

W

IBL



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ

15

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Taniec jest barbarzyńcą. Choreografie Marty Ziólek

autorka:

Katarzyna Słoboda

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2016 nr 15

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/15-teatralnosc/taniec-jest-barbarzynca.-choreografie-marty-ziolek>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Instytut Kultury Polskiej UW

Instytut Badań Literackich PAN

Taniec jest barbarzyńcą. Choreografie Marty Ziółek

W wykonaniu Marty Ziółek taniec jest barbarzyńcą¹. Wdziera się do teatrów repertuarowych i offowych w anturazie Justina Biebera, Kanye Westa, twerku i dancehallu. Taniec ten nie mówi widzom, że jest czymś innym, osobnym, wyrafinowanym, elitarnym. Przeciwnie: czerpiąc z praktyk popkulturowych, pokazuje, że jego tętno bije w klubach, na ulicy, w teledyskach i gifach. Taniec ten jest przestrzenią kreacji tymczasowych tożsamości; wplątany w sieć uwodzenia, ucieleśniania, alienacji, ekspresji, intymności i spektaklu, prowokuje do pytania o możliwość krytyki przez afirmację, lubieżnie performując euforyczne i egotyczne momenty wolności w postinternetowym świecie późnego kapitalizmu. Taniec ten ma granice jedynie w wytrzymałości ciała i potencjale stylistycznych punktów odniesienia (taniec taki przecież koniec końców jest produktem).



Marta Ziółek, *TO*, 2015 (dokumentacja)

Taniec, z którego czerpie Marta Ziółek, odnosi się do produktów doskonałych, misternych teledysków czy występów scenicznych gwiazd popkultury. Obserwując ich zwielokrotnienie w kolejnych i kolejnych wersjach, kreujemy fantazmatyczną sferę odniesień. Czy nasze ciała będą kiedyś naładowane taką energią, precyzją, erotyzmem, frywolnością, jak te z teledysku *Sorry* Justina Biebera² ? A jednocześnie, jako praktyka codzienna, popularna, tańczenie jest rodzajem zmysłowego interpretowania doświadczeń wewnętrznych, (auto)erotycznego sublimowania nieustających

przepływów energii, chwilowym substytutem spełnienia pragnień.

Tożsamość jako produkt

W performansie *Zrób siebie* (2016) „znajdujemy się gdzieś między siłownią, imprezą techno a korporacyjnym kościołem mindfulness”³ – pisze Ziółek w zapowiedzi. Kolejne postacie – High Speed (Piotr Sakowicz), Coco (Ramona Nagabczyńska), Lordi (Katarzyna Sikora), Glow (Robert Wasiewicz) i Beauty (Agnieszka Kryst) prezentowane są jako produkty o zdywersyfikowanych właściwościach, ale podobnej funkcji – doskonalenia narzędzi produkcji nowych turbokapitalistycznych podmiotowości: dyscyplinowanie ciała, skoncentrowanie myśli, nieustanne pobudzanie pragnienia; samodyscyplina, autoprezentacja, autoekspresja, samokontrola, samodoskonalenie.



Marta Ziółek, *Zrób siebie*, 2016
(dokumentacja)

Angel Dust (Marta Ziółek) to figura zarządczyni karnawału, której imię jest nazwą halucynogennego narkotyku popularnego w latach 70. (zażycie go może prowadzić do paraliżu i stanu depersonalizacji). Odnosi się również do zwodniczej praktyki marketingowej: dodawania minimalnej ilości aktywnego składnika do produktu i reklamowania go jako złożonego głównie z tego składnika). W jednej z początkowych scen performansu zamaskowana Angel Dust przesterowanym głosem wypowiada słowa: *move your soul, relax your body, move your body, move your soul, relax, relax, come on, come on*. Te wykluczające się komendy/bodźce wprowadzają w intensywność performansu, naszpikowanego czytelnymi zapożyczeniami z technik mindfulness, treningu jogi i fitnessu, kultury klubowej i choreografii teledysku (Justin Bieber), lekcji podstaw ekonomii w wersji konferencji TED czy montażu spotów reklamowych.

Taniec jest w tym wypadku nie tylko kolejną praktyką

doskonalenia ciała, ale też pełni funkcję samonośnego ekspozytora całego wachlarza gotowych tożsamości. W *Zrób siebie* mamy do dyspozycji energetyczne ciała z teledysków, uduchowione ciało w praktyce jogi, zmysłowe ciało w tańcu erotycznym, perfekcyjne ciało tworzone przez trening baletowy czy sprawne ciało tancerki *street dance*. Wykorzystując przedstawicieli tradycji baletu (Paweł Sakowicz i Ramona Nagabczyńska) oraz *street dance* (Katarzyna Sikora) jako figury podaży i popytu, Beauty (Agnieszka Kryst) daje nam wykład na temat działania wolnego rynku, ze szczególnym uwzględnieniem momentu, w którym na rynku pojawia się nisza. Rynek ulega wtedy segmentacji, a następnie wchodzi w fazę hiperkonkurencji, kiedy firmy muszą nieustannie zmieniać strategie, dynamicznie reagować, ale przede wszystkim wpływać na przeobrażające się gusta klientów. „Trzeba szukać nowej energii” – mówi na koniec Beauty. A w kolejnej scenie pojawia się High Speed (Paweł Sakowicz), metafora turbokapitalistycznej podmiotowości, epatujący gotowością na zmiany, ultraszybkością, neutralnością. Czyż taniec w fazie autonomizacji, czyli w pierwszych dekadach XX wieku, kiedy zaczęto postrzegać go jako samodzielną dziedzinę sztuki poprzez dystansowanie się od baletu, nie był utożsamiany z ruchem, splatając się tym samym z kinestetyczną naturą procesów modernizacyjnych⁴? Praca tańczącego ciała była wtedy polem eksperymentu paralelnego z eksperymentem na polu ekonomii w dobie dynamicznego industrialnego rozwoju. W swojej choreografii Ziółek powraca do tańca jako sposobu na dookreślenie procesów cielesnej mobilizacji, wprzęgniętych w rynkową wydajność i samozwrotność. Taniec staje się nie tyle metaforą, ile treningiem, ćwiczeniem w wyczerpywaniu kolejnych chwilowych wcieleń gotowych tożsamości.

Tożsamości-produkty tworzone są cieleśnie. Poprzez doskonalenie powierzchni ciała, przekształcanie jego zmiennej

powłoki, będącej ubraniem-marką; doskonalenie jego sprawności i rzeźby poprzez trening kondycyjny i gotowość seksualną. Taniec, zarówno ten klasyczny, baletowy, jak i uliczny czy klubowy jest pokazem wirtuozerii w opanowaniu technik ciała w rozmaitych rejestrach kulturowych i klasowych. Równocześnie sublimuje pożądanie. Liczy się zręczne posługiwanie się technikami ciała, ciałem jako sprawną maszyną, która dostarczając ciągle nowych ekscytacji, ma nas doprowadzić do samospelnienia.

Tożsamość jako montaż

Tytułowe TO (2015)

w performansie Marty Ziółek (z udziałem Roberta Wasiewicza i Koriny Kordovej, którą później zastępowały kolejno Iza Szostak i Romona Nagabczyńska) jest stale zmieniającym się punktem

odniesienia, rodzajem bezcielesnego, performatywnego obiektu, który wyprzedza sprawczość; obietnicą ucieleśnienia pragnień poprzez wchłanianie kolejnych, tworzonych medialnie fantazmatów. Każda kolejna potencjalna wersja wydarzeń, począwszy od tego, jak spędzimy piątkowy wieczór, skończywszy na ekscytującej sumie w postaci naszego życia, wydaje się równie nęcąca. Praca wyobraźni polega w tym wypadku tylko na montowaniu gotowych, podsuwanych nam medialnie wersji.

Jedną z pierwszych scen performansu otwiera piosenka *I'll show you* Justina Biebera współśpiewana przez Ziółek ubraną w fluorescencyjną obcisłą sukienkę i wyposażoną w telefon na selfie sticku. *My life is a movie and everyone's watching/ So let's get to the good part and past all the nonsense* – śpiewa Bieber w pierwszych słowach, konkludując w zwrotce *Don't forget that I'm human, don't forget that I'm real/ Act like you know me, but you never will/ But there's one thing that I know for sure/ I'll show you*. Jak zwracała uwagę Magdalena Zamorska,



Marta Ziółek, TO, 2015 (dokumentacja)

tytułowy zwrot rozumieć można dwojako – naiwnie, jako chęć pokazania swojego prywatnego, prawdziwego „ja”, lub zgodnie z niejednoznacznym sposobem wypowiedzenia tych zdań przez Ziółek, jako wyzwanie rzucone publiczności – „pokażę Wam!”⁵.

TO powstało podczas rezydencji VII edycji MAAT Festival 2015, odwołującej się do twórczości Tadeusza Kantora⁶. W wersji Marty Ziółek Justin Bieber staje się kantorowską atrapą. Smartfon, laptop i tablet zaś – bioobiekty, a śmietnisko internetu – realnością niższej rangi. Jak pisze artystka: „ta choreografia jest bandytą, kradnie i przetwarza”⁷. Zwielokrotnione i zapośredniczone popkulturowe wizerunki, gesty i obrazy, montowane w teledyskową narrację, prezentują poszczególne wersje możliwych, dostępnych od ręki tożsamości. Wirtualne wersje naszych podmiotowości wydają się materializować, wysiłek wyobraźni zamienia się na pracę ciała, autokreację wizerunku, powłoki, poprzez którą komunikujemy się z innymi. Kolejne dostępne nam tymczasowe tożsamości tworzą palimpsest projekcji i fantazmatów, który ucieleśniamy w codziennych praktykach kulturowych, zmieniając je zgodnie z oczekiwaniami, pragnieniami, fanaberiami, manipulacjami rynku. Używając tabletów i smartphona jak maski, Ziółek pokazuje, jak współczesne ciała rezonują z symulowanymi technotożsamościami, jak stają się technociałami. Cieleśności obecnie są nie tylko destabilizowane i fragmentaryzowane, ale też odcieleśniane. Funkcjonując w codzienności, równolegle wysyłamy nasze ciała na orbitę wirtualności, gdzie nasiągają możliwościami nieustannych mutacji. Dlatego motoryczny trening ciała potencjalnie pozwoli nam się wyzwolić z jego dojmującej materialności, niedoskonałości.

Choreografie tożsamości

W wykładzie performatywnym *5 rzeczy albo kilka twierdzeń o choreografii* (2016), przybliżając historię i znaczenie terminu choreografia, Marta Ziółek tańczy taniec uliczny⁸, wyparty z historii tańca jako jego popularna, gorsza odmiana. Ciało w historii tańca, ale też w praktykach kulturowych, jawi się jako narzędzie, medium, obiekt, ekran. Choreografia staje się technologią posługiwania się ciałami zanurzonymi w (nie tylko tanecznym) rezerwuarze postaw, gestów, kroków, sekwencji ruchu, ekspresji, materialności, ucieleśnień i odcieleśnień, zawłaszczeń i fikcji. Ziółek miesza porządek tańca jako sztuki wysokiej z wypartą popularną praktyką, ujawniając nie tyle ich nieprzystawalność, ile ich zbieżności – sprzeciw wobec poddawania ciała rygorom wirtuozerskiej techniki wykonania, tak powszechny w latach 60. czy 90., jak się okazało nie był sprzeciwem wobec wirtuozerii jako takiej, wymagał bowiem przecież wirtuozerii intelektualnej.

W ujęciu Ziółek choreografia staje się barometrem badającym stopień przyzwolenia na mobilność i widzialność ciał. Artystka powołuje się na ukute przez André Lepeckiego pojęcie „choreopolityki”⁹, narzędzie rozpoznawania relacji pomiędzy ciałami, proponowania ich nowej topografii, oscylującej pomiędzy sprzeciwem a poddaniem się, wolnością a koniecznością. To nic innego jak polityka mobilności, ale i uważności. Jakie ciała muszą, a jakie mogą się poruszać? Co i kto dyktuje parametry ich ruchu? Które ciała mają prawo do pełnej mobilności? Które poruszające się ciała są dla nas naprawdę widzialne i jaki etyczny wymiar ma uwaga, jaką poświęcamy tym, a nie innym ciałom?

Choreopolityka staje się więc realizacją politycznej potencjalności choreografii. W perspektywie studiów nad tańcem choreopolityka odkrywać ma krytyczny potencjał praktyki choreograficznej, wskazując emancypujące momenty w relacjach



Marta Ziółek, *5 rzeczy albo kilka twierdzeń o choreografii*, 2016 (dokumentacja)

między tańczeniem a choreografowaniem. Narzędzia choreograficzne, wyrwane z estetycznych parametrów dyscypliny tańca, stają się użyteczne w zmysłowej i kinestetycznej analizie codziennych relacji władzy.

W perspektywie historycznej choreografia była narzędziem wcielania ideologii i dominującego porządku jako dziedzina sztuki zapoczątkowana na dworach, która w osobie mistrza narzucała poddańczym ciałom określone sekwencje ruchu. Choreografia rozumiana jako rodzaj ucieleśnionego dyspozytywu, sieci regulującej relacje pomiędzy tym, co ideologiczne, polityczne, społeczne, intymne i kulturowe, które rozgrywają się w naszych działaniach i w naszych relacjach z otoczeniem, może posiadać potencjał emancypacyjny¹⁰. Choreografię dzisiaj możemy rozumieć nie tylko jako komponowanie ruchu ciał w czasie i przestrzeni, lecz także jako sposób praktykowania relacji afektywnych, generowanych głównie poprzez parametry bliskości, intymności, empatyczności. Będąc sposobem kontroli uwagi, może stać się również medium eksperymentowania z nowymi sposobami praktykowania wielozmysłowej percepcji, stanowiącej medium dla politycznie samoświadomej uważności. Jak regulujemy swój aparat percepcyjny w sprzężeniu ze swoim ciałem i innymi ciałami? Jak reagujemy na bodźce i jak przetwarzamy zmysłowy materiał? Czy zdajemy sobie sprawę, co reguluje naszą uważność?

Choreografia we współczesnych praktykach staje się więc „polaryzującym performatywem i fizyczną siłą, organizującą całościową dystrybucję zmysłowości i polityczności na poziomie gry pomiędzy inkorporacją a ekskorporacją, pomiędzy rozkazem a oczekiwaniem, pomiędzy poruszaniem i pisaniem jako naczelnymi elementami jakichkolwiek



Marta Ziółek, *Black on Black*, 2015
(dokumentacja)

performatywnych kompozycji” – konkluduje André Lepecki¹¹. Siła narzędzi choreograficznych leży więc w tym, że zanurzone są równocześnie w materialności i wirtualności, na przemian ucieleśniają i odcieleśniają płynne punkty odniesienia w sieciach relacji, pozwalają na choćby chwilowe przejęcie kontroli nad tym kto, jak i co ogląda, gdzie kierują swoją uwagę. To dzięki nim mamy szansę zobaczyć złożoność relacji, kierujących naszym codziennym zachowaniem.

Choreografie tożsamości w wykonaniu Marty Ziółek czerpią z nieprzebranego arsenału popkultury. Zwielokrotniając i komponując gotowe modele tożsamościowe, artystka czyni je absurdalnymi. Choć jej taktykę należy nazwać afirmatywną, jej zanurzenie w coraz to innych kliszach popkulturowych odbieram jako otwarte pole, w którym widz zmoże obaczyć własne wkomponowanie w codzienny, medialny sztafaż. Czy potrafimy zobaczyć swoje uwikłanie? Co więcej: czy potrafimy z niego czerpać radość, a nawet siłę? Innymi słowy, czy nieokiełznana radość i przyjemność czerpana z własnej cielesności i seksualności, w Polsce, w 2017 roku, performowana na scenie przez kobiety czy osoby nieheteronormatywne, nie ma w sobie choćby odcienia subwersji?

- 1 Paweł Soszyński, *Taniec powinien być barbarzyńcą. Rozmowa z Martą Ziółek*, „Dwutygodnik.com” 2016, nr 179, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6418-taniec-powinien-byc-barbarzynca.html>, dostęp 30 maja 2017. Zob. również wideo: Marta Ziółek, *DANCE.DOC TRAILER! VII MAAT FESTIVAL 'KANTOR NOW' 2015*, <https://vimeo.com/144282563>, dostęp 8 maja 2017.
- 2 Justin Bieber, *Sorry*, https://www.youtube.com/watch?v=fRh_vgS2dFE, dostęp 8 maja 2017. Choreografię tę odtwarza sama Ziółek w performansie *TO 2015*.
- 3 Zapowiedź spektaklu na stronie komuna//warszawa: <http://komuna.warszawa.pl/2016/05/14/marta-ziolk-zrob-siebie-premiera/>, dostęp 8 maja 2017.

- 4 Patrz: André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, Routledge, London–New York 2006, s. 7-10.
- 5 Magdalena Zamorska, *Performans choreograficzny w kulturze postmedialnej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2017, nr 137, s. 56.
- 6 Zapowiedź festiwalu: <http://www.news.cricoteka.pl/maat-festival-2015-kantor-now/>, dostęp 8 maja 2017.
- 7 Zapowiedź performansu na stronie Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka (współproducentem był Teatr MAAT afiliowany przy Centrum Kultury w Lublinie): <http://www.news.cricoteka.pl/marta-ziolek-to/>, dostęp 8 maja 2017.
- 8 Performans powstał w ramach rezydencji towarzyszącej wystawie „Let's Dance” w galerii Art Stations w Poznaniu, zob.: <http://www.artstationsfoundation5050.com/wystawy/wydarzenie/lets-dance/2456>, dostęp 8 maja 2017.
- 9 André Lepecki, *Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer*, „TDR/The Drama Review” 2013, tom 57, nr 4, s. 13–27. Idem, *The Choreopolitical. Agency in the Age of Control*, w: *The Routledge Companion to Art and Politics*, red. R. Martin, Routledge, London–New York 2015, s. 44–52. Zob. także idem, *Exhausting Dance* oraz *Singularities: Dance in the Age of Performance*, Routledge, London–New York 2016
- 10 Patrz: Michel Foucault, *The Confession of the Flesh. Conversation*, w: idem, *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, red. C. Gordon, Pantheon Books, New York 1980, s. 194–228.
- 11 André Lepecki, *On Choreography*, „Performance Research” 2008, nr 13 (1), s. 4.