

**Dorota Sajewska**

Ruhr-Universität Bochum (DE)

ORCID: 0000-0003-0904-6761

# Taniec organologiczny

## Cielesność u schyłku antropocenu

### Abstract

#### Organologic Dance: Corporeality at the Wane of the Anthropocene

The author's point of departure is Bernard Stiegler's new approach to "organological" corporeality, which encompasses not only biological, but also technological life, organic matter and organized inorganic matter. Based on a comparative analysis of two performance works, Rudy Burckhardt and Douglas Dunn's *Rubble Dance Long Island City* (1991) and Tejal Shah's *Landfill Dance* (2012), the text demonstrates the potential of inventive corporealities for countering entropy and the progressive disintegration of ecosystems. Although both works involve dance in landfills presented as toxic remnants of capitalism, they approach corporeality in radically different ways. The former is in line with the diagnoses of Anthropocene scholars, highlighting the importance of the human body as living matter in the context of the dead remnants of the industrial age. The latter, in turn, reveals a hybrid corporeality, transcending the dichotomy of organic and inorganic matter and manifesting itself as a network of relationalities with other systems: ecological, geological, technological. The author proposes the concept of "organologic dance"

to refer to a performance that projects new technologies of survival in the spirit of the Neganthropocene.

### Keywords

corporeality, video dance, organology, performativity, organic/inorganic

### Abstrakt

Punktem wyjścia dla autorki jest zaproponowane przez Bernarda Stieglera nowe ujęcie „organologicznej” cielesności, które obejmuje życie nie tylko biologiczne, ale i techniczne, materię organiczną i zorganizowaną materię nieorganiczną. Tekst ukazuje potencjał wynalazczych cielesności w przeciwdziałaniu entropii i postępującej dezintegracji ekosystemów w oparciu o analizę porównawczą dwóch prac performatywnych: *Rubble Dance Long Island City* (1991) Rudy Burckhardt i Douglasa Dunna oraz *Landfill Dance* (2012) Tejal Shah. Choć obie prace problematyzują taniec na wysypiskach śmieci przedstawionych jako toksyczne resztki kapitalizmu, to jednak sposób ujęcia cielesności różni się w tych pracach diametralnie. Pierwsza z nich wpisuje się w diagnozy badaczy antropocenu, uwypuklając znaczenie ciała ludzkiego jako żywej materii w kontekście martwych pozostałości epoki industrialnej. Druga natomiast ukazuje cielesność hybrydyczną, wykraczającą poza dychotomię materii organicznej i nieorganicznej i manifestującą się jako sieć relacyjności z innymi systemami – ekologicznymi, geologicznymi, technologicznymi. Autorka proponuje koncepcję „tańca organologicznego” jako performansu projektującego nowe technologie przetrwania w duchu negantropocenu.

### Słowa kluczowe

cielesność, wideo-taniec, organologia, performatywność, organiczny/nieorganiczny

---

W ujęciu antropologicznym taniec jest głęboko związany z organicznością ciała, która decyduje o wyjątkowości, a zarazem uniwersalności tańca jako praktyki performatywnej. Z jednej strony taniec traktuje się jako sztukę właściwą różnym kulturom, której podstawowym narzędziem jest ludzkie ciało, z drugiej – jako ucieleśniony przejaw kultury i formę poznawania rzeczywistości. Zatem w refleksji antropologicznej taniec nie jest tylko aktywnością estetyczną, lecz stanowi organiczny środek ekspresji człowieka, społeczny aspekt ludzkiego zachowania, wydarzenie kulturowe, wreszcie działanie problematyzujące ruch sam w sobie. Jednocześnie tańca nie sposób ograniczyć wyłącznie do sfery ludzkich działań, gdyż zachowania rytmiczne obserwuje się także u zwierząt, a sam ruch jest nieodzownym elementem relacji istniejących w naturze i w kulturze. Niemniej zagadnienie tańca jako aktywności, w której manifestują się tak ludzkie, jak i nie-ludzkie kultury<sup>1</sup>, w podejściu antropologicznym niewątpliwie wiąże się z organizmami żywymi. Tańczące organizmy charakteryzują się złożonością, a zarazem wewnętrzną koherencją i nieredukowalną łącznością z otoczeniem, która pozwala na badanie większej „całości, w ramach której taniec funkcjonuje”<sup>2</sup>.

W antropologicznych badaniach nad sztukami wykonawczymi termin „organiczny” nie tylko odnosi się do ciała ludzkiego, lecz przede wszystkim traktuje się go jako synonim tego, co żywe, naturalne, autentyczne. U progu XX wieku Konstanty Stanisławski uznał organiczność za fundamentalną jakość obecności aktora, uwiarygodniającą akcję sceniczną. Na podstawie precyzyjnej analizy konkretnych działań fizycznych, prowadzących do zbudowania „organicznej linii życia” i pobudzenia energii w nieświadomości, stworzył system pozwalający na przekształcenie ciała i psychiki aktora w swego rodzaju „drugą naturę”<sup>3</sup>. Taka perspektywa, utożsamiająca organiczność z byciem żywym ciałem, a zarazem z prawdą egzystencji, zdominowała dwudziestowieczny teatr, taniec i performans, sprawiając, że „organiczność” w teorii i praktyce performatywnej zastąpiła dziewiętnastowieczną ideę „natury”. Nawet jeśli organiczność rozumiano później jako efekt działań cielesnych, doświadczanych przez samego wykonawcę jako nieorganiczne, to zawsze przyświecała temu idea wywołania w widzu przekonania

---

<sup>1</sup> Rozważania dotyczące kwestii sprawczości kultur nie-ludzkich zob. Aleksandra Kil et al., red., „Kultura nie-ludzka”, *Prace Kulturoznawcze* 18 (2015), <https://wuw.pl/pkult/issue/view/317>.

<sup>2</sup> Anya Peterson Royce, *Antropologia tańca*, tłum. Jacek Łumiński (Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, 2014), 39.

<sup>3</sup> Por. Konstanty Stanisławski, *Pisma*, t. 2–3, *Praca aktora nad sobą*, tłum. Aleksander Męczyński (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1953).

o koherentnej złożoności ludzkiego organizmu i maksymalnej nażywości działań cielesnych. Jak trafnie ujął to Eugenio Barba:

*Efekt organiczności oznacza umiejętność takiego wpływania na widza, aby odniósł on wrażenie obcowania z działającym ciałem-w-życiu. Głównym zadaniem aktora nie jest bycie organicznym. Musi się takim jedynie zdawać w oczach i odczuciu widza.<sup>4</sup>*

Z tego punktu widzenia „organiczność”, powiązana głęboko z ciałem działającym na żywo, stała się swoistą odpowiedzią praktyki teatralnej i tanecznej w XX wieku na coraz silniej zmediatyzowaną i stechnologizowaną realność.

W niniejszym tekście chciałabym zaproponować koncepcję „tańca organologicznego” do opisania zmian, jakie zaszły we współczesnych praktykach performatywnych, problematyzujących hybrydyczną cielesność u schyłku antropocenu. Ta nowa cielesność wyłania się ze splotu materii i technologii, a zarazem przekracza ideę organizującego centrum, a tym samym – scentralizowaną organizację ciała. To cielesność, która nie ogranicza się do organizmu ludzkiego i jego związków z kształtującym je otoczeniem, lecz stanowi część materii, którą za Karen Barad należy uznać za „aktywnego agenta uczestniczącego w samym procesie materializacji”<sup>5</sup>. W tej perspektywie taniec organologiczny należy rozumieć nie tyle jako szczególny gatunek praktyki artystycznej, ile jako performans ciała, które nie jest własne, nie jest indywidualne, nie jest też po prostu społeczne, lecz stanowi materię wyłaniającą się niezależnie od podmiotów ludzkich. Taniec organologiczny to ruch cielesności splątanych, a zatem rodzaj relacyjności, którą Barad nazywa intra-akcją i która w przeciwieństwie do interakcji, zakładającej istnienie poprzedzających ją podmiotów lub przedmiotów, „oznacza wzajemne konstituowanie się splątanych sprawczości”<sup>6</sup>. Intra-akcje, w których i poprzez które manifestują się rozmaite formy sprawczości, nie są efektem interwencji człowieka. Raczej on sam jako idea pojawia się za sprawą ich oddziaływania.

Koncepcja tańca organologicznego ma na celu zakwestionowanie pojęcia granicy jako stałej miary oddzielającej podmiot od przedmiotu, ciało od otoczenia, człowieka od technologii, nażywość od zmediatyzowania. Jest też próbą przekroczenia granic dzielących praktykę od teorii, życie od sztuki, doświadczenie

---

<sup>4</sup> Eugenio Barba i Nicola Savarese, *Sekretna sztuka aktora: Słownik antropologii teatru*, tłum. Jarostaw Fret et al., red. Leszek Kolankiewicz (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2005), 137.

<sup>5</sup> Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham: Duke University Press, 2007), 151 (jeśli nie podano inaczej, tłum. D.S.).

<sup>6</sup> Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 33.

od zapośredniczenia, a także sproblematyzowania performatywności jako relacyjności fenomenów niezależnych od ludzkiej percepcji, myślenia i działania, a z pewnością – nieskrępowanych wyłącznie ludzką aktywnością i wyobraźnią. Formułując ideę tańca organologicznego, chcę jednocześnie pokazać potencjał teoretyczny projektów artystycznych, a zarazem kreatywny aspekt teorii, podających refleksji ideę ciała organicznego i materii nieorganicznej w kontekście krytyki antropocenu. Taniec organologiczny odnosi się więc do współczesnych praktyk eko-performatywnych, do których zaliczam wiedzę usytuowaną i ucieleśnioną, eksperymenty artystyczne i filozoficzne, a także aktywizm społeczny. W tego rodzaju praktykach odsłania się zarys projektu krytycznej antropologii performansu<sup>7</sup>, która z jednej strony uznaje działalność człowieka za kluczowy czynnik odpowiedzialny za destrukcję systemów ekologicznych i geologicznych, a zarazem przekracza wizję cielesności i doświadczenia, materii i energii, natury i kultury ograniczoną do perspektywy antropocentrycznej.

## Genealogia tańca organologicznego

Odnowienie refleksji nad performansami kulturowymi w kontekście krytyki antropocenu oznacza nie tyle całkowite odrzucenie idei organiczności ciała, ile przemyślenie dotychczasowych ujęć teoretycznych z perspektywy formułowania nowych koncepcji relacyjności, które wykraczałyby poza formy komunikacji i więzi społeczne oparte wyłącznie na ludzkim doświadczeniu. Interesujące pod tym kątem rozpoznania niewątpliwie może przynieść twórczość Jerzego Grotowskiego, kluczowej postaci dla polskiej szkoły antropologii widowisk. Organiczność w całej swojej złożoności przenikała jego dzieło, począwszy od koncepcji teatru i treningu aktorskiego, przez działania parateatralne, badania praktyk rytualnych i poszukiwania antropologiczne, aż po ostatnie wystąpienia w Collège de France, gdzie w serii wykładów znalazła się prelekcja poświęcona „Linii organicznej» w teatrze i w rytuale”<sup>8</sup>. Organiczność w rozumieniu Grotowskiego wiąże się z naturą człowieka, naturą twórczą i naturą w znaczeniu

---

<sup>7</sup> Tym terminem obejmuję zarówno paradygmat badawczy odnoszący się do performatywności działań człowieka w kulturze, wypracowany w Stanach Zjednoczonych przez Richarda Schechnera i Victora Turnera, jak również wyrosłą z tej inspiracji polską szkołę antropologii widowisk, zainicjowaną przez Leszka Kolankiewicza, a następnie rozwiniętą w ramach poszukiwań naukowo-dydaktycznych w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej uw.

<sup>8</sup> Wykład Grotowskiego w Collège de France „La «lignée organique» au théâtre et dans le rituel” odbył się w styczniu 1998. Virginie Magnat pracuje obecnie nad dokumentacją tego wykładu, który zostanie opublikowany w *Journal of Theatre Anthropology*. Zob. Virginie Magnat, „Towards a Radically Relational Post-Grotowskian Performance Paradigm”, *Pamiętnik Teatralny* 72, z. 4 (2023): 11–31, <https://doi.org/10.36744/pt.1882>.

przyrody, dlatego też nie ogranicza się wyłącznie do działania ludzkiego, a tym bardziej scenicznego, lecz przenika również sferę więcej-niż-ludzkich sprawczości. Virginie Magnat podkreśla, że w całym dziele Grotowskiego organiczność jest traktowana „jako żywa siła nadająca procesom performatywnym energię, moc i skuteczność” i stanowi fundament „radykałnej relacyjności”<sup>9</sup>. W tej perspektywie organiczność jako kategoria łącząca praktykę sceniczną z badaniami antropologicznymi pozwala badać życie ludzkie w relacji do dynamicznie ujętej kultury, do sfery duchowej i spirytualnej, a także do naturalnych ekosystemów. W koncepcji performatywności Grotowskiego z pewnością da się odnaleźć aspekty nieantropocentryczne<sup>10</sup>, wpływające przede wszystkim z jego zainteresowania tradycyjnymi praktykami kultur rdzennych. Jednak jego refleksja nad pojęciem sprawczości ludzkich i więcej-niż-ludzkich opierała się na niepodważalnym uwypuklaniu nażywości ciała, materii i energii.

Przekroczenie organiczności ciała dokonało się jednak już nieco wcześniej za sprawą Antonina Artauda i jego idei „ciała bez organów”, sformułowanej w tekstach z lat 1947–1948: „Skończyć z sądem bożym”, ostatniej wersji „Teatru okrucieństwa” i „Postscriptum”. Artaud doprowadził w nich myślenie o cielesności do skrajnej formy, wskazując na nieodzowność rozpadu ciała rozumianego jako całość organiczna, likwidacji jego integralności, a zarazem na konieczność złożenia go na nowo. Jego zdaniem ciało nabiera konstytucji nie-organicznej w akcie radykałnej transformacji, polegającej na wyizolowaniu ciała z alienujących je codziennych czynności, na wypowiedzeniu przez nie posłuszeństwa porządkowi społecznemu i wprowadzeniu go w stan ekstremalnego napięcia fizjologicznego i energetycznego<sup>11</sup>. Do tego rodzaju rewolty można doprowadzić poprzez rozczłonkowanie ciała („ponieważ postanowiliście organizmom wyciągnąć język / należało im odciąć / język / u ujścia tuneli ciała”<sup>12</sup>), wydobycie mięsności poszczególnych organów („Nie chodzi specjalnie o płeć czy odbył [...] / lecz o górną część ud / biodra / lędźwie / totalny brzuch bez płci / i pępek”<sup>13</sup>) i zmuszenie ludzkiej anatomii do tańca („Weźcie w końcu w obroty anatomię

---

<sup>9</sup> Magnat, „Towards a Radically Relational”, 13.

<sup>10</sup> Szczegółowo na temat tej kwestii zob. Virginie Magnat, „Towards a Radically Relational”. O podobnych aspektach w dziele Grotowskiego zob. Dorota Sajewska, „Towards Theatrical Communitas”, *Pamiętnik Teatralny* 70, z. 3 (2021): 15–56. <https://doi.org/10.36744/pt.846>; „Affective Communitas: Towards a Performative Theory of Historical Agency”, in *Crisis and Communitas: Performative Concepts of Commonality in Arts and Politics*, eds. Dorota Sajewska and Małgorzata Sugiera (London: Routledge, 2023), 95–114.

<sup>11</sup> Por. Leszek Kolankiewicz, *Święty Artaud* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2001), 161; Bogdan Banasiak, „Antonin Artaud – wędrowny wieszcz”, *Sztuka i Filozofia* 19 (2001): 68.

<sup>12</sup> Antonin Artaud, „Teatr okrucieństwa”, tłum. Bogdan Banasiak, *Sztuka i Filozofia* 19 (2001): 89.

<sup>13</sup> Artaud, „Teatr okrucieństwa”, 85.

człowieka<sup>14</sup>). Właśnie za sprawą radykalnego doświadczenia cielesności przez zdeintegrowany, chory, szalony podmiot miało się stać możliwe dotarcie do granic myślenia, do miejsca, gdzie poetyckie intensywności, przekroczenia, rozszczepienia i pęknięcia pozwoliłyby zamanifestować się „ciału bez organów”.

W „Skończyć z sądem bożym”, zrealizowanym jako słuchowisko radiowe<sup>15</sup> i wyperformowanym przez samego siebie, Artaud powiązał ideę „ciała bez organów” z koncepcją tańca jako działania prowadzącego do głębokiej przemiany człowieka i kultury. „Nie ma nic bardziej bezużytecznego niż organ. Kiedy stworzycie mu ciało bez organów, / uwolnicie go wówczas od wszelkich automatyzmów / i przywrócić prawdziwą wolność. / Wówczas znów nauczycie się tańczyć na opak<sup>16</sup>. W ostatnich wersach tego poematu Artaud wzywał do porzucenia dotychczasowej idei człowieka i do powołania nowego, z lepiej skonstruowaną anatomią, która umożliwiłaby subwersywną wibrację ciała i metafizyczne doświadczenie materii. Zatem Artaud w swoich ostatnich pismach porzucił ideę organiczności ruchu na rzecz tego, co – idąc za zaproponowanymi przez Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego odczytaniem Artaudowskiej koncepcji „ciała bez organów” – proponuję nazwać tańcem organologicznym. Niemniej – jak w połowie XX wieku przekonywał Artaud – taki „taniec / a w konsekwencji teatr / jeszcze nie zaistniały<sup>17</sup>. Wskazywał tym samym, że działanie cielesności, która byłaby zorganizowana i/lub organizowałaby się w sposób nie-organiczny, wciąż jeszcze pozostaje projektem przyszłości.

Wizję „ciała bez organów”, naszkicowaną przez Artauda w poetyckiej formie, przechwycił i rozwinął Gilles Deleuze, najpierw w *Logice sensu* (1969), a następnie, wspólnie z Félixem Guattarim, w *Anty-Edypie* (1972) i *Tysiąc Plateau* (1980). To tutaj Deleuze i Guattari wypracowali koncepcje „ciała bez organów” oraz „organów-obiektów częściowych” jako form egzystencji „zgodnie przeciwstawiających się organizmowi<sup>18</sup>, proponując sposób myślenia o ciele przewyższający jego organiczność i uwypuklający maszynowy charakter egzystencji. Przy tym chodziło im o wynalezienie subwersywnej praktyki kwestionującej organizm jako jedyną zasadę organizującą poszczególne organy i jako niezmienny system wytwarzający podmiotowość. W ich ujęciu ciało bez organów stanowi materię

<sup>14</sup> Artaud, 83.

<sup>15</sup> Antonin Artaud, *Pour finir avec le jugement de dieu*, nagranie audio, 22–29 listopada 1947, <https://www.ubu.com/sound/artaud.html>.

<sup>16</sup> Antonin Artaud, „Skończyć z sądem bożym”, tłum. Bogdan Banasiak, *Pismo Literacko-Artystyczne*, nr 10 (1988): 97.

<sup>17</sup> Artaud, „Teatr okrucieństwa”, 88.

<sup>18</sup> Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Anty-Edyp: Kapitalizm i schizofrenia*, tłum. Joanna Bednarek (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2017), 379.

poza zdefiniowanymi strukturami i określonymi formami. Jednocześnie pozostaje ona w nieustannej relacji z organami-objektami częściowymi, które dzięki swojej intensywności pozwalają na wytwarzanie rzeczywistości w przestrzeni i manifestowanie się w niej ciała bez organów<sup>19</sup>. Potraktowanie ciała jako heterogenicznej materii i jako maszyny pragnienia pozwoliło filozofom na wypracowanie ontologii ciała, dla której kluczowe stały się kategorie płynnego, a zarazem mechanicznego ruchu, niefunkcjonalnych połączeń, rozbieżnych kontynuacji i seryjności zespożeń. Ciało bez organów stanowiło dla Deleuze'a i Guattariego – podobnie jak dla Artauda – nie tyle koncept teoretyczny, ile permanentny eksperyment, akt kreacji oparty na praktyce stawiania się.

## Organologia jako antropologia krytyczna

Proponując koncepcję tańca organologicznego, chcę ukazać performatywny akt ustanowienia nieorganiczności ciała jako zrealizowanego projektu przyszłości. Aby opisać cielesność i ruch w kontekście rozwoju technologicznego i w relacji do nieodwracalnych przemian środowiskowych, odwołuję się do neologizmu zaproponowanego przez Bernarda Stieglera. Wypracowana przez niego teoria organologii problematyzuje bowiem organizację materii nieorganiczej, traktując ją jako podstawę egzystencji wszelkich organizmów. Tym samym francuski filozof proponuje interesującą mnie egzosomatyczną koncepcję technicznych form życia. W znakomitym eseju *The Anthropocene and Neganthropology* podejmuje dyskusję z Claude'em Lévi-Straussem, zapożyczając od niego kategorię „entropologii”, by następnie przekształcić ją w „neganthropologię” – wiedzę o epoce, która może nadejść po antropocenie<sup>20</sup>. Pojęcie „entropologia” Lévi-Strauss wprowadził w *Smutku tropików*, kiedy pisał o początku i końcu świata jako momentach bez człowieka. Jednocześnie scharakteryzował człowieka jako doskonale zorganizowaną maszynę, „pracującą nad rozkładem pierwotnego porządku i popychającą potężnie zorganizowaną materię ku ustawicznie powiększającej

---

<sup>19</sup> „Z tego powodu obiekty częściowe nie są wyrazem rozbitego, rozczłonkowanego organizmu, który zakładałby totalność w rozsypane lub części uwolnione z całości; ciało bez organów nie jest wyrazem zespolonego czy «od-zróznicowanego» organizmu, który przewyższałby własne części. Organy-objekty częściowe i ciało bez organów są w gruncie rzeczy tym samym, jedną i tą samą wielością, o której należy myśleć schizoanalitycznie. *Obiekty częściowe są bezpośrednimi mocami ciała bez organów, a ciało bez organów – surową materią obiektów częściowych*”, Deleuze i Guattari, *Anty-Edyp*, 379.

<sup>20</sup> Bernard Stiegler, *The Neganthropocene*, ed. and trans. Daniel Ross (London: Open Humanities Press, 2018), <https://www.openhumanitiespress.org/books/titles/the-neganthropocene>.



się bezwładności”<sup>21</sup>, czyniąc go odpowiedzialnym za postępującą i nieodwracalną dezintegrację w świecie. Z tej perspektywy ludzka cywilizacja skazana jest w swojej aktywności na ostateczną zagładę i

może być opisana jako niezwykle złożony mechanizm, w którym chcielibyśmy widzieć szansę przeżycia naszego świata, gdyby funkcją tego mechanizmu nie było wytwarzanie tego, co fizycy nazywają entropią, czyli bezwładnością. [...] Zamiast antropologia należałoby pisać „entropologia”, to jest dyscyplina poświęcona badaniom procesu dezintegracji w jego najdonioślejszych przejawach.<sup>22</sup>

Z jednej strony zatem Stiegler uznaje antropologię w antropocenie za entropologię, sugerując, że radykalne zakłócenie porządku Natury nastąpiło na skutek entropii, postępującej w wyniku wytwarzania i stosowania technologii informacyjnych. Z drugiej strony odrzuca melancholijno-nihilistyczne nastawienie Lévi-Straussa, ponieważ nie pozwala ono ani przeciwdziałać siłom inercji, ani wyobrazić sobie przyszłości:

Gdybyśmy mieli potraktować to *głęboko nihilistyczne* stwierdzenie Lévi-Straussa dosłownie [...], bylibyśmy zmuszeni przyjąć, że od „czasów ostatecznych” dzieli nas bardzo krótki okres. Bylibyśmy zmuszeni zredukować ten czas do zera, *unicestwić* go i zdyskontować negentropię ze względu na jej *efemeryczność*: musielibyśmy *rozpuścić przyszłość w stawaniu się*, ocenić ją jako nieważną [*non avenu*], jako nigdy nie nadchodzącą, to znaczy jako *ostatecznie nigdy się nie wydarzającą*, jako wynik braku przyszłości – jako stawanie się bez przyszłości. I bylibyśmy zmuszeni stwierdzić, że to, co efemeryczne, ponieważ *jest* efemeryczne, jest po prostu *niczym*.<sup>23</sup>

Stiegler proponuje skupienie się na sposobach umożliwiających wydarzenie się przyszłości jako jedyne wyjście z pułapki stawania się ku zagładzie. Ponadto – co wydaje się interesujące z perspektywy nowego ujęcia performatywności – podkreśla nieefemeryczny charakter tej przyszłości. To, co się wydarza, nie musi znikać, lecz może pozostawać w relacyjnym układzie z tym, z czego się zrodziło, tak jak negentropia pozostaje zawsze w relacji z entropią – maleje, kiedy entropia wzrasta, a wzrasta, kiedy podnosi się poziom organizacji systemu. Aby w warunkach destrukcji i dezorganizacji (które charakteryzują antropocen) dostrzec

<sup>21</sup> Claude Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, tłum. Aniela Steinsberg (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960), 445.

<sup>22</sup> Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, 446.

<sup>23</sup> Stiegler, *Neganthropocene*, 56.

możliwość wydarzania się przyszłości, należy – zdaniem Stieglera – przyjąć dwa wstępne założenia: uznać, że życie zawsze jest negentropią, czyli negatywną entropią, ponieważ wywodzi się z entropii i do niej powraca oraz że wzmocnioną formą negentropii jest „życie techniczne”. Ten drugi aspekt pozwala z kolei na nowe ujęcie cielesności, którą należy rozumieć nie jako to, co organiczne, lecz „organologiczne” – obejmujące życie nie tylko biologiczne, ale i techniczne, nie tylko materię organiczną, ale i zorganizowaną materię nieorganiczną. Tę cielesność nowego rodzaju Stiegler opisuje jako egzosomatyczną, a więc łączącą to, co biologiczne, z tym, co technologiczne, jednostkowe z kolektywnym, a także to, co zewnętrzne, z tym, co wewnętrzne. „Organologia ogólna stawia tezę, że to, co organologiczne – rozumiane jako suplement techniczny i technologiczny – jest czynnikiem modyfikującym to, co organiczne”<sup>24</sup>. Jednocześnie nie odrzuca on biologicznych form istnienia ciała, lecz wskazuje również na proces ich przekształcania za pomocą współczesnych technologii. To, co organologiczne, nie jest zatem zewnętrzne wobec cielesności, lecz stanowi jej integralny składnik, dynamicznie i trwale modyfikujący ludzkie ciała. Organologia dąży zatem do odnalezienia w tym procesie modyfikacji organicznego w organologiczne Derridańskiej *différance* – procesu „różnicowania i odwleczenia, [...] rozmieszczenia i uczasowienia, i to w taki sposób, by wyłonił się [...] nowy proces indywiduacji, czyli nowa forma życia”<sup>25</sup>.

Wychodząc z założenia, że „relacja między entropią a negentropią jest kwestią życia *par excellence*”<sup>26</sup>, Stiegler postuluje, by zakończyć antropocen, rozumiany jako okres toksyczny i destrukcyjny, by zainicjować negantropocen, czyli leczniczą epokę troski. Aby odnaleźć nowy sposób życia, polegający na przekształcaniu entropii w negentropię, Stiegler proponuje podejście organologiczne, którego przedmiotem nie jest „stawanie się” (*devenir*) odpowiedzialne za entropię, lecz przekształcenie stawania się w „nadchodzącą przyszłość” (*avenir*). Dla organologii, która poddaje refleksji procesy kolektywne i technologiczne, kluczowe okazują się praktyki performatywne. Wedle Stieglera musimy bowiem nie tyle nauczyć się rozumieć, ile przede wszystkim *projektować sztuczne organy splecione z ludzkimi ciałami, i tak z nich korzystać*, by w przyszłości odnaleźć nowe formy relacyjności. Stiegler ujmuje rzecz następująco:

<sup>24</sup> Bernard Stiegler, „Elements for a General Organology”, trans. Daniel Ross, *Derrida Today* 13, no. 1 (2020): 80, <https://doi.org/10.3366/drt.2020.0220>.

<sup>25</sup> Stiegler, „Elements for a General Organology”, 80.

<sup>26</sup> Stiegler, *Neganthropocene*, 39.

Chodzi więc o ustalenie, w jaki sposób eksterioryzacja może dziś, w epoce, w której staje się ona cyfrowa, i w epoce, która wytwarza ogromne ilości entropii na poziomie termodynamicznym, biologicznym i noetycznym, nadal wytwarzać nowe formy interioryzacji, to znaczy nowe formy myśli, troski i pragnienia, dające szansę na walkę z kryzysem farmakologicznym na skalę planetarną, z którym jesteśmy obecnie konfrontowani.<sup>27</sup>

Ponadto praktyki performatywne wymagają „wynalazczości”, która stanowiłaby organologiczny odpowiednik kreatywności. Organologiczne wydarzenie się przekracza naukową obiektywność i pozwala również na praktykowanie wiedzy, rozumianej zarówno jako *savoir faire*, *savoir vivre*, jak i *savoir conceptualiser*. Dopiero taka konstelacja wyraża kolektywne sposoby poznawania i rozumienia świata i stwarza warunki do manifestacji negantropii. W tym sensie negantropocen może stać się performatywną odpowiedzią na systemowe wyzwania epoki totalnej destrukcji, a organologia – nową teorią performatywności:

Organologia ogólna jest metodą umożliwiającą podejście transdyscyplinarne, które stało się absolutnie niezbędne na obecnym etapie rozwoju organologicznego, czyli rozwoju technicznego, który zasadniczo modyfikuje zarówno organizacje psychosomatyczne, jak i społeczne, ale obecnie czyni to w sposób przyspieszony, co z kolei rodzi zupełnie nowe pytania; pytania, które wywołują przełom epistemologiczny.<sup>28</sup>

Słowa Stieglera można odnieść do współczesnych praktyk i teorii performatywnych, które domagają się kompleksowego organologicznego podejścia do cielesności, uwzględniającego głębokie i nieodwracalne zmiany w materii ciała, jakie zaszły za sprawą interwencji technologicznych.

## Taniec i antropocen

Chciałabym ukazać potencjał cielesności w przeciwdziałaniu entropii i postępującej dezintegracji ekosystemów, poszerzając powyższe refleksje o analizę porównawczą dwóch prac wideo: *Rubble Dance Long Island City* (1991) Rudy’ego

---

<sup>27</sup> Stiegler, „Elements for a General Organology”, 72.

<sup>28</sup> Stiegler, 73.

Burckhardta i Douglasa Dunna<sup>29</sup> oraz *Landfill Dance* (2012) Tejal Shah<sup>30</sup>. Oba filmy zostały pokazane w ramach wystawy *Territories of Waste: Über die Wiederkehr des Verdrängten* w Museum Tinguely w Bazylei<sup>31</sup> podejmującej wątek relacji sztuki współczesnej z antropocenem. Odwołując się do najnowszych prac artystycznych, komentujących problematykę niepohamowanego rozwoju technologicznego, wzrostu ekonomicznego i zużycia zasobów naturalnych, kuratorka wystawy, Sandra Beate Reimann, sięgnęła także po prace nieco starsze, by pokazać, jak destrukcyjne działanie człowieka na środowisko problematyzowane było przez awangardę artystyczną od lat sześćdziesiątych XX wieku. Poprzez nieoczekiwane konstelacje prac i zestawienia artystów współczesna dyskusja wokół antropocenu okazała się narracją niemal historyczną, od ponad pół wieku opowiadaną przez twórców za pomocą języka sztuki. Jednocześnie wystawa znakomicie pokazywała rolę artystycznych praktyk badawczych jako medium krytycznego, przekonując, że artyści to „sejsmografowie: niezależni i dogłębni badacze, eksperci, odważnie stawiający uogólniające i interdyscyplinarne tezy”<sup>32</sup>.

Podążając za logiką wystawy, chciałabym za pomocą obu filmów, których powstanie zajęło trzy dekady, odsłonić odmienne strategie artystyczne, uwypuklające znaczenie czynnika ludzkiego w transformacjach dokonujących się w naturze i kulturze. Obie prace wideo łączy jeden istotny dla mnie fakt: wykorzystują one medium tańca jako formę wiedzy ucieleśnionej, która wchodzi w relację z technologiami – zarówno w wymiarze semantyczno-metaforycznym, jak i materialno-formalnym. *Rubble Dance* ukazuje tancerzy i tancerki w opuszczonych przestrzeniach postindustrialnych nowojorskiego Queens, gdy próbują na nowo zasiedlić, a zarazem ożywić krajobraz zatruty chemikaliami. Z kolei w *Landfill Dance* widzimy grupę performerską o niedającej się zidentyfikować tożsamości płciowej, etnicznej czy klasowej. Jej członkowie znajdują się na wysypisku śmieci na obrzeżach miasta Pune w Indiach, ubrani w futurystyczne stroje, które maskują ich ludzkie oblicza, i wykonują choreografię inspirowaną ruchami owadów. W obu pracach kluczowe okazują się śmieci, które funkcjonują jako toksyczne resztki kapitalizmu, ale każda z tych instalacji odwołuje się do innego stadium rozwoju tej formacji i inaczej pokazuje cielesność. Pierwszy projekt

---

<sup>29</sup> *Rubble Dance Long Island City*, reż. Rudy Burckhardt i Douglas Dunn (1991), <https://vimeo.com/222445888>.

<sup>30</sup> *Landfill Dance*, reż. Tejal Shah (2012), Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München, <https://www.lenbachhaus.de/en/digital/collection-online/detail/landfill-dance-between-the-waves-30044694>. Jest to część instalacji *Between the Waves*.

<sup>31</sup> Grupowa wystawa *Territories of Waste: Über die Wiederkehr des Verdrängten*, kuratorka Sandra Beate Reimann, Muzeum Tinguely w Bazylei, 14 września 2022–8 stycznia 2023.

<sup>32</sup> Roland Wetzel, foreword to *Territories of Waste: Über die Wiederkehr des Verdrängten / On the Return of the Repressed* (Basel: Museum Tinguely, 2022), 2.

wpisuje się raczej w diagnozy badaczy antropocenu, uwypuklając znaczenie ciała ludzkiego jako żywej materii w kontekście martwych pozostałości epoki industrialnej. Drugi natomiast ukazuje cielesność hybrydyczną, wykraczającą poza dychotomię materii organicznej i nieorganicznej, manifestującą się jako sieć relacji z innymi systemami – ekologicznymi, geologicznymi i technologicznymi. *Landfill Dance* to taneczna przypowieść o destrukcyjnej relacji między ludźmi i naturą w ramach dominujących binarnych systemów myślowych, a zarazem praca projektująca nowe technologie przetrwania w duchu negantropocenu. A także, a może przede wszystkim – realizująca ideę tańca organologicznego.

Aby pokazać przejście od krytyki antropocenu do kreacji w negantropocenie za pomocą tańczącego ciała, tę część rozważań zacznę od pierwszej przywołanej pracy wideo. *Rubble Dance Long Island City* stanowi efekt współpracy dwóch nowojorskich artystów, reprezentantów różnych pokoleń, posługujących się odmiennymi mediami. Rudy Burckhardt to pionier fotografii ulicznej i legenda filmu eksperymentalnego z lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, natomiast Douglas Dunn to członek legendarnych zespołów tanecznych Yvonne Rainer, Merce'a Cunninghama i Trishy Brown, który od 1976 prowadził grupę Douglas Dunn and Dancers, poszukując nowych form wyrazu jako tancerz i choreograf. Burckhardt i Dunn rozpoczęli współpracę mającą na celu połączenie ruchomego obrazu z ciałami w ruchu już w 1985 roku, by w 1991 stworzyć *Rubble Dance* – hybrydyczny gatunek wideo-tańca, w którym ruch jest nierozzerwalnie związany z obrazem, a obiekty i przyrządy technologiczne – z praktyką performatywną i wiedzą ucieleśnioną. Za scenę posłużyły twórcom opustoszałe przestrzenie industrialne i podupadłe tereny Long Island City, za podłogę baletową – zdewastowane ulice, zniszczone chodniki, rozpadające się tory kolejowe, pagórki usypane z piachu, beton porośnięty pożółkłą trawą i kamieniem. W *Rubble Dance* pięcioro tancerzy wykonuje choreografię będącą cielesną odpowiedzią na zniszczenie infrastruktury i krajobrazu – ruch jest fragmentaryczny, zautonomizowany, chaotyczny, pozbawiony kontinuum, przerywany sytuacjami codziennymi, takimi jak odpoczynek, jedzenie, rozmowa z partnerem. Stale towarzyszy mu muzyka instrumentalna, łącząca między innymi eksperymenty dźwiękowe Györgya Ligetiego z improwizacjami jazzowymi Billa Cole'a i kompozycjami Jana Sebastiana Bacha. W pierwszej części pojawiają się także fragmenty eksperymentalnego poematu *Flow Chart* Johna Ashbery'ego. Ponieważ utwór ten „stale kontekstualizuje to, co chwilowe, umiejscawiając akt pisania w różnych schematach czasu (fenomenologicznym, osobisto-autobiograficznym,

historycznym) i przestrzeni (centralnym, marginalnym, peryferyjnym)”<sup>33</sup>, znakomicie charakteryzuje sposób narracji wideo-tańca Buckhardta i Dunna, a także podpowiada sposób lektury tej interdyscyplinarnej pracy.

Poczucie braku ciągłości choreografii powstaje jednak przede wszystkim za sprawą montażu wizualnego. Poszczególne sceny ruchowe przerywane są bowiem zbliżeniami na niewyremontowane ulice, nieruchome traktory i ciężarówki, niezagospodarowane fabryki, nieczynne kominy, a także pozostałości po wyburzonych budynkach, jak szyldy z pomieszczeń fabrycznych czy znaki ostrzegające przed chemikaliami. Wrażenie nerwowości wywołuje niekiedy przyspieszony ruch kamery, nieoczekiwana zmienność perspektyw, a także zestawienia ujęć pustostanów i zdewastowanego krajobrazu podmiejskiego z okazałością wieżowców i intensywnością życia w centrum Nowego Jorku. Jednocześnie w tę estetykę upadku i dezintegracji wpisana jest duża dawka humoru, wprowadzanego zarówno przez kolorowe kostiumy, przypominające cyrkowe i gimnastyczne trykoty, jak i wiele zabawnych sytuacji, w których tancerze wchodzą w relację ze sobą i z martwą materią. Ruch baletowy nie tylko dekonstruowany jest przez dominujący w całej choreografii *modern dance*, ale także momentami łączy się z ruchami naśladującymi ruch owadów i dziecięce zabawy. Jednak ta swoista animalizacja i infantyilizacja ruchu w przestrzeni postindustrialnej nie ma wydźwięku negatywnego. Stanowi raczej remedium na dewastację dokonaną przez człowieka, jest próbą ożywienia zrujnowanego krajobrazu, wprowadzenia życia do objętej entropią rzeczywistości za sprawą wyobraźni.

Wideo-taniec Burckhardta i Dunna odsłania twórczy potencjał tego, co Jack Halberstam w serii wygłaszanych od pewnego czasu prelekcji nazywa estetyką upadku (*aesthetics of collapse*)<sup>34</sup>. W estetycznych eksperymentach podejmujących tematykę dewastacji i ruiny doszukuje się nie tylko nieodwracalnych zmian, do jakich za sprawą ludzkiej aktywności doszło w krajobrazach naturalnych i infrastrukturze, ale także możliwości odnalezienia utopijnych form myślenia i alternatywnych sposobów przetrwania. Aby na nowo wymyślić przyszłość, proponuje zastąpić koncepcję postępu i rozwoju oraz związaną z nimi potrzebę „tworzenia świata” (*world-making*) ideą odczyniania świata (*unworlding*). Innymi słowy postuluje zmianę hierarchii porządkowania i wartościowania

---

<sup>33</sup> Nick Lolordo, „Charting the Flow: Positioning John Ashbery”, *Contemporary Literature* 42, no. 4 (2001): 755. <https://doi.org/10.2307/1209052>.

<sup>34</sup> Jack Halberstam, „An Aesthetics of Collapse”, wykład wygłoszony 21 października 2021 w Sheldon Museum of Art w Lincoln w stanie Nebraska, w ramach wystawy *The Nature of Waste: Material Pathways, Discarded Worlds*, <https://www.youtube.com/watch?v=Wf6Xw6bHAFs>. Pierwszy z serii wykładów Halberstama poświęconych estetyce upadku i ruiny.

takich form egzystencji, jak człowiek, zwierzę, roślina czy kamień. Analizując w przywoływanym wykładzie liczne interwencje artystyczne, które polegały na wprowadzaniu ciał do architektury urbanistycznej, Halberstam skupił się na cyklu fotografii Alvina Baltropa *The Piers (exterior with 2 figures)* z lat 1975–1986. Przedstawiają one *cruising* homoseksualnych mężczyzn na zdewastowanych miejskich nabrzeżach. Zdjęcia Baltropa fenomenalnie operują skalą, ukazują ludzkie ciała jako niemal niezauważalne elementy architektury urbanistycznej, przytłaczającej i naznaczonej rozpadem. W tym sposobie przedstawiania seksualnej odmienności – czytelnym właściwie wyłącznie dla kulturowo wytrenowanego oka – dokonuje się zarówno odhierarchizowanie relacji człowiek–architektura, jak i swoiste połączenie tego, co w świetle norm kulturowych zostało uznane za peryferyjne i noszące znamię upadku i rozkładu. Halberstam przypomina, że angielskie słowo *collapse* pochodzi od łacińskiego *collapsus*, mającego swoje źródło w *collabi* („spaść, spadać razem”). Ono zaś składa się z przyswojonego przedrostka *com* („z, razem”) i czasownika *labi* („spaść, poślizgnąć się”). Owo wspólne upadanie staje się dla Halberstama oznaką rozpadu systemu kapitalistycznego i patriarchalnego, a zarazem obietnicą alternatywnego świata.

## Wynalazcze cielesności

To, co w koncepcji Halberstama zostało zaprojektowane jako możliwa przyszłość, w której ciała ludzkie – ponieważ będą więcej-niż-ludzkie – przestaną być postrzegane jako wyjątkowe, manifestuje się jako przyszłość dokonana w drugiej pracy wideo – *Landfill Dance* Tejal Shah. Film ten – czego wystawa nie pokazuje ze względu na skoncentrowanie się na tematyce śmieci – stanowi część wielowątkowego i multimedialnego projektu artystycznego *Between the Waves* (2012)<sup>35</sup>. Cały projekt składa się z pięciokanałowej immersyjnej instalacji wideo oraz serii dwuwymiarowych prac i – jak przekonuje Shah – „czepie inspirację z wielu otaczających nas form witalności i bada, w jaki sposób postludzkie relacje, w których queerowe przyszłości i intymności mogą zostać ucieleśnione, a wszystkie formy życia i nie-życia pozostać od siebie niezależne”<sup>36</sup>. *Between the Waves* znakomicie wpisuje się w ideę „wynalazczości” Stieglera, ukazując nowe formy wspólnotowości ciał i materii w kontekście zmian środowiskowych. W pierwszej

<sup>35</sup> O całym projekcie Tejal Shah zob. Dorota Sajewska, „Anthropo(s)cene as a Site of New Relationality”, in *Eco-operations*, eds. Liliana Gómez and Fabienne Liptay (Zürich: Diaphanes, 2024).

<sup>36</sup> Opis pracy *Between the Waves* zob. „Tejal Shah”, Fonderie Darling Montreal website, <https://fonderiedarling.org/en/Shah-Tejal>, dostęp 11 września 2024.



części instalacji, w wideo „Between the Waves” Shah pokazuje narodziny monstrualnych istot, które zostają wyrzucone na brzeg zaśmieconego plastikowymi odpadami morza. Istoty te stanowią kolaż ludzkich ciał i antropogenicznych resztek, a jednocześnie odwołując się do mitycznej postaci jednoroźca, ewokują możliwość neutralizacji toksyn znajdujących się w organizmach i w krajobrazie<sup>37</sup>. Za pomocą figury jednoroźca, która w aspekcie wizualnym stanowi *reenactment* słynnego performansu Rebecki Horn zatytułowanego *Einhorn* (Jednorożec)<sup>38</sup>, Tejal Shah inscenizuje również pozaorganiczne formy pragnienia i przyjemności. Eksplorując protetyczną seksualność niereprodukcyjną, odnajduje artaudowskie ciało bez organów, które „jest jałowe, bezproduktywne, niezapłodnione, nie daje się skonsumować”<sup>39</sup>. Połączenie ekologii, feminizmu, praktyk queerowych i performatywności stanowi w tym projekcie scenę dla hybrydycznej cielesności, którą charakteryzują głębokie zmiany w materii ciała, jakie zaszły za sprawą interwencji technologicznych.

Aby pokazać wyraźne przesunięcie w konceptualizacji ciała, proponuję w odniesieniu do *Landfill Dance* mówić nie tyle o ciele, ile o cielesności. W krytycznym ujęciu studiów performatywnych, zwłaszcza tych związanych z tańcem, kategoria cielesności skutecznie zastąpiła koncept „ciała”, uważany za dalece problematyczny, gdyż zanadto odnoszący się do tożsamości. W artykule „Performance and Corporeality: Suspending of the «Human»” André Lepecki pisze, że cielesność w przeciwieństwie do stabilnego ciała pozwala na wyrażenie

serii krótkotrwałych, nieustannie rozwijających się asamblaży, które składają się ze zróżnicowanych elementów – mniej lub bardziej organicznych, mniej lub bardziej materialnych, mniej lub bardziej językowych, mniej lub bardziej seksualnych, mniej lub bardziej technologicznych, mniej lub bardziej przedmiotowych, mniej lub bardziej podmiotowych, mniej lub bardziej anatomicznych, ale zawsze politycznych.<sup>40</sup>

W tej perspektywie cielesność odrywa się od podmiotu posiadającego ciało i traktujące je jako medium ekspresji własnych dążeń. Okazuje się ona potencjalną

<sup>37</sup> O antytoksykcznym działaniu rogów jednoroźca pisał grecki historyk i lekarz Ktezjasz w monografii *O Indiach*, zob. Heinrich und Margarethe Schmidt, *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst: Ein Führer zum Verständnis der Tier-Engel-und Mariensymbolik* (München: Beck, 1981), 47.

<sup>38</sup> W 1970 Rebecca Horn wykonała dwunastogodzinny performans *Einhorn*, który został udokumentowany na taśmie 16 mm. Z tej dokumentacji artystka zmontowała film o długości 3:25 minut, który wraz z ośmioma innymi filmami dokumentującymi performanse Horn został przeznaczony do pokazywania w galeriach.

<sup>39</sup> Deleuze i Guattari, *Anty-Edyp*, 11–12.

<sup>40</sup> André Lepecki, „Performance and Corporeality: Suspending of the «Human»”, in *Points of Convergence: Alternative Views on Performance*, eds. Marta Dziewańska and André Lepecki (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2017), 15.



wielością sposobów manifestacji polityczności i pożądaną. Lepecki wskazuje również na subwersywny wobec antropocentrycznego ujęcia ciała potencjał cielesności jako kategorii przekraczającej to, co ludzkie, a raczej zawieszającej podział na ludzkie i nie-ludzkie.

W *Landfill Dance* Tejal Shah przezwycięża „monohumanistyczne”<sup>41</sup> ujęcie cielesności, które zakładało nie tylko wyłączenie ludzkiego spojrzenia na ciało, ale również jego urasowanie, przejawiające się w białej supremacji nad wszelkiego rodzaju Innością. Zatem odrzucenie antropocentrycznego ujęcia ciała staje się performatywną krytyką koncepcji antropocenu jako narracji o Ziemi – wymazuje kolonialną historię i skupia się na dewastacji ekosystemów przez uniwersalnie pojmowanych ludzi. Z tej perspektywy człowiek, ale także – co proponuję w niniejszym tekście – ciało ludzkie, rozumiane jako związana i ograniczona całość, stanowią kulturą konstrukcją zachodniej *episteme*. Ten aspekt znakomicie wydobywa praca Shah, ukazując pozostałości po idei człowieka w postaci składowiska odpadów strategicznie umieszczonego na peryferiach zachodniego świata. Wysypisko śmieci w Indiach nie tylko wskazuje na skutki cywilizacyjnych działań człowieka Zachodu i kapitalizmu jako jego siły napędowej, ale także ujawnia prawdziwe oblicze „ludzkiej natury”, która traktuje innych ludzi jako „tanią naturę”. Tym samym Shah przeciwstawia się przywołanej w kontekście *Rubble Dance* narracji upadku, traktując ją jako przejaw białego modernizmu i białego antropocenu. Jeśli przyjmiemy za Malcolmem Ferdinandem, że „kryzys ekologiczny i antropocen są nowymi przejawami «brzemienia białego człowieka», które ma ocalić «ludzkość» przed nią samą”<sup>42</sup>, wideo Shah ujawnia krytyczny potencjał zarówno wobec *homo*, jak i *anthropos*, podkreślając „podwójne pęknięcie nowoczesności” (*double fracture*), które odnosi się do odseparowania historii środowiskowej od kolonialnej<sup>43</sup>.

Wprawdzie Shah tematyzuje w swojej pracy postępującą dezintegrację ekosystemów, nie poprzestaje jednak na krytyce antropocenu i jego wymiarze dyskryminującym inne etniczności, ale przekształca ziemię jałową usytuowaną na peryferiach zachodniego świata w scenę, na której manifestują się nowe formy cielesności i relacyjności. Nic dziwnego, że w tym krajobrazie wysypiska śmieci na obrzeżach globalnego kapitalizmu pojawiają się trudne do zidentyfikowania postaci w strojach przywodzących na myśl przybyszów z obcej planety. To

<sup>41</sup> Monohumanizm to pojęcie wprowadzone przez Sylwię Wynter na określenie ideologii stworzonej przez biały podmiot oświecenia. Do tej kategorii odwołuje się w swoim tekście także Lepecki, jednak nie rozwija w nim wątku urasowania ciała, kluczowego dla Wynter. Zob. Lepecki, „Performance and Corporeality”, 16–17.

<sup>42</sup> Malcolm Ferdinand, *Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World* (Cambridge: Polity Press, 2022), 10.

<sup>43</sup> Ferdinand, *Decolonial Ecology*, 3.

poruszające się rytmicznie cielesne znaki, które na tle góry śmieci przekazują ruchem komunikaty nieczytelne dla ludzkiego oka, jakby chciały wywołać opuszczoną przestrzeń do odpowiedzi, a może zasugerować, że są jej nieodłączną częścią, że są z niej zrodzone. Patrząc z tej perspektywy, pozornie martwa przestrzeń okazuje się wiecznie żywa, ponieważ jest w stanie w rzeczywistości postapokaliptycznej wytwarzać nowe byty, tu przyjmujące postać tańczących resztek. Cielesne pozostałości są zapowiedzią organologicznej formy wspólności, która wyłania się na granicy tego, co społeczne: „*Socius* nie jest projekcją ciała bez organów, to raczej ciało bez organów jest granicą *socius*, jego styczną deterytorializacji, ostateczną pozostałością po *socius* zdetytorializowanym”<sup>44</sup>.

Hieroglificzne gesty postaci z wysypiska nie dają się wprawdzie zdeszyfrować, to znaczy sprowadzić do znaczeń, które można wyrazić w języku, pozwalają jednak na zmysłowe doświadczenie cielesności organologicznej: kontemplowanie poszczególnych ruchów, obserwację fizyczności w materialności, transmisję afektów, a także na odczuwanie relacji między postaciami i krajobrazem. Autorka instalacji tak pisze o stworzonej w tej pracy choreografii: „Ruchy i gesty tancerzy są pozornie jałowe, bezcelowe, a zarazem z humorem wskazują na wyzwania związane z nadawaniem sensu w epoce antropocenu”<sup>45</sup>. Owo nadawanie sensu w antropocenie odbywa się tutaj poza racjonalnością, w poszerzonej, niestabilnej cielesności. Tejal Shah wytwarza poczucie obcowania z cielesnością więcej-niż-ludzka nie tylko zasłaniając twarze tancerzy maskami, ale również poprzez fragmentaryzację ciał, wizualne zestawienia ich w układach choreograficznych ze sobą albo z krajobrazem wysypiska lub z żywymi pozostałościami natury. W jednym z ujęć postać z odciętą przez kadr głową i klatką piersiową stoi na pointach na ukruszonym murku, po prawej stronie widzimy wysypisko, po lewej zaś przepaść, a wokół niej ziemię, na której rośnie trawa w kolorze miedzi, komponująca się wizualnie ze śmieciami. To kontrastowe, a zarazem harmonijne zestawienie wytwarza poczucie obcowania z tym, co Donna Haraway nazwała niegdyś „naturokulturą”<sup>46</sup>.

Praca Tejal Shah przeciwstawia oświeceniowej fantazji o człowieku i romantycznej idei natury Stieglerowską „wynałazczość”, w której innowacyjna cielesność zajmuje miejsce człowieka. W sferze wynałazczości otwiera się bowiem miejsce dla splecionych historii międzygatunkowych, umożliwiających przemyślenie na nowo związków władzy i sprawczości, indywidualizmu i kolektywności,

---

<sup>44</sup> Deleuze i Guattari, *Anty-Edyp*, 328.

<sup>45</sup> Alice Wilke, „Tejal Shah”, in *Territories of Waste*, 32.

<sup>46</sup> Zob. Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003).

społeczeństwa i wspólnotowości, ontologii i epistemologii. W *Landfill Dance* – inaczej niż w *Rubble Dance* – to nie człowiek próbuje ożywić zdewastowany krajobraz. Raczej pozostałości po człowieku starają się odnaleźć swoje miejsce w nowo powstałych formach istnienia, niezależnych od niego. Taniec powstaje tu nie na skutek ruchu ciał performerów, lecz za sprawą kreacji obrazu uzyskanej dzięki możliwościom techniki filmowej: ruch kamery, zbliżenia, spowolnienia i przyspieszenia tempa, wreszcie montaż elementów wizualnych i audialnych pozwalają widzowi zobaczyć tytułowy „taniec na wysypisku śmieci”. Z polifonii żywych i nieożywionych bytów, z decentralizacji doświadczającego ciała, z gry między nażywością i zmediatyzowaniem wyłania się taniec organologiczny. Ten nowy taniec rozumiany jako performans hybrydycznej cielesności nie jest zatem wynikiem działania ciała ludzkiego i organicznie rozumianego ruchu, lecz rodzi się dopiero w momencie konfrontacji z wizualnie wytrenowanym okiem widza/obserwatorki, wymagając także od niego/niej uruchomienia kompetencji wynikających z obcowania ze współczesnymi technologiami.

Ruch, którego zarówno powstawanie, jak i percepcja uwarunkowane są splątaniem tego, co biologiczne, z tym, co techniczne, współtworzy taniec organologiczny uchwycony w świecie po człowieku. Dopiero na przecięciu ciała, materii i technologii rodzi się taniec, który nie ma charakteru wyłącznie organicznego, lecz pozostaje w stałym związku z organizmami ludzkimi, z organami ciała, z organicznością materii. Tym samym taniec organologiczny – jako koncept i jako praktyka – problematyzuje cielesność zmieniającą się pod wpływem modyfikacji technologicznych, odpowiedzialną za egzosomatyczną koncepcję technicznych form życia. Technologicznie przetworzony ruch ciała i materii staje się odpowiedzią na postępującą entropię rzeczywistości, przeciwstawia się także alienującym skutkom całkowitej automatyzacji, wprowadzając do toksycznej rzeczywistości potencjał życia i koegzystencji. Taniec organologiczny przynosi zatem nowy model performowania hybrydycznych organów, jakimi w kontekście techno-enwiromentalnych zmian stały się ludzkie ciała, by u schyłku antropocenu odnaleźć alternatywne formy relacyjności.



## Bibliografia

- Artaud, Antonin. „Skończyć z sądem bożym”. Tłumaczenie Bogdan Banasiak. *Pismo Literacko-Artystyczne*, nr 10 (1988): 80–98.
- Artaud, Antonin. „Teatr okrucieństwa”. Tłumaczenie Bogdan Banasiak. *Sztuka i Filozofia* 19 (2001): 82–91.

- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Barba, Eugenio, i Nicola Savarese. *Sekretna sztuka aktora: Słownik antropologii teatru*. Tłumaczenie Jarosław Fret et al. Redakcja Leszek Kolankiewicz. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2005.
- Butler, Judith. „The Inorganic Body in the Early Marx: A Limit-Concept of Anthropocentrism”. *Radical Philosophy* 206 (2019): 3–17. <https://www.radicalphilosophy.com/article/the-inorganic-body-in-the-early-marx>.
- Butler, Judith. *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzenia*. Tłumaczenie Joanna Bednarek. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Haraway, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- Lepecki, André. „Performance and Corporeality: Suspensions of the «Human»”. In *Points of Convergence: Alternative Views on Performance*, edited by Marta Dziewańska and André Lepecki, 15–28. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowocześniejszej, 2017.
- Lévi-Strauss, Claude. *Smutek tropików*. Tłumaczenie Aniela Steinsberg. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960.
- Lolordo, Nick. „Charting the Flow: Positioning John Ashbery”. *Contemporary Literature* 42, no. 4 (2001): 750–774. <https://doi.org/10.2307/1209052>.
- Magnat, Virginie. „Towards a Radically Relational Post-Grotowskian Performance Paradigm”. *Pamiętnik Teatralny* 72, z. 4 (2023): 11–31. <https://doi.org/10.36744/pt.1882>.
- Royce, Anya Peterson. *Antropologia tańca*. Tłumaczenie Jacek Łumiński. Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, 2014.
- Sajewska, Dorota. „Affective Communitas: Towards a Performative Theory of Historical Agency”. In *Crisis and Communitas: Performative Concepts of Commonality in Arts and Politics*, edited by Dorota Sajewska and Małgorzata Sugiera, 95–114. London: Routledge, 2023.
- Sajewska, Dorota. „Anthropo(s)cene as a Site of New Relationality”. In *Eco-operations*, edited by Liliana Gómez and Fabienne Liptay. Zürich: Diaphanes, 2024.
- Sajewska, Dorota. „Towards Theatrical Communitas”. *Pamiętnik Teatralny* 70, z. 3 (2021): 15–56. <https://doi.org/10.36744/pt.846>.
- Stanisławski, Konstanty. *Pisma*. Tom 2–3: *Praca aktora nad sobą*. Część 1–2. Tłumaczenie Aleksander Męczyński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1953.
- Stiegler, Bernard. „Elements for a General Organology”. Translated by Daniel Ross. *Derrida Today* 13, no. 1 (2000): 72–94. <https://doi.org/10.3366/drt.2020.0220>.

Stiegler, Bernard. *The Neganthropocene*. Edited and translated by Daniel Ross. London: Open Humanities Press, 2018. <https://www.openhumanitiespress.org/books/titles/the-neganthropocene>.

**DOROTA SAJEWSKA**

kulturoznawczyni, badaczka teatru, tańca i performansu, profesor zwyczajna w Instytucie Teatrologii Ruhr-Universität Bochum w Niemczech. Jej zainteresowania naukowe obejmują teorie i praktyki performatywne, ze szczególnym uwzględnieniem antropologii ciała, dekolonizacji wiedzy i refleksji nad procesami wspólnotowymi.

