

Maciej Guzy

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
ORCID: 0000-0002-3049-1782

Nowa rola przedmiotu w choreografiach współczesnych

Witalistyczna materialność w twórczości Aleksandry Borys

W ostatnich latach na polskich i światowych scenach tańca współczesnego można zaobserwować wzmożone zainteresowanie materią nieożywioną, odpowiadające tendencjom we współczesnej humanistyce, które w polskim kontekście Ewa

Domańska nazwała „zwrotem ku rzeczom”¹. Mówiąc najprościej – materia jest postrzegana przez twórców nowej choreografii jako czynnik, który na różne sposoby może być włączany (włączać się) w proces twórczy. W Polsce w nurt ten wpisują się między innymi projekty Agaty Siniarskiej, Aleksandry Borys, Izy Szostak czy Magdaleny Ptasznik. Choreografki te anektują przedmioty, aby pokazać, że powszechnie uznawana teza o bierności obiektów wymaga rewizji, a nawet odrzucenia. Niniejszy tekst stanowi przyczynek do odpowiedzi na pytanie, dlaczego taniec współczesny intensywnie rezonuje z rozwijającymi się równolegle w humanistyce trendami rewaloryzującymi myślenie o materialności. Równocześnie proponuje opis praktyki artystycznej Aleksandry Borys, ujętej jako jedna z prób zmiany naszego podejścia do tej kategorii. Artystka ta ukazuje bowiem materię, wbrew obiegowym i intuicyjnym ujęciom, w jej niestałości i procesualności – jako płynną formę bytu, a nie twardą i niezmienną podstawę rzeczywistości.

1.

André Lepecki zauważa, że dystynktywną cechą współczesnego tańca eksperymentalnego jest „wyraźna obecność przedmiotów występujących jako kluczowe elementy performatywne”². Obecność tę autor traktuje jako wyjątkową, bo zmieniającą paradygmat funkcjonowania przedmiotów na scenach tanecznych obowiązujący od czasów II wojny światowej³. Jego zdaniem rzeczy przestają być wyłącznie „rzeźbami na scenie”, „źródłami efektów scenicznych” czy „surogatami performerów” – są natomiast „wybierane, przenoszone w jakieś miejsce i następnie przez większość czasu pozostawione samym sobie obok ciał tancerzy”⁴. Usytuowane poza polem zainteresowania zmieniają tradycyjną funkcję. Nie są już instrumentalizowane – nie podlegają „manipulującemu podmiotowi”: choreografowi autorytarnie zarządzającemu ciałem, gestem i ruchem.

Lepecki nie postrzega arbitralnej decyzji artysty o włączeniu przedmiotów na takich zasadach jako zaprzepaszczenia szansy na uzyskanie przez nie silniejszej pozycji w uniwersum spektaklu. „Pozostawienie przedmiotów samym sobie” ma na celu przede wszystkim wytrącenie ich z użyteczności konstytuującej się wobec

¹ Zob. Ewa Domańska, „Problem rzeczy we współczesnej archeologii”, w: *Rzeczy i ludzie: Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek i Marta Śliwa (Olsztyn: Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2008), 27–60; Ewa Domańska, „O zwrocie ku rzeczom we współczesnej humanistyce (Ku historii nieantropocentrycznej)”, *Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych* 65 (2005): 7–23.

² André Lepecki, „Moving as Thing: Choreographic Critiques of the Objects”, *October*, no. 140 (2012): 75. Jeśli nie podano inaczej, cytaty ze źródeł obcojęzycznych tłumaczył M.G.

³ Źródła zachodzącej w ostatnich dekadach zmiany Lepecki upatruje jednak we wcześniejszych praktykach tańca post-modern, a ściślej w twórczości Yvonne Rainer. Zob. Lepecki, „Moving as Thing”, 77.

⁴ Lepecki, 76.

człowieka, dzięki czemu przestają być „przedmiotami”, a stają się „rzeczami”⁵. Na marginesie tych uwag warto zaznaczyć, że tak pojmowane „pozostawienie” niekoniecznie musi oznaczać „porzucenie” czy bierność, ale może być także użyciem rzeczy wbrew właściwościom, które przypisuje się jej na co dzień. Takie strategie są istotne choćby dla jednego z przedstawicieli współczesnych studiów ontologicznych – Grahama Harmana. Filozof zauważa, że aby dostrzec ukrytą naturę przedmiotów, umysł dorosłego może „potrzebować wyczerpujących ćwiczeń, by znów poczuć proste zdziwienie wywołane przez zwykły obrót butelki wina czy ruch słońca ukrytego za górą”⁶. A tego rodzaju ćwiczeń dostarcza właśnie „zabawa” właściwościami przedmiotów, powodująca „zmianę *status quo* jakiejś rzeczy”, która „polega na zerwaniu pewnej więzi między przedmiotem a własnością i nawiązaniu innej”⁷. Pytanie o „przedmiot w tańcu” jest zatem u Lepeckiego pytaniem o podmiotowość osoby odpowiedzialnej za proces twórczy. Jego zdaniem silna jednostka (na przykład choreograf), która nadaje przedmiotom jednoznaczną funkcję, utrudnia im wysunięcie się na pierwszy plan i ujawnienie swojej sprawczości. Dlatego emancypacja rzeczy musi wiązać się z rozproszeniem podmiotowości ludzkich twórców tańca współczesnego – z próbą podważania tendencji do łączenia sprawczości z podmiotem a użyteczności z przedmiotem. Jak jednak w rzeczywistości tanecznej miałby wyglądać tego rodzaju „słaby podmiot”, nieopierający swojej podmiotowości na autorytarnej instrumentalizacji przedmiotu? W tym miejscu warto sięgnąć do prac Lepeckiego o pozycji dramaturga w tańcu współczesnym. Jego zdaniem dramaturg powinien wywierać wpływ zarówno na zespół twórców przygotowujących przedstawienie, jak i na zbiorowość bytów je współtworzących:

Dramaturg musi równocześnie brać po uwagę i „splatać ze sobą” [...] nie tylko wszystkie działania nieustannie podejmowane przez zespół, ale także wszystkie te, które wytwarza każdy z elementów (także nieosobowych) zaangażowanych we współtworzenie danej pracy. [...] Nie da się objąć ich wszystkich [ludzkich i nie-ludzkich elementów współtworzących przedstawienie – M.G.] inaczej niż poprzez wnikliwe błędzenie⁸.

„Błędzenie” podmiotu – praca z poczuciem niepewności celu podjętych działań – może zatem stać się kluczową strategią reorganizowania hierarchicznych



⁵ Taką nomenklaturę proponuje Domańska, w odniesieniu do teatru zaś przejmują ją Waligóra. Zob. Domańska, „O zwrocie ku rzeczom”, 10; Katarzyna Waligóra, „*Koń nie jest nowy: O rekwizytach w teatrze* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017), 21 i n.

⁶ Zob. Graham Harman, *Traktat o przedmiotach*, tłum. Marcin Rychter (Warszawa: PWN, 2013), 139.

⁷ Harman, *Traktat o przedmiotach*, 145.

⁸ André Lepecki, „Errancy as Work: Seven Strewn Notes for Dance Dramaturgy”, w: *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*, eds. Pål Hansen and Darcey Callison (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015), 58.

stosunków w zbiorowości bytów współkształtujących przedstawienie. Dlaczego jednak taniec miałby być formą ekspresji szczególnie sprzyjającą takiemu ujęciu podmiotowości, które nie zakłada immanentnej podległości przedmiotowi?

Lepecki zauważa, że choreografia tym różni się od innych form ekspresji scenicznej, że dramaturg tańca „uwalnia się od tekstu dramatycznego i zanurza w czystej pracy”⁹. Każdy nowy projekt choreograficzny zaczyna się od stanu pustki, „prawie-niczego”. „Odkrycie” spektaklu następuje dzięki „imperatywowi podchodzenia z uwagą do wszystkich elementów składających się na daną sytuację, nawet jeśli pozornie są one peryferyjne”¹⁰. Stąd bardzo już blisko do potrzeby dostrzeżenia przedmiotów i odgrywanej przez nie roli, tak silnie sygnalizowanej w ramach zwrotu ku rzeczom.

Można zatem stwierdzić, że taniec współczesny szczególnie sprzyja poszukiwaniu odmiennych sposobów postrzegania obecności i aktywności przedmiotów, ponieważ nie ma paradygmatycznej – na przykład tekstowej – podstawy dla pracy artystycznej¹¹ i eksploruje alternatywne strategie budowania przedstawienia. Nie są to jednak jedyne przyczyny. Kolejną można dostrzec, zadając pytanie, czy tancerz, choć wolny od władzy tekstu, nie znajduje podobnej determinanty, może nawet silniejszej niż słowo, w ciele? Czy wpisana w proces tańczenia konieczność skupienia się na ruchach – a więc ludzkiej motoryce – nie przesłania roli, jaką w danym działaniu odgrywają przedmioty? W moim przekonaniu – wręcz przeciwnie. Sądzę, że nakierowanie uwagi na fizyczność tancerza pozwala w sposób nowy spojrzeć także na inne materialności jako te, które pod pewnymi względami są szczególnie bliskie ciału człowieka.

2.

Jedną z cech szeroko rozumianego zwrotu ku rzeczom, które wskazuje Domańska, jest kryzys podmiotowości, dający o sobie znać między innymi poprzez to, że współczesna „teoria podmiotowości nie tylko rozpatruje człowieka w kategoriach kulturowych («rasa, płeć, klasa» itd.), lecz także jako organiczną strukturę”¹². Człowiek ponownie zwrócił uwagę na przedmioty dopiero wtedy, gdy zorientował się, że sam jest sumą rzeczy – strukturą organicznych i nieorganicznych aspektów bytu. Ujęcie to koresponduje ze sposobem myślenia Maurice’a Merleau-Ponty’ego, którego znaczenie dla rozwoju tańca współczesnego jest nie do przecenienia. Jego

⁹ Lepecki, „Errancy as Work”, 60.

¹⁰ Lepecki, 61.

¹¹ Zob. Alain Badiou, „Taniec jako metafora myślenia”, tłum. Paweł Pieniążek, w: *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy: O improwizacji tańca*, red. Sonia Nieśpiałowska-Owczarek i Katarzyna Stoboda (Łódź: Muzeum Sztuki, 2013), 244.

¹² Domańska, „Problem rzeczy we współczesnej archeologii”, 32.

filozoficzne koncepcje w bardzo ciekawy sposób – w perspektywie roli przedmiotów w fenomenologicznej teorii cielesności – interpretuje Bjørnar Olsen.

Olsen zauważa, że ruch w sprawie „obrony rzeczy” został poprzedzony przez tak zwany zwrot somatyczny – zainspirowany właśnie przez Merleau-Ponty’ego – a więc stanowisko fenomenologiczne, zgodnie z którym istoty ludzkie zanurzają się w świat poprzez swoją cielesność¹³. Mogłoby się wydawać, że podkreślenie doświadczenia cielesnego jeszcze bardziej skupia uwagę człowieka na sobie samym. W istocie jednak przyjęcie takiej interpretacji nie uwzględniałoby – co podkreśla Olsen – wyraźnego przesunięcia w twórczości autora *Fenomenologii percepcji*, akcentującego z czasem coraz częściej znaczenie rzeczy dla rozumienia pojęcia „cielesności”. Ostatecznie bowiem ucieleśniony umysł jest bliżej przedmiotów, niż mogłoby się wydawać:

Jak sugerują ostatnie prace Merleau-Ponty’ego, rzeczowy aspekt naszego własnego bytu („ciało” [*flesh*] jako nasza wspólna „tkanka” [*fabric*]) jest kluczowy dla naszej integracji ze światem¹⁴.

Mówiąc inaczej, „ucieleśniony podmiot nie żyje w świecie stanów świadomości czy reprezentacji, ale w świecie doświadczenia, w bezpośrednim obcowaniu z istotami, rzeczami i swoim ciałem”¹⁵. Skoro zaś podstawą tańca jest praca z ciałem, to uwzględnienie rzeczy w choreograficznym procesie twórczym będzie kolejnym krokiem na drodze, którą twórcy tańca współczesnego zmierzają ku nowym formom wyrazu.

Bliskość ciała i przedmiotu w ramach praktyk choreograficznych warto przedyskutować także w perspektywie tak zwanej nowej humanistyki, wpisującej refleksję nad materialnością cielesności w szersze projekty nowych – niehierarchicznych – ontologii. W ostatnich latach tancerze chętnie korzystają ze strategii twórczych opartych na bezpośrednim kontakcie z materią jako centralnej zasadzie dramaturgicznej działań ruchowych. Przykładem może być choćby *surface. territory*¹⁶ Magdaleny Ptasznik, w którym choreografka pyta, co to znaczy być w przestrzeni lub w relacji do niej. Przez znaczną część spektaklu performerka dotyka różnych obiektów (płacht materiału, kartonowych plansz czy czarnej substancji, którą maluje nogi, twarz i ręce). Kontakt ten jest bardzo zróżnicowany: od intymnego muskania materiału, przez ukrywanie się pod nim, aż po gwałtowne

¹³ Zob. Bjørnar Olsen, *W obronie rzeczy: Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. Bożena Shallcross (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2013), 16.

¹⁴ Olsen, *W obronie rzeczy*, 109.

¹⁵ Zofia Maria Cielątkowska, „Maurice Merleau-Ponty – ucieleśnienie wzroku, ucieleśnienie ciała”, w: Nieśpiąłowska-Owczarek i Słoboda, *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy*, 299.

¹⁶ *surface. territory*, choreogr. Magdalena Ptasznik, prem. 15 września 2012, Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, Poznań.

ruchy niszczenia, deptania, rozdzierania, zgniatania. Tańczące ciało i poruszany przedmiot splatają się tu w jedną materialną hybrydę. „Fizjonomia” kurczącego się mięśnia uda Ptasznik bezpośrednio sąsiaduje z „fizjonomią” gniożącego się pod jego naciskiem kartonu. To zainteresowanie haptycznym doświadczeniem w procesie twórczym silnie koresponduje z takimi koncepcjami, jak realizm agencyjny Karen Barad. W eseju *On Touching* badaczka stwierdza, że dotyk stanowi podstawę pojęcia materialności i zarazem punkt wyjścia jej etyko-onto-epistemo-logii:

dotykanie, czucie jest tym, co robi materia, a raczej tym, czym jest materia: jest ona kondensacją zdolności reagowania [response-ability]. Dotyk jest kwestią reakcji. Każdy z „nas” konstituowany jest przez zdolność reagowania. Każdy z „nas” staje się dzięki odpowiedzialności za innego, jako inny¹⁷.

Dla Barad dotyk to nie tylko sposób poznania rzeczywistości, ale jej ontologiczna zasada. Podstawą organizacji świata jest kontakt, splątanie (o niezwykle procesualnym, intra-akcyjnym charakterze), a nie niezależność bytów. Choć dla kultury będącej spadkobierczynią kantowskiego idealizmu koncepcja uniwersum pozbawionego „jednostkowych obiektów o określonych granicach i własnościach”¹⁸, w tym integralnego, panującego nad materią podmiotu ludzkiego, może być zaskakująca, taniec – jak pokazuje przykład Ptasznik – z łatwością chłonie tego rodzaju idee i twórczo je przetwarza. W choreografii nieustające i wzajemne „odciskanie piętna na ciałach”¹⁹ – tych ludzkich i nie-ludzkich, jak pisze Barad – jest raczej elementem pragmatyki tej dziedziny artystycznej niż zjawiskiem trudnym do dostrzeżenia.

3.

Dwa przytoczone argumenty przemawiające za tym, że taniec jest formą sztuki szczególnie bliską przedmiotom, chciałbym uzupełnić o jeszcze jeden, tym razem mający związek nie tyle ze specyfiką tańca czy bliskimi mu dyskursami humanistycznymi, ile z warunkami jego rozwoju w ostatnich latach. Mowa o instytucjonalnych realiach produkcji (zwłaszcza w Polsce) tańca współczesnego. Polska scena taneczna od dawna boryka się z niedofinansowaniem. Brak instytucjonalnego

¹⁷ Karen Barad, „On Touching—the Inhuman That Therefore I Am”, *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 23, no. 3 (2012): 215, <https://doi.org/10.1215/10407391-1892943>.

¹⁸ Karen Barad, „Co jest miarą nicości? Nieskończoność, wirtualność, sprawiedliwość”, tłum. Monika Rogowska-Stangret, w: *Feministyczne nowe materializmy: Usytuowane kartografie*, red. Olga Cielemecka i Monika Rogowska-Stangret (Lublin: E-naukowiec, 2018), 65, <http://e-naukowiec.eu/wp-content/uploads/2018/05/ksi9C4%85%5C5%bcka-wersja-ostateczna-2.pdf>.

¹⁹ Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham: Duke University Press, 2007), 178, <https://doi.org/10.2307/j.ctv12101zq>.

zapleczą był niemal fundacyjnym doświadczeniem dla będącego obecnie u szczytu kariery pokolenia twórców, na co zwracali uwagę komentatorzy podsumowujący nowe otwarcie w tej dziedzinie sztuki²⁰. Scenograficzno-rekwizytorska oszczędność stała się zatem nieunikniona. Co ciekawe, przedstawiciele młodej polskiej choreografii nie tylko zaadoptowali się do tych warunków, lecz także wykorzystali je, hołdując wizualnemu minimalizmowi²¹.

Dlaczego jednak można to postrzegać jako impuls do rozwijania myślenia o zwrocie ku rzeczom w polskim tańcu współczesnym? Bruno Latour pisze, że aby zwiększyć widoczność przedmiotów interweniujących w nasze życie, potrzeba między innymi „wypadków, awarii i strajków”, zmieniających sytuację, w jakiej tkwimy²². Jak się wydaje, z tym właśnie przypadkiem mamy tu do czynienia. Nieustanna konieczność negocjowania warunków pracy z grantodawcami bądź podporządkowywania się warunkom rezydencji (a więc swego rodzaju „awariom” niewydolnego systemu produkcyjnego) – choć trudna i opresyjna, co obecnie słusznie się krytykuje – dojmująco ukazuje, jak na wolność twórczą wpływają krępujące ją zewnętrzne siły. To z kolei przekłada się na dużo większą uwagę, jaką artysta skupia na nieosobowych czynnikach towarzyszących jego działaniom twórczym. W ten sposób to, co społeczne – w znaczeniu, które nadaje temu pojęciu Latour – wyraźnie odciska swoją pieczęć na tańcu współczesnym i powoduje, że ta forma wyrazu artystycznego uwzględnia zaskakująco wiele potencjału niewielkiej liczby materialnych obiektów, na które może sobie pozwolić.

4.

Zainteresowanie współczesnych twórców choreograficznych tym, co materialne, ma więc heterogeniczny charakter. Źródeł zwrotu ku rzeczom możemy upatrywać zarówno w ewolucji tańca w XX wieku, jak i w zwrocie teoretycznym, który dokonał się w obrębie dyscyplin naukowych stanowiących naturalny punkt odniesienia dla tej sztuki, wreszcie w samym „aparacie produkcji” sztuki choreograficznej. Przyczyn można zapewne znaleźć więcej, a to z kolei przekłada się na bogactwo choreograficznych strategii twórczych eksplorujących zagadnienie materialności, wśród których umieścić należy praktykę Aleksandry Borys.

Artystka pracuje na pograniczu sztuk performatywnych i wizualnych. W jej dorobku znajdziemy zarówno projekty choreograficzne, jak i instalacje

²⁰ Zob. Witold Mrozek, „Polski taniec na platformie”, w: *Nowy taniec: Rewolucje ciała*, red. Witold Mrozek (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012), 49; Joanna Leśniewska, „Czekając na Małysza”, *Didaskalia*, nr 75 (2006): 16–19.

²¹ Zob. Anna Królicza, „Taniec.pl czyli choreografia jako produkt eksportowy”, w: *Sztuka do odkrycia: Szkice o polskim tańcu* (Tarnów: Mościckie Centrum Kultury, 2011), 101.

²² Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne: Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. Aleksandra Derra i Krzysztof Abriszewski (Kraków: Universitas, 2010), 113–114.

Aleksandra Borys, *Air Mapping*, 2014

galeryjne czy prace wideo. Wśród swoich zainteresowań wymienia przede wszystkim kosmologię i ekologię²³, ale temat materialności i przedmiotu nieustannie powraca w jej poszukiwaniach²⁴. Aby przedstawić podejście Borys do tego, co materialne, odwołam się do dwóch jej prac – pozornie bardzo odległych od siebie, ale przy bliższym oglądzie wykazujących zaskakująco dużo cech wspólnych.

Pierwsza z nich to instalacja *Air Mapping*²⁵. W jednej z sal poznańskiej galerii Art Stations (a następnie w londyńskiej The Archive Gallery) artystka za pomocą długich sznurków podwiesiła na balonach z helem niewielkie węgielki, które opierały się na podłodze wyłożonej białymi arkuszami papieru. Przeciągi,

²³ Strona internetowa Aleksandry Borys, dostęp 31 maja 2021, <https://aleksborys.com/about/>.

²⁴ Daje temu wyraz między innymi w wywiadach. Zob. Anna Królicza, *Pokolenie Solo: Choreografowie w rozmowach z Anną Króliczą* (Kraków: Cricoteka, 2013), 232.

²⁵ Aleksandra Borys, *Air Mapping*, prem. 15 marca 2014, Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, Poznań.

wentylacja i przede wszystkim przemieszczanie się zwiedzających wywoływały delikatne ruchy powietrza zmieniające pozycję balonów, a w konsekwencji podwieszonych rysików. Działanie tej „samochoreografującej” się struktury było więc na bieżąco utrwalane poprzez rysunki na arkuszach. Borys za pomocą kilku prostych zabiegów połączyła pospolite rzeczy w nowy obiekt, wynalazek, inspirując odwiedzających galerię do badania jego właściwości, odkrycia działania. Niemal zabawkowe przedmioty stawały się tu urządzeniem-systemem (Borys posługuje się angielskim *apparatus*²⁶), który działał w rytm pulsowania otaczającego go świata. Wchodzący do sali nie mogli zająć pozycji biernego obserwatora. Opozycja aktywności i bierności została w *Air Mapping* podważona – w instalacji nic nie było pasywne, jeśli przez bierność rozumiemy stan izolacji od zachodzących zmian. Nawet płachty papieru na podłodze stawiały opór węgielkom, nie pozwalając balonom na pełną swobodę ruchu. Proces nieustannego odnawiania relacji między poszczególnymi elementami instalacji stawał się podstawową zasadą organizującą funkcjonowanie systemu.

Druga praca, *Dancing the Dance*²⁷, miała z kolei strukturę choreograficzną i powstała w ramach rezydencji artystki w Judson Church w Nowym Jorku. Podczas bardzo krótkiego przedstawienia Borys włączała do partytury ruchowej enigmatyczną strukturę, którą skonstruowała ze znalezionych w okolicy wyschniętych patyków. Dramaturgia spektaklu opierała się na ich współzależności. Po wejściu na scenę tancerka ostrożnie układała badyle na pustej podłodze, nadając im kształt podłużnego, drewnianego „węża”. Kilka mniejszych patyczków wtykała sobie we włosy. Po chwili okazywało się, że gałązki są połączone za pomocą sznurka. Borys powoli zbliżała się do nich – naga stopą przesuwiała jeden z końców konstrukcji za plecy, ręką zarzucała kolejną gałąź na ramię. Od tego momentu aż do końca przedstawienia pozostawała spleciona z gałęziami. Obracała się wokół własnej osi, a badyle miarowo oplatały jej ciało i poruszały się wraz z każdą zmianą pozycji performerki. Transformacje ruchu następowały nieśpieszne – jakby postać ludzka dbała o integralność kruchej struktury, z którą tworzy jedność. Mimo to podczas trwania performansu kilka gałązek odpadało, znacząc drogę przebytą przez splot ciała i drewna. Spektakl urywał się nagle, robiąc wrażenie niedokończonego – zbyt szybko, aby widz mógł poznać strukturę towarzyszącą Borys. Dramaturgia performansu opierała się w znacznym stopniu (o ile nie wyłącznie) na współzależności artystki i patyków, a jego odbiór polegał na obserwacji tej zależności.

²⁶ „2014/ Air Mapping”, strona internetowa Aleksandry Borys, dostęp 31 maja 2021, <https://aleksborys.com/works/installation/air-mapping-2014/>.

²⁷ *Dancing the Dance*, choreogr. Aleksandra Borys, prem. 3 grudnia 2018, Movement Research's Global Practice Sharing, Nowy Jork, <https://vimeo.com/404643234>. Performans był również powtarzany w Polsce dzięki współpracy Borys z Galerią WY.



Aleksandra Borys, *momentum* when matter meets antimatter*, 2018

W zarysowanych powyżej działaniach Borys kategoria przedmiotu nie jest łatwo uchwytana. Jednostkowe obiekty „znikają” za złożonymi konstrukcjami, które tworzy artystka (jak w *Air Mapping*), lub za działaniem, w którym biorą udział (zarówno we wspomnianej instalacji, jak i choreografii). Borys stara się wikłać przedmioty w sieć relacji – z własnym ciałem, z innymi rzeczami, a często także z publicznością/zwiedzającymi – w taki sposób, aby relacje stawały się istotniejsze niż sam przedmiot. Ważnym obszarem poszukiwań jest dla niej także ulotność doświadczenia przedmiotu – przygodność kontaktu między podmiotem a przedmiotem, dzięki której obie pozycje ulegają zatarciu. Choreografce zależy jednak na tym, aby tymczasowe relacje pozostawiły po sobie kruchy ślad (rysunki, gałązki) świadczący o zetknięciu różnych bytów i ich interakcji – ślad, który nie przesłoni tego spotkania, lecz będzie do niego odsyłać.

Patrząc na prace Borys z tej perspektywy, trudno nie zauważyć, że materia nie pełni w nich roli trwałej ontologicznej podwaliny, na której można budować opowieść arbitralnie wybraną przez ludzki podmiot. Jest raczej nieokreślonością podlegającą nieustannym zmianom. Prowokuje pytanie, czy w odniesieniu do

wspomnianych projektów w ogóle możemy mówić o wyabstrahowanych z relacji obiektach. W swoim podejściu do materialności Borys zdaje się zatem przekraczać horyzont współczesnych praktyk choreograficznych, które Lepecki opisywał jako pozostawianie obiektów samym sobie, w ontologicznej niezależności od otaczającego je świata. W praktyce artystycznej Borys zwrot ku rzeczom oznacza raczej podążanie w zupełnie innym kierunku.

5.

Dobłą przewodniczką dla odbiorców twórczości Borys może być wspomniana już Karen Barad. Filozofka – podobnie jak inne badaczki i badacze reprezentujący nowy materializm – nie mówi bowiem o materii jako twardym budulcu, pozwalającym organizować strukturę rzeczywistości. Materia to nie podstawa czy przyczyna istnienia rzeczy, ale raczej skutek – coś, co nieustannie się wyłania, a nie po prostu „jest”:

Materia to nie małe kawałki natury ani też *tabula rasa*, powierzchnia czy miejsce biernie oczekujące na oznaczenia; nie jest też bezsporną podstawą dla teorii naukowych, feministycznych czy marksistowskich. [...] Nie jest niezmienna ani bierna. [...] Materia to zawsze już trwająca historyczność²⁸.

Wyizolowane, partykularne rzeczy giną w nurcie kolejnych materializacji, nie znajdując oparcia w solidnych fundamentach materii-budulca:

nie istnieją żadne jednostkowe obiekty o określonych granicach i własnościach, które poprzedzałyby pewne interakcje, nie ma też żadnych pojęć o określonych znaczeniach, których można by użyć do opisanego zachowań [tych jednostkowych obiektów – M.G.]²⁹.

Jak to rozumieć? Bez wątplenia Barad nie chodzi o to, że widziane przez nas na co dzień obiekty są tylko efemerydą projektowaną na rzeczywistość przez człowieka niezdolnego do dostrzeżenia procesu nieustannych fluktuacji materii. Przedmioty istnieją realnie, a sama Barad definiuje się jako przedstawicielka realizmu. Rzecz w tym, że „realność [realness] niekoniecznie implikuje «obiektywność» [«thingness»]: to, co realne nie musi być esencją, bytem ani niezależnie istniejącą

²⁸ Karen Barad, „Posthumanistyczna performatywność: Ku rozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie”, tłum. Joanna Bednarek, w: *Teorie wywrotowe: Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012), 348.

²⁹ Barad, „Co jest miarą nicości?”, 65.

rzeczą z immanentnymi właściwościami”³⁰. Skoro zatem rzeczywistość nie jest zbudowana z materii rozumianej jako trwały i niezmienny substrat, skoro nie jest sumą niezależnych od siebie obiektów (tych, które ukrywają się przed nami, i tych dostępnych naszemu poznaniu – zgodnie z kluczowym podziałem kantowskiego idealizmu), to jak powinniśmy ją postrzegać?

Rzeczywistość należy postrzegać przez pryzmat dynamiki, którą Barad nazywa ciągiem intra-akcji. „Rzeczywistość nie jest ustaloną esencją. Rzeczywistość jest ciągłą dynamiką intra-aktywności”, pisze³¹. To nie wyjaśnia jednak, dlaczego objekty jawią się nam jako względnie stałe całości. Gdyby efekt ten był wyłącznie skutkiem naszych ograniczeń kognitywnych (niemożności wychwycenia procesualności), to deklarowany przez Barad zwrot ku ontologii byłby ślepą uliczką (należałoby raczej podjąć próbę przepisania pokantowskiej epistemologii, zamiast otwierać refleksję w dziedzinie teorii bytu). Względne całości – przedmioty, które dostrzegamy – muszą być zatem wynikiem procesu materializacji. Z tym wiąże się druga własność rzeczywistości uchwycona przez Barad, dotycząca tego, co w wyniku intra-aktywności świata powstaje:

Rzeczywistość nie składa się z rzeczy-w-sobie ani z rzeczy poza-fenomenami, ale z „rzeczy”-w-fenomenach. [...] Świat jest ciągłym procesem materializacji, który sprawia, że sama „materializacja” zdobywa znaczenie i formę w toku urzeczywistniania rozmaitych sprawczych możliwości³².

To, co nas otacza (i my sami), jest zatem wypadkową materialnych konfiguracji oddziałujących na siebie wzajemnie, wariantem nieustannego dziania się – tym, co wynurza się z procesu oddziaływań, w przeciwieństwie do tego, co w jego wyniku zostaje wykluczone. Ontologiczną podstawą nie są jednak wyłaniające się z intra-akcji przedmioty, ale fenomeny – byty bez porównania bardziej dynamiczne, kruche i ulotne (a w dodatku całkowicie odmienne od fenomenów Kanta czy fenomenologów). Intra-akcje są tym, co produkuje różnice, natomiast fenomeny – tym, co łączy powstałe w wyniku różnicowania *relata* (nie spoiwem, a ich materialno-znaczeniową łącznością):

Intra-akcje to praktyki czynienia różnicy, od/łączenia [*cutting-together-apart*], splątania-rozróżniania (jeden ruch) w procesie tworzenia fenomenu. Fenomeny – splątania materio-znaczeni(a)/owania [*matter/ing*] w poprzek czasoprzestrzeni – nie są w świecie, ale ze świata³³.

³⁰ Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 56.

³¹ Barad, 206 (podkreślenie oryginału).

³² Barad, „Posthumanistyczna performatywność”, 343.

³³ Barad, „Co jest miarą nicości?”, 65.

W ten dość zawiły sposób filozofka chce podkreślić, że nic nie istnieje uprzednio, przed relacją (poza procesem materializacji), a wszystko powstaje dopiero w jej następstwie. Przedmiot tkwi wewnątrz (intra) działania (akcji) i nie istnieje niezależnie od niego, kiedy wchodzi w relację (interakcję) z innym przedmiotem. Gdy dojdzie już do wyłonienia się (oznaczenia) obiektów w działaniu, bynajmniej nie zyskują one autonomiczności. Nie tracą łączności z nieprzerwanym ciągiem kolejnych intra-akcji, czyli polem nieokreśloności. Istnieją jednak jako niestała konfiguracja. Stają się zrozumiałe w relacjach.

6.

Myszę, że praktyka Borys, polegająca na ucieczce przed partykularyzacją i ukonkretnieniem obiektów oraz na zwróceniu się ku procesualności materii, czytana przez pryzmat filozofii Barad, jawi się jako działanie opóźniające moment konstytuowania się przedmiotu-w-fenomenie³⁴. Artystka na różne sposoby stara się uchwycić chwilę zjawiania się obiektu, co daje efekt jego rozmycia. Skracza czas, w którym jako publiczność możemy się zastanowić „co jest czym”; doprowadza do – parafrazując Barad – „rozmontowania «tego» i «tamtego»”³⁵.

Oglądającemu *Dancing the Dance* nasuwa się pytanie: czym jest wykorzystywana przez Borys konstrukcja z patyków? Rzecz w tym, że krótki spektakl nie przynosi odpowiedzi. Natura tego obiektu pozostaje płynna, ściśle uwarunkowana czynnościami, które wykonuje Borys, a nie ma czasu na dokładniejsze poznanie konstrukcji. Można zatem powiedzieć, że potencjalny obiekt utrzymywany jest w stanie zawieszenia. Obecne są wyłącznie patyki w łączności z artystką – nie ma przedmiotu, który miałyby one tworzyć, uprzedniego wobec relacji z twórczynią. Co więcej, również tańczące ciało artystki istnieje wyłącznie poprzez relację z otaczającymi je patykami. Nie byłoby „takiego tańczenia” (takiej choreografii, jaką widzimy), gdyby nie wymiana między ciałem ludzkim a wpływającą na nie wiązką gałęzi. Oba ciała pozostają w wytwarzanym przez fenomen stanie, który za Barad można nazywać splecieniem (ang. *entanglement*)³⁶ – zresztą całkiem dosłownym, gdy przyjrzymy się dramaturgii spektaklu.

³⁴ Sytuacja „sprzed” wyłonienia przedmiotu-w-fenomenie ma jednak charakter co najwyżej afektywny bądź wyobrażony, gdyż w rzeczywistości nigdy ona nie występuje. Intra-akcje są wszak nieustającym ciągiem, w którym „przed” i „po” tracą swoje znaczenie.

³⁵ Karen Barad, „TransMaterialities: Trans*/Matter/Realities and Queer Political Imaginings”, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 21, no. 2/3 (2015): 411. <https://doi.org/10.1215/10642684-2843239>. Tłumaczenie zaproponowane przez Aleksandrę Derrę – zob. Aleksandra Derra, „Mechanika kwantowa, dyfrakcja i niedosyt filozoficzny: Nowy materializm feministyczny Karen Barad w kontekście studiów nad nauką i technologią”, w: Cielemęcka i Rogowska-Stangret, *Feministyczne nowe materializmy*, 142.

³⁶ „Splecienia nie są połączeniami rzeczy lub zjawisk oddzielonych w przestrzeni i czasie. Splecienia są otuliną czasoprzestrzennych procesów materializacji (*enfolding of spacetime matters*)”; Karen Barad, „Nature's Queer Performativity”, *Qui Parle* 19, no. 2 (2011): 139. <https://doi.org/10.5250/quiparle.19.2.0121>.

W tym miejscu warto zaznaczyć pewną (jak postaram się udowodnić, jedynie nomenklaturową) różnicę, jaka zachodzi między powyższą interpretacją a postrzeganiem własnej twórczości przez samą Borys. Artystka stwierdziła, że w jej pracach „ciała (performer i «obiekt») wchodzą w relację, w wyniku której w obu z nich zachodzą zmiany”³⁷. Zdawać by się mogło, że jednoznacznie wynika z tego ogląd rzeczywistości, w którym więź oparta jest na istotowej niezależności rozproszonych bytów, jedynie czasem zbliżających się do siebie. Zwróćmy jednak uwagę, że oba „niezależne przedmioty” – performerkę i „obiekt” – Borys nazywa „ciałami”, jak gdyby chciała utworzyć z nich pewną jedność, a przynajmniej kontinuum³⁸. Co więcej, samo pojęcie „obiekt” artystka bierze w cudzysłów, ponieważ nie oddaje ono relacji, którą jako twórczyni stara się nawiązać z otaczającym światem³⁹. Na szczególną uwagę w tym kontekście zasługuje inna wypowiedź Borys:

Tańcząc *Dancing the Dance* dwa wieczory z rzędu, usłyszałam komentarz: „nie spodziewałam się, że to będzie kontynuacja wczorajszego wieczoru”. Z mojej perspektywy było to naturalne, ponieważ traktuję każdy taniec jak spotkanie, a każde kolejne jest kontynuacją poprzedniego.

Okazuje się więc, że „relacje i zmiany”, o których mówi Borys, nie mogą być postrzegane miejscowo i akcydentalnie. Należy raczej sądzić, że są to modyfikacje trwałe, a ściślej – „trwające” (przenoszące się ze spektaklu na spektakl, z kontaktu na kontakt itd.). Trudno oddzielić sam proces wspomnianych modyfikacji od przedmiotu, który w ich efekcie miał ulegać przekształceniom. Trudno zatem separować byty. Doświadczenie pozwala nam nazwać wykorzystywany przez Borys obiekt konstrukcją z patyków, ale w istocie zyskuje on swoją określoność, dopiero gdy uwzględnimy to, co robi artystka. Złamania patyków, ich przemieszczenia, ubytki w konstrukcji nie są własnościami wyizolowanego przedmiotu. Są w pełni związane z ciałem artystki. Są materializacją, która powstała przez jej dotyk i która będzie stanowić o byciu tego – pozornie – niezależnego obiektu. Dystans dzielący performerkę i „obiekt” zostaje radykalnie skrócony. Do tego stopnia, że ujmowanie ich jako osobnych materialności (lub osobnych przejawów jednej materialności) ma mniejszy sens niż procesualne patrzenie na zachodzące zmiany, nowe materializacje.

To przesunięcie od jednostkowo pojmowanych obiektów ku obserwacji procesów i ciągłości wciąż znajdujących dla siebie nowe warianty widać również

³⁷ Wszystkie cytowane wypowiedzi Aleksandry Borys pochodzą z korespondencji autora z artystką i są publikowane za jej zgodą.

³⁸ Skłonność do nazywania materialności (nie tylko ludzkich) ciałami widać zresztą także u Barad, która pisze: „Obiektywność oznacza wzięcie odpowiedzialności za piętno odciskane na ciałach, to znaczy za konkretne materializacje w różnicującym procesie materializowania”, Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 178.

³⁹ Potwierdza to inny fragment korespondencji, w którym Borys komentuje wykorzystywane przeze mnie pojęcie „obiekta”, pisząc: to „co ty nazywasz «obiektem», [...] ja nazywam bytem, otoczeniem, partnerem”.

w *Air Mapping*. Niepozorność wykorzystanych w tej instalacji obiektów oraz fakt, że nabiera ona znaczenia, dopiero gdy w zagospodarowanej przez Borys przestrzeni znajdą się zwiedzający, pokazuje, że twórczyni nie interesuje świat zastany, unieruchomiony, ale ten, w którym mobilność i przejściowość stają się konstytutywnymi zasadami rzeczywistości. Borys nie bada przecież balonów, węgielków czy sznurków, ich własności, istotowych cech dystynktywnych, ale to, co wydarza się pomiędzy nimi w układzie, który tworzą. „Tak więc samo pytanie o to, co jest bądź nie jest «indywiduum», przestaje być jasną i wyraźną sprawą”⁴⁰ – mogłaby skomentować Barad.

Taka perspektywa domaga się jednak uściślenia. Przywołany przykład mógłby bowiem sugerować, że to obecność człowieka wchodzącego do pomieszczenia, w którym prezentowana jest praca, przesądza o zachodzących później procesach powstawania różnych materializacji (różnych konfiguracji i układów tego, co wyłania się z zainicjowanej intra-akcji). Takie ujęcie radykalnie odbiegałoby od perspektywy proponowanej przez Barad, dla której podstawą istnienia rzeczywistości jest obejmujący wszystko ciąg intra-akcji. Co ciekawe, przeciwko uprzywilejowywaniu roli człowieka protestowała również sama Borys:

To spotkanie różnych fizyczności tworzy taniec. Nie muszę nikogo lub niczego „uruchamiać”. Przykładowo nawet kamień tańczy swój taniec – ja staram się być jego partnerką i znaleźć możliwość spotkania dla naszych fizyczności. [...] Wszystkie elementy tej pracy [*Air Mapping* – M.G.] łączyły swoje solowe tańce w jeden, bez potrzeby „uruchamiania” ich.

Borys ponownie mówi o przedmiotach jako autonomicznych (choć ściśle powiązanych) obiektach, ale opisuje je przede wszystkim poprzez ich niestałość, którą nazywa „tańcem”. Co istotne, ów taniec trwa niezależnie od gestu nadania formy wydarzenia artystycznego temu metaforycznie pojmuwanemu ruchowi. Ruch odbywa się, zanim pojawi się artystka, nie ustaje, gdy ona odchodzi. Borys postrzega zatem obiekty przez pryzmat ich działania, które poprzedza sam obiekt. Obiekt niejako tkwi w swym „tańczeniu” – można powiedzieć, wykorzystując określenie zaproponowane przez Borys.

7.

Jak zatem odnieść działania artystyczne Borys do teorii realizmu agencyjnego? Nie mamy tu do czynienia z reprezentacją intra-akcji, choć bez wątplenia z samą intra-akcją. W końcu nic nie istnieje poza nią, a raczej wszystko z niej wynika

⁴⁰ Karen Barad, „Intra-actions”, interview by Adam Kleinman, *Mousse Magazine*, no. 34 (2012): 77.

(wyłania się). Trudno jednak uznać, aby możliwe było „pokazanie” intra-akcji jako zachodzącego procesu – oznaczałoby to bowiem, że ma ona charakter domknięty i można ją wyodrębnić, a także – wbrew teorii Barad – obserwować w sposób niezaangażowany. Tymczasem intra-akcja to ciąg materializacji obejmujący wszystko („świat, w swym stawaniu się, to sprawca intra-aktywność”⁴¹), zatem także wyłanianie się opozycji oglądającego i oglądanego. „Pokazywania” nie da się więc oddzielić od ingerencji. Szczęśliwie Barad korzysta z pojęcia, które łączy w sobie element prezentacji (dowodzenia, ujawniania etc.) z równoczesnym oddziaływaniem wespół z tym, co prezentowane. Mowa o pomiarze.

Pomiar to „materialno-dyskursywna praktyka materio/znaczeni/owania [*matter-ing*]”⁴² – zanurzanie się w głąb fenomenu, którego jest się „częścią”: „pomiar jest intra-aktywnym oznaczaniem jednej części fenomenu przez inną”⁴³; „zagłębieniem» do środka fenomenu”⁴⁴, a nie oglądaniem go z zewnątrz. To określenie ma konotacje badawcze, choć z pomiarami mamy do czynienia na każdym kroku. W fizyce pomiary prowadzą do wytwarzania wiedzy, nie jest to jednak wiedza *ex nihilo* ani czerpana z języka, przekonań, kultury czy idei, ale materialny spłot biorący udział w „(re)konfiguracji świata”⁴⁵.

Projekty Borys można w tym świetle zobaczyć jako eksperymenty naukowe, w których chodzi nie tyle o odkrycie obiektywnie istniejącej rzeczywistości, ile o opowiedzenie o stykaniu się badającego z tym, co badane. Artystka aranżuje pomiary tak, aby powstały lokalne fenomeny, które próbuje ujawnić. W projektach choreograficznych dąży głównie do wyeksponowania zależności między swym ciałem a przedmiotem, natomiast w instalacjach chce, aby tę zależność odczuli zwiedzający. Stara się wytworzyć sytuacje, w których nic nie jest ustalone, ale ustala się w trakcie wydarzenia artystycznego. Nie tyle inkorporuje rzeczy do swoich projektów, ile próbuje uczulić publiczność na to, że przedmioty(-w-fenomenach) dopiero kształtują się pod wpływem warunków i okoliczności. W ten sposób reformuluje pojęcie materialności. Ukazuje inne możliwości jej postrzegania niż te, które towarzyszą odbiorcom jej prac na co dzień.

Powyższe rozważania stanowią, rzecz jasna, wyłącznie załączek refleksji i przyczynę do dyskusji nad strategiami włączania przedmiotów do współczesnych praktyk choreograficznych. Zupełnie inne podejście do przedmiotu można zaobserwować choćby w pracach Renaty Piotrowskiej-Auffret (opierającej swój spektakl *Śmierć*.

⁴¹ Barad, „Posthumanistyczna performatywność”, 344.

⁴² Barad, „Co jest miarą nicości?”, 65.

⁴³ Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 338.

⁴⁴ Barad, 345.

⁴⁵ Barad, 91.

Ćwiczenia i wariacje⁴⁶ na interakcji z ludzkim szkieletem) czy poszukiwaniach Izy Szostak (eksplorującej obszary biografii przedmiotu, na przykład w *Ciało. Dziecko. Obiekt*⁴⁷). Warto odkrywać, mapować i dyskursywnie rozwijać te praktyki. Spojrzenie badawcze może bowiem wpłynąć na wzmocnienie pozycji tańca współczesnego w stosunku do teatru dramatycznego i przyczynić się do procesu emancypacji performansu choreograficznego jako zapisu istotnego ludzkiego doświadczenia, które rewiduje relacje między osobą a obiektem.



Bibliografia

- Badiou, Alain. „Taniec jako metafora myślenia”. Tłumaczenie Paweł Pieniążek. W: Nie-śpiałowska-Owczarek i Słoboda, *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy*, 233–246.
- Barad, Karen. „Co jest miarą nicości? Nieskończoność, wirtualność, sprawiedliwość”. Tłumaczenie Monika Rogowska-Stangret. W: Cielemęcka i Rogowska-Stangret, *Feministyczne nowe materializmy*, 63–70.
- Barad, Karen. „Intra-Actions”. Interview by Adam Kleinman, *Mousse Magazine*, no. 34 (2012): 76–81.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007. <https://doi.org/10.2307/j.ctv12101Zq>.
- Barad, Karen. „Nature’s Queer Performativity”. *Qui Parle* 19, no. 2 (2011): 121–158. <https://doi.org/10.5250/quiparle.19.2.0121>.
- Barad, Karen. „On Touching—the Inhuman That Therefore I Am”. *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 23, no. 3 (2012): 206–223. <https://doi.org/10.1215/10407391-1892943>.
- Barad, Karen. „Posthumanistyczna performatywność: Ku rozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie”. Tłumaczenie Joanna Bednarek. W: *Teorie wywrotowe: Antologia przekładów*, redakcja Agnieszka Gajewska, 323–360. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- Barad, Karen. „TransMaterialities: Trans*/Matter/Realities and Queer Political Imaginings”. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 21, no. 2/3 (2015): 387–422. <https://doi.org/10.1215/10642684-2843239>.
- Cielątkowska, Zofia Maria. „Maurice Merleau-Ponty – ucieleśnienie wzroku, ucieleśnienie ciała”. W: Nieśpiałowska-Owczarek i Słoboda, *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy*, 289–300.

⁴⁶ *Śmierć. Ćwiczenia i wariacje*, choreogr. Renata Piotrowska-Auffret, prem. 28 października 2014, Fundacja Burdąg, Warszawa.

⁴⁷ *Ciało. Dziecko. Obiekt*, choreogr. Iza Szostak, prem. 17 listopada 2013, Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, Poznań.

- Cielemęcka, Olga, i Monika Rogowska-Stangret, red. *Feministyczne nowe materializmy: Usytuowane kartografie*. Lublin: E-naukowiec, 2018. <http://e-naukowiec.eu/wp-content/uploads/2018/05/ksi%C4%85%C5%B3cka-wersja-ostateczna-2.pdf>.
- Derra, Aleksandra, „Mechanika kwantowa, dyfrakcja i niedosyt filozoficzny: Nowy materializm feministyczny Karen Barad w kontekście studiów nad nauką i technologią”. W: Cielemęcka i Rogowska-Stangret, *Feministyczne nowe materializmy*, 129–149.
- Domańska, Ewa. „O zwrocie ku rzeczom we współczesnej humanistyce (Ku historii nieantropocentrycznej)”. *Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych* 65 (2005): 7–23.
- Domańska, Ewa. „Problem rzeczy we współczesnej archeologii”. W: *Rzeczy i ludzie: Humanistyka wobec materialności*, redakcja Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek i Marta Śliwa, 27–60. Olsztyn: Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2008.
- Harman, Graham. *Traktat o przedmiotach*. Tłumaczenie i posłowie Marcin Rychter. Przedmowa do polskiego wydania Szymon Wróbel. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013.
- Królica, Anna. *Pokolenie Solo: Choreografowie w rozmowach z Anna Królicą*. Kraków: Cricoteka, 2013.
- Królica, Anna. „Taniec.pl czyli choreografia jako produkt eksportowy”. W: *Sztuka do odkrycia: Szkice o polskim tańcu*, 97–103. Tarnów: Mościckie Centrum Kultury, 2011.
- Latour, Bruno. *Splatając na nowo to, co społeczne: Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*. Wstęp Krzysztof Abriszewski. Tłumaczenie Aleksandra Derra i Krzysztof Abriszewski. Kraków: Universitas, 2010.
- Lepecki, André. „Errancy as Work: Seven Strewn Notes for Dance Dramaturgy”. W: *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*, eds. Pil Hansen and Darcey Callison, 51–66. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.
- Lepecki, André. „Moving as Thing: Choreographic Critiques of the Objects”. *October*, no. 140 (2012): 75–90. https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00090.
- Leśniewska, Joanna. „Czekając na Małysza”, *Didaskalia*, nr 75 (2006): 16–19.
- Mrozek, Witold. „Polski taniec na platformie”. W: *Nowy taniec: Rewolucje ciała*, redakcja Witold Mrozek, 48–54. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.
- Nieśpiałowska-Owczarek, Sonia, i Katarzyna Słoboda, red. *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy: O improwizacji tańca*. Łódź: Muzeum Sztuki, 2013.
- Olsen, Bjørnar. *W obronie rzeczy: Archeologia i ontologia przedmiotów*. Tłumaczenie Bożena Shallcross. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2013.
- Waligóra, Katarzyna. „Koń nie jest nowy”: *O rekwizytach w teatrze*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.

Abstrakt

Nowa rola przedmiotu w choreografiach współczesnych: Witalistyczna materialność w twórczości Aleksandry Borys

Artykuł stanowi próbę poszerzenia polskiego dyskursu teatrologicznego o analizę współczesnych praktyk choreograficznych skoncentrowanych na zagadnieniu wykorzystania

przedmiotu w przedstawieniach tanecznych i eksplorujących nowe sposoby rozumienia materialności. Rozważania oparte są na założeniu, że twórcy nowej choreografii postrzegają materię jako aktywny czynnik, który na różne sposoby może być włączany w proces twórczy. Autor przedstawia i interpretuje dwa projekty artystyczne Aleksandry Borys: instalację *Air Mapping* oraz choreografię *Dancing the Dance*. Prace te zestawia z teorią realizmu agencyjnego Karen Barad. Stara się wykazać, że materia w twórczości Borys może być postrzegana przez pryzmat jej procesualnego charakteru, a nie jako niezmienna podstawa rzeczywistości.

Słowa kluczowe

zwrot ku rzeczom, choreografia współczesna, Aleksandra Borys, Karen Barad, realizm agencyjny, nowy materializm

Abstract

The New Role of the Object in Contemporary Choreography Practices: The Vitality of Matter in the Works of Aleksandra Borys

This article attempts to broaden the Polish theater discourse into analyzing modern choreography practices, focused on the use of objects in dance performances and exploring new ways of understanding materiality. The considerations are based on the assumption that matter is perceived by the creators of new choreography as an active factor which can be incorporated in the artistic process in various ways. The author presents and interprets two artistic projects by Aleksandra Borys, the installation *Air Mapping* and the choreography *Dancing the Dance*, and juxtaposes them with Karen Barad's theory of agential realism. He aims to demonstrate that in Borys's work matter can be perceived as a process rather than as an unchanging basis of reality.

Keywords

materiality turn, contemporary choreography, Aleksandra Borys, Karen Barad, agential realism, new materialism

MACIEJ GUZY

absolwent prawa i teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ. Współzałożyciel oraz członek Pracowni Kuratorskiej, w której zajmuje się działalnością kuratorsko-produceniową w obszarze sztuk performatywnych. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje na współczesnej scenografii teatralnej i dźwiękowości sztuk performatywnych oraz ich związkach z teoriami nowego materializmu i ontologii zwróconej ku przedmiotom.
