

Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną

**Antonina Zofia Ulatowska**

Nr albumu: 11127

**Choreografia społeczna jako performatywna siła polityczna.**

Praca magisterska  
napisana pod kierunkiem  
dr Katarzyny Kasi

.....  
*Podpis autorki pracy*

.....  
*Podpis promotorki*

Warszawa 2021

Antonina Ulatowska  
Nr albumu: 11127  
Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną  
Studia II stopnia

## **OŚWIADCZENIE DOTYCZĄCE PRAW AUTORSKICH**

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że przedkładana teoretyczna część magisterskiej pracy dyplomowej zatytułowana: „Choreografia społeczna jako performatywna siła polityczna” została wykonana przeze mnie samodzielnie.

Jednocześnie oświadczam, że ww. praca:

- nie narusza praw autorskich w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. z 2018 r. poz. 1191, z późn. zm.) oraz dóbr osobistych chronionych prawem cywilnym, a także
- nie zawiera danych i informacji, które uzyskałem/am w sposób niedozwolony, nie była wcześniej podstawą żadnej innej urzędowej procedury związanej z nadawaniem dyplomów wyższej lub tytułów zawodowych.

Oświadczam, że wszystkie części pracy dyplomowej są identyczne z załączoną wersją elektroniczną. Udzielam nieodpłatnie prawa do wprowadzania i przetwarzania w systemie antyplagiatowym teoretycznej pracy dyplomowej mojego autorstwa. Jestem także świadomy/a, że jeśli praca zawiera treści stanowiące własność intelektualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, nie mogą być one udostępniane innym osobom i instytucjom bez zgody Uczelni.

.....  
(podpis studentki)

## **OŚWIADCZENIE PROMOTORKI**

Oświadczam, że niniejsza teoretyczna praca dyplomowa magisterska zatytułowana: „Choreografia społeczna jako performatywna siła polityczna” została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie dyplomu.

.....

*(podpis promotorki pracy)*

## **S t r e s z c z e n i e**

Niniejsza praca jest wielowątkową opowieścią o zjawisku choreografii społecznej i performatywności współczesnego świata. Odpowiada na pytania o to, dlaczego choreografia jest siłą polityczną, a performans praktyką społeczną i krytyczną. W pierwszej części rekonstruję kluczowe teorie performatyki, filozofii władzy nad ciałem oraz sztuki zaangażowanej. W drugiej problematyzuję części składowe choreografii społecznej – ciało społeczne, wspólnotę, audiosferę zbiorowości czy choreopolitykę. Punktem kulminacyjnym jest rozdział o performatyce protestu, dowodzący mocy, z jaką ciała w ruchu transformują społeczno-kulturową rzeczywistość. Cieleśna współobecność oraz haptyczne doświadczanie świata jawią się tu jako performatywna przestrzeń buntu i transgresji, który to potencjał jeszcze mocniej unaocznia towarzysząca nam dziś pandemia.

## **S ł o w a   k l u c z o w e**

choreografia społeczna, performans, performatywność, taniec, teatr, polityka, choreopolityka, biowładza, sztuka partycypacyjna, zwrot performatywny, ciało, wspólnota, ruchy oporu, performatyka protestu, audiosfera protestu

## Spis treści

<b>Wstęp</b>	1
<b>I POTENCJAŁ PERFORMANSU</b>	
1. Performatywność jako kondycja ponowoczesna. Władza performansu	3
2. Performatywne wytwarzanie wspólnoty. Rytuály przejścia	12
3. Praktyki choreograficzne w sztuce i na ulicach	15
4. Zwrot performatywny i sztuka partycypacji	19
5. Ciało jako medium. Cieleśność jako doświadczenie kolektywne	34
<b>II CHOREOGRAFIA SPOŁECZNA</b>	
1. Ciało społeczne. Nawyki, reżimy, technologie	43
2. Wspólnota. Mít, moralność, współobecność	55
3. Rytm i dźwięki ruchów oporu	65
4. Choreopolityka i choreografie masowe	73
5. Performatyka protestu	80
6. Performans oporu	94
<b>Podsumowanie</b>	101
<b>Bibliografia</b>	107

## Wstęp

Bycie w tłumie jest doświadczeniem ambiwalentnym – dla niektórych jednoznaczne z dyskomfortem czy lękiem, dla innych to źródło siły, pewności siebie, sprawczości. Dziś nie potrzebujemy fizycznego kontaktu, aby nawiązać relację z drugim człowiekiem – gdy z jakiegoś powodu nie możemy dzielić tej samej przestrzeni, kontaktujemy się za pośrednictwem sieci. Jednak pandemiczna alienacja i różne inne ograniczenia uświadamiają, że ta namiastka bliskości – jej alternatywna forma – nie zastąpi realnego dotyku. Nie jesteśmy stworzeni do bycia wspólnotą opartą tylko i wyłącznie na intelekcie. Fundamentem życia społecznego jest cielesna współobecność. Choreografia społeczna to pole badania relacji między ciałami oraz ruchu w przestrzeni publicznej z perspektywy ideologii i strategii politycznych; analiza procesu kształtowania przez ciało w ruchu tego, co je otacza, ale i szerzej – historii, sztuki, życia codziennego. Może być narzędziem władzy, służąc dyscyplinowaniu ciał, ale i podstawową siłą ruchów oporu, wytwarzającą alternatywne systemy porządku i modele życia. Jej podstawowe własności to kolektywność i procesualność – zwłaszcza w tej drugiej, oddolnej odsłonie, w ramach której programowanie ruchu grupowego nie odbywa się w konsekwencji skrupulatnego projektu, lecz pozostaje spontaniczne i z założenia egalitarne. W choreografii artystycznej perspektywa społeczna wiąże się z konstruowaniem i testowaniem sytuacji wzajemnej zależności między twórcą a publicznością, a także angażowaniem widzów do partycypacji w spektaklu czy performansie.

Celem niniejszej pracy jest próba odpowiedzi na pytanie o to, dlaczego choreografia społeczna jest polityczną siłą i w jaki sposób ten potencjał realizuje. W jakich praktykach tkwi transgresyjna moc fizycznych zbiorowości, a które pozostają na usługach rozproszonej, ponowoczesnej, dyscyplinującej władzy? Jak konsolidowane są wspólnoty i dlaczego ruch jest w tym procesie niezbędny? Co sprawia, że działania performatywne mają tak silny wpływ na rzeczywistość społeczno-polityczną? Aby badać performans zarówno jako praktykę kulturową, ale i sztukę działania, choreografię jako taniec, a jednocześnie ruch ciał w przestrzeni publicznej, przyjąłam transdyscyplinarną postawę badawczą – posługuję się metodologią historii sztuki, filozofii, nieodłącznie związanej z performatyką, a także

socjologii. W pierwszej części podejmuję próbę nakreślenia szerokiego pola teorii i zjawisk, z perspektywy których można badać zarówno historyczną, jak i współczesną choreografię społeczną. Punktem wyjścia są tu kluczowe teorie performatyki, zawarte w pracach Richarda Schechnera i Victora Turnera, Marvinina Carlsona, Jona McKenziego czy Diany Taylor, a także „*Kondycja ponowoczesna*” Lyotarda. Analizuję performans jako praktykę społeczną i krytyczną, a także jako współczesną formę władzy. Uznałam, że aby przyjrzeć się jego emancypacyjnemu potencjałowi, należy najpierw określić na czym ta władza polega. Ponowoczesna kondycja bycia-w-świecie prowadzi mnie ku biopolityce według Foucault, *nagiemu życiu* Agambena czy baumanowskiemu „zarządzaniu wrażeniem” – różnym interpretacjom technik nadzoru nad jednostką i populacją. Za Judith Butler i Gabriele Klein osadzam pojęcie choreografii w kontekście społecznym, a za Markiem Franco wskazuję na polityczne uwikłanie tańca. Rekonstruję zwrot performatywny, poświęcając szczególną uwagę jego polskiej odsłonie. Na zawiłą i niewyczerpaną relację między sztuką a polityką patrzę z perspektywy sztuki partycypacyjnej oraz jej strategii, które angażują i prowokują do refleksji na temat możliwych światów, alternatywnych modeli funkcjonowania w społeczeństwie. Gesty artystyczne o politycznym zabarwieniu są dziś na porządku dziennym, za to polityka działa wbrew paradymatowi skuteczności, jest teatrem. Obie sfery są silnie performatywne i można je analizować z perspektywy choreograficznej.

W centrum pozostaje ciało – jako medium artystyczne, pole społeczno-politycznej walki, granica oporu – oraz cielesność jako doświadczenie kolektywne. Antropologiczne i socjologiczne rozważania na temat pamięci społecznej wspierają refleksję na temat ciała społecznego, które otwierają drugą część pracy. Teoria mitu inspirowane do badania innych niematerialnych zjawisk będących podwalinami historycznych i współczesnych wspólnot. Choreografia społeczna nie obejdzie się bez rytmu – czy to w sekwencjach układów ciał, czy w muzyce, która im towarzyszy. Poświęcam więc uwagę audiosferom protestów i roli dźwięku w mobilizowaniu ruchów oporu. Pojęcie choreopolityki, realizowanej poprzez programowanie i sterowanie ruchem mas, osadzam na przykładach choreografii totalitarnych (znów – kiedyś i dziś). Jeszcze raz powracam do tańca i jego roli w estetyzacji nazistowskich spektakli czy teatru i jego wpływu na widowiska radzieckie. Jednak „duch” unoszący

się nad tą pracą, to tajemnicza i radykalna siła ruchu oporu, zdolna przeciwstawić się nawet skrupulatnie zaplanowanym strategiom opresji. O performatyce protestu piszę zarysowując XX-wieczne społeczno-kulturowe rewolucje, inicjowane w buncie wobec tradycji, kapitalizmu oraz instytucjonalnej przemocy. Ciała w ruchu transformowały starą rzeczywistość i aplikowały nowe zasady funkcjonowania w świecie. To na przykład wydarzenia Marca 68', rewolucja seksualna i narodziny ruchu hipisowskiego, a potem punk rock, grunge czy w końcu współczesny koreański pop, sieciujący globalną subkulturę za pomocą mediów społecznościowych. Wciąż rodzą się nowe choreografie oporu, które dziś wcale nie muszą bazować na fizycznej obecności. Splatają się z nimi dynamiczne zmiany, jakie zachodzą w sztuce – choreografię traktuję więc jako soczewkę, przez którą można patrzeć na procesy społeczne i różne obszary ludzkiej aktywności.

## I POTENCJAŁ PERFORMANSU

### 1. Performatywność jako kondycja ponowoczesna. Władza performansu

„Do metod, którymi diagnozujemy współczesność, należy wprowadzić wymiar kinetyczny i kinestetyczny – bez niego cały dyskurs dotyczący współczesności pomija to, co w niej najbardziej realne” – pisał na początku XXI wieku filozof Peter Sloterdijk w „*La Mobilisation infinite*”<sup>1</sup>. Wyjątkowość pojęcia performans tkwi w tym, że możemy dziś za jego pomocą ująć zjawiska niemal każdej sfery życia. Wymyka się sztywnym definicjom, nabiera konkretnego sensu w zależności od kontekstu. Performuje nie tylko artysta, choreografka, tancerz czy aktor, ale również sportowiec, kaznodzieja, adwokatka. Performujemy w życiu codziennym – samotnie, i wśród ludzi. Nauka o performansie to nauka o człowieku, o kulturze, o tym co i w jaki sposób człowiek w kulturze wytwarza. Ale nie tylko o materialnych efektach ludzkiej działalności – performatyka równie uważnie, co sztuce, przygląda się choćby gospodarce, życiu społecznemu czy biznesowi. Łączy rozmaite dziedziny wiedzy – od językoznawstwa, antropologii, historii sztuki,

---

1 P. Sloterdijk, *La Mobilisation infinite*, Paryż 2000.



tańca i teatru, przez filozofię, filologię, socjologię i ekonomię, po kulturoznawstwo czy nauki polityczne – z realną fizycznością; nie tyle nauką o ciele w ruchu, co pragmatyczną obserwacją wcielanych i reprodukowanych za pośrednictwem performansu norm, wartości, reguł. Jej efemeryczność odpowiada czasom, w których performatywność stała się kategorią nazwaną przez naukę – czasem późnokapitalistycznego nadmiaru, zmienności pojęć i niestałości znaczeń; czasem najszybciej zachodzących przemian technologicznych i społeczno-ekonomicznych w historii nowożytnej. W latach 60. XX wieku stała się kategorią nowego rozumienia i opisu historii, kultury i życia społecznego, wraz z postmodernizmem czy poststrukturalizmem. W 1966 roku Richard Schechner, jeden z najważniejszych teoretyków performansu, działaniami performatywnymi człowieka określił zabawę, grę, sporty, teatr i rytuał, zaliczając do nich szeroki zakres aktywności – od performansów życia codziennego, zgromadzeń, publicznych zachowań politycznych i rozrywki, przez komunikację i semiotykę, po interakcję międzyludzką, świadomość ciała i jej odgrywanie poprzez zachowania<sup>2</sup>. „Wzajemna gra skuteczności, produktywności, aktywności i rozrywki – jednym słowem, performans – przenika i napędza niezliczone operacje. Na wielu kluczowych obszarach ludzkiej aktywności *performans* stanowi o sukcesie. (...) Performans stał się dziś naczelnym ośrodkiem wiedzy i władzy”<sup>3</sup> – już w otwierającym książkę rozdziale Schechner wyraźnie akcentuje, że to w jaki sposób kategoria performatywności warunkuje nasze życie prywatne i społeczne, jest lub powinno stać się przedmiotem rozważań etycznych.

Najistotniejszą cechą performansu jest jego polisemiczność, szczegółowo omówiona przez amerykańskiego badacza Jona McKenziego w „*Performuj albo...*”. Wnioski, które stawia McKenzie poprzedza jednak konstatacja, iż „ (...) sama próba nakreślenia ogólnej teorii performansu jest czymś przebrzmiałym. Jest anachroniczna. Porywać się na podobne przedsięwzięcie, na dzisiejszej scenie krytycznej, to zamiar poroniony lub naiwny, jako że ogólne teorie są zbyt abstrakcyjne, zbyt oderwane, zbyt ogólnikowe, żeby uchwycić za ich pomocą działanie konkretnych performansów”<sup>4</sup>.

2 R. Schechner, *Performatyka: Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 31.

3 Ibid., s. 41.

4 J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Kraków 2011, s. 29.

Właśnie w polisemiczności – wieloznaczeniowości – performansu McKenzie dostrzega potencjał nie tyle rozmywania się granic dyscypliny naukowej, jaką jest performatyka, co przede wszystkim postrzegania performatywności jako najsilniejszego bodźca warunkującego współczesne bycie-w-świecie. Odnosząc się do Foucaultowskiej koncepcji władzy-wiedzy, przewiduje, że „performans stanie się dla XX i XXI wieku tym, czym dyscyplina była dla wieków XVIII i XIX”<sup>5</sup>. Praktyki dyscyplinujące ewoluowały wraz z nowymi, globalnymi możliwościami technologicznymi oraz myślą społeczno-polityczną. Dziś rolę prawa karnego i rozległych mechanizmów nadzoru w społeczeństwie, analizowanych przez Foucault na przykładzie więzień, szpitali, fabryk czy szkół, w dużej mierze odgrywa Internet, media i nowe technologie. W przeciwieństwie do dawnych reżimów, systemowa kontrola jednostek i grup zachodzi dziś w sposób niedostrzegalny i nieuchwytny. Miejsce instytucji podporządkowujących sobie ciało społeczne, zajęły dziś ośrodki rozproszone, przede wszystkim media. McLuhanowski „wiek informacji” charakteryzuje się bowiem wszechobecnością i natychmiastowością płynących do nas zewsząd sygnałów. Performatywna władza funkcjonuje jako sieć nieskończonych możliwości – nadmiar może być równie zniewalający, co brak alternatywy. Jak podsumowuje McKenzie „ (...) pomimo nawet, że dyscyplinarne mechanizmy wciąż są zdadne do użytku, ich instytucjonalne formy i funkcje zmieniono tak radykalnie, że tereny ich poczęły na siebie zachodzić, ich kody mieszać się (...). Załamanie się wielopokoleniowych rodzin, połowiczne życie ich nuklearnych zastępników; wzajemne wchłonięcie się szkoły, biznesu i wojska; zmowa związków zawodowych z dyrekcją i rządem; wielokulturowość wielonarodowych korporacji; „pokrycie” tego wszystkiego przez masowe techniki multimedialne – wszystkie te wydarzenia wskazują na performatywne wyparcie mechanizmów dyscyplinarnych w świecie Zachodu”<sup>6</sup>. Wydaje się, jakby performatywność sukcesywnie torowała sobie drogę przez historię XX wieku, by po II Wojnie Światowej wybić się na powierzchnię myśli kulturowej, naukowej i społecznej; stać się kategorią, która warunkuje nasze życie, posiadając jednocześnie najskuteczniejsze narzędzia jego opisu. Rewolucje tracą swoją widoczność, na rzecz cichego przetaczania się przez

---

5 Ibid., s. 23.

6 Ibid., s. 241.

codziennosc. Rozmywaja sie w globalnych spektaklach dnia codziennego, tak ze mamy duza szanse nie dostrzec ich, gdy sie dzieja, a dopiero po jakim czasie zrozumiec dlaczego zyjemy w taki, a nie inny sposob.

Piszac „*Galaktyke Gutenberga*”, McLuhan zdecydowal sie na ulozenie tekstu nie w tradycyjnym, naukowym toku, a jako nielinearna mozaike narracyjna. Swiadomie zerwal z uniformizacja, gdyz wlasnie standaryzujacy wplyw druku na czlowieka i kulture badal. Mozna powiedziec, ze w ten sposob *performowal* samym tekstem, tak jak czynil to Walter Benjamin za pomoca obrazow i slow w „*Pasazach*” – symbolicznej, wielowymiarowej opowieści o XIX-wiecznym Paryżu. Podobnie w swojej rozprawie o istocie performansu dziala McKenzie, rozwijajac tekst trójstopniowo. Analizuje performans kulturowy, organizacyjny i techniczny, a nastepnie bada w jaki sposob moga „zawierac sie w sobie nawzajem”<sup>7</sup>. Zarysowuje historie konstruowania paradygmatu performatyki, jej intelektualna historie. W tym kontekście jego opracowanie wyroznia sie na tle innych kanonicznych prac dyscypliny, wlasnie ze wzgledu na ujecie zjawiska performansu z perspektywy technologii oraz biznesowych (i nie tylko) systemow zarzadzania, co w polaczeniu z roznymi dyskursami filozoficznymi prowadzi go do ukonstytuowania performansu jako wspolczesnej formy wladzy. Z kolei Marvin Carlson w „*Performansie*” analizuje historie performatywnosci z punktu widzenia antropologii, etnografii, jezykoznawstwa i socjologii, nakreslajac jej „wyjscie” z pola teatru i teorii aktow mowy ku sztukom pieknym, tańcowi, literaturze czy psychoanalizie. Konstrukcja jego wywodu jest klasyczna, „podrecznikowa” – Carlson bierze na warsztat zarowno performans kulturowy, spoleczny i jezykowy, jak i ludowy oraz artystyczny czy postmodernistyczny, feministyczny, polityczny, postkolonialny. Wieńczy ksiazke refleksja o niemoznosci postawienia jasnych wnioskow: „Performans z natury opiera sie konkluzjom, podobnie jak opiera sie definicjom, ograniczeniom i rozgraniczeniom – tak uzytecznym dla tradycyjnego piśmiennictwa naukowego i dla akademickich struktur. Warto wiec moze wziac te obserwacje za swoiste antykonkluzje studium pewnej antydyscypliny; studium obramowanego autorefleksja, tak charakterystyczna dla nowoczesnej (lub ponowoczesnej) swiadomosci (...)”<sup>8</sup>. Carlson buduje przeglad najwazniejszych zjawisk, prac i akcji, za pomoca ktorzych buduje rozlegla opowiesc

7 Ibid., s. 31.

8 M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa 2015, s. 296.

o XX-wiecznej performatywności. McKenzie idzie o krok dalej – twierdząc, że Carlson w swoich badaniach pominął jej normatywny walor, czyli kluczową cechę performansu, rozumianego jako zjawisko ontologiczne dla współczesności. Prowadzi go do tego między innymi odczytanie „*Kondycji ponowoczesnej*” Lyotarda. W dziele z 1979 roku filozof określa performatywność jako szczególną grę językową (w rozumieniu Wittgensteina), która od lat 50. XX wieku zdominowała zarówno wiedzę, jak i więzi społeczne: „Według Lyotarda performatywność zastępują tradycyjne cele wiedzy: prawdę lub wyzwolenie. Można ją określić jako grę metajęzykową, choć należąc do kondycji ponowoczesnej (...) operuje ona poprzez mnogość sytuacji chwilowych i ściśle zlokalizowanych”<sup>9</sup>. Ona, czyli wydajność (ang. *performance*) systemu, w której Lyotard dostrzega „uprawomocnienie sprawiedliwości społecznej”, którego zastosowanie jako „(...) kryterium do wszystkich naszych gier nie obywa się bez pewnego łagodnego terroru: zachowujcie się operacyjnie, to znaczy zgodnie z panującymi normami, albo znikajcie”<sup>10</sup>. W takim odczytaniu Lyotarda performatywność sama w sobie jest kondycją ponowoczesną o „walorze normatywnym”, jak określa go McKenzie, podkreślając, że ta jej cecha była przez długi czas pomijana przez performatyków. Dopiero rozszerzenie pola nauki o performansie na dziedziny techniki i zarządzania, nie ograniczanie się do polityki kulturalnej, daje jego zdaniem możliwość dostrzeżenia *władzy performansu*<sup>11</sup>. Wychodząc więc poza nauki humanistyczne i społeczne ku technologiom oraz wydajności zarówno systemu, jak i jednostek, McKenzie oparł swój wywód na „*Kondycji ponowoczesnej*”, rozwijając myśl o tym, że rewolucje techniczne i powszechna informatyzacja w drugiej połowie XX wieku doprowadziły do stworzenia nowych sposobów legitymizowania władzy. Bardziej skutecznych, a także niebezpiecznych, ponieważ często niedostrzegalnych, opartych na systemie *optymalizacji osiągnięć* (angielskie znaczenie słowa *performance*). Lyotard pisał, że „ (...) Powszechna informatyzacja ma przecież zapewnić właśnie władzę nad kontekstem. Skuteczność wypowiedzi, czy to denotującej,

---

9 J. McKenzie, op. cit., s. 207.

10 J-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, tłum. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997, [w:] J. McKenzie, op. cit., s. 207.

11 J. McKenzie, op. cit., s. 211.

czy preskryptywnej, zwiększa się wraz z ilością informacji, jakimi dysponujemy na temat jej desygnatu. Dlatego też wytwarzanie, przechowywanie w pamięci, dostępność i operacyjność informacji służą dziś przyrostowi mocy [władzy] i jej samolegitymizacji”<sup>12</sup>.

Idąc za Lyotardem, moc i wydajność to immanentne własności kondycji ponowoczesnej, a dostosowanie do nich systemów administracyjno-finansowych odbiło się znacząco na współczesnej mu nauce. Podporządkowując badania naukowe logice wzrostu mocy i przydatności dla systemu (władzy), państwo czy przedsiębiorstwa nie decydowały się na wsparcie takich ośrodków badawczych, które tych kryteriów nie spełniały. Można powiedzieć, że kondycja ponowoczesna to właśnie mus spełniania krytycznych wymagań w każdej sferze życia, a także – równolegle – samoorganizujące się, oddolne ruchy społeczno-polityczne, buntujące się i przeciwstawiające systemowi władzy–wiedzy. Polem walki ostatecznie jest ciało, w którym odbijają się wszelkie normy i sposoby zarządzania, wynikające zarówno z nauki, jak i technologii. Z kolei ciało stało się w czasach ponowoczesnych kluczowym elementem procesu konstruowania tożsamości, który Zygmunt Bauman określał jako „zadanie” stawiane przed jednostką niepewną swojego miejsca w świecie, rzuconą w anonimowość ruchliwych konglomeratów miejskich, we fragmentaryczność doświadczanych zjawisk<sup>13</sup>. Autorytety instytucjonalne, zarówno zbiorowe, jak i państwowe, zaczęły zanikać, ustępując miejsca nowym wzorcom i modelom społecznego przystosowania, opartego na elastyczności i własnej skuteczności. Zrodził się kult idealnego ciała, będącego w stanie sprostać wymaganiom kultury konsumpcyjnej, nastawionej z jednej strony na pochłanianie dóbr, z drugiej na nieustanne egzekwowanie produktywności i efektywności. Ludzie zaczęli sami od siebie oraz od siebie nawzajem oczekiwać dokonywania tylko właściwych wyborów, systematyczności, sprawności, odpowiedzialności – czy to za własne zdrowie, czy edukację i życie zawodowe. Performowanie – sukcesu, wydajności, „udanego” życia, tożsamości i osobowości – stało się nieodłącznym elementem codzienności czasów ponowoczesnych.

Teoretycznie ukonstytuowana przez Foucault dyscyplinarna władza nad

---

12 J-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, op. cit., [w:] R. Schechner, op. cit., s. 152.

13 Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 8.

ciałem zarządza jednostką nie tylko za pomocą regulaminów i praw, ale także cielesnych rytuałów, zwyczajów i ceremonii. Jest więc wszechobecna, reprodukowana zarówno przez system instytucjonalny, jak i społeczny, ale jednocześnie jej interesy realizowane są w sposób bezpośredni. Dzieje się to wskutek inkorporowania mechanizmów władzy – zasad, norm i wartości – na poziomie codziennych zwyczajów i czynności, a przejawia w samokontroli, samodyscyplinie, hiperaktywności, ciągłej potrzebie sprostania wymaganiom. A wymagania kultury zdominowanej zmysłem wzroku i kultu wizualności sprowadzają się w dużej mierze do ciała. Taką władzę, wcielaną niejawnie i mimowolnie, wszechobecną władzę nad całą populacją Foucault określił jako *biowładzę*<sup>14</sup>. Wojciech Mackiewicz w książce „*Ciało i polityczność*” analizuje dorobek autora „*Historii seksualności*” z perspektywy filozofii ciała, „bada miejsce oraz formy ciała i cielesności w procesach „produkcji” prawdy i podmiotowości (...)”<sup>15</sup>. Foucault upatrywał początek biowładzy w narodzinach liberalnych społeczeństw obywatelskich, którym ustąpił miejsca system monarchiczny. Ta szczególna zmiana w funkcjonowaniu społeczeństw europejskich na przełomie XVIII i XIX wieku, przyczyniła się do zanikania władzy dyscyplinarnej oddziałującej na określone, konkretne terytorium, na rzecz nowej formy władzy. „Biopolityka odchodzi od polityki „bliskiej ciała”, jaką rzekomo była władza monarsza, i podąża w kierunku nowego bytu społecznego, jakim jest populacja. (...) Wyłania się ona w przestrzeni dotychczas niedostępnej, rodzi bowiem praktykę *administracji ciała i wyrachowanego zarządzania życiem*”<sup>16</sup>. Mackiewicz odwołuje się także do koncepcji biopolityki w ujęciu Jean-Luc Nancy'ego, który postrzegał ją jako formę zarządzania jednostkami – ujarzmianie ich poprzez normy zdrowia, witalności czy produktywności<sup>17</sup>. Dynamiczny rozwój nowej technologii sprzęgł się z narodzinami społeczeństwa masowego, które wymagało nowych metod zarządzania i kontroli – nastawionych nie na podmiot indywidualny (człowieka-ciało), a na podmiot będący

---

14 Zob. M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 2000.

15 W. Mackiewicz, *Ciało i polityczność. Koncepcja cielesności w filozofii Michela Foucault*, Kraków 2018, s. 11.

16 Ibid., s. 379.

17 Ibid., s. 380.

częścią masy (człowiek-gatunek). Według Foucault biowładza jest narzędziem podporządkowywania życia jednostek w celach akumulacji kapitału, nieodłączną formą władzy w systemie kapitalistycznym, który „(...) mógł przetrwać jedynie za cenę kontrolowanego wtłoczenia i dostosowania zjawisk populacyjnych do procesów ekonomicznych. Wymagał jednak czegoś więcej: potrzebne mu było wzmaganie jednych i drugich, ich umacnianie przy jednoczesnej pożyteczności i posłuszeństwie; potrzebne były metody władania, zdolne intensyfikować moc, sprawność, w ogóle życie, bez umniejszania zniewolenia (...)”<sup>18</sup>.

Biopolityka realizuje się także poprzez relację władzy wobec praktyk seksualnych oraz szerzej – seksualności jako rodzaju fizycznej siły witalnej, będącej, obok predyspozycji psychicznych, warunkiem wydajności w pracy zawodowej, nie zaś źródłem cielesnej przyjemności – „(...) seks dlatego ujarzmiany jest z tak wielką surowością, że nie daje się pogodzić z powszechnym i wydajnym zatrudnieniem; czyż w epoce, w której siła robocza podlega systematycznej eksploatacji, można pozwolić, by zabawiała się innymi przyjemnościami niż te, które ograniczone do minimum, umożliwiają jej reprodukcję?”<sup>19</sup>. Inna forma, jaką przyjmuje biowładza, to kontrolowanie populacji za pomocą systemu opieki medycznej, dążącej do utrzymania ludzi w zdrowiu, higienie i płodności – rosnącym przyroście naturalnym. Ciało indywidualne utraciło swoją intymność, stając się ciałem „rozciągniętym” na całe społeczeństwo. Jak pisze Mackiewicz: „Wiek XVIII był tym, w którym Foucault dostrzegł szczególne wzmożenie działań „mechanizmów medykalizacji” ciała. Z nich następnie biorą źródło dziedziny szczegółowe: od higieny ciała do terapii. Higiena u swych nowożytnych początków przyjmowała wielopostaciowe formy: od nowych sposobów żywienia i opieki w czasie choroby, przez nowe zabiegi oczyszczania ciała, do stopniowo coraz bardziej sterylnych warunków mieszkaniowych. „Więcej władzy” przekłada się więc na konkretne efekty: spadek poziomu zachorowalności, zanik wielkich fal epidemii, wydłużenie średniej długości życia, zwiększenie przeżywalności w każdej z grup wiekowych”<sup>20</sup>. Władza jest legitymizowana za pomocą efektów kontroli oraz

---

18 M. Foucault, *Wola wiedzy*, tłum. T. Komendant, [w:] tegoż, *Historia seksualności*, op. cit., s. 125, [w:] W. Mackiewicz, op. cit., s. 381.

19 Ibid., s. 15.

20 W. Mackiewicz, op. cit., s. 392.

technologii bezpieczeństwa, w których centrum znajduje się ciało. Oddziałuje na każdą sferę życia – zarówno „nagiego”, jak i „politycznego”, idąc za Giorgio Agambenem, dla którego biopolityka niesie ze sobą niemożność oddzielenia biologii od polityki, a praw człowieka od praw obywatelskich. „Nagie życie” (*bios*) podporządkowane jest kulturze, polityce i systemowi prawnemu, uwikłane w normalizujące konwencje i zasady, a także podporządkowane optymalizacji produkcyjnych czy ekonomicznych osiągnięć państw<sup>21</sup>. Powołując się na koncepcję biopolityki Foucault, włoski filozof wskazuje jej ambiwalentne konsekwencje – z jednej strony rozwój ekonomii i medycyny oraz wzrost populacji, z drugiej podporządkowanie życia jednostki postępowi gospodarczemu i wykluczenie takiego życia, które z jakichś powodów nie mieści się w przyjętych normach (czego skrajnym, tragicznym odzwierciedleniem stały się systemy totalitarne i obozy koncentracyjne). „Strategia biopolityki polega na tym, że stara się ona uwzględnić wszystkie dziedziny, które mają wpływ na ciało jednostek: od polityki mieszkaniowej do zasad architektonicznych, od polityki prowadzenia wojen do ekonomicznych ograniczeń w handlu międzynarodowym, wreszcie od etyki seksu do stylu ubioru”<sup>22</sup> – podsumowuje Mackiewicz.

Przywołane przez mnie niektóre z mechanizmów kontroli i nadzoru, jakie wobec ciała wykształciła władza dyscyplinarna, Foucault podporządkował tzw. „imperatywowi zdrowia”, który stał się ogólnym celem i obowiązkiem człowieka w społeczeństwie – człowieka zawsze gotowego do pracy na rzecz systemu kapitalistycznego, podporządkowanemu nowoczesnej, odpodmiotowionej i niejawnej władzy. Jak wskazywał Lyotard, za pośrednictwem informatyzacji i rozwoju technologii władza stała się w XX wieku *de facto* kondycją istnienia – kondycją performatywną. Fizyczny panoptikon zamienił się w cyberarchitekturę cyfrowego świata, pozostającą poza realnym czasem i przestrzenią – władza performansu, w przeciwieństwie do dyscypliny i kaźni, generuje zarówno ciała fizyczne, jak i cyfrowe – twierdzi McKenzie – „Najbardziej uderzającym aspektem władzy performatywnej jest to, że właśnie zachęca ona do transformacji, innowacji, a nawet transgresji i perwersji. Nie jesteśmy już przedmiotami dyscypliny – performujemy.

---

21 Zob. G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Warszawa 2008.

22 W. Mackiewicz, op. cit., s. 403.



Robimy swoje wielozadaniowo. Ten właśnie aspekt performansu jest szczególnie kłopotliwy, odsłania bowiem libidinalną infrastrukturę dzisiejszej dominacji”<sup>23</sup>.

## 2. Performatywne wytwarzanie wspólnoty. Rytuały przejścia

W latach 60. XX wieku, gdy kształtowała się dopiero teoretyczna wiedza o performansie, uwaga badaczy skupiła się na pojęciu *przedstawienia*, co zbliżyło do siebie antropologów i teatrologów, a w konsekwencji nadało performatyce „antropologicznego odchylenia”<sup>24</sup>. Victor Turner i Richard Schechner współpracowali ze sobą blisko od 1977 do 1983 roku, współtworząc konferencje wokół rytuału i performansu, na kilka lat przed powstaniem pierwszego na świecie Wydziału Performatyki na Uniwersytecie Nowojorskim. Turner był teoretykiem rytuału o utopijnym spojrzeniu na rolę performansu w życiu społecznym: „Kultury najpełniej wyrażają się i nabierają świadomości poprzez swoje rytuały i performanse. Performans jest dialektyką *przepływu*, to znaczy spontanicznego ruchu, w którym działanie i świadomość stanowią jedno, oraz *refleksyjności*, w której zasadnicze sensy, wartości i cele ukazują się w *działaniu*, kształtując i wyjaśniając zachowanie. Performans jest świadectwem naszego wspólnego człowieczeństwa, ale wyraża też wyjątkowość poszczególnych kultur. Wnikając w swoje performanse i ucząc się ich gramatyki i słownictwa, lepiej się wzajemnie poznamy”<sup>25</sup>. Turnera fascynowała faza liminalna, którą zdefiniował, rozwijając teorię trójdzielnej struktury rytuału Arnolda van Gennepa. Procesem liminalnym (lime – łac. „próg”) określał moment fazy progu w *rytuale przejścia*, który podzielił na etapy wyłączenia, progu i włączenia<sup>26</sup>. Konceptualizacja fazy progu to próba uchwycenia procesu transformacji – momentu, w którym jednostka funkcjonuje poza czasem – a także poza prawem i poza konwencjami – aby w finalnym etapie ceremonii czy rytuału, osiągnąć nowy status społeczny i wcielić obowiązujące dla niego normy. Jak to ujmuje Erica Ficher-Lichte,

---

23 J. McKenzie, op. cit., s. 243.

24 R. Schechner, op. cit., s. 33.

25 V. Turner, *ze spotkania organizacyjnego przed „Światową konferencją na temat rytuału i performansu*, [w:] R. Schechner, op. cit., s. 33.

26 V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dzurak, Warszawa, 2010.

faza liminalna oznacza bycie pomiędzy, realizowanie czystej potencjalności, która jest fundamentem transformacji w trakcie rytuału<sup>27</sup>. Turner postrzegał ten moment jako najbardziej istotny dla rytuału, ponieważ realizuje możliwość tworzenia nowych sytuacji i tożsamości.

„W takich performansach jak rytuały nie każdy może uczestniczyć. Biorą w nich udział jedynie ci, którzy przeszli przez inicjację w określone praktyki. Czasem rytuał cementuje uczestników w jedną grupę, czasem podtrzymuje społeczne podziały, wykluczenia, stereotypy – kobiety powinny stać tam, mężczyźni tutaj, dla niektórych grup w ogóle nie ma miejsca, i tak dalej. *Czynienie* staje się specyficzną formą *przynależności*”<sup>28</sup> – pisze Diana Taylor w „*Performansie*”, opracowaniu z 2012 roku, w którym założycielka nowojorskiego Hemispheric Institute of Performance and Politics analizuje pozostające poza głównym nurtem zjawiska z Ameryki Środkowej i Południowej, akcentując w swoich badaniach, podobnie jak McKenzie i Butler, polityczny wymiar performansu. Rytuały służą nie tylko odtwarzaniu społecznych norm, ale przede wszystkim warunkują w uczestnikach i uczestniczkach poczucie wspólnoty i przynależności – to momenty, w których unaocznia się i działa kolektywne ciało i jego społeczna choreografia. Wzmacnianiu czy formalizowaniu rytuałów społecznych od wieków towarzyszy kultura – różne, ewoluujące formy widowisk i przedstawień stanowią nośniki kulturowych toposów i archetypicznych wzorców społecznych. Dotykam tu obszernej dychotomii natura – kultura, ciało – normy, której świadomie nie pogłębiam. Interesuje mnie rytuał w kontekście procesu konstruowania cielesnej wspólnoty, o czym więcej będę pisać w kolejnym rozdziale. Istota rytuału zainspirowała rozwój nauki o performansie, jako coś, co wydarzając się, powołuje do istnienia nowy stan rzeczy (wszystko zaczęło się w końcu od austinowskiego *performatywu* – czynienia za pomocą języka). I w tej istocie – momencie czystej możliwości, procesie *stawania się*, w przejściu między jednym stanem a drugim – w fazie liminalnej dostrzegam transgresyjny wymiar performansu. Jak pisze Schechner: „*Limen* to próg, wąski pas ani zewnątrz, ani wewnątrz budynku czy pokoju, łączący jedną przestrzeń z inną, a raczej przejście między miejscami niż miejsce samo w sobie. W performansach

27 E. Fischer-Lichte, *Performatywność*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018, s. 63.

28 Diana Taylor, *Performans*, tłum. Borowski Sugiera, Kraków 2018, s. 23.

rytualnych czy artystycznych wąska przestrzeń limen znacznie się rozszerza – zarówno dosłownie, jak i pojęciowo. To, co zazwyczaj jest ledwie przejściem ku czemuś, staje się miejscem działania. I przy tym samo działanie jest, by użyć formuły Turnera, „ni tym, ni owym”. Rozszerza się ono w czasie i przestrzeni, ale zachowuje szczególną przejściowość czy tymczasowość. (...) Pod względem pojęciowym to, co wydarza się w czasoprzestrzeni liminalnej, również ulega wzmocnieniu czy podkreśleniu”<sup>29</sup>.

Performatywność niesie więc ze sobą dwa wymiary – z jednej strony to współczesna forma oraz immanentna kondycja władzy nad jednostką i tym, jak funkcjonuje w społeczeństwie. Z drugiej strony jest to warunek możliwości, przestrzeń, w której staje się możliwe przekraczanie ograniczeń i odrzucanie normatywnych wartości, a także transformacja potrzebna do funkcjonowania w konkretnej społeczności. Performans rytualny, poza tym, że często jest niezbędnym wydarzeniem przejściowym (jak inicjacja chłopców w ludach plemiennych, chrzest albo ślub), może stanowić rodzaj wytrychu w codziennej rzeczywistości. Taką funkcję pełni przede wszystkim teatr, ale także różne rodzaje wspólnotowych zgromadzeń, jakimi współcześnie mogą być imprezy taneczne, demonstracje, manifestacje, ceremonie religijne, bądź świeckie. „W stanie liminalnym ludzie uwalniają się od wymogów powszedniego życia. Czują się zjednoczeni z towarzyszami; zawiesza się osobiste i społeczne różnice. Ludzie czują się podniesieni na duchu, oczyszczeni, porwani”<sup>30</sup> – Schechner przywołuje w tym kontekście turnerowskie pojęcie *communitas*, oznaczające stosunki między osobami uczestniczącymi we wspólnym obrzędowym przejściu. Stan *communitas* o spontanicznym charakterze to intymna, bezpośrednia sytuacja, w której zanika status społeczny, ustępując miejsca głębokiemu poczuciu równości między jej uczestnikami i uczestniczkami. Jak twierdzi Schechner, geneza performansu nie mieści się wyłącznie w rytuale czy jakiejś formie sztuki. Wywodzi się z napięcia między rozrywką a skutecznością, pomiędzy którymi roztacza się pole różnorodnych zjawisk: „Jest faktem, że w dowolnym momencie, w każdej części świata i w każdej kulturze ludzie uprawiali i uprawiają taniec, muzykę i teatr. Używają performansów w rozlicznych celach, obejmujących rozrywkę, obrzęd, budowę społeczności i życie

29 R. Schechner, op. cit., s. 85.

30 Ibid., s. 89.

towarzyskie. Funkcje te można łącznie określić jako napięcia między rozrywką a skutecznością. Pragnienie, by wyobrazić sobie „pierwszy performans”, więcej nam mówi o tym, o czym marzyli uczeni danej kultury, niż o tym, co rzeczywiście mogło się kiedyś wydarzyć<sup>31</sup>. Jest za to pewne, że performans jako rytuał jest ściśle związany z ciałem – i ono również scala doświadczenie wspólnoty zjednoczonej w doświadczeniu liminalnym. Wspólnota, która powstaje w kolektywnym doświadczeniu, jest wspólnotą ciała i jego własności – ruchu oraz tego, jak przebiega, czyli choreografii.

### 3. Praktyki choreograficzne w sztuce i na ulicach

*„Nie chodzi o to dlaczego tańczę; chodzi o to, że tańczę i to jest polityczne”*

Deborah Hay, *52 Portraits*<sup>32</sup>

Choreografia społeczna jest stosunkowo nowym pojęciem w polskiej teorii tańca i performansu. Pierwsze teoretyczne opracowanie tego zjawiska ukazało się w 2018 roku. *„Choreografia – polityczność”* pod redakcją Marty Keil, to zbiór różnych perspektyw – tekstów zarówno badaczek i badaczy, jak i artystek i artystów – na współczesne praktyki choreograficzne w kontekście społeczno-politycznym. Choreografia jest tu rozumiana nie tylko jako sposób organizacji ciała w przestrzeni publicznej, ale także jako sposób myślenia oraz zbiór narzędzi czy mechanizmów, za pomocą których idee społeczne, estetyczne i polityczne są realizowane poprzez ciała w ruchu. Choreografia jako wytwarzanie i materializacja myśli, ideologii, zasad, a także relacji instytucjonalnych, jako forma protestu oraz redefiniowania wspólnot estetycznych czy wspólnot wartości. Jak pisze Marta Keil, „(...) choreografia, zmieniając sposób postrzegania, decydując o widzialności jednych elementów, a inne pozostawiając poza polem widzenia, staje się bezcennym narzędziem formułowania i wyrażania myśli, metodą porządkowania rzeczywistości i przestrzeni umożliwiającą odzyskanie głosu<sup>33</sup>”.

---

31 Ibid., s. 100.

32 Strona internetowa projektu *52 Portraits*, <http://52portraits.co.uk/home/2016/9/12/deborah-hay>, [dostęp: 3.04.2021].

33 *Choreografia: polityczność*, red. Marta Keil, Warszawa – Poznań – Lublin 2018, s. 5.

Nie tylko ruch ciał w przestrzeni publicznej uwikłany jest politykę. Choreografia artystyczna jako sztuka performatywna generuje szereg pytań – „(...) a każdy wybór – przekonuje autorka – niesie ze sobą konsekwencje: dla twórcy i twórczyni, dla widzów, dla danej praktyki artystycznej i społecznej. Polityczność to przecież także sposób ustanawiania relacji między artystą/artystką a odbiorcą/odbiorczynią”<sup>34</sup>. Mark Franco, choreograf i historyk tańca, zauważa, że od XVII wieku taniec wytwarzał i podtrzymywał tożsamości narodowe czy oparte na płci kulturowej oraz rasie, a także wizerunki monarchii<sup>35</sup>. Taniec zawsze był sprzężony z ideologią, a w latach 30. i 40. XX wieku stał się „(...) częścią konfliktu ideologicznego między kapitalizmem, faszyzmem i komunizmem w Ameryce i Europie Zachodniej”<sup>36</sup>. I choć nie działa bezpośrednio w sferze polityki, ze względu na swój ideologiczny charakter taniec niesie ze sobą nieuchronny efekt polityczny; może odgrywać polityczną rolę, nie mówiąc bezpośrednio o polityce. Taniec dworski na przykład ucieleśniał system władzy monarszej i jej reprezentację, a tańce ludowe czy plemienne służyły i służą wzmocnieniu tożsamości wspólnot. Ewolucja stylistyczna tańca w XX wieku – od jego uwikłania w totalitaryzmy i państwową biurokrację na początku stulecia (szczególnie w Niemczech i Ameryce Północnej), po wyzwolenie tańca postmodern<sup>37</sup> od ideologii i kanonu w latach 60. – odzwierciedla w jaki sposób ta forma sztuki jest ściśle powiązana z politycznością, przez Marka Franco rozumianą jako „(...) bardzo precyzyjny splot różnych sił i motywów, które kształtują to, co osobiste, artystyczne i instytucjonalne”<sup>38</sup>. W środowisku współczesnych badaczy i badaczek tańca wciąż aktualną pozostaje debata metodologiczna między – jak to ujmuje Franko – formalizmem i kontekstualizmem w podejściu do dyscypliny tańca. „Model formalistyczny poszukuje narzędzi opisowych i teoretycznych, które objaśniają doświadczenia taneczne w najbardziej bezpośredni sposób (np. poprzez analizę ruchu), natomiast model kontekstualny postrzega taniec jako rozszerzenie lub ujawnienie praktyk społecznych – w formie działania symbolicznego – a więc w pewnym stopniu konceptualizuje taniec jako

---

34 Ibid., s. 2.

35 M. Franco, *Taniec a polityczność: stany wyjątkowe*, [w:] *Choreografia: polityczność*, op. cit., s. 36.

36 Ibid., s. 37.

37 Zob. Sally Banes, *Terpsychora w tenisówkach*, Kraków 2014.

38 Ibid., s. 38.

zapośredniczenie”<sup>39</sup>. To drugie podejście jest obszarem badania politycznego wymiaru performansu, jakim jest taniec, a więc strategii, dzięki którym taniec *działa*. Franko odwołuje się do trzech obszarów metodologicznych: polityki, płci kulturowej oraz tożsamości. Spojrzenie na ciało jako nośnik historii politycznej umożliwia ujęcie relacji między tańcem a polityką z perspektywy choreografii, czyli logiki ruchu i performansu<sup>40</sup>. Rezonuje to ze słowami teoretyczki performansu Felici McCaren, która we wstępie do analizy historii kobiet z perspektywy tańca, pisze: „Taniec na scenie reprezentuje nie tylko sztukę czy rozrywkę, ale również sposoby poznawania, mierząc się przy tym z całą historią wiedzy cielesnej, zarówno tej odrzucanej, jak i akceptowanej przez nowoczesność (...)”<sup>41</sup>. Taniec to forma sztuki, która zaczyna się od indywidualnego ciała, ale rozwija i ewoluuje w ciele społecznym, kolektywnie. Historia tańca odsłania antropologiczny i filozoficzny stosunek do ciała oraz politykę reprezentacji – ciało jest w końcu żywym nośnikiem historii politycznej i społeczno-kulturowej, soczewką zmian zachodzących we współczesnej kulturze. Historię tę możemy również czytać w kontekście przemian w sztuce. Awangardy artystyczne początku XX wieku (futuryzm, dadaizm, surrealizm, konceptualizm, minimalizm) nie pomijały tańca, a dodatkowo pojawiły się w tym okresie zupełnie nowe formy sztuk performatywnych, takie jak *happening* czy *body art*. Przeniesienie punktu ciężkości z obiektu – dzieła na proces twórczy – wydarzenie, a także poszerzenie pola sztuki o nowe technologie, splotło się także w czasie z formowaniem tańca jako dyskursywnej przestrzeni kultury. Performans zaś stał się medium eksperymentów z ciałem indywidualnym i ciałem społecznym oraz interakcjami, jakie między ciałami zachodzą w przestrzeni publicznej.

Z perspektywy *estetyki performatywności*, opierając się na teatrologicznej koncepcji Eriki Fischer-Lichte<sup>42</sup>, oddziaływanie między twórcą a odbiorcą dzieła ma wymiar interaktywny i transformujący. „Autopojetyczna pętla feedbacku” to proces, który zachodzi poprzez wspólne obcowanie wykonawców oraz uczestników lub

---

39 M. Franko, *Taniec a polityczność: stany wyjątkowe*, [w:] Choreografia / polityczność..., op. cit., s. 45.

40 Ibid., s. 54.

41 F. McCaren, *Od baletu romantycznego po wczesny taniec modern. Odzyskiwanie historii kobiet*, [w:] *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, Łódź 2017, s. 135.

42 Zob. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

świadków performansu: „Wszystko, co zdarza się w przedstawieniu, można podsumowująco opisać jako ponowne zaczarowanie świata i przemianę wszystkich uczestników zdarzenia”<sup>43</sup>. W kontekście choreografii społecznej estetyka performatywności zostaje poszerzona o estetyzację polityczności. Jak pisze niemiecka socjolożka i teoretyczka tańca Gabriele Klein, nowe formy protestu oraz politycznej partycypacji w przestrzeni publicznej często przyjmują formy estetyzowane, czerpiąc z jednej strony z historii sztuki (dadaizm, futurizm, Bauhaus, surrealizm czy sytuacjonizm), z drugiej – z tradycji kultury ulicznej (obchody karnawału, uliczny teatr i performans, okupowanie pustostanów, placów budowy, torów kolejowych)<sup>44</sup>. Choreografia zbiorowości w przestrzeni miejskiej posiada polityczną sprawczość. Aby posłużyć się słowami Judith Butler z samego początku „*Zapisków o performatywnej teorii zgromadzeń*” – „zagadnienie to jest zarazem starte i aktualne”<sup>45</sup>. Punktem wyjścia dla rozważań dotyczących współczesnej choreografii społecznej oraz performatyki protestu są masowe demonstracje, które odbiły się szerokim echem w mediach tradycyjnych i społecznościowych. Te największe – z początku drugiej dekady XX wieku – Ruch Occupy Wall Street (2011), Arabska Wiosna (2010-2012) czy protesty spowodowane kryzysem gospodarczym w Grecji (2010-2012) stały się ikonicznymi przykładami nowego, ulicznego aktywizmu społecznego. Klein przywołuje pierwsze użycie terminu „choreografia społeczna”, które pojawiło się w kontekście krytycznoliterackim za sprawą Andrew Hewitta, który postrzegał choreografię jako metaforę nowoczesności – podkreślając, że „sfera estetyki jest częścią składową porządku społecznego”<sup>46</sup>. To znaczy, że perspektywa choreograficzna wychodzi poza estetykę i bierze pod uwagę relacje między ciałami, relacje społeczne. Klein przeformułowuje tę koncepcję z perspektywy socjologii i krytyki tańca. W tym ujęciu choreografia społeczna „(...) łączy myślenie o choreografii wywodzące się z praktyki tańca współczesnego, a więc organizację ciał w czasie i przestrzeni (czasami utrwaloną w notacji) oraz socjologiczną koncepcję porządku społecznego (Norbert Elias) (...) Z tej perspektywy choreografia społeczna odnosi się do konkretnych przestrzennych i czasowych układów ciał, fizyczności

---

43 Ibid., s. 289.

44 G. Klein, *Kolektywne ciała protestu*, [w:] *Choreografia: polityczność...*, op. cit., s. 147.

45 J. Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, tłum. J. Bednarek, Warszawa 2016, s. 5.

46 G. Klein, op. cit., s. 150.

i przedmiotów, pozostających między sobą we wzajemnych i między-cielesnych relacjach (np. w ruchu ulicznym, w trakcie demonstracji, na parkiecie klubu)<sup>47</sup>. Analogicznie do dychotomicznej natury performatywności, choreografia społeczna także mieści w sobie dwie skrajne natury – może być oddolna, spontaniczna oraz sprawcza czy unarzędziowiona. Jej nośnikiem również jest żywe ciało, które wychodzi poza funkcję nośnika znaczeń ku byciu narzędziem protestu. Współobcowanie ciał w przestrzeni publicznej – zgromadzenie, „liczba mnoga performatywności”<sup>48</sup> – staje się jednocześnie warunkiem i możliwością politycznej efektywności.

#### **4. Zwrot performatywny i sztuka partycypacji**

Wspomniane awangardy początku XX wieku przyczyniły się do ukonstytuowania ciała jako medium oraz wydarzenia jako dzieła sztuki. W okresie powojennym, z eksperymentalnych ruchów związanych z tańcem i teatrem zrodziła się sztuka performans, łącząca ekspresję cielesną z konceptualnym podejściem do wytwarzania nowej rzeczywistości. Performowanie to w końcu powoływanie do życia nowy stan rzeczy; rytualna, bezprecedensowa albo łącząca obie te cechy akcja, mająca na celu wywołanie określonej sytuacji między jej uczestnikami i uczestniczkami lub twórcą i publicznością. Konceptualizm niewątpliwie odegrał ważną rolę w transformowaniu praktyk artystycznych tego czasu, torując drogę ku przekraczaniu granic między sztuką a różnymi przestrzeniami życia codziennego i społecznego. Jak pisze Marvin Carlson, już w połowie lat 60. sztuka performansu i sztuka ciała (body art) zaczęły być postrzegane jako coś swoistego, niezależnego od sztuki konceptualnej<sup>49</sup>. Allan Kaprow w Stanach Zjednoczonych, Joseph Beuys w Niemczech, Gilbert i George w Wielkiej Brytanii czy artyści i artystyki międzynarodowej grupy FLUXUS – wielkie nazwiska zachodniej historii sztuki ugruntowały zwrot performatywny, który równie silnie, co sztukę, rewolucjonizował muzykę, literaturę, teatr i myśl humanistyczną.

„Performance stał się słowem w humanistyce tak popularnym, jak niegdyś

---

47 Ibid., s. 151.

48 J. Butler, op. cit., s. 11.

49 M. Carlson, op. cit., s. 168.



tekst. Czasami odnosi się wrażenie, że słowo performance stało się wytrychem i właściwie wszystkie działania można określić mianem performance'ów. Kiedyś byliśmy skłonni wszystko widzieć jako tekst, dzisiaj jako performance<sup>50</sup> – pisała Ewa Domańska w 2007 roku, zauważając, że performatyka stała się naukowym paradygmatem w latach 80., kiedy zaczęły powstawać pierwsze instytuty i ośrodki badawcze oferujące studia w tej dziedzinie; gdy badacze przyjęli, że performatywność to kluczowy aspekt bycia-w-świecie, a także konstruowania społeczności i wspólnoty. Sztuka zbliżyła się do życia, a nauka do sztuki, której strategię zyskały na wartości badawczej. Ciało pozostaje zaś w centrum wszystkich tych sfer, a jego choreografia nowym sposobem wytwarzania i analizowania ludzkiej myśli, znaczeń, idei i wartości. Zwrot performatywny w sztuce sytuuje się we wzajemnych zależnościach – synergii – między teatrem, tańcem, choreografią, sztukami wizualnymi i sztuką dźwięku. Charakterystyczne, immanentne dla niego zjawiska to po pierwsze demokratyzacja ruchu – włączanie codziennych ruchów i zachowań w sferę tańca i choreografii artystycznej, w czym za pionierską uznaje się twórczość amerykańskiego Judson Dance Theatre; po drugie nowe – performatywne – narzędzia budowania wspólnoty estetycznej, zarówno trwałej, jak i tymczasowej, co zakłada również włączanie odbiorców sztuki w proces jej wytwarzania; po trzecie – ważną przestrzenią zwrotu performatywnego są działania o wymiarze aktywistycznym i politycznym, które przejmują strategię performatywną, by zyskać sprawczość w kontekście społecznym oraz instytucjonalnym.

Pierwszą próbą całościowego odtworzenia i ujęcia w ramach wystawy fenomenu zwrotu performatywnego w Polsce była wystawa *Inne Tańce* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. W 2018 roku badaczki i kuratorki związane z tą instytucją podjęły się „przerzucenia pomostu – jak pisze Małgorzata Ludwisiak – między dziś a spektaklem z 1982 roku<sup>51</sup>. Ten spektakl to właśnie tytułowe „*Inne Tańce*” Akademii Ruchu, jednego z najważniejszych eksperymentalnych polskich teatrów – praca, która przez współczesne badaczki performansu została uznana za prekursorską. Oparcie kuratorskiego projektu w kontekście twórczości grupy miało

---

50 E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, [w:] „Teksty Drugie” nr 5, Warszawa 2007.

51 M. Ludwisiak, *Co się powtarza, a co się przemieszcza*, [w:] *Inne Tańce. Zwrot performatywny w sztuce polskiej XXI wieku*, Warszawa 2019, s. 9.

równie silne uzasadnienie w historii instytucji. Od 1990 roku funkcję dyrektora CSW Zamek Ujazdowski pełnił założyciel i lider Akademii Ruchu, Wojciech Krukowski, dzięki któremu jej założenia programowe oparte były na interdyscyplinarnym podejściu, upowszechniającym i nadającym wagi sztukom performatywnym. To zestawienie zjawisk, będących w kilkudziesięcioletnim odstępie czasowym, ale tak bliskiej estetyce i znaczeniu, tworzy pewien konkretny dyskurs performatywności na gruncie polskim, który stanowi wciąż wyzwanie dla teoretyków i badaczek. Pola sztuki pozostają bowiem w ciągłym ruchu, przemieszczeniu; jak to ujmuje Ludwisiak: „(...) określone przez nie pole jest ciągle w grze”<sup>52</sup>. Pionierskie „*Inne Tańce*” to pierwszy przykład choreografii teatralnej w Polsce, która podniosła gesty zaczerpnięte z codziennego życia do rangi sztuki. Przestrzeń spektaklu i zarazem rytm zachowań performerów i performerek wyznaczał tu biały kwadrat rozłożonego na podłodze płótna, a ich niepowiązane ze sobą, kompulsywne ruchy (kroki, podskoki, stanie w bezruchu, wiązanie butów, zdejmowanie ubrań) – „tańce” – wydarzają się w ramach swojej wewnętrznej, transowej logiki, odwzorowując codzienne zachowania różnych grup społecznych w polskiej rzeczywistości lat 80. XX wieku. Towarzysząca zarówno temu, jak i innym spektaklom Akademii Ruchu muzyka punkowa (Brygada Kryzys czy Białe Wulkany) osadza je w ówczesnym kontekście politycznym, jakim był stan wojenny<sup>53</sup>. Podobne strategie przyjmowali amerykańscy prekursorzy tańca post-modern na przełomie lat 60. i 70., kiedy przez ich kraj toczyły się polityczne zamieszki<sup>54</sup>. Sceneria „*Innych Tańców*” mogła przypominać zwłaszcza „*Satisfying Lover*” (1967) lub „*State*” (1968) Steve'a Paxtona, twórcy kontakt improwizacji i członka Judson Dance Theatre. To spektakle, w których duże grupy ludzi, najczęściej amatorów lub nieprofesjonalnych tancerzy i tancerek przechodziły przez pomieszczenie, zatrzymując się lub siadając na krześle, by zaraz ruszyć dalej albo – jak w „*State*” – stojąc nieruchomo w przestrzeni galeryjnej. „*Inne tańce*” odnosiły się więc do postmodernistycznej rewolucji w podejściu do ciała, której prekursorom chodziło o wydobycie zupełnie innych, niż w dotychczasowej historii

---

52 Ibid., s. 11.

53 FilMOTEKA Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie,

<https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/akademia-ruchu-inne-tance>, [dostęp: 25.04.2021].

54 S. Banes, *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*, tłum. A. Grabowski i J. Majewska, Kraków 2013, s. 15.

tańca własności „naturalnego” ruchu. Jak pisze Sally Banes: „Chodzi o działanie niezdeformowane w celu uzyskania teatralnego efektu, oczyszczone z emocjonalnych naleciałości, literackich odniesień lub manipulowania czasem. Skok, upadek, bieg lub krok wykonuje się, nie zwracając uwagi na wdzięk, wygląd czy techniczną sprawność. Działanie zawiera w sobie tyleż zawahań i szorstkości oraz trwa tak długo, jak długo trwałoby poza teatrem. Ciało rozciąga się lub napina nie bardziej niż w codziennym życiu”<sup>55</sup>. Ten nowy, inny taniec to już nie sposób wyrażania podmiotowości, a raczej narzędzie badania rzeczywistości, narzędzie krytyczne i dyskursywne, a ponadto demokratyczne – od tej pory tańcem mogło być wszystko to, co poza jego polem, a tancerzem każdy i każda. Ten aspekt szczególnie trafnie oddaje charakter zwrotu performatywnego, będącego jednocześnie przyczyną i skutkiem postrzegania performatywności jako paradygmatu współczesnej rzeczywistości – zarówno społecznej, jak i artystycznej.

Drugi zwrot performatywny, nawiązujący do tego z lat 60. i bezpośrednio do niego nawiązujący, rozwijał się w sztuce Europy Zachodniej w latach 90. XX wieku. Jak zauważa Agnieszka Sosnowska, kuratorka wystawy „*Inne Tańce*”, na jego kształtowanie miała szczególny wpływ choreografia eksperymentalna, konceptualna – choreografia, która zaczęła coraz mniej przypominać taniec, a coraz mocniej czerpać z innych dyscyplin i form artystycznych, takich jak performans, instalacja, wystawa czy koncert. Granice między choreografią a performansem zostały zatarte, a między różnymi dyscyplinami sztuki i nauki zawiązał się głęboki dialog<sup>56</sup>. Choreografowie tacy jak Jerome Bel czy Xavier Le Roy przedłużyli postmodernistyczną tradycję pod koniec lat 90., wyznaczając kierunek rozwoju tańca i sposobu myślenia o ciele w ruchu na kolejną dekadę: „Zainteresowanie codziennymi sposobami posługiwania się ciałem było równie żywe, jak w latach 60., jednak odmienne – pisze Sosnowska – Artyści zaczęli przyglądać się nie tylko temu jak chodzimy czy skaczemy, ale poszerzyli spektrum o gesty związane z kulturą popularną czy nowymi mediami. Interesowało ich to, jak ruszamy się na siłowni, na dyskotekowym dancefloorze, jak pozujemy do *selfie*. (...) Obsesja na punkcie gestów rozszerzyła więc pole rażenia, obejmując kolejne sfery życia i wyostrzając wrażliwość na to, co najbardziej współczesne – nowe gesty związane z obecnością w sieci (Facebook, Instagram),

<sup>55</sup> Ibid., s. 18.

<sup>56</sup> A. Sosnowska, *Inne tańce, czyli zwrot performatywny po polsku*, [w:] *Inne Tańce...*, op.cit., s. 15.

kulturą młodzieżową (teledyski, scena klubowa), subkulturami (hip-hop, voguing) czy widowiskami masowymi (koncerty, sport)<sup>57</sup>. Współczesna choreografia dekonstruuje więc procesy wcielania norm, znaczeń i wartości, jakie wytwarza kultura popularna oraz neoliberalny kapitalizm, nawiązując do spuścizny klasyków tańca post-modern (Yvonne Reiner, Judson Dance Theatre) – odrzucając formułę spektaklu, teatralnej iluzji i tanecznej wirtuozerii. Należy jednak wspomnieć o dychotomicznym charakterze rozwoju polskiej sceny performatywnej, opartym na napięciu między tradycjami amerykańskiej neoawangardy a silnie teatralnej tradycji rodzimej sceny, zdominowanej spuścizną Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora. Sztuka performansu w Polsce, rozwijająca się od końca lat 60. – szczególnie w środowisku Galerii Foksal – by odnieść się do kanonicznego przykładu w polskiej historii sztuki, jakim jest *Panoramyczny happening morski* Kantora, zrealizowany podczas koszalińskiego pleneru w 1967 roku – wyrosła z „modernistycznego przywiązania do figury artysty jako demiurga” i „poszukiwania czystości medium”<sup>58</sup>, izolując się od zachodnich nurtów i tendencji neoawangardowych. Niekoniecznie świadomie, biorąc po uwagę kontekst PRL-u – jednak na tle rodzimej tradycji, działania Akademii Ruchu odbierane są z punktu widzenia dzisiejszego zwrotu performatywnego jako pionierskie, a nawet rewolucyjne. Twórczość tej grupy to tradycja, którą pokolenie współczesnych polskich choreografek i performerek, w znacznej części po studiach na zachodnioeuropejskich uczelniach (to na przykład Marta Ziółek, Wojtek Ziemilski, Ania Nowak czy Cezary Tomaszewski), mogą uznawać za swoją. Zwrot performatywny w polskiej sztuce, na dobre już przyjęty i rozpoznany, widoczny jest ponadto przede wszystkim w programach instytucji – performans i taniec zadomowiły się na stałe w galeriach i teatrach, nie tylko awangardowych i eksperymentalnych, jak pionierska w tym kontekście Komuna/Warszawa. Minęła dekada od inauguracji projektu *RE//MIX*, realizowanego w Komunie w latach 2010-2014 (początkowo koordynowanego przez Tomasza Plate, a później Martę Grudzińską), polegającego na odtwarzaniu przez choreografów i choreografki młodego pokolenia kanonicznych lub ważnych dla nich prac performatywnych z drugiej połowy XX wieku. W kilkudziesięciu spektaklach, które powstały na przestrzeni tych lat, artyści nie rekonstruowali performansów, a raczej –

---

57 Ibid., s. 17.

58 Ibid., s. 19.

jak to ujmuje Sosnowska – wprowadzali „(...) element przesunięcia, interpretacji, a nieraz i krytyki. Remiksy okazały się przewrotną formą uzupełnienia luki w lokalnej historii praktyk performatywnych, odrobieniem zaległej lekcji z przeszłości. Chodzi przede wszystkim o to, że wiedza o eksperymentach Judson Dance Theatre czy amerykańskiej sztuce performansu, formacyjna dzisiaj dla sztuki zachodniej, w Polsce została zepchnięta na boczny tor przez wspomniane wcześniej rodzime praktyki”<sup>59</sup>. Remiksowano między innymi Carolee Schneemann (Marta Ziółek), Marinę Abramovic (Łukasz Chotkowski), Trishę Brown (Ramona Nagabczyńska), Laurie Anderson (Wojtek Ziemilski), Oskara Schlemmera (Alex Baczyński-Jenkins), Merce'a Cunninghama (Iza Szostak), Yvonne Reiner (Weronika Pelczyńska) czy Annę Halprin (Aleksandra Borys); niektórym z remiksujących choreografek i choreografów poświęcę więcej uwagi w dalszej części tej pracy. Projekt miał jeszcze co najmniej dwie ważne aspiracje – po pierwsze zintegrowanie środowiska artystów performatywnych i stworzenie platformy aktywnej wymiany, edukacji oraz autorefleksji. Po drugie, wytworzenie pola gry z przeszłością oraz trudną do określenia granicą między zapożyczeniem a nieodłączną dla kultury i sztuki ciągłą transmisją cytatów czy odniesień. W 2012 roku nakładem Krytyki Politycznej ukazała się książka „*Nowy Taniec. Rewolucje Ciała*” pod redakcją Witolda Mrozka – wskazująca najciekawsze zjawiska z pogranicza choreografii, teatru i sztuk wizualnych i omawiająca uwikłanie tańca w politykę i historię. Jednym z tekstów zebranych w antologii jest podsumowanie programu RE//MIX-ów autorstwa Agaty Łukszy, która zauważa, że w konsekwencji współpracy Komuny/Warszawa z Instytutem Muzyki i Tańca, waga tańca w programie tego teatru została niejako zinstytucjonalizowana<sup>60</sup>. I mimo że taniec i choreografia wciąż są jeszcze silnie związane z teatrem, baletem czy operą, to w ciągu ostatniej dekady zyskały ważne miejsce w obiegu sztuki, a także nowe ośrodki – w których równie ważne miejsce, co praktyka, zajmuje teoria i rozmaite programy badawcze, poświęcone choreografii artystycznej i od niedawna również społecznej (to na przykład Centrum w Ruchu w Warszawie czy Stary Browar Nowy Taniec działający w ramach Art Station Foundation w Poznaniu).

---

59 Ibid.

60 A. Łuksza, *O nich//o sobie samych*, [w:] *Nowy taniec. Rewolucje ciała*, red. Witold Mrozek, Warszawa 2012, s. 139.

Choreografia i performatywność to także nieodłączne własności praktyk w polu sztuki partycypacyjnej i zaangażowanej. Nie funkcjonowałyby one w końcu bez estetyki performatywności, w której – według Fischer-Lichte – zaszły w XX wieku znaczące przemiany, istotne nie tylko dla teatru, ale i dla nowych kontekstów w jakich performans zaczął funkcjonować, wynosząc na pierwszy plan współuczestnictwo twórcy i odbiorcy, artyści i uczestników jego działania. Claire Bishop w książce „*Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*” określa sztukę partycypacji jako poszerzone pole sztuk poststudyjnych, czyli tendencji, które uwolniły sztukę od tradycyjnych przestrzeni produkcyjnych i ekspozycyjnych, na rzecz zbliżenia z tym, co poza ich granicami – środowiskiem miejskim, wiejskim i naturalnym oraz publicznością szerszą, niż tradycyjna widownia. Przytacza szereg nazw, pod jakimi są dziś znane: to sztuka zaangażowana społecznie, sztuka społeczności lub wspólnot eksperymentalnych, sztuka dialogiczna, pobrzeżna, interwencyjista, kolaboratywna – sztuka współpracy, kontekstualna czy właśnie partycypacyjna<sup>61</sup>. To praktyki, którymi zainteresowanie wzrosło dynamicznie w latach 90. XX wieku na całym świecie, wraz z popularnością tematyki społecznej i pojawiającego się pragnienia, by tradycyjny związek między artystą, wytwarzanym przez niego obiektem a publicznością został określony na nowo. Jak pisze Bishop: „Ujmując rzecz wprost, artysta jest w mniejszym stopniu indywidualnym twórcą oderwanych od siebie obiektów, a bardziej współpracownikiem i wytwórcą sytuacji; dzieło sztuki jako skończony, przenośny i podlegający utowarowieniu projekt jest wyobrażone na nowo jako rozciągnięty w czasie lub długoterminowy projekt z niedoprecyzowanym początkiem i zakończeniem; publiczność, postrzegana wcześniej jako „widz” czy „obserwator”, zostaje obecnie sprowadzona do roli współtwórcy lub uczestnika”<sup>62</sup>. Badaczka sytuuje te przemiany w kontekście sprzeciwu artystów wobec systemu kapitalistycznego i związanej z nim wszechobecnej konsumpcji. Już we wstępie odnosi się do *Estetyki relacyjnej* Nicolasa Bourriauda, podkreślając, że dzięki jego teorii instytucje sztuki otworzyły się co prawda na „projekty o charakterze dyskursywnym i dialogicznym”, jednak sama pochyła się raczej nad twórczością artystów „w mniejszym stopniu

---

61 C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Warszawa 2015, s. 18.

62 Ibid., s. 19.

zainteresowanych estetyką relacyjną niż korzyściami twórczymi płynącymi z partycypacji jako upolitycznionego procesu pracy”<sup>63</sup>. Z perspektywy rynku sztuki działania o charakterze kolektywnym i społecznym – wydarzenia, warsztaty czy publikacje – są znacznie trudniejsze do skomercjalizowania, mieszczą się raczej w sferze sektora publicznego i politycznego. Pozostaje napięcie między chęcią tworzenia sztuki użytecznej, włączającej, aktywizującej a elitarnością kultury, przynależnością odbiorcy sztuki oraz programów instytucji kultury do klasy średniej i konsumowania jej wytworów przez ludzi, którym statut społeczny i ekonomiczny pozwala na kolekcjonowanie sztuki. To jedno z głównych wyzwań sztuki społecznej, która mimo programowej „emancypacji widza”, rzadko unika jakiegoś rodzaju wykluczenia. „W żadnym działaniu w sferze sztuki, w którym ludzie są wykorzystywani w charakterze medium, nie da się zupełnie pominąć etyki”<sup>64</sup> – najlepiej, w kontekście tej pracy, odzwierciedlającą to stwierdzenie Bishop tendencją w sztuce o charakterze performatywnym i cielesnym jest performans delegowany. Od lat 90. artyści zaczęli przekierowywać uwagę z własnej performującej indywidualności, charakteryzującej zwłaszcza akcje nurtu *body art*, na kolektywne ciało jakiejś grupy społecznej, najczęściej nieprofesjonalnych wykonawców. I tu pojawia się napięcie, tym razem między tożsamością zaangażowanych osób a procesem jej odgrywania w ramach akcji artystycznej. „Dzisiejszy performans delegowany wciąż wysoko wartościuje parametr bezpośredniości, ale jego transgresyjny charakter – o ile istnieje – wynika poniekąd z podejścia artystów do przedstawiania i wykorzystywania innych podmiotów. W rezultacie performansy, w których artyści posługują się innymi ludźmi w charakterze materiału twórczego, wywołują ożywione debaty dotyczące etyki reprezentacji. W dzisiejszych warunkach problem czasu trwania performansu nie jest już związany z duchowym wymiarem indywidualnej energii i wytrwałości artysty, lecz z czysto ekonomiczną kwestią dysponowania środkami wystarczającymi na opłacenie podwykonawców”<sup>65</sup>. W grudniu 1999 roku hiszpański artysta Santiago Sierra, po kilku realizacjach, w których zatrudniał nisko opłacanych robotników do tworzenia instalacji albo chowania się do kartonowych pudeł („*People paid to Remain inside Cardboard*

---

63 Ibid., s. 18.

64 Ibid., s. 74.

65 Ibid.

*Boxes*”), wykonał równie kontrowersyjną pracę, polegającą na wytatuowaniu prostej linii na plecach sześciu opłaconych osób („*250 cm Line Tattooed on 6 Paid People*”)<sup>66</sup>. Akcja miała miejsce w Hawanie na Kubie, jednym z krajów będących „przegranymi cywilizacji”, a w których najczęściej Sierra działał, co stawiało go zazwyczaj na ostrzu krytyki – oto uprzywilejowany artysta, reprezentujący zglobalizowany kapitalizm, reprodukuje go zatrudniając robotników z krajów rozwijających się do realizowania swojej pracy. Jak zauważa Bishop na korzyść Sierry, kontekst ekonomiczny był tu dla artysty centralnym zagadnieniem, a jego analizę świadomie włączał do każdego opisu pracy<sup>67</sup>. Innym polem, ku jakiemu skierowali się artyści rozszerzając pole sztuki dla osób wyłączonych z jej rynkowego obiegu, jest edukacja. Już w późnych latach 60. Joseph Beuys, jako wykładowca na Wydziale Rzeźby Kunstakademie w Dusseldorfie, zasłynął eksperymentalnym podejściem do pedagogiki. Protestując przeciwko ograniczaniu liczby studentów na kierunkach artystycznych, przyjął do swojej pracowni 142 osoby, wskutek czego rok później wydalono go z Akademii. Aby dalej realizować swoją wiarę w to, że każdy człowiek może być artystą, Beuys założył własny „Wolny Międzynarodowy Uniwersytet Kreatywności i Badań Interdyscyplinarnych” (1973). „Ta wolna, przeciwstawiająca się zasadzie współzawodnictwa i otwarta akademia, której najistotniejszym celem było realizowanie tkwiącego w każdym człowieku potencjału twórczego, proponowała swoim słuchaczom interdyscyplinarny i wszechstronny program studiów, którego integralną podstawę stanowiły badania kultury, socjologia i ekonomia. Beuys próbował tam wcielić w życie przekonanie, zgodnie z którym ekonomii nie można redukować do kwestii pieniędzy, lecz powinna ona uwzględniać także alternatywne formy kapitału, na przykład ludzką kreatywność”<sup>68</sup> – pisze Bishop i przywołuje w tym kontekście jeszcze jedno działanie artysty w późnej fazie jego twórczości, jaką był projekt zorganizowany w ramach *Documenta 6* (1977), czyli *100 Days of the Free International University*. Zaangażowany społecznie projekt edukacyjny stał się więc częścią jednego z najważniejszych wydarzeń związanych ze sztuką współczesną w Europie, która to tradycja jest kontynuowana i rozwijana do dziś (ostatnia *documenta 14* w 2017 roku w Atenach, kuratorowana przez Adama

---

66 Ibid., s. 386.

67 Ibid., s. 387.

68 Ibid., s. 421.



Szymczyka, skupiała się przede wszystkim na wątkach społeczno-politycznych i aktywistycznych w sztuce i na zagrożeniach, przed którymi staje dziś koncept europejskiej wspólnoty<sup>69</sup>). W trakcie tych stu dni Beuys zorganizował 13 warsztatów otwartych dla publiczności, w których uczestniczyli nie tylko artyści, aktorzy czy muzycy, ale także działacze społeczni, ekonomiści, prawnicy i socjologowie. W wolnej edukacji artysta miał szansę realizować swoją charakterystyczną charyzmę przywódczą. Nie delegował wykładania i uczenia na inne osoby, ale za to oddzielał tego typu działania od swojej praktyki rzeźbiarskiej. Wielu artystów i artystek wcale tego nie dokonuje. Jak zauważa Bishop: „Programowanie wydarzeń, seminariów i dyskusji (oraz tworzenie alternatywnych instytucji, które mogłyby powstać na ich bazie) może być traktowane jako efekt artystyczny dokładnie w taki sam sposób, jak wytwarzanie dyskretnych obiektów, performansów i projektów”<sup>70</sup>. Z punktu widzenia choreografii społecznej ważnym wymiarem działań ukierunkowanych na edukację i sytuacyjny aktywizm (warto tu jeszcze przypomnieć o akcji zasadzenia 7000 dębów w trakcie documenta w 1982 roku, której Beuys dokonał z pomocą wolontariuszy) jest konstruowanie tymczasowych, ale duchowo trwałych wspólnot, które łączą wspólne idee i symboliczne gesty o wysokim ładunku intelektualnym.

Kubańska artystka Tania Brugera również założyła własną uczelnię – *Catedra Arte de Conducta* funkcjonowała od 2003 do 2009 roku w domu artystki w Habana Vieja jako artystyczno-pedagogiczny projekt zorientowany na sztukę polityczną i performans. Jak opisuje koncepcję artystki Bishop: „*Conducta* czyli „zachowanie” stanowi dla Brugery alternatywę dla zachodniego terminu „sztuki performansu”, odwołując się przy okazji do Escuela de Conducta, szkoły dla młodocianych przestępców, w której artystka wykladała przedmioty artystyczne. W *Arte de Conducta* nie skupiano się jednak na wprowadzaniu dyscyplinarnych norm, ale na czymś zgoła odwrotnym – sztuce, która zajmuje się rzeczywistością, zwłaszcza działaniami na styku użyteczności i nielegalności, gdyż etyka i prawo są według Brugery tymi domenami, które powinny być poddawane nieustannemu testowaniu”<sup>71</sup>. Jej celem było wyedukowanie nowego pokolenia lokalnych artystów i artystek

---

69 K. Plinta, K. Sulich, Ł. Białkowski, *documenta 14*, 14.04.2017, <https://magazynszum.pl/documenta-14/>, [dostęp: 26.04.2021].

70 C. Bishop, op. cit., s. 423.

71 Ibid., s. 426.

świadomych globalnego rynku sztuki i umiejętnie się w nim poruszających.

Na program szkoły składał się dwuletni kurs dla grupy ośmiu osób, w ramach którego odbywały się też otwarte warsztaty i publiczne przeglądy prac studentów, połączone z dyskusjami. Zapraszani do prowadzenia zajęć artyści związani byli nie tylko ze sztuką performansu, ale również z historią transformacji krajów byłego bloku socjalistycznego (np. Dan Perjovschi czy Artur Żmijewski) – aby pomóc młodym ludziom zrozumieć proces, który był przyszłością ich ojczyzny. W kursach brali udział również teoretycy i kuratorzy, prawnicy, socjologowie i dziennikarze<sup>72</sup>.

To działanie Brugery, jak szereg innych, związane było z pragnieniem rozwijania sceny artystycznej na Kubie, która napotykała rozmaite bariery. Rządowe restrykcje uniemożliwiały swobodne podróżowanie za granicę oraz dostęp do informacji ze świata, a instytucje nie zapewniały odpowiednich warunków wystawienniczych i projektowych. Spotkania i warsztaty w przestrzeni miejskiej przygotowywały studentów i studentki do tworzenia sztuki obywatelsko zaangażowanej, podejmowania tematów aktualnych, a także tworzenia własnych wspólnot: „Każdy z warsztatów kończyła nocna fiesta urządzana w piątek wieczorem w domu Brugery”<sup>73</sup>. *Catedra Arte de Conducta* była jednocześnie eksperymentalnym projektem edukacyjnym oraz dziełem sztuki – jak twierdzi Bishop, artystka sama tak je właśnie postrzegała<sup>74</sup>. To perspektywa spójna z autorską koncepcją Brugery, która stanowi trzon jej artystycznej tożsamości, czyli ideą *arte util* – „sztuki użytecznej” – sztuki, która wywiera wpływ na rzeczywistość społeczną. Hiszpańskie określenie odsyła jednocześnie do narzędzi – wyobrażania, wymyślania i wdrażania zmiany społeczno-politycznej. Jak pisze Brugera w swoim manifestie: „Sztuka działająca politycznie polega na wykorzystywaniu wszystkich dostępnych narzędzi artystycznych, by podważać to, co dzieje się poza sztuką, polega na czynieniu sztuki użyteczną również dla tych, którzy i które nie posiadają artystycznego przygotowania. Użyteczność, o której tutaj mówimy, to bezpośrednie zanurzenie sztuki w społeczeństwie, z wykorzystaniem wszystkich zasobów jakimi dysponujemy. *Arte Util* nie jest więc sztuką do oglądania, ale do używania”<sup>75</sup>. Performanse i instalacje

---

72 Ibid, s. 248.

73 Ibid.

74 Ibid., s. 431.

75 T. Brugera, *Arte Util (Sztuka użyteczna)*, [w:] *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w*

Brugery, osadzone w rzeczywistości politycznej Kuby, często traktują o autocenzurze i metodach uciszania obywateli. To sztuka, która zawłaszcza strategię władzy, by dać obiorcom możliwość manifestowania własnych wyborów, poglądów i krytyki. Performans *Tatlin's Whisper #6* (2009) miał miejsce w Centro Wilfredo Lam, instytucji odpowiedzialnej za organizację hawańskiego biennale. Akcję dokumentowała sama publiczność, której wręczono 200 jednorazowych aparatów fotograficznych. Najważniejszym wymiarem była tu właśnie partycypacja widzów, stworzenie sytuacji, w której to oni „aktywują” obrazy, w kontrze do propagandowych mediów. Artystka zaprosiła również obecne osoby do wypowiedziania się przez 1 minutę na ustawionym w centrum podium – odtwarzając scenę słynnego przemówienia Fidela Castro po Tryumfie Rewolucji 8 stycznia 1959 roku – bez żadnych ograniczeń i cenzury. W ciągu 41 minut 39 osób skorzystało z mikrofonu, by wyrazić swoje przywiązanie do kubańskiego systemu politycznego albo skrytykować go. Brugera wykreowała rodzaj spektaklu wolności słowa, w którym każda osoba miała możliwość bycia wysłuchaną z szacunkiem (zarówno zwolennicy, jak i przeciwnicy Fidela). Przestrzeń pustego podium funkcjonowała jednocześnie jako pomnik nieobecności lidera, który przez 49 lat (1959-2008) przewodził Kubańczykom<sup>76</sup>. *Tatlin's Whisper #6* to wyobrażenie przyszłości, w której ludzie korzystają z możliwości swobodnej ekspresji własnych poglądów. To także uświadomienie ich o odpowiedzialności za dokumentowanie wydarzeń politycznych. Aby partycypować w artystycznej akcji, publiczność musiała stać się aktywna politycznie; uczestnicząc w chwilowej demokracji, takiej, jaką powinna być – tolerancyjna wobec rozbieżności poglądów i doświadczeń. Ideologiczne performanse Brugery spełniają największe marzenie tej formy sztuki – działają i zmieniają rzeczywistość, bo wnoszą konkretne doświadczenie w życie osób, które w nich uczestniczą. Sztuka użyteczna to sztuka funkcjonalna, zanurzona w życiu, historii, polityce po to, by wywierać na te sfery realny wpływ; manifestować odwagę w działaniu, wyobrażaniu alternatywnych możliwości.

Wracając jeszcze do ostatniej, 7. edycji *documenta*, której motywem

---

*polityce. Podręcznik*, red. steirischer herbst i F. Malzacher, tłum. E. Majewska, K. Szreder, Warszawa 2018.

76 Strona internetowa Tani Brugery, <https://www.taniabrugera.com/cms/112-0-Tatlins+Whisper+6+Havana+version.htm>, [dostęp: 27.04.2021].

przewodnim było hasło „*Learning from Athens*”, warto przytoczyć jedną z akcji, która dobrze obrazuje różnorodność metod przejmowanych przez sztukę użyteczną zaangażowaną politycznie. Parlament Ciał (*The Parliament of Bodies: The Strategy of Joy*) było performatywnym, krytycznym zgrupowaniem artystów, aktywistów, myślicieli, tancerzy czy poetów, którego cel stanowiła wspólna praca nad wykształcaniem nowych form społeczeństwa, kształtowania sojuszy i „polityki radości” w czasach dominacji nacjonalistycznych ideologii oraz nastrojów rasistowskich. Szukając nadziei na rozwiązanie bieżących kryzysów poprzez jednoczenie się we wspólnocie i dyskutowanie o możliwych utopiach (pacyfistycznych, transfeministycznych, postkolonialnych), Parlament Ciał wytwarzał rodzaj efemerycznej przestrzeni – zarówno mentalnego, jak i fizycznego miejsca – dającej możliwość negocjowania kondycji współczesności oraz wizji przyszłości. 11 listopada 2017 roku, z inicjatywy Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Paula B. Preciado, hiszpańskiego filozofa i transseksualnego aktywisty oraz historyka sztuki Viktora Neumanna, Parlament Ciał przeniósł się z Kassel do Warszawy. Wieczorem, po obchodach polskiego Dnia Niepodległości zaproszeni goście zebrali się, aby „w kontrze do ideologicznych wojen tutaj toczonych”<sup>77</sup> zawiązać, tymczasową choćby, wspólnotę stowarzyszeń, organizacji i jednostek, opowiadających się za walką z dzisiejszym wymiarem faszyzmu.

Zaangażowane społecznie eksperymenty artystyczne mogą być – jak zauważa Ewa Majewska w artykule otwierającym cytowaną przeze mnie antologię „*Prawda jest konkretna*” – niejako próbami generalnymi społecznych rewolucji<sup>78</sup>. Florian Malzacher, redaktor książki, podkreśla, że sztuka zaangażowana nie tyle zmiany pożąda, co inicjuje ją i aktywnie w niej uczestniczy: „Nie dziwi więc, że politycznie i społecznie zaangażowana sztuka stała się znów aktualna po roku 1989, po upadku realnego socjalizmu, zakończeniu zimnej wojny, w czasach przyspieszenia kapitalizmu i związanych z nim narodzin ruchów anty- czy alterglobalistycznych. Jednak dopiero wielowarstwowe kryzysy polityczno-ekonomiczne, które rozprzestrzeniły się na całym świecie w ciągu ostatnich kilku lat, spowodowały,

---

77 Strona internetowa Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, <https://artmuseum.pl/pl/cykle/paul-b-preciado-w-departamencie-obecnosci>, [dostęp: 28.04.2021].

78 E. Majewska, *Prawda jest konkretna. Wprowadzenie do współczesnej sztuki zaangażowanej*, [w:] *Prawda jest konkretna...*, op. cit., s. 32.

że idea artystycznego aktywizmu wróciła na afisze, nawet w dominującym świecie sztuki”<sup>79</sup>. Współczesne kolektywy aktywistyczno-artystyczne testują narzędzia społecznej zmiany, czerpiąc zarówno z praktyk artystycznych, jak i edukacyjnych. Mapują możliwe pola sztuki i aktywizmu, tworząc laboratorium negocjowania granic wolności obywatelskiej i nieustannie przekraczając granice pola sztuki. Działania te często przybierają efemeryczną formułę, opierając się na spotkaniu, konstruowaniu tymczasowej społeczności, wspólnoty. Publiczność angażowana jest w nie i fizycznie, i emocjonalnie. To często rodzaj rytuału – performatywnego odgrywania bogatych w symbolikę sytuacji; przeniesienie praktyk teatralnych lub choreograficznych w przestrzeń społeczną i publiczną. Ważną inicjatywą w polskim kontekście, którą mam przede wszystkim na myśli pisząc o tego typu działaniach, jest Rok Antyfaszystowski, czyli „niezależna, ogólnopolska, oddolna koalicja instytucji kultury, organizacji pozarządowych, ruchów społecznych, samodzielnych kolektywów oraz indywidualnych aktywistek i artystek, które wspólnie pracują nad stworzeniem dużej sieci antyfaszystowskich i antywojennych wydarzeń kulturalnych i działań społecznych”<sup>80</sup>. Rok Antyfaszystowski to przykład kolektywnego działania mającego na celu manifestowanie pokojowych wartości, tolerancji i otwartości, a także przeciwdziałanie przemocy, mowie nienawiści, postawom ksenofobicznym i rasistowskim, których wzmożenia doświadczamy dziś w Europie i Stanach Zjednoczonych. To sieć, którą można postrzegać jako niematerialną choreografię społeczną, mającą na celu najpierw wyobrażenie sobie, a następnie wdrożenie w życie społecznej zmiany. Jak pisze Kuba Szreder: „Działania na styku sztuki i polityki oraz wywoływane przez nie kontrowersje wszędzie są wypadkową ruchów odśrodkowych, wyrzucających artystki i artystów poza pole sztuki, oraz sił wciąż utrzymujących je i ich w zasięgu artystycznej grawitacji. To napięcie generuje liczne pęknięcia, nieciągłości i paradoksy – w ten sposób otwiera się szerokie pole dla rozważań i eksperymentów”<sup>81</sup>. Wymiana działa w dwie strony – sztuka inspiruje się (co pokazałam przywołując twórczość Tanii Brugery) strategiami politycznymi,

---

79 F. Malzacher, *Pisuar wraca do ubikacji. Symboliczna i bezpośrednia moc sztuki*, [w:] *Prawda jest konkretna...*, op, cit., s. 12.

80 Strona internetowa Roku Antyfaszystowskiego, <https://rokantyfaszystowski.org/info/>, [dostęp: 28.04.2021].

81 K. Szreder, *Konkret a sprawa polska...*, [w:] *Prawda jest konkretna...*, op, cit., s. 28.

mechanizmami władzy i ruchami oporu. Dobrym przykładem jest ruch *Occupy Museums* zainspirowany *Occupy Wall Street* i zainicjowany miesiąc po tym, jak OWS przejęło park Zucotti w Nowym Jorku<sup>82</sup>. Jak relacjonuje Noah Fischer, jeden z inicjatorów ruchu, łączy on pokryzysową krytykę Wall Street z krytyką instytucji kultury (tu amerykańskich), buntując się wobec ich uwikłania w wolnorynkową ekonomię. Protesty ruchu *Occupy Museums* organizowane były z wykorzystaniem zasady „wolnego oprogramowania” – wszyscy uczestnicy mogli wpływać na ich formułę i przebieg. Testowano narzędzia bezpośredniej demokracji również w działaniach edukacyjnych i badawczych, na przykład poprzez organizację sesji naukowej w Muzeum Historii Naturalnej: „W skrzydle im. Davida H. Kocho, poświęconemu dinozaurom, stojąc naprzeciwko kości tyranozaura i brontozaura, rozmawialiśmy o przykładach możliwych nieprawidłowości związanych z filantropią, czyli niekontrolowaną władzą pieniądza i jej negatywnym wpływem na kulturę i sztukę”<sup>83</sup>. Upolitycznienie publicznej sfery sztuki dawało uczestnikom akcji możliwość poczucia wpływu, możliwości „samostanowienia”, jak twierdzi Fischer, stymulując kolektywną inteligencję zgromadzenia.

Jedną z postartystycznych praktyk albo strategii artystycznych w polityce jest *Stawanie się wielością*. Zgromadzenia, strajki, demonstracje, czuwania czy okupowanie miejsc publicznych – realizowanie performatywnego „prawa do pojawiania się”<sup>84</sup> w przestrzeni publicznej – to ucieleśnione formy poddawania w wątpliwość tego, co polityczne. W sferze widzialności mediów ciało posiada moc przywoływania realnych kontekstów (opieka zdrowotna, jedzenie, mieszkanie) i domagania się znośnych warunków życia. Jak je określa Butler: „(...) warunków gospodarczych, społecznych i politycznych, nienaznaczonych narzuconymi formami prekarności”<sup>85</sup>. Bycie Wielością przeciwstawia się prekariatowi jednostki – niestabilności zatrudnienia, braku dostępu do ochrony zdrowia, kruchości życia. Przeciwstawia się kapitalistycznemu kultowi indywidualizmu oraz koncentracji władzy i akumulacji kapitału w rękach polityków i wielkich korporacji. Ciało jako nośnik ekonomii, a jednocześnie pole walki, performatywnie odrzuca ciągle poczucie

---

82 N. Fisher, *Okupowanie muzeów*, [w:] *Prawda jest konkretna...*, op. cit., s. 268.

83 Ibid., s. 269.

84 J. Butler, op. cit., s. 13.

85 Ibid.

odpowiedzialności za to, co teraz i lęk o to, co będzie w przyszłości. Buntuje się wobec wymogu bycia „przedsiębiorcą samego siebie” w warunkach, które czynią ów wymóg niemożliwym do realizacji. „Na przekór dominującej indywidualizacji lęku i poczucia porażki zgromadzenie publiczne materializuje poczucie, że owa kondycja społeczna jest zarazem podzielana przez wielu i niesprawiedliwa, jak również że zgromadzenie stanowi mnogą, tymczasową formę współistnienia, będącą etyczną i społeczną alternatywą dla *uodpowiedzialnienia*”<sup>86</sup> – według Butler zgromadzenia można postrzegać jako nowo powstałe, prowizoryczne postaci ludowej suwerenności. Marsze równości, manifestacje pracownicze, strajki przedsiębiorców, demonstracje i protesty w obronie pokoju, demokracji czy praw reprodukcyjnych stanowią dziś podstawową przestrzeń domagania się znośnych warunków życia i pracy, praw człowieka i praw obywatelskich. Ciała w przestrzeni publicznej mają moc kształtowania rzeczywistości politycznej, czego świadomość wspólnoty – narodowe, społeczne czy duchowe – wynoszą ze swych własnych historii.

## 5. Ciało jako medium. Cieleśność jako doświadczenie kolektywne

Erdem Gunduz, turecki tancerz i choreograf zrealizował w 2013 roku performans podczas demonstracji na placu Taksim w Sambule. *Standing Man* była nieruchomą manifestacją sprzeciwu wobec nierzetelności i nieobiektywności tureckich mediów oraz przemocy policji w trakcie protestów, a także planom rządu wobec przemienienia parku Gezi (centralnego miejsca protestów) w centrum handlowe. Jego celem – opór, który poprzez swoją cielesność wzbudza empatię i dynamiczne zmiany, powodowane przez ciało pozostające w bezruchu. Formę pokojowego protestu, jaką Gunduz zapoczątkował Zachowanie ciała może czasem – twierdzi artysta – działać więcej, niż język; może lepiej wykazywać wolę jednostki i uświadamiać coś widzom czy współuczestnikom<sup>87</sup>. Wiedzieli to artyści i artystki tworzący sztukę ciała (*body art*), dla których stanowiło ono artystyczną materię. Najpierw były to cielesne *działania*, na przykład „żywe rzeźby” Gilberta i Georga, „dionizysjkie obrzędy” akcjonistów wiedeńskich na początku lat 60.<sup>88</sup> czy happeningi

---

86 Ibid., s. 17.

87 E. Gunduz, *Stanie w miejscu*, [w:] *Prawda jest konkretna...*, op. cit., s. 74.

88 M. Carston, op. cit., s. 168.

inspirowane Kaprowem, podnoszące zwykłe czynności do rangi sztuki. W latach 70. artyści oscylujący między performansem a body artem zaczęli używać własnego ciała bardziej jako narzędzia – doprowadzając je często do sytuacji skrajnych i narażając się na ból lub niebezpieczeństwo. Marvin Carlson omawiając ten nurt przywołuje nazwiska Chrisa Burdena i Vito Acconciego: „W swoim pierwszym ważnym performansie, *Five-Day Locker Piece* (Pięciodniowa sztuka szafkowa, 1971), Burden zamknął się w małej szafce (60 x 60 x 90 cm) stojącej w uniwersyteckiej galerii sztuki; nawiązywał do Fluxusu i do Beuysa, który w 1965 roku podobnie zamknął się w pudle. (...) Przez kilka następných lat Burden zabawiał się krzesłem elektrycznym, szubienicą, ogniem, jak również nakłuwał się różnymi ostrymi przedmiotami. W licznych wywiadach na temat swojej twórczości powtarzał dwie rzeczy. Po pierwsze, że doprowadzając ciało do skrajności, próbuje wywołać pewne stany umysłu (...). Po drugie, że takie działania należą do świata rzeczywistości, a nie do „kliwszego”, iluzorycznego świata teatru”<sup>89</sup>. Acconci, którego twórczość miała znaczący wpływ na artystów i artystki takich jak Laurie Anderson, Bruce Nauman czy Tracey Emin, posługiwał się medium video, instalacji i performansu. Inspirował się psychologiczną koncepcją „pola sił” Kurta Lewina – performans był dla niego polem angażowania i aktywizowania publiczności, czynienia z niej „fragmentu” dzieła<sup>90</sup>, a także eksponowania działania ciała jako przedmiotu analizy za pomocą różnych mediów. Jednym z bardziej znanych performansów Acconciego jest *Seedbed* z 1971 roku, kiedy artysta ukryty pod rampą w Sonnabend Gallery, masturbował się pod stopami przechodzącej nad nim publiczności. Gina Pane, włoska artystka żyjąca i tworząca we Francji, w swoich performansach eksplorowała cielesne odczuwanie bólu i cierpienia. W tym samym roku, w którym Acconci performował *Seedbed*, artystka wykonała akcję pod tytułem *Unanesthetized Escalation* (wspinanie bez znieczulenia). Po konstrukcji przypominającej drabinę, z której wystawały ostre kolce, Pane wspinała się boso i gołymi dłońmi do momentu, w którym nie mogła już znieść bólu. Praca ta przywodzi na myśl mękę Chrystusa, a sama Pane odwoływała się do wojny w Wietnamie oraz pragnienia, by zakwestionować wewnętrzny determinizm własnego ciała<sup>91</sup>. Podkreślała znaczenie „ciała socjologicznego”

---

89 Ibid., s. 170.

90 Ibid.

91 F. Baumgartner, *Reviving the Collective Body: Gina Pane's Escalade Non Anesthésiee*,



w swojej twórczości – w eseju „The Language of the Body” tłumaczy, że ciało według niej podstawowym narzędziem socjologii, a swoją sztukę nazywa Body Language/Body Art/Sociological Body (Język Ciała, Sztuka Ciała, Ciało Socjologiczne). Zadając sobie ból i fizyczne cierpienie, miała na celu wydobycie z publiczności empatii, współodczuwania na poziomie emocjonalnym; jednocześnie tworzyła sytuację kolektywnego odczuwania samej cielesności, będącej wspólnym doświadczeniem wszystkich ludzi<sup>92</sup>. Pane wywarła wpływ na artystki takie jak Marina Abramović, której performanse przeszły już do kultury popularnej i równie często składają się z czynności autodestrukcyjnych i ekstremalnie bolesnych, czy ORLAN, która jako pierwsza środkiem artystycznego wyrazu uczyniła operacje plastyczne wykonywane na własnej twarzy. Amerykański artysta Bob Flanagan cierpiał na mukowiscydozę, nieuleczalną chorobę zaburzającą pracę układu oddechowego i pokarmowego. Aż do swojej śmierci w 1996 roku ściśle współpracował ze swoją życiową partnerką Sheree Rose, z którą połączyła go fascynacja sadomasochizmem i BDSM. Ich pierwszą pracą był performans pod tytułem „*Nailed*” (1989), w którym Flanagan przybił swojego penisa i mosnę do deski śpiewając w tym czasie piosenkę „If I Had A Hammer” (amerykański protest song z lat 40.). We wczesnych latach 90. artysta wystąpił w zbanowanym w większości krajów teledysku do piosenki „*Happiness is Slavery*” Nine Inch Nails, gdzie jego nagie ciało poddawane jest realnym mechanicznym torturom. Flanagan czynił sztukę z tego, co kultura wypiera i wymazuje, dokonywał własnej rewolty przeciw konwencjom, a jednocześnie własnej krucjaty, próbując samemu zadać sobie większy ból, niż mogła to zrobić towarzysząca mu całe życie, prowadząca do śmierci choroba<sup>93</sup>. Igrał z własnymi granicami w celu dokonania transgresji.

Sztuka ciała oswaja *abject* – stan odrzucenia. Julia Kristeva omawia teorię wstrętu w książce „*Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*” (1980). Najważniejszym momentem konstruowania podmiotowości jest według niej konfrontacja z własnym ciałem oraz jego *abject* – czymś o nieokreślonej, nieuporządkowanej, wstrętnej

---

<http://www.columbia.edu/cu/arhistory/faculty/Baumgartner/GinaPane-OAJ.pdf>, [dostęp: 30.04.2021].

92 Ibid.

93 Historię życia artysty przedstawia film dokumentalny pt. *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan* z 1997 roku, w reżyserii Kirby Dicka.

naturze, co sytuuje się między podmiotem a przedmiotem, co musi zostać przez podmiot porzucone, zakryte lub wchłonięte, aby osiągnął stabilną tożsamość. Mechanizmy, które temu służą – utrzymują *abject* w odpowiednim dystansie wobec podmiotu – to rytuały oddzielające sacrum od profanum, według Kristevy mieszczące się w szaleństwie, świętości lub poezji<sup>94</sup>. Autorka rozwinęła tym samym koncepcję konstruowania tożsamości Lacana, zgodnie z którą podmiotowość kształtowana jest wielofazowo. Z początku fragmentaryczne, rozczłonkowane ciało, dopiero w fazie lustrzanej jest rozpoznane i uznane przez ego jako część samego siebie. Następną fazą jest właśnie odrzucenie tego, co pozostaje *abject* – niewłaściwe, odrzucające – w celu ustabilizowania tożsamości w zgodzie z umową społeczną. Dzięki temu podmiot jest w stanie funkcjonować w określonym porządku symbolicznym. Jak twierdził Freud: „Ego zatem tworzy się w procesie alienacji, gdy to, co własne, brane jest jako inne, powodując swoisty autodystans”<sup>95</sup>. *Abject art*, czyli sztuka wstrętu lub sztuka odrzucenia, zainteresowana jest wszelkimi nieczystościami i wydzielinami ciała, które muszą zostać odepchnięte, zakryte, aby podmiot mógł identyfikować się jako ciało zorganizowane, cywilizowane, jako ciało społeczne. Hal Foster w eseju „*The Return Of The Real*” (1996) wywodzi *abject art* od twórczości dadaistów, sytuując ten nurt w kryzysie logocentryzmu, sprzeciwie wobec paternalistycznego prawa oraz fallocentrycznej, wertykalnej wizualności, stanowiącej podwaliny europejskiej sztuki. W latach 90. XX wieku „kult abject” powrócił w wyniku kryzysu porządku symbolicznego i kryzysu podmiotu. Cieleśność – jako podmiot sam w sobie – stała się jedynym autentycznym źródłem poznania. Foster opisuje strategię *abject art* dwustopniowo: jako pierwsza występuje identyfikacja z *abject* – zajrzenie w otchłań, bezpośredni kontakt z traumą, „dotknięcie pokalanego”; następnie rozpoczyna się proces odrzucenia, protest wobec dzieła sztuki<sup>96</sup>. „We wstręcie przejawia się – pisze Kristeva – jeden z owych gwałtownych i mrocznych buntów bytu przeciw temu, co mu zagraża i co, jak się zdaje, nadchodzi z zewnątrz lub rozsadza od wewnątrz, rzucone obok tego, co dopuszczalne, tolerowane, możliwe

---

94 Zob. M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000.

95 Ibid., s. 18.

96 Zob. H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2012.

do pomyślenia”<sup>97</sup>. Moment odrzucenia, reakcji zanurzonej we wstręcie może być momentem, w którym człowiek całkowicie utożsamia się z własną cielesnością; z granicą między wnętrzem a zewnątrz, tym co moje a tym co obce. Sztuka ciała (*body art*) wykorzystuje ów proces w celu dokonania jakiegoś rodzaju transgresji. Nic dziwnego, że somatyzacja była jednym z głównych nurtów polskiej sztuki krytycznej lat 90., która przedstawiała rozmaite sytuacje i konstrukty społeczne, polityczne czy ekonomiczne, prowokując do myślenia i wytrącając z automatyzmu percypowania rzeczywistości.

W kontekście politycznym i medialnym ciało może wyrazić, jak twierdził Erdem Gunduz, znacznie więcej – właśnie dlatego, że jest wehikułem samego bycia, jest jednocześnie ciągle i nieciągle, materialne i duchowe, nosi w sobie ten dramat, jakim jest dychotomiczne rozdarcie. Jednocześnie cielesność jest podstawową formą społecznego bycia razem, współobcowania i współżycia. Ale czy krzywda fizyczna, której doświadcza część społeczeństwa faktycznie rozkłada się na całość ciała społecznego? W dzisiejszym świecie coraz częściej i coraz łatwiej odwrócić wzrok od tych, którzy nie mieszczą się w normie, o której pisał Agamben<sup>98</sup>. Obozy uchodźcze, imigranci bez miejsca do życia, opieki zdrowotnej i praw pracowniczych w Europie Zachodniej to codzienność pozostająca na marginesie medialnego dyskursu. Prawa obywatelskie zostały oddzielone od praw człowieka, bo taki jest polityczny i ekonomiczny interes globalnych hegemonów, pozostających pod wpływem wielkich korporacji. W państwach, w których dominuje narodowościowo ukierunkowany populizm, nie ma miejsca na każde życie. Rozpraszają nas internet, angażujące media społecznościowe, medialny kryzys prawdy i rzetelności wiedzy – na co dzień przekierowujące uwagę na sprawy mało znaczące w porównaniu do tragedii humanitarnych, które dzieją się nieprzerwanie od lat tuż obok nas. W tym miejscu chciałabym raz jeszcze przywołać *documenta 14* i film Artura Żmijewskiego pt. „*Glimpse*” (*Spojrzenie*), wyświetlany również w Warszawie podczas polsko-ukraińskiej edycji festiwalu „Warszawa w Budowie”. Żmijewski przedstawia w nim obraz jak zwykle kontrowersyjny – filmuje uchodźców z obozów w Calais, Paryżu i Berlinie. Ingeruje w te resztki prywatności, jakie im pozostały, w ich sfery intymne; widz nie ma pewności, czy jego celem jest dokumentacja, chęć

97 J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2017.

98 O koncepcji „nagiego życia” Giorgio Agambena piszę w pierwszym rozdziale tej pracy.

pomocy (gdy artysta podarowuje im nowe buty lub kurtki), czy raczej reprodukcje krzywdy, której doświadczają na co dzień. Jak skomentował Karol Sienkiewicz: „Stawia ich przed kamerą jak obiekty badań antropologów. To okrucieństwo, które artysta bierze na siebie, jest też naszym wspólnym okrucieństwem”<sup>99</sup>. I choć wizualna reprezentacja tego okrucieństwa jest obrazem tak mocnym i zatrważającym, pozostaje wciąż tylko obrazem. Łatwiej o nim zapomnieć lub nie utożsamić się z nim, ponieważ nie jest przedmiotem naszego doświadczenia. Ale czy idee przekazywane poprzez samą cielesność – gdy ciało staje się medium sprzeciwu i przestrzenią oporu – mają szansę na skuteczniejsze działanie? Czy trafiają do nas z większą bezpośredniością, niż wizualne reprezentacje ucisku czy cierpienia?

19 października 2017 roku na Placu Defilad w Warszawie Piotr Szczęsny, zwany *Piotrem S.* lub *Szarym Człowiekiem* dokonał aktu samospalenia, protestując przeciwko łamaniu przez rząd wolności obywatelskich. „A ja wolność kocham ponad wszystko. Dlatego postanowiłem dokonać samospalenia i mam nadzieję, że moja śmierć wstrząśnie sumieniami wielu osób, że społeczeństwo się obudzi i że nie będziecie czekać, aż wszystko zrobią za was politycy – bo nic nie zrobią!”<sup>100</sup> – te słowa pozostawił po sobie w manifestie, który przekazała redakcji oko.press jego rodzina. Ta skrajna forma obywatelskiego sprzeciwu ma długą tradycję, sięgającą V wieku naszej ery. Mnisi buddyjscy w Chinach buntowali się w ten sposób przeciw korupcji władzy, a jednocześnie dokonywali aktu sakralnego, poświęcając własne ciało Buddzie<sup>101</sup>. W 1963 roku w Sajgonie podpalił się mnich Thich Quang Duc, protestując przeciwko represjonowaniu buddyzmu przez katolicki rząd Wietnamu. To wydarzenie, choć nie bez precedensu w XX wieku, zapoczątkowało falę samobójstw naśladowczych w rozmaitych kontekstach społeczno-politycznych na całym świecie (na przykład w ramach protestów przeciwko segregacji rasowej czy wojnie w Wietnamie). Samospalenie Piotra S. zestawiane jest z aktem, którego dokonał w 1968 roku Ryszard Siwiec na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie.

---

99 K. Sienkiewicz, *Rytuały gościnności*, Dwutygodnik, wyd. 209 / 04.2017,

<https://www.dwutygodnik.com/artykul/7147-rytualy-goscinnosci.html>, [dostęp: 28.04.2021].

100 Strona internetowa oko.press, <https://oko.press/piotr-s-szary-czlowiek-zyje-czesc-pamieci/>, [dostęp: 29.04.2021].

101 Z. Kisielewska, *Żywe pochodnie. Kim są ludzie, którzy dokonują samospalenia?*, Focus, 13.08.2020, <https://www.focus.pl/artykul/samospalenie-krzyk-z-plomieni>, [dostęp: 29.04.2021].

Przez lata manifestując antykomunistyczne poglądy dystrybuując ulotki, na ten ekstremalny gest zdecydował się po agresji wojsk polskich na Czechosłowację. Sprzeciwiał się wobec braku wolności obywatelskich i negowaniu podmiotowości narodowej. I choć odpalił się w obecności przywódców PZPR, dyplomantów i 100 tysięcy widzów, jego krzyk nie został usłyszany, a zajście przemilczane w oficjalnych mediach i upamiętnione dopiero po upadku komunizmu. Jak zauważyła Agnieszka Holland komentując działanie Piotra S.: „W naszej historii beznadziejnych powstań i straceńczych zrywów mamy tradycję poświęceń dla ogółu. Czy to byli wariaci? Czy bohaterowie? (...) Nie współcześni, ale dopiero historia doceniła czyn Siwca. Który jakby odkupił nasz udział w haniebnej agresji na Czechosłowację. W Pradze pamiętają go zresztą lepiej niż u nas. Historia lubi takich bohaterów. Współczesność się ich boi”<sup>102</sup>. Co czują protestujący samobójcy, samobójczynie? Rozpacz, bezsilność, gniew, desperacja – to stan niewyobrazalny, prowadzący do gestu, wobec którego nie da się przejść obojętnie. Samospalenie to chyba najbardziej radykalna i bezwzględna forma manifestowania oporu – w obronie wartości, potrzebie zwrócenia uwagi społeczeństwa na kryzys wynikający z ucisku reżimu władzy czy systemu religijnego. Zazwyczaj w miejscach symbolicznych, silnie kojarzonych z władzą. Realne zetknięcie się z płonącym, niezwykle szybko dematerializującym się ciałem – z jego kruchością, ulotnością, z ciałem, które znika ze świata w imię idei – musi być doświadczeniem granicznym. To rodzaj pełnego doświadczenia sfery *abject*. Czy da się je w pełni przeżyć, odczuć, kiedy naturalną reakcją obronną psychiki jest wyparcie? Czy to najbardziej radykalne doświadczenie cielesne, jakie możemy sobie wyobrazić, jest w stanie wyrzucić wrażenie na ciele społecznym, wzbudzić rewolucję, być katalizatorem realnej zmiany? Historia nie odpowiada na te pytania twierdząco, ale na pewno rodzi kolejne – o zapośredniczenie doświadczenia, o to, czego potrzeba by nie tylko przebić się z komunikatem do świadomości zbiorowej, ale performatywnie *coś działać*, zmienić obecny stan rzeczy. Dziś nasze doświadczenie zapośredniczają media – internet, media społecznościowe, nieustanny przepływ informacji i komunikatów znieczulają nas na to, z czym trudno byłoby się zmierzyć bezpośrednio. Wydaje się, że sam gest to dziś za mało. Wszelkie działanie publiczne potrzebuje odpowiedniego obudowania medialnego, aby dotrzeć do szerszej

102 Agnieszka Holland o samospaleniu Piotra..., oko.press, 22.10.2017, <https://oko.press/agnieszka-holland-o-samospaleniu-piotra-ogien-niszczy-tez-oswietla-gniew/>, [dostęp: 30.04.2021].

grupy odbiorców. To, co widzimy i o czym słyszymy nie jest decyzją jednostkową. Nie mamy wpływu na komunikaty, które odbieramy ze świata, jeśli świadomie i konsekwentnie nie poszukujemy źródeł dla nas wiarygodnych, ale i wtedy nie mamy przecież gwarancji. Żaden komunikat nie jest w końcu obiektywny. W wizualizacją cierpienia nie jesteśmy w stanie empatyzować tak mocno, jak z zetknięciem się z realną cielesnością doznającą krzywdy. Jak pisała Susan Sontag w kontekście wizualnej reprezentacji wojny: „Bycie widzem nieszczęść nawiedzających inne kraje jest jednym z najbardziej charakterystycznych przeżyć współczesności. Od półtora wieku patrzymy na to, co dla nas nagromadzili zawodowi, wyspecjalizowani turyści zwani dziennikarzami. Wojny to dzisiaj także obrazy i dźwięki w salonie. Informacje o tym, co się dzieje gdzie indziej, zwane wiadomościami, pełne są konfliktów i przemocy. „Im krwawiej, tym ciekawiej” – głosi sędziwa maksyma tabloidów oraz programów nadających wiadomości dwadzieścia cztery godziny na dobę. Reagujemy współczuciem, oburzeniem, podnieceniem albo aprobatą, w miarę jak ukazują się nam kolejne nieszczęścia”<sup>103</sup>.

Radykalne gesty czy zdarzenia mogą ginąć w globalnym makrokosmosie informacji, sensacji, okrucieństw i tragedii. Z drugiej jednak strony, gdy już zostaną dostrzeżone, bywa, że prowadzą do imponujących w skali zrywów. Na myśl przychodzi tu jedno z niedawnych wydarzeń (maj 2020 roku), jakim była śmierć 46-letniego Afroamerykanina George'a Floyda spowodowana brutalnym obezwładnieniem, a w konsekwencji uduszeniem go przez policjanta w Minneapolis, USA. „I can't breathe” – rozdzierające, ostatnie słowa Floyda niemal natychmiastowo poznał cały świat dzięki nagraniom ze smartfonów przechodniów, publikowanych w mediach społecznościowych. Informacja o tym zdarzeniu wywołała falę masowych protestów na całym świecie, a także zamieszek w wielu miastach Stanów Zjednoczonych. Zabójstwo Floyda było jednym z wielu, nabrało wymiaru symbolicznego – śmierć nieuzbrojonych Afroamerykanów w wyniku interwencji policji jest codziennością tej grupy społecznej, która codziennie doświadcza różnych przejawów systemowego rasizmu. Z perspektywy przekazów medialnych, Ameryka pod koniec kadencji Donalda Trumpa wydawała się być o krok od wojny domowej – protesty były agresywnie tłumione przez „zmilitaryzowaną” policję, Trump próbował

---

103 S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magała, Kraków 2016.

obarczyć odpowiedzialnością za zamieszki Antifę i radykalnie lewicowych anarchistów, a portale społecznościowe powielają i popularyzowały teorie spiskowe, jeszcze mocniej polaryzując nastroje społeczne. Tymczasem na całym świecie organizowały się oddolne, masowe demonstracje solidarnościowe pod hasłem „Black Lives Matter”. To motto ruchu społecznego zapoczątkowanego w 2013 roku, kiedy uniewinniono policjanta winnego śmierci nieuzbrojonego czarnoskórego nastolatka Trayvona Martina. Aktywiści i aktywistki BLM tworzą rozległą sieć wsparcia dla organizacji i osób działających na rzecz wspierania społeczności czarnoskórych, LGBT i niepełnosprawnych. Zwracają również uwagę społeczeństwa na niesprawiedliwe traktowanie osób czarnoskórych przez policję, a także przemoc i dyskryminację doświadczaną w każdej sferze życia. Na oficjalnej stronie ruchu można przeczytać o trzynastu zasadach przewodnich, zgodnie z którymi działa – to między innymi globalizm, integracja międzypokoleniowa, empatia czy sprawiedliwość naprawcza<sup>104</sup>. Demonstracje solidarnościowe po śmierci Floyda odbywały się w wielu miastach na całym świecie, nabierając lokalnego kontekstu – prowokując refleksję dotyczącą ponadnarodowego rasizmu systemowego i sposobów jego reprodukcji. W Polsce (piszę na przykładzie demonstracji warszawskich, w których sama brałam udział) głównymi problemami, jakie poruszały hasła na protestach była kwestia języka („Don't call me Murzyn”) oraz brutalności policji. Wiele z nich pisano w języku angielskim, a na zgromadzeniach można było zaobserwować obecność głównie ludzi młodych, w wieku licealnym i studenckim, co jeszcze mocniej podkreślało alterglobalistyczny charakter ruchu. Młode pokolenie chcące zmienić rzeczywistość społeczno-polityczną, wyrażało swój bunt wobec zastałych struktur, zaczynając już od poziomu języka. To pokolenie wrażliwe na dyskryminację pod jakimkolwiek względem, które pandemiczną wiosną i latem 2020 roku wychodziło protestować znacznie więcej, niż kiedykolwiek.

Brutalność policjantów wobec George'a Floyda przelała czarę goryczy, choć można by zadawać sobie pytanie o to, dlaczego dopiero ten jeden przypadek spowodował, że cały świat odczuł potrzebę zademonstrowania sprzeciwu. Czy to kwestia pandemii, kilku miesięcy niepewności, frustracji oraz izolacji społecznej,

---

104 Strona internetowa organizacji Black Lives Matter,

<https://web.archive.org/web/20151004200336/http://blacklivesmatter.com/guiding-principles/>,  
[dostęp: 3.05.2021].

wzbudziły tak radykalne nastroje w społeczeństwie? A może właśnie odpowiednie obudowanie komunikatu przez media, zarówno społecznościowe, jak i te tradycyjne? Niezależnie od przyczyny, to dobry przykład na wskazanie sposobu w jaki „widok cudzego cierpienia” – obraz cierpiącego ciała, które staje się synekdochą wspólnoty czy grupy społecznej, do której przynależy – staje się katalizatorem ruchu oporu. Historia każdego protestu pokazuje również, że jeśli krzywdy doznaje jednostka, jedna z aktywistów czy aktywistek, przeżywa ją całe ciało protestujące. Organizowane są demonstracje solidarnościowe z zatrzymanymi przez policję lub przesłuchiwanymi przez sądy. Uwaga w mediach społecznościowych jest podtrzymywana, wytwarzając poczucie zaangażowania w sprawę. Oddolna sieć wsparcia nie zostawia nikogo samemu sobie. „Nigdy nie będziesz szła sama” – jedno z najważniejszych haseł protestów przeciwko prześladowaniu osób ze społeczności LGBTQ+ – zdomowało się na stałe w słowniku protestujących, nie tylko na rzecz osób queer. Podsumowując, gdy jakieś ciało doświadcza krzywdy w kontekście politycznym i samo staje się politycznym medium, utożsamienie się z cierpieniem, a w konsekwencji reakcja – bunt, opór, sprzeciw, akcja – może przybrać równie radykalną formę. Zetknięcie się z ciałem, które doświadcza bólu to performatywne doświadczenie własnej kondycji cielesnej, własnej kruchości. Nie jest to jednak żadna pewność w świecie, w którym władzę nad tym, co wiemy, poznajemy i czujemy oddaliśmy mediom.

## **II CHOREOGRAFIA SPOŁECZNA**

### **1. Ciało społeczne. Nawyki, reżimy, technologie**

Spółeczna choreografia to ruch ciał w czasie i przestrzeni. Ciała indywidualne, współobcując w przestrzeni publicznej, stają się ciałem społecznym – jest ono sumą relacji między samochooreografującymi się ciałami jednostek lub zbiorowości, konsekwencją wcielania historycznych i kulturowych systemów reprezentacji oraz struktur politycznych. Ciało społeczne odzwierciedla hierarchię wartości i wierzenia danej kultury, napięcia między normatywnością tradycji a potrzebą transgresji. Ciało



społeczne domagając się równości, zaspokojenia potrzeb czy nowego sformułowania relacji politycznych, poprzez opór w przestrzeni publicznej jest zdolne wszcząć rewolucję. Zanim przejdę do rozważań na temat choreografii społecznej, spróbuję odpowiedzieć na pytanie w jaki sposób konstruowane jest społeczne ciało; jakie mechanizmy determinują kolektywne doświadczenie, co – poza rytuałem i performatywnością – jednoczy wspólnotę oraz jakiego rodzaju wspólnot możemy doświadczać dziś.

Socjologia postrzega ciało jako formację kulturową, realizowaną w toku ludzkich – społecznych – interakcji. W filozofii współczesnej ciało, wyzwolone od kartezjańskiego dualizmu, stało się pełnoprawnym medium i warunkiem doświadczenia, „bycia-w-świecie”. Z naturalistycznego punktu widzenia ciało jest biologiczną bazą, na której wyrasta społeczna nadbudowa. Z kolei konstruktywistyczne podejście zakłada, że ciało samo w sobie jest zjawiskiem społecznym – wynikiem relacji społecznych, które tak jak władza, realizują się właśnie poprzez ciało. „Pogląd, że ciało ludzkie jest źródłem wyobrażeń kultury symbolicznej, ma za sobą wielowiekową tradycję; z kolei przekonanie o determinującej roli biologii w naszych zachowaniach trwa przynajmniej od czasu ogłoszenia przez Darwina teorii ewolucji. Pomysł, że zależność może zachodzić również w przeciwnym kierunku, narodził się dopiero później. Że mianowicie nie tylko nasza cielesność wywiera wpływ na kształt kultury, ale że również kultura, w jakiej żyjemy, może w sposób decydujący oddziaływać na nasze ciało” – pisze Małgorzata Szpakowska we wstępie do „*Antropologii Ciała*”<sup>105</sup>. Przekonanie, że każde indywidualne doświadczenie jest podporządkowane społeczeństwu – „całości ponadjednostkowej” – ukonstytuował Emil Durkheim, który uważał, że akty świadomości są poddane społecznemu oddziaływaniu<sup>106</sup>. Zainteresowanie tym, co i w jaki sposób społeczeństwo i kultura narzucają jednostce, kształtując tym samym jej cielesność i sposób funkcjonowania w świecie, rozwinęli badacze i badaczki szkoły amerykańskiej (Franz Boas, Ruth Benedict, Margaret Mead), którzy rozszerzyli metodę antropologiczną o narzędzia archeologii, etnologii oraz lingwistyki. W latach 70. popularyzowano ujęcie tego problemu przez socjologa

---

105 M. Szpakowska, *Wstęp: ciało w kulturze*, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2008, s. 6.

106 Ibid., s. 7.

Norberta Eliasa, badającego przemiany funkcji ciała w historii – analizie poddawał przede wszystkim „podręczniki dobrych manier”, których charakter ewoluował z każdą epoką. Zwrócił uwagę na proces uwewnętrzniania się norm w ramach rozwoju cywilizacji – proces, w którym normy głęboko, często podświadomie, zakorzeniają się w jednostce. Za Szpakowską, możemy wnioski Eliasa zestawić z koncepcją władzy rozproszonej Foucault'a („*Historia seksualności*” 1984), „władzy dyskursu, w którym wszyscy uczestniczymy i który decyduje o naszych wyobrażeniach i zachowaniach”<sup>107</sup>.

Czas i przestrzeń zakorzeniają się w ciele poprzez pamięć – nawyki to przeszłość osadzająca się w ciele. To jak wykonujemy pewne ruchy, w jaki sposób korzystamy z kulturowego repertuaru gestów jest analogiczne do sposobu posługiwania się językiem. W konkretnych sytuacjach używamy słów i sformułowań, które nasz mózg z nimi powiązał. Często można złapać się na przyswajaniu sposobu mówienia osoby lub grupy osób, z którymi spędza się najwięcej czasu. Podobnie jest z gestami, mową ciała. Nawykowe są również reakcje, które zachodzą w ciele – na przykład proces blokowania przepony i oddechu w momencie odczuwania silnych emocji, kontrolowany przez układ przywspółczulny mózgu. Budowanie świadomości zawsze zaczyna się od ciała, od próby zlokalizowania i przeżycia emocji ukrytych, przechowywanych w konkretnych miejscach lub kanałach energetycznych w ciele. Ciało magazynuje trudne doświadczenia – traumy powodowane doświadczeniem osobistej tragedii lub przewlekłym stresem. Leczenie traum jest bezpośrednio połączone z terapią ciała, oddechu. Traum doświadczają także całe społeczności w wyniku klęsk żywiołowych czy konfliktów zbrojnych. Mają one znaczący wpływ na strukturę społeczną i życie jednostek w obrębie wspólnoty, dezintegrując ją lub właśnie mobilizując do wzajemnego wspierania się w momentach kryzysu. Przekazywanie tradycji z pokolenia na pokolenie nie odbywa się jedynie poprzez język i tekst, ale przede wszystkim poprzez wcielane podczas ceremonii czy rytuałów nawyki. Performatywność rytuału (możliwość przeżycia fazy liminalnej, którą otwiera) jest wymiarem realizowanym w ciele jednostkowym i społecznym, wymiarem silniejszym, niż językowa conceptualizacja doświadczenia. Nauka długo postrzegała język jako „cechę gatunkową” człowieka – język „ (...) w znaczeniu,

---

107 Ibid, s. 5.

jakie wynika z konceptualizacji Wittgensteina, strukturalistów i poststrukturalistów, a więc jako zestaw norm społecznych, system znaków czy wszechpotężny dyskurs”<sup>108</sup> – Paul Connerton, antropolog społeczny badający przede wszystkim ciało i pamięć społeczną, zauważył, że nawet kiedy ciało jako nośnik społecznych i politycznych doczekało się w końcu uwagi, to i tak zazwyczaj badane jest z perspektywy odcieśnionej („z widocznie kognitywnym nachyleniem”). Skupienie się Connertona na performatywnym procesie konstruowania pamięci, osadzenia go w nawykach wcielanych poprzez ciało jest dla mnie punktem wyjścia do rozważań na temat cielesnego konstruowania wspólnoty.

Socjologowie szkoły francuskiej badali społeczny wymiar pamięci – pod koniec XIX wieku Durkheim wprowadził pojęcie *czas społeczny*, badając czas i przestrzeń jako nośniki wspomnień. Według niego czas społeczny to „formy strukturyzacji praktyk”, które podzielane są kolektywnie i determinowane kulturowo<sup>109</sup>. Maurice Halbwachs, uczeń Durkheima, twierdził, że wspomnienia zawsze funkcjonują – są przechowywane i przekazywane – w ramach ukonstytuowanych społecznie. Wspominamy jako członkowie i członkinie konkretnej zbiorowości: rodziny, narodu, klasy społecznej lub wspólnoty religijnej<sup>110</sup>. W „*Jak społeczeństwa pamiętają*” (1989) Paul Connerton analizuje różne nośniki pamięci – od samej miary czasu – kalendarzy, przez zbiorowe rytuały i ceremonie, które podtrzymują i transmitują społeczną pamięć, przestrzeń materialną danej zbiorowości, do których wspomnienia się odwołują, aż po praktyki wcielania. Cielesny, performatywny aspekt pamięci związany jest przede wszystkim z nawykami, ale także strojem i organizacją przestrzeni. „W ujęciu Connertona ciało staje się zatem rodzajem „super medium”, które warunkuje posługiwanie się pozostałymi nośnikami pamięci i zapośrednicza uczestnictwo w jej praktykach”<sup>111</sup>. Pamięć performatywna ma charakter cielesny, a jest to niezbędny – jak dowodzi Connerton – komponent pamięci społecznej. Aby pokazać w jaki sposób pamięć skupia się w ciele, autor wprowadza rozróżnienie między dwoma typami praktyk

---

108 P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, tłum. M. Napiórkowski, Warszawa 2012, s. 194.

109 M. Napiórkowski, *Jak społeczeństwa pamiętają Paula Connertona na tle współczesnych badań nad pamięcią zbiorową*, [w:] P. Connerton, op. cit., s. 9.

110 M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 1969.

111 Ibid., s. 14.

społecznych: *praktyką wcielania* [incorporating practice] i *praktyką zapisu* [inscribing practice]<sup>112</sup>. Pierwszą z nich opisuje jako coś, co powszechnie uznajemy za mowę ciała – ruchy i gesty, cielesne komunikaty, które zastępują użycie języka lub je uzupełniają (może to być uśmiech, ukłon czy uścisk dłoni). Praktyka zapisu to działania zatrzymywanie informacji, gdy proces komunikacji już się zakończył. Związane są z nowoczesnymi technologiami służącymi do przechowywania i odzyskiwania informacji (druk, encyklopedie, indeksy, fotografie, komputery, etc.). Praktyki wcielania to także postawy, jakie ciała przyjmują – inne w zależności od wieku, płci i kontekstu. Inaczej zachowują się nasze ciała w sytuacjach oficjalnych, a inaczej w czasie wolnym lub gdy przebywamy w samotności. W różnych kulturach przypisuje się różne znaczenia danym postawom ciała, inne gesty świadczą o randze i autorytecie; ale we wszystkich kulturach choreografia władzy wyrażona jest w znacznej mierze właśnie poprzez ciało. „Kiedy mówimy, że ktoś „trzyma się prosto”, możemy użyć tego wyrażenia w sposób opisowy i dosłowny, aby zaznaczyć, że stoi on na własnych stopach, możemy jednak użyć tego określenia także w sposób oceniający i metaforyczny, aby wyrazić podziw i pochwałę dla kogoś, kogo oceniamy jako prawego i sprawiedliwego (...). Kiedy wspominamy o kimś, kto cieszy się znacznym prestiżem, mówimy, że ma wysoką „pozycję” czy „położenie”. Kiedy mówimy o nieszczęściach różnego rodzaju, określamy je jako upadki (...) Tego rodzaju metaforyczne wykorzystania zwrotów nie powstają spontanicznie – noszą one na sobie ślady wzorców władzy, ponieważ tworzą nie tylko indywidualne zwroty metaforyczne, lecz całe systemy wyrażen niedosłownych”<sup>113</sup> – Connerton podkreśla, że owe metafory przyjmują formę bezpośrednio zależną od priopercepcji ludzkiego ciała. Określenie góry i dołu wynika z pionowej orientacji naszego cielesnego doświadczenia, nastawionego na przestrzenne dążenie w górę, w kontrze do grawitacji. Zależnie od tego w jakiej kulturze funkcjonujemy, inne postawy ciała oraz gesty niosą dla nas dane znaczenia. Myślimy za pomocą metafor zakorzenionych głęboko w ucieleśnionej naturze życia społecznego, pamiętamy dzięki mnemonice ciała. Repertuar gestów, jakim dysponujemy, związany jest pamięcią poznawczą wspólnoty, do której przynależymy: „W toku wykonywania gestów określone

---

112 P. Connerton, op. cit., s. 146.

113 Ibid., s. 148.

klasyfikacje i ich zasady przyjmowane są za oczywiste w takim stopniu, w jakim przyswojone zostały właśnie jako nawyki. To właśnie dzięki tej nawykowej naturze wykonywanych gestów treść poznawcza pamięci grupy wywiera tak silny i długotrwały wpływ na jej członków”<sup>114</sup>.

Tak jak socjologia, również i filozofia w ostatnim stuleciu „powróciła” do ciała i z tej nowej perspektywy spogląda na człowieka i jego świat. Szczególnie fenomenologia, która całkowicie wcieliła podmiot, problematyzując cielesność jako podstawową formę ludzkiego istnienia, jako wehikuł bycia-w-świecie. Merleau-Ponty rozwinął myśl swojego mistrza, Husserla, według którego najważniejszą rolę w kształtowaniu ludzkiego doświadczenia odgrywają zmysły. Świadomość jest wypełniania wrażeniami, percypowanymi poprzez fizyczną motorykę ciała, a ego konstruowane w sferze hyletycznej (czyli właśnie sferze doznań zmysłowych). Dla Merleau-Ponty ciało jest odniesieniem dla wszystkiego, co zewnętrzne, warunkiem poznania: „Widziane i ruchome, ciało moje zalicza się do rzeczy, jest jedną z nich; tkwi w tkance świata i jego spójność jest spójnością rzeczy. Jednakowoż, skoro widzi oraz się porusza, w krąg ustawia rzeczy wokół siebie, one zaś są jego dobudówką bądź też przedłużeniem, są inkrustowane w jego cielesności, stanowią część jego pełnej definicji i tworzywem świata jest tworzywo ciała”<sup>115</sup>. W eseju „*Oko i umysł. Szkice o malarstwie*” filozof celebrytuje zagadkę widzialności, wyprowadzając ją od związku sztuki z cielesnością. Istotę człowieczeństwa stanowi dla niego fakt, że ciało jednocześnie widzi i jest widzialne, jednocześnie odczuwa i samo przez siebie jest odczuwalne. Materializuje paradoks, jakim jest rozerwanie na wewnątrz i zewnątrz, które na poziomie doświadczenia musi być zunifikowane w ruchu, dotyku, patrzeniu oraz psychicznym procesie nadawania obrazom sensu. Jedną z praktyk choreograficznych, które tę psychofizyczną naturę ludzkiej percepcji obrały za punkt wyjścia, to wywodzący się z Japonii taniec butō. Stworzony w latach 50. XX wieku przez Tatsumiego Hijkatę, jest performatywną praktyką funkcjonującą zarówno jako forma sceniczna, jak i rodzaj treningu fizycznego<sup>116</sup>. Butō wykonywane poza sceną to ćwiczenia rozwijające świadomość ciała – kości, mięśni, ścięgien – oraz

---

114 Ibid., s. 170.

115 M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. E. Bieńkowska, Gdańsk 1996, s. 22.

116 A. Capiga-Lochowicz, *Taniec butoh jako droga do integracji ciała i umysłu*, taniecPOLSKA(pl), <https://www.taniecpolska.pl/przedruk/117>, [dostęp: 5.05.2021].

płynącej z niej umiejętności relaksacji umysłu. To rodzaj choreoterapii, która dzięki psychosomatycznej integracji prowadzi do pełnego samopoznania, nawiązania świadomej relacji z ego. Terapeutyczna Metoda Tańca Butō została opracowana przez tancerza i profesora psychologii Toshiharu Kasai, który wyodrębnił pojęcia *czasu ciała* i *czasu społecznego*. Jak pisze Aleksandra Capiga-Łochowicz: „Sięgają one z koncepcji ciała stworzonej przez Hijikatę, która mówiła o jego ciągłym uwikłaniu w konwencje społeczne, normy zachowania i obowiązujące kanony estetyczne, nakazujące człowiekowi ukrywać niepiękną część własnej natury, uznawaną za tabu. *Czasem społecznym* nazywa Kasai tę rzeczywistość, w której uwaga człowieka jest zdeterminowana ciągłym przymusem decydowania, co jest odpowiednie i na co może pozwolić sobie w ruchu, a które impulsy, odruchy czy pragnienia musi stłumić jako społecznie nieakceptowane. (...) Butō bada wpływ ograniczeń *czasu społecznego* na ciało-umysł, jednocześnie proponując człowiekowi przejście do *czasu-ciała*, w którym będzie mógł doświadczać siebie w pełni. Tu tancerzem może być k a ż d y”<sup>117</sup>. Celem butō jest takie postrzeganie i doświadczenie siebie – ciała i otoczenia – rzeczywistości, w którym nie liczy się efekt wizualny. Chodzi raczej o ucieleśnianie stanu mentalnego, przy jednoczesnym odrzuceniu wizji ciała jako wytrenowanego, wydajnego narzędzia. Wbrew pozorom, w praktyce butō ważną rolę odgrywa także współobecność tańczących: „Niedyrektywne podejście butō, koncentrujące się na poszukiwaniu autentycznego ruchu, pozwala na doświadczenie siebie w wolności i akceptacji i jednocześnie na odczuwanie duchowo-cieleśnej wspólnoty z innymi tańczącymi. To z kolei prowadzi do głębokiego odprężenia, uwolnienia i osiągnięcia wewnętrznego spokoju”<sup>118</sup>. Popularne dziś na całym świecie wschodnie techniki pracy z ciałem – praktyki medytacyjne i oddechowe, różne odmiany jogi czy sztuk walki – podobnie łączą sferę indywidualnego „treningu” (skupienia, wycofania w głąb siebie) z praktyką grupową (dzielenie przestrzeni, oddychanie czy mantrowanie w tym samym rytmie). Poprzez stany cielesne przeżywane wspólnie, rodzi się mentalne połączenie.

*Czas społeczny* w ujęciu Kasai, czyli ta sfera funkcjonowania, w której człowiek poddaje się społecznym normom i oczekiwaniom względem ciała,

---

117 Ibid.

118 Ibid.

przywodzi na myśl koncepcję biowładzy Foucault, o której pisałam w pierwszym rozdziale, a także reżimy nowoczesne i ponowoczesne, które badał Zygmunt Bauman. „A co, jeśli przyjąć – pisze Bauman we wstępie książki *„Ciało i przemoc w obliczu nowoczesności”* – że ciało ludzkie, podobnie jak myśli i uczucia, jest wystawione na działanie społeczeństwa? Że na ciełe, podobnie jak na myślach i uczuciach, społeczeństwo odciska swój kształt, że w towarzystwie dostarczonym przez ewolucję gatunków rzeźni ono coraz to nowe postacie, wedle coraz to nowych modeli i z pomocą coraz to nowych dłut? Że ciało, podobnie jak myśli i uczucia, jest *wytworem społecznym*, i że sens „bycia wytworem” ma swą historię w przypadku myśli i uczuć? Czy i jak zmieni się wówczas nasza opowieść o najnowszej historii człowieka, społeczeństwa i ich wzajemnego stosunku?”<sup>119</sup>. Historię ponowoczesnych przygód ciała Bauman wyprowadza od „upioru Panoptikonu” – strachu i niepewności, przed którymi miał chronić człowieka ład nowoczesny. Instytucje nadzoru, liniowej inwigilacji, czuwania nad regularnością i przewidywalnością świata (szkoły, fabryki koszary wojskowe, szpitale, zakłady dla obłąkanych, przytułki czy więzienia), Foucault nazwał *fabrykami porządku*, czuwającymi nad tym by nowy ład był skuteczną „kuracją na niepewność”<sup>120</sup>. Sieć instytucji wytwarzała nadzór nad ciałem jednostki – jak zauważa Bauman, głównie mężczyzn, jako że kobiety, „wymykające się panoptycznemu nadzorowi”, miały pełnić funkcję podrzędną w hierarchii rodzinnej, będącej najmniejszą ze społecznych komórek. Należy tu więc zaznaczyć, że konstrukcja społecznego ciała zawsze zakłada wykluczenie jakiejś grupy – czy to kobiet, czy osób niepełnosprawnych; nie bierze pod uwagę ciał, które na różne sposoby nie wpisują się w dominującą normatywność. Do tego problemu jeszcze powrócę. Przystosowane męskie ciało społeczne w czasach nowoczesnych to ciało sprawne, silne i krzepkie, zdolne do pracy przemysłowej i służby wojskowej: „Kultura nowoczesna i nowoczesna sieć interakcji kształtowały ciało jako w pierwszym rzędzie ciało robotnika i żołnierza – pisze Bauman – (...) Rozpaczliwy alarm, jaki wszczęli politycy, lekarze, wychowawcy i dziennikarze dziewiętnastego stulecia na temat „fizycznej degeneracji” ludności, a szczególnie klas niższych, tłumaczyli troską o gospodarczy i militarny potencjał narodów; wątłe ciała nie wytrzymają wszak rytmu pracy przemysłowej, ani trudów żołnierki. Ale za

119 Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu nowoczesności*, Toruń 1995, s. 70.

120 Ibid., s. 74.

argumentami gospodarczymi i wojskowymi kryło się inne, poważniejsze jeszcze, sprzedające sen z oczu zatroskanie – obawa o trwałość tkanki społecznej, o rządy prawa, porządek publiczny: tresurze ludzi, którzy z takiego czy innego powodu nie przeszli twardej szkoły fabryki czy koszar, nie można było ufać<sup>121</sup>. W czasach ponowoczesnych kształtowanie ciała wciąż stanowi centralną oś konstruowania społecznej tożsamości, ale w samym procesie kontroli zaszła fundamentalna zmiana – pozbawieni instytucji reprodukcji normy, nadzorujących ciało społeczne ludzie zdani są sami na siebie. Tożsamość stała się rodzajem zadania, któremu jednostka musi sprostać, by odnaleźć się w ruchliwym, szybko zmieniającym się, doświadczanym fragmentarycznie zglobalizowanym świecie. Widmo nieadekwatności, nieprzystosowania, nie wystarczającej elastyczności jest nieodłączne dla ponowoczesnego bycia-w-świecie. „Dłuta, szpachelki, gładziki i wszelkie inne przyrządy do ugniatań gliny i cyzelowania rzeźby są dostarczane społecznie (ściślej mówiąc, są w sklepach do nabycia), wraz z przepisami, modelami i rysunkami, jakie mogą wyobraźnię rzeźbiarza zapłodnić. Ale odpowiedzialność za zamysł i jego wykonanie spoczywa w pełni na barkach rzeźbiarza (który, będąc na domiar złego sam dla siebie gliną, odpowiada także i za jakość surowca)<sup>122</sup> – ta metafora Baumana świetnie oddaje charakter współczesnego reżimu, który nazwałabym strategią potencjalnie wolnego wyboru. Teoretycznie możemy być tym, kim chcemy, wyglądać tak, jak chcemy – w praktyce to, czego chcemy, czego wymagamy od ciała niekoniecznie jest autentycznie nasze. Kiedy instytucje już nie wymagają, człowiek mniej lub bardziej świadomie pragnie sprostać wymaganiom rynku, mechanizmom konsumpcyjnym czy normom uznawanym przez swoją wspólnotę społeczną. Choreografia społeczna nowoczesności była choreografią ciał działających w tym samym, jednostajnym rytmie; ciał sprawnych, energetycznych, a przede wszystkim zdrowych – a więc powściągliwych, oszczędnych, zdyscyplinowanych. W ponowoczesnych czasach, w których największą wartością stała się zdolność do konsumowania i pochłaniania dóbr, ciało zostało sprywatyzowane, ale podobnie stało się z odpowiedzialnością za jego wygląd i potencjał. „Ciało ponowoczesne jest przede wszystkim odbiorcą *wrażeń*. Spożywa ono i trawi przeżycia. Korzystając z przyrodzonej zdolności reagowania na podniety,

121 Ibid., s. 77.

122 Ibid., s. 85.



jest narzędziem *przyjemności*<sup>123</sup>. O byciu w dobrej formie decyduje zdolność skonsumowania wszystkiego, co oferuje ciało społeczeństwo. Sprawność rozumiana jest jako zdolność do odczuwania radości płynącej z realizowania rozmaitych podniet. Ciało ma być przede wszystkim aktywne, zdecydowane i chłonne.

Czy to znaczy, że choreografia czasów ponowoczesnych to ruch rozproszony, asynchroniczny, rozlewający się w najróżniejszych kierunkach? W przestrzeni miejskiej przeważnie tak, ale jeśli wziąć pod uwagę przestrzeń prywatną czy współdzieloną (np. komunikację miejską), zanurzenie się człowieka w technologii determinuje zupełnie nowe sposoby posługiwania się ciałem, które wcieliło całe ciało społeczne. To na przykład przez większość z nas nadużywana pozycja siedząca, gdy unieruchomione przed ekranem komputera ciało przestaje przeżywać otaczającą rzeczywistość na rzecz wyabstrahowanej aktywności umysłu, gałek ocznych i dłoni. To ciała w pełni zaangażowane w swoje przedłużenie, jakim stały się smartfony. Można więc powiedzieć, że znaczna część choreografii społecznej przeniosła się do przestrzeni wirtualnej, w której ruch i wrażenia cielesne stają się tylko złudzeniem, symulacją. W „*Przekleństwie fantazji*” Žižek poświęca Wirtualnej Rzeczywistości sporo psychoanalitycznej i filozoficznej uwagi. „Interfejs” komputera porównuje do przejścia – okna czy drzwi – do innego, fantazmatycznego wymiaru w twórczości science-fiction<sup>124</sup>. Odnosi się do statusu wirtualności według Deleuze'a, który Wirtualną Rzeczywistość analizował w kontekście tajemnicy zdarzenia: „Od prehistorycznych malowideł na ścianach jaskini Lascaux do rzeczywistości wirtualnej natykamy się na tę samą tajemnicę: jak to możliwe, że potrafimy zawieszać rzeczywistość i pogrążyć się w wirtualnej przestrzeni fantazmatycznego ekranu?”<sup>125</sup>. Według Žižka kluczem do zrozumienia funkcjonowania cyberprzestrzeni jest różnica między imitacją, która *naśladuje* coś, co istnieje a symulacją, która *tworzy* rzeczywistość nieistniejącą fizycznie. Jaki wpływ wywiera funkcjonowanie w wirtualnej symulacji na nasze ciało? To rodzaj ambiwalentnego zapośredniczenia: „Pogrążenie w cyberprzestrzeni może intensyfikować nasze doświadczenia cielesne (nowa sensualność, nowe ciało obdarzone większą ilością organów, nowe płcie...), lecz także otwiera możliwość dosłownej kradzieży naszego własnego (wirtualnego)

---

123 Ibid., s. 90.

124 S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 186.

125 Ibid., s. 189.

ciała przez tego, kto manipuluje maszyną uruchamiającą cyberprzestrzeń i pozbawienia nas kontroli nad nim, wskutek czego nikt nie będzie mógł już odnosić się do swojego ciała jako „własnego”<sup>126</sup>. Jednak owa ambiwalencja nie wynika z samej technologizacji życia, a raczej tego, w jaki sposób technologia jest używana społecznie. W cyberprzestrzeni nie jesteśmy tym samym psychofizycznym podmiotem, co w rzeczywistym świecie. Ciało jest redukowane do „niepodzielnej resztki”, która nigdy nie oderwie się całkowicie od realnego doświadczenia cielesnego, ale według Žižka to zapośredniczenie w wirtualności trwale odmienia relację z własnym ciałem. Ciekawie opisuje także napięcie między funkcjonowaniem wirtualnym a realnym, które wynika ze współczesnych reżimów, rozciąganych nad ciałem poprzez ponowoczesną dominację konsumpcji i dążenie do doskonałości: „(...) postępujące unieruchomienie ciała współwystępuje z cielesną hiperaktywnością: z jednej strony, w coraz mniejszym stopniu polegamy na własnym ciele, moja aktywność cielesna w coraz większym stopniu sprowadza się do dawania sygnałów maszynom, które wykonują za mnie pracę (...), z drugiej zaś moje ciało ulega wzmocnieniu, „hiperaktywności” dzięki kulturystyce, joggingowi i środkom farmaceutycznym oraz bezpośrednim implantom, wskutek czego – paradoksalnie – hiperaktywny superczłowiek jest tożsamy z kaleką, który może się poruszać jedynie za pomocą protez kontrolowanych przez układ scalony (jak Robocop)”<sup>127</sup>. W tej dystopijnej wizji zarówno ciało jednostki, jak i ciało społeczne przenosi się stopniowo do cyberprzestrzeni, tracąc bezpośredni kontakt z własnym doświadczeniem.

Problem zapośredniczenia cielesności w technologii poruszała w jednym ze swoich performansów Marta Ziółek. „*TO*” (2017) jest spektaklem choreograficznym, który wychodząc od zjawiska „atrapy” w sztuce Tadeusza Kantora, traktuje nowoczesne technologie jako przedmioty-hybrydy, przedłużenie ciał. Telefony i tablety nie są tu tylko rekwizytami – są elementami nowych techno-ciał, funkcjonujących w świecie mediów i strategii marketingowych. Ziółek, która poprzez choreografię bada między innymi sposoby konstruowania współczesnych tożsamości, w „*TO*” zwraca uwagę na praktyki odcieleśniania, a jednocześnie proces projektowania swojego ja, uwarunkowany przez mechanizmy rynkowe oraz popkulturę. Jak opowiedziała Pawłowi Soszyńskiemu w wywiadzie dla

---

126 Ibid., s. 195.

127 Ibid., s. 202.

Dwutygodnika: „Interesuje mnie, jak dzisiaj kształtuje się spektakl czy inscenizacja podmiotowości, jakie formy ucieleśnień i ekspresji temu towarzyszą. Gdzie ten spektakl się wydarza? Niekoniecznie tam, gdzie prezentowane są sztuki i teatry – tam najmniej. Każdemu, kto ma smartfona, bliżej jest gdzie indziej. Internet wpłynął na to, jak siebie widzimy i siebie prezentujemy, w jakich ramach wyobrażamy sobie siebie jako podmioty, a przede wszystkim z jakiego surowca siebie lepimy w głowie”<sup>128</sup>. Choreografia „TO” oparta jest o pozy i ruchy zaczerpnięte z teledysków. Podobnie scenografia, na którą składały się tylko blue boxy, czyli jednokolorowe tła, wykorzystywane na planach filmowych do tworzenia dowolnego tła za pomocą obróbki cyfrowej. Gra z wielowymiarowym ujęciem współczesnej atrapy odbywa się także na ekranach urządzeń, które trzymają performerzy (Korina Kordova i Robert Wasiewicz) – to na przykład fragmenty teledysku Justina Biebera do utworu „I Show You”, który Ziólek odczytuje jako głęboko egzystencjalną wypowiedź człowieka schowanego za swym publicznym wizerunkiem. „TO” jest bardzo atrakcyjne w odbiorze – łączy klimat popowego teledysku, imprezy techno i reklamy telewizyjnej, przy użyciu stosunkowo niewielu środków (3 performerów/performerki, kilka rekwizytów, minimalistyczna scenografia). Ale myśl, którą niesie performans to refleksja stanowcza i krytyczna u podstaw – za pomocą tańca materializowany jest proces współczesnego odcieleśniania i krótkowzrocznej wiary w wyzwolenie od niedoskonałości, jakie nam obiecuje fizyczna dyscyplina i nowa technologia. „Praca z choreografią jest zawsze pracą z konkretnymi indywidualnościami – mówi Ziólek – typami ciał, różnymi opowieściami w tancerzach. I ciała, które spotykam, zawsze mediują tematy autokreacji, dyscyplinowanej podmiotowości, popkulturowych fascynacji. Więc obrazowość ciała nie może przeważać nad jego doświadczeniem współczesności, które krzyczy i przebija się przez ciało”<sup>129</sup>.

Jak zmieni się ciało społeczne pod wpływem coraz to nowszych technologii? Czy za ich sprawą pojawiają się kolejne sposoby posługiwania się ciałem, których jeszcze sobie nie wyobrażamy? Czy transgresyjny potencjał performansu jest na tyle silny, by przewyciężyć skopiczne reżimy dzisiejszej kultury oraz rozmaite, wpisane

---

128 P. Soszyński, *Taniec powinien być barbarzyńcą. Rozmowa z Martą Ziólek*, Dwutygodnik, wyd.

179, 02/2016, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6418-taniec-powinien-byc-barbarzynca.html>, [dostęp: 5.05.2021].

129 Ibid.

w nią społeczne wykluczenia? Jaką wspólnotę tworzą ciała zanurzone w przestrzeni wirtualnej? Na te pytania z pewnością nie ma jednoznacznych odpowiedzi, ale postaram się je, przynajmniej częściowo, zgłębić w kolejnych częściach pracy.

## **2. Wspólnota. Mit, moralność, współobecność**

Kulturowa pamięć wspólnot zakorzeniona jest w mitach. Przekazywane w obrębie danej społeczności ponadczasowe, ulegające kontekstowym transformacjom opowieści transmitują uniwersalne dla niej koncepcje rzeczywistości, sensy i znaczenia. Pełnią więc funkcję konstruującą oraz integrującą wspólnotę społeczną. Carl Gustav Jung badał naturę mitu odnosząc się do duszy człowieka pierwotnego, który nie odczuwał potrzeby obiektywnego wyjaśnienia świata i doświadczeń, a raczej nadawał im znaczenia symboliczne: „Człowiekowi pierwotnemu nie wystarczy, gdy widzi wschód i zachód słońca – ta zewnętrzna obserwacja musi być zarazem także procesem psychicznym, to znaczy słońce w swych przemianach musi przedstawiać boga czy bohatera, który w gruncie rzeczy nie mieszka nigdzie indziej, jak tylko w duszy człowieka. Wszystkie zmitologizowane procesy naturalne – takie jak lato i zima, zmiana faz księżyca, pory deszczowe itd. – w żadnym wypadku nie są alegoriami owych doświadczeń obiektywnych, są one raczej symbolicznymi formami wyrazu wewnętrznego i nieświadomego dramatu duszy dostępnego świadomości ludzkiej na drodze projekcji, czyli odzwierciedlenia w formie wydarzeń naturalnych”<sup>130</sup>. Z duszą czy psychiką pierwotną człowieka współczesnego łączą archetypy – obrazy, motywy, symbole czy wzorce postaci lub zachowania, które wyrażane są metaforycznie w snach, marzeniach lub właśnie w mitach. To wysoce nacechowane emocjonalnie konstrukty, które krążą w zbiorowej nieświadomości i stanowią fundament dla ludzkiej wspólnoty, niezależnie od przynależności do danej kultury czy rasy. Swoje badania Jung opierał głównie na snach, analizując ich symbolikę, a także na symbolach kultury Wschodu oraz wielkich religiach. Brak zainteresowania sferą nieświadomości i „jej skarbcza odwiecznych obrazów” przez minione wieki tłumaczył wyrugowaniem tej potrzeby przez religię chrześcijańską. Ludzie przywykli do konstruktów, motywów religijnych, pomimo ich

---

130 C. G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 14.

całkowitej niemożliwości: „Tajemnica narodzin z Dziewicy, homoousia Syna z Ojcem, Trójcą, która nie jest triadą – dzisiaj wyobrażenia te nie uskrzydla już fantazji żadnego filozofa. Stały się one zwykłymi przedmiotami wiary”<sup>131</sup>. Hegemonią Kościoła Jung tłumaczył odejście od symboli na rzecz intelektu, odrzucenia przez Europejczyków własnych chrześcijańskich symboli i duchowości na rzecz ufności w naukę i ludzką mądrość. Psychoanaliza i antropologia powróciły do mitu w XX wieku, by na nowo odczytać metafizyczne sfery psychiki, łączące jednostkę z wewnętrznym konstruktem wspólnoty, ale przede wszystkim mające wpływ na jej indywidualne doświadczenie. Nieświadomość jest bowiem czymś „(...) w rodzaju zakapslowanej intymności osobistej, co Biblia określa mianem „serca” i ujmuje między innymi jako miejsce pochodzenia wszelkiego rodzaju złych myśli. W komnatach serca mieszkają najstraszliwsze, najbardziej krwiożercze duchy, znajdują się tam gwałtowny gniew i słabości zmysłowe. W taki oto sposób wygląda nieświadomość, gdy spojrzymy na nią z perspektywy świadomości”<sup>132</sup>. Wejście w sferę nieświadomości umożliwia prawdziwe spotkanie ze sobą, zanurzenie się w sobie – to „kosmiczna i otwarta na kosmos obiektywność”. Najczęściej pojawiającym się w snach symbolem nieświadomości była według Junga woda. Zwierciadło wody, w którym przejrzał się Narcyz i które było przyczyną jego samobójczej śmierci, pokazuje człowieka takim, jaki jest; bez maski, którą nakłada kreując swoją personę wśród ludzi. Aby spotkać się ze sobą, z własnym cieniem, potrzeba odwagi i gotowości. Jednak człowiek świadomy własnej niemocy może doświadczyć kompensacyjnej reakcji ze strony nieświadomości zbiorowej i dostrzec myśl, wydarzenie lub marzenie senne, które obudzą w nim siłę do spotkania z własnym cieniem: „(...) bezradność i słabość to wieczne przeżycie i wieczne pytanie ludzkości, pytanie, na które istnieje też znana od zawsze odpowiedź – w przeciwnym razie człowiek już dawno temu by poległ. No bo kiedy uczyniliśmy już wszystko, co można było uczynić, pozostaje do zrobienia tylko owo jedno – to również można by zrobić, gdybyśmy tylko wiedzieli, co to. Ale jak wielka jest wiedza człowieka o samym sobie? Doświadczenie powiada, że doprawdy bardzo niewielka, toteż pozostaje duża przestrzeń do działania nieświadomości”<sup>133</sup>. Reakcja

---

131 Ibid., s. 12.

132 Ibid., s. 28.

133 Ibid., s. 29.

nieświadomości wyraża się właśnie w formie archetypów, a zatem mitów, które świadczą o wspólnotowym wymiarze ludzkiego bycia-w-świecie. Jednak, jak pisze Katarzyna Kasia w „*Doświadczeniu estetycznym i wspólnocie spektaklu*”, powołując się na myśl Gianniiego Vattimo – w czasach ponowoczesnych człowiek nie odnajduje już w mitologii metafizyki i wartości duchowej: „Doświadczenie mitu jako fundamentu wspólnoty nie jest już możliwe także dlatego, iż zamieniła się sama jej struktura: wyjście poza kontekst lokalny, globalizacja, szybkość, z jaką następują zmiany technologiczne, wszystko to nie sprzyja wielkim narracjom, chociaż w praktyce życiowej łączy się z nieustannym poszukiwaniem opowieści czy dziedzictwa kulturowego, na których można byłoby oprzeć funkcjonowanie nowych, ponadnarodowych organizmów politycznych”<sup>134</sup>. Doświadczamy dziś odrodzenia pewnych narracji mitycznych, które służą konstruowaniu tożsamości współczesnych ugrupowań politycznych, zwłaszcza skrajnej prawicy i ruchów narodowościowych. Ciekawym ujęciem tego zjawiska jest praca węgierskiego artysty Szabolcsa KissPala, która była pokazywana na wystawie *SKIP THE LINE! Populizm i obietnice współczesności* w Biennale Warszawa (2018). „Od sztucznych gór do wiary (Węgierska trylogia)” to projekt, na który składa się para-muzealna kolekcja znalezisk archeologicznych (w rzeczywistości przedmiotów zebranych przez artystę, który nadał sam nadał im cech symbolicznych) oraz projekcje dwóch filmów paradokumentalnych, łączących źródła archiwalne z fikcyjną narracją. Przyglądając się procesom budowania narracji wokół tożsamości nacjonalistycznej propagandy oraz reinterpretując je, KissPal stworzył studium węgierskiej „demokracji neoliberalnej”, bazującej głównie na neopogańskich tradycjach i symbolach. Artysta podkreślał jednak, że jego projekt nie dotyczy tylko historii węgierskiej; aspiruje raczej do diagnozy silnie obecnej dziś logiki politycznej (*make ... great again*). Populistyczne narracje wracają do narodowych mitologii, legitymizując ich wzniosłym charakterem poglądy, którym daleko do racjonalności. Na micie wielkiego, pradawnego narodu łatwiej zbudować totalitaryzm i silną wspólnotę, zdolną do wcielenia wszelkich idei, jakie niesie system władzy.

Myślenie mityczne jest myśleniem magicznym, ale – za Claudem Levi-Straussem – odwołującym się do rozumu: „Utrzymują niektórzy, że każda

---

134 K. Kasia, *Doświadczenie estetyczne i wspólnota spektaklu*, Kraków 2019, s. 29.

społeczność wyraża w swych mitach podstawowe, wspólne całej ludzkości uczucia, takie jak miłość, nienawiść lub zemsta. Dla innych mity stanowią próbę wyjaśnienia trudno zrozumiałych zjawisk: astronomicznych, meteorologicznych itd. (...) Jednak mity te, pozornie dowolne, powtarzają się z tymi samymi cechami, często z tymi samymi szczegółami w różnych stronach świata. Stąd problem: jeżeli treść mitu jest całkowicie przypadkowa, w jaki sposób wytłumaczyć fakt, że we wszystkich zakątkach Ziemi mity tak bardzo są do siebie podobne?”<sup>135</sup>. Według Levi-Straussa swoją aktualność mit zawdzięcza trwałej strukturze czasowej, która mimo iż bezpośrednio dotyczy wydarzeń, które już się odbyły, odnosi się równocześnie do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Współcześnie mity zastąpiły właśnie ideologie polityczne, pozwalające interpretować strukturę społeczną i jej historię w określonym kontekście: „Otóż, co robi historyk, gdy przypomina rewolucję francuską? Odwołuje się on do pewnego ciągu minionych wydarzeń, których odległe konsekwencje dają się niewątpliwie jeszcze odczuć poprzez cały nieodwracalny łańcuch pośrednich wydarzeń. Ale dla polityka i dla jego słuchaczy rewolucja francuska jest rzeczywistością innego rzędu: ciągiem wydarzeń minionych, ale również schematem obdarzonym stałą zdolnością działania, pozwalającym interpretować społeczną strukturę dzisiejszej Francji (...) i przewidywać rysy przyszłej ewolucji”<sup>136</sup>. Historia jednak, podobnie do ideologii, pozostaje konstruktem pod władzą dyskursu; jest raczej interpretacją i narracją wokół faktów, a nie ich obiektywnym zbiorem. Wokół dychotomii metafizyczne (mityczne) – racjonalne (historyczne) można by zbudować szeroką analizę procesu konstruowania wspólnotowej tożsamości.

Innym jeszcze spajającym wspólnoty konstruktem jest oczywiście moralność oraz religia. Wartości moralne i wierzenia tworzą oś, wokół której dana grupa sytuuje własną tożsamość w odniesieniu do tego, co inne, obce. Moralność jako zbiór zasad, rozróżniających to, co dobre i złe, odnosi się do norm postępowania w ramach systemu państwowego lub konkretnej społeczności. Podwaliny współczesnej demokracji można znaleźć w myśli XVII i XVIII-wiecznych filozofów: Hobbesa, Spinozy, Locke'a czy Rousseau, którzy – odnosząc się do myśli Platona –

---

135 C. Levi-Strauss, *Struktura mitów*, [w:] *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 59/4, Warszawa 1968 s. 245.

136 Ibid., s. 246.

porozumienie między jednostkami tworzącymi naród a legalną władzą państwową nazywali umową społeczną. „Teoria umowy społecznej stanowi racjonalne uzasadnienie historycznie ważnego poglądu, że legalna władza państwowa musi wywodzić się od zgody społeczeństwa. (...) To pogląd zawierający twierdzenie, że początkiem życia społecznego, życia w grupie, było dobrowolne i świadome przetrwanie przez człowieka pierwotnego dla niego stanu natury i przejście do życia we wspólnocie”<sup>137</sup>. Umowa społeczna jest podstawą państwa prawa oraz ciała społecznego. Moralność z prawem połączył Kant, który uznał, że prawdziwe czyny moralne mogą wynikać jedynie z prawa apriorycznego, powszechnego i nieuzasadnionego subiektywnie czy statystycznie<sup>138</sup>. Etyczną zasadą postępowania jest według filozofa imperatyw kategoryczny – zasadą, zgodnie z którą należy postępować tak, jak sami chcielibyśmy, by postępowano zawsze i powszechnie. Religie monoteistyczne opierają system wartości na dychotomii dobra i zła, choć na różne sposoby. Chrześcijaństwo mieści w sobie konflikt, zobrazowany w postaci rajskiego węża, który „namówił pierwszych rodziców do grzechu, ale później doprowadził rodzaj ludzki do zbawienia przez Syna Bożego”, jak pisze Jung, tłumacząc istotę archetypu Starego Mędrca – ducha, mistrza i nauczyciela, symbolizującego ukryty w chaosie sens życia.<sup>139</sup> W religiach Wschodu ostatecznym, pożądanym stanem oświecenia jest właśnie uwolnienie się od tego, jak i wszelkiego, konfliktu, jednak nie da się tego osiągnąć bez uznania i zaakceptowania istnienia przeciwieństw, jakimi są dobro i zło.

Fundamentem współczesnej wspólnoty nie jest już ani prawo, ani moralność, ani wartości duchowe. Żyjemy w czasach społeczeństwa spektaklu. Erving Goffman w „*Teatrze życia codziennego*” (1956) definiował rolę społeczną jako deklaracje praw i obowiązków przypisanych danej pozycji społecznej, a jej odgrywanie nazwał performansem: „Kiedy jednostka lub wykonawca odgrywa przy różnych okazjach tę samą rolę społeczną przed tą samą publicznością, prawdopodobnie zawiąże się stosunek społeczny”<sup>140</sup>. Wszelkie działania jednostki w sferze publicznej są

---

137 B. Jelonek, *Idea umowy społecznej*, Wrocław 2014, s. 13.

138 K. Kasia, op. cit., s. 51.

139 C. Jung, op. cit., s. 43.

140 E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego...*, [w:] R. Schechner, op. cit., Wrocław 2006, s. 44.



performansem – „zachowanym zachowaniem”. Ciało społeczne zorganizowane jest wokół „występów” w życiu codziennym, ciągu performansów realizowanych wedle kodów funkcjonujących w ramach umowy społecznej. Ich autentyczność zasadza się według Goffmana na nieświadomości wywieranego wrażenia: „Autentyczne występy w życiu codziennym nie są „grane” czy „wystawiane” w tym sensie, że ich wykonawca wie z góry co będzie robił, i robi to jedynie ze względu na efekt, jaki chce uzyskać. Wrażenie, jakie czuje, że wywiera, jest mu w jakimś sensie niedostępne. Ale, jak to dzieje się w wypadku mniej autentycznych wykonawców, niezdolność zwykłej jednostki do ustalenia z góry ruchów oczu i ciała nie oznacza, że jej oczy i ciało nie wyrażają tego, co chce ona wyrazić w sposób udratyzowany i uprzednio już wbudowany w repertuar jej działań. Krótko mówiąc, wszyscy lepiej gramy, niż wiemy, jak mamy grać”<sup>141</sup>. Społeczna choreografia w rozumieniu Goffmana byłaby zapewne wszystkimi interakcjami, które tworzą teatr życia codziennego. Dekadę po „*Teatrze życia codziennego*” Guy Debord, założyciel Międzynarodówki Sytuacjonistycznej, wydał „*Społeczeństwo spektaklu*” (1967) – pracę, w której opisuje współczesną rzeczywistość społeczną jako nagromadzenie spektakli właśnie. Relacje międzyludzkie zostały zapośredniczone przez obrazy, które są zarazem „wytworem i projektem istniejącego sposobu produkcji”<sup>142</sup> – Debord uważał, że przyczyną przekształcenia się świata w spektakl są nowoczesne warunki produkcji; zarówno zachodni kapitalizm, jak i scentralizowana gospodarka wschodnia. Propaganda, reklama i konsumpcjonizm to zjawiska budujące nową globalną rzeczywistość, w której ludzie pozbawieni bezpośredniego kontaktu, żyjąc w iluzji bliskości i pozornej dostępności produktu czy doświadczeń, są zniewoleni formułą spektaklu. Formułą, która – jak zauważa Katarzyna Kasia – stoi na straży istniejących hierarchii oraz ładu społecznego<sup>143</sup>. Zarówno mit, jak i umowa społeczna zdaje się dziś tracić moc i znaczenie. W dobie czwartej władzy – dominacji mediów w determinowaniu nastrojów społecznych, mediów społecznościowych jako głównej przestrzeni „wymiany” i jako źródła wiedzy o aktualnych wydarzeniach, wspólnoty społeczne rozlewają się w wirtualności, tracą oparcie w rzeczywistości. Przestrzeń medialna jest w znaczącej mierze nacechowana negatywnie – ciężko usłyszeć w radiu czy telewizji

---

141 Ibid., s. 238.

142 G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu...*, [w:] R. Schechner, op. cit., Wrocław 2006, s. 336.

143 K. Kasia, op. cit., s. 270.

coś optymistycznego, jakąś dobrą wiadomość, która byłaby jednocześnie znacząca (są oczywiście wyjątki, ale naprawdę nieliczne). Internet jest jednocześnie miejscem, w którym ludzie tworzą własne awatary, performują własną „personę” wobec obserwujących i komentujących, performują przynależność do danej grupy poprzez odpowiednie wypowiedzi czy reakcje. Wspólnoty polaryzują się względem siebie i polaryzują wszystkich dookoła w myśl „albo jesteś z nami, albo przeciwko nam”. Równie oparty na grze pozorów jest chyba tylko świat polityki.

W książce „*Wspólnota, która nadchodzi*” (1990) Agamben pisze o tym, jak życie społeczne zostało dziś całkiem zdominowane przez formę towarową, a ciało manipulowane jest technikami marketingowymi i kształtowane mechanizmami produkcji. Ciało utowarowione utraciło swą niezwykłość, stając się *jakimkolwiek*. Agamben wiąże normalizację ciała takiego, jakim je postrzegamy, ze sposobami, w jakie się je przedstawia. Ludzka postać została wyemancypowana dzięki technice (litografia, fotografia), a ciało stało się „(...) ani ogólne ani jednostkowe, nie będące ani wizerunkiem boskości, ani postacią zwierzęcą (...)”<sup>144</sup>. Obraz u Deborda był tym, co zapośredniczało doświadczenie ludzkie decydując o dominacji jakości spektaklu. U Agambena obraz (a dokładniej ciało ubrane w rajstopy *Dim* z reklamy, którą przywołuje filozof) przesłania rzeczywistość (realne ciała i ich codzienną, zwykłą, niepewną egzystencję), odrealniając ją, spłaszczając. „Przyswoić sobie przemiany historyczne natury ludzkiej, które kapitalizm chciałby zamknąć w granicach spektaklu, zespolić obraz i ciało w przestrzeni, w której niepodobna ich już od siebie oddzielić, i powołać w ten sposób do istnienia ciało jakiegokolwiek – oto dobro, które ludzkość powinna wydrzeć chylącemu się ku upadkowi rynkowi. Reklama i pornografia, odprowadzające go do grobu jak najęte płaczki, mimowolnie towarzyszą w charakterze akuszerki narodzinom tego nowego ciała ludzkości”<sup>145</sup>. Jakie będzie to ciało, jaki będzie sam jednostkowy byt, a w końcu jaka wspólnota? Agamben zauważa, że klasy społeczne rozplynęły się, ustępując miejsca globalnemu drobnomieszczaństwu. Jest to forma, którą ludzkość przybrała wskutek panującego nihilizmu, za pomocą odrzucenia tożsamości, unieważnienia wszelkich autentycznych cech, które niegdyś konstruowały wspólnotę, takich jak język, styl życia, charaktery, obyczaje czy niepowtarzalne cechy fizyczne:

144 G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 54

145 Ibid., s. 56.

„Drobnomieszczaństwo skupia i wystawia w fantasmagorycznej próżni wszelkie różnice stanowiące dotąd oznaki tragicomicznej historii powszechnej”<sup>146</sup>. Filozof nie uznaje tego tylko za klęskę ludzkości, choć również i tak postrzega tę zmianę – sądzi, że może być ona jednocześnie wielką szansą na odzyskanie jednostkowej indywidualności i tworzenie wspólnoty bytów-takich-oto, nie uwikłanych w narzuconą tożsamość biograficzną czy mechanizmy spektakli, w których biorą udział. Powołując się na rozmyślania Spinozy dotyczące tego, co wspólne – „to co wspólne, w żadnym wypadku nie może stanowić istoty jakiejś poszczególnej rzeczy”<sup>147</sup> – Agamben stwierdza, że wspólnota, która nadchodzi to wspólnota, w której byt jakikolwiek wpisuje się w całość. To nie jednostkowe cechy bytu świadczą o jego przynależności, ponieważ to, co jednostkowe nie może stać się istotą wspólnoty. Wspólnota działająca na rzecz celów wspólnych może zaistnieć, gdy odrzucimy indywidualizm, a co za tym idzie warunek przynależności („bycie czerwonym, bycie Włochem, bycie komunistą”). To autentyczne zjednoczenie bytów przejawia się w dzisiejszej choreografii społecznej, a konkretnie, jak wskazuje Agamben, w pokojowych protestach, nie stawiających konkretnych żądań wobec państwa, a jedynie (i aż?) demonstrujących pragnienie wolności i demokracji. Rodzi to bowiem konflikt między państwem i tym, co niepaństwowe – ludzkością: „Państwo w żadnym razie nie jest jednak w stanie tolerować prób ustanowienia przez pojedynczości takiej wspólnoty, która nie zakładałaby jakiegokolwiek tożsamości jej członków, ani możliwości wspólnego należenia, której nie określałyby żadne warunki przynależności (nawet pod postacią zwykłego założenia). Państwo bowiem, czego dowiódł Alain Badiou, nie opiera się na więzi społecznej, której miałyby być wyrazem, lecz na rozwiązaniu jako zakazie. (...) Byt radykalnie pozbawiony wszelkiej dającej się reprezentować tożsamości byłby dla państwa całkowicie nieistotny”<sup>148</sup>. Idąc za tą myślą można zauważyć, że faktycznie wspólnoty zjednoczone we wspólnej choreografii ciał – czy to w trakcie protestów przeciwko łamaniu praw nadanych konstytucyjnie, czy prawa do aborcji, co ma ostatnio miejsce w Polsce, czy nawet podczas rejdów lub imprez klubowych, przenoszonych także na ulice w celu manifestowania tej nowej wspólnoty wyrzekającej się podziałów

---

146 Ibid., s. 70.

147 Ibid., s. 25.

148 Ibid., s. 91.

i wielających solidarność społeczną – wspólnoty te mają silnie transgresyjny potencjał, właśnie dlatego, że państwo nie chce albo nie może uznać ich za istotne. Takie choreografie są próbą generalną nowego modelu rzeczywistości społecznej, do której organizacje państwowe albo nie dojrzały, albo nie mogą po prostu dojrzeć, bo osłabiłyby to fundamenty, na których się opierają. Warto tu przywołać protesty w Kolumbii, które trwają od kilku tygodni w momencie, kiedy piszę tę pracę. Od początku 2020 roku, wskutek pandemii, problemów z opieką medyczną i rosnącego bezrobocia, Kolumbia pogrąża się w coraz większym kryzysie. Rząd skrajnie prawicowego ugrupowania “Demokratyczne centrum” postanowił wykorzystać ten czas i wprowadzić reformy podatkowe oraz reprivatyzację służby zdrowia – zmiany, które najmocniej odczuliby najbiedniejsi. Od 28 kwietnia bieżącego roku na ulicach kolumbijskich miast trwają protesty, które szybko przekształciły się w otwartą walkę obywateli i obywaterek z uzbrojoną kolumbijską policją, jedną z najbardziej brutalnych na świecie<sup>149</sup>. Mimo że prezydent szybko wycofał się z reformy podatkowej, wprawiony w ruch opór społeczny nie zatrzymał się, a wręcz przeciwnie, eskalował jeszcze mocniej. Ciało społeczne sprowokowane jednym wydarzeniem, domaga się zmiany we wszystkich sferach, w których pozostaje uciśnione przez reżim państwowy. W niektórych miejscach na świecie jedyną nadzieją na społeczną sprawczość i konstruowanie tymczasowych wspólnot walczących w nadziei na lepszą przyszłość, stały się krwawe bitwy na ulicach miast – innym aktualnym przykładem są wydarzenia na Białorusi, gdzie od maja 2020 roku trwają nieprzerwanie protesty przeciw urzędującemu od 1994 roku wskutek fałszowania wyborów prezydentowi Aleksandrowi Łukaszence oraz represjom agresywnych uzbrojonych sił bezpieczeństwa wobec demonstrantów.

Dla przeciwwagi, a może pomimo ogromnej wagi jaką niosą wydarzenia, o których wspomniałam, chciałabym jeszcze od krwawych starć społeczeństwa z władzą powrócić do kulturowych, rytualnych mechanizmów wytwarzania wspólnoty. Tradycja jednoczenia się wspólnot w rytmie ciał sięga starożytnych dionizji – cyklicznego, radosnego świętowania, podczas którego granice cielesności były przekraczane w ekstatycznym połączeniu z bóstwem. Z obchodów Wielkich Dionizji narodziła się według Arystotelesa tragedia grecka, którą Fryderyk Nietzsche uznał za

149 Strona internetowa 161 Crew, *Walka W Kolumbii. Próba Analizy Wydarzeń*, 6.05.2021, <https://161crew.bzzz.net/walka-w-kolumbii-proba-analizy-wydarzen/>, [dostęp: 10.05.2021].

najwspanialszą formę klasycznej sztuki<sup>150</sup>, bo łączącą w sobie pierwiastek apolliniński i dionizyjski. Żywioł dionizyjski stanowił według Nietzschego fundament ludzkiego doświadczenia, woli oraz artystycznej mocy, teatr zaś był miejscem, w którym człowiek mógł osiągnąć pełnię – przeżywając katharsis zjednoczyć to, co dychotomiczne w ludzkiej naturze. „W nietzscheańskiej wykładni tragedii faktycznym bohaterem sztuk Ajschylosa i Sofoklesa jest Dionizos obecny w losach wielu postaci – pisze Jagna Dankowska – Dionizyjska prawda obejmuje mity, symbolikę swojej władzy i czyni z nich treść dramatów. Sytuacja zmieniła się za sprawą Eurypidesa. Wprowadził on do swej twórczości problemy codzienności (...). Racjonalizm Eurypidesa przyczynił się – zdaniem twórcy *Narodzin tragedii z ducha muzyki* – do upadku tragedii. W miejsce rozkoszy wywołanej łącznością z prajednią pojawia się osąd, a wraz z nim logika, która wyparła intuicję. (...) Sztuka niedionizyjska, nie godząca się z koniecznością cierpienia, przestała nieść pociechę metafizyczną, tym samym straciła umiejętność wywoływania prawdziwego przeżycia estetycznego”<sup>151</sup>. Jak zauważa Katarzyna Kasia sztuka już w starożytności była traktowana jako niebezpieczeństwo dla funkcjonujących reżimów, dlatego że przeżycie estetyczne miało jednocześnie wymiar ekstatyczny i rytualny, oparty na wspólnym, cielesnym doświadczeniu jakiejś zbiorowości<sup>152</sup>. Przeżycie katharsis mocowało się w odrzuceniu tego, co dyskursywne, intelektualne, uwolnieniu się od codziennych trosk. Nietzsche twierdził, że kult rozumu zniszczył mit, a tym samym – w dużym skrócie – pozbawił ludzi autentycznych przeżyć estetycznych, jakie może zapewnić tylko sztuka dionizyjska. Wolę mocy i zdolność do odrodzenia mitu postrzegał filozof w muzyce, z której w końcu zrodziła się tragedia (dytyramby na cześć Dionizosa). „Dionizyjska potęga muzyki, wyrażająca się w zdolności interpretowania mitu, stanowi o najpotężniejszej sile sztuki dźwięków. To ona dodaje tragicznemu mitowi metafizycznego znaczenia. Dzięki duchowi muzyki w pełni objawia się radość z przekroczenia indywidualium, a przez to radość z dotarcia i bezpośredniego przedstawienia żywiołu życia, akceptowanego przez mądrość

---

150 K. Kasia, op. cit., s.

151 J. Dankowska, *Miejsce muzyki w filozofii Fryderyka Nietzschego*, Estetyka i Krytyka 1/2001, Kraków 2001, s. 29.

152 K. Kasia, op. cit., s. 147.

tragiczną<sup>153</sup>. Powyższe tezy kierują mnie ku stwierdzeniu, że w ramach współczesnych, choreograficznych form cielesnej współobecności, którym przeważnie towarzyszą dźwięki, jest duża szansa na pojawienie się autentycznego przeżycia estetycznego, konstytuującego i spajającego wspólnotę. Jeśli wziąć ponadto pod uwagę słowa autorki „*Estetyki performatywności*”, Eriki Fischer-Lichte – o tym, że „Wspólnot powoływanych do istnienia przez wspólne wykonywanie działań nie można postrzegać tylko i wyłącznie jako „fikcji”, gdyż powstały one jako rodzaj społecznej rzeczywistości (...) która jednak tym się wyróżnia, że istnieje tylko przez krótki czas – czas wspólnego wykonywania określonych działań”<sup>154</sup> – widać wtedy jeszcze wyraźniej, że wspólnot, które powstają w trakcie takiego estetycznego doświadczenia nie należy lekceważyć; że mogą one nieść trwałą potencjał polityczny – dopóki jej członkowie pozostają w interakcji, w cielesnej współobecności.

### 3. Rytmy i dźwięki ruchów oporu

Do intelektu trafia słowo i język, do ciała – muzyka i rytm. Przekroczenie indywiduum we wspólnocie cielesnej wydarza się w określonym rytmie jednostajnych czynności lub sekwencji ruchów. Choreografiom mas towarzyszy zazwyczaj muzyka, bo rytm sprzyja transowi, wprawia ciała w ruch i go podtrzymuje. Muzyczne harmonie wyzwalały konkretne emocje i uruchamiają wspomnienia. Niektóre powodują wyrzut dopaminy, cielesnej ekscytacji, inne uspokajają, wyciszają. Są dźwięki, które budzą grozę i takie, które zagrzewają do walki. Dźwięki to też wibracje, fizyczne fale odczuwane w ciele, kościach, na powierzchni skóry. Muzyka pozostaje zawsze bardzo blisko ciała, przenika je. Muzyka *działa*, wydarza się, trwa w czasie, a więc jest sztuką performatywną – poza wykonaniem właściwie nie istnieje, nie da się jej doświadczyć. A percypowanie jej na żywo, w czasie rzeczywistym, podczas koncertu, imprezy czy spektaklu wiąże się ze współprzeżywaniem jej w ramach określonej wspólnoty uczestników. Żyjemy w dobie kultury wizualnej – to wizualność, jak pisał Mirzoeff<sup>155</sup>, odgrywa

---

153 J. Dankowska, op. cit., s. 32.

154 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności...*, op. cit., s. 87.

155 N. Mirzoeff, *Podmiot kultury wizualnej*, tłum. M. Bryl, [w:] *Artium Quaestiones XVII*, Poznań 2006, s. 251.

najważniejszą rolę w konstruowaniu podmiotowości, nadawaniu sensu zjawiskom, tworzenia ich reprezentacji, metafor; to, co widzialne determinuje globalne życie społeczne. Jednak nie sposób oddzielić od niego audialności. Nie sposób wyobrazić sobie kultury wizualnej bez wpływu i znaczenia muzyki.

Nie ma zaś muzyki bez odniesienia do rytmu – jest zawsze albo rytmiczna, oparta na pewnej strukturze rytmicznej, albo arytmiczna, czyli rytmu pozbawiona. Na przełomie 2016 i 2017 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi odbyła się wystawa „Muzeum Rytmu” kuratorowana przez Nataszę Ginwali i Daniela Muzyczuka. Jak sama nazwa wskazuje, bardziej niż tradycyjna ekspozycja, była to „teoretyczno-abstrakcyjna instytucja”, w której rytm stanowił punkt wyjścia do badania nowoczesności<sup>156</sup>. Wystawa w Łodzi kontynuowała wieloletni projekt kuratorsko-badawczy Ginwali, zrealizowany po raz pierwszy na Biennale w Tajpej w 2012 roku. Konceptualna, migrująca instytucja miała być realizacją paradygmatu późnej nowoczesności, który kuratorka określiła jako „ideologię rytmu”. Jej teoretyczną podstawę stanowiła koncepcja socjologa i filozofa Henriego Lefebvre'a, opisana w jego ostatniej książce – *rhythmanalysis*, czyli analizy rytmiczne służą tu jako nowa krytyczna nauka, badająca rzeczywistość społeczną, doświadczanie czasu i codzienności<sup>157</sup>. Jarosław Lubiak w antologii towarzyszącej wystawie prac Strzemińskiego, których nie zabrakło oczywiście w łódzkim Muzeum Rytmu, pisze: „Henri Lefebvre, próbując uczynić z rytmu główne pojęcie analityczne, zadaje sobie pytanie „czym jest rytm?”. Odpowiadając, stwierdza między innymi, że rytm jest „jednością zróżnicowanych relacji” oraz, że wiąże się z ruchem i powtórzeniem – ruch regulowany jest przez zasadę powtarzalności, organizacja ruchu (przystanki, interwały, ponowienia) określona jest przez „prawo”. Rytm dla Lefebvre'a jest przedmiotem życia, ciała jednostkowego, społecznego i kosmicznego, można go utożsamić z pulsem czy pulsacją. Co więcej, według Lefebvre'a, rytm jest w istocie funkcją tego, co nieświadome”<sup>158</sup>. Ideologię rytmu można rozumieć jako dominację tego, co mierzalne, w której centralnym miejscu pozostaje rzecz jasna ciało –

---

156 Strona internetowa Muzeum Sztuki w Łodzi, <https://msl.org.pl/muzeum-rytmu/>, [dostęp: 14.05.2021].

157 A. Michnik, *Muzeum rytmu*, SZUM nr 17, lato-jesień 2017, s. 164.

158 J. Lubiak, *Strzemiński przed prawem i po prawie*, [w:] *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Łódź 2011, s. 33.

kontrolowane i ujarzmiane systemem biopolityczny. Może to rytmiczność właśnie jest jednym z punktów styku biowładzy z władzą performansu, które pozbawiają jednostkę władzy nad cielesnością, podporządkowując ją globalnemu ciału społecznemu, populacji. Rytmiczność dla Lefebvre'a jest niczym performatywność dla McKenziego – jednocześnie warunkiem i determinantem doświadczania codzienności, czasu i struktury społecznej poprzez ciało.

Rytmiczność muzyki i muzyczność rytmu zawsze inspirowała artystów i artystki wizualne, czego kulminację dała wyraz awangarda, najsilniej obecna w łódzkim Muzeum Rytmu. Prace kompozytorów związanych z Fluxusem (György Ligeti i jego *Poème Symphonique* na 100 metronomów czy *Music for Electric Metronom* – słowno-graficzna partytura Toshi Ichiyangi); teorie Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego z lat 30. XX wieku, dotyczące związku rytmu z przestrzenią; eksperymentalne, etnograficzne kino Jeana Roucha i Juana Downeya czy wielka grupa prac rysunkowych – graficzne zapisy rytmu – rytm w kulturze wizualnej analizowany był na wystawie w bardzo szerokim spektrum. W kontekście tej pracy, najbardziej zainteresowały mnie realizacje osadzone w kontekście społecznym i antropologicznym. Film dokumentalny amerykańskiego muzykologa Alana Lomaxa pt. „*Dance and Human History*” (1974) to część projektu „*The Choreometrics Project*”, który Lomax zainicjował na University of Columbia, podejmując próbę stworzenia kodyfikacji ludzkiego ruchu. Film miał być rodzajem studium i zarazem treningu rozpoznawania różnych wymiarów tańca, których formy Lomax w większości uważał za konsekwencje oddziaływania ekonomicznej produktywności<sup>159</sup>. Inne jego badania uwzględnione na wystawie dotyczyły śpiewu jako praktyki oporu w społecznościach afroamerykańskich robotników oraz więźniów. Jego działalność była przedstawiona w Muzeum rytmu jako „(...) strategia analityczna, która świadomie dąży do obserwowania pracy, przynależności etnicznej i warunków życia poprzez kulturę dźwięku i style tańca. Badania Lomaxa poświęcone równości kulturowej prowadzone były z wykorzystaniem kantometryki i choreometryki – dwóch metod analitycznych badających związki pomiędzy systemem społeczno-politycznym a twórczością artystyczną”<sup>160</sup>. Inną ciekawą w tym kontekście pracą była czterokanałowa instalacja wideo Angeli Melitopoulos pt.

159 J. Alter, *Another View of Lomax's Film Dance and Human History*, [w:] *Ethnomusicology*, Vol. 23, No. 3, 1979 Illinois.



„*The Refrain*”, w której artystka podsumowała swoje badania w wojskowych bazach amerykańskich na wyspach Okinawa w Japonii oraz Jeju w Korei Południowej. Prowadziła tam swego rodzaju rytmiczną analizę praktyk oporu lokalnych społeczności – wyrażanych poprzez muzykę i śpiew. Tytułowy *refren* odnosi się do performatywnej praktyki powtarzalności zakorzenionej w pieśniach. Repetytywność muzyki odgrywa tu rolę integrującą i wzmacniającą więzi społeczne wobec dominacji kolonialnej. Muzeum Rytmu stanowiło więc jednocześnie analizę praktyk podtrzymujących późno-nowoczesną „ideologię rytmu”, jak i rytmicznych ruchów oporu.

Każde zgromadzenie w przestrzeni publicznej ma swój choreograficzny rytm – z góry określony przez system, wyreżyserowany na przykład w ramach ceremonii państwowej lub powstający spontanicznie, w ramach samoorganizującej się grupy osób. Sposoby, w jakie ciała organizują się w przestrzeni miejskiej dostrzegamy zwłaszcza w momencie, gdy zostaną zaburzone. Podczas pandemii, kiedy codzienność została wywrócona do góry nogami, symbolem nowej ulicznej choreografii społecznej stały się wszechobecne kolejki do sklepów, wykorzystywane zresztą również podczas protestów, o czym piszę w ostatnim rozdziale tej pracy. Wszystkie zgromadzenia masowe, czy to protesty, czy defilady, ceremonie religijne lub świeckie, wytwarzają również własne dźwięki. Zaburza naturalną fonosferę miasta, przetaczając się przez nie, wypełniając ulice, place i skwery, raz jednocząc się, raz rozpraszając. Blokując ulice, tłumi powszedni zgiełk ruchu drogowego. Audialną sferę protestu tworzą ludzkie głosy – skandując wspólne hasła, ciała – maszerując i klaszcząc w dłonie, rozmaite instrumenty – gwizdki, szczekaczki czy wuwuzele, muzyka grana z głośników na platformach towarzyszących pochodom. Współczesne odgłosy demonstracji to również sygnały policyjnych radiowozów, komunikaty wygłaszane przez megafon lub odczłowieczony automat, nakazujący tłumowi rozejście się. Takiego urządzenia policja używała również po wprowadzeniu przez władzę pierwszego pandemicznego lockdownu w marcu 2020 roku. Po opustoszałych ulicach Warszawy niósł się wtedy zimny, mechaniczny głos nawołujący do niewychodzenia z domu. Protesty w czasie pandemii wykształciły nowe warstwy dźwiękowe. W reżimie sanitarnym odgłosy protestu wydawały

160 Strona internetowa Muzeum Sztuki w Łodzi, <https://msl.org.pl/muzeum-rytmu/>, [dostęp: 15.05.2021].

dzwonki rowerowe i klaksony samochodów, często w rytmie wykrzykiwanych przez demonstrację haseł. Osoby, które nie chciały lub nie mogły sobie pozwolić na wejście w tłum, z otwartych okien dołączały do protestu bijąc w garnki, gwizdząc lub wypowiadając te same słowa. Tożsamość zbiorowości tworzącej społeczne ciało oporu jest performowana nie tylko za pomocą wizualności – strojów, rekwizytów, symboli i transparentów. Równie istotna jest tu właśnie sfera dźwiękowa. Zupełnie inaczej brzmią Parada Równości, Strajk Kobiet czy Marsz Niepodległości. Ten ostatni kojarzy nam się raczej z wybuchami, brzękiem tłuczonego szkła oraz odgłosami starć z władzą albo kontrmanifestacją. To dźwiękowe wyobrażenie jakby synestetycznie wiąże się z dokumentacją wizualną tych corocznych pochodów, zawsze w czerwonej, zadymionej poświacie jarzących się rac (myślę w szczególności o świetnej fotografii Ady Zielińskiej, która uchwyciła Marsz Niepodległości w 2018 roku z perspektywy jednego z najwyższych pięter hotelu Novotel w centrum Warszawy). Z kolei wspomniane kontrmanifestacje lub blokady organizowane przez organizacje antyfaszystowskie, przebiegają w skrajnie innej fonosferze, często przy dźwiękach zagrzewającej na duchu samby, wygrywanej na rozmaitych instrumentach perkusyjnych. Blokada jest ponadto sama w sobie zaburzeniem rytmu jednostajnego pochodu, przerywaniem rytmicznej konsekwencji społecznej choreografii.

Gdy podczas demonstracji Occupy Wall Street w 2011 roku zabroniono protestującym używania głośników, wyłoniła się nowa technika naturalnego wzmacniania głosu. Ludzki Mikrofon stał się taktyczną strategią upowszechniania informacji oraz nagłaśniania przemówień i zarazem jednym z głównych symboli ruchu Occupy<sup>161</sup>. Łączenie ludzkich głosów było czymś znacznie więcej niż logistycznie użyteczną praktyką – stanowiło głęboko partycypacyjny, performatywny akt solidarności. Nowojorskie zgromadzenia uwypukliły rolę dźwięku jako technologii protestu, będącego *nomen omen* przerywaniem milczenia, dojściem do głosu społecznego buntu. W polskim kontekście w dyskurs wokół głosu jako narzędzia protestu ciekawie wpisują się działania Edyty Jarzab, artystki dźwiękowej i performerki, która interesuje się głosem jako pomostem między sferą publiczną a prywatną. Od kilku lat organizuje otwarte rozgrzewki przed demonstracjami, rodzaj

---

161 N. Jurgenson, *Occupy Audio: The Soundscape of The Protests*, The Atlantic, 28.11.2011, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2011/11/occupy-audio-the-soundscape-of-the-protests/249123/>, [dostęp: 16.05.2021].

wokalnego treningu rozgrzewającego do performowania oporu na ulicach.

„Dziewczyny, dziewczuchy, dziewczęta, kobiety, syreny gorylice... Wszystkie. Z okazji strajku zapraszam Was na trening – rozgrzewkę naszych głosów, których będziemy używać, walcząc o nasze prawa – pisała przed Czarnym Protestem w Warszawie w 2016 roku – (...) Poćwiczmy emisję, obecność w ciele, oddech, bycie razem. Bycie głosem, może niepięknym, niedoskonałym, ale donośnym i własnym”<sup>162</sup>. Opisując swoją praktykę, Jarzab powołuje się na biopolityczne ujęcie greckiego rozróżnienia życia dzikiego i pierwotnego (*zoe*) oraz życia jednostkowego (*bios*) według Agambena. Autor „*Nagiego życia*” określał życie *bios* jako konstruowane i aktualizowane przez wspólnotę społeczną i prawo, zaś *zoe* jako życie wykluczone, pozostające niemym. Nie ma jednak jednego bez drugiego, to znaczy, że polityka – system – musi wykluczać jednych, aby innych włączać. Władza wykorzystuje dźwięk do procesów samowzmacniania oraz kontroli. Dosłownie lub symbolicznie ucisza głosy niezadowolenia czy interwencje, nagłaśnia informacje polaryzujące społeczeństwo, bo w medialnym szumie ludzie przestają słuchać siebie nawzajem, słyszeć Innego i jego/jej potrzeby. Zakłócona komunikacja i brak dialogu destabilizuje wspólnotę. Z drugiej strony świadome używanie głosu lub wielogłosu w przestrzeni publicznej przez obywateli i obywatelki, podobnie jak zawarta w choreografii społecznej jakość *działającej* performatywności, ma potencjał emancypacyjny.

„Wydaje się, że żadne powstanie nie było aż tak muzykalne – pisze Lyubov Morozova o zamieszkach na Majdanie w 2014 roku – Richard Wagner nie nosił ze sobą swojego flugelhornu gdy walczył na barykadach. Ludwig van Beethoven i Fryderyk Chopin komponowali utwory rewolucyjne – kipiące gniewem w salach koncertowych, ale nie na ulicy. Majdan był jednak świadkiem prawdziwego dźwiękowego uderzenia. Muzyka, która w ciągu ostatnich stu lat zerwała z tradycją folkowych pieśni i domowego koncertowania, która zamieniła się w zawód i odgrodziła od słuchaczy wysokimi ścianami, znów stała się częścią życia zwykłego człowieka”<sup>163</sup>. „Ścieżka dźwiękowa” majdańskiej rewolucji weszła w globalną

162 E. Jarzab, *Strajkuj i daj głos!*, [w:] *Warsound / Warszawa*, red. K. Marciniak, Warszawa 2016, s. 110.

163 L. Morozova, *Dźwięki Majdanu*, tłum. A. Meuś, Magazyn Glissando, 12.04.2015, <http://glissando.pl/artykuly/sounds-of-maidan-pl/>, [dostęp: 18.05.2021].

przestrzeń internetu dzięki setkom filmów umieszczanych na platformie YouTube. Morozova przywołuje niektóre ze scen: 7 grudnia 2013 roku Markijan Macech – muzyk z Lwowa, który przyjechał do Kijowa, by uczestniczyć w demonstracjach – ustawił naprzeciw kordonu berkutowców, ukraińskiej milicji, pianino pomalowane kolorami europejskiej flagi. „Tego dnia Markijan wykonał *Walc cis-moll* op. 64 nr 2 Fryderyka Chopina, a chwilę później ktoś wyszedł z tłumu by zagrać ukraińskie i obce piosenki, w tym *Murkę* dla prezydenta”<sup>164</sup>. W kolejnych dniach i miesiącach rewolucji w okolicach Majdanu stawiano kolejne pianina. Muzyka stała się podtrzymującym na duchu symbolem nadziei, a fotografia samotnego pianisty przed szeregiem milicjantów obiegła świat w charakterze ikony. Wspólnotowe akcje muzyczne, odtąd codzienność protestów, były inicjowane w różnych częściach kraju. Kolejne pomalowane pianina (tym razem już na ukraińskie, niebiesko-żółte kolory) stawiano na centralnych placach miast, a dzieci przygrywały demonstrantom na instrumentach z pomieszczeń szkół i akademii muzycznych. Wydarzenia te – łączące dramat wojny i spontaniczną, społeczną solidarność, śmierć na ulicach z artystyczną ekspresją, polityczną bez-nadzieję z niegasnącą nadzieją demonstrantów, a w końcu kulturę wysoką i niską – to rozdzierający obraz (nie tylko) majdańskiej rewolucji. Jak podsumowuje Morozova: „Muzyka rozbrzmiewająca na Majdanie była soundtrackiem do tego trzy-miesięcznego filmu, do wydarzeń w które nie sposób uwierzyć zanim walki na dobre się nie skończyły. Na zawsze pozostaną w naszej pamięci, jak film, w którym aktorami byliśmy my wszyscy”<sup>165</sup>.

Już Platon zwracał uwagę na polityczne znaczenie muzyki. Zagrzewające do walki, tworzone mniej lub bardziej spontanicznie utwory muzyczne, na przykład *protest songi* – pieśni protestu, obecne są w każdym ruchu społecznym. To one odegrały znaczącą rolę w wywieraniu presji na reżim apartheidu w RPA, czego stylistyczny zarys historyczny opisała Anne Schuman w tekście „The Beat that Beat Apartheid” (2008), w którym analizuje jak ewoluowały treści wyrażające dźwiękowo ten ruch oporu w ciągu połowy XX wieku – „od bezpośredniego opisywania codziennych doświadczeń prześladowań (lata 40.), poprzez otwartą, bezpośrednią krytykę władzy (lata 50.), krytykę aluzyjną w dobie wzmocnionych prześladowań

---

164 Ibid.

165 Ibid.

(lata 60. i 70.), aż po bezpośredni sprzeciw (lata 80.)”<sup>166</sup>. Pieśni ludności czarnoskórej, sprowadzanej w charakterze niewolników do Ameryki Północnej, improwizowane w trakcie pracy na plantacjach czy ceremonii religijnych, jako nowoorleańskie korzenie jazzu wybrzmiewają do dziś we współczesnej popularnej audiosferze. Dzięki popularnym piosenkom energia pacyfistycznego zrywu lat 60. odżywa każdego dnia w niezliczonej ilości miejsc na świecie w radiostacjach czy internecie. Niezależnie od kontekstu, pieśni protestu mają niesamowitą moc oddziaływania na ludzkie emocje oraz moc użyteczności. Jak pisze Diedrich Diederichsen, są one „ruchomym obiektem, który może być serwowany gdziekolwiek i używany na wiele różnych sposobów. Może być źródłem wewnętrznej spójności, może organizować i dodawać ruchowi rytm, może też być wehikułem instrukcji choreograficznych”<sup>167</sup>.

Wspólnotowy śpiew może być przeżyciem mistycznym, podobnie jak taniec wprawiając ciała w trans, łącząc w jednostajnym rytmie, wibracjach. Jest także praktyką performowania tożsamości zbiorowej – poprzez hymny narodowe lub międzynarodowe. „Międzynarodówka”, pieśń rewolucyjna Komuny Paryskiej skomponowana pod koniec XIX wieku przez Pierre'a Degetyera do słów Eugène Pottiera (początkowo śpiewana do melodii Marsylianki), stała się nieformalnym hymnem ruchu socjaldemokratycznego, a dziś wciąż funkcjonuje w środowiskach anarchistycznych. Przynależnościowy charakter niektórych utworów wykorzystywany jest także w ruchach oporu w celu dokonania swego rodzaju transgresji – z najbardziej aktualnych przykładów warto tu przytoczyć Strajk Kobiet trwający od października 2020 roku. W repertuarze pieśni i piosenek, które można było usłyszeć na ulicach, znalazł się także Mazurek Dąbrowskiego, który bardziej kojarzy się dziś z audiosferą demonstracji grup konserwatywnych i narodowościowych. Taka symboliczna próba „odbicia” hymnu narodowego przez Strajk Kobiet akcentowała fakt, że protestujące przeciw zakazowi aborcji ciało społeczne złożone jest z osób o różnych światopoglądach, zjednoczonych w ramach walki o prawa kobiet. Dźwiękowy charakter polskich protestów ostatnich lat to także ciekawy materiał pod studium różnic międzypokoleniowych – na manifestacjach KOD-u grano głównie piosenki Kaczmarskiego lub Ewy Demarczyk, na Strajku Kobiet słyhać muzykę techno,

---

166 Prasówka magazynu Glissando, 25.07.2017, <http://glissando.pl/aktualnosci/muzyka-dzwiek-protest-specjalne-wydanie-prasowki/>, [dostęp: 18.05.2021].

167 D. Diederichsen, *Protest songi*, [w:] *Prawda jest konkretna*, op. cit., s. 83.

Beyonce i Cyndi Lauper. Performatywność muzyki wzmacnia sprawczość społecznej choreografii. Współgrając w przestrzeni publicznej, te dwie jakości protestu uwalniają swój emancypacyjny potencjał. Żaden gatunek muzyki nie jest politycznie obojętny – zarówno muzyka niszowa, jak i popularna, może stać się przestrzenią ideologiczną, mieszczącą w sobie najróżniejsze rytmy i choreografie oporu.

#### 4. Choreopolityka i choreografie masowe

Ciało w ruchu jest jednym z najważniejszych i najstarszych narzędzi propagandy. Niezależnie od okresu historycznego, ciało pozostaje w centralnym miejscu systemów politycznych i społecznych. Szczególnie wyraźnie rysuje się to w wieku XX, kiedy monarchie zastąpiły totalitaryzmy. Narodziła się wtedy nowa kultura ciała, podporządkowanego higienie i zdrowiu – biopolitycznym wyznacznikom użyteczności jednostki wobec społeczeństwa. Poprzez ustawianie ciał w konkretnym porządku wartości i warunkowaniu owych wartości zdolnością przystosowania się, władza zespala się jakby z własną propagandą – funkcjonując w wyznaczonych w ten sposób ramach, jednostka ma dużą szansę nie dostrzec własnego uwikłania. Jak dowodził Agamben, systemy wykluczeń, na których opierają się totalitaryzmy, są jednocześnie fundamentem zachodniej demokracji. Totalitaryzm to wynik radykalnego i jawnego użycia biopolitycznego podziału na *bios* i *zoe* – społeczno-polityczną egzystencję oraz „nagie życie”, życie bezbronne i wykluczone<sup>168</sup>. System wyznaczania i kontrolowania pozycji ciał, podmiotów i „właściwych” sposobów, w jakie się przemieszczają w obrębie wyznaczonej przestrzeni, Jacques Ranciere określił mianem *choreopolicji*. Ta „abstrakcyjna machina” warunkuje podmiotowość, tworzoną poprzez dostosowanie się do wskazanej ścieżki. Andre Lepecki wyprowadza od tego pojęcia termin *choreopolityki*, ruchu choreopolitycznego, który – jak pisze – „nie jest po prostu „improvizowany” czy „swobodny” (...) Choreopolityka wydobywa z choreografii zdolność do tworzenia planu (tak immanencji, jak kompozycji), która może funkcjonować równocześnie jako kartografia podlegającego policji gruntu, mapować sytuację, też posiadać zdolność oferowania i aktywowania tego, co Gilles Deleuze i Felix Guattari nazywają

---

168 W. Mackiewicz, op. cit., s. 675.

„programami” rozumianymi jako „eksperyment motoryczny”<sup>169</sup>. Choreopolityka to narzędzie rozpoznawania relacji pomiędzy ciałami w zbiorowym ruchu życia społecznego, określające jednocześnie sposób fizycznej organizacji tłumu. Można więc postrzegać ją jako jedno z narzędzi biopolityki – podtrzymujące kontrolę władzy nad ciałem społecznym. Jeśli wziąć pod uwagę skuteczność performatywnego odtwarzania relacji władzy poprzez inkorporowanie jej, jest to narzędzie wyjątkowo efektywne. Z drugiej jednak strony choreopolityka niesie w sobie silny potencjał wywrotowy – podczas zgromadzeń publicznych, demonstracji czy protestów albo w trakcie próba konstruowania „(...) alternatywnych, kolektywnych modeli życia, dalekich od konformizmu, smutnych emocji, wytresowanych ciał (nawet jeśli są przy tym nadaktywne i „żywe”), narzuconych schematów, które cechują choreopolicję”<sup>170</sup>.

Masowe choreografie nie były pomysłem XX-wiecznym, jednak to właśnie w tym stuleciu zyskały skuteczność oraz szeroki zasięg oddziaływania jako narzędzie propagandy władzy. W ramach tych choreografii rzeczywistość społeczno-polityczna silnie splotła się z przestrzenią sztuki – strategie artystyczne, a dokładniej teatralne, stały się praktykami choreopolitycznymi. Polityka zawłaszczyła retorykę sztuki. Teatr masowy, którego koncepcję między 1910 a 1920 rokiem rozwijał austriacki reżyser Max Reinhardt, wpisywał się w silnie obecną w XIX-wiecznej niemieckiej przestrzeni publicznej kulturę święta. Operowała ona środkami teatralnymi, służąc społeczeństwu jako sposób na odgrywanie wspólnotowego mitu, historii czy wizji przyszłości. Pomysł Reinhardta na „teatr dla pięciu tysięcy” wyrósł z tradycji publicznych uroczystości o wysokim napięciu dramatycznym i emocjonalnym<sup>171</sup>. Jak zauważa Małgorzata Leyko, na początku XX wieku tożsamość społeczno-kulturowa niemieckiego społeczeństwa, politycznie podzielonego jeszcze mocniej niż przed zjednoczeniem państwa, została zachwiana. Teatr masowy miał być rodzajem narodowego spoiwa, utopijną wizją ponownego złączenia rozczłonkowanego ciała

---

169 A. Lepecki, *Taniec*, [w:] *Prawda jest konkretna*, op. cit., s. 75.

170 Ibid., s. 76.

171 M. Leyko, *Teatr Maxa Reinhardta i niemiecka kultura święta*, Performer 13/2017, <https://grotowski.net/performer/performer-13/teatr-maxa-reinhardta-i-niemiecka-kultura-swieta>, [dostęp: 26.05.2021].

społecznego w jednolitą wspólnotę, wielką masę dzielącą wspólną emocjonalność<sup>172</sup>, oddychającą tym samym powietrzem i poruszającą się w jednostajnym rytmie.

Choreopolityka wykorzystywana w celach propagandowych daje się wyraźnie prześledzić w praktykach cielesnych na usługach XX-wiecznych totalitaryzmów w Niemczech, ZSRR, Korei Północnej czy Chinach. W Związku Radzieckim i innych krajach bloku wschodniego, także w Polsce, organizowano masowe, robotnicze zawody sportowe zwane Spartakiadami. W nazistowskich Niemczech ich odpowiednikiem były Olimpiady, dokonującymi apoteozy ciała silnego i wydajnego w świadomości społecznej. Te ideologiczne, ludowe święta tężyzny fizycznej wzmacniające pozycję władzy były naturalnie wprężone w projekt nowego narodu, w którym rację bytu miałyby tylko i wyłącznie silne jednostki. W jaki sposób te masowe choreografie kształtowały nową rzeczywistość społeczną? Amerykańska badaczka tańca Mary Anne Santos Newhall odnosi się w tym kontekście do teorii „więzi mięśniowej” (*muscular bonding*) autorstwa historyka Williama McNeilla<sup>173</sup>. Opisuje ona euforyczne doświadczenie ludzi pozostających w synchronicznie zorganizowanym ruchu jako doświadczenie głęboko zakorzenione w instynktownej naturze człowieka – jak oddychanie czy seks. Jest ono bezpośrednio związane ze zdolnością do priopercepcji, która w połączeniu z wyspecjalizowanym językiem ruchowym, wymaga ścisłej współpracy między sympatycznym a parasympatycznym układem nerwowym. Przedwerbalne, biologiczne „pochodzenie” tańca łączy ludzkość, pisze Santos Newhall, ze zbiorową prehistorią i jednocześnie indywidualnym doświadczeniem niemowlęcia, dla którego pierwszym kontaktem z innym ciałem jest instynktowne poruszanie się w rytm bicia matczyngo serca. Masowe choreografie ciał poruszających się w jednostajnym rytmie niosą potencjał rewolucji, ponieważ reaktywują rytualne, przedkulturowe i ponadczasowe poczucie wspólnoty.

Jednym z bardziej charakterystycznych wydarzeń w nazistowskich Niemczech była olimpiada w Berlinie w 1936 roku, która stała się widowiskiem w pewien sposób ikonicznym dzięki filmowi „*Olimpiada. Święto narodów*” w reżyserii Leni Riefenstahl. W eseju „*Fascynujący faszyzm*” (1974) Susan Sontag wychodząc

---

172 Ibid.

173 M. A. Santos Newhall, *Uniform Bodies: Mass Movement and Modern Totalitarianism*, [w:] *Dance Research Journal* 34/1, Cambridge 2002, s. 28.



od denazyfikujących przekłamań odnajdywanych w notach biograficznych reżyserki, dokonuje swoistego studium estetyki faszystowskiej. W jej źródłach odnajduje oczywiście fascynację sprawowaniem władzy i odporność na cierpienie, ale także łączenie pozornie sprzecznych stanów, jakimi są panowanie oraz uległość<sup>174</sup>. Sztuka faszystowska idealizuje i monumentalizuje; odsyła do wartości pierwotnych, mitologicznych, plemiennych, ale reprezentuje jednocześnie wizję wspólnoty, w której rację bytu mają tylko jednostki silne i zwycięskie. „Upodobanie do monumentalności i ukazywania mas posłusznych bohaterowi jest wspólne dla sztuki faszystowskiej i komunistycznej. (...) Ukazywanie ruchu odbywającego się w ramach koturnowych, sztywnych układów to kolejna wspólna cecha obu rodzajów sztuki, ponieważ choreografia tego typu skrótowo obrazuje jedność państwa. Masy muszą zyskać formę, poddać się projektowaniu”<sup>175</sup> – pisze Sontag, tłumacząc rolę jaką w państwach totalitarnych odgrywają masowe występy sportowe. W przygotowywaniu olimpiady pod auspicjami rządu Hitlera, brali udział choreografowie i choreografki: Mary Wigman, Gret Palucca, Herald Kreutzberg, a początkowo także Rudolf Laban<sup>176</sup> – czołowe przedstawicielki i przedstawiciele tańca *modern*. Laban, autor pierwszego sposobu notacji ruchu, oddającej jego trójwymiarowość i czasowość (kinetografię uprościł i rozwinął Albrecht Kunst), obserwował i analizował ludzką motorykę. W 1912 roku założył we włoskim miasteczku Monte Verita oraz szwajcarskim Lake Maggiore wspólnoty artystyczne, które nazywał swoimi „farmami tańca”. Jego uczniowie nie tylko ćwiczyli fizycznie i tańczyli, ale również wykonywali wszelkie niezbędne prace, takie jak uprawianie ogrodu, gotowanie czy tkanie. Kolektywne życie blisko natury miało być drogą do osiągnięcia pełnej harmonii z otoczeniem, a jednocześnie nauką bycia w ciągłym ruchu i odnajdywania jego najróżniejszych wartości. Przyjeżdżali tam także artyści tacy jak Paul Klee i Hugo Ball, pisarze i filozofowie – Rainer Maria Rilke i Herman Hesse oraz, jak pisze Newhall, rozmaici anarchiści, wegetarianie, komuniści i antropozofowie<sup>177</sup>. Szkoła Sztuki Ruchu (*Schule der Bewegungskunst*) była

---

174 S. Sontag, *Fascynujący faszyzm*, [w:] *Pod znakiem Saturna*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2014, s. 98.

175 Ibid., s. 99.

176 *Choreografie nowoczesności – przewodnik po wystawie*, [w:] *Poruszone ciała...*, op. cit., s. 66.

177 M. A. Santos Newhall, *Uniform Bodies...*, op. cit., s. 29.

miejszem, w którym Laban rozwinął koncepcję chóru tanecznego, nawiązującą do pierwotnych praktyk tańców wspólnotowych, w których wszyscy wykonawcy są sobie równi. Im większa liczba tancerzy, tym bardziej podstawowy musi być ruch – twierdził Laban – tylko upraszczając go można osiągnąć spójne, choreograficzne unisono. Nie jest zaskakujący fakt, że jego koncepcje znalazły zastosowanie w nazistowskich spektaklach i defiladach. Związek choreografa z reżimem trwał jednak krótko i zakończył się emigracją do Anglii w 1937 roku<sup>178</sup>. Warto również wspomnieć, że wykorzystywanie strategii choreograficznych nie miało wyłącznie protofaszystowskiego wymiaru, było bowiem obecne również wcześniej, w obszarze technik zarządzania. Newhall wspomina o Martinie Gleisnerze, niemieckim socjaliście, który w 1928 roku wykorzystał labanowską kinematografię ruchu chórowego w celu organizowania pracowników biurowych i fizycznych w Berlinie<sup>179</sup>. Jednak to właśnie zawłaszczanie choreografii przez władzę i politykę, kodyfikowanie i nacjonalizowanie tańca w latach 20. i 30. XX wieku, dowodzi jak ważną rolę ta forma sztuki odgrywała w konstruowaniu systemu opresji.

Masowe choreografie stanowiły równie istotny element wytwarzania nowej rzeczywistości społecznej w Związku Radzieckim, w okresie po rewolucji październikowej 1917 roku. „Masowość wpisana jest w komunizm, w ideę społeczeństwa kolektywnego, w którym masa – przeciwstawiana jednostce – zawiera pozytywne wartości (w masie siła, masa ma rację) – pisze Katarzyna Osińska we wstępie do „*Ewolucji radzieckich widowisk masowych*” – Trzeba jednak pamiętać, że masa w rzeczywistości porewolucyjnej nie reprezentuje całego społeczeństwa, lecz przede wszystkim proletariatu, a w niektórych ujęciach – jedynie proletariatu z wysoko uprzemysłowionych fabryk, proletariatu wielkomiejskiego<sup>180</sup>. To nie społeczeństwo masowe (*mass society*) w sensie, w jakim opisujemy współcześnie globalnych konsumentów dóbr gospodarczych i kulturalnych, lecz raczej materializacja sprzeciwu wobec indywidualizmu jednostki, potrzeba powrotu do wspólnoty, odrodzenia mitów pierwotnych. Porewolucyjny teatr masowy w Rosji wyrósł według Osińskiej na powyższych emocjach społecznych, sprzężonych

---

178 *Choreografie nowoczesności – przewodnik po wystawie*, [w:] *Poruszone ciała...*, op. cit., s. 66.

179 Ibid., s. 30.

180 K. Osińska, *Ewolucja radzieckich widowisk masowych (do lat trzydziestych XX wieku)*, [w:] *Teatr masowy – Teatr dla mas*, red. M. Leyko, Łódź 2011, s. 207.

z utopijnymi ideami socjalistycznych myślicieli, takich jak Anatolij Łunaczarski, Maksym Gorki czy Aleksadner Bogdanow. Widowiska masowe, czy to artystyczne, czy rozrywkowe, pełniły funkcję narzędzia wychowania, ideologicznej indoktrynacji; przestrzeń testowania nowego ładu społecznego. Teatr miał powoływać do życia zbiorowy dramat, zacierać granice między życiem a sztuką, odnosić się do „wspólnoty ludzkiego losu, pracy i cierpienia”<sup>181</sup>. To, czego teatr nie był w stanie zrealizować, było adaptowane do rewolucyjnych widowisk masowych, które jednocześnie odchodziły od teatralizacji. Prezentowano w nich silnie uproszczony, zmitologizowany obraz świata, co służyło aktualizacji i legitymizacji mitu rewolucyjnego. Jednak ich wymiar artystyczny szybko (po 1919 roku) zaczął zanikać: „Artyści tacy, jak Chagall, Altman, Malewicz, El Lissitzky i inni nie znaleźli zrozumienia wśród robotników czy chłopów, dla których sztuka abstrakcyjna, bezprzedmiotowa była obca i niezrozumiała”<sup>182</sup>. Dziesięć lat po rewolucyjnym Październiku, masowe parady, marsze i defilady nie miały już na celu aktywizowania proletariatu, ale wzmacnianie propagandy władzy – politycznych i ekonomicznych sukcesów państwa komunistycznego. Wyznacznikiem społecznej przydatności nie były dłużej cechy rewolucjonisty, a efektywnego robotnika, przodownika pracy. Widowiska przybrały formułę uporządkowanych, rytmicznych, dobrze zorganizowanych pochodów, tworzonych przez zdyscyplinowane ciała robotników i żołnierzy. Ta geometryzująca choreografia, podobnie jak w hitlerowskich Niemczech, stała się odtąd nieodłączną częścią masowych wydarzeń sportowych, szerzących kult silnego fizycznie i psychicznie, podporządkowanego władzy ciała. Jak podsumowuje Osińska: „Widowiska z udziałem wojska czy sportowców nie tworzą przestrzeni do wyrażania idei czy poglądów, są one czystą demonstracją siły i potęgi państwa radzieckiego. Dyscyplina, musztra – oto zasada widowisk nowego typu”<sup>183</sup>.

W Pjongjangu, stolicy Korei Północnej, od poniedziałku do soboty dzień otwiera i zamyka nostalgiczna, hipnotyzująca melodia, wygrywana przez miejskie systemy nagłośnieniowe. Nie jest znana oficjalna przyczyna tych codziennych transmisji. Niektórzy doszukują się w niej zachęty do codziennej gimnastyki,

---

181 Ibid.

182 Ibid., s. 226.

183 Ibid, s. 240.

co pozostaje dość absurdalne, jeśli wziąć pod uwagę jej charakter; inni dopatrują się w niej sposobu, w jaki władze zaznaczają upływ czasu, a tym samym swoją obecność w przestrzeni publicznej<sup>184</sup>. To rodzaj klamry otwierającej i zamykającej codzienne cykle miejskiej audiosfery. Propagandowy pejzaż dźwiękowy narzuca mieszkańcom miasta złowrogi nastrój panującego reżimu. W październiku 2020 roku odbyła się w Pjongjangu spektakularna defilada wojskowa, pierwsza, o której świat usłyszał po dwóch latach przerwy. Nie na wszystkich paradach władza zezwala bowiem na obecność zagranicznych mediów – ta była transmitowana w telewizji, ponieważ miała na celu zaprezentowanie militarnej siły kraju przed 59. wyborami prezydenckimi w Stanach Zjednoczonych, a także celebrację 75. rocznicy powstania rządzącej Partii Pracy Korei<sup>185</sup>. Kilka miesięcy później, na początku 2021 roku, Kim Dzong Un zorganizował kolejną wielką, publiczną defiladę, tym razem przy okazji zakończenia zjazdu partii oraz publicznej prezentacji „najpotężniejszej na świecie” broni – przycisku batalistycznego, wystrzeliwanego z okrętów podwodnych<sup>186</sup>. Świadomie przeskoczyłam z radzieckiej Rosji do współczesnych, północnokoreańskich realiów. Parady wojskowe w tym kraju to tradycja sięgająca lat 40. XX wieku, która funkcjonuje do dziś i jest jednym z najbardziej spektakularnych przykładów choreografii masowej *używanej* w celach propagandowych. Ich rejestracja na nagraniach czy fotografiach, które można znaleźć w internecie, przyprawia o dreszcze. W tych wojskowych performansach biorą udział setki tysięcy ludzi – maszerują i klaszczą na chwałę dyktatora. Ich ciała w rytmicznym unisono inkorporują jego wolę, a stroje tworzą widoczną z lotu ptaka wielką, dekoracyjną flagę. To kompletne pozbycie się jednostkowego indywidualizmu na rzecz narodowej całości, mające służyć zaprezentowaniu wykreowanej potęgi tego odizolowanego od reszty świata kraju. Północnokoreańska choreografia społeczna pokazuje jak

---

184 G. Noone, *Morning Chorus: Pyongyang's 6 am wake up call*, NK News,

<https://www.nknews.org/2017/07/morning-chorus-pyongyangs-6-am-wake-up-call/>, [dostęp: 26.05.2021].

185 *Korea Północna zorganizowała wielką defiladę wojskową*, Rzeczpospolita, 10.10.2020,

<https://www.rp.pl/Korea-Polnocna/201019983-Korea-Polnocna-zorganizowala-wielka-defilade-wojskowa.html>, [dostęp: 26.05.2021].

186 *W Pjongjang na zakończenie zjazdu partii odbyła się defilada wojskowa*, Defence24,

<https://www.defence24.pl/w-pjongjang-na-zakonczenie-zjazdu-partii-odbyla-sie-defilada-wojskowa>, [dostęp: 26.05.2021].

bardzo istotny dla podtrzymywania totalitarnych systemów opresji wciąż pozostaje ruch ciał w przestrzeni publicznej. Prowokuje również pytania: czy nasze ciała zachowują swoją wolność, funkcjonując w ramach systemów społeczno-politycznych? Czy jesteśmy świadomi tych ram? Czy dążymy do cielesnej autonomii i jakich wartości oczekujemy w ogóle od ruchu? Na te mniej lub bardziej filozoficzne pytania możemy próbować odpowiadać z pomocą choreografii społecznej – jako narzędzia formułowania myśli oraz układów społecznych z perspektywy porządku ruchu; alternatywnej przestrzeni cielesnej ekspresji, testującej relacje władzy i podporządkowania, a w końcu łączącej perspektywę mikro- oraz makrostruktur. Jak pisze Gabriele Klein, fundament choreografii społecznej opiera się na stwierdzeniu, że „(...) porządek choreograficzny sfery społecznej zawsze zawiera element polityczny, uobecniający się w sposobie poruszania się ciał. To dlatego tak istotna jest relacja pomiędzy politycznością, sferą społeczną i estetyczną”<sup>187</sup>. Można ją dostrzec zarówno w codziennym ruchu ulicznym, jak i podczas protestów i manifestacji, widowisk sportowych czy rozrywkowych. Wyciągając wnioski z historii masowych spektakli na usługach totalitaryzmów, dzisiaj przyglądamy się z tym choreografiom z większą wnikliwością.

## 5. Performatyka protestu

W choreografiach masowych unaocznia się jednocześnie silny potencjał emancypacyjny. Zawiera się on w oddolnych, często spontanicznych ruchach społecznych – w procesach wyłaniania się i konsolidowania ich zbiorowej tożsamości. Wspólnota wartości, połączona dążeniem do społeczno-politycznej zmiany, ma moc przerodzenia ideologicznego buntu w realne działanie, które zmianę inicjuje. Skąd się ta moc bierze? Z punktu widzenia badań nad performansem kulturowym można ją upatrywać w rytualnej liminalności wspólnotowych procesów, czyli tych momentach, które stanowią „wytrych w rzeczywistości” – urzeczywistniają zmianę i transformują uczestników jakiegoś zdarzenia. Z kolei przenikanie się sztuk performatywnych z życiem społecznym, o czego wybranych przejawach pisałam w poprzednich rozdziałach, to nierzadko obszar eksperymentów, poszukujących

<sup>187</sup> G. Klein, *Kolektywne ciała protestu. Choreografie społeczne i materialność społecznych struktur społecznych*, [w:] *Choreografia: polityczność*, op. cit..., s. 152.

i testujących nowe perspektywy polityczne. W centralnym miejscu rewolucji społecznych pozostaje sama cielesność, ponieważ to ciała performują społeczne antagonizmy, blokują ruch (dosłownie i w przenośni), prowokują władzę czy współobywateli do zajęcia stanowiska. Protest uliczny to kolektywne działanie cielesne, które materializuje konflikt w przestrzeni publicznej. Jak pisze Judith Butler: „(...) kiedy ciała gromadzą się na ulicy, na placu czy w innego typu przestrzeni publicznej (w tym przestrzeni wirtualnej), korzystają ze wspólnego, performatywnego prawa do pojawiania się, potwierdzającego ciało i sytuującego je wewnątrz pola politycznego oraz realizującego, dzięki swojej funkcji ekspresywnej i semantycznej, cielesne domaganie się znośnych warunków gospodarczych, społecznych i politycznych, nienaznaczonych narzuconymi formami prekarności”<sup>188</sup>. Tłumy gromadzące się, by wyrażać niezgodę na ruchy i decyzje władz, sprzeciw wobec dominujących wartości czy solidarność z grupami pokrzywdzonymi – to dziś jedna z bardziej popularnych form społecznego oporu, osadzony w cielesności kontrapunkt do „zimnej wojny” prowadzonej na forach internetowych, w mediach społecznościowych czy telewizji. Powody, dla których ludzie wychodzą na ulice są rozmaite, ale jednym z nich jest na pewno poczucie sprawczości, które znacznie łatwiej odnaleźć w fizycznej współobecności, niż w zhybrydowanym uczestnictwie odbywającym się za pośrednictwem ekranu. Materialność protestu jest źródłem jego mocy, a potencjał, który kryje w sobie performatywność, to załączek realnej zmiany, jaką niesie ze sobą społeczny opór. Za Butler możemy zauważyć, że aktywne działanie w przestrzeni publicznej, zawłaszczanie jej przez demonstrującą zbiorowość jest kontestacją granicy między tym, co publiczne, a tym, co prywatne: „Na ulicach i placach wciąż pojawiają się masowe demonstracje, a choć często stoją za nimi różne motywy polityczne, za każdym razem dzieje się coś podobnego: gdy ciała gromadzą się, poruszają się i mówią wspólnie, zgłaszają roszczenie do pewnej przestrzeni jako do przestrzeni publicznej (...) gdy tłum zbiera się w jednym miejscu, publiczny charakter przestrzeni staje się przedmiotem sporu czy wręcz walki”<sup>189</sup>. Badanie protestu i ruchów oporu z punktu widzenia performatyki kieruje nas jednak przede wszystkim właśnie ku działającym w przestrzeni publicznej ciałom, negocjującym warunki własnego w niej istnienia i funkcjonowania. To one mają moc

188 J. Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, op. cit., s. 13.

189 Ibid., s. 64.

kwestionowania dominujących systemów politycznych, a także ujawniania tego, co ukryte, niewidzialne.

Historię XX-wiecznych ruchów oporu można także opowiedzieć z perspektywy subkultur zorganizowanych wokół poszczególnych gatunków muzyki popularnej – muzyka stała się w ubiegłym stuleciu jednym z najważniejszych czynników spajających pokolenia. Intensywny rozwój radiofonii umożliwił coraz szersze uczestnictwo w życiu publicznym, ale także wykorzystywanie medium do celów politycznych. W krajach totalitarnych (III Rzesza, ZSRR, Włochy) radio było instrumentem indoktrynacji społeczeństwa. W realiach wojennych umożliwiała jednocześnie podtrzymywanie ducha oporu poprzez praktyki zagłuszania lub przechwytywania sygnału. Po II Wojnie Światowej radio stało się nieodłączną częścią codzienności niemal każdego gospodarstwa domowego. Jako powszechne medium przekazu informacji oraz treści kulturalnych, przyczyniło się do globalizowania ruchów młodzieżowych – obieg dźwięków wyszedł poza lokalne wydarzenia, koncerty czy festiwale, na cały świat. W połowie lat 50. narodził się rock and roll. Gatunek ten, wywodzący się z afroamerykańskiej kultury skupionej wokół bluesa, jazzu, gospel czy folku, popularyzowany był za pomocą radia wśród zbuntowanej młodzieży, której rodzice postrzegali ów ruch jako zagrożenie dla tradycyjnych, amerykańskich wartości. Muzyka rock and rollowa często podejmowała tematy związane z dyskryminacją rasową w USA i przeciwstawiała się wynikającym z niej barierom. Elvis Presley, Johny Cash czy Roy Orbison stali się globalnymi ikonami pokolenia dążącego do społeczno-kulturowej rewolucji. W latach 60. „muzyka złej młodzieży” ewoluowała w undergroundowego *garage rocka*, surową odmianę muzyki gitarowej. Amerykańskie tournée brytyjskich zespołów rockowych, tak ich jak The Beatles czy The Rolling Stones, nazywa się dziś potocznie „brytyjską inwazją”, wraz z którą muzyka ta zyskała ponowny rozgłos w Stanach Zjednoczonych i rozprzestrzeniła się na cały świat i w latach 70. ewoluowała w punk rock.

Proces wyłaniania się coraz to kolejnych subkultur wydaje się być naturalnym przebijaniem się w reakcji na dominującą w danym okresie estetykę muzyczną, ale przede wszystkim w buncie wobec aktualnych wydarzeń i przemian politycznych. Podstawowym narzędziem tego buntu stanowiła inicjowana podczas koncertów czy festiwali choreografia społeczna, swoisty performans estetycznych i duchowych

wspólnot inicjowanych wokół pragnienia rebelii. Zgadzam się z Jonem Savagem, który genezę tej globalnej fali buntu osadza w Maju 1968, okresie protestów i rozruchów trwających od maja do lipca we Francji: „Paryska rewolta 1968 roku, która rozszerzyła się na resztę Francji w maju tamtego roku, miała natychmiastowy, elektryzujący wpływ na młodych ludzi na całym świecie. Po części dlatego, że było to pierwsze w odpowiedni sposób transmitowane w telewizji miejskie powstanie, a po części ponieważ była znakiem pokolenia sięgającego po swe polityczne prawa. Zniszczenia dokonywane przez Amerykanów w Wietnamie mogły być także jej motorem, ale rok 1968 zmienił styl estetyczny na gest polityczny. Agresywna siła popu, który zalał świat, począwszy od roku 1964, przełożyła się na publiczną manifestację utopijnych obietnic możliwości zmiany świata na lepsze”<sup>190</sup>. Studenci, którzy wyszli na ulice Paryża pod koniec lat 60. czytali między innymi cytowanych już przeze mnie w tej pracy sytuacjonistę Guya Deborda czy marksistę Henriego Lefebvre'a. Rzeczywistość artystyczna bardzo ściśle spłótła się z rzeczywistością polityczną w ruchach rewolucyjnych. Hasła na transparentach – na przykład *pod chodnikiem plaża, sztuka umarła, wyzwólmy życie codzienne, w społeczeństwie, które zniosło wszystkie rodzaje przygód, jedyna przygoda, która pozostała to znieść społeczeństwo* – odwoływały się do myśli Lefebvre'a: „(...) wyzwolenie jest możliwe dzięki temu, co uchwycić może każdy człowiek z osobna. Tkwi w tym, co codzienne (*le quotidien*); codzienne natomiast jest siedliskiem pragnień i ludzkich możliwości, jest tym, co naprawdę istnieje (...). Kreatywność i spontaniczność są wspólne wszystkim i to one mają być wyzwolone w trakcie kulturalnej rewolucji”<sup>191</sup>. Sytuacjonistyczne postulaty bezpośredniego działania politycznego, dążenia do zniesienia alienacji powodowanej pracą, odejścia od towarowego fetyszyzmu czy w końcu zburzenia „fasady” zachodniej demokracji<sup>192</sup> inspirowały i legitymizowały działania wywrotowe. Jak pisze Mateusz Kwaterko, tłumacz „*Společenstwa spektaklu*”: „Można bowiem uznać, że sytuacjoniści, formułując radykalną krytykę

---

190 J. Savage, *England's Dreaming. Sex Pistols i Punk Rock*, tłum. M. Marciniak, Warszawa 2013, s. 49.

191 A. Winkler, *Nowy pomysł na rewolucję. Lefebvre i sytuacjoniści w maju '68*, Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Społeczne, Nr 6 (1/2013), Kraków 2013, s. 12.

192 Zob. G. Debord, *Společenstwo spektaklu i Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006.



społeczną, usiłowali przygotować grunt pod taką próbę „urzeczywistnienia marzeń”, jaką był Maj '68. Wprawdzie w kwietniu 1968 roku Międzynarodówka Sytuacjonistyczna liczyła tylko sześciu członków, mimo to niektórzy historycy widzą w niej *spiritus movens* Maja '68, a w każdym razie w najbardziej radykalnych postulatach i praktykach tej rewolty rozpoznają sytuacjonistyczne piętno<sup>193</sup>. Myślenie sytuacjonistów było anarchią wyobraźni, przechwytywaniem (*détournement*) języka, idei, estetyki czy strategii artystycznej w celu odzyskania myśli, słów i obrazów, uwolnienia ich od władzy spektaklu, przywrócenia poetyckiej siły<sup>194</sup>. Za rodzaj przechwytywania można uznać strategię choreopolityczną, które bazując na schematach (ciało masowe, jednostajny ruch) narzucanych przez choreopolicję (system, relacje władzy) przekraczają je, tworząc ciało społeczne na własnych zasadach. Alternatywne, kolektywne modele życia stają się wtedy – choćby tylko chwilowo – realne.

W drugiej połowie lat 60. zrodził się w Ameryce ruch hippisowski, kontestacyjna kontrkultura oparta na buncie młodych wobec tradycjonalizmu oraz imperializmu, a także konsumpcji i materializmu – struktur i wartości intensywnie rozwijającego się systemu kapitalistycznego. W tym samym czasie rozwijały się ruchy pacyfistyczne i ekologiczne, protestujące przeciw wojnie w Wietnamie, służbie wojskowej czy degradacji środowiska naturalnego. Hipisi często wybierali życie w komunach, a swoje poglądy manifestowali podczas masowych, pokojowych protestów, antywojennych demonstracji, koncertów i festiwali muzycznych. Sprzeciwiając się polityce wojennej, walczyli o własne prawo do zachowania integralności fizycznej, o wolność wyboru alternatywnego modelu życia. Muzyka stanowiła niezwykle silną, niematerialną przestrzeń ideologicznego spoiwa dla pokolenia dzieci-kwiatów. W 1969 roku w Bethel, w stanie Nowy Jork odbył się jeden z największych młodzieżowych festiwali muzycznych – w Woodstock Festival uczestniczyło ponad 400 tys. osób. Jak twierdzi Mariusz Herma, tego rodzaju zloty i festiwale były bezpośrednią konsekwencją lokalnych ruchów oporu – na przykład pokojowych sit-inów, polegających na okupowaniu miejsc, w których dochodziło do segregacji rasowej<sup>195</sup>. Najbardziej popularni amerykańscy artyści i zespoły

---

193 Ibid., s. 19.

194 Ibid., s. 217.

195 M. Herma, *Woodstock: Święto bez świętych*, Ziemia Niczyja,

– by wymienić choćby Johna Lennona, Janis Joplin, Jima Morissona, Syda Byrretta, Jefferson Airplane czy Creedence Clearwater Revival – były związane z ruchem i swoją twórczością do dziś reprezentują hippisowską epokę, która żyje w piosenkach i filmach, wciąż pozostając ważnym odniesieniem dla młodych ludzi. Podobnie artyści, którzy tworzyli rozwijający się w latach 80. i 90. w USA styl *grunge* – członkowie zespołów takich jak Nirvana, Pixies, Alice In Chains, Pearl Jam czy Led Zeppelin oraz *punk rock* w Wielkiej Brytanii (Sex Pistols, Ramones, The Clash) – pozostają ikonami Pokolenia X, zagubionego w spektaklu, jakim stała się rzeczywistość drugiej połowy XX wieku. Te alternatywne gatunki rocka, przesiąknięte gniewem i nihilizmem, odrzucały teatralność i wysokobudżetowe rozwiązania na rzecz prostoty czy wręcz nonszalanckiego zaniedbania – w kontrze do pretensjonalności, konformizmu i braku autentyczności muzyki popularnej. Teksty piosenek reprezentowały zazwyczaj poglądy anarchistyczne, z ironią odnosząc się do norm i zasad narzucanych przez kulturę oraz społeczeństwo. „*God Save The Queen*” z 1977 roku, najślynniejszy singiel Sex Pistols – punk-rockowy protest song, będący parafrazą brytyjskiego hymnu – przyczynił się do uczynienia hasła „no future” symbolem całego ruchu, stawiającego opór konserwatywnym, tradycjonalistycznym rządóm. Energię połączoną z frustracją punkowe pokolenie wyrażało również w spontanicznych choreografiach podczas imprez i koncertów. Bardzo emocjonalne, wręcz brutalne tańce (anty-tańce?) *pogo*, polegające na chaotycznym odbijaniu się od innych tańczących ciał, nacieraniu na nie, przepychaniu się, postronnemu obserwatorowi mogą przypominać uliczne zamieszki. Cięższa odmiana *pogo*, zwana *mosh*, która towarzyszy koncertom heavy-metalowym i hardcorowym jest jeszcze bardziej agresywna – dochodzą dynamiczne ruchy kończynami, wyrzuty łokci czy pięści.

Jaka choreografia społeczna, jakie rodzaje performatywności towarzyszą subkulturom, które rodzą się dziś? Siłę radia w budowaniu zasięgów wytworów popkultury zastąpiły media społecznościowe oraz internetowe platformy streamingowe. Jesteśmy świadkami zawrotnych zmian w ludzkiej percepcji, a także rosnącej wrażliwości na konstruowanie własnego wizerunku w sieci. Poczucie przynależności do ponadnarodowych wspólnot – więzi, które kilkadziesiąt

---

<https://www.ziemiańczyja.pl/2009/07/woodstock-swieto-bez-swietych/>, [dostęp: 23.05.2021].

lat temu były inicjowane za pomocą cielesnej współobecności na zlotach, festiwalach i koncertach, dziś są cementowane za pośrednictwem YouTube'a, Facebooka, Instagrama czy Tik Toka. Globalną popularnością cieszą się gatunki takie jak techno (i rozmaite jego odmiany), trap (pochodna hip-hopu) czy *k-pop* – południowokoreańska odmiana popu, która wytworzyła specyficzną subkulturę skupioną wokół muzycznych idoli oraz ich fanklubów na całym świecie. Choć gatunek rozwija się od 1990 roku, w ciągu ostatniej dekady stał się zjawiskiem globalnym, m.in. dzięki „*Gangnam Style*” – utworowi wydanemu w 2012 roku, który przez pięć kolejnych lat był najczęściej oglądanym teledyskiem na YouTube'ie. *Fenomen Gangnam Style* opierał się na prostej choreografii, powtarzanej w mediach społecznościowych, na flash-mobach i parodiach przez ludzi na całym świecie<sup>196</sup>. To właśnie dzięki układowi tanecznemu piosenka zawdzięcza tak spektakularny rozgłos. Taniec, integralny składnik *k-popowej* kultury, jest atrakcyjny wizualnie, ale jednocześnie na tyle prosty, by fani byli w stanie go powtórzyć, nagrać i udostępnić w sieci. Przede wszystkim na Tik Toku, chińskiej aplikacji mobilnej służącej do przesyłania krótkich filmów w konwencji teledysków muzycznych, która funkcjonuje od 2016 roku. Dziś to jedna z najważniejszych post-piśmiennych przestrzeni wymiany treści wśród *pokolenia Z*<sup>197</sup> i nowe miejsce dla współczesnej choreografii społecznej, która bazuje na indywidualnym odtwarzaniu ruchu, a mimo to intensywnie sieciuje. *Hallyu*, koreańska fala, zalała świat nie tylko dzięki obecności w internecie, ale również ogromnym pieniądзом, jakie południowokoreański rząd inwestuje w muzykę, filmy i seriale. To rodzaj strategii *soft power*, czyli kulturowej dyplomacji państwa, wykorzystywanej w celach politycznych i ekonomicznych. Społeczność *k-popu* organizuje się jednak także oddolnie, zasilając sieci lokalnego aktywizmu. „O ile kiedyś punk odwoływał się do idei anarchistycznych, o tyle w *k-popie* chodzi o to, żeby być dobrym członkiem społeczeństwa – mówi prof. CedarBough T. Saeji z Indiana University-Bloomington – *K-pop* nie buntuje się przeciwko systemowi. Idealny idol to miły chłopak z sąsiedztwa. Natomiast częścią

---

196 Szal na „*Gangnam Style*”. To już fenomen co najmniej na miarę „*Macareny*”, *Gazeta.pl*, 21.09.2012, <https://kultura.gazeta.pl/kultura/1,114526,12527878,szal-na-gangnam-style-to-juz-fenomen-co-najmniej-na-miare.html>, [dostęp: 27.05.2021].

197 Inaczej pokolenie post-millennialsów, pokolenie ludzi urodzonych w drugiej połowie lat 90. oraz po 2000 roku.

etosu jest zaangażowanie społeczne, fani wspierają choćby starszych, osoby niepełnosprawne, ofiary katastrof naturalnych”<sup>198</sup>. K-popowy fandom (społeczność fanów) opowiada się za wolnością, otwartością i tolerancją, nie boi się otwarcie wyrażać swoich poglądów i walczyć o nie w sieci. A tam właśnie zyskuje duże możliwości ze względu na swoją liczebność. W marcu 2019 roku przedstawiciele i przedstawicielki tej subkultury w Polsce zhakowali ankietę, którą na Twitterze udostępniła telewizja TVP info. Na pytanie o stosunek do adopcji dzieci przez pary homoseksualne, k-popowy fandom skrzyknął się i masowo odpowiedział pozytywnie, co doprowadziło do usunięcia ankiety przez organizatora. Kilka miesięcy później, gdy reporterzy TVN skrytykowali jednego ich z najważniejszych idoli, reakcją był internetowy protest, który przyjął postać udostępniania hashtagów oraz wysyłania maili ze skargami. Do akcji włączyli się też fani z USA, Wietnamu czy Filipin, a jej konsekwencją było niemal natychmiastowe zwolnienie z pracy dziennikarza odpowiedzialnego za program oraz publiczne przeprosiny stacji<sup>199</sup>. O politycznej skuteczności i sile rażenia k-popowych grup fanowskich świat przekonał się już kilka razy, a szczególnie Ameryka. Gdy najślynniejszy na świecie zespół BTS ogłosił, że przeznaczy milion dolarów na wsparcie ruchu Black Lives Matter, fanom i fankom boysbandu wystarczyła jedna doba, by uzbierać drugie tyle. Sami siebie nazywają Armią i faktycznie można ich tak postrzegać – jako internetową armię, głos zmobilizowanego, aktywnego pokolenia, które ma realny wpływ na rzeczywistość polityczną. W czerwcu 2020 roku „dzieciaki z TikToka” – jak je nazwała na Twitterze kongresmenka Alexandria Ocasio-Cortez<sup>200</sup> – dokonały sabotażu wiecu Donalda Trumpa. Setki tysięcy nastolatków zarezerwowało darmowe wejściówki na wydarzenie, dzięki czemu na konwencji pojawiła się mniej niż połowa spodziewanej przez Republikanów publiczności. „K-popowi sojusznicy, dostrzegamy was i dziękujemy za wasz wkład w walkę o sprawiedliwość” – podsumowała swój wpis

---

198 A. Lichnerowicz, *K-pop i polityka*, Polityka, 14.07.2020,

<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/1963312,1,k-pop-i-polityka.read>, [dostęp: 28.05.2021].

199 M. Sidz, *Kpop-polityka. Jak fani i fanki kpopu stali się siłą*, WP,

<https://magazyn.wp.pl/gwiazdy/artykul/kpop-polityka-jak-fani-i-fanki-kpopu-stali-sie-sila>, [dostęp: 28.05.2021].

200 A. Lichnerowicz, *K-pop i polityka*, op. cit.

Cortes. Skrupulatnie zaplanowana choreopolityka została zakłócona przez oddolne, zakorzenione w popkulturze siły. To ruchy, dzięki którym problemy lokalne stają się sprawami całego świata. Ich podstawową przestrzenią oporu jest internet, a w opisywanym wyżej przypadku – paradoksalnie – strategią choreograficzną stała się nieobecność ciał, pustka.

W dzisiejszej globalnej rzeczywistości performatyka protestu zyskuje coraz to nowe formy, ale bardzo dobrze mają się i te, które znamy od dawna. „Jeśli nie mogę tańczyć, to nie jest moja rewolucja” – to słynne zdanie przypisywane anarchistycznej i feministycznej działaczce Emmie Goldman (która w rzeczywistości nigdy go nie wypowiedziała; zostało ono sformułowane na podstawie jej autobiografii<sup>201</sup>) było w ostatnich latach cytowane przy okazji niezliczonych manifestacji przyjmujących formułę protestu tanecznego. Anka Herbut nazywa taniec „publicznym narzędziem samochooreografującego się sprzeciwu”, kolektywną choreografią oporu, której dynamika, poetyka i stylistyka zaczerpnięte są wprost z parkietów klubów<sup>202</sup>. Zaangażowanie środowiska klubowego w politykę ma długą i bogatą tradycję, sięgającą lat 80. XX wieku. Tradycja „wolnej zabawy dla wolnych ludzi” – kultura reju – wykształciła się w Wielkiej Brytanii, ale szybko rozprzestrzeniła się po Europie, Kanadzie czy Stanach Zjednoczonych. Antysystemowe, najczęściej nielegalne imprezy stały się przestrzenią wolności, tolerancji i szacunku dla drugiego człowieka. Jednocześnie całkiem szybko skojarzono je z narkotykowym zagłębieniem, co poskutkowało zaostrzeniem prawa oraz kontroli policji nad rejuową subkulturą i jeszcze solidniej ukonstytuowało jej opór wobec wszelkich instytucji. Ponadnarodowa wspólnota, zrodzona w rytmie elektronicznej muzyki tanecznej, funkcjonuje do dziś, w kontrze do komercyjnych realiów przemysłu muzycznego. To na przykład ruch *freetekno*, wywodzący się ze środowiska kolektywów anarchistycznych i skłoterskich, dla których robienie imprez i budowanie własnych soundsystemów ma wymiar przede wszystkim polityczny – antyfaszystowski, antimilitarny, równościowy. Hasło „We dance together, we fight together” powróciło do przestrzeni publicznej w maju 2018 roku,

---

201 A. Herbut, *Jeśli nie mogę tańczyć, to nie jest moja rewolucja*, Dwutygodnik, Wyd. 262, 08/2019, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8405-jesli-nie-moge-tanczyc-to-nie-moja-rewolucja.html>, [dostęp: 29.05.2021].

202 Ibid.

kiedy policja wtargnęła do dwóch kultowych klubów w Tbilisi, BASSIANI i Cafe Gallery, by pod pozorem akcji antynarkotykowej zatrzymać kilkadziesiąt osób, w tym jednego z właścicieli – aktywistę należącego do opozycyjnej partii Girczi. Wydarzenie wywołało falę protestów nie tylko wobec konserwatywnego prawa narkotykowego (za posiadanie śladowych ilości groziło wtedy więzienie na 8-20 lat, za handel dożywocie) – to brutalne najście było politycznym ciosem wymierzonym w całe klubowe ciało społeczne, walczące o równość i wolność, otwarcie wspierające społeczność LGBTQ+ oraz inne dyskryminowane mniejszości. Przez kilka dni całej Europie (również w Warszawie pod ambasadą Gruzji) organizowano solidarnościowe protesty, podczas których taniec stał się narzędziem społecznego oporu.

Muzyka techno u swych źródeł związana jest z ideowym zaangażowaniem – w latach 70. i 80. można było ją usłyszeć tylko na undergroundowych imprezach. Jak pisze Bartosz Nowicki, eksplozja tego gatunku była jednak tak intensywna i gwałtowna, że rodząca się wokół niego subkultura szybko stała się – również w Polsce – „(...) łakomym kąskiem dla wszystkożernego kapitalizmu lat 90. (...) Egalitarne wartości zostają zastąpione marketingowymi sloganami o miłości, jedności i wolności, sygnowanymi logo berlińskiej Love Parade i niemieckiej telewizji muzycznej Viva. (...) Obraz oderwanego od korzennych idei, skrajnie komercyjnego, hedonistycznego i rzekomo apolitycznego Mega Party na długo utrwali się w świadomości polskiego odbiorcy jako element formujący kulturę techno”<sup>203</sup>. Instytucję reju zastąpił *clubbing* – bardziej trend, niż zjawisko kulturotwórcze, a sama muzyka zatopiła się w globalnej unifikacji. Etos kultury klubowej odrodził się jednak w ostatnich latach dzięki zaangażowanym inicjatywom, najczęściej działających w formule kolektywu, dla których imprezowanie to coś więcej, niż zabawa. W samej Warszawie działa ich kilka – to na przykład *FLAUTA*, regularnie organizująca imprezy benefitowe na rzecz migrantów i uchodźców mieszkających w Polsce, *Synergia* – przekazująca zebrane środki na Centrum Praw Kobiet, *Brutaż* – działający na rzecz inkluzywności i bezpieczeństwa w przestrzeniach klubowych czy międzymiastowy kolektyw *Oramics*, wspierający kobiety oraz osoby LGBTQ+ w osiągnięciu równych szans na scenie muzyki elektronicznej. To także pojedyncze imprezy na rzecz Extinction Rebellion, Kampanię Przeciw Homofobii, Fundację

<sup>203</sup> B. Nowicki, *Techno po polsku*, Czas Kultury, 01.12.2020, <https://czaskultury.pl/czytanki/techno-po-polsku/>, [dostęp: 30.05.2021].

Trans-Fuzja, Kurdyjski Czerwony Półksiężyc lub działania grupy aktywistycznej Mroky, wpierającej migrantów na granicy bośniacko-chorwackiej. To inicjatywy, które nie mają może olbrzymich zasięgów, ale odgrywają bardzo ważną rolę w aktywizowaniu lokalnych społeczności, zwracaniu uwagi na problemy społeczne i środowiskowe oraz organizowaniu oddolnych sieci wsparcia. Spotkanie na parkiecie, współobecność tańczących na parkiecie klubu ciał, staje się w ich ramach aktem politycznym, skutkującym realną zmianą – na przykład zbiórką pieniędzy dla niezależnych organizacji prospołecznych czy warsztatami edukacyjnymi. Sama czynność imprezowania jest tu równie istotna – jej fundamentem jest tworzenie bezpiecznej przestrzeni, a także budowaniu mostów między różnymi społecznościami. Czerpanie przyjemności z czasu wolnego i cielesnej ekspresji to jedna z ważniejszych praktyk społecznego oporu w dobie późnego kapitalizmu. W Berlinie, mieście od lat doświadczającym skuteczności oddolnych inicjatyw w budowaniu bezpiecznej przestrzeni dla mniejszości seksualnych i etnicznych, działa na przykład kolektyw *ROOM4RESISTANCE*<sup>204</sup>, zrzeszający międzynarodowe środowisko queerowe organizując interseksjonalne, ciało-pozytywne rejwy, panele dyskusyjne i warsztaty. Inną inicjatywą, która w ramach kultury klubowej praktykuje wyzwalamie płci i seksualności w atmosferze „radikalnej akceptacji” jest lizbońska *mina/suspension*. To kolektyw skupiający DJ-ów i DJ-ki, producentów muzyki elektronicznej i samych uczestników oraz uczestniczki imprez, którzy „katalizują alternatywne doświadczenia na scenie klubowej, promując jednocześnie ważną debatę na temat clubbingu, muzyki i polityki społecznej”<sup>205</sup>. W lokalnym kontekście warszawskim odpowiednikiem tych projektów jest *Kem* – powstały w 2016 roku z inicjatywy Marty Ziółek i Alexa Baczyńskiego, jako przestrzeń projektowa, jest platformą dla partycypacyjnych działań wokół feminizmu, polityki równościowej, podmiotowości seksualnej i cielesności, „choreografią społeczną, która stara się poruszać między etyką troski a kintestetyką”<sup>206</sup>. *Kem* organizuje działania

---

204 Strona internetowa kolektywu *ROOM4RESISTANCE*, <https://room4resistance.net>, [dostęp: 31.05.2021].

205 Strona internetowa kolektywu *mina/suspension*, <http://www.minasuspension.com/about.html>, [dostęp: 31.05.2021].

206 Biogram *Kem* w ramach opisu programu rezydencji w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (2018), <https://artmuseum.pl/pl/cykle/kem-care/2>, [dostęp: 31.05.2021].

performatywne, dźwiękowe i społeczne, które angażują się w „krytyczną intymność i queerową przyjemność – działania kolektywu charakteryzuje hybrydowość, zacieranie granicy między tworzeniem sztuki a praktyką kuratorską, między aktywizmem a clubbingiem: „Kem powstaje w procesie współpracy i zaangażowania w politykę ucieleśnienia, odczuwania i podmiotowości w relacji do kolektywności. Eksperymentując z formatami, Kem chce wzmocnić queerowe, feministyczne i antyrasistowskie działania i dyskursy artystyczne”<sup>207</sup>.

Przedstawiciele i przedstawicielki wspomnianych kolektywów miały okazję poznać podczas trzeciej edycji programu „*To Be Real*” w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek U-Jazdowski. To cykl imprez muzyczno-performatywnych kuratorowany przez Michała Grzegorzka i Mateusza Szymanówkę, który przygląda się emancypacyjnemu potencjałowi kultury klubowej oraz związkowi polityki, życia nocnego i sztuki współczesnej. Twórcy wydarzenia wychodzą z założenia, że na historię kultury klubowej – od queerowych korzeni tanecznej muzyki elektronicznej w latach 70. XX wieku po współczesne techno-protesty – można patrzeć z perspektywy budowania oddolnych wspólnot opartych na akceptacji inności, alternatywnych modelach życia i relacji społecznych. Pytanie o to „czym jest taniec dla wolności i dlaczego teraz potrzebujemy go bardziej niż kiedykolwiek?” było punktem wyjścia dla międzynarodowego „technoseminarium”, w skład którego wchodziły prelekcje, wykłady performatywne, debata, a także muzyczne sety DJ-skie<sup>208</sup>. Mapowanie zjawisk związanych ze sceną klubową – postrzeganą jako mobilizująca, polityczna siła – w ramach programu tej konkretnej instytucji sztuki było również istotne z punktu widzenia historii CSW – miejsca, w którym tradycja polskiego performansu tak silnie splotła się z eksperymentalnym zwrotem performatywnym. Bardzo możliwe, że *To Be Real* było ostatnim radykalnym gestem oporu wobec dominującej w Polsce ideologii politycznej, jaki mógł być w Zamku realizowany po objęciu stanowiska dyrektora przez Piotra Bernatowicza w 2020 roku<sup>209</sup>.

---

207 Strona internetowa kolektywu Kem, <https://www.kemwarsaw.com/pl/onas>, [dostęp: 31.05.2021].

208 Tekst kuratorski programu *To Be Real* #3 w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujzdowski (28-29.02.2020), <https://u-jazdowski.pl/program/perfo/to-be-real-3>, [dostęp: 31.05.2021].

209 Piotr Bernatowicz został powołany na to stanowisko przez Ministra Kultury w trybie pozakonkursowym.



Emancypacyjna siła tańca ma moc transformowania zarówno ciała indywidualnego, jak i społecznego. Jak pisze Mark Franko: „Opór jest przenośnią, w której sposób niejednoznaczny artykułowane są ruch i reprezentacja. Dzieje się tak dlatego, że taniec może w jednym geście wcielać efekty władzy politycznej i przeciwstawiać się im. Dlatego taniec jest tak silną polityczną formą ekspresji; może kodować normy i odchylenia od nich w strukturach parodii, ironii i pastiszu, które pojawiają się i szybko znikają, często nie pozostawiając żadnego śladu”<sup>210</sup>. Taneczne choreografie klubowe odsłaniają wzorce reprezentacji i zachowań funkcjonujące w ramach współczesnych systemów kulturowych i społeczno-politycznych. W swojej praktyce artystycznej eksploruje to zjawisko serbski badacz i kurator Bogomir Doringer, który od 2014 roku dokumentuje klubowe parkiety na całym świecie, filmując różne wariacje zbiorowych oraz indywidualnych choreografii<sup>211</sup>. Artysta przygląda się mechanizmom powstawania tłumów, relacjom między ciałem jednostkowym a kolektywnym. Zjawisko clubbingu staje się tu dynamicznie zmieniającym się środowiskiem, które jednocześnie odzwierciedla i reguluje funkcjonowanie ciała społecznego, a sama choreografia jest – jak pisze Doringer – narzędziem do analizowania relacji między ruchem ciała a określonymi wzorcami zachowań<sup>212</sup>. Pisząc o performatywnym renegocjowaniu narzuconych przez społeczeństwo norm i kodów za pomocą choreografii, nie sposób nie wspomnieć o voguingu. Historia tej popularnej formy tańca, która szybko zbudowała wokół siebie subkulturę ballroomowej sceny, sięga końca XIX wieku i parkietów nowojorskiego Harlemu – to tam organizowano pierwsze imprezy społeczności queerowej<sup>213</sup>, zepchniętej na margines kultury wysokiej i mainstreamowej. Z biegiem czasu voguing ukonstytuował się jako praktyka społecznego oporu wobec braku akceptacji dla inności; przestrzeń w której przecinają się kategorie rasy, klasy, płci kulturowej i seksualności. W latach 90. XX wieku ruch zyskał globalną popularność, między innymi dzięki utworowi Madonny pt. „Vogue” i filmowi dokumentalnemu „Paris Is

---

210 M. Franko, *Taniec a polityczność: stany wyjątkowe*, [w:] Choreografia / polityczność... s. 40.

211 B. Doringer, *I Dance Alone* (2015-2017), <https://bogomirdoringer.info/i-dance-alone>, [dostęp: 31.05.2021].

212 Ibid.

213 W. Delikta, *Deep in Voguing*, Czas Kultury, 15.06.2019, <https://czaskultury.pl/czytanki/deep-in-voguing/>, [dostęp: 1.06.2021].

*Burning*” w reżyserii Jennie Livingston. Dzięki fundamentalnemu egalitaryzmowi voguing nie tylko transformował podejście do wykluczanych mniejszości etnicznych i seksualnych, ale również do nieskrępowanej cielesności. Poprzez autokreację i zabawę z własną tożsamością, tancerze vogue tworzą przestrzeń, w której – paradoksalnie – ciało ma szansę uwolnić się od konwencji narzucanych przez kontekst kulturowy. Bycie w *dragu*, które jest inną istotną częścią tej subkultury, to teatralne performowanie płci, wytwarzanie scenicznej osoby (najczęściej mężczyźni albo osoby niebinarne kreują się na kobiety, ale bywa też odwrotnie) za pomocą efektywnego makijażu, ubrań oraz zachowania. *Drag* po angielsku dosłownie oznacza opór. To odwrócenie, queerowanie rzeczywistości, które nadaje mocy i wyrazistej ekspresji osobie performującej. *Drag queens* często są liderkami i rzeczniczkami społeczności LGBTQ+ oraz symbolicznymi matkami – zakładają tzw. domy, czyli alternatywne rodziny, które konkurują ze sobą podczas vogueingowych balów. Jak pisze Anka Herbut na łamach Dwutygodnika: „Queer to zjawisko niejednorodne i niestabilne. Składa się na nie raczej suma różnych doświadczeń, wizji, estetyk – to, kto mówi oraz w jakim kulturowym i społeczno-politycznym kontekście jest umocowany, determinuje rozumienie samej kategorii. (...) W ostatnich dziesięciu latach queer przestał zajmować się głównie krytyką normatywnych, stabilnych tożsamości i modeli seksualności, a zaczął tym, jak queerować czas i przestrzeń, instytucje, neoliberalizm czy prawa obywatelskie”<sup>214</sup>. Performowanie tożsamości stało się za pośrednictwem tańca vogue narzędziem politycznym. To wytwarzanie na nowo nie tylko siebie, ale i otaczającej rzeczywistości, testowanie i przesuwanie granic tego, co narzucone przez społeczeństwo, władzę oraz kulturę. Dziś środowisko queerowe jest przestrzenią kontrkulturową, tak jak kilkadziesiąt lat temu punk. Wytwarza i wdraża w życie strategie stawiające opór patriarchalnemu, heteronormatywnemu, nierzadko seksistowskiemu modelowi życia. Mocno akcentuje przy tym ciało – ciało indywidualne, wcielające normy lub performatywnie je odrzucające oraz ciało społeczne, w którym dostrzega siłę rewolucji. Społeczna choreografia queerowej wspólnoty może być szansą na odśrodkowe „rozsadzanie” nacjonalistyczno-

---

214 A. Herbut, *Choreografie queerowych utopii*, Dwutygodnik, Wyd. 263, 08/2019,

<https://www.dwutygodnik.com/artukul/8432-choreografie-queerowych-utopii.html>, [dostęp: 1.06.2021].

populistycznej rzeczywistości politycznej, jakiej doświadcza dziś świat. Na pewno jest rytualną chwilą wytchnienia dla tych, którzy i które na co dzień doświadczają ucisku.

## 6. Performans oporu

Na koniec chciałabym poświęcić uwagę książce, która dokonuje redefinicji performatywnych działań artystycznych w okresie PRL-u. „*Performans oporu*” Agnieszki Sosnowskiej z 2018 roku jest także ważnym głosem w dyskusji o strategiach społecznego oporu w czasach komunistycznego reżimu. Uświadamia jak szerokie spektrum aktywności możemy postrzegać jako przejawy performatyki protestu. Ów głos autorka oddaje tu samym twórcom i twórczyniom – książka składa się historii mówionych opartych na przeżyciach i refleksjach osób, z którymi Sosnowska miała okazję porozmawiać przy okazji współtworzenia archiwum *Akcji PRL*. Był to projekt zainicjowany w 2015 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski przez izraelskich artystów Omera Kriegera i Udiego Edelmana. We współpracy z grupą badaczek Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego pod kierownictwem dr hab. Iwony Kurz, opracowano wtedy bogate archiwum działań performatywnych w przestrzeni publicznej w latach 1952-1989. Jego naturalną kontynuację stanowił niezapowiedziany trzydniowy festiwal, w ramach którego grupa performerów, artystów, badaczek i aktywistek przeszła ulicami Warszawy reaktywując niektóre z akcji, które odbywały się w czasach komunizmu. Tym sposobem archiwum zostało zmaterializowane we współczesnym kontekście politycznym<sup>215</sup>. Działania uwzględnione w *Akcji PRL* to nie tylko formy oporu wobec systemu, ale również akty aprobaty wobec władzy oraz gesty manifestujące przynależność do wspólnoty. Jak zaznacza we wprowadzeniu do książki autorka, perspektywa badawcza jest tym bardziej ciekawa, że poddaje analizie strategie performatywne wykorzystywane przez obie strony – i władzę, i opozycję<sup>216</sup>. Strategie te konstruowały język obecności w przestrzeni publicznej, ale i więcej – konstruowały tożsamość jednostek oraz grup, opór i kooperację. Wydarzenia

---

215 Strona internetowa projektu *Akcja PRL*, U-jazdowski, <https://u-jazdowski.pl/wydarzenia/akcja-prl>, [dostęp: 30.05.2021].

216 A. Sosnowska, *Performans Oporu*, Warszawa 2018, s. 18.

uwzględnione w archiwum to między innymi obchody Millenium Chrztu Polski i Tysiąclecia Państwa Polskiego w 1966 roku, samospalenie Ryszarda Siwca na Stadionie Dziesięciolecia w 1967 roku, akcja *Legalność Przestrzeni* Ewy Partum na Placu Wolności w Łodzi w 1971 roku czy liczne akcje Pomarańczowej Alternatywy<sup>217</sup>.

Wydarzenia czy akcje, o których czytamy w książce to nie tyle performansy, postrzegane jako akty-dzieła – to całe spektrum symbolicznych gestów, modeli działania, a także prób tworzenia „nowych światów”, alternatywnych obiegów sztuki w dobie okupacji. Z opowieści artystów i artystek aktywnych w czasach PRL-u wynika, że jakiegokolwiek próby tworzenia sztuki pod panowaniem reżimu są nierozdzielnie związane z rzeczywistością społeczno-polityczną. Jak twierdzi Zbigniew Libera, komentując krytyczne akcje duetu Kwiekulik z lat 70.: „To mit, że w Polsce sztuka była sferą wolności w PRL, aczkolwiek jest w tym szczypta prawdy”<sup>218</sup>. „*Performans oporu*” przedkłada indywidualne życiorysy i podejmowane przez rozmówców działania ponad perspektywę badania samego, szeroko pojętego, performansu tego okresu. Rozumiem tytuł książki jako wyjście naprzeciw różnym, nie tylko artystycznym, gestom pozostającym w relacji do panującego systemu. Wiele z nich przybierało formę performansu czy happeningu właśnie – formę, która zaczęła zyskiwać w Polsce popularność już na przełomie lat 60. i 70. (za symboliczną datę uznaje się tu wykonanie „*Panoramicznego happeningu morskiego*” Tadeusza Kantora (23 sierpnia 1967 roku), podczas jednego z plenerów osieckich. Performans stał się w czasach PRL-u medium oporu, którego transgresyjny potencjał obserwujemy również i dziś. Wywiady przeprowadzone przez Sosnowską przybliżają obraz polskiego środowiska artystycznego jako swego rodzaju eksperymentalnej platformy, testującej różne formy społecznego oporu – jeśli jednak chodzi o opór kolektywny, bazujący na choreografii społecznej, najściślej jego przykładem są działania Pomarańczowej Alternatywy – antykomunistycznego ruchu happeningowego, działającego w kilku polskich miastach na przestrzeni lat 80. Co ciekawe, i na co Sosnowska zwraca uwagę stawiając pytania o związki między różnymi polskimi ugrupowaniami artystycznymi 2. połowy XX wieku, akcje Pomarańczowej Alternatywy wydają się być naturalną kontynuacją działań, które z teatru do

---

217 Ibid., s. 199.

218 Ibid., s. 139.

przestrzeni publicznej przeniosła w latach 70. Akademia Ruchu. Związku tego jednak nie potwierdzają ani Waldemar „Major” Fydrych, jeden z inicjatorów i liderów PA we Wrocławiu, ani Krzysztof Skiba, założyciel Galerii Działań Maniakalnych (1987), łódzkiego oddziału PA. Wynika z tego, że mimo iż posługiwały się podobnymi strategiami, uliczne działania performatywne lat 70. i 80. przynależały jednak do dwóch odrębnych wtedy sfer – autonomicznego „światka” sztuki czy teatru oraz zaangażowanej przestrzeni politycznego oporu. Ten drugi był za to, zgodnie z relacją Skiby, rodzajem reakcji na absurd komunistycznej rzeczywistości i w tym sensie posługiwano się w akcjach Pomarańczowej Alternatywy czy Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego retoryką zaczerpniętą ze sztuki – choć dla nich była to często po prostu strategia humorystyczna, retoryka żartu, kawału. „Niestety te środowiska mało się przenikały – twierdzi Skiba – chociaż oczywiście Major był studentem historii sztuki. Chodził na wernisaże i znał wielu artystów. Ja studiowałem teatrologię, więc miałem świadomość, co to jest happening i z czym to się je. Przynajmniej teoretycznie z książek czy jakichś galerii. Natomiast w takim masowym przełożeniu to na pewno nie. Później specjalnie tworzyliśmy własne manifesty, jak na przykład manifest *ZOMO art* albo rzeźby z gliny, co odnosi się do tego, że do dzisiaj mówi się na policję „gliniarze”. Teorie na granicy absurdu, raczej taka zabawa”<sup>219</sup> .

Akcje Pomarańczowej Alternatywy były happeningami w tradycyjnym rozumieniu formy zapoczątkowanej w Ameryce przez Allana Kaprowa – bazowały na elemencie zaskoczenia oraz obecności publiki. Miały nawet szczegółowo opracowane scenariusze, które dystrybuowano na ulicach miast w formie zaszyfrowanych ulotek. Oddolny ruch, jakim była Pomarańczowa Alternatywa przyciągnął masy i rozprzestrzenił się po całej Polsce. Operując językiem ironii oraz formułami teatralnymi, stał się silną przestrzenią społecznego oporu, ostoją wolności, nadzieją na rewolucję. „W tych pierwszych [happeningach] chodziło o to, żeby wynaleźć coś – jakiś prosty rekwizyt, tak jak teraz na przykład ten wieszak [tu Skiba nawiązuje do Czarnego Protestu z 2015 roku] – coś, co będzie nas identyfikowało i będzie wyraźnym komunikatem, że przyszli tutaj nie przypadkiem i nie jest to zgromadzenie ludzi, którym nie wiadomo o co chodzi. Albo był to rekwizyt, albo element garderoby. Zaczęło się od krasnoludków – od słynnej czapeczki (...) Nie trzeba się

---

219 Ibid., s. 170.

przebierać w całości za krasnoludka. A teraz idzie stu takich i efekt jest na zasadzie zaskoczenia czy zdziwienia. Udało się to uchwycić na rejestracjach z happeningów wrocławskich, gdzie widać, jak dziesięć tysięcy krasnoludków idzie albo biega po ulicach. To robi wrażenie. To jest ta prawdziwa rewolucja krasnoludków<sup>220</sup>. Skiba zaznacza, że sukcesem Pomarańczowej Alternatywy była prostota. Ale tym, co uformowało pokolenie, które ją tworzyło było doświadczenie stanu wojennego. Młodzi ludzie, którzy w latach 80. wiedzieli czołgi na ulicach oraz strajki w stoczni gdańskiej, tworzyli radykalne, anarchistyczne ruchy, buntując się, cytując Skibę „(...) przeciwko wszystkiemu: przeciwko Kościołowi, przeciwko Solidarności, przeciwko komunie<sup>221</sup>. Właśnie wtedy na dobre zadomowiła się w Polsce subkultura punkowa.

Sosnowska zwraca uwagę na to, że relacja między polskim punkiem a polskim performansem pozostaje wciąż historią nieopowiedzianą<sup>222</sup>. W rozmowie z Henrykiem Gajewskim, założycielem warszawskiej Galerii Remont (1972-1979), organizatorem pierwszego w Polsce „festiwalu” sztuki performans – *I AM (International Artists Meeting)* stara się ten pomijany w historii sztuki związek nakreślić. Postać Gajewskiego i jego działalność w latach 70. świetnie oddaje atmosferę dekady, a jednocześnie obrazuje wspomniany związek między kulturą punkową a performansem – to kierowanie się zasadą *DIY*, czyli „zrób to sam” – rób swoje mimo ograniczeń i wbrew systemowi. Jak wspomina sam Gajewski: „Życie w PRL to była jedna wielka gra. Z jednej strony chciałem cieszyć się z tego, co robię, i odczuwać satysfakcję; z drugiej zaś kontekst czasów nie przystawał do moich wyobrażeń i systemu wartości. Jednocześnie jednak nie oddawałem się polityce, szukałem raczej sposobów na zmienianie świadomości ludzi poprzez sztukę (...) Punktem wyjścia nie była polityka, a tworzenie<sup>223</sup>. Galeria Remont mieściła się w domu studenckim „Riviera”, należącym do Socjalistycznego Związku Studentów Polskich. Kluby studenckie jako „wentyle wolności” cieszyły się w tym czasie znacznie łagodniejszym cenzurowaniem niż jakiegokolwiek inne miejsca, co skutkowało swobodą w organizowaniu wydarzeń, a co za tym idzie dynamicznym rozwojem galerii: „Miejsce rozwijało się szybko, można powiedzieć, że w naturalny sposób –

---

220 Ibid., s. 169.

221 Ibid., s. 172.

222 Ibid., s. 71.

223 Ibid., s. 55.

nie tylko ja nie miałem gdzie pokazywać swoich prac, ale okazało się, że więcej osób ma podobne problemy. Zaczęli więc skupiać się wokół Galerii Remont i proponować wystawy. Wernisaże odbywały się nieraz co tydzień”<sup>224</sup>. Gajewski wykorzystywał również inne „wytrychy”, aby realizować swoje projekty – na przykład ogłaszając mityczne spotkanie z Andy'm Warhol'em w 1974 roku, które okazało się być najbardziej tłumną imprezą w Remoncie czy podsuwając zarządowi SZSP podrobiony list od Johna Lennona i Yoko Ono, dzięki któremu otrzymał pozwolenie na organizację *I AM*. Działalność Gajewskiego to przykład pracy u podstaw, pracy z poczuciem misji tworzenia „inkubatorów sztuki” w czasach PRL-u. To indywidualny performans oporu, który wychodzi daleko poza samo medium performansu artystycznego – choć do jego rozwoju w Polsce silnie się przyczynił.

Innym ważnym miejscem na mapie alternatywnej sfery sztuki była w tym okresie Galeria Dziekanka na Krakowskim Przedmieściu, zainicjowana w 1976 roku przez grupę studentów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, między innymi Janusza Bałdygę, Jerzego Onucha, Łukasza Szajnę i Tomasza Sikorskiego. Na stronie internetowej z archiwizacjami Kultury Zrzuty można przeczytać, że „Dziekanka doskonale wpisała się w sytuację polskiej sztuki pierwszej połowy lat 80-tych, programowo bojkotującej i kontestującej oficjalne instytucje artystyczne”<sup>225</sup>. Janusz Bałdyga w rozmowie z Sosnowską nieco bardziej szczegółowo przedstawia genezę powstania galerii. Wspominając rozczarowanie studiami i środowiskiem warszawskiej ASP, opisuje kontekst, który zostawił za sobą w Lublinie – „coś, co moglibyśmy nazwać już awangardą”<sup>226</sup> – galerię Labirynt prowadzoną przez Andrzeja Mrocza, a także umacniający się już w tym okresie mit Grupy Zamek, mit awangardy współtworzony przez studentów Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Krytykę Akademii Sztuk Pięknych Bałdyga opiera na tych samych cechach, za które krytykuje się strukturę uczelni do dziś, czyli jej oparcie na modelu pracowni mistrzowskich. Akademia była dla wychowanych na awangardzie młodych artystach „krokiem wstecz”, wobec którego należało zaproponować alternatywę: „Uznaliśmy nawet, że dobrze, akademia być może musi być z założenia

---

224 Ibid., s. 57.

225 Internetowe archiwum Kultury Zrzuty, <http://kulturazrzuty.pl/miejsca-pracownia-dziekanka.php>, [dostęp: 2.06.2021].

226 A. Sosnowska, *Performans oporu*, op. cit., s. 86.

konserwatywna, ale możemy zaproponować coś, co jest pewnym poszerzeniem pola. I w naszej koncepcji Pracownia Dziekanka miała być pracownią, która jest respektowana przez ASP. Dlatego też między innymi zaproponowaliśmy nazwę „Pracownia” jako sygnał, że jest to miejsce edukacyjne<sup>227</sup>.

Poszerzanie pola działań artystycznych było w rzeczywistości PRL-u jednocześnie przekraczaniem granic wolności narzucanych przez władzę. Na negocjowanie tych warunków w relacji z uczelnią wyższą można spojrzeć jako na przykład reprezentacji w mniejszej skali to, co działo się w całym środowisku opozycyjnym, ale i nie tylko – w końcu nie wszystkie działania artystyczne w przestrzeni publicznej tworzone były jako rodzaj wypowiedzi bezpośrednio kontestującej władzę. Jak podsumowuje Sosnowska w rozmowie z Bałdygą, młode pokolenie artystów starało się raczej budować własne struktury, niż burzyć zastane<sup>228</sup>. Sztuka była polem, które dawało ujście potrzebie aktywizacji, samoorganizacji, sprawczości w życiu codziennym naznaczonym okupacyjnym zniewoleniem. Tak było w przypadku Gajewskiego, ale również i Ewy Partum, która w latach 70. tworzyła Galerię Adres przy siedzibie Związku Polskich Artystów Plastyków w Łodzi, testując i kwestionując instytucjonalne ramy narzucane sztuce i jej twórcom (na przykład poprzez rozwój tzw. sztuki korespondencji – *mail art*). Wspominając polskie życie artystyczne lat 70. nie sposób pominąć sporów i podziałów zasadzających się w tym okresie głównie na konflikcie między Galerią Foksal a środowiskiem nazwanym przez Wiesława Borowskiego (artykuł w „*Kulturze*” z 1975 roku) pseudoawangardą. Konceptualizm pionierów polskiej awangardy skupionych wokół Foksal był w tym czasie nurtem dominującym, ale według Borowskiego nie wszystkim młodym eksperymentatorom wychodził w dobrym stylu<sup>229</sup>. Środowisko Galerii Foksal manifestowało elitarystyczną autonomię sztuki i krytycznie odnosiło się do działań podejmowanych przez środowiska bardziej radykalne. Jak twierdzi Bałdyga, poszerzanie pola sztuki wiązało się z zerwaniem „awangardowej ortodoksji”: „Jednak jak się popatrzy na działalność Kwiekulik czy Warsztatu Szkoły Filmowej z działaniami Józefa Robakowskiego i skupionych

---

227 Ibid., s. 89.

228 Ibid., s. 103.

229 K. Urbańska, *Galeria Remont: nieznaną awangarda lat 70.*, [w:] *Sztuka i Dokumentacja* nr 6 / 2012, Gdańsk 2012, s. 134.



wokół niego młodych artystów czy bliskiego nam Pawła Kwieka, można zobaczyć wyraźne wychodzenie poza ramę awangardowego laboratorium. I wydaje się, że tutaj istotny był opresyjny napór kontekstu politycznego. Nie mówię już o stanie wojennym, który wywrócił wszystko do góry nogami i w pewnym sensie ostatecznie wypchnął wielu ludzi z laboratoriów, zmieniając kontekst i warunki ich działania<sup>230</sup>. W latach 80. jakakolwiek autonomia sztuki przestała być możliwa; każde działanie było polityczne. Wypowiedzi radykalizowały się, akcje cechowała coraz większa bezkompromisowość. Artyści wychodzili na ulice, szukali odpowiedzi na pytanie o zasadność użycia siły.

Czy performans okresu PRL można nazwać medium oporu? Sosnowska stawia to pytanie przed Frydrychem, na co artysta odpowiada, że za skuteczniejsze media oporu uznałby jednak podziemne gazetki, ulotki czy koncerty. To ważne świadectwo emancypowania się twórców od awangardowej tradycji autonomii sztuki. Taką postawę odnajdujemy przecież także w genezie zawiązani się Pomarańczowej Alternatywy. Wydaje się, że dla wielu artystów i artystek ważniejsze od idei wzniosłości sztuki było tworzenie alternatywnego obiegu, oddolnej przestrzeni wolności. Praktyki artystyczne podsuwały narzędzia do zmiany rzeczywistości, choć jak twierdzi Zbigniew Libera, sztuka może wpłynąć jedynie na umysły ludzi, którzy dokonają politycznego przewrotu, a nie rzeczywistość na ulicach<sup>231</sup>. W latach 80. wyłoniły się grupy skupiające twórców, dla których podstawowym motorem działania był bunt: Kultura Zrzuty, łódzki Strych, wrocławski Luxus – grupy wyrastające z przekonania, że „nie ma na nie miejsca w kulturze”<sup>232</sup>. Libera zwraca uwagę na to, co zawdzięczało udaną komunikację środowiskową, pozwalając tym samym na funkcjonowanie alternatywnego obiegu – drukowane na powielaczach magazyny, dzięki którym wiadomo było co się dzieje w całym kraju. A działa się w końcu bardzo dużo – rozmowy przeprowadzone przez Sosnowską burzą tezy niektórych krytyków sztuki, według których w Polsce nie było performansu oporu<sup>233</sup>. Wręcz przeciwnie – różnorodne działania podejmowane przez polskich artystów i artystki aktywnych w czasach okupacji komunistycznej składają się na jego bardzo bogate

---

230 A. Sosnowska, *Performans oporu*, op. cit., s. 94.

231 Ibid., s. 120.

232 Ibid., s. 121.

233 Ibid., s. 108.

spektrum. Jak twierdzą inicjatorzy *Akcji PRL*, Omar Krieger i Udi Edelman, wrażliwość na performatywność przestrzeni publicznej była w krajach bloku wschodniego, w tym w Polsce, wyjątkowa: „(...) atmosfera polityczna tych dekad była kluczowa i pytanie, jak to w ogóle było możliwe. Jak udało się przeprowadzić tak dużo akcji artystycznych i politycznych w przestrzeni publicznej w atmosferze reżimu komunistycznego?!”<sup>234</sup>. Z pewnością możemy się wiele z okresu PRL-u nauczyć. Jeśli chodzi o strategie performatywne – gdy współtworzymy choreografie społeczne podczas dzisiejszych demonstracji czy protestów. Jeśli chodzi o taktyki oporu – szukając alternatywnych obiegów sztuki i poszerzając jej pole. Bo w końcu, cytując Bałdygę, sztuka rozpycha się w rzeczywistości, a rzeczywistość powinna na nią reagować.

### Podsumowanie

W tej wielowątkowej opowieści o zjawisku choreografii społecznej zestawiam ze sobą różne okresy historyczne i konteksty, aby pokazać zarówno jej przejawy, jak i determinanty; zarówno w sferze społeczno-politycznej, jak i w sferze sztuki. Silną inspiracją oraz motywacją dla podjęcia tego tematu pozostaje jednak współczesność. Zainteresowanie transgresyjnym, emancypacyjnym potencjałem choreografii, które badałam w pracy licencjackiej skierowało mnie ku zajęciu się społecznym charakterem ruchu oraz cielesności, performatywnością doświadczenia, a także relacją między sztuką a polityką. W ostatnich latach angażowałam się w organizowanie zaangażowanych imprez benefitowych czy techno-protestów, o których wspominam w pracy, uczestniczyłam w wielu manifestacjach i performansach ulicznych, jednocześnie uważnie obserwując ich przebieg. Dzięki temu zyskałam perspektywę empiryczną, ale jednocześnie poczułam, że nieważne jak skrupulatnie opisujemy za pomocą performatyki czy fenomenologii to doświadczenie, jakim jest cielesna współobecność w tłumie, rytmicznej synchronii ciał, pozostaje ono przeżyciem, które aby w nas *działać* musi być realne, fizyczne. Pracę tę zaś pisałam już w czasie pandemii, kiedy takie doświadczenie ruchu i przestrzeni publicznej przestało być możliwe, a życie codzienne zostało w znacznej mierze zapośredniczone

---

234 Ibid., s. 206.

przez media. Zarówno praca, edukacja, kontakty towarzyskie, jak i ruchy oporu szybko przeniosły się do sieci, a ta nowa sytuacja oraz towarzysząca wszystkim niepewność, zaowocowała nowymi pytaniami badawczymi. Co się zmieni w performatyce protestu w sytuacji braku możliwości wyjścia na ulicę? Czy performatywność w cyberprzestrzeni jest możliwa? Czy niematerialny ruch oporu może mieć realny wpływ na sytuację polityczną? W jaki sposób wytwarzać poczucie solidarności między ludźmi pozbawionymi fizycznej interakcji i jakie wspólnoty będą zawiązywane w tej nowej rzeczywistości? Czy kiedykolwiek powrócimy do masowych choreografii społecznych sprzed pandemii? Na niektóre z tych pytań przynajmniej częściowo poznaliśmy już odpowiedź, na inne jeszcze nie.

Rok 2020 – pierwszy w globalnej pandemii koronawirusa – był rokiem na protestach. Covid-19 sprawił, że wyraźniej dostrzegamy i odczuwamy niestabilność zatrudnienia i niewydolność służby zdrowia, prekariat, nastroje populistyczne i ksenofobiczne, alienację jednostek i odcieśnienie wspólnot czy skutki katastrofy ekologicznej – zależne od siebie kryzysy przyrodnicze, gospodarcze, społeczne i polityczne doby późnego kapitalizmu. W 2020 świat walczył o przeciwdziałanie zmianom klimatu (globalne ruchy Extinction Rebellion czy Earth Strike), o prawa kobiet (Argentyna, Turcja, Polska), o prawa osób LGBTQ+, o prawa obywatelskie i demokratyzację polityki (Hong Kong, Chile, Białoruś), przeciw systemowemu rasizmowi i przemocy policji (Black Lives Matter), ograniczeniom działalności gospodarczej i zaniedbaniom służby zdrowia (Peru, Brazylia, USA, Boliwia, Sri Lanka, Włochy), dominacji wielkich korporacji oraz w obronie praw pracowniczych (Indie)<sup>235</sup>. Już podczas pierwszego miesiąca pandemii miało miejsce wiele masowych ruchów oporu, które głośno wybrzmiały w mediach. Magazyn VICE opublikował 9 kwietnia 2020 roku artykuł, w którym dziennikarz David Gillbert donosi o szerokim spektrum represji, jakich dokonywały lub próbowały dokonać w okresie kwarantanny rządy 30 państw. Wykorzystując panujące warunki, władze aresztowały aktywistów i aktywistki. Dochodziło do wielu nadużyć, przemocy ze strony policji i służb bezpieczeństwa. Protesty przybierały różne formy – od masowej demonstracji w Tel Awiwie, zorganizowanej z zachowaniem środków bezpieczeństwa (prawie 2 tysiące osób w maskach ustawiło się na Placu Rabina i przylegających do niego ulic

235 A. Michnik, *Atlas globalnych protestów*, Notes Na 6 Tygodni, <https://nn6t.pl/2021/03/20/atlas-globalnych-protestow/>, [dostęp: 4.06.2021].

w odległości dwóch metrów; niektórzy mieli ze sobą maski z napisem „Crime Minister” i czarne flagi), blokowaniu ulic i podpalaniu banków w Libanie przez dotkniętych głębokim kryzysem mieszkańców<sup>236</sup>. Paradoksalnie, pomimo restrykcji nałożonych przez władzę na obywateli w obliczu zagrożenia śmiertelnością wirusem, można się pokusić o nazwanie ubiegłego roku kulminacyjnym momentem dekady zapoczątkowanej w granicznym roku 2011. To dekada, która ukonstytuowała dynamikę społecznej choreografii ulicznej, zwróciła oczy badaczy i mediów na ruchy oporu dążące do społecznej zmiany. Zarówno indywidualne, jak i wspólnotowe działania zyskały bezprecedensowy zasięg dzięki internetowi oraz mediom społecznościowym. Wykształciły się zupełnie nowe formy protestu, wychodzące poza choreografię społeczną w rozumieniu Andrew Hewitta, czyli cielesnemu okupowaniu przestrzeni publicznej, ku performatywności cyfrowej, wirtualnej. W konsekwencji doświadczamy dziś nowych rodzajów wspólnot, ponadnarodowych, globalnych – wspólnot oporu nie tylko wobec konkretnych reżimów politycznych i modeli kulturowych, ale także wobec ponowoczesnej, rozproszonej władzy nad ciałem i seksualnością; nad życiem samym w sobie. To władza, której towarzyszy hasło „performuj – albo...”, które znamy z tytułu książki Jona McKenziego.

Nasza kultura oparta jest na modelu performatywnym. To znaczy, że performans jest wszędzie – w życiu intymnym, społecznym i zawodowym, w mediach, edukacji, sztuce oraz na ulicach. Jak pisałam w pierwszym rozdziale, to kondycja nierozzerwalnie związana z biowładzą w rozumieniu Foucault. Biopolityczne praktyki władzy dały się wyraźnie zaobserwować w pierwszych miesiącach pandemii w Polsce, kiedy najpierw zostały przed nami zamknięte parki i lasy, a chwilę później politycy głosowali nad wyjętą z zamrażarki ustawą o zakazie aborcji. Każda pandemiczna decyzja partii rządzącej dawała nam odczuć, że przedmiotem troski wcale nie jest nasze zdrowie, a polityczny i ekonomiczny interes. Priorytetem zaś – realizowanie dynamiki władzy i jej ideologii; kontrola biologii i reprodukcji, przyjemności i seksualności. Biowładza to narzędzie służące zachowywaniu kapitalistycznego porządku, które dostosowuje zjawiska populacyjnych do procesów ekonomicznych – dziś żyjemy, żeby pracować, a nie

---

236 D. Gilbert, *These 30 Regimes Are Using Coronavirus to Repress Their Citizens*, VICE NEWS 2020, [https://www.vice.com/en\\_us/article/dygbxk/these-30-regimes-are-using-coronavirus-to-repress-their-citizens](https://www.vice.com/en_us/article/dygbxk/these-30-regimes-are-using-coronavirus-to-repress-their-citizens), [dostęp: 05.06.2021].

pracujemy, żeby żyć. W kapitalizmie neoliberalnym ludzie podporządkowują sobie przy tym wszystko i wszystkich. Liczy się wzrost, ekspansja i osiągnięcia, niezależnie od kosztów, cierpienia czy niesprawiedliwości. Ludzkie ciało jest aparatem wytwórczym, które ma osiągać jak największą wydajność. Jak najlepszy performans. W Polsce biopolityka ma ponadto dwa wymiary – nie tylko ekonomiczny, ale i religijny, który to sprawił, że wychodziliśmy i wychodziłyśmy na ulicę blokować miasta przez całą jesień i zimę 2020 roku. Pandemiczne czasy unaocznily jeszcze dosadniej, że ciało jest ostateczną granicą wolności. I to właśnie ono pozostaje w samym centrum kontroli. Lockdown wymuszał na nas siedzenie w domach i nie wychodzenie bez tzw. „palącej potrzeby” (praca, zakupy). Pojawiły się nowe, codzienne formy choreografii społecznej, takie jak – niespotykane w Polsce od kilkudziesięciu lat – kolejki do sklepów czy dystansowanie się, celowe omijanie szerokim łukiem innych ludzi na chodnikach. Pandemiczne warunki życia naświetliły także pewne fakty świadczące o przywileju, bądź jego braku, o nierównym dostępie do przestrzeni publicznej, a także uległości czy karności ciał, podporządkowujących się przepisom, nawet jeśli były one niezgodne z prawem konstytucyjnym.

Wyraźniej dostrzegliśmy także te ciała, które niezależnie od miejsca i okoliczności pozostają w grupie wykluczonych lub nieuprzywilejowanych do decydowania o własnej fizyczności. Już samo stwierdzenie faktu, że podczas lockdownu zbyliśmy się pewnych praw zakłada, że w codziennym życiu nam one przysługują. Możliwość niewychodzenia z domu okazała się być olbrzymim przywilejem niedostępnym niektórym grupom społecznym – począwszy od pracowników medycznych, przez robotników i dostawców, na bezdomnych kończąc. Za Achille Mbembe możemy zauważyć, że koronawirus, atakujący przede wszystkim płuca, odsłonił cielesny fundament naszego funkcjonowania w świecie: „Już przed pojawieniem się tego wirusa ludzkość była zagrożona uduszeniem. Jeśli ma nastąpić wojna, musi być ona wytoczona nie tyle konkretnemu wirusowi, ile wszystkiemu, co skazuje większość ludzkości na przedwczesne zaprzestanie oddychania, wszystkiemu, co atakuje drogi oddechowe, wszystkiemu, co w długim trwaniu kapitalizmu pozwalało całym grupom i rasom ledwie na ciężki, z trudem łapany oddech, na życie uginające się pod tym ciężarem. Jednak by z tego wyjść, nade wszystko konieczne jest zrozumienie oddychania poza aspektami czysto

biologicznymi, jako że oddychanie łączy nas wszystkich i z definicji wymyka się wszelkim kalkulacjom. W ten sposób mówimy o powszechnym prawie do oddychania<sup>237</sup>. Podczas pandemii prawo do decydowania o tym gdzie oraz w czym towarzystwie się oddycha, okazało się być przywilejem, który pozostaje niedostępny dla znacznej części ludzkości.

Teoretyzując performatywność protestów i ruchów oporu nie możemy zapominać o tych, którzy i które nie mają szansy zaznaczyć swojej obecności w przestrzeni publicznej – osobach chorych i z niepełnosprawnościami, a także tych, których obecność jest społecznie lub kulturowo stygmatyzowana – osobach o kolorze skóry innym niż biały, migrantach czy uchodźcach. Brak dostępu do przestrzeni publicznej przedstawicieli i przedstawicielek grup marginalizowanych wciąż jest niedostatecznie widoczny i uwzględniany. Zachowujemy się tak, jakby niewidoczne ciała nie istniały. Problem ten poruszyła amerykańska artystka Joanna Hedva w tekście-manifeście „*Sick Woman Theory*”, opierającym się na konstatacji, że doświadczenie stanu chorobowego jest nie tylko indywidualnym, biologicznym doświadczeniem jednostki, lecz doświadczeniem społeczno-kulturowym, mieszczącym w sobie i często wynikającym z kolektywnych traum pourazowych<sup>238</sup>. Hedva podważa kanoniczną definicję polityczności autorstwa Hanny Arendt, według której polityczne jest wszystko to, co dzieje się w sferze publicznej. Nie dość, że marginalizująca ciała, które nie mają możliwości manifestowania swoich poglądów w przestrzeni publicznej, teoria Arendt nie jest dłużej kompatybilna ze światem, jakiego doświadczamy dziś. Światem, w którym wszystko, co prywatne może stać się polityczne, to, co lokalne zyskuje wymiar globalny za pośrednictwem mediów społecznościowych, a ruchy oporu potrafią się obejść bez fizycznej obecności ciał.

Na przestrzeni ostatniego roku doświadczyliśmy nagłego, niespodziewanego zerwania z cielesnością. Czasowo wycięto nam zmysłu dotyku, a haptyczne doświadczanie świata stało się czymś zakazanym. Czy inne formy bliskości z drugim człowiekiem mogą nam zastąpić fizyczną współobecność, zapewnić poczucie sprawczości, wpływu, solidarności, wspólnotowych więzi? Czy jest możliwy opór

---

237 A. Mbembe, *Powszechne prawo do oddychania*, tłum. O. Byrska, MSN Home Office 2020, <https://ello.co/msnhomeoffice/post/ez6w7cz4zfniudo4qgp-sq>, [dostęp: 04.06.2021].

238 J. Hedva, *Sick Woman Theory*, Mask Magazine 2015, <http://www.maskmagazine.com/not-again/struggle/sick-woman-theory>, [dostęp: 04.06.2021].

w przestrzeni publicznej bez obecności ciała? Co jeśli opór *działa* w ciele, a nie w rozumie? Czy jesteśmy gotowi do bycia wspólnotą opartą tylko na intelekcie? „Jak byśmy się nie starali go pozbyć – pisze Achille Mbembe – wszystko ostatecznie sprowadza się do ciała. Będziemy próbowali przenieść je na inne nośniki, zrobić z niego ciało-obiekt, ciało-maszynę, ciało cyfrowe, ciało ontofaniczne, prowadzące byt do zmysłowej pełni. Powraca ono do nas pod zdumiewającą formą ogromnych szczęk, nośnika zanieczyszczeń, nosiciela pyłków, zarodników i pleśni”<sup>239</sup>. Historia się domyka. Wielkie dionizje i prastare rytuały polegające na byciu we wspólnym rytmie cyrkulują dziś w zbiorowej wyobraźni i niespełnionych marzeniach o fizycznym spotkaniu, wspólnocie pozaintelektualnej. Nie wiadomo czy i kiedy do niej powrócimy. Tymczasowo wytwarzamy jednak pośrednie formy bliskości, manifestacje w reżimie sanitarnym, performansy w sieci, Gazety Strajkowe i Archiwum Protestów Publicznych, akcję niesienia LISTU pod sejm, zbiorowe akty solidarności w mediach społecznościowych. W oczekiwaniu na powrót prawdziwej społecznej choreografii coraz lepiej rozumiemy jej polityczną i wspólnototwórczą moc.

---

239 A. Mbembe, *Powszechne prawo do oddychania*, op. cit.

## Bibliografia

### Teksty zwarte:

1. Agamben, G., *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Warszawa 2008.
2. Agamben, G., *Wspólnota, która nadchodzi*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008.
3. Arendt, H., *Między czasem minionym a przyszłym. Osiem ćwiczeń z myśli politycznej*, tłum. M. Godyń, W. Madej, Warszawa 2011.
4. Bakke, M. *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000.
5. Banes, S., *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*, tłum. A. Grabowski, J. Majewska, Kraków 2013.
6. Bauman, Z., *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994.
7. Bauman, Z., *Ciało i przemoc w obliczu nowoczesności*, Toruń 1995.
8. Bishop, C., *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Warszawa 2015.
9. Buckland, F., *Impossible Dance: Club Culture and Queer World-Making*, Nowy Jork 2002.
10. Butler J., *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, tłum. J. Bednarek, Warszawa 2016.
11. Carlson, M., *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa 2015.
12. Connerton, P., *Jak społeczeństwa pamiętają*, tłum. M. Napiórkowski, Warszawa 2012.
13. Debord, G., *Spoleczeństwo spektaklu i Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
14. Fischer-Lichte, E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
15. Fischer-Lichte, E., *Performatywność*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018.
16. Foster, H., *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2012.
17. Foucault, M., *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 2000.
18. Foucault, M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009.



19. Goffman, E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2003.
20. Goldman, E., *Living My Life*, Nowy Jork, 2008.
21. Habermas, J., *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, Warszawa 2007.
22. Halbwachs, M., *Společne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 1969.
23. Hewitt, A., *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Durham 2005.
24. Jelonek, B., *Idea umowy społecznej*, Wrocław 2014.
25. Jung, C. G., *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2011.
26. Kasia, K., *Doświadczenie estetyczne i wspólnota spektaklu*, Kraków 2019.
27. Keil, M. (red.), *Choreografia: polityczność*, Warszawa – Poznań – Lublin 2018.
28. Kristeva, J., *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2017.
29. Kunst, B., *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, tłum. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska i J. Jopek, Warszawa – Lublin 2016.
30. Lepecki, A., *Exhausting Dance: Performance and Politics of Movement*, Londyn – Nowy Jork, 2006.
31. Leyko, M. (red.), *Teatr masowy – Teatr dla mas*, Łódź 2011.
32. Ludwisiak, M. (red.), *Inne Tańce. Zwrot performatywny w sztuce polskiej XXI wieku*, Warszawa 2019.
33. Lyotard, J-F., *Kondycja ponowoczesna*, tłum. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997.
34. Mackiewicz, W., *Ciało i polityczność. Koncepcja cielesności w filozofii Michela Foucault*, Kraków 2018.
35. Malzacher, F., steirischer herbs (red.), *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce. Podręcznik*, tłum. E. Majewska, K. Szreder, Warszawa 2018.
36. Merleau-Ponty, M., *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. E. Bieńkowska, Gdańsk 1996.
37. McKenzie J., *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Kraków 2011.
38. Mrozek, W. (red.), *Nowy taniec. Rewolucje ciała*, Warszawa 2012.
39. Nietzsche, F., *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, Warszawa 1999.
40. Nietzsche, F., *Narodziny tragedii*, tłum. G. Sowinski, Kraków 2011.

41. Plata, T., Sajewska D. (red.), *RE//MIX*, Warszawa 2014.
42. Savage, J., *England's Dreaming. Sex Pistols i Punk Rock*, tłum. M. Marciniak, Warszawa 2013.
43. Schechner, R., *Performatyka: Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006.
44. Sloterdijk, P., *La Mobilisation infinie*, Paryż 2000.
45. Słoboda K. (red.), *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, Łódź 2017.
46. Sontag, S., *Pod znakiem Saturna*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2014.
47. Sontag, S., *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magała, Kraków 2016.
48. Sosnowska, A., *Performans Oporu*, Warszawa 2018.
49. Szymanówka M., Koślicz K. (red.), *Powrót (do) przyszłości*, Kalisz 2016.
50. Taylor, D., *Performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018.
51. Turner, V., *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dzurak, Warszawa, 2010.
52. Weber-Krebs, D., *and then the doors opened again*, Eindhoven 2020.
53. Žižek, S., *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 2001.
54. Žižek, S., *W obronie przegranych spraw*, tłum. J. Kutyla, Warszawa 2008.

#### **Artykuły w wydawnictwach zwartych:**

1. Brugera T., *Arte Util (Sztuka użyteczna)*, tłum. E. Majewska, [w:] *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce. Podręcznik*, Warszawa 2018.
2. Diederichsen, D., *Protest songi*, tłum. E. Majewska, [w:] *Prawda jest konkretna...*, Warszawa 2018.
3. Fisher, N., *Okupowanie muzeów*, tłum. K. Szreder, [w:] *Prawda jest konkretna...*, Warszawa 2018.
4. Franko, M., *Taniec a polityczność: stany wyjątkowe*, tłum. M. Paprota, M. Rokicka, B. Wójcik, [w:] *Choreografia: polityczność*, Warszawa – Poznań – Lublin 2018.
5. Gunduz, E., *Stanie w miejscu*, tłum. E. Majewska, [w:] *Prawda jest konkretna...*, Warszawa 2018.
6. Klein, G. *Kolektywne ciała protestu*, tłum. B. Wójcik, [w:] *Choreografia: polityczność*, Warszawa – Poznań – Lublin 2018.
7. Jarzab, E., *Strajkuj i daj głos!*, [w:] *Warsound / Warszawa*, red. K. Marciniak, Warszawa 2016.

8. Lepecki, A., *Taniec*, [w:] *Prawda jest konkretna...*, Warszawa 2018.
9. Ludwisiak, M. *Co się powtarza, a co się przemieszcza*, [w:] *Inne Tańce. Zwrot performatywny w sztuce polskiej XXI wieku*, Warszawa 2019.
10. Łuksza, A., *O nich//o sobie samych*, [w:] *Nowy taniec. Rewolucje ciała*, red. Witold Mrozek, Warszawa 2012.
11. Majewska, E., *Prawda jest konkretna. Wprowadzenie do współczesnej sztuki zaangażowanej*, [w:] *Prawda jest konkretna...*, Warszawa 2018.
12. Malzacher, F. *Pisuar wraca do ubikacji. Symboliczna i bezpośrednia moc sztuki*, [w:] *Prawda jest konkretna...*, Warszawa 2018.
13. McCaren, F., *Od baletu romantycznego po wczesny taniec modern. Odzyskiwanie historii kobiet*, tłum. A. Warso, [w:] *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, Łódź 2017.
14. Napiórkowski, M., *Jak społeczeństwa pamiętają Paula Connertona na tle współczesnych badań nad pamięcią zbiorową*, [w:] P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, Warszawa 2012.
15. Osińska, K., *Ewolucja widowisk masowych (do lat trzydziestych XX wieku)*, [w:] *Teatr masowy – Teatr dla mas*, Łódź 2011.
16. Sontag, S., *Fascynujący faszyzm*, [w:] *Pod znakiem Saturna*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2014.
17. Szpakowska, M., *Wstęp: ciało w kulturze*, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2008.
18. Szreder, K., *Konkret a sprawa polska...*, [w:] *Prawda jest konkretna...*, Warszawa 2018.

#### **Artykuły w czasopismach oraz źródła internetowe:**

1. Alter, J., *Another View of Lomax's Film Dance and Human History*, [w:] *Ethnomusicology*, Vol. 23, No. 3, 1979 Illinois.
2. Baumgartner, F., *Reviving the Collective Body: Gina Pane's Escalade Non Anesthesiee*, <http://www.columbia.edu/cu/arthistory/faculty/Baumgartner/GinaPane-OAJ.pdf> [dostęp: 30.04.2021].
3. Biogram *Kem* w ramach opisu programu rezydencji w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (2018), <https://artmuseum.pl/pl/cykle/kem-care/2>, [dostęp: 31.05.2021].
4. Capiga–Łochowicz, A., *Taniec butoh jako droga do integracji ciała i umysłu*, *taniecPOLSKA(pl)*, <https://www.taniecpolska.pl/przedruk/117>, [dostęp: 5.05.2021].

5. Dankowska, J., *Miejsce muzyki w filozofii Fryderyka Nietzschego*, Estetyka i Krytyka 1/2001, Kraków 2001.
6. Delikta, W., *Deep in Voguing*, Czas Kultury, 15.06.2019, <https://czaskultury.pl/czytanki/deep-in-voguing/>, [dostęp: 1.06.2021].
7. Domańska, E., „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, [w:] Teksty Drugie nr 5, Warszawa 2007.
8. Doring, B., *I Dance Alone* (2015-2017), <https://bogomirdoring.info/i-dance-alone>, [dostęp: 31.05.2021].
9. FilMOTEKA Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/akademia-ruchu-inne-tance> [dostęp: 25.04.2021].
10. Gilbert, D., *These 30 Regimes Are Using Coronavirus to Repress Their Citizens*, VICE NEWS 2020, [https://www.vice.com/en\\_us/article/dygbxk/these-30-regimes-are-using-coronavirus-to-repress-their-citizens](https://www.vice.com/en_us/article/dygbxk/these-30-regimes-are-using-coronavirus-to-repress-their-citizens), [dostęp: 05.06.2021].
11. Hedva, J., *Sick Woman Theory*, Mask Magazine 2015, <http://www.maskmagazine.com/not-again/struggle/sick-woman-theory>, [dostęp: 04.06.2021].
12. Herbut, A., *Jeśli nie mogę tańczyć, to nie jest moja rewolucja*, Dwutygodnik, Wyd. 262, 08/2019, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8405-jesli-nie-moge-tanczyc-to-nie-moja-rewolucja.html>, [dostęp: 29.05.2021].
13. Herbut, A., *Choreografie queerowych utopii*, Dwutygodnik, Wyd. 263, 08/2019, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8432-choreografie-queerowych-utopii.html>, [dostęp: 1.06.2021].
14. Herma, M., *Woodstock: Święto bez świętych*, Ziemia Niczyja, <https://www.ziemianiczyja.pl/2009/07/woodstock-swieto-bez-swietych/>, [dostęp: 23.05.2021].
15. Holland, A., *O samospaleniu Piotra...*, oko.press, 22.10.2017, <https://oko.press/agnieszka-holland-o-samospaleniu-piotra-ogien-niszczy-tez-oswietla-gniew/>, [dostęp: 30.04.2021].
16. Jurgenson, N., *Occupy Audio: The Soundscape of The Protests*, The Atlantic, 28.11.2011, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2011/11/occupy-audio-the-soundscape-of-the-protests/249123/>, [dostęp: 16.05.2021].
17. Kisielewska, Z., *Żywe pochodnie. Kim są ludzie, którzy dokonują samospalenia?*, Focus, 13.08.2020, <https://www.focus.pl/artykul/samospalenie-krzyk-z-plomieni>, [dostęp: 29.04.2021].

18. Korea Północna zorganizowała wielką defiladę wojskową, Rzeczpospolita, 10.10.2020, <https://www.rp.pl/Korea-Polnocna/201019983-Korea-Polnocna-zorganizowala-wielka-defilade-wojskowa.html>, [dostęp: 26.05.2021].
19. Lichnerowicz, A., *K-pop i polityka*, Polityka, 14.07.2020, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/1963312,1,k-pop-i-polityka.read>, [dostęp: 28.05.2021].
20. Levi-Strauss, C., *Struktura mitów*, [w:] Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 59/4, Warszawa 1968.
21. Leyko, M., *Teatr Maxa Reinhardta i niemiecka kultura święta*, Performer 13/2017, <https://grotowski.net/performer/performer-13/teatr-maxa-reinhardta-i-niemiecka-kultura-swieta>, [dostęp: 26.05.2021].
22. Lubiak, J., *Strzemiński przed prawem i po prawie*, [w:] *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Łódź 2011.
23. Mbembe, A., *Powszechne prawo do oddychania*, tłum. O. Byrska, MSN Home Office 2020, <https://ello.co/msnhomeoffice/post/ez6w7cz4zfniudo4qgp-sq>, [dostęp: 04.06.2021].
24. Michnik, A., *Muzeum rytmu*, SZUM nr 17, Warszawa 2017.
25. Michnik, A., *Atlas globalnych protestów*, Notes Na 6 Tygodni, <https://nn6t.pl/2021/03/20/atlas-globalnych-protestow/>, [dostęp: 4.06.2021].
26. Mirzoeff, N., *Podmiot kultury wizualnej*, tłum. M. Bryl, [w:] *Artium Quaestiones XVII*, Poznań 2006.
27. Morozova, L., *Dźwięki Majdanu*, tłum. A. Meuś, Magazyn Glissando, 12.04.2015, <http://glissando.pl/artykuly/sounds-of-maidan-pl/>, [dostęp: 18.05.2021].
28. Noone, G., *Morning Chorus: Pyongyang's 6 am wake up call*, NK News, <https://www.nknews.org/2017/07/morning-chorus-pyongyangs-6-am-wake-up-call/>, [dostęp: 26.05.2021].
29. Nowicki, B., *Techno po polsku*, Czas Kultury, 01.12.2020, <https://czaskultury.pl/czytanki/techno-po-polsku/>, [dostęp: 30.05.2021].
30. Plinta, K., Sulich, K., Białkowski Ł., *documenta 14*, 14.04.2017, <https://magazynszum.pl/documenta-14/>, [dostęp: 26.04.2021].
31. Prasówka magazynu Glissando, 25.07.2017, <http://glissando.pl/aktualnosci/muzyka-dzwiek-protest-specjalne-wydanie-prasowki/>, [dostęp: 18.05.2021].
32. Santos Newhall, M. A., *Uniform Bodies: Mass Movement and Modern Totalitarianism*, [w:] *Dance Research Journal* 34/1, Cambridge 2002.

33. Sidz, M., *Kpop-polityka. Jak fani i fanki kpopu stali się siłą*, WP, <https://magazyn.wp.pl/gwiazdy/artykul/kpop-polityka-jak-fani-i-fanki-kpopu-stali-sie-sila>, [dostęp: 28.05.2021].
34. Sienkiewicz, K., *Rytuały gościnności*, Dwutygodnik, wyd. 209 / 04.2017, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7147-rytualy-goscinnosci.html>, [dostęp: 28.04.2021].
35. Soszyński, P., *Taniec powinien być barbarzyńcą. Rozmowa z Martą Ziólek*, Dwutygodnik, wyd. 179, 02/2016, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6418-taniec-powinien-byc-barbarzynca.html>, [dostęp: 5.05.2021].
36. Strona internetowa projektu *52 Portraits*, <http://52portraits.co.uk/home/2016/9/12/deborah-hay> [dostęp: 3.04.2021].
37. Strona internetowa Tani Brugery, <https://www.taniabrugera.com/cms/112-0-Tatlins+Whisper+6+Havana+version.htm>, [dostęp: 27.04.2021].
38. Strona internetowa Roku Antyfaszystowskiego, <https://rokantyfaszystowski.org/info/> [dostęp: 28.04.2021].
39. Strona internetowa Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, <https://artmuseum.pl/pl/cykle/paul-b-preciado-w-departamencie-obecnosci>, [dostęp: 28.04.2021].
40. Strona internetowa oko.press, <https://oko.press/piotr-s-szary-czlowiek-zyje-czesc-pamieci/>, [dostęp: 29.04.2021].
41. Strona internetowa organizacji Black Lives Matter, <https://web.archive.org/web/20151004200336/http://blacklivesmatter.com/guiding-principles/>, [dostęp: 3.05.2021].
42. Strona internetowa 161 Crew, *Walka W Kolumbii. Próba Analizy Wydarzeń*, 6.05.2021, <https://161crew.bzzz.net/walka-w-kolumbii-proba-analizy-wydarzen/>, [dostęp: 10.05.2021].
43. Strona internetowa Muzeum Sztuki w Łodzi, <https://msl.org.pl/muzeum-rytmu/>, [dostęp: 14.05.2021].
44. Strona internetowa kolektywu *ROOM4RESISTANCE*, <https://room4resistance.net>, [dostęp: 31.05.2021].
45. Strona internetowa kolektywu *mina/suspension*, <http://www.minasuspension.com/about.html>, [dostęp: 31.05.2021].
46. Strona internetowa kolektywu *Kem*, <https://www.kemwarsaw.com/pl/onas>, [dostęp: 31.05.2021].

47. Strona internetowa projektu *Akcja PRL*, U-jazdowski,  
<https://u-jazdowski.pl/wydarzenia/akcja-prl>, [dostęp: 30.05.2021].
48. Strona internetowa Kultury Zrzuty, <http://kulturazrzuty.pl/miejsca-pracownia-dziekanka.php>, [dostęp: 2.06.2021].
49. *Szał na „Gangnam Style”*. *To już fenomen co najmniej na miarę „Macareny”*,  
Gazeta.pl, 21.09.2012, <https://kultura.gazeta.pl/kultura/1,114526,12527878,szal-na-gangnam-style-to-juz-fenomen-co-najmniej-na-miare.html>, [dostęp: 27.05.2021].
50. Urbańska, K., *Galeria Remont: nieznana awangarda lat 70.*,  
[w:] *Sztuka i Dokumentacja* nr 6 / 2012, Gdańsk 2012.
51. *W Pjongjang na zakończenie zjazdu partii odbyła się defilada wojskowa*, Defence24,  
<https://www.defence24.pl/w-pjongjang-na-zakonczenie-zjazdu-partii-odbyla-sie-defilada-wojskowa>, [dostęp: 26.05.2021].
52. Winkler, A., *Nowy pomysł na rewolucję. Lefebvre i sytuacjoniści w maju '68*, Zeszyty  
Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Społeczne, Nr 6 (1/2013), Kraków  
2013.