

Z numeru: **Didaskalia 178**

Data wydania: grudzień 2023

DOI: 10.34762/svb1-dh59

Źródło:

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

/ ŻEGLICKA

## Współbycie w chodzeniu - ćwiczenia z intymności dostępności

Izabela Zawadzka | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

### **Intimate Presence in Walking - Exercises in Access Intimacy**

The main topic of the article are walking performances by artists with disabilities (Carmen Papalia and Noëmi Lakmaier). The author pays particular attention to Katarzyna Żeglicka's performance *Weż się przesuń (C'mon, move yourself!)* presented at the Arsenal Gallery in Poznań in 2022. It had the formula of a walking relay that takes place in the space of the exhibition *Politics of (In)Accessibilities. Citizens with Disabilities & Their Allies*. In her reflections, the author refers to the concept of access intimacy developed by Mia Mingus, Carmen Papalia's idea of *Open Access* and Sunaura Taylor and Judith Butler's reflections on the interdependence of walking.

Keywords: walking performance; artistic people with disabilities; access intimacy; accessibility; interdependence

# Spacery dostępne

Spacery artystyczne (czy szerzej – performanse chodzone) mają wielki potencjał inkluzywny. Prostota działania i wykorzystywania przestrzeni sprawiają, że można je łatwo adaptować do potrzeb osób z niepełnosprawnościami (dalej: OzN), a artyści z niepełnosprawnościami mogą je realizować bez większych trudności. Performanse chodzone to działania, w których przemieszczanie się uczestników lub/i performerów jest podstawowym elementem dramaturgii. Przybierają różnorodne formy (przejścia indywidualne i grupowe, oparte na sferze dźwiękowej i multisensoryczności, z udziałem przewodnika, z mapą lub skryptem w postaci instrukcji), wykorzystują różne miejsca (wnętrza budynków i przestrzenie otwarte), związane są z konkretnym miejscem albo mogą być wykonywane gdziekolwiek, aktywują przestrzeń miejską i obszary wiejskie. Łączy je wykorzystanie chodzenia jako kluczowego elementu konstrukcyjnego.

Performanse chodzone realizowane przez artystów z niepełnosprawnościami bardziej niż inne przyciągają uwagę osób postronnych, które nie orientują się, na co przypadkowo natrafili. Inność ciał z niepełnosprawnością przyciąga wzrok (por. Garland-Thomson, 2020). Niestandardowe działania w przestrzeni publicznej wykonywane przez nienormatywne ciała stają się bardziej widoczne i wystawione na oglądanie. Jednocześnie prowokują pytanie, czym są standardowe działania, kto wprowadza normy i kto zostaje z nich wykluczony.

Dla zrozumienia specyfiki performansów chodzonych tworzonych przez artystów z niepełnosprawnościami przydatna może być wprowadzona przez Petrę Koppers kategoria hiperwidoczności OzN<sup>1</sup>. Badaczka zauważa

podwójną obecność i widzialność artysty z niepełnosprawnością: „jest niewidzialny jako czynny uczestnik sfery publicznej oraz hiperwidoczny i natychmiastowo kategoryzowany” (2017, s. 17). Z jednej strony nie ma dostępu do swobodnego korzystania z przestrzeni publicznej na takich prawach jak osoby bez niepełnosprawności. Z drugiej – jego pojawienie się w działaniu jest niezwłocznie dostrzeżone, skupia na sobie uwagę. Kuppers wiąże to z przełamywaniem „stereotypu biernej niepełnosprawności” (tamże), co łączy się z przejściem kontroli nad własnym wizerunkiem i zerwaniem z medycznym i charytatywnym modelem postrzegania OzN.

Ewelina Godlewska-Byliniak korzysta z kategorii hiperwidoczności Kuppers do 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 szczególności sposobem 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 (2020, s. 111).

Analogiczna 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

OzN nie tylko zachęcają do poszukiwania i eksplorowania przestrzeni w sposób inny niż codzienny (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 warsztatów, realizowane w ramach wystawy *Polityki (nie)dostępności. Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznice* w poznańskiej Galerii Arsenał. Zakończyło się otwartym dla publiczności performansem chodzonym.

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

## **Intymna widzialność chodzenia**

Katarzyna Żeglicka nazywa siebie *crip* i *queer* pedagożką teatru. Jest tancerką, aktywistką i animatorką kultury, trenerką WenDo (techniki samoobrony dla kobiet i dziewcząt). Jeszcze przed akcją w Arsenale stworzyła performans chodzony. W 2021 roku w ramach projektu *Pieszymaj* zaprezentowała *Już leceć!*<sup>2</sup>. Jak pisała w zapowiedzi: „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”<sup>3</sup>. *Już lece!* było rozciągniętym w czasie 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 ukończyła trasy. Oparła 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 półtoragodzinną walką z równowagą i warunkami atmosferycznymi była godna podziwu (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 Gherkin<sup>4</sup>. Ubrana w grafitowy garnitur i liliową koszulę czołgała się przez ulice Londynu.

Według mapy Google trasa, którą wyznaczyła sobie artystka, mierzy około ośmiuset metrów, a jej przejście powinno zająć jedenaście minut. Po siedmiu godzinach Lakmaier znajdowała się mniej więcej w połowie trasy i zakończyła performans. Wykończona, w podartym ubraniu i z rozczochranymi włosami oparła się o budynek i zapaliła papierosa.

Przejście Lakmaier i *Już lece!* 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:

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 nie pasując do przyjętych norm, staje się jednocześnie widoczne i wyparte. Prostota akcji i jej niecodzienność, nieprzystawalność do norm, wyzwalają skrajne reakcje publiczności - od aktywnego niezwracania uwagi na obecność artystki i odwracanie wzroku, po chęć pomocy i niezrozumienie jej odrzucenia.

W *Już lecę!* 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 spacerujących po starym pasie startowym. 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: Żeglicka stała się niewidoczna dla większości spacerowiczów. Kiedy jednak ktoś przypadkowo zatrzymał wzrok na idącej w zwolnionym tempie artystce, jej obecność stawała się magnetyzująca. Działanie nie było spektakularne – w zatłoczonym miejscu rezonowało z niewielką grupą 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 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 określa się mianem artysty sztuk niewizualnych (*non-visual artist*). Papalia w swoich performansach chodzonych proponuje osobom uczestniczącym odejście od hegemonii wzroku i otwarcie się na inne zmysły w odbiorze sztuki i przestrzeni. Ale dla osób postronnych performanse Papalii są nad wyraz widowiskowe, hiperwidzialne i zwracające uwagę.

Jednym z jego najśłynniejszych projektów jest *Blind Field Shuttle*: wspólne przejście grupy liczącej 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 potrzebująca pomocy w przewodnika grupy. Z drugiej zmusza uczestników nie tylko do aktywizacji pozawzrokowych zmysłów, 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. Tym samym Papalia uwidacznia 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 preferencje dotyczące wytwarzania sieci relacji, w których chciałby pracować i tworzyć. Przedstawiane instytucjom postulaty wpływały na przemodelowanie 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 ucieleśnionym 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 radykalnej przebudowy władzy. Wymaga to zredefiniowania 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 prowokują pytanie o otwartość instytucji, dostępność przestrzeni i jej status publiczny. Wskazują, że publiczny nie zawsze jest równoznaczny ze społecznym, a publiczność jest zdefiniowana przez instytucje jako wąska, elitarna 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 dostępności<sup>5</sup> 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 dostrzeżeniu przede wszystkim podmiotowości drugiej osoby oraz na próbie znalezienia wspólnego pola dostępu.

Czasami intymność dostępności nie znaczy nawet, że coś jest w stu procentach dostępne. Czasami polega na tym, że obydwoje 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 służącym do usamodzielnienia i wyzwolenia OzN, a nie tylko włączenia ich do świata osób bez niepełnosprawności. Tworzy warunki do przekształcania układu sił, 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 dyskursu czy wiedzą z zakresu studiów nad niepełnosprawnością, ableizmem czy dostępnością. Wyraźnie rozróżnia ją od chęci pomocy, przymusowego wdrażania 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 –

wykracza poza myślenie o dostępności jako zwalczaniu barier architektonicznych, poszerzając je o kwestie relacji z OzN i ich zrozumienia, zhumanizowania i upodmiotowienia. To świadome zaobserwowanie wpływu ableizmu na rzeczywistość i współbicie z OzN w świecie, który jest podporządkowany ableistycznym regułom. To postawa solidarności, zauważenia wzajemnych potrzeb i poszukiwanie możliwości wzajemnego wsparcia w ich spełnianiu. Jednocześnie jest zmianą kierunku oddziaływania; „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 autorski performans *Rezonans kontrastu*, w którym porusza temat opresji wobec kobiet (również kobiet z niepełnosprawnościami) w Polsce.

Obok efemerycznych wydarzeń – takich jak akcje Żeglickiej – na wystawie w Arsenale zaprezentowano jedenaście prac poruszających kwestię niepełnosprawności. W przeważającej części są one artystycznym zapisem osobistego doświadczenia (Pamela Bożek, Kolektyw Nurkowy Bojka, Daniel Kotowski, Grupa Nowolipie, Paulina Pankiewicz & Grzegorz Powałka, Joanna Pawlik, Rafał Urbacki, Karolina Wiktor, Liliana Zeic). Zasadę tę przełamał

cykl fotografii Artura Żmijewskiego, pokazujących nagich mężczyzn bez niepełnosprawnościami i z niepełnosprawnościami – w sposób jednocześnie uprzedmiotawiający i estetyzujący<sup>6</sup>.

*Polityki (nie)dostępności* były przykładem działania, które mogłoby stanowić odpowiedź na postulaty intymności dostępności. Widoczne jest to już w sposobie mówienia o wystawie. Zofia nierodzińska<sup>7</sup>, inicjatorka projektu i w tym czasie zastępczyni dyrektora Arsenau, w metryce wystawy jest wpisana jako asysta. Jest to istotny gest podkreślający jej rolę akuszerki procesu, osoby wspierającej artystów i nienarzucającej im swojej kuratorskiej wizji.

W rozmowie nierodzińska podkreśliła, że *Polityki (nie)dostępności* były współtworzone przez zaproszonych artystów. Zamiast czerpać z rozwiązań innych instytucji, kuratorka-asystentka otwierała rozmowę na wynajdywanie jak najlepszych 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 chodzoną po ekspozycji.

Oglądając wystawę, można w kilku momentach zauważyć jej związki z chodzeniem. Najbardziej oczywisty to ruch zwiedzających. Jak wspomina nierodzińska, ważne dla niej było opracowanie audiodeskrypcji poruszania się po wystawie – od momentu wejścia do budynku do chodzenia po ekspozycji<sup>8</sup>. Decyzja o opracowaniu szczegółowego opisu trasy przejścia po wystawie zmusiła galerię do doszlifowania planu aranżacji wystawy dużo wcześniej niż zwykle. 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 dryfów, które artystka realizowała wspólnie z niewidomym biegaczem Grzegorzem Powalką. Złączeni 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 wskazuje kierunek myślenia o ekspozycji – 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), istotny 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), snują rozważania na zadane przez nią tematy. Kluczowym dla nierodzińskiej segmentem 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 okupują cały ekran. Butler decyduje się na dzielenie ramy. Ustawia się raczej jako interlokutorka niż główny podmiot, na pierwszy plan wysuwając Sunaurę Taylor – aktywistkę z niepełnosprawnością, siostrę reżyserki – której praca może na pierwszy rzut oka wydawać się niezwiązana z jej własną (2012, s. 73).

Butler i Sunaura Taylor, poruszająca się na wózku z powodu artrogrypozy, 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 go używa” (Taylor, 2008). Kolejne minuty rozmowy (której poszerzona wersja została spisana i opublikowana w towarzyszącej filmowi książce pod tym samym tytułem [zob. Taylor, 2009]) dotyczą z jednej strony stosunkowo dużej dostępności architektonicznej miasta (San Francisco w rozmowie jest nazywane jednym z najbardziej przyjaznych osobom z niepełnosprawnościami miast), 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 pozorność poczucia niezależności osób bez niepełnosprawności. Mijając porzucony na jednej z bocznych uliczek but, rozmówczynie 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 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 performansów 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 przeważającej większości przypadków) wiąże się z korzystaniem z wyposażenia niebędącego organiczną częścią ciała, można uznać za spacer każde przemieszczanie się: w obuwiu sportowym, na szpilekach, 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 second handu 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 zdejmować swetra i ponownie go wkładać. Ta 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 zaspokajaniu podstawowych potrzeb. Samo rozpoznanie, że świat jest skonstruowany w ten sposób, pozwala na zerwanie z wyobrażeniem o niezależności OzN i konieczności ich szczególnego traktowania. Pomocy i wsparcia potrzebujemy wszyscy. Pytanie, jakie są nasze potrzeby i jak możemy wzajemnie asystować sobie w ich spełnianiu. Wspólny spacer Taylor i Butler jest ucieleśnieniem współzależności na kilku płaszczyznach: „współzależności interpersonalnej, współzależności teoretycznej między teorią gender a teorią niepełnosprawności, współzależności między oporem a

reformą” (Abrams, 2012, s. 73).

## ***Weź się przesuń!***

Współbycie, współzależność, wzajemna troska i uważność na swoje potrzeby były widoczne w *Politykach (nie)dostępności*. Były również istotnymi tematami w trzydniowym procesie warsztatowym Katarzyny Żeglickiej zatytułowanym *Weź się przesuń!*. 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 – burzyć<sup>9</sup>.

W tym opisie kryje się duży potencjał w zakresie krytyki instytucjonalnej, co zbliżałoby performans kończący warsztaty do praktyki Carmena Papalii. Odzyskanie swojego miejsca w instytucji publicznej i cielesna 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 covidu, metody promocji, sposób opracowania informacji o warsztatach). W związku z tym Żeglicka zmieniła pytanie wyjściowe. 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 grupy<sup>10</sup>.

Pierwszego dnia Żeglicka wraz z warsztatowiczkami pracowała w salach ekspozycyjnych, wykonując serię ćwiczeń uważności (na siebie nawzajem, na własne ciało, na przestrzeń). Na dwa kolejne dni praca przeniosła się poza 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 rezonują z hasłem „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 przykuć obce spojrzenia. Żeglicka w rozmowie zwracała uwagę na nieprzychylnie reakcje przechodniów i ich nieufność wobec działań. Wspomina, że to niespotykane zachowanie było komentowane („Chyba jakieś wariatki!” [Żeglicka, 2023]) i tworzyło dystans.

Choć Żeglicka nie sięga po termin hiperwidzialności, jej opis 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 norm) stawała się wyznacznikiem niepełnosprawności. Obserwacja Żeglickiej jest powtórzoną 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 swoich lęków i obaw na działanie. Uczestniczki przygotowały transparenty 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 były podobne do tych z pierwszego dnia (nieruchome stanie przy ulicy, anektowanie pasów na przejściu dla pieszych), uwidocznienie tematu działania za pomocą transparentu wpłynęło na zmianę jego postrzegania.

Nie jestem pewna, czy to postrzeżenie było tożsame ze spostrzeżeniami Żeglickiej. Performerki nie konfrontowały swoich przypuszczeń z przechodniami, nie można z pełnym przekonaniem stwierdzić, że rozpoznana przez nie pierwszego dnia nieprzychylność była prawdziwa, czy może odczytana przez emocje i reakcje performerek. Opieram się jedynie na obserwacjach Żeglickiej, jej relacji i interpretacji sytuacji. Według niej, gdy rozmawiały w grupie o obu dniach pracy, wszystkie 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 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 interpretowane 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 stacje 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* Pamelii Bożek.

# Sztafeta

Performans *Weź się przesun!* 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 rekonstruuje na podstawie rozmów z nierodzińską i Żeglicką oraz niewielkiego materiału archiwalnego Arsenau (nie powstała pełna dokumentacja 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 roku<sup>11</sup>.

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 publicznością, wzmacniały poczucie jedności i wspólnotowości grupy, w której nie ma podziałów na scenę i widownię.

Po krótkiej sekwencji grupa przemieściła się do instalacji Liliany Zeic, pracy osoby sojuszniczej. *Na dębach rosą jabłka* to leżący na podłodze obiekt o wydłużonych, roślinnych kształtach, przypominający kaktus wykonany ze słomy. Przy nim wisiała biała tkanina z wydrukowanym uproszczonym powtórzeniem obiektu, oraz umieszczonymi wokół niego słowami kluczami, które „związane są bezpośrednio z doświadczeniami przetwarzania traumy poprzez nienormatywne praktyki seksualne, czyli praktyki BDSM”<sup>12</sup>. Praca Zeic była „symbolem queerowego ciała przetwarzającego traumę, nienormatywnego ciała będącego w traumie”<sup>13</sup>. Kolejna para wyszła z zwisającej z sufitu tkaniny i bardzo powoli zaczęła się do siebie zbliżać. Performerki 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 koncentracja na działaniu skupiała uwagę osób obserwujących (nierodzińska, 2022a).

Ostatnim etapem sztafety była praca Pameli Bożek *Nie wszystko złoto*, na którą składa się fotograficzny autoportret owiniętej w złoty materiał 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 pracą.

Boże, weź się przesun!

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 przesun! (Żeglicka, 2022)

powtarzały kilkakrotnie z różną intencją i energią. Nierodzińska wspomina tę sekwencję jako najbardziej niepokojącą, Żeglicka pamięta ją najdokładniej. Działanie było intensywne, korespondujące z prezentowaną pracą. Wywoływało niepokój i fascynację. Stylizowany na modlitwę tekst wzmacniał obraz matki z dzieckiem na rękach, tworząc parareligijną sytuację celebracji. Wraz z rosnącą intensywnością działanie zrywało ze spokojną i czułą atmosferą poprzednich sekwencji.

Tym kończył się performans. Wszystkie performerki zgromadziły 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 *Weź się przesun!* uwzględniała specyfikę performansu chodzonego. Ruch performerek i choreografia wpisywały się w architekturę ekspozycji. Nierodzińska waha się przed nazwaniem przystanków przy poszczególnych pracach stacjami. Zaznacza, że nie wszyscy widzowie szli z

grupą. Niektórzy przypatrywali się performerkom z oddali, inni podchodzili do nich blisko. Taka struktura zakłada swobodę i samodzielne decydowanie o sposobie przechodzenia uczestników spaceru-sztafety. Formą była bliska oprowadzaniu po wystawie, tyle że autorskie narracje o poszczególnych pracach były wychoreografowanym ruchem. Ucieleśniały podejmowane w pracach tematy, ale też tworzyły własne, uzupełniająco-poszerzające konteksty.

Sztafeta Żeglickiej i warsztatowiczek wybija się na tle innych omawianych tu przykładów performansów chodzonych. Jest realizowana przez ciała bez niepełnosprawności, które poruszają się po przestrzeni ekspozycyjnej, w której prezentuje się 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 realnych 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 bezskutecznie negocjowała zmianę sali. Przyznaje jednak, że mimo obaw i początkowego oporu, czerwona przestrzeń świetnie zgrała się 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 na wystawie, 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 przesuń!* 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 kwestionuje zasady kształtowania przestrzeni publicznej i powtarza postulaty, które mogą – choćby odrobinę – przyczynić się do zwalczania ableistycznego porządku społecznego.

Wzór cytowania:

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

## Autor/ka

**Izabela Zawadzka** (izabela.j.zawadzka@gmail.com) - menedżerka kultury, teatrolożka, kuratorka wydarzeń performatywnych. Badaczka performansów chodzonych w przestrzeniach miejskich oraz instytucjach wystawienniczych. Doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. ORCID: 0000-0002-8425-0888.

## Przypisy

1. Ang. *hipervisibility* - w języku polskim określana jako hiperwidoczność lub hiperwidzialność.
2. Powtórzony w 22 lipca 2023 roku.
3. Dossier performansu dostępne na stronie: <https://www.kzeglicka.com/taniec> [dostęp: 1.03.2023].
4. Dokumentacja wideoperformansu dostępna on-line: [https://www.youtube.com/watch?v=SPGoaBMH60s&ab\\_channel=HydarDewachi](https://www.youtube.com/watch?v=SPGoaBMH60s&ab_channel=HydarDewachi) [dostęp: 28.02.2023].
5. Funkcjonująca po polsku również jako „intymność dostępu”, zob. konferencja *Transformacja. Jak zmieniamy szkoły teatralne?* zorganizowana przez Akademię Teatralną w Warszawie, <https://transformacja.at.edu.pl/program-konferencji/> [dostęp: 2.11.2023].
6. Zestawienie pracy Żmijewskiego z pracami innych twórców wzbudziło pewne kontrowersje w środowisku artystów z niepełnosprawnościami, o czym wspominają zarówno nierodzińska, jak i Żeglicka.
7. Zapis nazwiska zgodny z tekstami podpisywanymi przez nierodzińską.
8. Opisy audiodeskryptywne powstały we współpracy z Fundacją Kultura bez Barrier oraz Remigiuszem Kozińskim.
9. Informacja o warsztatach dostępna na stronie Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu: <https://arsenal.art.pl/event/wez-sie-przesun-performatywne-przekształcanie-niedostępnych-przestrzeni/> [dostęp: 1.03.2023].
10. W warsztatach i pokazie końcowym wzięły udział: Misia Żurek, Monika Wińczyk, Natalia Klupp, Agata Tomorowicz, Wiktoria Sobora i Magdalena Przybylska.
11. *Karolina Wiktor AD*, Galeria Miejska Arsenał, 9.02.2022, [https://youtu.be/Wo94\\_shP4EU](https://youtu.be/Wo94_shP4EU) [dostęp: 1.03.2023].
12. *Liliana Zeic AD*, Galeria Miejska Arsenał, 9.02.2022, <https://youtu.be/Fxh07mZoKkI> [dostęp: 1.03.2023].
13. Tamże.

# 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\\_zW7LjJh4](https://youtu.be/ej_zW7LjJh4) [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.

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, [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/248154/krol\\_niepelnosprawnosc\\_macierzynstwo\\_opieka\\_2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/248154/krol_niepelnosprawnosc_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, 9.06.2022a.

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

*Examined Life*, red. A. Taylor, The New Press, New York 2009.

Paterson, Mary, *Noëmi Lakmaier: appearance, representation and identity*, czerwiec 2012, <https://www.hywardewachi.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].

Taylor, Astra, reż., *Examined Life*, 2008.

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.

---

**Źródło:**

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