

**W**

**IBL**



INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ

15

## Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

**tytuł:**

Rytmika nowoczesności

**autorka:**

Magda Roszkowska

**źródło:**

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2016 nr 15

**odsyłacz:**

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/15-teatralnosc/rytmika-nowoczesnosci>

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Instytut Kultury Polskiej UW

Instytut Badań Literackich PAN

## **Rytmika nowoczesności**

**Muzeum rytmu, kuratorzy: Natasha Ginwala, Daniel Muzyczuk, Muzeum Sztuki w Łodzi, 25 listopada 2016 - 5 marca 2017.**

**Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności, kuratorka: Katarzyna Słoboda, Muzeum Sztuki w Łodzi, 18 listopada 2016 - 5 marca 2017.**

Rytm nigdy nie jest na tej samej płaszczyźnie, na której mieści się to, co rytmizowane. Działanie przebiega bowiem w środowisku, rytm zaś umieszcza się między dwoma środowiskami bądź dwoma między-środowiskami, niczym między wodami, godzinami, między psem a wilkiem, między *twilight* a *zweilicht*: istność. Zmiana środowiska na gorąco to właśnie rytm. Lądowanie, wodowanie, odlot...  
Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Tysiąc Plateau*

Hinduski etnomuzykolog J.S. Saxena opisuje w swojej autobiografii moment, gdy jako dziecko po raz pierwszy usłyszał dźwięk ludzkiej mowy transmitowanej przez radio. Niezrozumiałe głosy, które rzekomo przez całe późniejsze życie prześladowały badacza, należały do przedstawicieli plemienia Jhonda. Po wielu latach Saxen odwiedził ich wioskę w celach badawczych. Okazało się, że istnienie radioodbiornika odcisnęło piętno także na ich społeczności. Zafascynowani hałasem radiowym tubylcy zlekceważyli jednak podstawową funkcję urządzenia, uznając je za instrument doskonale rytmizujący śpiewane przez nich pieśni. Ich osiągnięcia w tym zakresie zostały nagrane i są przechowywane w archiwum dr. Ghery, ucznia słynnego

etnografa Verriera Elwina.

W tę wielowątkową opowieść zanurzamy się, studiując kolejne elementy pokazywanej w ramach wystawy *Muzeum rytmu pracy Notes From Utopia*, której twórcą jest hinduski artysta wizualny Yashas Shetty. O prawdziwości narracji świadczyć ma skrzętnie zgromadzony materiał, taki jak powieszony na ścianie cyjanotypie przedstawiające członków plemienia Jhonda oraz radioodbiornik, a także dokumenty prezentowane za szybą gabloty, wśród nich encyklopedia otwarta na stronie z hasłem opisującym kulturę i sposób życia plemienia oraz płyty gramofonowe z ich muzyką, a także możliwe do odsłuchania nagranie jednej z pieśni wykonywanej przy akompaniamencie radioodbiornika.

W gablocie umieszczono również maszynopis krótkiej recenzji książki Saxena i to właśnie jej kolejne akapity pozwalają połączyć ze sobą różne części tej zawitej układanki. Tekst kończy sugestia, że omawiana autobiografia jest prawdopodobnie mistyfikacją, w której Saxen umiejętnie wykorzystał dorobek francuskiego antropologa Claude'a Lévi-Straussa, przeszczepiając jego doświadczenia z podróży do Brazylii na grunt indyjski.

Powodów do wątpienia jest jednak znacznie więcej, budzi je przede wszystkim status ontologiczny plemienia Jhonda czy samego Saxena. Shetty zręcznie miesza tropy, zastawiając na widzów pułapki, na przykład w osobie rzeczywiście istniejącego kontrowersyjnego antropologa Verriera Elvina czy ludu Khonda, z którego pasjonaci radioodbiorników rzekomo się wywodzą. Wikipedia odsyła do hasła opisującego Jhonda, ale to jedyny ślad ich istnienia. Co więcej jego treść powtarza słowo w słowo opis przygotowany na potrzeby *Notatek z utopii*



Yashas Shetty, *Notes from Utopia*, radio, dokumenty, cyjanotypie, magnetofon szpulowy, książki; od 2012, dzięki uprzejmości artysty, fot. Piotr Tomczyk

Śledzenie, w jaki sposób ta mockumentalna instalacja zszywa ze sobą rzeczywistość i fikcję, odsłania strukturę, na której nowoczesność zbudowała swoje narracje o Innych. Shetty, manipulując prawdopodobieństwem, wskazuje, że reguły formułowania przekazu są konstruktami samymi w sobie.

\*\*\*

*Notatki z utopii* jak w soczewce skupiają problematykę *Muzeum rytmu* – wystawy, w ramach której miały swoją premierę. Natasha Ginwala przygotowała ją po raz pierwszy w 2012 roku na zaproszenie Anselma Frankego, kuratora ówczesnej edycji biennale sztuki w Tajpej, odbywającego się pod hasłem *Modern Monsters / Death and Life of Fiction*. Franke jest znany z zamiłowania do tworzenia wielowątkowych, interdyscyplinarnych wystaw, w których sztuka w nieoczywisty sposób zostaje zintegrowana z historią, naukami społecznymi czy wreszcie ekonomią po to, by stać się narzędziem badania rzeczywistości. *Muzeum rytmu* doskonale realizuje tę strategię, uznając rytm za kategorię nie tyle fundamentalną dla języka muzyki, ile pojęcie kluczowe dla całej nowoczesności. Cztery lata po premierze *Muzeum rytmu* w wersji rozszerzonej, przygotowanej we współpracy z Danielem Muzyczukiem, zostało pokazane w Muzeum Sztuki w Łodzi.

## Rytm jako narzędzie badawcze

W tekście kuratorskim z 2012 roku Ginwala podkreśla, że inspiracją dla wystawy były muzea historyczne jako miejsca akumulacji wiedzy. Instytucje te gromadzą artefakty, by uczynić je elementami konstruowanej przez siebie i opowiadanej widzom narracji. Właśnie ten proces hakuje Shetty w *Notatkach z utopii*. Z tej subwersywnej strategii wydaje się korzystać również *Muzeum rytmu*, prezentując dziesiątki różnego typu wizualnych,

dźwiękowych oraz tekstowych eksponatów. Nie wszystkie puzzle tej układanki do siebie pasują: nie budują spójnej opowieści, która wydatkowaną energię przyswajania kompensowałaby spokojem zrozumienia. Ginwala porównuje widza do afektywnej membrany zdolnej do reagowania na różnego typu bodźce<sup>1</sup>. Metafora jest trafna, wystawa bowiem została skonstruowana jako zestaw do ćwiczenia się w umiejętności odbioru, dekodowania oraz tworzenia połączeń pomiędzy elementami pochodzącymi z kompletnie obcych sobie porządków: film rejestrujący „taniec” ślimaków współwystępuje tu z rozważaniami dotyczącymi rytmu pracy w fabryce czy z burzliwą historią języka somalijskiego.

Ta teoretyczno-abstrakcyjna instytucja, jak nazywają ją kuratorzy, bardziej niż nobliwy gmach wiedzy przypomina narrację awangardowej powieści – to muzeum w działaniu, gdzie zgromadzony materiał nie tyle staje się elementem narracji, ile wprawia w ruch pracę pojęć.

Wystawa opiera się na założeniu, że rozwój badań nad rytmem – związany z wynalezieniem na początku XIX wieku metronomu – wpisuje się w liczne przemiany dokonujące się na wielu frontach świata nowoczesnego. Dzięki metronomowi rytm może być kontrolowany za pomocą zewnętrznego mechanizmu, co pozwala doskonalić precyzję wykonania, ale też wprowadza do muzyki pojęcie obiektywnej miary: mechanicznej racjonalności, którą trzeba uwewnętrznić, by uzyskać perfekcję. Rytm staje się więc abstrakcyjną strukturą organizującą ruch dźwięków w czasie.

Pogrążona w rewolucji przemysłowej nowoczesność, w której czas jest doświadczany jako nieustanne przyspieszenie, musi dostosować do jego tempa pozostałe zmienne, takie jak choćby ciała robotników pracujących w fabryce. Innymi słowy musi znaleźć odpowiedni rytm.

Zabieg przenoszący pojęcie rytmu z pola muzyki w obszar badań kulturowych dość łatwo mógłby przerodzić się w demaskatorski sąd nad opresyjno-kontrolującym charakterem nowoczesności. Na szczęście to tylko jeden z tropów podjętych

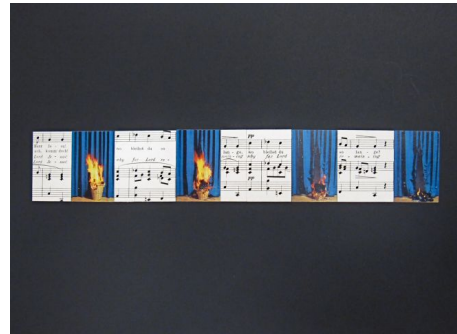
przez Ginwałę i Muzyczuka.

Na kształt wystawy, jak czytamy w tekście kuratorskim, w istotny sposób wpłynęła teoria rytmu czasoprzestrzennego wypracowana w latach 30. XX wieku przez Katarzynę Kobro i Władysława Strzemińskiego, a także analiza rytmiczności (*Rhythmanalysis*) autorstwa Henri Lefebvre'a. W obydwu ludzkie

ciało, a raczej wpisane w jego funkcjonowanie rytmy biologiczne i społeczne, odgrywają kluczową rolę w kształtowaniu rzeczywistości. Kobro i Strzemiński twierdzili, że rytm czasoprzestrzenny, czyli określona sekwencja zjawisk zachodzących w przestrzeni, powinien wynikać z funkcjonalnych ruchów człowieka. Z kolei Lefebvre w zbiorze esejów *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life* konstruuje figurę badacza – analityka rytmu, który wbrew obowiązującym w naukach specjalizacjom, używając własnego ciała niczym metronomu, postrzega rzeczywistość jako skomplikowaną sieć przenikających się rytmów industrialnych, przyrodniczych i cielesnych. W jednym z esejów rzeczywiście przeprowadza on tego typu analizę, doświadczając życia paryskiej ulicy z perspektywy okna własnego mieszkania<sup>2</sup>.

W ujęciu Lefebvre'a rytm, rozumiany jako sekwencje powtórzeń charakteryzujące różnego typu ruchy, jest podstawowym budulecem rzeczywistości, uprzedni wobec dychotomii przedmiotu i podmiotu. Kuratorzy wystawy zdają się podążać za tą intuicją:

„Przyglądamy się, czym może być regularność. Na pewno nie jest ona wyłącznie pewnego typu reżimem, który uwewnętrzniamy i wcielamy w życie. Przeciwnie, *Muzeum rytmu*



Gerhard Rühm, *Bez tytułu*, kolaż na czarnym kartonie, 30 x 40 cm, z cyklu *Geistliche gesänge*, 1994, dzięki uprzejmości Christine König Galerie

poszukuje w regularności momentu kreatywnego”

– tłumaczy Ginwala w jednym z wywiadów<sup>3</sup>.

Innymi słowy prawo stworzonej w ramach wystawy serii – jej wewnętrzny rytm – uosabia specyficzną taktykę subwersji polegającą nie tyle na przeciwstawianiu się regule, ile na jej całkowitemu podporządkowaniu się. Pokazuje to przywołana na początku praca Shetty’ego, ale praktycznych zastosowań tego prawa można na wystawie znaleźć znacznie więcej.

## Od narzędzia do instrumentu

W *Muzeum rytmu* prezentowane są partytury utworów Györgya Ligetiego czy Toschiego Ichiyanagiego, którzy eksperymentując z wykorzystaniem metronomu, zawiesili jego absolutną władzę nad rytmem. Odkrycie metronomu jako obiektywnej miary podziałów czasowych w muzyce zasypało przepaść pomiędzy abstrakcyjnością języka partytury a wykonaniem utworu. Jak tłumaczy Ginwala, jego funkcjonowanie zamienia czas w swoisty reżim, w pewnym sensie uśmiercając muzykę<sup>4</sup>. Dwaj kompozytorzy wykorzystali metronom nie jako narzędzie pomiaru, lecz jako instrument. Ligeti skomponował *Poemat symfoniczny*<sup>5</sup> przeznaczony dla stu metronomów, ustawionych na różne prędkości. Z kolei *Muzyka na metronom elektryczny*<sup>6</sup> Ichiyanagiego to utwór wykonywany przez trzy do ośmiu osób, które w odpowiednim momencie uruchamiają metronomy wyregulowane na różne tempa i odliczają zakomponowaną liczbę uderzeń, w przerwach klaszcząc, gwizdząc lub skacząc. Partytura napisana dla tej osobliwej kompozycji przypomina raczej mapę terenu niż zapis muzyczny. W obu przypadkach funkcjonowanie metronomu nie zostaje zaburzone, przesunięciu ulega jedynie jego znaczenie. Regularność odniesiona do samej siebie staje się źródłem kreatywności.

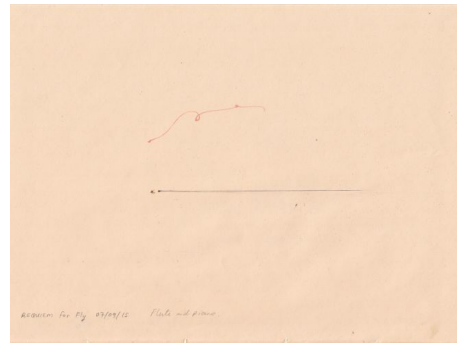
Podobną strategię wykorzystuje Francisco Camacho Herrera

w pracy *Pływanie 360°*. Kolumbijski artysta opracował teoretyczne i praktyczne podstawy nowego obrotowego stylu pływackiego. Ostatnie dokonanie w tej dziedzinie – odkrycie stylu motylkowego – miało miejsce na początku XX wieku. Pływanie motylkiem realizowało fundamentalną zasadę poruszania się w wodzie po linii prostej, znacznie jednak przyspieszając ten proces. Jak tłumaczy w swoim manifestie Herrera, pływanie, szczególnie w sprofesjonalizowanej wersji, od zawsze maksymalizowało zakres swoich możliwości, uosabiając ideał rywalizacji – w tym sensie można się tu dopatrzeć analogii z kapitalizmem. W swojej pracy artysta sprytnie podbija tę stawkę, postulując, by nowy styl pływacki naśladował obrotowy ruch wystrzelonego z broni palnej pocisku – jak dotąd najszybszego poruszającego się przedmiotu. Imitacja ta nie tyle zwiększyła prędkość poruszania się, ile stała się źródłem nowego sposobu doświadczania ciała w wodzie. Zdaniem Herrery styl obrotowy może mieć też szersze społeczno-kulturowe zastosowanie jako model myślenia czy działania w sztuce, ponieważ znosi przymus zmierzania do celu czy zwiększania wydajności. Stawia, tym samym, na bardziej wspólnotowe i wielowymiarowe rozumienie otoczenia. Ciała u Herrery, podobnie jak metronom w kompozycjach Ligetiego i Ichiyanagiego, porzucają funkcję narzędzia i stają się odniesieniem dla samych siebie.

## Gramatyki zapisu



Problematyka odniesienia w *Muzeum rytmu* pojawia się również w kontekście eksperymentów związanych z gramatyką partytury. Stąd rysunek jest medium najliczniej reprezentowanym na wystawie. Z jednej strony służy on tworzeniu nowych uniwersalnych języków notacji, z drugiej – bada możliwości reprezentowania doświadczenia. Artysta i kompozytor Samson Young na odręcznie zapisanych partyturach nadrukowuje tekst, a także pokrywa je kolorem, co utrudnia, a czasem uniemożliwia odszyfrowanie poszczególnych porządków. Young za pomocą tych ingerencji bada relacje, jakie zachodzą pomiędzy wykonaniem utworu, sposobem jego zapisu i możliwością oddania w formie znaku doświadczenia jego recepcji. Podobną problematykę poruszają minimalistyczne w formie akwarele Nicoli Durvasuli, artystki wizualnej działającej w obszarze muzyki eksperymentalnej. Czasem jej osobliwym kompozycjom, złożonym z różnych konfiguracji linii i punktów, towarzyszą enigmatyczne komentarze opisujące zatrzymaną w rysunku melodię. Na przykład „dźwięk klawisza pianina obciążonego przez kamień – linia dźwięków fletu / wiolonczeli / skrzypiec poruszającą się naprzód / zakręcająca”. Prace obojga artystów są próbą graficznego ujęcia radykalnie jednostkowego doświadczenia muzyki. Inni twórcy reprezentują podejście znacznie bardziej systemowe, eksperymentują bowiem z językiem zapisu struktur rytmicznych muzyki, choreografii czy filmu. Jak choćby trębacz i kompozytor Wadada Leo Smith, który od lat 70. doskonali stworzony przez siebie język „Ankhrasmation”: tradycyjny zapis muzyczny zastępuje w nim łączeniem koloru, linii i kształtów. System ten akcentuje znaczenie improwizacji, pozwalając

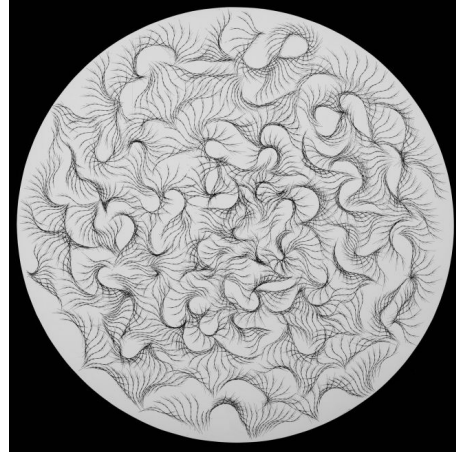


Nicola Durvasula, *Bez tytułu (requiem dla muchy)*, akwarela, ołówek i mucha na papierze, 22.9 x 17 cm, 2015, dzięki uprzejmości artystki

muzykom na większą swobodę wykonania.

W nurt poszukiwań strukturalnych wpisują się też genialne diagramy Channy Horwitz, amerykańskiej artystki zafascynowanej minimalizmem. Za pomocą ciągu numerycznego od 1 do 8, figur geometrycznych oraz koloru, opisuje ona relacje ruchu, czasu i dźwięków. Rysunki z cyklu *Sonakinografia* były często wykorzystywane przez innych twórców jako partytury

choreograficzne i muzyczne. Nieco odmienne systemowe podejście reprezentują Robert Horvitz oraz Wacław Szpakowski, z których każdy na swój sposób badał możliwości rytmizowania przestrzeni kartki. Strategia rządząca *Liniami rytmicznymi* Szpakowskiego opiera się na wyodrębnieniu z przyrody, sztuki bądź z architektury abstrakcyjnego kształtu, który na płaszczyźnie kartki jest multiplikowany za pomocą prowadzonej nieprzerwanie kreski. Z kolei dla Horvitz podstawowy element konstrukcyjny stanowi linia: rytm jej kolejnych powtórzeń formuje struktury wyższego szczebla, które podlegają zwielokrotnieniu, tworząc kolejne poziomy repetycji. Partytura – niezależnie od tego, czy operuje nowym językiem uniwersalnej notacji, czy stanowi rysunkowy ślad jednostkowego doświadczenia, czy wreszcie utrwała wielokrotność tego samego ruchu ręki odcisniętego na płaszczyźnie kartki – jest próbą mapowania tego, co regularne.



Robert Horvitz, *Mental Weather* (Mentalna pogoda), atrament na papierze, średnica, 40 cm, 8-9 VI 2016, foto: Jiri Tatransky, dzięki uprzejmości artysty

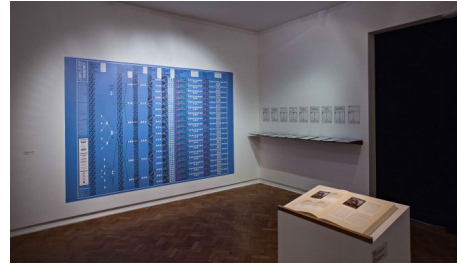
## Uniwersalność i opór

Nieoczywisty potencjał mapowania to zresztą jeden z bardziej interesujących wątków eksplorowanych na wystawie, między innymi w filmie etnograficznym *Taniec i historia ludzkości*<sup>7</sup>.

Materiał podsumowuje międzykulturowe badania nad genealogią tańca, jakie w latach 60. i 70. prowadzili Alan Lomax, jeden z czołowych amerykańskich znawców muzyki folkowej, oraz choreografka Forrestine Paulay. Taniec jest definiowany przez nich jako sformalizowany język, którego znaki, w postaci określonych ruchów, wynikają z trybu życia danej zbiorowości: podziału pracy, hierarchii społecznej, używanych narzędzi, sposobów zdobywania pożywienia, a nawet klimatu. Autorzy filmu na potrzeby badania tych różnych języków stworzyli uniwersalny system pomiaru tańca zwany choreometriką. Opisuje on ruch za pomocą dwóch kryteriów: zakresu (ruch jedno-, dwu- czy trójwymiarowy) oraz postawy ciała (usztyniona całość lub wieloelementowy twór). Te proste kategoryzacje obejmują całe uniwersum form tanecznych, czego dowodem jest ich filmowy przegląd. Sprawozdanie z badań zwieńczone zostało kadrem przedstawiającym mapę świata, na którą w postaci kolorów i linii nałożono poszczególne zmienne. Wszystkie linie podziałów doskonale do siebie przylegają. Nowa mapa Ziemi przedstawiająca uniwersum tańca nie jest obrazem niewinnym, ponieważ terytoria wyróżnione ze względu na obowiązujące w ich obrębie porządki ruchu w niejawnym sposób odsyłają do wielu innych podziałów, z których najważniejszym pozostaje dychotomia prymitywne – cywilizowane. Mapa uosabia tu uniwersalistyczne zapędy nowoczesnej antropologii, jej tyleż fascynujące, co monstrualne oblicze.

Krytykę tego typu uproszczonych procedur klasyfikacyjnych podejmuje Lawrence Abu Hamdan w pracy *Conflicted Phonemes*. Libański artysta podważa w niej prawomocność procedur weryfikujących na podstawie testów językowych pochodzenie osoby ubiegającej się o status uchodźcy. Techniki te coraz częściej stosowane są w krajach Unii Europejskiej. Przedstawiciele wyspecjalizowanych w tym zakresie firm na podstawie rozmowy telefonicznej z osobą ubiegającą się o prawo stałego pobytu orzekają, czy rzeczywiście pochodzi ona z miejsca, o którym mówi. Stworzona w ramach *Conflicted Phonemes* mapa pokazuje kompletny brak miarodajności tego typu procedur. Hamdan za pomocą prostych znaków graficznych oraz krótkich opisów przybliżył przypadek uchodźców z Somalii, których sposób mówienia rzekomo sugeruje, że pochodzą z bezpiecznej, północnej części kraju. Tymczasem począwszy od lat 70. dialekty ludzi zamieszkujących południe, wybrzeże oraz północ Somalii mieszały się za sprawą wybuchających konfliktów, głodu, ale też przymusowych małżeństw czy migracji edukacyjnej. Mapa, z reguły wykorzystywana w celu abstrahowania i upraszczania, w projekcie Hamdana staje się narzędziem krytyki demaskującym arbitralność i powierzchowny charakter obowiązujących procedur. Artysta pokazuje, jak historia konfliktów odciska piętno na strukturach rytmicznych języka, zacierając różnice i wytworząc nowe sposoby mówienia.

Przeciwwagą dla uniwersalistycznej wizji konstruowanej w filmie *Taniec i historia ludzkości* wydaje się multimedialna instalacja *Refren* stworzona przez artystkę i aktywistkę Angelę Melitopoulos. Bada ona śpiew jako formę kontestowania



Widok wystawy z pracą Lawrence Abu Hamdana, *Conflicted Phonemes* (Skonfliktowane fonemy), druki, instalacja, 2012, dzięki uprzejmości artysty oraz Hanne Darboven, *Urzeit/ Uhrzeit*, książka w limitowanej edycji, sygnowana i numerowana ręcznie, 30,3 x 43,6 cm, 246 s., wydana przez Coosje van Bruggen, New York 1990, kolekcja Muzeum Sztuki, Łódź, foto: Piotr Tomczyk

obowiązujących porządków władzy na japońskiej Okinawie i koreańskiej wyspie Czedżu. Melitopoulos śledzi kilkudziesięcioletnią historię przemocy i oporu związanego z obecnością wojsk amerykańskich. Śpiew staje się tu formą pamiętania, która jednoczy społeczność i zagrzewa ją do walki. W gablocie prezentowanej w przestrzeni instalacji można znaleźć raport opisujący mord dokonany w latach 1947–1949 przy współudziale armii amerykańskiej na ponad 30 tys. mieszkańców Czedżu podejrzewanych o sympatyzowanie z komunistami, a także zdjęcia z egzekucji koreańskich dezertersów czy zbiór raportów policyjnych dotyczących antyamerykańskich zamieszek na Okinawie. Innym śladem jest książka oddająca głos koreańskim prostytutkom pracującym w pobliżu amerykańskich baz, czy album *Hot Days in Okinawa* autorstwa Mao Ishikawy, która w połowie lat 70. przeprowadziła się na Okinawę i pracowała w barach przeznaczonych dla Afroamerykanów. Gablota jest uzupełnieniem dla 4-kanałowej instalacji wideo, na którą składa się czternaście filmów rejestrujących śpiew różnych osób i grup działających na rzecz zamknięcia amerykańskich baz wojskowych.

Kontekst teoretyczny dla pracy Melitopoulos stanowi rozdział książki *Tysiąc Plateau* Gilles'a Deleuze'a i Felixa Guattariego poświęcony refrenowi. Myśliciele sugerują, że refreny polityczne, czyli wszelkie formy powtórzeń wyrastające ze sprzeciwu, posiadają potencjał tworzenia nowych kompozycji politycznych. Praca artystki zdaje się przemycać podobną myśl: narysowana ołówkiem na ścianie mapa regionu Azji Południowo-Wschodniej zawiera osiem wyraźnie zaznaczonych punktów – miejsc protestów, do których



Angela Melitopoulos z udziałem Maurizio Lazaratto, Aya Hanabusa i Angeli Anderson, *The Refrain* (Refren), video, książki, dokumenty, 2015, dzięki uprzejmości artystki, foto: Piotr Tomczyk

dotarła Melitopoulos. Mapa pozwala widzom zorientować się w geografii sprzeciwu, ale też, być może, identyfikuje nową sytuację polityczną: możliwy sojusz pomiędzy stawiającymi opór wyspiarzami. W rękach Melitopoulos mapa jest nie tyle narzędziem krytycznym, ile raczej dyspozycją polityczną.

## Wydajne ciała

W *Muzeum rytmu* osobny wątek stanowią archiwalia oraz prace artystyczne poświęcone rytmowi i wydajności pracy. Wspomniany już Alan Lomax, zanim poświęcił się badaniu genealogii tańca ludowego, przez wiele lat gromadził materiały dotyczące amerykańskiej muzyki folkowej. Jednym z miejsc, które odwiedzał, były więzienia Louisiany i Missisipi, gdzie rejestrował pieśni wykonywane podczas pracy na plantacjach bawełny lub przy wycinie drzew przez czarnoskórych więźniów. Zgromadzony materiał wydany został na kilku płytach pod wspólnym tytułem *Murderer's Home*<sup>8</sup>. W pismach teoretycznych Lomax analizował ich struktury rytmiczne, treść, ale też aspekt psychologiczny. Śpiewanie nie tylko nadawało rytm ciału pogrążonemu w mechanicznych ruchach, ale umożliwiało również uwspólnienie doświadczenia, uwolnienie się od warunków zewnętrznych.

Kuratorzy przywołują też badania pionierów ergonomii Franka i Lillian Gilbrethów, poszukujących sposobów na usprawnienie procesów produkcji poprzez redukcję ruchów koniecznych do wykonania danej czynności. Ciało robotnika miało działać niczym dobrze nakręcony metronom: wykonywać czynności w jednym rytmie, zgodnym ze zestandaryzowanymi psychofizycznymi możliwościami człowieka.

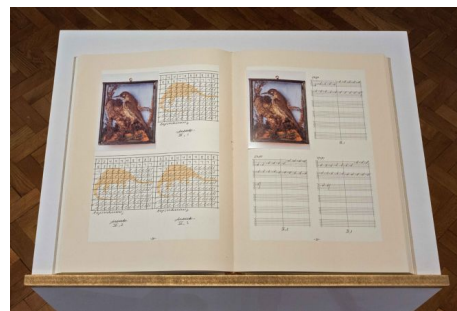
Krytykę tej wczesnokapitalistycznej wiary w możliwość pogodzenia dobra robotników z wydajnością produkcji przedstawia trzyminutowa projekcja *Kapitalizm / Niewolnictwo* autorstwa legendy kina awangardowego Kena Jacobsa. Artysta poddał animacji komputerowej fotografię stereoskopową ukazującą niewolników zbierających bawełnę pod czujnym okiem

nadzorcy. Dzięki zbliżeniom na poszczególne fragmenty fotografii oraz przesunięciom charakterystycznym dla techniki steroskopowej uzyskujemy iluzję przestrzenności i ruchu. Tempo migających klatek sprawia, że oglądanie sceny powoduje fizyczny dyskomfort.

*Muzeum rytmu* proponuje też spojrzenie na wydajność i rytm produkcji z perspektywy towarów. Przyjmujemy je, oglądając *Pieśń Styrenu*<sup>9</sup>. Film wyreżyserowany został przez Alaina Resnais, czołowego twórcę francuskiej Nowej Fali na zamówienie firmy specjalizującej się w produkcji tworzyw sztucznych; tekst towarzyszący obrazom filmowym napisał Raymond Queneau. Film rozpoczyna apostrofa skierowana do niewielkiej czerwonej miski, by ujawniła przed widzami tajemnicę swego pochodzenia. W kolejnych sekwencjach cofamy się do coraz wcześniejszych stadiów procesu przeobrażania materii, w końcu docierając do złóż ropy naftowej i kopalni węgla. Choć w czołówce cytowane są słowa Wiktora Hugo dotyczące władzy, jaką człowiek sprawuje nad ślepą materią, to film opowiada raczej o doskonale współdziałających ze sobą maszynach, które człowiek jedynie wspomaga.

## Codziennosc jako rytm

Temat ciała znajduje kontynuację w pracach odnoszących się do struktur rytmicznych życia codziennego. Hanne Darboven rejestrowała codzienny upływ czasu, używając do tego celu stworzonego przez siebie skomplikowanego systemu numerycznego. Następnie owe sekwencje liczb przekładała na notacje muzyczne, tworząc kompozycje na organy czy kontrabas. Alternatywny kalendarz,



Hanne Darboven, *Urzeit/ Uhrzeit*, książka w limitowanej edycji, sygnowana i numerowana ręcznie, 30,3 x 43,6 cm, 246 s., wydana przez Coosje van Bruggen, New York 1990, kolekcja Muzeum Sztuki, Łódź, foto: Piotr Tomczyk

zobiektywizowany za pomocą wzorów matematycznych, a następnie przetłumaczony na język partytur, materializuje w dźwiękach intymne doświadczenie upływu czasu. Tę codzienną praktykę Darboven zapisała w 26 tomach, których fragment pokazywany jest na wystawie.

Inną strategię badania codzienności znajdujemy w praktyce choreograficznej Simony Forti, jednej z ważniejszych postaci rewolucji, jaka dokonała się w tańcu współczesnym w latach 60. Forti, podobnie jak inni tancerze działający w tamtym czasie, otwierała taniec na ruch potoczny, uznawszy, że ciało wpisane w życie codzienne stanowi doskonały materiał choreograficzny. W 1974 roku artystka wydała książkę *Podręcznik ruchu. Relacja z osobistego dyskursu i jego manifestacji w tańcu*, będącą jednocześnie pamiętnikiem oraz zbiorem opisów nieskomplikowanych układów choreograficznych. W *Muzeum rytmu* prezentowany jest jej wstęp, a także opis jednego z jej późniejszych projektów *Animacje wiadomości*, w którym sekwencje choreograficzne reprezentują nagłówki zaczerpnięte z gazet.

Rewolucja wpisująca ruch potoczny w obszar zainteresowań choreografii stanowi kolejne zerwanie w XX wiecznej historii tańca. Doskonałym uzupełnieniem tego wątku jest prezentowana piętro wyżej historyczna wystawa *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, poświęcona nowym praktykom choreograficznym i tanecznym, jakie rozwijają się w pierwszych dekadach ubiegłego wieku. Nadrzędnym celem staje się wówczas uwolnienie ciała od krępującej i sztywnej formuły baletowej, zakwestionowanie narracyjności tańca oraz jego ilustracyjnego, w stosunku do muzyki, charakteru. Dla wielu tancerek ważnym pojęciem staje się z jednej strony ekspresja cielesna, z drugiej abstrakcyjność ruchu. Podobnie jak awangardowi rzeźbiarze, także tancerze nowocześni, jak Loïe Fuller, wpisują ciało w przestrzeń,



eksperymentując ze scenografią oraz z kostiumem.

Inni, jak Akarova, Rosalia Chladek czy Oskar Schlemmer studiują geometrię ruchów ciała. Kuratorka *Choreografii nowoczesności* Katarzyna Słoboda przywołuje też kompleksowe badania nad strukturą ludzkiej motoryki, prowadzone przez Rudolfa Labana. W przestrzeni wystawy umieszczono dwudziestościan foremny – figurę, która według Labana w najpełniejszy sposób opisuje zakres możliwości ludzkiego ciała. Historyczny przegląd kierunków rozwoju tańca nowoczesnego uzupełnia wątek politycznego zaangażowania środowiska. W latach 30. szczególnie w Stanach Zjednoczonych tancerze poruszali temat świadomości klasowej, krytykowali kapitalistyczny reżim wydajności cielesnej, ale też organizowali strajki, solidaryzując się ze zwalnianymi z fabryk robotnikami. *Choreografie nowoczesności* pokazują, że porzucenie formy baletowej nie tyle doprowadziło do uwolnienia ciała spod dyktatu formy, ponieważ bardzo szybko na scenę wkroczyły nowe, nie mniej sformalizowane języki ruchu, ile raczej umożliwiło tańcowi oraz choreografii uzyskanie autonomii, czyniąc je przestrzenią badania ciała w ruchu.

\*\*\*

Nakreślone powyżej ścieżki dekodowania i tworzenia połączeń pomiędzy różnymi elementami obecnymi w przestrzeni *Muzeum rytmu* nie mogą być niczym więcej jak tylko zapisem działania pojedynczej afektywnej membrany – subiektywną mapą zarejestrowanych, ale też nierozpoznanych rytmów. Największą zaletą, a jednocześnie przekleństwem tego typu nieoczywistych abstrakcyjno-teoretycznych wystaw jest ich anarchiczna dowolność, z jaką



Yashas Shetty, *In the beginning was the word* (Na początku było słowo), 2016, dzięki uprzejmości artysty

zdezorientowany widz musi się zmierzyć. Za wskazówkę oraz zachętę do praktykowania nieskrępowanej eksploracji może posłużyć tytuł kolażu Yashasa Shetty'ego, który artysta przygotował na łódzką edycję *Muzeum rytmu* i zaprezentował jako element *Notatek z utopii*. Przedstawia on zawieszony na słonecznym niebie radioodbiornik, do którego – z ziemi wypełnionej tłumem ludzi – prowadzą długie schody. Jego tytuł brzmi: *Na początku było słowo*.

- 1 [www.taipeibiennial.org/2012/en/participants/the\\_museum\\_of\\_rhythm/index.html](http://www.taipeibiennial.org/2012/en/participants/the_museum_of_rhythm/index.html), dostęp 28 stycznia 2017.
- 2 [grrrr.org/data/edu/20110509-cascone/rhythmanalysis\\_space\\_time\\_and.pdf](http://grrrr.org/data/edu/20110509-cascone/rhythmanalysis_space_time_and.pdf), dostęp 28 stycznia 2017.
- 3 [www.youtube.com/watch?v=AydyU9agkJo](http://www.youtube.com/watch?v=AydyU9agkJo), dostęp 28 stycznia 2017.
- 4 Ibidem.
- 5 [www.youtube.com/watch?v=xAYGJmYKrl4](http://www.youtube.com/watch?v=xAYGJmYKrl4), dostęp 28 stycznia 2017.
- 6 [www.youtube.com/watch?v=kz88H3gfFXA&t=430s](http://www.youtube.com/watch?v=kz88H3gfFXA&t=430s), dostęp 28 stycznia 2017.
- 7 [www.youtube.com/watch?v=MOsZhZIQ-6Q](http://www.youtube.com/watch?v=MOsZhZIQ-6Q), dostęp 28 stycznia 2017.
- 8 [www.youtube.com/watch?v=lnG7SjWKtT4&list=PLbLb\\_7MyoDFpun4Pa9iYtmxUMKJbFD4jp](http://www.youtube.com/watch?v=lnG7SjWKtT4&list=PLbLb_7MyoDFpun4Pa9iYtmxUMKJbFD4jp), dostęp 28 stycznia 2017.
- 9 [vimeo.com/14154663](http://vimeo.com/14154663), dostęp 28 stycznia 2017.