

DOI: 10.34762/svb1-dh59

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/wspolbycie-w-chodzeniu-cwiczenia-z-intymnosci-dostepnosci>

TEKST W JĘZYKU PROSTYM

Izabela Zawadzka, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Współbycie w chodzeniu – ćwiczenia z intymności dostępności

STRESZCZENIE

Tematem artykułu są performanse chodzone realizowane przez artystów z niepełnosprawnościami (Carmen Papalia, Noëmi Lakmaier). Autorka ze szczególną uwagą przygląda się performansowi Katarzyny Żeglickiej *Weź się przesuń* przygotowanemu w Galerii Arsenał w Poznaniu w 2022 r. Miał on formułę sztafety¹ odbywającej się w przestrzeni wystawy *Polityki (nie)dostępności. Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznice*. W swoim tekście autorka odwołuje się do wypracowanej przez Mię Mingus koncepcji intymności dostępności (*access intimacy*), idei *Open Access* Carmen Papalii oraz refleksji Sunaury Taylor i Judith Butler o współzależności chodzenia.

¹ Zespołowa konkurencja sportowa, w której każdy z zawodników pokonuje odcinek trasy. Zawodnicy startują jeden po drugim.

Słowa kluczowe: performans chodzony; artystyczne osoby z niepełnosprawnościami; intymność dostępności; dostępność, współzależność

Spacery dostępne

Spacery artystyczne (czy szerzej – performanse chodzone) mają ogromny potencjał inkluzywny. Prostota działania i wykorzystywania przestrzeni powodują, że można je łatwo dostosować do potrzeb osób z niepełnosprawnościami (dalej: OzN), a artystki i artyści z niepełnosprawnościami mogą je realizować bez większych trudności. Performanse chodzone to działania, w których przemieszczanie się uczestników lub/i performerów jest podstawowym elementem dramaturgii². Przybierają różnorodne formy (przejścia indywidualne i grupowe, oparte na sferze dźwiękowej i multisensoryczności, z udziałem przewodnika, mapy lub skryptu w postaci instrukcji), wykorzystują różne miejsca (wnętrza budynków i przestrzenie otwarte), związane są z konkretnym miejscem albo mogą być wykonywane w dowolnym miejscu. Tym, co je łączy, jest wykorzystanie chodzenia jako najważniejszego elementu.

Performanse chodzone realizowane przez artystów z niepełnosprawnościami silniej niż inne przyciągają uwagę przypadkowych osób. Ciała, które są inne, z niepełnosprawnością, wzbudzają ciekawość/zainteresowanie u ludzi (por. Garland-Thomson, 2020). Niestandardowe działania w przestrzeni publicznej wykonywane przez ciała z niepełnosprawnością stają się bardziej widoczne i wystawione na oglądanie. Jednocześnie zmuszają do zadania sobie pytań, czym są standardowe działania, kto wprowadza zasady i kto zostaje z nich wykluczony.

² Narzędzie twórcze, konstrukcyjne.

Dla zrozumienia charakteru performansów chodzonych tworzonych przez artystów z niepełnosprawnościami przydatna może być wprowadzona przez Petrę Koppers kategoria hiperwidoczności³ OzN. Badaczka zauważa podwójną obecność i widzialność artysty z niepełnosprawnością: „jest niewidzialny jako czynny uczestnik sfery publicznej oraz hiperwidoczny i natychmiastowo kategoryzowany” (Koppers, 2017, s. 17). Z jednej strony nie ma dostępu do swobodnego korzystania z przestrzeni publicznej na takich prawach jak osoby bez niepełnosprawności. Z drugiej strony – pojawienie się OzN w działaniu staje się natychmiast zauważone, skupia na sobie uwagę. Koppers wiąże to z przełamywaniem „stereotypu biernej niepełnosprawności” (2017, s. 17), co łączy się z przejęciem kontroli nad własnym wizerunkiem i zerwaniem z medycznym i charytatywnym modelem postrzegania OzN.

Ewelina Godlewska-Byliniak korzysta z kategorii hiperwidoczności Koppers dla zbadania działań aktywistycznych OzN. Jak pisze:

Można postawić tezę, że osoby z niepełnosprawnościami, które podejmują bezpośrednie akty obywatelskiego protestu czy nieposłuszeństwa w przestrzeni publicznej, stają się w szczególny sposób hiperwidzialne – ich widoczność jest bowiem wzmocniona przez rodzaj aktywności odbiegającej od tego, czego społeczeństwo zwykle spodziewać się po osobach uznawanych za niesamodzielne, bezwolne czy bezsilne. Hiperwidzialność staje się tu jednak sprzymierzeńcem w walce o prawa, a odzyskiwana w ramach kolejnych akcji protestacyjnych obecność staje się obecnością polityczną (Godlewska-Byliniak, 2020, s. 111).

³ Z języka angielskiego: *hipervisibility* – w języku polskim określanej jako hiperwidoczność lub hiperwidzialność. Oznacza to „bardziej” widoczność.

Podobna sytuacja wytwarza się w performansach chodzonych artystek z niepełnosprawnościami. Ich ciała, będące narzędziem, a często tematem przejść, stają się aktywne i sprawcze, określają metody korzystania z przestrzeni publicznej i ustanawiają nowe zasady obecności w niej. Działania realizowane przez OzN nie tylko zachęcają do poszukiwania i eksplorowania przestrzeni w sposób inny niż zazwyczaj (co typowe dla performansów chodzonych), ale również stawiają dodatkowe wyzwanie przed osobami uczestniczącymi. Kierują uwagę zarówno na przestrzeń, jak i ciała performerów – ich możliwości i potencjalności, poszerzenie kategorii spacerowania oraz jego inkluzywność.

Kogo i jak widać w przestrzeni publicznej, jak chodzenie może budować dramaturgię performansu – wszystkie te wątki podjęto w pracy warsztatowej Katarzyny Żeglickiej *Weź się przesunąć!*. Było to trzydniowe spotkanie z grupą uczestniczek, realizowane w ramach wystawy *Polityki (nie)dostępności. Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznice* w poznańskiej Galerii Arsenał. Zakończyło się ono performansem chodzonym, otwartym dla publiczności.

W tym tekście przyjrę się realizacji pokazu powarsztatowego i przygotowaniom do niego. Sięgnę do przykładów performansów chodzonych, które choć pochodzą z różnych miejsc, korzystają z szeregu wpracowanych strategii. Omówienie narzędzi wykorzystywanych przy tworzeniu performansów chodzonych posłuży mi do analizy działania *Weź się przesunąć!*

Intymna widzialność chodzenia

Katarzyna Żeglicka określa się crip i queer pedagogożką teatru. Jest tancerką, aktywistką i animatorką kultury, trenerką WenDo (techniki samoobrony dla kobiet i dziewcząt). Jeszcze przed akcją w Arsenale tworzyła performanse chodzone. W 2021 roku w ramach projektu *Pieszymaj* zaprezentowała

performans *Już lece!*⁴. Jak pisała w zapowiedzi działania: „Od jakiegoś czasu fascynuje mnie chodzenie; chodzenie jako ruch, jako proces, jako droga; chodzenie jako walka z równowagą, czasem i grawitacją; jego różnorodność i złożoność”⁵. *Już lece!* było długim, powolnym przejściem wzdłuż pasa startowego na nieczynnym lotnisku w krakowskich Czyżynach. Praca miała trwać dwie godziny. Jednak ze względu na trudne warunki pogodowe została przerwana po dziewięćdziesięciu minutach. Żeglicka nie skończyła założonej trasy. Położyła swoje ręce na kolanach i po wzięciu kilku głębszych oddechów zeszła z pasa przed dotarciem do końca. Jak zauważyła w recenzji Katarzyna Waligóra:

W innych okolicznościach taka rezygnacja artystki oznaczałaby porażkę performansu. Tym razem jest inaczej: załamanie performerki okazuje się wzruszające, a jej półtoragodzinna walka z równowagą i warunkami atmosferycznymi była godna podziwu (Waligóra, 2020).

W tym urwaniu przejścia jest coś bliskiego innemu performansowi chodzonemu – *One Morning in May* Noëmi Lakmaier. 28 maja 2012 roku w Londynie artystka wyruszyła bez wózka, z którego na co dzień korzysta, w trasę od Studia Toynbee do wieżowca Gherkin⁶. Ubrana w grafitowy garnitur i liliową koszulę czołgała się przez ulice Londynu.

Według mapy Google trasa, którą wyznaczyła sobie artystka, mierzy około ośmuset metrów, a jej przejście powinno zająć jedenaście minut. Po siedmiu godzinach Lakmaier znajdowała się mniej więcej w połowie trasy i

⁴ Powtórzony w 22 lipca 2023 roku.

⁵ Dossier performansu dostępne na stronie: <https://www.kzeglicka.com/taniec> [dostęp: 1.3.2023].

⁶ Dokumentacja wideo performansu dostępna on-line: https://www.youtube.com/watch?v=SPGoaBMH60s&ab_channel=HydarDewachi [dostęp: 28.2.2023].

zakończyła performans. W podartym ubraniu i z rozczochranymi włosami oparła się o budynek i zapaliła papierosa.

Przejście Lakmeier i *Już leczę!* łączy rezygnacja przed końcem trasy, ale reakcje publiczności na obecność artystek są skrajnie różne. *One Morning in May* przykuwało uwagę przechodniów. Na rejestracji wideo widać, jak niektórzy pytają Lakmaier, czy nie potrzebuje pomocy. Inni filmują jej przejście telefonem. Mary Paterson w eseju towarzyszącym dokumentacji performansu zwraca uwagę na podwójną widzialność Lakmaier w przestrzeni, pisząc:

W przeciwieństwie do otoczenia Lakmaier nie jest widoczna. Czołgająca się kobieta jest jednocześnie widzialna i niemożliwa do zrozumienia. Zamiast tego, reprezentuje (między innymi) wizualność i jej procesy (2012).

Paterson nazywa strategię rozgrywania swojej obecności przez Lakmaier zakłóceniem widzialności. Rozumie przez to, że działanie artystki w przestrzeni publicznej przyciąga wzrok przechodniów, ale jednocześnie nie pasuje do przyjętych zasad sytuacyjnych. Wtedy staje się widoczne i wyparte. Prostota akcji i jej niecodziennosc, niedostosowanie się do norm, powodują u ludzi skrajne reakcje – od aktywnego niezwracania uwagi na obecność artystki i odwracanie wzroku, po chęć pomocy i niezrozumienie jej odrzucenia.

W *Już leczę!* podwójna obecność Żeglickiej rozgrywała się na innym poziomie. Niewiele osób przyszło specjalnie, żeby zobaczyć performans, a chodzenie Żeglickiej nie zwracało uwagi przechodniów. Jej drobna sylwetka umykała spojrzeniom ludzi spacerującym po starym pasie startowym. Jej ruch – spowolniony, nienaturalny i hipnotyzujący – również nie był widoczny. Niska kobieta z niepełnosprawnością poruszała się w niepokojąco wolnym tempie po popularnym miejscu spacerowym. Mało kto przystawał, żeby sprawdzić, co się

dzieje. Niewiele osób nawet odwracało głowę. O ile performans Lakmaier rozgrywał hiperwidzialność artystki na ulicy, *Już lecę!* osiągnęło odwrotny efekt. Żegliska stała się niewidoczna dla większości spacerowiczów. Kiedy jednak ktoś przypadkowo zwrócił uwagę na spacerującą w zwolnionym tempie artystkę, jej obecność stawała się przyciągająca. Jej działanie nie było spektakularne – w miejscu pełnym ludzi oglądała ją tylko niewielka grupa osób dla których tematem stawało się to, co podwójnie nieobecne w krajobrazie polskich ulic: obecność OzN i spacerowanie.

Ta niewidoczność przy hiperwidoczności jest nietypowa dla spacerów tworzonych przez artystek i artystów z niepełnosprawnościami. Często to właśnie widzialność działania jest w nich kluczowa. Mistrzowsko rozgrywa ją Carmen Papalia, twórca z Vancouver. Choć jest osobą niewidzącą, nie chce, żeby niepełnosprawność była podstawą jego tożsamości, dlatego sam siebie nazywa artystą sztuk niewizualnych (*non-visual artist*). Papalia w swoich performansach chodzonych proponuje osobom uczestniczącym odejście od skupienia się na wzroku i otwarcie na inne zmysły w odbiorze sztuki i przestrzeni. Z drugiej strony, dla przypadkowych przechodniów, performanse Papalii są nad wyraz widowiskowe, hiperwidzialne i zwracające uwagę.

Jednym z jego najstynniejszych projektów Papalii jest *Blind Field Shuttle*: wspólne przejście grupy do pięćdziesięciu osób. Trasa przebiegała ulicami miast lub ścieżkami wzdłuż jezior czy lasów. Uczestnicy ustawiali się w linii, jedna osoba za drugą, trzymając ręce na ramionach osoby przed sobą. Mieli zamknięte oczy. Na czele przemarszu szedł Papalia z białą laską. *Blind Field Shuttle* po raz pierwszy odbyło się w 2010 roku w Portland. Od tego czasu zostało powtórzone kilkanaście razy w Stanach Zjednoczonych i Europie. Jak podkreśla Papalia:

Nie myślę o tym spacerze jako o wejściu w moje buty albo symulacji mojego doświadczenia, bo na nie składa się wiele kwestii, których nie da się przekazać w ten sposób. Myślę o tym raczej jak o czasie, który [osoby uczestniczące – I.Z.] z premedytacją spędzają z zamkniętymi oczami, w którym ćwiczą swoje niewizualne zmysły (*AGNES Talks*, 2020).

Spacer umożliwia Papalii stworzenie nowych warunków własnego funkcjonowania w przestrzeni publicznej. Z jednej strony zmienia jego pozycję – z osoby stereotypowo postrzeganej jako potrzebującej pomocy w przewodnika grupy. Z drugiej strony zmusza uczestników nie tylko do aktywizacji zmysłów innych niż wzrok, ale również do większej uważności na siebie nawzajem. Jak opowiada twórca:

Spacerowicze są całkowicie współzależnym organizmem, a to sprawia, że jest to wzmacniające doświadczenie. Być może dlatego nigdy nie myślałem o sobie w tej pracy jako o obiekcie empatii, ponieważ kiedy prowadzę spacer, wszyscy decydujemy się na nawigację za pomocą naszych niewizualnych zmysłów (Papalia, 2016).

Blind Field Shuttle nie jest działaniem niezauważalnym.

Kilkudziesięcioosobowa grupa idąca gęsiego i prowadzona przez mężczyznę z białą laską to widok, który musi przyciągać uwagę w mieście. Tym samym Papalia pokazuje obecność osób z niepełnosprawnością. Rozgrywa ich hiperwidzialność, a jednocześnie – podobnie jak Lakmaier – niecodziennosc akcji.

Performanse Papalii są artystycznym poszukiwaniem bezpiecznego poruszania się na własnych zasadach i zerwania z narzuconą społecznie pozycją ofiary. Artysta czerpie ze swojego doświadczenia i sprawdza, jaki rodzaj obecności na ulicach miast byłby dla niego atrakcyjny i użyteczny. Szuka

komfortu swojego bycia w przestrzeni. Widać to w spektakularnych performansach, w których porusza się po ulicach z czterometrową białą laską (*Long Cane*) lub przy wsparciu orkiestry marszowej, która wykorzystuje trasę Papalii jako swoistą partyturę, sygnalizując artyście za pomocą dźwięków, jakie przeszkody ma na drodze (*Mobility Device*).

Działania Papalii równie często, co w przestrzeni publicznej, były realizowane w instytucjach. To właśnie w tym kontekście powstał długoletni projekt artystyczno-antypolityczny pod hasłem *Open Access*. Papalia domaga się w nim wypracowania nowych praktyk włączających OzN, zapewniających im większą sprawczość i decyzyjność w dostępie do oferty instytucji. W postulatach *Open Access* Papalia krytykuje ograniczanie kwestii dostępności do eliminacji barier architektonicznych. Domaga się poszerzenia myślenia o dostępności, o wzajemną troskę i uważność na siebie.

W *An Accessibility Manifesto for the Arts* Papalia wymienia pięć zasad *Open Access* (2018). Jak podkreśla, są to jego upodobania dotyczące wytwarzania sieci relacji, w których chciałby pracować i tworzyć. Przedstawiane instytucjom postulaty wpływały na zmianę podejścia do dostępności. Po pierwsze, *Open Access* zakłada obecność osób, których ma dotyczyć, dostrzeżenie ich potrzeb oraz wzajemne zaufanie i wymianę wsparcia. Po drugie, domaga się dostrzeżenia niejednorodności grupy osób o określonych potrzebach. Nie dąży do kreowania wspólnego doświadczenia dla różniących się od siebie uczestników, ale zakłada, że „każdy nosi w sobie zasób wiedzy lokalnej i jest ekspertem we własnym zakresie” (Papalia, 2018). *Open Access* jest oparty na uczeniu się, w którym każdy może samodzielnie określić swoją pozycję. Wymaga to oczywiście zaufania wszystkich uczestników procesu. Czwarta zasada odnosi się do współzależności jako podstawy do zmiany władzy. Wymaga to zmiany definicji normalności, która obejmowałaby „kontinuum

wcieleń, tożsamości, rzeczywistości i stylów uczenia się” (Papalia, 2018). Na koniec Papalia określa *Open Access* jako wspólną, tymczasową przestrzeń swobodnego dzielenia się. Jest ona zmienna, tak jak potrzeby jej uczestników oraz dostępne zasoby. Tworzy „czułą sieć wsparcia” (Papalia, 2018).

Akcje Papalii przywołują pytanie o otwartość instytucji, dostępność przestrzeni i jej status publiczny. Wskazują, że publiczny nie zawsze jest równoznaczny ze społecznym, a publiczność jest nazywana przez instytucje jako wąska grupa, mająca przywilej korzystania z oferty. Papalia podkreśla, że dostęp wymaga wzajemnej troski i uważności na siebie.

Afektywne, społeczne, a nie czysto technologiczne podejście do dostępności jedna z twórczyń Disability Justice Collective Mia Mingus nazywa intymnością dostępności. (*access intimacy*). Jest to pojawiająca się w danej relacji łatwość kontaktu, wynikająca ze zrozumienia potrzeb związanych z dostępnością drugiej osoby. Chodzi o porozumienie i bliskość, w których nie ma charytatywności. Dostępność w takim rozumieniu nie jest więc technologicznym wymogiem, ale procesem i relacją (Król, 2020, s. 62).

Opisywane przez Agnieszkę Król podejście Mingus jest bliskie rozpoznaniom Papalii. Omawiana przez aktywistkę intymność dostępności⁷ podkreśla indywidualny charakter potrzeb wszystkich osób w sieci relacji, wymagającej uważności na siebie nawzajem. Tak samo jak Papalia, Mingus odchodzi od modelu charytatywnego i skupia się na zauważeniu przede wszystkim podmiotowości drugiej osoby oraz na próbie znalezienia wspólnego pola dostępu.

⁷ W innym tłumaczeniu funkcjonująca po polsku jako *intymność dostępu* (zob. konferencja *Transformacja. Jak zmieniamy szkoły teatralne?* Organizowana przez Akademię Teatralną w Warszawie, <https://transformacja.at.edu.pl/program-konferencji/>).

Czasami intymność dostępności nie znaczy nawet, że coś jest w stu procentach dostępne. Czasami polega na tym, że obydwójce na próżno staracie się stworzyć w ableistycznym świecie dostęp tak dobrze jak umiecie. Czasami to jest ktoś, kto po prostu siedzi i trzyma twoją rękę i oboje gapicie się na niedostępny świat (Mingus, 2011).

Dla Mingus intymność dostępności jest narzędziem do usamodzielnienia i wyzwolenia osób z niepełnosprawnościami, a nie tylko włączenia ich do świata osób bez niepełnosprawności. Tworzy warunki do zmiany układu sił ludzkich, oddania przestrzeni osobom, które do tej pory mogły znaleźć się w polu słyszalności tylko na warunkach wyznaczonych przez większość – osoby z ciałami wyznaczającymi normy (Mingus, 2017). Intymność dostępności może odnosić się do różnych obszarów i osób, dotyczyć „rodziców, niebiałych kobiet, osób queer i trans” (Mingus, 2011). Mingus nie łączy jej ze znajomością kierunku w nauce czy wiedzą z zakresu studiów nad niepełnosprawnością, ableizmem⁸ czy dostępnością. Wyraźnie rozróżnia ją od chęci pomocy, przymusowego wprowadzenia dostępności czy modelu charytatywnego w postrzeganiu niepełnosprawności. Określa ją jako relację, postawę otwartości i bezbronności wobec drugiej osoby.

Intymność dostępności – tak samo jak praktyki instytucjonalne Papalii – nie myśli o dostępności tylko jako zwalczaniu barier architektonicznych. Poszerza je o kwestie relacji z OzN i ich zrozumienia, zhumanizowania⁹ i upodmiotowienia. To świadome zaobserwowanie wpływu ableizmu na rzeczywistość i współbycie z OzN w świecie, gdzie ableizm jest powszechny. Intymność dostępności to postawa solidarności, zauważenia wzajemnych potrzeb i poszukiwanie możliwości wzajemnego wsparcia w ich spełnianiu.

⁸ Dyskryminacja osób z niepełnosprawnością.

⁹ Traktowania ich jak ludzi, jak człowieka, z szacunkiem.

Jednocześnie jest zmianą kierunku relacji; „od podejścia, w którym oczekuje się od OzN wciśnięcia się w świat osób sprawnych na takie, w którym wzywa się osoby sprawne do zamieszkania w naszym świecie” (Mingus, 2017).

Polityki (nie)dostępności

Właśnie o tym rodzaju dostępności – walczącej, niezależnej i czułej – można mówić, opisując wystawę *Polityki (nie)dostępności. Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznice*, która od lutego do kwietnia 2022 roku była prezentowana w poznańskiej galerii Arsenał. Katarzyna Żeglicka w ramach wystawy zrealizowała dwa działania. Oprócz pracy warsztatowej, zakończonej performansem chodzonym w przestrzeni ekspozycyjnej, pokazywała swój performans *Rezonans kontrastu*, w którym porusza temat opresji¹⁰ wobec kobiet (również kobiet z niepełnosprawnościami) w Polsce.

Obok krótkotrwałych wydarzeń – takich jak akcje Żeglickiej – na wystawie w Arsenale zaprezentowano jedenaście prac poruszających kwestię niepełnosprawności. W przeważającej części są artystycznym zapisem osobistego doświadczenia (Pamela Bożek, Kolektyw Nurkowy Bojka, Daniel Kotowski, Grupa Nowolipie, Paulina Pankiewicz & Grzegorz Powąłka, Joanna Pawlik, Rafał Urbacki, Karolina Wiktor, Liliana Zeic), choć zasadę tę przełamuje cykl fotografii Artura Żmijewskiego, pokazujących nagich mężczyzn bez niepełnosprawnościami i z niepełnosprawnościami – w sposób jednocześnie uprzedmiotawiający i estetyzujący¹¹.

Polityki (nie)dostępności były przykładem działania, które mogłoby stanowić odpowiedź na postulaty¹² intymności dostępności. Jest już to

¹⁰ Dyskryminacji, wyrządzenia krzywdy.

¹¹ Zestawienie pracy Żmijewskiego z pracami innych twórców wzbudziło pewne kontrowersje w środowisku artystów z niepełnosprawnościami, o czym wspominają zarówno nierodzińska, jak i Żeglicka.

¹² Propozycje, prośby.

widoczne, w jaki sposób mówi się o wystawie. Zofia nierodzińska¹³, inicjatorka projektu i w tym czasie zastępczyni dyrektora Arsenалу, w informacji o wystawie jest wpisana jako asysta. Jest to istotny gest podkreślający jej rolę akuszerki procesu¹⁴, osoby wspierającej artystów i nienarzucającej im swojej kuratorskiej¹⁵ wizji.

W rozmowie nierodzińska podkreśliła, że *Polityki (nie)dostępności* były współtworzone przez zaproszonych artystek i artystów. Zamiast skorzystać z rozwiązań innych instytucji, kuratorka-asystentka otwierała rozmowę na szukanie jak najlepszej opcji dostępności (nierodzińska, 2022a). Wspólnie z artystami szukała sposobów, w jakie artyści mogą być obecni na wystawie. Kolektyw Nurkowy Bojka zorganizował własne oprowadzanie, Daniel Kotowski prowadził spotkanie z g/Głuchymi emigrantkami ze Wschodu mieszkającymi w Polsce, a Karolina Wiktor zorganizowała warsztaty dla osób chorych na afazję i ich opiekunów. Wśród wydarzeń towarzyszących wystawie znalazły się również warsztaty Katarzyny Żeglickiej, zakończone performansem chodzonym po ekspozycji.

Oglądając wystawę, można odnaleźć jej chodzony charakter w kilku momentach. Najbardziej oczywisty jest sam ruch zwiedzających. Jak wspomina nierodzińska, ważne dla niej było opracowanie audiodeskrypcji poruszania się po wystawie – od momentu wejścia do budynku do chodzenia po ekspozycji¹⁶. Decyzja o opracowaniu szczegółowego opisu trasy przejścia po wystawie zmusiła galerię do poprawy planu wyglądu wystawy dużo wcześniej niż zwykle.

¹³ Zapis nazwiska zgodny z tekstami podpisywanymi przez nierodzińską.

¹⁴ Akuszerka - kobieta przyjmująca poród. Tutaj wprowadzono metaforę. Zofia nierodzińska porównana jest do osoby, która pomaga osobom artystycznym w stworzeniu wystawy, dlatego została porównana do akuszerki.

¹⁵ Osoba, która tworzy wystawę i za nią odpowiada.

¹⁶ Opisy audiodeskryptywne powstały we współpracy z Fundacją Kultura bez Barrier oraz Remigiuszem Kozińskim.

Udostępnienie plików mp3 z audiodeskrypcją umożliwiło zwiedzającym samodzielne korzystanie z nich na własnych zasadach.

Temat chodzenia i współbycia w procesie poruszania się był obecny w instalacji Pauliny Pankiewicz *Widoki psychogeograficzne*. To zapis miejskich dryfów¹⁷, które artystka realizowała wspólnie z niewidomym biegaczem, Grzegorzem Powatką. Połączeni liną spacerowali lub biegali po mieście. Praca jest zbiorem wizualno-poetyckich notatek z ich tras.

Chodzenie pojawiało się też – choć nie wprost – w tekście kuratorskim towarzyszącym ekspozycji. Zofia nierodzińska powołuje się w nim między innymi na *Bydlęce brzemię* Sunaury Taylor, *Ślebaka* Jadwigi Stańczakowej oraz *Niezwykłe ciała* Rosmarie Garland-Thompson. Już tym wyborem kuratorka pokazuje kierunek myślenia o wystawie – jako przestrzeni współmyślenia o niepełnosprawności w kontekście społecznym, ekologicznym i politycznym. Jednym z głównych punktów tekstu kuratorskiego nierodzińskiej jest film dokumentalny *Examined Life* w reżyserii Astry Taylor (2008), ważny głos dotyczący analizy spacerów artystycznych osób z niepełnosprawnościami.

Taylor zaprosiła do udziału w swoim dokumencie ośmioro filozofów i filozofek, którzy przemierzając się po różnych lokalizacjach (przede wszystkim w Nowym Jorku) zastanawiają się nad proponowanymi tematami. Kluczowym dla nierodzińskiej fragmentem filmu jest ten z udziałem Judith Butler, która jako jedyna zdecydowała się na współdzielenie czasu z inną osobą. Jak słusznie zauważa Kathryn Abrams

pozostała siódemka filozofów odpowiada na pytania Astry Taylor, reżyserki, która przez większość czasu pozostaje za kamerą. W efekcie w swoich segmentach okupują cały ekran. Butler decyduje się na dzielenie ramy. Ustawia się raczej jako interlokutorka niż główny podmiot, na

¹⁷ Filozoficzny model poruszania się po mieście.

pierwszy plan wysuwając aktywistkę z niepełnosprawnością – Sunaurę Taylor, siostrę reżyserki – której praca może na pierwszy rzut oka wydawać się przeciwległa do jej własnej (2012, s. 73).

Butler i Sunaura Taylor, poruszająca się na wózku z powodu artogrypozy, spacerują po dzielnicy Mission w San Francisco, rozmawiając o warunkach, które muszą zostać spełnione, żeby móc poruszać się w przestrzeni publicznej. Kamera śledzi zarówno ich przemieszczanie się po kolorowych uliczkach, jak i kroki innych przechodniów. Rozmowa zaczyna się od pytania Butler, co dla Taylor znaczy spacerowanie i jak ono wygląda. Taylor tłumaczy: „Zawsze chodzę na spacer. [...] Używam tego słowa i większość niepełnosprawnych osób, które znam, też je używa” (Taylor, 2008). Kolejne minuty rozmowy¹⁸ dotyczą z jednej strony stosunkowo dużej dostępności architektonicznej miasta (San Francisco w rozmowie jest nazywane jednym z najbardziej przyjaznych miast dla osób z niepełnosprawnościami), z drugiej – normalizacji sposobów przebywania i poruszania się w przestrzeni publicznej (Taylor opisuje, jakie reakcje obserwatorów wzbudza w kawiarni, kiedy przenosi kubek kawy do stolika za pomocą ust; Butler przywołuje historię chłopaka z Maine, który został zamordowany, gdyż uznano, że jego sposób chodzenia jest zbyt kobiecy). Najważniejszym tematem spotkania jest jednak współzależność i pozornosc¹⁹ poczucia niezależności osób bez niepełnosprawności. Mijając porzucony but na jednej z bocznych uliczek, Butler i Taylor zastanawiają się, w jaki sposób osoba, która go zostawiła, szła dalej.

BUTLER: Jest dla mnie jasne, że wyjście na spacer jest zawsze uwarunkowane. Pewne warunki muszą być spełnione. Potrzebujemy

¹⁸ (Poszerzona wersja filmu została spisana i opublikowana w towarzyszącej filmowi książce pod tym samym tytułem [zob. Taylor, 2009])

¹⁹ Fałszywość.

środków przemieszczania się, potrzebujemy wsparcia, potrzebujemy powierzchni. I wydaje mi się, że sprawne stopy nie są warunkiem koniecznym spaceru. To jedna z rzeczy, która staje się najbardziej oczywista, gdy mówimy o chodzeniu lub spacerowaniu. Stopy służą poruszaniu się ciała, ale z pewnością ich użycie nie jest sposobem jedynym, a nawet może być niekoniecznym. A to oznacza, że musimy na nowo przemyśleć, czym jest spacer w kontekście tego wszystkiego, co napędza nasz ruch, wszystkich warunków, które wspierają naszą mobilność.

TAYLOR: Mam wielu przyjaciół, którzy nie mają stóp i chodzą na spacer (Butler, Taylor, 2009, s. 188).

Rozmowa Butler i Taylor jest ważna w moich badaniach o performansach chodzonych z kilku powodów. Po pierwsze – poszerza kontekst spaceru o różnorodne ciała i otwiera kategorię spacerowania na przemieszczanie się ze sprzętem wspomagającym. Jeśli wyjście na spacer zawsze (a przynajmniej w większości przypadków) wiąże się z korzystaniem z wyposażenia niebędącego organiczną częścią ciała, można uznać za spacer każde przemieszczanie się: w obuwiu sportowym, na szpilkach, przy użyciu wózka, kuli, białej laski. Spacer nie jest aktywnością zarezerwowaną dla osób korzystających z dwóch nóg. Jest wspólnym doświadczeniem wszystkich przemieszczających się osób.

Po drugie, Taylor i Butler zwracają szczególną uwagę na współzależność w świecie. Kiedy w trakcie spaceru robi się chłodniej, Taylor prosi, żeby weszły do mijanego sklepu z tanią odzieżą kupić cieplejsze ubranie. Butler pomaga jej zdjąć z wieszaka sweter i założyć go. Mimo że sklep sprzedaje ubrania na wagę, ekspedientka szacuje cenę bez ważenia, tak by Taylor nie musiała go zdejmować i ponownie wkładać. Przypadkowa sytuacja staje się przykładem czulej odpowiedzialności za siebie nawzajem i uważności na swoje potrzeby.

BUTLER: Czy nie żyjemy w świecie, w którym wspieramy się nawzajem (*assist*)? Czy nie pomagamy sobie nawzajem z podstawowymi potrzebami? I czy o podstawowych potrzebach należy decydować jako o kwestii społecznej, a nie tylko o mojej czy twojej osobistej, indywidualnej sprawie? Jest to więc wyzwanie dla indywidualizmu, które pojawia się, gdy prosisz o pomoc z kubkiem kawy. Miejmy nadzieję, że ludzie to podejmą i powiedzą: „Tak, ja też żyję w tym świecie, rozumiem, że potrzebujemy siebie nawzajem, aby zaspokoić podstawowe potrzeby. I chcę zorganizować świat w obszarze społecznym i politycznym, bazując na tym uznaniu!” (Taylor, 2008).

Żyjemy w świecie, w którym potrzebujemy wzajemnej asysty i pomocy w spełnieniu podstawowych potrzeb. Samo rozpoznanie, że świat jest skonstruowany w ten sposób, pozwala na zerwanie z wyobrażeniem o niezależności osób bez niepełnosprawności i konieczności szczególnego traktowania OzN. Pomocy i wsparcia potrzebujemy wszyscy. Pytanie, jakie są nasze potrzeby i jak możemy wzajemnie asystować sobie w ich spełnianiu. Wspólny spacer Taylor i Butler pokazuje współzależność w kilku sprawach, tematach: „współzależności interpersonalnej, współzależności teoretycznej między teorią gender a teorią niepełnosprawności, współzależności między oporem a reformą” (Abrams, 2012, s. 73).

Weź się przesun!

Współbycie, współzależność, wzajemna troska i uważność na swoje potrzeby były widoczne w *Politykach (nie)dostępności*. Były również ważnymi tematami w trzydniowym procesie warsztatowym Katarzyny Żeglickiej zatytułowanym *Weź się przesun!*. Warsztaty zaplanowano jako laboratorium ruchowe dla kobiet i osób z doświadczeniem życia jako kobieta, otwarte na udział osób z niepełnosprawnościami i bez nich.

Trzy dni spotkań miały zakończyć się performansem otwartym dla publiczności.

W ogłoszeniu o warsztatach Żeglicka pisała:

Nie będziemy wyręczać państwa i instytucji w budowaniu dostępnego i bezpiecznego otoczenia, bo to ich obowiązek. Spróbujemy natomiast zdefiniować je po swojemu. Skupimy się na otoczeniu, w którym przebywamy. Z uważnością na indywidualne potrzeby i w atmosferze wzajemnej troski, (bez)ruchem i głosem, zdecydujemy, jak przekształcić niedostępną przestrzeń. Będziemy ją poszerzać, zmieniać, a jeśli trzeba będzie – burzyć²⁰.

W tym opisie kryje się duży potencjał w zakresie krytyki instytucjonalnej, co zbliżałoby performans kończący warsztaty do praktyki Carmen Papalii.

Odzyskanie swojego miejsca w instytucji publicznej i osobista interwencja w przestrzeni wystawy miały zakończyć serię spotkań z grupą uczestniczek.

Na warsztaty nie zapisała się jednak żadna osoba z widoczną niepełnosprawnością. Jak wspomniała w rozmowie Żeglicka, powodów mogło być kilka (czas COVID-19, metody promocji, sposób opracowania informacji o warsztatach). W związku z tym Żeglicka zmieniła pytanie wyjściowe do pracy. Brzmiało tak: „Jak sprawne ciała mogą zaznaczyć swoją obecność i mówić o tych ciałach, których tu nie ma?”. To pytanie, zakorzenione w praktyce współobecności i bliskiej intymności dostępności, było ważnym punktem wyjścia do pracy dla sześciuosobowej grupy²¹.

Pierwszego dnia Żeglicka wraz z uczestniczkami pracowały w salach ekspozycyjnych, wykonując serię ćwiczeń uważności (na siebie nawzajem, na własne ciało, na przestrzeń). Na dwa kolejne dni praca przeniosła się poza

²⁰ Informacja o warsztatach dostępna na stronie Arsenалу: <https://arsenal.art.pl/event/wez-sie-przesun-performatywne-przekształcanie-niedostępnych-przestrzeni/> [dostęp: 1.3.2023].

²¹ W warsztatach i pokazie końcowym wzięły udział: Misia Żurek, Monika Wińczyk, Natalia Klupp, Agata Tomorowicz, Wiktoria Sobora i Magdalena Przybylska.

galerię. Proponowane przez Żeglicką ćwiczenia można opisać jako praktykę testowania hiperwidoczności w przestrzeni publicznej. Drugiego dnia uczestniczki miały za zadanie znaleźć miejsca wokół Arsenału, które pasowały do hasła „weź się przesunąć”. Jednym z nich był podjazd dla wózków, który był tak ulokowany obok drzwi, że uniemożliwiał korzystanie z nich. Uczestniczki wchodziły w działania fizyczne z tą przestrzenią (np. zjeżdżały po schodach albo kładły się na nich), uruchomiły ją i zwróciły na nią – i na siebie – uwagę przechodniów. Następnie podczas spaceru w okolicy galerii stawały nieruchomo w wybranych przez siebie miejscach (np. na wysepce rozdzielającej pasy), chcąc zwrócić na siebie uwagę. Żeglicka w rozmowie zwracała uwagę na niepozytywne reakcje, nieufność przechodniów wobec działań uczestniczek. Wspomina, że ich działania było komentowane („Chyba jakieś wariatki!” [Żeglicka, 2023]) i tworzyło dystans.

Choć Żeglicka nie sięga po termin hiperwidzialności, jej opis przeprowadzonych działań odnosi się właśnie do tego rodzaju cripowania przestrzeni:

Niepełnosprawne ciało przyciąga wzrok samym pojawieniem się w przestrzeni. Ciałom bez niepełnosprawności, które robią dziwne działania w przestrzeni, jest przypisywana niepełnosprawność psychiczna, choroba psychiczna (2022).

Celem uczestniczek nie było udawanie niepełnosprawności psychicznej, mimo to ich aktywność (nieprzystająca do przyjętych zasad) przypominała niepełnosprawność. Obserwacja Żeglickiej jest powtórną i odwróconą narracją Taylor – ciało, które nie zachowuje się typowo, zostaje określone jako chore, niepełnosprawne. Tym samym jego inność staje się nadwidoczna.

W ostatnim dniu pracy uczestniczki ponownie wyszły na ulice Poznania. Był 22 lutego 2022 roku, dwa dni przed inwazją Rosji na Ukrainę, kiedy

niepokoje społeczne były wyraźne. Żeglicka opowiada, że grupa czuła potrzebę reakcji na tę sytuację, przełożenia swojego strachu i obaw w działanie.

Uczestniczki przygotowały plakaty z hasłami wsparcia („Jesteśmy z Ukrainą”) i przechodziły z nimi po skrzyżowaniu lub stały nieruchomo przy ulicy. Reakcje były entuzjastyczne: „ludzie podchodzili i dziękowali, robili zdjęcia” (Żeglicka, 2022). Choć działania uczestniczek były podobne do tych z pierwszego dnia (nieruchome stanie przy ulicy, anektowanie pasów na przejściu dla pieszych), uwidocznienie tematu działania za pomocą plakatu wpłynęło na zmianę ich postrzegania.

Nie jestem pewna czy to postrzeganie było tożsame ze spostrzeżeniami Żeglickiej. Performerki nie rozmawiały o swoich przypuszczeniach z przechodniami. Nie można z pełnym przekonaniem stwierdzić, że rozpoznana przez nie pierwszego dnia nieprzychylność była prawdziwa, czy odczytana przez emocje i reakcje performerek. Ja, pisząc ten artykuł, opieram się jedynie na obserwacjach Żeglickiej, jej relacji i interpretacji sytuacji. Według niej, gdy rozmawiały w grupie o obu dniach pracy, wszystkie uczestniczki zgadzały się co do tego, że reakcje odbiorców każdego dnia były inne. Łączyło się to z podejmowanym w rozmowach tematem (nie)obecności ciała z niepełnosprawnością w przestrzeni publicznej, widoczności niepełnosprawności i kształtowania jej przez społeczeństwo. Wychodząc od wprowadzonej przez Mingus kategorii, można nazwać zaproponowaną przez Żeglicką praktykę wytwarzaniem sytuacji intymności dostępności. Uczestniczki warsztatów, nakierowane przez ich temat, wychodziły na ulicę uwrażliwione na to, co niedostępne. Nie miały ambicji (ani możliwości) zwiększenia dostępności przestrzeni publicznej. Celem była zmiana na poziomie własnego spojrzenia, odwrócenie własnej perspektywy i zauważenie tego, co dla innych może być barierą. Proponowane przez Żeglicką ćwiczenia umożliwiały uczestniczkom

przetestowanie hiperwidoczności na poziomie performansu, zobaczenia, czym jest praca w przestrzeni publicznej i jak ich ciała bez niepełnosprawności mogą być odbierane przez przechodniów w zależności od charakteru działań i ich zrozumienia.

Trzeci dzień warsztatów był również czasem pracy nad dwudziestominutowym performansem otwartym dla publiczności. Żeglicka zaproponowała formę sztafety. Działania performerek miały być rozpisane na konkretne punkty na ekspozycji i realizowane w relacji do nich. „Wyobrażałam to sobie jako sztafetę między ciałem a dziełem – ja coś zostawiam, ale dzieło też coś bierze ode mnie” (Żeglicka, 2022). Kolejne przystanki były połączone wspólnym przejściem performerek i publiczności. Uczestniczki połączone losowo w trzy pary pracowały w kontakcie z trzema pracami na wystawie: murałem *Samoreal* Karoliny Wiktor, instalacją Lilianny Zeic *Na dębach rosną jabłka* i *Nie wszystko złoto* Pameli Bożek.

Sztafeta

Performans *Weź się przesuń!* odbył się 22 marca 2022 roku, we wtorek, o godzinie 16. „To było raczej kameralne spotkanie dla tych osób, które w ogóle mogą sobie pozwolić na to, żeby w ciągu dnia przyjść do galerii, ale mimo wszystko pojawiło się całkiem sporo osób” – relacjonowała nierodzińska (2022). Przebieg performansu odtwarzam na podstawie rozmów z nierodzińską i Żeglicką oraz niewielkiego materiału archiwalnego Arsenалу (nie ma pełnej dokumentacji wideo, jedynie kilka ujęć znalazło się w klipie podsumowującym wystawę).

Wchodząc do galerii, publiczność nie dostawała instrukcji, gdzie powinna zająć miejsce. Nie było wyraźnego podziału na performerki i osoby obserwujące. Publiczność, wolno przemieszczając się po ekspozycji, swobodnie

rozmawiając i czekając na rozpoczęcie performansu, po pewnym czasie mogła zobaczyć pierwszą działającą parę. Dwie performerki wykonały choreografię opartą na gestach troski i czułości, przytulaniu się i bliskości partnerowania. Działania ruchowe były rozpisane w odpowiedzi na pracę Karoliny Wiktor *Samoreal*, mural prezentujący alfabet wymyślony przez artystkę.

„Odwrócony alfabet” lub inaczej „odwrócone czcionki” to niedomknięte kształty liter o minimalistycznej linii. Autorka – Karolina Wiktor stworzyła ten „odwrócony alfabet” w afazji po udarze mózgu, jakiego doświadczyła w dwa tysiące dziewiątym roku²².

Alfabet miał być pomocą w powtórnej nauce komunikacji. Zapewne stąd choreografia, w której performerki partnerowały sobie i wychodziły z działaniami do publiczności. Zapraszały do przytulenia się, kierowały palce dłoni od swoich oczu do oczu widzów. Jak wspomina Żeglicka, wchodziły w przestrzeń osobistą oglądających. Jednocześnie, przechodząc między uczestnikami, wzmacniały poczucie jedności i wspólnotowości grupy, w której nie ma podziałów na scenę i widownię.

Po krótkiej części grupa przemieściła się do instalacji Liliany Zeic, pracy osoby sojuszniczej. *Na dębach rosą jabłka* to leżący na podłodze obiekt o wydłużonych, roślinnych kształtach, przypominający kaktusa, wykonany ze słomy. Przy nim wisiała biała tkanina z wydrukowanym kształtem, będącym uproszczonym powtórzeniem obiektu oraz umieszczonymi wokół niego słowami kluczami, które „związane są bezpośrednio z doświadczeniami przetwarzania traumy poprzez nienormatywne praktyki seksualne, czyli praktyki BDSM”²³. Praca Zeic była „symbolem queerowego ciała

²² Karolina Wiktor AD, Galeria Miejska Arsenał, 9.02.2022, https://youtu.be/Wo94_shP4EU [dostęp: 1.03.2023].

²³ Liliana Zeic AD, Galeria Miejska Arsenał, 9.2.2022, <https://youtu.be/Fxh07mZoKkl> [dostęp: 1.3.2023].

przetwarzającego traumę, nienormatywnego ciała będącego w traumie”²⁴.

Kolejna para performerek wyszła zza zwisającej z sufitu tkaniny i bardzo powoli zaczęła się do siebie zbliżać. Uczestniczki wyciągnęły ku sobie dłonie w geście nawiązującym do *Stworzenia Adama* Michała Anioła. nierodzińska wspominała o tym, jak elektryzujące było oczekiwanie na zetknięcie się palców performerek, a ich skoncentrowanie się na działaniu skupiło uwagę osób obserwujących (nierodzińska, 2022a).

Ostatnią pracą, do której przeszła sztafeta, było *Nie wszystko złoto*, praca, na którą składa się fotograficzny autoportret artystki z synem oraz pomalowany na złoto gips zdjęty z jego nogi. Instalacja jest „zapisem sposobu radzenia sobie z doświadczeniem niepełnosprawności dziecka w przestrzeni publicznej” (nierodzińska, 2022b). Performerki przygotowały krótki tekst-modlitwę. Rozpoczynając działanie, recytowały go z książeczkami (wzorowanymi na modlitewnych) w rękach. Następnie przechodziły w śpiew, w protestacyjny krzyk, a na końcu czytały tekst, klęcząc przed autoportretem Pameli Bożek – owiniętej w złoty materiał i trzymającej na rękach syna.

Boże, weź się przesuń!

Pora przejść na drugi plan,

by na pierwszy plan wyszedł człowiek.

Istota doskonała.

Ty, ja, jedna osoba, złota pępowina.

Ty, ja, jedna osoba, złota pępowina.

Boże, weź się przesuń! (Żeglicka, 2022)

powtarzały kilkakrotnie z różną intencją i energią. nierodzińska wspomina tę część jako najbardziej niepokojącą, Żeglicka pamięta ją najdokładniej. Działanie

²⁴ Tamże.

było intensywne, mocno wiązało się z prezentowaną pracą. Wywoływało niepokój i fascynację. Tekst, który przypominał modlitwę, wzmacniał obraz matki z dzieckiem na rękach, tworząc pseudo-religijną sytuację celebracji. Wraz z rosnącą intensywnością działanie zrywało ze spokojną i czułą atmosferą poprzednich części.

Tym kończył się performans. Wszystkie performerki zebrały się na środku sali ekspozycyjnej, Żeglicka podziękowała za wspólny czas i warsztaty, pożegnała się z publicznością. Nie uczestniczyła w performansie, obserwowała go razem z publicznością.

Sztafetowość działania Żeglickiej uwzględniała specyfikę performansu chodzonego. Ruch performerek i choreografia wpisywały się w architekturę ekspozycji. Były pomyślane jako wspólne przejście, ale można było samodzielnie modyfikować trasę. nierodzińska waha się przed nazwaniem przystanków przy poszczególnych pracach przystankami. Zaznacza, że nie wszyscy widzowie szli z grupą. Niektórzy przypatrywali się performerkom z oddali, inni podchodzili do nich blisko. Taka budowa zakłada swobodę i samodzielne decydowanie o sposobie przechodzenia uczestników spaceru-sztafety. Formą była bliska oprowadzaniu po wystawie, tyle że autorskie opowieści o poszczególnych pracach były razem z ruchem. Pokazały podejmowane w pracach tematy, ale też tworzyły własne, uzupełniająco-poszerzające konteksty.

Sztafeta Żeglickiej i uczestniczek warsztatów wybija się na tle innych omawianych tu przykładów performansów chodzonych. Jest realizowana przez ciała bez niepełnosprawności, które poruszają się po przestrzeni ekspozycyjnej, prezentującej twórczość artystów z niepełnosprawnościami. Jest coś czułego w tym współbyciu w tej konkretnej sytuacji – wytwarzaniu jej przez różnorodne ciała, kierujące spojrzenia na wspólne tematy. Ta obecność jest

potwierdzeniem tezy Butler i Taylor – żyjemy w świecie, w którym jesteśmy od siebie współzależni, dlatego musimy zauważać wzajemnie swoje potrzeby.

Aktywizm

O ile działania Żeglickiej i uczestniczek wokół Arsenалу były poszukiwaniem miejsc niedostępnych, praca na wystawie i performans nie podejmowały tego tematu. Mimo zmian na rzecz udostępnienia architektonicznego, Żeglicka wspomina, że przestrzeń ekspozycyjna była dla niej – jako osoby z niepełnosprawnością – trudna. Czerwone ściany i czerwona podłoga nie sprzyjały pracy. Wspomina, że rozmawiała z Arsenalem w sprawie zmiany sali, ale bez efektów. Przyznaje jednak, że mimo obaw i początkowego oporu, czerwona przestrzeń świetnie zagrała z proponowanymi przez nią działaniami. Możliwe, że to doświadczenie – wpisanie się przestrzeni w realizację performansu – osłabiło potencjał krytyczny. Możliwe, że – mimo dość stanowczego tekstu informującego o warsztatach – nie był on wpisany w działania ruchowe. Możliwe, że gdyby w warsztatach wzięły udział osoby z widocznymi niepełnosprawnościami, ich przebieg i tematy byłyby inne. Nie zmienia to faktu, że praca Żeglickiej, sama jej obecność w przestrzeni wystawy, praktyka poszukiwania widoczności osób z niepełnosprawnością oraz pytanie o to, w jaki sposób są one widoczne, zadziałały w *Politykach (nie)dostępności*. Praca ta była procesem, który stał się elementem tworzenia instytucji sojuszniczej i wspólnej przestrzeni dla osób z niepełnosprawnością i bez niepełnosprawności. Była ćwiczeniem z intymności dostępności – wspólnego spoglądania różnorodnych ciał i osób na ableistyczny świat. Była oparta na relacjach – uczestniczek procesu ze sobą nawzajem, z Katarzyną Żeglicką, z pracami artystek z niepełnosprawnością. Przez współbycie ze sobą uczestniczki miały szansę na wypraktykowanie uważności na siebie nawzajem, potrzeby

własne i innych, a także odkrywanie ich we wspólnej prezentacji na wystawie. W końcu *Weź się przesun!* było próbą otwarcia zarówno uczestniczek procesu, jak i osób przyglądających się mu (na ulicach Poznania i w galerii) na potencjalne współzależności, konieczność świadomego współbycia w świecie, którego nie możemy zmienić, a możemy w nim funkcjonować tylko dzięki wzajemnej trosce.

Katarzyna Żeglicka mówi o sobie, że jest wypaloną aktywistką. Przyglądając się jednak jej praktyce na tle twórczości innych artystów i artystek z niepełnosprawnościami, można zauważyć, że stale jest w niej obecny aspekt walki o prawa osób z niepełnosprawnościami. Przez swoją (nie)obecność, hiperwidzialność i częściową niewidzialność, Żeglicka nie zgadza się z zasadami kształtowania przestrzeni publicznej i powtarza postulaty, które mogą – choćby trochę – wpłynąć na zwalczanie ableistycznego porządku społecznego.

BIBLIOGRAFIA

- Abrams, Kathryn, *Performing Interdependence: Judith Butler and Sunaura Taylor in the Examined Life*, „Columbia Journal of Gender and the Law” 2012, t. 21, nr 2.
- AGNES Talks: *See for Yourself Artist Talk with Carmen Papalia*, Agnes Etherington Art Centre, 2.4.2020, https://youtu.be/ej_zW7LjH4 [dostęp: 2.02.2023].
- Butler, Judith; Taylor, Sunaura, *Interdependence*, [w:] *Examined Life: Excursions with Contemporary Thinkers*, red. A. Taylor, The New Press, New York 2009.
- Taylor, Astra, reż., *Examined Life*, 2008.
- Garland-Thomson, Rosemarie, *Gapienie się. O tym jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym*, tłum. K. Ojrzyńska, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020.
- Godlewska-Byliniak, Ewelina, *Niepełnosprawność i aktywizm. Performatywna siła protestu*, „Teksty Drugie” 2020, nr 2.
- Jarosz, Ewelina, *Praca udostępniania i empatii*, „Czas Kultury” 2022, nr 5, <https://czaskultury.pl/artukul/praca-udostepniania-i-empatii/> [dostęp: 1.03.2023].

Kuppers, Petra, *Dekonstrukcja obrazów: performatywność niepełnosprawności*, przeł. K. Gucio, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017.

Król, Agnieszka, *Niepełnosprawność, macierzyństwo, opieka. Autonomia reprodukcyjna i doświadczenia macierzyństwa kobiet z niepełnosprawnościami w Polsce*, Kraków 2020, s. 62, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/248154/krol_niepelnosprawnosz_macierzynstwo_opieka_2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 1.03.2023].

Mingus, Mia, *Access Intimacy, Interdependence and Disability Justice*, 12.04.2017, <https://leavingevidence.wordpress.com/2017/04/12/access-intimacy-interdependence-and-disability-justice/> [dostęp: 1.03.2023].

Mingus, Mia, *Access Intimacy: The Missing Link*, 5.05.2011, <https://leavingevidence.wordpress.com/2011/05/05/access-intimacy-the-missing-link/> [dostęp: 1.03.2023].

nierodzińska, Zofia, rozmowa przeprowadzona na potrzeby badań, 9.06.2022(a).

nierodzińska, Zofia, tekst kuratorski do wystawy, 2022 (b), <https://arsenal.art.pl/exhibition/polityki-niedostepnosci/> [dostęp: 1.03.2023].

Examined Life, red. A. Taylor, The New Press, Nowy Jork 2009.

Paterson, Mary, *Noëmi Lakmaier: appearance, representation and identity*, czerwiec 2012, <https://www.hydar dewachi.com/one-morning-in-may/> [dostęp: 28.02.2023].

Papalia, Carmen, *Practicing Accessibility* [rozmowa przeprowadzona przez Jacqueline Bell, „FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism” 2016, nr 5, <http://field-journal.com/issue-5/an-interview-with-carmen-papalia> [dostęp: 2.02.2023].

Papalia, Carmen, *An Accessibility Manifesto for the Arts*, „Canadian Art” 2.01.2018, <https://canadianart.ca/features/access-revived/canadianart.ca> [dostęp: 1.03.2023].

Waligóra, Katarzyna, *Na żywo!*, „Dialog”, 15.05.2020, <https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/na-zywo> [dostęp: 1.03.2023].

Żeglicka, Katarzyna, rozmowa przeprowadzona na potrzeby badań, 20.05.2022.

Żeglicka, Katarzyna, rozmowa przeprowadzona na potrzeby badań, 30.10.2023.

Tekst przygotowany przez Jakuba Studzińskiego i Izabelę Zawadzką w ramach współpracy z Małopolskim Instytutem Kultury w Krakowie.



Wzór cytowania:

Zawadzka, Izabela, *Współbycie w chodzeniu – ćwiczenia z intymności dostępności*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, DOI: 10.34762/svb1-dh59.