didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 180**
Data wydania: kwiecień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/poszerzanie-pola-percepcji

/ TANIEC

Poszerzanie pola percepcji

Julia Hoczyk

Regina Lissowska-Postaremczak, *Strategie kinestezyjne w przestrzeni tańca*, Fundacja Perform, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2023

Taniec i choreografia to dziś zdecydowanie jedne z najdynamiczniej rozwijających się obszarów poszukiwań artystycznych. Nic więc dziwnego, że czule reagują zarówno na zmiany w obrębie sztuk performatywnych, jak i neuronauki, a także nowych technologii.

W XX i XXI wieku szczególnie brzemienne w skutkach dla rozwoju tańca okazało się stopniowe odchodzenie jego twórczyń i twórców od prymatu wzroku. Cytując – za Reginą Lissowską-Postaremczak – Jeorena Fabiousa: „W zachodniej tradycji tańca scenicznego taniec jako sztuka cielesnego ruchu jest tworzony do oglądania. Sprzeczność leży w fakcie, że taniec powstaje poprzez doświadczenia poruszających się ciał, podczas gdy dostępny jest przede wszystkim wizualnie dla widzów” (s. 11). Wybierając te słowa jako motto swojej publikacji, autorka *Strategii kinestezyjnych w*

przestrzeni tańca zarazem nadaje jej wyrazistą ramę. To właśnie rozmaitym metodom aktywizowania zmysłów innych niż wzrok, a przede wszystkim percepcji ucieleśnionej po stronie artystów i widzów, poświęca swoją książkę, powstałą w oparciu o rozprawę doktorską.

Publikacja została podzielona na trzy komplementarne wobec siebie części, co ważne, o podobnej długości. Pierwsza ma *stricte* teoretyczny charakter i przybliża różnorodne ujęcia kinestezji w kontekście teorii tańca, filozofii i psychologii, od XIX wieku (np. zmysł ruchu) do czasów najnowszych (taniec w perspektywie neurologicznej i neurokognitywistycznej). W drugiej badaczka opisuje wybrane praktyki somatyczne jako przykłady badań ucieleśnionych (np. technika Alexandra, metoda Feldenkraisa), osobną uwagę poświęcając czerpiącym z nich różnym metodom improwizacji. Ostatnia część, zatytułowana tak jak cała publikacja, zbiera rozważania, teorie i metody zarysowane w dwóch poprzednich. Autorka umiejętnie wplata je w analizę wybranych spektakli i projektów badawczych, uporządkowanych według obranych przez artystów strategii kinestezyjnych (np. redukcja ruchu, ograniczenie percepcji/deprywacja sensoryczna i inne). I to właśnie ich omówienie okazuje się najbardziej obiecujące dla krytyki tańca i stanowi ogromną wartość w kontekście badań autorki i możliwości ich rozwijania przez innych teoretyków. Tytułowe pojęcie nie byłoby jednak zrozumiałe bez swojej genezy, sięgającej XIX wieku, bez tła historycznego, bez zarysowanej tu wnikliwie ewolucji podejścia do tańczącego i odczuwającego ciała. Przemiany w obrębie tańca i choreografii dotyczące procesu percepcji wykonawców i widzów to długotrwały proces. W ujęciu autorki przywołane strategie kinestezyjne nie są przypisane do konkretnych nurtów sztuki tańca czy poszukiwań wybranych artystów. Wynika to ze zmiany koncepcji książki podczas jej pisania – zamiast omawiać działania z węższego, ściśle określonego zakresu praktyk artystycznych, Lissowska-

Postaremczak zdecydowała się na przywołanie ich jak najszerszego spektrum, ukazanego przez pryzmat omawianych strategii.

Różne ujęcia kinestezji

Pierwsza część publikacji została podzielona na dwa rozdziały. W pierwszym z nich Lissowska-Postaremczak wychodzi od fizjologicznego rozpoznania zmysłu ruchu w XIX wieku, by dojść do idei myślenia w ruchu (*thinking in movement*) – czyli fenomenologicznej reinterpretacji tańca według Maxine Sheets-Johnstone. Każdą z koncepcji autorka nie tylko pokrótce omawia, ale także przedstawia jej związki z wcześniejszymi badaniami. Dzięki temu Lissowskiej-Postaremczak udaje się ukazać przemiany w ujęciu ewolucyjnym, co pozwala łatwiej zrozumieć poszczególne koncepcje. Od badań psychologicznych i neurologicznych autorka płynnie przechodzi do badań nad tańcem, które często z nich czerpią. W całej książce porusza się podobną trajektorią – pomiędzy nauką a teorią i praktyką tańca (w pierwszych dwóch częściach wciąż ujmowaną z niewielkimi odniesieniami do działań artystycznych), co może być dla czytelników trudne ze względu na specyficzną terminologię i konieczność przełączania się z abstrakcji na konkret i odwrotnie. Wprowadzając różne perspektywy, autorka nakreśla pole badawcze, które jest dość szerokie i w pełni zaczyna pracować dopiero w ostatniej części książki. Dzięki dwóm poprzednim bardziej zrozumiałe stają się jednak zarówno współczesne zainteresowania artystów nauką i nowymi technologiami, jak i rosnąca popularność projektów interdyscyplinarnych, a nawet transdyscyplinarnych. Tak zarysowana perspektywa może rodzić w czytelnikach pewną niecierpliwość, oczekiwanie na to, aby rozważania teoretyczne wreszcie połączyły się z praktykami tańca – zarówno w ujęciu treningowo-warsztatowym (techniki somatyczne omówione w drugiej części książki), jak i artystycznym (wybrane przykłady konkretnych realizacji w

części ostatniej).

Na początku autorka omawia ewolucję pojęciową w obszarze neurologii i fizjologii: od XIX-wiecznych koncepcji zmysłu ruchu/zmysłu mięśniowego, pozwalających na głębokie odczuwanie ciała i jego doznań, poprzez kinestezję, aż do XX-wiecznej propriocepcji. Rozmaitość tych ujęć, na co zwraca uwagę Lissowska-Postaremczak, połączył dopiero kilkadziesiąt lat później psycholog środowiskowy James J. Gibson, który w latach sześćdziesiątych XX wieku „zapoczątkował również myślenie o procesach kinestetycznych jako integrujących działanie wszystkich ludzkich zmysłów" (s. 24). Zanim to jednak nastąpiło, kolejni badacze zaproponowali pojęcie empatii (niem. *die Einfühlung*). I to ono właśnie, wraz z kinestezją, w pozatanecznych obszarach badań na jakiś czas wyparte przez propriocepcję, stało się najbardziej użyteczne dla rozwijającej się nauki o tańcu. Dzięki niemu w latach trzydziestych XX wieku wybitny teoretyk tańca John Martin zgłębiał empatyczne doświadczenie tańca – zakorzenione w sferze emocjonalnej i powstające w wyniku połączenia kinestetycznej sympatii (czyli współodczuwania aktywności mięśniowej/ruchowej innego ciała w ruchu) i metakinezy (złożonego procesu odbierania przez widzów intencji ruchu). Z czasem badacz dokonał syntezy obu pojęć, proponując kolejne – wewnętrznej mimikry, która „obejmowała cały proces fizycznego percypowania i emocjonalnego odczucia stanów innego ciała, które nie prowadziło do wytworzenia przez widza kopii doświadczenia, lecz prawdziwego odczucia" (s. 28). Martin koncentrował się tu zatem na procesie odbioru tańca, mającym charakter empatyczno-kinestetyczny.

W obu rozdziałach pierwszej części swojej książki Lissowska-Postaremczak na zmianę przygląda się teoriom skupionym na odbiorze tańca oraz ruchu przez widzów i – w mniejszym stopniu – jego odczuwaniu przez samych

wykonawców, co może powodować czytelniczą dezorientację, choć odzwierciedla też historię rozwoju badań. Niekiedy te perspektywy się zacierają, innym razem dochodzi do ich ciekawej konfrontacji, jak w przypadku fenomenologicznych rozważań Sheets-Johnstone, która odróżnia myślenie o ruchu od myślenia w ruchu, zachodzącego np. podczas tanecznej improwizacji. Innym badaczem, którego można umiejscowić w nurcie łączenia percepcji i recepcji tańca, jest James J. Gibson, reprezentujący filozofię ekologiczną. Po raz pierwszy zwrócił on uwagę na współdziałanie wszystkich zmysłów w wielokanałowym procesie kinestezji. Podkreślał też jej ogromną rolę w budowaniu relacji między podmiotem a środowiskiem, dlatego bywa przywoływany przez twórców i teoretyków improwizacji tańca, na co w dalszej części publikacji zwraca uwagę Lissowska-Postaremczak. W kontekście odbioru tańca szczególnie interesujące okazuje się według autorki antyreprezentacjonistyczne ujęcie percepcji, charakterystyczne dla nurtu enaktywistycznego (Alva Noë, wspomniany już Gibson), zgodnie z którym nie polega ona na wytwarzaniu reprezentacji percypowanych obiektów, lecz na ich bardziej bezpośrednim odbiorze.

Cenne w książce jest to, że autorka pilnuje, aby potencjalnie zagubieni w rozważaniach teoretycznych czytelnicy mogli, dzięki jej naprowadzeniom, sami dokonywać łączenia różnorodnych teorii i ich skrótowej charakterystyki. Niestety nie zawsze udaje się zapobiec pewnej czytelniczej dezorientacji. Wynika to również z tego, że choć przeskakiwanie przez autorkę między chronologicznie wcześniejszymi i późniejszymi teoriami oraz odkryciami naukowymi ma pomóc jej samej i czytelnikom w dokonywaniu montażu wątków, porównań, analogii i różnic, które zapracują w kulminacyjnej części książki, czasami wywołuje wrażenie niespójności, zbytniego rozbicia, a nade wszystko – szkicowości.

Pozytywnie wyróżnia się tu jednak analiza myśli enaktywistycznej w zestawieniu z koncepcją myślenia w ruchu Sheets-Johnstone, która pozwala dostrzec ich wspólny aspekt – poznawczy potencjał ruchu i tańca. Dzięki tak zarysowanej perspektywie Lissowska-Postaremczak nakreśla grunt, na którym mogło dojść do wyłonienia się neuronauki. Obszar ten staje się przedmiotem zainteresowania polskiej badaczki w rozdziale drugim, w którym centralnym zagadnieniem jest koncepcja neuronów lustrzanych i jej redefinicje. Właśnie ich odkrycie w latach dziewięćdziesiątych XX wieku doprowadziło do kolejnego przełomu w edukacji i badaniach nad tańcem oraz procesem twórczym. Na powrót osadziło też wcześniejsze rozważania z pogranicza filozofii i psychologii w *stricte* naukowym podglebiu, co może na tym etapie lektury dostrzec uważny czytelnik, który z pewną ulgą przechodzi od rozważań filozoficznych do wyraźniej naukowych i bliższych czasowo, sięgających ostatnich trzydziestu lat.

Dzięki odkryciu neuronów lustrzanych okazało się, że za rozpoznawanie akcji ruchowych, ich motoryczne uczenie się i odczytywanie intencji odpowiada konkretna grupa neuronów zlokalizowanych w korze przedmózgowej. Początkowo badania były prowadzone na małpach, ale potem także na ludziach, którym pokazywano krótkie fragmenty spektakli baletowych. Kolejne zespoły badaczy znacząco je rozwinęły, poddając analizie proces percepcji całych przedstawień (choć w warunkach wciąż laboratoryjnych, bez pełnej widowni etc.). Co istotne, w przypadku badań nad tańcem analizie poddaje się nie tylko obszary mózgu obejmujące system neuronów lustrzanych, ale także znacznie szersze, dotyczące pracy całego ciała. Pomocą służy tu rozległy rezerwuar badań obrazowych – od funkcjonalnego rezonansu magnetycznego (fMRI) po elektromiografię (EMG), badającą aktywność mięśniową. Badanie Beatriz Calvo-Merino (2006) z udziałem tancerzy londyńskiego Royal Ballet, praktyków capoeiry i grupy kontrolnej

wykazało, że w przypadku profesjonalnych tancerzy neurony lustrzane aktywowały się znacznie mocniej, gdy obserwowany ruch należał do repertuaru ich umiejętności motorycznych. Odmienne były jednak wnioski z badania przeprowadzonego przez Emily S. Cross (2011), które ujawniło korelację oceny estetycznej z aktywnością korową mózgu. Ta ostatnia była tym intensywniejsza, im oglądany ruch bardziej odbiegał od możliwości ruchowych oglądających go uczestników. To z kolei może przełożyć się na próbę tworzenia spektakli z takich elementów, które będą mocno oddziaływać na widzów, w pewien sposób programować ich odbiór. Autorka zwraca więc uwagę na fakt, że badania w obszarze neuronauki wytworzyły pojęcie neurosetetyki i neurokultury, zgodnie z którymi wiedzę o złożonych procesach funkcjonowania mózgu adaptuje się do projektowania określonych procesów odbiorczych w sztuce. Brzmi to niebezpiecznie. Odkrycia naukowe, jak wiadomo, zawsze niosą nieznane zagrożenia, na szczęście, na co wskazuje autorka, poszukiwania podobnego rodzaju nie odbywają się jeszcze na dużą skalę. Lissowska-Postaremczak zwraca też uwagę na problematyczność implementowania badań neurokognitywistycznych do teatrologii czy szerzej – humanistyki ze względu na ich znaczny redukcjonizm, typowy dla nauk przyrodniczych.

W tej części publikacji autorka skrótowo omawia także badania polskich naukowców zajmujących się tańcem i neuronauką – Tomasza Ciesielskiego i Sandry Frydrysiak. Choć oboje badacze w przywołanych przez nią publikacjach podejmują raczej rozważania teoretyczne dotyczące percepcji tańca przez odbiorców i wykonawców, w sposób dość ograniczony odnosząc je do konkretnych dzieł tanecznych i choreograficznych. Jednak ich badania wydają się dla Lissowskiej-Postaremczak niezbędne jako łącznik między nauką a praktykami somatycznymi i artystycznymi, które nakreśli kolejnych częściach książki.

W książce *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej* (2014) Ciesielski dokonuje „przeglądu neuronaukowych badań nad ruchem" (s. 73), skupiając się na procesie przetwarzania przez mózg abstrakcyjnych danych o ruchu na te konkretne, związane przede wszystkim z jego intencją i wykonaniem. Przywołuje przy tym – dla przypomnienia, kwestionowaną w innych nurtach bliższych filozofii – koncepcję mentalnej reprezentacji działania/ruchu jako tego, co każdorazowo poprzedza jego wykonanie. W oparciu o nią proponuje rozróżnienie na taniec formy i taniec organiczny, podlegające dalszym podziałom. W publikacji Frydrysiak *Taniec w sprzężeniu nauki i technologii. Nowe perspektywy w badaniach tańca* (2017) na pierwszy plan wysuwa się ujęcie tańca jako laboratorium poznawczego. W moim przekonaniu szczególnie użyteczny operacyjnie może być zaproponowany przez nią podział badań nad tańcem odnoszących się do percepcji, oddający różnice między naukami przyrodniczymi a humanistycznymi: „twarda" ścieżka badacza dotyczy nauk neurokognitywistycznych skupionych na badaniach pracy mózgu, a „miękka" – teorii sięgających bardziej „ucieleśnionego" nurtu badań nad percepcją, z takimi koncepcjami jak ucieleśnione poznanie i ucieleśniony umysł. Do tych ostatnich należy także enaktywizm, ujmujący podmiotowość w podobnie procesualnym modelu, któremu, według Frydrysiak, bliskie są poszukiwania twórców z obszaru *postmodern dance* i improwizacji tańca. Podsumowanie perspektyw badawczych w odniesieniu do zjawiska percepcji tańca, dokonane przez Frydrysiak i przywołane przez Lissowską-Postaremczak, staje się według mnie dobrym punktem wyjścia dla kolejnej części książki *Strategie kinestezyjne…*, skoncentrowanej na praktycznym wykorzystaniu kinestezji.

Kinestezja w praktykach ruchu i tańca

Pierwszy rozdział drugiej części swojej książki autorka przeznacza na omówienie wybranych praktyk somatycznych. Ich rozwój łączy nie tylko z intensyfikacją badań i teoretycznych rozważań wokół kinestezji, ale także z rozpowszechnieniem się pojęcia cielesności, ujmowanej – choć autorka nie dokonuje podobnej analizy – w szerszej perspektywie niż ciało, jako podmiotowa konstrukcja psychofizyczna, warunkowana społecznie i kulturowo. Lissowska-Postaremczak przekonuje, że analizom na gruncie nauk humanistycznych i przyrodniczych w XX wieku towarzyszył namysł nad rozwojem „praktyk paradygmatu somatycznego" (s. 93). Zwraca uwagę, że pośrednio wpłynęło to także na estetyczny odbiór tańca, ponieważ bardziej niż na zewnętrzne, uchwytne wzrokowo aspekty formalne tej sztuki zaczęto zwracać uwagę na „proces generowania ruchu w ciele" (s. 93) i jego podmiotowo-relacyjne determinanty.

Praktyki somatyczne, nazywane przez autorkę zamiennie technikami, powiązane są z badaniami w obszarze terapii ruchowej – rehabilitacji i fizjoterapii. Wiele z nich ma zresztą taką genezę – powstały po kontuzji lub poważnych problemach zdrowotnych ich twórców i twórczyń, którzy musieli dokonać swoistej reedukacji ciała i umysłu. Jest to jednak wiedza, o którą czytelnicy muszą postarać się sami, ponieważ – a szkoda – Lissowska-Postaremczak nie naświetla tych kwestii. Autorka ogólnie objaśnia, na czym polegają poszczególne praktyki. Postulowane m.in. przez Fredericka Matthiasa Alexandra, Moshe Feldenkraisa, Mabel Elsworth Todd czy Gerdę Alexander zwiększanie świadomości ciała (lub, inaczej ujmując, poznania poprzez ciało) łączy przy tym z konceptualizowaną przez Sheets-Johnstone formą myślenia w ruchu, a także z teorią preekspresywności (silnej obecności performera, odbieranej nawet, gdy pozostaje on w pozornym

bezruchu), rozwijaną przez antropologię teatru i Eugenia Barbę. Pochodzenia praktyk somatycznych upatruje jednak w XIX-wiecznym systemie gestycznym Delsarte'a, z którego czerpała już pionierka tańca *modern* Isadora Duncan, a następnie szkoła Denishawn, założona przez Ruth St. Denis i Teda Shawna. Z inspiracji nauczaniem Delsarte'a powstawały kolejne systemy ćwiczeń gimnastycznych i oddechowych. Ich wpływ można odnaleźć także w Dalcroze'owskiej eurytmice, a następnie w metodach stosowanych przez Labana w Monte Veritá. Pod koniec wprowadzenia do tego rozdziału autorka przyznaje, że zdaje sobie sprawę, iż rozwój kinestetycznej świadomości ciała zachodził też na polu teatru, jednak jej publikacja jest skupiona na tańcu, nie może więc pogłębić tego wątku. Ponadto zależy jej właśnie na odróżnieniu praktyk aktorskich od praktyk somatycznych, dlatego zdecydowała się na pominięcie w swoim omówieniu tych pierwszych.

Właściwą część rozdziału autorka poświęca na omówienie wybranych z nich, czyli techniki Alexadra, ideokinezy, Skinner Releasing Technique, eutonii, metody Feldekraisa, Laban Bartenieff Movement System (LBMS) i Body-Mind Centering©. Nie jest do końca jasne, jaki klucz doboru metod pracy z ciałem obrała autorka, natomiast domniemywać można, że z jednej strony chodzi o ich powszechność i wpływowość (technika Alexandra, metoda Feldenkraisa), z drugiej – o znaczenie dla twórców i analityków tańca, zarówno w zakresie treningu, jak i procesu tworzenia (LBMS, BMC©). Dwa ostatnie aspekty zostają przybliżone w drugim rozdziale tej części książki, w której Lissowska-Postaremczak przygląda się tanecznej improwizacji. Nie wyjaśnia jednak, w jaki sposób jej twórcy sięgają do konkretnych praktyk somatycznych, lecz pozwala czytelnikom na samodzielną analizę i dowolne łączenie wątków. Improwizacja w tym ujęciu staje się bardziej całościowym i w wielu aspektach pionierskim podejściem do ciała, u swoich początków

wyprzedzającym wiele praktyk somatycznych lub/i posługującym się równolegle, a często i niezależnie, podobnymi rozpoznaniami. Rozdział ten w dużej mierze czerpie z analiz Cynthii J. Novack, Steve'a Paxtona (niedawno zmarłego fundatora improwizacji kontaktowej) i jednej z polskich badaczek tego obszaru, Gai Karolczak. Lissowska-Postaremczak już na początku sygnalizuje, że improwizacja w tańcu to bardzo szerokie pole, więc nie istnieje jej jeden całościowy model. Ramę temu rozdziałowi nadają jednak słowa Novack o tym, że improwizacja „oznacza dokonywanie wyborów spośród wielu możliwości dostępnych w danej chwili" (s. 115). Autorka *Strategii kinestezyjnych…* zaznacza również, że najważniejsze rozróżnienie związane jest z jej różnymi celami – z jednej strony może być ukierunkowana przede wszystkim na pracę z percepcją wykonawcy i przełamywanie schematów ruchowych, także w oparciu o konkretne techniki strukturalne, a z drugiej – traktowana bardziej użytkowo, gdy służy pozyskiwaniu materiału ruchowego czy wzbogaceniu choreografii. Lissowska-Postaremczak zwraca jednak uwagę, że często oba podejścia przenikają się ze sobą, a granice między nimi bywają płynne. Trzeba przyznać, że jest to jeden z ciekawszych rozdziałów jej książki, w którym powracają także różne teorie kinestezji, poznane wcześniej przez czytelników. Dialogują tu ze sobą nurty *modern dance* i *postmodern dance*, a także przybliżone zostaje rozciągające się między nimi kulturowe napięcie, jakie według Lilianny Bieszczad można umieścić na osi między wzrokocentryzmem (bierny ogląd) a pluralizmem (aktywne działanie ciała w relacji z otoczeniem). Na jeszcze inny aspekt tego podziału zwraca uwagę Susan Leigh Foster, amerykańska badaczka tańca, zauważając przejście od „reżimu fizycznej dyscypliny" (s. 124), charakterystycznego dla tańca klasycznego, *modern dance* i ówczesnego zainteresowania gimnastyką, do praktyk somatycznych, z których czerpią, aż do dziś, późniejsze nurty tańca i pracy z ciałem. W zakończeniu rozdziału raz

jeszcze powracają fenomenologiczne rozważania Sheets-Johnstone, które wchodzą w ciekawy dialog z propozycjami badawczymi Bieszczad, sięgającej do podobnej tradycji filozoficznej.

Strategie kinestezyjne w przestrzeni tańca

Ostatnia i, w moim przekonaniu, najbardziej interesująca część publikacji przybliża różne metody manipulacji zmysłami widzów i aktywizacji innych, pozawzrokowych poziomów odbioru, kształtujących ich doświadczenia percepcyjne. Lissowska-Postaremczak wyjaśnia tu autorską koncepcję strategii kinestezyjnych, obejmujących „pewną grupę praktyk artystycznych w obszarze tańca, które dążą do podważenia wizualności, ale także estetycznego i interpretacyjnego podejścia do jego odbioru, stawiając w centrum zainteresowania same mechanizmy percepcyjne" (s. 131). Jak wyjaśniałam na początku tekstu, według autorki tych swoistych gier z percepcją nie można przypisać jedynie do określonych nurtów tańca i choreografii czy poszukiwań konkretnych twórców. Zgodnie z tym podejściem Lissowska-Postaremczak zakreśla szeroką panoramę określonych strategii i przywołuje bardzo różnorodne praktyki artystyczne i ich twórców z ostatnich trzydziestu: uwrażliwienie widza (Magdalena Ptasznik, *Surfing*), redukcja ruchu (Meg Stuart, *Splayed Mind Out*, prace Myriam Gourfink), ograniczenie percepcji/deprywacja sensoryczna (Boris Charmatz, *Con forts fleuve*), blokada wzroku (Boris Charmatz, *La Chaise*; Renata Piotrowska, prace z cyklu *Unknown*), przygotowanie sensoryczne (Anna Nowicka, *Raw Light*; James Batchelor, Siobhan McKenna, *We Move You*, James Batchelor, *HYPERSPACE*), performans percepcyjny (William Forsythe, oparty na niezwykle złożonych algorytmach ruchowych spektakl *Eidos:Telos* i instalacje choreograficzne). Autorka przygląda się również polu określonemu przez nią jako media interaktywne/strategie interaktywne, wśród których

wymienia *augmented dance* (taniec poszerzony), *digital dance* (taniec przetworzony cyfrowo), *dance-media performance* (spektakle integrujące taniec i nowe media), *cyberdance* (taniec usytuowany w cyberprzestrzeni). Wszystkie one mają na celu angażowanie doznań sensorycznych i percepcji kinestetycznej. Rozpowszechnienie paradygmatu interaktywności badaczka łączy przy tym z wejściem do użytku osobistych urządzeń mobilnych zawierających interfejs. Odtąd nasz kontakt ze światem w dużym stopniu zostaje zapośredniczony przez różne technologie, które domagają się naszej aktywności i zabiegają o uwagę. Artyści tańca wykorzystują tę istotną kulturową zmianę w sposób twórczy, znacząco poszerzając obszar swoich zainteresowań i refleksji. Autorka analizuje tu takie strategie artystyczne, jak poszerzenie ruchu w przestrzeni wirtualnej i w sferze dźwięku, choreografia soniczna/instalacje choreoauratyczne, choreografia interdyscyplinarna/choreograficzne otoczenie, teleobecność (wirtualne zapośredniczenie w doświadczeniu ciała), taniec w immersyjnej wirtualnej rzeczywistości. Tu również autorka przybliża konkretne spektakle i instalacje, jednak ich omówienie jest znacznie bardziej analityczne, co pozwala lepiej zrozumieć różnicę między instrumentalnym traktowaniem nowych technologii a ich płynnym wpisywaniem w konkretny projekt taneczno-choreograficzny. Zdaniem Lissowskiej-Postaremczak w podobnych projektach to taniec powinien znajdować się na pierwszym planie, a nie technologia (jeśli nie jest transparentna, to znaczy, że coś poszło nie tak). Nie zawsze to się udaje, a omawiana książka może pomóc lepiej dostrzegać tę różnicę.

***

Regina Lissowska-Postaremczak wykonała imponującą pracę archiwistyczno-badawczą, gromadząc i omawiając w jednym miejscu rozmaite ujęcia

kinestezji w kontekście nauki i sztuki tańca na przestrzeni stu kilkudziesięciu lat. Choć wielość kontekstów może się okazać nieco przytłaczająca i nużąca dla czytelników, jej wprowadzenie jest niezbędne. Dzięki temu ostatnią część książki, najbardziej osadzoną z konkrecie, czytamy już ze świadomością przemian w polu nauk przyrodniczych i humanistycznych, które poprzedziły specyficzne poszukiwania artystyczne. Jestem także zdania, że zaproponowana przez autorkę koncepcja strategii kinestezyjnych w odniesieniu do tańca będzie bardzo przydatnym narzędziem w jego teorii i krytyce. Dla badaczek i badaczy przegląd teorii i koncepcji może stanowić ważny punkt odniesienia. Dla krytyczek i krytyków bardziej obiecująco jawi się ostatnia cześć książki, omawiająca konkretne strategie kinestezyjne w działaniu. Bez wątpienia zatem zapoczątkowane przez Lissowską-Postaremczak badania otwierają perspektywę dla kolejnych analiz. Z jednej strony dzięki wiedzy o zarysowanych przez autorkę strategiach kinestezyjnych można interpretować kolejne prace choreograficzno-taneczne, z drugiej – zwracać uwagę na nieustanny rozwój nowych technologii, które z pewnością będą wpływać na dalsze poszukiwania twórcze artystów i artystek tańca. Można też mocniej skupić się na analizowaniu praktyk artystycznych wybranych twórców i twórczyń, sięgając do podobnych narzędzi badawczych. Znakomicie zrobiła to Katarzyna Słoboda w swojej publikacji *Ucieleśniona uważność w wybranych praktykach tańca współczesnego*, będącej książkową wersją dysertacji doktorskiej. Obie prace powstawały równolegle i niezależnie od siebie, jednak jako czytelnicy mamy ten przywilej, że możemy czytać je po sobie. To bardzo otwierające i stymulujące doświadczenie. Ukazuje także jedną z najsilniej obecnych perspektyw badawczych w badaniach nad tańcem – zainteresowanie cielesnością, percepcją i rozmaitymi sposobami ich modelowania przez artystów i artystki. Czekam na więcej.

Wzór cytowania:

Hoczyk, Julia, *Poszerzanie pola percepcji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, https://didaskalia.pl/pl/artykul/poszerzanie-pola-percepcji.

Autor/ka

Julia Hoczyk

Julia Hoczyk – teatrolożka, badaczka i krytyczka tańca, redaktorka.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/poszerzanie-pola-percepcji*