didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/przestrzenie-bez-adresow-praktykowanie-badan-artystycznych-w-polu-choreografii

/ badania artystyczne

Przestrzenie bez adresów. Praktykowanie badań artystycznych w polu choreografii

Z Alicją Czyczel, Bartoszem Ostrowskim i Magdaleną Ptasznik rozmawiają Maciej Guzy, Anna Majewska (wywiad przygotowała Pracownia Kuratorska w składzie: Zuzanna Berendt, Maciej Guzy, Anna Majewska, Ada Ruszkiewicz, Weronika Wawryk)

Maciej Guzy: Spotykamy się, żeby porozmawiać o zjawisku badań artystycznych w polu choreografii, czy szerzej – sztuk performatywnych. Pomysł na rozmowę pojawił się, kiedy projekt *Biopolis* Pracowni Kuratorskiej zaczął otwierać się na zagadnienie transdyscyplinarności. Brakowało nam narzędzi do tego, żeby mówić o poruszaniu się w poprzek różnych dziedzin. Po zakończeniu cyklu rezydencji zaczęliśmy szukać praktyk pokrewnych naszym i trafiliśmy na Tercet ¿Czy badania artystyczne?, którego członkinie (Paulina Brelińska-Garsztka, Zofia Małkowicz-Daszkowska, Zofia Reznik) zorganizowały konferencję pod tym samym tytułem dotyczącą *artistic*

research. W polu sztuk wizualnych, które jest głównym obszarem poszukiwań członkiń tercetu, badania artystyczne zostały już wdrożone jako sposób działania, a także urefleksyjnione na gruncie teorii. W sztukach performatywnych sytuacja wygląda inaczej. Istnieje wprawdzie sporo działań łączących strategie artystyczne i badawcze, funkcjonują one jednak w niszy (zarówno z punktu widzenia praktyki akademickiej, jak i praktyki artystycznej) i nie są definiowane jako odrębny nurt. Chcemy zaprosić was do wspólnego poszukiwania języka, którym można by się posługiwać, mówiąc o praktykach badawczo-artystycznych w polu sztuk performatywych. Mamy jednak nadzieję rozmawiać nie o spójnym, jasno zdefiniowanym zjawisku, a raczej o różnorodnych działaniach łączących pozornie nieprzystające do siebie metodologie.

Anna Majewska: Przygotowując się do rozmowy, często wracałyśmy do pytania: czy każdy proces twórczy jest procesem badawczym? Skoro postrzegamy choreografię i jako ucieleśnioną praktykę poznawczą, i proces wytwarzania wiedzy, mogłybyśmy uznać, że każda praca choreograficzna ma badawczy charakter. Istnieją jednak działania choreograficzne, w ramach których strategie badawcze zajmują szczególne miejsce. Zastanawiałyśmy się, czy warto wyodrębniać z tego szerokiego spektrum praktyk dziedzinę badań artystycznych – a jeśli to zrobimy, to jakie praktyki nie zmieszczą się w tym zawężeniu. Jak rozumiecie pojęcie badań artystycznych? Czy odnosicie je do własnych praktyk?

Alicja Czyczel: Zastanawiam się, dlaczego myślimy o zawężaniu, a nie poszerzaniu badań artystycznych – ograniczaniu jego zasięgu, a nie

otwieraniu na wielość. Moim zdaniem wynika to z tego, że badania artystyczne konceptualizowane są przede wszystkim na polu akademii, która wytwarza takie sposoby rozumienia tego, czym jest wiedza, w ramach których ciała są zapośredniczane przez dyskurs, unieruchamiane i dyscyplinowane. Badaniom poddaje się napięcia na przykład między konceptami i szkołami filozoficznymi, a rzadziej doświadczeniami, relacjami, afektami – tym, co jest jednocześnie zmysłowe i polityczne. Dla języka akademickiego precyzja jest wartością. Wąskie terminy są użyteczne, bo pozwalają unieruchomić na moment procesy, które podczas badań artystycznych ciągle się przekształcają. Może warto zastanowić się nad tym, jak można tworzyć pojęcia naukowe tak, żeby były adekwatne do dynamicznie zmieniających się zjawisk. Takie obszary mojej praktyki, które mogłabym określić jako badawczo-artystyczne, mają w sobie coś wibrującego, co rozszczelnia granice między dyscyplinami. Mam wrażenie, że ta sama rzecz może być czymś artystycznym w polu nauki i badawczym w polu sztuki. Nie da się jednak tego uchwycić. To kwestia niekończącego się ruchu.

Anna Majewska: Podzielam twoją ostrożność wobec stabilizujących i zawężających pewne zjawiska terminów z pola humanistyki. Jednak na gruncie nowej humanistyki staramy się tworzyć takie konceptualizacje, dzięki którym pojęcia mogą towarzyszyć wspomnianym przez ciebie „wibrowaniom” badanych procesów, zamiast je unieruchamiać. Tak według mnie działają pojęcia na polu myśli posthumanistycznej i badawczej praktyki spekulatywnej – m.in. w pracach Isabelle Stengers, Karen Barad czy Donny Haraway, które poruszają się w poprzek podziałów między dyscyplinami. Moje pytanie wynika z przekonania, że możemy tworzyć takie pojęcia czy

narzędzia, które będą stymulowały i wspierały procesy artystyczno-badawcze; pozwalały współmyśleć z ich twórczyniami.

Magdalena Ptasznik: Zainteresowało mnie, Alicjo, że przypisałaś termin „badania artystyczne" akademii. Poznałam go, ucząc się w podyplomowym programie a.pass[1], w którym uczestniczą osoby wywodzące się zarówno z uczelni artystycznych, jak i uniwersytetów. W ramach tego programu stanowczo odmawia się oddawania pojęcia badań artystycznych akademii i wiąże się je w pierwszej kolejności z procesami artystycznymi, które obejmują stawianie pytań o badawczą naturę i wytwarzanie wiedzy. Wypracowywane w ich ramach metody badawcze nie podlegają jednak standaryzacji. Proces badawczo-artystyczny niejako sam siebie wytwarza i kształtuje swoje granice. Dlatego opisujące go definicje muszą podlegać ciągłym przekształceniom.

Nie wiem, czy mogłabym powiedzieć, że jestem badaczką. Wolę myśleć o swojej działalności jako o praktyce artystycznej z pewnymi aspektami badawczymi. Nie tworzę punktowych wydarzeń (badania artystyczne pozwalają mi działać poza nakazem stworzenia produktu-dzieła) – zamiast tego przez dłuższy czas podążam za jakimś problemem i zadaję sobie pytania o to, jaką wiedzę wytwarzam, podejmując działania artystyczne. Wiedza ta nie musi być jednak zestawem możliwych do usystematyzowania twierdzeń i danych. Mogą to być metody pracy czy strategie wytwarzania doświadczenia.

Bartosz Ostrowski: Rozumiem badania artystyczne jako procesualną

praktykę twórczą, która nie zawsze prowadzi do powstania artystycznego „produktu” (spektaklu, wystawy itd.), choć tego nie wyklucza. W jej wyniku powstają przede wszystkim metody przekraczającej dyscyplinarne podziały pracy, które wyłaniają się podczas procesu dzielenia się wiedzą i praktykami przez naukowców i artystów – osoby działające na różnych polach i posługujące się różnymi językami.

Maciej Guzy: Z waszych wypowiedzi wynika, że o tym, czym mogą być badania artystyczne, najlepiej jest myśleć w ścisłym związku z konkretnymi praktykami i doświadczeniami – to one wyznaczają pole, które można by określić tym mianem. Symptomatyczne dla tego obszaru byłyby funkcjonowanie poza podziałami dyscyplinarnymi i utrzymywanie dystansu wobec akademickich sposobów wytwarzania i prezentowania wiedzy. W związku z tym chciałbym zapytać, czy realizując projekty artystyczno-badawcze, korzystacie z metod innych niż te, które są właściwe procesom *stricte* choreograficznym? Jakie to metody? Skąd je czerpiecie i jak się nimi dzielicie?

Bartosz Ostrowski: Punktem wyjścia do moich badań artystycznych były przygotowania do wykładu performatywnego *Babel. The resonance of language*. Zastanawiałem się w jego ramach, jak ciało uczestniczy w procesie nauki języka i jakie są współzależności pomiędzy ciałem i językiem. Zadawałem sobie wiele pytań: o to, czy moje opracowania materiałów są wyłącznie subiektywne; czy moje wnioski można uznać za teorię „artystyczno-naukową”; w jaki sposób mógłbym zbierać materiały bardziej zróżnicowane niż te umocowane we własnych somatycznych odczuciach. Nie

umiałem jednak sam znaleźć na nie odpowiedzi. Chcąc kontynuować te poszukiwania po zakończeniu pracy nad spektaklem, intuicyjnie czułem, że powinienem otworzyć swój proces twórczy na myślenie kolektywne i stworzyć pole, które byłoby przyjazne dla ludzi z różnych dziedzin. Ważnym momentem było spotkanie z Florentem Golfierem, artystą pochodzącym z Francji, a mieszkającym w Czechach, którego interesują podobne zagadnienia. Rozpoczęliśmy współpracę od omówienia swoich wcześniejszych projektów i wymiany praktyk. Później Florent zaprosił mnie do współzorganizowania laboratoriów choreograficzno-lingwistycznych w Pradze. To doświadczenie dało mi impuls do otwarcia się na współpracę z innymi. W konsekwencji pojawił się pomysł na założenie laboratorium choreograficzno-lingwistycznego, które zainicjowaliśmy razem z Anią Majewską i Zuzą Berendt, a w którym uczestniczą lingwistki, choreografowie i dokumentatorki. Składa się ono z cyklu transdyscyplinarnych seminariów online oraz tygodniowej sesji warsztatowej dla choreografów i lingwistów. W lutym rozpoczęliśmy pracę. Obecnie dzielimy się pytaniami, które wywodzą się z praktyki każdego z uczestników procesu, i mapujemy je. Wciąż przybywa pytań, a relacje między nimi stają się coraz bardziej skomplikowane. Ta praktyka nie jest nastawiona na dawanie odpowiedzi, ale pozwala nam wskazać kierunki dalszych poszukiwań.

W pracy artystyczno-badawczej często sięgam do *Everybody's toolbox* – to skarbnica narzędzi metodologicznych – score'ów działań i ćwiczeń. Ponadto sporo praktyk, które utożsamiam z nurtem *artistic research*, rozwiniętych jest w krajach anglosaskich i w Skandynawii. Ostatnio trafiłem na konferencję Participatory Art Based Research, w trakcie której, na podstawie bardzo szerokiego spektrum różnych projektów (o których więcej można przeczytać tutaj) wyróżniono dziewięć modeli organizacji współpracy w ramach działalności badawczej, które wydają mi się nieoczywiste i – jak

sądzę – mogą prowadzić do nieoczekiwanych, niestandardowych rezultatów.

Magdalena Ptasznik: Mimo że coraz mniej tańczę, trzymam się narzędzi choreograficznych. Jedną z moich metod badawczych jest praca w studiu. Polega ona przede wszystkim na badaniu procesu realizacji jakiegoś zadania, które wielokrotnie powtarzam nie tylko po to, żeby osiągnąć perfekcję w jego wykonaniu, ale też po to, by zrozumieć, co może powstać w jego wyniku; jak jakieś działanie wpływa na mnie i na innych. Praktyki studyjne stanowią też dla mnie pewien rodzaj praktyk społecznych.

W ostatnich latach pracowałam z językiem i tekstem, a moje działania zaczęły wchodzić w obszar literatury. Zawsze chciałam zająć się językiem, który wytwarza choreografię, i tym, który ona stwarza. W ramach projektu *Przyszłość materii*, który poświęcony był badaniu potencjału choreografii w kontekście spekulowania na temat kryzysu ekologicznego, pracowałam nad partyturami mającymi aktywować kolektywne doświadczenia, wspólnie konstruowane wyobrażenia rzeczywistości. Od początku interesowała mnie warstwa tekstowa tych partytur, ale z czasem to ona (jako to, co stwarza performans w akcie czytania) stała się centrum moich zainteresowań. Podjęłam współpracę z Myriam Van Imschoot – artystką i dramaturżką, która ma doświadczenie w pracy z tekstem i działaniem na polu sztuk performatywnych. Sprawdzałam, co dana partytura – tekst – aktywuje w działaniu. Wypróbowywałam je z innymi uczestnikami programu a.pass. Przeprowadziłam też w Warszawie warsztaty, które miały charakter badawczy – dzięki temu mogłam podzielić się nimi i przetestować rozwijane partytury. Potem przyszła pandemia i zostałam zamknięta w domu. Nie mogłam pracować ani z ludźmi, ani z obiektami w studiu. Wobec tego skupiłam się na mikrodoświadczeniu cielesnym, którego eksplorowanie jest

możliwe w izolacji. Pracowałam wokół pytania o to, w jaki sposób nasze ciało w przestrzeni domu – codziennej i prywatnej – uczestniczy w kolektywnych formach współbycia z innymi ludzi, ale także innymi materialnościami, oraz jak mogę aktywować te doświadczenia kolektywności poprzez to, co dostępne w sytuacji lockdownu. Starałam się pobudzać swoją uważność, angażować zmysły (wzrok, dotyk, słuch), przywoływałam obrazy w słowach i w ten sposób konstruowałam i stymulowałam wyobrażenia – doświadczenia, które także angażują ciało czytelnika. Cały czas oscylowałam na granicy myślenia ruchem i myślenia tekstem. Na początku pracowałam w oparciu o przygotowane wcześniej partytury, ale z czasem teksty stały się niezależne wobec działań choreograficznych. Przestałam o nich myśleć jako o instrukcjach działania, a zaczęłam postrzegać je jako o samodzielne formy literackie, które mogą pełnić rolę partytur dla wyobraźni. Takie transformacje nazywam mutacjami score'ów.

Alicja Czyczel: Myślenie o choreografii jako praktyce badawczej towarzyszyło mi od początku studiów. Ukończyłam program magisterski Master exerce, dzięki któremu utwierdziłam się w przekonaniu, że każda artystka może wytwarzać metodologie właściwe specyfice jej pracy artystyczno-badawczej. Dzieląc się nimi, sprawiamy, że metody te ulegają przekształceniom i powstają kolejne, hybrydyczne formy. Dlatego ważne jest dla mnie współtworzenie narzędzi. Przykładami są dla mnie praktyki rysowania „diagramu somatycznego”, będącego śladem pracy somatycznej w improwizacji tańca, które rozwijałam z choreografką Zehrą Proch; procesualna dokumentacja wizualno-tekstowa realizowana we współpracy z choreografką Daną Chmielewską czy partytury z uważności w rysunku jako ruchu, jakie tworzyłam w dialogu z rysowniczką Marine Bikard. Zrobiłam wprawdzie projekty solowe i lubię pracować sama w studiu, ale moja

ciekawość kieruje się teraz w stronę kolektywności. Niestety, ze względów ekonomicznych organizowanie procesów badawczych (choćby kilkutygodniowych), obejmujących współpracę wielu osób, jest utrudnione.

Staram się działać tak, żeby zachować ciągłość pracy badawczej, mimo że jestem zmuszona do pracy w trybie projektowym. Przykładem takiego długodystansowego podejścia jest zgłębiane przeze mnie od 2019 roku zagadnienie usytuowanej oralności jako medium uwrażliwiającego na transmaterialne światotworzenia i autobiografie/narracje. To praktyki mówienia, inspirowane metodą „inging" choreografki Jeanine Durning, i rozmowy czerpiące z wywiadu autobiograficznego i komunikacji bezprzemocowej, a także „mówione mapy" – praktyka opisywania krajobrazu i tańca w czasie rzeczywistym. Pole sztuki, w którym funkcjonujemy, wymusza na nas tworzenie wciąż czegoś nowego. Tymczasem badania choreograficzne, wymagające pracy z ciałem, spotykania się ciał w przestrzeni, powinny być realizowane z myślą o długiej perspektywie czasowej. Dla mnie procesy badawcze są żyzną glebą, którą uprawiam, i która wydaje różne plony. Takim plonem może być podcast, performans, tekst naukowy albo nowa metoda badawcza. Wymaga to jednak cierpliwości, bo nie jestem w stanie przewidzieć, w jakiej formie i kiedy się one pojawią. Ważne jest dla mnie myślenie o tym, żeby procesy, w których uczestniczymy, były zrównoważone dla naszych ciał, umysłów i środowisk, w których funkcjonujemy.

Anna Majewska: Poszerzę pytanie Maćka, odwołując się do moich ostatnich doświadczeń. Praca z Agatą Siniarską podczas zorganizowanej przez nas rezydencji artystyczno-badawczej pokazała mi, jak narzędzia choreograficzne mogą wzbogacać i przekształcać metodologie badawcze, z którymi pracuję, a

w efekcie wskazywać nowe strategie organizacji wiedzy czy sposoby jej wytwarzania w relacjach. Jak w waszych doświadczeniach realizują się „przepływy” metod i narzędzi pomiędzy różnymi dziedzinami?

Magdalena Ptasznik: Trudno mi przyszpilić konkretne sposoby i momenty wymiany wiedzy. Częściowo wynika to z tego, że w choreografii, a być może także w innych dziedzinach sztuki, ta wymiana nie dokonuje się w ramach zinstytucjonalizowanych praktyk, takich jak konferencje, publikacje, granty badawcze, cytowania, tworzenie bibliografii, ale w czasie spotkań, poprzez bycie razem w studio, pracę w czasie warsztatów i kontekst społeczny (np. towarzyskie spędzanie czasu z innymi twórcami czy uczestniczenie w prezentacjach prac w charakterze widzki). Prowadząc badania artystyczne, zapraszam do współpracy różne osoby (koleżanki choreografki, artystów czy artystki, których prace są dla mnie ważne, zaciekawionych odbiorców i odbiorczynie, praktyków innych dziedzin, np. zajmujących się pracą z tekstem). Ich komentarze i spostrzeżenia są dla mnie cenne, pozwalają zobaczyć, jakie kolejne kroki powinnam wykonać. Nie polega to jednak na czerpaniu z metodologii osób, które spotykam. Nikt nie podsuwa mi narzędzi, z których potem korzystam. Ta wymiana ma charakter nieformalny: wpływa na to, co robię, przekształca to, ale czasem trudno wskazać bezpośrednie źródła powstania wiedzy czy metod.

Alicja Czyczel: Interdyscyplinarny aspekt badań artystycznych nie jest łatwy do zmapowania. Nie jest tak, że zapraszam kogoś i proszę o podzielenie się konkretnymi obszarami wiedzy, ćwiczeniem czy metodą. Raczej nasiąkam tym, czym zajmuje się druga osoba – na tym między innymi

polega bycie razem w studiu. Z jednej strony wiąże się ono z proponowaniem innym obserwowania mojej praktyki tanecznej lub praktykowania wspólnie danego jej wycinka przy użyciu różnych narzędzi – pisania, rysowania, mówienia (poezji dźwiękowej), poszukiwań ruchowych z głosem i ciałem. Z drugiej – z podglądaniem, jak ci inni opisują swoje doświadczenie, uczeniem się języka wywodzącego się z ich praktyki, przysłuchiwaniem się temu, jak mówią o tym, czym sama się zajmuję. Każda perspektywa, ze względu na wiedzę i doświadczenie danej osoby, może przenieść choreografię w nowe konteksty. Rozmowa z kimś, kto właśnie przyjechał z Libii do Francji i wykonuje ze mną ćwiczenie choreograficzne, a potem opisuje to, co się wydarzyło w jego bądź jej ciele, jest tak samo inspirująca, i tak samo może wpłynąć na kierunek moich badań, jak rozmowa z kuratorką, która mi towarzyszy, rozumie mój proces i bierze udział w warsztatach. Nazywam to „choreografią poszerzoną", funkcjonującą w różnych kontekstach społecznych i artystycznych.

Anna Majewska: Porozmawiajmy o tym, jak mechanizmy systemowe – ekonomiczne, instytucjonalne – warunkują pracę artystyczno-badawczą. W Polsce jest niewiele instytucji, które umożliwiają tego rodzaju praktyki. Twórcy dysponują niewielkimi zasobami, działają najczęściej poza instytucją, finansując swoje projekty ze stypendiów. Jak radzicie sobie z tą sytuacją i jakie widzicie możliwości przekształcania warunków waszej pracy w przyszłości?

Alicja Czyczel: W Polsce jest bardzo mało możliwości realizowania stypendiów badawczych w obszarze choreografii. W zasadzie na kilkaset

choreografów i choreografek pracujących w Polsce jest tylko jedno, stypendium Art Stations Foundation Grażyny Kulczyk. Rezydencje badawcze można policzyć na palcach obu dłoni – wszystkie, w których uczestniczyłam, odbywały się za granicą (mam tu na myśli rezydencje w La Maison CDCN Uzès i Théâtre de Nîmes, w Metropolis w Kopenhadze, w Aomori Contemporary Art Center w Japonii). Będąc na pierwszym roku studiów w ICI-CCN Montpellier Occitanie, zostałam zaproszona do odbycia kilkutygodniowej rezydencji badawczej w dwóch przedszkolach. Bardzo mnie zdziwiło, że praca w takim miejscu jest uznawana za badawczą. Rezydencja nie miała bowiem żadnego zawężenia tematycznego. Dotyczyła mojej praktyki choreograficznej, która musiała zostać zaadaptowana dla dzieci w wieku od czterech do sześciu lat (a dotyczyła materialności, fantastycznej anatomii i sensualności). Miałam wolność twórczą i mogłam proponować różnego rodzaju formaty oraz częstotliwość i długość spotkań, ale konsultowałam swój plan działania z nauczycielkami. Spędziłam kilka tygodni, odwiedzając w różnych porach dnia obie placówki usytuowane w odmiennych klasowo dzielnicach Montpellier, obserwując zmiany w uważności dzieci. Starałam się wytworzyć proces-przestrzeń do oduczania się, czym jest szkoła, oraz obserwowania erupcji tego, co choreograficzne i wspólnotowe. Podczas rezydencji merytoryczne wsparcie otrzymałam od Louise Vantalon, która była odpowiedzialna za program edukacyjny szkoły ICI-CCN. Ona przypominała mi co tydzień, że nie chodzę do tych przedszkoli, żeby uczyć tańca i choreografii albo prowadzić warsztaty dla dzieci, tylko że to jest rezydencja badawcza. Musiałam sama zrozumieć, co to dla mnie znaczy. Kontynuacją tej pracy były działania, które podjęłam po powrocie do Warszawy. Napisałam projekt na konkurs Rotacyjnego Domu Kultury na Jazdowie i sama zorganizowałam tam warsztaty. Potem powtórzyłam to w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Takie samodzielne inicjowanie projektów wynika z mojego stosunku do instytucji, który opiera się na założeniu, że jeśli chcę tworzyć w Polsce, to muszę się raczej wpraszać, niż czekać, aż ktoś się mną zainteresuje. Próbuję rozszczelniać granice choreografii i wpisywać się w różnorodne konteksty instytucjonalne. Wymaga to dużych nakładów pracy organizacyjnej, której często nie widać. Kontaktuję się z wieloma osobami, wytwarzając sieci, kłącza, które będą tak długo się rozrastać i drążyć ziemię, aż wreszcie dostaną się do środka. Równocześnie staram się proponować projekty, na których realizacji takie instytucje będą mogły skorzystać, a dzięki którym będę mogła rozwijać swoje badania.

Anna Majewska: Z naszego doświadczenia wynika, że w instytucjach, szczególnie dużych, o ugruntowanych i uświęconych tradycją praktykach, działania transdyscyplinarne wywołują duże zaskoczenie. Jak kształtowały się twoje relacje z instytucjami, jak wpływały na twoją pracę i jak ty wpływałaś na ich środowisko?

Alicja Czyczel: Gdy pojawiam się w miejscach niezwiązanych z polem choreografii, mam świadomość, że język, którym operuję, jest tam czymś obcym i wymaga wprowadzenia, kontekstualizacji, uruchomienia nowych strategii wobec publiczności. Najczęściej na takie eksperymenty otwarte są działy edukacji. Dlatego w muzeach często realizuję warsztaty. To działania punktowe, skierowane do wąskiego grona osób. Z jednej strony mnie to cieszy, z drugiej – wiąże z ograniczoną widocznością. W takiej sytuacji bardzo trudno jest zbadać, jak publiczność zareagowała na to, co zaproponowałam. Ogromnym zaufaniem obdarzyło mnie Muzeum Sztuki

Nowoczesnej w Warszawie. Prowadziłam tam warsztaty dla dzieci, które polegały na budowaniu taktylnego doświadczenia poprzez kolektywne zabawy z obiektem, dźwiękiem i rysunkiem przy udziale opiekunów i opiekunek. Najpierw odbywały się w malutkiej sali warsztatowej, a następnie – po rozgrzewce i ruchowych eksploracjach – w sali wystawowej z zachowaniem koniecznych środków ostrożności. Praca z dziećmi jest dla mnie szczególnie cenna, bo w jej ramach często powstają tymczasowe anarchie – dzięki nim muzeum staje się głośniejsze, więcej się w nim dzieje, widać ciała, które zachowują się w inny sposób niż zazwyczaj. To interwencje, które redefiniują to, co wolno robić w tych przestrzeniach. Po zakończeniu działań w MSN dostałam informację, że praktyki cielesne, które w przypadku sztuk wizualnych nie są czymś oczywistym, stały się bardziej dostępne dla publiczności muzeum.

Magdalena Ptasznik: To, co mówiła Alicja, jest dla mnie bardzo cenne i niesie dużo nadziei, jednak moje doświadczenie jest trochę inne. W swojej dotychczasowej działalności pracowałam głównie w strukturze procesu produkcji, charakterystycznej dla większości instytucji zajmujących się choreografią. Wsparcie, które otrzymywałam, a więc środki finansowe oraz czas na rezydencję, były przeznaczone albo na pracę nad spektaklem, albo przygotowanie publicznej prezentacji. Wprawdzie wiele instytucji podejmuje próby rozluźnienia relacji pracy i następującego po niej pokazu jako głównego jej celu (jednym z pierwszych takich działań była np. rezydencja w ramach wystawy *Układy odniesienia* w Muzeum Sztuki w Łodzi, której kuratorami byli Katarzyna Słoboda i Mateusz Szymanówka). Mam jednak poczucie, że choć kuratorzy i kuratorki próbują wyjść poza ten schemat, to wytwarza się napięcie pomiędzy tą intencją a oczekiwaniami, że nastąpi

moment spotkania z publicznością rozumiany jako prezentacja efektu, produktu, na który się pracowało. To podejście jest powszechnie przyjęte (przez instytucje, widzów, osoby zajmujące się PR wydarzeń i artystów). Proponowanie innych sposobów otwierania procesów artystycznych, czy w ogóle innego sposobu myślenia o funkcji sztuki wymaga ciągłej uważności, aby nie ulec chęci wpisania się w znajomy porządek.

W umacnianiu obecności badawczego aspektu pracy ważna jest dla mnie siła wspólnot artystycznych, czyli inicjatyw oddolnych. Mimo że rzadko są one w stanie zapewnić wsparcie ekonomiczne, tworzą przestrzeń do wymiany praktyk czy prowadzenia badań. Pozwalają też wejść do instytucji na trochę innych prawach niż te, które dotyczą indywidualnego twórcy. Pokazuje to doświadczenie współtworzenia Centrum w Ruchu. Jako grupa uczestniczyliśmy w dwóch wystawach performatywnych w Zachęcie. Zostaliśmy obdarzeni dużym zaufaniem, a kuratorka Magda Komornicka nie oczekiwała standardowej prezentacji spektaklu i podjęła ryzyko otwarcia się na eksperymentalne formy spotkań z publicznością. Podczas *Lepszej Ja* realizowaliśmy projekt *#SPA Summer Performing Arts*. Do sal Zachęty przenieśliśmy działania z naszego studio na Wawrze. Publiczność zaproszona była do miejsca, gdzie odbywały się próby, praktyki, warsztaty, a także bardziej konwencjonalne pokazy. Można było usiąść na materacu, obejrzeć nagrania wideo naszych prac i porozmawiać z nami. Myślę, że siła tej propozycji polegała na zestawianiu w jednej przestrzeni różnych formatów pracy, co uwypukliło, że nie są one od siebie oderwane, a dopełniają się nawzajem. W kolejnym roku, podczas wystawy *Plac Małachowskiego 3*, obok indywidualnych propozycji zorganizowaliśmy kilkugodzinne wydarzenie *Celebracja*, które wymykało się jednoznacznej kategoryzacji. Miało ono elementy warsztatu, przedstawienia, imprezy o charakterze towarzyskim. Było, przede wszystkim, zaproszeniem do doświadczania wspólnego bycia w

różnych formach, dawało miejsce i uwagę ciału w przestrzeni publicznej. Bycie wspólnotą chroni i pozwala eksperymentować z tym, co to znaczy widoczność – czy chcemy, aby bardziej widoczny był efekt naszej pracy, czy procesy i metody, które za nim stoją? Wcale nie jest oczywiste, co jest cenniejsze dla widzów i widzek.

Charakterystyczne dla nieformalnych wspólnot artystycznych są także sytuacje łączenia funkcji artystycznych z producencko-kuratorskimi. To również stwarza warunki do prowadzenia badań artystycznych i dzielenia się nimi. Przykładowo kilka lat temu, kiedy w Nowym Teatrze z Marią Stokłosą i Eleonorą Zdebiak realizowałyśmy jako kuratorki program *Aktywizm tańca*, zorganizowaliśmy dwukrotnie wydarzenie MAPA. Było to miejsce przeznaczone do dzielenia się badawczym aspektem naszej pracy: przestrzeń speed datingu z profesjonalistami i profesjonalistkami z dziedziny choreografii (twórczyniami, kuratorami, badaczkami). Każdy i każda z nich przygotowali temat do dyskusji, a widzowie i widzki odwiedzali stoliki, odbywając z nimi krótkie rozmowy. W ten sposób wspólnie mapowałyśmy i mapowaliśmy obszary zainteresowania współczesnej społeczności choreograficznej.

Bartosz Ostrowski: Kiedy zaczynałem pracę na projektem *Babel*, działałem jedynie ze wsparciem z Instytutu Adama Mickiewicza na pojedynczą rezydencję artystyczną. Otrzymałem je dzięki bezpośredniemu kontaktowi z Joanną Klass. Dopiero przeprowadziłem się do Francji i robiłem wstępne rozpoznania dotyczące tego, z kim można pracować. Ponieważ często zmieniałem miejsca pobytu, musiałem działać sam, mimo że miałem dużą potrzebę współpracy z innymi. W pewnym momencie trafiłem na Performing Arts Forum, które trudno mi jednoznacznie uznać za instytucję. Mieści się ona w starym konwencie na północy Francji; można tam przyjechać na

zorganizowaną samodzielnie rezydencję, żeby korzystać z dostępnych sal studyjnych. Czasem jest tak, że przestrzeń na eksperyment otwiera się w nieoczywistych miejscach. Nieoczywistych, czyli niezwiązanych z tematem badań, ale zainteresowanych nowymi formami dzielenia się wiedzą. Mam wrażenie, że możliwość takiej współpracy to zawsze kwestia spotkania ludzi z różnych dziedzin, którzy są otwarci na eksperyment oraz mozolną organizacyjną pracę. Wiąże się to z wytwarzaniem języka współpracy nowego dla wszystkich uczestniczek i uczestników takiego eksperymentu. Nie ma gotowych rozwiązań, powstają one w wyniku negocjacji indywidualnych potrzeb, zainteresowań oraz możliwości kalendarzowych, jak również tego, co w danym momencie uczestniczka bądź uczestnik chcę badać, czym się dzielić, a co odkrywać.

Ze względu na to, że w *Babel* uczestniczą osoby z wielu krajów, mające różnorodne afiliacje instytucjonalne, możemy też szukać różnorodnych partnerów i sojuszników. Każdy uczestnik projektu wnosi własne kontakty i przyjaźnie, w wyniku czego tworzy się szeroka sieć wsparcia. Mobilizacja zasobów różnorodnych instytucji – akademickich i artystycznych – ułatwia badanie zjawisk, które nas interesują.

Maciej Guzy: Chciałbym powrócić do problemu produktu, który już kilkukrotnie pojawiał się w waszych wypowiedziach. Mam wrażenie, że kiedy mówimy o tej kwestii, pojawia się pewna sprzeczność: z jednej strony chcielibyśmy myśleć o procesie artystyczno-badawczym jako kontinuum, które przekracza ramy projektu, ale jednak staracie się, aby coś po nim pozostało. Nie chcę pytać o utowarowienie praktyki choreograficznej (czy szerzej artystycznej), bo to temat dość dobrze rozpoznany. W kontekście naszej rozmowy interesuje mnie raczej dokumentacja waszych projektów. Jak

ją tworzycie i czy traktujecie ją jako nośnik wiedzy, za pomocą którego możecie się nią dzielić?

Magdalena Ptasznik: Podczas pracy nad *Przyszłością materii* na bieżąco umieszczałam na stronie internetowej jego składowe – informacje o rzeczach, które wpływają na jego kształt i osobach, które spotykam podczas jego realizacji. Prowadzę też zawsze dokumentację na własny użytek – zwykle w formie notatek, zdjęć, wideo. Publikację *discover a fossil on your tibia* traktuję jednak raczej jako efekt pracy niż formę dokumentacji. Nie jest ona zbiorem zdjęć czy zapisów z różnych etapów pracy, a utworem, który – owszem – dzieli się zdobyczami badania, ale w formie, nad którą pracowałam z myślą o jej potencjale performatywnym. Jest to także osobny utwór. Dla mnie ta książka jest tym, czym performans w innych procesach (co pokazuje także, jak myślę o performansach). Bliżej mi do myślenia w kategoriach punktowego publikowania researchu w różnych momentach pracy niż dokumentacji ciągłej. Sądzę, że również o warsztatach można myśleć jako o dokumentacji wiedzy, która zostaje przekazana uczestnikom i w nich się zachowuje. Lubię tę formę, bo mogę dzięki niej podzielić się tym, co odkryłam i czym się aktualnie zajmuję. Moja praktyka żyje i rozwija się poprzez upublicznianie, dzielenie się, niż *stricte* dokumentację.

Anna Majewska: W kontekście przeformułowania tradycyjnego pojęcia dokumentacji jako uporządkowanego zapisu wiedzy, który jest służebny wobec procesu pracy artystycznej, ciekawe wydaje mi się to, co mówisz o statusie publikacji *discover a fossil on your tibia* – że nie jest zapisem procesu pracy, lecz rozwija go, wytwarzając jednocześnie coś nowego,

autonomicznego. Mam wrażenie, że kiedy myślimy o procesie badań artystycznych, dokumentacja może być czymś więcej niż jedynie próbą zachowania przebiegu badań i uporządkowania wytworzonej w jego ramach wiedzy. Myślałam o twojej książce jako o dokumentacji, ale takiej, która sprawia, że proces wytwarzania wiedzy pozostaje w ruchu. Szczególnie dzięki temu, jak ta książka afektywnie wpływa na czytelniczkę, którą w ten sposób zapraszasz do uczestnictwa w twoich badaniach i ich kontynuacji na własną rękę.

Magdalena Ptasznik: To ciekawe, co mówisz, bo wydaje mi się, że bliskie są mi takie formy publikacji, które wprowadzają w ruch i nie są utrwaleniem, ale czymś, co pomoże aktywować proces i prowadzić go dalej. Mówię o publikacji, a nie dokumentacji, ponieważ wartościowe i interesujące jest dla mnie położenie nacisku na performatywny potencjał materiałów. Przyglądanie się temu, co dzieje się, kiedy odbiorca ogląda, czyta, uczestniczy w prezentacji dokumentacji – sprawdza, co ona może aktywować.

Waham się jednak, bo myślę, że tradycyjne formy dokumentacji są ważne i cenne dla tworzenia historii. Pytanie tylko, jakiej historii.

Bartosz Ostrowski: Projekt *Babel* ma się zakończyć założeniem strony internetowej, która będzie bazą narzędzi i metod. Będzie z nami nad nią pracowała Laura Brechman, która w Wiedniu zajmuje się badaniem dokumentowania sztuk performatywnych.

Anna Majewska: Kiedy zaczęliśmy spotkania w ramach tego projektu, dzieliliśmy się naszymi praktykami, żeby lepiej się poznać i wypracować wspólne metody pracy. Zamiast zapisu spektaklu wysłałeś nam wtedy score, który przyjął formę ćwiczenia grupowego. Ten score postrzegałam jednocześnie jako dokumentację spektaklu i performatywną operację na języku, która pozwoliła kontynuować badanie głównych problemów postawionych przez ciebie w wykładzie performatywnym. Był więc jednocześnie jego zapisem i aktywował je w nowym kontekście, włączając uczestników ćwiczenia do twojej praktyki – co pozwala ją kontynuować, rozwijać i przekształcać.

Bartosz Ostrowski: Interesowało mnie połączenie zamkniętej koncepcji spektaklu z formą ćwiczenia choreograficzno-lingwistycznego – stworzenie hybrydowej formy dokumentacji procesu poprzez połączenie mojego doświadczenia pracy nad spektaklem z doświadczeniem osób biorących udział w ćwiczeniu. Myślę, że takie formy jak prezentacja, zapis metody, score i grupowe ćwiczenie mogą się ze sobą przenikać.

Alicja Czyczel: Mój sposób myślenia o dokumentacji jest uwarunkowany przez dwutorowe doświadczenie edukacyjne. Na kulturoznawstwie przygotowywałam pracę magisterską poświęconą dokumentacji twórczości Akademii Ruchu z lat 1972-1983 i badałam związane z nim zbiory materiałów audiowizualnych znajdujące się w Instytucie Teatralnym. Myślałam wtedy o statusie archiwum w kulturze europejskiej: o tym, czym jest dokument, a czym mógłby być. Mam wrażenie, że doświadczenie zebrane w tym okresie, towarzyszy mojej praktyce artystycznej na własnych zasadach. Jestem

wrażliwa na to, że spektakle, happeningi, performanse trwają na własnych zasadach w dokumentach audiowizualnych i zapiskach z procesu twórczego, odsłaniając często nowe możliwości odczytania lub ponownego ożywienia tego, co robię. Performatywność mojej praktyki dokumentacyjnej zawiera się także w nomenklaturze oraz poetyckości języka, które stosuję do opisu poszczególnych procesów badawczych i produkcyjnych. O śladach myślę raczej jako o szczepkach lub ziarnach, które mogą na powrót uruchomić doświadczenie, stan lub atmosferę dzieła. Ze względu na temat mojej pracy magisterskiej (związany z dokumentacją publiczności) ważne miejsce w mojej refleksji o kontrarchiwum zajmuje także kwestia relacyjności, emocje i spojrzenie publiczności, które współtworzą moje propozycje artystyczne. Dokumentując, myślę o sobie w przyszłości. Z jednej strony wiem, że wrócę do swoich notatników, bo znajdują się tam materiały, które mogą mnie zaskoczyć i wzbogacić myślenie o tym, skąd przychodzę i jakim transformacjom ulega moja praktyka. Z drugiej – wyobrażam sobie, że być może ktoś będzie chciał kiedyś napisać o moich działaniach – dostanie wtedy kartonowe pudełko pełne resztek i śladów, co umożliwi mu/jej rozpięte w czasie towarzyszenie mojej praktyce i jej współtworzenie.

Jednocześnie interesuje mnie to, że różne procesy wołają o różne rodzaje dokumentacji. Ważną formą zapisu, a właściwie „zakwasu", który zostaje po pracy w studiu, są dla mnie rysunki i notatki tworzone w poetyckiej formie. Staram się pisać partytury swoich choreografii, ale na poziomie wrażliwości i materialności ruchu najbardziej inspirują mnie poetyckie formy literackie. Dokumentuję także dźwiękiem. Pamiętam na przykład, że kiedy przygotowywałam duet choreograficzny *Touch behind la langue*, nagrywałam się, tworząc mówione archiwum. Pracowałam wtedy intensywnie jako choreografka i tancerka w projektach innych artystek. Z powodu kurczenia się mojego czasu wolnego i częstego przebywania w

zamkniętych przestrzeniach, uczyniłam spacerowanie i mówienie na głos po polsku (pod przykrywką rozmów telefonicznych) narzędziem zapisywania-parowania-uwalniania tego, co zostawało po artystycznej pracy fizycznej. Mam intuicję, że istotne było także to, że w tej choreografii rozwijałam zainteresowanie „somaparole" (somatyczną mową) i anatomią wyobrażeniową, która powstawała poprzez mówione ćwiczenia somatyczne wytworzone wspólnie z Zehrą Proch (choreografką i nauczycielką jogi). Natomiast ostatnio – z racji moich zainteresowań pejzażami dźwiękowymi – nagrałam spacer performatywny we wsi Cornil w regionie Corrèze podczas festiwalu tańca Danse en Mai organizowanego przez Teatralną Scenę Narodową Brive-Tulle, który stał się trzecim odcinkiem projektu *Choreofonie*, dotyczącego choreografii dźwiękowej. Z kolei mój przyszły projekt artystyczny (ekosomatyczna praktyka łącząca taniec i poezję mówioną, będąca częścią projektu badawczo-artystycznego *Kolektywy troski* realizowanego w ramach stypendium artystycznego m.st. Warszawy 2021) wynika z zaskoczenia tym, co przyniosło mi obcowanie z resztkami i pozostałościami, które powstały na marginesach *Choreofonii*.

Dokumentacja przeobraża się, zawsze może stać się czymś innym – to zapewnia ciągłość myśli i kontynuację badań w ramach kolejnych projektów. Przetwarzanie prywatnych archiwaliów można uznać za praktykę *zero waste* w polu artystycznym – skoro produkujemy tyle materiałów, a tak mało instytucji chce je przygarnąć i zaprezentować, to róbmy z tego kompost, z którego może wykiełkować wiele nowych myśli i działań.

Maciej Guzy: To interesujące, że dokumentacja tworzona dla waszych potrzeb może płynnie zmieniać swoją formułę, stawać się częścią kolejnego projektu albo formą upublicznienia wyników badań. To chyba dobry moment,

żeby zapytać o odbiorczynie i odbiorców procesu, który moglibyśmy nazwać artystyczno-badawczym. Jak postrzegacie ich pozycję w ramach tego procesu? Jaka jest relacja pomiędzy odbiorcami i współtwórcami projektu? W jaki sposób towarzyszą oni procesowi?

Alicja Czyczel: W ramach projektu badawczo-artystycznego *Kolektywy troski* spotykam się z różnymi osobami[2] i przeprowadzam z nimi rozmowy. Początkowo traktowałam je jako wywiady, ale szybko zorientowałam, się że jest inaczej. To, co wydarza się podczas tych rozmów, wpływa na mój proces artystyczny tak radykalnie, że zaczęłam uważać te osoby za współtwórczynie projektu, moje współpracowniczki, a także jego pierwsze odbiorczynie. Nie wiem, czy one tak o sobie myślą, ale dla mnie tak właśnie jest.

Bardzo ważne w myśleniu o odbiorcach i odbiorczyniach jest dla mnie także postrzeganie ich jako międzygatunkowej wspólnoty. Mam tu na myśli moje projekty *site-specific*. Jeśli działam swoim ciałem, głosem i energią w otoczeniu przyrodniczym, to odbiorców i odbiorczyń jest bardzo wiele. Staram się uwrażliwiać siebie na to, kogo włączam do mojego procesu. Rezydencja w Japonii była planowana jako tego rodzaju projekt, ale ze względu na pandemię nie mogłam wyjechać. Zaczęłam więc korespondować z czterema osobami, które tam mieszkają, żeby poznać otoczenie przyrodnicze ich oczami. Często je prosiłam, żeby poszły w jakieś miejsce i o czymś mi opowiedziały lub wysłały fotografie i wideo – na przykład nagranie nabrzeża niedaleko miasta, gdzie znajduje się Aomori Contemporary Art Center, z którym współpracowałam, albo zdjęcia ptaków, które wykonywał pan Masayoshi Kudo, obserwujący je na co dzień. Trudno opisać relacje, jakie w ten sposób powstawały. Dialog sprawiał, że osoby te stały się współtwórcami procesu, ale jednocześnie moimi towarzysz(k)ami, a także

delegat(k)ami, ambasador(k)ami, mojego projektu.

Magdalena Ptasznik: Interesuje mnie proces zacierania granicy między rolą odbiorcy i uczestnika w procesach badawczych. Taka złożona pozycja wytwarza rodzaj konfrontującej intymności, stawia pytanie o uczestnictwo, jego ważność, gotowość do niego, oraz o to, co to znaczy być czegoś częścią. Dlatego myślę o dzieleniu się moimi badaniami i praktykami głównie w małym gronie, niezależnie od tego, czy to ma to być sytuacja performatywna czy warsztatowa. To uczestnictwo, bycie częścią kolektywów determinuje dla mnie formy prac, ale też jest ich tematem. Kiedy myślę o uczestnictwie, mam na myśli nie tylko wspólnoty ludzkie, ale także materialności współtworzące środowisko, którego jesteśmy częścią. Przyglądam się i pracuję z tym, jak one kształtują zmiany, które nas dotykają lub którym podlegamy, jak stają się częścią tego, co „ludzkie", jakie związki mają z doświadczeniem naszej cielesności.

Bartosz Ostrowski: Gdy wspólnie z Anią i Zuzą planowaliśmy *Babel*, przyszedł czas na określenie jego grupy docelowej. Pojawiły się głosy, aby ograniczyć ją do osób, z którymi i tak mieliśmy współpracować – a więc byłyby one współtwórcami i odbiorcami. Początkowo myśl o skierowaniu projektu tylko do wąskiej, wyspecjalizowanej grupy budziła mój opór. Chciałem, aby dotarł do możliwie szerokiego grona ludzi. Jednak później zmieniłem zdanie. Zauważyłem, że moje podejście uwarunkowane jest przez wnioski o granty, zgodnie z którymi wszystko musi mieć jak największy zasięg. A przecież nie zawsze jest tak, że im więcej odbiorców, tym lepiej. Czasem warto poświęcić uwagę wąskiej, wyspecjalizowanej grupie.

Doceniam też odbiorców niespodziewanych, a także odbiorców pośrednich – osoby, które niekoniecznie zaciekawił temat badań, ale cenią sobie praktykę ich prowadzenia, wytwarzania wiedzy czy działania opartego na współpracy. Ja sam zaliczam się do tej drugiej grupy. Nawet ta rozmowa jest dla mnie ciekawa z tej perspektywy. Przysłuchuję się temu, jak rozumiecie własne praktyki badawczo-artystyczne i staram się reagować na to, czego chcecie się dowiedzieć. To wiele mi daje. Choć zostałem zaproszony jako rozmówca, który dzieli się własnym doświadczeniem, widzę się również jako odbiorcę tego wywiadu.

Wzór cytowania:

Przestrzenie bez adresów. Praktykowanie badań artystycznych w polu choreografii, z Alicją Czyczel, Bartoszem Ostrowskim i Magdaleną Ptasznik rozmawiają Maciej Guzy, Anna Majewska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przestrzenie-bez-adresow-praktykowanie-badan-artystycznych-w-polu-choreografii.

Autor/ka

Przypisy

1. a.pass (advanced performance and scenography studies) to pomagisterski roczny program z obszaru badań artystycznych, prowadzony przez samodzielną instytucję, zarejestrowaną jako instytucja wyższej edukacji i nie powiązaną z żadnym innym podmiotem. *A.pass* nie ma jednak uprawnień do nadawania tytułów naukowych, choć oferuje dwa roczne programy podyplomowe: *post-master* oraz bardziej zaawansowany *research center*. Więcej o programie można przeczytać w tym miejscu.

2. Aleksandrą Jach (Kultura dla Klimatu), Zofią Reznik (tercet ¿Czy badania artystyczne?, Kolektyw Kariatyda), Katarzyną Peplińską-Pietrzak (choreografia dla głuchych), Gretą Droździel-Papugą (warszawska Spółdzielnia Kultury), Katarzyną Gorczycą i Pawłem Gralą (łódzki KIPISZ), Patrykiem Durskim, Anną Kamińską, Katarzyną Kanią, Piotrem Stankiem, Katarzyną Ustowską (projekt „Imaginary Archive"), Agnieszką Rayzacher, Magdą Ujmą i Anką Leśniak (Seminarium Feministyczne), Magdą Fejdasz, Weroniką Pelczyńską, Moniką Szpunar (Praktyki Siostrzeństwa), Magdaleną Ptasznik, Renatą Piotrowską-Auffret i Marią Stokłosą (Kurs Choreografii Eksperymentalnej), Lilianną Krych i Aleksandrą Demowską-Madejską (Hashtag Ensemble).

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/przestrzenie-bez-adresow-praktykowanie-badan-artystycznych-w-polu-choreografii