WPROWADZENIE

Taniec pojawia się w tytule niniejszej książki aż dwukrotnie, jest bowiem jej głównym punktem odniesienia. Nie będzie on jednak analizowany całościowo. Interesującym tu aspektem jest przede wszystkim potencjał poznawczy tańca (nie zaś na przykład jego wartości estetyczne). Przez „taniec" rozumiem praktyki artystyczne wykorzystujące ciało i ruch, podbudowane teoretycznie, konceptualizowane przez samych artystów. Są to więc działania twórcze mające wymiar nie tylko praktyczny, ale także dyskursywny. Tak pojmowany taniec pełni dla mnie rolę soczewki, przez którą obserwuję rozwój percepcyjnych zdolności człowieka w kontekście techno-nauko-kultury.

Zogniskowanie wątków podjętych w tej książce wokół tematyki tańca ma kilka powodów. Po pierwsze, taniec to praktyka artystyczna skoncentrowana na ciele w ruchu. To ono, moim zdaniem, w znacznej mierze odpowiada za procesy poznawania świata, co postaram się wykazać na podstawie wybranych koncepcji epistemologicznych. Po drugie, taniec (zwłaszcza w nurcie postmodernistycznym) świadomie podejmuje kwestie poznawcze. Przyglądając się improwizacji tanecznej, można stwierdzić, że skupia się ona przede wszystkim na eksplorowaniu możliwości percepcyjnych ludzkiego ciała lub, jak chcieliby fenomenolodzy, ciałoumysłu. Po trzecie, taniec zdaje się być nadal marginalizowany, nie tylko w analizach kulturoznawczych, ale także w refleksji z obszaru historii sztuki, estetyki, a nawet w państwowej polityce

kulturalnej. Warto więc podkreślić praktyczno-teoretyczny potencjał tego fenomenu. Po czwarte wreszcie, jest mi on bliski osobiście, sama profesjonalnie zajmowałam się tańcem przez ponad dekadę. Zdobyta dzięki temu swoista ucieleśniona wiedza skłoniła mnie do wyboru tańca jako przedmiotu naukowych rozważań.

Jak wskazuje tytuł książki, taniec sprzęga się z naukami i technologiami. Staram się bowiem pokazać, że rozwija on swój potencjał kognitywny, wchodząc w *prima facie* zaskakujące sojusze. Z jednej strony naukowe, z drugiej – technologiczne. Sojusze te przyczyniają się do lepszego zrozumienia i poszerzenia możliwości percepcyjnych współczesnego podmiotu. Taniec jawi się więc nie tylko jako soczewka zmian kulturowych dotyczących kognicji, ale wręcz jako modelowe laboratorium współpracy rozwijanej w szerokim nurcie *artscience*.

Na potrzeby systematyzacji wywodu wyodrębnione tu zostały trzy perspektywy myślenia o tańcu. Pierwsza to „miękka" ścieżka badawcza. Dotyczy ona teorii podkreślających znaczącą rolę ciała i ucieleśnienia w procesach poznania. Ujmują one podmiot ludzki (a zatem i podmiot taneczny) jako coś, co ciągle się rozwija i zmienia, dlatego wymyka się próbom jednoznacznego opisu. W ramach tej części wywodu rozważam kilka kwestii. Po pierwsze, na czym polegał teoretyczny, filozoficzny zwrot ku badaniom percepcyjnych możliwości ciała w ruchu na przełomie lat 50. i 60. XX wieku. Po drugie, jaka jest historia owego zwrotu w kontekście sztuki tańca. I po trzecie, dlaczego uznaję taniec za najlepszy do omówienia w tym kontekście przykład praktyki kulturowej.

W części pierwszej książki stawiam tezę, że taniec może być rozumiany jako forma badania sposobów poznania. Przedstawiam szerokie inspiracje takiego ujęcia, głównie w ramach kinestetyki, fenomenologii, psychologii środowiskowej oraz enaktywistycznego nurtu kognitywistyki. Pokazuję, że taniec współczesny od lat 60. XX wieku, kiedy to, obok innych pionierskich awangardowych działań artystycznych, otwierał się na, omawiane w trzeciej części książki, technologie i wiedzę inżyniersko-techniczną, pozostawał nieobojętny na wpływy płynące z szeroko pojętej humanistyki. Humanistyki, która przechodziła wtedy zwrot ku ciału.

Co istotne, staram się pokazać, że związki między tańcem a naukami były zdecydowanie dwukierunkowe. Gdy na scenie artystycznej pojawiły się *body art*, *performance art* i równolegle swoista szkoła myślenia o ciele w ruchu stworzona przez Judson Dance Theatre, nadrzędnym celem stało się poszukiwanie i przełamywanie cielesnych ograniczeń, badanie świadomości ciała oraz myślenia ruchem. Refleksji poddawano również istotę ludzkiej podmiotowości, relacje ciała z przestrzenią, z innymi ciałami i obiektami.

W oparciu o przykłady prac m.in. Yvonne Rainer, Trishy Brown, Anne Halprin czy Steva Paxtona staram się pokazać, jak taniec postmodernistyczny poprzez całą swoją praktykę manifestował antykartezjańskie myślenie o człowieku, a także, jak słusznie zauważyła fenomenolożka tańca – Maxine Sheets-Johnstone, badał istotę ucieleśnionego doświadczania i bycia-w-świecie. Lata 60. to bowiem okres, kiedy w świadomości społeczno-kulturowej intensywnie oddziaływała myśl francuskiego filozofa Maurice'a Merleau-Ponty'ego, przede wszystkim wyłożona w *Fenomenologii percepcji*. W rozprawie pokazuję, że filozoficzny zwrot ku cielesności i empiryzmowi został szybko przyjęty przez środowiska taneczne. Myśl fenomenologiczna wydawała się wówczas odzwierciedlać podstawowe idee i wartości nowo powstającego tańca postmodernistycznego.

Jednocześnie, obok filozoficznego teoretyzowania na temat wiedzy ucieleśnionej, w latach 50. i 60. rozwijała się refleksja nad percepcją i ciałem na gruncie psychologii rozwojowej. Daniel N. Stern, psycholog badający głównie relację matki i niemowlęcia, wykazał, że istnieje komunikacja i myślenie w ruchu, a zatem poznanie kształtuje się poprzez ruch, w swoistym afektywnym zestrojeniu z drugim podmiotem. By sproblematyzować tę tezę w kontekście tańca, analizuję w pracy między innymi ideę wspólnoty percepcyjnej Steva Paxtona – twórcy *contact improvisation*, teorię *thinking in movement*, czyli myślenia w ruchu autorstwa Maxine Sheets-Johnstone, a także *participatory sense making* Hanne de Jeagher i Ezequiela di Paolo, wypracowaną na gruncie nauk społecznych. Koncepcje te mówią o wspólnotowym, kooperatywnym wytwarzaniu sensów w ruchu poprzez kinestetyczne ciała, a także o myśleniu ruchem, tj. o komunikacji i nadawaniu znaczenia poprzez ruch. Ruch

pojmowany jest tu jako myśl sama w sobie. Wskazuję dalej, że swoistą nierozdzielność procesów myślenia i działania znajdujemy w tańcu improwizowanym jako paradygmatycznym przykładzie.

Motoryczny sposób poznawania świata i generowania znaczeń znajdziemy również w psychologii środowiskowej. Ekologiczne podejście do percepcji i działania omawiam na podstawie myśli prekursora tego nurtu – psychologa Jamesa Gibsona. Wedle badacza percepcja rozgrywa się na granicy ciała i środowiska, przede wszystkim w działaniu. Wiedza kształtuje się tu zatem w ruchu, w trakcie nieustannych interakcji z otoczeniem.

Kontynuatorem tego sposobu myślenia jest Alva Noë, który w książce *Action is perception* podkreśla, że akty percepcyjne to zdolności wysoce indywidualne, które należy trenować. Według sensomotorycznej koncepcji Noë i O'Regana percepcja to swego rodzaju zbieżność sensomotoryczna, czyli proces syntetyzowania informacji o danym obiekcie w oparciu o pracę wszystkich zmysłów, całego ciała w ruchu. Myśl ta oraz enaktywistyczne przekonanie, że doświadczenie poznawcze nie jest czymś wewnątrz podmiotu, ale ustanawia się poprzez ciągłą eksplorację środowiska, oddają, jak sądzę, istotę określonej grupy praktyk w ramach tańca współczesnego.

Działania taneczne, w szczególności te z nurtu *contact improvisation*, można, w nawiązaniu do powyższych teorii, interpretować jako trening poznawczy. Taniec, który świadomie podejmuje problem aktywnego zestrajania się ze środowiskiem poprzez odczuwające i „rozumiejące" ciało (np. jedna z metod tańca improwizowanego – *Tuning Scores* Lisy Nelson), nie jest więc jedynie polem wchłaniania najnowszych badań dotyczących ludzkiego poznania zmysłowego (wypracowywanych na gruncie kinestetyki, filozofii, psychologii czy kognitywistyki). Jest bowiem także kreatywną przestrzenią teoretyczną. W całej pracy staram się podkreślać tę dyskursywnotwórczą moc tańca. Wyraża się ona poprzez unaocznianie, ucieleśnianie oraz kształtowanie nowych możliwości i koncepcji poznawczych. W ramach pierwszej – „miękkiej" ścieżki badawczej tańca przekonuję, iż fenomen tańca korespondował z rozwijającymi się koncepcjami ucieleśnionego doświadczenia, ucieleśnionego poznania (ang. *embodied cognition*) i ucieleśnionego umysłu (ang. *embodied*

mind), które powstały na gruncie kognitywistyki. Wedle tych koncepcji podmiotowość ludzka ma charakter procesualny.

Druga ścieżka tańca to badania „twarde". Za nią kryją się przede wszystkim nauki neurokognitywistyczne (w tym neuroestetyka). Analizując procesy percepcyjne, naukowcy rzadziej szukają odpowiedzi w całym ludzkim ciele, częściej natomiast w mózgu. Próbują odkryć prawdę o podmiocie na podstawie rozmaitych testów i skanów. Tak rozumiany podmiot, badany w warunkach laboratoryjnych, budzi duże zastrzeżenia humanistów. Śledząc „twardą" naukową ścieżkę tańca, podkreślam jej cybernetyczne, matematyczne, informatyczne, a ogólniej, komputacyjne źródła. Ukazuję również skalę, na jaką taniec inspiruje najnowsze badania naukowe oraz to, jak wchłania on wyniki owych badań w swoją przestrzeń w wymiarze zarówno teoretycznym, jak i praktycznym (omawiam m.in. twórczość choreografa Ivaara Hagendoorna korzystającego głównie z ustaleń neuroestetyków). Przegląd badań neurokognitywistycznych i neuroestetycznych tańca, a także sposobów wykorzystania ich wyników w praktyce choreograficznej służy refleksji nad ciekawym zjawiskiem mariażu nauki i sztuki, podejmowanej także w trzeciej części rozprawy.

W ramach omawiania „twardej" ścieżki badawczej tańca w części drugiej niniejszej pracy staram się odpowiedzieć na następujące pytania: Jak wyjaśniane są procesy poznawcze? Na czym polega wymiana pomiędzy neuronaukami a tańcem? Jakie są tego konsekwencje dla rozważań natury humanistycznej? Przyglądam się więc kognitywnemu i (neuro)biologicznemu zwrotowi w naukach o kulturze. Pokazuję, jak rozróżnienie dwóch ścieżek tańca („miękkiej" i „twardej") koresponduje z szerszą debatą na osi: nauki humanistyczne – nauki przyrodnicze. Opisuję też konsekwencje pojawienia się pierwiastka „neuro" w refleksji o kulturze w postaci wypracowania nowych nurtów filozoficznych, tj. neurofilozofii oraz filozofii neuronauki, a także metody filozofii w neuronauce.

Jak pokazuję, neurokognitywne badania w kontekście tańca skupiają się w dużej mierze na analizie neuronalnych zmian w obszarze mózgowia pn. *Action Observation Network* (wprowadzona prze Emili Cross nazwa odnosi się

do poszerzonego systemu neuronów lustrzanych) zachodzących podczas obserwacji, wykonywania i wyobrażania sobie ruchu. Badania te służą pogłębieniu wiedzy o działaniu ludzkiego mózgu i weryfikacji hipotez stawianych w badaniach bez udziału tańca. Taniec funkcjonuje zatem w neurokognitywistyce w dużej mierze jako narzędzie generujące skomplikowane procesy neurokognitywne, przez co stanowi spore wyzwanie dla współczesnych badaczy (wcześniejsze badania systemu *AON* bazowały na mniej złożonych ruchach). Zdobyta wiedza ma przysłużyć się rozwojowi neuronauk poprzez wskazanie nowych wątków wartych analiz, zmobilizowanie do szukania alternatywnych rozwiązań, także technologicznych. Dodatkowo badacze dążą do tego, by ich spostrzeżenia wykorzystane były w rehabilitacji osób z urazami neurologicznymi. Wiedza neurokognitywna stanowi również istotny punkt odniesienia dla edukatorów tańca i choreografów.

Podstawowy zarzut, jaki można sformułować pod adresem badań neurokognitywnych, sprowadza się do pomijania ustaleń z pogranicza *embodied studies*, fenomenologii czy kinestetyki, które próbują wyjaśniać poznanie i działanie w kategoriach całego ciała. Kiedy naukowcy tworzą koncepcje na bazie pracy pojedynczych obszarów mózgowia (lub zespołu obszarów, jak w części badań nad tańcem skupiających się wyłącznie na funkcjonowaniu systemu AON), zapominają, że układ nerwowy człowieka nie ogranicza się do jednego organu, że wiedza jest rozproszona w ciele, jego mięśniach, ścięgnach i innych strukturach pozamózgowych. Kartezjański mit umysłu w maszynie zdaje się więc częściowo pokutować również w wyobrażeniach współczesnych neuronaukowców.

Gwoli sprawiedliwości dodać trzeba, że uniwersalistyczno-scjentystyczne aspiracje neurokognitywistyki i neuroestetyki tańca kwestionowane są przez przedstawicieli *critical neuroscience.* Na przykład na gruncie tzw. krytycznej neuronauki filozof John Protevi ujmuje umysł szeroko jako *embodied, embedded, enacted, extended, and affective*[1]. Problem jednak w tym, że w neuronau-

1 J. Protevi, *Political affect: Connecting the Social and the Somatic*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009, s. 4.

kach nie udało się dotychczas do końca skonceptualizować tańca jako praktyki umiejscowionej w ciele i w środowisku. Istnieją jednak myśliciele, którzy próbują się z tymi wyzwaniami zmierzyć. Warte podkreślenia są w tym kontekście dociekania Davida Kirsha – kognitywisty z Uniwersytetu Kalifornijskiego w San Diego, który upodobał sobie taniec jako przestrzeń badania myślenia w ruchu na przykładzie procesu markowania w tańcu oraz tzw. rozdystrybuowanego poznania, kreatywności i pamięci. Oprócz korzystania z wyników neurobadań mózgu, analizował on także zapisany w formie wideo ruch taneczny i proces choreograficzny, przeprowadzał również wywiady jakościowe z performerami.

Obydwu ścieżkom badawczym tańca, a w szczególności drugiej, patronuje niejako szersza droga. To droga związana z technologiami. W trzeciej części tej książki pokazuję, na jakich poziomach technologie towarzyszą praktyce tańca (na scenie i poza nią), a także w jaki sposób umożliwiają one rozwój interesujących mnie możliwości percepcyjnych człowieka. Trzecia – technologiczna ścieżka wprowadza taniec do paradygmatu *art and science* (czy jak proponuje Ryszard Kluszczyński *art@science*[2] z naciskiem na łączące naukę i sztukę technologiczne @). To dzięki nowym technologiom bowiem funkcjonuje relacja między tańcem a naukami, w szczególności w sensie angielskiego *science*. Technologie wzbogacają również procesy choreograficzne. Podkreślić należy, że kwestia artyzmu tychże działań wykracza poza ramy tej książki. Ustępuje ona miejsca refleksji nad ich rezultatami ujmowanymi w kategoriach poznawczych.

W domykającej pracę części zastanawiam się też, w jaki sposób nowe technologie korzystają z tego, co komunikuje tańczące stechnologizowane ciało oraz co nowego wprowadzają one do debaty wokół tańca współczesnego. Taneczne projekty *artscience* cechuje dialogiczność, mieszanie się tego, co artystyczne, naukowo-poznawcze i technologiczne, nawiązywanie wzajemnych

2 R.W. Kluszczyński, „art@science. O związkach między sztuką i nauką", [w:] *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*, red. R.W. Kluszczyński, Omikron Sp. z o.o. 2011, s. 32–42.

relacji. Warto podkreślić, że sam taniec stał się ważnym elementem sztuki nowych mediów, która bazuje na ruchu tanecznym, a nawet szerzej, na ruchu w ogóle, technologicznie go zapisując, kodując i przetwarzając. Właściwie można mówić o działaniach artystycznych opierających się na ruchu.

Stworzone w ten sposób nowe jakości, formy i znaczenia artystyczne skłaniają do refleksji nad statusem tańca, w szczególności nad zjawiskiem przejmowania przez odbiorcę roli tancerza. W opisywanych w tej pracy nowych hybrydach taneczno-badawczo-technologicznych tradycyjnie rozumiany podmiot taneczny jest często niewidoczny. Projekty te jednak generują poznawcze poruszenie u odbiorców, którzy – podobnie jak tancerze postmodernistyczni w latach 60. XX wieku – eksplorują swymi kinestetyczno-kinetycznymi ciałami przestrzeń artystycznych działań tanecznych.

Zwrot ku refleksji nad technologią zaprowadził mnie również do cyborgicznych wizji współczesnych choreografów. Omawiam prace zespołów artystycznych takich jak Be Another Lab czy Clair Obscur badających wpływ cyfrowych technologii na nasz sposób myślenia i postrzegania własnego ciała, innych osób oraz przestrzeni. Taniec w mariażu z technologiami funkcjonuje zatem jako metadyskurs technokultury. Jako część artystyczno-naukowych badań czy projektów performatywnych taniec stanowi formę generowania nie tylko przeżyć estetycznych, ale też wiedzy, nierzadko – wiedzy do wykorzystania w praktyce.

Poniżej odniosę się do kilku kwestii, które warto wyjaśnić przed rozpoczęciem lektury[3]. Niniejsza rozprawa nie ma charakteru linearnego, ale, można rzec, sieciowy. Śledząc analizy mariażu najnowszej neurokognitywistyki i tańca w części drugiej, a następnie zawiłości technologicznej ścieżki tańca w części trzeciej, czytelnik może mieć wrażenie cofnięcia się w czasie. Część trzecią rozpoczyna bowiem historyczny przegląd obecności technologii

3 Są to w dużej mierze problemy, na które zwrócili mi uwagę recenzenci mojej rozprawy doktorskiej stanowiącej podstawę tej publikacji. Chciałabym serdecznie podziękować w tym miejscu prof. dr hab. Agnieszce Jelewskiej oraz prof. dr. hab. Ryszardowi Kluszczyńskiemu za uważną lekturę i cenne uwagi krytyczne.

w tańcu. Zaistnienie tego zjawiska zbiega się w czasie z wydarzeniami opisanymi na początku części pierwszej rozprawy – tj. z rozwojem nowych form tańca i praktyk percepcji w ramach Judson Dance Theatre. W części trzeciej szybko jednak przejdziemy do najnowszych praktyk performatywnych bazujących na ruchu, w tym na ruchu tanecznym, które funkcjonują w znacznej większości w paradygmacie *art&science*. Podkreślić należy, iż ostatnia część książki poświęcona jest w głównej mierze technologiom, które towarzyszyły przemianom tańca w kontekście praktyk poznawczych. Spoiwem tej części jest zagadnienie funkcjonowania technologii w tańcu w różnych jego wymiarach: tj. choreograficznym, artystycznym, edukacyjnym oraz badawczym.

Rozróżnienie ścieżki badawczej oraz wiedzy w wersji „miękkiej" i „twardej" (ang. *soft* i *hard*) inspirowane było podziałem dokonanym przez amerykańskiego filozofa Johna R. Searle'a – na twardą/mocną i miękką/słabą sztuczną inteligencję (ang. *weak artificial inteligence*, *strong artificial inteligence*)[4]. Sztuczna inteligencja jako dyscyplina naukowa zaliczana jest między innymi do nauk kognitywnych, które, zajmują się badaniem ruchu, w tym tanecznego. Jest to zatem jedno z najważniejszych źródeł neurokognitywistyki tańca. Według Searle'a „mocna sztuczna inteligencja" przyjmuje tezę, że komputer wykonujący algorytm zauważony w biologicznym mózgu jest w rzeczywistości również umysłem. „Słaba sztuczna inteligencja" zakłada z kolei możliwość komputerowych symulacji ludzkich czynności poznawczych, ale odrzuca przekonanie o tożsamości komputera i rozumu. Sens słowa *soft* w odniesieniu do sztucznej inteligencji jest więc inny niż w mojej metaforze „miękkiej" ścieżki badawczej. W kontekście tańca ścieżką „miękką" w nauce o poznaniu nazywam paradygmat ucieleśnienia, tj. ucieleśnionego poznania, ucieleśnionego i usytuowanego umysłu – skupiający się na ciele i środowisku, nie zaś na komputerowym modelowaniu poznawczych funkcji ludzkiego umysłu. Wprowadzona w tej pracy klasyfikacja ścieżek badawczych tańca służyć ma przede wszystkim przejrzystości wywodu. Jest ona ponadto dość intuicyjna,

4 J.R. Searle, *Umysł. Krótkie wprowadzenie*, tłum. J. Karłowski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010.

bowiem badania „miękkie" kojarzyć się mogą z humanistyką, „twarde" zaś z naukami ścisłymi czy też przyrodniczymi.

W części pierwszej i drugiej książki ukazane są w kontekście tańca różne podejścia do zagadnienia percepcji i podmiotu poznającego. Z jednej strony mamy do czynienia z filozoficznym rozumieniem podmiotu jako relacyjnego, dynamicznego i kształtującego się w kontakcie z szeroko ujmowanym środowiskiem. Ze względu na procesualny charakter podmiotu, ciągły jego ruch i rozwój, nie sposób go jednoznacznie zdefiniować. Z drugiej strony, przyglądając się neuronaukowym badaniom tańca, zauważamy odmienne spojrzenie na tańczący/poznający podmiot. Podmiot taki można jednoznacznie określić, zmodelować i skwantyfikować za pomocą stosownej aparatury.

Wymienione ujęcia są jednakże skrajne, istnieją bowiem liczne przykłady z pogranicza obu ścieżek. Na styku badań opisanych w części pierwszej oraz drugiej znajdziemy szereg związków i hybryd artystyczno-badawczych. *De facto* wszystkie trzy drogi tańca („miękka", „twarda" oraz technologiczna) są ze sobą powiązane siecią zależności. Trójczłonowy podział, wyznaczający strukturę niniejszej książki, może stanowić dobry punkt wyjścia do dyskusji o punktach styku paradygmatów (ucieleśnienia i neurokomputacjonizmu) w badaniach tańca i konkretnych realizacji na pograniczu nauk, sztuki i technologii. W miarę pojawiania się w domenie *art&science* kolejnych prac tanecznych, w których projektowane są zupełnie nowe formy interakcji i sposoby percepcji oparte na ruchu, nowych mediach i technologiach – zasadne wydaje się zgłębienie problematyki sztucznej inteligencji w kontekście tańca, co planuję uczynić w ramach kolejnych kroków badawczych.

Warto również zaznaczyć, że nie jest moim celem opowiadanie się za którąś z teorii poznania zmysłowego składających się na rozróżnienie „miękkiej" i „twardej" ścieżki naukowych zainteresowań tańca. Pragnę jedynie pokazać fundamentalne różnice w sposobie konceptualizacji tańca i jego procesów w kontekście percepcyjnych funkcji człowieka. Przekonana jestem, że obie skrajne propozycje, tzn. ujmowanie percepcji i ruchu w kategoriach wyłącznie pracy mózgu i aktywności neuronalnej oraz przeciwne rozumienie tych zjawisk – jako procesów będących zawsze „poza czaszką" (jak utrzymuje Andy

Clark), rodzą poważne kontrowersje. Najbliższe są mi koncepcje dążące do syntezy obu perspektyw, próbujących (na razie w niedoskonały sposób) wypracowywać wiedzę o poznaniu zmysłowym przez odniesienie przede wszystkim do „wiedzy ciała", ale bez marginalizacji procesów rozgrywających się w mózgu oraz, co najważniejsze, bez sprowadzania wszystkiego do aktywności neuronalnej. Podstawowym moim celem jest zarysowanie obszaru na styku tańca, nauk i technologii oraz usytuowanie go w kontekście nowych praktyk tanecznych, tych zwłaszcza, które świadomie podejmują zagadnienie poznania.

W tym miejscu należy zaznaczyć, że przez używany w tej pracy termin „poznanie" rozumiem „zdobywanie wiedzy o czymś". Mam świadomość problemów filozoficznych związanych z definicją wiedzy i poznania, ale decyduję się na używanie terminu „wiedza" w szerokim sensie, zgodnym z codzienną praktyką językową. W części trzeciej przytaczam krótko argumenty filozoficzne wspierające takie rozumienie wiedzy[5].

We wstępie do niniejszej książki dookreślenia wymaga również rodzaj tańca, stanowiący w niej punkt odniesienia: będą to wszystkie formy taneczne mające wspólny mianownik w postaci praktyk percepcji. W rozprawie śledzę historyczny rozwój nurtu, którego początek umownie umiejscawiam w praktykach awangardy tanecznej lat 60. XX wieku – czyli w dużej mierze w *postmodern dance*, w szczególności w rozwijanym dalej tańcu improwizowanym, którego różne odmiany omawiam (m.in. taniec *contact improvisation* reprezentowany przez kontynuatorów Judson Dance Theatre, jak i tzw. *Tuning Scores* kojarzone głównie z Lisą Nelson). Nowe praktyki ruchowe, które miały za zadanie przepracowywanie modeli poznawczych sięgają jednak działań pierwszych rytmików i dokonań tańca modernistycznego[6]. Wszakże to do-

5 Por. Słownik języka polskiego PWN, http://sjp.pwn.pl/sjp/poznanie;2507251.html, dostęp: 11.08.2015. Warto dodać, że we współczesnych dyskusjach naukowych toczy się spór o to, jak poznajemy – zdobywamy ową wiedzę; czy jest to proces jedynie umysłowy, zachodzący na poziomie mózgowia czy może również cielesny, realizujący się dodatkowo na poziomach kinestetycznym i motorycznym.

6 A. Jelewska, *Taniec jako eksperymentalna forma badawcza*, „Aspiracje. Pismo Warszawskich Uczelni Artystycznych", 3(41)2015, s. 13.

piero twórczość tancerzy *postmodern* współgrała silnie z teoriami percepcji wypracowywanymi na gruncie różnych nauk i orientacji filozoficznych, co w pracy szeroko omawiam. W badaniach neurokognitywistów, psychologów i estetyków, podejmowanych w drugiej części rozprawy, również akcentuje się kognitywny charakter tańca jako praktyki percepcji. Aspekt poznawczy wychodzi na pierwszy plan także w praktyce badawczej Davida Kirsha, ukazującego taniec współczesny jako praktykę myślenia w ruchu. Taniec jest rozumiany w książce jako rodzaj kognitywnego laboratorium percepcji. Najważniejsze jest w nim doświadczenie. Moim zamierzeniem jest pokazanie, że w kontekście tego specyficznego rodzaju ruchu nie da się utrzymać opozycji pomiędzy performerem a badaczem. W przypadku np. improwizacji tanecznej to artysta staje się badaczem – badaczem percepcji i nowych form poznania poprzez ruch. I jak pokazuję na licznych przykładach, podejmuje on dialog z filozofią.

Warto dodać, że duża część tekstów teoretycznych na temat poznawczego aspektu tańca została stworzona przez czołowych reprezentantów tańca *postmodern* (m.in. wielokrotnie cytowani w tej pracy: Yvonne Rainer czy Steve Paxton). Autorką klasycznej filozoficznej książki z lat 70. dotyczącej fenomenologii tańca oraz twórczynią koncepcji *moving as thinking* jest z kolei była tancerka i choreografka – Maxine Sheets-Johnstone. Trudno zatem oddzielić świat artystyczny od naukowego.

Podobnie dzieje się w przypadku artystyczno-naukowych hybryd tanecznych, będących skutkiem wymiany idei miedzy artystami i badaczami. Wspólnie pracują oni nad rezultatem, który ma z jednej strony zastosowanie artystyczne, z drugiej – naukowe, teoretyczne, a także coraz częściej również praktyczne (przykładem mogą być opisywane w części trzeciej prace Be-Another Lab). Odrzucenie podziału na podmiotową – subiektywną i przedmiotową – obiektywną perspektywę można tłumaczyć również w oparciu o koncepcję performansu, w centrum którego stoi przeżycie jako czynnik łączący obydwa punkty widzenia. Jednym słowem, tancerka jako performerka ma głos na równi z badaczką czy obserwatorką, która często sama staje się performerką i wpływa na przebieg tanecznego doświadczenia.

Uznanie aktywności performera za przedmiot badań a badacza za podmiot poznający dotyczy sporej części neuronaukowych analiz tańca. Ale i to, jak staram się pokazać, ulega dziś zmianie – z prostej przyczyny: neurokognitywiści w równym stopniu interesują się poznawczym procesem tańczenia, jak i poznawczym procesem percypowania czy rozumienia tańca. Biorąc pod uwagę odkrycie systemu neuronów lustrzanych w ludzkim mózgu, można skonstatować, że tzw. symulacje – wewnętrzne przeżycia łączą perspektywę podmiotową i przedmiotową. Dążąc do ukazania całego spektrum funkcjonowania tańca jako aktywności poznawczej, byłam więc daleka od wyodrębniania pól badawczych na osi badaczka – tancerka. Zdaję sobie jednak sprawę, że jest to podejście dyskusyjne.

Ważne wydaje się jednakże wskazanie istnienia podziału w ramach poznawczego doświadczania tańca przez osobę tańczącą. W doświadczeniu tym perspektywa przedmiotowa: na linii tancerz – taniec/choreografia jako coś zewnętrznego jest krzyżowana z podmiotową: na linii tancerz – mój taniec jako część mojego sposobu myślenia. W książce będziemy poświęcać uwagę głównie drugiej z perspektyw.

Na koniec pozostaje mi wyjaśnić, że interdyscyplinarną perspektywę w badaniach tańca uznaję za ważny postulat metodologiczny. Gilles Deleuze i Felix Guattari odnotowali tę charakterystyczną dla współczesnej humanistyki tendencję w następującym stwierdzeniu: „Filozofia potrzebuje nie-filozofii, która ją obejmie, potrzebuje rozumienia niefilozoficznego, tak jak nauka potrzebuje nie-nauki, a sztuka nie-sztuki. Nie potrzebują one ich jako początku ani jako ostatecznego celu, w którym muszą zniknąć poprzez urzeczywistnienie się, ale potrzebują ich w każdej chwili swego stawania się lub swego rozwoju”[7]. Dzisiejsze praktyki artystyczne przybierają często kształt hybryd – na skutek wchłaniania rozmaitych inspiracji. Sztuka i dyscypliny badawcze rozwijają się m.in. dzięki wymianie idei i narzędzi eksploracji rzeczywisto-

7 Cytat za: A. Jelewska, *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 9.

ści[8]. Praktyki współczesnego tańca nie należą tu do wyjątków, a można nawet rzec, że stanowią modelowe laboratorium współpracy rozwijanej w szerokim nurcie *artscience*. Ramsay Burt, amerykański teoretyk tańca, twierdzi nawet, iż jedynie interdyscyplinarne podejście gwarantuje badaniom nad tańcem sprawczość (ang. *agency*)[9], potrzebną do tego, by zaradzić sytuacji dotychczasowej nikłej obecności badań nad tańcem w dyskursach naukowych.

Niniejsza publikacja jest próbą wypełnienia luki w dyskursie kulturoznawczym -poprzez wzbogacenie go o wiedzę tworzoną na gruncie praktyki tanecznej oraz badań nad tańcem. Jednocześnie, choć w mniejszym znacznie stopniu, jest próbą uzupełnienia współczesnej estetyki i teorii sztuki, w szczególności sztuki transmedialnej, która – by przytoczyć pogląd wybitnego choreografa Tino Sehgala – właśnie dzięki tańcowi stała się współczesna[10]. Zależy mi na pokazaniu, iż tancerze i choreografowie, którzy – jak pisze André Lepecki – postrzegani są jako niemi artyści[11], w rzeczywistości mają głos i realny wpływ na rozwój paradygmatów kulturowych, a tym samym określają kształt współczesnych form podmiotowości. Jak będę przekonywać, taniec stał się fenomenem kulturowym, w którym skupiają się – jak w soczewce – zmiany istotne dla kultury w ogóle, fenomenem znajdującym się w relacji do technologii i najnowszych badań dotyczących poznania zmysłowego.

8 Tamże.

9 R. Burt, *The Specter of Interdisciplinarity*, „Dance Research Journal", vol. 41, no. 1, Summer 2009, s. 3–22.

10 Por. A. Lepecki, „Introduction//Dance as a Practice of Contemporaneity", [w:] *DANCE (Documents of Contemporary Art)*, ed. A. Lepecki, Whitechapel Gallery, London, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2012, s. 14–23.

11 Tamże.