didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
DOI: 10.34762/c680-vg85
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozruchy-badawczo-artystyczne-w-sztukach-performatywnych-zblizenie-na-taniec-ruch-i

/ badania artystyczne

Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię

Tercet ¿Czy badania artystyczne?:
Paulina Brelińska-Garsztka
Zofia Małkowicz-Daszkowska | Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
Zofia Reznik | Uniwersytet Wrocławski

Research-Artistic Riots in the Performing Arts: A Close-Up On Dance, Movement, and Choreography

The article addresses the issue of artistic research in the field of performing arts with a particular emphasis on movement, dance, and choreographic practices, set in the Polish context. The authors aim to identify and describe examples of artistic-research processes in the field defined above; to explore the specificity of AR practices and the contexts in which they are realised; to share tools, methods, and knowledge about them at the level of AR practices themselves and studies on AR. The paper is divided into 5 parts: 1) a definition of artistic research; 2) an auto-choreo-ethnographic reflection; 3) a spider-map of AR practices; 4) an in-depth analysis of three research-artistic processes (I: *Przyszłość Materii* (*The Future of Matter*) by Magdalena Ptasznik; II: *Badanie/Produkcja* (*Research/Production)* curated by Maria Stokłosa; III: a continuum of practices by Ania Nowak); 5) “interlacing” – a cross-sectional reflection. The structure of the narrative is based on two orders: a) a textual order – the main axis of the article; b) a graphic-mapping order – a complementary collection of visual-textual materials presented on the Research Catalogue platform.

Keywords: artistic research; performing arts; methodology; dance; case study

Wstęp

Artykuł podejmuje problematykę badań artystycznych (BA) na gruncie sztuk performatywnych ze szczególnym uwzględnieniem praktyk ruchowych, tanecznych i choreograficznych, osadzonych w polskim kontekście. Cele tekstu określamy trzema wektorami. Pierwszy to zauważanie i rejestrowanie: identyfikowanie, sygnalizowanie oraz opisywanie przykładów procesów artystyczno-badawczych w obrębie zdefiniowanego pola. Drugim jest eksplorowanie i analizowanie: zgłębianie specyfiki praktyk BA oraz kontekstów, w których są realizowane. Tu koncentrujemy się na dostrzeganiu zależności, interpretowaniu oraz rozważaniu trajektorii ich rozwoju. Trzeci wektor zorientowany jest na dzielenie się narzędziami i metodami oraz wiedzą o nich: na wymianę źródeł, koncepcji czy wniosków przede wszystkim na poziomie samych praktyk BA, ale też studiów nad nimi. Dlatego, z jednej strony, w analizowanych przez nas przykładach zwracamy szczególną uwagę na wątki związane z wymianą treści i doświadczeń badawczo-artystycznych, również tych *in progress*. Z drugiej zaś zależy nam, by również proces powstawania tekstu był transparentny dla czytelniczek i czytelników, dlatego w narracji uwzględniamy wątek autoetnograficzny oraz udostępniamy sporządzane przez nas notatki z badań.

Tekst podzieliłyśmy na pięć części: definicja badań artystycznych; refleksja auto-choreo-etnograficzna; pajęczyna-mapa praktyk BA; pogłębiona analiza trzech procesów badawczo-artystycznych (*Przyszłość materii* Magdaleny Ptasznik; *Badanie/Produkcja* kuratorowane przez Marię Stokłosę; kontinuum praktyk Ani Nowak); „przeploty” – refleksja o charakterze przekrojowym.

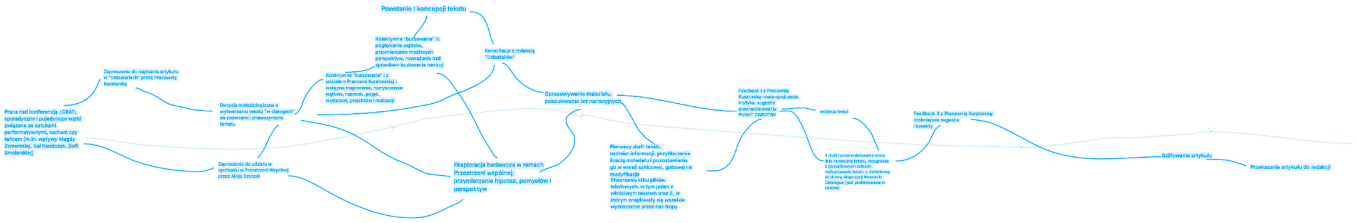
Użyłyśmy dwóch porządków narracyjnych. Pierwszy, tekstowy, to główna oś artykułu. Drugi, graficzno-mapujący, to uzupełniający zbiór materiałów wizualno-tekstowych prezentowanych na platformie Research Catalogue, z którego wycinki przywołujemy tu w charakterze ilustracji.

Perspektywa auto-choreo-etnograficzna: proces, metody pracy, dyspozycje poznawcze i przesunięcia

Zanim przejdziemy do wyjaśnienia, jak postrzegamy istotę badań artystycznych, chciałybyśmy umiejscowić naszą perspektywę i naszkicować dynamikę naszej pracy analitycznej. W toku współpracy nad artykułem, do którego napisania zaprosiła nas Pracownia Kuratorska[1], zaobserwowałyśmy przemieszczenia naszych postaw badawczych i punktów oglądu, które w kontekście opisu praktyk ruchowych wydały nam się pociągające poznawczo oraz warte odkrycia przed czytelnikami i czytelniczkami. Rozpoczynałyśmy nasze badania nad BA w znanym sobie polu sztuk wizualnych, a zbliżając się do praktyk na mniej uczęszczanych przez nas pograniczach performatywnej pracy z ruchem i ciałem, miałyśmy okazję obserwować niewystarczającą kompatybilność naszych wcześniejszych rozpoznań. Krytyczne spojrzenie na niedopasowanie stało się przyczynkiem do studiowania napotykanych przypadków w ich specyficzności. Opisując własne ruchy w nieoswojonym polu, stajemy się auto-choreo-etnografkami[2] własnych procesów badawczych, a ślady tych ruchów sygnalizujemy tu wyróżnieniami.

Uważamy, że eksplorowanie i systematyzowanie twórczo-badawczych działań wymaga bliskiej współpracy z osobami praktykującymi[3]. Z tego powodu do różnych etapów pracy nad artykułem zaprosiłyśmy osoby związane nie tylko

z BA, ale również z szerzej pojętym ruchem, tańcem czy performansem, czerpiąc m.in. z gościny osób z Przestrzeni Wspólnej[4]. Półformalny charakter źródeł naszej wiedzy (m.in. rozmów, konsultacji i kolektywnie tworzonych notatek) okazał się trudny do zarejestrowania jako klasyczna narracja tekstualna uzupełniona cytowaniami w przypisach. Chcąc umożliwić wgląd w kulisy procesu badawczego, sporządziłyśmy wizualną notatkę dokumentującą subiektywną chronologię wydarzeń.



Ilustracja 1: auto-choreo-etnograficzny wizualno-tekstowy zapis chronologii prac nad artykułem, dostępny na stronie:

https://www.researchcatalogue.net/view/1228805/1228806

Podczas wytwarzania wiedzy na potrzeby tego artykułu towarzyszyły nam różnorodne napięcia, rozpoznania i strategie. Pierwsze z nich dotyczy naszych dyspozycji badawczych: choć identyfikujemy się z szeroko pojętym polem sztuki, to jako osadzone w dyskursach sztuk wizualnych, humanistyki i nauk społecznych, dysponujemy słownictwem i modelami wymiany wiedzy odmiennymi od tych charakterystycznych dla praktyk performatywnych. Wyszłyśmy więc od odczucia lęku kompetencyjnego[5] związanego z nieprzystawalnością naszych aparatów poznawczych do praktyk i reguł funkcjonowania w polu ruchu/tańca/choreografii (R/T/CH) i niewystarczającej wiedzy. Dlatego też o oprowadzanie po nieznajomym terytorium i sposobność przymiarki pomysłów badawczych poprosiłyśmy Pracownię Kuratorską, Przestrzeń Wspólną[6] oraz redakcję „Didaskaliów”

(patrz: ilustracja). W procesie oplatania wstępnie zaprojektowanych struktur pozyskanymi informacjami, zaplątałyśmy się jednak w spokrewnione z tzw. syndromem oszustki sidła perfekcjonizmu. Uwikłałyśmy się w nadmierne porządkowanie i dokładność opisu nowo poznanego świata, z czego wydobycie się wsparły krytyczne uwagi Pracowni Kuratorskiej. To z jej członkami i członkiniami systematycznie konfrontowałyśmy nasze wyobraźnie, konsultowałyśmy pomysły dotyczące prowadzenia analizy czy opracowywania treści. Dzięki współpracy ukierunkowałyśmy się na opisanie kilku klarownych w naszym postrzeganiu przykładów, rezygnując z nakreślenia pełnej panoramy zjawisk ruchowych lub tym bardziej jej katalogowania. Przyglądając się typowej dla sztuk performatywnych technice feedbacku, zdecydowałyśmy się „wykraść ją" z badanego pola i wpleść we własną metodologię. Dopiero odejście od klasycznej figury badaczek-samotniczek i skorzystanie z nienatywnej dla pisania tekstów naukowych metody umożliwiło wypracowanie adekwatnej formy narracji[7].

1. Czym są badania artystyczne i co je charakteryzuje?

Nie chcąc mnożyć definicji, postanowiłyśmy sparafrazować eksplikację, którą opracowałyśmy na potrzeby leksykonu BA opublikowanego w „Notesie Na 6 Tygodni" (Brelińska, Małkowicz-Daszkowska, Reznik, 2021, s. 93). Prace nad definicją rozpoczęłyśmy od poszukiwań polskich korzeni i korzonków praktyk badawczo-artystycznych w obszarze sztuk wizualnych. Następnie zainicjowałyśmy proces rozpowszechniania pojęcia „badania artystyczne" w polskim obiegu akademickim i artystycznym[8], śledząc, w jaki sposób rezonuje ono w środowisku. Koncept BA traktujemy jako wewnętrznie zróżnicowany krajobraz, dlatego staramy się tworzyć jego definicję w możliwie

niekrępujący ruchów sposób, aktualizując ją o rozpoznania napływające z nowych obszarów.

Badania artystyczne to obszar niejednorodnych praktyk sytuujących się pomiędzy nauką i sztuką oraz innymi dziedzinami aktywności społecznej, których celem jest wytwarzanie i wymiana wiedzy. Stanowią wynik łączenia – w dowolnych kombinacjach – nauk społecznych, humanistycznych, ścisłych, przyrodniczych, sztuk wizualnych, performatywnych, muzycznych, dizajnu, architektury, praktyk kuratorskich, działań społecznie zaangażowanych, a nawet biznesu. Pojedynczy projekt BA zawiera indywidualne proporcje „domieszek" wiedzy, metod, narzędzi, języków, estetyk i postaw, wywodzących się również z obszarów, pól czy zakamarków spoza powyższego katalogu – nie ma jednej receptury na badania artystyczne. BA koncentrują się na praktyce, porządkują treści, w różnorodnych formatach prezentują wnioski i wyniki twórczego śledztwa[9]. Z łatwością zasiedlają żyzne przestrzenie pogranicza, ale mogą wzbudzać też rozmaite niepokoje. Metodologie BA są w różnym stopniu uświadomione i często warunkuje je umiejscowienie: im bardziej działania oddalone są od instytucji, tym bliżej im do metodologicznej frywolności, natomiast w silniej ustrukturyzowanych polach wyraźna jest tendencja do rozbudowywania teoretycznej autorefleksji. BA pokrewne są pojęciu *artistic research* (dalej: AR)[10], jednak postrzegamy je glokalnie[11] – także w kontinuum eksperymentalnych tradycji polskiego pola sztuki, m.in. neoawangardowych eksperymentów z lat siedemdziesiątych XX wieku.

Jak powyższa definicja ma się do rodzimych praktyk wyrastających z ruchu? Nasze pierwsze intuicje sygnalizują, że próby mapowania lokalnych, polskich korzeni i korzonków w sztukach performatywnych, w szczególności powiązanych z R/T/CH, mogą okazać się trudniejsze, aniżeli było to w

przypadku sztuk wizualnych[12]. Jakie przeczuwamy tego powody? Wpływa na to kilka czynników, z których szczególnie istotne wydają nam się dwa:

– specyfika kształcenia w obrębie R/T/CH jest mniej „zakademizowana" niż w innych obszarach sztuki, koncentruje się na wymianach pomiędzy pojedynczymi osobami, grupami czy w różnym stopniu sformalizowanymi inicjatywami;

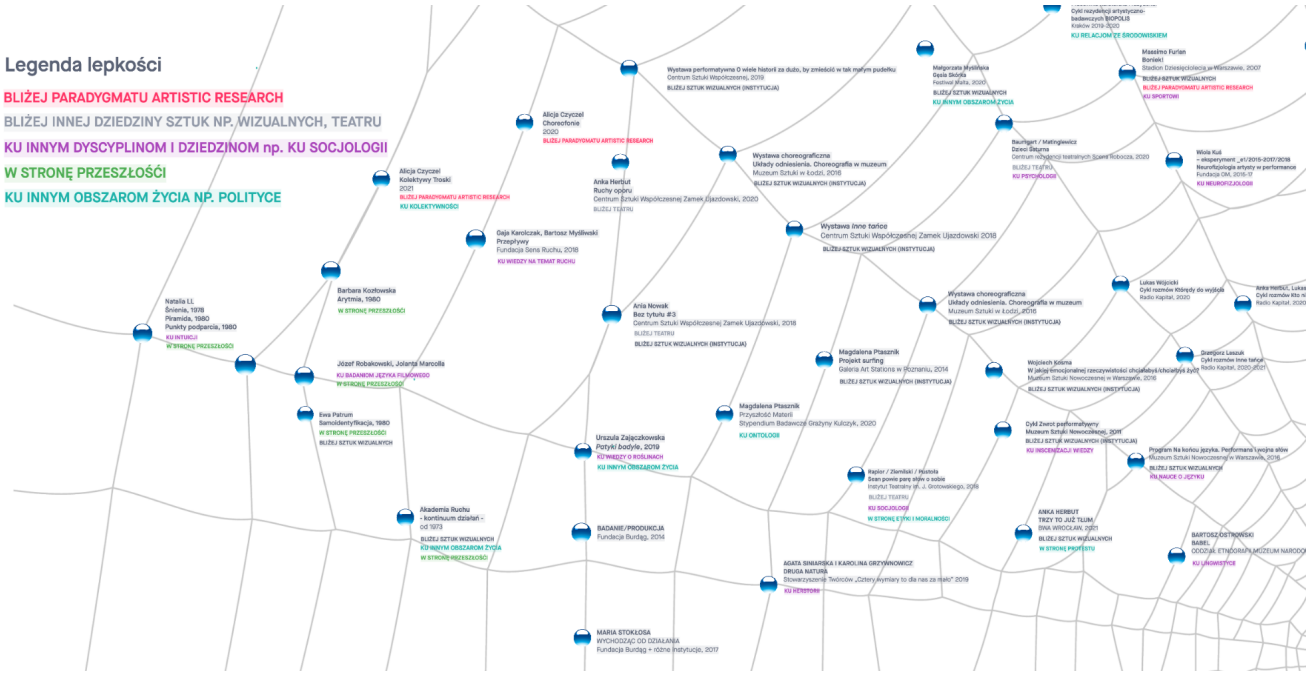
– taniec/choreografia/performans – mimo że stanowi istotny przedmiot rodzimego namysłu na temat praktyk z obszaru sztuk performatywnych – „jest w Polsce instytucjonalnie bezdomny"[13].

Chodzi tutaj głównie o niezbędną infrastrukturę w postaci domów produkcyjnych, choć innym przejawem „problemów z zamieszkaniem" mogłaby być również pozycja tańca w priorytetach konkursów grantowych. Zarówno w pierwszym, jak i drugim przypadku można zaobserwować, że polski „taniec" aktywnie czerpie zarówno z doświadczeń i instytucji zagranicznych, jak i ze struktur z innych obszarów polskiej sztuki (teatru, sztuk wizualnych). Kontynuacją i rozwinięciem tych wątków są opracowane w ostatniej części „przeploty".

2. Badania artystyczne w tańcu, ruchu i choreografii: działania araneograficzne[14]

Badanie praktyk BA w kontekście ruchu, tańca i choreografii w momencie, w którym zaczynają się one dopiero dyskursywnie konstytuować i emancypować, wymaga od nas ostrożności. Kieruje nami troska o poświęcenie równoważnej uwagi nie tylko dojrzałym i samoświadomym przykładom, ale również badawczo-artystycznym „zalążkom", zarówno w

samym R/T/CH, jak i w spokrewnionych obszarach. Kiedy w tym kontekście mówimy o przekraczaniu czy renegocjowaniu istniejących porządków sztuki/nauki, nie możemy koncentrować się tylko na linii pogranicza artystycznego i badawczego. Weźmy pod uwagę historię ruchów awangardowych: twórcy podejmowali się działań transgresyjnych, zorientowanych nie tylko na pogranicza sztuki z nauką, ale także innych dziedzin sztuki oraz obszarów życia społeczno-kulturowego, np. kwestii politycznego zaangażowania, życia codziennego, ekologii czy technologii (Dziamski, 1995; Ludwiński 2009). Oznacza to dla nas, że wędrówek pojęć, metod, narzędzi, perspektyw czy estetyk szukamy nie tylko pomiędzy sztuką a nauką czy poszczególnymi ich dyscyplinami, ale również w innych obszarach (Bal, 2012). W toku prac nad artykułem i zbierania materiałów do analizy opracowałyśmy mapę-pajęczynę, w której rejestrowałyśmy wybrane przykłady „dojrzałych" przykładów BA oraz ich „zalążków".



Ilustracja 2: Fragment mapy-pajęczyny przykładów praktyk związanych z BA, dostępnej pod adresem:

https://www.researchcatalogue.net/view/1228805/1228806

Udostępniamy ją jako towarzyszący artykułowi materiał źródłowy, który pozwolił na głębszy i usystematyzowany wgląd w praktyki badawczo-artystyczne. Liczymy też, że dla czytelników i czytelniczek będzie ona stanowić niezależny zasób nitek-informacji do samodzielnego splatania we własnych procesach twórczych i badawczych[15]. Z całego zbioru wyodrębniłyśmy trzy przypadki, którym przyglądamy się z bliska w następnej części.

3. Trzy przykłady projektów badawczo-artystycznych zakorzenionych w pracy z ruchem

Dokonując wyboru przypadków do analizy, kierowałyśmy się kilkoma kryteriami. Najważniejszym warunkiem była dostępność źródeł: tekstów, nagrań, dokumentacji. Zależało nam również, aby przywołane projekty były zróżnicowane pod względem formuły i kontekstów powstania[16]. Pierwszy przypadek – *Przyszłość materii* Magdaleny Ptasznik – wybrałyśmy z uwagi na to, że jest on dogłębnie i systematycznie udokumentowany przez autorkę, a sposób rejestracji procesu jest klarowny i przystępny dla naszych aparatów poznawczych. Drugi, *Badanie/Produkcja*, jest rozpoznawalnym przykładem BA w środowisku związanym z R/T/CH, z którym prowadziłyśmy konsultacje podczas pisania tego tekstu, a podejmowana w tym rozbudowanym przedsięwzięciu problematyka związana jest z rysem „samobadawczym" praktyk wyrastających z nowego tańca. Trzeci przykład, kontinuum artystyczno-badawczych działań Ani Nowak na temat miłości – przywołałyśmy ze względu na ich powiązania ze sztukami wizualnymi na

poziomie zarówno strategii dzielenia się wynikami, jak produkcyjnego zaplecza instytucjonalnego.

W analizie powyższych praktyk interesować nas będą następujące kwestie: umiejscowienie i związana z nim widoczność projektu czy wpisany weń kapitał symboliczny; tematyka bądź problematyka; wytworzona formuła współpracy (jeśli taka zaszła) i zastosowana w projekcie metodologia; formaty dzielenia się rezultatami oraz skuteczność w osiągnięciu obranego celu badawczo-artystycznego.

Przypadek 1 – Magdalena Ptasznik, *Przyszłość materii*, 2020

Projekt *Przyszłość materii*, zrealizowany przez socjolożkę i choreografkę Magdalenę Ptasznik[17] w 2020 roku w ramach programu studiów podyplomowych a.pass[18] oraz stypendium badawczego Grażyny Kulczyk[19], to przykład transparentnego procesu badawczo-artystycznego. To, w jaki sposób jest skonstruowany i sformułowany, może wynikać z doświadczeń artystki-badaczki zdobywanych za granicą. Chodzi tu o zakorzenienie w kontekście zachodniego paradygmatu *artistic research,* w ramach którego istnieje kanon wymogów instytucjonalnych i rozpowszechnionych formatów ekspresji. Traktujemy go jako jeden z wielu modeli prowadzenia BA.

Przyszłość materii to choreograficzna eksploracja problematyki zmian klimatycznych i towarzyszącego im kryzysu środowiskowego i społecznego. Ptasznik jednoznacznie wskazuje, że projekt ten służy wytwarzaniu wiedzy o tym, jak choreografia może stać się platformą krytycznej refleksji, wzmacniania relacji i tworzenia zmiany społecznej. Efektem twórczej pracy jest m.in. publikacja *To discover a fossil on your tibia. Scories and other mutation of scores* (Ptasznik, 2021), eksplorująca możliwości notacji

choreograficznej (*score*) jako przestrzeni wytwarzania zwrotnych relacji między osobami piszącymi i tańczącymi; między myśleniem i ruchem, tekstem i ciałem, tworzeniem struktur oraz performowaniem w ich ramach[20]. Drugą składową publikacji jest *Podręcznik warsztatowy*, zawierający zestaw gotowych do wykorzystania rozwiązań. Za pomocą podręcznika Ptasznik dzieli się wypracowanymi narzędziami i technikami, i co ważne: odnotowuje udział zewnętrznych autorów w ich powstawaniu oraz prosi o ich dalszą atrybucję[21]. Z punktu widzenia BA, przedsięwzięć dążących do uwspólniania wytwarzanej wiedzy, cenna jest strona internetowa projektu, na której autorka ujawnia całą jego strukturę: prezentuje pytania badawcze i wynikające z nich działania; dzieli się zapleczem teoretycznym projektu (nowy materializm, studia nad antropocenem, geoontologia, geopoetyka); definiuje swój „horyzont pojęciowy" (m.in. „podłoże", „trwanie", „akumulacja", „czas, który został")[22]; przedstawia źródła i materiał badawczy (*Zasoby*[23]); omawia metodologię; rejestruje przebieg projektu (zakładki *Działania*[24] i *Wydarzenia*[25], m.in. rezydencja, warsztat badawczy *Przestrzenie niestabilne*, tworzenie scenariusza warsztatów, mentoring) oraz jego rezultaty i towarzyszące im wnioski.

Ptasznik definiuje tę internetową publikację jako „dynamiczną dokumentację" procesu, „językowy i wizualny zapis badania choreograficznego", co odpowiada na postulowaną w ramach stypendium Grażyny Kulczyk wolną dystrybucję powstałej wiedzy[26]. W tym metamodelu pracy badawczo-artystycznej dominantę stanowią systematyczność, skrupulatność, wychodzenie poza jeden format czy medium tworzenia i wymiany, a także „puszczanie w ruch i relacje". Ptasznik ujawnia interesujący dla nas punkt zwrotny w procesie poszukiwań, który dotyczy badawczej autorefleksji. Jest to „wywiad samobadawczy"[27], w którym artystka przechodzi od pytań badawczych, z którymi rozpoczęła swoje

przedsięwzięcie[28], do wyartykułowania ukrytego za nimi celu. Tą niejawną intencją jest poszukiwanie możliwości redefinicji własnych praktyk wobec alienujących warunków tworzenia sztuki; stawianie oporu przymusowi produktywności[29]; wytwarzanie nowych narzędzi i przestrzeni do kwestionowania reprezentacji; równoważenie relacji z własną twórczością i stojącymi za nią procesami badawczymi.

Artystka przyznaje również, że proces ten był dla niej okazją do odejścia od schematu prowadzenia badań na rzecz performatywnego rezultatu (wpisującego się w neoliberalną logikę produkcji poprzez tworzenie np. spektaklu czy performansu) – i otwarciem na tworzenie i dzielenie się refleksją jako praktyką oporu[30]. Samobadanie Ptasznik – motywowane własną potrzebą emancypacji w polu sztuk – umożliwiło nie tylko pogłębienie samoświadomości artystki, ale przyczyniło się do tworzenia i uwspólniania narzędzi artystyczno-badawczej pracy. Mowa tu o zmaterializowanych w formie zestawu ćwiczeń i choreograficznych instrukcji-opowieści, które artystka określa łączącym *scores* i *stories* neologizmem *scories*. Istotne wydaje nam się tworzenie, eksplorowanie i testowanie (również na sobie) takich procedur z intencją ich ponownej aplikacji przez inne osoby w zróżnicowanych kontekstach.

Ptasznik w ramach tego przedsięwzięcia prowadzi indywidualne wymiany o bezpośrednim charakterze, np. sesje mentoringowe z Myriam Van Imschoot, Philipine Hoghen, Anną Nowicką, Femke Snelting, Ann Juren czy Elke van Campenhout; wsparcie poszukiwań w ramach konkretnych etapów procesu, np. współpraca z choreografką i performerką Mary Szydłowską; konsultacje z reżyserką i autorką tekstów Aleksandrą Jakubczak podczas rezydencji w Centrum w Ruchu. Artystka otwiera również swój proces BA na wymianę na różnych etapach realizacji, m.in. poprzez prezentacje cząstkowych wyników

w grupach związanych z programem a.pass, owocujące pozyskiwaniem cennej informacji zwrotnej[31]. Zaś zaprojektowana przez Maję Demską książka *To discover a fossil on your tibia*[32] staje się platformą kolejnych kolaboracji – zaproszeniem do współtworzenia uważnej wspólnoty czytelniczej w miejsce gotowej do skonsumowania „spektaklu" publiczności[33]. Zaangażowanie w lekturę oznacza w przypadku tej książki partycypację w wytwarzaniu rozproszonego performansu. Publikacja o niewielkim formacie i szarej okładce, tematycznie i formalnie afirmuje logikę postwzrostu; stymuluje do ucieleśnionego obserwowania własnych relacji z osobistym ludzko-nie ludzkim kontekstem; do somatycznej i psychospołecznej uważności wobec środowiska materialnych i niematerialnych środowisk, których jesteśmy częścią ([Ptasznik], [bd.]).

Przypadek 2 – *Badanie/Produkcja. Taniec w procesie artykulacji*, 2014

Podczas dyskusji w ramach Przestrzeni Wspólnej, uczestniczki zapytane o przykłady znaczących projektów badawczo-artystycznych na polskim gruncie jednogłośnie wskazały *Badanie/Produkcja. Taniec w procesie artykulacji*, zrealizowany w 2014 roku z inicjatywy Marii Stokłosy w ramach programu Fundacji Burdąg. Projekt zakładał podwójne rezydencje w Domu Pracy Twórczej Burdąg, do którego zaproszeni zostali praktycy, badacze, teoretycy o różnych kompetencjach twórczych, związani z pracą z ruchem. Zespoły składały się z osoby zajmującej się choreografią oraz osoby piszącej o tańcu krytycznie lub naukowo, a celem było wspólne przeprowadzenie oraz językowe znarratywizowanie i udyskursywnienie procesu choreograficznego. Zofia Smolarska towarzyszyła pracy Maiji Reety Raumanni i Anttiego Helminena (Smolarska, 2014), Teresa Fazan i Mateusz Szymanówka opisali performans Renaty Piotrowskiej *Śmierć. Ćwiczenia i wariacje* (Fazan,

Szymanówka, 2014), obserwatorkami *surfingu* Magdaleny Ptasznik i dramaturżki Eleonory Zdebiak była Agnieszka Kocińska, a następnie Regina Lissowska-Postaremczak (Kocińska, 2014A; Kocińska, 2014B; Lissowska-Postaremczak, 2014), a za pracą Marii Stokłosy pod tytułem *Wylinka* podążała tekstowo Anka Herbut (Herbut, 2014). Taka forma współpracy służyła zacieśnieniu relacji między teorią i praktyką (zob. Zerek, 2016, s. 132-136). Celem rezydencji było z jednej strony dookreślenie specyfiki nowatorskiego języka praktyk ruchowych (zob. Herbut, 2015), a z drugiej próba wytworzenia dla nich, jako wykraczających poza istniejący wówczas dyskurs, języka opisu (Zerek, 2016, s. 132)[34].

Pod względem tematycznym współprace rezydentów, Piotrowskiej/Bauer–Fazan/Szymanówki, Ptasznik/Zdebiak–Kocińskiej i Stokłosy–Herbut zorientowane były na problematykę przemiany: śmierci i ponownych narodzin, poznawania i reinterpretowania świata, transgresji i badania granic, towarzyszących im lęków i ekscytacji. W naszej interpretacji stanowią przejaw przeobrażania się choreograficznego paradygmatu i wyłaniania się nowego języka tańca. Zupełnie inna była problematyka podjęta przez zespół Raumanii/Helminen–Smolarska, który skupił się na poszukiwaniu formuły organizacji wspólnoty ruchowej.

Poza działaniem Raumanii i Helminena, które zrealizowało się wyłącznie na poziomie badawczego procesu i jego dokumentacji, pozostałe projekty zostały przedstawione w konwencji spektaklu w ramach działalności warszawskich instytucji związanych ze sztukami wizualnymi: Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (Herbut, 2015). Performanse te były jednak efemerycznymi pokazami pracy przeznaczonymi dla wąskiego grona. Powstałe w *Badaniu/Produkcji* teksty opublikowane w serwisach Dwutygodnik.pl i taniecPolska.pl, w różnym

stopniu wzbogacone wizualną dokumentacją, umożliwiły bardziej trwały i egalitarny wgląd w procesy twórcze i składające się nań metodologie. Dostrzegamy tutaj cztery różne sposoby pracy twórczej nad tekstem i odmienny charakter powstałej w ten sposób wiedzy:

– *W poszukiwaniu całości* Smolarskiej to „obserwacyjna" notatka procesu twórczego, która relacjonuje wydarzenia z perspektywy towarzyszącej;

– *Pozycja trupa* Fazan i Szymanówki to dwugłos niezależnych perspektyw obserwacji, w którym Fazan w narracji opiera się na własnym doświadczeniu procesu i bezpośrednich wymianach z Piotrowską, a Szymanówka prowadzi opis przez zewnętrzne dla projektu odniesienia i konteksty instytucjonalno-produkcyjne;

– Wytwarzanie narracji na bazie wywiadów, które w *Pracujemy z ograniczonym chaosem* i *Przedmioty w akcjach* przyjęło formę dialogów pomiędzy Kocińską a Ptasznik i Zdebiak. Natomiast Lissowska-Postaremczak stworzyła syntetyczną relację z dwóch przeprowadzonych rozmów;

– *Kontrolowana dezorientacja. Wylinka, vol. 1* Herbut to esej o charakterze literackim, dokonujący poetyckiej translacji doświadczeń uczestnictwa w procesie, obecności w doświadczeniu.

Warto zaznaczyć wyraźną odrębność procesów poszukiwawczo-twórczych od powstającej na ich temat metarefleksji, ponieważ to współobecność dwóch składowych stanowi o badawczo-artystycznym wymiarze projektu. O ile można w różnym stopniu rekonstruować metody i techniki wykorzystane w procesach twórczych oraz ich przebiegi, to wiedza o współpracy między działającymi i piszącymi o działaniach pozostaje szczątkowa. Można odnieść wrażenie, że procesy te miały charakter autonomiczny, a teksty powstawały

w większości z pozycji obserwatora o nieznanym stopniu zaangażowania. *Badanie/Produkcja* jawi się z tej perspektywy jako projekt zarówno badawczy, jak artystyczny, ale rozszczepiony pomiędzy teorią a praktyką.

Badanie/Produkcja, dla którego bardziej adekwatnym tytułem byłoby *Produkcja/Badanie*, zainicjowane zostało jako badawczo-artystyczna jaskółka[35] na polskim gruncie tańca i choreografii, którego cel zorientowany był na wydobywanie języka metarefleksji. W rezultacie powstało przedsięwzięcie „samobadawcze" i w dużej mierze komunikacyjnie hermetyczne, przystępne przede wszystkim dla osób związanych blisko z tańcem. Warto jednak podkreślić, że charakter tych działań był przejawem przekraczania kondycji „pokolenia solo", polegającym na przejściu od praktyk zorientowanych na refleksję autotematyczną ku działaniom integrującym samowiedzę (teoretyczną, metodologiczną) z poszukiwaniem odpowiedzi na problemy zakorzenione w kontekstach pozatanecznych i jej wymianę z innymi środowiskami. Użycie tej wiedzy w działaniu realizowane jest przez kolejne, bardziej zaawansowane metodologicznie przedsięwzięcia badawczo-performatywne – takie jak choćby przywołane praktyki Ptasznik.

Przypadek 3 – kontinuum praktyk Ani Nowak

Praktyki artystyczno-badawcze Ani Nowak przywołujemy jako przykład przekraczający granice choreografii w wielu kierunkach równocześnie. Pod względem podejmowanego problemu wykraczają poza autotematyzm, a łącząc w sobie pracę z ruchem, tekstem i obrazem, są przejawem przesunięcia praktyk tanecznych w kierunku sztuk wizualnych i wspierających je instytucji. Nowak kształciła się patchworkowo: artystycznie i naukowo, w Polsce i w Niemczech, co z pewnością wywarło wpływ na jej metody pracy. Ukończyła iberystykę w Krakowie, a następnie uzyskała

dyplom w Międzyuczelnianym Centrum Tańca w Berlinie (Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz HZT), co wspomina jako dużą zmianę jakościową, umożliwiającą dojrzały i samodzielny rozwój wiedzy i umiejętności (Nowak, 2021; Sosnowska, 2018). Choć od 2011 roku mieszka i pracuje w Niemczech, to swoje przedsięwzięcia realizuje, korzystając w dużej mierze z polskich infrastruktur sztuki (m.in. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Nowy Teatr w Warszawie, Art Stations Foundation, Komuna Warszawa, Biennale Zielona Góra). Jej praktykom bliżej jednak do metodologicznej „partyzanckości" rodzimych badań artystycznych niż do uporządkowanego paradygmatu *artistic research*.

Ruch jest dla Nowak narzędziem badań, natomiast jej głównym obszarem zainteresowań jest queerowo-feministycznie rozumiana miłość, którą postrzega nie tyle jako fenomen psychologiczny, ile jako kategorię polityczną, akt społeczny czy sposób wytwarzania wiedzy (Obarska, 2019; Sosnowska 2018; Owczarek-Nowak, 2018). W procesie badawczym wspomaga się technologią, którą postrzega jako przyrząd do ustanawiania tożsamości i wytwarzania relacji społecznych – od 2014 roku prowadzi blog technologiesoflove.tumblr.com, gdzie systematycznie publikuje fragmenty swoich poszukiwań na temat seksualności, przyjemności, emocji i uczuć, które prowadzi w cyfrowej ikono- i infosferze[36]. Znajdziemy tam wycinki ze stron internetowych, posty z serwisów społecznościowych, filmiki, reprodukcje dzieł sztuki, własne teksty, fragmenty score'ów innych choreografek, literaturę przedmiotu, odnośniki do innych stron. Blog pełni więc rolę transparentnego notatnika, za pomocą którego Nowak udostępnia i komentuje swoje źródła, ujawniając tym samym swój proces pozyskiwania i porządkowania materiału badawczego.

Ciągłość notacji świadczy o organicznym charakterze pracy badawczej

Nowak i o jego stosunkowej niezależności od problemów produkcyjnych charakterystycznych dla wieloosobowych produkcji choreograficznych, na przykład wymuszonej mobilności czy pracy w trybie rezydencyjnym, o której trudach wspominał Szymanówka. Przygotowywane przez Nowak realizacje – solowe i zbiorowe performanse, takie jak *Języki przyszłości*, *Bez tytułu 3*, *To the Aching Parts! (Manifesto)* czy *Inflammations*, a także całe wystawy – wydają się nie tyle odrębnymi projektami, ile kolejnymi wyrażeniami ustawicznie prowadzonego badania. Artystka ujawnia ubieganie się o stypendia czy granty. Podkreśla jednak, że niemiecki system wsparcia produkcji choreograficznych uwzględnia ich odrębność, podczas gdy w Polsce nowatorskie przedsięwzięcia tego rodzaju sytuowane są zwykle w polu teatru eksperymentalnego, zależne od istniejących instytucji i szczątkowo tylko finansowane. Nowak zwraca uwagę na możliwe do uzyskania w Berlinie stypendium badawcze, które co roku umożliwia otrzymanie środków na artystyczny *research* w obrębie tańca i ruchu – jego zakładanym efektem jest wytworzenie nowych idei czy metod, a nie produkcja spektakli (Nowak, 2021).

Nowak współpracuje często z Agatą Siniarską i Mateuszem Szymanówką, bywa gościnną performerką i twórczynią własnych performansów, które konsultuje dramaturgicznie i wytwarza we współpracy z zaproszonymi performerkami i performerami. W tekście *Ruchome sieci współpracy. Nie tylko o polskiej społeczności tańca w Berlinie* – prezentującym zaplecze własnej praktyki – podkreśla, że w procesie kształcenia przyswoiła sobie wartość funkcjonowania w twórczych wspólnotach, jednak pozostaje krytyczna wobec niehierarchiczności. Jak pisze: „bycie tzw. niezależną choreografką jest dla mnie ciągłym fascynującym procesem krytycznego praktykowania bycia w kolektywie i negocjowania ról, jakie sobie i innym nadajemy. Obecnie oznacza to dla mnie, że pracując w grupie, unikam

idealizowania struktur horyzontalnych, a bardziej konsekwentnie chcę uprawiać zdrowe, ruchome i miękkie hierarchie" (Nowak, 2021). Refleksja nad tym modelem wydaje się szczególnie ważna w procesach artystycznych zakorzenionych w sztukach performatywnych, w których często dochodzi do nadużyć – o czym dowiadujemy się m.in. z aktualnej dyskusji na temat kształcenia w szkołach teatralnych.

W projekcie *Czy można umrzeć na złamane serce?*, prezentowanym w 2018 roku w CSW Zamek Ujazdowski, Nowak dokonała syntezy prowadzonych przez siebie poszukiwań w ramach wystawy choreograficznej. Głównym problemem badawczym była miłość oglądana z perspektywy relacji pomiędzy porządkami: psycho-emocjonalnym, cielesnym, społeczno-kulturowym i politycznym. Kardiomiopatia, czyli tytułowe „złamane serce", to choroba mięśnia sercowego, która może wystąpić niespodziewanie na skutek nagłego kryzysu, takiego jak utrata ukochanej osoby. Badając relacje między zdrowiem a chorobą, Nowak poszerzyła jednak krąg swoich zainteresowań o inne stany i choroby, m.in. autoimmunologiczne, wskazujące na wewnętrzny konflikt i autoagresję (Szymanówka-Nowak, 2019; Owczarek-Nowak, 2018). Za pomocą języka eksploruje rygorystyczny dyskurs medyczny i zestawia go z warstwą poetycką, a następnie prezentuje w postaci wideoperformansu i towarzyszących wystawie działań performatywnych. Te zmysłowe, werbalno-wizualno-ruchowe sposoby przedstawienia rezultatów przeprowadzonych wcześniej analiz sposobów reprezentacji miłości – a raczej stojącego za tym pojęciem spektrum emocji, doświadczeń i znaczeń – w różnorodnych dyskursach nie są jednak oczywiste jako efekty działania badawczego. Artystka co prawda nie ukrywa swoich źródeł, procesów i metod, ale dostępne są one dopiero z poziomu zewnętrznych wobec dzieła kanałów, takich jak wspomniany blog czy wywiady. I choć w swoich performansach Nowak chętnie posługuje się słowem mówionym, przedstawia autorskie

przemowy, wypowiedzi czy manifesty, to jej komunikaty są zazwyczaj niejednoznaczne i skrótowe, bardzo literackie (Szymanówka-Nowak, 2019; Sosnowska, 2018). I o ile wejście w pole sztuk wizualnych daje badawczo-artystycznym działaniom Nowak dużo większą widoczność niż sporadyczne pokazy performansów w instytucjach teatralnych, to dopiero splot i szeroki ogląd wytwarzanych przez nią komunikatów – wystaw, performansów, wywiadów, bloga – umożliwia rozpoznanie sposobu wytwarzania wiedzy. Umożliwia wgląd w jej metody oparte na trosce, queerowaniu znormatywizowanych sposobów opowiadania świata i dążeniu do emancypacji indywidualnego doświadczenia.

6. Przeploty: problemy, potencjały i znaki zapytania

W ostatniej części przyglądamy się w sposób przekrojowy pięciu „przeplotom” – wątkom związanym z rozwojem BA w kontekście R/T/CH, które w toku analizy szczególnie zwróciły naszą uwagę. Jako materiał źródłowy posłużyły nam zarówno przykłady zgromadzone w ramach mapy-pajęczyny, spojrzenie na omawiane trzy przypadki, przegląd literatury związanej ze współczesnym tańcem w Polsce, jak i spotkania z Pracownią Kuratorską oraz dyskusje w Przestrzeni Wspólnej. Prezentowane spostrzeżenia mają charakter szkicowych wstępnych rozpoznań, otwartych na dalsze pogłębienia, gruntowania i krytyczne weryfikacje. Dominującymi wektorami naszych obserwacji są pączkujące skojarzenia, wyłaniające się wątpliwości oraz mnożące się znaki zapytania.

Praca artystyczna z ruchem jako „samobadanie”?

Praca twórcza związana z ruchem/tańcem/choreografią może być uznawana za badanie artystyczne. W tym polu ciało traktowane i rozumiane jest nie tylko jako narzędzie, ale i złożony (ucieleśniony) aparat badawczo-poznawczy[37]. Być może dlatego największe sprzężenie w wymiarze badawczym obserwujemy pomiędzy praktyką artystyczną a teorią tańca/ruchu[38], niekoniecznie włączając w to innego rodzaju dyscypliny naukowe[39] (choć wyjątek stanowiłyby tutaj badania neurokognitywne[40]; por. Frydrysiak, 2018). Łączy się to z inną obserwacją, że omawiane tutaj BA w polskim kontekście koncentrują się w wielu przypadkach na zagadnieniach autotematycznych, jak w przypadku *Badania/Produkcji* czy częściowo pracy Ptasznik. Dostrzegamy tutaj wyrażanie potrzeby autonomizacji – powiązanie z kontekstem emancypacji nowego tańca jako dziedziny sztuki (*Nowy taniec*, 2012; *Choreografia: autonomie*, 2019).

Ciekawi nas, co wydarzy się, kiedy (i czy) wewnętrzny język nowego tańca zostanie dyskursywnie ugruntowany? Jakie będą kolejne „rozruchy” związane z włączaniem wymiaru badawczego nie tylko w kontekście samopoznania, ale i innych „zewnętrznych” problemów, jak to już zaczyna się dziać (np. w kontekście problemów natury klimatycznej, botanicznej czy też społecznej partycypacji lub polityczności przestrzeni publicznej)[41]? W jaki sposób i w jakich kontekstach zostanie zaangażowana badawczo-performatywna dyspozycja ciał razem z ucieleśnionymi umysłami?

Eksplorowanie współpracy

W praktykach badawczo-artystycznych w R/T/CH – w opozycji do „pokolenia solo” – wyłania się dyspozycja do eksplorowania kolektywności będącej czymś innym niż wspólna praca koncepcyjno-produkcyjno-wykonawcza zespołu pracowników artystycznych, technicznych i administracyjnych w ramach spektaklu. Przywołaną dyspozycję można zaobserwować w umiejętności pracy i komunikacji z dużymi grupami o zróżnicowanych potencjałach i ograniczeniach czy w podejmowaniu tematów związanych z dynamiką grupy: ze wspólnotowością i świadomą obecnością w grupie, z równoległą autoanalizą wspólnego działania i relacji pomiędzy twórcami a odbiorczyniami. Widać ją również w rosnącej popularności modeli współpracy opartej na kolektywach, duetach czy mniej zobowiązujących konstelacjach, w których orientacja uczestników nakierowana jest na: wymianę umiejętności i doświadczeń; wytwarzanie jakości, do których nie ma się samodzielnie dostępu; tworzenie przestrzeni bezpiecznego rozwoju[42]. Jak pokazał projekt *Badanie/Produkcja*, w polskich BA zakorzenionych w R/T/CH wyłania się zainteresowanie tworzeniem możliwości partnerskiej współpracy pomiędzy tancerzem/choreografką a teoretykiem/krytyczką[43], która wytwarzając sprzężenie zwrotne pomiędzy uczestniczkami, poszukuje nowych form autoopisu oraz urefleksyjniania działania. Innym pojawiającym się modelem jest współpraca zorientowana na rozwiązanie konkretnego problemu, którego badanie czy podejmowanie wymaga zapraszania osób o odmiennych kompetencjach przez osobę prowadzącą projekt[44], czego przykładem może być *Przyszłość materii*. Co ciekawe, kiedy myślimy o kolektywności/wspólnotowości, takie praktyki wydają się bardziej „naturalne” dla osób ze sztuk performatywnych, gdzie dzieła od zawsze były efektem pracy zespołowej i nie tak oczywiste dla osób z pola sztuk

wizualnych czy humanistyki (w przeciwieństwie do nauk ścisłych, gdzie jest to rozpowszechniony model pracy). Wybrzmiewa to wyraźnie w praktyce Ani Nowak, której performanse są czytelnym efektem konsultacji i pracy z zespołem, natomiast działania wystawiennicze jawią się bardziej jako dzieła autorskie.

W jaki sposób można podzielić się z innymi wiedzą o tworzeniu optymalnych warunków pracy zespołowej, o skutecznej i bezpiecznej komunikacji? W jakich zakresach i kontekstach rozwijać się będą praktyki inkluzywności i horyzontalnych relacji (mamy na myśli również problemy związane z władzą oraz kontekstem instytucjonalnym)?

Instytucjonalne patchworki, partyzantki i *outsourcing*

Dla wielu osób zajmujących się ruchem kształcenie ma charakter partyzancko-patchworkowy. Wytwarzają swoją autorską ścieżkę edukacji, na którą składają się wykształcenie kierunkowe (realizowane również za granicą), ale także studiowanie innych dyscyplin – nie tylko blisko spowinowaconych, jak historia sztuki, teatrologia, teoria tańca, ale też w obrębie filozofii, kulturoznawstwa czy antropologii[45]. Konstruowanie narzędzi pracy w sposób oddolny pozwala dostrzegać nowe problemy, inaczej zadawać pytania i w unowocześniony sposób definiować kierunki działań, ale wymaga również wysiłku oraz kapitału ekonomicznego. Warto podkreślić, że specyfika edukacji w obrębie pracy z R/T/CH skoncentrowana jest wokół międzynarodowych kontaktów, stypendiów i warsztatów, co widoczne jest we wszystkich omawianych przykładach. Jest to środowisko, które poza korzystaniem z rodzimych doświadczeń i dorobków, czerpie z zagranicznych, szczególnie zachodnich dopływów, gdzie problematyka tworzenia wiedzy

poprzez sztukę obecna jest w dyskursie od ponad dwudziestu lat – doskonałym tego przejawem jest i wykształcona poza Polską jako badawcza praktyka choreograficzna Ptasznik, i rozpoznania usieciowionej międzynarodowo Stokłosy, które doprowadziły do zainicjowania *Badania/Produkcji* oraz zaproszenia w ramach projektu nie tylko Ptasznik, ale też wykształconej badawczo we Francji Piotrowskiej oraz dwojga artystów z Finlandii[46], i prowadzona z Berlina działalność Nowak. Można więc zaobserwować, że uświadomiona metodologicznie „badawczość artystyczna" realizowana jest w większym zakresie przez osoby[47], które mają dostęp do wiedzy i doświadczeń zdobywanych podczas międzynarodowych akademickich programów nauczania, warsztatów, seminariów czy laboratoriów. Potrzeba do tego jednak odpowiednich zasobów pieniężnych, kulturowych i czasowych[48].

Ciekawi nas, w jaki sposób będzie dalej rozwijać się artystyczno-badawcza infrastruktura w tańcu w Polsce? Czy nadal jej dominantą będzie zagraniczny „outsourcing"?

W polskim krajobrazie pojawiły się platformy, projekty, programy czy stypendia badawcze, jak na przykład program Stary Browar Nowy Taniec – stypendium badawcze Grażyny Kulczyk, z którego skorzystała Ptasznik[49] czy kursy „Choreografia w Centrum" Fundacji Burdąg i Centrum w Ruchu[50]. Schronienie dają niekiedy instytucje wywodzące się ze sztuk wizualnych, gdzie temat badań jest nieco lepiej ugruntowany[51]. Wyjaśniona wcześniej „bezdomność" tańca i jej konsekwencje w szczególności związane z brakiem stabilnego finansowania dla przedsięwzięć[52], wpływają na charakter i skalę realizowanych tu projektów.

Co to będzie oznaczać dla BA w obrębie R/T/CH pod względem podejmowanych problemów czy możliwych sposobów działania? Nowe

sojusze, a może subwersywne podkopy pod istniejącymi strukturami instytucji?

Formaty wymiany wiedzy

W jaki sposób w obrębie tańca/ruchu/choreografii dokonuje się wymiana wiedzy? Lub inaczej: w jaki sposób „zostawia się ślad”[53]? Podczas obserwacji i analizy zastanych praktyk naszą uwagę zwróciło kilka „formatów” czy też modeli wymiany wiedzy:

– Stosunkowo rozpowszechnionym i eksplorowanym źródłem okazały się rozmowy z osobami pracującymi ruchem – w postaci wywiadów i facylitacji tworzenia opisu poprzez rozmowę. Jest to metoda skoncentrowana na translacji doświadczeń i metod pracy na inny język, tutaj: tekstu, która umożliwia dostęp do wiedzy niezależnie od czasu i miejsca obecności odbiorców. Znakomitymi przykładami są *Think Tank Choreograficzny* Mateusza Szymanówki[54], oraz publikacja *Ruchy oporu* Anki Herbut (2019)[55], będące pokłosiem wspomnianych wyżej stypendiów badawczych, czy finansowane ze źródeł publicznych *Choreografia w sieci* Aleksandry Osowicz[56].

– Niezwykle ważną praktyką dla osób związanych z tańcem i ruchem jest uczestnictwo w pokazach pracy w procesie, które umożliwia nie tylko wymianę wiedzy na poziomie ucieleśnionym, ale także kształtowanie się sprzężonej metarefleksji. Tutaj przykładem mogą być pokazy prac w procesie w Centrum w Ruchu.

– Wymiana w obrębie różnych modeli edukacyjnych, na przykład formalne kształcenie kierunkowe[57]; rezydencje twórcze oraz artystyczno-badawcze ze wsparciem merytorycznym[58] – czerpanie z doświadczenia innych osób; model

samokształceniowy, czyli seminaryjno-warsztatowy – dostępny zazwyczaj odpłatnie, jak kurs „Choreografia w Centrum” prowadzony przez Stokłosę, Ptasznik i Piotrowską; cenzus merytoryczny w ramach przedsięwzięć typu laboratoryjnego, na przykład podczas projektów badawczych z pola „nauki” czy zamkniętych wydarzeń w ramach festiwali tańca jak Malta[59] albo w ramach półotwartych grup wsparcia, jak Przestrzeń Wspólna.

– Wymiana w osobistej relacji – dostęp do notatek z procesu, dzienników choreograficzno-badawczych lub scores, indywidualne zaproszenia do współpracy i wymiany kompetencji w toku produkcji.

Czy praktykowane są jeszcze inne modele? Dla osób niewyspecjalizowanych w polu R/T/CH i próbujących zrozumieć sposoby wymiany wiedzy na zasadzie *backtracking*[60], próba odpowiedzi na to pytanie może okazać się trudnym zadaniem, ze względu na hermetyczność systemu kodów, którym komunikują się ze sobą osoby pracujące z ruchem. Żeby wejść na to pole i stać się jego częścią, trzeba być wykształconym w tym kierunku lub mieć wieloletnie doświadczenie – trzeba jeździć, współdzielić czas i przestrzeń, żeby być częścią tego świata[61].

W jaki sposób procesy BA związane z R/T/CH mogłyby się otwierać na wymianę wiedzy z osobami niewyspecjalizowanymi w tym konkretnym nurcie?[62] Czym szczególnie warto się dzielić?[63]

Empatia w obrębie „ciał wiedzy”

W najnowszej polskiej choreografii wybrzmiewają postulaty troski, empatii, głębokiego czucia i wzajemnego dostrojenia. W obrębie nauk społecznych i humanistycznych (zob. Domańska, 2007) wyraźna jest potrzeba stosowania metod opartych na włączaniu ciała i badania ucieleśnionego[64]. Dostrzegamy

tutaj możliwość współpracy i wzajemnej eksploracji narzędzi. Kiedy przyglądamy się wykorzystywanym obecnie metodom, dostrzegamy „dostępnościowy" potencjał w obrębie m.in.: spacerów badawczych i wspólnego eksplorowania otoczenia poprzez zaangażowane ciała; technik feedbacku, poddających doświadczeniu i namysłowi zarówno role osób uczestniczących w procesie, jak i specyfikę cyrkulacji informacji zwrotnej; kwestionowanie strukturalistycznych podziałów (np. na teorię i praktykę, naukę i sztukę, działanie i opis) poprzez somatyzację (zob. Shusterman, 2016), ucieleśnianie wiedzy i „wprawianie jej w ruch", umożliwiające włączenie ciała do praktyk naukowych.

W jaki sposób można rozwijać to współdzielone czucie w przestrzeni „ciała wiedzy" oraz dostępności mimo odmiennych modeli komunikacji w ramach różnorodnych dyscyplin nauki i sztuki? Czy osoby badające artystycznie z obszaru R/T/CH byłyby gotowe wytwarzać narzędzia, metody pracy lub obszary ucieleśnionej wiedzy z intencją wnoszenia ich we wspólne pole?

Zakończenie

Kiedy zostałyśmy zaproszone do współpracy nad artykułem, odczytałyśmy cel naszego działania jako stworzenie wskazówek do prowadzenia BA w polu sztuk performatywnych w Polsce. Ze względu na to, że bliska jest nam samorefleksyjna postawa w wytwarzaniu wiedzy-władzy, zdecydowałyśmy przesunąć akcent i wzbudzić wiedzę o tym, w jaki sposób osoby związane z polem sztuk performatywnych w Polsce już uprawiają BA lub zaczynają to robić. Nie chciałyśmy kolonizować tego obszaru praktyk rozpoznaniami ani ze sztuk wizualnych, ani z zachodniego paradygmatu AR, a raczej zrozumieć, jaka jest ich lokalna specyfika, wynikająca z doświadczeń oraz uwarunkowań. Z konieczności podjęłyśmy decyzję o zawężeniu obszaru

poszukiwań do praktyk związanych z R/T/CH i chcemy podkreślić, że wybrane przez nas przykłady nie są modelowe, a ich dobór motywowany był charakterem prowadzonej przez nas analizy. Wyobrażamy sobie, że w oparciu o niniejszy tekst osoby o innym backgroundzie będą zdolne do samodzielnej analizy innych przedsięwzięć zasygnalizowanych w ramach pajęczyny-mapy. Dzielimy się kulisami naszej pracy oraz zebranymi źródłami, chcąc zachęcić osoby zainteresowane BA w polu sztuk performatywnych by, przy równoczesnym spoglądaniu na doświadczenia zagranicznych praktyk AR, poszukiwały możliwości ukorzenienia i usieciowienia zarówno w lokalnych „zalążkach" jak i zawiązujących się tradycjach i życzliwych infrastrukturach.

Praca nad artykułem spowodowała również przesunięcia w obrębie naszej wiedzy i wpływa na przyszłe kierunki zainteresowań. Po pierwsze, planujemy kontynuować prace nad aktualizowaniem definicji BA. Kluczowe obserwacje, które będą nam dalej towarzyszyć, dotyczą m.in: dowartościowania aspektu „samobadawczości" i emancypacji, który pojawiał się w polu sztuk wizualnych, ale nie był tak wyrazistą tendencją jak w obszarze R/T/CH i potencjału wiedzy ucieleśnionej; różnorodnego charakteru i intencji subwersywnych działań, a przez to ich znaczeń, ponieważ zróżnicowana jest specyfika problemów związanych na przykład z instytucjonalną infrastrukturą; znaczenia dopływu wiedzy i doświadczeń zagranicznych w kontekście kształtowania się glokalnej tożsamości w polu R/T/CH, gdzie praktyki samoorganizują się inaczej niż w sztukach wizualnych. Po drugie, pragniemy kontynuować eksplorację pola sztuk performatywnych i wzbudzać wiedzę o praktykach BA związanych z pozostałymi jego obszarami (np. teatrem czy muzyką). Po trzecie – jako badaczki BA – widzimy potrzebę rozwoju własnych kompetencji i/lub zawiązywania kolejnych inter- i transdyscyplinarnych współpracy, umożliwiających nam dostrajanie się do

zróżnicowanych krajobrazów. Zamierzamy również kontynuować poszukiwania takich formatów dzielenia się wynikami badań w obrębie studiów nad badaniami artystycznymi, które zorientowane byłyby na różnorodne sposoby wyrazu i porządkowania treści. Paralelną wobec tej opowieści narrację wizualno-tekstową na platformie Research Catalogue, która pozostaje przestrzenią *in motu et fluxu*, proponujemy jako zalążek tych poszukiwań.

Wzór cytowania:

Brelińska-Garsztka, Paulina; Małkowicz-Daszkowska, Zofia; Reznik, Zofia, *Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, DOI: 10.34762/c680-vg85.

Autor/ka

Tercet ¿Czy badania artystyczne? (czybadaniaartystyczne@gmail.com) – interdyscyplinarny kolektyw badawczo-twórczy założony w 2019 roku pomiędzy Poznaniem i Wrocławiem przez Paulinę Brelińską-Garsztkę, Zofię Małkowicz-Daszkowską i Zofię Reznik. Zajmujemy się różnymi wymiarami badań artystycznych. Zgłębiamy pojęcia, metodologie i praktyki, zadajemy pytania i szukamy nowych przestrzeni spotkań pomiędzy sztuką, nauką a humanistyką

Paulina Brelińska-Garsztka (paulinabrelinska@gmail.com) – researchem artystycznym i kuratorskim zajmuje się od pięciu lat, w 2018 roku zrealizowała badawczo-kuratorską wystawę *Voyager's Record* za pomocą narzędzia Research Catalogue i w rzeczywistej przestrzeni. Researchowi poświęciła też pracę magisterską na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Publikowała m.in. w „XIBT Contemporary Art Magazine" i „Zeszytach Artystycznych".

Zofia Małkowicz-Daszkowska (zosia.malkowicz@gmail.com) – nie przestaje poszukiwać dla siebie narzędzi do badania świata. Wykształciła się artystycznie (edukacja artystyczna, rzeźba i działania przestrzenne UAP) i humanistyczno-społecznie (media interaktywne i

widowiska, socjologia UAM). Pracuje nad doktoratem z socjologii (UAM), poświęconym związkom sztuki i nauk społecznych oraz interdyscyplinarności. Pisze, edukuje, tworzy i redaguje książki artystyczno-naukowe oraz prowadzi badania na temat przekraczania podziałów i kwestionowania obowiązujących porządków w różnych sferach życia. Numer ORCID: 0000–0002–5921–4578.

Zofia Reznik (zofia.reznik@gmail.com) – studiowała interdyscyplinarnie, z finiszem jako historyczka sztuki. Od kilkunastu lat zajmuje się kulturą i sztuką w różnych rejestrach: akademickim, instytucjonalnym, NGO czy w grupach nieformalnych. Badania artystyczne interesują ją zwłaszcza na przecięciu sztuki i humanistyki. Na Uniwersytecie Wrocławskim kieruje projektem naukowym dotyczącym mikronarracji wrocławskich artystek lat siedemdziesiątych. Prowadzi Fundację Wersja i pracuje na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Numer ORCID: 0000-0001-9917-8703.

Przypisy

1. Zuzanna Berendt, Maciej Guzy, Ada Ruszkiewicz, Anna Majewska i Weronika Wawryk, https://pracowniakuratorska.fundacjaperformat.com [dostęp 30 IV 2021].
2. „Autoetnografia" jest dla nas odwołaniem do wzorca uprawiania nauki, w którym „akcentowany jest szczególny związek, jaki powstaje pomiędzy «badaczem-narratorem» a jego odbiorcą – słuchaczem, widzem" (Kacperczyk, 2014, s. 38). Subiektywna relacja z doświadczenia procesu pracy nad tekstem wydaje się nam ważnym elementem refleksji nad nowymi sposobami wytwarzania wiedzy.
3. W podejściu badawczym blisko nam do paradygmatu teorii ugruntowanej, zorientowanej na wytwarzanie wiedzy w dialogu z osobami, której bezpośrednio ona dotyczy (zob. Charmaz, 2009).
4. Celem naszej pracy badawczej w artykule nie jest dokonanie przekrojowego, a tym bardziej wyczerpującego przeglądu działań o charakterze badawczo-artystycznym w zróżnicowanym wewnętrznie środowisku związanym z tańcem/ruchem/choreografią, a zauważenie istotnych tendencji oraz możliwych kierunków rozwoju tego rodzaju praktyk. Dlatego zdecydowałyśmy zawęzić grupę naszych informatorów i informatorek do grona aktywnie zgłębiającego problematykę BA na wskazanym gruncie. Miałyśmy możliwość konsultacji m.in. podczas spotkania-dyskusji w ramach Przestrzeni Wspólnej – oddolnej platformy wymiany wiedzy pomiędzy osobami profesjonalnie i amatorsko praktykującymi i badającymi taniec, choreografię oraz szeroko rozumianą pracę z ciałem. Projekt łączy różne środowiska, ma charakter międzynarodowy, inkluzywny i interdyscyplinarny (choreografia, sztuki wizualne, performans, teoria tańca itd.), https://www.facebook.com/rozmowyotancuichoreografii [dostęp: 30 IV 2021].
5. Lęk kompetencyjny jest pojęciem przywołanym za Magdą Zamorską (zob. Zamorska, 2021).
6. Spotkanie online odbyło się 2 marca 2021 i wzięło w nim udział około trzydziestu osób związanych z polskim środowiskiem ruchowym i tanecznym.
7. Na poziomie tekstu posługujemy się wyliczeniami, wyróżnieniami, uzupełnieniami i rozwinięciami w przypisach, pytaniami, które kierujemy do samych siebie.
8. Jednym z kroków było zorganizowanie konferencji ¿Czy badania artystyczne? pod egidą

Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu i w ramach Sympozjum Wrocław 70/20. Program konferencji znajduje się na stronie Tercetu ¿CBA?: www.czybadaniaartystyczne.pl/program [dostęp: 30 IV 2021].

9. Dla uchwycenia różnicy pomiędzy działalnością artystyczną („naturalnie" posiadającą komponentę poznawczą) a badaniami artystycznymi kluczowe jest zwrócenie uwagi na to, co stanowi rezultat „badań" – czyli wytworzoną wiedzę, którą można intersubiektywnie komunikować. W przypadku badań naukowych (BN) skuteczność tej komunikacji uzyskiwana jest przy pomocy standaryzacji formatów wymiany, zabezpieczających zrozumiałość treści dla osób pochodzących np. z różnych dyscyplin. Dla wyników BN wyrażanych najczęściej przy pomocy tekstu są to standardy dotyczące np. cytowań, struktury artykułu, ujawniania zaplecza metodologicznego oraz teoretycznego. W przypadku BA lokujących się na przecięciu różnorodnych porządków, standardy te nie są odgórnie zdefiniowane, co jest przedmiotem aktywnej debaty w środowisku.

10. Anglojęzyczny dyskurs AR rozwijany w Europie północno-zachodniej od lat dziewięćdziesiątych osadzony jest jednak w innym kontekście infrastruktury instytucjonalnej, dlatego realizowane w jego ramach dyskusje i pochodzące z nich obserwacje często nie przystają do specyfiki problemów spotykanych na rodzimym gruncie. Osoby pracujące z ruchem, z którymi prowadziłyśmy rozmowy podkreślały jednak znaczenie zagranicznych źródeł wiedzy metodologicznej. Warto przywołać *Knowing in Performing. Artistic Research in Music and the Performing Arts*, zbiorową publikację pod red. Annegret Huber i in., zgłębiającą problematykę poznania ucieleśnionego (*embodied knowing*), wiedzy zmysłowo-sytuacyjnej (*sensuous-situational knowing*), a także związaną z wiedzą osadzoną w doświadczeniu pracy nad procesem twórczym (*experience-bound knowing*).

11. Glokalność – dynamika lokalno-globalnych relacji, procesy mieszania się i wzajemnego przenikania dominujących i emancypujących się dyskursów, w kontekście studiów nad przestrzenią sytuowana przez Ewę Rewers na przeciwbiegunie „obiektywnych" procesów transkulturowych, zob. Rewers, 2003.

12. Interesują nas w szczególności takie aspekty artystycznych praktyk badawczych w R/T/CH, które nie tylko odbijają w sposób autorefleksyjny stan rzeczy/działań w rodzimym polu, ale takie, które bardziej można wnosić do ogólnego namysłu nad BA – związanego z przepływem ponad-dziedzinowym. Innymi słowy: zależy nam na tym, by wnioski płynące z niniejszego artykułu służyły nie tylko wzbogacaniu refleksji nad BA w środowisku związanym z tańcem, ale by również facylitowały wzajemną wymianę wiedzy oraz metod pracy pomiędzy twórcami z różnych dziedzin sztuki/nauki.

13. Myślenie o tańcu i jego bezdomności zapożyczamy od Alicji Czyczel, która zaraziła nas tą metaforą podczas rozmowy wokół przywołanego leksykonu badań artystycznych i użytej przez nas metafory „wyjścia z gmachu"; por. Brelińska, Małkowicz-Daszkowska, Reznik, 2021, s. 101; Fazan, 2020.

14. *Araneum* – łac. pajęczyna.

15. Chcemy dalej rozwijać mapę-pajęczynę, aby kontynuować proces mapowania pola performatywnych praktyk BA i docelowo udostępniać ją również w pozapolskich kontekstach. Zapraszamy czytelników i czytelniczki do linkowania projektów, osób oraz wątków i kontaktu z nami: czybadaniaartystyczne@gmail.com.

16. Studium przypadku (*case study*) jest dla nas przede wszystkim narzędziem umożliwiającym dalszą eksplorację oraz egzemplifikację zaobserwowanych w toku analizy tendencji. Intencją doboru przypadków nie było dokonywanie na ich podstawie uogólnień dotyczących wszelkich działań badawczo-artystycznych w polu, a zrozumienie ich

różnorodności i odnalezienie punktów zaczepienia dla kolejnych poszukiwań.
17. Widoczność tego przedsięwzięcia wiąże się w dużej mierze z kapitałem symbolicznym i zasobami samej Ptasznik, która osadzona jest w centrum polskiego środowiska związanego z performansem, skąd eksploruje również zachodnioeuropejskie przestrzenie dla choreografii. Artystka jest związana z Warszawą, gdzie studiowała na UW i współzałożyła Centrum w Ruchu, studia choreograficzne zrealizowała w School for New Dance Development w Amsterdamie, była stypendystką Solo Projektu w poznańskim Starym Browarze oraz uczestniczką licznych zagranicznych rezydencji artystycznych. Jako artystka-badaczka czerpie też ze swojego wykształcenia w zakresie nauk społecznych, które w znaczący sposób wpływa nie tylko na obszar jej zainteresowań, lecz także na łatwość artykulacji własnych działań w przestrzeni artystyczno-naukowego pogranicza i powodzenie w uwspólnianiu wytwarzanej wiedzy. Zob. Obarska, [bd.].
18. a.pass – ukonstytuowane w Brukseli międzynarodowe i transdyscyplinarne środowisko na rzecz badań artystycznych w obrębie praktyk performatywnych, składające się z rocznego programu studiów podyplomowych (a.pass Postgraduate Program) oraz centrum badawczego umożliwiającego studia zaawansowane studia i stanowiącego platformę wymiany (a.pass Research Center), zob. https://apass.be/mission-statement [dostęp: 30 IV 2021].
19. Link do oficjalnej strony projektu: https://magdalenaptasznik.hotglue.me/?glowna3 [dostęp: 30 IV 2021].
20. Zob. https://ifeellikeleavingtheroom.online/?Magda [dostęp: 30 IV 2021].
21. Zob. https://magdalenaptasznik.hotglue.me/?Podręcznik [dostęp: 30 IV 2021].
22. Zob. https://magdalenaptasznik.hotglue.me/horyzont [dostęp: 30 IV 2021].
23. Zob. https://magdalenaptasznik.hotglue.me/?glowna3-zasoby2 [dostęp: 30 IV 2021].
24. Zob. https://magdalenaptasznik.hotglue.me/?glowna3-dzialania.head [dostęp: 30 IV 2021].
25. Zob. https://magdalenaptasznik.hotglue.me/?glowna3-wydarzenia [dostęp: 30 IV 2021].
26. Oficjalna strona Fundacji Art Stations Foundation, https://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/stypendium-badawcze-grayny-kulczyk-z-zakresu-wspczesnej-choreografii/3683 [dostęp: 30 IV 2021].
27. Wywiad Ptasznik z samą sobą to autoprezentacja na potrzeby portfolio w programie a.pass. Artystka posługuje się w nim metaforą „ruchu zygzakowatego", zob. [Ptasznik], [bd.].
28. Te początkowe pytania to: „Jak choreografia angażując ciała i wyobraźnię może kontrybuować do społecznego «wyobrażanie sobie na nowo» przyszłości środowiska? Jak widz może być aktywnym współtwórcą spekulacji? Jaki rodzaj spekulacji dotyczącej przyszłości może pobudzać jego ucieleśnione uczestnictwo w performansie? Jak w wydarzeniu performatywnym, dziejącym się « tu i teraz» uwidaczniać jego wplątanie w inne czasowości – poza jednostkowe, zależne od siebie, poza-ludzkie?", https://magdalenaptasznik.hotglue.me/?o+projekcie [dostęp: 30 IV 2021].
29. W tym kontekście warto przywołać rezonującą w polskim środowisku sztuk performatywnych refleksję Bojany Kunst, do której zresztą Ptasznik odwołuje się w swoich źródłach, por. Kunst, 2020; Kunst, 2016.
30. Preludium do tego projektu stanowiły zrealizowane w 2018 i 2019 roku *Mikroklimaty*, zrealizowane we współpracy z warszawską Zachętą performanse choreograficzne w polu sztuk wizualnych, będące przejawem przemieszczenia tańca ku gmachom i strukturom sztuki. Zarówno metodologia badań jak i ich wyniki zostały udostępnione przez artystkę w formie dokumentacji na stronie projektu:

https://magdalenaptasznik.hotglue.me/?Microclimats.head. [dostęp: 30 IV 2021].
31. Dokumentacja poszczególnych etapów i prezentacji: https://magdalenaptasznik.hotglue.me/?glowna3-dzialania.head, https://magdalenaptasznik.hotglue.me/?dokumentacja+warsztatu, informacja o prezentacji *i feel like leaving the room* (28-29.01.2021) na zakończenie udziału w programie a.pass i współtworzonej z innymi artystami-badaczkami (Rui Calvo, Quinsy Gario, Adriano Wilfert Jensen, Magdalena Ptasznik, Kasia Tórz): https://apass.be/i-feel-like-leaving-the-room/, https://ifeellikeleavingtheroom.online [dostęp: 30 IV 2021].
32. Zob. https://ifeellikeleavingtheroom.online/?Magda [dostęp: 30 IV 2021].
33. Z perspektywy badaczek BA wydaje nam się szczególnie istotne wykorzystywanie takich form dzielenia się wiedzą wytworzoną w procesach badawczo-artystycznych, które odsłaniają zaplecze produkcyjne, metodologiczne oraz teoretyczne. W tradycyjnej konwencji sztuk performatywnych – spektaklu czy pokazu – najczęściej pozostaje ono niewidoczne dla odbiorcy. Jawność procesu badawczego (tu: badawczo-artystycznego), czyli sposobu, w jaki powstaje wiedza, jest kluczowym elementem dla jej transmisji w środowisku oraz poza nim.
34. Zaledwie dwa lata wcześniej opublikowane zostało syntetyczne ujęcie różnorodności tego rodzaju praktyk, ich genezy oraz rezonujące w środowisku określenie ich mianem „nowego tańca", por. *Nowy taniec*, 2012; *Taniec współczesny…*, 2017; *Strategie choreograficzne*, 2017.
35. Przedsięwzięcia spod znaku nowego tańca rozkwitały na osi Warszawa – Poznań, przede wszystkim dzięki infrastrukturze działającego od 2004 do 2020 roku programu spektakli, warsztatów, spotkań, stypendiów i rezydencji Stary Browar Nowy Taniec przy Art Stations Foundation, czy powołanego w 2012 roku w stolicy Centrum w Ruchu i związanej z nim Fundacji Burdąg stymulowały do poszukiwań w obrębie świadomości ciała i ruchu, performatywnej pracy z kontekstami biograficznymi czy praktyk interdyscyplinarnych i wychowały tzw. pokolenie solo – zob. *Nowy Taniec*, 2012.
36. Blog powstał w ramach rezydencji badawczej w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu pt. *Miłość jako strategia rozwijania wiedzy i spędzania czasu*, stanowiącej przygotowanie do performansu *Offering What We Don't Have To Those Who Don't Want It*, zamówionego przez berliński festiwal Tanztage 2015 (Sosnowska, 2018, s. 2). Por. https://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/wieczor-walentynkowy-kem-care-o-milosci-przyjemnosci [dostęp: 30 IV 2021].
37. Podczas dyskusji w Przestrzenii Wspólnej wątek przywołała Dorota Michalak.
38. W duchu nowoczesnego podziału na rodzaje wiedzy i sposobów jej wytwarzania, który „ucieleśniona wiedza" próbuje właśnie rozmontowywać.
39. Tutaj zarysowuje się różnica pomiędzy badaniami artystycznymi związanymi ze sztukami wizualnymi, które częściej sięgają jednak po dorobek z innych dyscyplin.
40. Zwłaszcza szeroko zakrojone i konsekwentne poszukiwania Violi Kuś oraz prowadzonej przez nią Fundacji Artystyczno-Badawczej om – organizmy i maszyny w kulturze (FUNom), zob. http://trendbook.digitalcultures.pl/funom/neurofizjologia-artysty-w-performance, https://www.funom.org [dostęp: 30 IV 2021].
41. Przykładem mogą być np. cykl rezydencji teatralnych *Biopolis* Pracowni Kuratorskiej, *Site Specific Interventions* Alicji Czyczel czy *Mikroklimaty* lub *Przyszłość materii* Magdaleny Ptasznik.
42. Jak np. Przestrzeń Wspólna.
43. Jak np. w projekcie *Badanie/Produkcja*.
44. Podczas dyskusji w Przestrzeni Wspólnej Małgorzata Myślińska opowiadała o pracy w

swoim projekcie *Gęsia skórka*.
45. Ptasznik studiowała początkowo socjologię, a Nowak filologię, poza tym np. w ramach dyskusji w Przestrzeni Wspólnej inne osoby opowiadały o zapleczu swojego wykształcenia, m.in.: Hanka Bylka-Kanecka, Adelina Cimochowicz, Sandra Lewandowska, Dana Chmielewska, Anna Wańtuch, Agnieszka Sterczyńska, Alicja Czyczel.
46. Co istotne, Finlandia jest jednym z krajów przodujących w obszarze *artistic research*, a nowatorskie formy kształcenia mają tam wieloletnią tradycję.
47. Np. działania Ani Nowak i Magdaleny Ptasznik.
48. Podczas dyskusji w Przestrzenii Wspólnej ten wątek przywołała Adelina Cimochowicz.
49. Oficjalna strona Arts Stations Foundation, https://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/stypendium-badawcze-grayny-kulczyk-z-zakresu-wspczesnej-choreografii/3683 [dostęp: 30 IV 2021].
50. Oficjalna Strona Fundacji Burdąg, http://fundacjaburdag.com/blog/choreografia-w-centrum-2020/, http://fundacjaburdag.com/blog/choreografia-w-centrum-2 [dostęp: 30 IV 2021].
51. Jak np. u Ani Nowak.
52. Nakłada się na to dodatkowo problem „grantozy" oraz nierównego poziomu finansowania dla różnych rodzajów sztuk, na czym taniec zdecydowanie traci.
53. To pytanie zadała w ramach spotkania w Przestrzeni Wspólnej Alicja Czyczel.
54. Oficjalna strona Think Tanku Choreograficznego (TTCh), http://ttch.pl [dostęp: 30.03.2021], por. http://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/think-tank-choreograficzny/3153 [dostęp: 30 IV 2021].
55. Pod tym samym tytułem Herbut opublikowała wcześniej przekrojowy tekst, który był efektem jej współpracy z CSW UJ w ramach projektu *Inne tańce*, por. Herbut, 2018; https://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/stypendium-badawcze-grayny-kulczyk-z-zakresu-wspczesnej-choreografii/3509 [dostęp: 30 IV 2021].
56. http://choreografiawsieci.pl/o-projekcie [dostęp: 30 IV 2021].
57. W Polsce podejście badawcze niedostępne jest w polu tańca, stąd własne przesunięcia dyscyplinarne np. z humanistyki czy nauk społecznych, podczas gdy uczelnie zagraniczne oferują badawcze zaplecze i wsparcie.
58. Np. rezydencje w ramach *Biopolis* czy w programie Sceny Roboczej w Poznaniu.
59. Np. współpraca kulturoznawczyni Magdy Zamorskiej z TTCh, zob. http://www.laboratorium.uni.wroc.pl/think-tank-choreograficzny-malta-2017 [dostęp: 30 IV 2021].
60. Mamy tu na myśli procedurę znaną także jako *reverse engineering*, czyli rekonstrukcję procesu na podstawie analizy gotowego dzieła, dostępną jednak wyłącznie osobom posiadającym specjalistyczną wiedzę na temat metod pracy, technik, teorii i języka danego obszaru. W przypadku R/T/CH ta wiedza jest ucieleśniona, natywnym systemem kształcenia jest tu nabywanie kompetencji poprzez kontakt fizyczny i zapisywanie informacji bezpośrednio we własnym organizmie. A zatem wgląd w cudzą praktykę uzyskuje się nie tyle poprzez poznanie intelektualne, co przede wszystkim poprzez zmysłowe obcowanie z pracą drugiej osoby i skonfrontowanie jej z reakcją z poziomu własnego ciała, opisanie własnego doświadczenia. Kluczowy dla naukowej wymiany tekst pełni w tym polu rolę zaledwie pomocniczą. *Backtracking* jako technika wytwarzania przepływów między teorią i praktyką w przestrzeni tańca/choreografii/ruchu została zaproponowana przez Jeroena Peetersa, zob. *Choreografia: autonomie*, 2019.

61. W ramach spotkania w Przestrzeni Wspólnej wątek poruszyła Katarzyna Kania.
62. To samo pytanie można kierować w stronę tekstów naukowych, które operują specjalistycznym żargonem.
63. Propozycją wartościową do wniesienia w międzydziedzinowe pole badań artystycznych wydaje się być oferowany przez Fundację Burdąg projekt MOSS – Moving Into Soft Skills, czyli zakorzeniony somatycznie trening kompetencji miękkich, takich jak m.in. uważność, komunikacja, kreatywność, samoregulacja, współpraca, zob. https://movingintosoftskills.com [dostęp: 30 IV 2021].
64. Warto przywołać tutaj np. praktyki związane z autoetnografią ewokatywną (Kacperczyk, 2009), badania i działania wykorzystujące sztukę w obszarze antropologii (*Etnografia/animacja/sztuka*, 2013) czy badania nad „świadczeniem" i performansem pamięciologicznym (Kobielska, Szczepan, 2020).

Bibliografia

Bal, Mieke, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.

Brelińska, Paulina, Zofia Małkowicz-Daszkowska, Zofia Reznik, *Z krajobrazu badań artystycznych*, „Notes Na 6 Tygodni" 2021 nr 134, s. 90-101.

Charmaz, Kathy, *Teoria ugruntowana. Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*, Wyd. PWN, Warszawa 2009.

Choreografia: autonomie, red. M. Keil, Art Stations Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, East European Performing Arts Platform, Poznań – Warszawa – Lublin 2019.

Domańska, Ewa, *„Zwrot performatywny" we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie" 2007 nr 5, s. 48-61.

Dziamski, Grzegorz, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Fundacja Humaniora, Poznań 1995.

Etnografia/animacja/sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego, red. T. Rakowski, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

Fazan, Teresa, *Czy polski taniec jest bezdomny?*, „Dwutygodnik" 2020 nr 289, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9093-czy-polski-taniec-jest-bezdomny.html?print=1 [dostęp: 2 III 2021].

Fazan, Teresa, Mateusz Szymanówka, *Badanie/Produkcja. Rezydencje: pozycja trupa*, „Dwutygodnik" 2014 nr 146, https://www.dwutygodnik.com/artykul/5517-badanieprodukcja-rezydencje-pozycja-trupa.html [dostęp: 30 IV 2021].

Frydrysiak, Sandra, *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii. Nowe perspektywy w badaniach tańca*, Officyna, Łódź 2018.

Herbut, Anka, *Kontrolowana dezorientacja. Wylinka, vol. 1*, taniecPOLSKA.pl 15 XII 2014, https://www.taniecpolska.pl/krytyka/231 [dostęp: 30 IV 2021].

Herbut, Anka, *Ślizganie, turlanie, uderzanie*, „Dwutygodnik" nr 150 2015, https://www.dwutygodnik.com/artykul/5659-slizganie-turlanie-uderzanie.html?print=1 [dostęp: 30 IV 2021].

Herbut, Anka, *Ruchy oporu*, „Dwutygodnik" 2018 nr 247, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8024-ruchy-oporu.html [dostęp: 30 IV 2021].

Herbut Anka, *Ruchy oporu*, [2019], https://issuu.com/ankaherbut/docs/ruchy_oporu_anka_herbut [dostęp: 30 IV 2021].

Kacperczyk, Anna, *Autoetnografia – technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii*, „Przegląd Socjologii Jakościowej" 2014 nr 3, s. 32-75, Przeglad_Socjologii_Jakosciowej-r2014-t10-n3-s32-75.pdf [dostęp: 30 IV 2020].

Kobielska, Maria, Aleksandra Szczepan, *Świadeczność. Leksykon świadków rozproszonej Zagłady*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2020 nr 160, DOI: 10.34762/n1fp-3r02.

Kocińska, Agnieszka, *Przedmioty w akcjach – rozmowa z Eleonorą Zdebiak, dramaturżką solo Magdy Ptasznik pt. „surfing"*, taniecPOLSKA.pl, 18 VI 2014A, https://www.taniecpolska.pl/krytyka/218 [dostęp: 30 IV 2021].

Kocińska, Agnieszka, *Pracujemy z ograniczonym chaosem – rozmowa z Magdaleną Ptasznik w trakcie przygotowań do performansu „surfing"*, taniecPOLSKA.pl, 26 VI 2014B, https://www.taniecpolska.pl/krytyka/220 [dostęp: 30 IV 2021].

Kunst, Bojana, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne/Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa – Lublin 2016.

Kunst, Bojana, *Lockdown Theatre (2): Beyond the time of the right care: A letter to the performance artist*, „Schauspielhaus Journal", 21 IV 2020, https://www.schauspielhaus.ch/en/journal/18226/lockdown-theatre-2-beyond-the-time-of-the-right-care-a-letter-to-the-performance-artist [dostęp: 30 IV 2021].

Lissowska-Postaremczak, Regina, *„surfing" Magdaleny Ptasznik: Badanie/Produkcja. Taniec w procesie artykulacji*, taniecPOLSKA.pl, 15 XII 2014, https://www.taniecpolska.pl/krytyka/241 [dostęp: 30 IV 2021].

Ludwiński, Jerzy, *Sztuka w epoce postartystycznej*, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej, Poznań 2009.

Nowak, Ania, *Ruchome sieci współpracy. Nie tylko o polskiej społeczności tańca w Berlinie*, taniecPOLSKA.pl, 20 I 2021 https://www.taniecpolska.pl/krytyka/789 [dostęp: 30 IV 2021].

Nowy taniec. Rewolucje ciała, red. W. Mrozek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

Obarska, Marcelina, *Ania Nowak*, Culture.pl, marzec 2019, https://culture.pl/pl/tworca/ania-nowak [dostęp: 30 IV 2021].

Obarska, Marcelina, *Magdalena Ptasznik*, Culture.pl, [bd.], https://culture.pl/pl/tworca/magdalena-ptasznik [dostęp: 4 V 2021].

Owczarek, Karol, *Rodzaje miłości i jej związki z chorobą wg Ani Nowak w projekcie „Czy można umrzeć na złamane serce?*" [wywiad], „K-Mag", 19 IX 2018, https://k-mag.pl/article/ania-nowak-wystawa-wywiad-project-room [dostęp: 30 IV 2021].

Ptasznik, Magdalena, *To discover a fossil on your tibia. Scories and other mutation of scores, a pass*, 2021.

[Ptasznik Magdalena], *Zigzagging through Space to Discover the Intimacy of Relating. A.pass Post-graduate Program Portfolio in the Form of a Self-interview*, [bd.], https://apass.be/profile/zigzagging-through-space-to-discover-the-intimacy-of-relating [dostęp: 30 IV 2021].

Rewers, Ewa, *Transkulturowość czy glokalność? Dwa dyskursy o kondycji ponowoczesnej*, „ER(R)GO" 2003, nr 1, s. 53-65.

Shusterman, Richard, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. P. Poniatowska, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Atlas Sztuki, Warszawa – Łódź 2016.

Smolarska, Zofia, *Badanie/Produkcja. Rezydencje: w poszukiwaniu całości*, „Dwutygodnik" 2014, nr 141, https://www.dwutygodnik.com/artykul/5387-badanieprodukcjarezydencje-w-poszukiwaniu-calosci.html [dostęp: 30 IV 2021].

Sosnowska, Agnieszka, *Androgyniczna i miękka. Nienormatywne języki Ani Nowak*, „Polish Theatre Journal" 2018, nr 1 (5), https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/142/689 [dostęp: 30 IV 2021].

Strategie choreograficzne. Nowe perspektywy, red. T. Ciesielski, M. Bartosiak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Instytut Muzyki i Tańca, Łódź – Warszawa 2017.

Szymanówka, Mateusz, *Inflammatory states. Mateusz Szymanówka interviews Ania Nowak*, „Blok Magazine", 23 III 2019, https://blokmagazine.com/inflammatory-states-mateusz-szymanowka-interviews-ania-nowak/ [dostęp: 30 IV 2021].

Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Instytut Muzyki i Tańca, Łódź – [Warszawa] 2017.

Zerek, Ula, *Taniec jako sztuka relacji*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016 nr 14, s. 118-143.

Zamorska, Magdalena, *Sploty, zgrzyty, osobności: Czy badania artystyczne robią tylko artystki i artyści? O lęku kompetencyjnym i uldze dyskursywnej*, „Czas Kultury” 2021 nr 7.

https://czaskultury.pl/artykul/sploty-zgrzyty-osobnosci-czy-badania-artystyczne-robia-tylko-artystki-i-artysci-o-leku-kompetencyjnym-i-uldze-dyskursywnej/ [dostęp: 13 IX 2021].

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/rozruchy-badawczo-artystyczne-w-sztukach-performatywnych-zblizenie-na-taniec-ruch-i