłum widowni. Kiedy ludzie wchodzi na scenę i orientują się, że nie mogą usiąść na krzesłach, przeważnie przemykają przez przestrzeń sceny, żeby zająć miejsce pod ścianą. Założeniem twórcy jest jednak, żeby widzowie wypełnili całą przestrzeń sceny, do czego zachęcają ich artyści. Kiedy wydaje się, że wciąż trwa swobodne ustawianie się widzów, niepostrzeżenie rozpoczyna się pierwsze solo. Odbiorcy wędrują po scenie szukając możliwości obejrzenia tańca. Jest w tym duży element zaskoczenia, ponieważ nigdy nie wiadomo, w którym miejscu i kto zacznie tańczyć. Choreografia zawsze wykonywana inaczej jest realizacją bardzo osobistych, ekspresyjnych form tańca, często przy popularnej muzyce. Widz może odnieść wrażenie, że dane solo jest wykonane tylko dla niej/niego. Zambrano osiąga efekt indywidualnej relacji tancerz-widz w chaotycznej i gęstej zbiorowości.

Inna forma przemiany w relacji między twórcą i odbiorcą polega na wyznaczaniu przed widzem zadań, tak jak we wspomnianej wcześniej pracy Daliji Acin Thelander *Exercise for choreography of attention – Point of no return*. W tej pracy artystka kończy swoje działanie jeszcze przed wejściem na scenę, przekazując widzom scenariusze, pozostawiając im pole realizacji. Odbiorcy doświadczają pracy artystycznej poprzez własną obecność w określonych warunkach i ustawieniu przestrzeni oraz obserwację pozostałych uczestników wydarzenia.

Wytrącenie odbiorcy z bezpiecznej pozycji na widowni wynikało z potrzeby twórców bezpośredniej konfrontacji. Widz jednak musi być gotowy, a przede wszystkim otwarty na takie spotkanie. W pełni doświadczy przekazu choreografii, jeżeli będzie aktywnie zaangażowany. Zrozumieć taniec to znaczy odczuć, przeżyć, odpuszczając wszelkie oczekiwania, zmierzyć się z postawionym tematem, myśla.

Kluczem do pełnego odbioru tańca zdaje się być ostatnia zasada Badiou, polegająca na umiejętności odczytania tańca takim, jakim jest w obliczu prezentacji wobec widza, bez stereotypowych obciążeń kulturowych, przy jednoczesnej mądrej otwartości na przywoływane konteksty. „Spojrzenie absolutne” widza to także domknięcie istoty sztuki tańca.

Czas – Przestrzeń

Czas i przestrzeń to podstawowe jednostki naszego wymiaru rzeczywistości, a co za tym idzie są one wyznacznikiem każdego podjętego działania i zjawisk.

Ciało poprzez swoją aktywną naturę pozostaje w ciągle konstytuującym się związku z czasem i przestrzenią, w której się znajduje. Merleau-Ponty mówi o spontaniczności ciała w konfrontacji z nowymi współrzędnymi otoczenia pojawiającymi się z każdym ruchem. Człowiek jednak szybko pozyskuje zdolność automatycznego reagowania, co daje mu możliwość skupiania uwagi na wykonywanych czynnościach, a nie samej koordynacji ciała tu i teraz. Umiejętność reagowania na rzeczywistość bez potrzeby szczegółowej analizy nie zacierają jednak źródła tej funkcji. Filozoficzny pogląd Merleau-Ponty’ego podeprzeć mogą naukowe badanie Olivera Sacksa. W książce *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem* opisuje on przypadek kobiety, która pewnego dnia na skutek ogromnego stresu spowodowanego lękiem

przed operacją straciła możliwość poruszania się.⁴¹ Lekarze ustalili, że nie istniały żadne przyczyny medyczne jej stanu, układ ruchu reagował na zadawane bodźce. Kobieta po jakimś czasie odzyskała możliwość prostego funkcjonowania, ale wymagało to od niej ciągłej pracy na poziomie świadomości, wysyłania impulsów z informacją co chciała zrobić (np. podnieś rękę do góry, złap szklanke).

Refleksja nad „dezuatomatyzacją” ciała poruszającego się w czasie i przestrzeni może stanowić inspirujące źródło dla pracy choreograficznej. Klasyczni choreografowie, związani głównie z nurtem baletowym swoją pracę postrzegali jako tworzenie kombinacji ruchowych składających się na układy taneczne o walorach przede wszystkim estetycznych, którym przypisywane były znaczenia emocji i intencji.

„Taniec jest ulotną, ograniczoną w czasie formą ekspresji wykonywanej w danej formie i danym stylu przez ciało człowieka poruszające się w przestrzeni, (...) powstaje z celowo wybranych i kontrolowanych rytmicznych ruchów”.⁴²

O ile pierwsza część definicji tańca zaproponowanej przez antropolog Joan Kealiinohomoku może być uniwersalną zasadą dotyczącą wszystkich form tańca, o tyle sformułowanie „celowo wybrane i kontrolowane ruchy” wskazuje na różnice w podejściu tańca tradycyjnego i współcześnie rozwijających się zjawisk. Balet, ale także taniec modernistyczny pierwszej połowy XX wieku, opierał się na uzyskaniu kontroli nad ciałem w celu osiągnięcia efektywnych ruchów. Więcej piruetów, wyższe skoczki, lepsza synchronizacja – takie elementy stanowiły o wartości wykonywanego tańca. Taniec, który powstaje według takiego założenia jest wykreowany w taki sposób, jak gdyby był odgórnie nałożony na czas i przestrzeń, ale w rzeczywistości jest wobec nich obojętny i jest skupiony na ostatecznej formie. Podejście Kealiinohomoku, mimo że ujmuje kwestię czasu i przestrzeni tańca, jednak w ogóle nie uwzględnia relacji tańczącego ciała z tymi czynnikami. Współczesne rozumienie pracy choreograficznej oparte jest nie tyle na kontroli czasu i przestrzeni, co obserwowaniu zjawisk pojawiających się „tu i teraz” i rozwijaniu działania na bazie podejmowanych impulsów.

Istnieje wiele definicji tańca proponowanych przez współczesnych antropologów i teoretyków. Ich trafność jest względna i zależy od punktu widzenia i zainteresowania. Odnoszenie się do różnych źródeł i motywów tworzenia tańca wydaje się być kwestią fundamentalną, rzutującą na dalsze dyskusje o estetyce i znaczeniu danej pracy. To założenia, na bazie których powstaje taniec, wyznaczają ewentualny podział i klasyfikacje, a nie style i gatunki. Choreografia jako działanie uwarunkowane w czasie i przestrzeni może być rozumiana jako narzędzie do podejmowania decyzji o organizacji przy użyciu wybranych środków, ich ruchów i relacji.⁴³ Taniec natomiast jest jednym z mediów choreografii, ale już nie jedynym. Współcześni twórcy coraz częściej w swoich pracach wykorzystują środki przypisane innym dziedzinom sztuki, traktując je na równi z tańcem lub wręcz rezygnując z niego na rzecz nowego doświadczenia i wyrazu.

Jak widać w pracach objętych programem *Badanie/rezydencja. Taniec w procesie artykulacji* w działaniach choreograficznych pojawiają się obiekty wykorzystywane w sposób traktujący je na równi z ciałem performerów. Niezwykłą relację z przedmiotem buduje Stokłosa w solowej pracy *Intercontinental*. Artystka nie wykonuje na scenie ani jednego ruchu „tancecznego”, poza serią przewrotów. Jej obecność na scenie jest podporządkowana i skupiona na świadomym podejmowaniu decyzji o przestawianiu i poruszaniu kilka materacy wielkości człowieka. Uważny widz podąża za wyznaczanym przez nią stonowanym rytmem i w napięciu oczekuje kolejnych działań. Spektakl wybrzmiewa w natężonej ciszy. Agata Siniarska, polska artystka mieszkająca w Berlinie, wyraźnie przekracza granice tradycyjnie pojmowanego tańca. Często pracuje z formą video, a w pracach scenicznych poddaje swoją kondycję fizyczną różnym czynnikom, np. rygorystycznie wydobywanym dźwiękom, minimalizując ruchy „naddane”, czyli takie, które nie miałyby wyraźnego uzasadnienia. Interesujące działania podejmuje Joanna Leśniewska, choreografka, dramaturżka ruchu, a także badaczka i kuratorka programu *Stary Browar Nowy Taniec* w Poznaniu, który stanowi prężny ośrodek nowego tańca w Polsce. Artystka za źródło inspiracji i działań w projekcie *Rooms by the sea* przyjęła obraz. W procesie tworzenia spektaklu uważnie analizie została poddana twórczość przede wszystkim Edwarda Hoppera, a praca polegała na próbie fizycznego przenikania tego co widziane,

wszystkich elementów obrazu - światła, kompozycji, figur, postaci dla zbadania możliwości porównania percepcji sztuk wizualnych i performatywnych.⁴⁴ Nielatwy do jednoznacznego zdefiniowania formy jest też gdański duet Good Girl Killer. Artystki konfrontują się z widzami w tradycyjnym układzie scenicznym, ale pojawiają się również ze swoimi pracami w różnych przestrzeniach miasta, tak jak w przypadku performansu *Lotta i Gula*, pokazywanego przed starą sopocką kamienicą w ramach festiwalu Artloop w 2011. Ich prace są nasycone wyrazistą fizycznością ciała, którego kondycja w kontekście podejmowanych tematów jest osią procesu.

Relacja czasu i przestrzeni w działaniu wydaje się być wiążącym elementem prac choreograficznych współczesnych twórców. Dobór środków, którymi przestrzeń i czas dziania jest wypełniana zależy od intencji decyzji choreografa. Choreografowanie to komponowanie przestrzeni przy użyciu wybranych środków. Wyznaczanie ram czasu zależy od intensywności eksplorowanych działań lub samoistnego rozwoju akcji, np. reakcji przedmiotu na wykonany ruch.

Poprzez poszerzanie wymiaru formy ruchu, jakość obecności w czasie i przestrzeni działania oraz sposobie użycia przedmiotów w pracach choreograficznych i budowanej relacji między obiektem a performerem, taniec wyraźnie zbliża się do sztuki performance.

Granice sztuki tańca

Z punktu widzenia wielu współczesnych twórców tańca konfrontacja z innymi formami sztuki to zabieg konieczny dla uzyskania pełni artystycznej wypowiedzi. Potrzeba i decyzja na użycie innych mediów może wiązać się też z faktem, że wielu choreografów i tancerzy jest często szczególnie uważnymi odbiorcami sztuki w sensie ogólnym, bez względu na jej granice, co pozwala im na wnikliwą obserwację i pogłębianie świadomości, a w konsekwencji przenika do ich własnej praktyki.

„Uważamy granice pomiędzy dyscyplinami, kategoriami, narodowościami za płynne, dynamiczne i osmotyczne...Dialog, myślenie, badanie i tworzenie uważamy za równoważne elementy naszej pracy.”⁴⁵ Tymi słowami we Wiedniu w 2001 roku znaczący dla współczesnej choreografii twórcy: Jerome Bel, La Ribot, Xavier le Roy oraz Christophe Wavelet wyrazili swój artystyczny manifest.

Fakt, że artyści związani z tańcem sięgają po obraz lub dźwięk nie oznacza, że stają się malarzami, czy muzykami, jednak im samym często coraz trudniej nazwać się „tancerzami”. Chcąc ogarnąć chaos nazewnictwa używanego w opisie prac i uspokoić ewentualną dezorientację odbiorców twórcy wiedeńskiego manifestu starają się zebrać jak najwięcej możliwych rodzajów powstających form. „Nasze działania możemy opisać za pomocą terminologii wywodzącej się z kontekstów kulturowych, w ramach których działamy. Mogą one nosić miano: „performansu”, „live art”, „happeningu”, „wydarzenia”, „body art”, „współczesnego tańca/teatru”, „tańca eksperymentalnego”, „new dance”, „multimedia performance”, „site-specific”, „body installation”, „tańca fizycznego”, „laboratorium”, „tańca koncepcyjnego”, „independence”, „tańca/performance postkolonialnego”, „tańca ulicznego”, „urban dance”, „teatru tańca”, „występu tanecznego” etc.”⁴⁶ Lista ta nie jest skończona i zamknięta i zapewne wciąż pojawiać się będą nowe określenia wynikające z podejmowanych eksperymentów.

Pytanie „ile jest jeszcze tańca w tańcu” wywołuje spory o tożsamość i granice tej sztuki, która ulega ciągłym przemianom i wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom. W obserwacjach teoretyków i krytyków tańca oraz sztuki performansu, jak również wśród samych twórców pojawia się spór dotyczący tego, czy niektóre formy tańca współczesnego stają się sztuką performans?

Termin „performance art” pojawił się na początku lat siedemdziesiątych XX wieku w odniesieniu do prac artystek koncepcyjnych i był mocno związany z ruchami feministycznymi. Określano nim także happeningi oraz wydarzenia ruchu Fluxus wcześniejszej dekady, które poszerzały granice definiujące sztukę. Korzenie sztuki performans sięgają awangardy początku XX wieku. Impulsem do jej powstania było zetknięcie happeningu, tańca postmodernistycznego i pop-artu, z czego wynika jego interdyscyplinarna natura.⁴⁷

Zarówno sztuka performans jak i taniec są elementami badań performatyki, stanowiącej wspólny dyskurs dotyczący performatywności życia i sztuki. Znaczącym przedstawicielem tej współczesnej nauki jest Richard Schechner, badający performatywny charakter świata z perspektywy amerykańskiego teoretyka. Próbując wyznaczyć zakres badań performatyki pisze w swojej książce, że „nie ma teoretycznych granic performatywności, ani praktycznych granic sztuki performansu”.⁴⁸

Globalny charakter czasów, w których żyjemy powoduje rozmywanie się granic, wyznaczających dotychczas suwerenność systemów politycznych i kulturowych. Dzięki swobodnym podróżom poprzez granice państw i możliwości przepływu komunikacji wszyscy mają dostęp do informacji, które wpływają na lokalne doświadczenie, zacierając odrębności kulturowe. Globalizacja jest podstawą dla badań występowania „performansów międzykulturowych”⁴⁹ obejmujących działania wiążące kultury w kontekstach społecznych, politycznych, a także artystycznych. Twórcy czerpią z wzajemnych doświadczeń, szukają uniwersalnych cech różnych praktyk, mieszają elementy tradycji, wypracowują nowe jakości działań i form. Efekty globalnego przepływu artystycznego są widoczne w środowisku współczesnej sztuki tańca. Ze względu na brak systemu wyższej edukacji w zakresie tańca w Polsce, po roku 2000 młodzi twórcy wyjeżdżali do Europy zachodniej w celu zdobycia umiejętności. Ich powrót do kraju po skończeniu studiów w Berlinie, Amsterdamie, Londynie, Linz czy Brukseli stopniowo wyznaczał nową tendencję w sztuce tańca i przyczynił się do powstania wielu wartościowych inicjatyw artystycznych, jak np. stworzenie Centrum Ruchu w Warszawie. Maria Stokłosa, inicjatorka warszawskiego zrzeszenia tancerzy przyznaje, że impulsem do podjęcia działania było doświadczenie współpracy z artystami zdobyte podczas studiów w SNDO (School for New Dance Development, Amsterdam) i potrzeba stworzenia podobnego środowiska w Polsce, funkcjonującego na zasadzie twórczej wymiany między twórcami. Centrum w Ruchu jest obecnie prężnie działającą formułą łączącą niezależnych twórców tańca współczesnego, w skład którego wchodzi m.in.: Maria Stokłosa, Ramona Nagabczyńska, Iza Chlewińska, Iza Szostak, Magdalena Ptasznik, Karol Tymiański.

Do globalnej integracji kulturowej można dołączyć zacieranie się granic w sztuce. Zapoczątkowane przez awangardę początku XX wieku działania wytrącały artystyczne formy z tradycyjnych ram i miały znaczący wpływ dla interdyscyplinarnej sztuki postmodernistycznej od lat sześćdziesiątych XX wieku, w szczególności sztuki performans. Postmodernizm wymazał granice sztuki wyodrębniające ją jako kulturę „wysoką”. Zdawać by się mogło, że ponad stuletnia tradycja idei przekraczania granic dyscyplin sztuki powinna pomóc w oswajeniu z nieoczywistością powstających dzieł. Tymczasem różnorodne pod względem użytych środków działania, wymykające się jednoznacznej klasyfikacji, wciąż stanowią problematyczną kwestię dla widzów, krytyków, a czasem także samych twórców. Integralność w sztuce dotyczy nie tylko łączenia dziedzin artystycznych. Obejmuje także idee filozoficzne, psychologiczne, społeczne oraz nauki i technologie, a więc wszystkie płaszczyzny twórczej aktywności człowieka. Poza tym sztuka przenika coraz głębiej do sfer codziennego życia i cyberprzetrzeni. Twórcy współczesnej myśli choreograficznej podejmują wyzwanie postawione przez kondycję dzisiejszej sztuki i nie ograniczają się do użycia układów tanecznych w swoich pracach artystycznych, odważnie sięgając poza tradycyjnie przyjęte wyobrażenia i normy dotyczące tego, czym może być sztuka tańca. W eksploracjach różnych przestrzeni sztuki i życia najistotniejszym elementem zdaje się być moment samego przekraczania i spotkania „nowego”. Ten stan opisany jest przez Schechnera jako „liminalność performansu”⁵⁰ i stanowi jedną z głównych cech działań performatywnych. Faza liminalna została zaobserwowana i określona przez antropologa Victora Turnera w badaniach natury rytuałów. Charakteryzując rodzaj przejścia jako stan „nicości” pozwalający na dokonanie się przemiany i nadanie nowej tożsamości, Turner upatrywał w liminalności zasadniczej istoty rytuału. Intencja dążenia do podobnego wymiaru działania zauważalna jest w wielu współczesnych pracach choreograficznych. Za przykład może posłużyć opisana wcześniej praca Stokłosa *Wylinka*, gdzie badanie możliwości ruchu w interakcji z materią folii, a więc bycie w stanie „pomiędzy” jest celem samym w sobie, a nie osiągnięcie pełnej formy, np. rzeźby lub instalacji. Co więcej, w momencie dotarcia do jakiegokolwiek stabilnego punktu, który powodowałby zamknięcie procesu określania formy

działania, performerzy decydują się go opuścić, szukając kolejnych, nowych rozwiązań.

W wyniku analizy przebiegu i kierunku zmian w sztuce tańca od połowy XX wieku można wskazać wiele elementów wspólnych dla prac artystów sztuki performans i współczesnych tancerzy, takich jak bezruch, naturalne chodzenie i zachowanie, użycie przedmiotów, obiektów, słowa, projekcji, interakcja z publicznością, wyjście poza przestrzeń sceniczną. Przyjął się pogląd, że to nowy nurt tańca współczesnego zapożycza środki od sztuki performance. Zależność tę można jednak odwrócić i dostrzec, że sama sztuka performance wywodzi się z potrzeby awangardowych twórców związanych z surrealizmem i dadaizmem do wyjścia poza konwencję namalowanego obrazu powieszonego na ścianie. Granice zostały więc najpierw przekroczone przez sztukę performans poprzez sięgnięcie twórców po środek przekazu artystycznej idei jakim jest ciało – „narzędzie” przypisane tańcu. Przemiany zachodzące w sztuce tańca od postmodernistycznego przełomu połowy XX wieku można potraktować jako kolejny analogiczny przewrót w sztuce, tym razem wytrącający taniec z ram estetycznych układów choreograficznych i sięganie po inne środki artystycznego przekazu. Określanie sztuk performatywnych w kategoriach sztywnych ram jest ograniczające oraz szkodliwe i z założenia fałszuje ich naturę. Aby tego uniknąć można przyjąć pogląd, że sztuka performance jest sztuką „pomiędzy” dostrzegając relacje łączące elementy, które składają się na całość pracy. Takie założenie byłoby więc wspólne dla sztuki performance i tańca, jednocześnie nie rozstrzygając o innych różniących je cechach i pozwalając na pełniejsze doświadczenie oraz wnikliwszą analizę znaczeń tych dwóch typów działań artystycznych.

Także André Lepecki uważa, że kontynuowanie dyskusji na temat klasyfikacji, terminologii oraz granic sztuki tańca jest bezcelowe, ponieważ wyłonienie jednej prawdziwej definicji jest jego zdaniem niemożliwe, co więcej zupełnie niepotrzebne, a wynikające stąd spory mogą hamować rozwój dyskursu.⁵¹ Akceptacja wielowymiarowej natury tańca może za to pozwolić na skupienie się na istocie prac, czerpaniu z nich indywidualnych wrażeń i refleksji i pobudzać do powstawania ciekawych analiz teoretycznych oraz prowadzić do poszerzenia granic poznawczych.

Zakończenie

Taniec współczesny stanowi dynamicznie zmieniającą się dziedzinę sztuki, zmierzającą ku „nieznanemu” i wyraźnie oddalającą się od jej tradycyjnego, klasycznego wymiaru. Prace choreograficzne przyjmują różne, nieoczywiste formy prezentacji, wychodząc poza przestrzeń sceniczną, sięgając po inne środki przekazu artystycznego niż sam taniec. Twórcy zdają się szczególnie zabiegać o to, aby nie można było jednoznacznie zakwalifikować i podsumować ich działań. Stawiają nowe wyzwania przed odbiorcą, który, aby odebrać w pełni znaczenia i treści oglądanych prac, musi skonfrontować się z założeniami teoretycznymi, ale także, a może przede wszystkim, ze świadomością ciała, która umożliwia nam odczuwanie, a więc funkcjonowanie w świecie. Tancerze poszerzają swoje pole praktyki o badania zjawisk z dziedzin sztuki i nauki, jak również czerpią z otaczającej rzeczywistości. Sztuka tańca jest obecnie skupiona wokół poszukiwań zmiany jakości i form działań, a nie na walorach estetycznych skończonego dzieła. Poprzez interdyscyplinarny charakter działań, twórcy współczesnej sztuki choreografii zacierają podziały między dyscyplinami, wywołując dyskusje wokół kwestii granic sztuki. Taniec jest współcześnie tematem badań nie tylko wąsko wyspecjalizowanej dziedziny, jaką stanowi historia tańca, ale także performatyki, filozofii, krytyki sztuki. Dzięki powstającym wszechstronnym analizom teoretycznym, tradycja choreografii nabiera wyrazistego charakteru i stopniowo wyłania się z niszy artystycznych działań.

Ze względu na dużą rozpiętość charakteru powstających działań, niemożliwe jest przyjęcie jednego kryterium analizy współczesnych prac choreograficznych. Niemniej jednak można przyjąć, że taniec skonstruowany jest z szeregu relacji, związków między ciałem i umysłem, teorią i praktyką, twórcą i odbiorcą, a także czasem i przestrzenią. To zestawienie nie powinno być kompletne, ponieważ każdy twórca może je poszerzyć, tworząc w swojej pracy nowe jakości wzajemnych relacji. Opisane w pracy połączenia, przepływy, interakcje

mają na celu wykazanie, że istoty tańca można upatrywać w przestrzeni pomiędzy czynnikami składającymi się na całość działań. Świadomość, zarówno cielesna jak i intelektualna oraz czujna uwaga skierowana na scalające dzieło elementy, może pomóc w pełniejszym zrozumieniu i przeżyciu tańca. Refleksyjność i intuicyjność tańczącego ciała odkryte zostały przez twórców nurtu improwizacji ruchowej, która stała się podstawą dla rozwoju tańca postmodernistycznego i pozostaje główną metodą pracy współczesnych choreografów i tancerzy. Zasięg oddziaływań tancerza w trakcie procesu twórczego oraz prezentacji coraz częściej wykracza poza indywidualne ciało fizyczne, obejmując obiekty, przestrzeń, widzów. Zasadę zaangażowanej obecności wszystkich elementów objętych działaniem choreograficznym określiłam w pracy jako „ciało performatywne” danego dzieła, podkreślając aktywny charakter nie tylko samego tancerza, ale także pozostałych czynników w czasie i przestrzeni powstającego tańca. Przytoczone w tekście przykłady współczesnych realizacji spektakli i performansów tanecznych stanowią ilustrację znaczenia ciała performatywnego w pracy choreograficznej. Zagadnienie ciała zostało rozwinięte od pierwotnej natury opisanej przez Merleau-Ponty’ego i Shustermana po złożoną ideę wyznaczającą kształt i jakość współczesnej choreografii, aby wykazać jego niezwykle uwarunkowania stanowiące podstawę każdego tańca.

Ilustracje do tekstu znajdują się na stronie: <http://www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html>.

Przypisy

¹ Richard Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. Wojciech Małecki i Sebastian Stankiewicz (Kraków: Universitas, 2010), 21.

² Ibidem, 79.

³ Ibidem, 80.

⁴ Technika Aleksandra i metoda Feldenkreisa są przykładami praktyk somatycznych opartych na pracy z układem kostnym, stosowanych w rehabilitacji, samorozwoju jak również techniki wspierające praktykę tancerzy.

⁵ Shusterman, *Świadomość ciała...*, 82-85.

⁶ Jadwiga Majewska, *My, Taniec. Antologia polskiej krytyki tańca po 1989 roku* (Tarnów: Centrum Sztuki Mościce, 2013), 10.

⁷ Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2006), 88. „Communitas”: termin stworzony przez antropologa Victora Turnera na określenie stanu zaangażowanego przeżycia wspólnoty będącego efektem rytualnych procesów

⁸ Marek Maciejczak, *Świat według ciała w fenomenologii percepcji M. Merleau-Ponty’ego* (Toruń: Wydawnictwo Corner, 1995), 45.

⁹ Ibidem, 19.

¹⁰ Shusterman, *Świadomość ciała...*, 21.

¹¹ *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. Jadwiga Majewska (Kraków: Korporacja Ha!art, 2013), 244.

¹² Ibidem, 249.

¹³ *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. Katarzyna Słoboda i Sonia Nieśpiałowska-Owczarek (Łódź: Muzeum Sztuki, 2013), 63.

¹⁴ Ibidem, 217.

¹⁵ Ibidem, 7.

¹⁶ *Świadomość ruchu...*, 243.

¹⁷ Schechner, *Performatyka...*, 145.

¹⁸ *Świadomość ruchu...*, 263.

¹⁹ „Score” (ang.): zapis, partytura. Tłumaczenie własne.

²⁰ LabanLab, <http://labanlab.osu.edu/>.

²¹ *What’s the Score? On Scores and Notations in Dance*, red. Myriam Van Imschoot, Kristien Van den Brande i Tom Engels, http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/What’s_the_Score_Publication/.

²² *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy...*, 235.

²³ Ibidem, 233.

²⁴ Ibidem, 239.

- ²⁵ Ibidem.
- ²⁶ „Contact improvisation” (ang.) - w jęz. polskim stosuje się tłumaczenia: improwizacja kontaktowa, kontakt improwizacja.
- ²⁷ Meg Stuart i Damaged Goods, *Are we here yet?* (Dijon: Les Presse du Reel, 2010), 56.
- ²⁸ *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy...*, 191.
- ²⁹ Ibidem, 194.
- ³⁰ Ibidem, 119.
- ³¹ Ibidem, 267.
- ³² Schechner, *Performatyka...*, 168.
- ³³ *Świadomość ruchu...*, 478.
- ³⁴ Ibidem, 483.
- ³⁵ Schechner, *Performatyka...*, 173.
- ³⁶ Zofia Smolarska, „Badanie/produkcja. Rezydencje: w poszukiwaniu całości.” *dwutygodnik.com*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5387-badanieprodukcjarezydencje-w-poszukiwaniu-calosci.html>.
- ³⁷ Solowe performans z obiektem ludzkiego szkieletu zrobiły wcześniej np. Marina Abramovic czy Ana Mendieta.
- ³⁸ Teresa Fazan i Mateusz Szymanówka, „Badanie/produkcja. Rezydencje: pozycja trupa,” *dwutygodnik.com*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5517-badanieprodukcja-rezydencje-pozycja-trupa.html>.
- ³⁹ Eleonora Zdebiak, „Przedmioty w akcjach,” rozm. przepr. Agnieszka Kocińska, *TaniecPOLSKA.pl* (2014), <http://www.taniecpolska.pl/krytyka/218>.
- ⁴⁰ Anka Herbut, „Ślizganie, turlanie, uderzenie,” *dwutygodnik.com*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5659-slizganie-turlanie-uderzenie.html>.
- ⁴¹ Oliver Sacks, *The man who mistook his wife for a hat* (New York: Gerald Duckworth, 2002).
- ⁴² *Świadomość ruchu...*, 524.
- ⁴³ Ibidem, 440.
- ⁴⁴ Joanna Leśniewska, „... (Rooms by the sea) z cyklu ćwiczenia w patrzeniu,” <http://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/-rooms-by-the-sea-z-cyklu-wiczenia-w-patrzeniu/858>.
- ⁴⁵ *Świadomość ruchu...*, 441. Cyt. za „Manifesto for European Performance Policy.”
- ⁴⁶ Ibidem.
- ⁴⁷ Schechner, *Performatyka...*, 192.
- ⁴⁸ Ibidem, 194.
- ⁴⁹ Ibidem.
- ⁵⁰ Ibidem, 84. „Limen” (ang.): dosłownie próg, element architektoniczny łączący ze sobą różne przestrzenie - raczej przejście z miejsca na miejsce, niż miejsce samo w sobie.
- ⁵¹ *Świadomość ruchu...*, 441.

Bibliografia

- Fazan, Teresa i Mateusz Szymanówka. „Badanie/produkcja. Rezydencje: pozycja trupa.” *dwutygodnik.com*. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5517-badanieprodukcja-rezydencje-pozycja-trupa.html>.
- Herbut, Anka. „Ślizganie, turlanie, uderzenie.” *dwutygodnik.com*. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5659-slizganie-turlanie-uderzenie.html>. LabanLab. <http://labanlab.osu.edu/>.
- Leśniewska, Joanna. „... (Rooms by the sea) z cyklu ćwiczenia w patrzeniu.” <http://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/-rooms-by-the-sea-z-cyklu-wiczenia-w-patrzeniu/858>.
- Maciejczak, Marek. *Świat według ciała w fenomenologii percepcji M. Merleau-Ponty'ego*. Toruń: Wydawnictwo Corner, 1995.
- Majewska, Jadwiga. *My, Taniec. Antologia polskiej krytyki tańca po 1989 roku*. Tarnów: Centrum Sztuki Mościce, 2013.
- Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*. Red. Katarzyna Słoboda i Sonia Nieśpiałowska-Owczarek. Łódź: Muzeum Sztuki, 2013.
- Sacks, Oliver. *The man who mistook his wife for a hat*. New York: Gerald Duckworth, 2002.
- Schechner, Richard. *Performatyka. Wstęp*. Tłum. Tomasz Kubikowski. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2006.
- Shusterman, Richard. *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*. Tłum. Wojciech Małecki i Sebastian Stankiewicz. Kraków: Universitas, 2010.
- Smolarska, Zofia. „Badanie/produkcja. Rezydencje: w poszukiwaniu całości.” *dwutygodnik.com*. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5387-badanieprodukcjarezydencje-w-poszukiwaniu-calosci.html>.
- Stuart, Meg i Damaged Goods. *Are we here yet?* Dijon: Les Presse du Reel, 2010.
- Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*. Red. Jadwiga Majewska. Kraków: Ha!Art, 2013.
- What's the Score? On Scores and Notations in Dance*. Red. Myriam Van Imschoot, Kristien Van den Brande i Tom Engels. http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/What's_the_Score_Publication/.
- Zdebiak, Eleonora. „Przedmioty w akcjach.” Rozm. przepr. Agnieszka Kocińska. *TaniecPOLSKA.pl* (2014). <http://www.taniecpolska.pl/krytyka/218>.