

Katarzyna SŁOBODA

Muzeum Sztuki w Łodzi

POTENCJALNOŚĆ RELACJI. CHOREOGRAFIA W MUZEUM



Muzea wytwarzają swoją własną choreografię. Przebywając w muzeum konfrontujemy się ze z góry określonym dyspozytywem wchodząc w relacje z osobami, od których oczekuje się wcielania i egzekwowania z góry ustalonych zasad. Osoby pracujące w szatni, na kasie czy w punkcie informacji, ochrona muzeum, osoby pilnujące ekspozycji pozostają dla nas anonimowymi, ale bardzo konkretnymi uczestnikami naszego doświadczenia. Nie jest to też zazwyczaj istotny element w planowaniu czy pracowaniu nad wystawami, traktowany jako instytucjonalna, operacyjna oczywistość. Przygotowywanie wystawy performatywnej, w której w początkowej fazie rolę mediatorów doświadczenia przejmują osoby, a nie przedmioty, wymaga uważnego budowania relacji również z osobami pierwszego kontaktu, z depozytariuszami muzealnego dyspozytywu.

Wystawę *Układy odniesienia. Choreografia w muzeum*, której w dużej mierze dotyczył będzie ten tekst, kuratorowałam wspólnie z Mateuszem Szymanówką, a wzięły/wzięli w niej udział Alex Baczyński-Jenkins, Przemek Kamiński, Ramona Nagabczyńska, Anna Nowicka, Magdalena Ptasznik, Agata Siniarska, Iza Szostak, Kasia Wolińska, Marta Ziółek. Nad codziennym funkcjonowaniem wystawy pracowali Julita Szymczak-Osińska, Sławomir Kisiel oraz Aleksandra Trawkin.

Położenie nacisku na relacje i ich budowanie nie jest jedynie wyrazem kuratorskiej samoświadomości, ale zauważeniem problematycznej roli afektu w kapitalizmie.¹ To właśnie działania performatywne i taneczne wprowadziły do instytucji galeryjnych i muzealnych refleksje nad afektywnymi relacjami w produkcji kreatywnej. W swoim tekście skupię się na narzędziach choreograficznych, mając na uwadze to, że estetyka relacyjna i jej problematyczny status została już omówiona kolejno przez Nicolasa Bourriauda w *Estetyce relacyjnej* (2002)² i Claire Bishop w *Antagonizmie i estetyce relacyjnej* (2004)³, a szerzej w *Sztucznych pieklach* (2012)⁴ i następnie przez wiele innych badaczek i badaczy komentujących ich prace. Teorie i praktyki powstałe na fali „zwrotu performatywnego w humanistyce”⁵ wypracowały szereg metod i metodologii. Tekst ten proponuje kolejną. Twierdzę, iż choreografia jako narzędzie krytycznego zaangażowania jest rodzajem bliskości, który pozwala równocześnie na poddawanie kompleksowości afektywnych relacji głębszej i celnej refleksji. Bliskość taką za Mieke Bal można nazwać bliskością krytyczną.⁶ Choreografia jest metodologią wytwarzania, ale i angażowania siebie oraz innych w afektywne relacje, poza dydaktyzmem, nie zaprzecza używania mechanizmów manipulacji; dezorientując, eksperymentuje ze spektakularnością, znużeniem, ironią, zachwytem, naiwnością, melancholią, pożądaniem, obrzydzeniem. Z badawczym zaciekawieniem pozwala zadać najistotniejsze pytania o uważność, obecność, percepcję i wyobraźnię w doświadczaniu sztuki zanurzonej w „namacalnej” i wirtualnej codzienności.

Choreografia jako dyspozytyw

Na wstępie chciałabym jednak zarysować pokrótce historię terminu choreografia, który od początku zaopatrzony był w rodzaj ciekawego napięcia pomiędzy pisaniem i ciałem, obecnością i brakiem, przestrzenią i czasem, wykonaniem, interpretacją i autorstwem. „Chorea” (z gr. *Χορεία*) to w języku greckim taniec, oznaczał pieśń taneczna, będąca połączeniem muzyki, poetyckiej pieśni i tańca. „Choreografia” (z gr. *Χορεία* „taniec” - *γραφη* „pisać”) to termin odnoszący się do układu tanecznego, komponowania tegoż układu czy też wreszcie jego zapisu. Za początek systematycznego myślenia o choreografii uznać można już pracę *Orchésographie* Thointa Abreau (1589). Łączył on rolę tanecznego mistrza, prawnika, nauczyciela matematyki i jezuickiego księdza, wcielając elementy charakterystyczne dla tych profesji do swojego dzieła, będącego pierwszym śladem refleksji nad zapisem ruchu. Rozwój choreografii łączy się z praktyką Pierre’a Beauchampa II, „mistrza tańca” na dworze Ludwika XIV (1638-1715), a za pierwszą pracę teoretyzującą choreografię i wprowadzającą termin uznać można *Chorégraphie, ou l’art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* Raola Augera Feuilleta (1700) powstała na bazie systemu Beauchampa. Praca ta zawiera klasyfikację sposobu zapisu układu kroków tanecznych - notację tańca za pomocą symboli oznaczających różne typy ruchów z uwzględnieniem kompozycji przestrzennej, terminologię (która później przejdzie do techniki tańca klasycznego), opisane i skodyfikowane *pas*, zapis skomplikowanych form przestrzennych tańca. Kodyfikacja sztuki tanecznej doprowadzona do perfekcji w prowadzonej przez Beauchampa Królewskiej Akademii Tańca doprowadziła do sytuacji w której choreografie komponowano na papierze bez opierania się na pracy z tancerzem. Właśnie na podstawie zapisu oceniano choreografie które miały być dopuszczone do realizacji.

Przedstawiciel kolejnego pokolenia Jean-Georges Noverre (1727-1810), twórca *ballet d’action*, krytykował swoich poprzedników. Występował przeciw pustej formule wirtuozostwa w tańcu, domagał się odrzucenia sztywnych, schematycznych formuł dla ruchów, kroków i gestów. W swoich listach podkreślał efemeryczność sztuki tanecznej. Wierzył, że zapis może towarzyszyć tańcowi, ujmować niektóre jego aspekty, jednak nie jest w stanie oddać istoty tanecznej kompozycji. Narzucił jednak ciałom swoich tancerzy konieczność odtwarzania opowieści; nie tyle wyrażania co obrazowania poruszających stanów emocjonalnych. Ustalonymi funkcjami praktyki tanecznej stało się komponowanie, wykonywanie (odtworzenie) i praktykowanie (ćwiczenie) a taniec ustalił swój status odrębnej sztuki ze skodyfikowanym zestawem umiejętności.

XIX wieczna teoria i praktyka Carlo Blasisa (1797-1878) kontynuowała drogę wyznaczoną przez *ballet d'action* Noverre'a jednak zaproponował on odmienne podejście do relacji tańczącego z przestrzenią. Punktem odniesienia dla ciała w ruchu nie były zewnętrzne parametry, ale zinternalizowana linia wyznaczająca idealne ułożenie kończyn i tułowia oraz odpowiednie relacje między nimi. Notacja tanecznych układów została przeniesiona z zewnętrznej siatki na podłozę do wewnętrznej geometrii ciała. Została ucieleśniona ujarzmiając mimowolną ekspresję i „naturalną” kinestetykę. Niejako do ekstremum, ale i wirtuozerii baletową sztukę ujarzmiania ciała, ale i egzekwowania z niego maksimum anatomicznych i motorycznych możliwości doprowadziła praktyka Michaiła Fokine'a czy Wacława Niżyńskiego z *Les Ballets Russes*.

W początkach XX wieku artystki takie, jak Isadora Duncan, Ruth St. Denis czy Loïe Fuller praktykując każda na swój sposób „wolny taniec” zerwały z rygiem baletowych układów wprowadzając swobodę ekspresji w tańcu, gdzie tancerka była zarówno wykonawczynią, jak i twórczynią tańca. Wielu artystów próbowało zaniechać tradycyjnie pojętej narracji i mimetyki gestów, taniec przestawał być też podporządkowany muzyce. Liczył się formalny koncept oraz abstrakcyjny wyraz. Badano naturalność ruchu, ciało stawało się medium do wyrażania autentycznych stanów wewnętrznych, w przypadku takich twórczyń, jak Isadora Duncan ruch ten zerwał z kulturowymi i społecznymi schematami ruchowymi w jakie wtłoczone było ciało kobiety u progu XX wieku. Właśnie u schyłku XIX wieku artyści i pedagodzy, z Françoise Delstartrem jako twórcą nowego podejścia do pracy z ciałem na czele, zapoczątkowali nową idee i praktykę kinestetyczną. Ruch generować miało całe ciało (każda jego część), a zdjęcie obuwia w tańcu miało łączyć ciało silniej z podłożem. Nauczano nie techniki, ale logiki i anatomii ruchu. Taniec nie miał być reprezentacją ideologii, ale wyrażać miał duchowe i kosmiczne relacje człowieka zarówno z jego wnętrzem, jak i z otoczeniem. Zbiegło się to z badaniami na gruncie psychologii percepcji czy neurologii związanymi ze zmysłem kinestetycznym i proprioceptywnym. Tacy badacze jak C. S. Sherrington, Edward Titchener, ale też nieco później, bo w latach trzydziestych krytyk tańca modern John Martin, pedagogożka tańca Margaret H'Doubler czy Rudolf Laban, odkrywali i nazywali sposób relacji człowieka do sposobu generowania ruchu ciała (poprzez układ mięśniowy, nerwowy, stawowy), relacje i odczucia ciała w przestrzeni i wobec podstawowych praw fizyki, zaczęto również zastanawiać się nad sposobami percepcji, ale też odczuwania ruchu. Dla Labana (1879-1958), twórcy koncepcji, która zamiast zapisu figur tanecznych zawierała w sobie przede wszystkim analizę ruchu. Analiza podstaw i poszczególnych elementów ruchu doprowadziła go do opracowania przełomowego sposobu jego pełnej notacji zwanego „labanotacją” czy „kinetografią Labana” (którą uprościł i której ortografię dopracował Albrecht Knust). Ten graficzny sposób rejestracji oddaje trójwymiarowość, czasowość i wieloaspektowy przebieg ruchu. Podstawowe graficzne symbole oddają jego potencjalne wymiary, płaszczyzny, kierunki i poziomy, a także czas jego trwania. Następnie określone są podstawowe akcje motoryczne związane z przenoszeniem ciężaru ciała, gesty poszczególnych części ciała, dynamikę, uzupełniane znakami pomocniczymi określającymi szczegółowe relacje poszczególnych sekwencji. Laban obserwował naturalne możliwości ruchu człowieka i ujął je skale ruchowe, z których wynikało, że wszystkie możliwości ruchowe człowieka tworzą idealną bryłę jaką jest dwunastościan foremny.

W początkach XX wieku, po ponad dwustuletnim rozwoju, choreografia oznaczała sposób tworzenia układów tanecznych. Taniec modern rozwinął się z idei tańca absolutnego, w którym każdy z generowanych i obserwowanych efektów jest choreograficzny. W latach dwudziestych choreografia zaczęła oznaczać szczególny rodzaj aktu kreacji, w którym artysta nie tylko wymyśla ruch i aranżuje jego sekwencje, ale przede wszystkim konceptualizuje metody swojej pracy, często w sposób zaprogramowany łącząc ruch z emocjami, by stworzyć taneczną wypowiedź o znaczeniu uniwersalnym (w praktyce chociażby Mary Wigman czy Marthy Graham).⁷ Choreografia przestawała być zaprogramowanym następstwem kroków i figur, a stawała się narzędziem do badania wzorów ruchu, jego rytmu, kształtu i napięcia (jak u Labana). Choreografia uruchamiała ruch, jako „samoorganizujący się” materiał. To w modernizmie ruch sam w sobie stawał się obiektem artystycznym.⁸ Praca tańczącego ciała była tutaj polem eksperymentu paralelnego z eksperymentem na polu ekonomii w dobie dynamicznego industrialnego rozwoju (chodzi tu szczególnie o teorie fordyzmu i taylorizmu). Taniec zaszyfro-

wany w choreograficznej (tutaj semantycznej i ikonograficznej) notacji powracał do ciała (jego motoryki, a nie obrazu) i do przepływu z ciała do ciała. W połowie XX wieku tworzenie tańca przestawało oznaczać kompilowanie sekwencji ruchu z różnych źródeł (także kulturowych), jako wyraz indywidualnej ekspresji (lub będącej reprezentacją tejże), a stawało się mobilną i cielesną wypowiedzią na temat istoty ruchu i jego materialności, zrywając z intencjonalnością i jednoznaczną interpretacją. Merce Cunningham tworzył choreografie abstrakcyjne, pozbawione narracji i dramatyzmu używając procedur losowych przy ich komponowaniu. Przełomowa rola pokolenia Judson Dance Theater (które początek miało na zajęciach kompozycji w studio Cunninghama) polegała na przewartościowaniu roli choreografa, poprzez kolektywizację decyzyjności, procesualność doceniano bardziej niż skończone dzieło. Inicjujący prace artysta proponował rodzaj partytury – zestawu otwartych zadań, częstokroć włączających ruch codzienny.⁹ Relacje pomiędzy tańcem, choreografią a ruchem znacznie się skomplikowały.

Choreografia jako narzędzie

Choreografie dzisiaj możemy rozumieć nie tylko jako sposób komponowania ruchu ciała w czasie i przestrzeni, ale jako sposób ujmowania/generowania/porządkowania nie tylko motorycznych, ale także afektywnych relacji. Rozumiana jako narzędzie wcielania ideologii i dominującego porządku może mieć też potencjał emancypacyjny. Będąc sposobem kontroli dystrybucji mobilności uwagi, może być również medium dla eksperymentowania z nowymi sposobami praktykowania i dyskursywizowania (ruchu) wielozmysłowej percepcji, a poprzez to metodą badania dynamiki relacji społecznych, a także organizacji form ruchu.

Choreografia w praktykach współczesnych twórców staje się „polaryzującym performatywem i fizyczną siłą, która organizuje całościową dystrybucję zmysłowości i polityczności na poziomie gry pomiędzy inkorporacją a ekskorporacją, pomiędzy rozkazem a oczekiwaniem, pomiędzy poruszaniem i pisaniem jako naczelnymi elementami jakichkolwiek performatywnych kompozycji” jak konkluduje André Lepecki.¹⁰

Wprowadzając metodologię choreograficznej pracy w przestrzenie muzeum chcieliśmy zaproponować ten rodzaj myślenia i doświadczenie dla codziennej praktyki widzów odwiedzających Muzeum Sztuki w Łodzi. Przez sześć dni na początku kwietnia, od wtorku do niedzieli, w regularnych godzinach otwarcia muzeum zaproszone artystki i artyści powracali do swoich wcześniejszych prac, badając możliwości otwarcia swojej praktyki na potencjalnych widzów/uczestników. Praktykowane były rozmaite formy zaangażowania, nie obawialiśmy się znudzenia czy rozczarowania, stając w poprzek opresji zachwyty i samozadowolenia. W teksturę afektywnych relacji wpisane jest całe spektrum reakcji i działania, jak i ich brak. „Afekt to oddziaływanie czy też wypchnięcie chwilowego a czasem bardziej trwałego stanu relacji, jak również przejście (i czas trwania tego przejścia) sił i intensywności.. Afekt odnajdujemy w intensywnościach, które przechodzą z ciała do ciała (ludzkiego, nieludzkiego, części ciała, i innych), w tych rezonujących aspektach, które krążą wokół, pomiędzy i czasem przyczepiają się do ciała i światów”¹¹, jak pisali redaktorzy *The Affect Theory Reader*.

Artystki/artysci zaproszeni do wystawy *Układy odniesienia. Choreografia w muzeum*, zaproponowali odmienne stany skupienia materii choreograficznej, niejednokrotnie przekraczając czy też upłynniając granice wyznaczone przez muzealny dyspozytyw. Proponowali autorefleksyjne doświadczenie, zamiast pokazu wirtuozerii dyskursu ciała; drobne przesunięcia w zwyczajności, zamiast samozadowolenia w oddzielonych rolach wykonawcy i widza. W tych zarówno mimowolnych, jak i zaaranżowanych sytuacjach choreograficznych w nienaturalny sposób każdy stawał się uczestnikiem, choć czasem osuwał się w rolę osoby oglądającej ślady pracy artystów i artystek – przestrzenie wypełnione były materiałami do pracy, zdjęciami, tekstami, notatkami, filmami wideo, przedmiotami. Po sześciu dniach pracy częściowo pozostawili po sobie te materiały, które funkcjonowały jako ślady po obecnościach, doświadczeniach. Podobną funkcję ma ten tekst, poniżej chciałabym jedynie naszkicować sytuacje zaproponowane przez artystki i artystów, zaznaczyć potencjalność relacji zamiast zdawać relację. Siłą rzeczy każdy opis byłby niepełny.

Anna Nowicka włączała leżącego w ciemności na materacach uczestnika w swoje śniące i wyobrażone narracje. „Im bardziej twa uwaga skupia się na słowach, które czytasz, tym bardziej rozluźniasz się. Twoje ciało rozgrzewa się, staje się cięższe. Twoje stopy odpoczywają na podłodze, ręce odpoczywają na nogach, tułów odpoczywa na miednicy, głowa odpoczywa na szyi. Ciężar całego, rozluźnionego ciała opada na podłogę. Wszystko to, co cię rozprasza, co cię niepokoi, co ci przeszkadza, opuszcza twoje ciało i powraca do ziemi. Z każdym kolejnym słowem, zanurzasz się głębiej. Głębiej i głębiej. I głębiej...” jak pisała we wstępie do swojego performansu *Stany wysnzione* (Stary Browar Nowy Taniec, 2016). Iza Szostak proponowała udział w przygotowaniach do kolejnego performansu dotyczącego intymności i seksualności, prosiła widzów o reakcje na krótkie pokazy praktyki mówienia z jednoczesnym poruszaniem się, podejmowała próbę dekonstrukcji tańca erotycznego, prosiła o zapisywanie sekretów, zostawianie drobiazgów znalezionych w kieszeni czy torbie. Ramona Nagabczyńska wykorzystała przestrzeń jako laboratorium, powracając do pracy *The Way Things Dinge* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2014), który był ruchowym materiałem powstałym w oparciu o wideo *Der lauf der dinge* Petera Fischli i Davida Weissa. Jak sama pisze w tekście pozostawionym na wystawie interesował ją „choreograficzny impet fizyki i chemii oraz fantazja nasycenia ciała ludzkiego jakościami charakterystycznymi dla materii nieożywionej i sposobów realizacji zjawisk fizycznych i bardziej złożonych zjawisk naturalnych”. Marta Ziólek powróciła do pracy *Black on Black* (Het Veem Theater w Amsterdamie i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2015), dla której materiałem był język tańca ulicznego, materialność i bryłowatość ciała, zagadnienie czerni i czarności w aspekcie kulturowym i etnicznym; w toku pracy materiał uległ destylacji do kilku trzech podstawowych modułów: bestia – dotyk/oddech/dźwięk, bryły, wycie/wygięcie. Artystka potraktowała każdy z modułów jako samoistny obiekt choreograficzny, pracując nad sposobami ich ekspozycji. Przemek Kamiński badając różne rejestry powierzchni, rozpisał „partyturę na przestrzeń, widza i osiem stołów” proponując widzom tylko pozorne podążenie za muzealnym dyspozytywem – poruszając się pomiędzy ośmioma stołami ustawionymi w przestrzeni mieli jedynie dotykać znajdujących się na nich elementów instalacji wzrokiem, wyobrażać sobie, że siadają na krzesłach. Kasia Wolińska praktykuje oczekiwanie i pisanie listów do Marii, odrealniając miejsce ostrym zielonym światłem z wyspą usypaną z ziemi, z roślinami i sztucznymi palmami, którą zajmowała Banana, królik, stworzyła przestrzeń oczekiwania, gościnności, spotkania. Magdalena Ptasznik zapraszała widzów do oprowadzania po przestrzeni, podłoga z płyty MDF, z kolorowymi liniami wyznaczonymi po przekątnych wzmacniała uważność z jaką chodziło się z artystką po przestrzeni, za rękę, uczestnicząc w jej prostej partyturze, stając przed nią, obok, schylając się gdy kładła się; na ścianie można było zapisać swoje odczucia i wrażenia. Agata Siniarska komponuje choreografię, którą aktywują widzowie słuchając nagrania, podążając za głosem bez ciała i cyframi w przestrzeni, odczytując teksty rozmieszczone na ścianach, wyobrażają sobie współuczestnictwo w wyobrażonych i futurologicznych narracjach. Alex Baczyński-Jenkins zaproponował otwartą próbę na zakończenie wystawy z udziałem Salki Ardal Rosengren, Michała Bogdanowicza, Jaysona Pattersona i Pawła Sakowicza. W słowniku ruchu pracując z elementami stylów tańca z wczesnych lat dwutysięcznych, działania performerów i tekst narratywizujący działanie stał się okazją do podjęcia refleksji nad zagadnieniami techno-ciał i techno-podmiotowości. Portal Proxy to serwer pośredniczący, przechwytyjący, nawiązujący połączenie, obsługujący i umożliwiający szybsze poruszanie się w sieci. Tak też zatytułowała swój artykuł Hito Steyerl, w którym pisze: „Polityki proxy układają w stosy powierzchnie, węzły, tereny i struktury – albo też rozłączają jedne od drugich”¹², stając się tym samym metonimią choreografii w dobie internetu.

Choreografię dzisiaj możemy zatem uznać za sposób angażowania się w relację z kontekstem - przestrzenią, językiem, etyką, innymi ciałami, nastrajającą równocześnie cielesny instrument na proprioceptywną analizę. Zbierając zmysłowe dane, analiza ta pozwala nam je nie tylko przetwarzać, ale też płynnie przechodzić w odmienne stany skupienia, odnoszące się do uważności (leżącej u podstaw naszej relacji z otoczeniem). Relacyjna uważność uwrażliwia nas z kolei na subtelnie różną dynamikę obecności w przestrzeni i czasie, pozwala dostrzegać, uaoecznić, działać. „Choreograficzność jest trybem metonimicznym, który porusza się po-

między cielesnym i umysłowym domysłem, by opowiedzieć historie o licznych spotkaniach pomiędzy tańcem, rzeźbą, światłem, przestrzenią i percepcją poprzez serie zająknięć, kroków, drgań i spazmów”.¹³ Może być narzędziem dla wiedzy ucieleśnionej, rozumianej jako wiedza usytuowana (podążając za terminem zaproponowanym przez Donnę Haraway), utrzymująca „w gotowości sieci połączeń w polityce określane jako solidarność, a w epistemologii jako współdzielone konwersacje”.¹⁴

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

Przypisy

¹ Zob. Michael Hardt, *Praca afektywna*, tłum. Piotr Juskowiak i Krystian Szadkowski, *Kultura współczesna* nr 3 (2012): 83-93.; Bojana Kunst, *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism* (Winchester UK, Waszyngton USA: Zero Books, 2015).

² Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski (Kraków: MOCAR, 2012).

³ Claire Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics,” *October* nr 4 (110) (Autumn 2004): 51-79.

⁴ Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. Jacek Stanisławski (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2015).

⁵ Ewa Domańska, „Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce,” *Teksty drugie* nr 5 (2007): 48-61.

⁶ Mieke Bal, „Rozdział 8. Krytyczna bliskość,” w Mieke Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. Marta Bucholc (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012), 315-353.; Zob. także Brian Holmes, „Manifest afektywistyczny,” tłum. Piotr Juskowiak, w *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. Katarzyna Słoboda i Sonia Nieśpiałowska-Owczarek (Łódź: Muzeum Sztuki, 2013), 249-252.

⁷ Zob. John Martin, *The Modern Dance* (New York: A. S. Barnes & Co, 1933).; Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy Kinesthesia in Performance* (London, New York: Routledge, 2010), 44.

⁸ Mark Franko, *Dancing Modernism / Performing Politics* (Bloomington: Indiana University Press, 1995), X-XI.

⁹ Zob. Sally Banes, *Democracy's Body. Judson Dance Theatre, 1962-1964* (Durham, London: Duke University Press, 1993).; Ramsay Burt, *Judson Dance Theater: Performative Traces* (London, New York: Routledge, 2006).

¹⁰ Allsopp Ric i André Lepecki, „On Choreography,” *Performance Research* nr 13 (1) (2008): 3. Tłumaczenie własne. Zob. także André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement* (London, New York: Routledge, 2006).; André Lepecki, *Singularities: Dance in the Age of Performance* (London, New York: Routledge, 2016).

¹¹ Gregory J. Seigworth i Melissa Gregg, „An Inventory of Shimmers,” w *The Affect Theory Reader*, red. Melissa Gregg i Gregory J. Seigworth (Durham, Londyn: Duke University Press, 2010), 1. Tłumaczenie własne.

¹² Hito Steyerl, „Proxy Politics. Signal and Noise,” *e-flux journal* 60 (12) (2014), dostępny 9.05.2016, <http://www.e-flux.com/journal/proxy-politics/>.

¹³ Jenn Joy, *The Choreographic* (Cambridge MA: MIT Press, 2014), 1. Tłumaczenie własne.; Zob. także Bojana Cvejčić, *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance* (New York: Palgrave, 2015).

¹⁴ Donna Haraway, „Wiedza usytuowana i przywilej częściowej/ograniczonej perspektywy,” tłum. Agata Czarnacka [1988] 2009, dostępny 9.05.2016, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf>.

Bibliografia

- Allsopp, Ric i André Lepecki. „On Choreography.” *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 13 (1) (2008): 1-4.
- Bal, Mieke. *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Tłum. Marta Bucholc. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012.
- Banes, Sally. *Democracy's Body. Judson Dance Theatre, 1962-1964*. Durham, London: Duke University Press, 1993.
- Bishop, Claire. „Antagonism and Relational Aesthetics.” *October* nr 4 (110) (Autumn 2004): 51-79.
- Bishop, Claire. *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*. Tłum. Jacek Staniszewski. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2015.
- Burt, Ramsay. *Judson Dance Theater: Performative Traces*. London, New York: Routledge, 2006.
- Cvejić, Bojana. *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. New York: Palgrave, 2015.
- Domańska, Ewa. „Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce.” *Teksty drugie* nr 5 (2007): 48-61.
- Foster, Susan Leigh. *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. London, New York: Routledge, 2010.
- Franko, Mark. *Dancing Modernism / Performing Politics*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Haraway, Donna. „Wiedze usytuowane i przywilej częściowej/ograniczonej perspektywy” [1988], tłum. Agata Czarnacka (2009). Dostępny 9.05.2016. <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf>.
- Hardt, Michael. *Praca afektywna*. Tłum. Piotr Juskowiak i Krystian Szadkowski. *Kultura współczesna* nr 3 (2012): 83-93.
- Holmes, Brian. „Manifest afektywistyczny.” Tłum. Piotr Juskowiak. W *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. Katarzyna Słoboda i Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, 249-252. Łódź: Muzeum Sztuki, 2013.
- Joy, Jenn. *The Choreographic*. Cambridge MA: MIT Press, 2014.
- Kunst, Bojana. *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Winchester UK, Waszyngton USA: Zero Books, 2015.
- Lepecki, André. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. London, New York: Routledge, 2016.
- Lepecki, André. *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. London, New York: Routledge, 2006.
- Martin, John. *The Modern Dance*. New York: A. S. Barnes & Co, 1933.
- Seigworth, Gregory J. i Melissa Gregg. „An Inventory of Shimmers.” W *The Affect Theory Reader*, red. Gregory J. Seigworth i Melissa Gregg, 1-25. Durham, London: Duke University Press, 2010.
- Steyerl, Hito. „Proxy Politics. Signal and Noise.” *e-flux journal* 60 (12) (2014). Dostępny 9.05.2016. <http://www.e-flux.com/journal/proxy-politics/>.