

**Lilianna Bieszczad**

Uniwersytet Jagielloński (PL)

ORCID: 0000-0001-5451-163X

# Medium tańca w ujęciu Arnolda Berleanta

## Abstract

### The Medium of Dance according to Arnold Berleant

This article discusses the vision of dance in Arnold Berleant's environmental aesthetics. The author recalls historical aesthetic concepts emphasizing the importance of the medium for the identity of the particular arts (Gotthold E. Lessing and Clement Greenberg) and identifies issues that arise when the human body is considered as the specific medium of dance. Against this background, she presents Berleant's approach to dance as performance and argues that the notion of medium, as sometimes used by Berleant, has no ontological basis. This is because Berleant does not describe the world in terms of substance or matter, but in terms of processes and interactions; rather than isolating the arts or separating art from life, he emphasizes the continuity and holistic nature of experience. In his approach, dance is an integral experience in which movement creates the area of performance, unites the dancer and the spectator, body and consciousness, perception and thought. An important context

for this theory, which does not separate aesthetic experience from environmental experience, is ecology.

### **Keywords**

dance, medium, dance as performance, environmental aesthetic, Arnold Berleant

### **Abstrakt**

Artykuł jest poświęcony wizji tańca w estetyce środowiskowej Arnolda Berleanta. Autorka przywołuje historyczne koncepcje estetyczne podkreślające znaczenie medium dla tożsamości poszczególnych sztuk (Gottholda E. Lessinga i Clementa Greenberga). Charakteryzuje problemy, które wynikają z uznania ludzkiego ciała za specyficzne medium tańca. Na tym tle przedstawia sposób ujmowania tańca jako performance'u w pismach Berleanta i stawia tezę, że pojęcie medium, którym Berleant się niekiedy posługuje, nie ma u niego ontologicznego zaplecza. Berleant bowiem nie opisuje świata w kategoriach substancji czy materii, lecz w kategoriach procesów i interakcji, a zamiast separowania sztuk czy odrywania sztuki od życia akcentuje ciągłość i holistyczny charakter doświadczenia. Taniec jest w jego koncepcji integralnym doświadczeniem, podczas którego ruch kreuje obszar przedstawienia, zespala tancerza i widza, ciało i świadomość, percepcję i myśl. Ważnym kontekstem tej teorii, w której doświadczenia estetycznego nie oddziela się od doświadczenia środowiskowego, jest ekologia.

### **Słowa kluczowe:**

taniec, medium, taniec jako performance, estetyka środowiskowa, Arnold Berleant

## Problemy z ujęciem medium tańca

Pojęcie medium, pomimo swej wieloznaczności, wciąż jest ważnym punktem odniesienia w debacie na temat identyfikacji i klasyfikacji gatunków sztuki<sup>1</sup>. Szczegółne trudności z jego określeniem dotyczą tańca i sztuk performatywnych. W filozoficznej estetyce najbardziej rozpowszechnione jest ujmowanie go jako tworzywa, bez którego nie można zidentyfikować sztuki. Na takie rozumienie wskazywał Timothy Binkley, charakteryzując medium jako fizyczny materiał<sup>2</sup>. W tym ujęciu tworzywem malarstwa jest farba, pigment (choć toczą się dyskusje na ten temat<sup>3</sup>), muzyki – dźwięki, a tańca – ciało tancerza.

Według Rogera Copelanda i Marshalla Cohena (redaktorów antologii *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*) powszechne jest przekonanie, że materiałem twórczym tańca jest ludzkie ciało<sup>4</sup>. Pośród wielu trudności wynikających z tego przekonania badacze wymieniają skłonność do ukrywania fizycznych cech tancerza w praktyce tanecznej (np. w balecie), a także ignorowanie ludzkiego ciała w definicjach tańca w ramach filozoficznej estetyki<sup>5</sup>. Cieleśność bowiem jest kojarzona raczej z niskimi pobudkami (instynktami) i wydaje się sprzeczna z „uduchowioną” sztuką, mającą stać na straży dziedzictwa kulturowego.

Zdaniem Copelanda w szczególny sposób utrwaliło się stanowisko Gottholda E. Lessinga, podkreślające, że zarówno poeta, jak i malarz kierują się

<sup>1</sup> Najczęściej medium traktowane jest jako nośnik, materiał fizyczny używany w danej technice, względnie technika wynikająca z użytych środków artystycznego wyrazu danego gatunku sztuki albo pośrednik przekazujący odbiorcy treść dzieła. W artykule mam na uwadze to pierwsze rozumienie. Por. Tomasz Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe: Teorie i analizy prasy, radio, telewizji i Internetu* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006), 11; David Davies, „Medium in Art”, w: *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford: Oxford University Press, 2003), 181, <https://doi.org/10.1093/oxfordhdb/9780199279456.003.0009>.

<sup>2</sup> Binkley w odróżnieniu od przedstawicieli nowoczesnej estetyki wprowadził pojęcie medium ujmowane jako konwencja. Por. Timothy Binkley, „Przeciw estetyce”, tłum. Urszula Niklas, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. Stefan Morawski, tłum. Krzysztof Biskupski et al., t. 1 (Warszawa: Czytelnik, 1987), 430.

<sup>3</sup> W ujęciu Romana Ingardena fundamentem bytowym (nośnikiem) obrazu jest rama, płótno, farba. Podkreślał on, że podstawa bytowa nie jest warstwą dzieła sztuki. Jest to bardzo ważne, ponieważ nośnik zazwyczaj uznawano za element dzieła. Dla porównania Binkley dowodził, że rama i płótno nie są medium malarstwa i nie decydują o jego tożsamości. Roman Ingarden, „O budowie obrazu”, w: *Studia z estetyki*, t. 2 (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958), 7–11; Binkley, „Przeciw estetyce”, 430–435.

<sup>4</sup> Roger Copeland and Marshall Cohen, „The Dance Medium”, w: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, eds. Roger Copeland and Marshall Cohen (Oxford: Oxford University Press, 1983), 104 i n.

<sup>5</sup> Amerykańska filozof Susan Langer podkreślała, że istotną cechą tańca nie jest fizyczny ruch ciała, ale to, co ono symbolizuje, Susan K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art* (New York: Scribner, 1953), 174–182. Z kolei David Michael Levin analizował taniec George’a Balanchine’a, nawiązując do formalizmu Clementa Greenberga, i nie zgadzał się na redukcję tańca do ruchu fizycznego ciała, David Michael Levin, „Balanchine’s Formalism”, w: Copeland and Cohen, *What Is Dance?*, 123–145.

ograniczeniami materiału, w którym pracują<sup>6</sup>, i rozwijające spostrzeżenie Arystotelesa, że każdy artysta tworzy w swoistym dla siebie medium<sup>7</sup>. W XX wieku niemiecki formalista Clement Greenberg spopularyzował przekonanie utożsamiane z modernizmem, że właśnie unikatowość medium decyduje o identyfikacji sztuki jako sztuki. Konsekwencją tego stanowiska było przyjęcie założenia, że każda sztuka powinna osiągnąć „czystość” (najwyższe standardy estetyczne) poprzez wyeliminowanie wszystkiego, co jest jej obce, czyli środków artystycznego wyrazu zapożyczonych od innych sztuk. W tym celu konieczne było pogłębienie wiedzy na temat tego, co przynależy do medium danej praktyki artystycznej. Greenbergowi chodziło zatem o obronę tożsamości gatunkowej i o tendencje samokrytyczne sztuki, która oczyszcza się ze zbędnych elementów, niewynikających z jej materiału<sup>8</sup>.

Dla porządku trzeba przypomnieć, że ta formalistyczna koncepcja powstała na kanwie sztuk plastycznych, a przykładem było malarstwo impresjonistyczne, rezygnujące z tematu na rzecz formy (tu rozumianej jako środki artystycznego wyrazu), wynikającej z malarskiego medium, czyli płaskiej powierzchni, kształtu obrazu, koloru, pigmentu<sup>9</sup>. Interesujące jest zatem, czy i w jaki sposób można koncepcję Greenberga przenieść na teren tańca. Problemy z interpretacją jego poglądów szczegółowo opisywał Copeland<sup>10</sup>. Wskazywał na różne niejasności i nieściśności w ujęciu Greenberga, także na te, które wynikają z przyjęcia perspektywy estetyki formalistycznej<sup>11</sup>.

Jakie są zatem podstawowe problemy związane z medium tańca, z którymi borykali się i wciąż borykają estetycy? Medium sztuk tanecznych przysparzało dodatkowych problemów interpretacyjnych dlatego, że „tancerze nie są jak tubki farby, którą można pokryć płaszczyznę obrazu. Mają charakter i osobowość”<sup>12</sup>. Oprócz wpływu indywidualnych cech ciała tancerza na dzieło istotna i problematyczna jest również jego relacja do pozostałych komponentów – muzyki,

<sup>6</sup> W nawiązaniu do Lessinga przyjęto, że medium wyznacza warunki tego, co dane dzieło może wyrażać i prezentować. Gotthold E. Lessing, *Laokoon*, tłum. Henryk Zymon-Dębicki (Kraków: Universitas, 2012), 160. Cyt. za: Copeland and Cohen, „The Dance Medium”, 106.

<sup>7</sup> Copeland and Cohen, 103.

<sup>8</sup> Clement Greenberg, *Obrona modernizmu: Wybór eseju*, wybór, tłum. i red. Grzegorz Dziamski, tłum. Maria Spik-Dziamska (Kraków: Universitas, 2006), 48.

<sup>9</sup> Por. Grzegorz Dziamski, „Awangarda wobec przełomu postmodernistycznego”, *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Scientiae Artium et Litterarum*, z. 3 (1992): 114, 115.

<sup>10</sup> Copeland and Cohen, „The Dance Medium”, 107–110.

<sup>11</sup> Formalista Clive Bell także formułował swoją koncepcję, odnosząc się do malarstwa. Natomiast ciekawe wnioski wyprowadzał Eduard Hanslick w kontekście muzyki, ponieważ krytykował kategorię ekspresji, prowadzącą stanowisko ekspresjonistyczne (utrwalone też w estetyce tańca) do dwóch poglądów: że muzyka albo wywołuje emocje u widzów, albo wyraża emocje. Estetyka formalistyczna sytuuje się w opozycji do estetyki ekspresyjnej.

<sup>12</sup> Cyt. za: Copeland and Cohen, „The Dance Medium”, 104.

kostiumów, oświetlenia itp.<sup>13</sup>. Nieprzypadkowo taniec określany jest jako „hybrydyczna forma sztuki” (np. balet według Stephena Davisa<sup>14</sup>) albo fix-medium łączące różne komponenty w jedną całość<sup>15</sup>. Kolejna trudność to kwestia wielokrotnego odgrywania tańca na scenie, prowokująca dysputy, zwłaszcza w brytyjskiej estetyce analitycznej, wokół zagadnień utrwalenia i tożsamości tanecznego przedstawienia oraz statusu jego zapisu<sup>16</sup>. W kontekście zwrotu performatywnego<sup>17</sup> coraz częściej dowodzone, że taniec, podobnie jak inne sztuki performatywne, naznaczony jest „piętnem znikania” i w związku z tym faworyzowano niepowtarzalne wydarzenia odgrywane „na żywo”. W nawiązaniu do koncepcji Peggy Phelan<sup>18</sup> pojawił się pogląd, że jego nieodłącznym ontologicznym aspektem jest szczególny sposób uobecniania się, „znikanie” w momencie „wykonania”<sup>19</sup>.

Czy w kontekście rosnącej popularności poglądu akcentującego przedstawienie odbywające się tu i teraz potrzebne jest pojęcie medium, tak podkreślane w nowoczesnej estetyce? Czy ujęcie tańca jako niepowtarzalnego, „żywego” wydarzenia nie wymaga re-wizji popularnego przekonania, że istotną cechą tej sztuki jest ruch ciała tancerza? Co w takiej sytuacji może być materiałem tańca i czy będzie on mógł służyć identyfikacji gatunkowej? Wątpliwości co do modernistycznego ujęcia medium sztuki zgłaszają w drugiej połowie XX wieku teoretycy i artyści, domagając się jego reinterpretacji (a nawet sugerując jego porzucenie<sup>20</sup>) i poszerzając jego perspektywy znaczeniowe poprzez dodawanie

<sup>13</sup> Adina Armelagos and Mary Surrage, „The Identity Crisis in Dance”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37, no. 2 (1978): 129–139, <https://doi.org/10.2307/429836>.

<sup>14</sup> Stephen Davies, *The Philosophy of Art* (New York: Wiley, 2006), 95.

<sup>15</sup> Przykładowo Frank Kermode dowodził organicznej jedności dzieła tanecznego jako spełnionej całości. Por. Copeland and Cohen, „The Dance Medium”, 108.

<sup>16</sup> Estetycy skupieni byli na problemie, czy istnieje względnie stała, abstrakcyjna struktura (*type*), która byłaby gwarantem tożsamości dzieła tanecznego i zawierała w sobie poszczególne jego wykonania. Por. Aili Bresnahan, „The Philosophy of Dance”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, January 12, 2015, revised November 19, 2019, 4–6, <https://plato.stanford.edu/entries/dance/>.

<sup>17</sup> Por. Lilianna Bieszczad, red., *Zwrot performatywny w estetyce* (Kraków: Libron, 2013).

<sup>18</sup> Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993), 164.

<sup>19</sup> Jaana Parviainen, *Bodies Moving and Moved: A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art* (Vammala: Tampere University Press, 1998), 171–173.

<sup>20</sup> Por. Lev Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. Piotr Cypriański (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006), 356.

kolejnych prefiksów: intermedium<sup>21</sup>, multimedium<sup>22</sup> czy transmedium<sup>23</sup>. W poszukiwaniu odpowiedzi na postawione wyżej pytania pomocna może być teoria estetyczna Arnolda Berleanta, należąca do nurtu estetyki środowiskowej.

## Taniec jako *performance* w ujęciu Berleanta

Choć Berleanta nie można uznać za reprezentanta zwrotu performatywnego, jednak łączyło go z nim ujęcie tańca przez pryzmat *performance'u*. Autor unikał pojęć takich jak materia czy substancja, pisał raczej o energetycznych procesach i dynamicznych transakcjach, inspirując się współczesną fizyką, a także światopoglądem ekologicznym, fenomenologią czy pragmatyzmem<sup>24</sup>. Nie ujmował sztuki w kategoriach przedmiotowych, bo jak pisał w *Prze-myśleć estetykę: Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, składa się ona

z sytuacji, w których pojawiają się pewne doświadczenia [...]. Taka sytuacja to jednorodne pole interaktywnych sił angażujących odbiorców, przedmioty lub wydarzenia, inicjatywę twórczą oraz działanie lub impuls do działania. Cztery czynniki – wartościujący, odbiorczy, twórczy i wykonawczy – pomagają określić składniki zintegrowanego doświadczenia. Wytypowanie któregośkolwiek z nich jako środowiska sztuki oznacza błędne przedstawienie całości pola estetycznego przez jedną z jego części.<sup>25</sup>

Berleant, przyjmując koncepcję pola estetycznego, którą konsekwentnie rozwijał od swojej pierwszej pracy *The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience*<sup>26</sup>, odrzucał możliwość określenia jakiegokolwiek sztuki, nie tylko tańca,

<sup>21</sup> Pojęcie intermedium wprowadził Dick Higgins w odniesieniu do happeningu, mając na uwadze teren „pomiędzy” gatunkami i działania, których nie da się zaklasyfikować, które nie są kolażem, muzyką czy teatrem.

<sup>22</sup> Ryszard W. Kluszczyński używał tego określenia w odniesieniu do sztuki multimedialnej z lat 60. i 70. xx wieku. Więcej na temat różnych sposobów rozumienia terminów „media”, „multimedia” zob. Ryszard W. Kluszczyński, „Sztuka mediów i sztuka multimedialna, albo o dwóch złudnych analogiach”, tłum. Ludwik Wiewiórkowski, *Exit. Nowa sztuka w Polsce* 30, nr 2 (1997): 1476–1479.

<sup>23</sup> Interesujący zbiór artykułów na temat transmedium znajduje się w pracy: Tomasz Załuski, red., *Sztuki w przestrzeni transmedialnej* (Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, 2010).

<sup>24</sup> Por. Arnold Berleant, *Prze-myśleć estetykę: Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, red. nauk. Krystyna Wilkowska, tłum. Marta Korusiewicz i Tomasz Markiewka (Kraków: Universitas, 2007), 25–26; „Notatka na temat ontologii”, tłum. Maciej Bańkowski, *Sztuka i Filozofia*, nr 37 (2010): 57–58.

<sup>25</sup> Berleant, *Prze-myśleć estetykę*, 50.

<sup>26</sup> Pole estetyczne można potraktować jako konstrukt pojęciowy organizujący myśl estetyczną, w jego centrum znajduje się doświadczenie warunkowane przez różne czynniki, a pojawiają się w nim różne elementy. Zob. Arnold Berleant, *The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience*, 2nd ed. (Christchurch: Cybereditions, 2000), 49–82.

przez jeden ze współtworzących ją czynników lub elementów<sup>27</sup>. Swoje stanowisko formułował w opozycji do nowoczesnego projektu estetyki Immanuela Kanta i do filozofii oświecenia, którą oskarżał o utrwalanie dualistycznych podziałów i rozróżnień (podmiot – przedmiot, przedmiot – otoczenie, człowiek – świat, sztuka – życie, estetyczne – praktyczne). Przyjmował zasadę „kontekstu i kontinuum”<sup>28</sup>, nawiązując między innymi do Henriego Bergsona, Maurice’a Merleau-Ponty’ego czy Johna Deweya, i sprzeciwiał się izolowaniu i separowaniu poszczególnych sztuk<sup>29</sup>.

Berleant opracował problematykę tańca najbardziej kompleksowo w *Art and Engagement*, tytułując jeden z jej rozdziałów: „Dance as Performance”<sup>30</sup>. Uwzględnił wiele aspektów i znaczeń tytułowego pojęcia. Podkreślał wagę cielesnego zaangażowania uczestników tańca, ale jednocześnie sugerował, że dotyczy to każdej sztuki<sup>31</sup>: „taniec w istocie odsłania esencjalny rys wszelkiego wykonania (*performance*), mylnie uznawany za właściwy tylko tej sztuce: wykonania (*performance*) jako procesu cielesnego zaangażowania”<sup>32</sup>. Określał *performance* również jako „aktywną, integralną sytuację”, która „angażuje wszystkie czynniki wydarzenia, także publiczność”<sup>33</sup>. Taka charakterystyka kategorii *performance* nie wyróżniała tańca, dotyczyła bowiem wszystkich innych działań artystycznych. W swoich publikacjach akcentował także interakcje<sup>34</sup>, rozumiane jako procesy wymiany energii, które są ważniejsze od

<sup>27</sup> Berleant sugerował, aby porzucić zagadnienia dotyczące emocji, ekspresji czy reprezentacji, służące fragmentacji świata na odbiorcę, artystę i dzieło, zob. Berleant, *Prze-mysleć estetykę*, 23. Tymczasem właśnie wokół problematyki ekspresji (czy reprezentacji) krążyły rozważania teoretyków tańca. Zob. np. Joseph Margolis, „The Autographic Nature of the Dance”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39, no. 4 (1981): 419–427, <https://www.jstor.org/stable/430241>.

<sup>28</sup> Berleant, *Prze-mysleć estetykę*, 25 i n.

<sup>29</sup> Zob. Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz, red., „Aesthetics Between Art and Society: Perspectives of Arnold Berleant’s Postkantian Aesthetics of Engagement”, special issue, *ESPES. The Slovak Journal of Aesthetic* 6, no. 2 (2017), [https://espes.ff.unipo.sk/index.php/ESPES/issue/view/g; Sztuka i Filozofia, nr 37 \(2010\), https://artandphilosophy.pl/archiwum/37-2012/](https://espes.ff.unipo.sk/index.php/ESPES/issue/view/g; Sztuka i Filozofia, nr 37 (2010), https://artandphilosophy.pl/archiwum/37-2012/).

<sup>30</sup> Arnold Berleant, *Art and Engagement* (Philadelphia: Temple University Press, 1991), 151–172. W późniejszych pracach autor zasadniczo nie zrewidował wyrażonych wówczas poglądów, choć z perspektywy czasu niewątpliwie widać rozbudowywanie koncepcji środowiska i konsekwentne wychodzenie poza rozważania na temat doświadczenia sztuki.

<sup>31</sup> Zaangażowane uczestnictwo to kluczowa kategoria estetyki Berleanta, za pomocą której charakteryzował doświadczenie. Zob. Berleant, *Art and Engagement*, xii–xiv.

<sup>32</sup> Berleant, 158. Wszystkie cytaty z tej publikacji są tłumaczone przez Karola Wilkoszewskiego, o ile nie zostały inaczej oznaczone w przypisach.

<sup>33</sup> Berleant, 155.

<sup>34</sup> Berleant używał pojęcia „interakcja” w nawiązaniu do Johna Deweya i podobnie jak on ujmował doświadczenie jako równoczesne działanie i podleganie działaniu. Na temat redefinicji interakcji u Deweya zob. Sebastian Stankiewicz, *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty* (Kraków: Universitas, 2012), 15–17.

poszczególnych czynników je współkreujących. W innym miejscu przywoływanej pracy Berleant wyjaśniał:

Taniec [...] jest sztuką bardziej niż inne związaną z wykonaniem [*performance*]. Rozwija się poprzez wykonania; jest komponowany poprzez wykonanie; jest przyswajany [*learned*] poprzez wykonanie; jest podziwiany w wykonaniach.<sup>35</sup>

Wykonanie jako aktywne performowanie jest według Bearlanta powiązane z różnymi elementami i czynnikami pola estetycznego, a na przykładzie tańca widać „performatywny wymiar wszystkich sztuk”<sup>36</sup>. Szczególnie istotne jest, że Berleant posługiwał się też określeniem „czynnik performatywny”, które najczęściej odnosił do aktywnej postawy widza. Akcentował tę odbiorczą aktywność mocno, ponieważ w nowoczesnej estetyce utrwaliło się ujęcie przeżycia estetycznego odbiorcy jako bezinteresownej kontemplacji<sup>37</sup>. Czynnik performatywny dotyczył wszystkich sztuk i był jednym z wielu równoważnych elementów pola estetycznego, a zatem funkcjonował w węższym znaczeniu niż *performance* rozumiany jako wydarzenie. Co więcej, Berleant uznawał czynnik aktywistyczny za wszechobecny w każdym doświadczeniu, także środowiskowym.

Już na podstawie tych ogólnych założeń można wnioskować, że Berleantowi nie mogło odpowiadać pojęcie medium w ujęciu modernistycznym (Greenberga), ponieważ zgodnie z zasadą ciągłości nie był zwolennikiem separowania sztuk od siebie ani odrywania sztuki od życia. W *Art and Engagement* deklaruwał, że doświadczenie sztuki nie potwierdza wyróżnionych przez Kanta separacji (także formy od treści, typowej dla formalistów). „Jasną alternatywą dla dualistycznych poglądów tradycji empirycznej jest teza o ciągłości doświadczenia, łącząca odbiorcę ze światem w złożonych układach wzajemności”<sup>38</sup>. Dlatego medium jako takie nie jest w centrum jego uwagi, choć niejednokrotnie posługiwał się tym terminem<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> Berleant, *Art and Engagement*, 153.

<sup>36</sup> Zob. np. Arnold Berleant, „Estetyka zaangażowania”, tłum. Lilianna Bieszczad, *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego*, nr 3 (2003): 1.

<sup>37</sup> Dlatego więcej miejsca w swoich publikacjach poświęcił na krytykę tego stanowiska niż na podkreślanie oczywistej tezy, że doświadczenie tancerza jest aktywne i zaangażowane. Pisał też: „performance wymaga, aby uczestnik, sam lub w towarzystwie innych, ożywił przedmiot artystyczny, aktualizując płótno, scenariusz, wskazówki twórczego artysty w aktywnym ucieleśnieniu”, Berleant, *Art and Engagement*, 152, tłum. L.B.

<sup>38</sup> Berleant, 15.

<sup>39</sup> Używam tutaj zamiennie terminów „nowoczesność” i „modernizm”, biorąc pod uwagę okres od oświecenia do początku XX wieku. Ujmuję go zatem szerzej niż wymienieni autorzy.



## Dwa modernistyczne źródła myślenia o medium tańca?

W rozdziale antologii *What Is Dance?* poświęconym problematyce medium redaktorzy wykazywali, że w praktyce tańca realizowano dwa modernistyczne ideały formułowane w teoriach sztuki. Wprawdzie więcej miejsca poświęcili purystycznemu ideałowi Greenberga<sup>40</sup>, ale Copeland akcentował zarazem wpisane weń sprzeczności i sugerował, że czym innym jest identyfikacja sztuki, a czym innym obrona czystości jej formy. Szukając źródeł pojmowania medium tańca, wskazywali z jednej strony na ludzkie ciało, z drugiej strony na ideę *Gesamtkunstwerk* Richarda Wagnera, w której chodzi o syntezę różnych sztuk/mediów (muzyki, dramatu i słowa)<sup>41</sup>. Według Cohena żaden z tych ideałów nie został w pełni zrealizowany w praktyce tanecznej – ani przez Cunnighama, uznawanego za realizatora purystycznych tendencji (opierających się na czystości ruchu), ani przez Diagilewa postrzeganego jako wyznawcę Wagnerowskiej interpretacji *Gesamtkunstwerk*<sup>42</sup>. Można to uznać za dowód na to, że szukanie ograniczeń medium sztuki w celu wyeliminowania tych elementów, które nie decydują o jego specyfice, jest szczególnie trudne<sup>43</sup> w kontekście sztuk performatywnych, takich jak teatr, taniec czy muzyka.

Jeśli więc mówić o ideałach modernistycznych u Berleanta, to należałoby sięgnąć do propozycji Wagnera. Wizję Wagnera, w której chodziło o równoważne traktowanie wszystkich sztuk w obrębie kompozycyjnej całości, o ich integrację, a nawet o „re-unifikację”<sup>44</sup>, sytuowano niekiedy w kontekście holistycznych, prymitywistycznych tendencji, jakie odżyły w modernizmie<sup>45</sup>. Berleant, jako reprezentant estetyki środowiskowej, posługiwał się natomiast pojęciem jedności doświadczenia, nawiązując do holizmu w światopoglądzie ekologicznym. Integrujący charakter doświadczenia tańca rozumiał inaczej niż na przykład Maxine Sheets-Johnstone. Tancerka, nawiązując do fenomenologii Edmunda Husserla, proponowała ujmować taniec z perspektywy jego doświadczenia jako percepcyjnie uchwytej całości, wyróżniającej się „iluzją mocy”<sup>46</sup>.

<sup>40</sup> Copeland and Cohen, „The Dance Medium”, 103–111; Marshall Cohen, „Primitivism, Modernism and Dance Theory”, w: Copeland and Cohen, *What Is Dance?*, 161–178.

<sup>41</sup> Cohen, „Primitivism, Modernism and Dance Theory”, 161.

<sup>42</sup> Zob. Cohen, „Primitivism, Modernism and Dance Theory”, 161–176; Copeland and Cohen, „Genre and Style”, w: Copeland and Cohen, *What Is Dance?*, 232–234.

<sup>43</sup> Więcej na temat różnych aspektów rozumienia medium w ujęciu Greenberga zob. Cohen, „Primitivism, Modernism and Dance Theory”, 170–172, 174.

<sup>44</sup> Cohen, 163.

<sup>45</sup> Píše o tym w krytycznym tonie Cohen, 161–162, 164.

<sup>46</sup> Zob. Maxine Sheets-Johnstone, *Phenomenology of Dance* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1966), 50.

W odróżnieniu od niej Berleant inspirował się fenomenologią egzystencjalną Maurice'a Merleau-Ponty'ego<sup>47</sup>. Nie chodziło mu o wizualną jedność tańca jako sztuki, ale o wydarzenie, wiążące wszystkich uczestników i aspekty w „ciągłą całość”<sup>48</sup>, odczuwane bezpośrednio, dzięki obecności mocy i siły w działaniu<sup>49</sup>. Berleant opisywał więc taniec jako integralne doświadczenie, podczas którego ruch kreuje obszar przedstawienia, zespala tancerza i widza, ciało i świadomość, percepcję i myśl, w silnie ześrodkowanej obecności<sup>50</sup>. Jeśli mówić o jedności w jego ujęciu, to z perspektywy cielesnego, aktywnego doświadczenia, angażującego wszystkie zmysły, także te niższe, jak dotyk, smak czy zapach<sup>51</sup>. Dlatego jego koncepcja ma więcej wspólnego z holistycznym ujęciem tańca, ponieważ ważne są tu poczucie integralności doświadczenia i pełnia multisensorycznych doznań wspólnoty w działaniu, aniżeli akcentowane w fenomenologicznej koncepcji Sheets-Johnstone postrzeganie tańca wzrokowo przez widza<sup>52</sup>. Według Sondry Horton Fraleigh o swoistości tańca decyduje dokonująca się podczas performance'u transformacja współtworzących go czynników<sup>53</sup>. Berleant chętnie do niej nawiązywał, podkreślając, że taka transformacja wynika ze stopnia siły, mocy i energii percepcyjnego oddziaływania<sup>54</sup>.

Berleant inaczej niż Wagner pojmował komponenty współtworzące taniec jako performance. Według niego są nimi nie tylko muzyka czy kostiumy, które stanowią (jak u Marthy Graham) „przedłużenie ciała tancerza”<sup>55</sup>, ale także widz, miejsce (rozumiane jako środowisko), w którym taniec się odbywa, dźwięki upadającego ciała tancerki czy zapach jej perfum i potu zmieszany z kurzem podłoga itp. Wspominał on także o nastrojowości przestrzeni, o fluidach, o niewidocznych siłach wpływu (zarówno fizycznych, jak i psychicznych czy psychofizycznych)

<sup>47</sup> Berleant krytykował fenomenologiczne ujęcie doświadczenia, które jego zdaniem utrzymuje rozróżnienie na „wnętrze” i „zewnątrze”, Berleant, *Art and Engagement*, 61–62, 157.

<sup>48</sup> Berleant, 155.

<sup>49</sup> Berleant, 156–157. Choć z wyjaśnieniem tej bezpośredniości z racji niedualistycznego rozumienia jaźni będzie miał trudności.

<sup>50</sup> Zob. Berleant, 158, 167. W tym samym miejscu pisat o „serii bogatych jedności”, które oferuje taniec, m.in. ciała i świadomości.

<sup>51</sup> Pamiętać należy o „odpodmiotowionym” rozumieniu doświadczenia u Berleanta. Więcej na ten temat zob. Krystyna Wilkoszewska, „Arnolda Berleanta projekt estetyki postkantowskiej”, *Sztuka i Filozofia*, nr 37 (2010): 40.

<sup>52</sup> Krytyką koncepcji Sheets-Johnstone i fenomenologicznego ujęcia doświadczenia tańca jako wizualnie uchwyttywanej całości z perspektywy widza zajmowała się Nicole Speletic, zob. <http://www.speletic.org/>.

<sup>53</sup> Sondra Horton Fraleigh, *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics* (Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1996), 138–140.

<sup>54</sup> Pisat on: „Siły tańca różnią się od magnetycznych, elektrycznych, fizycznych, mitycznych «fluidów» doznawanych w ludzkich interakcjach głównie ostrością i intensywnością”, Berleant, *Art and Engagement*, 157.

<sup>55</sup> Parviainen, *Bodies Moving and Moved*, 168.

oraz o faktycznych fizycznych oddziaływaniach, które składają się na pełnię, intensywność i zarazem niepowtarzalność tańca<sup>56</sup>. Powstająca ciągła jedność elementów współtworzących taniec jest więc zależna od okoliczności, które nieustannie się zmieniają, wytwarzając specyficzną czasowość<sup>57</sup>.

Te przesłanki decydują o tym, że taniec w ujęciu Berleanta zasługuje na miano efemerycznego, choć sam autor nie używał tego terminu. Efemeryczność rozumiem, podobnie jak Marcia B. Siegel, jako brak potrzeby utrwalenia dzieła tanecznego, ale zarazem także jako brak możliwości jego powtórzenia<sup>58</sup>. Dla Berleanta nie jest istotny problem tożsamości tańca jako wydarzenia wielokrotnie odgrywanego, komentowany przez klasyków refleksji o tańcu – zwłaszcza Nelsona Goodmana czy Grahama McFee<sup>59</sup>. Można go uznać za oponenta „klasycznego paradygmatu”, by posłużyć się terminem Davida Davisa<sup>60</sup>. Podzielał on wątpliwości takich autorów jak Jaana Parviainen, która kwestionowała potrzebę utrwalenia, uznając za ważniejszy moment niepowtarzalnej konstelacji także fizycznych czynników tańca<sup>61</sup>.

Berleant, podobnie jak Parviainen, nie zgadzał się na separację ciała od otoczenia<sup>62</sup>. Nawiązując do światopoglądu ekologicznego, wprowadził szerokie rozumienie środowiska, ujmując je jako kontekst, w którym jesteśmy zanurzeni<sup>63</sup>. Często powtarzał: „Nie ma zewnętrznego świata. Nie ma zewnątrz. [...] osoba i środowisko stanowią kontinuum”<sup>64</sup>. Środowisko nie jest zewnętrznym względem człowieka otoczeniem ani przestrzenią wypełnioną przedmiotami. Jest rozumiane jako zjednoczone pole (*unified field*) lub sieć relacji, powiązań i zależności różnych uwarunkowań natury fizycznej, psychicznej czy społecznej<sup>65</sup>.

<sup>56</sup> Berleant, *Art and Engagement*, 156.

<sup>57</sup> W kwestii pojmowania czasu i przestrzeni w tańcu Berleant nawiązywał do Maurice'a Merleau-Ponty'ego. Berleant, *Art and Engagement*, 160–161.

<sup>58</sup> Marcia B. Siegel, *At the Vanishing Point: A Critical Looks at Dance* (New York: Saturday Review Press, 1972), 1. Por. Parviainen, *Bodies Moving and Moved*, 173–175.

<sup>59</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976), 211–218; Graham McFee, *The Philosophical Aesthetics of Dance: Identity, Performance and Understanding* (Hampshire: Dance Books Ltd., 2011), 160–163.

<sup>60</sup> David Davies, *Philosophy of the Performing Arts* (Maldem: Wiley Blackwell, 2011), 87–90.

<sup>61</sup> Parviainen, *Bodies Moving and Moved*, 172.

<sup>62</sup> Parviainen przywoływała rzeźbiarza Isamu Noguchiego, według którego „sztuka powinna rozplynąć się w swoim otoczeniu”, powinna stanowić jego część, Parviainen, 167.

<sup>63</sup> Zob. różnorodność pozycji wykazanych na <https://arnoldberleant.com/pages/pubs.html>, dostęp 10 października 2023.

<sup>64</sup> Arnold Berleant, *The Aesthetics of Environment* (Philadelphia: Temple University Press, 1992), 4.

<sup>65</sup> Arnold Berleant, „Environmental Aesthetics”, w: *The Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly, vol. 2 (New York: Oxford University Press, 1998), 116.

W podobnym tonie określał także taniec w *Art and Engagement* – jako tworzący aurę ruch, który „zawsze odbywa się w kontekście”<sup>66</sup>.

Pozostaje jeszcze do rozpatrzenia sposób myślenia Berleanta o ciele<sup>67</sup>. Wydaje się, że słabe eksponowanie roli tancerza w tańcu w jego koncepcji wynika z założeń ekologicznych. Berleant w *Prze-myśleć estetykę* cytował badania Mirandy Shaw nad tantryczną tradycją buddyjską, w której ciało jest ujmowane „jako wielopłaszczyznowe kontinuum umysłowo-cieleśne”, a w „dynamicznej, przenikliwej jaźni, pozbawionej wyraźnie zaznaczonych granic” można widzieć „umiejscowienie energii”<sup>68</sup>. W tym kontekście taniec był dla niego przykładem ucieleśnienia uwydatniającego ciągłość ciała z otoczeniem<sup>69</sup>. Przywoływał też słowa Horton Fraleigh: „Taniec przeżywany jest nie tylko poprzez ciało, ale także jako ciało przez wykonawcę i odbiorcę”<sup>70</sup>. Taneczny performance staje się więc częścią ciał uczestników, a zarazem jest zespolony z „ciałem świata”<sup>71</sup>. Berleant nawiązywał bowiem do Merleau-Ponty’ego i jego koncepcji ciała świata jako naładowanego pola i podkreślał, że jaźń „jest koncentracją sił, które są częścią tego pola”<sup>72</sup>. Dynamiczne pole mocy w ruchu, w obrębie którego wszystko jest napiętnowane, wskazuje na istnienie relacyjnego, „płynnego medium” (może nim być także ciało świata) każdej akcji percepcyjnej<sup>73</sup>. Dlatego w *Art and Engagement* Berleant pisał o „przestrzeni percepcji” jako o medium tańca, ale dotyczy to każdej sztuki, a właściwie w ogóle doświadczenia świata, więc doświadczeń sztuki nie można w zasadzie odróżnić od doświadczeń środowiskowych. W ten

<sup>66</sup> Berleant, *Art and Engagement*, 155. Nie został natomiast rozwiązany przez niego problem dotyczący tego, co decyduje o tożsamości konkretnego dzieła tanecznego za każdym razem wykonywanego inaczej, zob. Berleant, 160.

<sup>67</sup> Uważam, że w jego koncepcji ciało ujmowane niedualistycznie odgrywa szczególną rolę, co widać zwłaszcza w kontekście somatycznego zaangażowania.

<sup>68</sup> Miranda Shaw, *Passionate Enlightenment: Women in Tantric Buddhism* (Princeton: Princeton University Press, 1994), 11, cyt. za: Berleant, *Prze-myśleć estetykę*, 111.

<sup>69</sup> Binkley, pisząc o medium sztuki, nawiązywał do pojęcia ucieleśnienia w ujęciu Margolisa, sprowadzał je jednak do fizycznego ugruntowania jakości estetycznych i konwencji. Binkley, „Przeciw estetyce”, 432–433. Berleant odrzuciłby to stanowisko ze względu na wprowadzanie dychotomii podmiot – przedmiot. Berleant, *Prze-myśleć estetykę*, 110–120.

<sup>70</sup> Horton Fraleigh, *Dance and the Lived Body*, 53.

<sup>71</sup> Berleant, *Prze-myśleć estetykę*, 118.

<sup>72</sup> Berleant, 116. Nawiązując do Merleau-Ponty’ego, Berleant pisał o energii pola, koncentracji sił i zespoleniu w działaniu, a także przywoływał pojęcie „chiazmy”, zob. Arnold Berleant, *Wrażliwość i zmysły: Estetyczna przemiana świata człowieka*, red. Krystyna Wilkoszewska, tłum. Sebastian Stankiewicz (Kraków: Universitas, 2012), 35, 53, 83, 111–112.

<sup>73</sup> Używał on sformułowania „płynne medium” (*fluid medium*): „Organizm percepcyjny przypomina jądro komórki, skupisko we własnym płynnym medium”, Berleant, *Art and Engagement*, 161. Podobnie piszą o tym ekolodzy percepcji np. socjolog i antropolog Tim Ingold dowodził „synergii organizmu i środowiska”, twierdząc, że świat jest udostępniany i zarazem kreowany w działaniu. Tim Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (London: Routledge, 2000), 16.

sposób autor wychodził poza rozważania dotyczące sztuki w stronę problematyki Heideggerowskiego „bycia w świecie”.

Ogólne założenia Berleanta nie pozwalają na przyjęcie koncepcji medium jako narzędzia klasyfikacji i identyfikacji gatunków sztuki. Nie sprzyja temu ani ujęcie tańca jako performance’u, ani ciała jako płynnego medium. Autor jednak posługuje się pojęciem medium.

## Pragmatyczne ujęcie medium u Berleanta

Dotychczasowe analizy nie rozwiewają wątpliwości, jak w kontekście koncepcji Berleanta można stosować termin „medium”. Na pewno nie w rozumieniu modernistycznym, bo właśnie od tej tradycji stanowczo się dystansował. Niemniej autor co najmniej kilkakrotnie się nim posłużył w odniesieniu do tańca<sup>74</sup> i muzyki<sup>75</sup>. Pamiętać jednak należy, że Berleant stosował ten termin, kierując się pragmatycznym założeniem użyteczności. To znaczy, że używał go w celu funkcjonalnego zróżnicowania tańca i muzyki<sup>76</sup>, które nie pociąga za sobą rozstrzygnięć na poziomie ontologicznym. Nie ma osobnego medium dla tańca i muzyki, bo jest nim percepcja – postrzegamy sztukę z pozycji jej doświadczania. W języku estetyki termin „medium” wciąż funkcjonuje i posługujemy się nim w celu zasygnalizowania różnicy pomiędzy gatunkami sztuki. I zapewne w taki sposób Berleant go używał. Ale nie oznacza to, że fizyczny materiał jest cechą istotną danej sztuki, jego warstwą czy fundamentem bytowym w rozumieniu przyjętym przez Ingardena. Na podobnej – pragmatycznej – zasadzie Berleant stosował określenia „tancerz” i „taniec” oraz „taniec” i „otoczenie”, mimo że *implicite* zawierają one w sobie dualistyczne założenie odróżniania podmiotu od przedmiotu. Posługiwał się nimi, korzystając z tego, że funkcjonują w języku i dzięki nim możemy się ze sobą porozumiewać. Podkreślał jednak, że „język nie posiada ontologicznego zaplecza”<sup>77</sup>.

Wydaje się więc, że jeśli w ogóle formułować tezę o tym, czym byłoby medium sztuki w koncepcji Berleanta, to należy – w nawiązaniu do relacyjnego myślenia współczesnej fizyki – określić je jako nieustanne zachodzenie interakcji i zmiany

<sup>74</sup> Pisał np., że „taniec jest ucieleśnionym ruchem”, Berleant, *Art and Engagement*, 160.

<sup>75</sup> Na temat muzyki zob. Berleant, *Prze-myśleć estetykę*, 235–241.

<sup>76</sup> Podzielałam przekonanie Krystyny Wilkoszewskiej, która dostrzegła więcej powiązań Berleanta z pragmatyzmem, niż wynikałoby z deklaracji autora. Krystyna Wilkoszewska, „Arnolda Berleanta projekt estetyki postkantowskiej”, 40–46 i n.

<sup>77</sup> Berleant, *Wrażliwość i zmysły*, 93.

relacji pomiędzy czynnikami współtworzącymi daną sztukę. Takie medium nie oddziela, ale jednoczy, nieostro wyznaczając granice, jest energetycznym, interaktywnym polem powiązań i zależności, wyznaczonych różnorodnymi uwarunkowaniami. Rozumienie to można zobrazować słowami ekologa Fritjofa Capry, podkreślającego prymarność pojęcia relacji, pola sił oddziałujących pomiędzy sobą, nad przedmiotowym, immanentnym rozumieniem cząstek:

Na poziomie cząstek elementarnych wzajemne stosunki i oddziaływania zachodzące między częściami tej całości mają bardziej fundamentalny sens niż same części. Jest ruch, ale w ostatecznym wyniku nie ma poruszających się obiektów; jest aktywność, ale nie ma aktorów; nie ma tancerzy, jest tylko taniec.<sup>78</sup>

Berleant nie jest zainteresowany separacją tańca od innych sztuk<sup>79</sup>, o czym pisali w kontekście problematyki medium Copeland i Cohen, ani Wagnerowską syntezą sztuk. Podobieństwa do ideałów modernistycznych należałoby raczej szukać w wątkach nawiązujących do myślenia holistycznego, w idei „perceptualnej integracji”. W ujęciu Berleanta aktywność ciała wytwarza „przestrzenno-czasowe medium percepcyjnego doświadczenia”, odnosząc się do „ludzkiej przestrzeni życia”<sup>80</sup>. Autor nie szukał więc różnicy między sztukami poprzez eliminowanie tego, co je łączy. Wręcz przeciwnie, chodziło mu raczej, jak w hermeneutyce Hansa Georga Gadamera, o „estetyczne nieodróżnianie”<sup>81</sup>, o obronę ciągłości doświadczenia – sztuki tańca z innymi sztukami, a także z doświadczeniami środowiskowymi. W ten sposób wyzwał się on z retoryki Lessinga i Greenberga, promującej takie rozumienie medium, które odróżnia i separuje poszczególne gatunki sztuki.



<sup>78</sup> Fritjof Capra, *Punkt zwrotny: Nauka, społeczeństwo, nowa kultura*, tłum. Ewa Woydyłto (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987), 132, cyt. za: Krystyna Wilkoszewska, „Ekologiczne doświadczenie estetyczne”, w: *Estetyka a ekologia: Materiały Ogólnopolskiego Seminarium Estetycznego, 1–3 czerwca 1992, Nidzica*, red. Krystyna Wilkoszewska (Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1992), 92.

<sup>79</sup> Berleant w *Art and Engagement* nie podejmował rozważań dotyczących ontologii dzieła tanecznego. Zapewne wynikało to z przyjętej perspektywy, którą ujmował jako „percepcyjnie uwarunkowana ontologia”, Berleant, *Art and Engagement*, 6.

<sup>80</sup> Berleant, 171.

<sup>81</sup> Hans Georg Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. Bogdan Baran (Kraków: Inter Esse, 1993), 134, cyt. za: *Aktualność piękna: Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993), 38.

## Bibliografia

- Armelagos, Adina, and Mary Sirridge. „The Identity Crisis in Dance”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37, no. 2 (1978): 129–139. <https://doi.org/10.2307/429836>.
- Berleant, Arnold. *The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience*. 2nd ed. Christchurch: Cybereditions, 2000.
- Berleant, Arnold. *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press, 1992.
- Berleant, Arnold. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press, 1991.
- Berleant, Arnold. „Environmental Aesthetics”. W: *The Encyclopedia of Aesthetics*, edited by Michael Kelly, vol. 2, 114–120. New York: Oxford University Press, 1998.
- Berleant, Arnold. „Estetyka zaangażowania”. Tłumaczenie Lilianna Bieszczad. *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego*, nr 3 (2003): 1.
- Berleant, Arnold. „Notatka na temat ontologii”. Tłumaczenie Maciej Bańkowski. *Sztuka i Filozofia*, nr 37 (2010): 57–58.
- Berleant, Arnold. *Prze-mysleć estetykę: Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*. Redakcja naukowa Krystyna Wilkoszewska. Tłumaczenie Maria Korusiewicz i Tomasz Markiewka. Kraków: Universitas, 2007.
- Berleant, Arnold. *Wrażliwość i zmysły: Estetyczna przemiana świata człowieka*. Redakcja Krystyna Wilkoszewska. Tłumaczenie Sebastian Stankiewicz. Kraków: Universitas, 2012.
- Bieszczad, Lilianna, red. *Zwrot performatywny w estetyce*. Kraków: Libron, 2013.
- Binkley, Timothy. „Przeciw estetyce”. Tłumaczenie Urszula Niklas. W: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybór Stefan Morawski, tłumaczenie Krzysztof Biskupski et al., 420–449. Warszawa: Czytelnik, 1987.
- Capra, Fritjof. *Punkt zwrotny: Nauka, społeczeństwo, nowa kultura*. Tłumaczenie Ewa Woydyłło. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987.
- Cohen, Marshall. „Primitivism, Modernism and Dance Theory”. W: Copeland and Cohen, *What Is Dance?*, 161–184.
- Copeland, Roger, and Marshall Cohen. „Dance and the Other Arts”. W: Copeland and Cohen, *What Is Dance?*, 185–196.
- Copeland, Roger, and Marshall Cohen. „The Dance Medium”. W: Copeland and Cohen, *What Is Dance?*, 103–110.
- Copeland, Roger, and Marshall Cohen. „Genre and Style”. W: Copeland and Cohen, *What Is Dance?*, 225–237.
- Copeland, Roger, and Marshall Cohen, eds. *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Davies, David. „Medium in Art”. W: *The Oxford Handbook of Aesthetics*, edited by Jerrold Levinson, 181–191. Oxford: Oxford University Press, 2003. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199279456.003.0009>.

- Davies, David. *Philosophy of the Performing Arts*. Massachusetts: Wiley-Blackwell, 2011.
- Davies, Stephen. *The Philosophy of Art*. Malden: Blackwell Publishing, 2006.
- Dziamski, Grzegorz. „Awangarda wobec przełomu postmodernistycznego”. *Acta Universitatis Lodzianae. Folia Scientiae Artium et Litterarum*, z. 3 (1992): 107–130.
- Gadamer, Hans Georg. *Aktualność piękna: Sztuka jako gra, symbol i święto*. Tłumaczenie Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993.
- Goban-Klas, Tomasz. *Media i komunikowanie masowe: Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Company Inc., 1976.
- Greenberg, Clement. *Obrona modernizmu: Wybór esejów*. Wybór, tłumaczenie i redakcja Grzegorz Dziamski. Tłumaczenie Maria Śpik-Dziamska. Kraków: TAIWPN „Universitas”, 2006.
- Horton Fraleigh, Sondra. *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1996.
- Ingarden, Roman. „O budowie obrazu”. W: *Studia z estetyki*, t. 2, 7–111. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958.
- Ingold, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge, 2000.
- Kluszczyński, Ryszard W. „Sztuka mediów i sztuka multimediów, albo o dwóch złudnych analogiach”. Tłumaczenie Ludwik Wiewiórkowski. *Exit. Nowa sztuka w Polsce*, nr 2 (1997): 1476–1479.
- Langer, Susan K. *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in New Key*. New York: Scribner, 1953.
- Levin, David Michael. „Balanchine’s Formalism”. W: Copeland and Cohen, *What Is Dance?*, 123–145.
- Łukaszewicz Alcaraz, Aleksandra, ed. „Aesthetics Between Art and Society: Perspectives of Arnold Berleant’s Postkantian Aesthetics of Engagement”. Special issue, *ESPES: The Slovak Journal of Aesthetics* 6, no. 2 (2017).
- Manovich, Lev. *Język nowych mediów*. Tłumaczenie Piotr Cypryański. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006.
- Margolis, Joseph. „The Autographic Nature of the Dance”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39, no. 4 (1981): 419–427. <https://www.jstor.org/stable/430241>.
- McFee, Graham. *The Philosophical Aesthetics of Dance: Identity, Performance and Understanding*. Hampshire: Dance Books, 2011.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia percepcji*. Tłumaczenie Marta Kowalska i Jacek Migasiński. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2001.



- Merleau-Ponty, Maurice. *Widzialne i niewidzialne*. Tłumaczenie Marta Kowalska, Jacek Migasiński, Ryszard Lis i Iwona Lorenc. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1996.
- Parvainen, Jaana. *Bodies Moving and Moved: A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Vammala: Tampere University Press, 1998.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- Sheets-Johnstone, Maxine. *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1984.
- Sheets-Johnstone, Maxine. *Phenomenology of Dance*. Philadelphia: Temple University Press, 2015.
- Siegel, Marcia B. *At the Vanishing Point: A Critical Looks at Dance*. New York: Saturday Review Press, 1972.
- Stankiewicz, Sebastian. *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty*. Kraków: Universitas, 2012.
- Wilkożewska, Krystyna. „Arnolda Berleanta projekt estetyki postkantowskiej”. *Sztuka i Filozofia*, nr 37 (2010): 38–47.
- Wilkożewska, Krystyna. „Ekologiczne doświadczenie estetyczne”. W: *Estetyka i ekologia: Materiały Ogólnopolskiego Seminarium Estetycznego, 1–3 czerwca 1992, Nidzica*, redakcja Krystyna Wilkożewska, 92–99. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1992.
- Załuski, Tomasz, red. *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, 2010.

#### LILIANNA BIESZCZAD

doktor filozofii, adiunkt w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jest redaktorem naczelnym internetowego czasopisma *Estetyka. Biuletyn* oraz organizatorem Sekcji Somaestetyki przy John Dewey Research Center w Krakowie. Obszar jej zainteresowań badawczych obejmuje m.in.: estetykę hermeneutyczną, środowiskową, pragmatyczną i performatywną, a także teorię awangardy i filozofię tańca.