

Agnieszka Sosnowska

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk (PL)

ORCID: 0009-0006-0521-0682

Chodzenie jako praktyka feministyczna

Pierwsze kroki

Abstract

Walking as a Femist Practice: First Steps

This text proposes critical reflection on walking as a potential emancipatory practice. The starting point is the performance *Armour* by the Afghan artist Kubra Khamedi, presented as a symbolic and political intervention in public space. The main argument is that 'walking as a feminist practice' is a postulate. The existing artistic canon is dominated by men. The author refers to the work of artists such as Marina Abramović, Adrian Piper, Teresa Murak and Trisha Brown, juxtaposing them with the masculine figures of the *flâneur* and the vagabond. The article is set in the broader context of cultural research on art and public space, drawing, among other references, on texts by Judith Butler and reflections on the art of walking by Rebecca Solnit. Walking is presented as a practice of resistance and emancipation that can redefine public space and challenge existing gender norms.

Keywords

performance, art, walking, feminism

Abstrakt

Tekst stanowi próbę krytycznego przemyślenia chodzenia jako potencjalnej praktyki feministycznej. Punktem wyjścia jest performans *Armor* afgańskiej artystki Kubry Khamedi, ukazany jako symboliczna i polityczna interwencja w przestrzeń publiczną. Główna teza zakłada, że „chodzenie jako praktyka feministyczna” to postulat. Dotychczasowy kanon artystyczny jest bowiem zdominowany przez mężczyzn. Autorka przywołuje działania artystek takich jak Marina Abramović, Adrian Piper, Teresa Murak czy Trisha Brown, zestawiając je z męskimi figurami *flâneura* i włóczęgi. Artykuł jest osadzony w szerszym kontekście badań kulturowych nad sztuką i przestrzenią publiczną, czerpie między innymi z tekstów Judith Butler czy z refleksji o sztuce chodzenia Rebekki Solnit. Chodzenie zostaje ukazane jako praktyka oporu i emancypacji, która może redefiniować przestrzeń publiczną i zakwestionować obowiązujące normy genderowe.

Słowa kluczowe

performans, sztuka, chodzenie, feminizm

Idź po śladach osoby
z przodu.

1. po ziemi
2. w błocie
3. w śniegu
4. na lodzie
5. w wodzie

Postaraj się nie hałasować.

(Yoko Ono, *Praca chodzona*,
partytura, 1964)

W lutym 2015 roku afgańska artystka Kubra Khamedi wyszła na zatłoczoną ulicę Kabulu w nałożonym na ubranie gorsecie wykutym w metalu. Gorset eksponował przerysowane kobiece kształty – biust i pośladki. Khamedi rozpoczęła spacer w okolicach dworca autobusowego i kierowała się na wprost jedną z głównych ulic targowych. Na amatorskim nagraniu telefonem komórkowym widać, że w pełnym skupieniu kroczy przed siebie, nie oglądając się na boki. Idzie krokiem osoby, która nie chce ostentacyjnie zwracać na siebie uwagi, a raczej dojść do celu. Przyspiesza jednak, kiedy atmosfera wokół niej robi się coraz bardziej napięta. Tłum przechodniów i ulicznych sprzedawców składający się głównie z mężczyzn zaczyna rzucać w jej stronę wyzwiskami, pojawiają się też pojedyncze kamienie. Rejestracja nie pozwala na szczegółowe zrekonstruowanie przebiegu akcji. Osoba nagrywająca gubi artystkę wśród przechodniów i w dalszych kadrach widzimy Khamedi już otoczoną napierającym na nią rozwścieczonym tłumem. Z późniejszych relacji prasowych dowiadujemy się, że performans trwał zaledwie osiem minut i zakończył ukryciem się artystki w samochodzie, którym uciekła przed eskalującą agresją.

Główną intencją performansu *Armor* – czyli „zbroja” – było zwrócenie uwagi na problem molestowania oraz warunki obecności i widzialności kobiet w przestrzeni publicznej. Praca odnosi się do osobistego doświadczenia Khamedi związanego z nadużyciem na tle seksualnym, którego doświadczyła jako pięcioletnia dziewczynka. „To, co pamiętam z tego dnia, to tylko jedno zdanie, które wypowiedziałam w tamtej chwili: «chciałabym, żeby moja bielizna była z żelaza»” – mówi w wypowiedzi dla BBC¹.

Społeczne konsekwencje tego krótkiego spaceru – protestu były dla artystki bardzo poważne, co wynika z pozycji kobiet w kulturze islamskiej oraz restrykcji

¹ David Loyn, „Afghan Artist in Hiding after 'Iron Underwear' Stunt”, BBC News Kabul, 12 marca 2015, <https://www.bbc.com/news/world-asia-31851830>.

związanych z ich obecnością w sferze publicznej. Amatorskie nagrania z komórek błyskawicznie znalazły się w Internecie i wywołały falę hejtu ze strony islamskich konserwatystów w Afganistanie. Khamedi dostawała maile z obelgami i groźby śmierci. Zmusiło ją to do schronienia się poza miejscem zamieszkania, a ostatecznie – do emigracji do Francji. Równocześnie *Armor* zainteresowała się zagraniczne – głównie zachodnie – serwisy, jak BBC czy *Guardian*, które dostrzegły w artystce wojowniczkę o prawa kobiet i dzięki którym zyskała międzynarodowy rozgłos. Odwołanie się performerki do norm genderowych i seksualności kobiecego ciała pozwala na ukazanie mechanizmów regulacji sfery pojawiania się oraz sprobematyzowanie obecności kobiet w przestrzeni publicznej w wymiarze uniwersalnym, który można interpretować nie tylko w kontekście kultury islamu, ale równie dobrze – kultury Zachodu. Jak zauważa Judith Butler:

normy genderowe są kluczowym czynnikiem określającym, w jaki sposób możemy pojawiać się w przestrzeni publicznej, jak rozróżnia się to, co publiczne od tego, co prywatne, oraz jak rozróżnienie to jest wykorzystywane do celów polityki płciowej. [...] Musimy zrozumieć, że normy genderowe wdrażane są za pośrednictwem fantazji psychospołecznych, których nie jesteśmy autor(k)ami. [...] Dlatego jedynie krytyczne podejście do norm uznania pozwoli nam rozmontować bardziej złowrogie aspekty owej logiki, podtrzymującej rasizm i antropocentryzm. Podobnie jedynie dzięki naszemu upartemu pojawianiu się właśnie tam, gdzie się nas wymazuje, przestrzeń pojawiania się może pękać i otwierać się w nowy sposób.²

Podlegająca licznym regulacjom sfera pojawiania się nie dopuszcza do siebie wszystkich, wytwarzając przestrzenie, w których wiele osób nie może zaznaczać swojej obecności. Tylko pewne typy bytów mogą tam zostać uznane jako podmioty.

Przywołuję performans Khamedi, traktując go jako punkt wyjścia dla krytycznego spojrzenia na praktykę chodzenia i nakreślenia narracji, która ukazuje chodzenie jako praktykę emancypacyjną. Należy od razu zaznaczyć, że tytułowe „chodzenie jako praktyka feministyczna” rozumiem tu jako postulat – lekcję do odrobienia czy historię do przepisania³. W dotychczasowej tradycji

² Judith Butler, *Zapiski z performatywnej teorii zgromadzenia*, tłum. Joanna Bednarek (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2016), 58, 62.

³ Należy równocześnie zaznaczyć, że zagadnienie chodzenia jako praktyki feministycznej nie pozostaje zupełnie niezauważone – zarówno w refleksji teoretycznej, jak i w działaniach artystycznych podejmowane są już



Kubra Khamedi, *Armour*, 2015, w kadrze z reportażu "Afghan Artist in Hiding after 'Iron Underwear' Stunt", 2015

interpretacyjnej tej praktyki kulturowej dominuje perspektywa męska⁴. Najbardziej znani piechurzy to mężczyźni – Friedrich Nietzsche, Jean-Jacques Rousseau czy Guy Debord – a w książkach poświęconych chodzeniu postaci kobiece pojawiają się dużo rzadziej⁵. Warto podkreślić, że ta sytuacja dotyczy zarówno potocznych spacerów w celach rekreacyjnych, jak i projektów artystycznych, w których chodzenie staje się medium samym w sobie. Podtytuł tego tekstu – „pierwsze kroki” – sygnalizuje nie tyle pionierski gest w obrębie dyskursu, ile wstępność i szkicowość podjętej w nim refleksji – intencję potraktowania tematu jako zaproszenia do dalszego namysłu oraz bardziej szczegółowych interpretacji i analiz z perspektywy teorii feministycznych.

inicjatywy i analizy w tym obszarze. Zwracam tu raczej uwagę na potrzebę rozwijania tego nurtu jako istotnego, a wciąż niedostatecznie obecnego w dominującym dyskursie, zob. m.in. Deirdre Heddon and Cathy Turner, „Walking Women: Shifting the Tales and Scales of Mobility”, *Contemporary Theatre Review* 22, no. 2 (2012): 224–236, <https://doi.org/10.1080/10486801.2012.666741>; Stephanie Springgay and Sarah E. Truman, *Walking Methodologies in a More-than-Human World: WalkingLab* (New York: Routledge Press, 2018).

⁴ Zob. m.in. Joseph A. Amato, *On Foot: A History of Walking* (New York: New York University Press, 2004); Frédéric Gros, *A Philosophy of Walking*, trans. John Howe (London: Verso, 2014); Grogg Nicholson, *The Lost Art of Walking: The History, Science, Philosophy, and Literature of Pedestrianism* (New York: Riverhead Books, 2008); Klaus Benesch and François Specq, eds., *Walking and the Aesthetics of Modernity: Pedestrian Mobility in Literature and the Arts* (New York: Palgrave Macmillan, 2016).

⁵ Na temat chodzenia kobiet: Nan Shepherd, Gwen John, Clary Coltman Vyvyan, Simone de Beauvoir, Georgii, O'Keeffe zob. Annabel Abbs, *Méfiez-vous de femmes qui marchent* (Paris: Arthaud, 2021).

Przywołanie pracy *Armor* dzisiaj – kilka lat po tym, kiedy Afganistan został przejęty przez talibów po wycofaniu się wojsk amerykańskich z końcem sierpnia 2021 – jest gestem zarówno celowym, jak i emocjonalnym. Wykonany sześć lat wcześniej performans okazuje się przygnębiającym symbolem współczesnych czasów, w których rzeczywistość polityczna w wielu rejonach świata zamiast rozszerzać prawa obywatelskie i dążyć do równości, robi krok wstecz. Sytuacja kobiet w Afganistanie (i tak trudna już w 2015) z dnia na dzień uległa drastycznemu pogorszeniu, a ich obecność w sferze publicznej została poddana radykalnym restrykcjom. Wiele kobiet w obawie o własne bezpieczeństwo ograniczyło mobilność do minimum: w ogóle nie chodzą po ulicach miast, ukrywają się w domach. Z drugiej strony w momencie, kiedy powstaje ten tekst, grupa uchodźców (między innymi) z Afganistanu koczuje w pasie przygranicznym między Polską a Białorusią, a inni próbują przekroczyć zieloną granicę, wędrując przez wiele dni przez Puszcę Białowieską z narażeniem zdrowia i życia. Współczesne masowe protesty kobiet w różnych częściach świata, pandemiczne „spacery” ulicami polskich miast⁶, a także kryzys uchodźczy i masowe migracje redefiniują rozumienie chodzenia i odzierają je z tradycji romantycznej, przesuwając punkt ciężkości z powszechnej aktywności ludzkiej czy gestu konceptualnego (w przypadku sztuki) w stronę potencjału politycznego.

W tym kontekście niby zwykła i neutralna czynność – chodzenie – staje się wyznacznikiem swobód obywatelskich. Jest nie tylko sposobem na przemieszczanie się w przestrzeni, lecz także praktyką źródłowo wolnościową. Chodząc, odkrywamy świat, ale też możemy go zmieniać, kiedy połączymy siły i masowo wyjdziemy na ulicę we wspólnej sprawie. „Gdy znika przestrzeń publiczna, znika również ciało, obdarzone zdolnością samodzielnego poruszania się” – przestrzega Rebecca Solnit w *Zewie włóczęgi: Opowieściach wędrownych*⁷. Historia uczy nas tego, że ograniczanie prawa do przemieszczania się to jeden ze znaków rozpoznawczych systemów autorytarnych. W życiu codziennym chodzimy głównie samotnie – poruszamy się między różnymi miejscami, jak dom, praca czy park. Idziemy wtedy chodnikiem, pozostawiając ulice dla ruchu samochodowego. Sytuacja się zmienia, kiedy idziemy razem w dużej grupie – podczas protestu, strajku lub demonstracji – wtedy podział przestrzeni czasowo ulega zawieszeniu. Jak zauważa Solnit:

⁶ Odwołuję się tutaj do chodzonych protestów, które wybuchły w Polsce w reakcji na wyrok Trybunału Konstytucyjnego z 22 października 2020 zaostrzający prawo aborcyjne. W związku z ograniczeniami pandemicznymi, które zakazywały zgromadzeń, protestujący wybierali formę „spaceru”, obchodząc oficjalne zakazy. Pod hasłem „spacerów” odbywały się masowe przemarsze ulicami miast.

⁷ Rebecca Solnit, *Zew włóczęgi: Opowieści wędrowne*, tłum. Anna Dzierzgowska i Sławomir Królak (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2018), 26.

chodzenie, które może być modlitwą, seksem, komunią z ziemią lub kontemplacją, podczas demonstracji i powstań staje się mową: historia często pisana jest stopami obywaterek i obywateli idących ulicami swoich miast. Chód staje się cielesną manifestacją politycznych lub kulturowych przekonań i jest jedną z najpowszechniej dostępnych form publicznej ekspresji.⁸

Chodzenie jako praktyka estetyczna zostało ujęte w ramy teoretyczne i opisane po raz pierwszy przez romantyków i naturalistów, którzy w spacerach i włóczęgach na łonie natury dostrzegli środek umożliwiający osiągnięcie wolności zarówno od codziennych spraw, jak i zobowiązań społecznych. „Chodzenie ma w sobie coś, co pobudza i ożywia mą myśl; nie jestem prawie zdolny myśleć, kiedy siedzę w miejscu; trzeba by ciało było w ruchu, aby pobudzić mój umysł”⁹ – pisał Rousseau w *Wyznaniach*. Jego przemyślenia są uznawane za akt założycielski historii chodzenia. Jak zauważają Deirdre Heddon i Cathy Turner – inicjatorki projektu *Walking Women*¹⁰ poświęconego kobiecym praktykom chodzenia – u Rousseau spacerowicz jest figurą uniwersalną, nieokreśloną płciowo. Sytuacja zmienia się jednak wiek później, kiedy ukazuje się książka Henry’ego Davida Thoreau *Sztuka chodzenia*, w której wędrowiec jest już jednoznacznie zakodowany jako mężczyzna. Na poparcie swojej tezy badaczki przywołują niedwuznaczny cytat z książki:

Jeżeli gotowy jesteś pozostawić ojca i matkę, brata i siostrę, dziecko i przyjaciół i nie widzieć ich więcej – jeżeli spłaciłeś swe długi, spisałeś testament, jeżeli załatwiłeś wszystkie sprawy i jesteś wolnym człowiekiem – sądzę, że jesteś gotów do wędrowki.¹¹

Thoreau unika słów „spacer” czy „chodzenie” na rzecz „włóczęgi”, dzięki której można poczuć zew natury i doświadczyć uczucia, które wydaje się bliskie Kantowskiej wzniosłości. Do słynnych piechurów, stale powracających w kontekście chodzenia, należą Nietzsche, Kierkegaard, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire,

⁸ Solnit, *Zew włóczęgi*, 324.

⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Wyznania*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, Wolne Lektury, g8, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/rousseau-wyznania/>.

¹⁰ W 2009 Deirdre Heddon i Cathy Turner zainicjowały projekt artystyczno-badawczy *Walking Women*, w którym prowadziły prace nad widocznością i rozumieniem kobiecych praktyk chodzenia. W ramach projektu odbywały się m.in. „chodzone wywiady” z artystkami, łączące rozmowę z doświadczeniem przestrzeni w ruchu, powstawały też artykuły naukowe.

¹¹ Henry David Thoreau, *Sztuka chodzenia, czyli o wolności i dzikości*, tłum. Piotr Madej (Kraków: Wydawnictwo Miniatura, 2001), 4.

Walter Benjamin czy Guy Debord. W tego typu zestawieniach kobiety mają tylko swoje epizody. Jak zauważają autorki *Walking Women*:

powtórzenie szczególnej genealogii [...] generuje rodzaj ortodoksji chodzenia, składającej się ku ideologii wyraźnie maskulinistycznej. To często nadaje ramy i waloryzuje chodzenie jako indywidualistyczne, heroiczne, epickie i transgresyjne. Takie cechy nie są oczywiście zarezerwowane wyłącznie dla mężczyzn; jednakże, jak dalej sugerujemy, brak uwagi poświęconej płci służy ustaleniu warunków debaty, tak że cechy takie jak „heroizm” i „transgresja” są rozumiane przede wszystkim w odniesieniu do historycznie maskulinistycznego zestawu norm.¹²

Nieco lepiej jest w obszarze sztuki, gdzie próba prześledzenia głównej narracji prowadzi do nieco podobnych wniosków, jednak dysproporcja nie jest tak wyraźna¹³. Genealogii chodzenia jako praktyki artystycznej należy szukać w dziewiętnastowiecznej figurze *flâneura*, a także w akcjach artystycznych dadaistów i surrealistów. W 1921 dadaści ogłosili cykl spacerów do „miejs, które istnieją bez sensu”. Odbył się jednak tylko jeden – na cmentarz Saint-Julien-le-Pauvre. André Breton odczytał tam manifest, a Georges Ribemont-Dessaignes parodiował oprowadzanie, czytając przypadkowe definicje ze słownika. Z kolei sytuacjoniści uprawiali (ostatnio ponownie popularny) miejski dryf, wywiedziony z doświadczenia włóczęgi Guya Deborda i Iwana Szczegłowa po Paryżu, w której pierwszy z nich dostrzegł metodę pogłębionego badania tkanki miasta i rozbudował w teorię dryfu:

Osoba lub osoby oddające się dryfowaniu wyzbywają się na pewien czas zwyczajowych powodów przemieszczania się i działania, rezygnują z codziennych znajomości, zajęć i rozrywek, ażeby poddawać się swobodnie sile przyciągania miejsc i wychodzić naprzeciw spotkaniom związanym z tymi miejscami. Przypadek odgrywa w tym mniejszą rolę, niż zwykle się sądzić: dryfowanie wydobywa psychogeograficzną rzeźbę miasta, z jego stałymi prądami, punktami oraz wirami, znacznie utrudniającymi wstęp do niektórych stref lub ich opuszczenie.¹⁴

¹² Heddon and Turner, „Walking Women”, 224 (jeśli nie podano inaczej, tłum. A.S.).

¹³ Dla precyzji warto przytoczyć konkretne wyliczenie: w książce Davida Evansa blisko siedemdziesiąt procent omawianych artystów i artystek to mężczyźni, David Evans, *The Art of Walking: A Field Guide* (London: Black Dog Publishing, 2013).

¹⁴ Guy Debord, „Teoria dryfu”, w: *Przewodnik dla dryfujących: Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, red. i tłum. Mateusz Kwatarko i Paweł Krzaczkowski (Warszawa: Bęc Zmiana, 2015), 122.

Lata sześćdziesiąte XX wieku to czas istotnej zmiany paradygmatu w sztuce – odrzucenie modernistycznego rozumienia dzieła sztuki i wejście w proces znikania dzieła sztuki w materialnej formie, które pozwoliło zobaczyć dzieło w tym, co niematerialne – w doświadczeniu czy koncepcji intelektualnej. W 1967 roku dwudziestodwuletni brytyjski artysta Richard Long jechał z Bristolu do Saint Martin. Pomiędzy podróżami autostopem zatrzymał się na polu w Wiltshire, gdzie chodził tam i z powrotem po trawie, aż wydeptał ślad – prostą linię. Sfotografował efekt swojego działania, a pracy, która dzisiaj jest uznawana za kanoniczną dla sztuki ziemi i sztuki konceptualnej, nadał tytuł *A Line Made by Walking*. Dwa lata później Vito Acconci chodził ulicami Nowego Jorku i śledził losowo wybrane osoby w ramach *Following Piece*. „Spacer ma swoje własne życie i nie może zostać zmaterializowany w dziele sztuki. Dzieło nie może reprezentować doświadczenia spaceru... Staram się nie zostawiać śladów” – mówi z kolei Hamish Fulton¹⁵, tworzący od 1972 prace oparte na doświadczeniu chodzenia często prezentowane na wystawach w formie wielkoformatowych plansz. Czasami są to kilkutygodniowe samotne wyprawy, innym razem – miejskie spacer, w których bierze udział kilkaset osób. Podobne podejście odnajdujemy u słynnego belgijskiego artysty Francisa Aljśa, który w jednym z wywiadów mówi:

Chodzenie – a w szczególności dryfowanie czy spacerowanie – w kulturze prędkości, która dominuje w naszych czasach, staje się aktem oporu. [...] Nie ma teorii chodzenia, jest tylko świadomość. Ale w akcie chodzenia może tkwić pewna mądrość. Jest to postawa, która mi odpowiada. Jest to stan, w którym można być zarówno czujnym na wszystko, co dzieje się w polu widzenia i słuchu, a jednocześnie całkowicie pogrążonym w swoich myślach.¹⁶

Chodzenie w swojej względnej powolności jest dla niego formą oporu łączącą to, co poetyckie, z tym, co polityczne. W 2004 powstała słynna praca Aljśa, *The Green Line*. Artysta przez dwa dni siedł przez Jerozolimę z przedziurawioną puszką zielonej farby, której ślady na ziemi odtwarzały linię graniczną z 1949 roku w strefie między Palestyną i Izraelem.

Powyższe zestawienie to spacer na skróty po historii sztuki chodzenia – subiektywny przegląd kanonu praktyk artystycznych XX i XXI wieku. Jeżeli w tym

¹⁵ Cytat pochodzi z wypowiedzi artysty, <https://walklistencreate.org/video/hamish-fulton-on-his-practice-as-a-walking-artist>, dostęp 7 września 2025.

¹⁶ „Interview with Francis Aljś” by Russell Ferguson, in *Francis Aljś*, ed. Michael Taussig et al. (New York: Phaidon, 2022), 31.

kanonie mielibyśmy szukać postaci kobiecych, to najsilniejszą pozycję – ze względu na swój rozgłos – miałyby zdecydowanie Marina Abramović, która w 1988 w ramach *The Lovers: The Great Wall Walk* wyruszyła z jednego krańca Wielkiego Muru Chińskiego, żeby spotkać się na jego środku z Ulayem, który szedł od drugiej strony, i tym spektakularnym gestem zakończyć dwunastoletni związek i współpracę artystyczną duetu. Od tego momentu Abramović kontynuowała karierę jako indywidualna artystka. Performans trwał dziewięćdziesiąt dni i został uwieczniony w postaci rejestracji filmowej oraz serii zdjęć, które są prezentowane w muzeach na całym świecie. Ten nieformalny kanon należałoby jednak poszerzyć, chociażby o takie postaci jak Adrian Piper, która świetnie nadawałaby się na ikonę kobiecej sztuki chodzenia. W 1970 Piper wyszła na ulice Nowego Jorku w ubraniu pomalowanym lepką białą farbą i napisem „mokra farba”. W czasie spaceru wykonywała codzienne czynności, jak na przykład pójście na zakupy do domu towarowego Macy’s. Napis znajdujący się na wysokości klatki piersiowej prowokował osoby, które mijała, do sprawdzenia, czy farba jest naprawdę mokra. To jeden z cyklu ulicznych performansów *Catalysis* zrealizowanych w latach 1970–1973, w których Piper testuje granice społecznych zachowań i bada reakcje ludzi na ich przekroczenie. W innej pracy z tej serii spacerowała i jeździła metrem w godzinach szczytu w ubraniach, które przez tydzień moczyła w jajkach, mleku, occie i dorszu. Ich zapach był nie do wytrzymania. W kolejnej przemieszczała się po mieście z ustami zakneblowanymi białym ręcznikiem.

Znakomitym wzbogaceniem dyskursu wokół sztuki ziemi i praktyk Richarda Longa czy Hamisha Fultona byłoby zestawienie ich z twórczością Teresy Murak, a szczególnie z *Procesją* z 1974, w której artystka szła ulicami Warszawy w zakrywającym całe ciało płaszczu z kapturem porośniętym rzeżuchą. Ubranie zamieniła w żywy ogród, siejąc na nim ziarna. To jedna z wielu prac, które wykonywała w ramach serii *Zasiewów*, mających powtarzalną formułę zrealizowaną w różnych sytuacjach.

Zaskakujące jest to, że w kontekście sztuki chodzenia nie spotkałam się z odniesieniem do środowiska Judson Dance Theatre skupionego wokół Yvonne Rainer – ikony tańca post-modern. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku choreografki i choreografowie współtworzący Judson Dance Theatre prowadzili eksperymentalne działania mające na celu demokratyzację tańca przez wprowadzenie w pole sztuki ruchów potocznych. Tacy artyści jak Rainer, Simone Forti, Trisha Brown czy Steve Paxton wykorzystywali sposoby posługiwania się ciałem znane z życia codziennego, przekraczając konwencje tańca nowoczesnego. Materiał choreograficzny dostrzegali w tym, co wcześniej znajdowało się poza marginesem sztuki. Obserwowali ruchy ciała w sytuacjach zwyczajnych, podczas chodzenia,

biegania czy siedzenia. Ich ambicją było tworzenie choreografii, które nie tylko nie wymagały specjalnego przygotowania ruchowego, ale zachęcały amatorów do podjęcia próby ich wykonania – stanowiły dowód na to, że tańczyć może każdy. Chodzenie, stawianie kroków i ich rytm były dla nich fascynujące z pobudek antropologicznych jako sposób posługiwania się własnym ciałem. Wystarczy przywołać pracę *Man Walking Down the Side of a Building* Thrishy Brown z 1970, w której tancerze i tancerki schodzą po pionowej ścianie budynku w SoHo (podtrzymywani linami), całkiem jakby szli ulicą, kwestionując tym działaniem siłę grawitacji. W rejestracji wideo z performansu widzimy mężczyznę przerzucającego najpierw jedną, następnie drugą nogę poza krawędź fasady i siadającego na samym jej brzegu. Ustawia stopy tak, aby dokładnie przylegały podeszwą do pionowej ściany budynku, po czym prostuje się. Nie spada jednak, ale rozpoczyna spacer w dół, podtrzymywany od tyłu liną, która pozwala mu zachować postawę równoległą do ziemi, a prostopadłą do płaszczyzny ściany. *Man Walking Down the Side of a Building* to jedna z wczesnych choreografii Brown, przełomowych w przekraczaniu konwencji tańca nowoczesnego poprzez koncentrację nie tyle na rytmicznym ruchu, ile na sposobach posługiwania się ciałem i jego obecności w przestrzeni.

Co ciekawe w kontekście mojego wywodu, autorki projektu *Walking Women* nie szczędzą krytyki Rebece Solnit, zarzucając jej, że mimo pełnej świadomości kwestii genderowych i feministycznych w *Zewie włóczęgi* wymienia mężczyzn cztery razy częściej niż kobiety¹⁷. W moim przekonaniu to oskarżenie jest nie do końca sprawiedliwe, gdyż Solnit wielokrotnie podejmuje próby rewizji narracji o włóczędze i wzbogacenia jej o nowe – między innymi feministyczne – konteksty. Niemniej jednak warto stale upominać się o przepisanie kanonu sztuki chodzenia i uzupełniać go o takie postaci kobiece, jak wspomniane w tekście Adrian Piper, Teresa Murak, Yvonne Rainer czy Kubra Khamedi. Performans *Armor* Khamedi znakomicie pokazuje złożoność postulatu chodzenia jako praktyki emancypacyjnej. Nie sprowadza się on bowiem jedynie do docenienia dokonań kobiet w tym zakresie i włączenia ich do kanonu zdominowanego przez męską narrację (choć ten gest ma fundamentalne znaczenie). Oznacza również krytyczną refleksję nad samym aktem pojawiania się – uporczywe zaznaczanie własnej obecności oraz traktowanie przestrzeni publicznej jako współtworzonej na równych zasadach przez kobiety i mężczyzn. W tym sensie chodzenie może być rozumiane jako praktyka emancypacyjna, która nie tylko mapuje istniejące relacje władzy, ale aktywnie uczestniczy w ich podważaniu i zmienianiu.



¹⁷ Heddon and Turner, „Walking Women”, 225.

Bibliografia

- Abbs, Annabel. *Méfiez-vous de femmes qui marchent*. Paris: Arthaud, 2021.
- Amato, Joseph A. *On Foot: A History of Walking*. New York: New York University Press, 2004.
- Benesch, Klaus, and François Specq, eds. *Walking and the Aesthetics of Modernity: Pedestrian Mobility in Literature and the Arts*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Butler, Judith. *Zapiski z performatywnej teorii zgromadzenia*. Tłumaczenie Joanna Bednarek. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2016.
- Evans, David. *The Art of Walking: A Field Guide*. London: Black Dog Publishing, 2013.
- Gros, Frédéric. *A Philosophy of Walking*. Translated by John Howe. London: Verso, 2014.
- Heddon, Deirdre, and Cathy Turner. „Walking Women: Shifting the Tales and Scales of Mobility”. *Contemporary Theatre Review* 22, no. 2 (2012): 224–236. <https://doi.org/10.1080/10486801.2012.666741>.
- Kwaterko, Mateusz, i Paweł Krzaczkowski, red. *Przewodnik dla dryfujących: Antologia sytuacionistycznych tekstów o mieście*. Warszawa: Bęc Zmiana, 2015.
- Nicholson, Grogg. *The Lost Art of Walking: The History, Science, Philosophy, and Literature of Pedestrianism*. New York: Riverhead Books, 2008.
- Solnit, Rebecca. *Zew włóczęgi: Opowieści wędrowne*. Tłumaczenie Anna Dziergowska i Sławomir Królak. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2018.
- Springgay, Stephanie, and Sarah E. Truman. *Walking Methodologies in a More-than-Human World: WalkingLab*. New York: Routledge Press, 2018.
- Taussig, Michael, Russell Ferguson, Cuauhtémoc Medina, and Jean Fisher, eds. *Francis Alÿs*. New York: Phaidon, 2022.
- Thoreau, Henry David. *Sztuka chodzenia, czyli o wolności i dzikości*. Tłumaczenie Piotr Madej. Kraków: Wydawnictwo Miniatura, 2001.

AGNIESZKA SOSNOWSKA

kuratorka i badaczka, adiunktka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Zajmuje się praktykami artystycznymi na styku dyscyplin, a także wyczerpaniem paradygmatu modernistycznego w sztuce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych xx wieku. Łączy pracę badawczą z praktyką kuratorską. W latach 2008–2020 kuratorka w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, od 2021 kuratorka w Muzeum Susch w Szwajcarii.