

choreografia: *autonomie*



*sprawczość*

choreography: autonomies



*agency*

## 1

***subwersja  
tańczącego  
ciała – ekspozycja  
autonomii***

bojana kunst



# 1

# *subversion of the dancing body: autonomy on display*

bojana kunst



wstęp

Spektakl, który stał się inspiracją do napisania tego tekstu, przykuł moją uwagę już dawno temu – ale jego ogromne znaczenie uświadamiam sobie za każdym razem, gdy podejmuję próbę przyjrzenia się tańczącemu ciału i potencjałowi, który kryje się w odwróceniu jego znaczeń (subwersji). Mam na myśli widowisko według pomysłu nestora polskiego tańca, Conrada Drzewieckiego. Podczas Międzynarodowej Konferencji Tańca Współczesnego i Festiwalu Sztuki Tanecznej w Bytomiu w 1999 roku ogromne wrażenie zrobiło na mnie dzieło Drzewieckiego *Waiting for*. Mimo że nie znalazło się w oficjalnym programie imprezy, a jego prezentacji towarzyszyła pewna wstydlivość ze strony organizatorów, *Waiting for* okazało się jednym z najjaśniejszych punktów festiwalu. Było niespodzianką, która wcale nie brała się z ulgi, że udało się trafić na coś „współczesnego”. Nie miała też nic wspólnego z daleko idącymi poszukiwaniami „zachodnich” producentów, którzy rozglądali się za „czymś innym”, co można byłoby z powodzeniem zaprezentować na rynku sztuki i co odpowiadałoby „gustom” publiczności teatru tańca. Niespodzianka ta nie zrodziła się również z paternalistycznego uznania w stylu: „świetnie, ale już to widzieliśmy”. Takie uznanie nie gwarantuje, rzecz jasna, że spektakl będzie się sprzedawał – ale przynajmniej stanowi wyraz uprzejmości i szacunku: pozwala przyznać, że prace danego twórcy są na wysokim poziomie.

Spektakl Drzewieckiego – znakomite krótkie solo w wykonaniu tancerza, który ubrany był w bogaty złoty kostium, a jego ruchy i gesty służyć miały intensywnemu ozdabianiu ciała – wyraźnie nawiązywał do środkowoeuropejskiego tańca lat 30. Ale mimo to „przeszłość” w ujęciu Drzewieckiego nie była przeszłością dawno minionych tradycji historycznych, obecnych dziś jedynie w rozpoznawaniu dawnej tanecznej artykulacji zapisanej w wiedzy akademickiej świata zachodniego jako sposób kategoryzowania historii tańca. Przeszłość nie pokazywała też tutaj niemożności rozwoju – wciąż niewinnego, tańczącego ciała, które ze względu na określoną sytuację historyczną nie jest w stanie uświadomić sobie wszystkich sprzeczności i estetycznych dekonstrukcji zawartych w tworzonych przezeń pejzażach (*bodyscapes*).



## introduction

The inspiration for the following essay sparked my interest quite some time ago, but I became aware of its immense importance whenever I attempt to discuss the dancing body and the potentiality of its subversion. It was a performance conceived by Conrad Drzewiecki, the renowned doyen of Polish dance; it was his work *Waiting for* that struck me, at the International Contemporary Dance Conference and Performance Festival in Bytom, Poland, some years ago (1999). Despite not being featured in the official part of the program, and somewhat bashfully presented by the organizers themselves, *Waiting for* turned out to be one of the highlights of the festival. This surprise did not occur due to relief at chancing upon something “contemporary.” It had nothing to do with the heavy search interventions of “Western” producers for “different” performances, which could be successfully presented on the stage market, fitting the “acquired taste” of dance audiences. Nor was it a result of paternalistic approval in the sense of “well done, but we have seen this already,” which, of course, is not a guarantee that it will sell, but at least a polite and respectful way of admitting someone’s quality.

Drzewiecki’s performance – an excellent short solo by a dancer wearing a pricey gold costume, whose movement and gestures were bent on decorating his body – clearly evoked Central European dance of the 1930s. Nonetheless, Drzewiecki’s “past” was not that of the long-gone historical traditions, now vaguely present only as recognition of that former dancing articulation remaining in Western scholarly knowledge and the categorization of dance history. Nor was it the past reflecting the impossibility of development – the still-innocent state of the dancing body, which, because of its specific historical situation, could not become aware of all the contradictions and aesthetic deconstructions of its body-scapes. It was somewhere in between: a utilization of the past to stay in the present. It revealed our eternal confrontation with different ways of being present. For me, the surprise lay in the manner the performance disclosed our disillusioned idea of the



Przeszłość w tym spektaklu ujawniała się gdzieś pomiędzy: sięgano po nią, żeby móc pozostać w terażniejszości. Pokazywała nam, że nieustannie mierzymy się z różnymi formami obecności. Z mojej perspektywy największym zaskoczeniem był sposób, w jaki spektakl obnażał nasze wyzute ze złudzeń wyobrażenie, że terażniejszość jest czymś ekskluzywnym – wyobrażenie o ekskluzywnych i hegemonicznych metodach kształtowania naszej obecności tu i teraz, które wpisane są w formy artykulacji tańczącego ciała. Bo czym ostatecznie było owo *Waiting for*? Czystym pokazem autonomii, wyrazem głębokiej wiary w autonomię ciała. Autonomii, która nie znajdowała się poza czasem, nie była artykulacją przeszłości – ale opowieścią o czasie. Treść spektaklu wszyto dyskretnym ściegiem już w sam jego tytuł, [który sygnalizował] zarazem unieruchomienie i otwartość, dystans i bliskość, ozdobność i subwersję. *Waiting for* otwierało możliwość wydobycia na światło dzienne wielości i różnorodności historii.

## 1. autonomia – inauguracja uobecnionego ciała

Casus Drzewieckiego pozwala nam dotrzeć do sedna cielesnej autonomii – jednej z podstawowych utopii estetycznych tańca współczesnego we wczesnym okresie jego rozwoju. Jego spektakl pomaga nam dostrzec złożoność pojęcia, które nie tylko opętało tanecznych twórców i innowatorów, ale też stało się jedną z głównych filozoficznych i poetyckich metafor ciała w myśli i innowacjach artystycznych XX wieku.

Jak dobrze wiemy, „cielesność”, która charakteryzowała filozofię współczesną u jej zarania, często bywała kojarzona z ciałem tańczącym. Na przykład Friedrich Nietzsche łączy tańczące ciało ze stanem sprzed wykształcenia się intelektu. Tak oto tańcowi zostaje dany przywilej opisywania myśli, a myśli – przywilej upodobnienia się do tańca. Myśli podobnej do tańca obcy jest duch ciężkości, powiada Nietzsche, a odrętwiałe ciało trzeba koniecznie rozluźnić poprzez taniec<sup>1</sup>. Taniec można zatem zdefiniować jako „koło, co samo z siebie się toczy” albo – jak ujmuje to w swojej interpretacji rozważań Nietzschego o tańcu Alain Badiou – „jest on jak

1 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, w: *Unzeitgemasse Betrachtungen I–IV, Nachgelassene Schriften 1870–1873*, Munich–Berlin 1988. Polskie przekłady *Narodzin tragedii* znacząco różnią się między sobą, stąd pozostawiono tu odniesienie bibliograficzne podane przez autorkę oryginalnego artykułu [przyp. tłum.].

exclusiveness of the present – of exclusive and hegemonic ways of forming our present presence, which are inscribed in the articulation modes of the dancing body. All in all, what was this “Waiting for”? It was a pure display of autonomy, of a deep belief in the autonomy of the body. An autonomy that was not out of time, an articulation of the past – but about the time. Its content had been discreetly embroidered already in its title: fixation and openness, distance and closeness, decoration and subversion, all at the same time. It opened a possibility of disclosing a variety of histories.

## 1. autonomy: inauguration of present body

Drzewiecki’s case brings us to the kernel of bodily autonomy – one of the basic aesthetic utopias of early contemporary dance. It helps us detect the complexity of the concept that not only obsessed dance innovators and creators, but became one of the main philosophical and poetic metaphors of the body in contemporary thought and artistic innovations of the 20th century.

As we well know, the “fleshiness” that characterized the beginnings of contemporary philosophy was very often connected with the dancing body. For example, Friedrich Nietzsche associates the dancing body with the state before intellect emerged. Dance is thus given the privilege of describing thought, and thought the privilege of being like dance. A thought that is like dance does not know the spirit of weight, says Nietzsche, and it is crucial to relax the numbed body by means of dance<sup>1</sup>. Dance can thus be defined as a “self-rotating wheel,” or, as Alain Badiou states in his interpretation of Nietzsche’s thoughts on dance, “dance is like a circumference in space, but a circumference which represents its own principle, a circumference not drawn from the outside, a circumference that is drawing itself<sup>2</sup>”. The body of dance is the original body, which is cleared of intellect, separated from discourses, a metaphor for existing in a Dionysian world. Its rotations and movement mirror its original existence. It is

1 Friedrich Nietzsche, “Die Geburt der Tragödie”, in: *Unzeitgemasse Betrachtungen I–IV, Nachgelassene Schriften 1870–1873*, Munich, Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988, p. 234.

2 Alain Badiou, “Ples kot metafora misli,” in: Emil Hrvatin (ed.), *Teorije sodobnega plesa*, Ljubljana: Maska, 1993, p. 22.





gdyby okręgiem w przestrzeni, ale okręgiem będącym zasadą samego siebie, okręgiem, którego nie zakreśla się z zewnątrz, lecz który zakreśla sam siebie”<sup>2</sup>. Ciało taneczne jest ciałem pierwotnym, oczyszczonym z intelektu, oddzielonym od dyskursów – metaforą istnienia w dionizyjskim świecie. Ruchy i obroty tego ciała odzwierciedlają jego pierwotną egzystencję. Ciało takie jest zarazem autonomiczne i mało konkretne – nic w nim się nie powtarza, nigdy nie daje się unieruchomić ani oglądać w całości. Tęsknota za tym, co zarazem autonomiczne i mało konkretne była też silnie obecna w poetyckich pismach Paula Valéry i Stephané’a Mallarmégo na temat tańca. Odnajdujemy ją w stwierdzeniu Mallarmégo, że ciało taneczne zawsze jest tylko emblematem, nigdy kimś<sup>3</sup>. Tańczące ciało nie przedstawia jakiegoś innego ciała czy też osoby, i nie jest uwarunkowane przez nic poza nim samym. „Tancerka nie jest kobietą tańczącą, lecz metaforą”<sup>4</sup>. W eseju *Philosophie de la danse* swoje stanowisko – zbliżone do zapatrywań Mallarmégo – przedstawia Paul Valéry. Jego także fascynuje tancerka, a taniec porównuje do snu – ciało tańczące zajmuje się sobą, i nie istnieje nic poza układem, który powstaje w wyniku działań tancerki. Jest to więc stan powszechnego ruchu, nikt nie ma jednak zamiaru czegokolwiek uzupełniać – nie ma też po temu powodu. Nie istnieją żadne zewnętrzne punkty odniesienia – nie istnieje nic poza układem ruchu. Valéry opisuje taniec jako „sztucznie stworzone szaleństwo [...], szczególną formę życia wewnętrznego, obdarzającą ten psychologiczny termin nowym znaczeniem, w którym dominującą rolę odgrywa fizjologia”<sup>5</sup>. Te wypowiedzi na temat różnych aspektów autonomii tańczącego ciała wyraźnie korespondują ze słynnym zapisem, którym Isadora Duncan otworzyła XX wiek: „Godzinami stałam cicho, ze skrzyżowanymi rękoma, zasłaniając piersi. [...] Szukałam i w końcu odkryłam główną sprężynę wszelkich ruchów”<sup>6</sup>. W tych stwierdzeniach kryje się podstawowa utopia filozoficzna – i w tym sensie idą one w tym samym kierunku co *Körperkulturbewegung* i inne taneczne innowacje początku XX wieku. Są wreszcie zgodne z estetycznymi interwencjami w zjawisko ruchu, które John Martin, jeden z pierwszych amerykańskich krytyków tańca, określił w 1933 roku mianem

2 Alain Badiou, *Taniec jako metafora myślenia*, przeł. Paweł Pieniążek, w: *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy*, red. Sonia Nieśpiałowska-Owczarek i Katarzyna Słoboda, Muzeum Sztuki, Łódź 2013, s. 234.

3 Por. tamże, s. 240.

4 Stéphane Mallarmé, *Ballets*, cyt. za: Maria Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy-dekadencjeherosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1985, s. 465.

5 Paul Valéry, *Philosophie de la danse*, w: *Ouvres I*, Éditions Gallimard, Paryż 1995

6 Isadora Duncan, *Moje życie*, przeł. Karol Bunsch, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1983, s. 83.

autonomous and yet evasive, never fixed, non-repetitive, never beheld in its entirety. The longing for the autonomous yet evasive was also quite strongly present in poetic writings on dance by Valéry and Mallarmé. We find it in Mallarmé's statement that the body of dance can never be a body of someone, but always an empty emblem<sup>3</sup>. A dancing body does not depict some other body or person, and is not conditioned by anything outside it. "The dancer is not a woman who dances for, the juxtaposed reasons that she is not a woman but a metaphor<sup>4</sup>". Valéry's views, stated in his essay "Philosophie de la danse," are similar to those of Mallarmé. He, too, is fascinated by the female dancer, comparing the state of dance to that of sleep: the dancing body is preoccupied with itself, and nothing exists outside the system formed by the dancer's actions. This is therefore a state where everything moves, but there is no reason or intention to supplement anything; there is no exterior reference, and nothing exists outside the system or movement. Dancing is described as "artificially created lunacy [...], a specific manner of inner life that gives this psychological term a new meaning within which physiology is dominant<sup>5</sup>". These statements on different aspects of autonomy of the dancing body clearly correspond to Isadora Duncan's famous opening to the 20th century: "1900. For hours, I would stand quite still, my two hands folded between my breasts, covering the solar plexus ... I was seeking and finally discovered the central spring of all movement.<sup>6</sup>" As an underlying philosophical utopia, these statements go along with the *Koerperkulturbewegung* and other dance innovations from the beginning of the 20th century, and finally, with the aesthetic interventions in movement which John Martin, one of the first American dance critics, defined in 1933 as *metakinesis*. The common denominator of all these articulations is a strong awareness of bodily autonomy. This autonomy could be described as one of the main strategies employed by the body to enter the stage of modernity and disclose its own contemporary flow: it is autonomous yet evasive, self-disclosing yet artificial, an

3 See: Alain Badiou, "Ples kot metafora misli."

4 Stephane Mallarmé, "Ballets," in Sandra Kemp, "Conflicting Choreographies: Derrida and Dance," *New Formations* 16: *Competing Glances*, 1992, p. 33.

5 Paul Valéry, "Philosophie de la danse," in *Ouvres I*, Paris: Éditions Gallimard, 1995.

6 Isadora Duncan, *My Life*, London: Victor Gollancz 1928.

„metakinezy”. Wspólnym mianownikiem wszystkich tych artykulacji jest silna świadomość cielesnej autonomii. Autonomię tę można by opisać jako jedną z głównych strategii, po które ciało sięga, by wejść w etap nowoczesności i pokazać, że płynie zgodnie z regułami współczesności: zarazem autonomiczne i niezbyt konkretne, sztuczne i odślaniające samo siebie. Koło, co samo z siebie się toczy – nieustannie się go pragnie, ale nigdy nie można go dotknąć. Ten punkt, z którego ciało wyrusza w kierunku nowoczesności, okazuje się nie tylko konkretną strategią estetyczną, ale też czymś znacznie więcej – filozoficzną, estetyczną, społeczną i ideową utopią; nową możliwością artykulacji wcielenia podmiotu; zarazem doskonalszą formą nowoczesnej racjonalizacji i reakcją na nią; zastosowaniem sztucznej taktyki – i równocześnie powrotem do natury. Zrekapitulujmy: cielesną autonomię opisać można jako odślonięcie nowoczesnej obsesji: równoczesnego bycia obecnie [w terażniejszości] i bycia obecnym.

W całej historii tańca współczesnego podążać możemy za różnymi artykulacjami cielesnej autonomii. Powrót do ruchu i autonomicznego, ekspresyjnego płynięcia [*flow*]; modernistyczne przekształcenia hierarchicznych relacji w nowym ideale demokratycznego ciała i minimalistycznego rozpraszenia struktur oraz postmodernistyczny flirt z narracją sprawiają, że ciało w tańcu współczesnym odpowiada z grubsza wyjściowemu obrazowi koła, co samo z siebie się toczy. Można by uznać tę perspektywę za zbyt ograniczoną – nie pojmujemy tu jednak tego obrazu w sensie formalnym czy esencjalistycznym. Liczy się złożony, utopijny moment, który leży u podglebia przedstawiania tańczących ciał na przestrzeni dziejów i sprawia, że argumentacja o autonomii powraca w różnych przebraniach. Na przykład: ciekawą rzeczą byłoby przyjrzenie się argumentom, za pomocą których amerykański taniec postmodernistyczny reaguje na autonomię cielesną w początkach nowoczesności. Jedną z najsłynniejszych debat wywołała Sally Banes, według której modernizm pojawił się w amerykańskim tańcu współczesnym dopiero w roku 1960 – wcześniej nie można było bowiem mówić o tańcu absolutnym, pozbawionym jakichkolwiek odniesień do świata zewnętrznego. Rzeczywista autonomia ciała tkwi zatem



eternally wanted but never touched self-rotating wheel. Not only does this point of bodily departure to modernity reveal itself as a specific aesthetic strategy, but as much more: it is a philosophical, aesthetic, social and ideological utopia; a new possibility of articulating the subjective embodiment; a reaction to and an upgrade of modern rationalization; an employment of artificial tactics; and at the same time, a return to nature. To sum up: bodily autonomy could be described as a disclosure of the modern obsession with presence and being in the present at the same time.

Throughout the history of contemporary dance, we can follow different articulations of bodily autonomy. In its return to movement and an autonomous expressive flow, in its modernist transformations of hierarchical relations in the new ideal of the democratic body and minimalist dispersion of structures, in its postmodernist flirting with the narrative, the body of contemporary dance corresponds more or less to that initial image of the self-rotating wheel. It could be argued that this perspective is too narrow, but we do not understand this image in a formal and essentialist way. What is important is the complex utopian moment that underlines the representation of modern dancing bodies through history, and causes the argumentation on the autonomy to return in different disguises. It is interesting, for example, to study the arguments of American postmodernist dance in its reaction to early modern bodily autonomy. One of the well-known debates arose with Sally Banes, who states that modernism was not present in American modern dance before 1960 because, until then, we can not really talk about absolute dance, with no reference to the outside world. Thus the real autonomy of the body lies in modernist deconstruction and minimalist dispersion of hierarchical bodily relations, and not in imperturbable connection to the outside (as advocated by emotionalism and essentialism), which could be found in the beginnings of the contemporary dance (e.g., by Martha Graham). Interestingly, with the staging of the everyday democratic body (Trisha Brown, Judson Church, etc.),



w modernistycznej dekonstrukcji i minimalistycznym rozpraszaniu hierarchicznych cielesnych relacji – a nie (jak głosi emocjonalizm i esencjalizm) w nieruchomej więzi ze światem zewnętrznym, która pojawiła się u zarania tańca współczesnego (na przykład w pracach Marthy Graham). Co ciekawe, gdy na scenę wkroczyło ciało codzienne i demokratyczne (Trisha Brown, Judson Church i inni), autonomia stała się szczególnym przywilejem. Nie postrzegano jej już jako utopijnego napięcia (co było wyraźnie widoczne we wczesnych latach, gdy bogactwo powiązań ze światem zewnętrznym dawało się jeszcze zaobserwować) – lecz jako polityczną (czy wręcz edukacyjną) strategię tańczącego ciała. „Koło, co samo z siebie się toczy” wkracza w obszar techniki, a co za tym idzie – również w dziedzinę uniwersalności. Zagadnienie autonomii powraca jako podstawowy moment utopijny w artykulacjach tanecznych lat 80. i 90. Tym razem jednak zupełnie zmienia się perspektywa. Reagując na ujawnienie rozmaitych form (artystycznej) podmiotowości i ich uniwersalność, autonomia cielesna ukazuje się jako metoda performatywnego przedstawiania tego, co szczegółowe – ucieleśnia ona różne podmiotowości, indywidualność, osobowość, opowieści, płęć kulturową, chorobę, współczesne konstrukcje tożsamościowe, itd. Nawet i w tym przypadku obraz „koła, co samo z siebie się toczy” nie znika – wydaje się jedynie, że koło toczy się w inną stronę: nie tylko kieruje się od strategii estetycznych ku politycznym, ale też porzuca uniwersalną ścieżkę na rzecz skomplikowanej geografii różnych dróg.

---

---

---

2.  
paradoksy „koła, co samo  
z siebie się toczy”

Krótki rys historyczny, który przedstawiam poniżej, ma służyć jako ilustracja omawianego [w tym tekście] pojęcia [autonomii]. Nie mogę wchodzić tu w (skądinąd interesujące) szczegóły stosunku do autonomii cielesnej i jej tanecznej artykulacji na przestrzeni dziejów. Stawiam sobie za cel jedynie ukazanie złożoności tej cielesnej utopii, i ukazanie w jej ramach możliwości subwersji ciała. Wielu autorów podchodziło do tego zagadnienia od strony omówienia różnych cech

autonomy became a specific privilege. It was not viewed as a utopian tension any longer (a feature strongly present at the beginning, when it was still possible to observe the variety of links with the outside), but as a political, even educational strategy of the dancing body. The "self-rotating wheel" enters the field of technique and thus that of universality. The problem of autonomy returns as an underlying utopian moment in 1980s and 1990s dance articulation, but with a completely different perspective. In its reaction to the universality and disclosure of different ways of (artistic) subjectivity, bodily autonomy discloses itself as the way of performing the particular; it embodies various subjectivities, individuality, personality, stories, gender, illness, constructions of contemporary identities, etc. Even then, the image of the "self-rotating wheel" remains, but as if rotating in a different way, with its course shifted not only from aesthetic to political strategies, but from a universal course to a complex geography of routes.

2.  
paradoxes of  
the "self-rotating wheel"

The brief historical overview that follows is intended as an illustration of the concept under discussion. It is not possible for me to go into interesting particularities of historical relations to bodily autonomy and its dance articulation. My objective is only to reveal the complexity of this bodily utopia, and disclose a possible subversion of the body in this scope. Many authors have approached the possibility of subversiveness by discussing various characteristics of the autonomous body. Not only was bodily subversion associated with disclosing the authentic, original, natural substance of the body, but also with the techniques and strategies of the artificial, especially in the first half of the 20th century. It was present in the de-hierarchization of the body, a result of minimalist dispersion (Michel Bernard), as well as in the abstraction of movement. It is also very strongly connected with the ideal of the democratic body and its everyday movement. The possibility to embody and perform various subjectivities was one of the



autonomicznego ciała. Cieleśna subwersja kojarzona była nie tylko z ukazywaniem autentycznej, pierwotnej, naturalnej istoty ciała – ale także z technikami i strategiami sztuczności, stosowanymi szczególnie w pierwszej połowie XX wieku. Subwersja była elementem de-hierarchizacji ciała, wynikiem minimalistycznego rozpraszania (Michel Bernard); była też obecna w abstrahowaniu ruchu. Ponadto bardzo wyraźnie łączyła się z ideałem ciała demokratycznego i jego codziennego poruszania się. Możliwość ucieleśniania i performatywnego przedstawiania rozmaitych podmiotowości należała do najważniejszych subwersywnych stylów cielesnych w różnych postmodernistycznych podejściach do tańca w Europie. Wszystkie te podejścia można by powiązać ze złożoną utopią autonomii, z obrazami „koła, co samo z siebie się toczy” i „sztucznie stworzonego szaleństwa”, które omówiłam na początku tego tekstu. To powiązanie kryje w sobie pewną sprzeczność: umożliwia subwersję – a jednocześnie jest usytuowane na samej granicy; pociągają ją ekskluzywność i izolacja, co samo z siebie się toczą. Innymi słowy: pewna trudność kryje się w takim eksponowaniu cielesnej autonomii, które można by również zdefiniować jako silną wiarę w możliwości ukryte w różnych sposobach przedstawiania i ich subwersjach.

Z jednej strony, autonomię cielesną można rozumieć jako metaforę filozoficzną, która odsłania chwiejną relację pomiędzy przedmiotem a podmiotem; wydaje się, że w tej relacji ciało odzyskuje swoją pierwotną (zapomnianą) moc. Tańczące ciało służy filozofom i poetom jako metafora nie tylko dlatego, że mógłby przez nie przeświecać kontakt z istotą rzeczy – ale ponieważ autonomiczny rys tego ciała odsłania inną (niewykluczone, że sztuczną i wyobrażoną) historię, spowitą w hierarchiczne systemy języka, tego, co racjonalne, i powszechnie uznanych sieci reprezentacji. Historię niestabilności i uników, w której reprezentacja okazuje się nieskuteczna, ponieważ w pęknięciach i na szwach czai się wolność; miejsce, w którym ciało wolno skrzyć się bez formy, swobodnie wytwarzać swawolne napięcie pomiędzy własną obecnością a znikaniem. Nie jest to już historia reprezentacji, wchodzenia na miejsce innego – lecz sztuczne, swawolne pole performatywne,



main subversive bodily modes in European postmodernist dance approaches. All these approaches could be linked to the complex utopia of autonomy, to the images of the "self-rotating wheel" and "artificially created lunacy," dealt with at the beginning of my essay. This link is somewhat contradictory: it opens the possibility of subversion and, at the same time, it is also located at the very border, attracted to self-rotating exclusiveness and isolation. In other words, there is something tricky in this display of bodily autonomy, which could also be defined as a strong belief in the possibilities of different ways and subversions of representation.

On one side, bodily autonomy can be understood as a philosophical metaphor that reveals the unstable relation between the object and the subject; it seems that, within this relation, the body regains its original (forgotten) power. The dancing body does not serve as a metaphor to philosophers and poets just because the contact with the essence would shine through it, but because its autonomous streak reveals a different (perhaps imaginary, artificial) *history*, covered in hierarchical systems of traditional, linguistic and accepted representative webs. A history of evasiveness and instability, where representation is inefficient due to a freedom lurking in stitches and cracks; a place where the body is allowed to glitter without form, freely generating a playful tension between its presence and disappearance. It is not a history of representation anymore, of taking the place of the other; it is an artificial, playful field of performing, where different potentialities of embodiments are disclosed. The bodies will indeed perform in relation to the present; however, it is not about being in a certain moment, but about using that moment to reveal a different history. It is not about the exclusiveness of the moment, but about different possibilities of presence and being in the present. Only by means of presence and being in the present, the history of forgotten, overlooked and forbidden bodies can come to light. The "self-rotating wheel" is not so much about the rotation to self-sufficiency, but has been put onto the stage of modern bodies primarily as an image





w którym ukazują się różne możliwości wcieleń. Ciała biorące udział w performansie rzeczywiście pozostawać będą w relacji do teraźniejszości – nie chodzi tu jednak o bycie w danej chwili, lecz o wykorzystanie jej do ukazania innej historii. Nie o ekskluzywność tej chwili, lecz o rozmaite możliwości, jakie daje obecność i bycie w teraźniejszości. Tylko za pomocą obecności i bycia w teraźniejszości historia zapomnianych, pomijanych i zakazanych ciał ma szansę ujrzeć światło dzienne. W kole, co samo z siebie się toczy, chodzi nie tyle o podążanie ku samowystarczalności, ile o to, że koło to zostało postawione na scenie zaludnianej przez nowoczesne ciała przede wszystkim jako obraz nieobecności, znikania, negatywności, hysterii, symulacji, schyłku, kobiecości. Tor, po którym toczy się koło, wyznacza „ja” – zdeorientowane, kruche i mało konkretne; składające się z połączonych, ale nie zorganizowanych części, otwarte – i bardzo podejrzane. „Koło, co samo z siebie się toczy” ma też inny subwersywny wymiar, pięknie opisany przez Valéry’ego jako „sztucznie stworzone szaleństwo”: jest ono formą autorefleksji, taktyką zakłócających obraz [intervening] „szalonych” wcieleń. Jest przedstawionym performatywnie wcieleniem, które otwiera możliwość „tego, co pomiędzy” – w tym sensie można by je również opisać jako szczególny rodzaj aktorstwa.

Z drugiej strony, wyzwajający i demokratyczny impuls, który płynie z pojęcia ciała autonomicznego, nie jest tak oczywisty, jak mogłoby się wydawać. Można powiedzieć, że ciało autonomiczne jest niezwykle kruche, a ujawnieniu jego barwnej historii nieustannie zagraża władza, ekskluzywność, instytucjonalizacja, organizacja, przywileje, styl, forma – i wreszcie norma. Można powiedzieć, że autonomia mogłaby szybko wpaść w pułapkę własnego entuzjazmu wywołanego samowystarczalnością, która – najprościej mówiąc – postrzega autonomiczne ciało jako przezroczyste, przewidywalne i ekskluzywne. Autonomizacja może szybko doprowadzić do powstania ciała doskonale przewidywalnego, łatwo poddającego się kontroli i manipulacji. Można było to obserwować na przykład w złożonej relacji pomiędzy libertariańskimi i nacjonalistycznymi koncepcjami ciała w latach 30., kiedy to autonomię ciała przekształcono w rodzaj autentyczności,



of disappearance, absence, negativity, hysteria, simulation, decadence, womanliness. Its course is governed by the self – disoriented, evasive, fragile, connected but not organized, opened and deeply dubious. The “self-rotating wheel” has another dimension of subversion, which was beautifully described by Valéry as “artificially created lunacy”: it is a form of self-reflection, a tactic of intervening “lunatic” embodiments. It is a performed embodiment, opening the possibility of in-betweens; in that sense, it could also be defined as a specific way of acting.

On the other side, the liberating and democratic impulse arising from the concept of the autonomous body is not so obvious as it may seem. We could say that the autonomous body is extremely fragile, and that the disclosure of its colorful history is forever threatened by power, exclusiveness, institutionalization, organization, by privileges of style, form – and finally, those of norm. We could say that the autonomy could quickly become trapped in its own enthusiasm over self-sufficiency, which basically regards the autonomous body as transparent, predictable and exclusive. The autonomizing can quickly result in the achievement of a perfectly manipulated, predictable and controlled body. We could observe that fact by example in the complex relationship between the libertarian and nationalist concepts of the body in the 1930s, with the body’s autonomy transformed into a style of authenticity, privileging the presence in the name of one history. Autonomy became a privilege of style in American dance, especially with its expansion (together with action painting) to other parts of the world (Europe, Russia, etc.); dance became an important export product of contemporary, free American culture. Carefully planned by the NEA [National Endowment of Arts] and the US government, contemporary dance was presented abroad as a democratic and cultural body of capitalism<sup>7</sup>.

It is especially interesting to observe the autonomy issue from a local perspective. Coming from Slovenia, where contemporary dance emerged practically in the middle of the 1980s, and knowing the situation in other former Eastern

7 Naima Prevots, *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*, Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1998, p. 88.

doprowadzając do uprzywilejowania obecności w imię jednej jedynej historii. W tańcu amerykańskim autonomia stała się przywilejem stylu – zjawisko to nasiliło się zwłaszcza wówczas, gdy taniec (wraz z malarstwem gestu) trafił do innych części świata (do Europy, Rosji, itd.). Taniec stał się ważnym towarem eksportowym współczesnej, wolnej kultury amerykańskiej. Taniec współczesny stanowił część starannego planu federalnej agencji NEA [National Endowment for the Arts] i rządu amerykańskiego – za granicą przedstawiano go jako demokratyczne i kulturowe ciało kapitalizmu<sup>7</sup>.

Obserwacja zjawiska autonomii przynosi szczególnie ciekawe wnioski z perspektywy lokalnej. W Słowenii, skąd pochodzę, taniec współczesny zaistniał na dobrą sprawę w połowie lat 80; znam też sytuację w innych krajach dawnego bloku wschodniego. Odnotowywanie i porównywanie dwóch różnych historii cielesnej artykulacji jest więc dla mnie rzeczą szczególnie pożyteczną. Z jednej strony, instytucje zauważały to zjawisko od dobrych kilku dekad – nie pomijała go też historia akademicka, co doprowadziło do powstania sieci instytucjonalnych, edukacyjnych i produkcyjnych. Z drugiej strony, przez dziesięciolecia artykulacja spychana była na margines – pozbawiona podstawowej struktury, która zapewniałaby jej rozwój, odcięta od dialogu z instytucjami i krytyką, skazana była albo na nieistnienie, albo na bój o przetrwanie, i dopiero w ostatnim dziesięcioleciu podjęła walkę o podstawową infrastrukturę. Na pierwszy rzut oka, otwarcie Wschodu na Zachód (i wzajemnie) można by rozumieć jako dość naturalną potrzebę instytucjonalizacji i profesjonalizmu, wymiany wiedzy i wzorców – albo jako palącą konieczność przezwyciężenia różnic. Co ciekawe jednak, różnica instytucjonalna ukazuje uprzywilejowaną pozycję tańca współczesnego na Zachodzie. Paradoksalnie, w swojej postaci instytucjonalnej taniec współczesny stał się symbolem tego, co nowe i miejskie; znakiem nowoczesności, wolności i demokracji. Sieci edukacyjne – i inne w miarę rozwinięte infrastrukturalne sieci produkcji – sprawiają, że zachodnie ciało jest wyćwiczone i wyeksploatowane do cna. Ma do dyspozycji rozmaite techniki, a każda z nich ukazuje fizyczność ciała, która jest w jakiś

7 Zob. Naima Prevots, *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*, Wesleyan University Press, Hannover 1998, s. 88.

countries, it is particularly useful for me to observe and compare two different histories of bodily articulation. On one side, bodily articulation has been acknowledged by institutions and academic history for quite a few decades, developing institutional, educational and production networks. On the other side, it has been forced to the margins for decades, condemned to non-existence or fighting to survive, without a basic structure that would assure its development, with no dialogue with institutions and critique, rising only in the past decade to fight for basic infrastructure.

At first glance, the opening of the East to the West and vice versa could be understood as a somehow natural need for professionalism and institutionalization, for exchanging models and knowledge, or as an urgent need of overcoming the differences. It is interesting, however, to observe that the institutional difference discloses the privilege of Western contemporary dance. In its institutional form, contemporary dance paradoxically became a token of contemporaneity, urbanity, modernity, freedom and democracy. By means of educational and other more or less developed infrastructural production networks, the Western body is trained and exploited to the maximum; there are a number of techniques at its disposal, always disclosing its physicality, which is somehow "in-time," present. The representation of the body of the West / East reunion reveals a variety of embodiments: that of the Western dancing body, completely equipped for the present – and on the other side, that of the other, unarticulated body with a dark and incomprehensible attraction to the past. If articulated, the latter cannot communicate with the Western gaze without having a strong political or, even better, local meaning. We could say that the development of Western contemporary dance has somehow turned the autonomy of the body into a specific and exclusive privilege.

The problem is that, due to the ruthless dictation of the present, we feel uncomfortable whenever we are faced with something different, a "subversion of the other." The Western gaze is still hesitant when bodily autonomy and



sposób obecna „w-czasie”. Gdy Wschód ponownie spotyka się z Zachodem, ciało przedstawione zostaje pod różnymi postaciami: tańczące ciało ze świata Zachodu, w pełni wyposażone na spotkanie z teraźniejszością – i, z drugiej strony, owo inne, niewyartykułowane ciało, które czuje niepokojący, zamknięty i niezrozumiały pociąg do przeszłości. Jeżeli to drugie ciało zdoła się wypowiedzieć, nie zostanie dostrzeżone przez oko zachodnie, dopóki nie zyska istotnego znaczenia politycznego – lub jeszcze lepiej: lokalnego. Można powiedzieć, że rozwój tańca współczesnego na Zachodzie w pewnym sensie zmienił autonomię ciała w szczególnie i ekskluzywny przywilej.

Kłopot w tym, że na skutek bezwzględnego dyktatu teraźniejszości czujemy się niezręcznie, ilekroć stajemy twarzą w twarz z odmiennością, z „subwersją innego”. Gdy inny ma zostać obdarzony cielesną autonomią i potencjalnością, spojrzenie Zachodu wciąż jeszcze okazuje się pełne wahania – wolałoby postrzegać innego jako niewypowiedzianego, „wciąż jeszcze nieobecnego”, niepewnego, niezgrabnego, nazbyt cielesnego / romantycznego / skłonnego do snucia narracji. W oczach Zachodu inne „ja” jest spóźnioną fizycznością (albo zaledwie próbą fizyczności) i zawsze sprowadza się do określonego kontekstu (politycznego, etnicznego, lokalnego, kontekstu tradycji, itd.). Taniec współczesny na Zachodzie zdołał zinstytucjonalizować wyłączne prawo do autonomii; do tego, co współczesne i miejskie. Taniec współczesny, który nie jest częścią właściwej Zachodowi instytucjonalizacji autonomii, nie jest uznawany za pełnoprawną formę poszukiwań form „pomiędzy”; poszukiwań potencjalności i obecności ciała z jego własnym, uprzywilejowanym spojrzeniem na współczesność i na uniwersalność. Taki taniec jest postrzegany jako coś, co można sprowadzić do przeszłości, do inności, do innego. Jak pisze André Lepecki, ten rodzaj tańca uważany jest za zjawisko „niedzisiejsze” i „podwójnie spóźnione” – pod względem kulturowym, estetycznym i technologicznym<sup>8</sup>. Jak trafnie zauważył Lepecki, Zachód zachował się tak, jakby synchroniczność była wyłącznie sprawą zachodniej dramaturgii, a chronologia wyłącznie zagadnieniem geograficznym. Taniec współczesny na Zachodzie wypaczył potencjalność

8 André Lepecki, *The Body in Difference*, „Fama” 2000 nr 1, vol. 1, s. 7–13, [www.sarma.be/docs/608](http://www.sarma.be/docs/608) (dostęp 22 lipca 2019).

potentiality should be bestowed upon the other; it would rather perceive the other as unarticulated, “still not there,” confused, clumsy, too bodily / romantic / narrative, as an attempted or a delayed physicality, always reduced to a special context (political, traditional, ethnical, local, etc.). Western contemporary dance somehow institutionalized an exclusive right to contemporaneity, urbanity, autonomy. The contemporary dance that is not part of the Western institutionalization of autonomy is not recognized as a legitimate quest for modes in between, for the potentiality and presence of the body, with its own privileged view of contemporaneity and universality. Instead, it is perceived as reduced to the past, otherness, the other. According to André Lepecki, it is viewed as something “not being of the moment,” “doubly late” – culturally, aesthetically, technologically<sup>8</sup>. As Lepecki acutely observed, the West behaved as if synchronicity were the exclusive matter of Western dramaturgy, and chronology the exclusive matter of geography (Lepecki 2000: 14). Western contemporary dance has twisted the potentiality and autonomy of the body, as well as the discovery of the body in between – making it a specific and exclusive privilege. The problem is that, due to the ruthless dictation of the present, we feel uncomfortable whenever we are faced with a difference. We could even say that, somehow perversely, the West perceived in the other its own autonomous beginnings and articulation of the present body.

Of course, we could say that this kind of attitude is the result of the inability of the East to introduce an articulation other than that established or prescribed for decades: any attempt toward a different history, autonomy, representation was ostracized in advance. Where an original democratic impulse was nipped in the bud, where there was no possibility of discovering another, hidden history; with everybody having to bear the weight of its official version, contemporary dance could not develop. The metaphor of a dancing body as a self-rotating wheel (Nietzsche) bears witness to an existential legitimacy that can be placed within a body and its existence (which, in the former

8 André Lepecki “The Body in-Difference,” *Fama* 1, no. 1, 2000, no 1, pp. 7–13, [www.sarma.be/docs/608](http://www.sarma.be/docs/608) (last accessed: 22 July 2019).



i autonomię ciała, a także odkrycie ciała „pomiędzy” – czyniąc z nich przywilej dostępny jedynie nielicznym. Moglibyśmy wręcz powiedzieć, że Zachód – cokolwiek perwersyjnie – dostrzegał w innym własne, autonomiczne początki, i artykulację obecnego ciała.

Można by oczywiście twierdzić, że takie podejście to wynik niezdolności Wschodu do wprowadzenia w obieg innej artykulacji niż ta już ustanowiona i obowiązująca od dekad – każda próba przedstawienia innej historii, wypracowana innej autonomii czy innych sposobów przedstawiania z góry spotykała się z ostracyzmem. Tam, gdzie pierwotny impuls demokratyczny zduszano w zarodku; tam, gdzie nie było możliwe odkrywanie innej, ukrytej historii, wszyscy natomiast zmuszeni byli dźwigać ciężar historii oficjalnej – tam taniec współczesny nie mógł się rozwinąć. Metafora tańczącego ciała jako koła, co samo z siebie się toczy (Nietzsche) świadczy o tym, że w ciele i w jego istnieniu jest miejsce na egzystencjalną słuszność (w dawnych społeczeństwach socjalistycznych owa słuszność nieuchronnie ulegała rozmyciu, zastępowano ją bowiem słusnością ustroju). Potwierdza to, że różne sposoby wypowiedzenia autonomii i ujawnienia potencjału, jaki tkwi w jej subwersji, współistnieją ze sobą, a miarą, którą te sposoby mierzymy, nie powinna być hierarchiczna oś czasu – tak jak miarą ideałów geograficznych nie powinna być ekspansja uniwersalności. Powinniśmy raczej otworzyć różne możliwości bycia w terażniejszości i bycia obecnymi, bo tylko tak zdołamy sprawić, że rozbłyśnie historia ciał zapomnianych, pomijanych i zakazanych.

Kłopotliwą kruchość pojęcia autonomii można by wyjaśniać dalej za pomocą filozofii polityki – dziedzina ta jest bowiem w pełni świadoma paradoksu, jaki kryje się w tym pojęciu. Zawsze oscylować będzie ono pomiędzy estetyką i polityką, ponieważ estetyka i polityka mają bardzo istotny wspólny mianownik, jakim jest zagadnienie reprezentacji. Autonomia jest głęboko spleciona z procesem przedstawiania – można wręcz powiedzieć, że autonomia jest sposobem performatywnego przedstawiania nowoczesnego podmiotu. Co ciekawe, autonomia ujmowana jest jako nieustający paradoks – już Hegel rozważa ją przy użyciu pośredniczącego pojęcia



socialist societies, was inevitably blurred and replaced by the legitimacy of the system). This confirms the fact that there is a coexistence of different ways to articulate the autonomy and disclose the potentiality of its subversion; the yardstick for judging these ways should not be a hierarchical timeline, or geographical ideals by an expansion of universality. Instead, we should open different possibilities of presence and being in the present, as this is the only way that the history of forgotten, ignored and forbidden bodies will shine through.

The problematic fragility of the autonomy concept could be further explained by means of political philosophy; namely, it is quite aware of the paradox inherent in this concept. The oscillation between aesthetics and politics will always be present, due to a very important common denominator: the issue of representation. Autonomy is deeply intertwined with the representation process; we could even say autonomy is the way of performing the modern subject. Interestingly, autonomy is constructed as a constant paradox, discussed as early as Hegel's mediating concept of self-actualization. The subject always possesses a process or capacity to let himself go, to deliver himself to that which is not himself, to remain by himself only in relation to otherness. Accordingly, autonomy is not a static essentialist concept, and has nothing to do with originality, but is more of an artificial process where links of representation and necessity to the modern subject can be disclosed.

The biggest problem of the representation process is that, paradoxically, autonomy is also a self-rotating process: the otherness is represented there only in the way that the self could be autonomously performed. To put this differently: the otherness is always perceived in its negativity, so that the self could step into the moment. Even Adorno, the great theorist specializing in the disillusion of modern rational concepts, doesn't have an answer to this paradox. He concludes that our talking about the autonomy and place of the other is ultimately a mere aesthetic experience, and not a social one: nonresponsive





samoaktualizacji. Podmiot zawsze jest zdolny do tego, by opuścić samego siebie, oddać się temu, co nie jest nim, pozostać sobą tylko w relacji do tego, co inne. Co za tym idzie, autonomia nie jest pojęciem statycznym ani esencjalistycznym, nie ma też nic wspólnego z oryginalnością. Jest raczej sztucznym procesem, w którym mogą ukazać się powiązania nowoczesnego podmiotu z reprezentacją i z kategorią konieczności. Największym problemem procesu reprezentacji jest to, że – paradoksalnie – autonomia również jest procesem, co sam z siebie się toczy: inność jest tam przedstawiana wyłącznie w taki sposób, by umożliwić „ja” autonomiczny performans. Innymi słowy: inność jest zawsze postrzegana negatywnie, po to, by „ja” mogło wykorzystać swoją chwilę. Nawet Adorno, wielki teoretyk, specjalista od rozwiewania iluzji, jakie narosły wokół nowoczesnych, racjonalnych pojęć, nie znajduje odpowiedzi na ten paradoks. Stwierdza, że nasze wypowiedzi o autonomii i o miejscu innego są ostatecznie doświadczeniem zaledwie estetycznym, a nie społecznym – autonomia, która nie reaguje na otoczenie, to koniec końców zagadnienie nie moralne czy polityczne, a estetyczne – nowoczesne procedury reprezentacyjne, co same z siebie się toczą. Ale w tę trajektorię, co sama z siebie się toczy, wpisane zostało hierarchiczne przesunięcie: zewnątrz stanowi ogniwo konieczne do tego, by „ja” mogło zostać przedstawione – kiedy jednak do przedstawienia dojdzie, inność będzie nieuchronnie performowana jako negatywność<sup>9</sup>.

3.  
„jeżeli nie będę mogła  
 tańczyć, nie chcę  
 uczestniczyć w waszej  
 rewolucji”

Jak zatem możemy wypowiedzieć przedstawiony na początku tego tekstu obraz tańczącego ciała, „koła, co samo z siebie się toczy” – i połączyć go z „czekaniem na inną historię”? Jakiego rodzaju subwersja działa, gdy ciało wkracza w pojęcie autonomii, z całym właściwym mu wachlarzem uników, sztuczek, mimikry, ruchów i przepływow?

Przypomina się słynny wywiad z Jacques'em Derridą, w którym filozof zajmuje się tańcem i różnymi aspektami feminizmu. Rozmowa zaczyna się od zdania, które Emma Goldman, XIX-wieczna feministka-rozbitka wypowiedziała, odmawiając

<sup>9</sup> Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative*, Duke University Press, Durham 1993.

autonomy is ultimately not a moral and political problem, but an aesthetic one – the self-rotating process of modern representation procedures. But in this self-rotating trajectory, a hierarchical shift has been inscribed: the outside is a necessary link for the self to be represented, but when the representation does take place, otherness will inevitably be performed as negativity<sup>9</sup>.

3.  
“if i cannot dance,  
 i will not be part of your  
 revolution”

How, then, can we articulate the introductory image of the dancing body, the “self-rotating wheel,” and connect it with “waiting for a different history”? What kind of subversion is at work with the body entering the concept of autonomy and its entire range of evasiveness, tricks, mimicry, movements and fluidities

A well-known interview with Jacques Derrida comes to mind, dealing with dance and various aspects of feminism. The interview begins with a statement by Emma Goldman, the 19th-century feminist castoff, with which she refused an invitation to join her fellow suffragettes: “If I can not dance, I will not take part in your revolution<sup>10</sup>”. This sentence, of course, echoes the democratic impulse entailed in the autonomous body of dance. Unlike the established and recognizable history of the body (e.g., as shown by the figurative–rhetorical context of ballet), the autonomous dancing body introduces a “history of paradoxical laws and non-dialectical discontinuities, a history of absolutely heterogeneous pockets, irreducible particularities, of unheard of and incalculable sexual differences...<sup>11</sup>”. But even Derrida hastens to add that, perhaps, he is only speculating on what Goldman really wanted to say. Thus, the initial “power” of the autonomous dancing body reveals itself as fragile, oscillating between the beliefs and the actual tactics of acting and performing. To dance otherwise, said Derrida, is presented just in a form of most unforeseeable and most innocent of chances, “the most innocent of dances would thwart the *assignation à résidence*, escape those residencies under surveillance; the dance changes place and,

9 Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative*, Durham, NC: Duke University Press, 1993.

10 Jacques Derrida, “Choreographies,” *Diacritics* 12, 1982, p. 66.

11 Jacques Derrida, “Choreographies,” *Diacritics* 12, 1982, p. 68.



przyłączenia się do sufrażystek (których poglądy podzielała): „Jeżeli nie będę mogła tańczyć, nie chcę uczestniczyć w waszej rewolucji”<sup>10</sup>. Rzecz jasna, w zdaniu tym pobrzmiewa demokratyczny impuls, zawarty w autonomicznym ciele tanecznym. W odróżnieniu od uznanej i rozpoznawalnej historii ciała (na przykład w takim wydaniu, w jakim ukazuje ją figuratywno-retoryczny kontekst baletu), tańczące ciało w stanie autonomii wprowadza „historię paradoksalnych praw i niedialektycznych nieciągłości, historię całkowicie niejednorodnych nisz, nie dających się zredukować szczegółów, niesłychanych i nieobliczalnych różnic seksualnych...”<sup>11</sup> Ale nawet sam Derrida dodaje pośpiesznie, że możliwe, iż tylko spekuluje on na temat prawdziwego znaczenia słów Goldman. Zatem to, co początkowo wydaje się „siłą” tańczącego ciała, okazuje się kruche; oscyluje między przekonaniami a rzeczywistymi taktykami aktorstwa i performansu. Tańczyć inaczej – zdaniem Derridy, taka możliwość pojawia się jedynie w formie najbardziej nieprzewidywalnego i najbardziej niewinnego z przypadków. „Najbardziej niewinny taniec udaremniłby *assignation à résidence*, uciekłby z tych monitorowanych rezydencji; taniec zmienia miejsce i, przede wszystkim, zmienia *miejsca* – zmienia je nie do poznania”. Należy więc zrozumieć, że zjawisko to, będące wynikiem „sztucznie stworzonego szaleństwa” – to „szaleństwo tańca” (Derrida) – stanowi strategię, której celem jest uniknięcie zorganizowanych, cierpliwych i żmudnych zmaganiań, a także wszelkich form ekskluzywności (dotyczy to również niektórych dywersyjnych zmaganiań feministycznych, jak w przypadku Goldman) – i pójście na kolejny niemożliwy i konieczny kompromis; prowadzenie „nieustannych, codziennych negocjacji – w pojedynkę lub nie – czasem mikroskopijnych, czasem przerywanych pokerowym zagranem, zawsze pozbawionych polisy ubezpieczeniowej – czy to w życiu prywatnym, czy w obrębie instytucji”<sup>12</sup>. Jest to nie tylko kwestia atopii, kwestia nie-miejsca, jak mówi Derrida – lecz także dystopijna kwestia czasu, bycia nie w *danej chwili*, lecz nawiązywania kontaktu i ukazywania różnych form obecności i bycia w terażniejszości. W pewnym momencie dylemat autonomicznego ciała zbliża się do

---

10 Jacques Derrida, *Choreographies*, „Diacritics” 1982 nr 2, vol. 12, s. 66. Cytat z Emmy Goldman – zob. też *Język artystyczny*, tom 12, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 244.

11 Jacques Derrida, *Choreographies*, dz. cyt., s. 66.

12 Tamże, s. 68.

above all, changes places. In its wake they can no longer be recognized." Thus it is important to understand that this as a result of the "artificially created lunacy," this madness of dance (Derrida), is a strategy to avoid organized, patient, laborious struggles and every exclusiveness (even certain subversive feminist struggles in Goldman's case), and enter another impossible and necessary compromise: "an incessant, daily negotiation – individual or not – sometimes microscopic, sometimes punctuated by a poker-like gamble, always deprived of insurance, whether it be in private life or within institutions<sup>12</sup>".

This is not only a question of atopia, a question of non-place, as Derrida said, but also a dystopian question of time, of not being *in the moment* but of connecting and disclosing different ways of presence and being in the present. At a certain point, the dilemma of the autonomous body comes close to the internal paradox governing the autonomy of the subject. If its performing has become a strategy of exclusiveness – a disintegration of authority where a different authority has been reproduced – the body loses its sensibility of time, and its autonomy becomes that of the moment. But this being in the moment is a privilege of form and style – with differences perceived through respect and polite affection. Thus, the real question which has to be asked in connection with the body's potential for subversion is the following: how can we come out of the exclusiveness of our moment, how can we risk and disclose the networks through which the moment is given to us? Are we able to accept the radical disconnecting tactic of the other, and still allow the possibility of catching the glimpse (*entre-voir*) in between?

12 Jacques Derrida, "Choreographies," *Diacritics* 12, 1982, p. 68.

Originally published in *Performance Research*, vol. 8, 2003, no. 2, Taylor & Francis (Routledge), pp. 61–68.

Reprinted by permission of the publisher Taylor & Francis Ltd, <http://www.tandfonline.com>

It has been edited lightly for the present publication.



wewnętrznego paradoksu, który rządzi autonomią podmiotu. Jeśli performans autonomicznego ciała stał się strategią ekskluzywności – rozpadem autorytetu tam, gdzie odtworzono inny autorytet – ciało traci poczucie czasu, a jego autonomia staje się autonomią danej chwili. Ale owo bycie w danej chwili to przywilej stylu i formy – różnice są tu postrzegane przez pryzmat szacunku i uprzejmej sympatii. Zatem pytanie, które naprawdę należy zadać w związku z subwersywnym potencjałem ciała, brzmi tak: jak możemy wydostać się z ekskluzywności danej nam chwili, jak możliwe jest ponoszenie ryzyka i ukazywanie sieci, dzięki którym owa chwila zostaje nam dana? Czy jesteśmy w stanie przyjąć taktykę innego – radykalną technikę oderwania – i mimo to dopuścić możliwość, że uda nam się dojrzeć *entre-voir* – to, co pomiędzy?

—  
—  
—  
  
Tłumaczenie:  
Joanna Błachnio

Pierwodruk: „Performance Research” tom. 8, 2003, nr 2, Taylor & Francis (Routledge), s. 61–68.  
Przedruk za zgodą wydawcy  
Taylor & Francis Ltd, <http://www.tandfonline.com>



# 2

## *z historii dyskryminacji tańca i cho- reografii albo femini- styczny rant na uprzejmość*

hanna raszewska-kursa



## 2

*from the  
history  
of discrimina-  
tion against  
dance and  
choreogra-  
phy, or a fem-  
inist rant  
about cour-  
tesy*





*Praw się nie dostaje. Prawa się zdobywa w walce*<sup>1</sup>.

Choreografia<sup>2</sup> jest autonomiczną dziedziną sztuki, ale nie jest w pełni jako taka rozpoznana. Proces emancypacji trwa – a uznanie samodzielności jest pilne. Nie jest to sprzeciw wobec działań interdyscyplinarnych. Są one potrzebne i dla całego ekosystemu sztuki, i dla jego składowych. Wydaje się jednak absurdalną sytuacją, w której działania interdyscyplinarne i zjawiska liminalne mają silniejszą pozycję niż zjawisko centralne. Jest to niebezpieczne. Tańcowi i choreografii oraz ich twórcom i twórczyniom grozi zawłaszczenie przez inne dziedziny, rozmycie się w ich sile i zagubienie cech dystyngtywnych.

Dlaczego taniec i choreografia są dyskryminowane? Czemu nie mają instytucjonalnego infrastrukturalnego i akademickiego otoczenia, jakie stworzono innym sztukom? Dlaczego wciąż funkcjonują jak uboższe siostry muzyki czy teatru? Przyczyny są różne, m.in. związane z historycznymi przemianami tańca. Niniejszy tekst podejmuje próbę naświetlenia problemu z perspektywy feministycznej i wykazania podobieństwa między dyskryminacją tańca i choreografii, a dyskryminacją kobiet; próbuje też wskazać w obszarze emancypacji kobiet narzędzia, które mogłyby wesprzeć autonomizację tańca i choreografii. Kontekstowo przywołuję także kapitalistyczne tło funkcjonowania sztuki w Polsce.

Podkreślę, że emancypacja grup opresjonowanych nie oznacza walki z grupami uprzywilejowanymi. Oznacza walkę z uprzedzeniami, nie z ludźmi. Oznacza pracę na rzecz zmiany tendencji społecznych, nie na rzecz likwidacji społeczeństwa. Oznacza przekonstruowywanie wspólnej przestrzeni i zwiększanie dostępnego miejsca dla grup, którym do tej pory – świadomie lub nie – odmawiano go lub którym przydzielano gorsze miejsca. Tak, w tej sytuacji grupy dotąd uprzywilejowane muszą się przesunąć, ścieśnić, postawić na ziemi plecak trzymany dotąd na siedzeniu obok. Bez tego kosztu raczej się nie obejdzie. Z przekonaniem twierdzą, że jest on sprawiedliwy<sup>3</sup>.

1 Zofia Daszyńska-Golińska na wiecu emancypantek, Kraków 1911.

2 Przez sztukę choreografii rozumiem wszelkie dzieła choreograficzne od „bardzo tanecznych” po „no dance’owe”; na równi traktuję różne formy tańca scenicznego. Jednocześnie podkreślam, że taniec i choreografia to formy innego rzędu i choć do lat 60. XX wieku w USA, a do lat 80. w Europie żyły w ścisłym sprzężeniu, współcześnie wiadomo, że mogą istnieć niezależnie. Z tych przekonań wynika wymienianie używanie określeń: „sztuka choreografii” i „taniec i choreografia”. Doprecyzowując, można podkreślić, że tekst odnosi się do choreografii artystycznej i pomija zjawiska z zakresu choreografii społecznej czy choreografii życia codziennego.

3 A może odsunięcie się i zrobienie miejsca dla wszystkich nie będzie wcale tak dotkliwie? Może uświadomienie sobie swojego przywileju sprawia, że poniesienie kosztu staje się wartością?

You aren't given rights. Rights are won in battle.<sup>1</sup>

Choreography<sup>2</sup> is an autonomous field of art, but it is still not fully recognized as such. The process of emancipation is underway and recognition of independence is urgently necessary. This text does not oppose interdisciplinary activities, as they are needed for the entire ecosystem of art and its components. However, as absurd as it may seem, interdisciplinary activities and liminal phenomena are in a stronger position than the central phenomenon. This is dangerous. Dance and choreography, along with their creators, are at risk of being appropriated by other fields, of having their strength diminished and their distinctive features lost.

Why are dance and choreography being discriminated against? Why are there no equivalent institutional, infrastructural and academic environments to those created for other arts? Why are they still being treated like poorer sisters of music or theater? The reasons are different, including those associated with historical changes in dance. This text attempts to highlight the problem from a feminist perspective and show similarities between discrimination in dance and choreography and discrimination against women; it also tries to identify tools in the area of women's emancipation that could support the autonomy of dance and choreography. I will also bring up the context of the capitalist background of the functioning of art in Poland.

I would like to emphasize that emancipation of oppressed groups does not mean fighting against those more privileged. It means fighting against prejudices, not against people. It means working for the sake of changing social trends, rather than eliminations within society. It means redesigning the common and available space, which until now has been consciously or subconsciously denied to certain groups, or has been allocated unfairly, with inferior results. Yes, in this situation, privileged groups must move aside, cram in and let the underprivileged make use of space occupied thus far occupied by the luggage of the privileged. This has to be done and though costs incurred may be significant, I am convinced it is fair.<sup>3</sup>

1 This statement is attributed to Zofia Daszyńska-Golińska at an emancipation rally, Kraków 1911.

2 By the art of choreography, I mean all choreographic works from "highly danceable" to "no dance"; I treat different forms of stage dance equally. At the same time, I would like to emphasize that dance and choreography are two different forms, and although up until the 1960s and the 1980s, in the US and Europe, respectively, they lived in close conjunction – today it is acknowledged that they can exist independently. Interchangeable use of the terms "the art of choreography" and "dance and choreography" comes from those beliefs. To be precise, it can be emphasized that this text refers to artistic choreography and omits phenomena in the field of social choreography or everyday-life choreography.

3 Or maybe moving forward and making room for everyone will not be so severe? Maybe having to realize that you are privileged makes a value out of any incurred costs?

4 Wypowiedź Marty Keil w: Hanna Raszevska-Kursa, *Teoria tańca w polskiej praktyce*, Universitas, Kraków 2018, s. 190. W zakresie innych nurtów można przywołać np. zaproszenie George'a Balanchine'a do USA przez teoretyka i organizatora Lincolna Kirsteina i zapewnienie mu warunków do tworzenia czy wsparcie, jakiego Conradowi Drzewieckiemu udzielała Katarzyna Próchnicka-Pajowa, urzędniczka i organizatorka.

5 Warto wspomnieć, że polski Instytut Muzyki i Tańca powstał w 2010 roku tak dzięki środowiskowemu wysiłkowi oddolnemu, jak w wyniku woli politycznej, a im bliżej było wyborów, tym sprawniej postępowały działania po stronie rządowej.

6 Może się wydawać, że instytucje są przede mnie idealizowane jako ostoja stabilności i nadzieja strukturalna. Wiem, iż instytucje łatwo mogą stać się opresyjne, ale nie zmienia to faktu, że polska scena tańca i choreografii bardzo ich potrzebuje – z nadzieją, że bogatsza o doświadczenia innych dziedzin da radę zbudować struktury możliwie zdrowe.

7 „[...] skąd ja, nędzarz, nie mający za co kupić sobie butów, choć woda wdziera mi się pod podeszwy, wezmę pieniędzy na opędzenie potrzeb domu? [...] A jednak czuję, iż pozostać w komisji trzeba, gdyż inaczej cały projekt w tęb weźmie” *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego. Dwugłos z lat 1880–1904*, opr. Edward Kiernicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963, s. 174. Zob. też Antoni Sygietyński, *Balet warszawski na przełomie XIX i XX wieku*, opr. i wstęp Bożena Marmontowicz-Łojek, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971, s. 16–25.

8 Zwolniono ponad trzydziścioro tancerzek i tancerzy, przy czym przez trzy kwartały wypłacano im jeszcze wynagrodzenia równe 50% gaży.

To, że w latach 80. w obszarze flamandzkim tak znakomicie rozwinął się nowy taniec [...], było możliwe dzięki wystąpieniu trzech czynników. Pierwszym z nich byli artyści tworzący prace. Drugim byli kuratorzy-organizatorzy, którzy zadbali o to, żeby było je gdzie pokazywać [...]. Squotowano wtedy opuszczone budynki [...], zainicjowano [...] biennale [...]. Trzecim było powstanie czasopism, które towarzyszyły artystom w ich praktyce, rozwijały język mówienia o ich twórczości i nazywania jej. Gdyby któregokolwiek z tych czynników zabrakło, ten nurt nie rozwinąłby się tak mocno i nie mielibyśmy trzydzieści lat później do czynienia z tak silną falą<sup>4</sup>.

Twórczość, infrastruktura, język – te czynniki muszą zaistnieć jednocześnie, co już jest trudnością; ponadto do stabilizacji funduszy konieczna jest wola aparatu państwowego<sup>5</sup>. Działania oddolne mają wielkie znaczenie, ale bez odpowiedzi ze strony rządzących nie przyniosą instytucjonalnego rezultatu<sup>6</sup>.

Aktywność społeczna na rzecz tańca i choreografii ma długą tradycję. Nie od dziś obywatele i obywatelki angażują się w działania i nie od dziś ogromna część ich wysiłku to krew wylewana w piach. W roku 1901 generał-gubernator warszawski powołał Komisję Teatralną ds. Reformy Teatrów Warszawskich. Antoni Sygietyński, pisarz i krytyk, zajmował się w niej sprawami baletowymi. Praca w Komisji była bezpłatna, a trwała długo. Sygietyński utrzymywał liczną rodzinę, więc na czas prac wzięł (oprocentowaną) pożyczkę<sup>7</sup>. Jego postulaty organizacyjne zrealizowano, co nie przysporzyło mu sympatii, gdyż wiązało się po części z redukcją etatów<sup>8</sup>. Postulaty artystyczne wprowadzono w życie dopiero po kilku latach, przez co trudno je odpowiednio

4 Marta Keil's statement in: Hanna Raszevska-Kursa, *Teoria tańca w polskiej praktyce*, Kraków: Universitas, 2018, p. 190. In terms of other trends, the following comparison can be used: the invitation to the us for George Balanchine by Lincoln Kirstein, the theorist and organizer, and then providing him with conditions for creating and support, is similar to those provided to Conrad Drzewiecki by Katarzyna Próchnicka-Pajowa, clerk and organizer.

5 It is worth mentioning that the Polish National Institute of Music and Dance was established in 2010 as a result of a bottom-up effort, as well as political will, and the closer that elections came, the more efficient the government's actions became.

6 It may seem that I am idealizing institutions as a mainstay of stability and structural hope. I know that institutions can easily become oppressive, but this does not change the fact that the Polish dance and choreography scene really needs them – hoping that with experience from other fields, they will be able to build solid and healthy structures.

7 "[...] where will I, a pauper, who can't afford to buy shoes, even though water gets into my soles, find the money for the daily needs in the house? [...] And yet I feel that I have to stay in the committee, otherwise the whole project will fall apart." *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego. Dwugłos z lat 1880–1904*, ed. E. Kiernicki, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1963, p. 174. See also Antoni Sygietyński, *Balet warszawski na przełomie XIX i XX wieku*, ed. B. Mamontowicz-Łojek, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1971, pp. 16–25.

8 Over thirty dancers and dancers were fired, and three-quarters were only paid half of their salary.

New dance developed so well in the Flemish area in the 1980s [...] due to three factors. Firstly, there were artists creating works. Secondly, curators-organizers made sure that the shows would be presented [...] so abandoned buildings were squatted in [...], and biennales [...] were initiated. Thirdly, magazines that focused on the artists and their practice were created, which helped to develop the language of naming and describing their work. Had it not been for these factors, this trend would not have developed so much and we would not get to deal with such a strong wave thirty years later.<sup>4</sup>

Creativity, infrastructure, language – these factors must occur simultaneously, which may already pose a difficulty; in addition, the will of the state apparatus to stabilize funding is necessary.<sup>5</sup> Bottom-up activities are of great importance, but without the government's involvement, they will not bring about an institutional result.<sup>6</sup>

Social activity related to dance and choreography has a long tradition. Citizens have been involved in such activities long before yesterday, and a large part of this work has taken considerable effort. In 1901, the Warsaw governor-general appointed the Theatre Committee for the Reform of Warsaw Theatres, in which Antoni Sygietyński, a writer and critic, was responsible for ballet matters. Work on the committee was voluntary and time-consuming. Sygietyński had to support a large family, so he took an interest-bearing loan for the duration of his work.<sup>7</sup> His organizational requirements were met, which did not appeal to many people, as this was partly associated with the reduction of other posts.<sup>8</sup> Artistic postulates were implemented only after several years, so



9 Dla pełnego obrazu znaczenia prac Komisji należałoby odrębnie zająć się oceną stanu baletu, postulatami reform oraz, niezależną od autora, ich realizacją, a także rozgranicyć kwestie dotyczące szkolenia tanecznego i twórczości scenicznej. Dopiero wypadkowa tych składowych pozwoliłaby na rzetelne podsumowanie. Więcej zob. Janina Pudełek, *Warszawski balet w latach 1867–1915*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981, s. 77 i n., też 88.

10 Zob. Stanisław Głowacki, *Taniec w roku 1934*, „Życie Sztuki” 1935; tenże, *Taniec w roku 1936 i 1937*, „Życie Sztuki” 1939.

11 Autorka używa określenia „baletowe” zgodnie z konwencją epoki. Słów „balet” i „taniec” często używano wymiennie, mimo że pod słowem „balet” niekoniecznie rozumiano taniec klasyczny, a różne formy tańca scenicznego (z tak odrębnymi od klasyki formami jak taniec ekspresjonistyczny czy wyzwolony). Innym pozornie problematycznym określeniem jest tu „teatr tańca”, ale nie należy rozumieć go w dzisiejszym znaczeniu konkretnej formy, a w sposób neutralny: teatr – budynek – przestrzeń dla tańca artystycznego.

12 Bożena Mamontowicz-Łojek, *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972, s. 53.

ocenić<sup>9</sup>. Na ile prace Komisji były efektywne i na ile na ich efektywności zaważyła stopniowa, zamiast całościowej, realizacja reformy, można się spierać, niemniej pozostały po nich liczne ślady w memoriałach i publikacjach.

Kolejnym przykładem obywatelskiego zaangażowania może być Towarzystwo Miłośników Sztuki Tanecznej założone w 1933 roku przez Stanisława Głowackiego, badacza i krytyka, z Karolem Bertonim i Mateuszem Glińskim (w zarządzie byli też: Halina Szmolcówna, Halina Hulanicka, Henryk Liński). Ta parasolowa organizacja była polskim odgałęzieniem Société Internationale de la Danse i miała na celu wspieranie wszelkich form tańca, od ludowej i miejskiej rekreacji towarzyskiej, przez widowiskową rozrywkę, po sceniczną tradycję i awangardę. Działania polegały m.in. na promocji, organizacji pokazów, wspieraniu prezentacji zagranicznych<sup>10</sup>. Działalność Towarzystwa przerwała wojna, ale jego prace są dobrze udokumentowane, a publikacje o nich stosunkowo łatwo dostępne.

W tym samym roku zawiązała się jeszcze jedna inicjatywa:

[...] podjęto próby zorganizowania w Warszawie teatru tańca. Środowisko baletowe<sup>11</sup> uważało, iż w stolicy powinna istnieć przynajmniej jedna scena, reprezentująca wyłącznie sztukę taneczną. Organizacji takiego teatru podjęła się Tacjańska Wysocka, przy współpracy artystek Teatru Wielkiego: Haliny Szmolcówny, Ireny Szymańskiej i Sabiny Szatkowskiej, a także Haliny Hulanickiej, Poli Nireńskiej i kilku tancerek akrobatycznych [...]. To obiecujące przedsięwzięcie nie doszło zapewne do skutku lub zrealizowane zostało na bardzo krótki okres, gdyż nie udało się stwierdzić rzeczywistej działalności tak ciekawie pomyślanego teatru tańca<sup>12</sup>.

9 For a full picture of the significance of the work of the committee, it would be necessary to deal separately with assessing the condition the ballet was in, postulates for reforms and their implementation, independent of the author, as well as to separate issues related to dance training and stage work. Only results of those components would permit a fair summary. See more in J. Pudełek, *Warszawski balet w latach 1867–1915*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1981, pp. 77, 88.

10 See S. Głowacki, "Taniec w roku 1934," *Życie Sztuki* 1935, and "Taniec w roku 1936 i 1937," *Życie Sztuki* 1939.

11 The author uses the term "ballet" in accordance with the conventions of that era. The words "ballet" and "dance" were often used interchangeably, despite the fact that the word "ballet" did not necessarily mean classical dance, but various forms of stage dance (including expressionist or free dance). Another seemingly problematic term here is "dance theater," – it should not be understood as the present specific art form, but in a neutral way: a theater – a building – or space or venue for artistic dance.

12 B. Mamontowicz-Łojek, *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972, p. 53.

it is difficult to assess them properly.<sup>9</sup> To what extent the work of the committee was effective and how much that effectiveness depended on the gradual rather than holistic implementation of reform is debatable. However, there are many traces of this activity in the form of memoirs and publications.

The Dance Art Lovers Association, founded in 1933 by Stanisław Głowacki, researcher and critic, with Karol Bertoni and Mateusz Gliński (the board also included Halina Szmolcówna, Halina Hulanicka and Henryk Liński), is another example of civic engagement. This umbrella organization was a Polish branch of the Société Internationale de la Danse and focused on supporting all forms of dance, such as folk and municipal social recreation, entertainment spectacles, stage tradition and avant-garde. Their activities revolved around promoting and organization of shows, and supporting foreign presentations.<sup>10</sup> The society's activities were interrupted by the war, but their work is well documented and the publications about the society are relatively easily available.

Another initiative was formed that same year:

attempts were made to organize a dance theater in Warsaw. The ballet community<sup>11</sup> believed that there should be at least one stage in the capital that would represent only dance art. Tacjana Wysocka in cooperation with artists of the Wielki [Grand] Theatre: Halina Szmolcówna, Irena Szymańska and Sabina Szatkowska, as well as Halina Hulanicka, Pola Nireńska and several acrobatic dancers who took on organizing such a theater [...]. This promising venture probably did not come out successfully, or lasted just for a very short period, as it is not possible to prove whether such an interestingly thought-out dance theater became active at all.<sup>12</sup>



13 Władze doceniały propagandową siłę międzynarodowego konkursu choreograficznego zorganizowanego w 1933 roku przez czasopismo „Muzyka”. Udział wzięło ponad sto osób, co odbiło się szerokim echem w prasie zagranicznej.

14 Chronologicznie: stabilizacja sytuacji nurtów pozabaletowych? Ugruntowanie pozycji tańca jako ważnej dziedziny sztuki i części kultury? Rozwój widowni? Mocniejsze narzędzia walki w latach powojennych o utrzymanie nurtów pozabaletowych w nauczaniu, a co za tym idzie, kontynuacja nurtów ekspresjonistycznych i wyzwolonych na równych prawach z tańcem klasycznym – do dziś? Geograficznie: powstanie podobnych ośrodków poza stolicą? Zagęszczenie siatki tanecznej w całym kraju? Ugruntowanie obecności tańca w mainstreamu, a w konsekwencji ułatwienie powojennej odbudowy i lepsze warunki funkcjonowania?

15 „Niedostatki w kraju były następstwem braku należytej opieki nad tą sztuką. Wynikało to zresztą z wielu przyczyn: z braku odpowiedniego szkolnictwa, kierowników artystycznych, mecenatu ze strony czynników rozporządzających środkami publicznymi, wreszcie – z braku impresariów”. Ta diagnoza Jana Ostrowskiego-Naumoffa (*Polska Terpsychora między wojnami*, „Taniec” 1974 nr 2, s. 45) z pewnością jest słuszna, ale pomija faktor genderowy, który uwypuklono w niniejszym tekście.

16 Warto zaznaczyć, że jest to wypadkowa stereotypów dotyczących cech rzekomo determinowanych płciowo (delikatność kobiet, siła mężczyźni) i przekłamań na temat tańca (postrzeganego jako wyjątkowo subtelną dziedziną sztuki).

Powyższy fragment to jedno z bardzo niewielu świadectw inicjatywy, która była i jest niezmiernie potrzebna, a nie została zrealizowana do dziś. Przykuwa uwagę współpraca we wspólnym interesie reprezentantek tak różnych nurtów, jak taniec klasyczny, ekspresjonistyczny, wyzwolony, akrobatyka. Pod koniec 1933 roku taniec sceniczny cieszył się uznaniem warszawskiej publiczności, zainteresowaniem krytyków i badaczy oraz poparciem władz<sup>13</sup>. W zasadzie więc powinno się udać; splot czynników powinien gwarantować przedsięwzięciu sukces. Może nie ma sensu fantazjować, co by się stało, gdyby takie miejsce powstało<sup>14</sup>, ale z pewnością warto (tym razem pomijając pytanie, dlaczego rzecz się nie powiodła) zapytać: czemu fragment książki Mamontowicz-Łojek to prawie jedyne świadectwo tych dążeń?

Patrząc z dzisiejszej perspektywy, chyba można zaryzykować jako jedną z odpowiedzi przypuszczenie równie proste, co trudne: bo inicjatywę tę wykazała grupa kobiet, a więc wzbudziła ona mniejsze zainteresowanie<sup>15</sup>.

Taniec i choreografia to sztuka sfeminizowana. Patriarchat socjalizuje dziewczynki m.in. do delikatności, pracy na rzecz społeczności oraz do realizacji męskich wizji, a chłopców do siły, skupienia się na swoich celach oraz do samorealizacji. Zinternalizowane stereotypy sprawiają, że w dziedzinie sztuki dziewczynkom bliżej do tańca niż chłopcom<sup>16</sup>. W obszarze organizacji konwencja nakazuje sądzić, że dziewczynki sprawdzą się raczej jako asystentki, a chłopcy – jako szefowie. Taki podział (przydział?) zadań bardzo często obowiązuje też na polu sztuki, gdzie mężczyźni częściej pełnią prestiżowe funkcje niż kobiety. Oczywiście, jak najbardziej, kobiety kierują wieloma działaniami i grupami, ale zwykle tak się składa (czy rzeczywiście samo?), że dzieje się to tam, gdzie praca jest bardziej niewdzięczna niż tam, gdzie kierują, zwykle w bardziej sprzyjających infrastrukturalnie warunkach, mężczyźni. (Wiem, że są wyjątki, wielokrotnie mi się o tym przypomina. Czy jednak, poszukując

13 The authorities appreciated the propaganda power of an international-choreography competition organized in 1933 by *Muzyka* magazine. Over a hundred people took part in it, which was widely reported in the foreign press.

14 Chronological: stabilization of the non-ballet trends situation? Strengthening the importance of dance in the field of art and culture in general? Audience development? Stronger tools for struggle in the postwar years to sustain non-ballet trends in teaching, and thus, to keep expressionist and free-dance trends on equal terms with classical dance – to this day? Geographical: the creation of similar centers outside the capital? Improving the density of the dance net across the country? Strengthening the role of dance in the mainstream and, consequentially, facilitating postwar reconstruction and more smoothly functioning conditions?

15 “The deficiencies in the country resulted from the lack of proper care for this art, the reasons revolved around: the lack of appropriate education and artistic managers, patronage related to factors disposing of public funds, and finally – the lack of impresarios.” This diagnosis by Jan Ostrowski-Naumoff (“Polska Terpsychora między wojnami”, *Taniec* 1974, no. 2, p. 45) is certainly correct, but it omits the gender factor, which is highlighted in the present text.

16 It is worth mentioning that this is the result of stereotypes about alleged sexually determined features (women’s delicacy, men’s strength) and misinterpretations of dance (perceived as an extremely subtle form of art).

The excerpt above is one of very few traces or proofs of the initiative that was extremely needed then and remains so today, but has yet to be implemented. What seems interesting is the cooperation of female representatives of such various dance areas as classical, expressionist, free dance and even acrobatics, when it came to their common goal. At the end of 1933, stage dance received recognition from Warsaw audiences as well as from critics and researchers, and support from the authorities.<sup>13</sup> Basically, it all should have worked; the combination of factors guaranteed success. Maybe it does not make any sense to fantasize about what would have happened if such a place had been created,<sup>14</sup> but it is certainly worth asking (omitting for now the question of why it failed): why is an excerpt from the Mamontowicz-Łojek book almost the only testimony of those aspirations?

Taking into account today’s perspective, one of the following answers, seemingly simple but in fact difficult, may be suggested: because that initiative was undertaken by a group of women and therefore it aroused less interest.<sup>15</sup>

Dance and choreography are feminized art. According to patriarchal social values, girls are to be gentle, work for the community and realize male visions, whereas boys are to be strong, focus on their goals and self-fulfillment. For that reason, due to internalized stereotypes, girls are closer to dance than boys in the field of art.<sup>16</sup> In the sphere of organization, this convention leads girls proving themselves to be good as assistants, and boys as bosses. Such a division (an assignment?) of tasks is quite frequent in the field of art, where men more often perform prestigious functions than women. Of course, most women manage many activities and groups, but it usually happens (independently?) in the cases where work is more unappreciated than in the cases of men, who usually work in more favorable infrastructural conditions. (I know there are exceptions, of which I am reminded many times. However, in looking for patterns,





prawidłowości, możemy przyrzeć się nie wyjątkom, a szerokiemu obrazowi?)

Tam, gdzie jest prestiż i pieniądze, działa więcej mężczyzn. Im mniej w danym obszarze prestiżu i pieniędzy, tym więcej w nim kobiet. A w tańcu w Polsce właściwie nie ma ani prestiżu, ani pieniędzy – zwłaszcza w nurtach pozabaletowych (co tłumaczy też, dlaczego więcej jest tancerzy w balecie niż w teatrze tańca czy nowej choreografii). Oprócz czynnika liczbowego (proporcja płci) duże znaczenie ma czynnik hierarchiczny (też związany ze wspomnianą wyżej socjalizacją chłopców do ról dyrektorów, dziewczynek – asystentek).

Wśród kierowników 10 zbadanych polskich zespołów baletowych są 3 kobiety [...]. Biorąc pod uwagę liczbę tancerek (218), a więc 62%, i tancerzy (133) stanowiących 38%, zauważyć należy także odwrócenie procentowych proporcji płci artystów/artystek tańczących i kierujących zespołami<sup>17</sup>.

Z kolei w teatrach tańca i kolektywach nowej choreografii kobiet na kierowniczych stanowiskach jest więcej niż mężczyzn. I nic w tym dziwnego: ogrom pracy jest w balecie i poza nim podobny, ale warunki strukturalne dla nurtów pozabaletowych są nieporównywalnie gorsze. Do czynników: liczbowego i hierarchicznego należy dodać więc jeszcze czynnik komfortu pracy (stabilność budżetu, zatrudnienie etatowe i in.). Dopiero wtedy ujawnia się pełen obraz sytuacji.

17 Emilia Cholewicka, „Balet jest kobietą”. Rola płci w edukacji tanecznej i na rynku tańca. Perspektywa stolicy w kontekście ogólnopolskim, w: *Taniec w Warszawie – społeczeństwo, edukacja, kultura*, red. Hanna Raszewska-Kursa, Fundacja Artystyczna PERFORM, Fundacja Rozwoju Teatru NOWA FALA, Warszawa 2018, s. 149.

	czynnik liczbowy	czynnik komfortu pracy	czynnik hierarchiczny
balet	liczba K > liczba M	wyższy	liczba M > liczba K
nurty pozabaletowe	liczba K > liczba M	niższy	liczba K > liczba M

can we focus not on the exceptions but on the broader picture?)

Where there is prestige and money, there are more men. The less prestige and money in a particular area, the more women there are. And there is virtually no prestige or money as far as dance in Poland is concerned – especially in non-ballet trends (which also explains why there are more male dancers in ballet than in dance theater or new choreography). In addition to the numerical factor (gender ratio), the hierarchical factor (also associated with the aforementioned socialization of boys to the roles of managers, girls to the roles of assistants) is of great importance.

Among 10 Polish ballet groups examined, there are 3 women holding managerial posts [...]. Considering the number of female dancers (218), i.e., 62%, and male dancers (133), constituting 38%, a reversal percentage ratio of the gender between male / female dancers and male / female managers is evident.<sup>17</sup>

In turn, in dance theaters and collectives of the new choreography, there are more female managers than male. And this is not surprising: the enormity of work in ballet and other dance-related fields is similar, but the structural conditions for non-ballet trends are incomparably worse. Therefore, the work-comfort factors, such as budget stability, full-time employment, etc., need to be added to the numerical and hierarchical factors. Only then is the full picture revealed.

17 E. Cholewicka, "Balet jest kobietą. Rola płci w edukacji tanecznej i na rynku tańca. Perspektywa stolicy w kontekście ogólnopolskim," in: *Taniec w Warszawie – społeczeństwo, edukacja, kultura*, ed. Hanna Raszevska-Kursa, Warsaw: Fundacja Rozwoju Teatru Nowa Fala, 2018, p. 149.

	numerical factor	work-comfort factor	hierarchical factor
ballet	no. of W > no. of M	higher	no. of M > no. of W
non-ballet trends	no. of W > no. of M	lower	no. of W > no. of M

Napięcie hierarchiczne dotyczy nie tylko kwestii kierowania zespołem, ale też wykonawstwa i kreacji. Mężczyźni bez wahania nazywani są twórcami czy choreografami. O kobietach w tej funkcji, zwłaszcza tych, które same tańczą, mówi się często wyłącznie „tancerka” – próbując uciec od, dla niektórych niezręcznej, formy żeńskiej „choreografka”? Czy nieświadomie ulegając zakorzenionemu w języku i kulturze przekonaniu, że kreatywność to domena męska, a zadaniem kobiecym jest realizacja męskiej wizji?

Większość polskich tancerek wyzwolonych i ekspresjonistycznych w pierwszych trzech dekadach XX w. było własnymi choreografkami, ale pisano o nich głównie jako o tancerkach. Wspominano, że artystka wystąpiła w pracy swojego układu, ale głównym zainteresowaniem cieszył się zwykle wygląd i wykonanie, tak jakby taniec dominował nad choreografią<sup>18</sup>. Chyba do dziś część dyskursu jest w to zmącenie granicy uwikłana. Nie chodzi tu jednak tylko o częsty brak rozróżnienia między choreografią-kompozycją a tańcem-realizacją, lecz też o to, że mężczyźni kultura patriarcalna przypisuje pierwiastek przede wszystkim twórczy, a kobietom – wykonawczy.

Nowe formy w XX-wiecznym euroamerykańskim tańcu scenicznym w większości inicjowały kobiety. W większości innowacje popularyzowały się i zyskiwały uznanie dopiero, gdy/jeśli konstytuowali je swoim autorytetem mężczyźni lub instytucja. Taniec wyzwolony Isadora Duncan zyskał uznanie dzięki zachwytowi Gordona Craiga, taniec ekspresjonistyczny Mary Wigman doceniono przede wszystkim w ujęciu Rudolfa Labana i Kurta Joossa. Na „poważny” wizerunek twórczości Marthy Graham wpływ miała m.in. ścisła współpraca z Louistem Horstem, tak jak działalność Ruth St. Denis uwiarygodniał związek z Tedem Shawnem, a Doris Humphrey – z Charlesem Weidmanem. Twórczość Piny Bausch prawdopodobnie nie zyskałaby statusu legendy, gdyby nie instytucjonalne warunki Wuppertal Tanz Theater<sup>19</sup>. Pokolenie postmodern dance, którego niekwestionowanymi gwiazdami były Yvonne Rainer czy Trisha Brown, też nie przeprowadziło

18 Głównym reprezentantem takiego sposobu przedstawiania był Henryk Liński – krytyk, do którego twórczości z perspektywy feministycznej stosunek można mieć co najmniej ambiwalentny. Choć ma on wielkie zasługi dla rzetelnej archiwizacji nazwisk artystek i dla popularyzacji nowych form tańca (nie tylko w prasie ogólnej, jak „Gazeta Polska”, „Kurier Polski”, „Świat”, „Światowid”, ale też na łamach niededykowanych jej: w „Kinie”), to nie może pozostać bez komentarza jego (nieświadomie, jak sądzę) szowinistyczny język, seksualizacja i infantylicyzacja artystek.

19 Jedną z pierwszych rewolucjonistek tańca pozaballetowego, Loïe Fuller, mimo swej wyjątkowości nie zyskała statusu „poważnej” gwiazdy – jednej z przyczyn można upatrywać w tym, że postawiła na twórczość i życie w niemal wyłącznie kobiecym gronie.

Hierarchical tension concerns not only the issue of team management, but also performance and creation. Men are referred to as artists or choreographers without any hesitation. Women holding the same post, especially those who dance themselves, are often called just “dancers” – is this related to the fact that some people try to avoid using the awkward form “female choreographer”? In Polish, unlike English, nouns have grammatical gender. Male form in Polish is often used in reference to two genders as a neutral form, but in fact it is not. For example, *tancerz* means “male dancer,” whereas the proper word for female dancer in Polish is *tancerka*. The same concerns male and female choreographer, i.e., in Polish *choreograf* and *choreografka*, respectively, etc., but the word *tancerka*, i.e., a female dancer, is more acceptable, so to speak, and appears more often than *choreografka*, i.e., female choreographer; in Poland, you can often read about a female artist that she is a female dancer, i.e., *tancerka*, though it remains “male choreographer,” i.e., *choreograf*. Or do they unconsciously succumb to the conviction rooted in language and culture that the creativity is a male domain, and the female task is to realize the male vision?

Most Polish free dance and expressionist female dancers in the first three decades of the 20th century were their own choreographers, but they were mainly referred to as dancers. It was mentioned that the artist used her own dance system, but it was usually appearance and performance that generated the main interest, as if dance was more important than choreography.<sup>18</sup> Perhaps part of the discourse is still entangled in this problem, i.e., what is more important. However, this is not only about the frequent lack of distinction between choreography-composition and dance-performance, but also about the fact that patriarchal culture attributes creativity primarily to men and performance and execution to women.

In the 20th century, it was mostly women who initiated new forms of Euro-American stage dance. Most innovations became popular and gained recognition only when and if they were appraised by men or an institution. Isadora

18 The main representative of this style of presentation was Henryk Liński – a critic, whose work can be ambivalent at best when it comes to a feminist perspective. Although he has great merits for the reliable archiving of artists’ names and for the popularization of new forms of dance – both in the general press, such as *Gazeta Polska*, *Kurier Polski*, *Świat*, *Światowid*, and also in press focused on different forms of art, such as *Kino* – his (unconscious, I think) chauvinistic language, sexualization and infantilization of female artists cannot remain uncommented upon.



20 Zdając sobie sprawę z problematyczności określeń „pokolenie Judson” i „postmodern dance”, używam ich w najszerszym możliwym znaczeniu.

21 Nie chcę twierdzić, że mężczyźni nie tworzyli nowych form – nie byłoby to prawdą. Na gruncie pozabaletowym można wymienić np. Merce’a Cunninghama czy Steve’a Paxtona. Chcę tylko podkreślić, że rozpoznanie wagi nowatorstwa wymagało od mężczyzn mniejszej pracy niż ta, którą musiały wykonać kobiety.

22 Oczywiście jest to pewne uproszczenie, zastosowane dla uczynienia obrazu bardziej wyrazistym.

23 Tu i w innych miejscach tekstu używam nazw zespołów, pod którymi są one znane dziś, nawet jeśli pierwotnie brzmiały inaczej.

24 Rzecz jasna Jarzynówna-Sobczak nie była jedyną przecierającą szlaki; wielkie zasługi miały też Eleonora Bocheńska, Danuta Horn i wiele innych choreografek i nauczycielek.

swojej rewolucji w gronie czysto kobiecym; śmiem twierdzić, że gdyby grono Judson Church<sup>20</sup> było jednorodnie płciowo, nie zostałyby tak poważnie potraktowane<sup>21</sup>.

Jestem przekonana, że wspomniane wyżej męskie działania lub zaniechania nie były celowe. Nikt nie miał złych intencji. Nikt chciał nikogo patronizować ani niczego zawłaszczać. Dopiero z perspektywy dekad widać genderowe prawidłowości i ich znaczenie.

W kulisach sceny są więc: kobiety, nowości, „niezależność” (wzięta w cudzysłów, aby podkreślić jej uciążliwy charakter). W centralnej części – mężczyźni, wartościowanie (pozytywne lub negatywne) pracy zainicjowanej przez kobiety, instytucjonalność<sup>22</sup>. Czy polskie zespoły eksplorujące pozabaletowe formy taneczne, jak Teatr Tańca „Kontrast” (zał. Jacek Tomasik), Balet Form Nowoczesnych (zał. Jerzy Maria Birczyński), Polski Teatr Tańca (zał. Conrad Drzewiecki), Olsztyński Teatr Tańca (zał. Piotr Galiński), Teatr Tańca „Alter”<sup>23</sup> (zał. Witold Jurewicz), Teatr Ekspresji (zał. Wojciech Misiuro), powstałyby, gdyby nie pionierska po wojnie, zakrojona na szeroką skalę, niewyobrażalnie ciężka praca Janiny Jarzynówny-Sobczak na polu edukacji tanecznej, kreacji artystycznej i rozwoju publiczności? Eksperymentalna praca u podstaw przygotowała grunt dla późniejszych talentów. I nie przypadkiem te pionierskie działania wykonała kobieta<sup>24</sup>. I nie przypadkiem powstałe wśród wyżej wymienionych „Miraż” Marii Felskiej czy „Saga” Anny Maciejak były mniej znane niż grupy kolegów.

W świetle jupiterów najczęściej widać zespoły skupione wokół mistrzów, uporządkowane według sztywnej, hierarchicznej struktury, której kolejne piętra działają na rzecz realizacji wizji geniusza. W półcieniu działają grupy kierowane przez liderki, gdzie członkinie i członkowie mają często możliwość współkształtowania rezultatu. Pierwszy typ struktur najczęściej działa w warunkach instytucjonalnych, drugi – NGO-sowych i nieformalnych. Te drugie są mniej stabilne i zapewniają mniej buforów między tworzeniem a rzeczywistością.

Działań oddolnych podejmowano w Polsce wiele: po inicjatywach pierwszej połowy XX wieku przyszły działania

19 One of the first revolutionaries of non-ballet dance, Loïe Fuller, despite her uniqueness, did not gain the status of a “serious” artist – one of the reasons can be seen in the fact that she decided to create and live almost exclusively in a female circle.

20 Being aware of the problematic character of the terms “Judson generation” and “post-modern dance,” I use them in the widest possible sense.

21 I don't want to say that men didn't create new forms – that would be untrue. When it comes to non-ballet trends, for example, Merce Cunningham and Steve Paxton must be mentioned. I just want to emphasize that men didn't have to work as hard as women to have their innovative work recognized.

22 Of course, this is a simplification, used so as to make the image more expressive.

23 Here and elsewhere in the text I use the current names of the companies, as they are known today, even if originally they were named differently.

24 Of course, Janina Jarzynówna-Sobczak was not the only trailblazer; Eleonora Bocheńska, Danuta Horn and numerous other choreographers and teachers had great merits as well.

Duncan's free dance gained recognition thanks to the delight of Gordon Craig; Mary Wigman's expressionist dance was primarily appreciated in the views of Rudolf Laban and Kurt Joos. The “serious” image of Martha Graham's work was influenced by factors including close cooperation with Louis Horst; Ruth St. Denis's work was appreciated thanks to her relationship with Ted Shawn; and Doris Humphreys with Charles Weidman. The work of Pina Bausch would probably not have gained legendary status were it not for the Wuppertal Tanz Theatre and its institutional conditions.<sup>19</sup> The generation of postmodern dance, with indubitable stars such as Yvonne Rainer and Trisha Brown, did not carry out their revolution in a purely feminine environment, either; I dare say that if the Judson Church<sup>20</sup> group had been homogeneous in terms of gender, they would not have been taken so seriously.<sup>21</sup>

I am convinced that the aforementioned male actions or negligence were not intentional. Nobody had bad intentions. Nobody wanted to patronize anybody or appropriate anything. Only from the perspective of decades are these gender patterns and their significance visible.

So, backstage there are women, novelties, “independence” (deliberately in quotes to emphasize its onerous character). In the foreground, men and their evaluation (positive or negative) of work initiated by women, institutions.<sup>22</sup>

Would Polish groups exploring non-ballet dance forms, such as the Kontrast Dance Theatre (est. Jacek Tomasik), Ballet of Modern Forms (est. Jerzy Maria Birczyński), Polish Dance Theatre (est. Conrad Drzewiecki), Olsztyn Dance Theatre (est. Piotr Galiński), Alter Dance Theatre<sup>23</sup> (est. Witold Jurewicz), Theatre of Expression (est. Wojciech Misiuro), have been created had they not been preceded by postwar pioneering in the extensive, unimaginably hard work of Janina Jarzynówna-Sobczak in the field of dance education, artistic creation and audience development? Experimental work laid the groundwork for later talents. And it was no accident that these pioneer actions were carried out by a woman.<sup>24</sup> And it is no accident that companies created among the aforementioned

25 Korzenie baletu też są zachodnie, ale radziecka orbita wpływów akurat ten nurt tańca traktowała inaczej, co było pokłosiem tradycji carskiej i trwałego wintegrowania zainteresowania baletem w strukturę społeczną – silnego na tyle, że rewolucja polityczna ustąpiła przed jego mocą.

26 Początkowo zwanej konceptualizmem czy no dance'em, później nowym tańcem.

27 Obecnie: Renata Piotrowska-Auffret.

28 Warto tu przywołać związane z przemianami ustrojowymi zmiany w ustawodawstwie dotyczące jednego z praw kobiet. Od lat 50. aborcja w Polsce była dozwolona w przypadku: 1. przesłanek medycznych dotyczących zdrowia płodu lub ciężarnej, 2. ciąży w wyniku przestępstwa, 3. trudnych warunków życiowych ciężarnej. Pod koniec lat 80. zaczęto postulować ochronę prawną tzw. dziecka poczętego (z medycznej perspektywy termin ten jest błędny i nie powinien być używany w zastępstwie słowa płód), w czym brała udział m.in. komisja Episkopatu Polski. Po transformacji wpływ kościoła katolickiego na kształt prawa wzrastał, co jest elementem specyficznego splotu wątków ekonomicznych i obyczajowych. W latach 90. wprowadzono zmianę: powód 1. dawnej ustawy rozbito na dwa, dopuszczając aborcję na skutek: 1. przesłanek medycznych dotyczących zdrowia płodu, 2. tychże dotyczących zdrowia ciężarnej. „Stary” powód 2. stał się tym samym powodem 3., a dawny powód 3. zlikwidowano. Ustawę więc zaostrzono, co znacząco osłabiło możliwości samostanowienia się Polek.

przemycane pod płaszczykiem ruchu amatorskiego w okresie powojennym i PRL-owskim. Że PRL nie był dobrym okresem dla rozwoju tańca i choreografii, nie dziwiło ze względu na międzywojenne i zachodnie korzenie form pozabaletowych<sup>25</sup>, budzące niechęć władz. W transformacji 1989 roku pokładano więc duże nadzieje.

Oczekiwania spełniły się częściowo. Swoboda podróży wzmocniła działanie systemu warsztatowego, w którym kształcił się ogrom twórców i twórczyń. Powstały NGO-sy mogące pozyskiwać środki, jak Stowarzyszenie Tancerzy Niezależnych z prezeską Edytą Kozak, późniejszą założycielką Fundacji Ciało/Umysł czy Fundacja Rozwoju Tańca eferte Anny Piotrowskiej. Wzmocniła się pozycja formy teatru tańca, powoływano zespoły (np. Teatr Dada von Bzdülów Katarzyny Chmielewskiej i Leszka Bzdyla, Lubelski Teatr Tańca Hanny Strzemieckiej, Sopocki Teatr Tańca Joanny Czajkowskiej i Jacka Krawczyka) oraz instytucje (Śląski Teatr Tańca Jacka Łumińskiego i Kielecki Teatr Tańca założony przez Elżbietę Szlufik-Pańtak). W XXI wieku równoległe z kontynuacją przyrostu teatrów tańca na polskiej scenie tanecznej pojawiły się zaczątki nowej choreografii<sup>26</sup> wraz z m.in. działalnością Joanny Leśnierowskiej (program Stary Browar Nowy Taniec prowadzony w ramach Art Stations Foundation) czy powrotami z zagranicznych szkół takich osób, jak np. Maria Stokłosa czy Renata Piotrowska<sup>27</sup>.

Poglądy gospodarcze leżące u podłoża transformacji okazały się jednak neoliberalną pułapką. Przyjęto, że kultura jest kosztem, a nie inwestycją, i że musi utrzymać się sama. Uzależniono nurty pozabaletowe od systemu projektowego i doprowadzono do skrajnej prekaryzacji zawodów okołotanecznych i okołochoreograficznych. Kapitalizm nie okazał się zbawieniem: sztuka choreografii ma wielki potencjał krytyczny, a tego kapitalizm nie znosi<sup>28</sup>.

Dlaczego sztuka baletowa, choć jej sytuacja też jest ciężka, ma się lepiej niż nurty pozabaletowe? Bo w 1785 roku prywatny zespół baletowy Antoniego Tyzenhauza zyskał status Towarzystwa Tancerzów Jego Królewskiej Mości.

ones, such as Maria Felska's *Miraż* and Anna Maciejak's *Saga*, were less-known than companies created by male colleagues.

Companies gathered around male masters are most often in the limelight. Their structure is rigid and hierarchical and is supposed to realize the vision of a male genius. Companies led by female leaders, where members often have an influence on the final result, are left in the shade. The first type of structure usually operates within institutional conditions, the second one in NGOs and is informal. The latter are less stable and provide fewer buffers between creating and reality.

Many bottom-up actions have been undertaken in Poland: after the initiatives of the first half of the 20th century, in the postwar and Communist (PRL, Polish Peoples' Republic) periods, some activities had to be disguised in the form of amateur-dance movements. It is no surprise that the PRL was not a good period for the development of dance and choreography: non-ballet forms had interwar and Western roots,<sup>25</sup> which guaranteed the authorities' reluctance. The transformation of 1989 raised people's hopes.

Those expectations were only partly met. Freedom of travel improved the workshop system, thanks to which the majority of creators were educated. Many NGOs that could raise funds were created, such as the Independent Dancers Association with Edyta Kozak as chairwoman, the future founder of the Body/Mind Foundation, and Anna Piotrowska's *eferte* Dance Development Foundation. The position of the dance-theater form was strengthened, companies were set up (e.g., the Dada von Bzdülów Theatre of Katarzyna Chmielewska and Leszek Bzdyl, the Lublin Dance Theatre of Hanna Strzemiecka, the Sopot Dance Theatre of Joanna Czajkowska and Jacek Krawczyk) and institutions created (Silesian Dance Theatre of Jacek Łumiński, and Kielce Dance Theatre founded by Elżbieta Szlufik-Pańtak). At the same time, in the 21st century the beginnings of a new choreography<sup>26</sup> appeared on the Polish dance scene, including activity of Joanna

25 Ballet's roots are Western as well, but the Soviet orbit of influence treated this dance trend differently, which was the result of the tsarist tradition and the permanent integration of ballet in the social structure – so strongly that even political revolution gave way to its power.

26 Initially known as conceptualism or no dance, and then as new dance.





I choć po dziewięciu latach rozwiązano go, to był to jasny sygnał, że państwo (w osobie króla) uznało autonomię sztuki baletowej i objęło ją mecenatem. U początków XIX wieku balet przy Teatrze Narodowym rozpoczął działania kontynuowane do dziś<sup>29</sup>. Póki państwo nie obejmie podobną opieką nurtów pozabaletowych, ich sytuacja się nie poprawi.

Jakie są widoki emancypacji tańca i choreografii na przyszłość? Choć pojawiają się coraz to nowe nurty, potrzeby nie zmieniały się – i nadal nie są zaspokojone. Nie ma większego sensu dopatrywać się tu złej woli. Po prostu dotąd nie spotkały się w tym samym miejscu i czasie wszystkie niezbędne czynniki. Nie wygląda na to, żeby można było sterować ich wystąpieniem. Co robić do czasu, gdy szczęśliwie pojawią się same z siebie?

Edukować publiczność i władzę. Zwiększać widoczność. Jednoczyć się. Współpracować. Robić swoje. Wypracowywać język. Te złote myśli powtarzają kolejne pokolenia i z mniejszym lub większym zapałem wcielają je w życie. W pewnym sensie to dobrze. Ale jest to zarazem perspektywa autoopresyjna. Jest to wzięcie na swoje barki odpowiedzialności, która spoczywać powinna na władzy. Jest to przyjęcie, że działania oddolne mają zastąpić odgórne. (Można dostrzec tu pewną paralelę z częstym przekonaniem, że feministki powinny być miłsze; że gdyby się więcej uśmiechały, po raz setny tłumacząc to samo, to szybciej zostałyby zrozumiane.) Najpilniejszym i mającym największy potencjał skuteczności działaniem jest praca na wspólną świadomość, że zmienić trzeba przede wszystkim system. Taniec w świecie sztuki dyskryminowany jest podobnie, jak kobiety dyskryminowane są w świecie ludzi. Z historii emancypacji kobiet – i innych grup opresjonowanych – wiemy, że efektu nie przynoszą uprzejme negocjacje. Efekt przynosi solidarność i awantura.

Jest wielka racja w kapitalistycznym przekonaniu, że zmysł artystyczny nie wystarczy i potrzebny jest też marketingowy. Ale na tym racje systemu się kończą. Kariera od pucybuta do milionera to sen mający grupy dyskryminowane, uwikłane w syndrom sztokholmski wobec neoliberalizmu,

29 Co ważne, Polski Balet Narodowy od 2009 roku ma status autonomiczny, będąc w trójdziedzielnym organizmie teatru-opery-baletu równoprawnym partnerem.

27 Currently: Renata Piotrowska-Auffret.

28 Changes in legislation resulting from political changes and related to the issue of women's rights are worth mentioning here. From the 1950s, abortion in Poland was allowed in the following cases: 1. medical premises concerning the health of the fetus or the pregnant woman, 2. pregnancy as a result of a crime, 3. difficult life conditions of the pregnant woman. At the end of the 1980s, the legal protection of the so-called conceived child (from a medical perspective, this term is incorrect and should not be used to replace the word fetus) in which the commission of the Polish Episcopate took part. After the transformation, the influence of the Catholic Church on legislation and law kept increasing, which is part of a specific combination of economic and moral factors. In the 1990s, a change was introduced: the reasons in the first reason of the old act were broken in two, allowing abortion as a result of: 1. medical premises concerning fetus health, 2. premises concerning a pregnant woman's health. The old second reason became reason 3, and the old reason 3 was eliminated. Therefore, the law was tightened, which significantly weakened the possibilities of self-determination and independence of Polish women.

29 What is important is the fact that the Polish National Ballet has had an autonomous status since 2009, as an equal partner in the large institution's three-domain, theater-opera-ballet organism.

Leśniewska (the program Old Brewery New Dance, run as part of the Art Stations Foundation), or the returns from foreign schools of people such as Maria Stokłosa and Renata Piotrowska.<sup>27</sup>

However, the economic views underlying the transformation turned out to be a neoliberal trap. Culture was treated as a cost, not as an investment, hence it had to be financially self-sufficient. Non-ballet trends were made dependent on the grant system, and consequently dance-related and choreographic professions became extremely precarious. Capitalism did not prove to be salvation: the art of choreography has great critical potential, hated by capitalism.<sup>28</sup>

Why then does ballet art, even though its situation is also difficult, have a better situation than non-ballet trends? Because in 1785 Antoni Tyzenhauz's private ballet company gained the status of the Society of His Majesty's Dancers. And although after nine years the company was disbanded, this had been a clear signal that the state (in the person of the king) acknowledged the autonomy of ballet art and gave it patronage. At the beginning of the 19th century, ballet at the National Theatre began its activities, which are still continued.<sup>29</sup> If non-ballet trends are not provided with similar support by the state, their situation will not improve.

What are the views of dance emancipation and choreography for the future? Although new trends are emerging, the needs have not changed and still have not been met. It doesn't make much sense to look for a lack of good will here. Simply, all the necessary factors have not met in the same place and time so far. It seems that the occurrence of these factors cannot be controlled. The question arises: what to do until they happen to appear together?

Educate the audience and the authorities. Increase visibility. Unite. Cooperate. Do your job. Develop a language. Such golden thoughts as these are repeated by subsequent generations who are more (or less) zealous to put them into practice. In a way, this is good. But at the same time,



próbujące czerpać siłę z kombinacji amerykańskiego mitu self made mana i europejskiej wizji pracy u podstaw. Wiara w ruchy oddolne tak naprawdę jest obciążeniem. Jest złudzeniem takim samym, jakim była – skompromitowana już – wolnorynkowa teoria skapywania dobrobytu z klas wyższych do niższych. Jest identyczną iluzją jak ta, która nakazuje wierzyć, że na niechciane zaczepki w barze najsukuczniejszą reakcją jest uśmiech i uprzejme wyrażenie braku zainteresowania.

Czy ten tekst jest pomysłem na przemówienie wykrzyczane na manifestacji, podobnej do marszów organizowanych w obronie praw kobiet? Czy naprawdę jedynym ratunkiem dla sztuki choreografii jest masowe wyjście na ulice? Coraz bardziej się boję, że w końcu będzie trzeba to sprawdzić. I liczę, że jeśli do tego dojdzie, to nasze starsze siostry: teatr, muzyka, literatura, sztuki wizualne, film, z którymi tak często dochodzi do udanej współpracy, wesprą nas swoim głosem – tak jak Odon Bujwid wspierał Kazimierę Bujwid, dzięki której w 1894 Polki wywalczyły sobie prawo do edukacji akademickiej.



it is an auto-oppressive perspective of taking on the authorities' responsibility. It is an acceptance that bottom-up activities are to replace top-down ones. (Parallel to the frequently repeated belief that feminists should be nicer: if they smiled more, explaining the same thing for the hundredth time, they would be understood more quickly.) The most urgent and most effective action is to work on common awareness of the necessity of changing the system, first and foremost. Discrimination against dance in the world of art can be compared to the situation of women in the world of people. We have learned from the history of women's emancipation – and other oppressed groups – that polite negotiations do not work. Solidarity and brawling are efficient.

The capitalist presumption that artistic sense has to go hand in hand with marketing is definitely true. But this is where the system's arguments end. Going from rags to riches is a dream that tantalizes discriminated groups, embroiled in the Stockholm syndrome against neoliberalism, trying to draw strength from the combination of the American myth of the self-made man and the European vision of base work. Belief in bottom-up movements is really a burden. It is the same illusion as the already discredited free-market theory of shifting prosperity from upper classes to lower ones. It's the same illusion as the one that has you believe the most effective response to an unwanted prospective pickup at a bar is to smile and politely express your lack of interest.

Is this text an idea for a speech bawled out at a demonstration, similar to marches organized to defend women's rights? Is going out onto the streets to protest the only salvation for the art of choreography? I am more and more afraid this will eventually have to be checked into. And I do hope that if this happens, our older sisters in theater, music, literature, visual arts, film, with whom we successfully cooperate, will give us their support – just as Odon Bujwid supported Kazimiera Bujwid, thanks to which Polish women won the right to academic education in 1894.



# 3

## ***oporowe choreogra- fie, czyli jak się robi tym- czasowe strefy autono- miczne***

anka herbut



# 3

## *resistance choreogra- phies, or how to create temporary autonomous zones*

anka herbut



Według słownikowych definicji opór jest formą przeciwstawiania się czyjejs woli albo przemocy. Bywa też rozumiany jako działanie mające na celu przerwanie innego działania lub jego spowolnienie. Ale można opór traktować również czysto fizycznie – jako siłę, która powstaje podczas wprawiania ciał w ruch lub wywoływana jest ruchem tych ciał i skierowana przeciwnie do kierunku ich ruchu. I chociaż w kontekście choreografii wszystkie te definicje całkiem nieźle się sprawdzają, to ostatnia wydaje się ciekawa z tego względu, że nie zakłada obecności spersonalizowanego oponenta i nie odnosi się tylko do tego, co wobec niej zewnętrzne. Pozwala za to skupić się na relacjach fizycznych między ciałami, na ich orientacjach, dyspozycjach ruchowych i wektorach działania. Ciała i relacje między nimi są produkowane społecznie i same domenę społeczną produkują. Czy można więc założyć, że choreografia dysponuje narzędziami pozwalającymi, by publiczne działanie fizyczne mogło stać się impulsem społecznej zmiany? I czy myśląc o praktykowaniu oporu w choreografii jako o sile, można myśleć od razu o sile sprawczej? Na jakich poziomach choreografia realizuje się dziś jako praktyka oporu? W jaki sposób poddawana jest instytucjonalizacji i na ile obchodzi ją zwyczaj odgórnej legitymizacji tego, co akceptowane lub pożądane, a co nie? Jak negocjuje te relacje, czy i jak im się przeciwstawia? Gdzie i kiedy łączy się z choreografią społeczną<sup>1</sup> jako symptomem społecznych napięć?

W książce *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni* Claire Bishop pisze, że w latach 90. nastąpił w sztuce przewrót społeczny, a relacje, niepokoje i kolizje społeczne stały się nie tylko jej punktem odniesienia, przedmiotem, bu-  
dulcem czy narzędziem, ale także celem, z którym można eksperymentować i który można zmienić<sup>2</sup>. A w ramach eksperymentu można go też schoreografować. Co więcej, można to zrobić oddolnie. Potencjał ten najwyraźniej widać w rosnących w siłę protestach ulicznych. Ruchy protestacyjne jako podstawowe narzędzie zmiany społecznej proponują formy zaangażowania, funkcjonujące poza wymogami autoryzacji i legitymizacji ze strony władzy i stawiające im opór. Dzisiejsza partycypacja nie polega już na regulowanym zewnętrznie

---

1 Por. Andrew Hewitt, *Social choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement (Post-Contemporary Interventions)*, Duke University Press, Durham 2005.

2 Por. Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. Jacek Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 17–36.

According to its dictionary definitions, resistance is a form of opposing someone's will or violence. It is also understood as an action aimed at ceasing or slowing a different action. But resistance can also be treated as a purely physical phenomenon – as with force produced when bodies are set in motion, or caused by movement of those bodies and acting in a direction opposite to that of the motion. And although all these definitions work quite well in the context of choreography, the latter seems more interesting in the sense that it does not require the presence of a personalized opponent and is not related solely to external factors. Instead, it allows us to focus on physical relations between bodies, their orientations, motion predispositions and vectors of actions. Bodies and the relations between them are produced in a social setting and produce the social domain themselves.

Is it possible to assume, then, that choreography has tools that allow a public, physical activity to become an impulse for social change? And when we think of practicing resistance in choreography as a force, can we also think of it as a driving force? On what levels is choreography realized today as a practice of resistance? How is it institutionalized and to what extent is it concerned with the urge to officially legitimize all that is accepted and desired, as opposed to all that is not? How does it negotiate these relations and does it resist them? In what way? When and where does it join social choreography<sup>1</sup> as a symptom of social tensions?

In her book *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Claire Bishop writes that a social revolution in art took place in the 1990s, when social relations, tensions and collisions became not only a point of reference, an object, building material or tool for art, but also an aim which could be experimented with and changed.<sup>2</sup> And it can also be choreographed as part of such an experiment. What is more, it could be done as part of a grassroots initiative. The potential can be seen most clearly in streets protests, which are increasing and growing in strength. Protest movements, a fundamental

1 See Andrew Hewitt, *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement (Post-Contemporary Interventions)*, Durham, NC: Duke University Press, 2005.

2 See Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, New York: Verso, 2012, pp. 1–13.





uczestnictwie w demokracji przedstawicielskiej, ale – jak pisze niemiecka socjolożka ruchu i tańca Gabriele Klein – na czynnym uczestniczeniu w życiu społecznym z pominięciem pośrednictwa reprezentantów<sup>3</sup>. Wśród takich form partycypacji można wymienić demonstrowanie, okupowanie budynków i ulic, przykuwanie się do drzew i architektury miejskiej, blokowanie lotnisk i środków transportu publicznego, *sit-iny* (formy pokojowej demonstracji, w której protestujący poprzez wspólne siedzenie zajmują przestrzeń publiczną, uniemożliwiając jej zwyczajowe funkcjonowanie), *die-iny* (analogiczna forma protestu, realizująca się poprzez leżące ciała), parkour, nielegalne wieszanie banerów, flash-moby czy wprowadzanie w tkankę miejską hasel zaburzających harmonię sfery publicznej<sup>4</sup>. To formy choreografii społecznej, którą Andrew Hewitt definiował jako kategorię określającą konkretne przestrzenne i czasowe układy ciał, fizyczności i przedmiotów, pozostających ze sobą w cielesnych relacjach, a Klein sytuowała w kontekście relacji między makro- i mikrostrukturami rzeczywistości społecznej i postrzegała jako performatywne strukturyzowanie praktyk cielesnych, kształtowanie przestrzeni publicznej poprzez ciało i ruch oraz performatywne wytwarzanie tożsamości. Tego rodzaju oporowe choreografie podważają choreograficzny porządek zastany w sferze publicznej i wytwarzają na przecięciu życia codziennego i sztuki tymczasowe, alternatywne systemy. Używają choreograficznych narzędzi do wzmocnienia obywatelskiego sprzeciwu. Ale są też choreografie, które działają odwrotnie, formy oporu i protestu przenosząc z ulicy do studio i dalej na scenę.

Co robi i jak działa choreografia w praktykach oporu? Co robi opór w praktykach choreograficznych?

3 Por. Gabriele Klein, *Kolektywne ciała protestu. Choreografie społeczne i materialność społecznych struktur*, przeł. Bartosz Wójcik, w: *Choreografia: polityczność*, red. Marta Keil, Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, East European Performing Arts Platform, Warszawa–Poznań–Lublin 2018, s. 147–158.

4 Warto prześledzić działania Pawła Żukowskiego, który organizuje jednoosobowe demonstracje z udziałem kartonowych transparentów-przepowiedni. Zob.: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8404-apokaliptyczny-prorok.html> (dostęp: 21 sierpnia 2019).

#### 1.

W czerwcu 2019 roku w odpowiedzi na projekt ustawy, umożliwiającej ekstradycję podejrzanych o przestępstwa obywateli do Chin i ograniczającej autonomię regionu, wybuchły w Hongkongu protesty. Dwa miesiące później, już w bezpośredniej reakcji na brutalność policji wobec uczestników antyrządowych protestów, sparaliżowane zostało tamtejsze

tool for social change, offer forms of involvement that function outside of requirements of authorization and legitimization granted by the government, while opposing those same concepts. Contemporary participation no longer relies on externally regulated participation in representative democracy, but rather – as described by Gabriele Klein, the German sociologist of movement and dance – on an active involvement in social life which does without the mediation of representatives.<sup>3</sup> Such forms of participation include demonstrations, occupation of buildings and streets, chaining oneself to trees and urban architecture, blocking airports and means of public transport, sit-ins (forms of peaceful demonstrations during which the protesters occupy public spaces by sitting and blocking normal functions there), die-ins (also known as lie-ins, an analogous form of protest realized through lying bodies), parkour, illegally placed banners, flash mobs or the introduction into urban spaces of slogans which disrupt the harmony of the public sphere.<sup>4</sup>

These are forms of social choreography defined by Andrew Hewitt as a category describing specific spatial and temporal arrangements of bodies, physicality and objects that remain in physical relations. Klein situated them in the context of relations between the macro- and microstructures of social reality and perceived them as the performative structuring of physical practices, as shaping public spaces through body and movement and as performative production of identity. These kinds of resistance choreographies undermine the choreographic order functioning in the public sphere and create temporary, alternative systems at the intersection of daily life and art. They employ choreographic tools to reinforce civil resistance. But there are also choreographies that do the opposite, by transferring forms of protest and resistance from the streets to studios and further, onto stages.

What does choreography do in the practices of resistance and how does it function? What does resistance do in choreographic practices?

3 See Gabriele Klein, "Collective Bodies of Protest: Social Geographies in Urban Performance Art and Social Movements," in: *TkH 21: Social Choreography*, pp. 29–33.

4 Noteworthy here are the activities of Paweł Żukowski, who organizes one-man demonstrations with the use of cardboard banner-prophecies. See <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8404-apokaliptyczny-prorok.html> (last accessed: 21.08.2019).



lotnisko – jeden z największych portów lotniczych na świecie. Odwołano wszystkie loty. Jednocześnie blokowane było metro, autostrady i najważniejsze dla komunikacji i gospodarki trasy. Wskutek zwiększającej się medialnej dezinformacji, protestujący oklejali się karteczkami Post-it, zamieniając swoje ciała w tablice informacyjne, aktywizujące do wspólnego protestu. W oficjalnym oświadczeniu szefowa administracji Hongkongu Carrie Lam podała, że projekt ustawy jest martwy, ale nie zgodziła się na jego całkowite wycofanie<sup>5</sup>. W chwili, w której piszę ten tekst, protest wciąż trwa: wciąż nie ma swojego lidera i jest organizowany horyzontalnie przez różne anonimowe osoby, inicjujące poszczególne akcje w Internecie. Kontestując rządowy projekt przymusowego przemieszczania obywateli, demonstranci dokonują kontr-gestu: tworzą silniejsze i bardziej kłopotliwe ciało zbiorowe, które samo chce decydować o tym, czy się porusza, czy nie. Ciało, które swoim bezruchem uniemożliwia przemieszczanie się innych ciał, a blokując przepływ gospodarczo-ekonomiczny, ma moc tymczasowego odwrócenia hierarchii władzy.

## 2.

Odpowiedzią na antynarkotykową politykę rządu gruzińskiego i brutalne ataki policji na kluby Bassiani i Cafe Gallery w Tbilisi stał się protest, który wybuchł w maju 2018 roku i bardzo szybko scentralizował się przed budynkiem dawnego Parlamentu w alei Rustawelego (miejsce kultowe dla gruzińskiej tradycji protestacyjnej), gdzie pod hasłami „Tańczymy razem, walczymy razem” i „Taniec dla wolności” rozpoczął się dwudniowy rejd, zakończony złożoną przez ministra spraw wewnętrznych, Giorgiego Gacharię, obietnicą liberalizacji prawa narkotykowego. Poprzez kolektywny taniec piętnastotysięcznego tłumu w ciągu dwóch dni pod Parlamentem zawiązała się między protestującymi wspólnota. Poszerzały ją sukcesywnie wspierające protesty w całej Europie – choćby w Warszawie odbył się wtedy protest „Tańczymy dla Gruzji”, którego wiodącym hasłem było: „Zaprotestuj z nami tańcem!”. Projektując za pomocą repetytywnego, nieustępliwego rytmu i ruchu alternatywę wobec dominującej ideologii, protestanci przetworzyli taniec w formę sprzeciwu. Spróbujmy nazwać

5 <https://www.bbc.com/news/world-asia-china-49340717> (dostęp: 21 sierpnia 2019).

1.

In Hong Kong in June 2019, in response to proposed legislation that would permit the extradition of suspected offenders to China and limit regional autonomy, a series of protests began. Two months later, the Hong Kong airport, one of the biggest airports in the world, was paralyzed as a direct reaction to police brutality aimed at the anti-government protesters. All flights were cancelled. At the same time, protesters were blocking the metro, highways and major roads important for the region's communication and economy. In response to mounting disinformation, people started gluing Post-it notes on themselves, turning their bodies into information boards to motivate others to join the protests. Chief Executive of Hong Kong Carrie Lam announced in an official statement that the bill was dead, but did not agree to completely withdraw it.<sup>5</sup> As I write this text, the protest continues: it still has no leaders and is organized horizontally, by various anonymous people who initiate individual actions via the Internet. Through contesting the government project of enforced transfer of citizens, the protestors make a counter-gesture: they create a stronger and more troublesome collective body which wants to decide for itself if it will move or not. A body which, in its stillness, prevents other bodies from moving and has the power of temporarily overturning the hierarchy of authority by blocking the economic flow.

2.

A protest begun in May 2018 in Tbilisi, and quickly centralized in front of the former Georgian Parliament building on Rustaveli Avenue (a cult site for the Georgian tradition of protest), was a reaction to the anti-drug policy of the government and the brutal police raids on the Bassiani and Cafe Gallery clubs. A two-day rave took place under the slogans "We dance together, we fight together" and "Dance for freedom," finishing when Interior Minister Giorgi Gacharia promised to liberalize anti-drug laws. A collective dance of fifteen thousand people managed to form a community among those who had been protesting for two days before the former building of Parliament. The community was successively expanded by

5 <https://www.bbc.com/news/world-asia-china-49340717> (last accessed: 21.08.2019).

ją *dance-inem*. Traktując atak policji jako zamach na kulturę klubową i wolność, wyszli z zamkniętych klubów w przestrzeń publiczną, a przydając wspólnemu tańcowi widoczności, wytworzyli skuteczne narzędzie społecznego oporu.

### 3.

W performansie *#PUNK*<sup>6</sup> Nora Chipaumire i Shamar Watt grają ze stereotypami na temat Afryki i czarnego performującego ciała, a przechwytyjąc mowę nienawiści wobec czarnych, kierunkują ją w stronę białej widowni<sup>7</sup>. W chwilach gdy publiczność wygodnie buja się w rytm reggae albo wesoło powtarza wcześniej pokazane (wbrew pozorom to słowo jest tu na miejscu) elementy stereotypowych „afrykańskich tańców”, performerzy torują sobie pośród nich drogę i wchodząc w nieoczekiwany, dosyć opresyjny, fizyczny kontakt, zaburzają ich ruchowy flow, dezorientują i wytrącają ze strefy komfortu. Na poziomie fizycznym spektakl wykorzystuje siłę afektu i prowokuje do konfrontacji – nie bez powodu jak refren powraca w nim zapowiedź „Ladies and gentlemen... this is an introduction”<sup>8</sup>. Ciała widzek i widzów cały czas tkwią w pełnej gotowości na to, co ma się dopiero wydarzyć, ale wydarzy się już nie na scenie, a w przestrzeni relacji społecznych. *#PUNK* kończy się *die-inem*: performerzy padają wycieńczeni na podłogę, nie wstają do braw i przejmują przestrzeń – to publiczność musi się rozejść.

W *PIXO*<sup>9</sup> Marta Ziółek wraz z grupą częściowo zamaskowanych performerów (Maria Magdalena Kozłowska, Agnieszka Kryst, Ramona Nagabczyńska, Paweł Sakowicz, Katarzyna Sikora, Robert Wasiewicz) odwołuje się do tradycji miejskiego sprzeciwu wobec nierówności społecznych w São Paulo, gdzie zmarginalizowani przez system w akcie protestu pokrywają fasady budynków kaligrafią *pichação/pixo*, przechwytyjąc symbolicznie niedostępną im, sprywatyzowaną przestrzeń miejską. Dla większości społeczeństwa napisy nie są zrozumiałe – tak jak dla *pixadores* niedostępna jest przestrzeń publiczna. Oprócz tego więc, że na poziomie choreografii Ziółek wytwarza i kumuluje w *PIXO* kolektywną energię gniewu i destrukcji (choćby poprzez wykorzystanie elementów sztuk walki czy praktykę ruchową gdzieś spomiędzy

6 Zob.: <https://www.company-chipaumire.com/currentwork>

7 Podczas spektaklu prezentowanego 16 lipca 2019 roku w Nowym Teatrze w Warszawie publiczność tworzyła wyłącznie białe widzki i biali widzowie.

8 *#PUNK* to pierwsza część trylogii Nory Chipaumire. Pozostałe to: *100% POP* i *\*N!GGA*. W perspektywie całości, fraza „this is an introduction...” może być więc też czytana jako zapowiedź kolejnych części.

9 Jako dramaturżka brałam udział w riserczu i opracowywaniu koncepcji startowej do spektaklu. Zob.: <https://komuna.warszawa.pl/spektakle/marta-ziolek-pixo>

protests organized in their support throughout Europe – for example, in Warsaw, where a “Dancing for Georgia” protest was organized at that time. Its main slogan was “Protest with us with dance!” By projecting an alternative to the dominant ideology through repetitive, unrelenting rhythm and movement, the protesters turned dance into a form of resistance. Let us call it a dance-in. They treated the police attacks as an assault on club culture and freedom, so they moved on from the closed clubs and entered public spaces, ensuring visibility to the shared dance and creating an effective tool of social resistance.

### 3.

In the *#PUNK* performance,<sup>6</sup> Nora Chipaumire and Shamar Watt play with stereotypes about Africa and the black performing body, and intercept hate speech directed at blacks to divert it to white audiences.<sup>7</sup> When the public comfortably moves to the sounds of reggae or cheerfully repeats the previously presented (contrary to appearances, this word is accurate here) elements of stereotypical “African dances,” the performers elbow their way through the crowd and enter unexpected, quite oppressive physical contact, disrupting their physical flow, disorienting and encroaching on comfort zones. At its physical level, the performance uses the force of abjection and provokes confrontations – there is a reason why the announcement “Ladies and gentlemen...this is an introduction”<sup>8</sup> is constantly repeated. The bodies of audience members are locked in a constant state of readiness for what is about to happen – yet that will not happen on stage, but in the sphere of social relations. *#PUNK* ends with a die-in: the performers drop to the floor, exhausted, they do not stand for the applause and they take over the space – it is the audience that has to disperse.

In *PIXO*,<sup>9</sup> Marta Ziótek and a group of performers, some of whom were masked (Maria Magdalena Kozłowska, Agnieszka Kryst, Ramona Nagabczyńska, Paweł Sakowicz, Katarzyna Sikora, Robert Wasiewicz) refer to the tradition of urban resistance to social inequality in São Paulo, where systematically marginalized people protest by painting building facades with

6 See: <https://www.company-chipaumire.com/currentwork>.

7 During the performance presented on 16 July 2019 at Nowy Theatre in Warsaw, the audience was composed entirely of white spectators.

8 *#PUNK* is the first part of a Nora Chipaumire trilogy. The other parts are *100% POP* and *\*N!GGA*. Thus the phrase “This is an introduction...” can also be understood as an announcement of the next parts.

9 I took part as a dramaturge in the research and development of the initial concept of the performance. See: <https://komuna.warszawa.pl/spektakle/marta-ziolek-pixo/>.

pogo i parkouru), w kontekście rozmów o hermetyczności i niedofinansowaniu choreografii, sam spektakl – w części sfinansowany zresztą dzięki zbiorce za pomocą platformy polakpotrafi.pl – można odbierać również jako mocną wypowiedź metatematyczną.

W *National Affairs*<sup>10</sup> Iza Szostak performuje razem z nastoletnią krumperką Girl Zonta (Julia Stawska) oraz z trzema sterowanymi zewnątrz robotami: Edkiem, Crawlerem i ZIPPEREM. Krump, jako rodzaj praktyki ruchowej transformującej złość, agresję i konfrontacyjność w taniec, staje się tu narzędziem do wyrażania sprzeciwu wobec aktualnej polityki państwa oraz pozwala przeanalizować możliwości stwarzania mikro-wspólnot w poddanym silnej normatywizacji i spolaryzowanym ideologicznie społeczeństwie. Na poziomie relacji między performerkami pojawia się w spektaklu sporo sytuacji, w których jedno ciało podnosi lub podtrzymuje drugie, ułatwia mu coś lub utrudnia, współdziała z nim lub mu przeciwdziała. Podobnie jest między robotami. Poprzez spotkanie performerek i robotów – równoważne z postantropocentryczną wizją rzeczywistości – Szostak powołuje świat, w którym różne tożsamości, alternatywne cielesności i motoryki mogłyby stworzyć niehierarchiczny, harmonijny ekosystem<sup>11</sup>.

Choreografia może nie tylko przedstawiać czy reprezentować pewne ideologie, ale również projektować i wytwarzać nowe rzeczywistości. Podważać, negocjować i zmieniać zastane konteksty. W ciele przecinają się siły polityczne i afekty, praktyki oporu i wyzwajające dyskursy, prowadzące do wytwarzania tymczasowych stref autonomii w zakresie obszarów zainteresowań, narzędzi, sposobów pracy i performowania rzeczywistości oraz samodzielnego stwarzania zasad, na jakich się tego dokonuje. I jest to zupełnie inna autonomia niż ta, jaką przyniosło sztuce pojawienie się społeczeństwa burżuazyjnego i jej urynkowanie na przełomie XVIII i XIX wieku, uniezależniające ją rzekomo od wpływów społecznych czy politycznych. W tekście *Choreographies of Resistance* Aldo Milohnić pisał, że jeśli istnieje coś, czym choreografie oporu nie powinny być, to jest to właśnie sztuka autonomiczna<sup>12</sup>. A czy jest coś, czym choreografie oporu

10 Przy *National Affairs* pracowałam jako dramaturżka na początkowym etapie prób. Zob.: <http://centrumw ruchu.pl/national-affairs-sprawy-wewnetrzne-2/>

11 Świadomie posłużyłam się tu przykładami spektakli tworzonych przez kobiety, nie-solowych i nie-tylko-polskich, które – w bardziej lub mniej bezpośredni sposób – wykorzystują strategię społecznych protestów. Spektakle Izy Szostak i Marty Ziółek powstawały w 2017 roku (premiery obydwu odbyły się w październiku 2017), a więc w czasie, kiedy w Polsce regularnie odbywały się protesty w obronie sądów (organizowane pod hasłem „wolne sądy”) i praw reprodukcyjnych kobiet (Czarny Protest). Spektakl Nory Chipaumire prezentowany był w Warszawie w lipcu tego roku, a więc w czasie, kiedy najbardziej aktualne były protesty przeciwko nienawiści („strefa wolna od nienawiści”).

12 Aldo Milohnić, *Choreographies of Resistance*, w: „TkH” 2013 nr 21: Social Choreography, s. 15.

*pichação/pixo* calligraphy in an act of symbolically reclaiming inaccessible, privatized urban spaces. The writing is unintelligible for most of society – as public spaces are unavailable to the *pixadores*. So apart from the fact that Ziółek, at the level of choreography, produces and accumulates in *PIXO* the collective energy of anger and destruction (through, for example, the use of elements of martial arts and a movement practice placed somewhere between pogo and parkour), in the context of discussions about the hermeticity and underfunding of choreography, the performance – which was partly financed via a fundraising platform, [polakpotrafi.pl](http://polakpotrafi.pl) – can be also perceived as a forceful meta-thematic statement. In *National Affairs*,<sup>10</sup> Iza Szostak performs with the teenage krumper Girl Zonta (Julia Stawska) and three remote-control robots: Edek, Crawler and ZIPPER. Krump, as a type of movement practice transforming anger, aggression and confrontation into dance, becomes a tool for expressing opposition to current government policies and allows us to analyze the possibilities of creating micro-communities in a strongly normativized and ideologically polarized society. On the level of relations between the performers, there are numerous situations in the performance when one body lifts or supports another, enables or hinders some actions, cooperates or counteracts. The robots move in a similar manner. Through the meeting of the performers and the robots – which is equivalent to the post-anthropocentric vision of reality – Szostak creates a world in which different identities, alternative forms of corporeality and motility could form a non-hierarchical, harmonious ecosystem.<sup>11</sup> Choreography can not only present or represent certain ideologies, but also design and create new realities. It can undermine, negotiate and alter existing contexts. Political forces and affects, resistance practices and liberating discourses intersect in the body, leading to the creation of temporary autonomous zones in areas of interest, tools, methods of working and performing reality, and the independent creation of the rules that guide them. And it is a completely different autonomy to the one brought into art by the emergence of bourgeois society and its marketization from the

10 I worked on the *National Affairs* performance as a dramaturge during initial rehearsals. See: <http://centrumwruchu.pl/national-affairs-sprawy-wewnetrzne-2/>.

11 It was my intention to use examples of productions created by women, which are also non-solo and not exclusively Polish and which use, to a greater or lesser extent, strategies of social protests. The productions by Iza Szostak and Marta Ziółek were created in 2017 (both premiered that October), in the period of regular protests in defense of courts in Poland (organized under the slogan “free courts”) and of women’s reproductive rights (Black Protest). Nora Chipaumire’s performance was presented in Warsaw in July 2019, at the time of anti-hate protests (“hate-free zone”).





powinny być? Czy raczej, jeśli w ogóle choreografie oporu coś powinny, to jest to stawianie oporu i wytwarzanie alternatyw? Choreografia jako oporowa praktyka nie jest sztuką autonomiczną w XIX-wiecznym rozumieniu, ale może produkować tymczasowe, eksperymentalne i autonomiczne obszary działania.

W tym samym czasie, kiedy w sztuce nastąpił przewrót społeczny, amerykański anarchista, historyk, pisarz polityczny i poeta Hakim Bey opracował koncepcję Tymczasowej Strefy Autonomicznej (TSA)<sup>13</sup> – otwartej przestrzeni zawieszanej pomiędzy obowiązującymi prawami i wytwarzającej własne normy i zasady. Według jego wizji TSA jest jak powstanie, wyzwajające dany obszar geograficzny, czasowy i wyobraźniowy, a gdy zostaje zapośredniczone czy zdiagnozowane, ulega samoistnemu zawieszeniu, by ujawnić się gdzie indziej i kiedy indziej. Bey zadawał jednocześnie pytanie o istnienie podobnych przestrzeni we współczesnym świecie – w końcu „TSA zawsze gdzieś jest”<sup>14</sup>. Choreografia wyłapuje i przetwarza społeczne napięcia, projektuje alternatywne systemy i rozwiązania. Opór stosuje do tego, by zadawać pytania, transformować i na nowo kształtować rzeczywistość. By wytwarzać pole dla nowych praktyk i metod współpracy, sposobów ustanawiania relacji między artystką/artystą, publicznością i współpracownikami. A skoro TSA zawsze gdzieś jest, to może teraz jest właśnie tutaj i we wszelkich innych obszarach oporowych choreografii, które nie miały szansy pojawić się w tym tekście.

13 Koncepcję TSA Hakima Beya z choreografiami oporu łączyliśmy także z Mateuszem Szymanówką, współkuratorując 37. odstonę Sceny Tańca Studio Tymczasowe Strefy Autonomiczne (maj–lipiec 2019), której poszczególne części nosiły tytuły: *opór opór*, *Środowiska naturalne* i *Tymczasowa Strefa Autonomiczna*.

14 Hakim Bey, *Tymczasowa Strefa Autonomiczna*, przeł. Iwona Bojadżijewa i Jan Karłowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2009, s. 34.



late 18th to the 19th centuries, which was supposed to make it independent from social and political influences. In “Choreographies of Resistance,” Aldo Milohnić writes that if there is anything that choreographies of resistance should not be, it is autonomous art.<sup>12</sup> And is there anything that choreographies of resistance should be? Or is resisting and creating alternatives the only thing that choreographies of resistance should do? Choreography as a practice of resistance cannot be classified as autonomous art in its 19th-century understanding, but it can produce temporary, experimental and autonomous areas of activities.

At the time when art was undergoing a social revolution, Hakim Bey, the American anarchist, historian, political writer and poet, developed the concept of the Temporary Autonomous Zone (TAZ)<sup>13</sup> – an open space suspended in established laws and creating its own norms and rules. According to Bey’s vision, a TAZ is like an uprising that liberates a given geographic, temporal or imaginary area, and when it is mediated or diagnosed, it is spontaneously suspended, to appear in some other place and time. Bey also asked questions about the existence of similar zones in the contemporary world – after all, “TAZ is somewhere.”<sup>14</sup> Choreography captures and processes social tensions and then designs alternative systems and solutions. It employs resistance to ask questions, to transform and form reality anew. To create a space for new practices and methods of co-operations, ways of establishing relations between artists, audiences and collaborators. And if a TAZ is always present, then perhaps right now it is here as well as in all other fields of resistant choreographies not mentioned in this text.

12 Aldo Milohnić, “Choreographies of Resistance”, in: *TkH 21: Social Choreography*, p. 15.

13 I connected Hakim Bey’s concept of TAZ with resistance choreographies along with Mateusz Szymanówka, while co-curating the 37th edition of Scena Tańca Studio’s *Temporary Autonomous Zones* (May–July 2019), the sections of which were titled: *resistant resistance*, *Natural environments* and *Temporary Autonomous Zone*.

14 Hakim Bey, *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Autonomedia New Autonomy Series 2003, p. 109.



# 4

# *pracujące ciało przy- szłości*

kasia wolińska i frida sandström



# 4

# *the future body at work*

kasia wolińska and frida sandström



„Pracujące ciało przyszłości” [The Future Body at Work] to efekt współpracy choreografki Kasi Wolińskiej i pisarki Fridy Sandström, które, czerpiąc każda ze swojej zawodowej praktyki, postawiły sobie za cel opracowanie takiej metody studiowania, uczenia się i uprawiania tańca, filozofii i polityki, która wykraczałaby poza konkretne dyskursy i dzieła sztuki. Wychodząc od żywego ciała jako mięśnia myśli, autorki stworzyły partyturę [score] ruchu i uczenia się, wedle której praktykowały w całej Europie. Równocześnie zaczęły pisać o swojej pracy, chcąc wypowiedzieć historię polityczną pracującego ciała, która ma swój początek w tańcu, postrzeganym jako siła napędowa owej historii. W niniejszym tekście ustalone pojęcia, nazwy i odniesienia, pochodzące ze świata zachodniej filozofii, zostają z rozmysłem zastąpione pojęciami z dziedziny tańca i choreografii – pojęciami wywiedzionymi bezpośrednio z żywego, pracującego ciała.

### nieustające piękno falistej linii

Tańczące ciało długo było miejscem własnej nieobecności. Używano go niczym litery alfabetu – do pisania tekstów, których autorem i adresatem był ktoś poza tańcem. Tancerze tworzyli alfabet swojej własnej alienacji – tylko im umykało to, co zapisywała choreografia renesansowych królestw, organizująca ich ciała na potrzeby reprodukcji. O ile spektakl zapewniał nieśmiertelność estetyce władzy każdego monarchy, o tyle tańczące litery rozpląwały się w powietrzu. W epoce rodzącego się oświecenia tancerze byli zarazem więźniami i funkcjonariuszami w służbie kształtowania Europy. W baletowym przemyśle epoki baroku – pierwszym formacie masowej produkcji – pozbawiono ich możliwości odczuwania własnego ruchu. Świat, który przyszło nam odziedziczyć, ukształtowała nowoczesność wyrastająca z imperialnej, kolonialnej i ludobójczej woli. W świecie tym wciąż nie udało się odzyskać społecznego charakteru tańczącego ciała. Podjęto jednak kilka takich prób – należał do nich programowy tekst Anny Halprin, prekursorki tańca postmodernistycznego, w którym znajdziemy zdanie: „Tańczymy odnowę, odbudowę i uzdrowienie samych siebie i naszego świata”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Zob. <http://www.somatic-movement.org/opening-ceremony> (dostęp: 10 września 2019).

The Future Body at Work is a collaboration between choreographer Kasia Wolińska and writer Frida Sandström, who between their practices wanted to develop a method for studying, learning, and making dance, philosophy, and politics – beyond specific artworks or discourses. Starting from the living body as a muscle of thought, they created a score for movement and learning, which they have been practicing across Europe. Simultaneously, they began writing about their work with the purpose of articulating the laboring body's political history, starting in dance, viewed as the engine of this history. In this text, established concepts, names, and references from Western philosophy are deliberately replaced by concepts from dance and choreography – concepts that are derived directly from the living body at work.

the continuing beauty  
of the curve

For a long time, the dancing body was the center of its own absence. Like a letter in an alphabet, it was used for texts written for and by somebody outside of the dance. As an alphabet of their own alienation, the dancers were the only ones to miss what was being written by the choreography of Renaissance kingdoms, organizing their bodies for the sake of reproduction. While the aesthetics of each king's power were immortalized through performance, the dancing letters melted into air. In the era of the nascent Enlightenment, dancers were both prisoners and functionaries in the formation of Europe. In the industry of the Baroque ballet – the first format of mass production – they were not granted the possibility of feeling their own movement. A modernity emerging from imperial, colonial, and genocidal will shaped the world we have come to inherit. In such a world, the sociality of the dancing body is yet to be reclaimed. There have been several key steps toward this end, however – for example, a statement of purpose articulated by postmodern-dance forerunner Anna Halprin, which includes this line: "We dance the renewal, recreation, and healing of ourselves and our world."<sup>2</sup>

<sup>1</sup> See: [www.somatic-movement.org/opening-ceremony/](http://www.somatic-movement.org/opening-ceremony/) (last accessed: 28.10.2019).



Dla Duncan taniec był czymś, czym należy się dzielić – miał stać się językiem rewolucji, przekazywanym za pośrednictwem promieniujących ciał jednostek tworzących zespół. Tancerka była tu postrzegana jako siła umożliwiająca radykalną redefinicję nowoczesności; jako wzorzec odchodzenia od okrutnej optymalizacji pracujących ciał ku odczuwanej polityce, która w idealnym scenariuszu zapewniłaby przyszłość wszystkim.

Słownictwo, na którym oparty jest niniejszy tekst, ukształtowało się w wyniku procesu, którego podstawą jest rozmowa. Pisząc wspólnie, szukamy słów i obrazów zdolnych ukazywać relacje jako zjawiska ruchome, procesualne i, w ostatecznym rachunku, emancypacyjne. Jeśli teoria jest praktyką społeczną<sup>2</sup>, to tworząc idee i stosując je w praktyce, musimy szukać sposobów na uruchomienie tego jej społecznego aspektu.

Zanim Duncan ogłosiła [nadejście] Tancerki Przyszłości, taniec przez wieki służył budowaniu i projektowaniu obrazów monarchii, a także narodowych, naznaczonych płciowo i rasowo, rytualizowanych tożsamości. Dzieje się tak zresztą po dziś dzień. Ale taniec pokazał również, że potrafi oddzielić się od dominującego porządku społecznego, pełnić rolę zarówno teorii, jak i praktyki krytycznej. Taniec jest ze swojej istoty polityczny. Zdolność tancerki do *odczucia* własnego ruchu jest niezbędnym warunkiem komunikacji, która pozwala jej nawiązać kontakt z innymi. Owo *odczuwanie* zjawiało się wraz ze sformułowanym przez Duncan wezwaniem do uwolnienia ciał z gorsetu stylu wiktoriańskiego, który swego czasu zdominował alfabet. Po [epoce] baletu dworskiego i śmierci ciała w obrębie sztywnej formy i sztywnego myślenia, którym nadano kształt linii prostej, na scenę wkroczyła Duncan. Jej wezwanie, byśmy na nowo odkryli nasz „wewnętrzny pejzaż”, wywarło wpływ na taniec w Europie i w Ameryce Północnej. Według Duncan, wszelkie formy ruchu biorą swój początek wewnątrz ciała. W jej ujęciu taniec był artystycznym wyrazem czującego ciała, który płynie z wnętrza i objawia się ku zewnątrz. Wtańczając się w świat, ciało tancerki staje się w pełni obecne. „Tańczyć” oznacza odkrywać swoje ciało i wydobywać pełnię jego możliwości, mając obok siebie inne ciała. Taka przemiana

2 bell hooks, *Theory as Liberatory Practice*, „Yale Journal of Law and Feminism” 1991 nr 4, s. 5.

At the beginning of the 20th century, Isadora Duncan proposed a philosophy and technique of dance that would become the foundation for her concept of the Dancer of the Future. She wrote and spoke, notably in a 1903 lecture in Berlin, about the emancipation of bodies and the reinvigoration of their powers. According to Duncan, the Dancer of the Future was to be a *she*, and she was free to proclaim herself outside of the chauvinist order and its form of storytelling. Freedom was found in dance rediscovered as a tool for self-expression, navigation, communication – and socialization. Dance wasn't, and still isn't, a solitary practice. For Duncan, dance was to be shared, and it was to become the language of revolution, conveyed through the radiating bodies of individuals composing an assembly. The dancer was envisioned as a force enabling radical redefinitions of modern times – a model for movement away from the cruel optimization of laboring bodies and toward a felt politics that would, ideally, enable a future for all.

The vocabulary upon which this text relies is formed through a conversation-based process. As we write in alliance, we look for words and images that might manifest relations as mobile, processual, and, eventually, emancipatory. If theory is a social practice,<sup>2</sup> we must seek ways in which this sociality is activated when we develop ideas and put them to work.

In the centuries preceding Duncan's announcement of the Dancer of the Future, and still to this day, dance has served to fashion and project images of monarchy, of national, gendered, racialized, and ritualized identities. But it has also demonstrated the ability to stand apart from the dominant social order, acting as both a critical theory and practice. Dance is inherently political. The dancer's ability to *feel* her own movement is essential to the radiant communication that connects her with others. This *feeling* came with Duncan's call for a liberation of bodies from the corset of Victorianism, which once dominated the alphabet. After the court ballet and the death of the body within fixed straight-line form and thinking, Duncan entered the stage of European and North American dance, calling for

2 bell hooks, "Theory as Liberatory Practice," *Yale Journal of Law and Feminism* 4 (1991): p. 5.





domaga się uznania, że ciało jest miejscem tak jednostkowego, jak i zbiorowego życia; i że zamieszkują je różne płaszczyzny czasowe i różne tożsamości. Tancerka „staje się przedstawieniem możliwości samopodtrzymującej się energii, która pobudza samą siebie poprzez odczytywanie i powtarzanie własnego rytmu”<sup>3</sup>. Daną czynność tancerka potrafi podtrzymać poza materialnymi ramami ciała, ponieważ energia, którą wytwarza, jest warunkiem jej istnienia. Taniec jest parergonem [„dziełem pobocznym”] życia, łączącym żywą materię za pomocą ruchu. A jednak na przestrzeni dziejów sprowadzenie ciała do służebnej roli ram dla siły roboczej nieodmiennie pociągało za sobą wyzysk ciała. Równocześnie ciało wyznaczało granice owego wyzysku. Musiało pozostać przy życiu, by się reprodukować<sup>4</sup>. Taniec nie polega na wynajdowaniu czy też wymyślaniu określonych narzędzi – jest natomiast perspektywą, z której uruchomiona zostaje przyrodzona ciału umiejętność. Isadora Duncan tak mówiła o źródle i genezie swoich ruchów: „Nie wymyśliłam tego, jak tańczy – to istniało przede mną, ale uśpione, a ja to obudziłam”<sup>5</sup>.

Równoległe do politycznego stanowiska Duncan, i jej rewolucyjnych ambicji (na które wpłynął zryw proletariatu w Rosji w początkach XX wieku), jej skomplikowany system teorii tańca odegrał znaczącą rolę w kształtowaniu ideowych podstaw tańca modern. System ten wyrastał z ruchów emancypacyjnych pojawiających się wówczas, takich jak pierwsza fala feminizmu; z zamętu politycznego, który w XX wieku, za sprawą takich wydarzeń jak I wojna światowa czy rewolucja październikowa, osiągnął niespotykane wcześniej rozmiary – i wreszcie z koncepcji moralności i sublimacji w filozofii Friedricha Nietzschego. Wyobrażenie Duncan zakładało wieczny powrót starożytnego tańca, który został wymazany z naszej cielesnej pamięci, udręczony przez nadmierne skupienie się na pozorach i przez członków królewskich rodów, którzy kształtowali *status quo*. Duncan pragnęła tańca bardziej egalitarnego, tańca dla wszystkich. Chcąc jednak „legitymizować” swoją sztukę, musiała dostosować [swoją] taniec do klas wyższych. Wierzyła w rewolucję bez ideologii<sup>6</sup> i możliwe, że postrzegą ją jako wolną od uprzedzeń i „neutralną”

3 Andrew Hewitt, *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Duke University Press, Durham 2005, s. 45.

4 Silvia Federici, *In Praise of the Dancing Body*, „Gods & Radicals” 2016, <https://godsandradsicals.org/2016/08/22/in-praise-of-the-dancing-body/> (dostęp: 10 września 2019).

5 Isadora Duncan, *Écrits sur la danse*, Editions du Grenier, Paryż 1927.

6 Ann Daly, *Done into Dance: Isadora Duncan in America*, Wesleyan University Press, Middletown, 1995, s. 197.

a rediscovery of our “inner landscape.” According to her, it was from within the body that all forms of movement originate. She proposed dance as the artistic expression of the feeling body manifesting itself from within and towards the outside. By dancing itself into the world, the body of a dancer becomes fully present.

To dance is to discover one’s body and bring it to its fullest potential, alongside other bodies. This transformation insists on the recognition of the body as a site of both individual and collective life, hosting multiple temporalities and identifications. A dancer “comes to represent the possibility of a self-sustaining energy, exciting itself through a reading and reiteration of its own rhythm.”<sup>3</sup> She can uphold an activity beyond the material frames of the body, as the energy that she produces is what enables her existence. Dance is the parergon of life, interlinking living matter through movement. But throughout history, whenever the body has been reduced to serving as a framework for labor power, exploitation of the body has followed. Simultaneously, the body has been the limit of such exploitation. It has needed to stay alive to reproduce.<sup>4</sup> Dance is not an invention or fabrication of specific tools, but the perspective from which the inherent ability of the body is activated. As Duncan reflected on the source and genesis of her movements: “I did not invent my dance, it existed before me; but it was slumbering and I awoke it.”<sup>5</sup>

Alongside Duncan’s political stance and revolutionary ambition (which were influenced by the proletarian uprising in early 20th-century Russia), her complex system of dance theory contributed significantly to the ideological foundation of modern dance. It was built upon the emergence of emancipatory movements such as first-wave feminism, the unprecedented political turmoil of the early 20th century (with events such as World War I and the Russian Revolution), and Nietzsche’s philosophical concepts of morality and sublimation. Duncan envisioned the eternal return of ancient dance, which had been erased from our bodily memories, oppressed by an excessive focus on appearances and royalty that had shaped the status quo. Duncan

3 Andrew Hewitt, *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement* (Duke University Press, 2005), p. 45.

4 Silvia Federici, “In Praise of the Dancing Body,” *Gods & Radicals*, 2016, <https://god-sandradsicals.org/2016/08/22/in-praise-of-the-dancing-body/> (last accessed: 28.10.2019)

5 Isadora Duncan, *Écrits sur la Danse* (Grenier, 1927).

ideowo. Wyobrażała sobie siebie jako kapłankę nowej religii, w której ekspresja jednej uniesionej ręki przywołałaby tysiąc innych.

Głoszony przez Duncan „nowy taniec” kształtował się w związku z rozwojem technik fizycznych służących kształtowaniu tożsamości i trosce o samych siebie, a uwielbianych przez ówczesną burżuazję. Ale taniec w początkach nowoczesności nie tylko powstawał w relacji do ideałów fizycznej siły i piękna, ale też coraz wyraźniej przeciwstawiał się widocznemu wyzyskowi klas robotniczych i zyskującym na popularności rozwiązaniom eugenicznym, które przyspieszyły rozwój nowoczesnych form rasizmu. Propagowaną przez Duncan technikę i filozofię tańca trzeba zatem uznać za złożony projekt, którego celem jest ustanowienie zdolnego do autorefleksji „nowego ciała”. Zanurzając się w świecie, owo nowe ciało ożywia uśpioną [dotąd], wcieloną wiedzę, i dziedziczy techniki ruchu od ciał, które poprzedzały aktualnie obowiązujące formy i definicje. Nowe ciało to tancerka przyszłości, która działa teraz, w tej właśnie chwili.

Rozważania o tancerce przyszłości Duncan rozpoczyna od przywołania ruchu fal:

W jednej i tej samej harmonii poruszają się fale, wiatry i ziemia. Wszak nie staniemy na wybrzeżu i nie spytamy się oceanu, jak się kiedyś w przeszłości burzył i poruszał, i jak się w przyszłości poruszać będzie, czujemy bowiem, że ruch, odpowiadający własnościom wód jego, zawsze im odpowiadał i zawsze im odpowiadać będzie<sup>7</sup>.

Ze swoją podobną do fali energią płynność opisaną przez Duncan techniki ruchu umożliwiła ciału negocjacje pomiędzy życiem wewnętrznym, jednostkowym – a tym zewnętrznym, zbiorowym (czyli kulturą). Ciągła linia fali symbolizowała krąg życia – wieczne odradzanie się i triumf nad śmiercią. Dla Duncan cielesne odczuwanie wyrażało się i artykułowało w ruchu, w gestach pochodzących ze splotu słonecznego,

7 Isadora Duncan, *Taniec przyszłości. Odczyt Isadory Duncan*, przeł. Zofia Sokołowska, przedm. Stanisław Schneider, Gebether i Wolff, Warszawa 1905, s. 24.

desired a more egalitarian dance, a dance for all. However, to “legitimate” her art, she had to align her dancing with the upper classes. She believed in revolution without ideology,<sup>6</sup> and perhaps she saw herself as unbiased and ideologically “neutral.” She envisioned herself as the priestess of a new religion in which the expression of one raised arm would evoke a thousand others.

The “New Dance” that Duncan proclaimed was shaped in relation to the development of physical technologies of self-care and identity formation, celebrated by the bourgeoisie of the era. But early modern dance was not only formed alongside the ideals of physical beauty and strength; through the early decades of the 20th century, it also counteracted an ever-more apparent exploitation of the working classes and the growing popularity of eugenic solutions to the acceleration of modern racisms. Thus, Duncan’s technique and philosophy of dance must be considered a complex project of establishing the self-reflective “new body.” Through immersing itself in the world, this new body revives a dormant embodied knowledge, inheriting techniques of movement from bodies that preceded our current forms and definitions. The new body is the dancer of the future, at work in this present moment.

Duncan begins her thoughts on the dancer of the future by recalling the motion of waves:

The movement of waves, of winds, of the earth is ever in the same lasting harmony. We do not stand on the beach and inquire of the ocean what was its movement in the past and what will be its movement in the future. We realize that the movement peculiar to its nature is eternal to its nature.<sup>7</sup>

6 Ann Daly, *Done into Dance: Isadora Duncan in America* (Wesleyan University Press, 1995), p. 197.

7 Isadora Duncan, “The Dancer of the Future,” in *What Is Dance?: Readings in Theory and Criticism*, eds. Roger Copeland and Marshall Cohen (Oxford University Press, 1993), p. 262.

In its wavelike energy, the fluidity of Duncan’s movement technique allowed the body to negotiate between the inner individual life and the outside collective life (culture). The continuous line of the wave symbolized eternal life – perpetual rebirth and the conquering of death. For Duncan,

z których powstawał taniec, mający łączyć ciało z otaczającą przestrzenią i je w niej sytuować.

Od *Wielkiej Fali w Kanagawie* (1829–33), XIX-wiecznego obrazu Katsushikiego Hokusai, po zapoczątkowaną przez Isadorę Duncan modernistyczną rewolucję praktyk tanecznych, niezależnych od wiktoriańskiego szowinizmu, motyw fali raz po raz pojawia się w praktyce uprawiania sztuki i historii, sygnalizując przełom i moment przemiany. Jako metafory i wskaźnika ruchu motywu tego często używa się, by zerwać z linearną naturą postępu. Fala przerywa ciągłość *status quo* i destabilizuje uświęcone porządki – podsuwa bowiem inne związki relacyjne, a także inne struktury reprodukcji i akumulacji. Równocześnie metafor wodnych używa się dla opisanie odwróconych archiwów nieopowiedzianych historii; stanowią one też poziome alternatywy dla pionowej ekonomii zachodniego państwa, archiwum i muzeum sztuki. Stosowanie takich metafor można traktować jako odpowiedź na [ten] stan rzeczy i egzystencjalne uwarunkowanie tego, co Zygmunt Bauman nazywa „płynną nowoczesnością”. Według Baumana „roztapianie wszystkiego, co stałe” – wybite na pierwszy plan przez Karola Marksa i Fryderyka Engelsa w ich *Manifestie komunistycznym*, wydanym w roku 1848 – nabrało nowego znaczenia i jest obecnie „nieodłączną cechą nowoczesności”<sup>8</sup>. Nowoczesność likwiduje (upłynnia) zatem nawet dawne mechanizmy kontroli, ponieważ wszystko „rozpływa się w powietrzu”. W tym kontekście [można stwierdzić, że] ponieważ fala zależy od niepewnej, niestabilnej natury życia i relacji, pozwala nam ona pojąć formy organizacji sił, znaczenia i ruchów.

W niniejszym tekście traktujemy falę jako paradygmat ruchu, który nie tylko charakteryzuje [*informs*] pojedyncze ciało, ale też proponuje inną wizję i inny model ruchu pomiędzy ciałami. W ruchu fali dostrzegamy społeczno-somatyczny system, który kształtuje historię i zmysły, rozlewając się jak ciepły strumień. Kiedy zaczynamy promieniować, stajemy się aktywni dzięki dyspozycji naszego życia somatycznego, które jest powiązane z całym oceanem cielesnych narracji, doznań i pozycji. Ruch rozpoczyna się w chwili, gdy wyobraźnia wprawia ciało w ruch. To, co dzieje się między ciałami,

8 Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 12.

bodily feeling was expressed and articulated in movement, gestures that originate from the solar plexus, giving rise to dance that was to connect and situate the body in its surrounding space.

From Katsushika Hokusai's 19th-century painting *The Great Wave off Kanagawa* (1829–33) to Isadora Duncan's modernist revolution in dance practices – which were autonomous from Victorian chauvinism – the wave reoccurs in art – and history-making, marking moments of change and transformation. As a metaphor and indicator of movement, it is often used to break with the linearity of progress. It introduces a rupture within the status quo and destabilizes sacralized orders, as it suggests alternative relationalities and structures for reproduction and accumulation. At the same time, watery metaphors are used to describe inverted archives of untold stories, as horizontal alternatives to the vertical economy of the Western state, archive, and art museum. The use of such metaphors can be seen as a response to the state of affairs and the existential conditioning of what Zygmunt Bauman calls "liquid modernity." He argues that the "melting of solids," once underscored by Karl Marx and Friedrich Engels in their 1848 *Communist Manifesto*, has acquired a new meaning, now being "the permanent feature of modernity."<sup>8</sup> Thus, modernity even liquidates past controlling mechanisms, since everything "melts into air." In this context, relying on the precarity and instability of living and of relations, the wave can allow us to grasp forms of organization of forces, meaning, and movements.

In this text, we take the wave as a paradigm of movement that not only informs the body in its singularity, but also proposes how to reimagine and remodel movement between bodies. Through the movement of the wave, we see the socio-somatic system that shapes history and the senses, spreading like a warm stream. Becoming radiant, we are active through the disposition of our somatic lives, interlaced with an entire ocean of bodily narratives, sensations, and positions. The movement is initiated at the moment when imagination sets the body in motion. What

8 Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* (Polity Press, 2000), p. 6.



tętni życiem, ale jest nieuchwytnie. Jest to ogromna przestrzeń możliwej komunikacji i relacji, których jeszcze nie doświadczono ani sobie nie wyobrażono. Ta promieniejąca siła pisze naszym własnym ciałem – i poza nim.

W tradycji tańca modern na Zachodzie fala symbolizuje *flow*: nieustanny, odradzający ruch, który łączy ruchy tancerki w jedną kompozycję bez wyraźnego początku i końca. Każdy ruch jest potencjalnie źródłem innego. Taniec jest erupcją tego, co wieczne i uniwersalne. Ponieważ wyraża światy, wewnętrzne pejzaże, które uwolniono, by wnikały w społeczną tkankę, fala może być postrzegana jako naczynie. Niesie bowiem w sobie idee, uczucia i aspiracje. Może być metaforą ruchu w kulistej przestrzeni, która opiera się na pływach ruchów, na równoważeniu sił, na kurczeniu i rozluźnianiu. Dzięki pojawieniu się fali, załamaniu ulega reżim linii prostej i właściwa mu linearność czasu. Fala bierze swój początek wewnątrz ciała i płynie dalej na peryferie, przekracza granice ciała i dociera na zewnątrz, by powrócić z nowymi informacjami i nową perspektywą. W obrębie ruchu fali nie tylko wchodzimy do konkretnej przestrzeni, ale też czynimy ją możliwą za sprawą naszej obecności. Reagujemy na jej strukturę pomocniczą [*support structure*] i jednocześnie zmieniamy układ tworzących ją elementów. Jest to rezonujący z dużą siłą system wezwania – reakcja, w którym organizacja nie jest wyłącznie kwestią określonej chwili, ale też przyszłości, która rodzi się we wnętrzu terażniejszości.

Za pomocą każdego działania, które komunikujemy jako ciała, dystrybucja ekspresji kształtuje wspólne moce promieniowania, które pozwalają nam wpaść we wspólną terażniejszość i uważnie śledzić jej bieg. Taniec głosi własną przynależność do tego, co wspólne; własną zdolność do ustanowienia wspólnych gestów i skierowanych na zewnątrz chwil, które stają się środkiem komunikacji. Nierozzerwanie związana z podtrzymywaniem relacji fala układa się w strumień większych ruchów, zalewając idee bycia pojedynczym i nieruchomym. Dzięki tej fali można zobaczyć, jak rozbrzmiewają echa przeszłych i przyszłych gestów. W tym, co wspólne [*the commons*], czas się osuwa. Logiki, które leżą u podstaw *flow*, organizują stany doświadczenia i kody



is shared between bodies is vibrant, yet intangible. It is a vast space of possible communication and relations that haven't yet been experienced or envisioned. Due to this radiating force, inscriptions are made through and beyond the body of one's own.

In the tradition of Western modern dance, the wave symbolizes flow: the continuous movement of rebirth that combines the movements of a dancer into a composition without a definite beginning and end. Each movement is potentially a source of another one. The dance is an outburst of the eternal and universal. As an expression of worlds, of inner landscapes released into the social tissue, the wave can be seen as a container. For it carries ideas, feelings, and aspirations. It can be a metaphor for movement within a spherical space – a space that relies on tides of movements, on a balancing of forces, on contracting and releasing. Through the introduction of the wave, the regime of the straight line, with its temporal linearity, is broken. The wave sparks from within the body and flows further into the peripheries, transgressing the boundaries of the body and reaching the outside, returning with new information and perspectives. Within the movement of the wave, we don't just enter a specific room, we also enable this room with our presence. We are responding to its support structure while simultaneously recomposing it. This is call and response resonating on a large scale, when organization is not only a question of a specific moment, but of the future as it sparks from within the present.

Through each action that we convey as bodies, a distribution of expressions shape common forces of radiation, enabling us to fall into, and follow closely, the shared present. Dance proclaims that it belongs to the sphere of the commons, that it can constitute the wave of joint gestures, of outward movements that become means of communication. Bound to sustaining relations, the wave forms a stream of larger movements, overflowing ideas of immobility and singularity. Through this wave, the resonances of historical and future gestures are manifested. In the commons, time slips. The underlying logics of the flow organize states of





postępowania dotyczące możliwych spotkań i zderzeń. Owe „partytury u podwalin” [*underscores*] – aktywowane struktury pomocnicze – przestrzeni tanecznej muszą zostać sprawdzone i uruchomione w tym duchu, jako dialektyka fali, która nieustannie wycofuje się i uderza do przodu, otwiera i zamyka – ustanawiają one bowiem świat ze wszystkimi jego relacjami i poruszającymi się podmiotami. Gdy ciała, obrazy i uczucia zostaną wprawione w ruch w przestrzeni, potrzeba czasu, by powstały nowe fizyczności. Przetrawić, wiedzieć, stworzyć ciało przestrzeń dla odpowiedzi – przenosi nas to w czasowość, która zdecydowanie sprzeciwia się szybkim sformułowaniom opartym na gotowych dyskursach, które czasami mogą być dla nas wszystkim – czasem zaś, jeśli brak nam wcześniejszych doświadczeń, mogą nic nie znaczyć. Ale żeby słuchać i odpowiadać poprzez echa historii, która zdarza się i nabiera kształtu – trzeba czekać. Jak piszą Hardt i Negri, „rewolucja musi potrwać” i potrzebne nam są struktury pomocnicze dla tego, co uruchamiamy<sup>9</sup>. Musimy wziąć odpowiedzialność za wyzwalone przez nas erupcje.

### sfer choreografii

Przestrzeń pomiędzy nami organizuje postrzeganie tego, co istnieje, co staje się „publiczne”, gdy zdarzenia w owej przestrzeni kształtują zrozumienie i wytwarzają znaczenie społeczne. Taniec może organizować przestrzeń [po to], by skonfigurować lub zmieniać konfiguracje relacji między ciałami w taki właśnie sposób: nieuchwytnie i na forum publicznym<sup>10</sup>. Myślenie choreograficzne stanowi rewolucyjne narzędzie służące przemianie społeczeństwa. Punkt widzenia naszej praktyki pochodzi z wnętrza tańczącego ciała; przyjmujemy go jako tańczące ciało – i poprzez nie. Kiedy skierowane na ciało i na struktury relacji przestrzennych choreograficzne spojrzenie ulega rozszerzeniu, staje się zdolne do uchwycenia problemów strukturalnych i przywrócenia płynności relacjom. Ale takie spojrzenie wymaga postawienia na pierwszym planie ciała, bowiem tam właśnie mamy miejsce. Nasza konstytucja fizyczna jest wcielona, podobnie jak ideologia. Choreografia stanowi narzędzie ożywiania

9 „Co więcej – i to stanowi większą przeszkodę – ludzie nie są jeszcze gotowi władać samymi sobą. Ta rewolucja musi potrwać”. Michael Hardt, Antonio Negri, *Assembly*, Oxford University Press, Oxford 2017, s. 5.

10 Mark Franko, *Dancing Modernism, Performing Politics*, Indiana University Press, Bloomington 1995, s. 12.

experience and codes of conduct with regard to possible encounters and collisions. The “underscores” – activated support structures – of the dance space must be tested and activated accordingly, as the dialectics of the wave, continuously contracting and releasing, constitute the world with all its relations and moving subjects. Once bodies, images, and affects are mobilized in space, the gestation of new physicalities requires time. To digest, to know, to give space to bodily responses – these transport us into a temporality that stands in strong opposition to quick formulations based on ready-made discourses that sometimes might mean the world to us, and at other times, without prior experience, might instead mean nothing. But to listen and respond through the resonance of a history that takes place and takes shape, requires waiting. As Hardt and Negri write, “Revolution needs time,” and we need support structures for what we mobilize.<sup>9</sup> We need to take responsibility for the outbursts that we unleash.

### spheres of choreography

The space between us organizes the perception of what is there, of what becomes “public” as the events in this space mold apprehension and produce social meaning. Dance can organize space to configure or reconfigure the relationships between bodies in such an ephemeral, and public, manner.<sup>10</sup> Choreographic thinking is a revolutionary tool for the transformation of society. Our practice takes its standpoint within, as, and through the position of the dancing body. By looking at the body and the structures of relations in space, the choreographic gaze – when amplified – can grasp structural problems and help bring relations back into flow. But to gaze like this, one must bring the body to the foreground, as that is where we reside. Our constitution is embodied and ideology is as well. Choreography is a tool for reviving and healing structures, both of the individual and of society. Soft porous boundaries could be proposed as an affirmative reimagining of the spaces of experimentation and

9 “Moreover, and this is the greater obstacle, the people are not yet ready to rule themselves. The revolution needs time.” Michael Hardt and Antonio Negri, *Assembly* (Oxford University Press, 2017), p. 5.

10 Mark Franko, *Dancing Modernism / Performing Politics* (Indiana University Press, 1995), p. 12.



i uzdrawiania struktur, tak jednostkowych, jak i społecznych.

Miękkie, porowate granice mogłyby stanowić jedną z form afirmatywnej zmiany wyobrażeń na temat przestrzeni uczenia się i eksperymentu: inne logiki, inne uczucia. Granice takie wskazują, że w przestrzeniach dzielenia się wiedzą dochodzi do formułowania ról, i podważają nasze sposoby przyjęcia lub wyparcia się odpowiedzialności za taką przestrzeń. Miętkość przestrzeni uczenia się pozwala nam dać czas wyłanianiu się i przekraczaniu granic; rozwojowi zdarzeń, który opiera się na założeniu, że bycie razem nie jest czymś danym w chwili, gdy w tę przestrzeń wchodzimy – musi dopiero powstać w czasie, który ze sobą dzielimy, i wymaga naszej troski. Tworzenie takich przestrzeni wymaga od nas rozpoznania własnych pozycji wyjściowych, a także obecnych w przestrzeni struktur: pomiędzy ciałami i pomiędzy samymi przestrzeniami. Świadome i uważne zmiany układu naszego „ja” i wspólnych przestrzeni umożliwiają zbiorowe spekulacje, które poddają próbie samą istotę tego, co społeczne.

Z tego miejsca wyłonić się mogą różne formy komunikacji – czy to milczenie, drobne gesty, falowanie czy słuchanie.

Choreografka proponuje rozmaite relacje. Słuchając i obserwując, nabiera zrozumienia dla współzależności obecnych w przestrzeni, i to kształtuje podwaliny jej pracy. Stąd relacje cielesne i przestrzenne, czasowość i świat uczuć stają się częścią kompozycji choreograficznej. Kiedy udaje nam się pojąć poczucie mocy, jakie dają celowo umiejscowione ruchy, nowo odkryta świadomość ciała może posłużyć nam do tego, by zgłosić akces do przestrzeni i wypowiedzieć siebie w sposób, który przywraca nas ku obecności i uczestnictwu.

Chór, zgromadzenie, ocean – [to] wielość nieustannie poszukująca równowagi. Jak piszą Hardt i Negri, jest to „otwarta i ekspansywna sieć, w której różnice mogą być wyrażane bez skrępowania i w równym stopniu przez wszystkich; sieć, która zapewnia środki do spotkania, umożliwiając nam wspólne życie i wspólną pracę”<sup>11</sup>. Dzięki

11 Michael Hardt, Antonio Negri, *The Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, Penguin Press, Londyn 2014, s. xiv.

learning: other logics, other feelings. Such boundaries indicate a reformulation of roles in the spaces of knowledge sharing, and subvert the ways in which we take or deny responsibility for this space. The softness of the learning container allows us to give time to arrivals and transgressions, to the unfolding of events based on the assumption that togetherness is not a given upon entering the space: it must be generated and nurtured throughout the time that we share with each other. The constitution of such spaces requires the recognition of our own default positions as well as of the structures present in the room: between bodies and between spaces. Sensible and careful recompositions of the self and the spaces that are shared enable collective speculations that test the social itself. From there, different modes of communication can emerge – be it silence, minor gestures, waving, or listening.

The choreographer proposes a variety of relations. Through listening and observing, she develops a sense of interrelations that shape the foundation of her work. Choreographic composition thus necessarily includes bodily and spatial relations, temporality, and the world of affects. As we come to understand the empowerment that comes with intentionally situated movements, we can use newly discovered bodily awareness to claim space and articulate ourselves in ways that bring us back into presence and participation.

A choir, an assembly, an ocean – a multitude in constant balancing, as formulated by Hardt and Negri: “an open and expansive network in which differences can be expressed freely and equally, a network that provides the means of encounter so that we can work and live in common.”<sup>11</sup>

Through its endlessly transformable composition, dance allows us to speculate shifts and relations into social tissues. The imagination becomes a fundamental premise for initiating movement. At the moment we imagine it, the space shifts, the body starts to move and rediscovers techniques and technologies of commoning.

11 Michael Hardt and Antonio Negri, *The Multitude: War and Democracy in the Age of Empire* (Penguin, 2014), p. xiv.



temu, że jego kompozycja może podlegać nieskończonym przeobrażeniom, taniec pozwala nam na spekulatywne wprowadzanie przesunięć i relacji do tkanek społecznych. Wyobraźnia staje się kluczowym obszarem inicjowania ruchu. W chwili, w której to sobie wyobrazimy, przestrzeń ulega przesunięciu, ciało zaczyna się ruszać i na nowo odkrywa techniki i technologie współ-bycia [*commoning*].

### przestrzenie ciała

Jak pisze filozofka Bojana Kunst, taniec jest dziś silnie powiązany z polityczną potrzebą wykształcenia środków mobilizacji. Według Kunst, sednem wielu spektakli jest właśnie wzajemnie powiązany, zapośredniczony i społeczny wymiar ruchu:

Taniec pozwala nam podważyć formy uczestnictwa i gromadzenia się ciał, ponieważ wydarza się on właśnie dzięki stawaniu się zgromadzenia; jest możliwy dzięki stawaniu się wielu, a nie jako reprezentacja zbiorowości [*the many*]<sup>12</sup>.

Ciało pamięta poprzez to, co w nim zapisane. Jego wewnętrzna kompozycja chłonie zewnętrzną materię z taką samą mocą, z jaką trzyma się *underscores*, które umożliwiają osadzenie autoekspresji w ciele i jej wyciekanie ku światu, tak by mogła zmieszać się ze swoim otoczeniem. Idea *underscore* powstała w obrębie improwizacyjnych praktyk tanecznych w drugiej połowie XX wieku. Stanowiła metodę organizacji tańca, ułatwiając (podkreślając) [*underscoring*]<sup>13</sup> jego zaistnienie w przestrzeni kulistej, co miało na celu umożliwienie zbiorowego eksperymentowania z tańcem i kompozycją. Kula nawiązuje nie tylko do nieliniarnego powstawania tańca w przestrzeniach improwizacji, ale także do ram ciała i do tego, jak ciało odnajduje się w czasie. Kula zawiera w sobie wewnętrzne pływy ciała, a także przepływ pomiędzy ciałami. Dzięki różnym warstwom ruchów zgromadzonych wewnątrz i wyartykułowanych na zewnątrz tworzy ona żywo

12 Bojana Kunst, *The Participatory Politics of Dance*, German Dance Platform, 2014.

13 Angielski czasownik „to underscore” znaczy właśnie „podkreślać”. „Score” to partytura lub muzyka w spektaklu tanecznym – stąd utworzony przez Nancy Stark Smith rzeczownikowy neologizm „the underscore”, który można by oddać roboczo jako „partyturę u podwalin”. Jednak ze względu na ukryte w tym terminie bogactwo sensów zdecydowałam się pozostawić go w przekładzie w oryginalnym brzmieniu [przyp. tłum.].

### spaces of the body

According to philosopher Bojana Kunst, dance today is deeply related to the political need for the development of means of mobilization. At the center of many performances is, in Kunst's words, exactly the interrelated, mediated, and social aspect of movement:

Through dance, we can challenge the ways in which bodies assemble and participate, since dance takes place precisely through the becoming of an assembly: it happens through the becoming of the many and not as a representation of the many.<sup>12</sup>

The body remembers through the inscriptions made upon it. Its inner composition absorbs external matter as much as it holds on to underscores that enable self-expression to be grounded in the body and to leak out into the world, mixing with its surroundings. The idea of an underscore was developed within improvisational dance practices in the second half of the 20th century. It was a method for organizing and facilitating (underscoring) dance in spherical space, with the aim of enabling a collective dancing and compositional experimentation. The sphere refers not only to the nonlinear emergence of dance in the spaces of improvisation, but also to the timing and the frames of the body. The sphere contains the tides within the body and the tides between bodies. It constitutes a responsive memory through diverse layers of movements accumulated within and articulated outwards. In such spherical compositions, underscores can be understood as internal and underlying structures, protocols that enable individual and group explorations that include "kines-  
 thetic and compositional concerns," and that give space to a variety of exchanges, assemblages, and forms of expression.<sup>13</sup> We wish to appropriate this concept to speak about the under-structures of dance spaces, but also to describe the protocols that are fundamental to the functioning of the body and the constitution of the social.

The court ballet originated among the European ruling classes of the 16th century. It was a politically motivated

12 Bojana Kunst, *The Participatory Politics of Dance* (German Dance Platform, 2014).

13 Nancy Stark Smith, "The Underscore," <https://nancystark-smith.com/underscore/> (last accessed: 28.10.2019).



reagujące [*responsive*] wspomnienie. W takich sferycznych (kulistych) kompozycjach *underscores* można rozumieć jako wewnętrzne, leżące u podłoża struktury; reguły postępowania [*protocols*] umożliwiające jednostkowe i grupowe poszukiwania, uwzględniające „zagadnienia kinestezji i kompozycji” i stwarzające przestrzeń dla rozmaitych wymian, skupisk [*assemblages*] i form ekspresji<sup>14</sup>. Chcemy wziąć to pojęcie na warsztat, by mówić o strukturach leżących u fundamentów przestrzeni tanecznych, ale także – by opisać reguły postępowania, które mają kluczowe znaczenie dla funkcjonowania ciała i dla ustanowienia tego, co społeczne.

Balet dworski wykształcił się w XVI wieku wśród europejskich klas panujących. Był to politycznie umotywowany projekt, który stawiał sobie za cel organizację (choreografię) ruchu w zgodzie z tym, jak miał być przedstawiany panujący reżim. Podobnie jak chór na potrzeby opowieści o władcy, tancerze byli unieruchomieni jako litery niemego alfabetu. Nieruchomość tę należy rozumieć jako odzwierciedlenie formy władzy, w której panujące ciało wchłania ciała poddanych – rodzaj ucieleśnienia, który pojawia się na słynnej okładce *Lewiatana* Thomasa Hobbesa (1651). Ilustracja ukazuje tu twarz suwerena, zakrytą kilkoma mniejszymi twarzami i ciałami: ludnością. Przed suwerenem leży ojczyzna. Jest w niej pusto, pozornie to ziemia niczyja. Ale to jest właśnie ziemia suwerena. Tylko on ma prawo mówić. Taniec modern w swojej wczesnej formie wyrasta z pragnienia wyemancypowania ciała i wyobraźni od takiej władzy.

Jak zostało już powiedziane, zaproponowana przez Duncan idea suwerennego ciała tancerki zainicjowała dążenie do umocnienia autonomii ciała tańczącego i rzekomej demokracji poprzez taniec. Taniec miał uczynić możliwą przyszłość złożoną ze świadomie umiejscowionych ruchów. Ale – jak zauważa w swojej książce *Dancing Modernism / Performing Politics* Mark Franko – wysiłki Duncan zmierzające do ustanowienia promieniującego [*radiant*]<sup>15</sup> ciała nie zostały zwieńczone spektaklem, który zdołałby wypowiedzieć społeczną rzeczywistość jej czasów. Duncan oskarżano, że oddziela swoje rewolucyjne twierdzenia od polityki, a co za tym idzie – umykają jej źródła opresji, do której zniesienia

14 Nancy Stark Smith, *The Underscore*, <https://nancystark-smith.com/underscore>

15 Terminy „promieniujący” i „promieniowanie” zawierają w sobie aspekt działania, co wydaje się bliskie intencjom Isadory Duncan, której odczyt dotyczy zarówno stanu, w jakim ciało się znajduje [*radiant body*], jak i tego, jak oddziałuje – za pomocą siły promieniowania [*radiating force*]. Stąd przymiotnik „radiant” został tu oddany jako „promieniujący”, a nie „promienny” czy „promieniujący” – w dwóch ostatnich aspekt działania jest bowiem znacznie słabiej zaznaczony [przyj. tłum.].

project that aimed at the organizing (choreographing) of movement in line with the desired representation of the prevailing regime. As the choir for the narrative of the ruler, the dancers were immobilized as letters in a mute alphabet. This immobility must be understood as a reflection of the form of power in which the reigning body absorbs the bodies of the ruled – an embodiment which is famously pictured on the cover of Thomas Hobbes’s 1651 text *Leviathan*. It shows the face of the sovereign, covered by several smaller faces, bodies: the population. In front of him lies the homeland. It is empty, seemingly a no-man’s-land. But this is the land of the sovereign. He is the only one to speak. Early modern dance stems from the desire for the emancipation of the body and imagination from such powers.

As discussed above, Duncan’s idea of the dancer’s sovereign body became a seed of empowerment and supposed democratization in dance. Dancing was to enable a future composed of consciously situated movements. However, as Mark Franko argues in his *Dancing Modernism / Performing Politics*, Duncan’s attempts to establish a radiant body failed to result in a performance capable of articulating the social reality of her times. She was accused of detaching her revolutionary claims from politics, and in doing so, of failing to fully grasp the origins of the oppression she was seeking to undo. Duncan was not only shaped by but for a long time she also depended on the approval of the bourgeoisie – her primary audience and the sponsor of her “free” art.

We relayed at the outset that the radical transformation of Duncan’s dancing technique, as well as its “content” and purpose, was inspired in particular by the Russian Revolution of 1917. Lenin himself recognized the revolutionary potential of Duncan’s dancing, and upon an invitation from the Soviet diplomat Leonid Krasin, she moved to Russia to establish a school for working-class children. The Russian years changed Duncan’s understanding of dance as a collective means, but not of politics as a collective matter. Beyond her gospel of radiation and of the becoming of many,





dążyła. Duncan nie tylko została ukształtowana przez aprobatę, jaką okazywała jej burżuazja, ale też długo była od owej aprobaty zależna. Przedstawiciele tej klasy stanowili gros jej publiczności i przez długi czas sponsorowali jej „wolną” sztukę.

Powiedziałyśmy na początku, że rewolucja październikowa [1917 roku] stanowiła główną inspirację dla radykalnego przeobrażenia nie tylko tanecznej techniki Duncan, ale też „treści” i celu jej tańca. Rewolucyjny potencjał dostrzegł w tańcu Duncan sam Lenin i, na zaproszenie sowieckiego dyplomaty Leonida Krasina, tancerka przeniosła się do Rosji, by tam założyć szkołę dla dzieci z klasy robotniczej. Lata spędzone w Rosji zmieniły podejście Duncan do tańca jako zbiorowego narzędzia (*collective means*) – niezmiennie pozostało natomiast jej pojęcie o polityce jako kolektywnej sprawie (*collective matter*). Oprócz tego, że głosiła ewangelię promieniowania i stawania się wieloma [tj. rozpuszczania się w zbiorowym podmiocie], tancerka usiłowała wyemancypować się od polityki, nie zaś ustanowić podmiotowości, która zdołałaby spełnić takie obietnice. Conceptualne ramy jej dzieła pozostają jednakże istotne dla upolitycznienia tańczącego ciała i wciąż są ważnym argumentem na rzecz jego porowatej – przepuszczającej świat i przepuszczalnej dla świata – obecności w sztuce i poza nią. Aktualizując spuściznę Duncan, chcemy także dokonać jej rekompozycji.

Chcemy zatem zwrócić się ku technicznym pojęciom kontrakcji i i rozluźniania, które – w wersji, w jakiej wprowadzono je do tańca modern na Zachodzie – ujmują ciało z perspektywy głębi jego fizycznego uwarstwienia. Wewnętrzny świat ciała zostaje więc w tańcu zmobilizowany, by móc się objawić – i uwolnić [*be released*]. Pamięć ciała i jego wiedza mają podstawowe znaczenie zarówno dla tańca, jak i dla jego recepcji. To również z tego powodu taniec nie jest nigdy zajęciem samotniczym. Nieustannie zwraca się on na zewnątrz, poza tańczące ciało. Dzięki kontrakcji [tj. ruchowi dośrodkowemu, zamykającemu] rozpoznajemy historie cielesnych przemian, które są w nas zapisane, choć mogą poprzedzać aktualną formę naszego istnienia. Tańczące ciało stale rekonstruuje historię, którą kształtuje i zamieszkuje. Ponieważ [ciało to]



she was attempting to emancipate herself from politics rather than to establish a subjectivity that would fulfill such promises. The conceptual framework of her work remains, however, an important resource for politicizing the dancing body and arguing for its porous presence within and beyond the arts. When actualizing the legacy of Duncan, we also attempt to recompose it.

We therefore want to turn to the technical concepts of contraction and release, which, as introduced in Western modern dance, approach the body through the depth of its physical layering. Thus, the inner world of the body is mobilized in dance, so that it can be manifested: released. The memory and knowledge of the body are fundamental both to dancing and to the reception of dance. This is also why dancing is never a solitary practice. It continuously addresses the outside of the dancing body. Through contractions we recognize the history of bodily transformations that are inscribed upon us, although they may precede our current form. The dancing body is continuously recomposing the history that it shapes and inhabits. In its circular existence, a linear, Western understanding of time is bent, making both past and future present in the body at work as a living container. We understand this container as an inherently discursive space in continuous motion. The body is a radiating force of interdependencies that constitute movements, ruptures, and openings. In the act of dancing we stir up what we contain, and the sediments around us start to resonate with surrounding support structures. In the moments of such resonance, the sociality of the body is at work.<sup>14</sup>

Contraction and release are tools that allow us to address the dynamism of spaces that we constitute as bodies and as communities. We respond to our actions as they expand beyond ourselves. The spectrum of response is unpredictable. As bodies, we acknowledge that our presence always intervenes in the place that we enter. Organizing a space for life and labor requires that we engage, beyond language, with our cognitive and cellular processes of experience, so they can inform the space. Linear logics of cause and

14 Bojana Cvejić, "How Open Are You Open? Pre-Sentiments, Pre-Conceptions, Pro-Jections," *Sarma*, 2004, [sarma.be/docs/819](http://sarma.be/docs/819) (last accessed 28.10.2019).



istnieje kuliście, linearne pojmowanie czasu, charakterystyczne dla świata Zachodu, ulega zakrzywieniu – zarówno przeszłość, jak i przyszłość są więc obecne w ciele w działaniu jako w żywym naczyniu. Naczynie to pojmujemy jako przestrzeń z natury dyskursywną, pozostającą w ciągłym ruchu. Ciało jest promieniującą siłą wzajemnych zależności, dzięki którym konstytuują się ruchy, rozłamy i otwarcia. W akcie tańczenia pobudzamy to, co mieścimy w sobie, zaś osady wokół nas zaczynają rezonować z otaczającymi strukturami znaczeń i zależności. W chwilach takiego rezonowania działa społeczna natura ciała<sup>16</sup>.

Kontrakcja i rozluźnianie stanowią narzędzia, pozwalające nam odnieść się do dynamicznego charakteru przestrzeni, które konstytuujemy jako ciała i jako wspólnoty. Odpowiadamy na nasze działania, gdy wykraczają one poza nas samych. Spektrum tych odpowiedzi jest niemożliwe do przewidzenia. Jako ciała uznajemy, że nasza obecność zawsze stanowi interwencję w miejsce, do którego wchodzimy. Zorganizowanie przestrzeni do życia i pracy wymaga od nas wejścia w pozajęzykową relację z poznawczymi i komórkowymi procesami odpowiedzialnymi za nasze doświadczenie, tak by mogły one przeniknąć tę przestrzeń. Linearna logika przyczyny i następstwa zostaje zastąpiona cyklami responsywności. Taniec rozgrywa się, jest sytuowany i sytuuje przez chwile, w których następuje rozbieżność [*slippage*]. Tańca nie można skonfigurować z wyprzedzeniem: historię i przyszłość pisze się poprzez taniec i z jego udziałem.

---



---

### pracujące ramy przyszłości

Naszym celem jest ustanowienie procesów komunikacji i uczenia się, które afirmują to, co żywe. Dzięki przyrodzonej ciału społecznej naturze dane jest nam odkryć wspólne przyszłości, oparte na – zainicjowanym w ciele – rozumieniu tego, jak konstytuują się nasze podmiotowości i jakim podlegają ograniczeniom. Za pomocą „przyszłego ciała w działaniu” kształtujemy terażniejszość poprzez warstwy wpisane w ciało. To właśnie jest ciało promieniujące, które osiąga pełnię życia i ekspresji poprzez słuchanie swego otoczenia i komunikację

<sup>16</sup> Bojana Cvejić, *How Open Are You Open? Pre-Sentiments, Pre-Conceptions, Pro-Jections*, „Sarma” 2004, <http://sarma.be/docs/819> (dostęp: 10 września 2019).

consequence are replaced by continuous responses. Dance takes place, is situated and situates through moments of slippage. It cannot be preconfigured: history and future are written with and through dance.

### future frames at work

We seek to establish communication and learning processes that affirm the living. The inherent sociality of the body leads us to discover common futures based on the somatically initiated understanding of how our subjectivities are constituted and constrained. Through the Future Body at Work, we shape the present through the layers that the body entails. This is the radiant body, arriving at its liveness and full expression by communicating with and listening to its environment. What visions of the future can be enacted by such a body? And where is it located?

The solar plexus is a bodily engine capable of multivalent expressions. In its generative and receptive nature, it sets our worlds in motion and mobilizes the multitude, undoing the dichotomies of internal and external, productive and receptive, material and immaterial. Dancing from within such a location demands a commitment to the durational process of attunement. As much as our dancing is not an expression of an isolated solitary subject, the future that we dance ourselves into must be shared and *commoned*. During the Renaissance, a series of dance outbursts that occurred all over Europe were named Dancing Plagues. As ever changing throngs of dancing bodies, the Plague entered the public space of medieval cities. It blurred the lines between living and dying and recomposed the present formation of the public, inverting the era's logics and spectrum of possible expressions. These outbursts, these non-choreographed movements of the many, were *taking place* as well as *making space* for those that were not granted full power over their lives, nor access to public resources. With movements beyond the conceptual synchronization of the reigning aesthetics and politics, the dancers



z nim. Jakie wizje przyszłości może urzeczywistnić takie ciało? I gdzie się ono znajduje?

Splot słoneczny jest cielesną machiną zdolną do ekspresji o różnorodnym charakterze. Jego generatywna i receptywna natura wprawia w ruch nasze światy i mobilizuje mnogość, unieważniając dychotomie wnętrza i zewnątrz, tego, co twórcze i tego, co receptywne, materialne i niematerialne. Taniec z takiego miejsca wymaga oddania ciągłemu procesowi dostrajania się. Tak jak nasz taniec nie wyraża wyodrębnionego, samotnego podmiotu, tak i przyszłość, w którą się wtańczamy, musi być dzielona i *uwspólniona* [commoned]. W Renesansie nazwano „tanecznymi zarazami” cykl gwałtownych tanecznych erupcji, które nastąpiły w całej Europie. Jako transformujące i rozrastające się tłumy tańczących ciał, Zaraza wkroczyła do przestrzeni publicznej średniowiecznych miast. Zatarła granice pomiędzy życiem a umieraniem i dokonała rekompozycji aktualnego kształtu tego, co publiczne, odwracając logikę epoki i właściwe jej spektrum możliwych ekspresji. Owe erupcje, nie opracowane choreograficznie ruchy wielu osób, zarówno *miały miejsce*, jak i *robiły miejsce* tym, którym nie dano pełnej władzy nad ich życiem ani też dostępu do dóbr publicznych. Wykonując ruchy będące poza konceptualną synchronizacją panującej estetyki i polityki, tańczący tworzyli nieczytelną masę, wpisując jednostkową obecność w przestrzeń zajmowaną przez grupę.

„Chorobą” ciała był jego taniec. Był on jednak równocześnie lekarstwem na tę chorobę. Wyczerpanie wewnętrznych impulsów miało przynieść koniec tanecznej zarazy. A jednak przestrzeń powiększała się, w miarę jak taniec rozprzestrzeniał się pomiędzy coraz większą liczbą ciał. Taneczna erupcja trwała dalej, niezależnie od życia tych, którzy byli jej częścią – chociaż wielu umarło, tłum się nie zatrzymał. Trwało to tygodniami – tak jak i dzisiaj. Dopóki istnieje życie, istnieje potrzeba stworzenia przestrzeni dla jego ruchu. Tę rekompozycję przestrzeni chcemy pojmować jako taką choreograficzną propozycję robienia miejsca, w której czujące ciała rozsadzają granice swoich reprezentacji, twierdząc, że łączy je potrzeba przestrzeni, w której mogłyby się manifestować. Jest to niekończący się, zbiorowy taniec, kształtujący zgromadzenie,



formed a non-readable mass, interlinking individual presence with the space of the group.

The "sickness" of the body was its dancing. But, at the same time, dance was to be a remedy for it. To exhaust one's inner impulses was to bring an end to the dancing plague. Yet, the space grew larger as the dance spread between more and more bodies. The outburst was carried on beyond the lives of its dancers – the throng didn't stop despite the deaths of many. It went on for weeks. And so it does today. As long as there is life, there is a need to make space for its movement. We want to understand this recomposition of space as a choreographic proposal of space-making where feeling bodies burst beyond their representations, claiming a common need for the space of appearance. This is a continuing collective dance, shaping an assembly beyond a specific time or action. Opposed to the labeling of mass movement as outside the norm, the proposal of the Future Body at Work develops through healing and caring. Today and historically, infrastructures are built to tame these movements and reduce bodily expressions according to paradigms of efficiency and obedience. Through the redistribution of public access, the moving body enables a site of resistance, reconfiguring hegemonic discourses and traditional framings of living matter.

Historically speaking, art has a double function: it emerges from life itself but also represents it, conceptualizes and disembodies it through institutional and economic frameworks. The institutionalization of dance has developed hand in hand with ruling structures. Similar to what is inscribed onto the body at work or in war, through city architecture, and the organization of the nation-state, dance enables control and submission. Yet the very same methods used to control the body can be used for the opposite. This is where contraction and release need to be understood on a larger scale. In contraction, we practice refusal, fortitude, and muscular tension. Through release, we respond by opening up. Pressure is let go, flowing, waving.

Through the wave, a new school of dance is envisioned. In its seemingly dispersed form, lacking the institutional



które wykracza poza konkretny czas czy określone działanie. „Przyszłe ciało w działaniu” sprzeciwia się opatrywaniu zbiorowego ruchu etykietką „nie mieszczący się w normie” – koncepcja ta rozwija się poprzez uzdrawianie i troskę. W przeszłości tworzono infrastruktury służące ujarzmieniu tych ruchów i ograniczeniu cielesnych ekspresji zgodnie z paradygmatami wydajności i posłuszeństwa. Nie inaczej dzieje się i dzisiaj. Poprzez redystrybucję powszechnego dostępu, ciało w ruchu czyni możliwym miejsce oporu, rekonfigurując hegemoniczne dyskursy i tradycyjne ujęcia żywej materii.

Historycznie rzecz ujmując, sztuka pełni podwójną rolę: powstaje z samego życia, ale zarazem owo życie przedstawia; konceptualizuje je i pozbawia ciała za pomocą ram instytucjonalnych i ekonomicznych. Instytucjonalizacja tańca rozwijała się współbieżnie ze strukturami władzy. Podobnie jak to, co zostaje zapisane na ciele w pracy czy na wojnie, co zapisuje na nim architektura miejska i organizacja państwa narodowego, taniec umożliwia kontrolę i stwarza warunki do uległości. Jednak te same metody, które stosuje się, żeby kontrolować ciało, mogą zostać użyte w celach zgoła przeciwnych. W tym kontekście kontrakcję i rozluźnianie trzeba pojmować w szerszej perspektywie. Kontrakcja pozwala nam ćwiczyć odmowę, siłę i napięcie mięśniowe. Dzięki rozluźnianiu reagujemy, otwierając się. Odpuszcza napięcie, płniemy, falujemy.

Fala pozwala nam wyobrazić sobie nową szkołę tańca. W swojej pozornie rozproszonej formie, pozbawionej podstaw instytucjonalnych i ograniczeń tradycyjnie regulowanych systemów zdobywania wiedzy, fala usiłuje pozostawić ślad, wprawiając w ruch łagodną przemianę. Nowa szkoła tańca to *underscore* wspólnego poruszania się, ukonstytuowania sfery społecznej, w której stajemy się wielością. Jest to sposób praktykowania teorii, testowania i negocjowania. Owa nowa szkoła domaga się od nas, byśmy nasze stanowiska i twierdzenia opierali na procesie kształtowania pluralistycznego charakteru sfery społecznej, którą zamieszkujemy jako mnogość; na procesie, który polega jednocześnie na poruszaniu się w tej sferze i jej rekonponowaniu. Tak jak tańca nie sposób sprowadzić do erupcji monadycznego, silnie zindywidualizowanego



ground and constrictions of traditionally regulated systems of knowing, it tries to leave its trace, sparking soft transformation. The new school of dance is an underscore for moving together, for the constitution of the social sphere in which we become many. It is a way of practicing theory, of testing, of negotiation. It asks us to base our statements and positions on the process of molding the plurality of the social sphere we inhabit as a multitude, the process of navigating through it and simultaneously re-composing it. Just as dance cannot be reduced to the outburst of a monadic, highly individualized self, our ideas are not formulations based solely on solitary experiences. We believe that they rather spark from the moment of our entanglement with the world of others, and that the waves of thinking inform each other, giving rise to formulations that can accumulate within this new school of dance.

By weaving stories of dancing bodies, reviving dances, and stirring up the fleshy archives, we want to reclaim dance's space in the sphere of our sociopolitical urgency. The rave, the radiant body, and the cellular trance – through which we come together to fill space with our imaginations, movements, and smells – can be tools and methods for reflection that are embedded deeply in how we relate to the world, and how we can reconnect through registers of knowing and communicating that do not belong solely to language. We need heterogeneous spaces of knowledge-sharing in which everyone is invited to step in and dance outside of predetermining notions of ability or expertise. We are all bodies, and through that virtue we are all ultimately equal. But equality does not mean sameness. Neither does it assume that we all have the same access to shared spaces. Through an ongoing practice of scored and informed dance gatherings, we want to bring attention to how space is distributed and how we constitute it with others. In between words and movements, our social conditioning is put to work. We bring attention to how space is transformed through individual decisions and how listening can precede acting, how contraction gives space for release.





„ja”, tak nasze idee nie formułują się wyłącznie w oparciu o to, czego doświadczyliśmy w pojedynkę. Naszym zdaniem idee owe raczej wyłaniają się w chwilach, w których wikłamy się w świat innych, zaś fale myślenia przenikają się nawzajem, prowadząc do powstania sformułowań, które mogą nawarstwiać się w obrębie tej nowej szkoły tańca.

Tkając historie tańczących ciał, wskrzeszając tańce i pobudzając do życia cielesne archiwa, chcemy odzyskać dla tańca przestrzeń w sferze naszej pilnej społeczno-politycznej potrzeby. Rave, tańczące ciało i komórkowy trans – dzięki którym gromadzimy się, by wypełnić przestrzeń naszą wyobraźnią, naszymi ruchami i zapachami – mogą stać się narzędziami i metodami refleksji, które są głęboko osadzone w tym, jak znajdujemy wspólny język ze światem, i jak możemy znów się porozumieć poprzez rejestry wiedzy i komunikacji, które nie przynależą wyłącznie do języka. Potrzebujemy heterogenicznych przestrzeni dzielenia się wiedzą, do których wszyscy są zaproszeni i wszyscy mogą [w nich] tańczyć poza [zasięgiem] pojęć, które z góry determinują, czym są umiejętności czy znajomość [rzeczy]. Wszyscy jesteśmy ciałami i z tego względu wszyscy jesteśmy koniec końców równi. Ale równość nie oznacza bycia jednakowym. Nie zakłada też, że wszyscy mamy do wspólnych przestrzeni jednakowy dostęp. Poprzez ciągłą praktykę świadomych, podbudowanych partyturą zebrań tanecznych, chcemy zwrócić uwagę na to, jak dystrybuowana jest przestrzeń i jak ją stanowimy wraz z innymi. Pomiędzy słowami i ruchami działa nasze społeczne uwarunkowanie. Zwracamy uwagę na to, jak jednostkowe decyzje przekształcają przestrzeń na przekształcenia, jakim ulega przestrzeń w wyniku jednostkowych decyzji, jak słuchanie może poprzedzać działanie, a napięcie stwarza przestrzeń dla rozluźnienia.

---

---

---

### taniec i dlaczego taniec

Proponujemy rozumienie tańca jako konkretnego rodzaju sztuki i formy ekspresji – jako języka i aparatu poznawczego. Słuchając tego, co wykracza poza zachodni dyskurs teorii tańca (a dyskurs ten dominuje kontekst, w jakim powstaje

dance and why dance

We propose an understanding of dance as a specific art form and as a form of expression: as language and as a cognitive apparatus. Listening beyond the Western discourse of dance theory that dominates the context in which this text is written, we want to unpack the phenomena of dance as something inherently bound to the social. Through this sociality, we interpret the body as an articulating and listening agent: as both source of, and place for, the formation of knowledge.

The body's capacity to resist, endure, and transform gives rise to dance in its autonomous form, relying on both historical actions and future endeavors. Dance's autonomy relies on feeling in the present moment, beyond binaries of expression and reception. Such feeling allows the body to recognize its inner timing, its structural complexity and inherent sociality. Dance engenders the spaces of familiarity and discovery, of remembering, of processing and of imagination. It also brings forth a sense of responsibility and possibility in the recomposition of what makes sense.

We want to highlight the responsive and celebratory character of dance, understood through its disruptive and affirming potential. Reading it through moments of collective assembly and somatic formulations of collective struggles, we locate such processes in the body as an autonomous, self-reflective system of material organization – but also as a place of encounter, of intersections, of entanglement. The body contains an active assembly of life informed by multiple temporalities. Our positions in the world and our relationships with ourselves and others are defined and transformed from within the radiant body. This is why a revolution of consciousness must be initiated through the body, to further affect all relationships among living matter. To enable an accumulation of common experiences, embodied knowledge must be recognized as a shared sensation by a multitude of bodies, historically and politically informed by the presence of others. The radiant body enters a discursive space: a canon, a conversation, a public square.



niniejszy artykuł), chcemy dogłębnie zanalizować zjawiska taneczne jako związane ze swojej natury z tym, co społeczne. Poprzez ten społeczny wymiar interpretujemy ciało jako działający podmiot, który słucha i wypowiada – zarazem jako źródło formułowania wiedzy i miejsce, w którym się ona formułuje.

Z wytrzymałości ciała, a także z jego zdolności oporu i przemiany rodzi się autonomiczna forma tańca, oparta zarówno na działaniach z przeszłości, jak i przyszłych wysiłkach. Autonomia tańca opiera się na odczuwaniu w tej właśnie, danej chwili; poza binarnymi opozycjami ekspresji i recepcji. Ten rodzaj odczuwania pozwala ciału rozpoznać swoje wewnętrzne poczucie czasu, własną strukturalną złożoność i wrodzoną mu społeczną naturę. W tańcu mają swoje źródło przestrzenie odkrywania i tego, co znajome, pamięci, przetwarzania i wyobraźni. Z tańca rodzi się również poczucie odpowiedzialności i możliwości, [które tkwią] w rekompozycji tego, co tworzy sensy.

Chcemy podkreślić celebrujący charakter tańca, a także jego chłonność i wrażliwość – zrozumieć je poprzez krytyczny, jak i afirmatywny potencjał tej formy sztuki. Czytając taniec poprzez chwile, w których tworzy się zbiorowość, i formułowane są somatyczne ujęcia wspólnej walki, umiejscawiamy te procesy w ciele jako w autonomicznym, autorefleksyjnym systemie organizacji materialnej – ale również jako miejscu spotkania, miejscu, w którym szlaki przecinają się i gmatwiają. Ciało mieści w sobie czynne zgromadzenie życia przenikniętego przez wiele różnych czasowości. Definicje i przemiany naszego miejsca w świecie, a także nasze relacje – z samymi sobą i z innymi – mają swoje źródło wewnątrz promieniującego ciała. To dlatego rewolucję świadomości należy rozpocząć poprzez ciało, by móc jeszcze silniej wpływać na wszelkie relacje pomiędzy tym, co należy do żywej materii. Aby umożliwić nagromadzenie wspólnych doświadczeń, wiele ciał musi rozpoznać wcieloną wiedzę jako doznanie, które jest im wspólne; ciała te muszą być ponadto przeniknięte obecnością innych – zarówno w wymiarze historycznym, jak i politycznym. Promieniujące ciało wkracza w dyskursywną przestrzeń – w kanon, w rozmowę, na publiczny plac.



Dance is a space of mobility that enables a recognition of the present beyond a fixation on concepts, numbers, and norms. Through dance, we discover the structures and parts of the body that we might never have felt before. Such bodily excavations are full of surprises. When we shake the body, when we feel the whole structure of it moving, recomposing, and falling back into place, we discover the urgency of such movement, we uncover the vitality of flesh, of our physicality that craves our attention. From layers of bodily composition, stories, memories, feelings, and thoughts are activated. Dance carries the promise of new worlds and structures of signification that overcome immobilizing regimes of visibility and ideological appropriations.

If the future is within us, our bodies are engines for the present. The body's history is a network of stories about shaping: the constitution and subjugation of the body to and through regimes and ideologies. The body is the site of the unfolding of ideology, through aesthetics, norms, and the gendering and racialization of the flesh. The body has remained at work throughout the development of civilization: mediated, extended, and organized by multiple technologies and philosophies. In order to bring the history of dance back to visibility, we encourage a continued reflection on the historical, present, and future conditions of the body at work. By proposing a vocabulary developed from within the discipline of dance, we drift away from the prevailing systems of knowing that render the body absent, obscure, or singular. If the aspects of the world that we nurture into the future are shaped by how we understand and tell the past,<sup>15</sup> our inheritances are manifested through the stories we tell – stories that transform us and our communities and that become a foundation for our future becoming.

This is the dance work and the framework, reactivating moments in dance history that refer to us, the future bodies. By analyzing these gestures, the autonomy of the body at work is investigated. Through ongoing research into the interdependence of moving, talking, and writing, we study what lies in between bodies and words, locating

15 See *Extinction Studies: Stories of Time, Death and Generations*, eds. Deborah Bird Rose, Thom van Dooren, and Matthew Chrulew (Columbia University Press, 2019), p. 202.



Taniec jest przestrzenią ruchu, umożliwiającą takie rozpoznanie teraźniejszości, które wykracza poza zawieszenie się na pojęciach, liczbach i normach. Poprzez taniec odkrywamy struktury i części ciała, których przedtem być może w ogóle nie czuliśmy. Takie cielesne wykopaliska są pełne niespodzianek. Kiedy poruszamy ciałem, kiedy czujemy, jak w ruchu jest cała jego struktura; jak ulega rekompozycji i zajmuje właściwe sobie miejsce, odkrywamy, jak nagląca potrzeba kryje się za takim ruchem; wychodzi na jaw, jak niezbędne jest nam ciało – nasza fizyczność domaga się od nas uwagi. Warstwy, które składają się na ciało, uruchamiają opowieści, wspomnienia, uczucia i myśli. Taniec niesie z sobą obietnicę nowych światów i struktur znaczeniowych, które przewyciężają paraliżujące dyktaty widzialności i ideologicznych zawłaszczeń.

Jeśli przyszłość jest w nas, to nasze ciała są machiną, wprawiającą w ruch teraźniejszość. Historię ciała tworzy sieć opowieści o kształtowaniu: ustanowienie ciała, dla którego reżimy i ideologie są zarówno narzędziem, jak i przedmiotem poddaństwa. Ciało jest miejscem, w którym ideologia odsłania się poprzez estetykę, normy, a także oznaczanie płciowe i rasowe cielesnej powłoki [*flesh*]. Ciało działało przez cały czas, gdy rozwijała się cywilizacja: zapośredniczone, rozszerzane i organizowane przez wiele różnych technologii i ideologii. Aby przywrócić widzialność historii tańca, namawiamy do ciągłej refleksji na temat historycznych, obecnych i przyszłych uwarunkowań ciała w działaniu. Proponując słownik, który wywodzi się z tańca jako dyscypliny, oddaliśmy się od dominujących systemów wiedzy, które przedstawiają ciało jako nieobecne, niejasne lub pojedyncze. Jeśli aspekty świata, który chcemy tworzyć pełni troski, z myślą o przyszłości, kształtowane są przez to, jak rozumiemy przeszłość i jak o niej opowiadamy<sup>17</sup>, to, co dziedziczymy, ujawnia się w snutych przez nas opowieściach – opowieściach, które zmieniają nas i nasze społeczności i stają się podwaliną naszego przyszłego stawania się.

To właśnie jest praca tańca i jego ramy, reaktywujące momenty z historii tańca, które odnoszą się do nas – przyszłych ciał. Poprzez analizę tych gestów bada się autonomię ciała

17 Zob. *Extinction Studies. Stories of Time, Death and Generations*, red. Deborah Bird Rose, Thom van Dooren, Matthew Chrulew, Columbia University Press, Nowy Jork 2019, s. 202.

16 Emma Goldman, *Living My Life*, 1931, <https://theanarchistlibrary.org/library/emma-goldman-living-my-life> (last accessed: 28.10.2019).

17 Isadora Duncan, from a speech she delivered after a dance performance she gave in Boston in 1922. Duncan was not well received by audiences in her homeland due to her Communist sympathies. These words were shouted by a bare-chested Duncan to the audience leaving the theater. The infamous show resulted in Duncan being banned from performing in Boston under the city's decency law.

discourse within the feeling body and the sociality that it carries. We see an emancipatory and reformatory potential in dancing and choreographing as they create space for testing ideas and movements. In dancing, we dissolve the immobility of our past, we reformulate fixed realities and identities. As functionaries of global political and production systems, we must be attentive to how the present frames of living shape us. Dancing makes space for such shaping to be recognized and recomposed. Beyond oppressive modeling that attempts to give space to all seemingly "absent" bodies, we dissent, intervene, and revolt. We dance to join this revolution.<sup>6</sup> The Future Body is at work.

"Don't let them tame you."<sup>7</sup>

—

The Future Body at Work is an interdisciplinary score-based study practice initiated and run by Frida Sandström and Kasia Wolińska. It mobilizes ideas, theories, and practices centered on the body at work. Affirming the living body, a revolution of consciousness is initiated and the inherent sociality of the dancing body is reclaimed.

Originally published at e-flux journal no. 99, April 2019, <https://www.e-flux.com/journal/99/263557/the-future-body-at-work/> (last accessed: 10.09.2019). It has been edited lightly for the present publication.



18 Emma Goldman, *Living My Life*, 1931, <https://theanarchistlibrary.org/library/emma-goldman-living-my-life> (dostęp: 10 września 2019).

19 Zdanie Isadory Duncan pochodzące z przemówienia, jakie wygłosiła po swoim tanecznym występie w Bostonie w 1922 roku. Ze względu na swoje komunistyczne sympatie Duncan nie była dobrze przyjmowana przez widzów w swoim rodzinnym kraju. Cytowane tu słowa wykrzyczała obnażona do pasa, zwracając się do wychodzących z teatru widzów. Po tym osławionym spektaklu, na mocy obowiązujących w Bostonie przepisów dotyczących przyzwoitości, Duncan została objęta zakazem występowania w tym mieście.

w działaniu. Ciągłe studiując wzajemne zależności pomiędzy ruchem, pisaniem i mową, przyglądamy się temu, co leży pomiędzy ciałami i słowami, umiejscawiając dyskurs wewnątrz czującego ciała – a wraz z nim także aspekt społeczny, który ze sobą niesie. W tańcu i pracy choreograficznej dostrzegamy emancypacyjny i reformatorski potencjał – stwarzają one bowiem przestrzeń, w której można wypróbować idee i ruchy. Tańcząc, unieważniamy nieruchomość naszej przeszłości, formułujemy na nowo ustalone rzeczywistości i tożsamości. Jako funkcjonariusze i funkcjonariuszki globalnych ustrojów politycznych i systemów produkcji, musimy zważać na to, jak kształtują nas aktualne ramy życia. Taniec stwarza przestrzeń do rozpoznania takiego kształtowania i jego rekompensacji. Wychodząc poza opresyjne stwarzanie wzorców, które usiłuje stworzyć pole dla wszystkich pozornie „nieobecnych ciał”, wyrażamy naszą niezgodę, wtrącamy się i buntujemy. Tańczymy po to, by przyłączyć się do tej rewolucji<sup>18</sup>. „Ciało przyszłości” działa. „Nie dajcie się ujarzmić”<sup>19</sup>.

—

„Pracujące ciało przyszłości” to interdyscyplinarna, oparta na partyturze praktyka studyjna, zapoczątkowana i prowadzona przez Fridę Sandström i Kasię Wolińską. Uruchamia ona idee, teorie i praktyki skupione na działającym ciele. Poprzez afirmację żywego ciała rozpoczyna się rewolucja świadomości, i odzyskany zostaje społeczny charakter ciała, który jest mu przyrodzony.

Tłumaczenie:  
Joanna Błachnio

Pierwodruk: „e-flux journal” nr 99, kwiecień 2019, <https://www.e-flux.com/journal/99/263557/the-future-body-at-work/> (dostęp: 10 września 2019).





# 5

## *permanenna strefa auto- nomiczna*

joanna leśniewska w rozmowie z martą keil



# 5

# *permanent autonomous zone*

joanna leńnierska in conversation with marta keil



MARTA KEIL Czy choreografia jest dla ciebie narzędziem walki?

JOANNA LEŚNIEWSKA A czy mogę zapostulować zmianę języka, którym się posługujemy?

Pytanie o „narzędzie walki” sugeruje automatycznie, że jesteśmy w sytuacji zbrojnego konfliktu, czyli na wojnie. Od dłuższego już czasu mam duży kłopot z według mnie zbyt upraszczającym opowiadaniem sobie świata wyłącznie w tych kategoriach. Myślę, że uporczywie analizując zadania sztuki w takim kontekście, wpisujemy się na własne życzenie w binarny podział na dwa opozycyjne obozy i w ten sposób podtrzymujemy stan, w którym poza pójdziem na wojnę (w której, jak wiemy, nigdy nie obywa się bez ofiar) i jej siłowym wygraniem lub przegranem i oddaniem pola niewiele więcej jest możliwe (a do tego poczucie klęski zazwyczaj tylko konflikt pielęgnuje w ukryciu, by mu dać wybuchnąć przy kolejnej okazji ze zdwojoną siłą). Sztuka zaprzęgnięta do walki, artyści jako przewodnicy w boju, zacięte (i pochłaniające tyle energii!) przekonywanie siebie nawzajem do „jedynej słusznej racji”.

Czy naprawdę wciąż musimy się spalać w tym, niestety tak dobrze nam znanym, rewolucyjnym romantyzmie? Wydaje się, że tyle razy został on już przeanalizowany i skompromitowany... Obwieszczane na przestrzeni ostatnich dekad kolejne rewolucje przynoszą według mnie albo żaden, albo bardzo krótkotrwały efekt, a każda z nich podtrzymuje niekończący się porządek konfliktu. A mnie bardziej od perspektywy walki i wojny podoba się optyka i dyskurs kryzysu – kryzysu rozumianego zgodnie ze swym greckim źródłosłowem jako moment przełomu, przesilenia, zwrotu. Taki kryzys jest czymś od zawsze obecnym, nieuniknionym jak zmiana (jedyna rzecz, jakiej możemy być w życiu pewni). Mimo że o obu zwykle myśli się w kategoriach negatywnych, to przecież zarówno kryzys, jak i zmiana mogą mieć w sobie także potencjał pozytywny – niosą ze sobą zawsze szansę – potencjał zmiany na lepsze. Grecki *krisis* pochodzi od czasownika *krinein* znaczącego *rozdzielać, odsiewać, rozstrzygać, decydować*: a więc kryzys oznacza także wybór, decyzje o (zmianie) kierunku, a te zawsze implikują postawę aktywną, która stawia opór bierności,



MARTA KEIL Do you think of choreography as a fighting tool?

JOANNA LEŚNIEWSKA Can I first postulate that we change the language we use slightly?

The question containing the “fighting tool” automatically suggests that we are in an armed conflict, that is, at war. For a long time it has been problematic for me that the world is constantly narrated only in these simplistic categories. I think that persistently analyzing the tasks of art in this context, we place ourselves, at our own request, in a binary division into two opposed camps and in this way we maintain a state in which, apart from going to war – in which, as we know, casualties are inevitable – and its enforced winning or losing or surrendering the field, there aren’t too many possibilities left. And, what’s more, defeat usually only feeds conflict to permit it to explode at the next opportunity at double strength. Art roped into the fight, artists as scouts in battle, everybody fiercely convincing each other as to “the one and only right approach.”

The question arises if we really must still burn in this revolutionary romanticism which we unfortunately know so well, and which seems to have been analyzed and discredited so many times... Revolutions declared in recent decades, in my opinion, have turned out to be either ineffective or effective only in the very short term, and each has been based on endless conflict. Of the two options – the perspective of conflict, and the recognition and discourse of a crisis – I definitely prefer the latter, that is, a crisis understood in accordance with Greek sources as a moment of breakthrough or an about-face. Such a crisis has always been present and inevitable because we do understand it also as change – and don’t they say that change is the only thing we can be certain about in life?

Although crisis and change are usually perceived in negative terms, they both can have positive potential, as there is always a possibility of changing for the better. The Greek *krisis* comes from the verb *krinein*, meaning to separate, sieve, resolve, decide: so crisis also means choice, decisions related to alterations in the direction we take, and these always



daje nam możliwość podjęcia decyzji poprzedzonej procesem analizy danych i ich „odsiewania”, a tym samym – oferuje nam możliwość świadomego samostanowienia, czyli... autonomii. Wydaje mi się, że jeśli więc myśleć o sztuce jako o narzędziu, to właśnie narzędziu emancypującym, wspierającym nas i przygotowującym na wybór w przełomowych momentach, zarówno tych osobistych, jak i w czasach globalnego kryzysu, który tak mocno właśnie teraz odczuwamy.

Sztuka „wojenna”, odmalowująca i utrwalająca czarno-białą wizję rzeczywistości, nie pozostawia nam wielkiego wyboru, nie prowokuje pogłębionej refleksji, wymusza opowiedzenie się jedynie po jednej z dwu – zdecydowanych najczęściej przez kogo innego – stron. To dla mnie forsowana niestety często plakatowa polityczność, agitacyjna, manipulacyjna, daleko antagonizująca, uprzedmiotawiająca nas, wmanewrowująca niezadko we wcale „nie nasz” konflikt. Ja chcę wierzyć i wspierać sztukę, której podstawową misją jest obnażanie wszelkich uproszczeń; sztukę, która oddaje się reprezentowaniu rzeczywistości w całej jej złożoności, we wszystkich możliwych odcieniach i która w ten sposób prawdziwie nas aktywizuje, dostarczając narzędzi umożliwiających samodzielne stawianie o(d)poru różnego rodzaju opresji. Tak rozumiana sztuka wyrwa nas z bierności, prowokuje refleksję, inspiruje dokonywanie wyborów i tym samym – powiem to, choć może to zabrzmieć górnolotnie, ale mocno w to wierzę: taka sztuka pomaga nam, w przeciwieństwie do „umierania na wojnie”, po prostu świadomie żyć. I to nie jako samotne wyspy, ale we wspólnocie, w której znajduje się miejsce dla wielu punktów widzenia i przekonań.

Właśnie w takim kontekście lubię myśleć o aktywizmie sztuki, a zwłaszcza o aktywizmie choreografii, której ogromny potencjał leży m.in. w radykalnym praktykowaniu wspólnotowości, rozpoznaniu i celebrowaniu różnorodności i eksplorowaniu horyzontalności. Mam też wrażenie, że ostatnimi czasy bardzo mało mówimy o tym, że jedną z odwiecznych misji sztuki (zwłaszcza w kryzysie) jest także niesienie nadziei – nadziei, że pozytywna i trwała zmiana jest w ogóle możliwa. Zdaje się, że bardziej niż kiedykolwiek potrzebujemy dziś szkicowania jej potencjalnych scenariuszy. Jedno jest jednak pewne – trwała



imply an active attitude, which opposes passivity, gives us the opportunity to make a decision preceded by a data-analysis process and their "sifting," and thus it offers us the possibility of conscious self-determination, or ... autonomy. It seems to me that if you think of art as a tool, this should be an emancipating tool which supports us and prepares us for the choice when it comes to breakthrough moments, both personal and these related to global crisis, which we feel so much right now.

We aren't left with too much choice and time for in-depth reflection as far as the art of "war" – depicting and consolidating the black-and-white vision of reality – is concerned, as we're forced to take just one of the two sides, which is from the outset most often created and shaped by someone else. Unfortunately, to me it often looks like pushy poster politics or like agitation, which is manipulative, antagonistic, objectifying, often dragging us into what is in fact "not our" conflict at all. I want to believe in and support art with a primary mission of uncovering all oversimplifications; art that devotes itself to representing reality in all its complexity, in all possible nuances, and which in this way truly activates us by providing tools allowing us to stand up for ourselves and oppose different kinds of oppression. Art understood in this way frees us from passivity, provokes reflection, inspires us to make our own choices, and thus – I will state this although it may sound pompous, but the truth is I do believe in it – such art helps us live consciously, unlike being "killed in action." And not as isolated islands, but in a community where there is room for many points of view and beliefs.

This is the context I like to think within regarding activism of art, especially regarding activism of choreography, the vast potential of which relies greatly on, among other things, radical acts of exercising and practicing the community, recognizing and celebrating diversity, and exploring horizontality. I have also noticed recently that there is very little being said in reference to one of the fundamental missions of art, especially in the context of crisis: the one of generating hope, hope that positive and lasting change remains possible at all. It seems that today more than ever we must sketch those



zmiana wymaga przede wszystkim czasu. Dlatego o wiele bliższa jest mi wiara w ewolucję niż rewolucję.

MK Jak taka ewolucja mogłaby wyglądać?

JL Jest takie wspaniałe angielskie powiedzenie: *Practice what you preach!* Wierzę, że znajdujemy się w momencie, w którym same słowa i jedynie nawoływanie do działania już nie wystarczą – że trwałą zmianę przynieść może tylko odejście od deklaratywności na rzecz konstruowania i przede wszystkim praktykowania alternatywnych modeli, porządków, sposobów bycia razem (a to jeden z motywów przewodnich refleksji i praktyk najnowszej choreografii!). W tym wszystkim jednak najważniejsze wydaje mi się, by zacząć od pozbywania przemocy komunikowania się, czego podstawą jest zawsze słuchanie dla zrozumienia, a nie dla wyrażania opinii.

Pozostawanie na poziomie deklaratywności wydaje mi się niczym innym jak hipokryzją, gołosłowiem, pustą propagandą. Sprzyja barykadowaniu się na okopanym wcześniej stanowisku, z perspektywy którego trudno jest się otworzyć na inne pozycje i próbować je ujrzeć w ich złożoności a tym samym zrozumieć, co wydaje się jedyną drogą do jakiegokolwiek zmiany. Prowadzi to do zakleszczenia we własnej „bańce” i sprawia, że najważniejsze staje się bronienie własnych wyborów, umiejętność tłumaczenia ich sobie i innym i opowiadania świata z własnej perspektywy. Brak tu przestrzeni na słuchanie dla zrozumienia i dla poszukiwania nowych, alternatywnych wobec tych rozpowszechnionych, wyjść z impasu. W obecnej polityczno-społecznej sytuacji wydaje się, że obszary choreograficznej praktyki, które zdają się mieć teraz kluczowe znaczenie, to problematyzowanie wspólnotowości (towarzyszącej tańcowi praktycznie od samych jego początków), celebrowanie wszelkiej różnorodności, i praktyczne wypracowywanie alternatywnych wobec tych rozpowszechnionych scenariuszy dla „bycia razem”.

Tutaj widzę ogromny polityczny potencjał choreografii: w upieraniu się przy krytycznym praktykowaniu wspólnotowości i jej modeli – bo wierzę, że mogłyby posłużyć one jako



potential scenarios. One thing is certain, however: lasting change requires time. That's why faith in evolution rather than in revolution is much closer to me.

MK What could this evolution look like?

JL There is such a great saying in English: *Practice what you preach!* I believe that we are in a moment where words alone, however they are used, are no longer sufficient, and enduring change can only be made when it's not mere verbal declarations that are being prioritized, but the constructing and above all the practicing of alternative models, orders, ways of being together – and this is among the reflection leitmotifs and practices of the latest choreography, as well! Above all, however, opening with nonviolent communication, which is always based on listening in order to understand rather than to express opinions, seems to be the crucial thing.

Focusing on mere declarations seems to me nothing but hypocrisy, a groundless approach and empty propaganda. It leans over to the safe side and hinders seeing other problems in their complexity and thus understanding them – which seems the only way to be making any change. That then leads to being trapped in your own agenda and insisting on your own choices being the most important ones, which must be defended and explained so the world can be seen from your own perspective, and by others also. In such cases, there's no space for understanding or for seeking out new, alternative solutions that will help us break out of the impasse. In the current political and social situation, problematizing the community, which accompanies dance practically from its very beginnings, celebrating all diversity, and the practical development of alternatives to those mainstream scenarios for "being together," are the areas of choreographic practice that are of key importance.

In all this, I see the huge political potential of choreography: in insisting on critical practice of community and its models, because I do believe that they could be used as scenarios of co-existence and cooperation, which would be followed by





scenariusze współżycia i współpracy, za którym podążyłyby inne mikro- i makrospołeczności, a docelowo nawet – całe społeczeństwa. Jednak spoglądając szerzej na (nie tylko polskie) środowisko tańca, trudno mi się oprzeć wrażeniu, że choć coraz więcej mówimy o wspólnocie, różnorodności i inkluzywności, to nierzadko rozumiemy je bardzo powierzchownie. Na głębokim poziomie wciąż myślimy o członkach naszej dość wąsko rozumianej mikro-wspólnoty, opartej na współdzielonych preferencjach estetycznych, a że te odzwierciedlają światopogląd, w uproszczeniu linia podziału przebiega między przywiązanymi do konserwatywnych wartości tradycjonalistami i liberalnymi awangardzistami.

Kilka lat temu podczas jednej z dużych imprez tanecznych w Polsce, która zgromadziła artystów reprezentujących różne obszary tanecznej sztuki, nie mogłam oprzeć się wrażeniu, że podziały w tym tak bardzo jednak małym środowisku dość przerażająco odzwierciedlają te, które odnajdujemy w całym naszym społeczeństwie. Próbując dyskutować na jakikolwiek temat, obie grupy artystów nie były w stanie się ze sobą porozumieć – przedstawiały z góry ustalone stanowiska, odnosiły się do siebie językiem pogardy i wyższości i usilnie próbowały przekonać pozostałych do własnych racji, nie wsłuchując się przy tym w argumenty drugiej strony. W rezultacie obie angażowały się w (z góry skazane na niepowodzenie) objaśnianie tym drugiem „jedynie słusznej” wizji (artystycznego, ale i nie tylko) świata, co z natury swej już zawsze jest przemocowe... I do tego obie grupy nie były tego świadome, można powiedzieć: nie były w stanie usłyszeć także samych siebie.

Wtedy pierwszy raz dotarło do mnie, że najważniejszym postulatem na ten moment wydaje się trwała zmiana języka, jakim się posługujemy, byśmy przynajmniej w obszarze naszego własnego podwórka, także na poziomie dnia codziennego, mogli zejść z wojennej ścieżki i praktykować to, co namiętnie deklarujemy – zwłaszcza jeśli chcemy, by poszli za nami inni.

Ewolucja utrwalonych schematów myślenia i komunikowania się jest żmudnym i trudnym procesem, ale i warunkiem koniecznym zmiany, bo bez konstruktywnego i empatycznego



other micro- and macro-communities and, ultimately, who knows, maybe even entire societies. However, viewing the dance environment – not only the Polish one – from a broader perspective, it's difficult for me to get past the impression that although community, diversity and inclusiveness are getting more and more attention, we often understand them very superficially. Adopting an in-depth approach, we still recognize and care for members of our rather narrowly understood micro-community based on shared aesthetic preferences, and because these reflect the beliefs, the dividing line runs – excuse my simplifications, but still – between traditionalists attached to conservative values and liberal avant-gardists.

A few years ago, during one of the large dance events in Poland, which brought together artists representing a variety of dance-art areas, I got the impression that divisions within this very small environment reflected, quite frightfully, those typical of our society. Trying to discuss any topic, both groups of artists couldn't communicate with each other – they put forth preconceived opinions, spoke to each other using the language of contempt and superiority, and tried really hard to convince others of their own views, without listening to arguments presented by the opposing party. As a result, both groups involved in the conversation tried to explain to one another – an exercise in futility – “the only right” vision of the world artistically, but not only. What's more, both groups weren't aware of the fact that this manner of conversing is always violent, by its very nature. They pretty clearly couldn't hear themselves, either.

Then, for the first time, I realized that the most important postulate appears to be a lasting change in the language we use, so that at least in our own backyard, and in daily life situations, we might get off the warpath and practice what we passionately preach – especially if we want others to follow us.

The evolution of established thought and communication patterns is a tedious and difficult process, but it is also a necessity for change, because without constructive and empathic dialogue, there's no chance for any real community



dialogu żadna wspólnota nie jest w stanie zaistnieć. Wydaje mi się, że wobec tego, co dzieje się wokół, bardziej niż kiedykolwiek musimy praktykować trwałą zmianę w mikro-skali. Wierzę, że zgodnie z zasadami fizyki kwantowej nawet niewielka, nawet ledwie zauważalna zmiana ma szansę z czasem trwale wpłynąć na cały system. I żadna rewolucja tego nie dokona.

MK Gdzie w takim razie widzisz polityczny potencjał choreografii, gdzie lokowałabyś jej sprawczość?

JL Zapytano kiedyś wybitnego fotografa Jeffa Walla, czy sztuka może zmienić świat. Odpowiedział, że nie sądzi, by to było możliwe, ale to, co na pewno może zmienić, to patrzącego i jego stosunek do świata. A więc nie tyle jesteśmy w stanie zbawić świat, narzucając mu nasze własne reprezentacje (i przekonania), ile uwidaczniając jego złożoność i dostarczając tym samym odbiorcom narzędzi do samodzielnego ich postrzegania i rozumienia. W przypadku sztuk performatywnych, a zwłaszcza choreografii, wielką wartością jest bezpośrednie ucieleśnienie obrazów, oraz możliwość projektownia, obok czysto intelektualnego odbioru, także kinestetycznego i emocjonalnego doświadczenia. I skuteczne reprezentowanie tych wszystkich obszarów, które z jednej strony opierają się lub wręcz wymykają językowi, a z drugiej także umykają percepcji czysto wzrokowej. Od zawsze fascynuje mnie zdolność choreografii do ucieleśnionego metaforyzowania rzeczywistości, krytycznego jej transformowania, by uczynić widzialnymi i widzianymi (możliwymi do postrzeżenia i zrozumienia) mechanizmy, jakie nią rządzą. Tak ujęta i realizowana „taktyka uwidaczniania” to jednoczesna praktyka kontr-wizualizowania, tworzenia nowych sposobów widzenia i bycia widzianym oraz doświadczenia świata. Na swój sposób wpisuje ona współczesną choreografię w obszar kultury wizualnej i wizualnego aktywizmu (w ujęciu badanym i opisywanym przez Nicholasa Mirzoeffa<sup>1</sup>). I to właśnie te tak w duchu Rancière’owskim polityczne praktyki „odwiedzania” znaturalizowanych lub narzucanych nam przez wychowanie, kulturę

1 Zob. Nicholas Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Łukasz Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2016.

at all. It seems to me that because of the current global situation, we must insist on practicing lasting change at the micro-scale more than ever. I strongly believe, from principles of quantum physics, that even a small, only barely noticeable change can permanently affect the entire system over time. No revolution will ever do that.

MK So where do you see the political potential of choreography, where would you locate its agency?

JL Once, the great photographer Jeff Wall was asked if art could change the world. He replied that he didn't think it would be possible, but what art can definitely change is the onlooker and their relation to the world. So we aren't really able to save the world by imposing our own representations and beliefs, but through revealing the world's complexity and thus providing recipients with tools for independent, conscious perception and understanding. When it comes to the performative arts, and especially choreography, of great value are the direct embodiment of images and the possibility of also designing, along with a purely intellectual reception, a kinesthetic and emotional experience.

What is also important is the efficient representation of those areas that on one hand resist or even escape language, then on the other escape purely visual perception. I've always been fascinated by a metaphorical embodiment of reality that choreography is capable of, its critical transformation, to render the mechanisms governing it seeable and seen, perceivable and understandable. "Tactics of manifestation" when presented and implemented in this way is simultaneously a practice of counter-visualization, of creating new ways of seeing and being seen, and of experiencing the world. In its own way, it locates contemporary choreography in the area of visual culture and visual activism, as studied and described by Nicholas Mirzoeff.<sup>1</sup> And these areas of choreographic practice, as with Rancière's political practices of "unseeing" and rejecting that perception of the body and reality which is either naturalized or imposed on us by up-bringing, culture or the media, as well as creating new (auto)

<sup>1</sup> See Nicholas Mirzoeff, *How to See the World*, London: Pelican, 2015.



czy media sposobów postrzegania ciała i rzeczywistości oraz kreowania nowych (auto)reprezentacji wydają mi się dziś jednym z najistotniejszych obszarów choreograficznych praktyk.

MK Czyli nie tyle będziemy widzów upodmiotawiać, ile damy im narzędzia, by zrobili to sami – według własnych zasad i potrzeb.

JL Dokładnie tak. Bo znów zwróćmy uwagę, że na poziomie języka intencja bezpośredniego upodmiotowienia podszyta jest niebezpiecznie oceniającym i wyższościowym przekonaniem, że ktoś jest uprzedmiotowiony a to my dysponujemy mocą dokonania (jego/jej) przemiany... Zamiast więc usilnie upodmiotawiać, obok wspomnianych wyżej strategii uwidaczniania i „odwiedzania”, postuluję raczej – i w tym widzę naszą ogromną rolę i odpowiedzialność – dzielenie się na szerszą niż dotąd skalę narzędziami, które choreografia wypracowuje od dekad (najczęściej w wąskim gronie wtajemniczonych, za zamkniętymi drzwiami tanecznych studio), a które zdają się stanowić dziś idealny kryzysowy „survival kit”. W tym kontekście szczególnie ważne są dla mnie dwa obszary – przestrzeń praktyk somatycznych oraz improwizacji.

Pierwszy pozwala nam odnowić (lub nareszcie zbudować świadomie) bezpośrednią relację z własnym ciałem, doświadczyć ponownie psychofizycznej jedności, zakorzenić w materialnej rzeczywistości, dosłownie i w przenośni stanąć na własnych nogach i poczuć grunt pod stopami, zaufać grawitacji i odzyskać zdolność odnajdywania równowagi w bardzo z natury niestabilnej, zmiennej rzeczywistości (codziennej, ale i tej społecznej i politycznej). Wszystko to jest z kolei koniecznym punktem wyjścia i mocną bazą dla możliwości stawiania oporu.

W tym kontekście także ten drugi obszar – improwizacja – wydaje mi się bardzo istotny. Myślę tu o improwizacji jako o najlepszej możliwej metaforze naszej egzystencji, w której ciągle wystawieni jesteśmy na zmianę – nieustanne mikro- i makrokryzysy, które domagają się naszej reakcji i stawiają nas wobec konieczności (często natychmiastowej) decyzji. I nie zawsze odpowiedzią na kryzys musi być defensywny atak.



representations – such approaches seem to be among the most important ones, as far as I’m concerned.

MK Which is to say we won’t be empowering the audience as much, but we’ll give them the tools so that they can do it themselves – according to their own principles and needs.

JL Exactly. Let’s not forget that at the language level, the intention of direct subjectification is associated with a dangerously judgmental and superior belief that someone is subjectified and we’re holding power and we’re capable of making [their] transformation.... Instead of insistent subjectification, along with the strategies of manifestation and “unseeing” mentioned above, I postulate sharing the tools, on a wider scale than before, that choreography has been developing for decades – usually among a small group of initiates, behind the closed doors of a dance studio – and which seem to be the perfect “survival kit” in these current times of crisis. I see in this sharing process our enormous role and responsibility, and in this context, two areas are particularly important to me: the space of somatic practices and improvisation.

The first allows us to renew, or to finally consciously build, a direct relationship with our own body, re-experiencing psychophysical unity, rooting ourselves back in physical reality, standing on our own feet and feeling the ground underfoot both literally and figuratively, trusting gravity and regaining the ability to find balance in everyday reality, but also the social and political reality, which in nature is unstable and changeable. All this, in turn, is a necessary starting point and a strong basis for the resisting possibilities.

In this context, the second area mentioned above, improvisation, also seems to be very important. What I have in mind here is improvisation as the best possible metaphor for our existence, in which we’re continually exposed to change – constant micro- and macro-crises that demand our reaction and very often confront us with the necessity of immediate decision. And the answer to crisis doesn’t always need to be defensive aggression.



Trening improwizacji opiera się przede wszystkim na możliwie najskuteczniejszym i twórczym zawiadywaniu kryzysem; na doskonaleniu umiejętności konstruktywnego reagowania na zmianę (czy raczej dialogowania z nią) w czasie rzeczywistym; na wyostrzeniu wielopoziomowej ucieleśnionej percepcji, na rozwijaniu jednoczesnej zdolności rejestrowania i transformowania wielorakich bodźców, kreatywnego wykorzystywania energii. A wszystko po to, by postrzegać i doświadczać więcej i dzięki temu bardziej świadomie i przy jak najmniejszych stratach reagować, pozostawać aktywnym, stawiać opór czy przekuwać momenty kryzysu w możliwość pozytywnej zmiany. W takim ujęciu bogaty i przez kolejne pokolenia choreografów intensywnie rozwijany katalog praktyk i strategii improwizacyjnych (zwłaszcza tych grupowych, w których konieczna jest rezygnacja z ego na rzecz wzajemnego słuchania się i bezustannego negocjowania z innymi), wydaje mi się niedocenianym laboratorium przetrwania. Oferuje wielkie pudełko z narzędziami, z którego każdy i każda z nas mógłby/mogłaby korzystać wedle własnych potrzeb i które umożliwiłyby skuteczny odpór nie tylko opresji, ale i różnego typu manipulacjom. Dlatego uważam, że regularne warsztaty improwizacji i zajęcia z somatyki powinny być wprowadzone na stałe do szkół!

Bliskie mi jest też przekonanie, że budowanie mikro-wspólnot opartych na empatii – praktykowanie wspólnotowej utopii – może być dziś jedyną skuteczną formą stawiania oporu brutalnej rzeczywistości. Oznacza to jednak, jeśli pozwolisz mi powtórzyć, konieczność trwałej zmiany sposobu myślenia i komunikowania się (zwłaszcza w kryzysie!), by zburzyć mury empatii, żeby użyć terminu prof. Arlie Russell Hochschild<sup>2</sup>, i umożliwić głęboki dialog. A ten zawsze musi oznaczać świadomą rezygnację z porządku, który opiera się na sporze opozycyjnych stanowisk.

**MK** W dodatku wchodzenie w dialog w pozycji oponentki oznacza nie tylko akceptację narzuconych wcześniej warunków rozmowy, ale przede wszystkim ograniczenie naszej sprawczości do reakcji. W jakimś stopniu odśłania się tu – moim zdaniem – niebezpieczeństwo takiej konceptualizacji społeczeństwa,

2 Arlie Russell Hochschild, *Obcy we własnym kraju. Gniew i żal amerykańskiej prawicy*, przeł. Hanna Pustuła, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.

One can say that improvisation training is primarily based on the most effective creative management of crisis, on mastering the ability to react constructively to change or rather to converse with it in real time, on sharpening multilevel embodied perception, on developing the simultaneous ability to register and transform multiple stimuli and use energy creatively. All this in order to perceive and experience more, thus reacting more consciously and minimizing losses, remaining active, resisting or turning moments of crisis into possibilities for positive change. From this perspective, the rich catalog of practices and improvisation strategies, intensively developed by subsequent generations of choreographers – especially group strategies where it is necessary to give ego up for the sake of comprehensive communication and constant negotiation with others – seems to be an underutilized survival laboratory. It is like a jumbo toolbox, which each and every one of us could use according to their own needs, and which would allow for effective resistance to not only oppression, but also to various types of manipulation.

That's why I think regular improvisation workshops and somatics classes should be permanently available in schools! I also believe that building empathy-based micro-communities and practicing utopias of community today may be the only effective form of resisting harsh reality. This means, however, if you'll allow me to repeat myself, the need for enduring change in the way we think and communicate – especially in crisis! – to breach the empathy walls, to quote Prof. Arlie Russell Hochschild,<sup>2</sup> and open a constructive dialogue, which always means a conscious rejection of any order that's been based on dispute between opposing parties.

MK Moreover, entering into dialogue as an opponent means both accepting pre-imposed conditions of conversation and, first and foremost, restricting our agency to reaction. To some extent, in my view, the danger of the conceptualization of society proposed by Chantal Mouffe is shown here: entering into conflict often leads to consolidating the existing order, with the only one changing being the one occupying the hegemonic position. Also, entering such a conflict zone

2 Arlie Russell Hochschild, *Obcy we własnym kraju. Gniew żal amerykański prawicy*, transl. by Hanna Pustuła, Warsaw: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2017.





jaką proponuje Chantal Mouffe: wchodzenie w konflikt prowadzi często do utwierdzenia zastanego porządku, a zmienia się tylko ten, kto zajmuje pozycję hegemoniczną. Co więcej, wchodzenie w tak zarysowane pole walki wzmacnia mechanizmy przemocowe – wymaga od ciebie skutecznego zajmowania stanowiska, umiejętności wypromowania własnego punktu widzenia (czasem kosztem dyskredytowania innych), efektywności i podnoszenia głosu, by być lepiej i dalej słyszaną. Czyli właściwie powtarzamy tu podstawowe zasady porządku patriarchalnego.

Tymczasem kluczowa wydaje się dzisiaj zmiana zasad, na jakich rozmawiamy i współ-funkcjonujemy, czy też wypracowanie nowych możliwych sposobów bycia-ze-sobą czy bycia-wobec-siebie. Wydaje mi się też, że wskazane przez ciebie ograniczenia związane z porządkiem konfliktu bardzo trafnie wskazują przyczyny obecnego kryzysu polityczności sztuki: zakleszczyliśmy się w walce o to, kto lepiej i skuteczniej powie publiczności ze sceny, jak jest.

- JL I powtarzamy w ten sposób mechanizm mansplainingu. Niestety wydaje mi się, że błąd taki popełnia również nierzadko współczesna choreografia, zwłaszcza ta awangardowa, dyskursywna, tak bardzo auto-referencyjna. Zwłaszcza, jeśli zakleszcza się w swym hermetycznym dyskursie i komunikuje językiem postrzeganym zdecydowanie jako wyższościowy. Do tego, paradoksalnie, mimo że podstawowym materiałem choreografii jest tak nam wszystkim bliskie (a więc potencjalnie jako narzędzie w komunikacji idealne) ciało – nie tylko myślące, ale i czujące (!) – to jednak wielokrotnie awangardowa choreografia wymazywała z pola swoich zainteresowań emocje, odmawiała im istotności... A te przecież są faktem! „Feelings are facts”, jak ogłosiła już pod koniec lat 60. sama Yvonne Rainer w odpowiedzi na dojmujące przeczucie, że zorientowana jedynie na formalne eksperymenty i intelektualne dywagacje, dalece autoreferencyjna choreografia traci kontakt z rzeczywistością i własnym odbiorcą. „Ci, którzy nie pamiętają historii, skazani są na powtarzanie jej błędów” – powiedział Santayana. Liderka choreograficznej rewolucji post modern, Yvonne Rainer,



enhances the mechanisms of violence: it demands that you take a firm stand, along with the skill of insisting on your own point of view – often at someone’s expense, by discrediting them – and efficiency and amplifying your voice so only you’re being heard. So we are actually repeating basic patriarchal principles here.

Meanwhile, changing the principles of talking and co-operating and developing possible new ways of being-with-yourself or being-to-yourself seem crucial today. It also seems to me that limitations related to the order of conflict you have very accurately indicated demonstrate the reasons for the current crisis in politicized art: we are fixated in the struggle where the winner is the one who, from the stage, will better at swaying the audience in an effective way about the current situation.

JL And that’s how we repeat the mechanism of mansplaining. Unfortunately, it seems to me that contemporary choreography often makes exactly that mistake, especially when it comes to the avant-garde, which is so discursive and so self-referential. Especially if it gets stuck in its hermetic discourse and communicates by means of a language perceived as definitely superior.

Paradoxically, despite the fact that the basic material of choreography is the body, which is so close to all of us thus should potentially serve as a perfect communication tool and more – the body that not only acts and thinks but also feels! – still, many times in past, avant-garde choreography has erased emotions from its field of interest and refused their significance...yet they are factual! “Feelings are facts,” as Yvonne Rainer announced in the late 1960s in response to an overwhelming premonition that self-referential choreography focused only on formal experiments and intellectual agonizing, losing touch with reality and its own intended recipient. *Those who do not remember history are bound to repeat its mistakes*, said Santayana. Rainer, a leader in the postmodern choreographic revolution, returned validity to emotions then...left to make films, which, in her opinion, were much closer to life and more effectively represented



oddała ważność emocjom i... odeszła kręcić filmy, w jej przekonaniu o wiele bliższe życiu i skuteczniej reprezentujące wielowarstwową rzeczywistość niż praktykowana przez nią dotąd formalna choreografia. Ja jednak chcę wierzyć, że jesteśmy dziś w stanie z pełną świadomością przyznać: „feelings are facts” i wciąż (a właściwie właśnie dlatego!) uprawiać choreografię. Nie bez powodu zresztą zgłębianie na nowo jej afektywności jest dziś jednym z istotnych obszarów praktyk. To szczególnie ważne zwłaszcza w obecnym czasie, gdy żyjemy w epoce, w której rozum notorycznie ustępuje miejsca emocjom, a każdy, kto jest tego świadomy i umie emocjami zarządzać, zyskuje automatycznie przewagę (czyniąc z emocji niestety narzędzie politycznej walki). Tu znów choreografia, a zwłaszcza somatyka, wkraczają z ważną misją – misją zwracania ciała jego psychofizycznej pełni, przywracania świadomości ucieleśnionych (odczuwanych, a nie tych narzucanych czy wmawianych nam!) emocji, dzięki czemu skutecznie opierać możemy się wszelkim manipulacjom.

- MK Strategia polityczności, którą proponujesz, jest dla mnie strategią głęboko feministyczną – podobnie jak twoja praktyka kuratorska realizowana w ramach programu Stary Browar Nowy Taniec. Mam tu na myśli polityczność, która nastawiona jest na słuchanie innych, a nie ich przekrzykiwanie, która szuka rozmaitych form bycia ze sobą, a nie zajmuje się narzucaniem własnego porządku. Takie rozumienie polityczności wydaje mi się możliwą odpowiedzią na obecny kryzys sztuki politycznej, na nasze dojmujące poczucie braku sprawczości. Wierzę też, że to rozwiązanie w najmniejszym stopniu nie ogranicza się do obszaru sztuki. Tym bardziej, że w ostatnich latach rzeczywistość pokazała nam najboleśniej, jak to możliwe, że dotychczas obowiązujący porządek patriarchalny jest samobójczy.
- JL Od początku było dla mnie jasne, że jeśli chcę skutecznie promować oraz wspierać najnowszą choreografię, to tylko przez instytucję, która (jeśli mogę dość przewrotnie odnieść się do motta jednego z wiodących polskich dramatycznych



multilayered reality than the formal choreography she had been engaged in.

However, I want to believe that today we are capable of being fully aware and admitting that “feelings are facts” and still – actually, *because* of that! – insist on practicing choreography. It’s not without reason that re-exploring its affectivity is a crucial area of practice today. This is especially important at present, living in a period when reason gives way notoriously to emotion and anyone aware of that fact and knowing how to manage emotions holds an automatic advantage – making a tool for political gain out of emotion, unfortunately. Here again, choreography and especially somatics arrives with an important mission, which is returning the body to its psychophysical fullness, restoring our consciousness of embodied emotions – those we in fact feel, not those we’re having imposed on us or we’re being persuaded of! – with the result that we can effectively resist such manipulations.

MK The political strategy you propose, for me, is deeply feminist – like your curatorial practice as implemented as part of the Old Brewery New Dance program [based in Poznań]. I refer to politics focused on listening to others, not out-shouting them, on seeking various forms of being with each other rather than imposing its own order. This kind of understanding of politics seems a possible response to the current crisis of political art, and to our overwhelming sense of lacking agency. I also believe this solution isn’t only limited to the realm of art. Especially given that reality, in recent years, has shown us, in the most painful ways possible, that the current patriarchal order is suicidal.

JL From the very outset, it has been clear to me that if I want to effectively promote and support the latest choreography, this would be possible only through an institution that – if I may refer quite perversely to the catch phrase of a leading Polish drama theater – will listen more and won’t always “get in the way.” Old Brewery New Dance and its multilevel shape – as a program that consistently broadens the understanding of choreography and its areas of activity, and a program



teatrów) będzie się bardziej wsłuchiwać, niż wtrącać. Stary Browar Nowy Taniec i jego wielopoziomowy kształt – jako programu konsekwentnie poszerzającego rozumienie choreografii i obszaru jej aktywności; programu inspirującego choreograficzną refleksję i autorefleksję, a jednocześnie wspierającego i profesjonalizującego choreograficzną praktykę; programu stwarzającego konkretne szanse artystycznego rozwoju polskich choreografów/choreografek – wyłaniał się przez kilka pierwszych lat w ciągłym procesie nasłuchiwania właśnie, i w odpowiedzi na pogłębioną analizę konkretnych potrzeb środowiska.

Bezpośrednie przeszczepy modeli wspierania choreografii zagranicą, które miałam okazję poznać jeszcze zanim pojawiła się okazja do stworzenia przestrzeni dla tańca w Browarze, najzwyczajniej nie były możliwe. Wszystkie wymagały dalekiej adaptacji do specyficznych polskich warunków, rodzaju i skali potrzeb. Piętnaście lat temu terminy dziś tak dobrze już rozpoznane i powszechnie praktykowane jak „research”, „rezydencja” czy „feedback” były słabo rozpoznane; taneczna edukacja odbywała się prawie wyłącznie w obiegu warsztatowym, a najzdolniejsi wyjeżdżali do szkół zagranicą, by ze swymi dyplomami i wiedzą do Polski zazwyczaj nie wracać. Nie było przecież dokąd, nie było szansy na profesjonalną pracę.

I co najbardziej uderzające, „choreografowanie” nie było wtedy jednoznacznie rozumiane jako osobna artystyczna praktyka, co trudno zrozumieć w kraju o tak silnej tradycji teatralnej, w której nikt nie kwestionuje istnienia aktorów i reżyserów, odmienności ich działań i konieczności sprofilowanego kształcenia. Oczywiście w tańcu sprawę komplikuje fakt, że autor dzieła (a nawet autorzy) zazwyczaj jest także na scenie. Mimo to jednak niepostrzeżenie choreografii jako autonomicznej praktyki było dla mnie szokiem. Wchodziłam w świat tańca na początku lat 2000. jako młoda teatrolożka i krytyczka, odkrywając go w dużej mierze na własną rękę (równolegle poznając obieg międzynarodowy i polski, co umożliwiało bezpośrednie porównania). Szybko zorientowałam się, że najczęstszą formą obecności choreografii na profesjonalnej scenie w Polsce był wówczas albo ruch w teatrze



inspiring choreographic reflection and self-reflection while at the same time supporting and professionalizing choreographic practice, and a program creating real opportunities for the artistic development of Polish choreographers – emerged for the first few years in a process of continuous listening and as a response to an in-depth analysis of the specific needs of the dance community.

Directly transplanting models from abroad for supporting choreography, which I could learn from even before there was an opportunity to create space for dance in the Old Brewery, simply wasn't possible. They all required far-reaching adaptation to fit specific Polish conditions, the type and scale of needs and existing legal frames of operation here. Fifteen years ago, terms such as "research," "residency" and "feedback," now obvious and widely practiced, were not clear or readily recognized; dance education took place almost exclusively in the form of workshops, and the most talented students went abroad to schools and almost never returned to Poland with diplomas and knowledge. There was no place to return to, and no chance of regular professional work.

And what is really shocking is that "choreography" was not clearly understood at that time as an independent, autonomous artistic practice. Which was really strange in a country with such a strong theater tradition, where no one questioned the existence of actors and directors, the difference in their activities and the need for profiled education. Of course, the matter in dance is complicated because of the fact that the maker of the work (and even co-makers) usually performs on stage as well. Nevertheless, that refusal to perceive choreography as an autonomous practice was shocking to me.

I entered the world of dance at the beginning of the 2000s as a young theater scientist and critic, discovering it largely on my own – at the same time getting to know the international and Polish environments, thanks to which I could make direct comparisons. I quickly realized that the most common form of choreography in the Polish professional environment was either movement in drama theater or dance-theater productions, although they were far from the canonical German



dramatycznym, albo spektakle pod wezwaniem teatru tańca, choć dalekie jednak od kanonicznego niemieckiego Tanztheater, czasem, inkrustowane sporadycznie elementami teatru/tańca fizycznego z przełomu lat 80. i 90.

Stworzenie w Studio Słodownia +3 pierwszej w Polsce przestrzeni dedykowanej wyłącznie współczesnej choreografii, w jej nieznannej szerzej u nas eksperymentalnej, awangardowej, a nie tradycyjnej teatralno-tanecznej odsłonie, było dla mnie w tym kontekście istotnym gestem sprzeciwu, także jako widza – którym czuję się zawsze przede wszystkim. Widza, który – podobnie jak całe taneczne środowisko – pozbawiany jest dostępu do wciąż powiększającego się bogactwa choreograficznych obszarów, a tym samym możliwości świadomego własnego wyboru spośród wielu możliwych propozycji. Głęboko wierzę, że podobnie jak w naturze, jednorodność to zdecydowanie szwankujący ekosystem. O wiele zdrowsza i w efekcie owocująca pożądanym harmonijnym rozwojem jest konsekwentnie pielęgnowana różnorodność (o konieczności redefinicji rozwoju w kontekście ekologii pięknie pisze choćby Adam Krause w *Sztuce jako polityce*<sup>3</sup>).

Stary Browar Nowy Taniec zrodził się z drastycznego poczucia braku, z przekonania o niedoreprezentowaniu w Polsce bardzo ważnych obszarów choreograficznej praktyki. Miałam wielką nadzieję, że poprzez uczynienie ich widzialnymi (także dla szerszej publiczności) i poprzez (postrzegane wtedy jako radykalne) upieranie się przy dedykowaniu im w całości naszych działań i przestrzeni cała polska scena zyska brakującą jej różnorodność, która skutecznie stymulować będzie jej dynamiczny, długofalowy rozwój. To proces intencjonalnie pomyślany i rozpisany na lata i tak też nasz program się wykluwał. Ewoluuował w oparciu o nieustanną empatyczną obserwację, dialog ze środowiskiem i ciągłą ewaluację.

**MK** A więc wsłuchiwanie się, by móc skutecznie odpowiadać na pojawiające się potrzeby artystów, a nie wymaganie od nich dostosowywania się do narzuconej programowej wizji? Dla mnie podstawowe jest tu pytanie o gotowość do wycofania się z pozycji władzy, o otwartość na oddanie kawałka własnej

3 Adam Krause, *Art as Politics. The Future of Art and Community*, New Compass Press, Porsgrunn 2011.

Tanztheater, encrusted, sometimes, occasionally, with elements of physical dance or physical theater from the 1980s and 1990s.

The creation of Studio Słodownia +3 – the first space in Poland dedicated, not to traditional theatrical and dance choreography, but exclusively to experimental and avant-garde forms, not at all well known in our country then – was for me an important gesture of opposition. And I executed it also as a viewer, which I always consider my first identity. The viewer who, as with to the entire dance environment, is deprived of access to the ever-expanding wealth of choreographic areas, and thus the possibility of making aware choices themselves out of many possible options. I firmly believe that homogeneity, as in nature, is definitely a malfunctioning ecosystem. Consistently cultivated diversity is the much healthier option, as it results in the desired harmonious development: the need to redefine development in the context of ecology is written about beautifully by Adam Krause in *Art as Politics*.<sup>4</sup>

Old Brewery New Dance was born from a severe sense of deficiency, from the belief that very important areas of choreographic practice were underrepresented in Poland. I had great hope that by making them visible – and to wider audiences – and by insisting on dedicating our activities and space to them all, which was perceived then as radical, the entire Polish scene would gain its missing diversity, which would then effectively stimulate dynamic long-term development. This process was intentionally thought through and planned for years, and this is how our program was hatching. It has evolved due to constant empathic observation, dialogue with the community and continuous evaluation.

- MK So – listening to artists so that their emerging needs can be resolved effectively, rather than requiring them to adapt to an imposed program? What seems crucial here is a readiness to withdraw from the position of authority, and an openness to hand out a piece of one's own space in creating an order that doesn't necessarily have to serve the purpose of realizing

3 Adam Krause, *Art as Politics: The Future of Art and Community*, Porsgrunn: New Compass Press, 2011.



przestrzeni na rzecz utworzenia porządku, który niekoniecznie musi służyć realizacji danych kuratorskich idei. Chodziłoby tu o to, żeby zaryzykować i słuchać, zamiast ciągle zabierać głos.

- JL Rzeczywiście taki rodzaj przemocowej postawy kuratorskiej od zawsze był mi obcy. Mam wrażenie, że moje kuratorowanie bardziej niż w programowych tekstach, czy publicznych wystąpieniach wchodzących w światopoglądowe i estetyczne spory, zdecydowanie bardziej manifestowało się przede wszystkim w działaniu: w stwarzaniu przestrzeni i ram do swobodnej twórczej aktywności innych. I to ram na tyle elastycznych, by można je było modelować w zależności od pojawiających się („wysłuchanych”) problemów i potrzeb, a jednocześnie także na tyle stabilnych, by stworzyć bezpieczne laboratorium dla podejmowania artystycznego ryzyka oraz pełnego zrozumienia niesionej przez eksperyment możliwości potknięcia. W Starym Browarze to, co inni mogliby nazwać „porażką”, rozumieliśmy zawsze jako jeden z najbardziej potencjalnie kreatywnych momentów (a więc także jako konieczny elementu każdego rozwoju).

Najbliższa jest mi chyba właśnie koncepcja kuratorowania jako otaczania opieką (wychodząca zresztą z etymologii tego słowa). I rzeczywiście, jeśli myśleć o tym w perspektywie feministycznej, o której wspominałaś, otaczanie opieką przenosi nas od razu w sferę kulturowo przypisywaną kobietom: w sferę troski, i w obszar myślenia o rozwoju nie jako o wzroście ilościowym, ale jako poprawie jakości i różnorodności relacji. Dziś myślę, że to uporczywe pozostawanie w działaniu, stwarzanie przestrzeni i ram (także dla uwidaczniania i rozumienia choreografii) oraz otaczanie opieką – tak właśnie mogłabym zdefiniować mój własny aktywizm!

Muszę tu jednak mocno zaznaczyć, że mogłam opiekować się i wspierać innych, i to w takiej właśnie feministycznej, jak ją definiujesz, formie, tylko dlatego, że sama doświadczyłam ogromnego wsparcia. I nie wydaje mi się przypadkiem, że wspierała także kobieta – Grażyna Kulczyk – która od



curatorial ideas. The idea would be to risk listening to artists instead of constantly telling them what to do.

JL True. I've always been against that sort of violent curatorial policy. I suppose my curating was definitely more manifested in specific actions than in program texts or public appearances revolving around ideological and aesthetic disputes; it was focused on creating space and a framework that could be freely used by others in their creative activity. And that framework was to be flexible enough to be modeled depending on emerging or "heard" problems and needs, while being stable enough to create safe conditions for venturing artistic risk in full awareness of possible failure. At the Old Brewery, what for others might have been interpreted as a "failure" meant for us one of the most potentially creative moments, and thus a necessary element and condition of any development.

I think the concept of curating understood as taking care is closest to me – anyway, the etymology of the word already suggests it. And indeed, in the feminist approach you've mentioned, taking care of somebody immediately takes us into the sphere attributed culturally to women: in the sphere of concern, and in the area where development is thought of, not as quantitative increase, but as an improvement in the quality and diversity of relationships. Today, indeed, I think persistent action, creating and providing space and frameworks – including those for making choreography visible and understandable – and literal caretaking is how I could define my own activism!

However, here I must point out that I was able to look after and support others, adopting a feminist approach as you define it, simply because I experienced tremendous support myself. And it is probably no coincidence that I also was supported by a woman, Grażyna Kulczyk, who placed her trust in me from the very beginning and provided me with rare freedom in creating the performative program of Art Stations Foundation. I will always be grateful to her for that, and I hope the Polish dance community shares that gratitude. I think it should always be emphasized that only thanks to her



samego początku obdarzyła mnie wielkim zaufaniem i rzadko spotykaną wolnością w kreowaniu programu performatywnego fundacji Art Stations, za co będę jej zawsze (i mam nadzieję także polskie środowisko tańca) wdzięczna. Myślę, że nigdy dość podkreślenia, że tylko dzięki jej ciągłemu wsparciu Stary Browar Nowy Taniec mógł nieprzerwanie funkcjonować przez piętnaście lat i ewoluować z roku na rok, poszukując optymalnej dla siebie (i swoich beneficjentów) formy.

Skuteczne realizowanie naszej wizji, pozostawanie w empatycznej relacji z potrzebami środowiska i możliwość reagowania na nie niemal natychmiast, kreowanie przestrzeni dla ciągłego improwizowania – testowania możliwych formuł działania i ćwiczenia się w reagowaniu na kryzys – wszystko to możliwe było paradoksalnie tylko dzięki bezwarunkowej i dodającej skrzydeł akceptacji pani Kulczyk i jej zapewniającemu ciągłość strukturalnemu, prywatnemu finansowaniu. Dało nam ono skuteczne uniezależnienie od zewnętrznych publicznych źródeł finansowania, od formalnych ograniczeń, jakie niesie ze sobą umocowanie w miejskich czy regionalnych strukturach, i wreszcie, od jakichkolwiek politycznych nacisków i zawirowań, które niejedną, nawet najbardziej tradycyjną (a co dopiero progresywną) instytucję nie raz już zmiotły z powierzchni ziemi. W tym kontekście można by spojrzeć na Stary Browar Nowy Taniec trochę jak na piętnastoletnią „tymczasową strefę autonomiczną” (zapożyczając termin od Hakima Beya) – niezależną, rządzącą się swoimi prawami wyspę – przestrzeń wolności oferującą bezpieczną przystań umożliwiającą stałe praktykowanie zarówno choreografii, jak i choreograficznej mikro-wspólnoty, zbudowanej zarówno z artystów, jak i publiczności.

- MK Z mojej perspektywy, jako odbiorczyni i kuratorki, w ciągu tych piętnastu lat dokonała się w lokalnym środowisku właściwie paradygmatyczna zmiana w myśleniu nie tylko o tańcu, ale i o teatrze, a raczej o tym, czym sztuki performatywne mogą być i gdzie leży ich sprawczość. Przy czym zmiana ta nie nastąpiła gwałtownie, nie potrafię nawet wskazać konkretnego, kulminacyjnego momentu – z perspektywy czasu myślę o tym



tremendous support could Old Brewery New Dance operate continuously for fifteen years, evolving and seeking the optimal form for itself and for its beneficiaries.

Effective implementation of our vision, remaining in empathic relations with the community and being able to respond almost immediately to its needs, creating space for continuous improvisation – testing possible action formulas and exercising responses to crises – paradoxically, that was all possible only thanks to the unconditional, greatly motivating acceptance of Mrs. Kulczyk and her private financing that provided us a home and ensured structural continuity. Due to her support, we became independent of external public financing, of formal restrictions related to being subordinated to state or regional structures, and finally of any political pressure and turmoil that has more than once wiped out even the most traditional not to mention progressive institutions. In this context, Old Brewery New Dance can be perceived as a fifteen-year “temporary autonomous zone,” to borrow the term from Hakim Bey: an independent island governed by its own rights, an area of freedom offering a safe haven that has enabled the constant practice of both choreography and a choreographic micro-community made up of both artists and audiences.

MK As a recipient and curator, I see this period of fifteen years as a paradigmatic change that has taken place in the local environment – a change related to thinking not only about dance and theater, but about what performative arts can be and where their agency lies. At the same time, this was not a sudden change; in retrospect, I think that a specific culminating moment can't be indicated because it was, instead, a rather painstaking process.

Taking this point of view into consideration, what do you think about the current situation of choreography in Poland and its position in relation to other arts?

JL Of course, I see incredible development, which is both quantitative and above all qualitative! The Polish dance scene we had fifteen years and the one we have today are light years

raczej jako o mozolnym procesie. Jak z tego punktu widzenia patrzysz na obecną sytuację choreografii w Polsce i na jej pozycję wobec innych sztuk?

- JL Oczywiście, że widzę niesamowity rozwój – ilościowy, ale przede wszystkim jakościowy! Taneczny polski świat sprzed piętnastu lat i dzisiejszy to dwie zupełnie odmienne planety! Cieszę się, że udało nam się przyczynić do tej transformacji, w pewnym sensie przygotować pod nią grunt, który, biorąc pod uwagę tempo zmian, okazał się tak niezwykle żyzną glebą. Najbardziej dumni jesteśmy oczywiście z całego pokolenia artystów, których dzięki naszym programom udało się wesprzeć w choreograficznym rozwoju – większość z nich zdobywała choreograficzne narzędzia i doskonaliła je w ramach naszych programów edukacyjnych i researchowych, wielu umożliwiłmy choreograficzny debiut, niektórych wspieramy regularnie w ich kolejnych produkcjach.

To oni nadają dziś rytm i ton polskiej tanecznej scenie, mają talent, a przede wszystkim wiedzę konieczną do krytycznej (auto)refleksji i ciągłego redefiniowania choreografii (co stanowi motor jej nieustannego rozwoju). Cieszy mnie ogromny wzrost widzialności choreografii i rozwój dyskursu wokół niej, do którego przyczyniają się – mam nadzieję – także nasze stypendia. Dzięki temu wszystkiemu otworzyło się przed artystami coraz więcej możliwości także publicznego i instytucjonalnego wsparcia. Nie ma wątpliwości, że przeżywamy choreograficzny *boom*, a zainteresowanie choreografią cieszy zwłaszcza tam, gdzie dotąd była ignorowana.

Zewsząd słychać nieustanne wołanie o choreografów – także z prestiżowych galerii i teatrów dramatycznych – ale czy na pewno jest to wołanie o samą choreografię? Bo może tylko o wiedzę i talent choreografów, którzy swoje umiejętności i kreatywność nierzadko bardzo hojnie składają na ołtarzu choćby teatralnej sztuki? Czy wzmożone zainteresowanie choreografią wiąże się ze zrozumieniem i możliwością konkretnej odpowiedzi na specyficzne zapotrzebowania niezależnego choreograficznego środowiska i pragnieniem



apart! I'm glad we contributed to this transformation, prepared the ground, in a sense – which, taking into account the pace of change, turned out to be such extremely fertile soil. Of course, we feel the greatest sense of pride at the entire generation of artists who, thanks to our programs, were supported in their choreographic development; most of them acquired choreographic tools and mastered them within our education and research programs, while many were given the chance to debut their choreography and some have been regularly supported by us in their subsequent productions.

Today, they set the rhythm and tone of the Polish dance scene. They are gifted and, above all, they possess the knowledge and awareness necessary for critical auto-reflection and continuous redefinition of choreography, which is the engine of its constant development. I'm really glad that choreography is becoming more and more visible and discoursed upon, which, I hope, our grants and research scholarships also contribute to. Thanks to all this, artists are being given more opportunities for public and institutional support. We are undoubtedly experiencing a choreographic boom, and the interest in choreography is especially satisfying where it had so recently been ignored. A steady call for choreographers is heard everywhere, including in prestigious galleries and drama theaters.

Yet is this really a call for choreography itself? Maybe it's only about the knowledge and talent of choreographers, who often generously sacrifice their skills and creativity for the sake of theater art? Is the increased interest in choreography related to understanding of the field and creating the possibility of a direct response to the particular needs of the independent choreographic community and the desire to create tailor-made conditions enabling the long-term development of this art form? Certainly, as far as the promotion of choreography is concerned, regular visits to those institutions are of great importance, as they provide a chance to reach a wider audience and may even create an opportunity to consistently "infect" those institutions from within with new ways of co-creation and co-existence based on horizontality



stworzenia warunków do długofalowego rozwoju tej sztuki? Na pewno regularne wizytowanie tych instytucji ma ogromne znaczenie dla popularyzacji choreografii, daje szansę dotarcia do coraz szerszej publiczności, a nawet może stwarzać okazję do konsekwentnego „zarażania” tych instytucji od wewnątrz nowymi sposobami współkreowania i współbycia, opartymi na horyzontalności i empatii. Pomijając już jak bardzo kosztowne energetycznie jest takie intencjonalne działanie dywersyjne (znów niestety ten wojenny słownik...), podstawowym pytaniem jest jednak: czy przyczynia się to do rozwoju samej sztuki choreografii? Bardzo wątpię.

MK Mnie dotychczasowe doświadczenie mówi, że wchodzenie do zastanych (i często także patriarchalnych) instytucji, które cechują się własną, utrwaloną strukturą, oznacza zwykle dostosowanie się do ich ram i wytracenie emancypacyjnego, politycznego potencjału danej praktyki.

JL I w ten sposób właśnie dotarliśmy do pytania o możliwą autonomię... Odkładając na moment szerszą refleksję nad autonomicznością choreografii jako sztuki, spójrzmy, dokąd odsyła nas etymologia tego pojęcia. Za starogreckim źródłosłowem „autonomia” oznacza niepodległość wyrażającą się w możliwości swobodnego stanowienia danej zbiorowości o sobie, w jej suwerenności, w wolności, która daje poczucie wpływu i mocy, przekonania o własnej sprawczości. W tym kontekście zatem choreografia w Polsce raczej nie jest autonomiczna. Jako środowisko trudno nam posiadać poczucie sprawczości i samostanowienia o sobie. Jesteśmy właściwie zdani na łaskę systemu i instytucji, które funkcjonują na zasadach zupełnie niekompatybilnych z potrzebami niezależnego środowiska tanecznego i najczęściej, nawet mimo szczerych chęci, z powodów formalnych nie są w stanie zapewnić realizacji projektów zgodnie z wypracowywanymi i trenowanymi przez choreografów od dekad modelami (współ-)pracy. Wydaje mi się, że jedyną drogą jest próba wypracowania zupełnie nowego rozwiązania – nowego typu instytucji – która wyznaczy autonomiczne choreograficzne terytorium, i określi



and empathy. Apart from the fact of how energy consuming this intentional, subversive activity might be – again that military jargon, unfortunately – the basic question remains up-to-date: is it contributing to the development of the art of choreography itself? I frankly doubt it.

MK From my own experience, I can say that entering these institutions, which are often patriarchal and which have their own well-established structure, usually means adapting to their framework and losing the emancipatory political potential of a given practice.

JL And here we've finally reached the question regarding the likelihood of autonomy... Setting aside the broader meaning of the autonomy of choreography as an art form, let's have a look at the etymology of this concept and see where it gets us. According to the ancient Greek source, "autonomy" means independence expressed in the possibility of letting a given community freely decide about itself, its sovereignty, and freedom, which gives a sense of influence and power, and one's own belief in their agency.

In this context, therefore, choreography in Poland is not really autonomous. It is difficult for us, the dance-community members, to have a full sense of agency and self-determination. We are actually at the mercy of a system and institutions whose operating policies and principles are completely incompatible with the needs of independent dance artists, and are most often, despite sincere intentions, unable due to formal reasons to ensure the implementation of projects in accordance with collaborative work models developed and used for decades by choreographers.

It seems to me that the only way forward is an attempt to develop a completely new solution: a new type of institution that will designate autonomous choreographic territory and determine its own operating rules. An institution that will operate as an "autonomous zone," as Bey puts it – however, not temporary, and hopefully not on a micro-scale.

Could a dance house become such a place?





jego własne zasady działania. Instytucji, która zafunkcjonuje na kształt Beyowej „strefy autonomicznej” – tylko, że nie tymczasowej i mam nadzieję, że w większej niż mikroskali.

Czy taką strefą mógłby stać się dom tańca, o którym polskie środowisko dyskutuje od lat i o które zabiega u kolejnych ministrów kultury? Pamiętajmy, że Dance House czy Tanzhaus to model instytucji od dawna funkcjonujący zagranicą, warto byłoby więc przeanalizować, na ile skutecznie spełnia swoją misję. Nie ulega wątpliwości, że symbolicznie koncepcja domu – konkretnego adresu i dachu nad głową – miejsca, które daje schronienie – ma dla autonomizacji choreografii ogromne znaczenie. Na pewno jednak najważniejsze jest pytanie o to, jaki ten dom miałby być, według jakich zasad zorganizowany? Czy w obecnym klimacie politycznym jest jakakolwiek szansa na (według mnie konieczne dla trwałej głębokiej zmiany) odejście od porządku patriarchalnego? I wreszcie, czy udałoby się wypracować wizję tego domu-instytucji wspólnie, w szerszym środowiskowym dialogu?

Mam silne poczucie, poparte doświadczeniem, że system, w jakim zmuszeni jesteśmy funkcjonować dzisiaj, dalece nas antagonizuje. Wieczne niedofinansowanie i braki infrastrukturalne uruchamiają pierwotne instynkty przetrwania, a te nie sprzyjają budowaniu ani wspólnoty, ani środowiskowej (międzypokoleniowej) solidarności. Myślę, że bardzo potrzebujemy miejsca (dosłownie i w przenośni), w którym regularnie mogliby się spotykać artyści wszystkich pokoleń i porządków estetycznych. Mam nieodparte wrażenie, że brakuje nam wciąż zdolnej do pokojowej koegzystencji i wzajemnie się stymulującej różnorodności, warunku koniecznego każdego zdrowego, także artystycznego, ekosystemu. Bardzo chcę jednak wierzyć, że gdy pojawi się wreszcie szansa na stworzenie instytucji, będziemy na nią sami jako środowisko gotowi – i że będziemy umieli autonomię nie tylko wypracować, ale także potem obronić w praktyce.

Nie chciałabym jednak kończyć naszej rozmowy, uzależniając autonomię choreografii od tej dosłownie rozumianej instytucjonalnej suwerenności. Wciąż ciekawsze wydaje



A place-institution which the Polish community has been discussing for years while trying to attract attention from consecutive ministers of culture? Let's not overlook that a "DanceHouse" or "Tanzhaus" is a model of an institution that has been functioning abroad for a long time, so it's worth analyzing how effectively it fulfills its mission. Symbolically, no doubt, the concept of a house, that is, of a specific address and a physical place that provides shelter, is of great importance for the autonomy of choreography. However, the most important question is what this house should really be like, and what principles it should be governed with. Is it at all possible in the current political climate to move away from the patriarchal order, which is mandatory, in my opinion, for long-lasting, non-superficial change? And last but not least, would it be possible to come up with a shared vision of this home-institution based on broader community dialogue?

I have a strong feeling, supported by my experience, that to a great extent the system in which we are forced to function today antagonizes us. Constant underfunding and infrastructural deficiencies trigger primary survival instincts, and don't foster building a community or inter-generational solidarity. I think we really need a place – literally and metaphorically – where artists of all generations and aesthetic orders could regularly meet. I have the irresistible impression that we still lack peaceful coexistence and mutually stimulating diversity, a necessary condition for every healthy ecosystem, including the artistic one.

But I choose to trust that when there is finally a real chance to create an institution, we as a community will be ready for it, and I also want to believe that not only will we be able to develop autonomy, but we will also be able later to defend it, day by day, in practice. However, I would not like to end our conversation giving the impression that the autonomy of choreography is to be literally dependent on institutional sovereignty – especially one that is so much conditioned by current policies of this country.



mi się pytanie o możliwość choreografii jako autonomicznej sztuki w ogóle. Zwłaszcza, że jako dyscyplina wydaje się z pozoru tak dalece zależna od innych. Trudno o drugą współczesną praktykę, która tak wielkimi garściami czerpałaby z wszystkich innych dziedzin, radośnie manifestowała interdyscyplinarność, bezpardonowo zapożyczała i twórczo transformowała wszelkie – artystyczne, polityczne, społeczne – dyskursy, obrazy, gesty. A tym samym trudno też o drugą, która skuteczniej reprezentowałaby otaczającą nas, złożoną i wiecznie płynną rzeczywistość, jednocześnie krytycznie z nią dialogując. Takiej właśnie sztuce choreografii: z natury radykalnie wolnej, wolnomyślącej, nieustannie się redefiniującej i z dosłownej i metaforycznej przestrzeni „pomiędzy” czyniącej swe autonomiczne terytorium – dedykowaliśmy piętnaście lat naszej pracy w Poznaniu. I tylko taka właśnie ma szansę stawić czoła kryzysowi i dalej się rozwijać. Mocno w to wierzę.



Questioning the possibility of choreography as an autonomous art form in general is still far more interesting for me. Especially given that choreography as a discipline might at first glance seem so dependent on others. It's difficult to find any other contemporary practice that would draw so much from all other fields, joyfully manifesting its interdisciplinarity, appropriating relentlessly from and creatively transforming all discourses, images, gestures, be they artistic, political or social.

And at the same time, it is difficult to find any another art form that could more effectively represent (and critically discuss) our complex, eternally fluid reality. This is what we dedicated fifteen years of our work to in Poznań [at Old Brewery New Dance]: the art of choreography that is by nature radically free and freethinking, constantly redefining itself and claiming its autonomous territory in the literal and metaphorical space "in between." And only such choreography has the chance to boldly face the present crisis and develop further. That I believe in strongly.



*choreografia: autonomie*

***biografie***  
***bibliografia***  
***indeks***

*choreography: autonomies*

***biographies***  
***bibliography***  
***index***

guy cools

Dramaturg tańca, profesor w Instytucie Naukowym Arts in Society of Fontys School of Fine and Performing Arts w Tilburgu oraz badacz (program po-doktorancki) na Uniwersytecie w Gandawie, gdzie wcześniej obronił doktorat koncentrujący się na relacji między tańcem a pisaniem. Pracował jako krytyk tańca i kurator we Flandrii. Obecnie poświęca się dramaturgii. Współpracował m.in. z Koenem Augustijnen (BE), Sidim Larbim Cherkaoui (BE), Danièlem Desnoyers'em (CA), Lią Haraki (CY), Christopherem House'em (CA), Akramem Khanem (Wielka Brytania), Arno Schuitemakerem (NL) i Stephanie Thiersch (DE). Regularnie wykłada i publikuje. Opracował cykl warsztatów, których celem jest wspieranie artystów i choreografów w ich procesie twórczym. Jego ostatnie książki to m.in.: *The Ethics of Art: ecological turns in the performing arts* (redakcja wspólnie z Pascalem Gielenem, Valiz, 2014); *Body:Language* (Sadler's Wells, 2012), *In-between Dance Cultures: on the migratory artistic identity of Sidi Larbi Cherkaoui and Akram Khan* (Valiz, 2015). Wraz z kanadyjską choreografką, Lin Snelling, opracował improwizowaną praktykę „Przepisywanie dystansu” (patrz także: [www.rewritingdistance.com](http://www.rewritingdistance.com)), która koncentruje się na integracji ruchu, głosu i pisanía.

anka herbut

Dramaturżka, autorka tekstów dla sceny, krytyczka, badaczka, kuratorka. Funkcjonując na pograniczu sztuk oraz łącząc praktykę artystyczną z refleksją teoretyczną, zajmuje się przede wszystkim dramaturgią ruchu, performatyką języka oraz relacjami sztuki i polityki. Współpracuje z młodymi polskimi choreografkami i choreografami oraz reżyserkami i reżyserami. Jej teksty wystawiane były m.in. na scenach Litewskiego Narodowego Teatru Dramatycznego w Wilnie, Teatru Wielkiego – Opery Narodowej i Teatru Polskiego we Wrocławiu. Laureatka stypendium badawczego Grażyny Kulczyk z zakresu współczesnej choreografii (2019), w ramach którego realizuje projekt RUCHY OPORU. Na stałe współpracuje z poświęconym kulturze internetowym magazynem kultury „Dwutygodnik”. Mieszka i pracuje w Warszawie.

satu herrala

Kuratorka mieszkająca w Helsinkach, specjalizująca się w tańcu i choreografii. Od 2015 roku jest dyrektorem artystycznym Baltic Circle International Theatre Festival. Jest absolwentką choreografii (Akademia Teatralna Uniwersytetu Artystycznego w Helsinkach) i doktorantką Aalto University, pracującą nad kwestią „tego, co jest możliwe w sztuce, ale niemożliwe gdzie indziej”. Pracuje również jako mentorka na Uniwersytecie Artystycznym Islandii.

baltic circle

Międzynarodowy festiwal teatralny odbywający się co roku w Helsinkach. Stanowi platformę prezentacji lokalnych i międzynarodowych praktyk performatywnych i dyskursywnych, laboratorium eksperymentalnych form praktyk

guy cools

A dance dramaturge. Recent positions include Associate Professor for Dance Studies at the research institute Arts in Society of the Fontys School of Fine and Performing Arts in Tilburg, and Guest Professor at Ghent University, where he finished a practice-based PhD on the relationship between dance and writing. He has worked as a dance critic, artistic programmer and policymaker for dance in Flanders. He now dedicates himself to production dramaturgy, contributing to work by choreographers all over Europe and Canada such as: Koen Augustijnen (Belgium), Sidi Larbi Cherkaoui (Belgium), Danièle Desnoyers (Canada), Lia Haraki (Cyprus), Christopher House (Canada), Akram Khan (UK), Arno Schuitemaker (Netherlands) and Stephanie Thiersch (Germany). He regularly lectures and publishes, and has developed a series of workshops that aim to support artists and choreographers in their creative process. His most recent publications include *The Ethics of Art: Ecological Turns in the Performing Arts*, co-edited with Pascal Gielen (Valiz, 2014); *Body:Language* (Sadler's Wells, 2012) and *In-between Dance Cultures: On the Migratory Artistic Identity of Sidi Larbi Cherkaoui and Akram Khan* (Valiz, 2015). With the Canadian choreographer Lin Snelling, he developed the improvised performance practice 'Rewriting Distance' (see also: [www.rewritingdistance.com](http://www.rewritingdistance.com)) that focuses on the integration of movement, voice and writing.

anka herbut

A dramaturge, an author of texts for staging, a researcher, critic and a curator. Herbut is working at the border of arts as well as at the crossroads between an artistic practice and theoretical reflection. The main area of her research is dance dramaturgy, language performativity and relations between art and politics. Collaborating with the young generation of Polish choreographers and directors. Her texts were staged, among other places, in the Lithuanian National Drama Theatre, Teatr Wielki – Polish National Opera, the Polski Theatre in Wrocław. Beneficiary of the Grażyna Kulczyk Contemporary Choreography Research Grant (2019), in the frame of which she develops her project RUCHY OPORU. She collaborates with the online cultural magazine *Dwutygodnik*. Lives and works in Warsaw.

satu herrala

A Helsinki-based curator with a background in dance and choreography. She works as the artistic director of the Baltic Circle International Theatre Festival since 2015. She graduated as a choreographer from the Theatre Academy of the University of the Arts Helsinki and is currently a part-time doctoral student at Aalto University, working on the question "What is possible in art that is not possible otherwise?" She also works as a regular mentor at Iceland University of the Arts.



performatywnych, a także miejsce spotkań artystów i publiczności. Festiwal uczestniczy w ponadnarodowych sieciach i wspiera budowę oraz kształtowanie niezależnej sceny artystycznej w Finlandii. Fundamentem aktywności Baltic Circle jest przekonanie, że sztuka zbliża ludzi i umożliwia im uczestnictwo w zmianie społecznej. Sztuka może być przestrzenią wyobrażenia sobie tego, co jeszcze nie istnieje, czynienia widzialnym tego, co ukryte, organizowania na nowo naszych sposobów pojmowania świata i znajdowania form dzielenia się nimi. U podstaw działalności Baltic Circle leży jednakowa wiara w artystów, partnerów i współpracowników, jak i odwaga, by sprostać nowym zjawiskom i uporać się z wymagającymi realiami. Baltic Circle podkreśla wspólnotowość, współpracę i zaangażowanie jako kluczowe elementy budowania festiwalu, a także wspiera sprawiedliwość społeczną, solidarność i równość płciową.

#### mette ingvartsen

Jest duńską choreografką i tancerką. Obroniła doktorat na UNIARTS / Uniwersytecie Lunds w Szwecji. Jej hybrydowa praktyka łączy choreografię, ciało i ruch ze sztukami wizualnymi, najnowszą technologią, językiem i teorią. Seria jej ostatnich spektakli (The Red Pieces), w tym m.in. 69 positions (2014), 7 Pleasures (2015), to come (extended) oraz 21 pornographies (2017) wpisuje się w historię ludzkiego performansu poprzez problematyzowanie nagości, seksualności i sposobów, w jakie ciało przez lata stanowiło przestrzeń walk politycznych. Obok realizowania spektakli, pisania i prowadzenia wykładów, Ingvartsen regularnie uczy i prowadzi warsztaty dotyczące metodologii praktyk choreograficznych na wielu uniwersytetach i szkołach artystycznych.

#### anne juren

Urodzona w Grenoble choreografka, tancerka i performerka, od lat mieszkająca i pracująca w Wiedniu. W 2003 roku, wspólnie z artystą wizualnym Rolandem Raagasem, założyła stowarzyszenie Wiener Tanz – und Kunstbewegung. Utwory choreograficzne i artystyczne Juren są pokazywane w teatrach i muzeach, na festiwalach i wystawach na całym świecie. W swojej pracy stara się konsekwentnie rozszerzać koncepcję choreografii. Eksploruje fizyczność, system sensoryczny, kinestezję i zmysłowość, kwestionując granice między prywatnym a publicznym. Jest praktykiem Feldenkrais® od 2013 roku. Obecnie jest członkiem Komitetu Artystycznego programu Master in Choreography w DOCH (Sztokholm) i pisze pracę doktorską w Stockholm University of the Arts pod kierunkiem André Lepeckiego i Sandry Noeth.

#### marta keil

Kuratorka, badaczka i dramaturżka. Ukończyła kulturoznawstwo na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wspólnie z Grzegorzem Reske tworzy tandem kuratorski Reskeil. Od 2019 współprowadzi Instytut Sztuk Performatywnych

baltic circle

An international theater festival that takes place annually in Helsinki. It is a platform to present local and international performance and discourse, a laboratory for experimental forms of performing art practices, and a meeting place for artists and audiences. The festival participates in transnational networks and supports the building up and shaping of the independent art scene in Finland.

Baltic Circle is based on a firm belief in the possibility of the arts to bring people together and to participate in societal change. Art can be a space to imagine what does not yet exist, to make visible what is hidden, to reorganize our ways of understanding the world, and to find forms to share them. Our cornerstone is trust in artists, partners and colleagues alike, as well as the courage to tackle new phenomena and hushed realities. Baltic Circle highlights communality, collaboration and commitment as key elements in building a festival, and encourages social justice, solidarity and gender equality.

mette ingvartsen

A Danish choreographer and dancer. She holds a PhD in choreography from UNIARTS / Lunds University in Sweden. Her work is characterized by hybridity and engages in extending choreographic practices by combining dance and movement with other domains such as visual art, technology, language and theory. Her latest series of performances, *The Red Pieces: 69 positions* (2014), *7 Pleasures* (2015), *to come (extended)* and *21 pornographies* (2017) inscribes itself into a history of human performance with a focus on nudity, sexuality and how the body historically has been a site for political struggles. Besides making, performing, writing and lecturing, her practice also includes teaching and sharing research through workshops with students at universities and art schools.

anne juren

Born in Grenoble, is a choreographer, dancer and performer. She lives and works in Vienna. In 2003, she founded the association Wiener Tanz- und Kunstbewegung together with visual artist Roland Raagas. Juren's choreographic pieces and artistic works are shown in theaters and museums, at festivals and biennale exhibitions worldwide. Juren seeks to expand the concept of choreography in her work.

She explores the physis, the sensory system, kinaesthesia and sensuality by challenging the boundaries between the private and the public. Juren has been a Feldenkrais® Practitioner since 2013. She is currently a member of the Artistic Committee of the Master in Choreography program at DOCH (Stockholm) and is writing her PhD thesis at the Stockholm University of the Arts under the supervision of André Lepecki and Sandra Noeth.

w Warszawie. W latach 2013–2017 wspólnie z Grzegorzem Reske programowała międzynarodowy festiwal Konfrontacje Teatralne w Lublinie. Współpracowała jako kuratorka i dramaturżka m.in. z Agnieszką Jakimiak, Rabihelem Mrouém, Agatą Siniarską, Aną Vujanović i She She Pop. Inicjatorka i stała współpracowniczka projektu East European Performing Arts Platform (EEPAP). Prowadzi warsztaty i wykłady z zakresu kuratorstwa i krytyki instytucjonalnej (m.in. Uniwersytet Jagielloński, Uniwersytet Humanistyczno-Społeczny SWPS w Warszawie). Redaktorka książek *Choreografia: polityczność* (2018), *Odyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu* (2017) oraz *Dance, Process, Artistic Research. Contemporary Dance in the Political, Economic and Social Context of „Former East” of Europe* (2015).

#### wojciech klimczyk

Doktor habilitowany, pracuje w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jest autorem książek *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca* (Ha!art, 2010) i *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności 1455–1795* (2 tomy, Universitas 2015). Przez wiele lat współtworzył z Dominiką Knapik kolektyw Harakiri Farmers.

#### andreja kopač

Krytyczka, dramaturżka, profesorka, mentorka i teoretyczka. Ukończyła językoznawstwo oraz teorię komunikacji społecznej na ISH: Wyższej Szkole Humanistycznej w Lublanie. Obroniła doktorat z socjologii kultury na wydziale sztuki Uniwersytetu w Lublanie. Publikuje w „Masce”, „Delo” i „Rast”. W 2013 roku otrzymała nagrodę za szczególne osiągnięcia w słoweńskim tańcu współczesnym: Meta Vidmar Award, a w 2016 została laureatką państwowej nagrody za pracę pedagogiczną i dramaturgiczną w tańcu współczesnym: Ksenija Hribar Award. Od 2017 do 2019 była redaktorką naczelną czasopisma „Maska”, poświęconego współczesnym sztukom performatywnym. Od 2019 roku działa w obszarze sztuki i edukacji, pracując nad nowymi modelami współpracy na przecięciu tańca, edukacji i partycypacji.

#### bojana kunst

Filozofka, teoretyczka tańca i teatru, dramaturżka i wykładowczyni. Jest profesorką Instytutu Teatrolologii Stosowanej na Justus – Liebig University w Giessen. Mieszka we Frankfurcie w Niemczech. Zajmuje się przede wszystkim współczesnym tańcem i performansem, ze szczególnym uwzględnieniem końcówki XX wieku i początku XXI. Wykłada m.in. historię performansu, sztuki mediów, filozofię i teorię polityczną

#### joanna leśnierowska

Kuratorka i dramaturżka tańca; współpracowała z „Didaskaliaми”, publikowała także w „Teatrze” i czasopismach zagranicznych, m. in. w „Theater der Zeit” (Berlin), „Dance Today” (Izrael), „Dance Zone” (Praga). Wykładała o nowej choreografii

marta keil

A performing-arts curator, researcher and writer based in Warsaw. She often works in the curatorial tandem Reskeil with Grzegorz Reske. Since 2010, she co-runs the Performing Arts Institute in Warsaw. Between 2012 and 2017, she curated along with Grzegorz Reske the *Konfrontacje Teatralne*, an international performing-arts festival in Lublin, Poland. She has worked as curator and dramaturge with Agnieszka Jakimiak, Lina Majdalanie, Rabih Mroué, She She Pop, Agata Siniarska and Ana Vujanović, among others. She initiated the East European Performing Arts Platform ([www.eepap.culture.pl](http://www.eepap.culture.pl)), with which she collaborates. She teaches at the Jagiellonian University in Kraków and SWPS University in Warsaw. Editor of the books *Choreography: Politicality* (2018), *Reclaiming the Obvious: On the Institution of Festival* (2017), and *Dance, Process, Artistic Research: Contemporary Dance in the Political, Economic and Social Context of the "Former East" of Europe* (2015).

wojciech klimczyk

(D.Lit.) works at the Jagiellonian University Centre for Comparative Studies of Civilizations. He is the author of books including *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca (Visionaries of the Body: A Panorama of Contemporary Dance Theatre)* (Ha!art 2010) and *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności 1455–1795 (The Virus of Mobilization: Dance and the Shaping of Modernity, 1455–1795)* (2 volumes, Universitas 2015). For many years, he co-created the Harakiri Farmers collective (with Dominika Knapik).

andreja kopač

Works as publicist, dramaturge, professor, mentor and theoretician. She holds an MA in the Linguistics of Speech and Theory of Social Communication at ISH, the Ljubljana Graduate School of the Humanities, and a PhD of Sociology of Culture at the Faculty of Art at the University of Ljubljana. As a publicist, she works for *Delo*, *Maska* and *Rast* magazines. In 2013, she received an award for special achievements in Slovenian contemporary dance, the Meta Vidmar Award, and in 2016, a national reward for pedagogical and dramaturgical work in contemporary dance, the Ksenija Hribar Award. Between 2017 and 2019, Kopač was editor-in-chief of *Maska*, a journal for contemporary performing arts. Since 2019, her focus is Art and Education in the field of Contemporary Performing Arts, and implementing new models of collaboration between dance, education and participation.

bojana kunst

A philosopher, dance and theater theoretician, dramatist and teacher. She works as a professor at the Institute for Applied Theatre Science at the Justus – Liebig University Giessen. She is living in Frankfurt, Germany. Her primary

i programowaniu tańca w kraju (Uniwersytet Jagielloński i Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2010–2013), a o polskim tańcu wielokrotnie zagranicą. W latach 2011–2014 była członkinią rady programowej ds. tańca Instytutu Muzyki i Tańca w Warszawie. Od 2004 roku kuratoruje program performatywny poznańskiej Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk. W jego ramach stworzyła Stary Browar Nowy Taniec – jedyny w Polsce całoroczny program prezentujący osiągnięcia awangardowej choreografii i wspierający rozwój artystyczny rodzimych twórców ([www.artstationsfoundation5050.com](http://www.artstationsfoundation5050.com)). W 2019 została także kuratorką dedykowanego choreograficznej refleksji programu Acziun w Muzeum Susch ([www.muzeumsusch.ch](http://www.muzeumsusch.ch)).

Jako dramaturżka/konsultantka artystyczna i reżyserka światła współpracuje z artystami z Polski i zagranicy. Od 2011 realizuje także autorskie projekty choreograficzne i rozwija artystyczną współpracę z partnerami w Europie i obu Amerykach.

#### ramona nagabczyńska

Tancerka, choreografka i pedagożka pracująca na rynku polskim i międzynarodowym. Uczyła się w Ogólnokształcącej Szkole Baletowej w Warszawie, w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst we Frankfurcie nad Menem oraz w London Contemporary Dance School w Londynie. Pracowała m.in. z takimi artyst(k)ami i zespołami, jak Polski Teatr Tańca, Fleur Darkin, Emma Martin, David Wampach, Ula Sickle, Rebecca Lazier, Maria Stokłosa, Alex Baczynski-Jenkins, Marta Ziótek, Paulina Ołowska i Clod Ensemble. Od 2009 roku tworzy także własne prace, w tym: *New (Dis)Order* (2012), który został wybrany w 2014 do sieci Aerowaves, *Re//akumulacja* (2012), performanse muzealne *The Way Things Dinge* (2014) oraz *Networking* (2018), *solo pure* (2015), *MORE* (2017) oraz *Części ciała* (2019). Jest jedną z choreografek wspieranych przez *apap Network* oraz członkinią *Centrum w Ruchu*.

#### lisa nelson

Amerykańska performerka, improwizatorka i twórczyni tańca, badająca rolę zmysłów w procesie wykonywania tańca oraz podczas jego obserwacji/percepcji od blisko 40 lat. Zaczynając od analizy tańca lat 70 i 80. xx wieku, także w kontekście sztuki video, opracowała metodę spontanicznej kompozycji i formę jej przedstawiania, którą nazwała „*Tuning Scores*”. Lisa Nelson jeździ po świecie występując, ucząc i tworząc spektakle, pielęgnując także wieloletnie współprace z innymi artystami wśród których najważniejsze to praca z legendarnym Stevem Paxtonem, improwizatorem Danielem Lepkoffem, muzykiem Scottem Smithem czy artystką video Cathy Weis. W 1987 roku Lisa otrzymała prestiżową nowojorską Bessie Award, a w 2002 roku Alpert Award in the Arts. Od ponad 30 lat jest współredaktorką prestiżowego magazynu „*Contact Quarterly*”. Mieszka w Vermont, USA.

research and teaching interests are contemporary dance and performance with a special focus on the late 20th and 21st centuries. She also teaches history of performance, media arts, philosophy and political theory.

joanna leśniewska

A dance curator, dramaturge and performance-maker; and wrote as the first regular professional dance writer for *Didaskalia* magazine, one of Poland's leading theater journals. She has also published on Polish dance in *Theater der Zeit* (Berlin), *Dance Today* (Israel), and *Dance Zone* (Prague). Lectured on choreography history and theory at the University of Poznań and the Jagiellonian University in Kraków, and presented many speeches on Polish dance and contemporary choreography abroad. From 2011 to 2014, she had been a member of advisory board of the National Institute of Music and Dance in Warsaw.

In 2004, within the Art Stations Foundation by Grazyna Kulczyk ([www.art-stationsfoundation5050.com](http://www.art-stationsfoundation5050.com)), she created in Poznań the first regular dance space and choreographic development program (recognized internationally as Old Brewery New Dance). There, she features international avant-garde choreographers and intensively supports the development of Polish dance artists. In 2019, Leśniewska became curator of Aczuin Susch – dedicated to the contemporary choreography program at Muzeum Susch ([www.muzeum-susch.ch](http://www.muzeum-susch.ch)). Parallel to her curatorial work, she pursues practice as dramaturge and performance-maker. She co-operates with several Polish and international choreographers as well as conceiving her own works, and leads international collaboration projects in Europe and in both North and South America.

ramona nagabczyńska

Dancer, choreographer and teacher, she works in the Polish and international fields. She trained in ballet at the Warsaw State Ballet School and in contemporary dance at the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt and at the London Contemporary Dance School. Ramona has performed with various companies and artists, including the Polish Dance Theatre, Fleur Darkin, Emma Martin, David Wampach, Ula Sickle, Rebecca Lazier, Maria Stokłosa, Alex Baczynski-Jenkins, Marta Ziótek, Paulina Ołowska and Clod Ensemble. She has been making her own work since 2009, which includes *New (Dis) Order* (2012; chosen for Aerowaves Priority Company, 2014), *RE//accumulation* (2012), *The Way Things Dinge* (2014), *pure* (2015), *More* (2017) and *Części ciała* (2019). Ramona is supported by apap, a project co-financed by the European Union in the frame of the Creative Europe program. She is a member of the Center in Motion.

jeroen peeters

Krytyk, dramaturg i performer. Autor wielu publikacji na temat współczesnego tańca i performansu, teorii sztuki i filozofii, w tym książki o widzu we współczesnym tańcu: *Through the Back: Situating Vision between Moving Bodies* (2014). Zajmując się dokumentacją „języków pracy”, tworzył projekty dialogujące z artystami współczesnego tańca, które zaowocowały m.in. książką napisaną wspólnie z Meg Stuart, *Are we here yet?* (2010). Regularnie współpracuje m.in. z Julienem Bruneau, deufert+plischke, Mette Edvardsen, Jackiem Hauserem, Sabiną Holzer, Heike Langsdorf, Martinem Nachbarem, Meg Stuart i Jozefem Woutersem. Wykładał dramaturgię fizyczną i analizę performansu m.in. w HZT w Berlinie, AMCh w Amsterdamie, w Instytucie Teatrolologii Stosowanej w Giessen i na Uniwersytecie Sztuk w Helsinkach. Mieszka w Brukseli.

laurence rassel

Pracownica kultury, działająca w różnych konfiguracjach jako kuratorka, nauczycielka, organizatorka. W latach 2008–2015 była dyrektorką Fundacji Antoni Tàpies w Barcelonie, instytucji założonej w 1984 roku przez artystę Antoniego Tàpies w celu promowania wiedzy o nowoczesnej i współczesnej sztuce. Od 1997 do 2008 roku była członkinią Constant, interdyscyplinarnego laboratorium artystycznego i stowarzyszenia działającego w Brukseli w obszarze sztuki, nowych mediów i technologii. Obecnie mieszka w Brukseli i jest dyrektorką erg (école de recherche graphique – école supérieure des arts) w Brukseli.

hanna raszewska-kursa

Badaczka i krytyczka tańca, freelancerka. Ukończyła Filologię Polską na Uniwersytecie Warszawskim (2006) i Podyplomowe Studia Teorii Tańca na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina (2011). W 2011 roku ukończyła szkolenie na warsztatach choreologicznych w Instytucie Choreologii w Poznaniu. Od 2016 roku jest doktorantką Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Specjalizuje się w teorii tańca i historii tańca XX i XXI wieku. Publikuje teksty krytyczne i publicystyczne, a także artykuły w monografiach i czasopiśmie. Wydała kilka książek: *Tańcząc piórem. Nauka w służbie Terpsychory* (2014); *Warszawska Scena Tańca 2007–2015. Dance and Family* (2015); *Teoria tańca w polskiej praktyce* (2018); *Taniec w Warszawie – społeczeństwo, edukacja, kultura. Wydawnictwo pokonferencyjne Centrum Sztuki Tańca w Warszawie* (2018). Członkini Polskiego Forum Choreologicznego, Stowarzyszenia Forum Środowisk Sztuki Tańca, International Council of Kinetography Laban. Prezeska Fundacji „Myśl w Ciele” i liderka Warszawskiej Pracowni Kinetograficznej.

[lisa nelson](#)

A dance-maker, improvisational performer and collaborative artist who has been exploring the role of the senses in the performance and observation of movement since the early 1970s. Stemming from her work with video and dance, she has developed an approach to spontaneous composition and performance she calls Tuning Scores. She performs, teaches and creates dances in diverse spaces on several continents, and has maintained long-term collaborations with other artists, including Steve Paxton, Daniel Lepkoff, Cathy Weis, Scott Smith and Image Lab, a Tuning Score performance ensemble. She has co-edited the *Contact Quarterly* dance and improvisation journal since 1977 and received a Bessie award in New York in 1987 and an Alpert Award in the Arts in 2002. She lives in the us in Vermont.

[jeroen peeters](#)

A writer, dramaturge and performer based in Brussels. He has published widely on contemporary dance and performance, art theory and philosophy, including a book on spectatorship in contemporary dance, *Through the Back: Situating Vision between Moving Bodies* (2014). Interested in documenting the 'languages of making,' Peeters set up several dialogical projects with artists in the field of contemporary dance, which resulted in a book in collaboration with Meg Stuart, *Are we here yet?* (2010). Peeters regularly engages in artistic collaborations with Julien Bruneau, deufert+plischke, Mette Edvardsen, Jack Hauser, Sabina Holzer, Heike Langsdorf, Martin Nachbar, Meg Stuart and Jozef Wouters, among others. Peeters has taught physical dramaturgy and performance analysis in various institutions, including HZT Berlin, AMCh Amsterdam, the Institute for Applied Theatre Studies in Giessen and University of the Arts Helsinki.

[laurence rassel](#)

A cultural worker who can act as curator, teacher, organizer. She is currently based in Brussels. From 2008 to 2015, she was Director of Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, an institution created in 1984 by the artist Antoni Tàpies to promote the study and knowledge of modern and contemporary art. From 1997 to 2008, Rassel was member of Constant, a non-profit association and interdisciplinary arts lab based and active in Brussels in the fields of art, media and technology. Currently she is Director of erg (école de recherche graphique – école supérieure des arts) in Brussels.

[hanna raszewska-kursa](#)

A dance researcher, critic, freelancer. She graduated in Polish at the University of Warsaw (2006) and completed Postgraduate Studies in Dance Theory at the Fryderyk Chopin University of Music (2011). In 2011, she completed advanced



alexander roberts

Kurator i artysta mieszkający w Reykjavíku. Jeden z dyrektorów artystycznych Reykjavík Dance Festival ([www.reykjavikdancefestival.is](http://www.reykjavikdancefestival.is)); od 2014 roku wspólnie z Ásgerður G. Gunnarsdóttir tworzy duet kuratorski odpowiedzialny za program festiwalu Every Body's Spectacular ([www.spectacular.is](http://www.spectacular.is)), Teenagers in Reykjavík oraz A! Performance Festival w Akureyri. Jest również współtwórcą i współkuratorem nowej islandzkiej platformy rezydencji artystycznej Studio Every Body's oraz dyrektorem programowym nowo powstałego kierunku magisterskiego (Sztuki performatywne) na Islandzkim Uniwersytecie Artystycznym ([www.masterinperformingarts.com](http://www.masterinperformingarts.com)). Współpracuje z wieloma artyst(k)ami, takimi jak Ásrún Magnúsdóttir, Aude Busson, Katrín Gunnarsdóttir, Brogan Davison i Pétur Ármannsson. Jest podwójnym magistrem kierunku International Performance Research (dyplom Uniwersytetu w Warwick i Uniwersytetu w Amsterdamie).

reykjavík dance festival (RDF)

Międzynarodowe centrum praktyk choreograficznych, tanecznych i performatywnych z siedzibą w Islandii, którego celem jest program kuratorski oparty na całorocznej rozmowie z publicznością – wszystko dzięki artyst(k)om, których twórczość pokazuje, wspiera i produkuje. Centrum RDF rozpoczęło działalność w 2002 roku i od tego czasu oś działań stanowi międzynarodowy festiwal organizowany co roku w sierpniu. Od 2014 roku działalność RDF rozszerzyła się i stanowi obecnie ofertę programową składającą się z lokalnych i międzynarodowych inicjatyw odbywających się przez cały rok. Oprócz programu festiwalowego (Every Body's Spectacular odbywa się w listopadzie i organizowany jest we współpracy z LÓKAL Int. Theatre Festival; Teenagers in Reykjavík odbywa się raz na dwa lata w marcu, a także A! Performance Festival w Akureyri, również odbywający się w listopadzie i organizowany we współpracy z Akureyri Art Museum oraz z LÓKAL Int. Theatre Festival), RDF inicjuje programy rezydencji artystycznych, spotkania oraz inne wydarzenia w ciągu roku.

frida sandström

Pisarka i krytyczka sztuki, mieszka w Sztokholmie. Regularnie publikuje teksty w szwedzkich i międzynarodowych mediach. Ukończyła studia magisterskie na wydziale estetyki Uniwersytetu Södertörn i jest wykładowczynią wizytującą na wydziale teorii sztuki współczesnej w Akademii Sztuk Pięknych Umeå oraz w Szkole Sztuki w Gerlesborg. Jest starszą redaktorką w „Paletten Art Journal” oraz członkinią kolektywu kuratorskiego pracującego przy Norbergfestival. Razem z choreografką i pisarką Kasią Wolińską współtworzy praktykę uczenia się opartą na partyturach (score-based) „The Future Body At Work”. Była ko-kuratorką interdyscyplinarnej konferencji *Punctum Caesura – Art Criticism in a New Public Sphere* (2018) dla Nya Småland i pomysłodawczynią programu

choreological workshops at the Institute of Choreology in Poznań, Poland. Since 2016, she is a PhD candidate at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences. She specializes in dance theory and 20th- and 21st-century dance history; she publishes critical and journalistic articles, as well as articles in monographs and journals. She has published several books, including: *Tańcząc piórem. Nauka w służbie Terpsichory (Dancing with a Pen: Science in Terpsichore's Service)*, 2014; *Warszawska Scena Tańca 2007–2015. Dance and Family (The Warsaw Dance Scene 2007–2015: Dance and Family)*, 2015; *Teoria tańca w polskiej praktyce (Dance Theory in Polish Practice)*, 2018; *Taniec w Warszawie – społeczeństwo, edukacja, kultura. Wydawnictwo pokonferencyjne Centrum Sztuki Tańca w Warszawie 2018 (Dance in Warsaw: Society, Education, Culture: Conference Proceedings of the Centre for Dance Art in Warsaw 2018)*. A member of the Polish Choreological Forum, the Forum of Dance Art Communities Association and the International Council of Kinetography Laban. Chairperson of the "Thought in the Body" Foundation and leader of the Warsaw Laboratory of Kinetography.

#### alexander roberts

A Reykjavík-based curator and artist. As Co-Artistic Director of the Reykjavík Dance Festival ([www.reykjavikdancefestival.is](http://www.reykjavikdancefestival.is)) with Ásgerður G. Gunnarsdóttir since 2014, Roberts co-curates for Every Body's Spectacular ([www.spectacular.is](http://www.spectacular.is)), Teenagers in Reykjavík and A! Performance Festival in Akureyri. Roberts is also co-founder and co-curator of a new residency platform in Iceland, Studio Every Body's, and program director of the newly formed Performing Arts MFA program at Iceland University of the Arts ([www.masterinperformingarts.com](http://www.masterinperformingarts.com)). Roberts is also working in close artistic collaboration with artists such as Ásrún Magnúsdóttir, Aude Busson, Katrín Gunnarsdóttir, Brogan Davison and Pétur Ármannsson as a maker and dramaturge. Alexander completed a double Master's degree in International Performance Research at the University of Warwick and the University of Amsterdam.

#### reykjavík dance festival (rdf)

An international center for choreographic, dance and performances practices in Iceland, seeking to curate a year-round conversation with its audiences through the artists we present, support and produce. Founded in 2002, RDF's central activity has always been its international August festival. Since 2014, however, RDF has extended beyond its activities in August to include national and international initiatives throughout the year. Alongside its festival programs (Every Body's Spectacular taking place every November in collaboration with the LÓKAL Int. Theatre Festival, Teenagers in Reykjavík taking place biennially in March, and A! Performance Festival in Akureyri also taking place each

dyskursywnego *Life Choreographies – Infrastructures for a Livable Life* (2019) dla Public Art Agency Sweden. Jest inicjatorką Liquid Fiction – wirtualnego programu rezydencyjnego i platformy redaktorskiej koncentrującej się na badaniu autonomicznej żywotności w sztuce współczesnej.

#### katarzyna sloboda

Kuratorka, badaczka. Pracuje w Dziale Sztuki Nowoczesnej Muzeum Sztuki w Łodzi. Doktorantka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. W Muzeum Sztuki w Łodzi kuratorowała m.in. wystawy *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca* (2013; wraz z Sonią Nieśpiałowską-Owczarek), *Układy odniesienia. Choreografie w Muzeum* (2016; wraz z Mateuszem Szymanówką) czy *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności* (2016). Współredagowała m.in. *Robert Morris. Uwagi o rzeźbie. Teksty* (2010), *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca* (2013) czy *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności* (2017). Laureatka stypendium badawczego Grażyny Kulczyk z zakresu współczesnej choreografii (projekt *Choreografie uważności. Studia nad sposobami percepcji i odbioru tańca*) oraz Młoda Polska 2018.

#### STATION service for contemporary dance

Oddolna inicjatywa działająca od 2005 roku na rzecz społeczności tańca współczesnego i sztuk performatywnych w Serbii. Jest horyzontalną, samoorganizującą się strukturą opartą na wartościach solidarności, wzajemnego wsparcia, otwartości i dzielenia się wiedzą.

Działa na rzecz rozwoju współczesnej sceny tańca poprzez edukację, produkcję i promocję artystów, tancerzy i choreografów. Pracuje również na rzecz wzmocnienia współpracy kulturalnej w rejonie Bałkanów poprzez platformę Nomad Dance Academy oraz na rzecz poprawy warunków pracy niezależnych twórców sztuk performatywnych poprzez działania aktywistyczne, akcje solidarnościowe oraz współpracę akademicką w obszarze polityki kulturalnej.

Program Station to m.in. platformy edukacyjne (Puzzle), festiwal tańca i performansu współczesnego Kondenz, program rezydencyjny (StationOne), regionalna platforma na rzecz rozwoju teatru tańca dla dzieci (Generator), program mentorski dla młodych krytyków tańca współczesnego, teorii i polityk kulturalnych (Critical Practice\_Made in YU), archiwum historii serbskiego tańca współczesnego oraz rozmaite formy produkowania i koprodukowania nowych prac artystycznych. [www.dancestation.org](http://www.dancestation.org)

#### maria stokłosa

Choreografka i tancerka. Studiowała w London Contemporary Dance School i w School of New Dance Development (SNDD) w Amsterdamie. Współpracuje z wieloma artystami, takimi jak Wojtek Ziemilski (Come Together), Meg Foley

November in collaboration with the Akureyri Art Museum and the LÓKAL Int. Theatre Festival), RDF initiates residencies, workshops, discussion programs, and more throughout the year.

frida sandström

A writer and critic based in Stockholm, publishing frequently in Swedish and international media. She holds an MA in Aesthetics from Södertörn University and is a visiting lecturer in Contemporary Art Theory at Umeå Academy of Fine Arts, and at Gerlesborg School of Arts. Sandström is a contributing editor at *Paletten Art Journal* and part of the curatorial collective behind the Norberg-festival. Together with choreographer and writer Kasia Wolińska, she runs the score-based study practice 'The Future Body at Work.' Sandström co-curated the interdisciplinary conference *Punctum Caesura—Art Criticism in a New Public Sphere* (2018) for Nya Småland and developed the discursive program *Life Choreographies—Infrastructures for a Livable Life* (2019) for Public Art Agency Sweden. She is the initiator of 'Liquid Fiction,' an online digital residency program and editorial platform researching on autonomous liveness in the arts today.

katarzyna słoboda

A curator and researcher working at the Modern Art Department in Muzeum Sztuki, Łódź. A PhD candidate at the Institute of Art Polish Academy of Sciences in Warsaw. At Muzeum Sztuki, she curated exhibitions including *You come, we'll show you what we do: On dance improvisation* (2013) (with Sonia Nieśpiałowska-Owczarek), *Frames of Reference: Choreography in the Museum* (2016) (with Mateusz Szymanówka) and *Moved Bodies: Choreographies of Modernity* (2016). She co-edited publications including *Robert Morris: Notes on Sculpture. Texts* (2010), *You come, we'll show you what we do: On dance improvisation* (2013) and *Moved Bodies: Choreographies of Modernity* (2016). Laureate of the Grażyna Kulczyk fellowship in the field of contemporary choreography (*Choreographies of attention: Researching the perception and reception of dance*), as well as a Młoda Polska Ministry of Culture and National Heritage scholarship in 2018.

STATION  
service for contemporary dance

A bottom-up initiative of the contemporary dance and performing arts community in Serbia, established in 2005. It is organized as a horizontal, self-organized structure based on principles of solidarity, mutual support, invitation and knowledge sharing.

It works on development of contemporary dance scene through education, production and promotion of emerging and established artists, dancers and choreographers. Station advocates for Balkan cultural cooperation through the platform Nomad Dance Academy, as well as for improvement of conditions for

(action is primary), Magdalena Ptasznik i Marta Ziółek (Złote demony), Peter Pleyer (Moving the Mirror), Iza Szostak, Wojtek Pustoła (Wylinka), Maija Reeta Raumanni, Jeremy Wade. Jest autorką ruchu scenicznego do opery Pawła Mykietyna Czarodziejska Góra. Jest zaangażowana w wiele działań na rzecz rozwoju lokalnej sceny tańca eksperymentalnego – zarówno jako inicjatorka projektów edukacyjnych i nauczycielka, jak i jako prezeska Fundacji Burdąg i współzałożycielka Centrum w Ruchu.

#### mateusz szymanówka

Dramaturg i kurator zajmujący się współczesnym performansem, tańcem i choreografią. Studiował kulturoznawstwo, wiedzę o teatrze i wiedzę o tańcu w Warszawie i Berlinie. Współpracował m. in. z Agatą Siniarską, Michałem Borczuchem, Anią Nowak, Tucke Royalé, Martą Ziółek, Przemkiem Kamińskim, Anną Nowicką i Pawłem Sakowiczem. Jako kurator tworzył projekty i programy dla takich instytucji, jak Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Nowy Teatr i Teatr Studio w Warszawie, Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk w Poznaniu, Muzeum Sztuki w Łodzi i DOCK11 w Berlinie. Otrzymał stypendium DAAD, Stypendium badawcze Grażyny Kulczyk z zakresu współczesnej choreografii oraz stypendium danceWEB.

#### christophe wavelet

Kurator, badacz i krytyk. Jego praktyka skupiona jest na projektach eksperymentalnych i spekulatywnych z różnych dziedzin sztuki. Działając w rozmaitych obszarach kulturalnych w ciągu ostatnich trzydziestu lat, był m.in. dyrektorem artystycznym LIFE (2005–2010), transnarodowej przestrzeni sztuki współczesnej we Francji. Obecnie uczy w europejskich szkołach artystycznych, m.in. w ERG i PARTS w Brukseli. Zajmował się również rekonstrukcją spektakli Francisca Picabia, Oskara Schlemmera i Yvonne Rainer. Obecnie pracuje nad serią filmów na temat bibliotek artystów i kuratorów.

#### kasia wolińska

Urodzona w Gdańsku tancerka, choreografka i pisarka, mieszkająca w Berlinie. Jest absolwentką wydziału etnologii i antropologii kultury Uniwersytetu Łódzkiego, wydziału choreografii i technik tańca Akademii Muzycznej w Łodzi oraz wydziału taniec, kontekst, choreografia w Międzyuniwersyteckim Centrum Tańca (HZT) w Berlinie. Była rezydentką programu Global Practice Sharing w Nowym Jorku (Movement Research/ Art Stations Foundation/ IMIT), rezydentką Centrum Sztuki Współczesnej Zarya we Władystoku (we współpracy z Rafałem Dominikiem) oraz festiwalu Norberg, Centro Selva w Pucallpie jak i festiwalu *transeuropa* w Hildesheim oraz MDT w Sztokholmie. Stypendystka Danceweb w roku 2015. Prowadzi bloga o tańcu i polityce danceisaweapon.com. Jako tancerka, choreografka i performerka współpracowała m. in.

independent contemporary artists through its activist, advocacy and solidarity actions and academic collaborations in the field of cultural policy.

Station's program include education platforms (Puzzle), the Kondenz festival of contemporary dance and performance, a residency program (StationOne), a regional platform for development of dance theater for children (Generator), a mentoring program for emerging writers on contemporary dance, theory and cultural policies (Critical Practice\_Made in yu), an archive of Serbian contemporary-dance history and various formats for production and coproduction of new work. [www.dancestation.org](http://www.dancestation.org)

maria stokłosa

A choreographer and a dancer. She studied at the London Contemporary Dance School and at the School of New Dance Development (SNDOD) in Amsterdam. She collaborates with many artists: Wojtek Ziemilski (Come Together), Meg Foley (action is primary), Magdalena Ptasznik and Marta Ziółek (Golden Demons), Peter Pleyer (Moving the Mirror), Iza Szostak, Wojtek Pustoła (Ecdyis), Maija Reeta Raumanni, Jeremy Wade, among others. She made choreography for Paweł Mykietyn's opera The Magic Mountain. Stokłosa is very active in the development of Warsaw experimental-dance scene – as a teacher and an initiator of various educational projects, as a leader of Burdag Foundation and as a co-creator of Centrum w Ruchu (Center in Motion).

mateusz szymanówka

A dramaturge and curator in the field of contemporary performance, dance and choreography. He studied cultural, theater and dance studies in Warsaw and Berlin. He was involved in projects of Agata Siniarska, Michał Borczuch, Ania Nowak, Tucke Royalé, Marta Ziółek, Przemek Kamiński, Anna Nowicka, and Paweł Sakowicz, among others. He has developed projects and programs for and in collaboration with performing and visual-arts institutions, such as the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, both Nowy Teatr and Teatr Studio in Warsaw, Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk in Poznań, the Museum of Art in Łódź and DOCK11 in Berlin. He is a recipient of a DAAD Scholarship, a Grażyna Kulczyk Research Scholarship in Contemporary Choreography, and a danceWEB Scholarship.

christophe wavelet

A curator, scholar and critic; his practices are dedicated to projects whose priority is both experimental and speculative, regardless of any medium specificity. Operating within numerous cultural areas for the last three decades, he's been the artistic director of LIFE (2005–2010), a transnational contemporary-arts venue in France. He currently teaches at European art schools, including ERG and P.A.R.T.S. in Brussels. Having reenacted stage works by Francis Picabia,

z Rosalind Crisp, Agatą Siniarską, Anną Nowicką, Karolem Tymińskim, Martą Ziółek, Gosią Wdowik, Vincentem Bozkiem. Razem z Fridą Sandström współtworzy nową szkołę tańca „The Future Body At Work”. Jako duet pracujący na pograniczu teorii i praktyki uczyły i współpracowały z instytucjami takimi jak Królewska Akademia Sztuki (Sztokholm), Forum Danca (Lizbona), Haus der Kulturen der Welt (Berlin).

Oskar Schlemmer and Yvonne Rainer, he's currently working on a series of films that focus on artists' and curators' libraries.

[kasia wolińska](#)

Born in Gdańsk, is a Berlin-based dancer, choreographer and writer. Graduate of the Culture Anthropology Department (University of Łódź), the Dance and Choreography Department (Music Academy, Łódź) and the Dance, Context, Choreography Program (HZT Berlin). She was a resident of the Global Practice Sharing program in New York (Movement Research/ Art Stations Foundation/ IMIT), an artist in residence at the Zarya Contemporary Art Centre (Vladivostok, Russia), Centro Selva (Pucallpa, Peru) and *transeuropa* Festival (Hildesheim, Germany). Dancewebber 2015. She runs a blog about dance and politics: [danceisaweapon.com](#). She has collaborated with artists including Rosalind Crisp, Agata Siniarska, Anna Nowicka, Karol Tymiński, Marta Ziótek, Gosia Wdowik and Vincent Bozek. With Frida Sandström, she is developing a new school of dance, The Future Body at Work; as a theory-practice duo, they have been teaching and collaborating with institutions including the Royal Art Academy (Stockholm), Forum Danca (Lisbon) and НКW (Berlin). Since May 2019, Wolińska is a board member of ZTB e.V.



- Are we here yet? Damaged Goods* / Meg Stuart, red. Jeroen Peeters, Les presses du réel, Dijon 2010
- Bauman Zygmunt *Płynna nowoczesność*, przeł. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000
- Benjamin Walter *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. Adam Lipszyc, Anna Wołkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012
- Bey Hakim *Tymczasowa Strefa Autonomiczna*, przeł. Iwona Bojadżijewa i Jan Karłowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2009
- Bishop Claire *Sztuczne piękła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. Jacek Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015
- Bleeker Maaïke *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, Palgrave Macmillan, Basingstoke–New York 2008
- Charmatz Boris *Isabelle Launay, Entretenir: A propos d'une danse contemporaine*, Centre national de la danse, Les presses du réel, Paryż 2002
- Cholewicka Emilia *„Balet jest kobietą”. Rola płci w edukacji tanecznej i na rynku tańca. Perspektywa stolicy w kontekście ogólnopolskim*, w: *Taniec w Warszawie – społeczeństwo, edukacja, kultura*, red. Hanna Raszevska-Kursa, Fundacja Artystyczna PERFORM, Fundacja Rozwoju Teatru NOWA FALA, Warszawa 2018
- Crary Jonathan *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Iwona Kurz, Łukasz Zaremba, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009
- Cunningham Merce *Four events that have led to large discoveries*, „Nouvelle de Danse” nr 36/37, Contredanse, Bruksela 1998
- Cvejić Bojana *How Open Are You Open? Pre-Sentiments, Pre-Conceptions, Pro-Jections*, „Sarma” 2004, <http://sarma.be/docs/819>
- Daly Ann *Done into Dance: Isadora Duncan in America*, Wesleyan University Press, Middletown, 1995
- DeLillo Don *Biały szum*, przeł. Radosław Zubek, Rebis, Poznań 1997

- Derrida Jacques *Choreographies*, „Diacritics” 1982 nr 2, vol. 12  
 — *Living On*, przeł. James Hulbert, w: *Deconstructions and Criticisms*, red. Harold Bloom, Routledge, Londyn 1979  
 — *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, przeł. Janusz Margański, w: tegoż, *Marginesy filozofii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002
- Duncan Isadora *Écrits sur la danse*, Editions du Grenier, Paryż 1927  
 — *Moje życie*, przeł. Karol Bunsch, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1983  
 — *Taniec przyszłości. Odczyt Isadory Duncan*, przeł. Zofia Sokołowska, przedm. Stanisław Schneider, Gebether i Wolff, Warszawa 1905
- Extinction Studies: Stories of Time, Death and Generations*, red. Deborah Bird Rose, Thom van Dooren, Matthew Chrulew, Columbia University Press, Nowy Jork 2019
- Federici Silvia *In Praise of the Dancing Body*, „Gods & Radicals” 2016,  
<https://godsandrads.org/2016/08/22/in-praise-of-the-dancing-body/>
- Franko Mark *Dancing Modernism, Performing Politics*, Indiana University Press, Bloomington 1995
- Gibson James Jerome *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Houghton Mifflin, Boston 1966
- Głowacki Stanisław *Taniec w roku 1934*, „Życie Sztuki” 1935  
 — *Taniec w roku 1936 i 1937*, „Życie Sztuki” 1939
- Goldman Emma *Living My Life*, Nowy Jork 1931
- Hamacher Werner *Affirmative, strike: Benjamin's "Critique of Violence"*, przeł. Dana Hollander, „Cardozo Law Review” 1991–1992 vol. 13
- Hardt Michael, Antonio Negri *Assembly*, Oxford University Press, Oxford 2017  
 — *The Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, Penguin Press, Londyn 2014
- Hewitt Andrew *Social choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement (Post-Contemporary Interventions)*, Duke University Press Books, Durham 2005
- hooks bell *Theory as Liberatory Practice*, „Yale Journal of Law and Feminism” 1991 nr 4

*Język artystyczny*, tom 12, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004

- Klein Gabriel *Kolektywne ciała protestu. Choreografie społeczne i materialność społecznych struktur*, przeł. Bartosz Wójcik, w: *Choreografia: polityczność*, red. Marta Keil, Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, East European Performing Arts Platform, Warszawa–Poznań–Lublin 2018
- Klimczyk Wojciech *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności 1455–1795*, tom 1–2, Universitas, Kraków 2015
- Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego. Dwugłos z lat 1880–1904*, opr. Edward Kiernicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963
- Krause Adam *Art as Politics: The Future of Art and Community*, New Compass Press, Porsgrunn 2011
- Kunst Bojana *The Participatory Politics of Dance*, German Dance Platform, 2014
- Laermans Rudi *The Politics of Collective Attention*, w: *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, red. Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke, transcript Verlag, Bielefeld 2007
- Lepecki André *Dance without distance*, „Ballet International”, luty 2001
- *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, Routledge, London & Nowy Jork 2006
- *The Body in Difference*, „Fama” 2000 nr 1, vol. 1
- Mamontowicz-Łojek Bożena *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972
- Milohnić Aldo *Choreographies of Resistance*, „TkH” 2013 nr 21: Social Choreography
- Mirzoeff Nicholas *Jak zobaczyć świat*, przeł. Łukasz Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2016
- Nietzsche Friedrich *Die Geburt der Tragödie*, w: *Unzeitgemasse Betrachtungen I–IV, Nachgelassene Schriften 1870–1873*, Munich–Berlin 1988

- Ostrowski-Naumoff Jan *Polska Terpsychora między wojnami*, „Taniec” 1974 nr 2
- Pearson Mike *Nationalism and Indigenous Minority Cultures in Europe*, w: *Inform*, IETM, Bruksela 1995
- Prevots Naima *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*, Wesleyan University Press, Hannover 1998
- Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. Katarzyna Słoboda, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Muzeum Sztuki, Łódź 2013
- Pudełek Janina *Warszawski balet w latach 1867–1915*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981
- Raszewska-Kursa Hanna *Teoria tańca w polskiej praktyce*, Universitas, Kraków 2018
- Russell Hochschild Arlie *Obcy we własnym kraju. Gniew i żal amerykańskiej prawicy*, przeł. Hanna Pustuła, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017
- Steiner George *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. Olga i Wojciech Kubińscy, Universitas, Kraków 2000
- Sygietyński Antoni *Balet warszawski na przełomie XIX i XX wieku*, opr. i wstęp Bożena Mamontowicz-Łojek, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971
- Van Imschoot Myriam *Anxious Dramaturgy*, „Women & Performance” 2003 nr 26
- Žižek Slavoj *Tarrying with the Negative*, Duke University Press, Durham 1993