didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 162**
Data wydania: kwiecień 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/protestocen

/ MANIFESTACJE

Protestocen

Maciej Guzy

BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej – BWA Wrocław Główny

Trzy to już tłum

Wystawa główna Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Zewnętrznej *OUT OF STH VI. Chłonność przestrzeni*

kuratorki *Trzy to już tłum*: Michał Grzegorzek, Anka Herbut, Gregor Różański; aranżacja światła: Jacqueline Sobiszewski; kuratorzy *OUT OF STH VI. Chłonność przestrzeni*: Hubert Kielan, Joanna Stembalska; kuratorka *OUT OF STH*: Joanna Stembalska

17 lutego – 16 maja 2021

Na wrocławską wystawę *Trzy to już tłum*, poświęconą różnym formom społecznego oporu, przyszło trochę poczekać. Jesienny lockdown opóźnił jej otwarcie aż do lutego, a i tuż po nim zwiedzaniu towarzyszył niepokój, czy aby późnozimowy wzrost liczby zakażeń nie doprowadzi do ponownego zamknięcia galerii BWA na antresoli Dworca Głównego[1]. Równocześnie – pomimo obostrzeń w zakresie organizacji zgromadzeń – przez Polskę przetoczyła się kolejna fala protestów po publikacji wyroku w praktyce

zakazującego aborcji; w Mjanmie ludzie wyszli na ulicę z powodu przejęcia władzy przez armię; ogarnięty od 2019 roku rewolucyjną atmosferą Liban rozpoczął nowy rok dalszymi starciami z siłami porządkowymi; w Białorusi wciąż nie cichły głosy sprzeciwu wobec sposobu przeprowadzenia i wyników zeszłorocznych wyborów prezydenckich.

Wychodzę od opozycji pomiędzy skrępowaną i zależną od publicznoprawnych uwarunkowań instytucją a protestem, który pojawia się zawsze wbrew ograniczeniom i przeciwnościom (nawet tym pandemicznym), gdyż znacząco warunkuje ona odbiór prezentowanych we Wrocławiu prac. Pytanie o sens protestowania na tle łatwo kontrolowanej, zinstytucjonalizowanej formy działania nabiera nowych znaczeń. Z jednej strony wyraźnie daje o sobie znać sprawczość ciał zbiorowych – ich siła wyrastająca ponad presję jednostki czy jakiegokolwiek podmiotu zależnego hierarchicznie i ekonomicznie od władzy państwowej czy samorządowej. Z drugiej – w takich okolicznościach trudno ukryć, że ulica jest zawsze o krok przed muzeum i gdy to drugie stara się skomentować wrzenie poza swoimi murami, wpada w pułapkę nieaktualności bądź sieć uproszczeń.

Aby uporać się z ciążącym nad wystawą społeczno-politycznym kontekstem jej powstania, zacznę od drugiej z tych kwestii. Kuratorki (forma żeńska jest konsekwentnie stosowana na stronie wystawy i w przewodniku po ekspozycji) *Trzy to już tłum*, Michał Grzegorzek, Anka Herbut i Gregor Różański, wybrały inną ścieżkę niż wiodącą wprost ku polskim realiom. Biorą pod uwagę, że skojarzenia tego, o czym chcą opowiedzieć, z tym, co dzieje się wokół, będą narzucały się same i nie dążą do aktualizacji swojej opowieści za wszelką cenę. Ekspozycji towarzyszy osobliwy dystans wobec prezentowanej materii, a chwilami nawet chłodny dydaktyzm, który – co jasne – nie studzi emocji pojawiających się w kontakcie z poszczególnymi

pracami, ale nie tworzy również sztucznych afektów, których celem miałoby być uchwycenie (i uobecnienie) chwil z pewnością przeżywanych przez większość zwiedzających w ostatnich miesiącach i latach. Protest nie jest postrzegany przez pryzmat takich czy innych postulatów, ale ciał, które go konstytuują (słusznie zresztą, jeśli uznać, że wszelkie żądania w tych właśnie ciałach są ukorzenione i z nich wypływają). Oczywiście w ramach wystawy znajdziemy bezpośrednie odniesienia do wydarzeń kluczowych z punktu widzenia osób –zwłaszcza kobiet oraz osób LGBTQ+ – mieszkających w Polsce, ale funkcjonują one na zasadzie śladów, raczej odsyłających ku temu, co wciąż trwa, niż silących się na przedstawienie zamkniętego etapu.

W momentach, w których *Trzy to już tłum* podchodzi najbliżej do wydarzeń, które znamy z naszej brunatniejącej codzienności, stara się ograniczyć ornamentykę przekazu – wskazany zostaje tylko kierunek, który i tak dobrze znamy, a którym siłą rzeczy będziemy dalej podążać, na co dzień konfrontując się z rzeczywistością. Niewiele jest prac wprost odnoszących się do polskich protestów ostatnich lat, a sposób ich prezentacji pozbawiony jest patosu, krzykliwego „patrzcie! to dzieje się tu i teraz!”. Z *Archiwum Protestów Publicznych* – platformy internetowej zbierającej obrazy aktów oporu po 2015 roku, której pełna wersja dostępna jest pod tym adresem – wybrano tylko kilka zdjęć, drukując je na papierze fotograficznym i rozrzucając w różnych miejscach wystawy. Ta skromna reprezentacja ogromnego archiwum cicho wybija rytm zwiedzania, systematycznie uruchamia to, co i tak mamy w tyle głowy, ale w swym niedopowiedzeniu zachęca do wyjścia naprzeciw szerszej refleksji nad doświadczeniem stawiania oporu, bycia w tłumie, wspólnego maszerowania czy wspólnego tańczenia. Oszczędza kolejnej bezpośredniej konfrontacji z codziennością, ale stawia zadanie jej głębszego zbadania.

Wystawa jest bardzo obszerna. Prezentowane prace w przytłaczającej większości pochodzą tylko z ostatniej dekady, ale ich tematyczny rozstrzał jest niezwykle szeroki. Nieustannie poruszamy się między syberyjskim śniegiem Barnauł w putinowskiej Rosji, lotniskiem w Hongkongu, warszawskim placem Zbawiciela a ulicami Belgradu. To zresztą zrozumiałe. Ogólnoświatowy kryzys gospodarczy z końca pierwszej dekady XXI wieku i rządowa reakcja na jego skutki (sprowadzająca się do wsparcia podmiotów poniekąd winnych sytuacji, a nie rzeczywistych jej ofiar) doprowadziły do pęknięcia iluzji oczywistości i niepodważalności zastanego porządku, wymagającego li tylko drobnych korekt (pisali na ten temat choćby popularni ostatnio David Graeber i przede wszystkim Mark Fisher – Graeber, 2020; Fisher, 2020). Impuls dany między innymi przez ruch Occupy Wall Street (rok 2011) spowodował, że od tego momentu protesty nie dawały się już odczuwać jako wyłącznie akcydentalne (mniej lub bardziej słuszne) wystąpienia, ukierunkowane na poprawę z gruntu pozytywnego systemu, ale zdawały się krzyczeć w jednym kierunku, choć z pozoru ze zgoła odmiennych pól dyskursywnych. Stąd również zapoczątkowany wtedy gwałtowny rozwój badań nad wystąpieniami społecznymi, na który zwraca uwagę Judith Butler (Butler, 2016) i – czego dowodem jest wrocławska wystawa – wielu form praktyk artystycznych skupionych na fenomenie kolektywnej sprawczości.

Na poznanie tak bogatego zasobu kontekstów warto zarezerwować sobie sporo czasu. Tym bardziej że większość prezentowanych prac ma formę nagrań, trwających od kilku do nawet kilkudziesięciu minut. Wyłania się z nich opowieść o zbiorowym oporze jako zjawisku nieustandaryzowanym, niespójnym – wciąż na nowo się wytwarzającym i definiującym – a równocześnie niezwykle intensywnym i mającym ogromny potencjał zmiany: zdolnym osiągać cele i pokonywać przeciwności na zupełnie innym poziomie i w odmienny sposób, niż mogłaby to robić samodzielnie działająca jednostka

czy instytucja (choćby ta paraliżowana przez kolejne lockdowny). Protest jawi się jako hiperorganizm, będący czymś więcej niż tylko sumą wielu partykularnych ciał. Jest jak rzeźba Anne de Vries *Boids*, na którą składa się kilka polistyrenowych struktur – pokrytych fototapetami przedstawiającymi zgromadzenia z różnych stron świata i ułożonych na ziemi w kształt przypominający rozbryzg gęstej substancji. Magmowatość każdego z nieregularnych obiektów przypomina o wspólnej naturze poszczególnych lepkich odnóg. Jednak równocześnie rzeźba wywołuje wrażenie rozlewania się masy na coraz większe obszary, zgodnie z wpisanym w nią enigmatycznym algorytmem[2].

Sprawczość ulicznych wystąpień, o której mowa powyżej, zatacza wszak szersze kręgi od gwarantującej ich powszechność mobilności i doraźnej skuteczności, rozumianej jako realizacja formułowanych przez protestujących postulatów. Dobrze pokazują to filmy *Tańcz albo giń* Nai Orashvili i Giorgija Kikonishvilego oraz *Raving Riot* Stepana Polivanova (ten drugi prezentowano na festiwalu Nowe Horyzonty, gdzie miał zapowiadać wystawę, ostatecznie opóźnioną). Ekscytacja z postawienia się (w formie głośnych techno-protestów) gruzińskiej władzy, gdy ta w 2018 roku pod płaszczykiem prowadzenia polityki antynarkotykowej próbowała rozbić środowisko kultury tanecznej (silnie powiązane z opozycją w dosłownym, partyjno-politycznym znaczeniu i szerszym sensie prezentowania odmiennego oblicza kulturowego), miesza się w zachowaniu bohaterek i bohaterów dokumentów z symptomami poczucia przegranej walki i utraconej szansy. Równocześnie trudno uciec przed wrażeniem, że protesty coś jednak zmieniły – że widziane na ekranie osoby są w innym miejscu, niż były trzy lata temu. Zwraca na to uwagę także Stasia Budzisz w recenzji drugiego ze wspomnianych filmów. Celowość i sens protestowania zdaje się zatem wykraczać poza krępujący osoby protestujące imperatyw sięgania po to, co

niemożliwe tu i zaraz. Protest powoduje, że niemożliwe przybiera formę nieoczekiwanego, które wprawdzie wydarza się już, ale niekoniecznie w postaci krótkotrwałych i zaplanowanych skutków wyjścia na ulice.

Ważna kwestia podminowywania namacalnej i dookreślonej celowości oporu (można powiedzieć – jego opłacalności, istotnej w warunkach wolnorynkowych, a równocześnie trywializującej wpływ protestu na kształtowanie sfery publicznej i doświadczenia jednostki) powraca także w innych pracach (np. *Aby podnieść poziom wody w stawie rybnym* Zhang Huana). Obok niej *Trzy to już tłum* ukazuje zjawisko protestów, bardzo silnie podkreślając jeszcze dwie perspektywy, przez które warto patrzeć na akty publicznego sprzeciwu – problem uwikłania oporu w kategorię materialności oraz sieć paradoksów, w której tkwi każdy z protestów. Z obu tych punktów widzenia strajk, demonstracja czy marsz okazują się czymś dużo głębszym niż tylko forum dla głoszenia roszczeń określonego *demos*.

Gabriele Klein, reformułując zaczerpnięte od Andrew Hewitta pojęcie „choreografii społecznej" – termin bardzo użyteczny, jeśli mowa o przekraczaniu granic tego, co estetyczne i polityczne w przypadku różnych form ulicznych aktów oporu – zwraca uwagę na wielopoziomowość procesu fizycznego przenikania, który odbywa się, gdy ciała (i inne materialności) spotkają się w jednym miejscu. Jak pisze: „choreografia społeczna odnosi się do konkretnych przestrzennych i czasowych układów ciał, fizyczności i przedmiotów, pozostających ze sobą we wzajemnych i między-cielesnych relacjach (np. w ruchu ulicznym, w trakcie demonstracji, na parkiecie klubu)" (Klein, 2018, s. 152). Symptomatyczna w tym świetle staje się decyzja kuratorska, aby jako numerycznie pierwszą pracę zaprezentować krótkie nagranie, które kumuluje strach, jakiego w ostatnim roku doświadcza zapewne większość zwiedzających – zwłaszcza tych uczestniczących w

dużych zgromadzeniach. W *Altruizmie* Ivána Argote (który zobaczyć można także tutaj) widzimy młodego mężczyznę namiętnie całującego metalowy drążek w wagonie metra. Abiektalność tego działania skłania do zadawania pytań o to, „dlaczego on to robi sobie" i „dlaczego on to robi komuś". Prowokacyjny tytuł każe jednak zwrócić uwagę na – widoczną w mimice chłopaka – afirmację możliwości nawiązania materialnego kontaktu z drugim, przypadkowym człowiekiem, który być może złapie ten pokryty śliną kawałek metalu (to zresztą niebezpiecznie pole – w końcu kontakt ten będzie daleki od konsensualności). Takie otwarcie ustawia odbiór wystawy w bardzo wyrazisty sposób. Fizyczność bycia z innym ciałem nie ogranicza się do bycia obok siebie, ale jest przenikaniem się w sensie ścisłym. Podejście to pozwala wypracować narrację o związkach pandemii i odbywających się w jej czasie protestach poza dialektyką oskarżeń ich organizatorek i organizatorów o działania nieetyczne oraz sugestii, jakoby w perspektywie medialnego przekazu skutki epidemii koronawirusa odbierały uwagę działaniom strajkujących. W pewnym sensie marsze i demonstracje w czasie epidemii zyskały podwójnie na znaczeniu. Udział w zgromadzeniu pomimo świadomości możliwego zarażenia[3] i wzięcie odpowiedzialności za współprotestujących (dystans, maseczki itd.) daje świadectwo głębokiego zrozumienia sytuacji wzajemnej zależności i przenosi dyskurs „wspólnej sprawy" na poziom prawdziwie (realnie, cieleśnie) wspólnotowego występowania w jej obronie.

Co ciekawe, na wystawie znajdziemy również prace poniekąd rozwijające tezę Klein, ograniczającą się do uwzględnienia tych ciał, które mogą gromadzić się w tożsamej przestrzeni i czasie, aby wspólnym byciem dać początek społecznej choreografii. W *Strasburg 1518* spotykamy się z inną sytuacją. Jonathan Glazer i Mica Levi zaprosili tancerki i tancerzy do projektu, nawiązującego do niezwykle ciekawego zjawiska choreomanii (o

którym warto przeczytać więcej – choćby tutaj). Był on przygotowywany w całkowitej izolacji, naginając tym samym paradygmat materialnej zbiorowości jako podstawy myślenia o proteście będącym samochoreografującą się mobilnością splecionych ze sobą ciał. Performerki i performerzy poruszają się w swoich pokojach, a sprytny montaż nadaje ich ruchom ciągłość, zbliżając do siebie, pomimo dzielącej ich odległości. Z kolei Anna Jermolaewa zakwestionowała realną bądź wirtualną obecność ludzi jako nadrzędny i niepodważalny wyznacznik zawiązania demonstracji. Elementem jej dokumentacyjnej instalacji multimedialnej, *Metody społecznego oporu na przykładach rosyjskich*, jest mikrowystawka zabawek z Kinder Niespodzianki, Lego i im podobnych, które po jednym z wyborów powszechnych w Rosji protestowały zamiast mieszkanek i mieszkańców tego kraju, gdy władze zakazały organizacji zgromadzeń publicznych.

Niektóre z pokazywanych prac wymykają się także ramom wyznaczonym przez pojęcia ruchów kolektywnych, kultur protestu i ciał zbiorowych, które definiują trzon wystawy. To głównie wideo prezentujące działania indywidualne, jak choćby *Jumpcore* Pawła Sakowicza[4], *Nawiedzenia i ekstazy* Marty Ziółek czy *Pedały, przyjaciółki (zwiastun)* Alexa Baczyńskiego-Jenkinsa. Oczywiście prace te pozwalają jeszcze szerzej sproblematyzować zjawiska choreografii, oporu, artywizmu, a także zredefiniować terminy takie jak przestrzeń publiczna lub tożsamość osoby protestującej, ale – jak sądzę – odbywa się to kosztem komunikatywności wystawy. Momentami ich obecność może przytłaczać, podczas gdy i tak bombardowani jesteśmy bardzo gęstą i wielowątkową narracją. Nieco dziwi natomiast decyzja, aby tylko śladowo nawiązać do praktyk protestacyjnych osób z niepełnosprawnościami i tzw. strajków klimatycznych (podejmowanych ostatnio w bardzo różnych formach), których kontekst wręcz się narzuca, gdy na protesty patrzymy przez pryzmat ich cielesnego (materialnego)

wymiaru.

Na docenienie zasługują natomiast niektóre kuratorskie strategie ekspozycyjne, przedstawiające zjawisko oporu w jego – niekiedy paradoksalnej – złożoności. Przykładem może być choćby projekcja performansu *Gwałciciel na twojej drodze* kolektywu Las Tesis (choreo-wokalnego manifestu feministycznego, wykonywanego na całym świecie, w tym w Polsce) na powierzchni ogromnych rozmiarów (i sporej popularności) *Listu*, który grupa artystek i artystów zaniosła pod budynek Sejmu w maju 2020 roku, nawiązując do happeningu Tadeusza Kantora i narażając się na (ostatecznie anulowane) wysokie kary administracyjne. Ta niecodzienna konwencja prezentacji obu – skrajnie różnych pod wieloma względami – prac każe zapytać o to, co w pozostałych częściach wystawy może niekiedy wydawać się zbyt oczywiste, a więc o uniwersalność strategii oporu. Wspomniany manifest, podatny – dzięki swojemu jasnemu, silnemu przekazowi – na transkulturowe przejęcia, został przetłumaczony na wiele języków, dając się wciągnąć w poetykę licznych lokalnych protestów. Tymczasem *List* bardzo ściśle koresponduje z miejscową tradycją oporu, stając się akcją w pewnym stopniu hermetyczną (co nie oznacza, że nie korzysta też z powszechnie zrozumiałych kodów kulturowych). Dzięki decyzji kuratorskiej, aby obie prace zaprezentować łącznie, mieszają się ze sobą (całkiem dosłownie) globalny i partykularny wymiar aktywizmu. Konfrontujemy się w ten sposób z zagadnieniem bardzo istotnym i wartym podnoszenia, bo związanym w istocie z większością form oporu: jak rozwiązywać problemy w skali ogólnoświatowej, przy jednoczesnej chęci uniknięcia szkodliwego holizmu, grożącego pomięciem istotnych różnic na poziomie regionalnym (a nawet popadnięciem w pułapkę neokolonializmów).

O zaskakującej zdolności protestów do łączenia pozornie przeciwnych

tendencji zorganizowania i spontaniczności świadczą z kolei krótkie filmy dokumentalne, zrealizowane przez Kanas Liu i Sama Tsanga (*Ani jednego mniej*, *Próby i błędy*) podczas protestów w Hongkongu. Protestujący przedstawieni są jako osoby zdolne do efektywnego i kompleksowego działania – wywierające realny wpływ na funkcjonowanie złożonej infrastruktury miejskiej, policji bądź konkretnych obiektów – ale także potrafiące szybko modyfikować przyjętą taktykę. Niejako funkcjonują one w wielu rytmach równocześnie, wybierając ten, który w danej chwili pozwoli im wykonać możliwie najskuteczniejsze ruchy, wciąż na nowo wytwarzając się jako dostosowane do okoliczności ciało kolektywne.

Najsilniej zostały jednak ze mną prace wychwytujące ulotny moment, w którym radykalność protestu (której bynajmniej nie rozumiem jako czegoś negatywnego) przeplata się z procesem budowania przestrzeni afektów o pozornie przeciwnym wektorze, a więc tych z pola czułości, opieki, troski czy nadziei. W pamięci utkwiły mi zbliżenia twarzy młodej osoby, która idzie w paradzie równości zorganizowanej u progu stulecia w Belgradzie lub Zagrzebiu, z filmu dokumentalnego będącego jednym z elementów instalacji multimedialnej *East Side Story* Igora Grubicia. Zapis wideo tych wydarzeń zestawiony jest na sąsiadujących ekranach z późniejszymi działaniami tancerzy w tych samych miejscach, w których odbywały się parady, zaatakowane przez liczne grupy homofobicznych i nacjonalistycznych kontrdemonstrantów. Wspomniany człowiek subtelnie uśmiecha się do kamery w momencie, gdy na sąsiednim ekranie performerzy odtwarzają gesty przemocy i cierpienia utrwalone w dokumencie. Pomijając kwestię epickiego udialektycznienia opowiadanej w instalacji historii ruchów LGBTQ+ na terenie powojennych Bałkanów, która silnie narzuca się w tym przypadku, montaż tych dwóch konkretnych obrazów wydobywa z pierwszego z nich bardzo istotną cechę aktów działania kolektywnego.

Protesty uwspólnotawiają zazwyczaj prywatyzowane za wszelką cenę doznania opresji i wytwarzają paradoksalną przestrzeń bezpieczeństwa, mimo towarzyszącego im realnego zagrożenia dla zdrowia czy nawet życia.

Na koniec warto wspomnieć o próbach nienadawania wystawie domkniętego charakteru. Pisałem już o filmie, który można było zobaczyć na festiwalu Nowe Horyzonty, i choreografii Sakowicza prezentowanej tylko okazjonalnie. W Radiu Kapitał udostępniono dźwiękową warstwę pracy *Euphoric Ground*, możliwą do odsłuchania na zasadzie playlisty, a na Facebooku galerii – w okresie, gdy otwarcie wystawy wciąż było zawieszone – pojawiły się dwie rozmowy krążące wokół tematów podejmowanych na wystawie (dostępne tu i tu). Z kolei cyfrowe kolaże Rufiny Bazlovej, które można oglądać we wrocławskim BWA, przeznaczono na sprzedaż, z której dochód przekazany zostanie na cele związane z protestami w Białorusi. Choć zdaję sobie sprawę z marketingowej roli takich działań i tego, że podobne inicjatywy pojawiały się także w przypadku innych ekspozycji, odbieram je jako świadomą próbę ukazania niewystarczalności i niedoskonałości ekspozycji galeryjnej do pokazania złożoności zjawiska protestu. Stagnacja wpisana w instytucję muzeum nie odpowiada bowiem dynamice ruchów publicznego sprzeciwu. Warto zatem traktować *Trzy to już tłum* jako projekt poniekąd niedokończony – proponujący poszerzenie sposobów postrzegania i doświadczania aktów oporu, ale w wielu miejscach świadomie nieodpowiadający ich złożoności.

Autor/ka

Maciej Guzy

Maciej Guzy – absolwent prawa i wiedzy o teatrze, student teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, członek Pracowni Kuratorskiej, stale współpracuje z „Didaskaliami” i

„Teatraliami”.

Przypisy

1. Niepokój – jak się okazało – uzasadniony, gdyż wystawę rzeczywiście ponownie zamknięto. Na stronie galerii wciąż (sprawdziłem to 19 kwietnia) widnieje informacja, że ekspozycję będzie można oglądać do 16 maja tego roku.
2. Tytułowy termin *boids* oznacza obiekty wirtualne wykorzystane przed laty przez Craiga Reynoldsa w komputerowej symulacji, których ruch kontroluje algorytm odwzorowujący ruch zwierząt w stadzie.
3. Skala wpływu protestów na wzrost zakażeń nie została jednoznacznie ustalona i – prawdopodobnie – nigdy nie poznamy dokładnych danych w tym zakresie. Pojawiają się głosy, że korelacja w tym przypadku może być jedynie śladowa (w sytuacji, gdy protestujący stosują się do zaleceń sanitarnych). Pisała o tym Miłada Jędrysik w oko.press, a protesty Black Lives Matter zaowocowały wieloma – często różniącymi się co do wniosków – badaniami, które można przeczytać tu, tu i jeszcze tutaj. Przyjmuję jednak, że decyzja o wyjściu na protest nie jest osadzona w pełnym rozeznaniu w analizach naukowych, a (choćby śladowy) wzrost ryzyka zakażenia jest więcej niż prawdopodobny, jeśli alternatywą jest pozostanie w domu.
4. Wspomniana choreografia Pawła Sakowicza nie jest na stałe dostępna we wrocławskim BWA, a – jak informuje program wystawy – odbędzie się jedynie jej pokaz. Odnoszę się do niej, gdyż miałem okazję zobaczyć ją poza tą wystawą.

Bibliografia

Butler, Judith, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Fisher, Mark, *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, przeł. A. Karalus, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2020.

Graeber, David, *Praca bez sensu. Teoria*, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020.

Klein, Gabriele, *Kolektywne ciała protestu. Choreografie społeczne i materialność społecznych struktur*, przeł. B. Wójcik, [w:] *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Art Stations Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, East European Performing Arts Platform, Warszawa – Poznań – Lublin 2018.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/protestocen*