didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 181/182**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2024
DOI: 10.34762/jwks-8f36
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/estetyka-horyzontalna-i-lozkowy-aktywizm-pandemiczna-wywrotowa-horyzontalnosc

/ KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

Estetyka horyzontalna i łóżkowy aktywizm. Pandemiczna wywrotowa horyzontalność

Magdalena Zdrodowska | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Prezentowane w niniejszym bloku artykuły powstały jako odpowiedź na call for papers *Kalekowanie sztuk performatywnych* pod redakcją Katarzyny Ojrzyńskiej i Moniki Kwaśniewskiej. Cykl publikowany od numeru 178 będzie kontynuowany do końca 2024 roku. Wybrane artykuły zostaną zredagowane w języku prostym przez Jakuba Studzińskiego w ramach współpracy z Małopolskim Instytutem Kultury.

Horizontal aesthetics and bed activism. Pandemic subversive horizontality

During the quarantines caused by the COVID-19 pandemic, artists without disabilities resorted to tactics considered as appropriate for art and activism by people with disabilities. They cripped artistic practice using strategies that had been developed for years by artists and activists with disabilities. In this essay I intend to analyse examples of such cripping practices. I will take the categories of horizontal aesthetics and bed activism as a starting point in order to point out the tension between temporality and chronicity as decisive in the context of the cripping of art (and other activities in public space). I also intend to point out that the creative strategies in question have deeper roots going back to 20th century neo-avant-garde practices.

Keywords: disability; crip; art; activism; COVID-19

Manifest *Kto mi daje prawo do bycia crip* Katarzyna Żeglicka rozpoczyna od rozpoznania:

> Może się mylę, ale na polskim podwórku crip zaczął być modny. Mam wrażenie, że odmienia się go przez wszystkie przypadki. […] Pełnosprawna, heteronormatywna i neurotypowa większość kalekuje mainstream, zanim zrobiła to społeczność osób z niepełnosprawnościami. Czytam o tym w artykułach czy opisach wydarzeń. […] Kalekowanie zostało skolonizowane (2023).

Słowa artystki odczytuję jako krytykę przejęcia *cripu* jako kategorii estetycznej oraz tożsamościowej przez twórczynie i twórców oraz komentatorki i komentatorów, którzy nie identyfikują się jako osoby niepełnosprawne i w odniesieniu do twórców bez niepełnosprawności. Żeglicka nie podaje jednak konkretnych przykładów takich przechwyceń, ukierunkowując tekst na własne doświadczenie.

Podzielam spostrzeżenie Żeglickiej co do przenikania kalekujących działań praktykowanych w sztuce osób niepełnosprawnych do głównego nurtu (sztuki, performansu, aktywizmu, akademii), jak i towarzyszące mu pominięcie historii i dziedzictwa osób z niepełnosprawnościami i ich wspólnot. Chciałabym jednak zaproponować odmienny sposób odczytania tego zjawiska. Widzę je bowiem raczej jako wynajdywanie kalekujących strategii przez osoby bez doświadczenia niepełnosprawności niż zawłaszczanie. Co więcej, kalekujące formy działań artystycznych odnaleźć można w XX-wiecznej kontrkulturze, a ich charakter koresponduje z obecnym zwrotem ku powolności i odpoczynkowi, zarówno tym sprzeciwiającym się kapitalistycznej produktywności, jak i monetyzującym

różne wcielenia kultury *slow*. Wybrzmiał on także w czasie obostrzeń w związku z pandemią COVID-19 – i to właśnie covidowe kwarantanny uznaję za przyczynę trendu wykorzystywania tych praktyk zarówno przez artystów, jak i instytucje kultury.

Poniżej wskazuję elementy, które uznaję za istotne w kalekowaniu sztuki oraz propozycje teoretyczne wykorzystywane w ich analizie. Stawiam roboczą tezę, że współczesna sztuka kalekowana jest przez artystów i artystki z niepełnosprawnościami, a także tych/te bez osobistego doświadczenia niepełnosprawności, ale i bez chęci świadomego przejęcia kalekujących strategii. Zakładam, że obydwie grupy sięgają po podobne środki, które wynikają lub wywodzą się z sytuacji braku i ograniczenia, a tym, co ich/je odróżnia, jest perspektywa czasowa owego ograniczenia. Ta w przypadku osób sprawnych najczęściej bywa tymczasowa (jak w trakcie pandemicznych kwarantann), zaś dla wielu osób z niepełnosprawnościami jest chroniczna.

Czym jest kalekowanie (sztuki)?

Sztuka osób niepełnosprawnych jest transgresyjna, ponieważ wpisane jest w nią przekroczenie stereotypowych wyobrażeń o tym, kto może być artystą, kto ma realnie dostęp do sfery i przestrzeni publicznej, edukacji i instytucji potwierdzających profesjonalny charakter pracy, i w końcu: czyją pracę uznajemy za krytyczną, artystyczną ekspresję, a czyją za element wspomagający terapię.

Sztuka osób z niepełnosprawnościami jest transgresyjna także w tym, że często projektowana jest nie tyle wokół produktu końcowego – dzieła, spektaklu, performansu – ile procesu twórczego, który wspiera

współzależność, relacyjność, kolektywność i współpracę. Jednym ze sztandarowych przykładów takiego procesu twórczego są portrety osób niepełnosprawnych malowane przez Rivę Lehrer, amerykańską artystkę z niepełnosprawnością. Przywodzą one na myśl renesansową tradycję, w której osoba portretowana osadzona jest w przestrzeni wypełnionej obiektami oddającymi jej zainteresowania, wyznawane wartości czy społeczny status. W pracy Lehrer istotny jest jednak nie tylko gotowy produkt (portret), choć to właśnie obrazy są wystawiane w galeriach, reprodukowane i poddawane analizom, ale także, w nie mniejszym stopniu, proces ich powstawania. Artystka pisze, że „jest to proces oparty na cykliczności i współpracy" (2022a), a swoją metodę opisuje tak:

> Przez dziesięciolecia moi portretowi współpracownicy [pokreślenie moje] wchodzili w zacisze mojego domowego studia i uczestniczyli w intensywnych, głębokich sesjach na żywo. Wierzę, że prawdziwym produktem portretu nie jest obiekt, ale wymiana między artystką a współpracownikiem. Intymność jest podstawą tego, co robimy (2022b).

Lehrer wielokrotnie spotyka się z osobami, które portretuje, rozmawia z nimi, dzieli własną przestrzeń, pozwala im czasowo zamieszkać w swoim domu. Opowiadając o swojej pracy eksponuje relacyjność, uwspólnia proces twórczy poprzez określenie portretowanych osób jako współpracowników, którzy w jej domu są nie tylko modelami i modelkami oraz rozmówcami i rozmówczyniami, ale także gośćmi i gościniami.

Co istotne, praktyka Lehrer w radykalny sposób eksponuje intymną, domową przestrzeń, tymczasowo i cyklicznie dzieloną w ramach procesu twórczego,

co odróżnia ją od pracowni jako miejsca poza domem, związanego z sprofesjonalizowaną produkcją artystyczną.

Medialne zapośredniczenie kontaktu, odbywającego się w czasie pandemii COVID-19 w trybie online, było dla Rivy Lehrer doświadczeniem istotnie zaburzającym dotychczasowy tryb pracy. Z powodu pandemicznych obostrzeń na portretowe sesje umawiała się przed ekranem komputera. Efektem takiej współpracy jest portret Alice Wong, amerykańskiej niepełnosprawnej eseistki i aktywistki[1]. Portret przedstawia Wong w elektrycznym wózku, z maską wspomagającą oddychanie, czyli ze stałymi elementami jej codziennego funkcjonowania i charakterystycznymi atrybutami jej medialnej persony. Wong umieszczona została wewnątrz interfejsu komunikatora wideo, pośród innych elementów komputerowego pulpitu. Lehrer w 2022 roku tak podsumowała pandemiczny okres swojej pracy:

> po kilku miesiącach paniki opracowałam metody, które pozwoliły mi wytrwać. Zaczęłam od robienia portretów przez Zoom, rysując moich współpracowników w prostokącie ekranu laptopa. Były to dobre rozmowy, ale nie do końca takie, jakie prowadzimy, gdy jesteśmy razem; odrobinę mniej płynne i szczere (2022b).

Doświadczenie oceniła jako zaburzenie swojego trybu pracy opartego na relacji i gościnności, choć w rozmowie z Wong zauważyła, że pandemia pozwoliła jej dostrzec, iż jej dotychczasowa metoda pracy wykluczała niektóre osoby. Na przykład winda i łazienka w jej domu, które nie są dostosowane do potrzeb użytkowników elektrycznego wózka, nie pozwoliłyby Wong na odwiedziny i czasowe zamieszkanie z Lehrer.

Kolejne kwarantanny zakłócały normatywne cykle funkcjonowania przedsięwzięć kulturalnych i wymuszały przenoszenie ich do sieci. Odbiorcy i instytucje finansujące sztukę przyjęły i uznały relacyjność oraz eksponowanie przestrzeni prywatnej jako pełnoprawnej sceny. Artyści zwrócili się ku własnym ciałom, intymnemu otoczeniu i powszechnie dostępnym narzędziom, jak smartfony czy kamery internetowe. Ich strategie, taktyki, a także środki, których używali, przypominają relacyjny, zakorzeniony w ciele i jego kondycji oraz związany z domową przestrzenią i niedrogimi narzędziami charakter twórczości osób niepełnosprawnych.

Twórcy i twórczynie z niepełnosprawnościami, poza pandemicznymi obostrzeniami funkcjonujący często w sytuacji ustawicznego niedoboru, braku i niedostępności, wypracowują strategie i mechanizmy działania, które wspierają ich indywidualnie i wspólnotowo. Dotyczy to nie tylko działań artystycznych, ale i codziennych strategii przetrwania w świecie, którym rządzi nie tyle nadmiar, ile niedobór. Arseli Dokumaci, etnografka i badaczka studiów o niepełnosprawności, pisze o kurczeniu się (*shrinkage*), które definiuje jako „zmniejszenie lub ograniczenie w stosunku do zakresu lub zasięgu, który był dostępny wcześniej” (2023, s. 18). Pogarszający się stan zdrowia lub pogłębiająca się niepełnosprawność powoduje kurczenie się możliwości, jakie daje otoczenie. Jakkolwiek sytuacja ograniczenia jest trudna i może być traumatyzująca, to Dokumaci zauważa, że wzbudza także kreatywność: „kiedy możliwości, jakie daje środowisko, kurczą się, a jego materialność zmienia się w zbiór nie tyle możliwości, ile ograniczeń, otwiera się improwizacyjna przestrzeń performansu i pozwala nam wyobrazić sobie tę samą materialność w inny sposób” (tamże, s. 7). Badaczka opisuje przykłady codziennych improwizacji, jakie wypracowują osoby z niepełnosprawnościami (autorka prowadziła badania wśród osób żyjących z reumatoidalnym zapaleniem stawów i w chronicznym bólu) po to, aby

nawigować rzeczywistość, która daje im coraz mniej możliwości. Jak podkreśla, w obliczu kryzysu klimatycznego, zanieczyszczenia środowiska czy wojen, możliwości funkcjonowania w świecie zostają ograniczone nie tylko dla osób z niepełnosprawnościami. To prawdopodobna przyszłość wielu z nas. W tym kontekście codzienne improwizacje osób z niepełnosprawnościami wyznaczają potencjalne strategie radzenia sobie z kurczącymi się zasobami i możliwościami.

Jako radykalne, traumatyczne skurczenie się możliwości postrzegam także powszechne kwarantanny w czasie pandemii COVID-19. W ich czasie niejako spontanicznie sięgnięto po rozwiązania stosowane od dawna przez osoby z niepełnosprawnościami na gruncie edukacji, pracy, aktywizmu oraz działań artystycznych i performatywnych . Doskonałych przykładów takiego działania dostarcza sieciowy dokument *COVID E-lit: Digital Art During the Pandemic* (2022), montaż wywiadów, jakie Scott Rettberg, Ashleigh Steele, Søren Pold oraz Anna Nacher przeprowadzili z artystami pracującymi w obszarze literatury elektronicznej, a więc szeroko rozumianych praktyk literackich realizowanych w środowisku cyfrowym[2]. Twórcy zdają w nim relacje z pandemicznych doświadczeń zamknięcia, izolacji i niepewności zawodowej. Wskazują na rolę tęsknoty za bezpośrednim kontaktem i byciem w miejscach publicznych, poszukiwaniem nowych strategii twórczych i dostępu do odbiorców oraz zaburzaniem się granicy miedzy tym, co prywatne i publiczne. Praca w polu literatury elektronicznej wymaga specjalistycznej wiedzy i narzędzi, jednak niektóre z omówionych w dokumencie projektów realizowanych w czasie kwarantann operują cielesnością twórców, prostymi i dostępnymi narzędziami oraz praktyką możliwą do wykonania w najbliższym otoczeniu. Zwraca także uwagę wpisana w te działania relacyjność. Xtine Burrough w *I Got Up – Pandemic Edition 2020*, nawiązuje do projektu On Kawara *I Got Up* (1968-1979), w

ramach którego artysta codziennie wysyłał do dwójki przyjaciół kartki pocztowe z zanotowanym czasem wstania z łóżka. Burrough powtórzyła ten gest za pomocą telefonu komórkowego. Filmowała informacje o dacie i godzinie, które zapisywała na dłoniach, kartce czy na chodnikowych płytach podczas spaceru z psem albo układała z psich przysmaków, zjadanych następnie przez jej pupila. Jak podkreśla artystka, część codziennych rejestracji godziny wstania z łóżka planowała i aranżowała w formie zabawy z dziećmi, którymi ze względu na zamknięcie szkół i przedszkoli zajmowała się cały czas. W ten sposób autoreferencyjny gest Kawary został zamieniony w dziennik aktywności rodziny odsłaniający działania wspólnotowe, akty troski i opieki – jak gotowanie dla innych, zajmowanie się dziećmi lub psem. W projekcie Burrough widać także zwrot ku ciału i jego funkcjom, przede wszystkim oddychaniu. Rejestracja własnego oddechu była gestem znaczącym wobec symptomów, jakie wywoływał COVID-19, ale i gestem politycznym w kontekście zabójstwa George'a Floyda czy globalnych nierówności, o których pisał Achille Mbembe (2021). Annie Abrahams nagrywała własny oddech w ramach projektu *Pandemic Encounter*, zaś Anna Nacher i Victoria Vesna uruchomiły w 2021 roku projekt *Breath Library*, biblioteki oddechów, do której przekazać można rejestrację własnego oddechu, ale też wziąć udział we wspólnotowych spotkaniach/warsztatach/medytacjach prowadzonych online i ukierunkowanych na troskę. To użycie własnego ciała oraz wyeksponowanie czynności codziennych, błahych lub tak powszechnych, że zazwyczaj niezauważalnych, wynikało z tymczasowego skurczenia się możliwości, ale także z praktyki łączenia się w kolektywy oparte na opiece i trosce. Wszystko to silnie koreluje z permanentnym brakiem lub ograniczeniem, jakiego doświadczają twórcy z niepełnosprawnościami i sposobami radzenia sobie z tymi brakami.

Estetyka horyzontalna i łóżkowy aktywizm

Podczas dyskusji o alternatywnej motoryce w Centrum Sztuki Włączającej w 2023 roku Filip Pawlak, performer, aktywista i kurator z niepełnosprawnością, powiedział, że kategorie takie, jak „alternatywna motoryka" bywają wykorzystywane jako eufemizm pozwalający unikać określenia „niepełnosprawność [ruchu]". Ta ostatnia zaś, jak zauważa Pawlak, zdaje się często paraliżować komentatorów, którzy obawiają się stosowania wobec działań artystycznych osób niepełnosprawnych, g/Głuchych czy *crip* krytycznej perspektywy i aparatu krytycznego. Istnieją jednak propozycje teoretyczne, które dostarczają narzędzi opisu i analizy aktywności związanych z niepełnosprawnością, rozgrywających się na przecięciu sztuki i aktywizmu.

W tym miejscu chciałabym się przyjrzeć estetyce horyzontalnej proponowanej przez Noę Winter w artykułach *Aesthetics of Horizontal Access – An Ode to Lying Down in Art Spaces* (2020) oraz *Aesthetics of Pain, Fatigue, and Rest. Working Methods of Chronically Ill Artists within Disability-led Performances* (2023) oraz łóżkowemu aktywizmowi (*bed activism*), o którym pisze Noemi Nishida w książce *Just Care. Messy entanglements of Disability, Dependency, and Desire* (2022). Używająca zaimków mnogich kuratorka, teatrolożka i ekspertka dostępności Noa Winter zauważają:

> w tradycyjnym zachodnim teatrze najczęstszym i niekwestionowanym wymogiem wobec widza jest zdolność wysiedzenia na widowni przez co najmniej godzinę bez przerwy. Pionowość, czyli siedzenie, chodzenie lub stanie, zdaje się przenikać

> wszystkie rodzaje recepcji pracy artystycznej […], wydaje się sugerować otwartość, publiczną obecność oraz kreatywność (2020).

Jak dowodzą Winter, jej przeciwieństwo, czyli horyzontalność, łączona jest z prywatnością i snem, a w przestrzeni publicznej – z bezdomnością lub pozostawaniem pod wpływem środków odurzających, czasem również z wakacyjnym odpoczynkiem. Horyzontalność łączona jest zatem z brakiem produktywności i uważności. „Leżenie zdaje się naruszać zasady tego, co to znaczy być «dobrym» uczestnikiem widowni" (2020) – a sąd ten jest prawdziwy zarówno dla pola sztuki, jak i dla akademii.

Winter identyfikują się z osobami queerowymi, niepełnosprawnymi i żyjącymi z chronicznym bólem, co przekłada się na ich odbiór sztuki, szczególnie w warunkach instytucjonalnych. Horyzontalność, jak zaznaczają, jest obecna w historii praktyk artystycznych od dawna. Przywołują Fridę Kahlo, która tworzyła leżąc, a w 1953 roku wzięła udział w otwarciu własnej wystawy w przeniesionym do galerii łóżku[3]. Proponując horyzontalność, Winter piszą przede wszystkim o dostępności różnorodnych przestrzeni sztuki z perspektywy widza i widzki. Odnoszą się do własnego dyskomfortu i bólu wywołanego koniecznością pozostawania w pozycji wymuszonej przez fotel na widowni w czasie występu Claire Cunningham, ikony niepełnosprawnego performansu i tańca. Podkreślają, że „nawet nasze rozumienie dostępu […] jest przepełnione ableistycznymi normami" (2020).

Winter zwracają uwagę także na estetyczny potencjał horyzontalności, nie tylko w zakresie strategii twórczych czy praktyk artystycznych, ale i odbioru dzieła sztuki, spektaklu czy performansu. Wskazują jak położenie się na podłodze podczas spektaklu Cunningham wpłynęło na jego odbiór. Zmieniła się perspektywa patrzenia na ciało artystki oraz sposób, w jaki się porusza,

używa przedmiotów, takich jak kule czy odwrócone filiżanki, po których stąpa – Winter nie tylko inaczej je widziały, ale też w inny sposób słyszały wydobyte z nich dźwięki. Podkreśla, że „pozycja horyzontalna była punktem wyjścia do zupełnie nowego doświadczenia estetycznego" (2020).

O innym wymiarze horyzontalności, łóżkowym aktywizmie, pisze Akemi Nishida. Definiuje go jako „opór i wizjonerstwo, a także […] krytykę społecznych opresji wyłaniającą się z przestrzeni łóżek – szczególnie łóżek osób niepełnosprawnych i chorych" (2020, s. 159). Opisując przykłady łóżkowego aktywizmu, Nishida przywołuje mechanizmy budowania wspólnot troski i wsparcia w sieci poprzez blogowanie (dziś powiedzielibyśmy raczej: tworzenie treści w sieci), pisanie i podpisywanie petycji, wywieranie presji na polityków (ale też instytucje, firmy)[4]. Nishida w kategoriach łóżkowego aktywizmu postrzega także uprawianie sztuki, storytellingu i/lub miłości – szczególnie gdy jest to miłość osób pochodzących z grup marginalizowanych, którym często odmawia się do niej prawa[5]. Co ważne, w obszar tego doświadczenia i biorącej się z łóżka mądrości (*bed-born wisdom*) autorka włącza nie tylko pozostających w domach aktywistów i artystów, ale i osoby leżące w instytucjach – w tym hospicjach, szpitalach czy domach pomocy społecznej. Docenienie doświadczenia tych ostatnich w kategoriach wiedzy i kompetencji uważam za szczególnie istotne.

Horyzontalność, jaką proponują Noa Winter, czy pozostawanie i działanie w łóżku, które rozważa Akemi Nishida, wynika z cielesnego doświadczenia niepełnosprawności, chronicznego zmęczenia lub bólu. Ten rodzaj aktywności jest ukierunkowany na dopuszczenie innych trybów cielesnego publicznego uczestnictwa (w sztuce, kulturze, akademii, ale szerzej także w politycznej reprezentacji i działaniu) niż te, które zwykło się uznawać i akceptować jako odpowiadające ideałom niezależności, produktywności i

efektywności.

Wartym przywołania przykładem sprawczości i twórczości realizowanej z łóżka jest krótkometrażowy australijski film *Komar* (*Culicidae*, 2022) wyreżyserowany i wyprodukowany przez Grega Morana, osobę z porażeniem czterokończynowym. Moran jest autorem scenariusza i wciela się w główną (i jedyną) rolę. Przez sześć minut trwania filmu obserwujemy zmagania głównego bohatera z tytułowym komarem. Przez cały czas z góry, w zbliżeniu widzimy bohatera, leżącego na specjalistycznym łóżku w masce wspomagającej oddychanie, w otoczeniu narzędzi medycznych oraz obiektów codziennego użytku. Bohater ma je wszystkie w zasięgu ust, z których bardzo sprawnie czyni użytek, by zarządzać swoim otoczeniem: przykrywać się kołdrą, pić, a poprzez zręczne posługiwanie się trzymanym w ustach plastikowym patyczkiem wykonywać połączenia telefoniczne, gasić i zapalać światło czy obsługiwać łóżko. Prawdziwym popisem doskonałego opanowania tego narzędzia jest jednak bitwa z komarem, która przywodzi na myśl filmowe pojedynki na szpady. Po kilkukrotnych – pełnych napięcia, ale i humoru – próbach zabicia końcem patyczka przysiadającego to tu, to tam komara, główny bohater zwycięża, tylko po to, by po pełnym ulgi westchnieniu znów usłyszeć nienawistny odgłos bzyczenia. Film jest zapisem mistrzowskiego opanowania przez Morana dostępnych mu narzędzi. Autorski charakter dzieła, którego Moran jest producentem, reżyserem i scenarzystą, dowodzi jego sprawczości i kompetencji także w zarządzaniu skomplikowanym i złożonym procesem produkcji filmu.

Przewrotną wariacją wokół horyzontalności i wertykalności jest *Inna strona tańca* Diany Niepce (*O outro lado da dança*/*The Other Side of Dance*, 2022)[6] portugalskiej tancerki i choreografki z niepełnosprawnością ruchu. Performans rozpoczyna przywleczenie artystki na scenę. Podciągając się i

czołgając, Niepce przemieszcza się po scenie – z trudem, powoli, ale sprawczo, eksplorując możliwości swojego ciała. Ta horyzontalna choreografia jest kontrapunktem dla spionizowania Niepce poprzez podpięcie jej do dźwigni (przypominającej żuraw do wyciągania wody ze studni), którą operuje partner sceniczny tancerki. Ciało Niepce podtrzymywane maszyną „stoi" na scenie, a później unosi się i krąży nad nią w dynamicznym locie, nad którym artystka zdaje się nie mieć już kontroli, a który (jak sama przyznaje) jest brutalny i bolesny. Wynikająca z dynamiki i kondycji ciała Niepce samodzielna horyzontalność zestawiona została z wertykalnością – przymusową, przemocową i pozbawiającą kontroli.

Trzeba jednak pamiętać, że horyzontalność oraz pozostawanie w łóżku jako praktyki artystyczne lub praktyki oporu nie są domeną wyłącznie sztuki i działania osób niepełnosprawnych. Pisanie z łóżka zachwalał Mark Twain. Leżenie i łóżko były istotnym elementem twórczości Mirona Białoszewskiego (utwór *Leżenia* z 1961 roku), jak i jego publicznego funkcjonowania, którego istotnym atrybutem było „wyrko" poety[7]. W polu sztuki różne formy leżenia w przestrzeni publicznej praktykowali artyści związani z ruchami neoawangardowymi XX wieku, w tym z nurtem Fluxus, jak Milan Knížák (performans *A Walk Around Nový Svět: A Demonstration for All the Senses*, 1964) czy Yoko Ono. Jej wspólny z Johnem Lennonem pokojowy protest należy do najbardziej znanych. W 1969 roku pozostawali w hotelowym łóżku przez dwa tygodnie, a ich zdjęcia – całych w bieli, z zapierającym dech widokiem na miasto w tle – weszły do kanonu XX-wiecznej popkultury dzięki ogromnej ekspozycji, jaką zapewniały ich medialne persony. Horyzontalność ciała w przestrzeni publicznej stosuje też przelotnie z Fluxusem związana francuska performerka Orlan, która w serii *MesuRages* od lat siedemdziesiątych XX wieku kładzie się na podłogach galerii, by własnym ciałem mierzyć galeryjną przestrzeń.

Paisid Aramphongphan w książce *Horizontal Together: Art, Dance, and Queer Embodiment in 1960s New York* (2021) horyzontalność uczynił istotnym elementem analizy queerowego ucieleśnienia w sztuce, tańcu i performansie nowojorskich awangardzistów lat sześćdziesiątych XX wieku: Andy'ego Warhola, Jacka Smitha i Freda Herko. Autor wskazał na leżenie, polegiwanie czy pozostawanie w łóżku zarówno jako na temat dzieł sztuki, jak i docelowy tryb recepcji. Pisze o performansach organizowanych w prywatnych mieszkaniach z polegującą na podłodze widownią. Przywołuje też sugestię artysty Harolda Stevensona, że jego wielkoformatowy obraz *Nowy Adam*, przedstawiający nagiego leżącego na boku mężczyznę, „najlepiej oglądać leżąc na podłodze – gdzie trudno dojrzeć brzegi płótna, zatapiając się w nim" (2021, s. 4). Aramphongphan traktuje horyzontalność jako narzędzie analizy wizualnej dzieła sztuki. Widzi w niej także postulat niehierarchiczności w uprawianiu sztuki, jak i w pisaniu o niej. To istotny język opisu nieautorytarnych, nieopartych na przywództwie jednej osoby, zespołowych i pełnych troski strategii współpracy.

Transgresyjność publicznej horyzontalności bywała wykorzystywana przez artystów i artystki, performerów i performerki także jako narzędzie instytucjonalnej krytyki poprzez praktykowanie jej poza galeryjnymi przestrzeniami lub przekraczanie przez nią przyjętych w instytucjach norm – zarówno działania, jak i recepcji.

Warto przywołać także „leżane" działania aktywistyczne, których źródeł poszukiwać można w tradycji satyagrahy, taktyki oporu nieopartego na przemocy. Mahatma Gandhi uczynił go narzędziem politycznego działania, które wchodziło w dialog z zachodnimi tradycjami obywatelskiego nieposłuszeństwa i biernego oporu i wpływało na nie.

W kulturze zachodniej protesty „leżane", odbywające się w przestrzeniach

publicznych, choć nie wyłącznie, czego przykładem jest protest Ono i Lennona, weszły w XX i XXI wieku do repertuaru działań oporowych dotyczących polityki, ekologii czy polityk zdrowia. Doczekaliśmy się zresztą kilku ich odmian. Należą do nich protesty „umierane" (*die-in*), jak te nowojorskie z początków lat osiemdziesiątych XX wieku, przeciwko zaprzeczaniu przez władze Stanów Zjednoczonych epidemicznemu charakterowi HIV/AIDS. W kościołach i na ulicach grupy protestujących kładły się, imitując omdlenie lub śmierć. Protesty „siedziane" (*sit-in*) lub przykuwanie, przywiązywanie, przyklejanie się, słowem unieruchomienie w przestrzeni publicznej skutkujące uniemożliwieniem działania (taką formę przyjmują protesty klimatyczne i proekologiczne, jak działania *Just Stop Oil*). Radykalną formą protestu „leżanego", także łóżkowego, są okupacje obejmujące długotrwałe przebywanie w przestrzeni publicznej, którą czyni się przestrzenią tymczasowo domową, intymną, także miejscem odpoczynku i snu (jak białe miasteczko w Warszawie, w którym mieszkały protestujące pielęgniarki w 2007 roku, czy działania kolektywu Wilczyce w obronie Puszczy Karpackiej). Takie same praktyki znane są również w historii aktywizmu osób z niepełnosprawnościami, które okupowały rządowe budynki (np. Biuro Federalne w Filadelfii w 1977 roku czy polski Sejm w 2018 roku) lub kładły się na ulicy przed niedostępnymi dla nich autobusami, paraliżując ruch komunikacji publicznej (tak działały grupy aktywistów związanych z kolektywem ADAPT w Stanach Zjednoczonych na początku lat osiemdziesiątych XX wieku).

Horyzontalność i łóżkowy aktywizm w interesujący sposób uprawiają w sieci Wojciech Sawicki, będący osobą z niepełnosprawnością, wraz z żoną Agatą Tomaszewską, którzy występują w internecie jako *Life on Wheelz*. Sawicki eksponuje łóżkową lokalizację w youtube'owej serii *W łóżku z Wojtkiem Sawickim*. Przewrotność tytułu wydaje się zamierzona, a duet influencerów

zasłynął już wcześniej z treści łamiących stereotypy i uprzedzenia wobec seksualności osób niepełnosprawnych. Para reklamowała prezerwatywy Durex i pojawiła się na okładce „Tygodnika Powszechnego", na której upozowana była na słynny portret Johna Lennona i Yoko Ono autorstwa Annie Leibovitz, z nagim Sawickim i Tomaszewską spoglądającą wprost w obiektyw[8]. Sawicki tłumacząc się z tytułu youtube'wego cyklu mówi, że „po pierwsze […] jestem w łóżku, a po drugie zapraszam was do mojego intymnego świata"[9]. Nagrania rozpoczynają się czołówką ze zmontowanych portretów Sawickiego, na których robi różne miny – na wszystkich zdjęciach widać, że leży w łóżku, a fotografie zrobione są z umieszczonej nad nim kamery. Filmy mają taką samą formułę: umieszczona nad leżącym w łóżku influencerem kamera rejestruje jego wypowiedź w jednym, kilkunastominutowym ujęciu. Sawicki patrzy wprost w obiektyw, widoczny jest centralnie w kadrze i prowadzi narrację, która koncentruje się na jego przeżyciach i doświadczeniach. W tym zakresie seria doskonale wpisuje się w powszechną w serwisie YouTube i innych platformach społecznościowych formułę vloga, choć cripuje ją formą (ewidentną horyzontalnością) oraz treścią – Sawicki podejmuje temat swojej niepełnosprawności, lęku o przyszłość i zdrowie czy strachu przed śmiercią. Na facebookowym profilu *Life on Wheelz* znalazł się post dokumentujący nagrywanie filmów *W łóżku z Wojtkiem Sawickim* opatrzony podpisem „Tak wygląda moje domowe studio nagraniowe". Zdjęcie ukazuje z boku influencera leżącego na łóżku w trakcie nagrywania. Patrzy w zawieszony nad nim smartfon, przypięty do zamontowanej do półki konstrukcji z desek, na której spoczywa też komputer. Sawicki otoczony jest aparaturą medyczną, w tym narzędziami wspierającymi oddychanie, który zawsze widoczny jest na zdjęciach i nagraniach, pomiędzy przedłużaczami i kablami, do których podpięty jest sprzęt służący mu do nagrywania/streamowania. Trzeba zaznaczyć, że

horyzontalność jest elementem eksplorowanym w twórczości duetu *Life on Wheelz* raczej od niedawna. Wcześniej ich aktywność w mediach społecznościowych opierała się na eksponowaniu mobilności, aktywności i wertykalności, jakie są udziałem Sawickiego dzięki elektrycznemu wózkowi. Podobny wydźwięk mają treści przygotowywane przez inne influencerki-aktywistki z niepełnosprawnością, które działają w sieci, eksponując potencjał i możliwości, jakie mają osoby niepełnosprawne. Sawicki w materiałach publikowanych w sieci pojawiał się często w różnych lokalizacjach (w miastach, na plaży, w lesie). Jakkolwiek eksponowana była wertykalność i mobilność influencera, to wielokrotnie podkreślał on wiążące się z tym ogromne koszty, wysiłek jego i wspierających go osób.

Społeczny odbiór „leżanych" protestów jest zróżnicowany. Wobec protestu Ono i Lennona nie szczędzono krytyki nie tylko za nicnierobienie, ale i jego luksusowy charakter – artystów przez dwa tygodnie obsługiwali hotelowi pracownicy. Protesty „leżane" w przestrzeniach publicznych, będące częścią walki o działania na rzecz zapobiegania AIDS czy przeciwko dewastacji środowiska, jakkolwiek wywoływały różne emocje, raczej nie wzbudzały podobnych zarzutów. Zatem to nie sam akt protestowania-leżenia ma znaczenie dla uznania go za elitarny i wsobny lub odwrotnie – za wspólnotowy i niehierarchiczny. Wydaje się, że istotny dla odbioru jest raczej gest odmówienia sobie komfortu (którego nie uczynili Ono i Lennon), czy odpoczynku, który, jak wskazują Winter, wpisywany jest w spanie czy leżenie na plaży. Ważne dla recepcji i siły oddziaływania tych protestów jest wystawienie się na zagrożenie wynikające z wywrotowej horyzontalności w przestrzeni publicznej – jak zarzut o zakłócanie spokoju.

Horyzontalność pojawia się w działaniach artystycznych i aktywistycznych w XX i XXI wieku. Reprezentacja polegiwania czy spania różnie funkcjonuje w

różnych sztukach – jest jednym z klasycznych motywów malarstwa i rzeźby, ale wymyka się kanonowi, gdy Andy Warhol rejestruje kilkugodzinny sen, niejako w kontrze do idei filmu jako opowieści o wydarzeniach. Wydaje się, że tym, co łączy zorientowaną na horyzontalność sztukę i aktywizm (rozłączanie ich traci na aktualności), jest przykuwająca uwagę i rozbrajająca reguły transgresja wpisana w leżenie, gdy pojawia się ono poza przewidzianą dla niego niszą – inscenizacji, umowności, bezpieczeństwa i odpoczynku, który jest tymczasowy i prywatny. W kolejnej części pragnę przyjrzeć się innemu napięciu – między działaniami wychodzącymi z niepełnosprawności i tymi zakorzenionymi w innych doświadczeniach. Za jego oś uznaję tymczasowość i chroniczność horyzontalności, która w szczególny sposób wybrzmiała w czasie pandemii COVID-19.

Tymczasowość/chroniczność

Uważam, że w narracji o kalekujących praktykach stosowanych przez artystów z niepełnosprawnościami, a jakie w dobie pandemicznych kwarantann zaczęli szerzej stosować także twórcy nieidentyfikujący się z niepełnosprawną sztuką, kluczowa jest różnica między chronicznością a tymczasowością. Ludzie bez niepełnosprawności doświadczyli czasowo izolacji, ograniczenia mobilności i bezpośrednich kontaktów społecznych czy lęku o własne zdrowie i życie. To codzienność wielu osób z niepełnosprawnościami także przed pandemią. Powszechnie było wiadome i oczekiwane, że ta przykra sytuacja skończą się i wrócimy do „normalnego” trybu życia. To perspektywa zdecydowanie rzadziej, jeśli w ogóle występuje w spektrum doświadczeń osób unieruchomionych w instytucjach.

Na napięcie między tymczasowością i chronicznością w odniesieniu do

sytuacji kryzysowych i wzmacnianej przez nie społecznej niesprawiedliwości zwróciła uwagę Kateřina Kolářová. Badaczka używa tej dychotomii jako analitycznego narzędzia do wytłumaczenia zmieniających się w miarę upływu czasu dyskursów wokół gotowości na poświęcenie i uznania pandemicznej podatności na zagrożenie (2023). Jak mówi Kolářová:

> Przeciwstawienie dwóch reżimów czasowych: tymczasowego, który został wyartykułowany dla zarządzania zagrożeniem epidemicznym i ekspozycją na wirusy, oraz przewlekłego, który zarówno istniał wcześniej, jak i przekroczył czasowo wyjątkowość tego tymczasowego, było kluczowe dla wyartykułowania rozróżnienia między wspólnotową podatnością na zagrożenie z jednej strony, a zindywidualizowaną tożsamością podatnych na zagrożenie z drugiej (2023).

Nieco inaczej dychotomii tymczasowości i chroniczności używają Noa Winter, które krytycznie odnoszą się do reprezentacji chronicznego bólu w sztukach performatywnych, a także jego nieobecności w studiach o niepełnosprawności. Ból tymczasowy i samodzielnie wywoływany używany jest w performansie, fascynuje zarówno performerów i performerki, widownię, jak i krytyków i krytyczki. Tymczasem „nieuchwytne i niepożądane doświadczenie ciągłego przewlekłego bólu zniechęca publiczność” (2023, s. 238). Jak podkreślają Winter, „przewlekły ból i zmęczenie są często wypierane lub pomijane na rzecz reprezentacji podkreślających artystyczne możliwości lub zabawę z autentycznością i porażką” (tamże, s. 233).

Napięcie między tymczasowością i chronicznością wchodzi do analitycznego

zestawu narzędzi obydwu badaczek w 2023 roku. Ta zbieżność czasowa skłania do wniosku, że jest to konsekwencja pandemicznego kontekstu. Covidowe kwarantanny ograniczyły artystom i artystkom, aktywistom i aktywistkom, performerom i performerkom (oraz innym grupom ludności) dostępną przestrzeń do domu, przerwały kontakty międzyludzkie i zrodziły zapotrzebowanie na praktykowanie i komunikowanie troski o siebie i innych. Była to dla większości obywateli sytuacja tymczasowa. Dla osób z niepełnosprawnościami, w tym artystów, aktywistów i performerów, zamknięcie lub ograniczenie wolności osobistej, a także ograniczony dostęp do przestrzeni publicznej na długo przed pandemią bywały stanami chronicznymi, z którymi radzili sobie między innymi tworząc sztukę i budując kolektywy oparte na trosce.

Kwarantanny

W interesujący sposób napięcie między tymczasowością a chronicznością problematyzuje zestawienie dwóch projektów. W kwietniu 2020 roku, w czasie covidowego zamknięcia Teatr Studio i Komuna Warszawa uruchomiły *Projekt Kwarantanna*, do którego zaprosiły współpracujących z nimi artystów. Był on formą instytucjonalnego wsparcia finansowego dla twórców i twórczyń, którzy i które z dnia na dzień stracili dochody. Zostali oni zaproszeni do przygotowania działań performatywnych realizowanych w przestrzeni, w której zastała ich kwarantanna – domowej, intymnej, często dzielonej z innymi osobami. Performanse te miały zostać utrwalone, a zasady realizacji nagrań były jasno sprecyzowane i przyświecał im minimalistyczny duch *low-tech*, wykorzystania przedmiotów codziennego użytku i własnych ciał oraz rezygnacja z montażu. Nagrania zostały opublikowane na platformie YouTube, a towarzyszył im opis zasad projektu oraz deklaracja organizatorów: „Kiedyś Komuna Warszawa przygotowała projekt Mikroteatr

– namawiający twórców do radykalnego samoograniczenia, zminimalizowania wykorzystywanych na scenie środków. Wygląda na to, że nadszedł czas, by przejść w tej praktyce do kolejnego etapu" (2020). Oto ekstremalnie specyficzne warunki pandemicznego zamknięcia miały wspomóc (lub też wymóc) realizację tej postawy twórczej. Nagrane performanse są zróżnicowane pod względem czasu trwania, tematu i formuły. Część z nich ma wyraźnie tricksterski charakter, inne oddają frustrację i strach pierwszych tygodni zamknięcia. Większość z nich jest jednak bardzo podobna w zakresie choreografii i tego, co właściwie widać w kadrze. Wykonawcy przeważnie siedzą względnie nieruchomo za stołem (który zgodnie z zasadami projektu mieli obowiązkowo umieścić w nagraniu i potraktować jako scenę) i śpiewają, recytują lub snują autotematyczną opowieść.

Grupa tancerzy, performerów i aktywistów z niepełnosprawnościami (Filip Pawlak, Katarzyna Żeglicka, Tatiana Cholewa i Patrycja Nosowicz) zrealizowała własną, dowcipną i przewrotną wersję kwarantannowego wyzwania, która opublikowana została w mediach społecznościowych pod tytułem *Poza #kwarantanną* (2020). Żeglicka, Cholewa i Nosowicz – każda w swoim domu – zaproponowały złożone, przemyślane, popisowe choreografie, podążając za wytycznymi *Projektu Kwarantanna*. Ich performanse kontrastują z nieruchomymi uczestnikami projektu, którzy w większości deklamowali zza stołów. Monika Kwaśniewska-Mikuła podkreśla, że performerki wchodzą w interakcje ze swoim środowiskiem domowym i technologiami wspomagającymi w sposób intencjonalny i świadomy (2022). Traktują je, jak i inne otaczające je przedmioty, nie jak rekwizyty, świadków swoich ograniczeń i kwarantannowej niedoli, ale włączają je do swoich performansów w sposób relacyjny i partnerski. Montażowi ich występów towarzyszy pozaekranowe, mocne i bezkompromisowe oświadczenie

Pawlaka, który zwraca się do organizatorów projektu, jego uczestników oraz do wszystkich utyskujących nad własnym położeniem w sytuacji kwarantanny, zamknięcia i radykalnego ograniczenia możliwości: „Bądźmy szczerzy: co wy wiecie o samoograniczeniu? Jeszcze nawet miesiąc nie siedzicie w domach". Zaraz dodaje: „Drodzy artyści, my w domu siedzimy zawodowo". W dowcipnej serii wyliczeń Pawlak odzyskuje dla osób niepełnosprawnych doświadczenie, praktykę i ekspertyzę: „My, tytanki samoograniczenia, specjaliści do spraw problemów, bezrobotne wyczynowo, fachowcy od bolączek, heroski *social distancing* […] akrobatki nieporadności". Bawi się paradoksem, łącząc kategorie pozornie odległe, a nawet przeciwstawne, wskazujące na profesjonalizm, zawodowstwo i biegłość w działaniach, które oceniane są jako negatywne i niechciane. Wspólnota w niedoli, w dojmującym i trudnym położeniu jest tym, co w czasie covidowych kwarantann łączyło i do pewnego stopnia zrównywało osoby z niepełnosprawnościami i bez nich. Jednak wiedza ekspercka osób z niepełnosprawnościami wynikająca z ich doświadczenia była elementem różnicującym, którego osią jest perspektywa czasowa – tymczasowość lub chroniczność sytuacji zamknięcia i radykalnego ograniczenia możliwości edukacyjnych, zawodowych, twórczych czy towarzyskich dla różnych grup osób.

Niedobór związany z chronicznym zamknięciem i brakiem dostępności skutkować może kreatywnością i współzależnymi relacjami z innymi, w tym z przedmiotami codziennego użytku. Dowodzić tego mogą mistrzowskie choreografie Żeglickiej, Cholewy i Nosowicz razem ze świetnie napisanymi i wypowiedzianymi komentarzami Pawlaka. A jednak trzeba pamiętać, że są oni osobami z niepełnosprawnościami, które są aktywne zawodowo, mobilne i sprawcze. Czy mówiąc o uwięzieniu na czwartym piętrze bez windy, mówią o własnym doświadczeniu niepełnosprawności i na ile jest ono zbieżne na

przykład z kwarantanną w domach pomocy społecznej – ekstremalną i o wiele dłuższą niż w przypadku pozostałych obywateli i obywatelek?[10]

Podsumowanie

Praktyki twórcze oraz te związane z recepcją szeroko rozumianej sztuki, które dziś w kręgu studiów o niepełnosprawności i *crip* są kojarzone z działaniami wynikającymi z cielesnego, kulturowego i społecznego doświadczenia niepełnosprawności, bywają zakorzenione w strategiach artystycznych i aktywistycznych znanych z XX-wiecznej awangardy i kontrkultury. Dziś zaś są coraz częściej stosowane w działaniach głównego nurtu przez osoby bez doświadczenia niepełnosprawności i wykluczenia, które bywa z nim związane. Ten splot inspiracji, powrotów i dzielenia praktyk twórczych jest więc spiętrzony i wielokierunkowy. Pojawiają się one zarówno w działaniach artystów z niepełnosprawnościami, jak i tych bez niepełnosprawności. Warto zastanowić się w jakim zakresie te praktyki i wpisane w nie znaczenia zmieniają się, gdy są przejmowane przez kolejne pokolenia czy grupy twórców. Wobec horyzontalnych lub realizowanych z łóżka działań warto zadać pytania: czy są formalnym wyborem i przełamaniem kanonu, czy też jedynym modusem działania dostępnym artystce, aktywistce lub widzom; czy są ekscesem, czy wynikają z nadmiaru, czy też z niedoboru i braku; czy są tymczasowe, czy też mają długotrwały charakter; czy budują wspólnotowe, niehierarchiczne relacje?

Pandemiczne zamknięcie, ograniczenie kontaktów społecznych, radykalne odcięcie od usług i swobody dostępu do różnorodnych dóbr – element codzienności seniorów o ograniczonej mobilności, osób niepełnosprawnych i towarzyszących im (zazwyczaj członków rodzin, najczęściej matek) – stały się doświadczeniem populacyjnym. Doświadczenie izolacji, niedoboru, braku,

lęku o zdrowie swoje i najbliższych stało się powszechne. Wywołało także wzmocnienie dyskursów i praktyk troski, tak charakterystycznych dla społeczności wykluczanych – w tym queerowych i z niepełnosprawnościami. Być może to czasowo uwspólnione doświadczenie traumy, izolacji i strachu wytrąciło się w postaci sięgania po podobne środki ekspresji i działania. Nie wykorzystano jednak kapitału doświadczenia, scenariuszy działania, mechanizmów radzenia sobie z niedostępnością, zmediatyzowanej wspólnotowości, jak również praktyk artystycznych i innych form twórczości jakimi już uprzednio dysponowały osoby z niepełnosprawnościami. Dziedzictwo niepełnosprawności, choć nie bezprecedensowe, przynosi bowiem nie tylko interesujące artystycznie i poznawczo projekty, ale i gotowe scenariusze działania i tworzenia w kryzysie i sytuacji braku.

Dziękuję Sławomirowi Łotyszowi, redaktorkom cyklu Katarzynie Ojrzyńskiej i Monice Kwaśniewskiej-Mikule oraz anonimowym osobom recenzującym za uwagi, które pomogły mi w przemyśleniu tego tekstu.

Artykuł powstał dzięki projektowi badawczemu „Media i epidemie: Techniki popularyzacji wiedzy o zdrowiu publicznym w XX i XXI wieku”, sfinansowanemu ze środków Narodowego Centrum Nauki (nr projektu 2021/03/Y/HS3/00283) w ramach programu CHANSE ERA-NET (nr projektu 101004509).

Wzór cytowania:

Zdrodowska, Magdalena, *Między kontrkulturą a niepełnosprawnością. Kto kalekuje główny nurt*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, DOI: 10.34762/jwks-8f36.

Autor/ka

Magdalena Zdrodowska (magda.zdrodowska@uj.edu.pl) – profesor nadzwyczajna w Katedrze Mediów Audiowizualnych UJ. Kulturoznawczyni, badaczka studiów o niepełnosprawności, studiów o głuchocie i historii techniki. W badaniach koncentruje się na relacjach między niesłyszeniem a techniką oraz filmem, w tym innowacyjnością i twórczością filmową osób niesłyszących. ORCID: 0000 -0002-4421-8963.

Przypisy

1. Używam określenia „niepełnosprawna”, a nie „z niepełnosprawnością”, ponieważ właśnie tak mówi o sobie się Wong, pisząc „disabled woman”, „disabled activist, writer, editor, and community organizer” (https://disabilityvisibilityproject.com/about/). Często używa się formuły „osoba z niepełnosprawnością” („person with disability”), a więc niestygmatyzującego języka skupionego na osobie („person first language”) by oddać pierwszeństwo osobie przed jej kondycją i rozdzielić je. Powraca jednak określenie „osoba niepełnosprawna” („disabled person”) podkreślające, że doświadczanie niepełnosprawności istotnie wpływa na tożsamość i wiele aspektów życia.
2. Więcej o literaturze cyfrowej: Górska-Olesińska, 2009; *Od liberatury do e-literatury*, 2011; Pawlicka, 2014.
3. Ze względu na niepełnosprawność w łóżku tworzył też Henri Matisse – a także Salvador Dali, choć bez związku z niepełnosprawnością.
4. Działania tego typu określane są dość lekceważąco mianem slacktivismu: politycznego lub społecznego zaangażowania przejawiającego się praktykami sieciowymi takimi jak komentowanie, lajkowanie, udostępnianie czy podpisywanie petycji, które jakkolwiek daje miłe poczucie sprawczości, to w gruncie rzeczy jest niewymagające i bezpieczne. Warto pamiętać, że w przypadku osób dla których inne formy politycznego zaangażowania są niedostępne ze względu na architektoniczne, komunikacyjne czy mentalne bariery, aktywność w sieci może być jedyną dostępną im formą działania, a ze względu na fizyczną kondycję niektórych sieciowych aktywistów i sposób w jaki korzystają ze sprzętu elektronicznego wcale nie musi to być dla nich działanie łatwe czy bezwysiłkowe.
5. W kontekście (medycznego) kolonializmu pisze o tym Heidi Andrea Rhodes, 2023.
6. Spektakl został pokazany w Polsce w TR Warszawa 13 grudnia 2023.
7. „Z łóżek” piszą (*writing from the bed*) Aurora Levins Morales, Leah Lakshmi Piepzna-Samarasinha czy Johanna Hedva. Doświadczenie pisania w łóżku i o długotrwałym leżeniu obecne jest także w polskiej literaturze, między innymi w powieści Haliny Poświatowskiej *Opowieść dla przyjaciela* (1967).
8. Autorką fotografii jest Renata Dąbrowska.
9. Zob. *Life on Wheelz*, *W łóżku z Wojtkiem Sawickim*, https://youtu.be/Va0oAlWnRUM?si=Y4Chb4bz2NBxYeNJ&t=34 [dostęp: 20.05.2024].
10. Tematowi temu poświęcony jest film dokumentalny *Fire Through Dry Grass*, reż. Andres „Jay” Molina, Alexis Neophytides, 2022.

Bibliografia

Aramphongphan, Paisid, *Horizontal Together: Art, Dance, and Queer Embodiment in 1960s New York*, Manchester University Press, Manchester 2021.

Dokumaci, Arseli, *Activist Affordances. How Disabled People Improvise More Habitable Worlds*, Duke University Press, Durham 2023.

Górska-Olesińska, Monika, *Słowo w sieci. Elektroniczne dyskursy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2009.

Hersey, Tricia, *Rest Is Resistance: A Manifesto*, Little, Brown Spark 2022.

Kolářová, Kateřina, *Pandemic Im/possible Cip Horizons and the Debts of Postsocialism*, wykład dla Disability Studies in Eastern Europe: Reconfigurations, 26.05.2023; https://www.youtube.com/watch?v=5NQxXp9IyM8 [dostęp: 5.01.2024].

Krakowska, Joanna, *Nagroda specjalna*, „Dialog" 2019, https://www.dialog-pismo.pl/blog/nagroda-specjalna [dostęp: 5.01.2024].

Kwaśniewska-Mikuła, Monika, *Odpowiedzialność z innymi. Niepełnosprawność jako czynnik zmiany*, [w:] *Nowe światy. Sztuki performatywne jako polityczne przestrzenie konfliktu, dialogu i troski*, red. K. Kurek, M. Rewerenda, A. Siwiak, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM, Poznań 2022.

Lehrer, Riva, *Artist on Art: Riva Lehrer*, „Issue 17 – Variance" 2022b, https://publications.risdmuseum.org/issue-17-variance/artist-art-riva-lehrer [dostęp: 5.01.2024].

Lehrer, Riva, *Circle stories*, 2022a, https://www.rivalehrerart.com/circle-stories [dostęp: 5.01.2024].

Mbembe, Achille, *The Universal Right to Breathe*, „Critical Inquiry" 2021, vol. 47, nr S2, https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/711437 [dostęp: 5.01.2024].

Nishida, Akemi, *Just Care. Messy entanglements of Disability, Dependency, and Desire*, Temple University Press, Philadelphia – Rome – Tokyo 2022.

Od liberatury do e-literatury, red. E. Wilk, M. Górska-Olesińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2011.

Pawlak, Filip; Żeglicka, Katarzyna; Cholewa, Tatiana; Nosowicz, Patrycja, *Poza #kwarantanną*, https://www.facebook.com/filip.pawlak.33/videos/2807973012583608/ [dostęp: 5.01.2024].

Pawlicka, Urszula, *Literatura elektroniczna. Stan badań w Polsce*, „Teksty Drugie" 2014, nr 3, s. 141-161.

Rettberg, Scott; Steele, Ashleigh; Pold, Søren; Nacher, Anna, *COVID E-lit: Digital Art During*

the Pandemic, 2022, https://vimeo.com/544980228 [dostęp: 5.01.2024].

Rhodes, Heidi Andrea, *Bed/Life: Chronic Illness, Postcolonial Entanglements, and Queer Intimacy in the Stay*, „Disability Studies Quarterly" 2023, vol. 43, nr 1, https://dsq-sds.org/index.php/dsq/article/view/9664 [dostęp: 5.01.2024].

Teatr Studio, Komuna Warszawa, *Projekt Kwarantanna*, https://www.youtube.com/playlist?list=PL0xOfP5kJIxaDyseUT5C_XOrQYiF5V_23, 2020 [dostęp: 5.01.2024].

Winter, Noa, *Aesthetics of Horizontal Access – An Ode to Lying Down in Art Spaces*, „Wordgathering: A Journal of Disability Poetry and Literature" 2020, vol. 14, nr 2, https://wordgathering.com/vol14/issue4/disability-futures/winter/ [dostęp: 5.01.2024].

Winter, Noa, *Aesthetics of Pain, Fatigue, and Rest. Working Methods of Chronically Ill Artists within Disability-led Performances*, „Journal of Literary & Cultural Disability Studies" 2023, vol. 17, nr 2.

Żeglicka, Katarzyna, *Kto mi daje prawo do bycia crip*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023, nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kto-mi-daje-prawo-do-bycia-crip [dostęp: 5.01.2024].

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/estetyka-horyzontalna-i-lozkowy-aktywizm-pandemiczna-wywrotowa-horyzontalnosc