

Spis treści / Contents

10	Niepublikowany wywiad z Markiem Chlandą, 1985	14	Unpublished interview with Marek Chlanda, 1985
21	Magdalena Kownacka, Anna Saciuk-Gąsowska <i>O wystawie</i>	25	Magdalena Kownacka, Anna Saciuk-Gąsowska <i>About the Exhibition</i>
31	Piotr Graczyk <i>Studium postuszeństwa. Sztuka badawcza</i>	43	Piotr Graczyk <i>A Study of Obedience. Scholarly Art</i>
59	Magdalena Kownacka <i>„Plamić – plamami brudzić”. Miejsca rysunkowe i figura rysownika w twórczości Marka Chlandy</i>	75	Magdalena Kownacka <i>“To Stain – To Soil with Stains” Drawing Places and the Draughtsman Figure in the Work of Marek Chlanda</i>
89	Katarzyna Słoboda <i>Marek Chlanda i konteksty. Choreograficzność rzeźby (lub rzeźbiarskość choreografii) oraz rysunki jako partytury</i>	105	Katarzyna Słoboda <i>Marek Chlanda Contextualized: The Choreographic of Sculpture (or the Sculptural of Choreography) and Drawings as Scores</i>
170	Wybrana bibliografia	170	Selected bibliography
172	Lista prac	172	List of works



O wystawie

MAGDALENA
KOWNACKA

ANNA
SACIUK-
-GAŚOWSKA

Punkt wyjścia dla wystawy stanowi jedna z najnowszych realizacji artysty z 2018 roku, tytułowe *Studium posłuszeństwa*. Praca powstała w Nowej Hucie w momencie demontażu *Szkoły utopii*, projektu realizowanego przez Marka Chlandę wraz z synem Marcinem we współpracy z Teatrem Łaźnia Nowa w Krakowie. Realizacja *Szkoły utopii* wiązała się z roczną rezydencją artysty w przestrzeniach opuszczonego skrzydła budynku dawnego technikum elektrycznego. Był to więc rozciągnięty w czasie proces o charakterze częściowo wystawienniczym, częściowo teatralnym, polegający na budowaniu wyobrażonej przestrzeni edukacyjnej w budynku przeznaczonym swoją funkcją historyczną. *Szkoła utopii* miała charakter półprywatny. Wizyta w niej przypominała bardziej odwiedzin w pracowni artysty niż zwiedzanie wystawy. Przechodząc między klasami, można było spotkać Marka Chlandę przedstawiającego coś w przestrzeni lub rozmawiającego z kolejnym gościem.

Szkoła była zatłoczona i głośna. W korytarzu, drogami wytyczonymi przez konstruk-

cję z rynien, przemieszczały się mechaniczne żuki, bzycząc i szeleszcząc rytmicznie. Gdzieś tam stały lub siedziały, zbudowane z pięcioletowych kabli i kolorowych siatek foliowych, figury choreograficzne (il. s. 112, 116, 139, 140, 148, 150). Niektóre wpatrywały się w rysunki. Inne występowały w filmach animowanych w charakterze Apokaliptyków i Apokaliptyczek lub Syzyfii. Ciągłe stawanie się, metodyczne balansowanie między kompulsywnym planowaniem a anarchią. Śledząc przestrzenie aktów posłuszeństwa i nieposłuszeństwa artysty w obrębie systemu szkoły, stawaliśmy się kimś, kogo Chlanda nazywa „zawodowym widzem”, partnerem współdzielącym żmudny proces ćwiczeń i powtarzania.

Kiedy mówię o szkole, nie mam na myśli programu dydaktycznego, lecz raczej jej główną powinność i ambicję, czyli socjalizację. To szkoła określa ramy tego, co wolno nam uznać za zrozumiałe, a co za niezrozumiałe. I dzięki temu młody człowiek ma się wdrożyć w komunikatywność socjału. [...]¹

¹ M. Nowicka, *Szkoła jako rodzaj akrobatyki. Rozmowa z Markiem Chlandą*, <https://magazynszum.pl/szkola-jako-rodzaj-akrobatyki-rozmowa-z-markiem-chlanda/> (24.02.2019).

2
Fragment wypowiedzi Marka Chlandy na temat procesu pracy w ramach *Szkoły utopii* opublikowany na stronie projektu: <https://www.laznianowa.pl/art/szkola-utopii> (24.02.2019).

3
M. Nowicka, dz. cyt.

Przestrzeń ulegała ciągłym zmianom.

Codziennie chodzę do szkoły. Jestem na powrót zanurzony w życie szkolne. Forma mojego aktualnego życia jest całkowicie dostosowana do formy pracy w szkole. Proces jest bardzo wolny, gdyż wnikam w to miejsce i przyglądam się temu, jak jego materialność wnika we mnie².

Studium postuszeństwa powstało niejako na marginesie *Szkoły utopii*, w momencie wy-prowadzki. Instalacja zaistniała w przestrzeni jednej z klas, właściwie bez widzów. Zapełniła w sposób spontaniczny pustą przestrzeń po wystawie. Skumulowała w swojej formie całe doświadczenie rocznego konstruowania i dekonstruowania przestrzeni i znaczeń wywodzących się z bycia jednocześnie uczniem i nauczycielem. Chlanda opisywał to doświadczenie w jednym z wywiadów:

Czyż nie będzie już zawsze tak, że nauczyciel, pomimo wspaniałych deklaracji, będzie miał w nosie ucznia, a uczeń będzie miał w nosie nauczyciela? Moim przywilejem 63-latką jest jakby zrównoważone olewanie ucznia i nauczyciela w sobie, jak i uważne przyglądanie się jednemu i drugiemu, których nosi i unosi moje ciało!³

Na poły prywatny charakter twórczości Marka Chlandy oraz figura pracowni artysty jako swoistej kawerny – pustej przestrzeni, sztucznego i relatywnie odseparowanego od świata zewnętrznego środowiska, stanowią oś tekstu Piotra Graczyka *Studium postuszeństwa. Sztuka badawcza*, zawartego w tym katalogu. Istnienie kawerny jest według autora warunkiem koniecznym twórczości i badawczego aspektu sztuki. W erze postfordyzmu, nadprodukcji i rynku „life-style’ów” jedynym możliwym obiektem badania staje się sam artysta ze swoją cielesnością i językiem oraz ów stan bycia w pracowni. Tak określony proces-studium autor tekstu nazywa mianem „doświadczenia naumanowskiego”, wskazując jednocześnie na niezwykle istotne dla Marka Chlandy odniesienie do twórczości Bruce’a Naumana.

Samoinstrumentalizacja – postrzeganie siebie i własnego ciała jednocześnie jako narzędzi badawczych i przedmiotu studiów – to cechy charakterystyczne dla obydwu twórców. Piotr Graczyk przywołuje również w kontekście *Studium postuszeństwa* teorii Judit Butler, poszerzając analizę tej pracy o wątek uwikłania jednostki w dyskurs, który podporządkowuje, ale jednocześnie inicjuje i podtrzymuje naszą sprawczość. Owa sprzeczność definiuje podstawowe doświadczenie badacza – poczucie nieprzystawalności i nieprzekładalności. Stąd też jedyną możliwą metodą badania staje się otwarty proces poznawczy oparty na błędzeniu i pełnym utożsamieniu form życia i form sztuki.

Skupienie się na samobadaniu i samoinstrumentalizacji powodowało, że Marek Chlanda nigdy nie należał do artystów tworzących jednoznacznie polityczne czy krytyczne prace. Nie angażował się również w ruchy polityczne. Jego zdystansowana i pełna ironii perspektywa wobec otaczającej go rzeczywistości, zarówno społeczno-politycznej, jak i tej dotyczącej świata sztuki, nie pozostawała jednak bez wpływu na poszczególne realizacje. Bardzo indywidualna i odrębna na tle polskiej sceny artystycznej postawa potrafiła zjednywać mu wielkich przyjaciół, jak Ryszard Stanisławski czy Jaromir Jedliński, dawni dyrektorzy Muzeum Sztuki w Łodzi. Powodowała jednocześnie, że mimo uznania jego sztukę określano mianem hermetycznej i trudnej. Być może owa niedostępność wiązała się właśnie ze sposobem pracy i brakiem zainteresowania z jego strony finalnym produktem inicjowanych procesów. Powstające bowiem od początku lat 80. *Miejsca rysunkowe*, którym poświęcony jest tekst Magdaleny Kownackiej, były realizowane w drodze, w często przypadkowych miejscach: pustostanach, prywatnych mieszkaniach. Artysta wykorzystywał zastaną strukturę architektoniczną, tworząc wielowarstwowe i wielowymiarowe zespoły prac wpisanych w tę przestrzeń w sposób nierozłączny tak dalece, że dzieła ulegały destrukcji wraz z destrukcją przestrzeni. Ich

obecność w muzeach czy galeriach stanowiła często rodzaj kompromisu między prywatnie realizowanym, ciągłym procesem a zewnętrzną, wynikającą z logiki świata sztuki potrzebą upubliczniania dzieł i obecności.

Twórczość Marka Chlandy ma charakter nielinearny. Artysta wraca do wcześniej rozwiązywanych zagadnień, kluczy, unika prostych zasufladkowań. Niejednokrotnie używa elementów starszych prac do konstrukcji nowych. Bada powstające relacje w obrębie przestrzeni i między obiektami. Przetawia, zmienia. Sposób pracy Chlandy przywodzi na myśl totalną w swoim charakterze, a jednocześnie niezwykle prywatną realizację *Merzbau* Kurta Schwittersa.

Budowla stawiała się konstruowaną artystycznie autobiografią, budowlą własnych, jak i historycznych reminiscencji. Przyświecało jej ironiczne podejście do narodu, narodowej tradycji, aktualnej sytuacji polityczno-społecznej, a także bardzo osobiste podejście do konkretnych, codziennych przedmiotów: odpadków, własnych prac artystycznych bądź też otrzymywanych upominków od przyjaciół⁴.

Problemów nastroczała potrzeba klasyfikowania realizacji Chlandy wedle tradycyjnych kategorii gatunków. Rysunki, rzeźby, obiekty – prace Marka Chlandy wymykają się tym jednoznacznym kategoriom. Już w połowie lat 80., w ramach *Podróżującej Akademii*, eksperymentalnego projektu edukacyjnego realizowanego przy Vestelendets Kunstakademie Bergen, Chlanda tłumaczył swoim studentom, że rysunek oparty jest na dwóch podstawowych zjawiskach: ruchu i czasie, a kluczowym materiałem, z którym pracuje rysownik, jest jego własne ciało (il. s. 72). Dlatego też znacznie bliższymi odniesieniami do jego twórczości, zwłaszcza z dzisiejszej perspektywy, są sztuki performatywne czy choreografia. Właśnie choreograficznym aspektem twórczości Chlandy poświęcony jest tekst Katarzyny Słobody. Interpretuje ona prace Marka Chlandy jako „choreogra-

ficzne zmateriałizowane wydarzenia”, osadzając je w tradycji Roberta Morrisa, Steve’a Paxtona czy Judson Church Teatre. Elementy przestrzeni łączą się z ruchem widza, jego cielesną obecnością, reagują na bodźce i generują bodźce. Widz, w tym sam artysta, staje się częścią tej konstrukcji. O realizacjach pod wspólnym tytułem *Oczy naprzeciw ścian* Chlanda mówił: „Tytuł wyraża sens tych prac, a więc to, że osoba stojąca przed nimi (moje, twoje oczy) jest ich częścią”⁵ (il. s. 54).

Katarzyna Słoboda przywołuje również pracę *Dzień dobry / Buenos Dias*, przygotowaną wspólnie z tancerką Elizabeth Brodin, której premiera miała miejsce w rezydencji Księży Młyn – oddziale Muzeum Sztuki w Łodzi 20 kwietnia 1995 roku (il. s. 96–110). Niezwykle ciekawy z dzisiejszej perspektywy wydaje się ten otwarty na przypadek i sensualny charakter prac Chlandy związany z poszukiwaniem twórczych rozwiązań na styku różnych gatunków sztuki. Tym bardziej że sztuki wizualne są dla niego dziedziną pokrewną muzyce, w której wirtuozerię osiąga się poprzez ciągłe powtarzanie, wewnętrzną dyscyplinę i bezustannie wykonywane ćwiczenia. Celem tych praktyk nie jest jednak wirtuozeria warsztatowa ani doskonałość stylowa, od której Chlanda zdecydowanie się odżegnuje. Celem jest wirtuozeria w obszarze wrażliwości na rytmy i tonacje rzeczywistości oraz wzajemne powiązania między abstrakcyjnymi pojęciami kulturowymi, powidokami pamięci oraz zmysłową fizycznością codzienności.

Tak też kształtowana jest struktura *Studium postuszeństwa*. Figury choreograficzne tworzące *Studium postuszeństwa* ograniczone zostają do nóg. Pięćożyłowy kabel – podstawa ich konstrukcji – jest giętki i podatny na odkształcenia. Czasem sprężynuje i wtedy każda z figur nabiera życia, przejmuje kontrolę. Sama określa swoją formę i pozycję. Marek Chlanda pozwala figurom na pewną swobodę. Wprawia je w potencjalny ruch. Tracąc równowagę, szukają swojej postawy. Łapią balans, negocjując z siłą grawitacji.

4
P. Strożek, Kurt Merz Schwitters. Indywidualny Gesamtkunstwerk, „Didaskalia” 106 (2011), https://www.academia.edu/3654163/Kurt_Merz_Schwitters._Indywidualny_Gesamtkunstwerk._Didaskalia_106_2011_pp._118-127 (24.02.2019).

5
J. Jedliński, Wszystko co trzeba wiedzieć – wiadome [w:] Marek Chlanda rzeźba / sculpture, kat. wyst., Narodowa Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1994, s. 13.

Studium posłuszeństwa. Sztuka badawcza



NAUMAN. „Chociaż z powagą bywa różnie. Spełnia się już poprzez bycie w swojej pracowni, jak Bruce Nauman, który pokazuje faceta mającego problem z utrzymaniem równowagi w chodzeniu po kwadracie i jednocześnie graniu na skrzypcach, a później obraca kamerę, która go pokazuje chodzącego do góry nogami. Jest to bardzo poważne doświadczenie artysty pod koniec lat sześćdziesiątych, samotnego w pracowni, który już naprawdę nie wie, jak ma wyrazić swoją egzystencję. Z jakichś powodów duch niemocy, duch pustki wziął górę, ale nie w tym rzecz – on naprawdę nie wiedział co, ma ze sobą robić, i to widać. Ja mam te same odczucia, ja to widzę, i dlatego to jest niesłychane świadectwo ducha tego człowieka. On się nie zajmował strategią bycia artystą, on po prostu był w pracowni. Ewidentne jest tu to, że żadne warunki produkcji dzieła nie zostały spełnione. On po prostu zrobił to, co mógł zrobić w tym momencie”¹ (il. s. 30).

KAWERNA. Nie jest to, co prawda, żadna wyczerpująca analiza twórczości Naumana,

tylko kilka uwag w tonie swobodnym. Jednak rysuje się w nich coś ciekawego. Naumanowski moment improduktywności – niespełniania „warunków produkcji dzieła” – został tu określony za pomocą historycznej atrybucji. Nauman wchodzi do pracowni pod koniec lat 60., miejscem akcji jest Ameryka, społeczeństwo hiperproduktywistyczne, znajdujące się wówczas, co widać z dzisiejszej perspektywy, na granicy dwóch sposobów produkcji: fordyzmu i postfordyzmu. Fordyzm zamyka robotników w wielkich halach fabryk, a w umyśle każdego z nich umieszcza – za pośrednictwem rodziny, szkoły i tym podobnych instytucji dyscyplinarnych – językowego strażnika pilnującego posłuszeństwa wobec powszechnie obowiązujących reguł. Życie społeczne uregulowane jest na modłę panoptikonu, złożonego z nadzorowanych cel-warsztatów. Postfordyzm tymczasem rozwiązuje fabryki – albo przenosi je poza zasięg wzroku, do innych części świata – i rozpuszcza pracowników do domu, zmuszając ich równocześnie do jeszcze intensywniejszej produktywności, pozbawionej właściwie

¹ Marek Chlanda w rozmowie z Jaromirem Jedlińskim [w:] M. Chlanda, *Villa Serena*, kat. wyst., Galeria Muzalewska, Poznań, maj–czerwiec 2002.

Trwają w wymyślnych, tanecznych gestach. Obarczone są misją. Ilustrują zmontowane w przestrzeni fazy ruchu – etapy udręki. Nie bez powodu narodziły się w *Szkole utopii*. Być może na lekcji gimnastyki. Z bohaterek stają się elementami większej konstrukcji, postaciami z komiksu lub storyboardu. W swojej masie stają się równoległymi rytmemami o różnych tempach. Ucieleśniają kompozycję przestrzeni i istniejące w niej relacje.

Nie bez powodu też w twórczości Chlandy pobrzmiewa echo *Człowieka bez właściwości* Roberta Musila. Opis struktury miasta, stanowiący prelude do tej niezwykłej powieści, doskonale opisuje tak bliską Chlandzie wrażliwość na strukturę przestrzeni:

Setki różnych tonów zlewały się w szum przypominający szelest drutów, z którego wysforowały się najostrzejsze dźwięki. Wzdłuż nich biegły ostre kanty, aby wkrótce znów się wygładzić, a czyste tony odpryskiwały i nikły. [...] Podobnie jak wszystkie wielkie miasta składało się z nieprawidłowości, zmian, wyprzedzania, niedotrzymywania kroku, zderzania się spraw i okoliczności oraz wśród tego wszystkiego z punktów bezdusznej ciszy. Składało się z dróg i bezdroży, z wielkiego rytmicznego tętna oraz nieustannego ścierania się i przesuwania wszystkich rytmów między sobą. Jako całość przypominało pęcherz wzdymający się w naczyniu, które składa się z trwałego materiału domów, ustaw, rozporządzeń i tradycji historycznych⁶.

Kompozycja *Studium* wydaje się chwiejna, słaba, podatna na najdrobniejsze zakłócenie. Figury splatają się ze sobą. Zatrzymane w swoim pięciożyłowym geście, wpisane są w drogi i kąty proste stworzonego dla nich labiryntu z desek i fragmentów historycznych prac Chlandy. Labirynt widziany z góry jest rysunkiem, ideą. Będąc wewnątrz, nie dostrzegamy klarowności jego konstrukcji. Doświadczenie labiryntu jest doświadczeniem błędzenia. Ten ze *Studium posłuszeństwa* zbudowany jest z wyrwanych ze ścian ele-

mentów dawnych *Miejsz rysunkowych*, które przestały być istotne, oraz teczek z rysunkami. Niektóre oznaczone są pieczętkami muzeów i instytucji, w których niegdyś były obecne, śladami odpraw celnych, transportów. Te skrawki ich dawnego życia, drogi, którą przebyły, ich prywatnych biografii wpisane są w *Studium*. Labirynt stanowi kontekst i scenę budowanej przez Marka Chlandę choreografii. Historia ujawnia się w formie uderzeń wizualnych i dźwięku – choćby ciszy. Struktura przestrzeni jest opowieścią samą w sobie (il. s. 1–8).

Posłuszeństwo jawi się jako obszar opresji, ale też pełnej ufności uległości. Może być wyzwalające, kiedy zwalnia z odpowiedzialności. Przynosić satysfakcję, kiedy zdyscyplinowana i wyćwiczona materia poddaje się naszej woli w sposób, jakiego oczekujemy. Potrafi też ogłupiać, demoralizować, prowadzić do fanatyzmu. Posłuszeństwo wyznacza nasze horyzonty, pozwala poznać granice, może też być synonimem uległości i podporządkowania. Posłuszeństwo stanowi o kontroli, o możliwości wpływania na kształt, zachowanie, ruch, myśli. W niezwykle skomplikowanych współczesnych relacjach społecznych, w których władza występuje pod postacią nie do końca ukierunkowanych sił i ma nieokreślone precyzyjnie źródła⁷, jednocześnie stoimy po obydwu jej stronach – podlegamy jednej władzy i ustanawiamy inną.

Wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi krąży wokół wyznaczonych przez *Studium posłuszeństwa* wątków. Łączy elementy historyczne ze współczesnymi. Podąża za rysownikiem-performerem i jego procesami badawczymi. Bada pozostawione przez niego mapy, szkicowniki, zapisy ruchu, ślady gestów. Otwiera się na sensualne i intuicyjne skojarzenia. Poszukuje śladów strategii choreograficznych w obrębie odmiennych rodzajów prac. Odwołuje się do narzędzi montażu w miejsce myślenia o kompozycji przestrzeni i chronologii.

About the Exhibition

The exhibition finds its point of departure in *A Study of Obedience*, one of the artist's most recent works, which has also lent the show its title. The work was realized in Nowa Huta during the disassembly of *The School of Utopia*, a project carried out by Marek Chlanda with his son Marcin, in association with the Łaźnia Nowa Theatre in Kraków, in the course of a year-long residency at an abandoned wing of a former technical school for electricians. It was thus a long-term process, of partly exhibitional and partly theatrical nature, of constructing an imaginary educational space in a building still bearing traces of its former function. *The School of Utopia* was a semi-private project. Visiting it was more like calling at the artist's studio rather than touring an exhibition. Walking from classroom to classroom, you could meet Chlanda moving something through the space or talking to another guest.

The *School* was crowded and noisy. Buzzing and crunching rhythmically, mechanical beetles moved along rain-gutter tracks in the corridor. Here and there stood choreograph-

ic figures constructed from five-wire cable and multi-colour plastic bags. Some gazed at drawings. Others performed in animated films as Apocalyptic and Apocalyptic or Sisyphus (il. pp. 112, 116, 139, 140, 148, 150). A constant becoming, a methodical balancing between compulsive planning and anarchy. Tracing the spaces of the artist's acts of obedience and disobedience within the school's system, we were becoming what Marek Chlanda calls "professional spectators," partners sharing in a laborious process of exercise and repetition.

Speaking of a school, I don't mean its curriculum, but rather its main duty and ambition, that is, to socialize. It is the school that defines the bounds of what we are allowed to consider as comprehensible and as incomprehensible. Through this, young people are supposed to adapt themselves to the communicability of the social.¹

The space was constantly changing.

I go to school every day. I have re-immersed myself in school life. The form of my current existence

MAGDALENA KOWNACKA

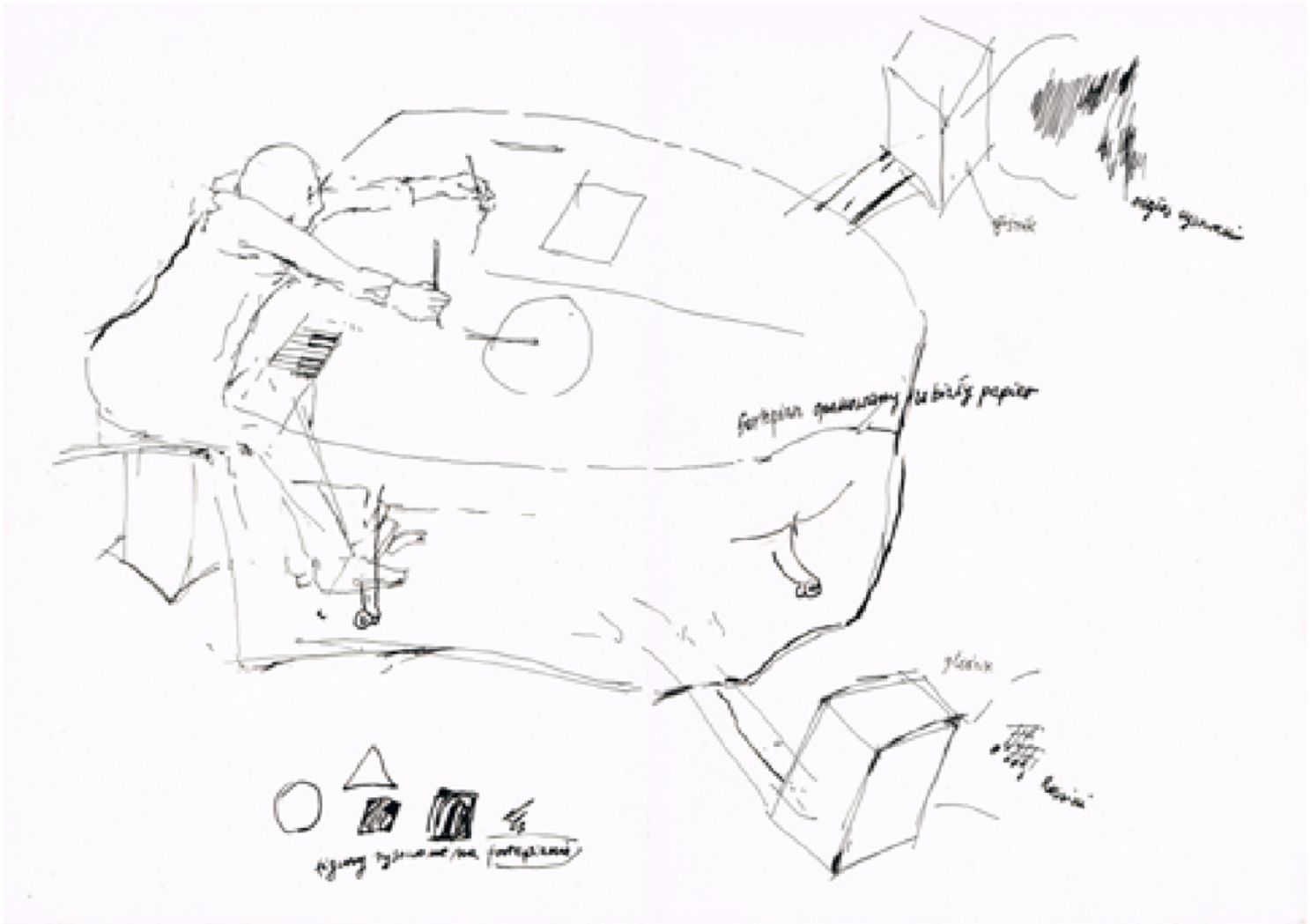
ANNA SACIUK-GĄSOWSKA

¹ M. Nowicka, "Szkoła jako rodzaj akrobaterii. Rozmowa z Markiem Chlandą," <https://magazynszum.pl/szkola-jako-rodzaj-akrobaterii-rozmowa-z-markiem-chlanda/> (24 February 2019; Interview 15 December 2017).

⁶ R. Musil, *Człowiek bez właściwości*, przeł. K. Radziwiłł, K. Truchanowski, J. Zeltzer, PIW, Warszawa 1971, t. 1, s. 7n.

⁷ Por. M. Nowicka, *O użyteczności pojęcia dyspozytywu w naukach społecznych*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. XII, nr 1, s. 170–174, http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element/hdl_11089_17414/c/PSJ_12_1_Nowicka.pdf (19.02.2019).





CONCERT for piano, two tape-recorders, two pencils | ca 18'-20' | 1980
SYMMETRICAL (ONE PERFORMER) M. Ch.

1. pencil right hand
2. pencil left hand
1. piano right hand
2. piano left hand
1. I type recorder of deformed "Rossini"
2. II type recorder sound of drawn paper

The score is written on a grid with 20 measures. The first five measures are marked with 'ff' and 'ff' dynamics. The last five measures are marked with 'ff' and 'ff' dynamics. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Marek Chlanda i konteksty. Choreograficzność rzeźby (lub rzeźbiarskość choreografii) oraz rysunki jako partytury

CHOREOGRAFICZNOŚĆ,
CZYLI RZEŻBA JAKO PROCES

Studium posłuszeństwa – tytuł wystawy Marka Chlandy dotyczy według mnie choreograficznych aspektów tworzenia i odbioru sztuki. Posłuszne idei mają być materia, z jakiej tworzy artysta, oraz aparat percepcyjny i intelektualny widza. Ciało, tak często wyłączone z odbioru i refleksji wokół odbioru sztuki, bywa czasem nieposłuszne. Podobnie gdy staje się ono materią twórczą artysty. Nawet gdy wytrenowane jest (jak ciała tancererek czy gimnastyków) do sprawnego egzekwowania wcześniej ustalonych sekwencji ruchu, ma w sobie potencjał niezgody, pomysłki, zmęczenia.

Choreografia w perspektywie historycznej stanowiła narzędzie wcielania ideologii i dominującego porządku (jako dziedzina sztuki zapoczątkowana na dworach), która w osobie mistrza narzucała poddańczym ciałom określone sekwencje ruchu. Choreografia to jednak nie tylko sposób przemyslenia i za-

obserwowania społecznego porządku (jego reprezentacja), ale miejsce jego pierwszej instalacji (jego aplikowania i praktykowania, ale też testowania). Choreografia rozumiana szerzej, jako rodzaj ucieleśnionego dyspozytywu, sieci regulującej związki pomiędzy tym, co ideologiczne, polityczne, społeczne, intymne i kulturowe, które rozgrywają się w naszych działaniach i w naszych relacjach z otoczeniem, może posiadać potencjał emancypacyjny. Choreografię dzisiaj możemy zatem uznać za sposób angażowania się w relację z kontekstem – przestrzenią, językiem, etyką, innymi ciałami, nastrajającą równocześnie cielesny instrument na proprioceptywną analizę. Zbierając zmysłowe dane, analiza ta pozwala nam nie tylko je przetwarzać, ale też płynnie przechodzić w „odmienne stany skupienia”, odnoszące się do uważności (leżącej u podstaw naszej relacji z otoczeniem). Relacyjna uważność uwrażliwia nas z kolei na subtelnie różną dynamikę obecności w przestrzeni i czasie, pozwala dostrzegać, unaoczniać, działać.

