

# Sztuka jako praca: o profesjonalności i profesjonalizacji artystów i artystek z niepełnosprawnością wzroku w Meksyku

Monika Dubiel

 <https://orcid.org/0000-0002-8721-2318>  
Uniwersytet Warszawski

## **Streszczenie**

Przedmiotem mojego zainteresowania jest działalność artystyczna osób z niepełnosprawnością wzroku (głównie aktorów i fotografów, ale także muzyków czy pisarzy) w Meksyku. Celem artykułu jest ocena tej aktywności rozumianej jako praca zawodowa. Główny problem badawczy postawiony w niniejszym artykule sprowadza się do pytania: kto lub co decyduje, iż ktoś może być nazwany artystą profesjonalnym. Artykuł napisany został na podstawie wyników badań jakościowych, które prowadziłam w tym środowisku w latach 2019–2022. W badaniu wykorzystane zostały różne techniki badań etnograficznych ze szczególnym naciskiem na wywiad uzupełniony o obserwację uczestniczącą i nieuczestniczącą. Wyniki wskazują, że dla analizowanego problemu najistotniejsze są dwa wyróżniki pracy zawodowej: wynagrodzenie i doświadczenie. Kluczowa do definiowania siebie lub kogoś jako artysty czy artystki okazuje się kategoria uznania, w swoisty sposób konstruowana w obu wspomnianych aspektach.

Rozważania moje są osadzone w paradygmacie studiów o niepełnosprawności. Silnie są również zakorzenione w lokalnym kontekście meksykańskim.

## **Słowa kluczowe:**

artysta, Meksyk, niepełnosprawność wzroku, praca, studia o niepełnosprawności.

## **Art as Work: About the Professionalization and Professionalism of Artists with Visual Impairment in Mexico**

### **Abstract**

The subject of my interest is the artistic activity of persons with visual impairment (mainly actors and photographers, as well as writers and musicians) in Mexico. The main goal of the article is the reflection on the given activity understood as a professional work. The main research problem can be formulated as follows: : what or who decides that someone can be called a professional artist. The article is based on the results of the qualitative inquiry that I conducted in this environment between 2019 and 2022. The research uses various ethnographical techniques with a special emphasis on interviews supplemented by participant and non-participant observations. The findings indicate that there are two main aspects for the discussed problem: salary and experience. Constructed in both mentioned areas the category of recognition turns out to be crucial for self defining or defining someone else as a professional artist.

My considerations are embedded in the disability studies paradigm. They are also strongly rooted in the local Mexican context.

### **Keywords:**

artist, disability studies, Mexico, visual impairment, work.

## WPROWADZENIE

Sztuka tworzona przez osoby z niepełnosprawnościami jest zazwyczaj rozpatrywana w paradygmacie rehabilitacyjnym lub terapeutycznym. Warsztaty terapii zajęciowej czy arteterapia to konteksty, w których najczęściej zestawia się niepełnosprawność i sztukę (Andrzejczuk, 2004; Jajte-Lewkowicz, Piasecka, 2006; Stasiakiewicz, 2006; Barra, 2010; Ramírez, 2013; Holguín, 2014; Aondo-Akaa, 2017). Tymczasem wiele osób z niepełnosprawnościami to oryginalni i samodzielni artyści, proponujący zupełnie nową dla sztuki współczesnej perspektywę zakorzenioną w osobistym doświadczeniu niepełnosprawności, która wpisuje się doskonale w popularne aktualnie trendy tożsamościowe oraz postulaty odzyskiwania obecności w przestrzeni publicznej przez grupy zmarginalizowane. W Polsce za przykład służyć może działalność Rafała Urbackiego (tancerza i choreografa o alternatywnej motoryce), Daniela Kotowskiego (głuchego artysty wizualnego i performerera) czy wreszcie Teatru 21 (tworzonego przez aktorów z niepełnosprawnością intelektualną).

Dostrzeżono ten fenomen, tworząc pojęcia, takie jak: *disability aesthetics* (Siebers, 2010), *disability art* (Kuppers, 2003, 2011, 2019) czy *crip art* (McRuer, 2018; Lehrer, 2020). Podejmując jednak refleksję nad zjawiskiem tworzenia sztuki przez osoby z niepełnosprawnościami, badacze skupiają się zazwyczaj na aspekcie estetycznym lub tożsamościowym. Inaczej mówiąc, analizowana jest raczej twórczość niż sytuacja samych artystów. W niniejszym artykule proponuję nową perspektywę, ujmującą aktywność artystyczną osób z niepełnosprawnościami jako aktywność zawodową.

Moim celem jest namysł nad działalnością artystyczną podejmowaną przez osoby z niepełnosprawnościami rozumianą jako praca, ze wszystkimi tego edukacyjnymi, społecznymi i ekonomicznymi implikacjami. Przedmiotem mojego zainteresowania jest aktywność artystyczna osób z niepełnosprawnością wzroku w Meksyku, głównie aktorów i fotografów, ale także muzyków czy pisarzy. Artykuł napisałam na podstawie badań, jakie prowadziłam w tym środowisku w latach 2019-2023. Tematem mojego projektu było twórcze wykorzystanie niepełnosprawności jako zasobu w działalności artystycznej, jednakże w toku procesu badawczego pojawiło się wiele różnorodnych wątków. Niektóre z nich były zbyt luźno powiązane z głównym tematem i jako takie nie zostały ostatecznie włączone do rozprawy doktorskiej powstałej na bazie tych badań. Uznałam je jednak za na tyle ciekawe i warte zgłębienia, że postanowiłam się nimi zająć osobno, niejako na marginesie badań głównego nurtu. Jednym z takich wątków jest właśnie temat profesjonalizacji artystów z niepełnosprawnościami, podjęty w niniejszym artykule.

Rozważania moje są osadzone w paradygmacie studiów o niepełnosprawności. Silnie są również zakorzenione w lokalnym kontekście meksykańskim ze szczególnym uwzględnieniem klasowej specyfiki tamtejszego społeczeństwa.

## NIEPEŁNOSPRAWNOŚĆ WZROKU W MEKSYKU

Położony w Ameryce Północnej Meksyk zajmuje powierzchnię niemal 2 000 000 km<sup>2</sup> i ma prawie 130 000 000 mieszkańców, posługujących się 64 językami narodowymi. Dzięki

swojemu położeniu geograficznemu stanowi strefę nieustającego ścierania się wpływów latynoskich i północnoamerykańskich zarówno w obszarze gospodarki i polityki, jak i kultury. W tak ogromnym i zróżnicowanym kraju trudno mówić o jednym konkretnym modelu funkcjonowania osób z niepełnosprawnością, zwłaszcza biorąc pod uwagę linie głębokich podziałów przebiegających między przedstawicielami różnych płci, grup etnicznych, ras czy klas społecznych. W niniejszym rozdziale postaram się nakreślić prawny i społeczny kontekst funkcjonowania moich rozmówców zastrzegając jednocześnie, że ze względu na ograniczoną przestrzeń obraz ten jest bardzo ogólny i skrótowy.

Znaczenie regulacji prawnych dotyczących niepełnosprawności w Meksyku jest niejednoznaczne. Z jednej strony prezentują one bardzo progresywne podejście skoncentrowane na inkluzji i równym traktowaniu, z drugiej strony ich realna skuteczność jest dyskusyjna. Mimo iż Konstytucja Meksykańska (1917) już w pierwszym artykule zakazuje dyskryminacji ze względu na m.in. niepełnosprawność, przypadki dyskryminowania osób z niepełnosprawnością wzroku w przestrzeni publicznej, w tym w miejscach pracy, nie należą do rzadkości (Zúñiga, Martínez, Izquierdo, 2012; Flores, 2012; García, 2014). Meksyk dysponuje szeregiem konkretnych ustaw regulujących sytuację osób z niepełnosprawnościami, takich jak: Ustawa Ogólna o edukacji (Ley General de Educación) czy Ustawa ogólna o włączaniu osób z niepełnosprawnościami (Ley General para la Inclusión de las Personas con Discapacidad).

Odsetek osób z niepełnosprawnościami w Meksyku waha się w zależności od przyjętych kryteriów od 5,1% do 6% (INEGI, 2013, 2017), z tego ok. 27% stanowią osoby z niepełnosprawnością wzroku (INEGI, 2013). Zaledwie 53% osób z niepełnosprawnością wzroku w wieku szkolnym (to jest między 3 a 29 rokiem życia) uczęszcza do szkoły. Przy czym wśród kobiet wskaźnik ten jest wyższy o ok. 5%. Przechodząc do danych szczególnie interesujących z punktu widzenia tematu niniejszej pracy, warto odnotować, że aż 35% osób z niepełnosprawnością wzroku jest zawodowo aktywnych, co jest o 6% wyższym wskaźnikiem niż średnia dla wszystkich osób z niepełnosprawnościami. Warto przy tym zauważyć różnicę między płciami. Odsetek osób aktywnych zawodowo wynosi odpowiednio 49,7% dla mężczyzn i 22,1 dla kobiet (INEGI, 2013). Dane te pokazują, że osoby z niepełnosprawnością wzroku odznaczają się dużą prężnością i aktywnością na tle innych grup osób z niepełnosprawnościami w Meksyku, co może częściowo tłumaczyć ich zaangażowanie na polu kultury. Jednocześnie duże rozbieżności między wskaźnikami dla kobiet i mężczyzn pokazują, że niepełnosprawność należy rozpatrywać w ujęciu intersekcyjnym i że w Meksyku kobiety z niepełnosprawnością wzroku są w zdecydowanie trudniejszej sytuacji zawodowej niż mężczyźni.

Wysoki wskaźnik aktywności zawodowej osób z niepełnosprawnością wzroku jest z pewnością pozytywnym zjawiskiem. Zauważyć należy przy tym jednak, że odnotowuje się go przede wszystkim w odniesieniu do prac najniżej płatnych (Jauregui, 2017). Idąc ulicami wielkich meksykańskich miast bez trudu zauważymy sporą liczbę pracujących tam niewidomych. Często są to osoby zarabiające śpiewaniem lub wykonywanym na miejscu masażem (Cullell, 2019). Najwięcej z nich zobaczymy jednak w korytarzach metra, gdzie sprzedają napoje i przekąski. Wszyscy oni stanowią część gospodarki nieformalnej odpowiadającej za produkcję ponad 20% meksykańskiego PKB (INEGI, 2020).

Osoby te nie podlegają żadnej ochronie prawnej i pozostają poza systemem zabezpieczenia społecznego czy zdrowotnego.

W czasie prowadzenia przeze mnie badań nikt z moich rozmówców nie należał do tej grupy, ale troje z nich w przeszłości wykonywało wspomniane zajęcia, co istotnie ukształtowało ich podejście do pracy. Warto zauważyć również, że tendencja do sytuowania osób z niepełnosprawnością wzroku poza formalnym systemem kształcenia i zatrudnienia ma miejsce również w obszarze sztuki, co pokazuję w dalszej części artykułu.

## METODOLOGIA

Zanim podejmę próbę odpowiedzi na pytanie: co czyni artystę artystą profesjonalnym, konieczne wydaje się zdefiniowanie samego pojęcia artysta. Filozoficzny i naukowy namysł nad tym, kto może mienić się artystą, jest co najmniej tak stary jak rozważania nad istotą sztuki. W różnych ujęciach status artysty waha się od profesji do mistycznego powołania (Golka, 2012). Zreferowanie wielowiekowej dyskusji na ten temat zdecydowanie wykracza poza ramy niniejszego artykułu. Warto jednak odnotować, że jednoznaczna odpowiedź na to pytanie w zasadzie nie istnieje. Nie są co do niej zgodne nawet same osoby określające się jako artyści i artystki (Krajewski, Schmidt, 2017). Opierając się na paradygmacie wytyczonym przez socjologię sztuki przyjmuję więc dość szeroką interpretację tego terminu mówiącą, że artysta to jedna z wielu ról społecznych, na której kształt wpływ mają zarówno osoby podejmujące tę rolę, jak ich bliskie i dalsze otoczenie społeczne (Becker, 1974; Lipski, 2001; Heinich, 2010; Golka, 2012).

Nakreśliwszy tę bazę pojęciową przejdźmy zatem do pytania: co czyni artystę profesjonalistą. Najczęściej wymienianymi przez badaczy wyznacznikami są: wyższe wykształcenie artystyczne, doświadczenie artystyczne i fakt zarabiania na twórczości (Heinich, 2007; Golka, 2012). W przypadku artystów z niepełnosprawnościami sytuacja jest o tyle specyficzna, że pierwszy czynnik ze względu na ograniczenia instytucjonalne nie występuje w ogóle lub występuje w bardzo ograniczonym zakresie (Kwaśniewska, 2022). Dlatego tym bardziej interesujące jest, jak artyści z niepełnosprawnością wzroku kształtują swoją tożsamość artystów zawodowych w odniesieniu do norm i oczekiwań środowiska artystycznego. Celem moich badań jest zatem zidentyfikowanie i interpretacja postaw przyjmowanych przez meksykańskich artystów z niepełnosprawnością wzroku wobec własnej działalności twórczej.

Badania przeprowadzone zostały metodą jakościową. Grupa badawcza liczyła 13 osób, 7 kobiet i 6 mężczyzn w wieku od 28 do 58 lat, w większości zamieszkałych w mieście Meksyk z wyjątkiem jednej osoby z miasta Oaxaca i dwóch osób z Guadalajary. Pięcioro z nich ma wyższe wykształcenie w obszarze sztuki (3 – muzyki, 1 – malarstwa i 1 – teatru). 4 kolejne osoby również mają wykształcenie wyższe, ale w innych obszarach. 4 osoby mają wykształcenie średnie. 12 osób są prawnie uznane za niewidome, z czego 5 to osoby niewidome od urodzenia a 7 to osoby ociemniałe, 1 to osoba słabowidząca. Obszary działalności artystycznej praktykowanej przez moich rozmówców obejmują: grę na instrumencie, śpiew, kabaret i stand-up, grę w teatrze, grę w filmie, malarstwo, rzeźbę, fotografię.

Badania odbyły się w dwóch etapach. Pierwszy ze względu na trwającą pandemię Covid-19 z konieczności odbywał się online w okresie od grudnia 2020 do sierpnia 2022 r. Drugi etap obejmował badanie in-situ i odbył się od września do grudnia 2022 r. Wszystkie wywiady zostały przeprowadzone, zarejestrowane i transkrybowane przeze mnie. Rozmowy odbywały się w języku hiszpańskim. Wywiady online prowadzone były na platformie Zoom. Niektóre dodatkowe informacje zostały pozyskane w drodze analizy danych zastanych, przede wszystkim danych demograficznych i statystycznych pochodzących z powszechnych spisów ludności prowadzonych w Meksyku w XXI w.

Biorąc pod uwagę, że moim głównym celem badania było zapoznanie się z pozostającą w ścisłym związku z życiowymi doświadczeniami działalnością artystyczną moich rozmówców, w wywiadach poruszałam nie tylko temat aktualnych projektów twórczych, ale także ich edukacyjnych, zawodowych czy rehabilitacyjnych trajektorii. W rezultacie wszystkie wywiady składały się z dwóch komponentów: autobiograficznej opowieści w formie wywiadu narracyjnego (Schatzmann, Strauss, 1966; Hermans, 1987; Kaźmierka, Waniek, 2020) oraz rozmowy na temat działalności artystycznej w formie wywiadu swobodnego (Konecki, 2000; Saldaña, 2011).

W drugim etapie projektu, odbywanym na miejscu w Meksyku, do wywiadów dołączyłam także obserwację uczestniczącą i nieuczestniczącą. W tym okresie wzięłam udział w wielu przedstawieniach i wystawach moich rozmówców, a także towarzyszyłam im podczas prób i przygotowań do planowanych wydarzeń.

Zgromadzony materiał badawczy został poddany analizie opisowej, zgodnej z indukcyjnym paradygmatem etnograficznym (Angrosino, 2007), w wyniku której został podzielony na kategorie tematyczne. Ostatecznie wyłonione zostały dwie najistotniejsze według mnie kategorie, gdzie opisałam doświadczenie autoidentyfikacji moich rozmówców jako artystów profesjonalnych: ich wynagrodzenie za pracę oraz doświadczenia zawodowe.

## WYNIKI

Analizując historię kształtowania obrazu samych siebie jako profesjonalnych artystów u moich rozmówców zauważyłam, że choć okoliczności, jakie ich formowały, były różne, to trzy składowe tego procesu powtarzały się praktycznie we wszystkich wypowiedziach. Są to: wynagrodzenie za pracę, doświadczenie w pracy artystycznej oraz formalne wykształcenie artystyczne. Przy czym zaznaczyć należy, że ta ostatnia nie dotyczy bezpośrednio sporej części moich rozmówców. Jedynie kilkoro z nich legitymuje się formalnym wykształceniem artystycznym. Z tego względu, a także dlatego, że formalne wykształcenie artystyczne jest najbardziej oczywistym sposobem legitymizacji profesjonalnego statusu, nie poświęcam temu wątkowi zbyt wiele miejsca. Mając jednak na uwadze fakt, że pojawia się on w wypowiedziach wielu moich rozmówców jako istotny punkt odniesienia, nawiązuję do niego analizując dwa pozostałe aspekty. Warto odnotować, że w Meksyku wyższe wykształcenie artystyczne jest wciąż jednym z głównych wyróżników artysty. Odsetek osób z wyższym wykształceniem kierunkowym wśród artystów waha się w zależności od

plci i uprawianej dyscypliny, ale w niektórych przypadkach sięga 71,1% (Daza, Amado, Álvarez, 2019). Dla porównania, badania polskiego rynku pracy artystycznej wskazują, że nawet najsilniej zdominowany przez osoby z wykształceniem kierunkowym obszar muzyki nie przekracza wskaźnika 60%, a średnio jest to 11% (Ilczuk, 2013). W Meksyku fakt posiadania formalnego wykształcenia artystycznego jest zmienną, która do pewnego stopnia rzutuje zarówno na podejście do wynagrodzenia za pracę, jak i doświadczenia zawodowego. Przyjrzyjmy się zatem bliżej, jak układają się te zależności.

## WYNAGRODZENIE

Mówiąc o pracy, zazwyczaj mamy na myśli pracę zarobkową. Do kwestii ekonomicznych nawiązuje większość klasycznych teoretyków pracy w swoich dziełach (Smith, 1994; Marks, 1958). Współczesne badania nad wielowymiarowym funkcjonowaniem pracy w życiu człowieka również nie są w stanie uciec od jej aspektu finansowego (Wallman, 1979; Procoli, 2004). Nic więc dziwnego, że w doświadczeniu moich rozmówców ten temat odgrywa istotną rolę w konstruowaniu obrazu siebie jako profesjonalisty. Co ciekawe, jego funkcjonowanie jest różne dla różnych dyscyplin artystycznych, co pośrednio jest związane ze zróżnicowanym dostępem do formalnego wykształcenia w poszczególnych dziedzinach sztuki dla osób z niepełnosprawnością wzroku.

Pośród wszystkich dyscyplin artystycznych za najbardziej dostępną dla osób niewidomych (zarówno jeśli chodzi o jej naukę, tworzenie, jak i odbiór) uznaje się muzykę. Nie dziwi zatem, że doświadczenia moich rozmówców działających w tym właśnie obszarze wydają się być najbardziej zbliżone do doświadczeń osób bez niepełnosprawności, jeśli chodzi o kwestie związane z formalnym zatrudnieniem oraz wynagrodzeniem. Warto odnotować także, że obok artystów graficznych muzycy stanowią największą grupę artystów w ogóle w Meksyku (Daza, Amado, Álvarez, 2019). Dlatego też być może mechanizmy zatrudnienia w tym obszarze są najbardziej wyklarowane i najmniej dyskryminujące dla osób z niepełnosprawnością wzroku. Rozmówca będący śpiewakiem operowym regularnie występuje na deskach teatrów w kraju i za granicą. Rozmówczyni będąca wiolonczelistką w minionych latach pracowała w różnych orkiestrach. Ich zatrudnienie zawsze było sformalizowane i odpowiednio wynagradzane. Inni rozmówcy mają także typowe dla branży muzycznej doświadczenia działania jako freelancer, np. jako muzyk sesyjny lub dający samodzielne koncerty. Jedna z rozmówczyń nagrała i wyprodukowała płytę. Jednakże biorąc pod uwagę, że są to wszystko osoby o wykształceniu muzycznym, wymiar ekonomiczno-formalny nie ma dużego udziału w potwierdzaniu ich postrzegania siebie jako artystów.

Inaczej jest natomiast w wypadku osób, które rozpoczęły swoją karierę w sztuce jako amatorzy. W ich przypadku z braku obiektywnych punktów odniesienia, jakimi są dyplomy akademickie, istnieje konieczność wytwarzania indywidualnych mechanizmów potwierdzania własnej profesjonalności, a gratyfikacja za działalność artystyczną jest niewątpliwie jednym z najbardziej oczywistych. Przyjrzyjmy się temu na przykładzie funkcjonowania Teatro Ciego MX, czyli zespołu teatralnego tworzonego przez niewidomych aktorów.

Jego założycielem jest Juan Carlos Saavedra, meksykański aktor i reżyser, który w 2006 r. chcąc wystawić spektakl w kompletnych ciemnościach wpadł na pomysł, aby obsadzić w nim niewidomych aktorów. Kiedy odkrył, że w Meksyku nie ma zawodowych niewidomych aktorów, zwrócił się do jednej ze szkół dla niewidomych proponując udział w przedsięwzięciu jej uczniom (Delgado, 2015). Erika Bernal Gallego, aktorka i obecna współdyrektorka Teatro Ciego MX wspomina ich pierwsze spotkanie w sposób następujący:

Był on (Juan Carlos Saavedra) i byliśmy my, dzieciaki ze szkoły z rodzicami. Opowiedział nam o swoim pomysle spektaklu w ciemności zatytułowanego „Pod mostem”. Będzie trwał ok. 40 min. Będziemy mieli trzy miesiące prób i później premiera. Otrzymamy też dochód z biletów. Nie będzie to może dosłownie pensja, ale gratyfikacja za udział w projekcie. Próby miały miejsce w jego domu itd. Był to więc bardzo niezależny projekt.

[Estuvo él (Juan Carlos Saavedra), estuvimos nosotros, los niños de la secundaria junto con nuestros papás. Él nos platicó que era un proyecto de una obra que se desarrollaba en la oscuridad. Se llamaba „Bajo el puente” y que no duraba mucho, aproximadamente 40 minutos. Vamos tener tres meses de ensayos y después el estreno. Y nos iba a pagar la entrada de taquilla. No precisamente un pago sino una gratificación por haber participado en este proyecto. De hecho los ensayos eran en su casa. Eso era un proyecto muy muy independiente].

Cytat ten dobrze ilustruje usytuowanie artystów z niepełnosprawnością wzroku w polu produkcji kulturowej (Bourdieu, 1993). Pomijając muzyków, są oni raczej wykluczeni z formalnej edukacji artystycznej. Jeśli więc reżyser pragnie obsadzić w swojej sztuce niewidomych aktorów, musi najpierw znaleźć osoby niewidome a następnie wykształcić je w rzemiośle aktorskim. Sytuacja ta, przynajmniej początkowo, wiąże niewidomych aktorów bardziej z kulturą alternatywną niż z kulturą głównego nurtu. Zdobywszy pewien stopień profesjonalizmu, jak wskazują doświadczenia niektórych moich rozmówców, mogą przejść do mainstreamu, ale zawsze zaczynają z pozycji outsiderskich, co sprawia, że ich proces budowania kapitału kulturowego jest często zupełnie odmienny od pozostałych artystów. W konsekwencji łatwo im odmówić uznania za poważnych graczy w polu produkcji kulturowej, a ich twórczość sprowadzić do kategorii rehabilitacji.

W tym kontekście niezwykle istotny jest ekonomiczny aspekt funkcjonowania Teatro Ciego MX, który w mojej ocenie ma duże znaczenie dla budowania poczucia profesjonalności działalności artystycznej. Widzowie muszą zapłacić za bilety a aktorzy są wynagradzani za występ. Podnosi to prestiż spektaklu wyciągając go jednocześnie z dyskursu charytatywnoterapeutycznego, w którym zazwyczaj lokowane są przedstawienia wystawiane przez aktorów z niepełnosprawnością. Niewidomi aktorzy zostają rozpoznani jako sprawczy i twórczy współautorzy spektaklu, a nie jako beneficjenci projektu rehabilitacyjnego. Jak zauważa Monika Kwaśniewska (2022) „W przypadku, gdy honorarium dostają wszystkie osoby współtworzące proces – można uznać, że wszyscy zostają wynagrodzeni za pracę artystyczną, mają więc status artystów” (b.s.). Nawet jeśli opłacani symbolicznie aktorzy Teatro Ciego MX zostają uznani za twórców zasługujących na wynagrodzenie za swoją pracę jak każdy inny artysta. Sprawia to, że moi rozmówcy czują się osobami sprawczymi artystycznie.



Nie inaczej jest w przypadku innych moich rozmówców działających w obszarze sztuk wizualnych (słabowidząca osoba zajmująca się malarstwem czy niewidomi fotografowie). Ich dzieła są sprzedawane na wolnym rynku artystycznym (w galeriach sztuki i przez internet). Jest to możliwe dzięki uznaniu, jakie zdobyli moi rozmówcy wśród odbiorców i krytyków. Procesowi konstruowania tego uznania przyglądam się szczegółowo w kolejnej sekcji.

## DOŚWIADCZENIE ZAWODOWE

Mówiąc o artystach profesjonalnych mamy na myśli najczęściej osoby legitymujące się wykształceniem kierunkowym. Jednakże historie takich postaci, jak Frida Kahlo, pokazują, że dyplom akademicki nie jest niezbędny do rozwinięcia kariery artystycznej. W Meksyku, jak i w całej Ameryce Łacińskiej, sztuka tworzona przez artystów bez wykształcenia akademickiego ma bardzo bogatą i cenioną tradycję. Osoba artysty samouka jest niezwykle ważna dla współczesnej panoramy kultury meksykańskiej. Przykładem może być Oaxaca, która w ostatnich latach stała się mekką alternatywnej kultury wizualnej (Nahón, 2020). W szerszym ujęciu zjawiska takie, jak teatr uciśnionych Augusta Boala, który do udziału w swoich projektach zapraszał mieszkańców najbiedniejszych dzielnic brazylijskich metropolii (Boal, 1991), teatr penitencjarny, święcący triumfy w ostatnich latach w Meksyku i Chile (Sánchez, 2020) czy prężnie funkcjonujący w południowych stanach Meksyku teatr rdzenny (Hernández, 2009) pokazują, że aby osiągnąć sukces na scenie czy w galerii nie jest niezbędny dyplom uczelni artystycznej.

Okoliczności te sprawiają, że możliwy jest za względu na dogodne warunki proces profesjonalizacji artystów z niepełnosprawnością wzroku. Jednakże, jak pokazują ich doświadczenia, nie jest to proste i bezproblemowe. Z relacji moich rozmówców wynika, że ich kompetencje nierzadko bywają podważane, a ich profesjonalizm kwestionowany. Nawet w branży muzycznej, która wydaje się być najbardziej inkluzywna, niektórzy z moich rozmówców doświadczyli dyskryminacji. Jednej z rozmówczyń odmówiono przyjęcia do pracy w chórze, innej nie przyjęto do orkiestry, mimo iż obie mają wykształcenie muzyczne. W obu przypadkach odmowa została uargumentowana niedostępnością miejsca pracy dla osób z niepełnosprawnością. Przy czym, jak zaznaczają obie kobiety, ich faktyczne kompetencje artystyczne nie zostały sprawdzone, gdyż nie dopuszczono ich nawet do przesłuchań.

W przypadku osób nieposiadających dyplomu uczelni artystycznej sytuacja bywa jeszcze trudniejsza, gdyż bywają one dyskryminowane nie tylko z racji niepełnosprawności, ale i wykształcenia. Dlatego głównym polem, na którym wykuwana jest samoidentyfikacja moich rozmówców jako artystów, jest przestrzeń kontaktów z innymi artystami. Współpraca z „profesjonalnymi” artystami bez niepełnosprawności wzroku stwarza moim rozmówcom możliwość krytycznego namysłu nad własnym warszatem i skonfrontowania go z poziomem artystycznym innych twórców. Budowanie swojej tożsamości jako profesjonalnego artysty w procesie takiej konfrontacji może odbywać się zarówno w opozycji, jak i w sojuszu z innymi. Przyjrzyjmy się najpierw tej pierwszej sytuacji.

Wraz z profesjonalizacją działalności Teatro Ciego MX, w niektórych spektaklach zaczęli występować także aktorzy bez niepełnosprawności wzroku. Konfrontacja z nimi niewidomych artystów ujawniła różnice w definiowaniu aktorstwa u obu grup. Podczas gdy aktorzy bez niepełnosprawności legitymizują swój status bycia aktorem posiadaniem dyplomu akademickiego, moi rozmówcy raczej utożsamiają go z doświadczeniem scenicznym. Jeden z aktorów wyraża to w następujący sposób:

Jesteśmy aktorami, jesteśmy niewidomymi aktorami. Nie mamy papieru, który to potwierdza. Nie mam dokumentu, który mogę pokazać i który by mówił, że mam dyplom z aktorstwa. Ale mam 15 lat doświadczenia. Mam wiele rzeczy, których osoby opuszczające UNAM<sup>1</sup> nie mają. Będą kiedyś mieli, ale ja już przebyłem tę drogę. I moja praca jest tym, co stoi za mną.

[Somos actores, somos actores ciegos. No tenemos un papel que nos avala. No tenemos un documento, que yo pueda enseñar: aquí dice que soy licenciado en actuación. Pero tengo 15 años de experiencia. Tengo las cosas que mucha gente que va saliendo de UNAM no lo tiene. Lo tendrán en algún momento, pero yo ya pasé todo ese camino. Y eso es que a mí me respalda: mi trabajo].

W relacjach moich rozmówców pojawiały się jednak także sytuacje, kiedy kontakt z artystami bez niepełnosprawności był źródłem pozytywnego wzmocnienia potwierdzającego ich profesjonalny status. Przykładem może być relacjonowana przez jednego z aktorów Teatro Ciego MX współpraca z Angélicą Liddell<sup>2</sup>.

Przyjechała, aby wystawić sztukę tu w Meksyku i potrzebowała niewidomych aktorów. Zrobiła casting. Poszedłem tam i zostałem. To była drobna rola. W zasadzie nawet nie było widać niepełnosprawności. Byliśmy jakby trójgiem bóstw, które się jej ukazują i z nią rozmawiają. Niepełnosprawność mogła nawet przejść niezauważona. Najważniejsze było czuć się dobrze i pewnie na scenie. Udało mi się to osiągnąć i byłem dumny. To było wspaniałe doświadczenie. Angelica Liddell to sława.

[Ella vino a hacer una obra de teatro aquí en México y necesitaba actores ciegos. Hizo el casting. Yo fue al casting, y me quedé. Era un papel pequeño. En la realidad ni siquiera se notaba la discapacidad. Éramos como tres divinidades que se aparecían a ella y hablaban con ella. La discapacidad podría pasar desapercibida. Pero lo importante era sentirse bien y seguro en el escenario. Logré hacerlo y estaba orgulloso. Era gran experiencia. Liddell es referencia].

Kolejnym przykładem jest rozwój artystyczny niewidomych fotografów z Oaxaki: Gerarda Nigendy oraz Pedra Mirandy. Współpraca z uznanymi fotografkami Cecilią Salcedo (Nigenda) oraz Marcelą Taboadą (Miranda) nie tylko otworzyła im drzwi do najbardziej prestiżowych galerii sztuki w Meksyku, ale także niemal od samego początku

<sup>1</sup> Universidad Nacional Autónoma de México – Narodowy Autonomiczny Uniwersytet Meksyku.

<sup>2</sup> Angélica Liddell – znana hiszpańska reżyserka, aktorka, dramaturżka i scenografka. Występuje i reżyseruje na scenach w Hiszpanii, Niemczech, Brazylii, Francji i Chile. Laureatka wielu nagród, w tym: Premio de Dramaturgia Innovadora Casa de America 2003, Premio Valle-Inclán de Teatro 2007, premio Nacional de Literatura Dramática 2012.

ulożowała ich w gronie profesjonalnych artystów fotografów, których rola w kształtowaniu wizualnej panoramy współczesnej Oaxaki jest uznawana za kluczową zarówno przez badaczy, jak i innych artystów (Nahón, 2020).

Zarówno pozytywne, jak i negatywne doświadczenia omawianych artystów w kontaktach z twórcami bez niepełnosprawności pokazują, że najważniejszym elementem w procesie ich profesjonalizacji odgrywa kategoria uznania. Współcześnie najczęściej łączona jest ona z konstruowaniem tożsamości kulturowo-społecznej (Taylor, 1994; Fraser, 2000; Honneth, 2012), ale twierdzę, że można ją z powodzeniem powiązać również z kwestią tożsamości zawodowej, zwłaszcza w przypadku zawodu tak specyficznego, jak artysta, który do pewnego stopnia pełni rolę kulturowo-społeczną. Najistotniejszy dla kategorii uznania jest jej dialogiczny charakter, a więc fakt, iż to uznanie ze strony innych współtworzy i kształtuje własną tożsamość artysty. Innymi słowy to w dialogu, konstruktywnym czy też krytycznym, wykuwa się jego autoidentyfikacja.

## KONKLUZJE

Praca artystyczna to z pewnością trudne do uchwycenia zagadnienie. Tym trudniej je precyzyjnie zdefiniować, gdy mamy do czynienia z artystami z niepełnosprawnością często niedysponującymi wykształceniem artystycznym. Mam nadzieję jednak, że w niniejszym artykule udało mi się określić podstawowe osie analityczne tego fenomenu. Przedstawione przeze mnie studium przypadku meksykańskich artystów z niepełnosprawnością wzroku jest oczywiście zaledwie niewielkim wycinkiem omawianego zjawiska, zarówno jeśli chodzi o liczebność próby, jak i o zakres poruszanej tematyki. Wierzę mimo to, że przy zachowaniu koniecznej ostrożności można na jego podstawie sformułować pewne ogólne wnioski dotyczące zawodowego funkcjonowania osób z niepełnosprawnością wzroku w obszarze sztuki.

Dwa najważniejsze moim zdaniem wymiary, w których obserwować można rozwój profesjonalizacji artystów z niepełnosprawnością wzroku, to: monetyzacja ich działalności oraz relacja z innymi artystami. Z pierwszym wymiarem wiąże się ściśle ekonomiczne rozumienie pracy, z drugim natomiast kategoria uznania. Oba z nich są również do pewnego stopnia powiązane z trzecim wymiarem, a mianowicie formalnym wykształceniem artystycznym. Fakt jego posiadania lub nie jest istotnym czynnikiem kształtującym funkcjonowanie dwóch pozostałych. Biorąc pod uwagę, że wykształcenie kierunkowe i wynagrodzenie za pracę są najbardziej oczywistymi spośród obiektywnych atrybutów zawodowego artysty, w sytuacji braku pierwszego, drugi staje się decydującym elementem formującym rozpoznanie własnego profesjonalizmu. Kiedy artysta natomiast posiada dyplom uczelni artystycznej, fakt otrzymywania wynagrodzenia za prace nie ma tak istotnego udziału w tym procesie. Warto zaznaczyć, że w obu sytuacjach wymiar finansowy odgrywa jednak istotne znaczenie w zewnętrznym definiowaniu profesjonalizmu artystów z niepełnosprawnością. Otrzymywanie przez nich wynagrodzenia za swoją działalność jest formą potwierdzenia, że operują w polu sztuki, a nie w przestrzeni terapeutycznej czy rehabilitacyjnej, i że działają w nim na równych zasadach, co wszyscy inni gracze.

Podobną, choć zdecydowanie bardziej zniuansowaną rolę odgrywa kwestia doświadczenia zawodowego. Tu niezwykle istotnym czynnikiem jest uznanie ze strony innych artystów. Lata praktyki, wypracowywanie własnej techniki i poszukiwanie osobistych form ekspresji są w opinii niemal wszystkich moich rozmówców właśnie tym, co czyni ich pełnoprawnymi artystami. W polu profesjonalnej sztuki muszą jednak niejednokrotnie walczyć, aby inni gracze również przyjęli tę perspektywę. Z pomocą często przychodzi uznanie ze strony odbiorców, które znów poniekąd wiąże się z wymiarem finansowym, gdyż w zdecydowanej większości przypadków odbiorcy płacą za spektakle czy prace plastyczne moich rozmówców. Przestrzeń kontaktu z artystami bez niepełnosprawności nie jest jednak w ich odczuciu jedynie strefą konfliktu, ale także, a może przede wszystkim, platformą do swobodnej wymiany doświadczeń i wzajemnej nauki, co w pewnym sensie jest wszak esencją sztuki. Współpraca z uznanymi przez szeroką publiczność artystami bez niepełnosprawności była dla wielu spośród moich rozmówców niezwykle ważnym elementem budującym ich artystyczną samoocenę. Warto odnotować, że powyższe rozpoznania na temat artystów z niepełnosprawnością wzroku pokrywają się w dużym stopniu z ustaleniami socjologii sztuki na temat profesjonalnych artystów w ogóle. Natalia Heinich (2007) poszukując definicji artysty profesjonalnego wskazuje na kilka możliwych dróg. W kontekście francuskim za artystę profesjonalnego według autorki uchodzi ten, kto utrzymuje się z wytwarzanej przez siebie sztuki a także uznany jest za artystę przez innych aktorów społecznych. W ujęciu anglosaskim natomiast na czoło wysuwa się obok aspektu ekonomicznego również wykształcenie kierunkowe.

Niestety, ograniczona przestrzeń artykułu nie pozwala rozwinąć wszystkich istotnych dla badanej kwestii wątków. W konsekwencji zaproponowana przeze mnie interpretacja nie wyczerpuje tematu, który jest niezwykle interesujący i z pewnością zasługuje na dalsze szeroko zakrojone badania. Wierzę jednak, że będzie ona ważnym przyczynkiem do badań nad działalnością artystów z niepełnosprawnościami zwłaszcza w świecie nieanglojęzycznym, który wciąż niezwykle rzadko staje się przedmiotem zainteresowań badaczy z zakresu studiów o niepełnosprawności.

## BIBLIOGRAFIA

- Andrzejczuk, A. (2004). Terapeutyczne aspekty aktywności teatralnej osób z niepełnosprawnością. W: M. Gliniecki, L. Maksymowicz (red.), *Teatr: terapia – edukacja – asertywność – twórczość – rozwój* (s. 115–127). Słupski Ośrodek kultury i Teatr STOP.
- Aondo-Akaa, G. (2017). Teatr jako przestrzeń samorealizacji osób z niepełnosprawnością ruchową. *Biblioteka Współczesnej Myśli Pedagogicznej*, 6, 108–116.
- Aquino Zúñiga, S.P., García Martínez, V., Izquierdo, J. (2012). La inclusión educativa de ciegos y baja visión en el nivel superior. Un estudio de caso. *Sinéctica*, 39, b.s. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-109X2012000200007](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-109X2012000200007)
- Araiza Hernández, E. (2009). „¡Eso no es teatro! ... Además, así no son los indígenas”. Notas acerca del relativismo en la interpretación de las artes de la escena. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 30(120), 99–137. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-39292009000400004&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292009000400004&lng=es&tlng=es)
- Barra, C. (2010). *Arteterapia y personas con discapacidad severa*. Universidad de Chile
- Becker, H.S. (1974). Art as Collective Action. *American Sociological Review*, 39(6), 767–776.
- Boal, A. (1991). *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Editora Civilização Brasileira.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press.
- Bustos García, B.A. (2014). El boteo en las calles como practica contradiscursiva. analisis de las narrativas identitarias de personas ciegas. *Revista de Ciencias Sociales*, 27(35), 33–48.
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (1917). <https://mexico.justia.com/federales/constitucion-politica-de-los-estados-unidos-mexicanos/>
- Cullell, J.M. (2019). La plaza de Ciudad de México que cura con manos de ciego. *El País*, b.s. [https://elpais.com/sociedad/2019/09/25/actualidad/1569418996\\_907872.html?event=go-&event\\_log=go&prod=REGCRART&o=cerradomx](https://elpais.com/sociedad/2019/09/25/actualidad/1569418996_907872.html?event=go-&event_log=go&prod=REGCRART&o=cerradomx)
- Fernández Ramírez, B. (2013). Arteterapia y personas discapacitadas: el nombre de las cosas que importan. W: B. Fernández Ramírez (red.), *Algunas reflexiones y aportaciones al Seminario Internacional de Arte Inclusivo SIAI 2013* (s. 159–167). Universidad de Almería.
- Fraser, N. (2000). ‘Rethinking Recognition: Overcoming Displacement and Reification in Cultural Politics’. *New Left Review*, 3(May/June), 107–120.
- Golka, M. (2012). *Socjologia artysty nowożytnego*. <https://repozytorium.amu.edu.pl/server/api/core/bitstreams/25adffca-b49e-4456-b4ae-59a8749b0480/content>
- Heinich, N. (2007). *Być artystą. Rzecz o przekształceniach statusu malarzy i rzeźbiarzy*. Tłum. Lucyna Mazur. Vizja Press&IT.
- Heinich, N. (2010). *Socjologia sztuki*. Tłum. Agnieszka Karpowicz. Oficyna Naukowa.
- Hermanns, H. (1987). Narrative Interviews – A New Tool for Sociological Field Research. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica*, 13, 43–56.
- Hernández Flores, M. (2012). Ciegos conquistando la ciudad de México: vulnerabilidad y accesibilidad en un entorno discapacitante. *Nueva Antropología*, 25(76), 59–81.
- Honneth, A. (2012). *Walka o uznanie. Moralna gramatyka konfliktów społecznych*. Nomos.

- INEGI, Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2013). *Las personas con discapacidad en México, una visión al 2010*. [http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod\\_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/censos/poblacion/2010/discapacidad/702825051785.pdf](http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/censos/poblacion/2010/discapacidad/702825051785.pdf)
- INEGI, Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2017). *La discapacidad en México, datos al 2014*. [https://www.inegi.org.mx/contenido/productos/prod\\_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva\\_estruc/702825094409.pdf](https://www.inegi.org.mx/contenido/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/702825094409.pdf)
- INEGI, Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2020). *Censo de Población y Vivienda*. <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/#Microdatos>
- Ilczuk, D. (red.) (2013). *Rynek pracy artystów i twórców w Polsce. Raport z badań*. Fundacja Pro Cultura, SWPS.
- Jajte-Lewkowicz, I., Piasecka, A. (2006). *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*. Poleski Ośrodek Sztuki.
- Każmierska, K., Waniek, K. (2020). *Autobiograficzny wywiad narracyjny: metoda, technika, analiza*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Konecki, K. (2000). *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Krajewski, M., Schmidt, F. (2017). Co to znaczy być artystą/artystką?. *Kultura i Społeczeństwo*, 61(1), 71–99.
- Kuppers, P. (2003). *Disability and Contemporary Performance: Bodies on the Edge*. Routledge.
- Kuppers, P. (2011). *Disability Culture and Community Performance. Find a Strange and Twisted Shape*. Palgrave Macmillan.
- Kuppers, P. (2019). *Disability Arts and Culture Methods-and-Approaches*. Intellect-Books.
- Kwaśniewska, M. (2022). Szczególne potrzeby współpracy. Proces powstawania „Pokoju nieobecnych” w ramach Cricoteki otwartej. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, 169–170, b.s. <https://didaskalia.pl/pl/artykul/szczegolne-potrzeby-wspolpracy-proces-powstawania-pokoju-nieobecnych-w-ramach-cricoteki>
- Lehrer, R. (2020). *Golem Girl: A Memoir*. One World.
- Lipski, A. (2001). *Elementy socjologii sztuki: problem awangardy artystycznej XX wieku*. Alfa.
- Macías Sánchez, B. (2020). *Teatro penitenciario en América Latina. Acontecimiento, entre espacios y presencias en convivio ante Ricardo III de El Mago y la CoArtRe*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Marks, K. (1958). *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.* Książka i Wiedza.
- McRuer, R. (2018). *Crip Times: Disability, Globalization, and Resistance*. New York University Press.
- Nahón, A. (2020). *Imágenes en Oaxaca: Arte, política y memoria*. Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.
- Perez Delgado, H.M. (2015). *Del escenario teatral al escenario social: teatro, discapacidad e inclusión*. Universidad Veracruzana. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/46887/PerezDelgadoHitandehui.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

- Procoli, A. (2004). Introduction. W: A. Procoli (red.), *Workers and Narratives of Survival in Europe: The Management of Precariousness at the End of the Twentieth Century* (s. 1–15). State University of New York Press.
- Ruelas Holguín, T. (2014). *Técnicas artísticas como herramientas auxiliares en el desarrollo expresivo de alumnos con discapacidad intelectual: taller de arteterapia como campo de estudio*. Universidad Autónoma de Monterrey.
- Saldaña, J. (2011). *Fundamentals of qualitative research*. Oxford University Press.
- Sánchez Daza, G., Romero Amado, J., Reyes Álvarez, J. (2019). Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México. *Entreciencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento*, 7(21), 69–89.
- Schatzmann, L., Strauss, A. (1966). Social Class and Modes of Communication. W: A.G. Smith (red.), *Communication and Culture. Readings in the Codes of Human Interaction* (s. 442–455). Holt, Rinehart and Winston.
- Siebers, T. (2010). *Disability Aesthetics*. University of Michigan Press.
- Smith, A. (1994). *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. Modern Library.
- Stasiakiewicz, M. P. (2006). Arteterapia dla osób z niepełnosprawnością intelektualną. Wybrane problemy teorii i praktyki. W: W. Limont, K. Nielek-Zawadzka (red.), *Dylematy Edukacji Artystycznej* (s. 475–510). Oficyna Wydawnicza Impuls.
- Taylor, C. (1994). The Politics of Recognition. W: C. Taylor, A. Gutmann (red.), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition* (s. 25–75). Princeton University Press.
- Velasco Jauregui, L.C. (2017). *La inclusión laboral de las personas con discapacidad. Un estudio comparativo entre España y México*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Wallman, S. (1979). Introduction. W: S. Wallman (red.), *Social Anthropology of Work* (s. 1–24). Academic Press.