

EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA

„A BRIGHTER WAY TO SOUTHAMPTON”

Art Stations Gallery w Poznaniu

LET'S DANCE

kuratorzy: Joanna Leśnierowska, Tomasz Plata,
Agnieszka Sosnowska, 20 czerwca – 18 października 2015

Dołącz do nas, weź udział w Biegu dla Życia. Dystans 5 kilometrów pokona każdy, niezależnie od wieku i predyspozycji – możesz biec, iść, albo nawet tańczyć” – zachęcali na stronie internetowej organizatorzy lipcowego Race for Life w Cambridge. Hmm, przetańczyć pięć kilometrów? Yvonne Rainer wymyśliła już dawno temu, że bieg to też jest taniec. Więc może jednak po prostu pobiec... Ale gdyby uprzeć się, że nie bez powodu na co dzień odmiennie klasyfikujemy różne rodzaje ruchu, to podpowiedź, jak przetańczyć taką trasę, ma dla potencjalnych chętnych Aaron Taylor-Johnson (który występuje na wideo nakręconym przez żonę, Sam Taylor-Johnson, do piosenki *Überlin* zespołu R.E.M.). Młody chłopak wychodzi rano z domu, trochę jeszcze zaspany, ale ulica go budzi, bo tyle na niej „przyrządów” do tańczenia: słupy znaków drogowych (zawirować wokół jak na rurze), nisza w murze kamienicy (zrobić „rozpórkę”), skrzynia na piasek (zgrabnie przeskoczyć), wreszcie po prostu droga dokądś, której się nie pokonuje zwykłym krokiem, ale podbiegami, obrotami, wymachami ramion i potrząśnięciem bioder. To wideo koncentruje się na zadziornym chłopaku, który przemieszcza się w improwizowanym tańcu (bo zgodnie z tekstem piosenki – poszukuje czegoś innego niż wszyscy podążający klasycznie do pracy), ale także zwraca uwagę na samą ulicę, nagle z pasa transmisyjnego dla pieszych i samochodów zamienioną w pas do tańca. Inna sprawa, że akurat ta ulica wydaje się gotowa na taneczne ekscesy – mury i drzwi domów pokryte są kolorowym graffiti, przypięte byle gdzie różowe rowery czekają na właścicieli, a okoliczne kafejki najwyraźniej otwarte są od samego świtu. To ulica luzu i niefrasobliwości, tutaj zaproszenie do tańca nie jest niczym dziwnym, wręcz przeciwnie, ta przestrzeń skłania do włączenia własnej aktywności, do „dołożenia” się z czymś niestandardowym do niestandardowej okolicy.

To jedna z ponad trzydziestu prac pokazanych na poznańskiej wystawie *Let's Dance* w Starym Browarze. O ile jednak taneczny parkour Tylora-Johnsona znakomicie pasuje do energetycznego tytułowego zawołania – o tyle wiele innych prac poważnie kwestionuje wyzwalającą moc tańca. Jak wideo bostońskiego artysty Jesse Aarona Greena, nakręcone

w zamkniętej sali, w której ustawiono równe rzędy niskich kwadratowych podestów służących do wykonywania ćwiczeń gimnastycznych: każdy podest zajmuje jedna osoba. Wszyscy gimnastycy dysponują identycznymi książeczkami z opisem ćwiczeń: najpierw więc czytają instrukcje, po czym podskakują na jednej nodze, wymachują ramionami, robią skłony i przysiady. Ćwiczący nie wykonują ruchów jednocześnie: każdy trzyma się swojego rytmu, choć po chwili widać doskonale, że te rytmy są jednak tożsame, począwszy od porządku ćwiczeń, a skończywszy na tempie, liczbie powtórzeń itp. Każdy ćwiczy osobno, nawet nie zerkając ze swoich podestów na sąsiada, jakby wszelki kontakt został zakazany. Skupieni są wyłącznie na sobie i swojej przestrzeni – a jednocześnie w tych pozornie wyizolowanych światach robią dokładnie to samo, działają jak zaprogramowane ludzkie roboty. To trochę przerażające, ale też fascynujące: ze zwykłych ćwiczeń typu „gimnastyka poranna” nagle powstaje estetycznie wysmakowana choreografia – surowe drewniane podesty rzeźbiarsko eksponują ciała szesnastu ćwiczących mężczyzn i pozwalają dostrzec różnice między nimi (niektórzy są wytrenowani i sprawni, jakby przyszli tu z baletu, inni wykonują swoje sekwencje z niejakim trudem...), ważny jest tu nawet brudnobiały kolor strojów, na tle ścian i szarej podłogi współtworzący minimalistyczny styl tej monochromatycznej maszyny ruchowej. To wideo zainspirowane zostało bestsellerowym ongiś podręcznikiem *Ärztliche Zimmergymnastik* Daniela Moritza Schrebera, niemieckiego lekarza, który w połowie XIX wieku upowszechnił ćwiczenia gimnastyczne mające pomóc w zachowaniu zdrowia i dobrej kondycji. Green przypominał, że w podręczniku Schrebera nie chodziło tylko o „zdrowie publiczne”, ale też o całkiem inne aspekty, takie jak uzyskanie i sprawowanie kontroli nad ciałem i seksualnością (syn doktora, Daniel Paul Schreber, w słynnych *Pamiętnikach nerwowo chorego* powiązał własną chorobę psychiczną z praktykami wychowawczymi ojca, który na potomku sprawdzał skuteczność swojej gimnastycznej tresury; w 1911 roku potwierdził tę zależność swoją znaną interpretacją przypadku Zygmunta Freuda). Green nakłada też na XIX-wieczne koncepcje późniejszą historię: faszystowski kult tężyzny fizycznej i masowe pokazy sportowe, ale – jak się

wyduje – odwołuje się również do stanowisk w dzisiejszych siłowniach, kiedy niby ćwiczy się razem, a jednak doskonale osobno. Wideo jest więc osobliwie niepokojące nie tylko ze względu na uruchamianie w nim historyczne koneksje, ale i na pytanie o współczesne sposoby dyscyplinowania ciała, funkcjonujące w najlepsze mimo historycznych doświadczeń.

A w innym miejscu takie wielkoformatowe wideo: widać cztery dłonie, dwie męskie, dwie kobiece. Palce zginają się, najpierw ten, potem tamten, wreszcie oba naraz; palce się krzyżują, dłonie się odwracają. Ręce wykonują dokładnie te same sekwencje, jak idealnie zsynchronizowani partnerzy w tańcu. Widać tu bardzo precyzyjną partyturę (najpierw sekwencja ruchów zostaje wykonana od początku do końca, a potem odwrotnie, na wspak), której towarzyszy specjalnie skomponowana muzyka: każdemu z palców przyporządkowana została określona nuta. Impulsem dla stworzenia choreografii dłoni był dla Tony’ego Orrico krótki film nagrany w 1966 przez Yvonne Rainer w szpitalu: po ciężkiej operacji tancerka mogła poruszać tylko dłonią, nakręciła więc taniec własnych palców. Orrico rozwinął ten pomysł i w hołdzie dla artystki powstał *Accelerated Image: Yvonne Rainer’s Hand Movie*. Kto podziwiał tancerzy wykonujących szczególnie skomplikowane choreografie, zwłaszcza te w parach lub grupach, z precyzyjnym i idealnie zgranym najmniejszym gestem – tak samo zastygnie przed tańcem dłoni Orrico i Myers: małe paluszki kłaniają się sobie w tej samej sekundzie, zgodnie zginają się stawy środkowych palców, w kolejnych częściach splatają się serdecznie ze środkowym, a reszta czeka wyprostowana. To bardzo trudny układ – nie ma wątpliwości, że taneczny. Zagarnia antyczną *cheironomię* (gestykulację, a więc poniekąd tańczenie rękami), przypomina o zakwestionowanych przez *post modern* konwencjonalnych granicach tańca, wreszcie odwołuje się do nowoczesnej praktyki remiksu. I choć niby można go rozumieć jako rodzaj sentymentalnego hołdu/powrotu do sztuki abstrakcyjnej (w której chodzi po prostu o piękno ruchu), to jednocześnie jest w tej etiudzie bardzo świadome i zdecydowane odbicie się od abstrakcji, bo właśnie zaczyna chodzić o coś więcej: dłonie stają się niejako wcieleniem tancerza – ale nie jako *pars pro toto*, tylko całkowicie osobny byt – i zza podziwu dla precyzji i kompozycji wychyla się niespodziewanie studium alienacji...

Te trzy przykłady wprawdzie nie pozwolą jeszcze wyjaśnić zamysłu wystawy *Let’s Dance*, ale pomogą w zwróceniu uwagi na wieloznaczność jej tytułu – bo już widać, że wcale nie musi on oznaczać milej zachęty do ruchu, ale może też stanowić przykry rozkaz, odbierany jak opresja. Jeśli tak, to – po drugie – co/kto każe nam tańczyć, kto wygłasza ten tytułowy rozkaz/zachętę i jak na to reagujemy? Po trzecie – to tytuł tak niewymyślny, tak zbanalizowany (w nazwach szkół tańca, zespołów muzycznych, celebryckich telewizyjnych *shows*), że ja sama dopiero po jakimś czasie przypomniałam sobie najsłynniejsze bodaj „let’s dance” w historii muzyki, czyli piosenkę i klip Davida Bowie. Tytuł jest więc tyleż pożyczony od konkretnego artysty, ile funkcjonuje jako potoczna fraza – co znajduje odbicie na wystawie. Na przykład w ten

sposób, że właśnie tytułowego teledysku Bowiego akurat na niej nie ma... podobnie jak nie ma tu też wielu innych prac „bazowych”, które odzywają się w innych dziełach, będących remiksami, nawiązaniem, cytatami czy nawet plagiatami – i w ten sposób łączą dawne pomysły i odkrycia ze współczesną refleksją. Jednocześnie wydaje się, że australijski klip współtworzy atmosferę i znaczenia wystawy, i warto o nim pamiętać, bo to właśnie tam David Bowie śpiewał swoje „let’s dance”, stojąc pod ścianą podłego baru w małej australijskiej miejscowości, z twarzą wykrzywioną emocjami kogoś, kto właśnie został zlekceważony, potraktowany jak obcy dziwoląg, tolerowany tylko przez chwilę – bo skoro już ufarbowany na blond pan artysta przyjechał, to niech zaśpiewa i zniknie, my tu lubimy nasze własne piosenki, całkiem inne. Pan artysta zaprosił też wówczas do tej lokalnej knajpy aborygeńską młodzież, której nieśmiało podrygiwania sparodiują potem szyderczo stali bywalcy, bardzo niezadowoleni z zaaranżowanej sytuacji. Zasadniczy temat klipu – rasizm, socjalne, ekonomiczne i codzienne poniżenie rdzennych mieszkańców Australii – ujęto w serii innych dobitnych i kontrastowych obrazów (aborygeńska dziewczyna myjąca na kolanach pasy na ulicznym przejściu dla pieszych, podczas gdy biali mężczyźni rozparci w samochodach nawet nie zwalniają; czerwone buty do tańca jako symbol nieosiągalnego dla młodych statusu) i dzisiaj wydają się już one, delikatnie mówiąc, artystycznie mało oryginalne, jednak sceny nakręcone jakby mimochodem w knajpie wciąż robią wrażenie: nieszczęśliwy Bowie śpiewający zakłopotanej aborygeńskiej parze: „let’s dance”! W ten sposób – samą pamięcią o klipie Bowiego zamkniętą w tytule – kuratorzy wystawy sygnalizują już na wstępie, że będą chcieli zwrócić uwagę na liczne uwikłania dzisiejszych praktyk tanecznych: obok artystycznych również te kulturowe, społeczne, historyczne. Oraz że prace pochodzące sprzed wielu lat zostaną ponownie poddane refleksji i wprowadzone w nowe konteksty. Oraz że mieszać się tu będą artyści różnych specjalności (nie tylko tancerze i choreografowie), którzy mają coś do powiedzenia (a raczej coś do zrobienia) w sprawie tańca, ruchu, gestu.

Po trzech piętrach galerii Art’s Station, gdzie ulokowano cztery tematyczne części wystawy, chodziłam z radością wieściorki, która kiedyś zakopała orzeszki, po czym o nich zapomniała, a teraz je odnalazła – w dodatku wszystkie naraz. Bo te prace (prawie wszystkie – to wideo lub filmowe rejestracje) są w gruncie rzeczy bardzo dobrze znane, by nie powiedzieć hitowe. Większość zwiedzających bez trudu rozpoznaje kolejnych artystów: o, Katarzyna Kozyra jako cheerleaderka, o, Żmijewski z *Kompanią Reprezentacyjną WP*, tu niesamowity Robakowski z jarocińskim pogo sprzed trzydziestu lat, a obok Akademia Ruchu. O, *Shirtology* Jérôme Bella, a tu Forced Entertainment – goście tegorocznej Malty. W pierwszej sali witają zwiedzających absolutne klasyki – jak *Trio film* Yvonne Rainer z końca lat sześćdziesiątych. Ale dalej jest też teledysk Beyoncé, jest Thom Yorke, a obok nich Spike Jonze (ale nie całkiem we własnej osobie, tylko jako Richard Koufey w mocnym *Torrance Rises*). Koncept polega jednak na tym, że te dzieła – co to niby „znamy, znamy” – pochodzące przecież

z różnych rejonów sztuk wykonawczych i wizualnych, wprowadzone zostały w nowy porządek, a ich zestawienia nie są wcale takie oczywiste. Po pierwszych, niemal odruchowych rozpoznaniach zgromadzonych filmów, przychodzi więc czas na ustalenie, dlaczego zostały w takiej kolejności wyeksponowane, o czym ze sobą (ale i ze swoimi antenatami sprzed lat) dialogują, czemu niektóre z nich w ogóle pojawiły się na wystawie, zasadniczo przecież poświęconej tańcowi. W tych ustaleniach – co trzeba szczególnie podkreślić – bardzo pomaga nie tylko przejrzysty (choć skromny) katalog, ale i świetny, kompetentny zespół młodych pracowników, gospodarzy galerii, gotowych każdego gościa oprowadzić i wyjaśnić tajniki kolejnych wideo. Ich niezmierną chęć towarzyszenia zwiedzającym (a wszystko nieodpłatnie!) jest nie tylko ujmująca – ale też skłania do poświęcenia pracom większej porcji uwagi i czasu.

Kuratorzy kolejne części/odslony filmowych zestawień nazwali osobnymi tytułami: na parterze króluje „Minimalne piękno” – i tu znajdują się głównie prace Yvonne Rainer z lat sześćdziesiątych, prosta instalacja ze świetlówek Dana Flavina z tego samego okresu oraz korespondujące z tymi koncepcjami dwie prace współczesne: słynne nagie modelki Vanessy Beecroft i wspomniany *Accelerated Image* Tony’ego Orrico. W przejściu do sali na piętrze umieszczono zaś „Minimalne przesunięcia” – nagrania akcji Akademii Ruchu *Czuwanie i Potknięcie* oraz sfilmowane przez Robakowskiego (z narażeniem zdrowia i sprzętu) szalone pogo tańczone pod festiwalową sceną: to już lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte, kiedy obserwacje codziennego ruchu i włączanie go w dzieło nie są już artystom – jak w pracach części pierwszej – potrzebne do zaakcentowania demokratyzacji sztuki, jej uwolnienia od modernistycznej zasady autonomii dzieła i skłonienia widza do wejścia w proces interakcji, ale przede wszystkim do zdemaskowania ideologicznych i politycznych uwarunkowań poruszeń ciała (w określony sposób). Umieszczony tuż obok współczesny teledysk Wojciecha Bąkowskiego do *Tańcz!* duetu Niwea (Bąkowski i Dawid Szczęsny) w istocie, prawem kontrastu, doskonale do nich pasuje: przedstawia młodego mężczyznę (Bąkowskiego) siedzącego nieruchomo na krześle w rogu jakiejś sali (na ścianie widać nawet charakterystyczną olejną lamperię). Po chwili można zaobserwować, że jego bezruch jest tak naprawdę walką o zachowanie pozycji, ponieważ krzesło wcale nie jest stabilne i siedzący co chwila traci równowagę. Nie można się domyślić, że scena została nakręcona w przyczepie ciągniętej przez samochód (to ujawnia dopiero informacja w katalogu), ale widać, że zacięte próby utrzymania bezruchu, przeciwstawienia się jakimś siłom ewidentnie „działającym na ciało”, są wyrazem buntu przeciw nakazowi tytułu i skandowanego tekstu piosenki („tańcz! no bo tak to nic nie ma”).

Można też potraktować tę pracę jak łącznik pomiędzy sekcją „minimalistów” a kolejną, nazwaną „Ekstaza i udręka” i poświęconą relacjom między pozornie całkowicie spontanicznym tańcem (takim ze wspólnej imprezy czy koncertu), a jakością owej spontaniczności (która okazuje się

kłamstwem). Jak powiadają kuratorzy: spontaniczny taniec zwykle „w jakimś stopniu jest przekroczeniem społecznej normy – ale jeśli przyjrzeć się uważnie, w gruncie rzeczy jest raczej owej normy potwierdzeniem. To, co uznajemy za nasz ruch potoczny, nierzadko jest powidokiem obrazów dystrybuowanych przez popkulturę”. Innymi słowy – wbiegamy na parkiet, wyzwalamy taneczną energię, po czym okazuje się, że ruszamy się dokładnie tak, jak Madonna w teledysku... najpierw więc ogarnia nas ekstaza taneczna, a potem dopada udręka świadomości powtórzenia i zamknięcia w powtarzalnych wzorcach. Najlepiej bodaj tę ideę oddają dwie prace: fragment spektaklu Jérôme Bela *Show must go on*, kiedy kilkanaście osób tańczy do różnych przebojowych melodii przekazywanych im przez słuchawki; każdy słyszy co innego (jeden Tinę Turner, inny Queen), ale wszyscy poruszają się tak samo; ugięte nogi, kręcenie biodrami, delikatne wymachy rąk... jednym słowem smutny standard. Druga praca to słynny teledysk Beyoncé do *Countdown*, w którym taniec piosenkarki i towarzyszących jej na scenie osób został skopiowany z choreografii Anny Teresy de Keersmaeker – nawet jeśli znamy historię (niedoszłego) procesu o plagiat, to ważniejsza jest tu, na wystawie, refleksja dotycząca kierunków wędrówek tanecznych motywów i tego, kto i do czego je wykorzystuje. Oraz jak niejednokrotnie to sam tańczący jest wykorzystywany – przez wdrukowany ruchowo schemat. Ostatnia część jest bardziej dobitna, stawia bowiem na pierwszym planie udrękę – „Udręka i ekstaza” odnosi się najsilniej do tego, co wiąże taniec z innymi rodzajami ruchu, głównie sportowego: nie tylko z ogromnym wysiłkiem, który trzeba włożyć w trening, ale przede wszystkim z dyscyplinowaniem i represją. Są tu więc prace mówiące o poddawaniu i sprawowaniu kontroli poprzez (zwykle prowadzone w grupie) ćwiczenia gimnastyczne, są prace, które ten rygor wiążą wprost z działaniami militarnymi. Ale przecież kuratorzy nie narzucają żadnej mocnej interpretacji, ponieważ eksponują też działania wspólnotowe i jednoczące (jak film o współpracy chłopaków uprawiających *freerun* z oddziałem radomskiej policji – podczas warsztatów przestali widzieć w sobie nawzajem śmiertelnych wrogów), albo „pospolite ruszenia” sportowe zawiązywane nawet w nie bardzo sprzyjających warunkach (jak wspólne kręcenie kołami hula hoop na dachach nowojorskich więźniów – skądinąd będące powtórzeniem projektu *Roof Piece* Trishy Brown z lat siedemdziesiątych).

Let's Dance pokazuje więc, jak bardzo taniec współczesny się zdemokratyzował, jak otworzył na inne dziedziny sztuki i rozmaite rodzaje ludzkiej aktywności, ale jednocześnie – jak czujnie choreografowie i artyści wizualni odkrywają wzorce ruchowe realizowane w określonych okolicznościach, i jak potrafią zdemaskować te automatyzmy. „Taniec nas wyzwala, ale i subordynuje” – tak najprościej kuratorzy tłumaczą główną myśl wystawy. Jednak w praktyce dociera się do tej prostej myśli wcale nie tak prosto, z dwóch powodów: najpierw dlatego, że w gruncie rzeczy wystawa jest (także ruchowym) zadaniem dla zwiedzającego i trzeba ją sobie nie tylko samodzielnie złożyć w całość, ale i samodzielnie „przetańczyć”

– zwracając uwagę na to, jak poruszamy się w tej zaplanowanej przestrzeni. Chcąc nie chcąc zaczyna się obserwować własną marszrutę, własne gesty, rodzaj spotkania z innymi zwiedzającymi (tu ustępuję miejsca, tu czekam na słuchawki, tu przechodzę szybciej, tu wolniej, w tej sali chodzę po skosach) i osobiwą choreografię wykreślaną ciałami obecnych na wystawie osób. Gdyby jednak ktoś się mimo wszystko nie zdobył na taką refleksję, to i tak natknie się na konkretne zadanie (dwie instalacje „wprawiające widza w ruch”) i w ten sposób temat się w niespodziewany sposób uwewnętrzni: każdy zwiedzający w pewnym momencie już będzie wiedział, że on też tańczy (choćby się snuł i co chwila przysiadł na ławkach), choć niekoniecznie we własnym, niezależnym rytmie... Po drugie dlatego, że jednak pewnego wysiłku wymaga połączenie przypomnianych na wystawie odkryć artystów *post modern* – pokazanych tu jako założycieli nowego tańca – z najnowszymi projektami, ponieważ te pierwsze wcale nie tworzą bezpośredniego kontekstu dla dzisiejszych działań. Trzeba więc przeprowadzić szybką „analizę konsekwencji”, by dostrzec w przestrzeni wystawy, jak tamte eksperymenty wpłynęły na współczesne pojmowanie ruchu w sztukach, w których tworzywem jest ludzkie ciało.

Na plakacie wystawę zapowiada Thom Yorke w duecie z Fukiko Takase – gwiazdor rocka i profesjonalna tancerka (w ujęciu fotografa tworzą razem jeden ludzki twór o dwóch nogach i dwóch identycznych korpusach), poważna sprawa. Ale w wejściu wita gości cudny filmik, nagrany pewnie komórką, swego czasu przebój internetu: na przystanku autobusowym w Londynie stoi sobie odziana w gruby polar kobieta ze słuchawkami w uszach – nie wiemy, czego naprawdę słucha, ale podkładem do filmu jest *Dancing Queen* zespołu ABBA, który idealnie zgrywa się z drobnymi, tanecznymi podrygami bohaterki filmu. Na przystanku nie ma nikogo innego, a ona – wsłuchana w swoją muzykę – delikatnie porusza rękami, dyskretnie kołysze biodrami, czasem coś mocniej zaakcentuje gestem, jest wspaniale wyrazista. To złapana w obiektyw poetycka chwila, rozbrajająca i przynosząca czystą radość: ta kobieta przez moment niczym się nie przejmując, tańczy sobie subtelnie na ulicy. Racja, że – jak uważają kuratorzy wystawy – można na ten obrazek spojrzeć jak na taniec konceptualny. Ale można też zobaczyć w nim tę niezależną taneczną energię, która jednak – choć konfrontowana na wystawie z opresją – bije z ekspozycji *Let's Dance* z wielką siłą. Na przystanek podjeżdża w końcu autobus, a kiedy znika z kadru, ulica jest pusta. Kobieta pewnie wsiadła. Ale może nie przestała tańczyć, może teraz tańczy na siedząco? Wielka reklama na tyle pojazdu obwieszczała bowiem, że ta linia oferuje „a brighter way to Southampton” – więc może jest to po prostu pierwsza na świecie specjalna taneczna linia autobusowa? Też chętnie wsiądę. ■