

Zeszyty

#47

Artystyczne

Rezonanse
emancypacji.
Feministyczny dialog
w polskiej sztuce



ZA

Rezonanse emancypacji.
Feministyczny dialog
w polskiej sztuce

Spis treści

Od redakcji

Karolina Rosiejka

Wyobrażając możliwe: feminizm i kolektywność

8

Artykuły naukowe

Izabela Kowalczyk

Pytanie o relacje między transfeminizmem a sztuką feministyczną

12

Gabi Skrzypczak

Feminizm queerowy czy lesbijski? Lesbijskie wystawy w Polsce po 2010 roku

30

Magdalena Furmaniuk

Dialog obiektów tekstylnych i nowego materializmu. Nowe narracje kobiecości we współczesnych obiektach tekstylnych

46

Joanna Pankau

Komiksowe herstorie: krótka historia kobiecego głosu w polskiej sztuce komiksowej

73

Dagmara Rode

#sprzeciwpolek: animacja dla (prawa do) aborcji

96

Natalia Kalicki

Intimate Knowledge: Emerging Critical Positions at the Artistic Peripheries

115

Konkurs im. prof. Alicji Kępińskiej

Maria Grzybowska

Kompost jako inspiracja dla praktyk kuratorskich

129

Recenzje i omówienia

Łukasz Rozmarynowski

Relacyjność wyzwolona. O wystawie *Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej*

152

Karolina Rosiejka

Recenzja książki *Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej*

160

Post Brothers

Yellow Coal

165

In Memoriam

Tomasz Bukowski

Wspomnienia. Jan Świtka (1939-2024)

183

Kronika

187

Kalendarium

203

Rezonanse emancypacji. Feministyczny dialog w polskiej sztuce.

Wyobrażając możliwe: feminizm i kolektywność _____

Ten numer „Zeszytów Artystycznych” oddajemy w ręce czytających w momencie, gdy sytuacja praw kobiet w Polsce pozostaje wciąż niejasna. Z jednej strony obserwujemy coraz to nowe próby ich ograniczania – na poziomie politycznym, społecznym i kulturowym. Z drugiej – działania te spotykają się z wyraźnymi reakcjami sprzeciwu, owocującymi interwencjami w wymienionych obszarach. Rozpoczynając pracę nad 47. numerem „Zeszytów Artystycznych”, skierowałyśmy do potencjalnych autorek i autorów pytania o przeszłość, teraźniejszość i przyszłość sztuki feministycznej w Polsce, mając świadomość, że stawiamy je w czasie przesilenia, którego wynik pozostaje nieznanym. Efektem jest zbiór tekstów koncentrujących się przede wszystkim na tym, co dzieje się teraz. Porozmawiamy w nich echa Czarnych Protestów, refleksje nad słabszą – w porównaniu do mężczyzn – pozycją kobiet na polu zawodowym i artystycznym, a także rozważania dotyczące społeczności LGBTQ+, która doświadcza ograniczeń na jeszcze większą skalę. Dla tej społeczności praktyki feministyczne stają się często punktem wyjścia do odrębnych procesów emancypacyjnych. Autorki proponują spojrzenie na różne pola: społeczne, ekonomiczne i artystyczne. Ukazują, jak koncepcje wywodzące się z teorii i praktyki feministycznej rezonują w postawach artystycznych i kuratorskich. To, co wyłania się z tych tekstów jako nowe i zaskakujące, to wyrażenie obecnego ducha współpracy, który przenika współczesną feministyczną sztukę kobiet i jej emancypacyjne dążenia.

Autorki poszczególnych tekstów zwracają uwagę na działalność kolektywów – zarówno tych funkcjonujących regularnie, jak i tworzonych w odpowiedzi na bieżące potrzeby. Na różne sposoby ukazują, jak istotne jest nawiązywanie kobiecych współprac dla wzmocnienia pozycji artystek działających w zmaskulinizowanej rzeczywistości świata sztuki. Podkreślają znaczenie wzajemnego

wsparcia. Teksty wskazują również na kluczową rolę, jaką odgrywają doświadczenia feminizmu w procesach emancypacyjnych wspólnot LGBTQ+, zwracając uwagę zarówno na szanse, jak i zagrożenia wynikające z tego rodzaju działań.

Obserwacje autorek znajdują odzwierciedlenie w najnowszych wydarzeniach życia artystycznego, do których również nawiązujemy w tym numerze „Zeszytów Artystycznych” w sekcji recenzji. Wystawa *Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej*, zorganizowana w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, stanowi przegląd twórczości powstającej z pozycji feministycznych i poruszającej się w obszarach definiowanych przez feminizm. Jest to zarazem przykład przedsięwzięcia charakteryzującego się wspomnianym wcześniej kolektywizmem – wystawa została bowiem przygotowana przez kolektyw kuratorski SemFem. W jego skład weszły: Anka Leśniak, Karolina Majewska-Güde, Paulina Olszewska, Agnieszka Rayzacher oraz Dorota Walentynowicz. Zaistnienie takiego modelu współpracy przy projekcie o ogólnopolskim zasięgu, realizowanym w rozpoznawalnej instytucji publicznej, jest wydarzeniem wyjątkowym, nieznajującym dotąd odpowiednika w krajowym pejzażu instytucjonalnym.

W rozważaniach autorek tekstów zgromadzonych w „Zeszytów Artystycznych” wyraźnie ujawnia się także chęć redefinicji feminizmu. Zauważają one nieprzystawalność dotychczasowych sposobów jego rozumienia zarówno do specyfiki sytuacji w Polsce – w kontekście historii – jak i do obecnego momentu, w którym wszyscy się znaleźliśmy. Podobne wątki wyraźnie pojawiają się na feministycznych konferencjach i seminariach odbywających się w ciągu ostatnich kilkudziesięciu miesięcy. Coraz wyraźniej rysuje się nowy nurt myślenia o sztuce kobiet, który stawia pytanie o to, czym właściwie jest polski feminizm. Nie wystarczają już narracje utrzymujące się od lat dziewięćdziesiątych, w których polski feminizm interpretowany był w oparciu o kategorie wypracowane w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej w latach siedemdziesiątych. Esencjonalizm, feminizm różnicy czy tradycja strukturalistyczna zdają się nie odpowiadać doświadczeniom kobiet zza żelaznej kurtyny – zarówno tym bezpośrednim, jak i pośrednim.

Izabela Kowalczyk w artykule *Pytanie o relacje między transfeminizmem a sztuką feministyczną* podejmuje refleksję nad wzajemnym powiązaniem tych obszarów, proponując nowe spojrzenie na feministyczną teorię i praktykę przez pryzmat doświadczeń polskich osób artystycznych. Zwraca uwagę na miejsce, jakie zajmują osoby niebinarne i transpłciowe w sztuce feministycznej, oferującej taktyki i strategię emancypacyjne. Mając na uwadze trudne położenie osób LGBTQ+ w Polsce, Kowalczyk formułuje istotne pytania o aktualność współczesnego

myślenia feministycznego, którego esencjalistyczne założenia mogą ograniczać jego potencjał emancypacyjny. Autorka podkreśla znaczenie koncepcji feminizmu intersekcyjnego w kształtowaniu dyskursu emancypacyjnego, wskazując na jego rolę w poszerzaniu pola dla osób nieidentyfikujących się z cis-heteronormatywną tożsamością.

O feminizmie z perspektywy sztuki tworzonej przez osoby nieheteronormatywne pisze również Gabi Skrzypczak w artykule *Feminizm queerowy czy lesbijski? Lesbijskie wystawy w Polsce po 2010 roku*. Autorka koncentruje się na emancypacyjnym wymiarze feminizmu, śledząc historię wystaw sztuki lesbijskiej w Polsce na przestrzeni ostatnich dwóch dekad. Wnikliwie analizuje działania kuratorskie, wskazując na obecność praktyki *coming outu* oraz lesbijskiej wrażliwości, które poszerzają rozumienie zarówno feministycznej teorii, jak i praktyki artystycznej. Świadoma istniejących ograniczeń, Skrzypczak zadaje pytanie o przyszłość lesbijskiej sceny artystycznej i galeryjnej, podkreślając jej znaczenie nie tylko dla społeczności LGBTQ+, ale również dla całego społeczeństwa.

Tekst Magdaleny Furmaniuk *Dialog obiektów tekstylnych i nowego materializmu. Nowe narracje kobiecości we współczesnych obiektach tekstylnych* to kolejna próba spojrzenia na feminizm z innej perspektywy. Autorka koncentruje się na nieprzystawalności utrwalonych koncepcji sztuki kobiet, opartych na myśleniu strukturalistycznym lub zorientowanych na kategorię płciowej różnicy i jej dookreślanie. Furmaniuk wskazuje na potencjał nowego materializmu jako narzędzia analitycznego dla twórczości artystek eksplorujących i negocjujących tożsamość płciową. Proponuje nowe sposoby myślenia o kobiecej wspólnotocie, wychodzące poza dotychczasowe schematy interpretacyjne.

Emancypacyjny i wspólnotowy wymiar feministycznych praktyk artystycznych znajduje się również w centrum tekstu Joanny Pankau pt. *Komiksowe historie: krótka historia kobiecego głosu w polskiej sztuce komiksowej*. Autorka pokazuje, w jaki sposób medium komiksu staje się przestrzenią odzyskaną przez twórczynię, wyrwaną z fallogocentrycznych skojarzeń, przekształconą w obszar, w którym możliwe jest uchwycenie doświadczenia bycia kobietą w całej jego różnorodności, a także artykulacja ograniczeń wynikających z płci.

Tekst Dagmary Rode *#sprzeciwpolek: animacja dla (prawa do) aborcji* analizuje bezpośrednio reakcje artystyczne na sytuację prawną Polek z ostatnich kilkunastu miesięcy. Skupiając się na zbiorowej animacji *#sprzeciwpolek*, autorka ukazuje postawy wobec aborcji, które znalazły swój wyraz nie tylko w dyskursie społecznym i postulatach politycznych, lecz także w medium wizualnym. Rode śledzi przepływy między sferą wizualną a społecznymi wyobrażeniami,

ukazując wielość postaw i pluralizm poglądów, jakie ujawniają się w działaniach kolektywnych. Kolektywność – jak już wcześniej wskazywałam – jawi się tutaj jako jeden z najbardziej wyrazistych przejawów współczesnego feminizmu w Polsce.

Czułość na bieżące problemy kobiet uwidacznia się w tekście Natalii Kalicki *Intimate Knowledge: Emerging Critical Positions at the Artistic Peripheries*. Autorka kieruje uwagę osób czytających na problem prekarności, który dotyka artystek działających na obrzeżach instytucjonalnego świata sztuki. Na przykładzie aktywności kolektywu Umysł Biedaka oraz wystawy *Jak do siebie* podejmuje temat wielokrotnie już sygnalizowany w refleksji nad sztuką kobiet, jednak przedstawia go z perspektywy współczesnej, zakorzenionej w bieżących doświadczeniach społeczno-ekonomicznych. Kalicki pokazuje, w jaki sposób zastane narracje podlegają twórczemu przekształceniu, by w praktykach wystawienniczych ukazać nie tylko ograniczenia wynikające z funkcjonowania na peryferiach, lecz także potencjał i siłę płynącą z tej pozycji. Potwierdza tym samym intuicję bell hooks, że spojrzenie z marginesu może być na tyle pojemne, by obnażyć mechanizmy dominujące w centrum.

Ponownie, jak pisała bell hooks – której cytat otwierał ogłoszenie o naborze tekstów do 47. numeru Zeszytów Artystycznych, zatytułowanego *Rezonanse emancypacji. Feministyczny dialog w polskiej sztuce* – sztuka nie tylko ukazuje stan obecny, ile pozwala wyobrazić sobie to, co możliwe. Podobną funkcję wydaje się pełnić feminizm: umożliwia nie tylko diagnozę bieżącej sytuacji, lecz także projektowanie przyszłości. Teksty zgromadzone w niniejszym numerze „Zeszytów Artystycznych” koncentrują się na analizie aktualnego momentu. Pokazują, co dzieje się dziś w obszarze sztuki feministycznej – zarówno od strony praktyk artystycznych i kuratorskich, jak i w refleksji teoretycznej. Autorki wyraźnie wskazują, że feminizm nie jest już wyłącznie narzędziem emancypacji kobiet, lecz praktyką umożliwiającą emancypację wszystkim osobom znajdującym się na marginesach porządku hegemonicznego i poza głównym nurtem społeczno-politycznym.

Karolina Rosiejka

Izabela Kowalczyk

**Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny
Abakanowicz w Poznaniu**

**Magdalena Abakanowicz University
of the Arts Poznan**

Historyczka sztuki i kulturoznawczyni, nauczycielka akademicka, krytyczka i kuratorka wystaw. Profesora na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. Autorka książek na temat sztuki krytycznej, feminizmu oraz reinterpretacji historii w sztuce najnowszej, jak również ponad 200 artykułów w zbiorach i czasopismach naukowych. Laureatka Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy. Do najważniejszych wystaw, których kuratorką jest Kowalczyk, zalicza się: *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem* (Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2002), *Uroki władzy (o władzy rozproszonej, ideologii i o widzeniu)* (Arsenał, Poznań, 2009), *Mikroutopie codzienności* (CSW Znaki Czasu, Toruń, 2013) oraz *Polki, Patriotki, Rebeliantki* (Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2017).

Pytanie o relacje między transfeminizmem a sztuką feministyczną

Abstrakt

Celem artykułu jest namysł nad miejscem w polskiej sztuce feministycznej osób, których podmiotowości nie określa przedrostek cis-, a więc trans i niebinarnych, zarówno jako osób twórczych, jak i reprezentowanych w sztuce. Punktem wyjścia jest cykl obrazów *Dziewczyny* Beaty Sosnowskiej (2022), w którym cechy uważane za kobiece i męskie zostały przemieszane i oderwane od biologii. Obrazy można odnieść do założeń anarchofeministycznego kolektywu UFA, którego manifest *UFA to TAO* opublikowała Agnieszka Weseli w 2010 roku. Zarówno obrazy, jak i założenia Manifestu prowokują do namysłu nad uwzględnieniem doświadczeń osób trans i niebinarnych. W dalszej części tekstu przedstawione zostały próby włączenia tych zagadnień do rozważań nad polską sztuką feministyczną poprzez wystawę *Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej* w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie (2024–2025). Wciąż jednak możemy mówić o marginalizacji tych zagadnień, jak również o esencjonalizowaniu kobiecości. Punktem wyjścia dla innego myślenia o sojuszu feminizmu i tematyki trans może być feminizm interseksjonalny, czy też teorie Paula Preciado, postulujące zerwanie czy sproblematyzowanie pojęć płci i seksualności, a w zamian akcentujące procesualność tożsamości. Ta ostatnia ujawnia się też w pracach queerowych osób artystycznych, które zostają przywołane w tekście.

Słowa kluczowe: sztuka, feminizm, transfeminizm, transpłciowość, niebinarność, płęć

The Question of the Relationship Between Transfeminism and Feminist Art

Abstract

The purpose of this article is to think about the place of people whose subjectivity is not defined by the prefix cis-, and therefore trans and non-binary in Polish feminist art. The starting point is a series of paintings by Beata Sosnowska's *Girls* (2022), in which traits considered feminine and masculine are mixed and detached from biology. The paintings can be related to the assumptions of the anarcho-feminist collective UFA, whose manifesto *UFA is TAO* was published by Agnieszka Weseli in 2010. Both the images and the Manifesto's assumptions provoke reflection on the consideration of the experiences of trans and non-binary people. The following part of the text presents attempts to incorporate these issues into the consideration of Polish feminist art through the exhibition *We Want All Life. Feminisms in Polish Art* in Sopot (2024–2025). However, we can still talk about the marginalization of these issues, as well as the essentialization of femininity. A starting point for a different way of thinking about the alliance of feminism and trans themes could be intersectional feminism, or the theories of Paul Preciado, which postulate the rupture or problematization of notions of gender and sexuality, and instead emphasize the processuality of identity. The latter is also revealed in the works of queer artistic figures, which are cited in the text.

Keywords: art, feminism, transfeminism, transgender, non-binary, gender

Pytanie o relacje między transfeminizmem a sztuką feministyczną

Izabela Kowalczyk

Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
ORCID 0000-0002-9808-2416

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (47)/2025, s. 12–29
DOI 10.48239/ISSN123266824701

Dziewczyny Beaty Sosnowskiej to cykl portretów, który powstał w 2022 roku i jest powrotem warszawskiej, lesbijskiej artystki do malarstwa po niemal dwudziestoletniej przerwie. Twórczyni przedstawiła w nim między innymi swoje koleżanki skupione wokół queerowego kolektywu UFA. Obrazy powstały w oparciu o zdjęcia zrobione przez nią na jednej z imprez w 2012 roku, dedykowanej Zofii Sadowskiej, przedwojennej lekarce, która na rok straciła prawa do wykonywania zawodu z powodu swojej homoseksualności. Jak wskazuje sama Sosnowska, tworząc ten cykl, chciała ukazać również nieoczywistość tego, co określamy jako „kobiece”¹.

Wśród obrazów znalazły się portrety: Kai z zaciśniętymi oczami i delikatnym zarostem nad górną wargą i na brodzie; Ani spoglądającej z powagą i zatroskaniem w obiektyw; Mo i Oli – pierwszej z szerokim uśmiechem, obejmowanej przez Olę w okularach i w muszce na szyi, obu – z delikatnymi wąsikami, patrzących wprost na widzkę; Moniki i Agi siedzących swobodnie i skrywających twarze pod rondami swoich kapeluszy; Any i Mo w białych podkoszulkach, tej drugiej – również w kapeluszu i z delikatnym wąsikiem, tym razem jednak nie śmiejącej się szeroko, ale patrzącej zalotnie w obiektyw; Zosi w kraciastej koszuli i krótkich włosach, z zawadiacko podkręconą grzywką; ponownie Zosi, której melancholijna twarz ukazana jest w zbliżeniu i z profilu; Elwiry w króciutkich włosach, sportretowanej *en face*. Wspomnianym portretom towarzyszy obraz *Poranek*, ukazujący dwie objęte osoby leżące na łóżku i odbijające się w kineskopie starego telewizora. Jedna z nich trzyma w ręce telefon komórkowy, jakby robiła zdjęcie.



Beata Sosnowska, *Portret Zosi*, 2022, dzięki uprzejmości artystki

Cechy uważane za kobiece i męskie zostały tu przemieszane i oderwane od biologii. Bywają zewnętrznymi atrybutami, założonymi dla zabawy, albo też fizycznymi cechami męskimi, które jednak nie świadczą o tożsamości danej osoby. Tytułowe *Dziewczyny* są nimi, bo tak się czują i tak się określają. Inne wyznaczniki, takie jak płeć w dowodzie, płeć przypisana przy urodzeniu nie mają tu w zasadzie żadnego znaczenia. Przede wszystkim obrazy te zrywają z heteronormatywnością, ukazując wspólnotę osób, która wymyka się binarnemu podziałowi płci.

Jest to zgodne z założeniami UFA, a więc anarchofeministycznego kolektywu, którego manifest „UFA to TAO” opublikowała w 2010 roku Agnieszka Weseli na łamach czasopisma „InterAlia”, poświęconego studiom queerowym. Autorka pisała:

UFA dryfuje pomiędzy zdefiniowanymi bytami, ruchami czy ideologiami od pierwszych chwil swojego istnienia. Stworzyła ją grupa działaczek Porozumienia Lesbijek (LBT), uczestniczek niezależnych ruchów kobiecych i queer, anarchofeministek, feministek oraz aktywistek organizacji pozarządowych. [...] UFA wierzy, że queer nie mógłby się zacząć bez feminizmu. [...] UFA uprawia kreatywne dodawanie: łączy analizę i teorię z praktyką, ekologię z akcjami antydyskryminacyjnymi, ekonomię z seksualnością. Albo, na przykład, sztukę ze wszystkim, ponieważ ma pewność, że jeśli się nie widzi sztuki w kontekście społecznym, politycznym i gospodarczym, to można uwierzyć w istnienie „prawdziwej sztuki”, nieobciążonej żadną ideologią, i jej przeciwieństwo: odchyloną „nibysztukę”, taką jak sztuka kobiet czy gejowska².

2 Agnieszka Weseli, „UFA to TAO,” *InterAlia*, nr 5, 2010, interalia.queerstudies.pl/issues/5_2010/04_ufa_to_tao.htm (13.12.2024).

UFA zwraca się też w stronę relacji międzyludzkich, odrzucenia sztywnej tożsamości czy potrzeby tzw. „*coming outu*” jako normatywizującego doświadczenia, a zarazem akcentuje dumę z tego, kim się po prostu jest. UFA odrzuca hierarchie oraz dotacje publiczne, ale też wskazuje na potrzebę wspólnej walki z kapitalistycznym wyzyskiem oraz o prawa zwierząt³.

Przywołuję ten radykalny anarchofeministyczny manifest UFA, gdyż wskazuje on na ważne dla mojego artykułu kwestie, takie jak: związki feminizmu z ruchem queer; odrzucenie sztywnych tożsamościowych norm, włączenie wszystkich zainteresowanych podmiotów w obalanie „heteronormy”, a także rolę sztuki w kontekście społecznych i politycznych przemian. Ważne jest dla mnie również to, że w tym anarchistycznym ugrupowaniu nie było miejsca na lesbijski separatyzm wykluczający transkobiety, o którym pisze na przykład w kontekście własnego doświadczenia Kate Bornstein⁴, czy inne działania niedopuszczające transkobiet do udziału w marszach i konferencjach feministycznych, jakie miały miejsce od lat siedemdziesiątych XX wieku (aż do Marszu Równości w Londynie w 2018 roku), bowiem uważano, że stanowią one zagrożenie dla cis kobiet i lesbijek⁵.

Wstępem przywołującym cykl obrazów Sosnowskiej oraz założenia kolektywu UFA, odnoszę się do wezwania redaktorek niniejszego numeru „Zeszytów Artystycznych” do namysłu nad sytuacją sztuki feministycznej w Polsce, jej przyszłością oraz dalszymi perspektywami rozwoju. Redaktorki zaznaczyły, że sztukę feministyczną traktują możliwie szeroko, w odniesieniu do bell hooks, która wskazała, że jest to sztuka będąca kontrą wobec niesprawiedliwości, mającej swoje korzenie w fenomenie płci⁶. Przywołuję to założenie, gdyż celem niniejszego artykułu jest namysł nad miejscem w polskiej sztuce feministycznej osób, których podmiotowości nie określa przedrostek cis-, a więc trans i niebinarnych,

3 Weseli, „UFA to TAO”.

4 Kate Bornstein, „Genderowy terror, genderowa furia,” przeł. Michał Abel Pelczar, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2022), 782-795.

5 Mark Gevisser, *Różowa linia. Jak miłość i płęć dzielą świat*, przeł. Adrian Stachowski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2022), 450-451.

6 „Rezonanse emancypacji. Feministyczny dialog w polskiej sztuce,” *Call for papers*, www.uap.edu.pl/2024/08/call-for-papers-zeszyty-artystyczne-2/ (16.12.2024).

zarówno jako osób twórczych, jak i reprezentowanych w sztuce. Dokonuję na potrzeby tekstu uproszczenia, mówiąc o osobach trans i niebinarnych, choć musimy zdawać sobie sprawę z tego, że tożsamości płci i seksualności, wykraczających poza binarny i heteronormatywny podział, jest dużo więcej⁷.

Niniejszy tekst jest próbą zasygnalizowania problemu podjętą z punktu widzenia osoby sojuszniczej. Wydaje się oczywiste, że feminizm powinien uwzględniać doświadczenia osób trans i niebinarnych, tymczasem, jak się przekonamy, solidarność trans/feministyczna nie zawsze jest uznawana⁸. W artykule nie dokonuję przeglądu polskiej sztuki tworzonej przez osoby transpłciowe czy dotyczącej tych osób, gdyż jest to temat bardzo szeroki. W ciekawy sposób zjawisko transpłciowości w sztuce polskiej opisał Leonard Dutkiewicz w swojej pracy magisterskiej obronionej na UAP w 2024 roku⁹. Z kolei rok wcześniej interesującą propozycję kuratorską dotyczącą tego problemu przedstawiła inna absolwentka tej uczelni, a zarazem moja dyplomantka, Gabi Skrzypczak, w wystawie będącej jej dyplomem kuratorskim pt. *Queerowe strategie*¹⁰.

W tym artykule odnoszę się przede wszystkim do relacji, która często określana jest jako trudna, pomiędzy feminizmem a problematyką trans. Przywołam przede wszystkim rozważania teoretyczne dotyczące tej relacji, a także wybrane realizacje artystyczne, które akcentują potrzebę widzialności osób trans i niebinarnych, a zarazem skłaniają do innego myślenia o konstrukcjach kobiecości i męskości, bardziej widząc je jako proces, relację, a nawet praktykę DIY¹¹. Myra J. Hird zauważa, że analiza „zjawiska trans jest istotna dla teorii femini-

7 Mark Gevisser przytacza wypowiedź osoby identyfikującej się jako queergender, panseksualnej i homoromantycznej: „Na świecie jest tyle tożsamości płciowych, ile ludzi, czyli jakieś siedem miliardów, nie ma dwóch osób, które tak samo przeżywają męskość lub kobiecość”. Zob. *Różowa linia*, 480. Z kolei Rosi Braidotti w swojej książce o posthumanistycznym feminizmie wskazuje na „tysiąc małych płci”. Zob. Rosi Braidotti, *Posthuman feminism* (Cambridge: Polity Press, 2022), 177-210.

8 J. Szpilka, „Feminizm jako źródło cierpień. Doświadczenie niemożliwości trans/feministycznej solidarności w literaturze trans”, *Czas Kultury* nr 4, (2023): 35.

9 Leonard Dutkiewicz, *Wykorzystanie infografiki na potrzeby przewodnika po transpłciowości. Analiza języka przedstawień transpłciowości we współczesnej polskiej sztuce wizualnej*, praca magisterska pod kierunkiem dr hab. Izabeli Kowalczyk, prof. UAP, Wydział Grafiki i Komunikacji Wizualnej UAP, Poznań 2024.

10 Wystawa odbyła się w Galerii Wołyńska 9 w Poznaniu w dniach 26.06-16.07.2023.

11 Paul B. Preciado, *Mieszkanie na Uranie. Kroniki przeprawy*, przeł. Agata Araszkiewicz (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2022), 154-155.

stycznej, ponieważ stanowi klucz do ogólniejszej dyskusji dotyczących ontologii płci, meandrów, seksualności i granic podmiotowości”¹².

W odniesieniu do interesującej mnie twórczości można byłoby użyć tutaj szerszego określenia *queer*, w którym mieści się całe spektrum podmiotowości zaprzeczających heteronormatywnę logice. Chodzi tu między innymi o osoby homoseksualne, biseksualne, nieokreślone, trans, interpłciowe, niebinarne, ale też sojusznice. Te podmiotowości są przede wszystkim obiektem zainteresowania Queer Theory, jednakże dzisiaj trudno wyobrazić sobie feministyczną sztukę czy historię sztuki, pomijającą wykluczone wcześniej nieheteronormatywne orientacje czy tożsamości płci. Rozróżnienie na orientację oraz tożsamość akcentuje Mark Gevisser w książce *Różowa linia. Jak miłość i płęć dzielą świat*¹³. Jest ono również ważne dla niniejszego tekstu, bowiem interesują mnie przede wszystkim kwestie tożsamości płci, a więc pytanie o reprezentację osób trans, niebinarnych, interpłciowych, a przede wszystkim relacje między zjawiskiem trans i feminizmem. Chodzi między innymi o to, jak trans zmienia nasze spojrzenie na sztukę feministyczną; w jaki sposób mówi o podmiotowości, a wreszcie: jakie perspektywy przyszłego rozwoju wyznacza dla sztuki feministycznej (czy może raczej: transfeministycznej)?

W polskiej historii sztuki wciąż funkcjonuje podział na sztukę feministyczną oraz gejowską¹⁴/queerową¹⁵. Tego ostatniego pojęcia używa w odniesieniu do swych działań, w tym do założonego przez siebie Queer Archiwum, Karol Radziszewski¹⁶. Jednakże ta aktywność koncentruje się przede wszystkim na cis homoseksualnych mężczyznach. Pojawiają się też działania, które można nazwać queerową ekologią, na przykład Liliany Zeic, Eweliny Jarosz, Marka Wodzisławskiego, jednakże rzadko występują one w kontekście samej sztuki feministycznej. Badania feministycznej historii sztuki koncentrują się z kolei niemal wyłącz-

12 Myra J. Hird, „Zwierzęcy transseksualizm,” przeł. Joanna Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie), 266.

13 Gevisser, *Różowa linia*, 13.

14 Zob. Paweł Leszkowicz, *Art Pride. Gay Art From Poland. Polska Sztuka Gejowska* (Warszawa: Abiekt.pl, 2010).

15 Zob. np. Anna Pajęcka, „Queerstorie oficjalne,” *Czas Kultury* nr 2 (2022), czaskultury.pl/artykul/queerstorie-oficjalne/ (13.12.2024).

16 Zob. www.karolradziszewski.com/index.php/projects/qai/ (13.12.2024).

nie na cis kobietach, podobnie sztuka feministyczna rozumiana jest najczęściej jako twórczość tworzona przez kobiety i dotycząca ich problemów związanych z płcią przypisaną przy urodzeniu. Mimo więc, że feminizm mówi o rodzaju (*gender*) jako konstrukcie społeczno-kulturowym, to i tak płeć raczej traktuje się jako „daną z góry”, w związku z czym nie jest problematyzowana. Potwierdza ją to też prace feministyczne nurtu, który można określić esencjonalistycznym (np. waginatyzm Iwony Demko), skupiające się na biologicznych aspektach ciał, którym przy urodzeniu przypisano płeć kobiecą, takich jak na przykład: menstruacja, poród, menopauza. Wydają się one zjawiskami totalizującymi tzw. kobiece doświadczenie (czyli np. jeśli nie masz waginy lub nie cierpisz z powodu menopauzy – jesteś outsiderką, a w domyśle: coś jest z tobą nie tak). A przecież *Nie tylko kobiety menstruują* (2022), jak pokazuje niebinarna osoba artystyczna Małgorzata Mycek w pracy wykonanej akrylami na banerze, w której ukazana została odwrócona tyłem osoba oglądająca *Wiedźmina*, a nad nią na fladze osób trans znajduje się napis: „Nie tylko kobiety miesiączkują”.

Jak pisze Joanna Bednarek o feminizmie, przestrzegając przed esencjonalizowaniem: „perspektywa kobieca nie polega na mówieniu o ‘kobiecych sprawach’, ale na mówieniu o wszystkich możliwych sprawach w szczególny sposób, związany ze specyficznym usytuowaniem społecznym i poznawczym kobiet. Kobiecość jest bowiem nie tyle jakąś mityczną wrażliwością, zakorzenioną w biologii lub pojmowaną psychoanalitycznie pozycją symboliczną, co szczególną pozycją podmiotową wytwarzaną przez materialne praktyki i relacje władzy”¹⁷. Wydaje się, że to myślenie o „kobiecości” otwiera też możliwość uwzględnienia transkobiet oraz innych osób z kobiecym doświadczeniem.

W ostatnim czasie potrzebę włączenia do sztuki feministycznej problematyki osób trans zasygnalizowała wystawa *Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej* w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie (19.10.2024. – 02.02.2025, kolektyw kuratorski SemFem: Anka Leśniak, Karolina Majewska-Güde, Paulina Olszewska, Agnieszka Rayzacher, Dorota Walentynowicz). Wśród feministycznych osób artystycznych, obok klasycznych artystek takich jak Magdalena Abakanowicz, Izabella Gustowska, Zofia Kulik, Ewa Kuryluk, znalazły się osoby

17 Joanna Bednarek, „Feminizm – między stylem życia a krytyką,” *Ekologia i sztuka. Think tank feministyczny*, Biblioteka online, nr 4 (2013), www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0122_bednarek.pdf (16.12.2024).

queerowe: Edna Baud i Filipka Rutkowska. Zaprezentowano też działania kolektywne, np. Plenum Osób Opiekujących Się, a także prace identyfikujących się z feminizmem mężczyzn, na przykład Zbigniewa Libery i Arka Pasożyta. Tym samym pojęcie feminizmu potraktowano tu inkluzywnie, zaś w tekście kuratorskim zaakcentowano zwrot w stronę troski, docenienia pracy afektywnej oraz zrównoważonej przyszłości¹⁸. Starano się pokazać, że nie można już mówić o sztuce feministycznej bez zwrócenia uwagi na doświadczenia osób trans i niebinarnych. Dobrze ujmuje to jeden z transparentów prezentowanych w części poświęconej aktywizmowi z napisem: „Jesteś trans czy jesteś cis – Wszyscy razem”. Na zdjęciach dokumentujących m.in. Czarne Protesty pojawiają się też flagi osób trans. Z drugiej strony na wystawie w Sopocie można było odnieść wrażenie, że doświadczenia osób niemieszczących się w przedrostku cis- zostały tu uwzględnione w sposób bardzo marginalny. W zasadzie jedynie film Filipki Rutkowskiej pt. *Odbicie, któremu nie potrafię uciec* (2024) zwracał uwagę na to, z czym muszą mierzyć się osoby trans i niebinarne. Jest to wideo ukazujące rozmowę artystki z jej własnym ojcem, który mówi, że ją akceptuje, ale z drugiej strony zwracając się do niej używa *deadname*'u¹⁹ oraz rodzaju męskiego, ujawnia raczej mizoginistyczne poglądy na kwestie związane z kobiecością i męskością; mówi też, że źle się czuje, kiedy widzi ją w sukienkach. Z kolei materiał zgromadzony na wystawie – choć kuratorki odcięły się od esencjonalistycznego pojmowania kobiecości²⁰ – w dużej mierze przedstawiał prace esencjonalizujące tzw. kobiece doświadczenia.

Jeśli chodzi o kwestię relacji pomiędzy feminizmem a podmiotowościami trans i niebinarnymi, punktem wyjścia dla jej rozważania może być feminizm intersekcjonalny, który, jak pisze Rosi Braidotti, uwzględnia takie zagadnienia, jak: seksizm, heteronormatywność, rasizm, kolonializm czy ableizm (dominacja sprawnego ciała). Chodzi tu o struktury łączące dyskryminację kobiet, osób LGBTQ+,

18 SemFem: Anka Leśniak, Karolina Majewska-Güde, Paulina Olszewska, Agnieszka Rayzacher, Dorota Walentynowicz, „Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej,” tekst kuratorski wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 19.10.2024 – 02.02.2025, www.pgs.pl/wp-content/uploads/2024/09/Chcemy_calego_zycia_tekst_kuratorski_pl.pdf (16.12.2024).

19 Imię nadane przy urodzeniu, z którym osoba transpłciowa nie identyfikuje się, gdyż nie jest ono zgodne z jej poczuciem własnej tożsamości płciowej.

20 Karolina Majewska-Güde, „Nie ma fał. Międzynarodowa sztuka feministyczna,” w: *Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej*, red. Agnieszka Rayzacher, Karolina Majewska-Güde (Sopot-Gdańsk: Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, wydawnictwo: słowo/obraz terytoria, 2024), 42.

ludność rdenną i postkolonialną z wykorzystaniem nieludzkich innych. Dlatego nurt ten traktuje patriarchy, kapitalizm, rasizm, kolonializm, antropocentryzm oraz technonaukę jako powiązane ze sobą zjawiska wywierające wpływ na rzeczywistość poprzez zinstytucjonalizowane praktyki i relacje władzy²¹. Tym samym, aby zrozumieć współczesną rzeczywistość, należy uwzględnić, jak wskazuje Braidotti, przekrojowe połączenia między różnymi perspektywami i lokalizacjami²². Tym tropem próbowały zresztą podążać organizatorki wspomnianej wystawy *Chcemy całego życia*, wskazując na najważniejsze dziś wyzwania dla sztuki feministycznej. Jak pisze w katalogu Karolina Majewska-Güde: „W czasie postpandemicznym, obfitującym w konflikty zbrojne, zdefiniowanym przez globalny petrokapitalizm, ekstraktywizm i katastrofę klimatyczną – są to międzynarodowa solidarność feministyczna, feminizm troski, ekofeminizm, a także spekulatywne wizje przyszłości wynikające z feministycznych wizji współzależności”²³. Niestety jednak również zwrot w stronę wspólnoty ludzkiej i więcej niż ludzkiej nie został przez wystawę w pełni wydobyty, a akcentowały go przede wszystkim prace odnoszące się do hydrofeminizmu, dokumentacja performance Cecylii Malik *Matki Polki na wyrębie* (2017) oraz w części aktywistycznej: działania Żubrzyc oraz plakaty Małgorzaty Gurowskiej i Agaty Szydłowskiej z serii *Za Waszą i Naszą* (2020) – z *Archiwum protestów* katarzyny lewandowskiej.

Paul B. Preciado w książce *Mieszkanie na Uranie. Kroniki przeprawy* pisze o tym, że współcześnie potrzebujemy dążenia do globalnej demokracji, która łączy feminizm, prawa osób LGBTQ+ i innych grup wykluczonych oraz dekolonizację z poszanowaniem nieludzkich innych²⁴. Filozof pisze o współczesnym kryzysie epistemologicznym i doświadczaniu zmiany paradygmatu w technologiach pisma, formach produkcji i przechowywania wiedzy²⁵. „Kryzys przeżywają bowiem systemy wytwarzania prawdy, obywatelstwa politycznego i technologie pań-

21 Rosi Braidotti, *Posthuman feminism* (Cambridge: Polity Press, 2022), 70.

22 Braidotti, *Posthuman feminism*, 70.

23 Majewska-Güde, „Nie ma fał...”, 56.

24 Preciado, *Mieszkanie na Uranie...*, 78.

25 Preciado, *Mieszkanie na Uranie...*, 248.

stwa narodowego, a także epistemologia binarnej płci”²⁶. Ten kryzys dotyczy technologii podmiotowości i władzy wymyślonych przez nowoczesność i służących „seksualno-kolonialnej dominacji Zachodu”. Ich wcieleniem, według Preciado, są m.in. biała męskość roszcząca sobie pretensje do władzy, podmiot rozumiany jako wolny konsument, ale też demokracja przedstawicielska i system partyjny²⁷. Dokonać dezorganizacji tego systemu mogą podmioty podporządkowane (subalterne), nie tyle poprzez walkę, ile – współpracę. „Transfeminizm, polityka dekolonizacyjna, antyproduktywizm: transformacja polityczna może pochodzić tylko z podwójnego procesu – insurekcji i wyobraźni”²⁸. W tym procesie płeć jest istotnym czynnikiem, ale dziś już zdajemy sobie sprawę z tego, że „ludzka płciowość to coś w rodzaju continuum o zmiennym natężeniu cech, nie zaś biegunowe przeciwstawienie ich sobie”, jak pisze z kolei Olga Tokarczuk²⁹.

Fenomen trans stawia wyzwania dla samego feminizmu, o czym piszą zarówno badaczki związane z myślą feministyczną, jak i osoby trans, zwłaszcza w kontekście doświadczania transfobii ze strony tzw. TERF-ek (*trans-exclusionary radical feminists*). „Również w Polsce w ostatnich kilku latach – pisze Katarzyna Bielecka – mogliśmy obserwować wzrost widoczności feministek, które nie tylko wykluczają osoby transowe z feministycznej społeczności, ale również aktywnie działają przeciwko ich interesom”³⁰. Można mówić tu o nowej panice moralnej podsycającej rzekome zagrożenia ze strony transkobiet, które koncentruje się na damskich toaletach. Choć brzmi to absurdalnie: transkobiety, a więc mężczyźni w przebraniu, według tej narracji, mogą w damskich toaletach stanowić fizyczne zagrożenie dla dziewczynek i kobiet. Jak wskazuje Mark Gevisser, „debatą łazienkowa” została rozdmuchana przez amerykańskich konserwatywnych chrześcijan, którzy na każdym innym polu ponosili klęskę. Znaleźli więc nową wojnę kulturową i nieoczekiwanego sprzymierzeńca w postaci brytyjskich feministek, do których dołączyły „siostry” z innych krajów³¹. Należałoby

26 Preciado, *Mieszkanie na Uranie...*, 205.

27 Preciado, *Mieszkanie na Uranie...*, 249.

28 Preciado, *Mieszkanie na Uranie...*, 250.

29 Olga Tokarczuk, *Czuły narrator* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020), 17.

30 Katarzyna Bielecka, „Transfeminizm(y) – o możliwościach i (granicach) koalicji transfeministycznych,” *Czas Kultury* nr 4 (2023): 13.

31 Gevisser, *Różowa linia*, 439-440.

przede wszystkim postawić pytanie o ich prawo do nazywania się feministkami, ale niestety, jak wynika z książki J. Szpilki, porównanie transkobiet do mężczyzn gwałcicieli jest zakorzenione w radykalnym feminizmie³².

Dlatego, jak pisze Katarzyna Bielecka, historia relacji feminizmu i trans pełna jest wykluczenia, transfobii oraz trans-mizoginii. Mimo to autorka zadaje pytanie o transfeminizmy; o to, jak mogą wyglądać koalicje transowo-feministyczne oraz jak teoria transfeministyczna wchodzi w dialog z praktyką i teorią ruchu feministycznego³³. Łączy je podważenie założenia o uniwersalności opresji doświadczanej ze względu na płeć. Pojawiają się też różnice, o których pisze autorka odwołując się do konstatacji J. Szpilki, mówiącej o zakorzenionej w tradycji feministycznej krytyce kobiecości „jako patriarchalnej pułapki” na kobiety, którą trudno pogodzić z pragnieniem wielu transkobiet, aby odnaleźć się właśnie w tej rzekomej pułapce, łącznie z jej najbardziej stereotypowymi wymiarami³⁴. Tym samym osią niezgody staje się ideał tradycyjnej kobiecości, do którego dąży część transkobiet. Bielecka stawia tezę, że być może należy „uznać, że polityki transowe i feministyczne nie muszą być ze sobą tożsame – mogą wchodzić ze sobą w konflikty – ale wciąż mają ze sobą tak dużo wspólnego, aby mogły być wspólnie realizowane”³⁵.

J. Szpilka, wskazując również na nieredukowalność tych konfliktów, podkreśla, że feminizm i osoby trans potrzebują siebie nawzajem oraz że łączą je wspólne interesy³⁶. Wyraża też nadzieję, „że transinkluzywność może doprowadzić do regeneracji i wzmocnienia krytyki feministycznej w sposób analogiczny do roli, jaką odegrał kiedyś czarny feminizm czy też feminizm queerowy. Innymi słowy, feminizm potrzebuje trans zarówno ze względu na wymogi społecznej sprawiedliwości, jak i na to, że trans stanowi jego potencjalną, konieczną przyszłość”³⁷.

32 J. Szpilka, *Gorset, wstyd i kocie uszka. O transkobiecości* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2024), 99.

33 Bielecka, „Transfeminizm(y)...”, 14.

34 Bielecka, „Transfeminizm(y)...”, 17.

35 Bielecka, „Transfeminizm(y)...”, 18.

36 Szpilka, „Feminizm jako źródło cierpień...”, 34.

37 Szpilka, „Feminizm jako źródło cierpień...”, 34.

W swojej książce *Gorset, wstyd i kocie uszka. O transkobiecości* autorka przywołuje klasyczne już teorie feministyczne zasadzające się na binaryzmie płci i prostym podziale: mężczyzna – agresor versus kobieta – ofiara. To między innymi rozważania Andrei Dworkin o pornografii; o mężczyźnie jako władcy spojrzenia Laury Mulvey oraz o kobietach jako ofiarach mitu piękna Naomi Wolf³⁸.

W kontekście powyższych rozważań warto przywołać pracę *Hommage a Cindy Sherman* (2024) Olgi Przepiórki, wykonaną w konwencji *appropriation art*, której bohaterką jest transpłciowa dziewczyna Liliana. Czterem zdjęciom naśladującym znany cykl Sherman *Untitled Film Stills* (1977-1980) towarzyszy wywiad z Lilianą, w którym opowiada o swoich doświadczeniach, odkrywaniu swojej podmiotowości, reakcjach innych na jej tranzycję i wreszcie poszukiwaniu przez nią ideału kobiecości. Wykorzystane tu prace Cindy Sherman, odwołujące się do filmowych kadrów z kina amerykańskiego klasy B z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, interpretowane były najczęściej w kontekście teorii Laury Mulvey z jej tekstu *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*³⁹. Według tej teorii, kobieta uosabia męski lęk przed kastracją, dlatego w kinie ukazywana jest niemal wyłącznie jako obiekt seksualny, nad którym panuje męskie spojrzenie. Sama w sobie nie ma znaczenia, ważne jest jedynie to, co reprezentuje oraz odniesienie do męskiego pożądanego. Amelia Jones w kontekście pracy Sherman pisała o „projekcyjnym oku”, którego konstrukcja przekształca kobiecie ciało w obiekt erotycznej kontemplacji⁴⁰.

Te znaczenia wydają się zupełnie nieistotne dla Liliany prezentującej się w pracy Przepiórki. Na jednym zdjęciu ukazana jest w kuchni, wyjmując z torby zakupy spożywcze. Na drugim siedzi na podłodze w salonie paląc papierosa; wyciąga przed siebie swoje długie nogi odziane w białe rajstopy i czarne, lakierowane buty na obcasie. Na trzecim – maluje sobie usta, spoglądając w łazienkowe lustro. Czwarte zdjęcie pokazuje ją siedzącą w skąpej czarnej sukience na łóżku i przeglądającą jakieś kobiece pismo. Obiektyw fotograficzny Przepiórki stara się rejestrować Lilianę w taki sam sposób, jak działa się to u Sherman. Tym sa-

38 Szpilka, *Gorset, wstyd...*, 24.

39 Laura Mulvey, „Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne,” w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman (Kraków: Universitas 1992), 95-106.

40 Amelia Jones, „Tracing the Subject with Cindy Sherman,” w: *Cindy Sherman. Retrospective* (New York, London: Thames & Hudson, 1997), 34-35.

mym kamera powinna kojarzyć się tu z opresyjnym spojrzeniem skierowanym na protagonistkę, a może wręcz – z jej osaczeniem. A jednak możemy dostrzec przyjemność, ale też pewną niepewność, z jaką wchodzi Liliana w narzuconą jej retorykę pozy. Można to odnieść do tego, jak bardzo jej wygląd wciąż podlega weryfikacji, o czym mówi w wywiadzie: „W męskim ciele nie przejmowałam się niczym, mogłam mieć wszystko w poważaniu. Teraz muszę myśleć o tym, jak reagują na mnie mężczyźni, jakie będę miała doświadczenie w pracy, nieprzyjemności spotkały mnie nawet podczas próby wynajmowania mieszkania”. Ale podkreśla też, że po tranzycji nabrała pewności siebie zarazem jako osoba i jako kobieta. W tym przypadku więc wcielanie się w pozy i gesty wzięte z *Untitled Film Stills* Sherman, związane z tradycyjną kobiecością, staje się tu strategią wzmocnienia, afirmacji własnego „ja”, budowania pewności siebie i poczucia własnej wartości. Tym samym „pułapka kobiecości”, o której była mowa w tekstach Mulvey i Jones, może w gruncie rzeczy okazać się „wyzwoleniem”. Wszystko bowiem zależy od kontekstu, usytuowania oraz własnego pragnienia. I nic nie jest uniwersalne, jak pokazuje praca Przepiórki, a szczególne znaczenie ma tutaj wywiad ujawniający usytuowanie protagonistki pracy oraz opresję, z którą zmagala się ze strony osób nieakceptujących jej transpłciowości.

Warto zwrócić jeszcze uwagę na pomijanych wciąż w feministycznym (a być może raczej transfeministycznym) dyskursie transmężczyzn, którzy mają przecież w swojej biografii społeczne doświadczenie kobiecości, ponadto – jako artyści – korzystają z praktyk popularnych w sztuce feministycznej, na przykład z rękodzieła. Można przywołać w tym miejscu prace dwóch absolwentów UAP: wspomnianego już Leonarda Dutkiewicza oraz Mateusza Leszczyńskiego. Pierwszy jest autorem haftowanego *Autoportretu* (2022–), który z założenia ma nigdy nie zostać ukończony. Artysta ukazuje siebie siedzącego po turecku i trzymającego w lewej ręce igłę, którą haftuje swój wizerunek. Można mówić więc o tautologiczności tego *Autoportretu*, a to, co uderza w nim najbardziej, to blizny po mastektomii. W tym przypadku igła, która operuje na tym wyobrażeniu, nabiera dwuznacznego charakteru. Jest zarazem igłą, którą haftowany jest autoportret, jak również igłą chirurgiczną, która dokonała zmian na ciele młodego człowieka, aby zaczęło ono odpowiadać własnemu wyobrażeniu o płci. Jednak, jak podkreśla Dutkiewicz, idealny wizerunek nigdy nie będzie osiągnięty w pełni, gdyż jego tożsamość znajduje się wciąż w procesie. Autoportretowi wykonanemu na płótnie towarzyszą opakowania leków hormonalnych przyjmowanych przez autora.

Te stały się też obiektem zainteresowania Mateusza Leszczyńskiego w pracy *Kieszonkowy Atlas Myśli* (2022). Zaintrygowało go, że przyjmowany przez niego testosteron znajduje się w opakowaniach w kolorach biało-różowym, a więc tradycyjnie kojarzących się z kobiecością. Postanowił to wykorzystać i w pudełku po lekach wstawił haftowane obrazki, ukazujące jego samego oraz odnoszące się do interakcji podejmowanych z otoczeniem, na przykład, gdy ktoś zauważy jego męskość i witając się mówi: „Dzień dobry panu”.

Warto w odniesieniu do prac zarówno Dutkiewicza, jak i Leszczyńskiego podkreślić znaczenie tkaniny, którą jako medium można łączyć z troską, ponadto wydaje się ona jednym z najbardziej ekologicznych rodzajów twórczości. Charakteryzują ją procesualność, podatność na upływ czasu i nietrwałość. Jak pisze Dutkiewicz w swojej pracy magisterskiej:

Zwrot ku tej technice można interpretować jako swego rodzaju bunt przeciwko zastanym normom płciowym i – w przypadku osób trans-męskich – próbę definiowania własnej męskości, w oderwaniu od narzuconych przez społeczeństwo standardów i rezygnacji z mozolnych prób udowodnienia, że jest się wystarczająco „męskim”⁴¹.

Prace obu artystów używających haftu można odnieść też do praktyki DIY opisanej przez Preciado. Filozof, w odniesieniu do własnej tożsamości trans, wskazuje, że musi się ona wytworzyć właśnie „na zasadzie DIY autorskiego kolażu w stylu low-tech”⁴². Zaznacza też, że tożsamość – płciowa seksualna, narodowa i rasowa – nie jest esencją, ale relacją⁴³, co oznacza, że nigdy nie będzie w pełni określona czy zamknięta. Jest raczej w trakcie tworzenia, stawania się, jak w pracach przywołanych tu artystów.

Jak pisze Preciado, pojęcia kobiecości i męskości mają charakter umowny, są praktykami kulturowymi, a nie prawami naturalnymi. Zmiany hormonalne lub morfologiczne przeprowadzane przez osoby trans nie mogą być rozpoznawane wyłącznie jako męskie lub żeńskie, według binarnego kodu płci⁴⁴. Dlatego postuluje on estetykę kontra-seksualności zdefiniowaną zgodnie z „zasadami

41 Dutkiewicz, *Wykorzystanie infografiki...*, 37.

42 Preciado, *Mieszkanie na Uranie...*, 155.

43 Preciado, *Mieszkanie na Uranie...*, 154.

44 Preciado, *Mieszkanie na Uranie...*, 245.

oddającymi, jak pisze, naszą złożoność, pojedynczość, intensywność i afektywność⁴⁵. Przywołując rozważania Preciado, Rosi Braidotti akcentuje znaczenie transfeminizmu dla projektu, który określa posthumanistycznym feminizmem. Wskazuje, że mamy tu do czynienia z nowym myśleniem o kondycji ciała, zrywającym z tradycyjnymi modernistycznymi podziałami pomiędzy sztuką, performansem, mediami, designem i architekturą, prowadząc do ustanowienia alternatywnych rodzajów i samo-projektujących się płci⁴⁶.

Jak wskazałam wcześniej, alians feminizmu i trans prowadzi do innego myślenia o płci, która jest bardziej kulturowym procesem, aniżeli biologicznym jarzmem przypisanym „z góry”. Jak pisze o swoim rozumieniu płci J. Szpilka, może być ona „budowana we wrogich warunkach, to składanie razem pragnień, tęsknot, tekstów i odczuć, splatanie ich w wizję osoby, którą chcemy się stać, nawet wtedy, kiedy wydaje się nam to niemożliwe”⁴⁷. Preciado idzie jeszcze dalej, postulując radykalne epistemologiczne zerwanie z pojęciami płci i seksualności, gdyż nie są one „esencjonalną własnością podmiotu, ale wytworem różnych technologii społecznych i dyskursywnych, praktyk politycznych zarządzania prawdą i życiem”⁴⁸. W innym miejscu pisze, że zarysowuje się w ten sposób „możliwość zaprojektowania drugiej rewolucji seksualnej, transfeministycznej, która nie przybierze form polityki tożsamości, ale będzie tworzona przez sojusze wielu somapolitycznych mniejszości w obliczu normy”⁴⁹.

I to właśnie wydaje się największym wyzwaniem dla współczesnego feminizmu, a zarazem jest bardzo bliskie przywołanemu na początku tego artykułu manifestowi anarchofeministycznego kolektywu UFA. Dlatego, aby tworzyć nowe alianse i sojusze transfeministyczne, proponuję powrót do postulatów manifestu *UFA to TAO*, który domaga się „zmiany społecznej – przekształcania społeczeństwa w kierunku prawdziwej, uczestniczącej demokracji bez hierarchii, w kierunku odpowiedzialności społecznej i równości”⁵⁰. Proponuję również

45 Preciado, *Mieszkanie na Uranie...*, 246.

46 Braidotti, *Posthuman feminism*, 160-161.

47 Szpilka, *Gorset, wstyd...*, 56-57.

48 Preciado, *Mieszkanie na Uranie...*, 107-108.

49 Preciado, *Mieszkanie na Uranie...*, 269.

50 Weseli, „UFA to TAO”.

sproblematyzowanie samego pojęcia płci, jak dzieje się to w przywołanym na początku artykułu cyklu *Dziewczyny* Beaty Sosnowskiej.

Bibliografia

Bednarek, Joanna. „Feminizm – między stylem życia a krytyką.” *Ekologia i sztuka. Think tank feministyczny*, Biblioteka online, nr 4 (2013), www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0122_bednarek.pdf, (16.12.2024).

Bielecka, Katarzyna. „Transfeminizm(y) – o możliwościach i (granicach) koalicji transfeministycznych.” *Czas Kultury* nr 4 (2023): 13-20.

Bornstein, Kate. „Genderowy terror, genderowa furia.” Przeł. Michał Abel Pelczar. W: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, 782-795, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2022.

Braidotti, Rosi. *Posthuman feminism*. Cambridge: Polity Press, 2022.

Dutkiewicz, Leonard. *Wykorzystanie infografiki na potrzeby przewodnika po transpłciowości. Analiza języka przedstawień transpłciowości we współczesnej polskiej sztuce wizualnej*. Praca magisterska pod kierunkiem dr hab. Izabeli Kowalczyk, prof. UAP. Wydział Grafiki i Komunikacji Wizualnej UAP: Poznań 2024.

Gevisser, Mark. *Różowa linia. Jak miłość i płeć dzielą świat*. Przeł. Adrian Stachowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2022.

Hird, Myra J. „Zwierzęcy transseksualizm.” Przeł. Joanna Bednarek. W: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, 261-287. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.

Jones, Amelia. „Tracing the Subject with Cindy Sherman.” W: *Cindy Sherman. Retrospective*, 33-53. New York, London: Thames & Hudson, 1997.

Majewska-Güde, Karolina. „Nie ma fal. Międzynarodowa sztuka feministyczna.” W: *Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej*, red. Agnieszka Rayzacher, Karolina Majewska-Güde, 40-57. Sopot-Gdańsk: Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Wydawnictwo: słowo/obraz terytoria, 2024.

Mulvey, Laura. „Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne.” W: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, 95-106. Kraków: TAIWPN Universitas, 1992.

Leszkowicz, Paweł. *Art Pride. Gay Art From Poland*. Polska Sztuka Gejowska. Warszawa: Abiekt.pl, 2010.

Preciado, Paul B. *Mieszkanie na Uranie. Kroniki przeprawy*. Przeł. Agata Araszkiewicz. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2022.

SemFem: Anka Leśniak, Karolina Majewska-Güde, Paulina Olszewska, Agnieszka Rayzacher, Dorota Walentynowicz. „Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej.” Tekst kuratorski wystawy. Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 19.10.2024. – 02.02.2025, www.pgs.pl/wp-content/uploads/2024/09/Chcemy_calego_zycia_tekst_kuratorski_pl.pdf (16.12.2024).

Sosnowska, Beata. *Dziewczyny*. www.beatasosnowska.pl/dziewczyny (13.12.2024).

Szpilka, J. „Feminizm jako źródło cierpień. Doświadczenie niemożliwości trans/feministycznej solidarności w literaturze trans.” *Czas Kultury* nr 4 (2023): 33-46.

Szpilka, J. *Gorset, wstyd i kocie uszka. O transkobiecości*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2024.

Tokarczuk, Olga. *Czuły narrator*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020.

Weseli, Agnieszka. „UFA to TAO.” *InterAlia*, nr 5 (2010), interalia.queerstudies.pl/issues/5_2010/04_ufa_to_tao.htm, (13.12.2024).

Gabi Skrzypczak

Kuratorka niezależna

Independent curator

Mgr Gabi Skrzypczak [ona/jej] (1997), poznańska teoretyczka i kuratorka sztuki. Absolwentka historii sztuki (UAM, studia licencjackie) oraz kuratorstwa i teorii sztuki (UAP studia magisterskie). Członkini inicjatywy kulinarno-artystycznej TostMarcin. Twórczyni wystaw i zinów. Współpracowała m.in. z Galerią SKALA, galeriami UAP, Domie, OS17 i Sceną Roboczą. Na co dzień związana z galerią Łęctwo. Autorka tekstów o sztuce, pisała m.in. dla SZUMu, MSN Warszawa czy portalu Miejsce. Zwycięzczyni 7. edycji konkursu dla kuratorów Galerii Sztuki im. Jana Tarasina. Finalistka 43. edycji Konkursu im. Marii Dokowicz na najlepszy dyplom UAP (2023). Zainteresowania naukowe koncentruje wokół sztuki Europy Środkowo-Wschodniej oraz intersekcyjnych aspektów teorii feministycznej i queer.

Feminizm queerowy czy lesbijski? Lesbijskie wystawy w Polsce po 2010 roku

Abstrakt

Artykuł bada rozwój lesbijskiego wystawiennictwa w Polsce po 2010 roku, analizując je przez pryzmat feministyczny i queerowy. Skupia się na wybranych ekspozycjach, które ukazują kobiece doświadczenia nieheteronormatywne, podkreślając ich znaczenie w kontekście polskiej sceny artystycznej. Punkt wyjścia stanowi wystawa *Ars Homo Erotica* z 2010 roku, kuratorowana przez Pawła Leszkowicza, będąca ważnym momentem w historii sztuki queer w Polsce. Autorka zwraca uwagę na marginalizację sztuki lesbijskiej w polskim dyskursie artystycznym i podkreśla znaczenie wystaw, które podejmują próbę przełamania dominującej narracji heteronormatywnej. W oparciu o teorie feministyczne i queerowe, tekst analizuje dwie kluczowe kategorie wypracowane przez Maurę Reilly: „lesbijską wrażliwość” oraz koncepcję „*coming outu*”, które stanowią fundament kuratorskich strategii w kontekście sztuki lesbijskiej. Praca dotyczy również kwestii cenzury instytucjonalnej oraz strategii wymazywania tożsamości seksualnej artystek, co wpisuje się w szerszy kontekst feministycznej krytyki instytucji sztuki. Przykłady wystaw, takich jak *Sztuka Uniwersalna* (2010) oraz *Lezby* (2020), pokazują różnorodne sposoby przedstawiania lesbijskich doświadczeń, jednocześnie uwypuklając feministyczne podejście do kuratorstwa. Artykuł wskazuje na ewolucję i znaczenie tych inicjatyw w polskim kontekście artystycznym, które, mimo licznych wyzwań, wnoszą istotny wkład w tworzenie feministycznej i lesbijskiej historii sztuki w Polsce.

Słowa kluczowe: sztuka lesbijek, feminizm queerowy, wystawiennictwo nieheteronormatywne, lesbijska wrażliwość, coming out kuratorski

Queer or Lesbian Feminism? Lesbian Exhibitions in Poland after 2010

Abstract

The article examines the development of lesbian exhibitions in Poland after 2010, analyzing them from a feminist and queer perspective. It focuses on selected exhibitions that depict non-heteronormative female experiences, emphasizing their significance in the context of the Polish art scene. The starting point is the 2010 exhibition *Ars Homo Erotica* curated by Paweł Leszkowicz, which marked an important moment in the history of queer art in Poland. The author highlights the marginalization of lesbian art in the Polish artistic discourse and emphasizes the importance of exhibitions that attempt to challenge the dominant heteronormative narrative. Drawing on feminist and queer theories, the text analyzes two key categories developed by Maura Reilly: “lesbian sensibility” and the concept of “coming out” which form the foundation of curatorial strategies in the context of lesbian art. The work also addresses issues of institutional censorship and strategies for erasing the sexual identity of artists, situating these within the broader context of feminist criticism of art institutions. Examples of exhibitions such as *Sztuka Uniwersalna* (2010) and *Lezby* (2020) demonstrate diverse approaches to presenting lesbian experiences while highlighting a feminist approach to curatorship. The article points to the evolution and significance of these initiatives within the Polish art context, which, despite numerous challenges, contribute significantly to the creation of feminist and lesbian art history in Poland.

Keywords: lesbian art, queer feminism, non-heteronormative exhibition practices, lesbian sensibility, curatorial coming out

Feminizm queerowy czy lesbijski? Lesbijskie wystawy w Polsce po 2010 roku

Gabi Skrzypczak

Kuratorka niezależna

ORCID 0009-0002-2914-7535

Zeszyty Artystyczne

nr 1 (47)/2025, s. 30–45

DOI 10.48239/ISSN123266824702

W jednym z kluczowych dla badania sztuki lesbijskiej w Polsce tekstów Ewelina Jarosz pisze, że do powodów nieobecności wystaw lesbijskich w obiegu instytucjonalnym zalicza się fakt, że stanowi ona zagrożenie dla tradycyjnych struktur społecznych¹. Od 2011 roku, w którym opublikowany został ten artykuł, wiele się zmieniło, także w kontekście widoczności lesbijek w przestrzeni publicznej. Jednak od tego czasu społeczność lesbijska nadal nie doczekała się wystawy instytucjonalnej, poruszającej *stricto* tematykę kobiecej nieheteronormatywności.

W tym artykule omówię wybrane przeze mnie wystawy skupiające się na lesbijskim doświadczeniu, prezentowane w Polsce po roku 2010. Cezurę czasową wyznaczam w odniesieniu do kluczowej dla badaczek i poddanej krytyce wystawy *Ars Homo Erotica* (2010) w Muzeum Narodowym w Warszawie, kuratorowanej przez Pawła Leszkowicza. Liczne badaczki zwracały uwagę na fakt, że prezentowana w jej ramach sala „Lesbijskie imaginarium” nie dorównywała skalą miejscu poświęconemu męskiej homoerotyce². Warszawskie imaginarium zaczęło więc funkcjonować jako symboliczne marginalium sztuki lesbijskiej w polskim dyskursie wystawienniczym, jednocześnie dając asumpt dla kuratorek i artystek do stworzenia własnej historii lesbijskiego wystawiennictwa nad Wisłą.

Ramy pojęciowe i metodologia

Określając wystawę jako lesbijską, biorę pod uwagę założenia osób artystycznych i kuratorskich, w których żeński homoerotyzm jest afirmowany z poziomu kobiecego spojrzenia. Podążając jednak za samymi

1 Ewelina Jarosz, „Intymny dystans. Sztuka lesbijska w Polsce,” *Artmix*, 07.01.2011, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/19911> (06.07.2024).

2 Damski Tandem Twórczy, „Sztuka lesbijska. Czas liminalny,” *Czas Kultury* 197 nr 1 (2018): 57–58. Por. Ewelina Jarosz, „Intymny dystans...”

twórczyniami, które niejednokrotnie odwołują się raczej do teorii queer niż studiów lesbijsko-gejowskich, poszerzam tę kategorię także do pokazów eksplorujących herstoryczne doświadczenia członkiń queerowej społeczności. Postulowane na polskim gruncie przez stowarzyszenie Sistrum pojęcie lesbijki* (pisownia z gwiazdką) obrazuje to, w jaki sposób obecnie myśli się o kobiecym homoerotyzmie³. Współczesna lesbijskość* wykracza bowiem poza binarne ramy i korzysta z wypracowanej przez teorię queer swobody w samookreśleniu. Przy doborze omawianych wystaw ważnym dla mnie aspektem jest jednak samostanowienie i samookreślenie swojej przynależności i tożsamości osób twórczych do queerowej społeczności, stojące w opozycji do nadużywanego jeszcze niedawno przez kuratorów i badaczy „queerowego przepisywania” twórczości feministycznych artystek⁴. Ważnym aspektem, przy doborze omawianych wystaw, jest samostanowienie i samookreślenie swojej przynależności i tożsamości osób twórczych do queerowej społeczności, stojące w opozycji do nadużywanego jeszcze niedawno przez kuratorów i badaczy „queerowego przepisywania” twórczości feministycznych artystek⁵.

Opisując i poddając analizie wystawy, korzystać będę przede wszystkim z dwóch kategorii wypracowanych przez teoretyczkę sztuki Maurę Reilly, opisanych w tekście *Challenging Heterocentrism and Lesbo-Homophobia*⁶. Pierwszą z nich jest koncepcja „wrażliwości” (*sensibility*), w tym przypadku związanej z orientacją seksualną. Koncepcja ta rozwijała się w historii sztuki wcześniej, stanowiąc dziś spuściznę teorii feministycznej lat 70. i 80., w której „kobieca wrażliwość” (*feminine sensibility*) zdominowała dyskurs wokół sztuki i wystaw kobiet. Już w 1977 roku za sprawą historyczek sztuki Arlene Raven i Ruth Iskin pojawiło się pojęcie „lesbijskiej wrażliwości”, nie opierało się ono jednak na orientacji samej w sobie, a na doświadczeniu wynikającym z funkcjonowania artystek w kobie-

3 Maja Korzeniewska, Agnieszka Małgowska, Monika Rak, „Sztuka lesbijska* w Polsce. Trwamy i ryjemy,” *Magazyn RTV*, <https://magazynrtv.com/wydanie-12/sztuka-lesbijska-w-polsce-trwamy-i-ryjemy/> (19.08.2024).

4 Przykładem takiego działania jest m.in. praktyka artystyczna i kuratorska Karola Radziszewskiego, który niejednokrotnie przedstawia sylwetkę Natalii LL jako artystki „z gruntu queerowej”. Opis pracy zaczerpnięty z artykułu opublikowanego w magazynie „SZUM”. [online] <https://magazynszum.pl/test-ducha-wystawa-w-ramach-pomada-6/> (19.08.2024).

5 Maura Reilly, „Challenging Heterocentrism and Lesbo-Homophobia,” w: *Curatorial Activism. Towards an ethics of curating* (London: Thames & Hudson, 2018), 159-170.

6 Reilly, „Challenging...,” 159-170.

cych społecznościach. Obie autorki zwracały także uwagę, że heteroseksualne i biseksualne artystki są zdolne do tworzenia sztuki z „wrażliwością lesbijską”, czego często nie robiły same lesbijskie artystki.

Pojęcie specyficznej „wrażliwości” stanowi kluczowy element kuratorskich strategii wielu wystaw, nie tylko lesbijskich (np. GALAS, 1980, czy *Sztuki Uniwersalnej* w ramach *Pomady*, 2010), gdyż rozszerza się na wystawy sztuki queerowej. Przykładem takiej wystawy jest również *Extended Sensibilities...* (1982)⁷. Współkurator wystawy Dan Cameron w eseju *Sensibility as Content* [Wrażliwość jako treść], zawartym w towarzyszącym jej katalogu, opisywał swoją próbę poszerzenia tego, co definiował (oraz wystawiał) jako „homoseksualną treść” lub „zgettoizowane tematy”, czyli sztukę figuratywną odnoszącą się do lesbijskiego i gejowskiego życia i seksualności, o treści spod znaku wrażliwości. Sztukę, której treść wynika z przeżyć i doświadczeń osób nieheteronormatywnych, jednocześnie bez konieczności odnoszenia się bezpośrednio do seksualności czy gejowsko-lesbijskiego stylu życia⁸.

Drugą kategorią wyłonioną przez Reilly w trakcie analizy praktyk podejmowanych przy wystawianiu prac nieheteronormatywnych osób artystycznych jest pojęcie *coming outu* (lub jego braku), czyli umożliwienie poprzez wystawę deklaracji przynależności do społeczności LGBTQIA+. W przypadku *A Lesbian Show* i *GALAS* pojęcie to było konstytuujące, kreując połączenie między artystkami, które wzięły udział w wystawie. Ważne było to, że nie chodziło o stałą i wiążącą deklaratywność; nie o lesbijskość, lecz o różnorodne doświadczenia związane z kobiecą queerowością. *Coming out* stanowił dla zgromadzonych na wystawie artystek emancypacyjne narzędzie samostanowienia.

Badaczka zwraca też uwagę na fakt, że instytucje sztuki (często nawet nieuznawane za konserwatywne) w narracjach prowadzonych wokół wystaw stosują swego rodzaju cenzurę, „chowanie do szafy” (odwrotność *coming outu*), świadomie pomijając kwestie orientacji seksualnej artystów, co niejednokrotnie zaburza odbiór i interpretację ich prac. Najbardziej jaskrawym przykładem takiego działania była monograficzna wystawa Jaspersa Johnsa i Roberta Rauschenber-

7 Dan Cameron, „Sensibility as Content,” w: *Extended sensibilities. Homosexual presence in contemporary art*, katalog wystawy (New York: New Museum of Contemporary Art, 1982), 6-9.

8 Cameron, „Sensibility...,” 6-9.

ga w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA) w Nowym Jorku z 2013 roku, gdzie w tekście kuratorskim ich relację nazywano usilnie „przyjacielską”, co mijają się z prawdą, o czym świadczą listy miłosne artystów, ale także zaburzało prawidłową interpretację ich prac⁹, zdaniem wielu badaczy „naszpikowanych gejowską ikonografią”¹⁰.

Sztuka uniwersalna (2010)

Wystawa *Sztuka uniwersalna*, zorganizowana w ramach pierwszej edycji festiwalu *Pomada*, stanowi niezwykle ciekawy, lecz nie do końca udany przykład podejścia do tworzenia wystawy skupionej wokół tematów queerowej kobiecości. Zorganizowana została w przestrzeniach UFA przez trzy kuratorki: Agnieszkę 'Furję' Weseli, Agnieszkę Żechowską oraz Monikę Kłosowską¹¹. Informacje o tej wystawie są znikome. W internecie i prasie znajdują się tylko dwa szczątkowe materiały poświęcone tej inicjatywie. Organizatorki i osoby artystyczne, do których dotarłam, albo wystawy nie pamiętają, albo były w stanie przywołać jedynie prace, które były na niej pokazywane, bez możliwości przypomnienia sobie procesu tworzenia wystawy. Niemniej we fragmentarycznym tekście (kuratorskim?) *Wielogłos o wystawie*, zamieszczonym na stronie internetowej *Kobiety-kobietom.com*, możemy dotrzeć do założeń, które przyświecały organizatorom. Jak pisze Agnieszka Żechowska:

Głównymi motywami wystawy są: erotyka i seksualność kobieca, kobiece pożądanie skierowane do tej samej płci oraz relacje i związki między kobietami, a także ich dystans wobec uznawanych za uniwersalne wzorców obrazowania kobiecego ciała czy też kobiety jako takiej. Prezentowane dzieła pozbawione są jednoznaczności. Niejednoznaczność jest zaproszeniem do refleksji, do skonfrontowania się z własnymi sposobami rozpoznawania i identyfikowania kobiecości/płci i otwarcia się na to, co wymyka się kategoriom płciowym i wkracza w przestrzeń pomiędzy – queer. Wystawa *Sztuka uniwersalna* podejmuje tematykę uniwersalną: miłość, pożądanie, relacje erotyczne, i wkracza w sferę tabu związków homoerotycznych – lesbijskich i seksualności kobiet przewyższając etykę heteronormatywną¹².

9 Reilly, „Challenging Heterocentrism...,” 161-165.

10 Reilly, „Challenging Heterocentrism...,” 161-165.

11 Ufa, „Warszawa. POMADA! UFA zaprasza: 11 i 17.07 wystawa SZTUKA UNIWERSALNA + premiera dokumentu YES - WE ARE, 2010,” *Kobiety-kobietom.pl*, <https://kobiety-kobietom.com/lesbijk/art.php?art=7080>, (19.08.2024).

12 Ufa, „Warszawa...”

Deklarowana niejednoznaczność i swoboda w konstituowaniu się miała odzwierciedlenie w składzie zaproszonych osób artystycznych. U boku zadeklarowanych (na tamte czasy) lesbijek, takich jak Aleka Polis, pojawiła się otwarcie heteroseksualna artystka Katya Shadkovska czy artysta Wojciech Kubiak. Pełen skład artystyczny prezentował się w następujący sposób: Ola Polisie-wicz (Aleka Polis), Lidia Krawczyk/Wojciech Kubiak/Róża Puzynowska (kolektyw), Beata Sosnowska/Maria Cyranowicz/Agnieszka 'Furja' Weseli (kolektyw), Basia Bańda, Katya Shadkovska, Karolina Breguła/Ola Buczkowska (duet), Bianka Rolando, Agata Stanisz (Booksuk), Maria Kozłowska/Marta Ziółtek (duet performatywny) oraz Justyna Struzik/Julie Land (duet, uliczna akcja queerowa)¹³. Tak jak w przypadku *A Lesbian Show* i *GALAS* kuratorki nie zwracały większej uwagi na tożsamość, a przede wszystkim na subwersywne i queerowe wątki pojawiające się w sztuce zaproszonych osób. Udział w wystawie nie był więc klasycznym *coming outem*, a raczej politycznym manifestem, staniem po queerowej stronie historii. Tytułowa uniwersalność wskazuje raczej na zastany przez kuratorki brak uniwersalności. Uniwersalne zawężane jest zwyczajowo do tego, co męskie, heteronormatywne i europocentryczne.

Strategię kuratorską *Sztuki uniwersalnej* przyrównać więc można do postulatów, które przedstawione zostały w formatywnych dla lesbijskiego wystawienictwa pokazach *A Lesbian Show* i *GALAS*. Osoby kuratorujące warszawski pokaz w przewrotny sposób realizują „lesbijską wrażliwość”, postulowaną przez Maurę Reilly. Prezentowane prace skupiały się wokół tematyki erotyki osób niemęskich i wytwarzanych przez nie relacji. W celu zwrócenia uwagi na obecne w głównym nurcie pominięcie kobiecego doświadczenia i samookreślenia się stojącego za „lesbijską wrażliwością”, subwersywnie przejęto pojęcie uniwersalizmu. Ze względu na wspomniane wcześniej ograniczenia oraz objętość tego eseju, trudno o pełne odtworzenie listy prezentowanych prac. Wyodrębnię dwie prace, których obecność na wystawie jest możliwa do zweryfikowania i które wpisują się w założenia teoretyczne kuratorek.

Aleka Polis prezentowała na wystawie trzy grafiki z serii *Przebudzenie* (2008). Na niewielkich kolażach, wyciętych ze starej sowieckiej książeczki, książniczki i wróżki nie potrzebują już książąt na białych koniach, gdyż ratują siebie na-

13 Wystawy Sztuki Kobiet, Wystawa: *Sztuka Uniwersalna*, <http://wystawykobiet.amu.edu.pl/wystawa/sztuka-uniwersalna,166.html> (19.08.2024).

wzajem oraz zaspokajają swoje potrzeby romantyczne. Jest to niezwykle uroczą pracą, jednak warto zastanowić się, czy przez swój infantylny charakter nie ugrzecznia deklaratywnego, a co za tym idzie emancypacyjnego wizerunku lesbijki.

Karolina Breguła i Ola Buczkowska prezentowały na wystawie prace fotograficzne i film wideo z cyklu *Mężatki* (2006). Na autoportretowych fotografiach przedstawione zostały kobiety uchwycone w intymnych sytuacjach relaksu i bliskości. Prezentowane kadry fotograficzne ukazują zarówno fragmenty kobiecych ciał wchodzących ze sobą w intymne interakcje, jak i sceny „rodzajowe”, takie jak jedzenie wspólnie posiłku. Tytułowe *mężatki* nie są jednak poślubione sobie, o czym dowiadujemy się z towarzyszącej fotografiom pracy wideo. W filmie kobiety żegnają się ze swoimi partnerami, aby spędzać czas ze sobą. W kontekście założeń wystawy *Sztuka uniwersalna* ciekawa wydaje się eksploracja kobiecej bliskości i relacji w nieseksualnym przymacie. W powszechnym myśleniu sztuka LGBTQIA+ czy queerowa sprowadzana jest do seksualności, na co zwracała uwagę badaczka Isabel Hufschmidt w swoim tekście poświęconym queerowemu kuratorstwu¹⁴. Queerowe w tym przypadku są prezentowane przez artystki akty bliskości, alternatywne wobec heterocentrycznej idei małżeństwa i partnerstwa. Wybór właśnie takiej pracy, pozbawionej wydźwięku erotycznego, wskazuje na szereg różnorodnych relacji, w których można funkcjonować poza domyślnym, binarnym i kapitalistycznym modelem nuklearnej rodziny.

Do mniej udanych wyborów kuratorskich należy między innymi praca hetero-artystki Katyi Shadkovskiej *MOMS'N'CHILDS* (2010). Mimo nawet najszczerzych chęci trudno doszukiwać się w tym motywie jakichkolwiek wątków queerowych. Praca wpisuje się za to doskonale w teorię feministyczną, w ramach której macierzyństwo jest jednym z najczęściej podejmowanych tematów. Shadkovska zajmuje się sztuką zaangażowaną społecznie, jednak nie porusza tematyki związanej ze społecznością LGBT+. Doszukując się jednak pozytywów, warto docenić fakt, że artystka nie wchodzi w rolę „advokatki” społeczności queerowej. Nie dokonuje zawłaszczania kulturowego, jako heteroseksualna kobieta opowiada o swoich doświadczeniach i swojej wizji kobiecości.

14 Isabel Hufschmidt, „The Queer Institutional, or How to Inspire Queer Curating,” *OnCurating* nr 37 (2018): 29-32.

W czasach kiedy Weseli, Żechowska i Kłosowska tworzyły sztukę uniwersalną, w polskiej przestrzeni kultury i sztuki nie było inicjatywy wystawienniczej, która gromadziłaby doświadczenia i perspektywy kobiecej nieheteronormatywności. Wystawie brakowało jednak skrupulatnie zakreślonego pola teoretycznego, bazującego w większej mierze na teorii queer niż feministycznej. Podjęta została jednak próba, która zaowocowała projektem, który uznać można za pierwszą lesbijską wystawę w Polsce. Prezentacja ta funkcjonuje bardziej na zasadzie „mitu założycielskiego”¹⁵, jednak przy głębszej analizie zauważyć można luki i niekonsekwencje pojawiające się w programie kuratorskim. Nigdy więcej w ramach *Pomady* nie została podjęta próba stworzenia wystawy skupionej jedynie na kobiecych doświadczeniach, jednak same kuratorki lesbijskość przemycaly w wielu swoich późniejszych przedsięwzięciach.

Lezby Karoliny Sobel (2020)

Lezby to solowa wystawa Karoliny Sobel, polskiej artystki lesbijki mieszkającej na co dzień w Niemczech. Wystawa miała miejsce w Stroboskopie, warszawskim *art space*, który funkcjonuje w pomieszczeniu garażowym na Ochocie. Jak deklaruje Sobel w wywiadzie dla stowarzyszenia Sistrum, *Lezby* to odpowiedź na mającą miejsce 15 lat wcześniej wystawę Karola Radziszewskiego *Pedały*¹⁶. I właśnie *Lezby*, tak jak *Pedały*, miała być dla lesbijek wystawą wzmacniającą, taką, jakiej w Polsce jeszcze nie było. Mimo że nie jest to pierwsza polska solowa wystawa lesbijska (można by tym miejscu wymienić na przykład *We love, we make, we exist?* Marty Kochanek z 2012 roku lub studenckie wystawy Liliany Zeic), to wystawa Karoliny Sobel wnosi nową, jakże potrzebną, afirmującą energię do polskiej sztuki lesbijskiej.

Sobel postawiła na formalny i ilościowy minimalizm. Przy wejściu do garażu ustawiony został *Lesbijski Kalendarz na 365 dni*. Kalendarz zawiera 365 portretów znanych kobiet, prowizorycznie posegregowanych według typów lesbijskich przedstawień. Mamy więc między innymi lesbijki Tomboy, *butch*, w garniturach, aktorki grające lesbijki, aktorki, o których orientacji często plotkowano, wyoutowane lesbijki, biseksualistki, kobiety z bronią czy sojuszniczki queerowej

15 Damski Tandem Twórczy, „Sztuka lesbijska. Czas Liminalny...”

16 Wywiad z Karoliną Sobel, *Chciałam zrobić artystyczny coming out* (rozmowę przeprowadziła Agnieszka Małgowska), http://sistrum.org.pl/wp-content/uploads/2020/07/AAAKulturalnik_SRLK_Karolina-Sobel_Lezby.pdf (19.08.2024).

społeczności. Trudno znaleźć w tym zestawieniu trwałe i konkretne kategorie. „Lesbijskość” jest tu płynna, nieokreślona, a czasem narzucona. Artystka niejednokrotnie dokonuje aktu „queerowania” znanych kobiet, np. byłej prezenterki TVP Danuty Holeckiej, co było nawiązaniem do prześmiewczych komentarzy, że pojawiając się w garniturze promuje ona ideologię LGBT+. Piotr Fortuna interpretował zabieg Sobel jako wykorzystywanie figur tych kobiet i ich „aktorskiej sławy” na potrzeby tworzenia lesbijskiej tożsamości¹⁷.



Wystawa Karoliny Sobel *Lezby* (2020), dzięki uprzejmości artystki

Pozostałą przestrzeń wypełniały wielkoformatowe wydruki na tkaninach – zdjęcia kobiecych par autorstwa artystki. Pochodzą one z projektu dyplomowego artystki *If You're Ok, I'm Ok*. Mimo że artystka od wielu lat mieszka w Niemczech, na fotografiach znajdują się zdjęcia Polek, żyjących w najbardziej homofobicznym kraju Unii Europejskiej¹⁸. Czułość i troska emanująca z fotografii artystki zdają się remedium na przetrwanie. Zza fotografii przebijała się lekka czerwona łuna, wydobywająca się z ledowego panelu ułożonego we frazę *Jestem Lezbą*. Radziszewski na swojej wystawie był *Pedałem* i od razu uzupełnił to wyznanie komunikatem: „Bóg nienawidzi pedałów”. Wykreował też fikcyjną bojówkę *fag fighters*, czyli pedałów napadających na heteryków. Prezentował również ogromny mural afirmujący męski homoerotyzm, tworząc swego rodzaju pejzaż gejowskiej tożsamości A.D. 2005. Można stwierdzić, że poprzez to pe-

17 Piotr Fortuna, „Queerowa sztuka troski,” *Dwutygodnik*, 2020, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9019-queerowa-sztuka-troski.html> (19.08.2024).

18 „Polska po raz kolejny najbardziej homofobicznym krajem Unii Europejskiej – znamy wyniki tęczowego rankingu ILGA-Europe ‘Rainbow Map,’” portal *Kph.org.pl*, 15.05.2024, <https://kph.org.pl/polska-po-raz-kolejny-najbardziej-homofobicznym-krajem-unii-europejskiej-znamy-wyniki-teczowego-rankingu-ilga-europe-rainbow-map> (19.08.2024).

poratywne hasło Radziszewski outował się tak samo, jak dwie dekady wcześniej amerykańskie środowisko, które zawłaszczyło pogardliwe określenie „queer”, czyniąc z niego narzędzie emancypacji. Karolina Sobel także konstytuuje się poprzez słowo *Lezba*, pisane przez „Z” z celowym błędem oraz niosące równie pogardliwy wydźwięk. Jestem *Lezbą*, czyli kim? Czy przez 15 lat dzielące obie wystawy udało się wypracować w Polsce miejsce dla kobiecej queerowej sztuki?

Poganki (2021)

Na wystawie w galerii *Lokal_30*, której profil łączy działalność komercyjną z popularyzatorską i naukową, zaprezentowane zostały prace odnoszące się w afirmatywny sposób do kobiecych doświadczeń queerowych. Kuratorka Agnieszka Rayzacher za matronkę wystawy przyjęła Narcyzę Żmichowską, której książka *Poganka* uważana jest za pierwszą polską powieść dotyczącą miłości i namiętności pomiędzy kobietami. Co ciekawe, skład artystyczny wystawy pokrywał się w pewnym stopniu z artystkami prezentującymi swoje prace w ramach *Sztuki uniwersalnej* (Karolina Breguła, Aleka Polis). Pojawia się ponownie także cykl wydruków Karoliny Sobel z wystawy *Lezby*. Ten ciekawy zbieg okoliczności pozwala nam zadać pytanie o to, czy pula kobiecych artystek queerowych nie jest w Polsce nadal dość ograniczona. Wśród obecnych na wystawie „weteranek” polskiego lesbijsstwa pojawiły się także młode artystki, takie jak duet Maria Kniaginina-Ciszewska i Kozłowa (Partia Kobiet Homoseksualnych). Zaprezentowały pracę *Ubrałam moją dziewczynę w prezent, który dostałam od niej*, w której fotografka pozuje w erotycznej bieliźnie czerpiącej z estetyki BDSM, w kampsowy sposób rozprawiając się z męskimi fantazjami na temat lesbijskiej erotyki. Na szczególną uwagę zasługuje prezentowany na wystawie, powstający od 2013 roku, cykl prac Kingi Michalskiej poświęcony queerowej społeczności (komunie), w której artystka funkcjonuje od czasu wyprowadzki z Polski. *Diary [Pamiętnik]* to próba konfrontacji widza z możliwością funkcjonowania w alternatywnych komórkach rodzinnych oraz afirmowania kobiecości także w transpłciowym i niebinarnym wymiarze. Praca ta wypełniała lukę w polskim dyskursie lesbijskim, skupionym w 2021 roku nadal głównie na cisplciowości.

Mimo że wystawa *Poganki* sprawiała wrażenie pewnego rodzaju „recyklingu” treści z queerowych prezentacji mających miejsce w Warszawie przez ostatnie 15 lat, spokojnie mogłaby funkcjonować jako podsumowująca wystawa instytucjonalna, której polska społeczność lesbijska nadal się nie doczekała. Kuratorka

wystawy lesbijskość, lub raczej queerową kobiecość, wykorzystuje jako jedną z ważniejszych kategorii feministycznych. Warto dodać, że *Lokal_30* jako jeden z podmiotów organizujących *Seminaria Feministyczne* poświęcił queerowemu feminizmowi i queerowi samemu w sobie parę edycji seminariów, przyczyniając się do popularyzacji lesbijskiej teorii sztuki.

100LESB (2021) – intersekcyjna lesbijskość

Wystawa *100LESB*, zorganizowana przez Katarzynę Szenajch i Aleksandrę Kamińską, to projekt, który miał na celu zebranie portretów stu polskich lesbijek i pokazanie ich w formie wystawy, publikacji oraz na dedykowanej stronie internetowej. Jak podkreślają kuratorki, projekt powstał z potrzeby siostrzeństwa, solidarności i celebracji bycia sobą. „Bohaterkami są lesbijki cis i trans, w różnym wieku, pochodzące z różnych miejscowości rozsianych po Polsce. Jednak złożoność wynika nie tylko z różnorodności – lesbijskość rozumiana jest wielorako: czasem jest to orientacja seksualna, czasem tożsamość płciowa, innym razem deklaracja polityczna albo definiowanie swojej przynależności do konkretnej społeczności”¹⁹. W projekcie brały udział zarówno queerowe osoby kobiece, jak i osoby niebinarne. Mimo potrzeby stworzenia wystawy, która zwiększyłaby widoczność społeczności lesbijskiej, kuratorki zadbały o to, aby nie ograniczać się jedynie do nieheteronormatywnych cispłciowych kobiet. Ich intersekcyjne podejście pozwoliło zobrazować, jak ewoluowały określenia „lesbijka” oraz „queerowa kobieta”. Na wystawie prezentowane były zdjęcia wykonane głównie przez fotografki: Karolinę Jackowską, Magdę Mos, Klaudynę Schubert i Katarzynę Szenajch. Uzupełnione zostały portretami wykonanymi w innych mediach, takich jak malarstwo (wykonanymi między innymi przez transpłciową osobę artystyczną Małgorzatę Mycek czy lesbijską malarzkę Tynę Tokarską) czy portrety wykonane w technice cyfrowej (Klementyna Epa, Sam Sara i Carollé Süß)²⁰. To inkluzywne podejście, inspirowane feminizmem intersekcyjnym, służyło przetarciu szlaków dla osób kuratorskich w Polsce, zainteresowanych rozszczelnieniem kategorii kobiecości przy jednoczesnym zachowaniu autonomii osób uczestniczących w zakresie samostanowienia o swojej tożsamości.

19 Katarzyna Szenajch, Aleksandra Kamińska, *100LESB.com*, 2021, <https://warszawa.krytykapolityczna.pl/dzialanie/program-o-wspolpracy/100lesb-com/> (19.08.2022).

20 Szenajch, Kamińska, *100LESB.com*.

Strategię kuratorek odczytywać można jako idealny przykład artystycznego *coming outu*, o którym pisała Reilly. Nie tylko artystek, ale także zwykłych kobiet*, których publiczny *coming out* zyskał jeszcze większą widoczność dzięki projektowi Szenajch i Kamińskiej. Na gruncie polskiego wystawiennictwa nie sposób nie wspomnieć o podobieństwie do przełomowej dla społeczności LGBTQIA+ wystawy Karoliny Breguły *Niech nas zobaczą* (2003), w ramach której zostało sfotografowanych trzydzieści par lesbijek i gejów, a ich zdjęcia zawisły nie tylko w galeriach, ale także na ulicach polskich miast²¹. O ile akcja Breguły adresowana była raczej do heteroseksualnego odbiorcy, o tyle można odnieść wrażenie, że wystawa *100LESB* skierowana było bardziej w stronę samej społeczności queerowej, w której między innymi przez krzyżującą się z homofobią mizoginię lesbijska tożsamość funkcjonowała w cieniu męskiego homoerotyzmu²².

Zakończenie

Lesbijskie wystawy organizowane w Polsce po 2010 roku stanowią istotny element w walce o widoczność i reprezentację społeczności nieheteronormatywnych w polskim krajobrazie artystycznym. Pomimo ciągłych wyzwań, jakimi są marginalizacja i niewystarczające uznanie w instytucjonalnym obiegu sztuki, omawiane wystawy ukazują postępujący proces emancypacji lesbijek i osób queerowych. Z jednej strony świadomie dekonstruują heteronormatywne normy, z drugiej zaś promują różnorodność i inkluzywność poprzez afirmację kobiecego homoerotyzmu oraz queerowej wrażliwości.

Przedstawione przykłady wystaw, takie jak *Sztuka uniwersalna* czy *Poganki*, ilustrują nie tylko zmiany w podejściu kuratorskim, ale także ewolucję narracji artystycznych, które coraz częściej odwołują się do teorii queer odchodząc od mniej inkluzywnego feminizmu długofalowego. Podkreślając znaczenie herstorii i kobiecego doświadczenia, wymienione projekty artystyczne przyczyniają się do budowania nowego kanonu sztuki, który wykracza poza tradycyjne, patriarchalne ramy.

21 *Niech nas zobaczą*, artykuł w Wikipedii, https://pl.wikipedia.org/wiki/Niech_nas_zobacz%C4%85 (20.08.2024).

22 Sadie E. Hale, Tomáa Ojeda, *Acceptable femininity? Gay male misogyny and the policing of queer femininities*, https://eprints.lse.ac.uk/100829/3/Accepted_Manuscript_Gay_Misogyny_Hale_Ojeda.pdf (19.08.2024).

Pomimo licznych barier, na jakie napotyka sztuka lesbijek w Polsce, widoczny jest rosnący ruch dążący do jej uznania i docenienia. Wartości te są kluczowe nie tylko dla samej społeczności LGBTQIA+, ale także dla szerszego rozumienia różnorodności kulturowej i społecznej. Ostatecznie, lesbijskie wystawy stanowią nie tylko platformę ekspresji artystycznej, ale również ważny głos w dyskusji na temat równości, tożsamości i praw człowieka w Polsce.

Bibliografia

Cameron, Dan. „Sensibility as Content.” W: *Extended Sensibilities: Homosexual Presence in Contemporary Art*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1982.

Damski Tandem Twórczy. „Sztuka lesbijska. Czas Liminalny.” *Czas Kultury* 197 nr 1 (2018): 57-58.

Fortuna, Piotr. „Queerowa sztuka troski.” *Dwutygodnik*, 2020.
<https://www.dwutygodnik.com/artykul/9019-queerowa-sztuka-troski.html>
(19.08.2024).

Hale, Sadie. E.; Ojeda, Tomás. „Acceptable femininity? Gay male misogyny and the policing of queer femininities.” London School of Economics, 2024.
https://eprints.lse.ac.uk/100829/3/Accepted_Manuscript_Gay_Misogyny_Hale_Ojeda.pdf (19.08.2024).

Hufschmidt, Isabel. „The Queer Institutional, or How to Inspire Queer Curating.” *OnCurating* nr 37 (2018): 29-32.

Jarosz, Ewelina. „Intymny dystans. Sztuka lesbijska w Polsce.” *Artmix*, 07.01.2011.
<https://archiwum-obięgu-jazdowski.pl/artmix/19911> (19.08.2024).

Korzeniewska, Maja. Małgowska, Agnieszka. Rak, Monika. „Sztuka lesbijska w Polsce. Trwamy i ryjemy.” *Magazyn RTV*, 2020.
<https://magazynrtv.com/wydanie-12/sztuka-lesbijska-w-polsce-trwamy-i-ryjemy/>
(19.08.2024).

Niech nas zobacz. Wikipedia. https://pl.wikipedia.org/wiki/Niech_nas_zobacz%C4%85
(20.08.2024).

„Polska po raz kolejny najbardziej homofobicznym krajem Unii Europejskiej – znamy wyniki tęczęwego rankingu ILGA-Europe ‘Rainbow Map.’” (15.04.2024).

Kph.org.pl. <https://kph.org.pl/polska-po-raz-kolejny-najbardziej-homofobicznym-krajem-unii-europejskiej-znamy-wyniki-teczowego-rankingu-ilga-europe-rainbow-map/> (19.08.2024).

Reilly, Maura. *Curatorial Activism: Challenging Heterocentrism and Lesbo-Homophobia*. London: Thames & Hudson, 2018.

Sobel, Karolina. „Wywiad z Karoliną Sobel: Chciałam zrobić artystyczny coming out, 2020. *Kulturalnik*, 2020. http://sistrum.org.pl/wp-content/uploads/2020/07/AAAKulturalnik_SRLK_-Karolina-Sobel_Lezby.pdf (19.08.2024).

„Sztuka Uniwersalna.” *Wystawy Kobiet*, 2024. <http://wystawykobiet.amu.edu.pl/wystawa/sztuka-uniwersalna.166.html> (19.08.2024).

„Test Ducha: Wystawa w ramach Pomada 6.” *Magazyn SZUM*, 2024. <https://magazynszum.pl/test-ducha-wystawa-w-ramach-pomada-6/> (19.08.2024).

Weseli, Agnieszka. Żechowska, Agnieszka. Kłosowska, Monika. (2018). „Wielogłos o wystawie.” *Portal Kobiety-Kobietom.pl*, 2018. <https://kobiety-kobietom.com/lesbijka/art.php?art=7080> (19.08.2024).

Magdalena Furmaniuk

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

**University of the National Education Commission,
Krakow**

Doktorantka nauk humanistycznych
w dyscyplinie nauki o sztuce. Absolwentka
historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim
oraz sztuki w społeczności na UKEN
w Krakowie. Przygotowuje dysertację
doktorską poświęconą współczesnym
obiektom tekstylnym w perspektywie teorii
feministycznych. Jej teksty można znaleźć
w „Szumie”, „Fragile” i „ArtPapierze”.

**Dialog obiektów tekstylnych i nowego materializmu.
Nowe narracje kobiecości we współczesnych obiektach tekstylnych**

Abstrakt

Artykuł porusza problem konstruowania koncepcji afirmatywnych kobiecości, opierając się na analizie trzech wybranych współczesnych obiektów tekstylnych: *Tkanka miękka forma przestrzenna* Kamili Świerad, *Teraz za kogo mnie przebierzesz?* autorstwa Martyny Pinkowskiej oraz *Saint Menopause* Iwony Demko. Narzędzia wykorzystane do analizy dzieł obejmują nowy materializm oraz korporealność Elizabeth Grosz. Autorka podejmuje się odpowiedzi na pytania, jakie obrazy cielesności podmiotów kobiecych wyłaniają się z prac tekstylnych poświęconych relacjom z ciałem oraz czy potencjał tekstyliów jako medium wspiera wyrażanie przez artystki ich doświadczeń związanych z cielesnością.

Słowa kluczowe: obiekty tekstylne, nowy materializm, feminizm, kobiecości, tkaniny

**The dialogue of textile objects and new materialism.
New narratives of femininity in contemporary textile objects**

Abstract:

The article addresses the problem of constructing affirmative concepts of femininity, based on an analysis of three selected contemporary textile objects: *Tkanka miękka forma przestrzenna* [Soft Spatial form] by Kamila Świerad, *Teraz za kogo mnie przebierzesz?* [Now Who Will You Dress Me Up For] by Martyna Pinkowska and *Saint Menopause* by Iwona Demko. The tools used to analyze the works include new materialism and corporeality by Elizabeth Grosz. The author undertakes to answer the questions: which images of the corporeality of female subjects emerge from textile works dedicated to relations with the body, and whether the potential of textiles as a medium supports the artists' expression of their experiences of corporeality.

Keywords: textile objects, new materialism, feminism, femininities, fabrics

Dialog obiektów tekstylnych i nowego materializmu. Nowe narracje kobiecości we współczesnych obiektach tekstylnych

Magdalena Furmaniuk

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
ORCID 0000-0001-9969-5874

Zeszyty Artystyczne

nr 1 (47)/2025, s. 46–72

DOI 10.48239/ISSN123266824703

Odtwarzanie hierarchicznych dualizmów rozdzielających ciało i umysł, naturę i kulturę znacząco ogranicza możliwość podejmowania interwencji feministycznych, zarówno na gruncie filozofii, jak i sztuki. W zachodniej myśli fallogocentrycznej¹ marginalizowanie ciała i materialności było równoczesne z podporządkowaniem ich rozumowi. Hierarchiczny podział deprecjonował kobietę i naturę względem mężczyzny – czyli racjonalności, kultury i rozumu². Obraz Innego (Innej) został na długo uprzedmiotowiony, ujarzmiony i przeciwstawiony „normie”. W owej hierarchicznej narracji dewaluacja kobiet i kobiecości ma realne konsekwencje polityczne – pociąga za sobą między innymi niezdolność „do rodzenia z siebie pojęć pozwalających nam na otoczenie się możliwościami bycia innymi”³. Innymi słowy, fallogocentryczna narracja blokuje *kobiecu* możliwość wymknienia się z ram Innego podporządkowanego Normalnemu i otwarcia się na zdecentralizowane zróżnicowanie wielości.

1 Jacques Derrida, *O gramatologii*, tłum. Bogdan Banasiak (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999).

2 Konrad Kopel, „Denaturalizacja nowoczesnego świata,” *Machina Myśli*, <https://machinamysli.org/denaturalizacja-nowoczesnego-swiate/> (06.07.2025).

3 Elizabeth Grosz, „The Future of Feminist Theory: Dreams for New Knowledges?,” w: *Undutiful Daughters: New Directions in Feminist Thought and Practice*, red. Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni, Fanny Soderback (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 14, za: Astrida Neimanis, *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Bęc Zmiana, 2024), 37.

W niniejszym artykule prezentuję wybrane współczesne obiekty tekstylne poruszające kwestie doświadczania kobiecości, których analizę przeprowadziłam przy użyciu nowomaterialistycznych narzędzi teoretycznych oraz metod krytyki feministycznej ze szczególnym uwzględnieniem feminizmu korporalnego. Celem takiego zestawienia metodologicznego jest wymknięcie się z ram fallogocentrycznego dyskursu i podążenie za niepodporządkowanymi mu narracjami i koncepcjami kobiecości. Skupiam się na trzech pracach pozwalających śledzić różne, lecz szarmonizowane ze sobą otwarcia: *Tkanka miękka forma przestrzenna* Kamili Świerad, *Teraz za kogo mnie przebierzesz?* autorstwa Martyny Pinkowskiej oraz *Saint Menopause* Iwony Demko. Badając obiekty tkackie, problematyzuję codzienne życie w ciele i z ciałem, radzenie sobie z cielesnością i seksualnością oraz sposoby ekspresji spójne z własną tożsamością i podmiotowością.

Zanim przejdę do właściwego wywodu, konieczne jest krótkie wprowadzenie na temat stanowiska esencjalistycznego, jak i konstruktywistycznego. Pozwoli to na dookreślenie zarówno związanych z nimi ograniczeń, jak też (wyznaczającej horyzont poniższych analiz) perspektywy nowomaterialistycznej⁴.

Wyjście poza esencjalizm i konstruktywizm

Feministyczne rozważania nad statusem podmiotu kobiecego i cielesności były podejmowane szczególnie intensywnie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, w ramach dyskusji dotyczącej esencjalizmu (feminizmu różnicy) i społecznego konstruktywizmu. Spór o esencjalizm i antyesencjalizm zainicjowała dyskusja wokół *Drugiej płci* Simone de Beauvoir, bowiem szereg interpretacji wskazuje zarówno na jej esencjalistyczny, jak i konstruktywistyczny wymiar⁵. Esencjalizm w świetle teorii feministycznej to stanowisko zakładające poznawalność i istnienie obiektywnych, odgórnych i niezmiennych atrybutów

4 Problem owego sporu jest znacznie szerszy niż skrócone i skondensowane kwestie poruszone poniżej. Spór ten zakłada m.in. namysł nad pojęciem podmiotowości kobiecej, różnicy płciowej, socjalizacji kulturowej, aspektów władzy i opresji, kwestii językowych oraz symbolicznych. Jednak na potrzeby niniejszego artykułu jestem zmuszona streścić podstawowe tezy, nie są one bowiem przedmiotem poniższych badań, a służą jedynie zaakcentowaniu zmian w myśli feministycznej, prowadzących do powstania nowego materializmu.

5 Wtedy też dyskusja ta przyjęła akademicki wymiar, zob. Justyna Wodzik, *Czy kobieta istnieje? Spór o pojęcie kobiecości pomiędzy esencjalizmem i antyesencjalizmem we współczesnej myśli feministycznej* (Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2016).

płci⁶. Koncepcja ta zakłada trwałe istnienie konkretnej esencji, uznawanej za naturalną i uniwersalną cechę. Esencjalizm płciowy akcentuje zatem zarówno biologiczny wymiar płci, jak i istnienie „kobiecej natury”, która determinuje zachowania i preferencje, także te nieodnoszące się bezpośrednio do anatomii⁷. Zgodnie z takim rozumieniem płci, możliwe jest wyznaczenie „istoty kobiecości”, którą podzielają wszystkie kobiety. Jest to kobiecość trwalsza od zmian społeczno-kulturowych i historycznych. Przekonanie o istnieniu „esencji kobiecości” uniwersalizuje zarówno doświadczenia, jak i anatomiczny i psychologiczny rozwój kobiet.

Esencjalizm lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, w zależności od ulokowania „istoty”, można podzielić na kilka typów: esencjalizm biologiczny (Doreen Kimura), psychologiczny (Carol Gilligan) i ontologiczny (Edyta Stein). Antyesencjalizm jest natomiast stanowiskiem krytycznym wobec esencjalizmu, charakteryzującym się różnorodnością teorii i wielotorowym podejściem do kwestii płci. Można jednak w ramach niego wyróżnić następujące podejścia skupione na obnażaniu mechanizmów społecznych (Kate Millet), wskazywaniu na rodzaje opresji i przemocy ze względu na płeć (Monique Wittig) czy rozpatrywaniu norm płciowych jako form konstruktu społeczno-kulturowego i tzw. naturalizowanej iluzji (Judith Butler). Teoretyczki z obszaru *gender studies*, reprezentujące społeczny konstruktywizm, odrzucają pogląd o istnieniu „esencji” męskości bądź kobiecości. Powielane normy płciowe oraz przypisywane im cechy są postrzegane jako konstrukty społeczno-kulturowe, tzw. społecznie naturalizowane iluzje. Ponadto stosowano podział na płeć biologiczną (*sex*) i kulturową (*gender*), od którego obecnie się odchodzi.

Dopiero próba zdystansowania się wobec założeń postmodernistycznych pozwoliła na zrewidowanie dominujących stanowisk i zadanie odpowiednich, fundamentalnych pytań o ucieleśnione byty i ich wzajemne relacje. Za szczególnie istotną można więc potraktować krytykę postmodernistycznej tendencji do bagatelizowania materii, na rzecz skupienia się na wymiarze dyskursywnym czy też lingwistycznym. Jak wskazuje Susan Hekman, „chcemy móc mówić o bólu,

6 Wodzik, *Czy kobieta istnieje...*, 47.

7 Ewa Hyży, *Kobieta, ciało tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku* (Kraków: Universitas, 2003), 44; Ewa Bińczyk, „Uniesienia i potknięcia filozofii podmiotu. Projektowanie stanowisk feministycznych poza założeniami esencjalizmu,” *Teksty Drugie* 4 (2011): 36.

jakiego kobiety doznają, o ich biologii, o skutkach ubocznych wszelkiego leczenia i o toksynach znajdujących się w kobiecych ciałach. Powtórzmy raz jeszcze, językowy konstruktywizm to uniemożliwia⁸. W paradygmacie nowomaterialistycznym kluczowy stał się więc projekt „przywracania cielesności”, akcentowania materialności świata i „dążenia do rewaloryzacji cielesności i materialności”, wywodzący się z feministycznej etyki różnicy płciowej⁹. Jak zauważa Monika Rogowska-Stangret, ciało widziane jest jako pole, „na którym w najpełniejszy sposób dochodzi do głosu różnica i jej niezbywalność”¹⁰.

Koncepcja ta wyzbyta jest esencjalistycznego podejścia, bowiem nie zakłada stałości i skończoności podmiotu, dążenia do jakiejś ostatecznej jego formy – przeciwnie, podmiot jest „ucieleśnieniem wielokrotnych, złożonych i potencjalnie sprzecznych splotów doświadczeń, definiowanych jako nakładające się na siebie zmienne, takie jak rasa, klasa, wiek, styl życia, orientacja, sprawność”¹¹. Ów cielesny materializm łączy zatem to, co materialne, z symbolicznym, tworząc uniwersalną całość, kluczową dla budowania podmiotowości¹². Innymi słowy, ciało jest zawsze zapośredniczone kulturowo, jednocześnie posiadając sprawczość (*agency*). Materia jest zatem intencjonalna i bierze udział w produkcji znaczeń¹³. Trzecią generację zwrotu materialistycznego (czyli nowy materializm feministyczny) można określić mianem ontologii, dla której „różnica jest afirmatywną siłą”¹⁴. Tym samym kobiecość afirmatywna konotuje z budowaniem wizerunków kobiet poza dualistycznym podziałem dotychczas degradującym ich status.

8 Susan Hekman, *The Material of Knowledge. Feminist Disclosures* (Indiana: Indiana University Press, 2010), 3.

9 Katarzyna Szopa, *Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray* (Katowice: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2018), 112.

10 Monika Rogowska-Stangret, *Ciało – poza Innością i Tożsamością* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2019), 35.

11 Szopa, *Poetyka rozkwitania...*, 116.

12 Rosi Braidotti, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming* (Cambridge: Polity Press, 2002), 219.

13 Karen Barad, „Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu jak materia zaczyna mieć znaczenie,” tłum. Joanna Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012), 323-359.

14 Szopa, *Poetyka rozkwitania...*, 120.

Na podstawie analizy wybranych prac tekstylnych zaprezentuję różnorodne doświadczenia związane z kobiecą cielesnością, by zaaplikować koncepcję afirmatywnej podmiotowości kobiecej – koncepcji ugruntowanej w teorii nowego materializmu, przekraczającej binarne konstrukcje (natura-kultura, kobieta-mężczyzna), jednocześnie wyzbytej podejścia esencjalistycznego. Podążając za postulatem Rosi Braidotti, by stworzyć określenie kobiecej podmiotowości w sposób, który nie wykluczy jej zmienności i różnorodności, jednocześnie odrzucając binarny podział, proponuję analizę doświadczeń ciał podmiotów kobiecych ujętych w formie wybranych obiektów tekstylnych. W przeżywaniu i doświadczeniach ciała ujmuję potencjał zmienności oraz pozytywny wymiar różnicy płciowej, opartej na wielości różnic, bowiem, w ślad za zaprezentowaną koncepcją, nie uznaję istnienia jednej tożsamości kobiecej, jednej jej podmiotowości. Wprowadzanie ucieleśnionego, usytuowanego doświadczenia może okazać się przydatne w konstruowaniu koncepcji afirmatywnej kobiecości. Stwierdzenie Aleksandry Derry, interpretującej myśl Rosi Braidotti, iż „nominalne bycie kobietami jest tym, co je łączy, ale rodzaje doświadczenia kobiecości okazują się tym, co tak bardzo je różnicuje”¹⁵, towarzyszy mi więc zarówno przy wyborze prac, jak i stawianiu im pytań. Spróbuję zastanowić się nad tym, jakie obrazy cielesności podmiotów kobiecych wyłaniają się z prac tekstylnych poświęconych relacjom z ciałem, oraz czy potencjał tekstyliów jako medium wspiera wyrażanie przez artystki ich doświadczeń związanych z cielesnością.

Tkanina, podobnie jak i ciało, stanowi konglomerat materii i znaczenia. Każda z wybranych poniżej prac jest obiektem tekstylnym/miękką rzeźbą, której materiał ma istotne znaczenie dla treści dzieła – ten bowiem „jest zawsze również medium, a tym samym częścią przekazu”¹⁶. Zarówno długa historia tekstyliów (oraz rękodzieła), jak i ich potencjał interpretacyjny, wynikający bezpośrednio z wykorzystanej techniki, sprawiają, że, jak zauważyła Janis Jefferies, tkanina jest „zawsze nie do końca tam i nie w pełni tym... nigdy nie osiada w tej samej przestrzeni, nigdy nie może być odczytywana w tym samym miejscu, w ten sam sposób dwa razy”¹⁷. Dzięki temu zdaje się ona przekraczać swój skomplikowany

15 Aleksandra Derra, „Ciało, kobiecość, różnica w nomadycznej teorii podmiotu Rosi Braidotti,” w: *Filozofia, nauka, feminizm. Wybór tekstów*, red. Aleksandra Derra (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2022), 141.

16 *Textiles: Open Letter*, red. Rike Frank, Grant Watson (Vienna: Sternberg Press, 2015), 7.

17 „Textile is always not quite there and not quite which... never quite settles in the same space,

status estetyczny (sztuka-rzemiosło) czy swoje genderowe odwołania („robótki kobiece”) oraz silnie umiejscawia i sytuje daną interpretację. Tym samym analiza tekstyliów zdaje się być szczególnie bliska założeniom nowomaterialistycznym i odpowiednia do opowiadania o ciele, przekraczając przy tym esencjalistycznie pojmowane kobiecości.

Doświadczenie i przeżywanie własnego, ukobieconego ciała

Zawsze zapośredniczone przez kulturę upłciowione ciało jest podstawowym, wyjściowym wymiarem budowania podmiotowości i tożsamości osobowej¹⁸. To dzięki niemu wchodzimy w interakcje, relacje, oraz możemy poznawać samych siebie. Poprzez uznanie ciała upłciowionego można dostrzec, że „płeć nie tylko jest wynikiem wielorakiego usytuowania, ale sama również sytuje podmiot, wpływając na inne wymiary jego współzależności z otoczeniem”¹⁹.

Praca Kamili Świerad wskazuje na zmysłowe przeżywanie cielesności wyrażane poprzez indywidualny stosunek wobec zachodzących w ciele zmian. *Tkanka miękka forma przestrzenna* (2024) to miękki obiekt składający się ze splecionych, pozaciskanych węzłów, przypominających różowe trzewia. Pozawiaływane, grube i miękkie wałki są pełne załamania, fałdek i zagięć. Wokół centralnego węzła można dostrzec liczne cekiny, koraliki, perełki w odcieniach szkarłatu i czerwieni, skrzętnie wszyte w świetlisty materiał. Z zewnętrznego, białego wałeczka wystaje szereg pluszowych, futrzastych włosów, natomiast ze środkowego węzła zwisa długi, zdobiony koralikami sznurek. Barwy koralików stopniowo przechodzą z bieli i różu ku głębokiej czerwieni, zaakcentowanej supełkiem. Istotne znaczenie ma ujęcie specyfiki wykorzystanego materiału – miękkie wnętrze „wijących się” wałków jest ciasno ściśnięte przez gładką i błyszczącą, satynową tkaninę. Szczególnie trafnie oddaje ona „oślizgłość” i wilgotność wnętrza, czego dopełnieniem jest także sznureczek imitujący kapiącą wydzielinę. Skręcone, miękkie tkanki obleczone są błyszczącą i śliską powłoką w ciepłym kolorze skóry – obcujemy więc ze splecionym ciałem, na którego skórnej osłonie odbijają się załamania, fałdy i pracujące na śliskiej tkaninie światło.

can never be read in the same place, in the same way twice.” *The Handbook of Textile Culture*, red. Janis Jefferies (London: Bloomsbury, 2015), 8.

18 Braidotti, *Metamorphoses...*, 7.

19 Marzena Adamiak, *Przeżywając płeć. Doświadczenie na styku feminizmu poststrukturalizmu i fenomenologii* (Kraków: Universitas, 2023), 244.

W szczelinach węzłów umieszczono aplikacje w formie koralików i cekinów. Podobnie jak w przypadku sznurka, kolory zdobień przechodzą od bieli i beżu do głębokiej czerwieni i szkarłatu w najciaśniejszych partiach obiektu. *Miękka tkanka...*, po raz pierwszy prezentowana na wystawie *Żywa krew*²⁰, wyraźnie nawiązuje do cyklu menstruacyjnego, do skurczów i nawarstwiania się endometrium. Można odczuć, jakby to skurcz, ów ścisk wytwarzał zdobienia i koraliki, prowadząc do ich powolnego skapywania. Jednocześnie „skurcz” jest tu wyraźnie estetyzowany, świadcząc o stosunkowo pozytywnym doświadczaniu zarówno krwawienia, jak i samego menstruującego ciała. Estetyzacja menstruacji jest w tym przypadku nie jej zakłamywaniem, ale zdjęciem ciężaru powszechnie panującego poczucia „wstrętu”. W analizie formalnej niezmiennie bowiem na pierwszy plan wysuwa się aspekt surowej cielesności – „mięsistości” i lepkości obiektu, zestawionej z miłym, puszystym, różowym materiałem. W związku z tym zabieg ten można interpretować raczej jako próbę oddania pozytywnego doświadczenia i przeżywania miesięczkującego ciała.



Kamila Świerad, *Tkanka miękka forma przestrzenna* (detal), 2024

Delikatna włóczka wychodząca na szwach zaciera granicę z gładkim, śliskim materiałem. W tak ciasnym splocie trudno jest odnaleźć początek/koniec czy też wnętrze/zewnętrze. Doświadczamy natomiast wielu fałd, marszczeń i węzłów. To właśnie one są tutaj kluczowe, bowiem ich konstrukcja opiera się ostatecznemu lub materialnemu zamknięciu, pozostając nieskończonym kontynu-

20 Wystawa *Żywa krew* kuratorowana przez Zuzannę Łapkę, Karolinę Gwóźdź, Karolinę Fabię i Łukasza Dziedzicę odbywała się w galeriach Oblatów4 i Minus1 w Katowicach, od 14.09.2024 do 09.11.2024.

um. Miętkość materiału konotuje także z komfortem i ciepłem, zachęcając do haptycznej interakcji – dotknięcia, ściśnięcia i wtulenia się, czy też wsunięcia się między ciasne sploty. Wykorzystanie lśniącego, satynowego materiału akcentuje erotyczny wymiar dzieła.



Kamila Świerad, *Tkanka miękka forma przestrzenna*, 2024

Aby stworzyć węzeł, potrzebny jest kawałek sznurka bądź wstążki o dwóch końcach. Następnie należy je ze sobą skrzyżować i jeden z końców przepleść przez powstałe oczko, na końcu zacisnąć. Zaciśnięty węzeł pracy *Tkanka miękka forma przestrzenna* został stworzony poprzez splecenie cielesności z wymiarem dyskursywnym. Z jednej strony sznura znajduje się więc biologiczny wymiar miesiączkowania i związana z nim cykliczność, z drugiej natomiast ukulturowienie tego doświadczenia. Powstały węzeł w tym przypadku przejmuje rolę wstęgi Möbiusa²¹, bowiem „pokazuje możliwość relacji pomiędzy dwoma rzeczami, która to relacja nie jest ani tożsamościowa, ani rozłączna”²², jednocześnie oddając przenikalność dwóch elementów, które współtworzą tożsamość człowieka, a mianowicie umysłu i ciała²³. Ten klasyczny dualizm można zamienić w tym przypadku na inne, jak stały/płynny, kultura/natura, wewnątrz/zewnątrz. Supel oddaje sposób, w jaki społeczne normy dotyczące płci wpływają na podmiot, na

21 Odnoszę się do Wstęgi Möbiusa stosowanej jako narzędzie analityczne w badaniach Elizabeth Grosz, zob. Elizabeth Grosz, „Notes Towards a Corporeal Feminism,” *Australian Feminist Studies* nr 5 (1987): 1-15.

22 Rogowska-Stangret, *Ciało...*, 265.

23 Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism* (Indiana: Indiana University Press, 1994), XII.

jego odczuwanie, odbieranie ciała oraz kształtowanie wizji i sądów dotyczących własnej cielesności i tożsamości²⁴. Po zaciśnięciu supeła trudno jest prześledzić końcówki sznurka – który odpowiadał naturze, a który kulturze? Splecione węzły przechodzą w siebie, a pociągając jeden koniec jedynie zaciskamy spłot. Jak zaznaczyłam wyżej, umiejscowienie koralików i innych zdobień w fałdach i zagięciach materiału sprawia wrażenie, jakby skapywały właśnie pod wpływem zaciskanego węzła. Tak zasupłane, miękkie różowe wałeczki tworzą rzeczywisty obraz menstruacji – doświadczenia nierozzerwalnie naturalnego oraz kulturowego.

Podwójne spojrzenie na podatne na zmiany ciało pozwala uniknąć esencjalizowania menstruacji, otwierając jej doświadczenie na różnorodność. *Tkanka miękka...* oddaje skomplikowany stosunek do własnej cielesności, który jednocześnie jest wstydem i bólem oraz wewnętrzną potrzebą celebracji i przeżywania doświadczeń cielesnych. Pozytywny stosunek do własnego ciała, wynikający z głębokiego odczuwania własnej cielesności i płciowości, płacze czy też supeła się z odczuwanym dyskomfortem, bolesnością, a być może ze wciąż zinternalizowanym wstydem²⁵. Ciało to może być zatem, zgodnie z analizowanym obiektem tekstylnym, upłynnione, intymne, komfortowe, ściśnięte – zarówno w znaczeniu bliskiego sobie, jak i bolesnego i podatnego na zranienie. Co jednak najistotniejsze, przeżywane tu ciało nie pełni roli przedmiotu, ale zyskuje podmiotowość i okazuje się istotnym elementem przeżywania tożsamości.

Poznanie/doświadczenie własnej podmiotowości poprzez ciało w relacji

Budowanie podmiotowości może zachodzić w procesie specyficznego poznawania siebie poprzez doznawanie własnego ciała i całościowe przeżywanie własnej płciowości. W mojej perspektywie jako kluczowy jawi się ruch poznania materialno-dyskursywnego splątania²⁶ jako siebie, wywodzący się z doświad-

24 Agnieszka Jagusiak, „Ciało w posthumanistycznej teorii podmiotowości dwuwymiarowej,” *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia* nr 12 (2015): 157.

25 Wstyd wynikający z menstruowania jest problemem szeroko opracowanym, nie tylko badawczo, ale również aktywistycznie, zob. Deborah Schooler „Cycles of shame: Menstrual shame, body shame, and sexual decision-making,” w: Breanne Fahs, *Out for Blood. Essays on Menstruation and Resistance* (New York: Suny Press, 2016). Osobiście odczuwam znaczące zmiany w kwestii normalizacji miesiączki, choć z pewnością są osoby, które ów wstyd wciąż mogą odczuwać.

26 Karen Barad, „Meeting the Universe Halfway: Realism and Social Constructivism without Contradiction,” w: *Feminism, Science, and the Philosophy of Science*, red. Lynn H. Nelson, Jack Nelson

czania cielesności, a wraz z nią płciowości jako wiecznie niedookreślonej materialnej płaszczyzny podmiotowości²⁷, a nie prostego odwołania do „biologicznego wyposażenia podmiotu”²⁸. Martyna Pinkowska w swojej pracy *Teraz za kogo mnie przebierzesz?* (2022) zdaje się pogłębiać ów proces o uwzględnienie w nim także swojej matki wraz z całą jej cielesnością. „Wyglądasz jak skóra zdjęta z matki” – zdanie to niejednokrotnie słyszała Pinkowska i postanowiła je zmaterializować. W krótkim filmie dokumentującym przebieg powstania obiektu tekstylnego widzimy artystkę wraz z matką, wykrawające i zszywające fragmenty tkaniny. Efektem finalnym jest kostium skrojony na ciało artystki, pokryty fotograficznym nadrukiem przedstawiającym nagie ciało matki.



Martyna Pinkowska, *Teraz za kogo mnie przebierzesz?* (kadr z wideo), 2022

Znaczenie matki w dualistycznym, fallogocentrycznym ujęciu jest silnie deprecjonowane, ponadto wsparte lacanowskim rozumieniem roli matki, z którą więź musi być przerwana, by „nastąpiło pomyślne wchłonięcie przez kulturę patriarchalną”²⁹ czy też przejście dziecka w porządek symboliczny. Brak takich relacji może skutkować także brakiem solidarności kobiecej, której od/z/budowanie jest jednym z postulatów feministycznych. Iris van der Tuin proponuje koncepcję afirmacji różnic pokoleniowych, opartą na irigariańskiej kobiecej genealogii/

(Dordrecht: Springer, 1996), 161-194.

27 Barad, „Meeting...”, 161-194.

28 Adamiak, *Przeżywając płęć...*, 237.

29 Rogowska-Stangret, *Ciało...*, 37.

genealogii feministycznej³⁰. Badaczka proponuje budowanie takich narracji i wizerunków dotyczących pokoleniowości, które pozwolą na dialog oraz „tworzenie płaszczyzny wymiany doświadczeń”³¹. Odwołując się do etymologii podstawowego pojęcia (pokoleniowość), van der Tuin zaznacza jego ukrytą dwuwymiarowość: *genos* powiązane z generacją, a więc potencjałem stwarzania, generowania; oraz *genesthai* oznaczające zaistnieć, narodzić się, wyłonić³². Jak zauważa Katarzyna Szopa, „w tym sensie pokoleniowość odsyła do co najmniej dwóch kategorii znaczeniowych: procesualnego stawania się i (tym)czasowego, przestrzennego osadzenia”³³. Co więcej, koncepcja afirmacji różnic pokoleniowych ujmuje także specyficzną czasowość, scharakteryzowaną przez badaczkę jako *jumping generations*, zgodnie z którą przeszłość, teraźniejszość i przyszłość są wzajemnie ze sobą powiązane, a nie widziane jako następujące po sobie okresy³⁴.



Martyna Pinkowska, *Teraz za kogo mnie przebierzesz?*, 2022

30 Szopa, *Poetyka...*, 53.

31 Szopa, *Poetyka...*, s. 53.

32 Iris van der Tuin, *Generational Feminism: New Materialist Introduction to a Generative Approach*, (London: Lexington Books 2015), xviii.

33 Szopa, *Poetyka...*, 54.

34 Iris van der Tuin, „Jumping Generations: On Second and Third Wave Feminist Epistemology,” *Australian Feminist Studies* nr 24 (2009): 17-31.

Choć van der Tuin ukazuje *jumping generations* na podstawie analizy „fal” feminizmów, konflikt matek i „niewdzięcznych cór”³⁵ oraz jego ostateczne zażegnanie można przełożyć na jednostkowe doświadczenia, jak te widoczne w pracy Pinkowskiej. Artystka stawia bowiem pierwszy krok na drodze do feministycznej genealogii, którym, w myśl Irigaray, jest rozpoznanie w swojej matce kobiety. „W relacji matka – córka nie chodzi bowiem o powrót do matki, ale o uwolnienie tego, co kobiece, z zamkniętego układu edypalnej triangulacji, w którym kobieta funkcjonuje wyłącznie jako synonim matczyności”³⁶, wskazuje Szopa analizując Irigaray. W filmie Pinkowskiej widzimy kobietę-matkę, niegdyś krawcową³⁷, wspólnie z artystką wycinającą tekstyla. Widzimy ją zszywającą fragmenty wykrojów, rzetelnie dopasowującą kostium na córce, poprawiającą nitki i rozpruwającą szwy. Jesteśmy świadkami, jak układa i gładzi niewspółpracujący materiał na ciele artystki. Jak podkreśla Olga Cielemecka, uwolniona od roli matki kobieta staje się zdolna do „przekazywania dziecku nie tylko pokarmu, ale i języka, czym rozpoczyna obieg słów poza męskim porządkiem”³⁸, wytwarzając nowe figury kobiecości, sposoby mówienia. Widzimy więc kobietę w działaniu, szyjącą na maszynie, a więc wykonującą pracę związaną z jej umiejętnościami, dzielącą się swoją wiedzą z córką-kobietą.

Ścieg maszynowy nie pozostaje tu bez znaczenia – w badaniach nad tekstyliami funkcjonuje on zarówno jako materiał, jak i koncept oraz metafora³⁹. Należy uwzględnić więc ściśle techniczne cechy szycia maszynowego, które zasadzają się na obecności dwóch nici – z góry i z dołu, oraz jednej igły, która nie przechodzi cała przez materiał, ale służy jedynie przebiciu się, a następnie przepleceniu dolnej nici i stworzeniu splotu wraz z górą. Jak zauważa Catherine Dormor w *Philosophy of Textile*, czynność ta powinna być powtarzana wielokrotnie, po-

35 *Undutiful Daughters...*; Justyna Włodarczyk, *Ungrateful Daughters: Third Wave Feminist Writing* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010).

36 Szopa, *Poetyka...*, 51; Luce Irigaray, „I jedna nie ruszy bez drugiej,” tłum. Agata Araszkiewicz, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 6 (2000): 107-113.

37 Informacja z wystawy *Zmęczenie materiału* w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi z 2022 roku.

38 Olga Cielemecka, „Od różnicy do etyki różnicy. Feministyczna filozofia Luce Irigaray,” *Etyka* nr 45 (2012): 80.

39 Catherine Dormor, *A Philosophy of Textile. Between Practice and Theory* (London: Bloomsbury, 2020), 47.

nieważ pojedynczy ścieg maszynowy jest bezużyteczny – rozwiązuje się i nie spełnia swojej roli. Podczas gdy ręczne szycie odczytuje się raczej jako naprawiające, łatające, to rola ściegu maszynowego interpretowana jest w jego kontraście – jako akt spajający, a także generujący nowe jakości⁴⁰. Tym samym zszywanie fragmentów fotografii nagiego ciała u Pinkowskiej można odczytywać jako ucieleśnione stwarzanie wizerunku swojej mamy nie jako rodzicielki, ale równej sobie kobiety obdarzonej cielesnością, seksualnością i doświadczeniami ciała.

Między kobietami można dostrzec także drobne gesty bliskości, świadczące o poczuciu swobody i komfortu w swoim towarzystwie. Co istotne, relacja ta pozbawiona jest komponentu maczyngo czy też macierzystego, kobieta bowiem nie występuje tutaj w roli matki, ale realizuje się w innych polach – jako współautorka obiektu tekstylnego, dysponująca fachową wiedzą krawcowa i osoba udostępniająca wizerunek swojego kobiecego ciała. Dopuszczenie do siebie myśli o cielesności, kobiecości matki jest istotne w celu zbudowania wspólnoty otwartej na wymianę doświadczeń, bowiem „stawką nie jest uwolnienie się od matki, lecz uwolnienie matki z patriarchalnych więzi poddaństwa i zależności”⁴¹. Nie doświadczymy tutaj *undutiful daughters* i *mothers*, kobiety ujętej wyłącznie w roli matki, bądź obiektu, ale obraz więzi opartej na współpracy i relacyjności. Skoro córka wygląda „jak skóra zdjęta z matki”, oznacza to, że matka również jest lub była do niej podobna. Takie spojrzenie, ujmuje podobieństwo zwrotne, pozwala trwać w dostrzeganiu w mamie kobiety wraz z całą jej cielesnością. Nie należy zapominać, jak intymne wydaje się być to doświadczenie – wejście w skórę matki, przywdzianie ciała, które niegdyś było naszym pierwszym domem, niesie za sobą ogromny ładunek emocjonalny. Artystka wraca do ciała, z którego niegdyś przyszła. Najistotniejsze wydaje się tu przyjęcie całej cielesności i uznanie jej. Poprzez proces wspólnego szycia oraz aktu ubrania na siebie powstałego obiektu między kobietami mogła zajść międzycielesna wymiana, której platformą był uszyty kostium.

Marilyn Strathern w swojej pracy *Relations: An Anthropological Account* oferuje złożone spojrzenie na zachodnie, nowoczesne relacje pokrewieństwa i więzi budowane dobrowolnie. Wynikające ze świata relacje biologicznego pokrewień-

40 Dormor, *A Philosophy...*, 47.

41 Szopa, *Poetyka...*, 53.

stwa są postrzegane jako „naturalne” i niezmiennie oraz zasadzają się na więzach krwi. Jednocześnie antropolożka wprowadza także relacje dobrowolne, a więc budowane z wyboru i chęci, jak przyjaźnie czy wspólnoty. Tradycyjne relacje są zatem automatyczne i dane raz na zawsze, w przeciwieństwie do dobrowolnych, które wymagają zaangażowania i podtrzymywania, są dynamiczne oraz procesualne. Wiążą się ponadto z radością wytwarzania i oparte są na współdzieleniu zainteresowań, pasji, chęci dobrowolnego wspólnego spędzania czasu⁴². *Teraz za kogo mnie przebierzesz?* jest zobrazowaniem właśnie takiej relacji – dobrowolnej, niehierarchicznej, choć pokoleniowej. Jednak tak rozumiana pokoleniowość, przywołując *jumping generations* van der Tuin, „jest jednocześnie generatywna, czyli twórcza, i procesualna, stwarza zatem potencjał ponownego opowiadania historii myśli feministycznej”⁴³.

Teraz za kogo mnie przebierzesz? to praca o relacyjności i tworzeniu nowych, feministycznych narracji dotyczących pokoleniowości. Pinkowska prezentuje w niej bardzo intymne przeżycie współdzielone z matką, jakim jest procesualne wytwarzanie zarówno kostiumu, jak i jego znaczenia, a więc uznania cielesności i kobiecości matki. Warto zaakcentować, iż relacja ta, podążając za myślą van der Tuin, jest oparta na wymianie doświadczeń i myśli, a nie byciu wdzięczną czy też oddaną – aspekt ten jest wyraźnie widoczny w dość zgryźliwym tytule analizowanego obiektu tekstylnego. Tytuł *Teraz za kogo mnie przebierzesz?* sugeruje bowiem, że do takich „przebieranek” dochodziło wcześniej, być może w sposobach socjalizacji do bycia dziewczynką/kobietą. Tym razem jednak ubiór jest nie tylko założony całkowicie samodzielnie przez artystkę, ale także wykonany wspólnie. Artystka z własnej woli przywdziewa ciało własnej mamy, uznając tym samym całą jej, zapewne również niegdyś ukobieconą/ukobiecaną cielesność.

Ustanawianie relacji z ciałem i sobą na nowo

W ostatnim prezentowanym przykładzie tworzenia nowych narracji kobiecości przyjrzyć się pracy *Saint Menopause* Iwony Demko przez pryzmat koncepcji umateriałowienia Victorii Mitchell. Zarówno zszywanie, jak i kobiece ciało oscylują wokół kwestii procesualnej zmiany, która w przypadku cielesności zachodzi na

42 Marilyn Strathern, *Relations: An Anthropological Account* (London: Duke University Press, 2020).

43 Szopa, *Poetyka...*, 53.

poziomie estetycznym, hormonalnym, biologicznym, jak i społecznym. Menopauza może uwidocznąć się tu jako proces wymykania się dychotomii mężczyzna/kobieta.

Victoria Mitchell w swoim artykule *Stitching with Metonymy* określa czynność zszywania jako sposób poznania. Akcentuje ona znaczenie tekstylności jako aktywność stawania się, a nie tekstylność rozumianą jako technikę lub jako sferę przedmiotów⁴⁴. W tym celu Mitchell ukuła pojęcie *to textile*⁴⁵, będące czasownikową formą *textile*, czyli tekstyliów. Zabieg ten pozwala na podkreślenie aktywności, performatywności zszywania, a w konsekwencji także uwydatnienie potencjału sprawczości oraz możliwości tworzenia znaczenia w procesie szycia. Szczególnie interesuje mnie właśnie ów potencjał sprawczości wraz z konstrukcją znaczenia – cechy te bowiem odpowiadają nowomaterialistycznemu myśleniu o materii, która aktywnie wpływa na produkcję znaczeń, a nie tylko je przechwytuje. Innymi słowy, *to textile* podkreśla nieustanną procesualność czynności zszywania. Umożliwiają ją cechy tkaniny, do których należy zaliczyć podatność na zmiany – przeszycia, przeprucia oraz rozcięcia, które znów można łatwo załatać, lub przeciwnie – rozpruć szwy, nie naruszając przy tym ogólnej struktury tkaniny. Każdy z wymienionych zabiegów przeprowadzanych na materiale można widzieć jako element aktywnego stawania się, które nigdy nie osiąga swojej ostatecznej, niezmiennej formy.



Iwona Demko, *Saint Menopause*, 2024

44 Victoria Mitchell, „Stitching with Metonymy,” *Textile. Cloth and Culture* nr 11/3 (2013): 317.

45 W swoim doktoracie *to textile* tłumaczę jako umaterialowienie, jednak ze względu na zawężone pole badawcze niniejszego artykułu oraz jego niewielki rozmiar, zdecydowałam się pominąć rozbudowaną kwestię translacji.

Jak zauważa Aleksandra Derra, „kobiece ciało nieustannie przypomina o swojej materialności”⁴⁶ – krwawiąc, dotykając się⁴⁷, karmiąc, wreszcie starzejąc się. O ile doświadczanie menstruacji, macierzyństwa, ciąży czy chorób jest stosunkowo dobrze zanalizowane, to menopauza pozostaje nie aż tak dobrze opracowana w badaniach humanistyki⁴⁸. Powszechne postrzeganie menopauzy nie uległo znaczącej zmianie od czasów, gdy Simone de Beauvoir, a „przed nią [...] cała zachodnia cywilizacja” określiła kobiecą starość jako „społecznie marginalizowaną, bezużyteczną, już niepiękną i niepłodną”⁴⁹, a współcześnie także niewidzialną⁵⁰ i będącą obiektem drwin⁵¹. Menopauza jest więc nie tylko doświadczeniem biologicznym, ale również społecznym – zauważyła to już de Beauvoir, wskazując na znaczenie baśni o wiedźmach, złych matkach i świętych dziewczynkach we współtworzeniu sposobu, w jaki odbierany jest proces menopauzy⁵². Także Marjolein de Boer oraz Annemie Halsema krytycznie analizują dominujące mity menopauzy, wśród których wyróżniają: mit kobiety wyzwolonej; starej, brzydkiej i bezpłciowej wiedźmy; łagodnej, mądrej i nieskazitelnej/bezcielesnej (*uncarnal*) kobiety; oraz *unnesting (s)mother*, kobiety o syndromie pustego gniazda, pozbawionej życiowego celu przez wyprowadzkę i samodzielność dorosłych dzieci⁵³. Kobieta w trakcie bądź po menopauzie umiejscawiana jest w kontrze do

46 Derra, *Filozofia...*, 49.

47 Luce Irigaray, *Ta płęć jedną płcią niebędąca*, tłum. Sławomir Królak (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010), 179.

48 Marjolein De Boer, Annemie Halsema, „Mimicking myths of menopause. A critical phenomenological perspective on ageing and femininity in fiction TV shows,” *Philosophy and Social Criticism* vol. 0 (2024): 1-18; Kelly Bre’on, „Menopause as a Social and Cultural Construction,” *XULAnexUS* nr 8, vol. 2 (2011): 29-39; Kristin Zeiler, „A Phenomenology of Excorporation, Bodily Alienation, and resistance: Re thinking Sexed and Racialized Embodiment,” *Hypatia* nr 28/1 (2013): 69-84; Susan J. Ferguson, Carla Perry, „Rewriting menopausal women’s experience,” *Frontiers: A Journal of Women Studies* nr 19 (1998): 20-41; Marcha Flint, „The menopause: reward or punishment?,” *Psychosomatics* nr 16 (1975): 161-163.

49 Hanna Serkowska, „Ciało, gender, podmiot,” *Teksty Drugie* nr 6 (2000): 142.

50 Germaine Greer, *Zmiana – kobiety i menopauza*, tłum. Małgorzata Golewska (Warszawa: Amber, 1995).

51 Monika Weychert, „Menopauza jako tranzycja,” *Elementy* nr 5 (2023), <https://elementymag.art/menopauza-jako-tranzycja/06.07.2025>.

52 Elizabeth Barry, „Endogenous Misery: Menopause in Medicine, Literature and Culture,” w: *Intersections of aging, gender and sexualities: multidisciplinary international perspectives*, red. Andrew King (Bristol: Policy Press, 2019), 67-82.

53 De Boer, Halsema, *Mimicking myths...*, 6.

kobiety przed tym okresem, przeciwstawiając sobie takie cechy jak młodość-starość, piękno-brzydota. Jak zauważa Sontag, ze względu na zmiany w wyglądzie, „starzenie się u kobiet jest procesem stawania się nieprzyzwoitym seksualnie”, a więc wyglądem nie odpowiadając patriarchalnym i kapitalistycznym wyobrażeniom kobiecego piękna, atrakcyjności i witalności⁵⁴. Kobieta menopauzalna przeciwstawiana jest więc kobiecie-w-ogóle. Dodając do tego mit „wyzwolenia” zaobserwowany przez de Boer i Halsema, kształtowany jest obraz nie-kobiety „uwolnionej” od bolączek cielesności, a więc bliższej wyobrażeniu o ciele męskim i męskości, a co za tym idzie, bliższej „rozumowi”, odległej ciału, odpowiedniej, według neoliberalnej myśli, do podążania za karierą⁵⁵. Mimo tego kobieta menopauzalna staje się Inną – nie jest „już” kobietą, ale, mimo „uwolnienia się” od ograniczającej biologii i cielesności, nie jest też mężczyzną, o czym świadczą społeczne konsekwencje menopauzy i niezmiennie marginalizowanie i drwienie z kobiet w wieku menopauzalnym. Potrzeba więc takiego mówienia o menopauzie, które nie będzie opierało się na myśleniu dychotomiami, ale takiego, w którym kobiety menopauzalne będą pełnić rolę podmiotową, a nie Inną. Potrzeba nowej narracji, która opierać się będzie na irigarińskim upodmiotowieniu, stworzeniu własnego języka, narracji opowiadanej przez kobietę, czego dostarcza praca Iwony Demko *Saint Menopause*.



Iwona Demko, *Saint Menopause* (detal), 2024

54 Zob. Emily Martin, *Women in the Body: A Cultural Analysis of Reproduction* (Boston: Beacon Press, 1987).

55 De Boer, Halsema, *Mimicking myth...*, 7.

Różowa i brokatowa *Saint Menopause* przywraca procesowi starzenia się należne miejsce w dyskusji o sposobach przeżywania kobiecości. Powierzchnia miękkiej rzeźby jest pokryta licznymi aplikacjami – cekinami, ręcznie szytymi kropkami, futerkiem i plastikowymi diamentami. Na tle różowej mandorli widnieje miękka, brokatowa figura z rozłożonymi rękami, intuicyjnie przywołująca na myśl uproszczony kształt macicy wraz z jajnikami. Cała postać pokryta jest mieniącymi się, srebrnymi kropkami – potem, który stanowi jeden z najbardziej charakterystycznych symptomów menopauzy, wynikających z nagłych przyływów gorąca. W *The Double Standard of Aging* Susan Sontag pisze: „każda zmarszczka, każda linia, każdy siwy włos to porażka”⁵⁶, oraz „zwiotczały biust, pomarszczona szyja, plamiste dłonie, przerzedzające się siwe włosy, tors bez talii i żylaste nogi starej kobiety są uważane za nieprzyzwoite”⁵⁷. Wiele z tych cech można znaleźć tutaj – odchodzące od tła srebrzyste języki imitują burzę siwych włosów, a nierównomierne wypełnienie tworzy na szyi i rękach delikatne zmarszczki i fałdy.

Podążając za „mitem wyzwolenia” z cielesności, warto zaakcentować, iż menopauza może stać się okresem doświadczania seksualności „wyzwolonej” od prokreacji⁵⁸. W takim ujęciu mokrą, srebrzystą plamę u dołu *Saint Menopause* można odczytać nie jako krew menstruacyjną czy śluz owulacyjny, lecz jako kobiecy ejakulat⁵⁹. Interpretacja ta współgra z wizualnością dzieła, jednocześnie odpierając zarzut o „nieprzyzwoitości seksualnej” kobiet w tym wieku. Postać atrakcyjnej kobiety, „niezagrożonej” ciążą w pewnym stopniu odpowiada wizji Paula B. Preciado o techno-Barbie, która jest „skrajnie zseksualizowana i zachowująca wieczną młodość, niemal całkowicie bezpłodna i niemiesiączkująca [...]”⁶⁰. Jednocześnie warto zaznaczyć, że fizyczne doświadczenia kobiet w okresie premenopauzalnym i menopauzalnym często odpowiadają, m.in. obniżonemu libido, czym podzieliła się sama artystka w jednym ze swoich postów

56 Susan Sontag, „The Double Standard of Aging,” *The Saturday Review*, September 23, 1972: 292.

57 Sontag, „The Double...”

58 O dyskursie podporządkowania seksualności funkcjom reprodukcyjnym zob. Ewa Majewska, *Feminizm jako filozofia społeczna. Szkice z teorii rodziny* (Warszawa: Difin, 2009).

59 Bardzo dziękuję dr Annie Chromik za tę cenną uwagę i trop interpretacyjny.

60 Paul B. Preciado, *Testoćpun. Seks, narkotyki i biopolityka w epoce farmakopornografii*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Krytyka Polityczna, 2021), 203.

na Instagramie⁶¹. W związku z tym, w tej interpretacji miękka *Saint Menopause* doświadczałaby menopauzy ze wsparciem zastępczej terapii hormonalnej – nie odczuwając aż tak silnie objawów spadku estrogenu ani procesu starzenia się. Nie miałyby burzy srebrzystych włosów, kropel potu ani zmarszczek – zbliżając się ku wizji techno-Barbie.

Ta interpretacja podkreśla kobiecą sprawczość i autonomię, akcentuje i uwiadacznia wymazaną z narracji o menopauzie przyjemność. Jednocześnie trudno nie dostrzec w niej kontrastujących ról przypisywanych kobietom: albo stara, brzydka wiedźma, albo kobieta wyswobodzona z ciężaru cielesności i widma ciąży, wreszcie spełniająca siebie i innych seksualnie. Na przekór temu „wyzwoleniu”, obawiam się, że może przerodzić się ono w odgórne narzucanie i oczekiwanie od kobiet wolności seksualnej i seksualnego nieskrępowania.

Skłaniam się więc ku rozpoznaniu afirmatywnego, niedualistycznego podejścia do zachodzących zmian. Kluczem takiego rozpoznania jest tu wykorzystana technika i sakralny wymiar *Saint Menopause*.

Zarówno bowiem tytuł pracy, jak i jej forma wskazują na sakralne konotacje. Pod względem ikonograficznym święta menopauza nie pozostawia bowiem wątpliwości – włosy zostały ukształtowane na podobieństwo srebrnej korony promienistej, a poza wyrażnie nawiązuje do ukrzyżowania. U dołu postaci widnieje srebrzysta plama, która być może jest jedynie kałużą potu, na co wskazywałoby użycie przez artystkę tego samego materiału do wykonania kropli. Skłaniam się jednak ku innemu spojrzeniu na ten element pracy. Należy bowiem zauważyć, że spływające po świętej krople potu ikonograficznie mogą odpowiadać kroplom krwi męczeńskiej, jak w przypadku na przykład ciała Jezusa w *Piecie* z *Lubięża*. Ponadto w Ewangelii św. Łukasza możemy znaleźć bezpośrednie porównanie potu do krwi: „Pogrążony w udręce jeszcze usilniej się modlił, a Jego pot był jak gęste krople krwi, sączące się na ziemię”⁶². Przekładając kształt świętej menopauzy na macicę, gdzie ręce to jajniki, to dolna część odpowiadałaby ujściu

61 W poście artystka pisze: „[...] widzialność mężczyzn stała się dla mnie nieważna. Nie zwracam na nich uwagi i nie ma znaczenia dla mnie, czy oni się mną interesują. Ten stan odczuwam jako niesamowitą, ogromną WOLNOŚĆ i swobodę. Po tylu latach uganiania się za seksem ma się z tym wreszcie spokój. To chyba najlepsze, co przyniosła mi menopauza. [...] Może to jest właśnie menopauzalna niezależność.” https://www.instagram.com/p/DGsOL11qOXk/?img_index=1

62 Łk 22, 39–46.

pochwy. Pokryte srebrnym, krwawym materiałem akcentuje nieregularne i pojawiające się coraz rzadziej w okresie klimakterium miesiączki. Pot na ciele *Saint Menopause* przeobraża się więc w „gęste krople krwi” ostatnich okresów.

Czczenie świętej menopauzy można interpretować jako uznanie zmian, które w tym czasie zachodzą. Praca Demko pozwala ujrzeć w tym czasie kolejny etap dojrzewania, aktywność stawania się, a nie poczucie straty. Nieprzypadkowo też jest to czczenie miękkiej, tekstylnej figury. Demko, portretując zmagania z zachodzącą przemianą, odwołuje się do medium sięgającego po aktywności przypisywane kobietom: szycia, haftu, miękkiej rzeźby. Aspekt ten wzmacnia kolorem różowym. Wszystkie te cechy są stereotypowo kobiece, jednak niepozbawione potencjału wspólnotowego czy wyzwalającego – każdą z nich Demko stara się bowiem odzyskać. Artystka umieszcza swoją działalność artystyczną w długim trwaniu i dorobku artystek wcześniejszych, takich jak np. Maria Pińska-Bereś, czy drugofalowej artystki amerykańskiej, jak Judy Chicago. Owe przodkinie, jak i wiele innych, stają się symbolicznymi patronkami wybranej, marginalizowanej techniki i kobiecego doświadczenia. *Saint Menopause* jest tym samym przedłużeniem i rozbudowaniem ich dorobku artystycznego o wątki, których same nie poruszały.

Menopauza jest kolejnym etapem dojrzewania, który może być powolnym i trudnym procesem. Podobieństwo to odnajduję w żmudnym i długotrwałym wszywaniu i klejeniu diamencików i cekinów widocznych w tle głównej postaci *Saint Menopause*. Ów żmudny proces, którego efekt uwidacznia się po czasie (jeden diamencik jest niewidoczny, potrzeba ich wiele), podkreśla powolne zachodzenie zmian hormonalnych oraz w wyglądzie. Jak zauważa Sontag: „Nic dziwnego, że żaden chłopiec nie ma nic przeciwko staniu się mężczyzną, podczas gdy nawet przejście od dziewczęcości do wczesnej kobiecości jest doświadczane przez wiele kobiet jako ich upadek, ponieważ wszystkie kobiety są szkolone, aby nadal wyglądać jak dziewczynki”⁶³. Diamentowe, cekinowe i futerkowe aplikacje wraz z kolorem różowym interpretuję właśnie jako wyraz wewnętrznej potrzeby powrotu do bycia dziewczynką, młodą kobietą, której brutalne konsekwencje starzenia się jeszcze nie dotyczą. Błyszczące diamenciki i cekiny wiążą się jednak także z radosną celebracją oraz odważną swobodą w wyrażaniu siebie, bądź, w przypadku analizowanej pracy, być może kolejnego etapu w życiu.

Istotne jest tutaj jednoczesne ujęcie obaw oraz oczekiwania zmian.

Iwona Demko tworzy odpowiedź, która afirmuje starzenie się, w kontrze do koncepcji, wśród których dorastały kobiety przynajmniej od czasów de Beauvoir. Choć umniejszające przekonania na temat menopauzy oraz jej negatywny odbiór są niezmiennie internalizowane, współcześnie można dostrzec próbę walki ze szkodliwymi patriarchalnymi i kapitalistycznymi oczekiwaniami. *Saint Menopause* ma kształt macicy z jajnikami, i choć przestają one być aktywne, to celebrujące i afirmujące oddanie tego procesu zamienia menopauzę w potencjał, a poczucie wstydu i niewidzialności w dumę i celebrację kolejnego etapu dojrzewania człowieka. Analizowana praca posiada sprawczość w tworzeniu nowej narracji dotyczącej menopauzy. Niech *Saint Menopause* ma osoby menopauzalne w opiece, niech je prowadzi, tłumaczy, co dzieje się z ciałem i otacza je troską, normalizując starzenie się i dojrzewanie.

Zakończenie

W niniejszym artykule zależało mi na wymknięciu się z ram fallogocentrycznego dyskursu i podążaniu za niepodporządkowanymi mu narracjami i koncepcjami kobiecości. W tym celu zaprezentowałam trzy współczesne obiekty tekstylne, poruszające kwestie cielesności i płciowości. W każdym z analizowanych dzieł na pierwszy plan wysuwa się stosunek podmiotu do ciała i cielesności, który został wzmocniony dzięki doborowi odpowiedniego medium.

Tkanka miękka forma przestrzenna Kamili Świerad odnosząca się do ukobieconego ciała oddaje skomplikowaną, choć ostatecznie pozytywną relację z własną płciowością i cielesnością. Przy użyciu koncepcji inspirowanej wstęgą Möbiusa Elizabeth Grosz, wskazuję na wiele sprzeczności kształtujących przeżywanie ciała ukobieconego jako *własnego*. Kluczem do afirmatywnego podejścia okazuje się tu wykorzystany materiał – miękka gąbka, śliska satyna kierując interpretację w stronę bezpieczeństwa oraz akceptacji własnej płciowości i seksualności.

Teraz za kogo mnie przebierzesz? autorstwa Martyny Pinkowskiej porusza problem odnajdywania własnej podmiotowości poprzez ciało w relacji z matką-kobietą. Uznanie cielesności matki otwiera możliwość zobaczenia w niej kobiety. Umożliwia tym samym następnie wymianę doświadczeń i myśli. Spajający i generujący nowe jakości akt mechanicznego szycia odczytuję zarówno jako namacalne ucieleśnianie wizerunku swojej mamy jako kobiety równej, obdarzonej

cielesnością i seksualnością, jak i akt generatywny w znaczeniu przywoływanym koncepcji pokoleniowości.

Podmiot procesualny i nieustannie stający się „jakims” wymaga wciąż ponownego ustanawiania relacji z własnym ciałem, co ilustruje *Saint Menopause* Iwony Demko. Aktywność stawania się odnosi się w tym przypadku do dojrzewania, jakim jest menopauza. Procesualność owego doświadczenia zaakcentowałam koncepcją *to textile* Mitchell, która zdaje się odpowiadać powtarzalnemu i powolnemu procesowi szycia. Demko nie tylko wprowadza „niewidzialną” menopauzę do dyskusji nad koncepcjami kobiecości, ale również, przeciwstawiając dotychczasowe jej wyobrażenie i stygmatyzację celebracji i dumie, nie zapomina przy tym o jej bolesnych, uporczywych i trudnych fizycznych objawach.

Jak zauważa Grosz, analizując myśl Irigaray, celem nie jest stworzenie nowych słów do opisywania kobiecego doświadczenia, lecz rozwijanie nowych sposobów myślenia, dyskursów, nowych form życia i wiedzy⁶⁴. Potrzeba nowego mówienia – owa luka w narracjach o kobiecościach zdaje się być powoli wypełniana także przez współczesną aktywność artystyczną w medium tekstylnym. Pozwala ona bowiem na wytyczenie cielesnej ścieżki konceptualizowania podmiotowości dynamicznie formujących się w splotach materialno-dyskursywnych.

Bibliografia

Adamiak, Marzena. *Przeżywając płęć. Doświadczenie na styku feminizmu poststrukturalizmu i fenomenologii*. Kraków: Universitas, 2023.

Barad, Karen. „Meeting the Universe Halfway: Realism and Social Constructivism without Contradiction.” W: *Feminism, Science, and the Philosophy of Science*, red. Lynn H. Nelson, Jack Nelson, 161-194. Dordrecht: Springer, 1996.

Barad, Karen. „Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu jak materia zaczyna mieć znaczenie,” tłum. Joanna Bednarek . W: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, 323-359. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.

Barry, Elizabeth. „Endogenous Misery: Menopause in Medicine, Literature and Culture.” *W: Intersections of aging, gender and sexualities: multidisciplinary international perspectives*, red. Andrew King, 67–82. Bristol: Policy Press, 2019.

Bińczyk, Ewa. „Uniesienia i potknięcia filozofii podmiotu. Projektowanie stanowisk feministycznych poza założeniami esencjalizmu.” *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* nr 4 (2011): 69-85.

Braidotti, Rossi. *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge: Polity Press, 2002.

Bre'on, Kelly. „Menopause as a Social and Cultural Construction.” *XULAnexUS* nr 8, vol. 2 (2011): 29-39.

De Boer, Marjolein. Halsema, Annemie. „Mimicking myths of menopause. A critical phenomenological perspective on ageing and femininity in fiction TV shows.” *Philosophy and social Criticism* vol. 0 (2024): 1-18.

Cielemęcka, Olga. „Od różnicy do etyki różnicy. Feministyczna filozofia Luce Irigaray.” *Etyka* nr 45 (2012): 73-87.

Derra, Aleksandra. *Filozofia, nauka, feminizm. Wybór tekstów*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2022.

Derrida, Jacques. *O gramatologii*. Tłum. Bogdan Banasiak. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999.

Dormor, Catherine. *A Philosophy of Textile. Between Practice and Theory*. London: Bloomsbury, 2020.

Fahs, Breanne. *Out for Blood. Essays on Menstruation and Resistance*. New York: Suny Press, 2016.

Ferguson J. Susan. Perry, Carla. „Rewriting menopausal women's experience.” *Frontiers: A Journal of Women Studies* nr 19 (1998): 20-41.

Flint, Marcha. „The menopause: reward or punishment?” *Psychosomatics: Journal of Consultation and Liaison Psychiatry* nr 16 (1975): 161-163.

Greer, Germaine. *Zmiana – kobiety i menopauza*. Tłum. Małgorzata Golewska. Warszawa: Amber, 1995.

Grosz, Elizabeth. „Notes Towards a Corporeal Feminism.” *Australian Feminist Studies* nr 5 (1987): 1-15.

Grosz, Elizabeth. „The Future of Feminist Theory: Dreams for New Knowledges?” W: *Undutiful Daughters: New Directions in Feminist Thought and Practice*, red. Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni, Fanny Soderback. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

Grosz, Elizabeth. *Sexual Subversions. Three French Feminists*. Sydney: Allen & Unwin, 1989.

Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Indiana: Indiana University Press, 1994.

Hekman, Susan. *The Material of Knowledge. Feminist Disclosures*. Indiana: Indiana University Press, 2010.

Hyży, Ewa. *Kobieta, ciało tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*. Kraków: Universitas, 2003.

Irigaray, Luce. „I jedna nie ruszy bez drugiej.” Tłum. Agata Araszkiewicz. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* nr 6 (2000): 107-113.

Irigaray, Luce. *Ta płęć jedną płcią niebędącą*. Tłum. Sławomir Królak. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.

Jagusiak, Agnieszka. „Ciało w posthumanistycznej teorii podmiotowości dwuwymiarowej.” *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia* nr 12 (2015): 153-165.

Kopel, Konrad. „Denaturalizacja nowoczesnego świata.” *Machina Myśli*, <https://machinamyсли.org/denaturalizacja-nowoczesnego-swiatea/>

Majewska, Ewa. *Feminizm jako filozofia społeczna. Szkice z teorii rodziny*. Warszawa: Difin, 2009.

Mitchell, Victoria. „Stitching with Metonymy.” *Textile. Cloth and Culture* nr 11/3 (2013): 314-319.

Neimanis, Astrida. *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Bęc Zmiana, 2024.

Preciado, Paul. *Testoćpun. Seks, narkotyki i biopolityka w dobie farmakopornografii*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Krytyka Polityczna, 2021.

Serkowska, Hanna. „Ciało, gender, podmiot.” *Teksty Drugie* nr 6 (2000): 136-143.

Sontag, Susan. „The Double Standard of Aging.” *The Saturday Review*. September 23, 1972.

Strathern, Marilyn. *Relations: An Anthropological Account*. London: Duke University Press, 2020.

Szopa, Katarzyna. *Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray*. Katowice: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2018.

Rogowska-Stangret, Monika. *Ciało – poza Innością i Tożsamością*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2019.

The Handbook of Textile Culture, red. Janis Jefferies. London: Bloomsbury, 2015.

Textiles: Open Letter, red. Rilke Frank, Grant Watson. Vienna: Sternberg Press, 2015.

Tuin van der, Iris. *Generational Feminism: New Materialist Introduction to a Generative Approach*. London: Lexington Books, 2015.

Tuin van der, Iris. „Jumping Generations: On Second and Third Wave Feminist Epistemology.” *Australian Feminist Studies* nr 24 (2009): 17-31.

Weychert, Monika. „Menopauza jako tranzycja.” *Elementy* nr 5 (2023), <https://elementymag.art/menopauza-jako-tranzycja/>

Włodarczyk, Justyna. *Ungrateful Daughters: Third Wave Feminist Writing*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Wodzik, Justyna. *Czy kobieta istnieje? Spór o pojęcie kobiecości pomiędzy esencjalizmem i antyesencjalizmem we współczesnej myśli feministycznej*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2016.

Zeiler, Kristin. „A Phenomenology of Excorporation, Bodily Alienation, and resistance: Re-thinking Sexed and Racialized Embodiment.” *Hypatia* nr 28/1 (2013): 69–84.

Joanna Pankau

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Adam Mickiewicz University, Poznan

Dr nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o kulturze i religii, zatrudniona w Pracowni Komiksów w Bibliotece Uniwersyteckiej UAM w Poznaniu. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje wokół praktyk artywizmu i sztuki aktywistycznej oraz proponowanych w ich ramach rozwiązań antykryzysowych. Ostatnie badania poświęciła problematyce komiksoznawczej, przede wszystkim społeczno-politycznych wymiarów twórczości komiksowej. Jest autorką artykułów oraz recenzji publikowanych m.in. w „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Czasie Kultury” i „Zeszytach Komiksowych”.

Komiksowe herstorie: krótka historia kobiecego głosu w polskiej sztuce komiksowej

Abstrakt

W artykule przyglądam się sytuacji artystek komiksowych, przede wszystkim ich „walce” o własną widzialność w środowisku, które przez lata zostało zdominowane przez mężczyzn. O ile jest to sytuacja, którą można by odnieść szerzej do problemu widzialności i funkcjonowania kobiet w środowisku artystycznym w ogóle, to w przypadku komiksiarek szczególnie interesującym jest niepewny status samego komiksu jako medium artystycznego. Dlatego też w pierwszej kolejności przyglądam się problemowi (nie)postrzegania komiksu jako twórczości artystycznej, a następnie zatrzymuję się nad szeroko rozumianą nieobecnością kobiet w komiksie (zarówno w roli artystek, jak i bohaterek). Jednocześnie artykuł ma na celu pokazanie ewolucji sztuki komiksowej, której temat, forma oraz status zmieniały się w znacznej mierze właśnie pod wpływem pojawiania się nowych twórczyń, odnajdujących w komiksie sprawne i pojemne medium komunikacji artystycznej.

W ramach artykułu analizuję wybrane przykłady komiksów „kobiecych” (tj. tworzonych przez kobiety), tytułowych herstori o charakterze autobiograficznym (*Weź się w garść, Co Ci się stało w twarz?*) oraz komiksów feministycznych, również bezpośrednio związanych z kobiecymi ruchami protestu (*Opowieści aborcyjne, Własnym głosem. Herstorie aborcyjne*). Analiza tekstu oraz obserwacja – wciąż rozrastającego się o nowe wydarzenia, wydawnictwa, przestrzenie i pracownie – środowiska komiksowego pozwalają mi dostrzec rosnący wpływ twórczości kobiet (artystek komiksowych) na redefinicję samego medium pod kątem jego formy, treści, a także artystycznego statusu.

Słowa kluczowe: komiks kobiecy, komiks feministyczny, medium artystyczne, sztuka komiksowa, komiksowe herstorie

Comics Herstories: a Brief History of the Female Voice in Polish Comics Art

Abstract

In this article, I look at the situation of female comic book artists, primarily their “struggle” for their own visibility in an environment that has been dominated by men for years. While this is a situation that could be referred to more broadly as a problem of women’s visibility and functioning in the artistic environment in general, what is particularly interesting in the case of female comic book artists is the uncertain status of comics themselves as an artistic medium. Therefore, I first look at the problem of (not) perceiving comics as artistic creation, and then I focus on the broadly understood absence of women in comics (both as artists and heroines). At the same time, the article aims to show the evolution of comics art, the subject matter, form and status of which is changing to a large extent under the influence of the emergence of new female creators who find in comics an efficient and capacious medium of artistic communication.

In this article, I analyze selected examples of “women’s” comics (i.e. created by women), autobiographical herstories, and feminist comics, also directly related to women’s protest movements (*Opowieści aborcyjne, Własnym głosem. Herstorie aborcyjne*). Text analysis and observation of the comics environment – which is constantly expanding with new events, publications, spaces, and workshops – allow me to see the growing influence of women’s comics artists on the redefinition of the medium itself in terms of its form, content, and artistic status.

Keywords: women’s comics, feminist comics, artistic medium, comic art, comic herstories

Komiksowe herstorie: krótka historia kobiecego głosu w polskiej sztuce komiksowej

Joanna Pankau

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID 0000-0002-3924-8017

Zeszyty Artystyczne

nr 1 (47)/2025, s. 73–95

DOI 10.48239/ISSN123266824704

Wstęp

W jednym z numerów do lokalnego dodatku „Gazety Wyborczej”, niezależna artystka komiksowa Michalina Targosz została zapytana przez dziennikarza o związek kobiet z komiksem. Co istotne, dziennikarz prowadzący wywiad, przy okazji zadanego pytania ujawnił własne zdanie w poruszanej kwestii: „Dziewczyny i komiks? To chyba rzadko idzie ze sobą w parze?”¹. Ten krótki fragment wywiadu, to jedno pytanie, doskonale wręcz obrazuje sytuację artystek, które musiały (i w dużej mierze wciąż muszą) wywalczyć własną widzialność oraz słyszalność w środowisku komiksowym, przez lata zdominowanym przez mężczyzn. Powiedzieć też można, że sam problem (nie)widzialności komiksiarek wykracza daleko poza środowisko komiksowe. Sytuację tych twórczyń można analizować jako część większego problemu istnienia i funkcjonowania kobiet w świecie sztuki w ogóle. Tu przywołam choćby Lindę Nochlin oraz jej rozważania dotyczące – warunkowanego społecznie, politycznie i kulturowo – braku artystek w historii sztuki. Słynne pytanie Nochlin z 1971 roku: *Why Have There Been No Great Women Artists?* wyznaczyło niejako nowy, feministyczny kierunek badań w historii sztuki, tj. odzyskiwania, wydawać by się mogło, już na zawsze utraconych, kobiecych figur artystycznych². Przy czym interesującym i ważnym

1 Tomasz Sikorski, „Atutem komiksu jest różnorodność,” *Prasa Powiatowa* 17, 6.12.2024: 3, *Gazeta Wyborcza*, (18) 2024, (wycinek w pdf pozyskany od rozmówczyni). Wywiad dostępny również na stronie *Prasy Powiatowej* 17, <https://powiat.poznan.pl/wp-content/uploads/2024/12/prasowa-do-internetu-nr-18-2024.pdf> (29.03.2025) na s. 3.

2 Por. Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?* (New York: Thames and Hudson, 2021).

w przypadku artystek komiksowych jest niepewny status samego komiksu jako formy artystycznej. Dlatego też w pierwszej kolejności proponuję przyjrzeć się właśnie problemowi postrzegania (czy też niepostrzegania) komiksu jako artystycznego medium, a dopiero w następnym kroku zatrzymać się nad szeroko rozumianą (nie)obecnością kobiet na polskim rynku komiksowym – zarówno w formie bohaterek, jak i twórczyń. Tak skonstruowany plan pracy pozwoli ukazać niełatwą rzeczywistość komiksiarek, które przez lata nie tylko musiały „przebijać” się przez męską narrację komiksową, ale niejednokrotnie też udowodniać swój „artystyczny status”. Jednocześnie celem niniejszego artykułu jest zobrazowanie niezwykle interesującej historii rozwoju kobiecej kreski w polskim komiksie, samej ewolucji obecności kobiet (w tym pojawiania się nowych bohaterek, tematów, narracji feministycznej) na lokalnym rynku komiksowym.

Temat ten stanowi też dogodny punkt wyjścia do dyskusji nad ogólną kondycją i statusem współczesnego komiksu polskiego, nad zmianami, jakie zaszły na rynku (w przeciągu ostatnich dwóch dekad), w dużej części pod wpływem działalności nowych, młodych twórczyń, które w komiksie odnalazły sprawne i pojemne medium komunikacji artystycznej.

Komiks i jego niepewny status artystyczny

Rozwój medium komiksowego na Zachodzie u progu XX wieku jest procesem znaczącym ze względu na ówczesne uwikłanie komiksu w „dwie przeciwstawne właściwie tendencje w sztuce”³ tego okresu – powstania tendencji awangardowych, z jednej strony, i kultury masowej, z drugiej. Komiks znajdował się wówczas pod ostrzałem krytyki ze strony środowisk awangardowych, które w sztuce mediów masowych widziały przede wszystkim kicz i komercję, a której estetyka była również sytuowana w wyraźnej opozycji do sztuki ambitnej, wysokiej, elitarnej. Za Wojciechem Birkiem powiemy, że komiks postrzegano z reguły jako mało wymagającą formę, zrozumiałą dla wszystkich, jako „przyjemną, łatwo dostępną i pozbawioną wygórowanych aspiracji rozrywkę na co dzień”⁴. W początkach XX wieku medium komiksowe zwykło się określać po prostu jako

3 Wojciech Birek, *Z teorii i praktyki komiksu. Propozycje i obserwacje* (Poznań: Wydawnictwo Centrala, 2014), 84.

4 Birek, *Z teorii i praktyki komiksu...*, 85.

rodzaj „sztuki-towaru” czy też „rozrywki dla mas”⁵, adresowanej do uboższych i często niewykształconych warstw społecznych. Co warto podkreślić, właśnie ze względu na swój egalitarny charakter komiks (podobnie jak film) stanowił popularne i skuteczne narzędzie polityczno-propagandowe, które również nie uchroniło się przed szeroko zakrojonymi zabiegami cenzorskimi w postaci Kodeksu Komikсового (*Comics Code Authority*) z 1954 roku.

W pewnym sensie przełomowym okresem dla komiksu był rozwój pop-artu, który ze szczególną mocą wyartykułował stawiane przed kulturą popularną wyzwanie łączenia troski o formę artystyczną z wymogami komercyjnymi. To przede wszystkim okres zwrócenia się artystów właśnie w kierunku mass mediów, przełamywania granic między tzw. „sztuką wysoką” i „sztuką niską”, zerwania z estetyką ekspresjonizmu abstrakcyjnego, tworzenia historii komiksowych adresowanych do coraz bardziej krytycznych – świadomych własnego uwikłania w rozwój konsumpcjonizmu i kultury masowej – odbiorców. Komiksy sytuowały się niejako w centrum stopniowego, acz systematycznego upływniania granic między kulturą wysokoartystyczną a popularną. Same inspiracje komiksowe można dostrzec u takich pop-artowych twórców, jak Roy Lichtenstein (*Drowning Girl* oraz *Whaam!*) czy Andy Warhol (*Superman*)⁶.

Trudno też przynajmniej na marginesie nie wspomnieć o późniejszym otwarciu się zachodnich środowisk kontrkulturowych (lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku) na medium komiksowe, które w historiach obrazkowych dostrzegły sprawne narzędzie estetyczno-politycznego buntu – tworzenie kultury undergroundowej, społeczno-polityczne zaangażowanie, eksperymentowanie z formami estetyki i antyestetyki. Przykładowo, można przytoczyć choćby takie tytuły, jak *Fritz the Cat* Roberta Crumba (historię hipisowskiego kota, który stał się komiksowym symbolem kontrkulturowego buntu), *Zap Comix* tego samego autora (łączy czarny humor z ostrą krytyką społeczeństwa konsumpcyjnego, norm seksualnych i sytuacji politycznej) czy *Fabulous Furry Freak Brothers* Gilberta Sheltona (swoistą kronikę kontrkultury, wypuszczaną w seriach, która opowiadała o przygodach trzech hippisów).

5

Birek, *Z teorii i praktyki komiksu...*, 85.

6

Por. Jerzy Szytak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1999).

Wreszcie, kluczowym okresem dla rozważań nad artyzmem komiksu okazały się lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte XX wieku, gdy Art Spiegelman pracował nad swoim opus magnum – *Maus. Opowieść ocalałego*. *Maus* jest opowieścią ojca Spiegelmana – tytułowego ocalałego spośród wspólnoty żydowskiej. Spiegelman publikował swój komiks w częściach, w latach 1980-1991, a niedługo później *Maus* został okrzyknięty najważniejszym komiksem w historii⁷. W 1992 roku artysta zdobył za swoje dzieło nagrodę Pulitzera, co było absolutnym przełomem dla komiksowego medium. Zdarzenie to niejako przypieczętowało przekształcanie się komiksu z formy wyłącznie rozrywkowej w poważny, literacki i artystyczny środek wyrazu, zdolny poradzić sobie z każdym tematem, z każdą historią. Zacytujmy za Michałem Traczykiem: „Przetłumaczony na dwadzieścia siedem języków, *Maus* stał się sztandarowym przykładem w walce o równouprawnienie komiksu, przełamując stopniowo społeczne bariery w kolejnych rejonach świata”⁸.

Oczywiście, w zależności od regionu, uwarunkowań polityczno-kulturowych, komiks zyskiwał inny status. Historia i ewolucja tego gatunku jest niezwykle złożona i niejednorodna. We Francji i Belgii (ojczyznach Asterixa i Obelixa oraz Tintina) komiksy stanowią przecież istotną część dziedzictwa kulturowego, a same te kraje uważane są za centra komiksowego świata. Zarówno Francję, jak i Belgię od początku wyróżniały nie tylko innowacyjność stylów oraz technik, ale też wsparcie instytucjonalne – organizowane wydarzenia, festiwale komiksowe, które przyciągały i przyciągają nadal krytyków artystycznych oraz akademików. Bezprecedensowym przykładem jest też Japonia, gdzie manga, której korzenie sięgają X-wiecznego malarstwa, stanowi właściwie synonim sztuki. Medium komiksowe traktowane jest przez Japończyków jako pełnoprawna forma artystycznej komunikacji, a zarazem, ze względu na swoją inkluzywność, stanowi integralną część codzienności.

Wydawać by się mogło, że w porównaniu do krajów zachodnich (jak również wspomnianej Japonii), historia polskiego komiksu jest historią młodą: „Nawet w świadomości osób interesujących się kulturą popularną, historia polskiego

7 W roku 1986 ukazał się pierwszy tom powieści graficznej, a cała historia została domknięta drugim tomem w 1991 roku.

8 Michał Traczyk, „Art Spiegelman: *Maus. Opowieść ocalałego*,” w: *Powieści graficzne. Leksykon*, red. Sebastian Jakub Konefał (Warszawa: Timof Comics, 2015), 225.

komiksu zaczynała się dopiero wraz z narodzinami czasopisma „Świat Młodych” w 1949 roku, a czasy wcześniejsze to komiksowa *terra incognita*⁹. I trudno się nie zgodzić, że to właśnie takie czasopisma, jak „Świat Młodych” czy „Przygoda” wpłynęły na rozwój złotej ery polskiego komiksu w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. To na łamach tych tytułów swoje prace prezentowali Henryk J. Chmielewski (*Tytus, Romek i A' Tomek*), Janusz Christa (*Przygody Kajko i Kokosza*) czy, w późniejszych latach, Tadeusz Baranowski (cykl z *Profesorem Nerwosolkim*)¹⁰. W 1976 roku nową drogę dla twórców komiksowych otworzył magazyn „Relax”, na łamach którego prezentowany był choćby *Thorgal*¹¹ Grzegorza Rosińskiego oraz Jeana Van Hammera. „Relax” był miejscem eksperymentowania z formą, z coraz bardziej złożonymi narracjami, adresowanymi do dorosłych odbiorców. Niemniej, jeżeli porównamy liczbę polskich twórców komiksowych z rynkiem francuskim, belgijskim czy amerykańskim, wciąż mówimy o garstce zapaleńców. W latach osiemdziesiątych XX wieku sytuacja miała się zmienić za sprawą pojawienia się pisma „Fantastyka” (które wychodzi do dziś pod nazwą „Nowa Fantastyka”). Wydawcy magazynu bowiem nie tylko zdecydowali się na drukowanie komiksów w piśmie, ale uruchomili też specjalną serię wydawniczą, gdzie ukazywały się całe albumy. To właśnie tam swoje prace umieszczali m.in. Bogusław Poloch i Maciej Parowski, odpowiedzialni za komiksową adaptację *Wiedźmina*.

Transformacja 1989 roku dała początek nowej erze komiksu w Polsce. Mówimy tu o swoistym zalewie polskiego rynku komiksami amerykańskimi, przede wszystkim superbohaterskimi. To także okres pojawienia się zarówno nowych magazynów komiksowych jak „AQQ”, „Produkt” czy „Krakowski Klub Komiksowy” (KKK), jak i komiksowej publicystyki (w których próżno jednak było szukać kobiecych reprezentacji). Lata dziewięćdziesiąte XX wieku dla polskiego komik-

9 Sebastian Frąckiewicz, „Bardzo krótka historia polskiego komiksu,” *Goethe Institut*, 2014, <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/lit/plc/20855568.html> (29.03.2025).

10 Choć po opublikowaniu pracy Adama Ruska w 2001 roku *Tarzan, Matolek i inni, polskie komiksy z lat 1919–1939* stało się jasnym, że historia polskiego komiksu jest dziedziną po prostu jeszcze niezbadaną. Jak pokazuje książka Ruska, komiks w Polsce (podobnie zresztą jak na Zachodzie) rozwijał się wraz z prasą. Przedwojenne historyjki obrazkowe, jak *Przygody szalonego Grzeška*, *Ogniem i mieczem* czy *Bezrobotny Froncek*, stanowiły satyryczny komentarz do codzienności i społeczno-politycznych nastrojów.

11 Ciesząc się międzynarodową sławą *Thorgal* jest komiksem szczególnym. Realistyczna kreśka Rosińskiego wyniosła polski komiks do rangi dzieła o wysokich walorach graficznych, mogącego konkurować z zachodnimi pracami. Sam komiks wciąż był jednak postrzegany jako medium raczej niszowe.

su to jednak nade wszystko prężny rozwój sceny undergroundowej, w dużym stopniu skoncentrowanej wokół pierwszego komikсового festiwalu w Łodzi. Przy tym, jak zauważa Dominik Szczęśniak, było to podziemie raczej wydawnicze aniżeli kontestacyjne, gdyż „szansę na publikację miały jedynie komiksy sprowadzane z Zachodu”¹². Dopiero rok 2000 uznaje się za początek swoistego boomu komikсового w Polsce i dynamicznie rozwijającego się rynku. Pojawiły się wówczas nowe wydawnictwa, jak Kultura Gniewu, Egmont czy Timof Comics (publikujących zarówno zagranicznych, jak i polskich twórców), a środowisko fanowskie zaczęło się rozrastać wraz z rozwijającym się Międzynarodowym Festiwałem Komiksu w Łodzi. Sam polski rynek komiksu zaczął rozszerzać o coraz więcej nowych, rodzimych twórców: Tomasz i Bartosz Minkiewiczowie (z serią *Wilq*), Mateusz Skutnik (z serią *Rewolucje*), Tomasz Leśniak i Rafał Skarżycki (*Jeż Jerzy*).

Choć rozwój polskiego komiksu postępuje – wraz z kolejnym pokoleniem twórców (a także twórczyń) i powstawaniem nowych wydawnictw komikсовых, wydarzeń, festiwali, wystaw – to status komiksu jako formy artystycznej komunikacji wciąż zdaje się być dla wielu nieoczywisty. To zresztą doskonale wybrzmiewa w przytaczanym wcześniej wywiadzie, gdy dziennikarz dopytuje artystkę – „Czyli [komiks - przyp. J.P] to już nie tylko ‘Kapitan Żbik’ czy ‘Thor-gal’?”¹³. Należy też powiedzieć o istotnym przeoczeniu sukcesywnego rozwoju sztuki komikсовой (jako złożonej formy narracyjnej) przez przeważające grono krytyków artystycznych oraz akademików. Szczególnie znaczącą wydaje się swoista nieobecność (lub w najlepszym przypadku marginalna obecność) komiksu w refleksji historyków sztuki. Choć – jak później będziemy mogli zauważyć – tendencja ta, w dużej mierze za sprawą artystek komikсовых, zdaje się być w odwrocie.

Gdzie były artystki polskiego komiksu?

„Trochę mało jest między nami kobiet, jakby!”. To znane z relacji środowiska komikсового słowa Janusza Christy, wypowiedziane do kolegów przy okazji

12 Dominik Szczęśniak, „Grzebiąc pod ziemią 5: podziemie w Polsce,” *Ziniol. Kwartalnik kultury komikсовой* nr 7 (2009): 53.

13 Sikorski, „Atutem komiksu jest różnorodność”.

jednego z pierwszych krakowskich spotkań komiksowych¹⁴. Słowa znaczące, biorąc pod uwagę, że do końca wieku XX trudno właściwie mówić o kobiecej reprezentacji w komiksie. Sytuacja komiksu kobiecego oraz feministycznego – ale też statusu komiksu w ogóle – wyglądała zdecydowanie lepiej w Europie Zachodniej oraz w Stanach Zjednoczonych, gdzie pod wpływem ruchów kontrkulturowych oraz drugiej fali feminizmu (w tym takich ruchów, jak Women's Liberation) zaczęły powstawać pierwsze feministyczne antologie komiksowe. We Francji drogę komiksowi kobiecemu otworzyła Claire Bretécher, która już w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku, współpracując z pismem „Pilote”, publikowała swoje cykle *Les Frustrés* (1973–1981), ukazując frustracje klasy średniej, a także presję wynikającą ze społecznie nakładanych ról płciowych. W latach siedemdziesiątych XX wieku, funkcjonował feministyczny magazyn komiksowy „Ah! Nana”, na łamach którego publikowała swoje prace m.in. Chantal Montellier¹⁵ – rysownicza i aktywistka feministyczna. W Wielkiej Brytanii komiksy feministyczne zaczęły pojawiać się przede wszystkim za sprawą artystek undergroundowych. Tu należy wspomnieć kluczową rolę Suzy Varty, pomysłodawczyni oraz redaktorki antologii komiksowej *Heröine* (1978), która została w całości stworzona przez kobiety i stanowiła krok milowy dla powstania British Women's Comic Collective (1991)¹⁶. W Stanach Zjednoczonych, w 1970 roku ukazał się *one-shot* pt. *It Ain't Me, Babe*, redagowany przez Trinę Robbins i Barbarę 'Willy' Mendes. Okładka antologii – autorstwa Robbins – przedstawiała bohaterki z kreskówek (np. Olive Oyl, Little Lulu, Wonder Woman czy Mary Marvel) maszerujące z pięściami w górze, uwolnione od stereotypowych (służebnych) ról społecznych¹⁷.

14 Por. Maciej Parowski, „Trochę mało jest między nami kobiet, jakby,” *Zeszyty Komiksowe* nr 9 (2009): 46-47.

15 Montellier wraz Jeanne Puchol i Marie-Jo Bonnet w 2007 roku utworzyły stowarzyszenie Le prix Artémisia, odpowiedzialne za coroczne przyznawanie nagród dla komiksiarek za ich twórczość. Jak przyznaje sama Montellier: „Stowarzyszenie zrodziło się z pragnienia wspólnej pracy z innymi kobietami i zapewnienia im środków w postaci pewnej formy uznania na poziomie nagród”. Cyt. za Chantal Montellier: <https://www.montellier.org/chantal-montellier-76/> (30.05.2025).

16 Do dorobku artystki należy zaliczyć również liczne ziny, m.in. „Brass Lip”, który włączył do wywiadów muzykami i muzyczkami dyskurs feministyczny. Por. Gazz Blase, „Invisible women: the role of women in punk fanzine creation,” w: *Ripped, torn and cut: Pop, politics and punk fanzines from 1976*, red. Subcultures Network (Manchester: Manchester University Press, 2018), 72-88.

17 Alexxa Gotthardt, „The Irreverent, Feminist Comic Book That Fought Chauvinism,” *Artsy*, 05.02.2018, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-feminist-comic-book-broke-cartoon-industrys-boys-club> (28.05.2025).

W 1972 roku zawiązał się kolektyw *Wimmen's Comix*, wydający nieregularnie kolejne zeszyty *Wimmen's Comix* (1972–1992) z rotacyjnymi redaktorkami. Była to seria antologii, które skupiały nowe twórczynie i rysowniczkę demaskujące podwójne standardy społeczne oraz seksizm¹⁸. Dalej można wymienić: *Tits & Clits Comix* (1972–1987) – seria Lyn Chevli i Joyce Farmer omawiająca m.in. kwestie erotyki i praw reprodukcyjnych, *Abortion Eve* (1973) – darmowy zeszyt Chevli i Farmer o edukacji seksualnej oraz prawie aborcyjnym, czy nawiązująca do konwencji superbohaterskiej antologia *All Girl Thrills*, autorstwa Triny Robbins, Willy Mendes i Julie Wood (1971). To tylko kilka przykładów komiksów, które wprowadziły na europejski i amerykański rynek undergroundowy tematy emancypacji seksualnej, praw reprodukcyjnych, krytykę męskiej dominacji oraz społecznie utrwalanych stereotypów¹⁹.

W Polsce nic podobnego nie miało miejsca – system polityczny w okresie PRL-u, kontrola wydawnictw i brak politycznego fenomenu feminizmu w ówczesnym piśmiennictwie sprawiały, że kobiety rysujące komiksy – o ile w ogóle były – pozostawały na uboczu. Chlubnym wyjątkiem jest tu Szarlota Pawel (Eugenia Pawel-Kroll), odpowiedzialna za *Przygody Jonki*, *Jonka i Kleksa* oraz *Kubusia Piekielnego*. Swoją karierę komiksiarki zaczynała w „Świecie Młodych”, gdzie została następnie redaktorką graficzną. Przy czym nie można nie wspomnieć, że liczne grono miłośników komiksów nie uświadamiało sobie, kto tak naprawdę stoi za lubianymi historyjkami obrazkowymi. Było to widać przy okazji różnych spotkań czy wydarzeń okołokomiksowych, gdy fani *Jonki*, *Jonka i Kleksa* wypatrywali mężczyzny – Pawła Szarloty. I właściwie trudno powiedzieć, by było to czymś dziwnym, skoro Szarlota była w okresie PRL-u jedyną „znaczącą” na rynku kobietą rysującą komiksy. „Inicjał przy nazwisku Pawel (pierwszy opublikowany komiks twórczyni nie był podpisany pełnym imieniem) musiał oznaczać imię męskie. Stąd srogie (ale tylko początkowo) zawody podczas licznych spotkań autorskich, gdy wszyscy czekali na Pawła Szarlotę, a do pomieszczenia

18 Maren Williams, „She Changed Comics: Women in the Underground,” *Comic Book Legal Defense Fund*, 31.03.2017, <https://cbldef.org/2017/03/she-changed-comics-women-in-the-underground/> (28.05.2025).

19 Trzeba zaznaczyć, że pomimo działalności kobiet w podziemiu komiksowym, trudno mówić tu o gościnności undergroundowego środowiska dla rysowniczek. Zachodni i amerykański underground był silnie zdominowany przez mężczyzn oraz twórczość niejednokrotnie odznaczającą się seksizmem.

wchodziła kobieta”²⁰. Nietuzinkową pozostaje również późniejsza postać Aleksandry Czubek-Spanowicz, która zadebiutowała na scenie komiksowej w 1994 roku opowieścią *Miasto nocą*. To praca ważna, która zapewniła autorce nagrodę Grand Prix na V Ogólnopolskim Konwencie Twórców Komiksu w Łodzi. W latach dziewięćdziesiątych Spanowicz współpracowała z różnymi scenarzystami, m.in. z Jerzym Szyłakiem przy komiksie *Wampir*, który ukazał się w takich wydawnictwach, jak „Qrionum”, „Kelvin & Celsjusz” czy *Czas Komiksu – antologia*. Współpracowała również z Tomaszem Marciniakiem przy komiksie *Dekameron* czy Maciejem Andrysiakiem, z którym stworzyła serię komiksów *Bajki zdecydowanie nie dla dzieci*. Sama twórczość Spanowicz odznaczała się baśniową formą i dopracowaną grafiką. W końcu w 2007 roku ukazał się pierwszy indywidualny album Spanowicz zatytułowany *Buty*, inspirowany prozą Bolesława Leśmiana, za której scenariusz odpowiadał Szyłak.

Jeszcze do niedawna można by powiedzieć, że to tyle, jeżeli chodzi o obecność twórczyń na polskim rynku komiksowym. Do grona komiksiarek systematycznie publikujących plansze w okresie PRL-u (za sprawą przypadku) dołączyła w ostatnich latach Krystyna Wójcik. Na łamach wrocławskich „Wiadomości” ukazywał się m.in. jej cykl *Arsen Lupin przedstawia*. Cytując za Arturem Wabikiem, „[m]ożna przyjąć, że rozpoczyna on okres adaptacji literackich stanowiących trzon dorobku komiksowego Krystyny Wójcik”²¹. W „Wiadomościach” od 1971 roku zaczęła ukazywać się także komiksowa wersja *Trędowatej*, na łamach łódzkiego „Expressu Ilustrowanego” pojawiła się komiksowa adaptacja *Potopu* (1973–1975), natomiast od 1977 roku w społeczno-kulturalnym dwutygodniku „Kaman” zaczęła ukazywać się seria *Casanova – Pamiętniki*²². Według kwerendy przeprowadzonej przez Andrzeja Płatka w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie, we wrocławskich „Wiadomościach”, w dziale „Świat i obyczaje”, łącznie ukazały się sto czterdzieści trzy plansze”²³. Niezwykłe są też okoliczności odkrycia prac Wójcik dla współczesnych czytelników i czytelniczek. Na przełomie lat 2017/2018 zachowane po niej rękopisy i szkice trafiły w całości do utylizacji.

20 Michał Traczyk, *Komiks na świecie i w Polsce* (Bielsko-Biała: Wydawnictwo Dragon, 2016), 105.

21 Artur Wabik, „Krystyna Wójcik,” *Zeszyty Komiksowe* nr 35 (2023): 103.

22 Ta seria została współcześnie wznowiona w drugim tomie antologii *Z archiwum polskiego komiksu prasowego 1946-1988*, wydanego przez Klub Miłośników Starych Komiksów w 2010 roku.

23 Wabik, „Krystyna Wójcik...”, 106.

Tu nastąpił nagły zwrot, bowiem „[n]a pokryty śniegiem, wypełniony pracami i przedmiotami osobistymi Krystyny Wójcik, kontener budowlany, stojący przy ulicy Okrzei, natknął się wrocławski antykwariusz i kolekcjoner Wojciech Wolszyński”²⁴. Trudno określić jest dokładną skalę publikacji Wójcik, które ukazywały się wyłącznie w prasie regionalnej o ograniczonym zasięgu. Niemniej, cytując Wabika „[z] dostępnych opracowań i kwerend w archiwach wynika, że Krystyna Wójcik narysowała w latach 1971–1981 „łącznie pięćset pięć plansz komiksowych”²⁵. W 2022 roku część z nich została zakupiona przez Fundację Muzeum Komiksu. W tym samym roku komiksowe plansze tej artystki były prezentowane na wystawach w Krakowie, Wrocławiu, Poznaniu oraz Rzeszowie.

Odnosząc się do zauważanej aż do początku XXI wieku nieobecności kobiecych twórczyń komiksowych, powiedzieć trzeba też o swoistym niedoborze pierwszoplanowych postaci kobiecych czy dziewczęcych w komiksie. Karol i Paulina Haratykowie oraz Paweł Rams, w ramach analizy kobiecych wzorców w komiksie PRL-owskim, wskazują wprost:

[K]omiks w Peerelu był typowo męskim (a raczej chłopięcym) gatunkiem. Peerełowskie „kolorowe obrazki” były pisane przez mężczyzn z myślą o czytelnikach męskich. Ich akcję zogniskowano wokół „męskich” działań: harcerstwa w *Tytusie, Romku i A'Tomku*, obrony ojczyzny przed zagrożeniem zewnętrznym w *Kajko i Koszku*, czy też obrony przed zagrożeniem międzyplanetarnym (*Funky Koval*) lub przed zagrożeniem wewnętrznym (*Kapitan Żbik*). Świat peerelowskiego komiksu jest więc światem – w pełnym tego słowa znaczeniu – męskim (czy też chłopięcym). W świecie tym kobiety z pewnością nie odgrywają decydujących ról (a więc ról pierwszoplanowych)²⁶.

Podążając za obserwacjami tych autorów, można powiedzieć, że w komiksach z okresu PRL-u, a także późniejszych, z lat dziewięćdziesiątych XX wieku, kobiety występowały jedynie w mało zajmujących rolach: matek, żon, kochanek lub, idąc tropem Marka Turka, starych dewotek.

24 Wabik, „Krystyna Wójcik...”, 105.

25 Wabik, „Krystyna Wójcik...”, 106.

26 Karol Haratyk, Paulina Haratyk, Paweł Rams, „Towarzyski, żony i kochanki : wizerunek kobiety w komiksie peerelowskim,” w: *Kobiety w społeczeństwie polskim*, red. Alicja Pałęcka, Helena Szczodry, Marta Warat (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011), 188.

Fanatyczne dewotki: wiecznie niezadowolone, narzekające na wszystko i wszystkich, są prawie wszędzie, od komiksów humorystycznych takich jak *Jeż Jerzy* (na ławeczce w parku) poprzez komiksy „obyczajowe” typu *Osiedle Swoboda* (w kościele, w oknach kamienic) aż do cyberpunku (*Straine. Dystrykt Galicja* - tajemnicza sekta, kryjąca się we wnętrzu Kościoła Mariackiego, czekająca na swój czas)²⁷.

Jeszcze w 2005 roku Turek pisał, że wszelkiego rodzaju staruszki, czy to jako dewotki, czy jako manipulatorki bądź ofiary losu, to szczególny typ komiksowej bohaterki, który „wydaje się być polskim *spécialité de la maison*”²⁸.

Trudno nie wspomnieć też o problemie bardzo powierzchownego traktowania kobiecej seksualności, poprzez sprowadzanie kobiet właściwie do funkcji obiektu erotycznego. Znaczącym jest fakt, że pierwszej analizy portretowania kobiet w komiksie podjął się Szytak w pracy *Komiks i okolice pornografii* (1996), skoncentrowanej na ukazywaniu seksualności (w tym statusu oraz seksualności kobiet) w komiksach o zabarwieniu erotycznym²⁹. Zarówno w komiksie polskim, jak i zagranicznym, na rynku oficjalnym czy undergroundowym, można by mnożyć przykłady wykorzystywania kobiecych postaci do ucieleśniania mało wysublimowanych seksistowskich stereotypów. Cytując Piotra Sujkę, „dla wielu rysowników kobieta to ‘para gadających cyczków’, i to najlepiej małowólna, by cennego miejsca w kadrze dymkami nie zaśmiecała”³⁰.

W 2004 roku pewne zmiany mógł zapowiadać ostatni numer magazynu KKK, poświęcony właśnie tematyce kobiet w komiksie. Niestety większość opublikowanych prac koncentrowała się na *stricte* erotycznym wymiarze kobiecości w tej dziedzinie. Co również nie pozostaje bez znaczenia, do współtworzenia numeru „została zaproszona jedna kobieta – Dagmara Matuszak, współautorka komiksu otwierającego numer. Cała reszta sześćdziesięciostronicowej publikacji – zarówno część rysunkowa, jak i artykuły – jest autorstwa mężczyzn”³¹.

27 Marek Turek, „Babie, baby, babuleńki. Panie w podeszłym wieku w polskich komiksach,” *Zeszyty Komiksowe* nr 3 (2005): 65.

28 Turek, „Babcie, baby, babuleńki...,” 65.

29 Por. Jerzy Szytak, *Komiks i okolice pornografii: o seksualnych stereotypach w kulturze masowej* (Gdańsk: Wydawnictwo Akira, 1996).

30 Piotr Sujka, „Cycki zamiast dymków. Kilka uwag o obrazowaniu kobiet w komiksach,” *Zeszyty Komiksowe* nr 3 (2005): 62.

31 Kinga Kuczyńska, *Polski komiks kobiecy* (Warszawa: Timof Comics, 2012), 6.

Lepiej natomiast wyglądał marcowy numer „Zeszytów Komiksowych” z 2005 roku, który także został poświęcony kobietom w komiksach, oferując szerszy i bardziej złożony przegląd kobiecej (w tym feministycznej) twórczości zarówno w Polsce, jak i za granicą. Co kluczowe, do „Zeszytów Komiksowych” zaproszono silną reprezentację kobiet. Jak podkreślił we wstępie ówczesny redaktor magazynu, Michał Błażejczyk, „niemożliwe jest mówienie o kobietach w komiksie w czysto męskim gronie”³². Taka deklaracja mogła nieść nadzieję na daleko idące zmiany w kwestii reprezentowania kobiecych bohaterek komiksowych, jednak Kinga Kuczyńska jeszcze w 2012 roku pisała, że nieśmiertelnym tematem wojen rysowniczych pozostaje „goła baba”³³.

Komiksowe her historie

W marcu 2008 roku, na manifestacji organizowanej przez środowiska feministyczne, Edyta Bystron pojawiła się z transparentem, który głosił „Dziewczyny też rysują komiksy!” (DTRK). W 2010 roku, nakładem Stowarzyszenia Arteria, ukazała się antologia pod tym samym tytułem, która w roku 2011 doczekała się drugiego tomu. Cały projekt wydawniczy był współfinansowany ze środków programu „Młodość w Działaniu”. Działające od 2009 roku stowarzyszenie Arteria zapraszało w ramach organizowanych przez siebie warsztatów młode pokolenia artystek i rysowniczek do wyrażania swojego głosu właśnie za pomocą twórczości komiksowej. Powstałe antologie stanowiły nie tylko owoc wspólnej pracy, ale też punkt wyjścia do angażowania się w różnego rodzaju wydarzenia edukacyjno-aktywistyczne. Artystki zorganizowały wokół antologii kilka wystaw (prezentujących panele komiksowe), które towarzyszyły m.in. kampanii „Stop przemoc wobec kobiet” oraz otwarciu nowej siedziby kolektywu UFA w Warszawie³⁴. Mowa o komiksach, które przybrały formę narzędzia aktywizującego i feminizującego dyskusję w tematach stereotypizacji, obecności oraz roli kobiet na rynku komiksowym.

Projekt jest odpowiedzią na niedoreprezentowanie kobiet w obrębie sztuki komiksowej. Komiks uważany jest za domenę mężczyzn. Aby zmienić tę sytuację,

32 Michał Błażejczyk, „Wstęp redakcyjny”, *Zeszyty Komiksowe* nr 3 (2005): 2.

33 Kuczyńska, *Polski komiks kobiecy...*, 5.

34 Stowarzyszenie Arteria, 24.11.2010, <https://dziewczynytezrysujakomiksy.blogspot.com/2010/11/wystawa-dziewczyny-tez-rysujakomiksy-i.html> (29.03.2025).

zachęcamy dziewczyny do wyrażania się poprzez sztukę komiksową zapraszając je na warsztaty oraz promując powstałe w ich rezultacie prace artystyczne. Pierwsza edycja DTRK odbyła się w 2010 roku, kolejna w 2011 roku. W ramach obu edycji w warsztatach komiksowych, sitodruku, tworzenia zinów i tworzenia szablonów wzięło udział 36 dziewczyn. Powstały dwie wystawy oraz wydane zostały dwie publikacje poprojektowe³⁵.

Podobnie jak nieprzypadkowy jest związek Manify z 2008 roku z powstaniem antologii DTRK, tak samo nieprzypadkowy jest związek protestów kobiet z 2020 roku z pojawieniem się kolejnych projektów komiksowych: *Opowieści aborcyjnych* Beaty Rojek i Soni Sobiech³⁶ oraz antologii *Własnym głosem. Historie aborcyjne* pod redakcją Marty Falkowskiej. Gdy decyzją Trybunału Konstytucyjnego uznano, iż aborcja dokonana z „przestanek embriopatologicznych” narusza konstytucyjną zasadę ochrony życia, kobieca część polskiej sceny komiksowej postanowiła odpowiedzieć w najoczywistszy dla siebie sposób – w sposób twórczy. Niemal równocześnie powstały dwie wyżej wspomniane antologie. Zarówno *Opowieści aborcyjne*, jak i *Własnym głosem. Historie aborcyjne* stanowią zbiór niezwykle intymnych, komiksowych opowieści kobiet, które zdecydowały się na aborcję. „To bardzo osobiste, jednostkowe przeżycia, a bohaterki różni motywacja, status społeczny i otoczenie. Ale znajdujemy tu punkty wspólne: powszechny strach przed konsekwencjami prawnymi, zмова milczenia i ogromna pomoc niesiona przez inne kobiety”³⁷.

Omawiane komiksy obrazują codzienną rzeczywistość kobiet, często depresyjną, opresyjną i represyjną. *Opowieści aborcyjne* powstały na podstawie relacji pięciu kobiet, które anonimowo podzieliły się swoimi historiami z autorkami. Rojek i Sobiech przekuły te trudne nieraz doświadczenia w komiksowe dzieło, które w swojej poetyckiej wrażliwości miesza jawę ze snem, dosłowność z symbolem, w łagodnym, równym rytmie, który pozwala czytelnikom i czytelniczkom wsłuchać się w głosy bohaterek. Każda z tych historii ukazuje szerokie spektrum emocji i przeżyć, które towarzyszyły każdej z kobiet: „Od bolesnej straty, po ulgę, od poczucia wsparcia i bezpieczeństwa po duszną atmosferę zaszczu-

35 Arteria, <https://art-eria.pl/projekty/> (29.03.2025).

36 Beata Rojek, Sonia Sobiech, *Opowieści aborcyjne* (Poznań: Centrala, 2024).

37 Sylwia Kaźmierczak, „Wsłuchajmy się w lekcję siostrzeństwa. Recenzja komiksu *Opowieści aborcyjne*,” *Nerdheim*, 18.07.2022, <https://nerdheim.pl/post/recenzja-komiksu-opowieści-aborcyjne/> (29.03.2025).

cia”³⁸. Marta Niedźwiecka określa *Opowieści aborcyjne* mianem zapisu „czarnej skrzynki” polskiej kobiety. Są one „[z]apisem jej traum, dramatów i wyborów, precyzyjnie wpisanych w dynamikę przemocy obecnej w społeczeństwie”³⁹. W istocie, to komiks prezentujący całe spektrum problemów, jak brak edukacji seksualnej, warunki ekonomiczne, utrudniony dostęp do usług zdrowotnych, przemoc, dyskryminacja, co umożliwia niemal kompleksowe ujęcie i wszystkie odcienie poruszanego tematu aborcji.

Podobny wielogłos otrzymujemy w drugiej pozycji *Własnym głosem. Herstorie aborcyjne*, która jest projektem niekomercyjnym, powstałym dzięki zbiórce na platformie Kickstarter. Całość zysków płynąca ze sprzedaży została przeznaczona na rzecz organizacji pomagającej w bezpiecznych zabiegach przerywania ciąży. Jak wskazuje sam termin „herstorie”, jest to próba opowiedzenia historii z perspektywy feministycznej, kobiecej, z perspektywy dekonstruującej zastane (męskie) wzorce relacjonowania wydarzeń (politycznych, społecznych, kulturowych). Sam termin „herstorie” został ukuty w ramach drugiej fali feminizmu, w latach siedemdziesiątych XX wieku, gdy dostrzeżono nagłą potrzebę dekonstrukcji tradycyjnych wzorców opisywania historii, które pomijały (i wciąż pomijają) udział kobiet⁴⁰. Zacytujmy Lucynę Marzec zauważającą, że:

Herstoria to nie tylko akt dopisania rozdziału o kobietach do historii powszechnej, ale przede wszystkim gest polityczny, ideowy, wyrastający z modernistycznego przekonania o możliwości emancypacji jednostki i grupy, gest otwarcia na przeszłość i osadzenie w teraźniejszości wszystkich tych, których miejsce w historii było na marginesie⁴¹.

Własnym głosem to komiks, który oferuje nam swoisty przekrój indywidualnych opowieści, sukcesywnie uciszanych, które miały szansę wybrzmieć jedynie na grupach pomocowych. To właśnie te opowieści zostały zebrane i przełożone (za zgodą opowiadających kobiet) na język komiksu.

38 Wydawnictwo Centrala, „Opowieści Aborcyjne.” (opis), 17.05.2024, <http://centrala.org.uk/pl/opowiesci-aborcyjne/> (27.03.2025).

39 Blurb Marty Niedźwieckiej na okładce *Opowieści aborcyjnych*.

40 W Polsce tę historyczną „lukę” stara się uzupełniać internetowa baza wiedzy – Archiwum Historii Kobiet <http://www.herstorie.pl/> (29.03.2025).

41 Lucyna Marzec, „Historia żywa, nie jedna, nie zawsze prawdziwa,” *Czas Kultury* nr 5 (2010): 37.

Autorki komiksów obalają pewne mity, na przykład ten o syndromie poaborcyjnym albo o tym, że ciąża będąca wynikiem gwałtu może zostać bez problemu usunięta. Zmieniają też język, w jakim mówi się o aborcji, normalizując ją i opisując jako zwykły zabieg medyczny. Posępny ton antologii jest nieco równoważony fantastycznymi fragmentami ukazującymi siłę siostrzeństwa i kobiecej solidarności⁴².

Tu trzeba podkreślić, że *Własnym głosem* była jedną z bardziej oczekiwanych pozycji na polskim rynku, bowiem obiecywała nie tylko głębokie i złożone historie, ale również komiksową górną półkę w kategorii rysunkowej. Jak szybko się okazało, obietnice te zostały spełnione. Co charakterystyczne, w zbiorze ukazał się także osobny rozdział poświęcony historii dostępu do aborcji w Polsce na przestrzeni lat.

Trudno właściwie nie zauważyć, że tym, co wyróżnia komiksową twórczość kobiet, są wątki autobiograficzne, w których (bardziej bądź mniej bezpośrednio) autorki ujawniają niezgodę na odgórnie narzucone role społeczne i codzienność funkcjonowania w kulturze patriarchalnej. Przy tej okazji warto przypomnieć znaczenie kobiecych tekstów autobiograficznych na płaszczyźnie feministycznie ukierunkowanych badań krytycznoliterackich (silnie związanych z ustaleniami drugiej fali feminizmu). Rozwijanie badań nad tekstami autobiograficznymi oraz popularyzacja praktyk autobiografizowania miały na celu sukcesywne rozmontowywanie zobiektywizowanych i neutralizowanych płciowo dyskursów naukowych, artystycznych i filozoficznych. Wypracowywanie własnej pozycji wypowiedziania się – czy, jak powiedziała by Donna Haraway, własnego usytuowania – okazało się kluczowe dla przełamywania męskiego monopolu na twórczość komiksową. Szlaki w tej dziedzinie przetarła Anna Krztoń, która w 2018 roku z impetem wkroczyła na oficjalny rynek komiksowy pracą *Weź się w garść*⁴³. To szczerza i pełna subtelności opowieść, poruszająca tematy związane z dorastaniem, relacjami międzyludzkimi, wewnętrznymi zmaganiem oraz oczekiwaniami społecznymi wobec dorastającej dziewczyny w latach dziewięćdziesiątych, a później wobec dorosłej kobiety. Krztoń nie boi poruszać się tabuizowanych tematów, jak lęk, depresja, seksualność czy niedopasowanie

42 Sylwia Kaźmierczak, „Artystki w służbie kobietom. Recenzja komiksu *Własnym głosem. Historie aborcyjne*,” *Nerdheim*, 19.01.2024, <https://nerdheim.pl/post/recenzja-komiksu-wlasnym-glosem/> (27.03.2025).

43 Anna Krztoń, *Weź się w garść* (Warszawa: Wydawnictwo Komiksowe, 2018).

społeczne. To komiks, który można określić jako swoistą (autoterapeutyczną) próbę przepracowania traum z przeszłości. Znakiem rozpoznawczym tej rysowniczkii jest jej styl graficzny – grube linie tuszu, które przywodzą na myśl twórczość undergroundową, przedstawienie postaci w sposób realistyczny, choć bez dbałości o kształty anatomiczne. Dzięki temu, z prezentowanymi postaciami – Anną, Asią i Igą – łatwo się utożsamić, jak również z codzienną prozą ich życia, na którą składa się całe spektrum problemów (tożsamościowych, psychicznych, rodzinnych, międzyludzkich etc.).

Przykłady obyczajowych, autobiograficznych powieści obrazkowych, które wyszły spod rąk kobiet, można mnożyć. Wymieniając choć kilka, wspomnijmy o pracach Falauke, jak *Czy wszystko smakuje?*⁴⁴, która opowiada o rzeczywistości pracowniczki segmentu gastronomicznego, a także o Kasi Mazur i jej komiksie *Zamaskowana. Z pamiętnika autystki*⁴⁵, który rozkłada na części pierwsze codzienne trudności osoby (kobiety) zmagającej się z autyzmem (*meltdowny*, *shutdowny*, życie w rodzinie dysfunkcyjnej, relacja z własnym ciałem). Trudno nie wspomnieć przy tej okazji o Edycie Bystron i jej licznych pracach (najczęściej krótkich formach) o charakterze społeczno-krytycznym, jak na przykład *Konflikt*⁴⁶, który stał się swoistym manifestem autorki. Praca składa się z kilkunastu historii, zaprezentowanych w bardzo „szkicowym”, minimalistycznym, zinowym stylu i podejmujących szereg niewygodnych tematów (naruszanie praw zwierząt, mobbing, seksizm, przemoc domowa, społeczno-ekonomiczne niesprawiedliwości), które wyrwają czytelnika ze strefy komfortu. To przykład komiksu zaangażowanego, w którym Bystron dzieli się własnym światopoglądem i który sam w sobie może stać się tematem konfliktu. Innym przykładem jej twórczości jest zin *Co Ci się stało w twarz?*, który porusza zagadnienie starzenia się z perspektywy dojrzałej kobiety i w kontekście narzucanych norm oraz stereotypów dotyczących (pożądanego) kobiecego wyglądu. To komiks dekonstruujący wszechobecne, szkodliwe i odrealnione wzorce, w ramach którego dochodzi do zderzenia się haseł oraz sloganów prasowych z krytycznymi refleksjami autorki oraz zasłyszczanymi opowieściami innych kobiet.

44 Falauke, *Czy wszystko smakuje?* (Warszawa: Kultura Gniewu, 2023).

45 Kasia Mazur, *Zamaskowana. Z pamiętnika autystki* (Warszawa: Kultura Gniewu, 2024).

46 Edyta Bystron, *Konflikt* (Szczecin: Wydawnictwo Granda, 2021).

Wszystkie wspomniane prace stanowią przykłady swoistych herstorii, pełnych wzlotów, upadków, słabości, siły i inspiracji. Każda z nich uzupełnia rynek komiksowy o kobiecą (niejednorodną, nieschematyczną) perspektywę, dotychczas nieobecną, czy to na rynku undergroundowym, czy oficjalnym. To już nie drugoplanowe role wspierające męskich bohaterów, nie „gołe baby” czy stare dewotki, ale angażujące postaci kobiece, odnajdujące swój głos, zaznaczające własną obecność, ożywające dzięki artystkom, które przepisują swoje osobiste historie na kartach komiksów.

Podsumowanie. W stronę nowego postrzegania komiksu i komiksiarek?

W 2024 roku, w ramach 35. edycji Międzynarodowego Festiwalu Komiksów i Gier w Łodzi, odbyło się spotkanie z debiutującymi autorkami komiksowymi: Anną Zalewską, Zuzanną Podporą, Zuzanną Dulińską, Beatą Pytko, Zofią Karabelą – które poprowadziła (nieprzypadkowo) Anna Krztoń. Wspólnym elementem dla tych niezwykle zróżnicowanych komiksów są kobiece i queerowe bohaterki. Jak skomentowała w trakcie spotkania Beata Pytko, męskich postaci komiksowych jest już wystarczająco dużo, teraz pora na resztę. Wystarczy też rzut oka na biogramy artystek, by znaleźć ich wspólny mianownik – wykształcenie artystyczne. Debiutancki komiks Zalewskiej *Wyżej niż kondory* powstał w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w Pracowni Projektowania Gier i Komiksów. W tej samej pracowni swoje pierwsze komiksy tworzyły Podpora (*Nawiedzona spółka: Przygody poza ciałem*) oraz Dulińska (*Notatki spod poduszki*). Karabel to z kolei absolwentka gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych, która ukończyła również kierunek *Graphic storytelling* w LUCA School of Arts w Brukseli. Wyjątkiem jest Pytko, która uciekła od architektury, by znaleźć spełnienie w komiksie.

Tym samym, na niespotykaną dotychczas skalę, proces tworzenia komiksu w Polsce zostaje zespolony z instytucjonalną ścieżką kształcenia artystycznego, stając się częścią programu naukowego, a jego końcowy kształt przybiera formę pracy dyplomowej, niejednokrotnie również cenionej na rynku komiksowym. Na uczelniach pojawiają się pracownie komiksowe: wspomniana warszawska Pracownia Projektowania Gier i Komiksów, a także Pracownia Komiksu w Instytucie Sztuk Plastycznych na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, Pracownia Ilustracji, Komiksu i Preprodukcji Gier i Filmów w łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych czy VII Pracownia Grafiki – Komiks i Powieść Graficzna na UAP w Po-

znaniu. Trudno nie zauważyć przy tej okazji również powstawania specjalnych przestrzeni wystawienniczych oraz fundacji, skoncentrowanych *stricto* na sztuce komiksowej, jak Fundacja Muzeum Komiksu w Krakowie, Centrum Komiksu i Narracji Interaktywnej w Łodzi czy Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego w Warszawie. To ostatnie miejsce prezentuje szereg stałych oraz czasowych wystaw komiksowych, od (męskich) klasyków, po (kobiece) debiuty.

Czy w polskim kontekście możemy powiedzieć o wpływie twórczości artystek komiksowych na redefinicję samego komiksu pod kątem jego formy, treści i artystycznego statusu? Wydaje się, że inne podsumowanie jest niemożliwe. W dużej mierze właśnie za sprawą twórczości kobiet komiksowe medium zdaje się być bardziej pojemne, zdolne pomieścić pluralistyczne narracje oraz głębokie, wielowymiarowe przekazy i głosy dotychczas niesłyszane. Rola kobiet jest też szczególnie widoczna w upowszechnianiu i promowaniu komiksu jako formy artystycznej – to kobiety stanowią większą część w akademickich pracowniach komiksowych, czynią z komiksu tematy prac dyplomowych, prezentując szeroką gamę stylów, możliwości eksperymentowania ze strukturą narracyjną i językiem wizualnym. Można powiedzieć, że zaznaczając własną obecność na rynku komiksowym, kobiety coraz odważniej zaznaczają też obecność komiksu w środowisku artystycznym. Akcentują swoją pozycję komiksiarek oraz artystek, proponując przy tym nową perspektywę, nowe postrzeganie oraz możliwości doświadczenia komiksu jako artystycznego i angażującego medium wizualno-narracyjnego.

Bibliografia

Arteria, <https://art-eria.pl/projekty/> (29.03.2025).

Arteria, 24.11.2010, <https://dziewczyntezyrasyjakomiksy.blogspot.com/2010/11/wystawa-dziewczyny-tez-rysuj-a-komiksy-i.html> (29.03.2025).

Birek, Wojciech. *Z teorii i praktyki komiksu. Propozycje i obserwacje*. Poznań: Wydawnictwo Centrala, 2014.

Błażejczyk, Michał. „Wstęp redakcyjny.” *Zeszyty Komiksowe* nr 3 (2005): 2.

Frąckiewicz, Sebastian. „Bardzo krótka historia polskiego komiksu”, Goethe Institut, 2014, <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/lit/plc/20855568.html> (29.03.2025).

Gotthardt, Alexxa. „The Irreverent, Feminist Comic Book That Fought Chauvinism.” Artsy, 05.02.2018, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-feminist-comic-book-broke-cartoon-industrys-boys-club> (28.05.2025).

Haratyk, Karol. Haratyk, Paulina. Rams, Paweł. „Towarzyszki, żony i kochanki : wizerunek kobiety w komiksie peerelowskim.” W: *Kobiety w społeczeństwie polskim*, red. Alicja Pałęcka, Helena Szczodry, Marta Warat, 171-192. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.

Kaźmierczak, Sylwia. „Artystki w służbie kobietom. Recenzja komiksu *Własnym głosem. Historie aborcyjne*.” *Nerdheim*, 19.01.2024, <https://nerdheim.pl/post/recenzja-komiksu-wlasnym-glosem/> (27.03.2025).

Kaźmierczak, Sylwia. „Wysłuchajmy się w lekcję siostrzeństwa. Recenzja komiksu *Opowieści aborcyjne*.” *Nerdheim*, 18.07.2022, <https://nerdheim.pl/post/recenzja-komiksu-opowieści-aborcyjne/> (29.03.2025).

Kuczyńska, Kinga. *Polski komiks kobiecy*. Warszawa: Timof Comics, 2012.

Marzec, Lucyna. „Historia żywa, nie jedna, nie zawsze prawdziwa.” *Czas Kultury* nr 5 (2010): 34-43.

Sikorski, Tomasz. „Atutem komiksu jest różnorodność.” (*Prasa Powiatowa* 17, 18/164), *Gazeta Wyborcza*, (18) 2024, <https://powiat.poznan.pl/wp-content/uploads/2024/12/prasowa-do-internetu-nr-18-2024.pdf> (29.03.2025), s. 3.

Sujka, Piotr. „Cycki zamiast dymków. Kilka uwag o obrazowaniu kobiet w komiksach.” *Zeszyty Komiksowe* nr 3 (2005): 62-64.

Szczeniak, Dominik. „Grzebiąc pod ziemią 5: podziemie w Polsce.” *Ziniol. Kwartalnik kultury komiksowej* nr 7 (2009): 49-55.

Traczyk, Michał. *Komiks na świecie i w Polsce*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Dragon, 2016.

Traczyk, Michał. „Art Spiegelman: Maus. Opowieść ocalałego.” W: *Powieści graficzne. Leksykon*, red. Sebastian Jakub Konefał, 224-225. Warszawa: Timof Comics, 2015.

Turek, Marek, „Babie, baby, babuleńki. Panie w podeszłym wieku w polskich komiksach.” *Zeszyty Komiksowe* nr 3 (2005): 65.

Wabik, Artur. „Krystyna Wójcik.” *Zeszyty Komiksowe* nr 35 (2023): 103-107.

Williams, Maren. „She Changed Comics: Women in the Underground.” *Comic Book Legal Defense Fund*, 31.03.2017, <https://cblddf.org/2017/03/she-changed-comics-women-in-the-underground/> (28.05.2025).

Dagmara Rode

Uniwersytet Łódzki

University of Lodz

Feministyczna badaczka filmu i mediów i aktywistka, adiunktka w Katedrze Informatologii i Bibliologii Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka książki o twórczości Dereka Jarmana oraz artykułów i rozdziałów na temat sztuki feministycznej, aktywizmu feministycznego, filmu dokumentalnego, filmu eksperymentalnego i sztuki wideo. Jej bieżące zainteresowania badawcze koncentrują się wokół problematyki proaborcyjnego aktywizmu medialnego. Członkini anarchofeministycznego kolektywu Manifa Łódź.

#sprzeciwpolek: animacja dla (prawa do) aborcji

Abstrakt

Sztuka feministyczna i, szerzej, sztuka kobiet, często powstaje na marginesie świata sztuki, nierzadko w kontekście działań aktywistycznych. Równie często zdarza się, że nie staje się ona przedmiotem badawczej uwagi ani nie trafia do archiwum. Celem niniejszego artykułu jest włączenie w refleksję nad polską sztuką feministyczną zbiorowej animowanej realizacji *#sprzeciwpolek*, która powstała jako spontaniczna, artystyczna odpowiedź na zaostrzający zakaz aborcji wyrok Trybunału Konstytucyjnego z 22 października 2020. Animacja analizowana jest pod kątem pojawiających się w niej dyskursów okołoborcyjnych oraz sposobów reprezentowania aborcji, w jakie jest uwikłana. Obrazy i język, którymi operuje *#sprzeciwpolek*, dalekie są nie tylko od antyaborcyjnej propagandy, ale i głównonurtowych reprezentacji aborcji. Komunikują różne emocje (strach, bezsilność, wściekłość, smutek) i odwołują się do różnych cielesnych doświadczeń. Tym samym łączą odmienne sposoby mówienia o przerywaniu ciąży, budując wielogłosową, emocjonalnie nacechowaną wypowiedź. Artykułują również potrzebę bycia razem i wzajemnej pomocy. Zakończenie tekstu proponuje, odwołując się do koncepcji afektywnej solidarności Clare Hemmings, sposób odczytania *#sprzeciwpolek* jako pracy feministycznej.

Słowa kluczowe: *#sprzeciwpolek*, sztuka feministyczna, animacja zaangażowana społecznie, aktywizm feministyczny, aborcja

#sprzeciwpolek: Animation for the (Right to) Abortion

Abstract

Feminist art, and women's art more broadly, is frequently produced on the margins of the art world, often in the context of activist work. Just as often, it fails to receive scholarly attention or find its way into the archives. This article aims to incorporate the collective animation *#sprzeciwpolek* into reflections on Polish feminist art. Created as a spontaneous artistic response to the Constitutional Tribunal's ruling of October 22, 2020 that tightened the ban on abortion, the animation is analysed in terms of the discourses surrounding abortion that it contains, as well as the ways of representing abortion with which it is entangled. The images and language employed in *#sprzeciwpolek* differ from both anti-abortion propaganda and mainstream representations of abortion. They convey a range of emotions (fear, powerlessness, rage, sadness) and refer to various bodily experiences. They bring together diverse ways of talking about abortion, creating a multi-voiced, emotionally charged statement. They also articulate the need to stand together and to support each other. The conclusion proposes reading *#sprzeciwpolek* as a feminist work by drawing on Clare Hemmings' concept of affective solidarity.

Keywords: *#sprzeciwpolek*, feminist art, socially engaged animation, feminist activism, abortion

#sprzeciwpolek: animacja dla (prawa do) aborcji

Dagmara Rode

Uniwersytet Łódzki

ORCID 0000-0002-7339-9492

Zeszyty Artystyczne

nr 1 (47)/2025, s. 96–114

DOI 10.48239/ISSN123266824705

Oczywistością jest dziś stwierdzenie, że historia sztuki kobiet i sztuki feministycznej pełna jest luk – dzieł i artystek zapomnianych, nieobecnych w pamięci i w archiwach. Prace tworzone na marginesie, kontestujące funkcjonowanie (patriarchalnego) art establishmentu, często uwikłane w polityczną doraźność i wyrastające z praktyk ruchu feministycznego, nieopisane i nieudokumentowane, nierzadko na marginesie pozostają. Ich efemeryczny, podporządkowany aktywistycznym celom charakter utrudnia odnalezienie ich po latach, skontekstualizowanie i wpisanie w historyczną opowieść o feministycznych działaniach w obszarze sztuki i ruchów społecznych. Stąd zamysł niniejszego artykułu, którego intencją jest włączenie w refleksję o sztuce feministycznej jednej z realizacji artystycznych powstałych jako spontaniczne odpowiedzi na wyrok Trybunału Konstytucyjnego z 22 października 2020 roku, który uznał niekonstytucyjność jednej z trzech przesłanek wykonywania legalnej aborcji¹.

Będąca przedmiotem mojego zainteresowania animacja *#sprzeciwpolek* to powstała w niezwykle krótkim czasie – 48 godzin – praca zbiorowa, zrealizowana przez 49 osób związanych z Katedrą Animacji Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi². Zaczęło się od postu Weroniki

1 Informacje o innych artystycznych wyrazach sprzeciwu, odnotowane „na gorąco” (po czterech dniach protestów) można znaleźć w tekście: Julia Właszczyk, Strajk Kobiet: Artyści, którzy wspierają protesty, *Vogue*, 26.10.2020, <https://www.vogue.pl/a/strajk-kobiet-artysci-ktorzy-wspieraja-protesty> (2.02.2025).

2 W informacjach towarzyszących upowszechnianiu pracy w mediach społecznościowych można było przeczytać, że to realizacja studentek i studentów. Wśród wymienionych autorek i autorów można jednak znaleźć także osoby związane z Katedrą Animacji w innym charakterze (kadra Szkoły Filmowej oraz absolwentki). Osoby wymienione jako animatorki i animatorzy to: Kasia Adamkiewicz, Weronika Althamer, Marcin Arcimowicz, Julia Benedyktowicz, Ala Błaszczczyńska, Klaudia Bochniak,

Szamy w facebookowej grupie, który przyciągnął uwagę kilkudziesięciu osób. Na spotkaniu *online* ustalono zasady współpracy, następnie zaś wymieniano się informacjami o wybranych przez siebie hasłach, aby uniknąć powtórzeń. Obyło się bez dłuższych dyskusji o bieżącej sytuacji czy aborcji w ogóle – uczestników i uczestniczki połączyły silne emocje i potrzeba bycia razem³. W opisie produkcji autorki i autorzy deklarują:

Poruszeni i załamani sytuacją w naszym kraju, my, grupa studentek i studentów katedry animacji Łódzkiej Szkoły Filmowej postanowiliśmy działać. Wyrażamy zdecydowany sprzeciw wobec wydarzeń ostatnich dni, kiedy to w tym wyjątkowo trudnym dla wszystkich pandemicznym okresie przepchnięty został tak haniebny wyrok ograniczający w Polsce prawo do aborcji z uwagi na ciężką wadę płodu. Wiemy, że wiele i wielu z nas się teraz boi – chcemy więc wyrazić jedność w słusznej sprawie. Zamiast stawiać kolejne mury, pragniemy budować coś ludzkiego. Mamy nadzieję, że przyczynimy się do przechylenia tej szali. Zachęcamy wszystkie osoby ze środowisk artystycznych i nie tylko do wyrażania swojego sprzeciwu i odważnego działania, pomimo trudnego czasu. Bądźmy w tym razem⁴.

Interwencyjny charakter, wynikający z potrzeby natychmiastowej odpowiedzi na orzeczenie Trybunału Konstytucyjnego, odcisnął się na kształcie artystycznym realizacji. Nieco ponad ośmiominutowa animacja składa się z kilkudziesięciu krótkich segmentów, które spaja jako lejtmotyw obraz błyskawicy⁵ – znaku Ogólnopolskiego Strajku Kobiet, często wykorzystywanego podczas demonstracji w 2020 roku. Poszczególne części posługują się obrazami – najczęściej uproszczonymi i w dużym stopniu symbolicznymi – i krótkimi tekstami, które

Agnieszka Borowa, Zofia Dąbrowska, Ula Domańska, Asia Dudek, Natalia Durszewicz, Mateusz Frank, Asia Jasińska, Bogna Kowalczyk, Natalia Krawczuk, Beata Krzempek, Anita Kwiatkowska-Naqvi, Marta Magnuska, Kasia Małyшко, Julia Marchowska, Marta Michalik, Weronika Michel, Piotr Milczarek, Maria Nitek, Karina Paciorkowska, Ala Palechowska, Nikodem Płaczek, Zuzia Puszkarcz, Yelisaveta Py-smak, Szymon Ruczyński, Marcin Senderowicz, Kuba Siedlecki, Karolina Specht, Zuzanna Stach, Ola Szmida, Zuzanna Szor, Weronika Szyma, Sara Szymańska, Asia Trejter, Marcjanna Urbańska, Pola Włodarczyk, Paulina Ziółkowska, Izumi Yoshida, Bogusz Żelech, Kacha Bińko, Joanna Szlembarska, Maja Minic. Pracę zmontowała Natalia Spychała, a muzykę skomponował Pimon Lekler.

3 Wywiad badawczy z Zuzanną Szor, przeprowadzony przez autorkę 1.02.2025.

4 Sprzeciw Polek, „#sprzeciwpolek // #polish_women_resistance”, *YouTube*, 26.10.2025, https://www.youtube.com/watch?v=Vf_M18i2XUg (2.02.2025). Pisownia oryginalna.

5 Będąca symbolem OSK błyskawica została zaprojektowana przez graficzkę Olę Jasionowską, która ten wybór uzasadniała skojarzeniem ze znakiem ostrzeżenia. W roku 2020 pojawiły się zarzuty o czerpanie z imaginariusz nazistowski. W dyskusjach wymieniano szereg innych skojarzeń ze znakiem błyskawicy.

dobrze nadałyby się do wykrzyczenia podczas demonstracji lub wykorzystania na transparencie.

Już samo przeznaczenie pracy – zbiorowej wypowiedzi mającej wyrazić sprzeciw i zbudować wspólnotę osób podobnie myślących i czujących – podpowiada, by sytuować tę realizację wobec długiej tradycji filmów i wideo realizowanych przez feministyczne aktywistki jako narzędzia mobilizacji i organizacji ruchu. W przypadku *#sprzeciwupolek* jest to tym ciekawsze, że pomysł zrodził się wśród osób niekoniecznie związanych ze środowiskami aktywistycznymi; decyzja TK była tak bulwersująca, że reakcje na nią znacząco wykroczyły poza wcześniej funkcjonujące środowiska *pro-choice/pro-abo*⁶. Zgodnie z rozpoznaniem Ewy Majewskiej, która podkreśla rolę taktyk „słabego oporu”, wykorzystujących drobne, codzienne gesty w protestach przeciwko zakazowi aborcji⁷, osoby zaangażowane w tworzenie animacji sięgnęły po to, w czym się specjalizują⁸. Ten właśnie doraźny i wspólnotowy kształt działań pozwala moim zdaniem włączyć *#sprzeciwupolek* w rozważania o sztuce feministycznej, choć być może nie wszystkie autorki i nie wszyscy autorzy wideo zgodzą się z taką klasyfikacją.

Poszczególne sekwencje są bardzo zróżnicowane zarówno pod względem wykorzystanych technik animacyjnych, jak i sposobów podejścia do wyroku TK. W warstwie tekstowej i obrazowej pojawiają się elementy różnych dyskursów aborcyjnych. Nie składają się one na spójną i jednoznaczną wypowiedź, choć wyrażają, w intencji autorek i autorów, jedność w obliczu przerażającej rzeczywistości. Wielogłosowość animacji, wynikająca z wyartykułowania wielu odmiennych jednostkowych perspektyw, jest w świetle interpretacji feministycznej zaletą – *#sprzeciwupolek* nie ujednolica odpowiedzi na niesprawiedliwe prawo, ale pozwala na wypowiedzenie różnych stanowisk.

6 Używam tu obu określeń, by podkreślić zróżnicowanie ruchów na rzecz prawa i dostępu do aborcji. Określenie *pro-choice* sugeruje strategię odwołującą się przede wszystkim do praw człowieka i kategorii wyboru, zaś *pro-abo* – budowanie argumentacji w oparciu o doświadczenie, wpisywanie przerywania ciąży w dyskurs o zdrowiu i działaniu na rzecz dostępu, a także zapewnianie dostępu do aborcji w sytuacjach, w których jest ona nielegalna lub niedostępna.

7 Ewa Majewska, „Słaby opór i siła bezsilnych. #Czarnyprotest kobiet w Polsce 2016,” *Praktyka Teoretyczna*, 10.11.2016, <https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/ewa-majewska-saby-opor-i-sila-bezsilnych-czarnyprotest-kobiet-w-polsce-2016/> (2.02.2025).

8 Biorąc pod uwagę warunki epidemiczne, ta forma protestu była także bezpieczniejsza. Zob. Thomas Martinelli, „An animated resistance: How Polish filmmakers are using arts in defense of women's rights” (wywiad z Weroniką Szymą i Kariną Paciorkowską, *il manifesto. Global Edition*, 22.12.2020, <https://global.ilmanifesto.it/an-animated-resistance-how-polish-filmmakers-are-using-arts-in-defense-of-womens-rights> (2.02.2025).

W niniejszym artykule zamierzam przyrzeć się animacji #sprzeciwpolek pod kątem pojawiających się w niej sposobów reprezentowania aborcji oraz dyskursów okołaborcyjnych, w jakie jest uwikłana. W zakończeniu wskażę, odwołując się do koncepcji afektywnej solidarności Clare Hemmings, dlaczego #sprzeciwpolek jako całość można odczytywać jako pracę feministyczną. Zanim przejdę do analizy samej realizacji, zarysuję kontekst jej powstania oraz problematykę związaną z audiowizualnymi reprezentacjami aborcji.

Protesty przeciwko wyrokowi TK były jednymi z największych w potransformacyjnej historii Polski, jeśli spojrzymy na liczby osób uczestniczących w spontanicznych i nielegalnych z uwagi na pandemiczne ograniczenia demonstracjach. Rozlewały się w przestrzeniach mediów społecznościowych: transmisje wydarzeń ulicznych, udostępnienia newsów, nakładki na zdjęcia profilowe czy „strajkowe” obrazy w tle, wreszcie cyrkulujące niczym memy fotografie transparentów (często z elementami specyficznie polskiego *netlore'u*), podkreślające *continuum online/offline*, tak charakterystyczne dla cyfrowego feminizmu⁹. Wszystkie te działania miały wspólny rys: mimo pewnej karnawalizacji form protestów, wyrażały wściekłość i gniew. Nie bez kozery Ogólnopolski Strajk Kobiet rozpoczął demonstracje pod hasłem „Wypierdalać!”, które chwilę później zostało wyjaśnione w kategoriach programu politycznego¹⁰.

Wprowadzanie ustawy antyaborcyjnej w roku 1993¹¹ również zrodziło ruch protestu, z którego wyrósł szereg inicjatyw kształtującego się po przełomie

9 O continuum online/offline pisze w tekście poświęconym Czarnemu Protestowi Anna Nacher, zob. „#BlackProtest from the web to the streets and back: Feminist digital activism in Poland and narrative potential of the hashtag,” *European Journal of Women's Studies* 28 nr 2 (2021).

10 „Wypierdalać! to nie wulgaryzm, tylko program polityczny. Myślę, że to co widzimy na ulicach, pod kuriami biskupów, kościołami, domami polityków i polityczek pokazuje nie tylko nowy dyskurs, nowy język, ale radykalnie nowy paradygmat polityki. Niech nas nie myli często używana druga osoba liczby pojedynczej. Ten imperatyw skierowany jest do realnie obowiązującego obecnie w Polsce przemocowego systemu politycznego: do patriarchy, również jego łagodniejszej formy – paternalizmu. Nic już nie będzie takie jak dawniej. Wypierdalać!” Danuta Kuroń, Facebook, 25.10.20, [https://www.facebook.com/danuta.kuron/posts/pfbid0cNghLcZqRdrigs3aakQf9TLcrGv7YCw27SFW7KJXpEponiq1nGdYvuadAXNFvTBKl\(2.02.25\)](https://www.facebook.com/danuta.kuron/posts/pfbid0cNghLcZqRdrigs3aakQf9TLcrGv7YCw27SFW7KJXpEponiq1nGdYvuadAXNFvTBKl(2.02.25))

11 Źródła ustawy antyaborcyjnej oraz okoliczności jej wprowadzenia opisuje w brawurowej pracy *Aborcja i demokracja. Przeciw-historia Polski 1956-1993* Marcin Kościelniak; jej lektura pozwala przewartościować wiele powszechnie przyjętych sądów oraz symboli. Zob. Marcin Kościelniak, *Aborcja i demokracja. Przeciw-historia Polski 1956-1993* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2024).

1989 roku ruchu feministycznego. „Przegrana walka o język”¹² i ideologiczna przewaga katolickiej prawicy zepchnęły argumentację za prawem do aborcji do niszy, z której przez lata prób nie zdołała się wydostać. Zmiana, przynajmniej jeśli chodzi o masowość protestów, przyszła w roku 2016, kiedy na fali sprzeciwu wobec uznawanych za niedemokratyczne działań rządu Prawa i Sprawiedliwości, wzburzenie wywołał projekt zaostreżenia ustawy antyaborcyjnej. Czarny Protest i kolejne mobilizacje zwiastowały nie tylko pojawienie się nowych grup i organizacji feministycznych, ale i wprowadziły przerywanie ciąży jako temat publicznej dyskusji na innych niż dotychczas zasadach¹³. Wraz z konsekwentnymi działaniami aktywistek aborcyjnych¹⁴, protesty stanowiły żyzne podglebie materializujących się w ostatnich latach zmian w dyskursie.

Zmiany te widać było w roku 2020 na demonstracjach i w treściach rozprzestrzeniających się w mediach społecznościowych – aborcja była w nich dyskutowana za pomocą memów z ich skrótowością i prześmiewczością, osobistych historii i numeru do Aborcji bez Granic¹⁵, bez odwoływania się do teologicznych czy moralnych argumentów. Dobrze koresponduje to z charakterem animacji, którą będę poniżej analizować – jej poszczególne segmenty śmiało mogłyby pełnić funkcję mema¹⁶, a ona sama została zrealizowana z przeznaczeniem do udostępniania w social mediach. Dopiero później przyszła idea festiwalowej dystrybucji jako sposobu upowszechniania wiedzy o sytuacji w Polsce za granicą¹⁷.

12 Fraza, jaką Agnieszka Graff opisała antyaborcyjny dyskurs, który w latach 90. XX wieku zdominował polską sferę publiczną i który wyparł neutralną, medyczną terminologię na rzecz nacechowanych emocjonalnie określeń, personifikujących płód i oddzielających go od osoby w ciąży, a zabieg przerywania ciąży traktujących jak morderstwo. Zob. Agnieszka Graff, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym* (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2005).

13 Elżbieta Korolczuk, „Odzyskiwanie języka, czyli jak zmieniła się debata o aborcji w kontekście Czarnych Protestów i Strajków Kobiet,” w: *Bunt kobiet. Czarne Protesty i Strajki Kobiet*, red. Elżbieta Korolczuk, Beata Kowalska, Jennifer Ramme, Claudia Snochowska-Gonzalez (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2019).

14 Istotną zmianą w aktywizmie związanym z prawem i dostępem do aborcji jest znaczące zwiększenie intensywności i widoczności działań pomocowych, mających na celu ułatwienie dostępu do pozasystemowego przerywania ciąży. Zob. np. Krystyna Dzwonkowska-Godula, „Samopomoc i samoobsługa aborcyjna w czasach niepewności,” *Kultura i Społeczeństwo* 66 nr 1 (2022).

15 Organizacja parasolowa, skupiająca grupy pomagające osobom mieszkającym w Polsce w uzyskaniu dostępu do aborcji poza granicami kraju.

16 Poszczególne realizacje były także jako samodzielne wideo udostępniane przez autorów i autorki. Zob. Wywiad badawczy z Zuzanną Szor...

17 Wywiad badawczy z Zuzanną Szor...

Obrazy, którymi operuje *#sprzeciwpolek*, dalekie są nie tylko od antyaborcyjnej propagandy, ale i głównonurtowych reprezentacji aborcji. Aborcja bywa w tekstach audiowizualnych elementem przemilczanym, nieobecnym w narracji; jeśli się pojawia, to w sposób nieadekwatny i stygmatyzujący. Choć trudno oczywiście mówić o jednolitości przedstawień przerywania ciąży – są one silnie zależne od historycznego i kulturowego kontekstu – można wskazać kilka cech, które często owe reprezentacje charakteryzują¹⁸. Mają one charakter stygmatyzujący – aborcja wiązana/utożsamiana jest z grzechem i surowo karana (i to nawet wtedy, jeśli była jedynie jedną z rozważanych możliwości), a także zdecydowanie częściej postrzegana jako wybór egoistyczny, podporządkowany interesowi osoby w ciąży, niż jako wybór wynikający z troski np. o już urodzone dzieci. Nie tylko zresztą motywacje i charakterystyka osób decydujących się na przerwanie ciąży są prezentowane w sposób nieodpowiadający dostępnym danym; problematyczne są także przedstawienia dostępu do aborcji. Procedura portretowana jest niewłaściwie, najczęściej jako niebezpieczna i obciążona dużym ryzykiem poważnych skutków ubocznych, choć przerwanie ciąży wykonane zgodnie ze współczesnymi standardami jest jednym z bezpieczniejszych zabiegów medycznych. Często ekranowe opowieści dziejące się w przeszłości prezentują nielegalne zabiegi, wykonywane w nie zawsze bezpiecznym podziemiu. Oparte na tym zrównanie nielegalnej aborcji z niebezpieczną aborcją jest wyrazem określonej ideologii, problematycznej zwłaszcza dziś, gdy najpowszechniejszym rodzajem aborcji jest aborcja farmakologiczna, która nie wymaga nadzoru lekarskiego.

Wizję aborcji jako niebezpiecznego i krwawego zabiegu skutecznie wzmacnia także propaganda antyaborcyjna, zwłaszcza jej nurt skoncentrowany na płodzie jako oddzielonej od osoby ciężarnej, upersonifikowanej jednostki. Doskonale znamy

18 Reprezentacje aborcji są przedmiotem licznych badań; szczególną rolę pełni tu skoncentrowany na kulturze USA projekt Advancing New Standards in Reproductive Health (ANSIRH, <https://www.ansirh.org>). Poniżej odwołuję się przede wszystkim do ustaleń przedstawionych w tekstach Stephanie Herold, Gretchen Sisson, „Hangers, Potions, and Pills: Abortion Procedures on American Television, 2008 to 2018,” *Women's Health Issues* 29 nr 6 (2019); Gretchen Sisson, Katrina Kimport, „Telling stories about abortion: abortion-related plots in American film and television, 1916–2013,” *Contraception* 89 nr 5 (2014); Gretchen Sisson, Katrina Kimport, „Facts and fictions: Characters seeking abortion on American television, 2005–2014,” *Contraception* 93 nr 5 (2016); analizy reprezentacji aborcji w polskiej kulturze popularnej ujawniają podobne wzorce, zob. Beata Łaciak, *Aborcja w polskich serialach. Tabuizacja i poprawność polityczna* (Warszawa: Instytut Spraw Publicznych 2016); Ewelina Wejbert-Wąsiewicz, „Problematyka niechcianej ciąży i aborcji w polskim filmie. Ideologia, polityka, rzeczywistość,” *Sztuka i Dokumentacja* 25 (2018).

ukształtowane przez *Niemy krzyk* (*The Silent Scream*, reż. Jack Duane Dabner, 1984) opowieści o uciekających przed rozerwaniem płodach czy rozkawałkowanych „dzieciach”, do złudzenia przypominających noworodki czy bezpośrednio zwracających się do swoich „mam”¹⁹. *Niemy krzyk* już w latach 80. został zdemaskowany jako manipulacja²⁰, podobnie dzieje się dziś z krwawymi „wystawami” antyaborcyjnymi czy obrazami obwożonymi na tzw. płodobusach. Wiedza o manipulacji nie uodparnia jednak na oddziaływanie tych krwawych, drastycznych obrazów, zwłaszcza że towarzyszy im też inny nurt – „miękkich” obrazów antyaborcyjnych, które nie epatują przemocą, ale również operują obrazami płodów jako dzieci²¹.

Sformułowanie wizualnej odpowiedzi na tak zaprojektowaną propagandę jest trudne, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę, że zdarza się, że realizacje argumentujące za wyborem i prawem do przerywania ciąży niekiedy sięgają po problematyczne rozwiązania – jak choćby *Zdarzenie* (*L'Événement*, Audrey Diwan, 2021), które pokazuje drogę do nielegalnego przerywania ciąży we Francji lat sześćdziesiątych XX wieku. Przedstawienie aborcji jako śmiertelnie niebezpiecznej, krwawej i przerażająco bolesnej – nawet jeśli zgodne z historycznymi realiami – wzmacnia skojarzenie nielegalnej aborcji z niebezpieczną aborcją. Nadzieję na wytworzenie adekwatnego sposobu mówienia o aborcji z proaborcyjnego punktu widzenia dają aktywności grup takich jak Aborcyjny Dream Team w Polsce czy Shout Your Abortion w USA, skupionych na detabuizacji i normalizacji aborcji. Posty grup w social mediach i inne przekazy często wykorzystują radosne barwy czy błyszczące, mieniące się niczym brokat elementy; posługują się humorem i ironią, bywają prześmiewcze i memiarskie²².

19 Tego rodzaju manipulacje wpisują się w szerszy kontekst zmian w postrzeganiu ciąży, w szczególności eliminowania perspektywy i cielesności osoby ciężarnej, zob. Barbara Duden, *Disembodying Women. Perspectives on the Pregnancy and the Unborn*, tłum. Lee Hoinacki (Cambridge, Mass. – London: Harvard University Press, 1993).

20 Zob. Rosalind Pollack Petchesky, „Fetal Images: The Power of Visual Culture in the Politics of Abortion,” *Feminist Studies* 13 nr 2 (1987).

21 Marta Zimniak-Hańajko, „Obrazy jako zasób polskich ruchów pro-life,” *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* 32 (2022).

22 O dyskursywnym aktywizmie proaborcyjnym w Polsce szerzej w tekście Dagmara Rode, „»Abortion is OK.« Polish Digital Feminism: From Pro-Choice Advocacy to Pro-Abortion Activism”, w: *Abortion in International Popular Culture. The Decision Heard Round the World*, red. Brenda Boudreau, Kelli Malloy (Lanham – Boulder – New York – London: Lexington Books, 2025).

Na tym tle interesujące wydaje się, w jakie dyskursy uwikłane są poszczególne segmenty #sprzeciwupolek. Osoby zaangażowane w projekt były w różnym wieku, miały za sobą różne doświadczenia, różniły się wiedzą na temat polskiej rzeczywistości aborcyjnej²³ i zapewne także prezentowały różne poglądy na kwestie przerywania ciąży. W części były to osoby studiujące, można zatem założyć, że na ich percepcję aborcji wpływ miała obecna w praktyce szkolnej propaganda antyaborcyjna. Czy zatem ich wspólna realizacja uwikłana jest w dominujące wzorce reprezentacji aborcji? Jakie znaki i symbole wykorzystuje, jakimi językami mówi o aborcji, jakie dyskursy uwidacznia?

Przypomnijmy: #sprzeciwupolek składa się z kilkudziesięciu segmentów zrealizowanych w różnych technikach (jak animacja rysunkowa, animacja malarska, animacja komputerowa, animacja wycinankowa, animacja poklatkowa) przez uczestniczące w projekcie artystki i artystów, połączonych wspólnym motywem wizualnym. Otwierające i zamykające poszczególne segmenty obrazy błyskawicy płynnie zmieniają się jeden w drugi, co łagodzi przejścia między zróżnicowanymi estetycznie fragmentami (takie użycie błyskawicy miało ułatwić montaż²⁴ i zapewnić pewną estetyczną spójność²⁵). Hasła i obrazy wzmacniają się nawzajem, a wrażenie płynności pogłębia niepokojąca, hipnotyczna ścieżka dźwiękowa.

Błyskawica to nie jedyny wykorzystany w wideo symbol znany z najnowszych protestów przeciwko zakazowi aborcji. Pojawia się ona zresztą także w niektórych autorskich fragmentach – w jej kształt układa się środkowy palec wyciągnięty w wulgarnym geście albo wpisana jest sylwetka kobieca, to ona eksploduje w brzuchu, to w nią zamienia się odwirowany w palce embrion, to ona wreszcie wyznaczy „własną drogę”, którą jedna z wypowiadających się osób wybiera. W animacji pojawia się także wieszak – symbol niebezpiecznych aborcji, „przejęty” od ruchu *pro-choice* w USA, nie do końca skądinąd udanie, bowiem nie odwołuje się do polskiej rzeczywistości aborcyjnej pierwszych dekad XXI wieku. Wieszak ulega destrukcji (zostaje złamany jako symbol „tortur”, na które „państwo skazuje kobiety”, a w innym fragmencie – spłaszczony), ale także zwie-

23 Wywiad badawczy z Zuzanną Szor...

24 Rozwiązanie to wzorowane było na jednym z ćwiczeń wykonywanych podczas zajęć w Szkole Filmowej. Wywiad badawczy z Zuzanną Szor...

25 Martinelli, „An animated resistance...”

lokrotniony wypełnia jedną z błyskawic. Bardziej zakorzeniony w lokalnym kontekście jest obraz parasolek²⁶, na tle których pojawia się napis: „Polko! Nigdy nie będziesz szła sama” – hasło doskonale znane z demonstracji. Znajdziemy na ekranie także uproszczony rysunek macicy²⁷, która w *#sprzeciwpolek* staje się huśtawką, na której bujają się ksiądz i, najpewniej, polityk („Nie jestem waszym placem zabaw”). Taka para sylwetek pojawia się zresztą w wideo więcej niż raz (w ujęciu, w którym postać małej dziewczynki osaczają mężczyźni w koloratce i mężczyźni noszący krawat, a w haśle uwypuklone zostają wymienione wyżej zawody), podkreślając ścisły związek między Kościołem katolickim a sferą polityki w Polsce. Dwa segmenty posługują się frazą „piekło kobiet”; to odwołanie do kanonicznej książki Tadeusza Boya-Żeleńskiego z roku 1930. Nawiązanie to przypomina charakterystyczną cechę polskiego dyskursu *pro-choice*, jaką przez lata było sięganie do tradycji międzywojennych przy jednoczesnym ignorowaniu doświadczeń okresu państwowego socjalizmu. Wraz z zapożyczonym wieszakiem, symbolem raczej dwuznacznym, bowiem wzmacniającym nieaktualne i stygmatyzujące utożsamienie nielegalnej aborcji z niebezpieczną aborcją, pokazuje to, że *#sprzeciwpolek* uwikłany jest w bieżące dyskusje okołaborcyjne z całym ich wieloznacznym tłem społecznym i kulturowym. Niewątpliwie też osoby uczestniczące w projekcie świadome są symbolicznego rekwizytorium ruchu protestu, w który wpisuje się ich praca. Może to świadczyć o szerokim oddźwięku działań przeciwko zakazowi aborcji.

W animacji dominują – co nie dziwi z uwagi na temat – uproszczone sylwetki ludzkie lub fragmenty ciała. Najczęściej istotną rolę odgrywają dłonie lub brzuch. Dłonie troskliwie zastrzegają w geście ochrony brzuch, lub w geście przemocy ciążowego brzucha dotykają czy podszczypują sukienkę, uprzedmiotawiając w ten sposób kobietę („Nie jestem przedmiotem waszej zabawy w politykę”). Własne dłonie wbijają w brzuch nóż („Zrobię wszystko, żeby nie urodzić”), cudze dłonie zakrywają usta i oczy anonimowej kobiety albo zamknąwszy jej usta, zgniatają jej postać w kulkę, kiedy mówi o poczuciu bezsilności. Są pełne krwi

26 Parasolka stała się symbolem protestów przeciwko zakazowi aborcji jesienią 2016, kiedy media obieły zdjęcia z demonstracji odbywającej się podczas deszczu, której uczestniczki chroniły się pod parasolkami.

27 Obraz określany często jako „maciczka” spopularyzowany został w roku 2016, kiedy na fali protestów przeciwko projektowi zakazu aborcji autorstwa Ordo Iuris uformowały się grupy Dziewuchy Dziewuchom (zarówno ogólnopolska, jak lokalne), które zaczęły używać tego obrazu w swoich materiałach wizualnych.

albo odcięte jako bezużyteczne. Łamią wieszaki albo są spętane łańcuchem czy skute kajdankami. Gdzie indziej łańcuch skojarzony zostaje z posiadaniem macicy (w animacji zrealizowanej z pozycji osoby, która obdarzona jest „przykrym przywilejem” jej braku). Obraz zniewolenia i zmuszenia do rodzenia – możliwy następny krok w odbieraniu praw reprodukcyjnych – przywołuje inne popularne w 2020 roku odwołanie – do podręcznych z powieści Margaret Atwood i serialu na niej opartego. Wyobrażenie ciąży jako źródła traumy wzmacnia obraz sylwetki kobiety, w której brzuchu pojawia się jakiś kształt, z napisem: „Nie chcę stracić zmysłów”. Dłonie (i ręce) łączą się także w ścisły krąg, pokazując siłę sieci społecznych – obrazowi towarzyszy hasło „Nie daj się zgnieść sukinsynom”.

W innej sekwencji z brzucha wypadają litery i układają się w napis „Oto ciało moje”. Ewangeliczny cytat przywołuje wątek ofiary – osoby potrzebujące aborcji zostają tu złożone w ofierze wymogom bieżącej polityki, co zresztą wpisuje się w postrzeganie praw kobiet jako poświęcanych dla ważniejszych celów. Tak interpretowany jest zakaz aborcji z 1993 roku: prawa reprodukcyjne stały się walutą spłaty długu wobec Kościoła katolickiego za wsparcie dla opozycji przed 1989 rokiem. Choć odczytanie poprzez biblijne nawiązanie nasuwa się od razu, to przecież napis, wzięty literalnie, stanowi po prostu deklarację samostanowienia. Innym interesującym przetworzeniem religijnych motywów jest Oko Opatrzności zestawione z kształtem waginy oraz deklaracją: „Moje ciało to świętość”. W jednej z końcowych scen z kolei zobaczymy kobietę na krzyżu w zarysie granic Polski; po chwili kadr ogarną płomienie. W innej sekwencji pojawia się postać z rozkrzyżowanymi ramionami, w jeszcze innej – obrazki religijne. Nawiązania religijne są raczej oczywiste; swoim potencjalnie bluźnierczym charakterem wzmacniają przekaz realizacji, komunikującej furję i determinację w obliczu zagrożenia.

Powiększający się brzuch w jednej z sekwencji wybucha. Wydaje się to wyrażać wściekłość – może kojarzyć się z zamachem samobójczym – ale i strach, jako że do gwałtownego rozwiązania prowadzi rosnąca ciąża. W jednej z końcowych partii wideo delikatna sylwetka kobieca przypomina: „Jestem delikatna, nie jak kwiat, ale jak mina”. Wizualnych skojarzeń militarnych odnajdziemy więcej – w jednej z części mamy stereotypowe obrazy wojny (żołnierze, samoloty, bomby). Towarzyszy im pytanie: „Czy naprawdę musimy prowadzić wojnę”, jako rodzaj nawiązania do jednego z haseł OSK: „To jest wojna”. W innym fragmencie spotkamy Rambo, nakładającego opaskę na włosy i strzelającego z karabinu.

Ciekawym rozwiązaniem jest także umieszczenie w geometrycznej sylwetce kobiety pralki w miejscu brzucha, w której odwirowany zostaje kształt przypominający embrion – obraz ten towarzyszy hasłu „Nie będę prac waszych sumień”. Częścią ciała, która kilkakrotnie się pojawia, jest też twarz, często kojarzona z płaczem i łzami. Rozpacz komunikowana bywa obrazami wody, utożsamianymi ze łzami i smutkiem lub, jak we fragmencie, w którym grupy kobiet znikają pod coraz większymi falami pomarańczowej cieczy, z narastającym zagrożeniem. Towarzyszy im komentarz: „Toniemy”. Na ekranie pojawiają się także wieloznaczne obrazy – jak na przykład sylwetki motyli lecących do światła. Niektóre z kadrów mają bardziej optymistyczny wydźwięk, jak choćby ten pokazujący sylwetkę kobiety na tle kwiatów w stylistyce kojarzącej się z prasą kobiecą.

Sposób lektury narzucają wykorzystane w wideo hasła. Dookreślają one, sytuują w konkretnej perspektywie obrazy, które niekiedy – z uwagi na skrótowość przekazu i jego przedmiot – nie są jednoznaczne. Znakomita większość z nich, zgodnie z założeniem²⁸, sformułowana została w pierwszej osobie liczby pojedynczej, dodatkowo dwa w pierwszej osobie liczby mnogiej. Pojawiają się zdania zwracające się zarówno do osób potencjalnie zagrożonych, jak i do przeciwników. Kilka komunikatów ma charakter bezosobowy. Hasła ujawniają emocje; uwagę zwraca strach (o przyszłość, ale i o „moją dziewczynę” we fragmencie pokazującym samotną postać oczekującą na szpitalnym korytarzu) i bezsilność, ale także narastający gniew. Mowa jest o cierpieniu i krzywdzie. Widać tu zdecydowany podział: „Moje państwo skazuje kobiety na tortury”; „Ich cierpienie nie ma sensu, i tak je będziecie osądzać”, „Twoje prawo. Moja trauma”. Emocje dochodzą do głosu także w hasłach w rodzaju „Wypierdolę wam jak Rambo, bo wasze prawo to szambo” czy dość niejednoznacznym „Zaraz wybuchnę”. Wymiar afektywny silnie naznacza przekaz *#sprzeciwupolek*, a jego charakter zależy od pozycji, jaką osoba zajmuje wobec zakazu aborcji.

Istotną rolę w wypowiedziach odgrywa państwo. Osoby współtworzące animację nie chcą w nim żyć, bowiem w nim „pluje się obywatelkom w twarz” i „codziennie ktoś mnie odczłowiecza”. Odczłowieczanie i uprzedmiotowienie jasno związane jest z polityką, prawem, państwem czy ideologią, kilkakrotnie przeciwstawianym przeżywanej rzeczywistości i cielesnemu doświadczeniu. Srowadzenie tego przeciwstawienia do opozycji między tym, co prywatne, a tym,

co publiczne, byłoby jednak uproszczeniem. Raczej adresuje ono przekonanie o niesprawiedliwości i gorszym traktowaniu, które dotyczą określoną grupę, tę, której nie dotyczy „przykry przywilej” braku macicy. Ten głos pokazuje, że oskarżenie kierowane jest nie tylko przez osoby, których bezpośrednio dotyczy zakaz aborcji.

Napis na sukience, demonstrowany przez kobietę stojącą w otoczeniu kwiatów przekonuje: „Każda kobieta należy tylko do siebie”. Znamienne, że animacje nie rezygnują z posługiwania się stereotypowymi znakami kobiecości; w pewnym sensie kwestionują w ten sposób także stereotypowe wyobrażenie feministek czy osób protestujących przeciwko wyrokowi TK. Biopolityczny charakter przywołanych haseł wzmacnia stwierdzenie: „Moje ciało należy do mnie! Nie do księży! Nie do polityków!”. Cieleśność w oczywisty sposób dominuje w omawianej realizacji, choć, co istotne, raczej w obrazie niż w warstwie tekstowej. Ostatnie przywołane hasło – mimo że protest dotyczy decyzji organu państwowego – obok polityków sytuuje księży, w domyśle – kler Kościoła katolickiego. Nie dziwi to jednak, jeśli uwzględnimy, jak wielką rolę we wprowadzeniu zakazu aborcji i jego zaostrzaniu odegrał Kościół katolicki. Splot państwa i Kościoła widać na przykład w obrazie pokazującym granice Polski, w zarysie których umieszczona została sylwetka ukrzyżowanej kobiety. Interesujący wątek proponuje hasło „Nie będę prac waszych sumień”, sugerujące, że cierpienie, które zakaz aborcji za sobą niesie, ma zniwelować czyjeś – domniemywać można, że decydentów – wyrzuty sumienia, ale też, poprzez skojarzenie z frazą „pranie pieniędzy”, przemycą trop dotyczący transakcji handlowej, którą, w opinii wielu komentujących wydarzenia z okresu transformacji 1989 roku, było wprowadzenie ustawy antyaborcyjnej.

Co ciekawe, wybór, czyli podstawowa kategoria, na której opierała się przez wiele lat opozycja wobec zakazu aborcji, nie pojawia się w *#sprzeciwpolek* szczególnie często. Owszem, wideo otwiera ważna deklaracja: „Wybór rodzi miłość. Zakaz nie pozostawia na nią przestrzeni”, silnie jednak naznaczona ładunkiem emocjonalnym, o którym już pisałam. Poza tym segmentem wybór pojawia się jedynie trzykrotnie – raz związany zostaje z wyborem własnej drogi, raz z posiadaniem głosu. Najciekawsze z punktu widzenia okołaborcyjnych dyskursów, które *#sprzeciwpolek* aktualizuje, jest jednak zdanie: „Chcę wybrać, kiedy się pożegnamy”. Towarzyszy mu obraz sylwetki ludzkiej w zaawansowanej ciąży, która obraca się bokiem do widza, a następnie kładzie się. Czytam ów

segment jako nawiązanie do doświadczenia ciąży obciążonej letalną wadą płodu, kiedy wybór momentu jej zakończenia – pożegnania – staje się w pewnym sensie wyrazem miłości. Warto zaznaczyć, że opowieści o takich doświadczeniach szczególnie mocno wybrzmiały w okresie protestów po wyroku TK. Jest to diametralnie inne ujęcie niż wyrażone w zdaniach „Nie chcę być trumną” czy „Nie chcę, by narodziny dziecka były największą tragedią mojego życia”. Przywołany przeze mnie fragment wprowadza temat osobistej więzi z mającym się nie narodzić dzieckiem; pozwala to pokazać, że konsekwencje wyroku TK dotyczą także osób w chcianych, planowanych ciążach, i włączyć ich doświadczenie w protest przeciwko zakazowi przerywania ciąży. Dojmujący smutek, którym ten fragment emanuje, to także emocja z innego rejestru niż przeważające w innych częściach wściekłość czy strach. Pozwala on dopełnić spektrum uczuć, ale także wykorzystać – przejść? – perspektywę wyzyskiwaną w propagandzie antyaborcyjnej.

W opisie tej sekwencji użyłam frazy „mające się nie narodzić dziecko”. Rzeczownik „dziecko” – główny obiekt manipulacji językowych lobbystów antyaborcyjnych – z jednej strony wydawał mi się ryzykowny, z drugiej – jedyny właściwy. Pożegnanie, o którym mowa, odnosi się do doświadczenia macierzyństwa; szczególnego, bo przedwcześnie zakończonego. Co ciekawe, autorki i autorzy *#sprzeciwupolek* uchowali się przed ową językową pułapką; słowo „dziecko” pojawia się w filmie dwa razy – raz w haśle „Nie chcę, by narodziny dziecka były największą tragedią mojego życia”, drugi raz w enigmatycznej frazie „Krzywda kobiet. Krzywda dzieci” (towarzyszy jej obraz mogący kojarzyć się z embrionem). Także w warstwie wizualnej ciąża nie jest obrazowana za pomocą popularnych wizerunków w pełni ukształtowanych płodów, jakimi posługuje się antyaborcyjna propaganda. Może to wynikać po prostu z tempa pracy nad realizacją, niemniej wydaje mi się znamienym elementem omawianego wideo; obrazy, które można określić jako wizerunki płodów czy embrionów, pojawiają się raptem kilka razy, z czego tylko jeden wykracza poza podobieństwo do „fasolki” – co znaczące, jest to obraz towarzyszący hasłu „Nie chcę być trumną”. Warto też wskazać segment, w którym „zawartość” brzucha, przypominająca kłębek wełny, zostaje przez atakujące z zewnątrz dłonie rozciągnięta tak, że zaślania sylwetkę, a w końcu cały kadr – trudno o bardziej dosłowną ilustrację „znikania” kobiety, o którym tak wiele mówią feministyczne teoretyczki, wskazując na konsekwencje skupiania się na spersonifikowanym płodzie

(„Twoje prawo. Moja trauma”). Okazuje się, że mimo projekcji *Niemego krzyku* na lekcjach religii, mimo płodobusów krążących po ulicach tak, by nikt nie uchwalił się przed drastyczną antyaborcyjną propagandą, mimo lat skrajnego przesunięcia dyskursu publicznego, można mówić o aborcji w sposób złożony, wieloaspektowy, zindywidualizowany i wolny od antyaborcyjnych stereotypów.

Poszczególne fragmenty *#sprzeciwpolek* wyrażają zróżnicowane emocje i odwołują się do odmiennych doświadczeń, wynikających między innymi ze specyficznego usytuowania autorek i autorów. Owszem, naznaczone są one obecnymi w przestrzeni publicznej dyskursami aborcyjnymi, dowodzą jednak także sporej świadomości na temat języka protestów i ich charakteru czy postulatów.

Animacja nie stara się ujednolicić stanowiska, a ta mnogość zindywidualizowanych odpowiedzi pozwala w moim przekonaniu mówić o feministycznym wymiarze pracy. Każdy segment wideo wydaje się bowiem prezentować osobistą perspektywę, wyrastającą z doświadczenia, które Clare Hemmings nazywa afektywnym dysonansem²⁹. Przywołując kategorię feministycznej refleksywności zaproponowaną przez Elspeth Probyn, Hemmings podkreśla rolę odczucia niezgodności między doświadczeniem siebie a rozpoznaniem norm i oczekiwań, które świat społeczny na nas narzuca. Związane z tym emocje pozwalają, twierdzi Hemmings, na feministyczną zmianę. Afektywny dysonans zdaje się dobrze opisywać charakter wypowiedzi w *#sprzeciwpolek* – wideo zbiera szereg indywidualnych, usytuowanych rozpoznań swojej sytuacji w obliczu zmiany prawa i narzucenia restrykcyjnych norm, które, w opinii autorek i autorów, odbierają im podmiotowość i człowieczeństwo.

W swoim zbiorowym charakterze praca unika jednak zarówno indywidualizacji, jak generalizacji tego doświadczenia – rodząca się solidarność w *#sprzeciwpolek* jest deklarowana nie tylko na poziomie pojedynczych haseł („Przytulam was wszystkie”, „Polko! Nigdy nie będziesz szła sama”) czy poprzez pokazywanie samego procesu (w obu przywołanych fragmentach widzimy stopniowe budzenie się reakcji – pojawia się coraz więcej sylwetek, które wysuwają ręce i obejmują się, w drugim zaś przykładzie – obraz jednej parasolki stopniowo ustępuje ich

29 Clare Hemmings, „Affective solidarity: Feminist reflexivity and political transformation”, *Feminist Theory* 13 nr 2 (2012).

wielości). Przede wszystkim solidarność ta wyraża się poprzez sam charakter realizacji, artykułującej różne emocje i pozwalającej na różne perspektywy, unikającej ich ujednolicania czy podporządkowania stanowisku wypracowanemu wcześniej w refleksji teoretycznej. *#sprzeciwpolek* w pewnym sensie chwytą ów moment feministycznej transformacji, przepracowuje wściekłość i strach w budowanie nowej wspólnoty. Jak pisze Hemmings,

koncepcja afektywnej solidarności [...] opiera się na szerszym zakresie afektów – wściekłości, frustracji, pragnieniu więzi – jako niezbędnych dla zrównoważonej feministycznej polityki transformacji, ale [...] nie zakorzenia ich w tożsamości lub innej charakterystyce grupowej. W zamian proponowana jest afektywna solidarność jako sposób skupienia się na sposobach zaangażowania, które wychodzą od afektywnego dysonansu, od którego nieodzownie zaczyna się polityka feministyczna³⁰.

Uwagi Hemmings wydają się trafne także, jeśli weźmiemy pod uwagę kolejne kolektywne projekty zaangażowanej animacji: wideo dotyczące protestów w Białorusi, zrealizowane gdy zainteresowanie medialne przygasło, by przypomnieć temat; wideo poświęcone kryzysowi uchodźczemu na granicy polsko-białoruskiej oraz wideo mówiące o sytuacji Ukrainy w momencie rozpoczęcia pełnoskalowej rosyjskiej inwazji. Jak wyjaśnia Zuzanna Szor, te projekty były już realizowane z większym spokojem, ale i z mniejszym rozmachem i w mniej licznym gronie. *#sprzeciwpolek* powstał w momencie, w którym, prócz strachu i wściekłości wywołanych wyrokiem TK, panowały także zmęczenie ograniczeniami epidemicznymi i frustracja lockdownem. To, co z perspektywy afektywnej solidarności jest istotniejsze – opowiada o tym także animatorka – to bliskość problemu, który podejmuje praca³¹. Wyrok TK dotyczył w jakimś sensie każdej z osób zaangażowanej w proces powstania wideo, wymagał, by się wobec niego określić. Wymiar emocjonalny sprawił, że pojawiła się potrzeba zajęcia stanowiska publicznie, we wspólnotowym – feministycznym – geście protestu.

30 Hemmings, „Affective solidarity...”, 148.

31 Wywiad badawczy z Zuzanną Szor...

Bibliografia

Duden, Barbara. *Disembodying Women. Perspectives on the Pregnancy and the Unborn*. Tłum. Lee Hoinacki. Cambridge, Mass. – London: Harvard University Press 1993.

Dzwonkowska-Godula, Krystyna. „Samopomoc i samoobsługa aborcyjna w czasach niepewności”. *Kultura i Społeczeństwo* 66 nr 1 (2022): 25–52. <https://doi.org/10.35757/KiS.2022.66.1.2>

Graff, Agnieszka. *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2005.

Hemmings, Clare. „Affective solidarity: Feminist reflexivity and political transformation.” *Feminist Theory* 13 nr 2 (2012): 147–161. DOI: [10.1177/1464700112442643](https://doi.org/10.1177/1464700112442643).

Herold, Stephanie, Sisson, Gretchen. „Hangers, Potions, and Pills: Abortion Procedures on American Television, 2008 to 2018.” *Women’s Health Issues* 29 (2019): 499–505. <https://doi.org/10.1016/j.whi.2019.06.006>.

Korolczuk, Elżbieta. „Odyskiwanie języka, czyli jak zmieniła się debata o aborcji w kontekście Czarnych Protestów i Strajków Kobiet.” W: *Bunt kobiet. Czarne Protesty i Strajki Kobiet*, red. Elżbieta Korolczuk, Beata Kowalska, Jennifer Ramme, Claudia Snochowska-Gonzalez, 121–153. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2019.

Kościelniak, Marcin. *Aborcja i demokracja. Przeciw-historia Polski 1956–1993*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2024.

Kuroń, Danuta. Facebook. 25.10.20. <https://www.facebook.com/danuta.kuron/posts/pfbid0cNghLcZqRdrigs3aakQf9TLcrGv7YCw27SFW7KJXpEponjq1nGdYvuadAXN-FvTBKI> (2.02.25).

Łaciak, Beata. *Aborcja w polskich serialach. Tabuizacja i poprawność polityczna*. Warszawa: Instytut Spraw Publicznych, 2016.

Majewska, Ewa. „Słaby opór i siła bezsilnych. #Czarnyprotest kobiet w Polsce 2016.” *Praktyka Teoretyczna*. 10.11.2016. <https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/ewa-majewska-saby-opor-i-sia-bezsilnych-czarnyprotest-kobiet-w-polsce-2016/> (2.02.2025).

Martinelli, Thomas. „An animated resistance: How Polish filmmakers are using arts in defense of women’s rights.” (wywiad z Weroniką Szymą i Kariną Paciorkowską. *il manifesto*. Global Edition. 22.12.2020. <https://global.ilmanifesto.it/an-animated-resistance-how-polish-filmmakers-are-using-arts-in-defense-of-womens-rights> (2.02.2025).

Nacher, Anna. „#BlackProtest from the web to the streets and back: Feminist digital activism in Poland and narrative potential of the hashtag”. *European Journal of Women's Studies* 28 nr 2 (2021): 260-273. <https://doi.org/10.1177/1350506820976900>.

Niemy krzyk (The Silent Scream), reż. Jack Duane Dabner. USA, 1984.

Petchesky, Rosalind Pollack. „Fetal Images: The Power of Visual Culture in the Politics of Abortion.” *Feminist Studies* 13 nr 2 (1987): 263-292. <https://doi.org/10.2307/3177802>.

Rode, Dagmara. „Abortion is OK.’ Polish Digital Feminism: From Pro-Choice Advocacy to Pro-Abortion Activism.” W: *Abortion in International Popular Culture. The Decision Heard Round the World*, red. Brenda Boudreau, Kelli Malloy. Lanham – Boulder – New York – London: Lexington Books, 2025.

Sisson, Gretchen. Kimport, Katrina. „Telling stories about abortion: abortion-related plots in American film and television, 1916–2013.” *Contraception* 89 nr 5 (2014): 413-418.

Sisson, Gretchen. Kimport, Katrina. „Facts and fictions: Characters seeking abortion on American television, 2005–2014.” *Contraception* 93 nr 5 (2016), 446-451. <https://doi.org/10.1016/j.contraception.2015.11.015>.

Sprzeciw Polek. „#sprzeciwpolek // #polish_women_resistance”. YouTube. 26.10.2025. https://www.youtube.com/watch?v=Vf_M18i2XUg (2.02.2025).

Wejbert-Wąsiewicz, Ewelina. „Problematyka niechcianej ciąży i aborcji w polskim filmie. Ideologia, polityka, rzeczywistość.” *Sztuka i Dokumentacja* 25 (2018). doi:10.32020/ARTandDOC/18/2018/25.

Właszczuk, Julia. „Strajk Kobiet: Artysci, którzy wspierają protesty.” *Vogue* 26.10.2020 <https://www.vogue.pl/a/strajk-kobiet-artysci-ktorzy-wspieraja-protesty> (2.02.2025).

Wywiad badawczy z Zuzanną Szor, przeprowadzony przez autorkę 1.02.2025.

Zdarzenie (L'Événement), reż. Audrey Diwan, France, 2021.

Zimniak-Hałąjko, Marta. „Obrazy jako zasób polskich ruchów pro-life.” *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* 32 (2022). <https://doi.org/10.36854/widok/2022.32.2486>.

Natalia Kalicki

**Instytut Antropologii Maxa Plancka w Halle,
Saksonia-Anhalt, Niemcy**

**Max Planck Institute for Social Anthropology, Halle,
Saxony-Anhalt, Germany**

Natalia Kalicki is an interdisciplinary artist and a current PhD candidate at the Department of Anthropology of Politics and Governance at the Max Planck Institute for Social Anthropology in Halle, Germany. Since 2016, she has maintained a studio practice in Leipzig and is a permanent member of Kombinat e.V., a collective atelier based in Halle 14 at the Spinnerei, where she also co-organizes an annual cycle of art residencies. Her work is represented by 上 下 人 Art Gallery in Beijing.

Drawing on research methods from anthropology, Kalicki displaces objects or situations from their original meaning-making contexts, creating space for collaborative confrontation, recalibration, or new forms of bonding. Her practice encompasses the making of uncanny objects, while her scenographies explore resilience and ontologies. She is committed to developing interdisciplinary strategies, fostering connections between people, and engaging with questions long explored by other practitioners—such as how artistic production intersects with the creation and disruption of knowledge regimes.

Intimate Knowledge: Emerging Critical Positions at the Artistic Peripheries

Abstract:

This paper examines bottom-up modes of artistic circulation as a critical, and at times feminist, practice among contemporary artists in Poland. Focusing on the exhibition, *Jak do Siebie / Like You Own the Place* by the collective Umysł Biedaka, it explores how the gendered dimension of precarity is narrated through independent curatorial modalities. These are marked by intimate knowledge exchanged through close interactions, a sense of urgency and experimentation with established exhibition practices. Beginning with an exhibition staged in the artists' apartment, the paper further considers how collective, bottom-up structures develop tactics positioned in opposition to dominant cultural institutions and the overarching logic of scarcity perpetuated by the established art world. An ethnographic approach and a comparative feminist lens are employed to investigate how artistic practices under conditions of precarity function as both strategic modality and embodied experience. Critical positions are enacted in spaces that are simultaneously public and private, where artists utilize domestic space to generate discourse around art, (in)visibility, precarity and solidarity.

Keywords: postsocialist feminism, artistic labor, embodiment, collectivity, resilience, alternative infrastructures

Wiedza intymna. Nowe perspektywy krytyczne na artystycznych peryferiach

Abstrakt

Artykuł analizuje oddolne sposoby cyrkulacji sztuki jako praktykę krytyczną, a niekiedy również feministyczną, wśród współczesnych osób artystycznych w Polsce. Skupiając się na wystawie „Jak do siebie / Like You Own the Place” kolektywu Umysł Biedaka, tekst bada, w jaki sposób usytuowany płciowo wymiar prekaryjności znajduje wyraz w niezależnych formach kuratorstwa. Praktyki te cechują intymna wiedza przekazywana w ramach bliskich relacji, poczucie pilności oraz eksperymentowanie z utrwalonymi formami wystawienniczymi. Punktem wyjścia jest wystawa zrealizowana w mieszkaniu artystek i artystów, a następnie tekst przygląda się, jak kolektywne, oddolne struktury rozwijają taktyki oporu wobec dominujących instytucji kultury oraz logiki niedoboru, utrwalanej przez główny nurt świata sztuki. Zastosowane podejście etnograficzne oraz porównawcza perspektywa feministyczna pozwalają zbadać, w jaki sposób praktyki artystyczne w warunkach prekaryjnych funkcjonują zarówno jako strategiczne działanie, jak i doświadczenie cielesne. Pozycje krytyczne urzeczywistniane są w przestrzeniach jednocześnie publicznych i prywatnych, gdzie artyści i artystki wykorzystują przestrzeń domową do generowania dyskursu wokół sztuki, (nie)widzialności, prekaryjności i solidarności.

Słowa kluczowe: feminizm postsocjalistyczny, praca artystyczna, ucieleśnienie, kolektywność, odporność, alternatywne przestrzenie

Intimate Knowledge: Emerging Critical Positions at the Artistic Peripheries

Natalia Kalicki

Instytut Antropologii Maxa Plancka w Halle,
Saksonia-Anhalt, Niemcy
ORCID 0009-0000-7434-4576

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (47)/2025, s. 115–128
DOI 10.48239/ISSN123266824706

Preamble

When I say *bottom-up-modes-of-artistic-circulation*, I mean the artistic sphere that relies on networks of friends and acquaintances, independent project spaces, rented booths, spare rooms and studios, as well as on the capacity of individuals to scrap together the necessary resources, time, and desire to self-organise. Unfortunately, this dynamic bottom-up art scene is partially prompted by the frustration produced by limited institutional space and very narrow funding opportunities, paired with overwhelming competition. Even while museum discourses start to focus on marginal practices, particularly through temporarily showcasing projects and themed exhibitions, activities outside established institutions are rarely written into the canons of art history and are rarely adopted into collections. At the same time, people have taken matters into their own hands. As one artist told me in the weeks before I met members of Umysł Biedaka, „artists are no longer lining up outside the doors of institutions.”¹ Hence, in this paper I follow the efforts of one collective, which hones in on precarious conditions surrounding artistic production. This precarity occurs outside of established institutions, yet within the same ecosystem, and at times sustains it. I explore a collective critical modality that is acquired through repeated encounters in the art world, where an embodied knowledge emerges from a gen-

1 I would like to thank Paula Jędrzejczak and Martyna Modzelewska for giving their permission in referring to their collective and to their work. More information about Umysł Biedaka can be found here: https://www.instagram.com/umysl_biedaka/ (21.06.2025).

dered experience of precarity. But for this analysis to fall into place, a review of existing terminology and an analysis of feminist critique in this part of the world is necessary.

Whose Feminism?

Expanding the geographies and sensibilities of feminism, Jana Kukaine teases out the difference between Western and Eastern feminisms in the CEE (Central and Eastern European) region. While Western feminisms developed through Western debates about race, class, sexuality and identity politics, in postsocialist contexts variegated feminisms grew under authoritarian regimes, everyday corruption and political impunity, where *unofficial feminism* was made „potentially dissident and subversive²“. These postsocialist feminist practices are now qualified with an ever expanding list of prefixes, such as the „intuitive, latent, reluctant, proto-, para-, unofficial and soft feminisms“ which tend to „more obscure, discrete and opaque ways of being³“. Importantly, these are described as affectively corporeal and beyond representation, forming a visceral feminism based on intuition and gut feelings, which catalyses social change while remaining veiled and scattered in art history⁴. Indeed, assembling queer and feminist art histories in this part of the world has been a marginal endeavour that only recently started to gain popularity and institutional traction. An underlying methodological and ethical question in the following text asks how we might further write of a ‘veiled’ and discrete feminist modality. How does such affective feminism show up in the realm of the everyday, the personal and the intimate, and how might we square this within the contemporary field of art, which is itself a source of precarity that keeps critical modalities hidden? In keeping with theorisations particular to the region, in what ways does an intimate knowledge of gendered precarity transform artistic positions and translate into critical practices today?

2 Jana Kukaine, „Intimacy and Darkness: Feminist Sensibility in (Post)Socialist Art,” *Arts* vol. 12, no. 24 (2023): 7.

3 Kukaine, „Intimacy...”, 7.

4 Kukaine, „Intimacy...”, 1-9.

Early October 2024

I catch up to two people at the door, who smile and say hello. We are standing beneath a residential block, there is a poster in the foyer window hinting that we've made it to the right place. I enter the number of the apartment in the keypad and we are buzzed in. We find the number of the otherwise unmarked door and knock. A young person opens the door; I faintly detect the scent of soup. I hand the person a bag of plums, saying that they must be rinsed. She thanks me profusely. I say it felt proper to bring something, as one would when entering anyone's home, and ask if I should take my shoes off. „No no, not necessary”. She gives me a floor plan, on which there are more than a dozen art works and their descriptions. Glancing around, the works are scattered and hang in bedrooms, by the door, in the bathroom, in the kitchen. More people enter the apartment and ask if they should take their shoes off. „Hello, hello again!”. Now the *oprowadzenie* — the tour — has begun. Our group clusters around the two curator-artists, Paula Jędrzejczak and Martyna Modzelewska. „The collective started as a group of people who wanted to talk about how social economic position affects our careers. Our name, *Umysł Biedaka* (Pauper's Mind or Mind of a Pauper) comes from a refrain of a song, which critiques the poor mind.”

I look up the song by Bosski on my phone⁵. „A poor man's mind will always be poor / When he sees the money, it will seem unnecessary to him / A rich man's mind will always make money / Even if he loses everything, he will get back on his feet.” The curators continue. „We take this notion of poverty from a different perspective. We do not have privilege, which has consequences on our psychological positioning. Our progress is hindered, materially and psychologically. Insecurity on many levels affects creativity.”

The exhibition this year, like last year, takes place in the broader context of *Fringe* — a city-wide event that centres studios, non-commercial galleries, artist-run spaces, pop-up events and experimental happenings in private flats and unusual nooks. The curators tell us they have had two exhibitions in their home. This decision was inspired by an exhibition they had seen mounted in a beautiful flat in the centre of Warsaw, straight out of a catalog. They had wondered, if they too would feel comfortable, showing work in their home, one that „leaves a lot to be wished for’ and which they tell us is, ultimately, „tied to the conditions of artistic production and to our backgrounds”. But if a gorgeous flat in the center of Warsaw is put on display for public consumption, why not their home as well?

Tellingly, opening the exhibition is a manifesto by Tomek Paszkowicz about burn-out. After the introduction the group crams into the first bedroom, where the two organizers take turns explaining each work. There is an invented *Pokemon* card by Kinga Dobosz, the *Poorczur* (Poor+rat) which has no real playing power, except that it might evoke „pity in opponents’, ‘the tears of a therapist’ or ‘revolutionary sentiments.’ One might read other subtexts in the work, such as the gamification

of one's life, or the pre-scripted limits to which one is confined. In the same room, there are ridiculously long tipped, oversized shoes by Klaudia Figura, based on *ciżemki* shoes that denoted status in former days. To wear such absurd, utterly inconvenient shoes was a display of not having to work. Another work by Olga Truszkowska features two wooden misshapen balls with little grimacing faces, titled *The Affair*, which portrays the artist and her partner together „in wealth and poverty, in sickness and in health. My boyfriend and I as potatoes.” In the next bedroom, there is a jacket made of variable colorful patches, meticulously stitched together by Aurel Borowy. The Warsaw born artist who lives in England, is included in this exhibition „because they deal with similar difficulties that we do, especially in poor working conditions.” The colorfully textured jacket, named *Three years*, is full of different patchworks, threads and beads, and has taken three years to stitch. As the artist deals with adapting to conditions of racism, sexism, and transphobia abroad, the jacket appears as a testament to their perseverance. Next to the jacket hangs a tapestry in the shape of a gray radiator, titled *Nagrzanie or Heated / Turned On*. The curators explain, „Comfort and warmth are expected from the artist and single mother, Marianka Marszałkowska, who explores how the economics and gendered expectations surrounding caregiving after divorce further limits the possibilities of doing art.” The group follows the curators from space to space, listening to the explanations and context of each work. In the bathroom, a pastel colored painting of blood stained underwear by Martyna Baranowicz is accompanied by a reflection on the nationwide abortion ban. The long title reads: *After several days of anxious waiting, I discover a period stain on my underwear with relief. I will never be able to afford a child, and abortion is still illegal in Poland. A late period is a tremendous source of stress for someone who does not want to have children, but who might be forced into motherhood and poverty for lack of reproductive rights.* Then in the hallway there is a station with postcards and a litter box, *Wiejskie kociacki / Country Cats* where one may leave cash in exchange for an art postcard, by Małgorzata Mycek and Pimpek Szymon Dziedzic. The artists are collecting funds to cure their sickly cat. Nothing is hidden, the titles of the work and artists' names are written in pencil on the wall. We move to the kitchen, where, among other art works, there is a square piggy bank, *Skarbonka*, made out of expired biscuits and silicon. The biscuits were gifted to the artist and co-curator of this exhibition, Paula Jędrzejczak, by the landlord, who came to announce a rent increase. The gift is bitter-sweet, it comes with strings attached and is impossible to enjoy.

The tour lasts about an hour, but there are yet more works to be introduced. At the end, there is a discussion about the behaviors shown by those raised without financial stability, as outlined by sociologist Edlar Shafir. There is an example of not investing capital in adulthood, because for people who have grown up without it, it is stressful to part with savings. „It is hard to even visualize yourself as comfortable.” We discuss how members of the collective think through their backgrounds, anxieties, and material boundaries, and how this informs their art practices. But this work is not easy to sell or show in your average gallery. Works that engage with difficult topics, such as classism, „make collectors uncomfortable”. On top of this, it

seems that recognition of any kind does not amount to much security, which one might at first assume. One duet here is rather well known, yet their work, produced on cheap material, is not trusted by collectors, and so is not bought nor collected. Despite being recognized artists who are shown during exhibitions in established institutions, the creators do not profit. Even showing in established national galleries or in an established art foundation, something at least a few artists here have done, does not lead to financial stability. This point further resonates in the confines of the apartment. The point of origin and attendant narrative becomes evident, in a way that is made invisible when the same work is shown in the clean white cube of a gallery.

I sit cozily in the kitchen of strangers, listening to the conversation and eating their chocolate biscuits. The organizers and I have started to chat. They speak of the unbridled time spent applying to open calls, and of giving one's time for nothing in return, just so that organizations will have a large pool of candidates to choose from. Recently, the results from KPO, a nationwide art stipend, have been announced. Very few applicants are awarded such grants. The difficulties and exhaustion of surviving, and the limited possibilities of showing art, become a recurring theme around the kitchen table.

The Exclusions of Cultural Infrastructures & How to Expose them

It is worth underlining again that the space in which art is shown is limited, that art markets in Poland, like markets globally, operate on very narrow demands, while governmental institutions and cultural funding offer very limited resources to very few candidates. Established regimes of showing art bring about only specific strands of knowledge and narratives, especially ones that are acceptable to the forces and funding bodies that structure public institutions⁶. Following artists outside of established institutions and outside of the demands of the art market, one quickly runs into themes of social issues, where collectives and independent projects such as *Umysł Biedaka* have started to collaborate against the logic of scarcity on which museums and galleries operate. In this section, I discuss how the above curatorial modality selectively harnesses some established exhibition practices and omits others, with consequences for both artists and visitors. Both perspectives will be discussed.

6 One might consider The Common Museum program by the Museum of Modern Art in Warsaw in 2025, or the showcase of feminist art from the last fifty years titled *We want all of life. Feminisms in Polish art / Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej* in The State Art Gallery of Sopot, which ran for four months until January 2025. These events show important shifts in museum programming, but they do not evidence a change in the structures in which they operate. Both are worthy of their own case studies.

The collective Umyst Biedaka uses a curatorial practice to show art that is unlikely to be taken up by mainstream galleries. The curators explain that such art is hard to show and sell because of difficult social themes, and because of the materials used. Curators in institutions, in private and public galleries, are wary of cheap materials, but also of showing *difficult* artwork, such as a painting of period stained underwear, with a caption expressing the author's relief. The accompanying text elaborating on the lack of reproductive rights in the country would easily become a piece invoking discomfort and controversy. As shown in the vignette above, this is only one of several pieces in the exhibition that tie into economic unease, which delineates material and temporal limits of production by artists from precarious backgrounds.

In a follow up talk with Paula and Martyna, the artist-curators highlight their mission to break conversational terrain, to stoke debate about the psychological traps of poverty and the attendant effects on creativity. Conversations in the kitchen confront the promise of *symbolic capital*, which suggests exposure will eventually lead to financial stability. From within the intimate confines of struggle comes a sense of urgency to talk about these false promises of the art world, which are taught early on. It emerges that the pursuit of success is, for the most part, Martyna explains, afforded by those privileged enough to undertake almost unpaid jobs, which become additional important steps in networking one's career in art, where one meets curators, gallerists and peers, and, importantly, where one is exposed to the language used by institutions, while simultaneously learning how to navigate within these structures. Additionally, when artists are finally offered short term contracts, these start and end sporadically, so that artists also face structural obstacles in arranging continual health insurance. Unless one comes with family support, a free flat, or an allowance, one will have to work for wages, make art, and learn the art system, and maintain the unpaid bureaucracy of applying to every opportunity, all of which comes at a cost, with high levels of uncertainty and stress. It is not a matter of talent, for without basic support, one's mental well being and one's physical health are easily jeopardized in the process of attending to the art world⁷.

7 Theorizing art worlds in Janet Wolff *The Social Production of Art* (London: Palgrave Macmillan, 1993) she argues art is always embedded in a collective endeavor and suggests a historical materialist approach. Wolff explicitly works against the romantic and mystical notion of art as the creation of one 'genius' transcending existence, and argues that art comes out of a complex construction of a number of real, historical factors, which are not beyond analysis. Similarly in Howard S. Becker,

So what else does this structural intervention, in the form of an exhibition at home, produce between artists and visitors? The format of the exhibition first involves reassuring those who might be taken off guard when they enter. This is the first feeling one encounters as a visitor: one is acutely aware that a private space has been entered, in which beds, wardrobes, and the mundane objects of everyday life are on full display. This produces a feeling entirely different from that of entering the typical white cube of a gallery. The curators know that the space itself is generative of a discourse that oscillates around the lack of formal space for emerging artists, and around the overlapping aesthetics of gallery, studio, and domestic space as an outcome of limited accessibility. „We live in our studios,” the artists tell me. That is also where intersectional feminist practice ebbs through the exhibited home and within the slippage between everyday objects and art works. „People are unsure of what is an everyday object and what is art.” The situation and sensation of sitting in someone’s kitchen, becoming acquainted with the exclusions imposed by dominant art world infrastructures through the artists who are at the margins, would be difficult to achieve in a gallery, a place that benefits from these same structures. But around the kitchen table, conversations about the economics of art, the condition of its production, and the imagining of a different kind of living, come easy.

This exhibition highlights structural inequities, and becomes a space to exercise resistant tactics, tactics of exposing dimensions of the cultural economy that usually remain tucked away. This becomes obvious through the curators’ admission that the project comes from a collective effort, where the aim of the group is to share in solidarity and discussion. Again, this is in contradistinction to the often individualizing structures that isolate artists, through open calls for the most brilliant proposals, which put people in competition for very limited resources and space. In the overarching aim of this exhibition, what matters is not the number of attendees as a metric of success, nor profit, but conversations with strangers about some of the realities and inequities of making art. Here,

Art Worlds (Berkeley: University of California Press, 1982) the author describes the interdependence between artists and their materials, which are themselves attached to an unprecedented amount of people in their manufacture, trade, and distribution and to institutions that also purport traditions and trade in notions of art making. Such studies would seemingly settle the notion of interdependent systems, both demonstrate the collective efforts underpinning artistic fields, and examine normative claims about artistic production, circulation, and consumption. But no, these dependencies are hardly reflected in the structure and valuation of art by institutions.

the details of structural difference and attending to one's capacities also appear, for example, in the decision of the curators to have specific hours for giving public tours in their home. The decision emerged from their experience last year, when they were constantly explaining the work to a steady stream of visitors in their home. This had resulted in complete exhaustion. The adaptation to limit guided tours, while still leaving the space open, might seem like merely a practical detail, but it actually reveals that the organizers prioritize their own well-being over maintaining usual gallery hours. The status quo —the pressure to do everything to engage with the public — is made secondary to avoid burning out. The boundary between their goal for exhibiting and for public discussion, and the need to avoid exhaustion, are up for negotiation and not a given. Since the exhibition happens at their home, they are the ones who can determine such structural adaptations. It is here that embodied knowledge is shared on the artist's own terms, and it is here one finds emerging modes of collaboration and support, and the thresholds of resistance.

Sharing Embodied Knowledge through Intimate Encounters

Collaborative, weary, situated within an entwined discourse of class, gender, and artistic labor, this exhibition is located in experiences of the everyday, which resonates with the notion of embodied knowledge central to feminist discourse. Within this exhibition, it is a visceral *gut feeling* that prompts us to ask if we should take our shoes off, as one is aware of having entered someone's home. This is not the usual sort of space in which a general public encounters works of art. One gazes at a sculpture amid bottles of kitchen sauces, or at a painting next to the shower where towels hang. There are also the usual devices: titles and names, a floorplan, a public announcement, and opening hours. But unlike in gallery space, where art is displayed in isolation from its environment, here one can recognize and feel how art is made, deliberated, and now shown.

At what intersections can we locate the transfer of embodied knowledge? Intimacy and the close encounter are put to use as a curatorial approach, between the visiting public, and members of the collective, in the context of their home, where strangers are acutely brought into the private domain. The artists become hosts with whom one may have a candid encounter. Intimacy therefore

facilitates the overlap and discussion of apparently taboo topics, and generates discourse on how these same topics do or do not occupy public space. That is how a supposedly private and potentially shameful issue, that of individual precarity, is made public. It can then be spoken of in relation to broader structures, conditions of production, accessibility to resources, and to time allotted for creative endeavors — which is also work. The supposedly individual struggle to create art is located within uneven access, which becomes a matter of public discourse.

At the same time, nowhere in the exhibition did I find or hear the word feminist. But this does not mean that a feminist register is not there. As mentioned, the exhibition was made up of artists whose artworks deliberately reflect on the ways economic instability, gendered distribution of caregiving, non-existent abortion rights, and low incomes disproportionately affect women in their choices, aspirations, and levels of stress, and thus, in their engagement with established, dominant cultural institutions, which, of course, only deepens said stress. The dread of being forced to give birth in poverty, or the reality of unpaid and unequally distributed labor, are embedded in a woman's life and in her art, here mirrored in the confines of the home. An important critique to consider would be how this exhibition exposes women's labour as the *invisible dark matter* sustaining the art world, through labour which is taken home and tucked away in patterns of established but difficult to measure practices of self-exploitation⁸. I would argue that the exhibition shows what is usually hidden from view: emerging trajectories, methods of making, and thinking through ways of circulating and speaking of women's labour, to look at how women are tasked, and at how these tasks are folded into daily life, hidden from view. Here these gendered and usually hidden discrepancies are on full display.

Tactics of resilience, collectivity, and solidarity beyond an extractivist art world are tested in and beyond formal contexts. These outsider approaches are an important qualifier of subversive modalities, as feminist themes have been historically marginalized in Polish society and formal exhibiting contexts. In the early 2000s, Altmann argues, institutionalised social and economic repercussions

8 Macushla Robinson, „Labours of Love: Women's Labour as the Culture Sector's Invisible Dark Matter,” w: *Permanent recession: A Handbook on Art, Labour and Circumstance: A Handbook on Art, Labour and Circumstance*, red. Channon Goodwin (Eindhoven: Onomatopoe, 2019), 95-106.

led to self-censorship among the next wave of feminist artists in Poland, whose diminishing provocations employed *playful irony* and theatrical performance pieces⁹. One could call these forms indirect or partially concealed, following the need for discretion and opacity¹⁰. Given this history, it would be unsurprising for feminist practice in the present day to remain affective, opaque, ironic, and so on. My goal here is not to criticize such approaches, but to point out and ponder the differences. At home, perusing *Jak do Siebie / Like You Own the Place* entanglements of class, gendered anxieties, and types of labor, the overlapping economics of private and public spheres, and unequal access to resources, time, as well as to mental and physical well-being, well up and spill into conversation.

This text is not conclusive, but aims to spur further inquiries, surrounding how bottom-up initiatives forge their own locales for producing, disseminating, and circulating art, and how these efforts intersect with political engagement and broader social and economic unevenness. Within the study of intersecting critical trajectories in the contemporary Polish art scene, it would be relevant and timely to study the work of collectives and individuals who are forging new means of articulating marginal positions, located beyond the scope of dominant art institutions. Such a study could include the collective *Girls and Queers to the Front*, who have been producing queer and feminist events, zines and workshops for over a decade, *Pracownia Wschodnia*, a joint gallery, collective, and workspace, collectives *Sen o Końcu*, *Stacja Praga*, *Przyszła Niedoszła*, *Nowy Złoty*, as well as broader city-wide collective efforts at gathering peripheral artistic activity (Fringe in Warsaw, Wrocław Off Gallery Weekend, Krakakers in Kraków) and the efforts of artist run initiatives in creating alternative avenues, such as *Windowlicker*, *63 Gallery*, and *Stroboskop*, to name just a few¹¹. Studying the motivations, institutional entanglements, and public critical positions forged by these initiatives would be an important development with implications for what is deemed *worthy* in art history, which could tell us more about the distribution of power and politics of representation in present day Poland.

9 Susanne Altmann, „Artists on Trial: Feminist Art in Poland—between Censorship and Activism,” *Signs* 33, no. 2 (2008): 413–418, <https://doi.org/10.1086/521063>.

10 Kukaine, „Intimacy...”, 1–12.

11 The Lexicon of independent exhibition initiatives (2024) is a recent publication between the team of Nowy Złoty and the Museum of Modern Art in Warsaw, and lists 72 off-galleries around the entire country.

Endnote

Right at the time I submitted this article for review, Karol Nawrocki, supported by Poland's right-wing party, was elected President. We cannot forget that under the rule of PiS, much art has — and might again — vanish from state sponsored institutions and move to artist-run-locations. This might seem dire, but if the political tides in cultural institutions in the years 2015 to 2023 taught us anything¹², it is that artists must and indeed do find ways to build structures that they self-govern. Artists self-govern with or without the help of the government. This adds another layer of complexity to the story. It is already economically difficult, but it gets even harder when public institutions start to promote art that focuses on conservative and populist nationalist narratives. If we are to take art history not as a history of objects in rooms, but as a history of power, then we have to center artist-run efforts and take seriously what happens at the much less visible margins of history.

Bibliography

Altmann, Susanne. „Artists on Trial: Feminist Art in Poland—between Censorship and Activism.” *Signs* 33, nr 2 (2008): 413–18, <https://doi.org/10.1086/521063>.

Becker, Howard. S. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

Kukaine, Jana. „Intimacy and Darkness: Feminist Sensibility in (Post)Socialist Art.” *Arts* vol. 12, nr 24 (2023): 1-12, <https://doi.org/10.3390/arts12010024>.

Macushla, Robinson. „Labours of Love: Women's Labour as the Culture Sector's Invisible Dark Matter.” W: *Permanent recession: A Handbook on Art, Labour and Circumstance: A Handbook on Art, Labour and Circumstance*, red. Channon Goodwin, 95–106. Eindhoven: Onomatopée, 2019.

Wolff, Janet. *The Social Production of Art*. London: Palgrave Macmillan, 1993.

¹² See: <https://artisticfreedominitiative.org/wp-content/uploads/2022/10/Cultural-Control-Censorship-and-Suppression-of-the-Arts-in-Poland.pdf> (21.06.2025).

**Konkurs im. prof. Alicji Kępińskiej
XI edycja**

Maria Blanka Grzybowska

**Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny
Abakanowicz w Poznaniu**

**Magdalena Abakanowicz University
of the Arts Poznan**

Kuratorka, organizatorka wydarzeń kulturalnych, animatorka kultury i edukatorka. Absolwentka Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną warszawskiej ASP oraz kierunku kuratorstwo i teorie sztuki na UAP w Poznaniu. Laureatka konkursu na najlepszą pracę teoretyczną na UAP w roku akademickim 2023/2024. Od 2020 roku współtworzy grupę badawczą Femek, która zajmuje się szerzeniem treści ekofeministycznych. W projektowaniu kultury inspirowa się mokrymi i ciemnymi materiałami, szukając nieoczywistych przestrzeni wymiany myśli.

Kompost jako inspiracja dla praktyk kuratorskich

Abstrakt

Eksplorując kompost jako żyzną metaforę rozważam w pracy, w jaki sposób prowadzone powinny być narracje kuratorskie dotyczące zagadnień związanych z ekologią czy katastrofą klimatyczną. Przywołując interpretację kompostu, która świadczy o rozumieniu tej materii jako sieci połączonych bytów kreujących nowe życie, rozpatruję trzy główne obszary teoretyczne mówiące o wspólnotcie międzygatunkowej, nowym podejściu do życia i śmierci oraz feministycznej etyce troski. Na podstawie omówionych teorii omawiam wybrane prace artystyczne, które wpisują się w zaproponowane zagadnienie wystawiennictwa kompostowego.

Słowa kluczowe: kompost, rozkład, metafora, klimat, posthumanizm, kuratorstwo

Compost as Inspiration for Curatorial Practices. The Composting Exhibition

Abstract

Exploring compost as a fertile metaphor, this work examines how curatorial narratives on topics related to ecology and climate catastrophe should be conducted. Drawing on the interpretation of compost as a network of interconnected entities generating new life, I consider three main theoretical areas: interspecies community, a new approach to life and death, and the feminist ethics of care. Based on these theories, I discuss selected artistic works that align with the proposed concept of compost exhibiting.

Keywords: compost, decomposition, metaphor, climate, posthumanism, curating

Kompost jako inspiracja dla praktyk kuratorskich*

Maria Blanka Grzybowska

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
ORCID 0009-0006-2151-8695

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (47)/2025, s. 129–150
DOI 10.48239/ISSN123266824707

Szukanie inspiracji do rozważań teoretycznych w brudnych materiałach, takich jak ziemia, błoto czy mokradała, pozwala lepiej osadzać dyskusje akademickie w rzeczywistości oraz „zanieczyszczać” utrwalone kategorie, prowadząc do ich rozszerzenia lub zamazania. Kompost jest obecny w badaniach jako żywa metafora¹ i często rozumiany jako symbol tworzenia poprzez rozkład. W moich poszukiwaniach zwróciłam uwagę na kompost jako inspirację do pielęgnowania relacji z innymi, zachowywania harmonii oraz doceniania gnicia, obrzydliwości czy dziwności. Wierzę, że czerpiąc inspiracje ze wszystkich interakcji, jakie zachodzą w procesie tworzenia żyznej ziemi, możemy zmienić nasze postrzeganie codzienności, a przede wszystkim środowiska, którego jesteśmy częścią. Do tego powinny przyczyniać się sztuka oraz działania kuratorskie, których częścią jest tworzenie nowych narracji i uzupełnianie dyskursu o te, których brakuje.

Chcę spojrzeć na kompost jako inspirację dla praktyk kuratorskich. Ta materia inspiruje mnie przede wszystkim ze względu na potencjał zacierania binarności oraz niehierarchiczność bytów, które biorą udział w procesie recyklingu materii organicznej. Oprócz tego rozumiem kompost jako przestrzeń wypełnioną przez sieć połączonych bytów, zachowujących dbałość o żyjące istoty. Rozważając te zagadnienia, chciałabym odpowiedzieć na pytanie, do czego może inspirować kompost w kontekście projektowania wystaw i wydarzeń kulturalnych. Głównym celem tekstu jest stworzenie konceptu wystawiennictwa kompostowego, które uwrażliwiłoby dziedzinę na aspekty potrzebne przy tworzeniu sztuki w dobie katastrofy ekologicznej. Postaram się przedstawić te odpowiedzi w oparciu o trzy zagadnienia, wokół których skupione są wybrane obszary teoretyczne: wspólnotę międzygatunkową, śmierć oraz opiekę.

1 Koncept żywej metafory określa sposób funkcjonowania w mowie i myśleniu, ale przede wszystkim wskazuje na dynamiczne znaczenia zależne od kontekstu. Żywe metafory, według Paula Ricoeura, kształtują sposób, w jaki rozumiemy świat, przyczyniając się do lepszego rozumienia abstrakcyjnych pojęć. Max Statkiewicz, „Live Metaphore in the Age of Cognitivist Reduction,” *Monatshefte*, nr 4 (2003): 547.

Analizując działalność osób artystycznych oraz kuratorskich, chciałabym zastanowić się nad sposobem wykorzystywania kompostu w sztuce i rozważyć, jakie skutki mogą przynosić te działania, a także jakie realizacje artystyczne i kuratorskie można interpretować na podstawie tej materii i związanych z nią teorii. Skupiam się na sztuce współczesnej, ze względu na zainteresowanie żywą tkanką artystyczną, która ma potencjał kreowania realnych zmian w podejściu odbiorców do podejmowanych przez artystki tematów. Zdecydowałam się ograniczyć moje poszukiwania do działalności polskich osób artystycznych i kuratorskich, żeby przedstawić wpływ globalnych zagadnień na lokalne inicjatywy. W obliczu skomplikowanego zjawiska, jakim jest katastrofa ekologiczna, ważne wydaje mi się podkreślanie lokalnych perspektyw, które ukazują zróżnicowane procesy związane ze skutkami kryzysu klimatycznego.

Zacznę od namysłu nad wspólnotą międzygatunkową i sposobami na jej pielęgnowanie. Ważnym dla moich rozważań terminem jest „queerowa ekologia”, który posłuży mi do omówienia tego, w jaki sposób może zmienić się nasze podejście do otaczającego nas życia. Pracą artystyczną, którą przeanalizuję w kontekście przywołanej teorii, będzie praktyka artystyczna Krzysztofa Marniaka. Kolejnym poruszonym przeze mnie zagadnieniem będzie aspekt gnicia, rozkładu i śmierci, który jest widoczny w metaforze kompostu. Kompost honoruje rozkład oraz przekształca rozkładające się ciała w sprawczą materię. Wyróżnioną w tym kontekście pozycją jest książka *Być ze świata* autorstwa Moniki Rogowskiej-Stangret. Zastanawiając się nad potencjalnym momentem śmierci dzieła artystycznego, omówię realizację *Tężnia sztuki* Roberta Kuśmirowskiego. Ostatnia część, przedstawiająca zagadnienia teoretyczne, będzie skupiona na podejściu do opieki. Chciałabym przyrzeć się temu, w jaki sposób zmiana podejścia do roli opieki może być wykorzystywana w narracjach ekologicznych. Przykładem z pola sztuki, który przywołam, będzie działalność grupy Plenum Osób Opiekujących Się. Na koniec chciałabym przedstawić założenia wystawiennictwa kompostowego, wypracowane na podstawie przywołanych teorii.

Kompost jest żywym organizmem, w którym zachodzi nieskończona ilość interakcji. Zwrócenie uwagi na ciągle się w nim dokonujące wymiany przez pryzmat przywołanych teorii podpowiada, w jaki sposób można poszerzyć wątki pojawiające się w sztuce o nowe, potrzebne perspektywy. W momencie, w którym współczesne artystki i teoretyczki często podkreślają potrzebę interdyscyplinarnego podejścia do opowiadania o współczesnych wyzwaniach, warto pro-

wadzić ciągły namysł nad sposobami wykorzystywania założeń teoretycznych w praktyce. Dlatego postaram się przedstawić sposoby na aplikowanie wspomnianych założeń wynikających z inspiracji kompostem w kuratorstwie i wystawiennictwie. Wykorzystuję kompost jako metaforę międzygatunkowych relacji oraz procesu, który sięga po potencjał rozkładu oraz wymaga troski. Uważam, że dzięki temu realizacje kuratorskie dotyczące zagadnień związanych z ekologią mogą zostać otwarte na nie-ludzkie perspektywy, honorowanie procesu oraz porażek oraz uwzględnienie relacji i opieki jako głównych wartości w kontekście tworzenia nowych narracji przedstawianych na wystawach czy podczas wydarzeń. Przywołując teorię i prace artystyczne, które moim zdaniem charakteryzują się kompostowym myśleniem, postaram się przedstawić koncepcję wykorzystania kompostu jako metafory dla praktyk kuratorskich.

a) Wspólnoty międzygatunkowej nie trzeba budować

Jedną z najważniejszych wartości, jakie odczytuję, analizując strukturę kompostu, jest wszechobecna międzygatunkowość i współpraca różnych form życia. Praktyki związane z kompostowaniem stają się aktami budowania wspólnoty poprzez zapewnienie idealnych warunków dla bakterii, grzybów i innych organizmów rozkładających, takich jak dżdżownice czy pająki. To ich praca przyczynia się do powstawania cennego nawozu: razem z drobnoustrojami tworzą nie-ludzką siłę zmieniającą kompost w „pulsującą społeczność stworzenia”². Poszukiwanie sposobów na pielęgnowanie międzygatunkowych wspólnot w ostatnich latach stało się kluczowym elementem rozważań ekologicznych i społecznych. Właśnie dlatego kompost staje się dla mnie inspiracją i nakierowuje na często pominięte przestrzenie wymiany i współpracy.

Istotnym elementem moich badań była obserwacja sposobów, na jakie prowadzone są narracje o świecie i naszym uwikłaniu w relacje z nie-ludźmi. Będąc świadomymi uczestnikami wymiany, jaka zachodzi pomiędzy żyjącymi organizmami, nie możemy sprowadzać istot nie-ludzkich do funkcji zasobów naturalnych, które wykorzystujemy dla własnych korzyści. Podjęcie dialogu oraz stworzenie przestrzeni do partycypacji innych gatunków jest wyzwaniem, z którym mierzą się także osoby artystyczne. Z tego względu, przywołując

2 Sophie Strand, *Confessions of a Compost Heap*,
https://art-earth.org.uk/pdf/SS_Borrowed-Time-Excerpts.pdf (28.01.2025).

termin „queerowej ekologii”, chciałabym przeanalizować praktykę artystyczną Krzysztofa Maniaka jako przykład włączania do działań namysłu o naszej przynależności.

W eseju *And You May Find Yourself Living in an Age of Mass Extinction* Timothy Morton porusza problem odpowiedzialności wobec innych istot. Stwierdza, że nie potrzebujemy powodów, żeby podejmować „ekologiczne” akcje czy dbać o relację z nie-ludźmi. Jesteśmy nierozzerwalnie połączeni ze światem i każde nasze działanie będzie „ekologiczne”. „Jesteś w pełni ucieleśnioną istotą, która nigdy nie była oddzielona od innych istot biologicznych zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz twojego ciała, nawet przez sekundę. Jesteś wrażliwie dostrojona do wszystkiego, co dzieje się w twoim świecie, dlatego blokujesz część z tego, bo boisz się, że stymulacja może być zbyt intensywna”³. Przywołany cytat wydaje mi się istotnym wątkiem w dyskusji o tym, dlaczego warto poszerzać swoje postrzeganie wspólnoty.

Z cielesnym wymiarem odczuwania bliskości z innymi istotami wiąże się koncept queerowej ekologii rozwijany przez Mortona, podkreślający nasze zależności z innymi formami życia na poziomie fizycznym i biologicznym. Nasza cielesność pozostaje wpłątana w złożone relacje, ale naszą świadomość tych relacji ograniczają społeczne konstrukty⁴. Jednym z celów queerowej ekologii jest przede wszystkim podważenie ludzkich prób dostosowania natury do heteronormatywnych pojęć i dualizmów. Podkreśla się, że przekonanie o tym, że jesteśmy odróżnieni od świata, to fikcja⁵. Istotne w kontekście budowania wspólnoty są także radykalna otwartość oraz uznanie płynności granic pomiędzy naszymi ciałami a środowiskiem⁶.

3 Tłumaczenie własne. Oryginał: „You are a fully embodied being who has never been separated from other biological beings both inside and outside your body, not for one second. You are sensitively attuned to everything happening in your world, which is why you end up blocking some of it, because you are afraid the stimulation might be too intense”. Timothy Morton, *All Art is Ecological* (London: Penguin Books, 2018), 29.

4 Timothy Morton, „Guest Column: Queer Ecology,” w: *PMLA, Modern Language Association of America*, red. Brent Hayes Edwards (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 276.

5 Sophie Strand, *What is Queer Ecology?* 24.06.2023, <https://scienceandnonduality.com/article/what-is-queer-ecology/> (28.01.2025).

6 Morton, „Guest Column...,” 274.

Wątki związane z queerową ekologią dostrzegam w praktyce artystycznej performerera Krzysztofa Maniaka. Artysta mieszka i pracuje w Tuchowie, gdzie rozwija działania z użyciem przedmiotów znalezionych w pobliskich lasach. Podczas spacerów szuka śladów, które są pozostałościami po interwencji nie-ludzkich aktorów⁷, często wykorzystując je w swoich performatywnych rzeźbach. Ciekawe w jego twórczości wydają mi się użycie spaceru jako narzędzia badawczego i artystycznego oraz nacisk na relację artysty z okoliczną przyrodą. On sam nazywa ją uzależniającą i wciągającą, patrząc na nią w kategoriach chemicznej relacji z Ziemią⁸.



Krzysztof Maniak, *Podkop* (stan na 1 czerwca 2019), dzięki uprzejmości artysty

Chodząc po lesie, Krzysztof Maniak czyta przestrzeń, doświadcza jej i podejmuje decyzje na podstawie intuicji. Tworzy performatywne sytuacje, eksplorując interakcje z otoczeniem w sposób cielesny. Żeby dobrze zbadać okolicę, dotyka roślin czy ziemi: nie poznaje ich tylko za pomocą dotyku, wzroku czy słuchu, ale często smakuje swoje otoczenie, co pomaga mu zrozumieć, w jaki sposób najlepiej wejść w relacje i wykorzystać znalezione obiekty. Nietypowy gest poznawania otoczenia przez lizanie wyróżnia twórczość artysty i według mnie pozwala interpretować ją przez pryzmat teorii queerowej ekologii. Maniak wchodzi w interakcje z ekosystemem z pełną świadomością tego, że jest jego częścią. Chce go zbadać od środka w możliwie wszechstronny sposób, a jego działanie

7 „Praca fizyczna, Krzysztof Maniak w rozmowie z Anną Pajęcką”, *Dwutygodnik*, 08.2022 <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10269-praca-fizyczna.html> (30.01.2025).

8 *Sztuka współczesna w Polsce | Kim jest Krzysztof Maniak?*, reż. Solo Show (Tomasz Szymański), 17.11.2021 <https://www.youtube.com/watch?v=MtAlUcAjr2k> (28.01.2025).

wykracza poza konwencjonalne sposoby obcowania z przyrodą. Zgodnie z założeniami queerowej ekologii nasze poznawanie świata powinno następować przede wszystkim za pomocą zmysłowej percepcji, gdyż dzięki takim zabiegom możemy być otwarci na spotkanie ze światem innych form życia w poszukiwaniu nieoczekiwanych lekcji⁹.

Życie powstaje za sprawą erotycznego kontaktu naszych ciał z innymi żywymi istotami, a bycie żywym oznacza uczestnictwo w trwałej wspólnotcie i ciągłe odkrywanie siebie na nowo¹⁰. Artysta nie tylko poznaje lepiej miejsce, z którego pochodzi, ale także siebie, jako istotę wchodzącą w relację z innymi. Testuje płynne granice między sobą a innymi organizmami, tworząc razem z nimi nowe układy, które mogą przejawiać się w performansie, organicznych rzeźbach czy innych zapisach tego kontaktu (np. zdjęcia). Jeśli za proces twórczy uznajemy spacer, to nie wiadomo, kiedy działanie zaczyna się lub kończy. Jest to moim zdaniem dodatkowy aspekt praktyki Maniaka, który testuje pewne konwencje. Dodatkowo swoje działania artysta traktuje jako instrukcje, które chce przekazać innym, by pomóc im w dostrzeganiu czy współtństnieniu z innymi istotami¹¹. Propaguje tym samym aktywności zmierzające do odkrywania przez każdą z odbiorczyń tego, w jaki sposób może ona obcować z innymi członkami najbliższej wspólnoty międzygatunkowej.

Uważam, że osoby kuratorskie powinny mieć na uwadze swój własny sposób tworzenia narracji, jak i powielane schematy czy stereotypy. Mówienie o naszych związkach z innymi jest skomplikowanym zagadnieniem również ze względu na uwikłanie języka w systemy władzy. Ujawnianie swojej pozycji i swojego przywileju wyklucza tworzenie absolutnych, bezkrytycznych opowieści, ale jest istotne ze względu na ryzyka, jakie niesie za sobą uniwersalizacja społecznych problemów. Przede wszystkim podczas opowiadania o otaczającym nas życiu warto odwoływać się do uważności i wrażliwości. Morton, mówiąc o queerowej ekologii, stwierdza: „If you want a queer monument, look around you”¹². Analogicznie, jeśli chcemy znaleźć przykłady prężnie działających wspólnot opartych

9 Alfred Weber, *Matter & Desire: An Erotic Ecology* (Chelsea: Chelsea Green Publishing, 2017), 39.

10 Weber, *Matter & Desire...*, 35.

11 *Sztuka współczesna w Polsce | Kim jest Krzysztof Maniak?*, reż. Solo Show (Tomasz Szymański), 17.11.2021 <https://www.youtube.com/watch?v=MtAlUcAjr2k> (28.01.2025).

12 Morton, „Guest Column...”, 276.

na współpracy, wystarczy wyrzeć za okno lub pomyśleć o procesach umożliwiających nam takie funkcjonowanie, w które zaangażowane jest wiele różniących się od siebie bytów. Świadomość naszego uczestnictwa w ciągłych procesach oraz otwarcie się na „innego” pozwoli na redefinicję naszego podejścia do natury i rozumienia naszego miejsca w przyrodzie.

b) Warto uwidocznć wstrętny proces

Dla narracji posthumanistycznych ważnym wątkiem będą procesy, jakie wpływają na myślenie o naszej cielesności oraz tożsamości jako zjawiskom niezwykłym, a jednocześnie oddalającym nas od innych stworzeń. Przekonanie o naszej wyższości w stosunku do pozostałych istot podkreślamy nie tylko za życia, lecz również po śmierci. Uwidacznia się ono w sposobach pochówku czy metodach kultywowania pamięci po zmarłych. Wykorzystując na przykład trumny do pochówku, odgradzamy się od istot żyjących w ziemi, zamiast stać się częścią nowej wspólnoty poprzez rozkład, który jest kolejnym wspólnototwórczym aspektem kompostu.

Ważny jest dla mnie również sposób, w jaki rozpoznanie procesów dziejących się w glebie może przyczyniać się do poszerzenia wspólnoty międzygatunkowej. Najważniejszymi problemami przedstawionymi za pomocą rozważań teoretycznych na temat rozkładu są załamywanie binarności poprzez formułowanie nowych definicji życia i śmierci oraz ciągła potrzeba wchodzenia w relacje, które przejawiają się w zmianie statusu martwych ciał. Ten wątek jest dla mnie istotny z racji potrzeby poruszenia aspektów gnicia i rozkładu, które mogą być przeszkodą w popularyzowaniu kompostu jako słusznej metafory. Procesy te są ważną częścią materii, jaką jest kompost, i niezwykle owocne, jednak częste kojarzenie tej materii ze śmiercią i chorobą może odpychać i brzydzić niektórych odbiorców. Uważam, że procesualność tego zagadnienia jest kluczowym czynnikiem dla kuratorstwa.

Zagadnienie śmierci w kontekstach posthumanistycznych zostało podjęte przez Monikę Rogowską-Stangret w książce *Być ze świata*. Publikacja składa się z czterech esejów, w których autorka polemizuje z najważniejszymi badaczkami nauk humanistycznych. Poszczególne teksty skupiają się wokół myśli formułowanych m.in. przez: Rosi Braidotti, Karen Barad, Vinciane Despret czy Natalie Jeremijenko. Przede wszystkim autorka tworzy wizję świata, w której wszyst-

ko jest ze sobą powiązane, a „faliczne sprawstwo” przestaje być głównym wyznacznikiem¹³. Tekst mówi o tym, że nie można zmieniać świata z zewnętrznej pozycji obserwatora; osiągnięcie zmian możliwe jest jedynie poprzez pracę wykonaną „ze środka” wspólnoty, jako aktywny uczestnik. Rogowska-Stangret postuluje przeformułowanie relacyjności i tego, jak patrzymy na podmiot w celu decentralizacji antropocentryzmu¹⁴. Aby wzmocnić siłę tego argumentu, przytacza myśl Karen Barad, iż nie obserwujemy świata z zewnątrz, ale wszyscy „jesteśmy ze świata”, co oznacza, że nie ma między nami a światem różnic, które musimy przewyciężyć¹⁵. Jest to najważniejsza teza w kontekście rozważań autorki książki *Być ze świata*, gdyż podważa nie tylko nasze podejście do miejsca zajmowanego w świecie, ale też przyjęte kategorie, takie jak czas.

W tej części tekstu chcę przywołać omówiony przez Rogowską-Stangret koncept, który bezpośrednio dotyczy tematu śmierci i życia. Jest to kategoria zoe, która według Rosi Braidotti ściśle wiąże się ze stawaniem się i usuwa człowieka z centrum, umieszczając w nim zoe¹⁶. Śmierć może być rozumiana wtedy jako moment złączenia się ze środowiskiem (lub całym kosmosem), co jest tożsame ze stawaniem-się-niedostrzegalną¹⁷. Zoe to życie wieczne, bezosobowe i zwierzęce (niehumanitarne). Przede wszystkim podkreśla ono wagę nie-ludzkich interakcji i możliwość przeformułowywania tego, co negatywne w pozytywne¹⁸. Używając witalnych sił zoe, Rogowska-Stangret formułuje definicję śmierci i dochodzi do wniosku, że w rozumieniu Braidotti możliwość śmierci zostaje wymazana¹⁹. Śmierć pozwoli nam się oddzielić od tego, co ludzkie, i będzie dla nas momentem przejścia w życie wieczne – zoe. W takim rozumieniu problematycznym zagadnieniem może być to, co pozostawimy po sobie: śmieci lub nasze ciała o różnym potencjale rozkładu. Autorka książki *Być ze świata* polemizuje z Braidotti, sugerując, że jej wizja jest utopijna i nierealistyczna, a jej celem jest pominięcie tego,

13 Monika Rogowska-Stangret, *Być ze świata* (Gdańsk: słowo/ obraz terytoria, 2021), 12.

14 Rogowska-Stangret, *Być ze świata*, 26.

15 Rogowska-Stangret, *Być ze świata*, 26.

16 Rogowska-Stangret, *Być ze świata*, 45.

17 Rogowska-Stangret, *Być ze świata*, 23.

18 Rogowska-Stangret, *Być ze świata*, 32.

19 Rogowska-Stangret, *Być ze świata*, 46.

co negatywne, i zastąpienie człowieka w centrum poprzez nową figurę – zoe, która w dalszym ciągu utrzymuje hierarchiczne struktury. Rogowska-Stangret, korzystając z feministycznych filozofii nowych materializmów, podkreśla, że odwrócenie się od czegoś i pominięcie niektórych aspektów nie powoduje ich zniknięcia: one cały czas będą nam towarzyszyć jako cień, który nas prześladowa²⁰.

Analizując przywołaną teorię, chciałam zastanowić się, w jaki sposób osoby artystyczne podchodzą do tematu procesualności swoich prac, a jednocześnie znaleźć przykłady prac, które w swoich założeniach zawierają koncepcję śmierci przedmiotu. Kiedy kończy się „życie” dzieł sztuki? Czy mają możliwość wejścia w relacje z otoczeniem? Czy jest to trudniejsze do osiągnięcia dla obrazów czy rzeźb niż dla akcji artystycznych? Próbując zobrazować możliwy sposób rozumienia śmierci przedmiotów artystycznych, chciałabym przywołać dwa projekty. Jednym z nich jest *Tężnia sztuki* Roberta Kuśmirowskiego, znajdujące się w Visual Parku²¹ w Poznaniu. Artysta już na etapie procesu twórczego przewidział długotrwałe zmiany w wyglądzie obiektu. Tężnia wypełniona została zgromadzonymi przez niego przedmiotami, będącymi pozostałościami po różnych wcześniejszych wystawach. Przedmioty te zbierane były przez dwanaście lat, zanim zostały włączone w nową realizację²².



Robert Kuśmirowski, *Tężnia Sztuki*, 2018, archiwum ABC Gallery/PVP, dzięki uprzejmości galerii

20 Rogowska-Stangret, *Być ze świata*, 62.

21 Visual Park jest parkiem rzeźb i obiektów znajdującym się nad Jeziorem Strzeszyńskim w Poznaniu. Powstał z inicjatywy ABC Gallery.

22 Wirtualny Przewodnik po Poznań Visual Park, <https://abcgallery.pl/visual-park/> (28.01.2025).

Wartościowym aspektem jest również fakt, że cała praca nastawiona jest na ingerencję nieludzkich czynników: czasu, pogody czy pleśni. Częścią zamierzeń autora była współpraca z otoczeniem w celu przekształcenia obiektu w jeden organizm. Przeznaczeniem pracy jest rozkład. Dodatkowo w opisie dostępnym dla zwiedzających pojawia się pytanie o możliwy wygląd tężni w 2073 roku, co skłania odbiorców do wyobrażenia sobie przyszłości i skonfrontowania tego wyobrażenia z postępującą katastrofą klimatyczną. Moim zdaniem rzeźba tworząca skupisko niechcianych rzeczy może swoją formą nawiązywać do kompostu. Materialne pozostałości po konkretnym człowieku znajdują swoje miejsce w naturze i zgodnie z założeniami artysty są nastawione na interakcje z innymi organizmami. Przedmioty rozpoczynają swój rozkład, zaczynają je obrastać rośliny. W ten sposób tworzą się nowe sojusze, które nie mogłyby zaistnieć, gdyby przedmioty były schowane w magazynach.

Wydaje mi się, że Kuśmirowski wymaga od nas wiary w to, że te przedmioty stanowiły dla niego wartość. Jednak myśląc o nieużywanych już rzeczach, często interpretujemy je jako śmieci. Idąc tym tropem, uważam, że praca może być odczytywana jako przykład powielania szkodliwych zachowań, do jakich należy wyrzucanie odpadów do lasu. Uważam, że dużą wartością tej pracy jest wielowątkowość możliwych interpretacji oraz zadawanych pytań. Widzę w niej potencjał myślenia o tym, w jaki sposób będą rozkładać się dzieła artystyczne i czy warto im na to pozwolić.

Rozkładająca się materia zaciera granice między życiem a śmiercią, a realizowana przez nią umiejętność ciągłej przemiany i wchodzenia w relacje wydaje mi się inspirująca. Rozkład powoduje, że dawne ciała stają się pokarmem dla innych i często umożliwiają im rozwój, co pokazuje kolejny wymiar stawania się częścią wspólnoty. W tym sensie jako interesujący postrzegam proces odradzania się i dostarczania innym organizmom życiodajnych składników. Świadomość własnej perspektywy spojrzenia na problemy współczesnego świata jest niezwykle ważna dla budowania całościowych wypowiedzi kuratorskich. W książce *Być ze świata* widoczne jest przekonanie o tym, że etykę buduje się na nowych podstawach i że musi nadążać za tym również kultura²³, dlatego uważam za słuszne poszukiwanie idei ukrytych w ziemi. W celu budowania strategii kuratorskiej opierającej się na kompostowym myśleniu chciałabym podkreślić potrzebę

bycia w ciągłym procesie. „Utrzymywanie równowagi ekosystemów zależy od możliwości rozkładu jego obumarłych elementów”²⁴. Uważam to stwierdzenie za kluczowe dla analizy kompostu, ale też jako ważną inspirację do myślenia o kuratorstwie, w którym istotna jest wymiana myśli oraz chęć ciągłego poszukiwania poza utartymi schematami.

c) Wszyscy istniejemy w spektrum zależności

Rozkładającą się materię tworzą wszystkie interakcje zachodzące w jej wnętrzu, które prowadzą do uzyskania substancji mającej pozytywny wpływ na otoczenie. Fakt, że kompost umożliwia innym organizmom lepszy rozwój, skierował moją uwagę w stronę zagadnienia opieki czy troski. Chcę przyjrzeć się temu, w jaki sposób zmiana podejścia do roli opieki może być wyznacznikiem tego, jak powinniśmy budować narracje ekologiczne. Wielorakość relacji, jakie można zaobserwować w procesie kompostowania, uwidacznia potrzebę traktowania ich jako punktu wyjścia do rozważań etycznych. Szczególnie w dobie kryzysu klimatycznego, który dotyczy wszystkich żyjących organizmów, warto zastanowić się nad sposobami wchodzenia w interakcje z organizmami, do których wcześniej nie czuliśmy przywiązania. Co ważne, trzeba w te procesy umieć włączyć również te istoty, które budzą odrazę.

Używając kompostu jako metafory, chciałabym zwrócić uwagę na niezwykle funkcje tej materii, które pozwalają na przykład na poprawę struktury ziemi. Właściwości kompostu odczytuję jako gesty troski i za ich pomocą chciałabym uwidocznić potrzeby kreowania narracji, w których jest miejsce na empatię i gościnność, szczególnie w dobie kryzysów klimatycznych. Emocje, które kiedyś były marginalizowane w etycznych rozważaniach, teraz powinny wyznaczać sposób opowiadania o świecie. Osoby kuratorskie często wchodzą w rolę osób dbających o dzieła, publiczność czy osoby artystyczne. Dlatego istotne jest zrozumienie tego, czym jest opieka, jak ją sprawować oraz jakie pozytywne skutki mogłoby przynieść przeniesienie jej do retoryki prowadzonej w instytucjach. Dodatkowo uwzględnienie w narracji pomijanych uczuć pozwala otworzyć się na nowe procesy oraz tworzyć dialog, do którego może włączyć się szersze grono osób uczestniczących.

24 Ewa Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017), 66.

Maria Puig de la Bellacasa w książce *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds* podejmuje polemikę z tradycyjnym podejściem do etyki troski. Autorka proponuje spekulatywną koncepcję etyki opieki, zaangażowanej w wyobrażanie sobie nowych form opieki i odpowiedzialności w ekologicznych kontekstach. Przede wszystkim zachęca ona do eksploracji alternatywnych sposobów opiekowania się, które mogą uwzględniać różnorodne formy życia i środowiska. Badaczka skupia swoją uwagę na życiu ponad-ludzkim, aby zdecentralizować antropocentryczną etykę, jednocześnie podkreślając, że taki sposób krytycznego myślenia nie może zwalniać ludzi z konkretnych odpowiedzialności etyczno-politycznych²⁵.

Puig de la Bellacasa w swojej publikacji odwołuje się do myśli Donny Haraway. Szczególnie ciekawe w zestawieniu z myślą pierwszych orędowniczek etyki troski wydaje się wykorzystanie kategorii „myślenia z”. Łączy się ono z wezwaniem do przyjmowania perspektyw innych istot. Ta forma podkreśla możliwości myślenia w zaludnionym świecie i zachęca do uwzględniania naszego pokrewieństwa i sojuszy z innymi istotami²⁶. Praktyka „myślenia z” może stać się odpowiedzią na wyzwanie pojawiające się w momencie wypowiedzania się za innych. Tworząc narracje, musimy również słuchać i być otwarci na nowe perspektywy, które mogą przekazać nam inni. Praktyki opiekuńcze wymagają również uważności, która pozwala odpowiadać na potrzeby innych.

W momencie, w którym staramy się zwiększać dostępność do kultury, ważne jest rozpatrzenie perspektywy osób, które wymagają dodatkowej opieki. Warto przy tym spojrzeć na sytuację osób sprawujących opiekę i ich ograniczenia. Sądzę, że potrzeby osób opiekujących się zaczynają być bardziej rozpoznawane w instytucjach. Wprowadzenie udogodnień dla opiekunek czy opiekunów, którzy chcieliby uczestniczyć w wydarzeniach kulturalnych, jest ważnym postulatem. Równie znacząca jest dbałość o umożliwienie łączenia prac opiekuńczych z działalnością artystyczną.

Opisując działania nagłaśniające problem wykluczenia osób podejmujących zobowiązania opiekuńcze, chciałabym przywołać działalność grupy roboczej Ple-

25 Maria Puig de la Bellacasa, *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2017), 170.

26 Puig de la Bellacasa, *Matters of Care*, 71.

num Osób Opiekujących Się (POOS). Kolektyw składa się z osób pracujących w świecie sztuki i należą do niego: Adu Rączka, Ania Steller, Ania Witkowska, Dorota Walentynowicz, Katarzyna Kania, Wera Morawiec „(i satelity)”²⁷. Ważnym aspektem pracy grupy jest współdziałanie i wzajemne wsparcie, które okazują sobie członkinie. Ich działania zwiększają widzialność tożsamości opartych na obowiązkach opiekuńczych, które w świecie sztuki często traktowane są jako słabość lub z niego wymazywane²⁸. Grupa organizuje wydarzenia oraz realizacje artystyczne w różnych instytucjach w całej Polsce.



Plenum Osób Opiekujących Się, *Nie widać mnie*, instalacja zaprezentowana podczas Gdańskiego Biennale Sztuki, 2023, dzięki uprzejmości grupy

Kuba Szreder w swoim artykule *Szklane muzea. Instytucje sztuki na przedwiośniu demokracji* odwołuje się do zmian, jakie muszą zajść w instytucjach, by stały się bardziej dostępne. Uważa, że ważnym zadaniem jest zmiana etosu pracy, ponieważ normalizacja kultury „ciągłej dostępności i nieustannej konkurencji powoduje, że z wyścigu odpadają osoby, które wykonują pracę społeczną reprodukcyjną”²⁹. W notatkach z pierwszego spotkania POOS można wyczytać postulaty, jakimi grupa chce kierować się przy tworzeniu swoich realizacji. W hasłowej formie zapisane są zwroty takie jak „wsparcie rodzeńskie (siostrzano-braterskie)”

27 Strona internetowa grupy Plenum Osób Opiekujących Się, <https://plenumofcare.tumblr.com/post/743117712225648640/sztuka-opieki> (28.01.2025).

28 Strona internetowa grupy Plenum Osób Opiekujących Się, <https://plenumofcare.tumblr.com/post/743117712225648640/sztuka-opieki> (28.01.2025).

29 Kuba Szreder, „Szklane muzea, instytucje sztuki na przedwiośniu demokracji,” SZUM, nr 8/2024, 23.02.2024 https://magazynszum.pl/szklane-muzea-instytucje-sztuki-na-przedwiosniu-demokracji/?fbclid=IwAR15muA257X8mT3WgXX2NS8STpEtmUtKXLCjTt_4ayvH4J6tMI7MKoostj8 (28.01.2025).

czy uznanie tożsamości matki za ważny element tożsamości artystycznej³⁰. Stoją one w opozycji wobec przekonań o ciągłej rywalizacji czy traktowaniu macierzyństwa jako przeszkody na drodze rozwoju osobistego. Niektóre postulaty osób z grupy przywodzą na myśl stwierdzenia badaczek, które przyczyniły się do rozpowszechnienia feministycznej etyki troski. Członkinie POOS wierzą, że świat prywatny również przynależy do obszaru polityki, a zapalnikiem do rewolucji może być redefinicja codziennych gestów opiekuńczych³¹.

Pytania, jakie POOS stawia sobie podczas procesu tworzenia, dotyczą podejścia „z troską” do realizacji projektów wokół troski: w jaki sposób mówić do tych, którzy chcą słuchać, a jak zmotywować do zwrócenia uwagi na problem tych, którzy nie słuchają? Te pytania szczególnie istotne wydają mi się w kontekście narracji dotyczącej katastrofy klimatycznej. Warto dążyć do wprowadzania takich tematów w miejsca, w których zazwyczaj nie są podejmowane. Alternatywne narracje odpowiadające na wyzwania współczesności mogą pełnić rolę kompostu dla zamkniętych na nowość instytucji. Działalność Plenum Osób Opiekujących Się pokazuje, jak aktualnymi tematami są założenia feministycznej etyki troski oraz w jaki sposób można „wchodzić” do instytucji i je zmieniać. Inspirujące w działalności grupy jest także dążenie do uwidocznienia procesu i poświęceń, które muszą się wydarzyć, by osiągnąć określone cele.

Uważam, że w kreowanych przez osoby kuratorskie narracjach ważne są empatia oraz świadomość naszego uwikłania w świecie. Powinny być one otwarte na różne perspektywy, przy jednoczesnej rezygnacji z figury „innego”. Znaczenie ma przy tym to, za kogo staramy się mówić i w jaki sposób to robimy. Istotnym zagadnieniem jest też to, jakie czynności opiekuńcze podejmujemy, w jaki sposób i z jakiego powodu. Uważam, że transparentność naszej pozycji pozwala na minimalizowanie ryzyka związanego z zawłaszczaniem przestrzeni czy dyskursów. Docenianie opieki, która bierze się z naszych współzależności, pozwoli zrezygnować ze szkodliwych dla nas kategorii. Szukanie przyczyn i obalanie utartych, szkodliwych schematów powinno być traktowane jako jedno z głównych wyzwań, jakie stawiać sobie mogą osoby kuratorskie w dobie kryzysów kli-

30 Strona internetowa grupy Plenum Osób Opiekujących Się <https://plenumofcare.tumblr.com/post/743117712225648640/sztuka-opieki> (28.01.2025).

31 Strona internetowa grupy Plenum Osób Opiekujących Się <https://plenumofcare.tumblr.com/post/743117712225648640/sztuka-opieki> (28.01.2025).

matycznych, zaraz obok tworzenia spekulatywnych narracji, które są podstawą kreowania nowych wizji światów. Rozpatrywanie kompostu w kategoriach różnorodnej, skomplikowanej wspólnoty pozwala ustawić naszą zależność wobec świata jako wyznacznik tego, w jaki sposób tworzyć i działać.

d) Wystawiennictwo kompostowe

Odnosząc się do przywołanych wcześniej teorii i zaobserwowanych przeze mnie zabiegów wykorzystywanych przez osoby kuratorskie, chciałabym zaproponować koncepcję wystawiennictwa kompostowego, które mogłoby stać się podstawą do myślenia o konkretnych strategiach kuratorskich. Zebranie założeń dotyczących narracji ekologicznych pozwoli na tworzenie wystaw w sposób przejrzysty i zrównoważony, otwarty na różne perspektywy oraz dający przestrzeń do wymiany myśli.

Uważam, że samo wykorzystanie metafory kompostu, który nie jest atrakcyjny wizualnie i kojarzony najczęściej z odpadami, kieruje naszą uwagę w stronę tematów pomijanych. Ogromny walor nowych realizacji polega na dostrzeganiu wątków, które uznawane były wcześniej za mniej wartościowe lub celowo pomijane. Rezygnacja z kryterium estetyczności pomaga tworzyć złożone narracje, w których można zwrócić uwagę na wzajemne uwikłanie wątków i otwarcie dyskursu na te z nich, które zostały pominięte. Często w wystawach poświęconym na przykład narracjom związanym z katastrofą klimatyczną brakuje transparentności dotyczącej sposobu realizacji takich ekspozycji oraz uznania współautorstwa nie-ludzkich podmiotów.

Interpretując kompost jako społeczność stworzoną z wielu różnych organizmów, skłaniam się ku postulatowi rozszerzenia kategorii autorstwa. Pozytywnym przykładem takich realizacji jest katalog prac opracowany w ramach publikacji ZOEpolis. *Budując wspólnotę ludzko-nie-ludzką*. W spisie autorek i autorów prac znajdują się, obok osób artystycznych, m.in. Brzoza Brodawkowata, Gołąb Miejski czy Trzmiel Łąkowy³². Na przeciwnym biegunie można umieścić pokazywanie efektów pracy aktorów nie-ludzkich bez uwzględnienia ich jako autorów i autorek w ramach wystaw artystek czy artystów, najczęściej w postaci umieszczenia na ekspozycji gotowych przedmiotów znalezionych na przykład w lesie.

32 ZOEpolis. *Budując wspólnotę ludzko-nie-ludzką*, red. Małgorzata Gurowska, Monika Rosińska, Agata Szydłowska (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2020), 193-197.

Za międzygatunkowe uważam te interakcje, które umożliwiają nam zrealizowanie swoich działań. Z pewnością świadomość tego, jakie organizmy biorą udział w pokazywanych procesach, pomaga w tworzeniu całościowych opowieści o świecie, z którego jesteśmy.

Kontynuując tematykę wspólnoty międzygatunkowej, sądzę, że uwrażliwienie na obecność aktorów nie-ludzkich w procesach związanych z tworzeniem i pokazywaniem sztuki pozwala otwierać narracje na szersze perspektywy, ale wymaga również dbałości o konstrukcję własnych wypowiedzi. To, jaki obraz świata przedstawiamy, oraz to, w jaki sposób o nim mówimy, powinno być świadomą decyzją. Tworząc wystawę, najczęściej kieruje się ją do konkretnej grupy, ale równie często buduje się ją językiem konkretnej grupy. Szczególnie w przypadku wystaw mówiących o katastrofach klimatycznych, które w pewnym stopniu dotyczą wszystkich żyjących stworzeń, częścią procesu powinno być badanie sposobu na dotarcie do różnorodnych grup. Nowe spojrzenie na naszą pozycję w świecie czy spekulacje skupione na przyszłości, które są tak ważne dla narracji ekologicznych, powinny być tworzone we współpracy z jak największą liczbą różnorodnych istot.

Postulaty przewartościowywania utartych schematów dotyczących relacji ludzko-nie-ludzkich wiążą się ze znaczącą zmianą kulturową i społeczną. Osiągnąć ją można na przykład poprzez popularyzację niektórych tematów czy zwrotów. Dlatego też uważam, że kuratorowanie wystaw poświęconych katastrofie klimatycznej powinno nie tyle możliwie najbardziej otwierać się na różne grupy społeczne, co kłaść nacisk na te grupy, które mogą być wykluczone z tych narracji. Ważnym aspektem tego są coraz częstsze w instytucjach zabiegi związane z dostępnością. W ostatnich latach częściej zauważyć można audiodeskrypcję, teksty pisane językiem łatwym do czytania czy oprowadzania w języku migowym. Co istotne, w rozwój dostępności włączane są grupy, do których kierowane są takie działania.

Praca nad zmianami społecznymi jest długotrwałym procesem, w który zaangażowane są różne ciała. Warto myśleć o nowych wystawach jako nowych aktorach sieci istniejących już wypowiedzi. Wydarzenia kulturalne zawsze wchodzą w relacje z kontekstem miejsca, twórczości osób artystycznych czy polityką instytucji. Traktowanie wystaw jako skończonych epizodów wymazuje potencjał dialogu. Tak samo jak rozkładające się organizmy dołączają do nowych wspól-

Myślenie o nowych ekspozycjach w kontekście większej sieci może też doprowadzić do unikania nadprodukcji. Ten aspekt uważam za kluczowy dla wystawiennictwa kompostowego. Jeśli wystawa jest jednym z wielu głosów dotyczących kryzysu klimatycznego, warto poświęcić czas na namysł nad tym, w jaki sposób te praktyki się do niego przyczyniają. Chociaż niektóre narracje przenoszące odpowiedzialność na jednostki uważam za szkodliwe, w momencie wejścia tematów związanych z przyszłością planety do dużych instytucji ważne jest podejmowanie prób działań, które miałyby na celu zminimalizowanie śladu ekologicznego³³. Skutecznym rozwiązaniem może być ograniczenie produkcji nowych przedmiotów, korzystanie z zastanej infrastruktury czy wykorzystywanie narzędzi recyklingu (np. użycie starych banerów jako podłoża dla tekstu kuratorskiego powieszonego na ścianie).

Wystawiennictwem kompostowym mogą być wystawy, które dosłownie odnoszą się do rozumienia kompostu, jak i takie, które tę materię wykorzystują. Jednak korzystając z opisanych w tekście teorii, proponuję wystawiennictwo kompostowe rozumieć jako takie, które nastawione jest na sieciowanie, wymianę myśli oraz budowanie wspólnoty zainteresowanej danym tematem. Sam wspólnototwórczy aspekt takich zabiegów dostarcza odpowiedzi, w jaki sposób relacje mogą stać się centralną wartością w projektowaniu wystaw. Osoby kuratorskie stojące często w pozycji opiekunek (dzieł, osób artystycznych, publiczności) nie powinny starać się utrzymywać obiektywnych pozycji. W tworzonych tak wystawach warto uwidocznic proces oraz zwrócić uwagę na kontekst, jaki stwarza miejsce, w którym umieszczona jest ekspozycja.

Uważam, że w wystawiennictwie kompostowym jest miejsce na eksperymenty i błędy, które warto traktować jako część tworzenia nowych narracji. Taki rodzaj myślenia o kuratorstwie sprawdzi się przy różnorodnych tematach, ale szczególnie istotny może być przy prowadzeniu narracji o zagadnieniach zwa-

33 „Ślad ekologiczny to wskaźnik umożliwiający oszacowanie zużycia zasobów naturalnych w stosunku do możliwości ich odtworzenia.” [Hasło: *Ślad ekologiczny*, Wikipedia, <https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%9A%C5%9B%C5%94%C5%95%C5%96%C5%97%C5%98%C5%99%C5%A0%C5%A1%C5%A2%C5%A3%C5%A4%C5%A5%C5%A6%C5%A7%C5%A8%C5%A9%C5%AA%C5%AB%C5%AC%C5%AD%C5%AE%C5%AF%C5%B0%C5%B1%C5%B2%C5%B3%C5%B4%C5%B5%C5%B6%C5%B7%C5%B8%C5%B9%C5%BA%C5%BB%C5%BC%C5%BD%C5%BE%C5%BF%C5%C0%C5%C1%C5%C2%C5%C3%C5%C4%C5%C5%C5%CE%C5%CF%C5%D0%C5%D1%C5%D2%C5%D3%C5%D4%C5%D5%C5%D6%C5%D7%C5%D8%C5%D9%C5%DA%C5%DB%C5%DC%C5%DD%C5%DE%C5%DF%C5%E0%C5%E1%C5%E2%C5%E3%C5%E4%C5%E5%C5%E6%C5%E7%C5%E8%C5%E9%C5%EA%C5%EB%C5%EC%C5%ED%C5%EE%C5%EF%C5%F0%C5%F1%C5%F2%C5%F3%C5%F4%C5%F5%C5%F6%C5%F7%C5%F8%C5%F9%C5%FA%C5%FB%C5%FC%C5%FD%C5%FE%C5%FF>].

zanych z ekologią lub katastrofą klimatyczną. Są to tematy, o których łatwo opowiedzieć w sposób wywołujący niepokój, dlatego zabiegi, w których za ważną wartość uznana zostaje troska, mogą zmniejszyć dystans w stosunku do odbiorczyń. Dostrzeżenie rozkładu, który jest ważną częścią procesu kompostowania, pozwala na budowanie wielowymiarowych opowieści i odejście od przytłaczających wizji przyszłości nacechowanych niszczycielską działalnością ludzi.

Zakończenie

Kompost jest już obecny na polu sztuki zarówno jako materia, po którą sięgają artystki, jak i metafora mówiąca o rozkładzie i pojawianiu się nowych idei czy wizji świata. Artystki tworzące swoje prace, jak i teoretyczki, w obliczu katastrofy klimatycznej nie boją się sięgać po inspiracje zaczerpnięte od śliskich, śmierdzących i gnijących materii. Pokazuje to rozległość obszaru poszukiwań związanych z nowymi metodami opisywania świata oraz naszych relacji. Sztuka współczesna dziejąca się w czasie planetarnych zmian potrzebuje nowych sposobów myślenia o niej i jej prezentowania, szczególnie w przypadku działań artystycznych komentujących wydarzenia związane z kryzysem klimatycznym. Interpretując metaforę kompostu na podstawie przywoływanych teorii, starałam się pokazać potencjał analizy tej substancji oraz włączenie inspiracji nią w strategię kuratorskie zajmujące się tematami związanymi z ekologią.

Metody kuratorskie powinny odpowiadać na wyzwania, z jakimi zmagają się współcześnie osoby uczestniczące w wydarzeniach kulturalnych. Wypracowywanie nowych sposobów na tworzenie wystawy powinno być oparte na zrozumieniu naszych połączeń ze światem i naszego udziału w procesach, które kreują ekosystem. Rozumiejąc nasze współzależności, można tworzyć pełne narracje przyczyniające się do polepszenia najbliższego otoczenia oraz celebrowania międzygatunkowej wspólnoty. Metafora kompostu szczególnie sprawdza się w kontekście instytucji artystycznych, które generują dyskurs. Używając odpowiednich narzędzi i odkrywając nowe metody pracy, osoby kuratorskie we współpracy z osobami artystycznymi mają okazję do stworzenia nawozu, który odmieni instytucje i wzbogaci narracje o kryzysie klimatycznym. Kompostowe myślenie podpowiada, w jaki sposób można oprzeć nasze procesy na wytwarzaniu relacji oraz honorować ciągłe zmiany dążące do pozytywnych przekształceń. Według mnie warto pozwolić sobie na błędy czy eksperymenty i ukazywać je w oficjalnych przekazach, bo gdy gniją, tworzą podłoże dla nowych, żywych

pomysłów. Dodatkowo skupienie się na materii, która odpycha czy traktowana jest jako odpad, może wspomóc myślenie o konsekwencjach i pozostałościach naszych realizacji.

*Publikacja niniejszego artykułu stanowi I nagrodę w XI edycji konkursu im. prof. Alicji Kępińskiej na najlepszą pracę magisterską teoretyczną, napisaną na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu w roku akademickim 2023/2024. Praca powstała na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa (kierunek kuratorstwo i teorie sztuki) pod opieką promotorską prof. dr hab. Marty Smolińskiej.

Bibliografia

Domańska, Ewa. *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017.

Morton, Timothy. *All Art is Ecological*. London: Penguin Books, 2018.

Morton, Timothy. „Guest Column: Queer Ecology.” W: *PMLA, Modern Language Association of America*, red. Brent Hayes Edwards. Cambridge: Cambridge University Press 2010.

Puig de la Bellacasa, Maria. *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2017.

Rogowska-Stangret, Monika. *Być ze świata*. Gdańsk: słowo/ obraz terytoria, 2021.

Statkiewicz, Max. „Live Metaphor in the Age of Cognitivist Reduction.” *Monatshefte* nr 4 (2003): 546-567.

Weber, Alfred. *Matter & Desire: An Erotic Ecology*. Chelsea: Chelsea Green Publishing, 2017.

ZOEpolis. *Budując wspólnotę ludzko-nie-ludzką*, red. Małgorzata Gurowska, Monika Rosińska, Agata Szydłowska. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2020.

Netografia

Praca fizyczna, Krzysztof Maniak w rozmowie z Anną Pajęcką, 08.2022
<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/10269-praca-fizyczna.html> (30.01.2025).

Strand, Sophie, *Confessions of a Compost Heap*,
https://art-earth.org.uk/pdf/SS_Borrowed-Time-Excerpts.pdf (28.01.2025).

Strand, Sophie, *What is Queer Ecology?* 24.06.2023
<https://scienceandnonduality.com/article/what-is-queer-ecology/> (28.01.2025).

Strona internetowa grupy Plenum Osób Opiekujących Sie
<https://plenumofcare.tumblr.com/post/743117712225648640/sztuka-opieki>
(28.01.2025).

Szreder, Kuba, „Szkłane muzea, instytucje sztuki na przedwiosniu demokracji”, *Szum*
online (nr 8/2024), 23.02.2024
https://magazynszum.pl/szklane-muzea-instytucje-sztuki-na-przedwiosniu-demokracji/?fbclid=IwAR15muA257X8mT3WgXX2NS8STpEtmUtKXLCjTt_4ayvH4J6tMI7MKoo stj8 (28.01.2025).

Wirtualny Przewodnik po Poznań Visual Park <https://abcgallery.pl/visual-park/>
(28.01.2025).

Sztuka współczesna w Polsce | Kim jest Krzysztof Maniak?, reż. Solo Show (Tomasz Szymański), 17.11.2021 <https://www.youtube.com/watch?v=MtAlUcAjr2k>
(28.01.2025).

Hasło *Ślad ekologiczny*, Wikipedia
https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%9AAd_ekologiczny (28.01.2025).

Recenzje

i

omówienia

Łukasz Rozmarynowski

Muzeum w Koszalinie

Museum in Koszalin

Kierownik Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie, historyk sztuki i matematyk. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat związków sztuki polskiej XX wieku z matematyką i jej zastosowaniami.

Kurator, autor artykułów w czasopismach naukowych i tomach zbiorowych, kierownik grantów badawczych, stypendysta Fundacji z Brzezia Lanckorońskich; wyróżnienie w konkursie $\pm\infty$ Zachęta Fundacji GESSEL.

Relacyjność wyzwolona. O wystawie *Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej*

Łukasz Rozmarynowski

Muzeum w Koszalinie

ORCID 0000-0003-0234-693X

Zeszyty Artystyczne

nr 1 (47)/2025, s. 152–159

DOI 110.48239/ISSN123266824708

Dzisiaj, kiedy na znaczeniu straciły wielkie narracje, zastąpione wieloperspektywicznością i mikronarracjami, nie ma się złudzeń, że (post)humanistyczne problemy, takie jak emancypacja, równouprawnienie, współistnienie, są rozstrzygalne. Zamiast pozornie rozwiązywać te problemy, uczciwiej jest przy nich obstawać, znajdując aktualną ich formę, przejawy, próby łagodzenia i zastrzegania. W mojej ocenie takie przewartościujące zadanie spełniła wystawa *Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej*, udostępniana publiczności od 18 października 2024 do 2 lutego 2025 roku w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Przygotowana przez kolektyw kuratorski SemFem w składzie: Anka Leśniak, Karolina Majewska-Güde, Paulina Olszewska, Agnieszka Rayzacher, Dorota Walentynowicz, naświetliła obszary niewidoczności, przypomniła zapomniane, nie dopisała ostatniego rozdziału. Potrzebna i oczekiwana, wlewała się w świadomość i dostarczała myślom obrazów.

Wystawa, gromadząca w układzie synchronicznym prace prawie stu osób i kolektywów artystycznych oraz pokazywana na trzech kondygnacjach sopockiej galerii, miała charakter monumentalny, zapewniając zwiedzającym kilkugodzinną podróż przez tematy, zjawiska i media. Tytuł wystawy nawiązuje do ostatnich słów wystąpienia Zofii Nałkowskiej z I Zjazdu Kobiet w Warszawie w 1907 roku. O ile jednak „Chcemy całego życia” pisarki było wykrzyknieniem, o tyle jego odpowiednik naznaczający swoim sensem przestrzeń ekspozycyjną galerii ma formę zdania oznajmującego. Wystawa nie przypominała rewolucyjnego zawołania, była raczej rzetelnie przygotowanym składowiskiem idei, podręczną

skrzynką z narzędziami do długofalowego demontażu opresyjnego porządku społecznego. Jej narracja została rozpięta na trzech rozdziałach. Pierwszy, zatytułowany „Sama siebie” - jak czytamy w tekście kuratorskim - miał dotyczyć kobiecego podmiotu, jego tożsamości i reprezentacji, społeczno-artystycznego usytuowania, wyrażanych językiem ucieleśnienia, seksualności i duchowości. Drugi, „SysteMy”, miał uanoczniać miejsce kobiet i innych podmiotów mniejszościowych w strukturalnych porządkach władzy i kultury, ograniczanych stereotypami, nakazami obyczajowymi, nierównościami ekonomicznymi, konsumpcją. Z kolei ostatni rozdział, nazwany „Wspólnoty”, proponował konstruktywne alternatywy wobec systemu patriarchalnego, oparte na wartościach takich jak wspólnota, współdziałanie, wsparcie, szacunek. Jego dopełnieniem była „Trybuna”, część gromadząca artefakty towarzyszące protestom o prawa reprodukcyjne i wyrównanie szans ekonomicznych z ostatnich lat. Każdy z rozdziałów podzielony był dodatkowo na kolejne jednostki grupujące.

Wystawę zaaranżowano w bardzo przemyślany sposób. Wraz z kolejną kondygnacją rozmieszczenie obiektów i dokumentacji zyskiwało z jednej strony na unifikacji układu (im wyższe piętro, tym całość ekspozycji w większym stopniu ujmowalna była z pojedynczego punktu widzenia, niemal na pierwszy rzut oka zyskując wymiar wspólnotowy), z drugiej strony na złożonej spontaniczności prezentowanych zjawisk (post)artystycznych.

„Sama siebie” to biała przestrzeń modernistyczna, obfita w porządkujące podziały, nadające jej strukturę quasi-labiryntową, i korespondująca z podjętymi tutaj tematami intymności, odosobnienia, zamknięcia - stąd tytuł tego rozdziału. Podjęty w nim wątek krytyki wrokoceńtrycznej racjonalności akcentował dotykowe i relacyjne wymiary doświadczenia. Zaprezentowano tutaj haft, tkactwo, rzeźbę eksperymentującą z nowymi materiałami. Cieleśna mięśność najwyraźniej intensyfikowała się w pracach Anety Grzeszykowskiej, Aliny Szapocznikow i Iwony Teodorczuk-Możdżyńskiej. Skórzana lalka pierwszej z nich (*Skin Doll #3*, 2023), wykonana ze skóry naturalnej barwionej na czarno, wysuszonej świńskiej skóry, włókniny i metalu, przejmująco uzmysławiała przemoc podporządkowania i reifikującą zdolność patriarchalnego spojrzenia, aż w końcu pałubiczność podmiotu sprowadzonego do powierzchni. Delikatność (rozczulający splot materiału w miejscu dłoni postaci, drobna sylwetka, dziecięca poza, uszy Myszki Miki) łączy się tutaj z abiektem (nałożona w miejscu twarzy pokryta włoskami maska o męskich rysach, porażająca unieruchomioną ekspre-

sją rozciągniętego w trwaniu krzyku). Przyjemna miękkość materii przeplata się z grozą jej kulturowych znaczeń. Skórzana lalka została znakomicie wyeksponowana. Oczom osoby zwiedzającej dostępne były jedynie front i tył rzeźby. Wciśnięta w szczelinę między ścianą sali a ścianką wystawienniczą, jakby napierającą na delikatną postać dziewczynki, usytuowana była blisko wejścia na ekspozycję, widziana z niego od tyłu. Symbolicznie utrudniony dostęp do pracy potęgował wrażenie uwięzienia postaci lub jej schowania. W rzeźbie Grzeszykowskiej można było dostrzec ciało wydrążone z podmiotowości, zupełnie inne od tego w dziełach Szapocznikow. Jej pośladowka lampa (*Lampe-Fesses*, 1970), wykonana z barwionej żywicy poliestrowej, zdaje się być nie tyle ciałem-przedmiotem, co obiektem, przez który prześwieca i majaczy upodmiotowione ciało. Za to wełniano-poliestrowy guz tej samej autorki (*Wool - Tumeur II*, 1972) jest czymś w rodzaju zastygłej w bezruchu, napęczniałej i wynaturzonej postludzkiej materii z zachowanym w niej krążeniem płynów ustrojowych. O ile przez lampę prześwieca cielesna łagodność, o tyle przez guz cielesna upiorność, nowotwór zwiastujący śmierć. Jakby kolejny etap ewolucji cielesnej obiektowości reprezentują przedmioty Teodorczuk-Możdżyńskiej (*bez tytułu* oraz z serii *wiedźmy, czarownice / przedmioty i symbole mocy* z lat 2019-2022), przypominające drobne organizmy zbudowane z pochodzącej od człowieka, lecz już do niego nienależącej, zawłaszczonej przez czynnik nie-ludzki materii – włosów. Nazwane zostały kolejno obiektem poręcznym nie latającym, dalej – chroniącym, porastającym, pochłaniającym. Przedmioty artystki stawiają nas przed problemem posthumanistycznej po-kobiecości, zawieszanej między abiektem a surrealistyczną cudownością. Dzieła wspomnianych artystek realizują trzy różne formuły cielesności wyrażonej w medium rzeźby i obiektu: naskórek, personalistyczny witalizm i postludzką resztkę. Rozstawione na całej szerokości sali ekspozycyjnej wyznaczają tylko jedną z możliwych do utkania horyzontalnych linii narracyjnych, rozwiniętą przeze mnie tylko dla przykładu. Konstelacja przedmiotów i obrazów, skal i znaczeń, w tej części wystawy złożona z prac kolejnych artystek, m.in. Magdaleny Abakanowicz, Barbary Falender, Hanny Żuławskiej, Hanny Nowickiej, Bogny Burskiej, Krystyny Piotrowskiej, Teresy Tyszkiewicz, zatacza coraz szersze kręgi. Dzieła przeglądały się w sobie, także dosłownie – dzięki odbiciom na szklanych gablotach czy gładkich powierzchniach chroniących prace na papierze przed nadmiernym naświetleniem.

W „Samej siebie” pokazywano fotografię, wideo, dokumentację działań performatywnych – media, które jako pierwsze w historii sztuki rozwijane były równolegle przez kobiety i mężczyzn. Od lat sześćdziesiątych XX wieku, początkowej cezury materiału historyczno-artystycznego obecnego na wystawie, wyobrażenia kobiet są nieustannie negocjowane, a obszary normatywności ciągle podkopywane. Nie zabrakło w tej części także formuł alternatywnych duchowości, przekraczających ramy instytucjonalnych form religijności. Zaakcentowano tutaj prekursorskie wobec ekofeminizmu postawy Teresy Murak i Natalii LL. Wątki demonicznego wymiaru ciała kobiety wybrzmiewały z prac Agaty Słowak czy Doroty Podlaskiej. Efektowna, przykuwająca szczególną uwagę zwiedzających fontanna Agnieszki Brzeżańskiej (*Źródło*, 2018) swoją atrakcyjną formą i kojącym szumem stanowiła wizytówkę tej części wystawy, nawiązując do ekologii i kultu przyrody.

Temat praw reprodukcyjnych podjęty został w drugiej części wystawy. W PRL aborcję zalegalizowano w 1956 roku, jednak w 1993 roku weszła w życie ustawa o planowaniu rodziny i ochronie płodu ludzkiego, co stanowiło regres w porównaniu do poprzednich dekad oraz zmian dokonywanych w prawodawstwie USA, Wielkiej Brytanii czy Francji. Spośród zgromadzonych w tej części wystawy przykładów ikonografii opresji na uwagę zasługuje rzeźba Anny Baumgart (*Bombowniczka*, 2004/2016) z silikonu, żywicy poliestrowej i tkaniny. Praca jest repliką gipsowego odlewu ciała kobiety, która po zajściu w ciążę została porzucona przez partnera. Wizerunkowi daleko jednak od ukazywania postaci w roli ofiary. Zaciśnięta prawa pięść, wyprostowana postawa, spódniczka ostentacyjnie odsłaniająca genitalia są znakami siły i gotowości do walki. Biel silikonu i czerwień spódniczki kojarzą się z barwami narodowymi, nadają wymowie rzeźby uroczystej godności. Twarz ukazanej postaci zakryta jest świńską maską. Upodlenie przenika majestat, powaga gestu nadwątła odczłowieczenie. Realizacja Baumgart wyraźnie koresponduje z widzianą w poprzedniej części rzeźbą Grzeszykowskiej (umiejscowione w analogicznych miejscach dwóch różnych sal, przy wejściu). O ile cielesność skórzanej lalki przynależy do sfery prywatności i uległości, o tyle ciało *Bombowniczki* jest publiczne, wyraża dominację i chęć do podjęcia konfrontacji. Z kolei wymiarem męczeńskim naznaczona jest cielesność w pracy Agaty Zbylut (*Diane 35*, 2001/2024), zdjęciach w złotej oprawie, zaaranżowanych przestrzennie. Fotografie ukazują krwistą wydzielinę, powstałą w następstwie przyjęcia tytułowego preparatu antykoncepcyj-

nego. Czerwona strużka ścieka do odpływu, rubinowe plamy rozpuszczają się w wodzie w ubikacji. Fizjologiczny wyciek na zimnej powierzchni łazienkowego urządzenia symbolicznie odbija rany nieobecnego ciała kobiety. Ciało zranionego groźnym farmaceutykiem. Symboliczna przemoc patriarchatu, emanująca z zestawienia suki z nagim, widzianym od pasa w dół mężczyzną jest tematem innego fotograficznego tryptyku, pracy Doroty Nieznalskiej (*bez tytułu*, 1999), pokazanego na wystawie razem ze skórzanym obiektem – kagańcem na fallusa. Fotografie układają się w sekwencję kolejnych czynności. Na pierwszej z nich pies wpatruje się w oczy mężczyzny, na drugiej poddaje się dyscyplinie (mężczyzna w prawej ręce trzyma gruby sznur złożony w pętlę), na ostatnim suka odśladania brzuch w geście całkowitej uległości. Pies ucieleśnia tym samym fantazję patriarchatu – całkowite podporządkowanie kobiety. Wymowa zawieszonego na ścianie kagańca zakłóca sens wybrzmiewający z fotografii. Skórzane akcesorium symbolicznie odwraca wyrażoną w nich relację dominacji-uległości. Kagańiec przynależy do namacalnej sfery rzeczywistości, obraz fotograficzny pełni funkcję wyobrazonego oczekiwania. Praca Nieznalskiej różnicuje dwa porządki przestrzenne, sugerując sprawczość sfery dzielonej przez zwiedzających i zwiedzające ze skórzanym przedmiotem.



Widok części *SysteMy* (sekcja *Prawa reprodukcyjne*) wystawy *Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej*. Prace od lewej: Anna Baumgart, *Bombowniczka*, 2004/2016; Efkas (Ewa Potocka), *Antykoncepcja*, 2005. Fot. Łukasz Rozmarynowski

Trzecia kondygnacja wystawy podejmuje temat nowych wspólnot feministycznych, mających stanowić alternatywę dla kapitalizmu i neoliberalizmu. Zaprezentowano tutaj prace o charakterze spekulatywnym, propozycje dla przyszłości. Wiele z nich miało wymowę ekofeministyczną i posthumanistyczną. Spośród nich wyróżniały się realizacje Liliany Zeic – fotografia (*Portret Narcyz*

Żmichowskiej, 2020) i obiekt wiszący (z serii *Sourcebook. Książka źródeł*, 2020). Zestawienie obiektu przestrzennego ze zdjęciem ma w tym przypadku inny charakter niż w pracy Nieznalskiej. Obraz fotograficzny odsyła tutaj do przeszłości, ale w sposób afirmatywny, posthumanistycznie przewartościowując historię emancypacji, którą uosabia postać autorki *Poganki*. Zawieszony obiekt przypomina natomiast zarazem totem, jak i wizerunek wyłaniającego się z materii ciała. Przyszłość nosi tu znamiona nie tyle technooptymistycznej futurologii, ile regeneracji. Realizacje Zeic usytuowano w sali analogicznie do dzieł Grzeszykowskiej i Baumgart w poprzednich przestrzeniach. Ich porównanie uzmysławia różnorodność pracy materiału rzeźbiarskiego, nasyconego różnymi rejestrami krytycznymi. Kontrapunktem wobec propozycji Zeic jest technofilskie zestawienie Justyny Górowskiej, działającej w ramach duetu cyber_nymphs - zdjęcia (*Portret hydroseksualny*, 2023) i wideo w rzeźbiarskiej obudowie wydrukowanej w technologii 3D (*Hydrosexual Unite!*, 2024). W jej sąsiedztwie pokazano prace podejmujące temat alternatywnych seksualności, dialogujące z obszernym wyborem obiektów i dokumentacji oscylujących wokół problemów działalności opiekuńczej, reprodukcyjnej i afektywnej, które zyskały wymiar ekspozycyjnego przesilenia w sekcji „Trybuna” na antresoli.

Staranny dobór eksponatów w każdej z trzech sal uwidaczniał nie tyle logikę konieczności, zamknięty zbiór ostatecznych powiązań, ile przede wszystkim wymienialność i tymczasowość zarysowanych konstelacji. Gdzie można by dostrzec braki, proponowałbym ujrzeć suplementarną potencjalność. Na wystawie nie było prac artystek znanych i ważnych, takich jak Erna Rosenstein, Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, Maria Anto, Barbara Zbrożyna. Nie sposób było znaleźć na niej obrazów artystek mniej znanych, lecz ostatnio (na nowo) odkrywanych, takich jak Ludmiła Popiel, Zofia Artymowska, Halina Wrzeszczyńska. Ciekawym byłoby prześledzenie uwikłania płci w modernistyczne formalizmy, przeanalizowanie strategii kamuflażu, asymilacyjnej abstrakcji kobiet i cielesności abstrakcyjnej wizji. Zasygnalizowaniem tej problematyki, generującym przestrzeń niedopowiedzeń, było włączenie do ekspozycji obrazu Adeli Szwai (*Zmagania*, 1995). Kolejnym pominięciem-potencją była rezygnacja z prezentacji polemiki sztuki feministycznej z postawami antyfeministycznymi, wrogimi i niechętnymi przykładami sprzeciwu wobec emancypacji. Choć zestawienia „pro” i „anty” mogłyby zaowocować tendencyjnymi uproszczeniami, wyzwaniem byłoby zachowanie niejednoznaczności. Cennym byłoby również

pokazanie autokrytyki feminizmu, odzwierciedlającego pojawiające się między różnymi konceptualizacjami feminizmu polaryzacje. Wystawa dostarczyła wielu nieobecności, z perspektywy afirmatywnej jawiących się jako emanacje kolejnych ujęć herstorycznych, które, mam nadzieję, będą miały szansę wybrzmieć w kolejnych projektach wystawienniczych.

Wystawie towarzyszyła książka z tekstami Sylwii Chutnik, Karoliny Majewskiej-Güde, Mariki Kuźmich, Agnieszki Rayzacher, katarzyny lewandowskiej oraz zapisem rozmowy Eulalii Domanowskiej z działaczkami Seminarium Feministycznego. Celem publikacji, jak można przeczytać we wstępie, jest przywołanie różnorodnych sposobów pisanie o sztuce feministycznej oraz naświetlenie jej historycznych kontekstów. W książce znalazły się teksty teoretyczne, historyczne, konfesyjne i performatywne. Tematem poszczególnych artykułów są historia ruchu feministycznego w Polsce, światowa sztuka feministyczna, polska sztuka feministyczna okresu socjalizmu, transformacji i ostatnich lat, dorobek badawczo-artystyczny SemFem, a także sformułowania epistemologii feministycznych, reprezentowanych przez wspomniane wyżej autorki i inne zaproszone badaczki, takie jak Agata Jakubowska czy Magdalena Ujma. Publikacja przybrała formę przeglądu wybranych praktyk feministycznych w polu sztuki, będąc zachętą do wypracowania alternatywnych ujęć i rozwinięć podjętej w niej problematyki. Spośród wszystkich rozdziałów książki najgłębiej zapadł mi w pamięć tekst katarzyny lewandowskiej, swego rodzaju manifest współczesnego bycia-we-wspólnocie. Z pozoru rozchaotyzowany i przegadany, po głębszej lekturze odsłania swoją wyjątkową wartość. lewandowska opisuje współczesną sztukę feministyczną poprzez figurę „ja?artystki”, zdecentralizowanego, myślącego, ucieleśnionego i afektywnego podmiotu zbiorowego, zanurzonego w opisywanych przeżyciach i sensach, wystrzegającego się wykluczającej perspektywy oceniającej, a jednocześnie radykalnego. „Ja?artystka” czerpie siłę z usytuowania i bycia częścią wspólnoty. Jej wypowiedź-kłące zasysa relacyjność świata, uwalniając się od hierarchiczności. Z docelową dehierarchizacją świetnie koresponduje projekt graficzny książki autorstwa Małgorzaty Gurowskiej i Zuzy Derlacz, zbudowany na motywie włosa-nici, horyzontalnie zszywającej wyobrażoną wspólnotę przyszłości w jeden zdecentralizowany twór, sprawcze ciało relacji.

Karolina Rosiejka

**Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny
Abakanowicz w Poznaniu**

**Magdalena Abakanowicz University of the Arts
Poznan**

Doktor nauk humanistycznych w dziedzinie nauk o sztuce. Od roku akademickiego 2019/2020 adiunkt na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. Interesuje się metodologią historii sztuki, sztuką w kontekście społecznym, związkami twórczości artystycznej z dyskursami społecznym, politycznym, naukowym i krytycznym. Badaczka obecności i aktywności kobiet artystek w rzeczywistości świata sztuki, zafascynowana zjawiskami artystycznymi XX wieku. Autorka książki pt. *Amerykański modernizm w świetle recepcji prac Georgii O'Keeffe* oraz licznych artykułów naukowych publikowanych m.in. w „Tekstach Drugich”, „Sztuce i Dokumentacji”, „Kulturze i Historii”, „Roczniku Historii Sztuki” i „Quart”.

Recenzja książki *Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej*

Karolina Rosiejka

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
ORCID 0000-0001-6381-6101

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (47)/2025, s. 160–164
DOI 10.48239/ISSN123266824709

Publikacja *Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej*, pod redakcją Agnieszki Rayzacher i Karoliny Majewskiej-Güde, została opublikowana przez wydawnictwo słowo/obraz terytoria przy okazji wystawy o tym samym tytule, zorganizowanej w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Jest to *de facto* wystawowy *reader*, który jednak nie ma hermetycznego charakteru – nie jest przeładowany specjalistycznym językiem ani akademickimi rozważaniami. Zamiast tego zachęca do przyjrzenia się sztuce feministycznej w Polsce, proponując rewizję istniejących poglądów funkcjonujących w dyskursie pola sztuki. Korzystając z medium słowa, autorki zagłębiają się w historię i teraźniejszość polskiego feminizmu, proponując jego obraz bliski temu, co zaprezentowano na wystawie w Sopocie. Feminizm ukazany jest tutaj jako zjawisko wielowymiarowe, związane z różnorodnymi poszukiwaniami poetyk wyrazu i odwołujące się do wielu wątków zarówno w obrębie sztuki, jak i poza nią.

Redaktorki, Agnieszka Rayzacher i Karolina Majewska-Güde, we wstępie zauważają, że wszelka wiedza jest zawsze usytuowana, a więc trudno proponować narracje, które usiłowałyby obiektywizować chronologię czy specyfikę opisywanych działań. Publikacja ta nie jest zatem encyklopedycznym kompendium. Mimo to można dostrzec pewne oznaki porządkowania, podejmowane przez redaktorki. Kolejne teksty – a jest ich w sumie pięć – wprowadzają w następne dekady kobiecej aktywności, nie tylko artystycznej. Feminizm, ukazany jest tutaj jako przecięcie praktyki i teorii. Z jednej strony teksty czerpią z metodologii i teorii wypracowanych przez autorki związane z globalnym feminizmem. Z drugiej zaś – co szczególnie cenne – piszące podejmują krytyczny dialog z tą tra-

dycją, trafnie wskazując, że nie zawsze odpowiada ona lokalnym, polskim uwarunkowaniom. W związku z tym starają się dokonać koniecznych przesunięć, by uchwycić kształt feminizmu oraz specyfikę polskiej sceny sztuki.

Na pierwszych stronach publikacji znalazł się tekst Sylwii Chutnik, która proponuje spojrzenie na korzenie ruchu kobiecego w Polsce. Koncentruje się na działaniach aktywistycznych – począwszy od połowy XIX wieku – śledząc je aż do czasów współczesnych. Istotne wydaje się zwrócenie uwagi na uwarunkowania klasowe, które dotąd rzadko były ujmowane w refleksjach nad działaniami feministycznymi w Polsce. Wypowiedź Karoliny Majewskiej-Güde podejmuje temat coraz częściej pojawiający się i umacniający swoją pozycję w rodzimej refleksji nad ruchem feministycznym. Autorka wskazuje na skomplikowane relacje między feminizmem Europy Środkowo-Wschodniej a jego odpowiednikiem na szeroko pojętym Zachodzie. W podobnym duchu utrzymany jest esej Mariki Kuźmich, poświęcony polskim artystkom aktywnym w latach siedemdziesiątych, a więc w okresie rozkwitu zachodniej drugiej fali feminizmu. Autorka, podobnie jak wcześniej Majewska-Güde, słusznie zwraca uwagę na problematyczność niewspółmierności teorii feministycznych zapożyczonych z Zachodu, które od lat dziewięćdziesiątych kształtują polskie wyobrażenia na temat feminizmu. Esencjonalizacja i fascynacja polityczną lewicą – typowe dla zachodniego feminizmu – okazują się nieprzystające do doświadczeń twórczyń funkcjonujących w realiach centralnie sterowanego, komunistycznego państwa. Obecne w ich działaniach zainteresowania kobietą cielesnością oraz nieuprzywilejowaną pozycją społeczną brzmi jednak znajomo, choć podobieństwo to się domaga się pogłębionej refleksji nad jego źródłami i usytuowaniem w kontekście epoki PRL-u, co też obie autorki proponują.

Czasy współczesne obejmuje swoim spojrzeniem Agnieszka Rayzacher, która analizuje sztukę okresu transformacji ustrojowej. Wyraźnie zaznacza, że pisze z własnej perspektywy uczestniczki świata sztuki, która wkroczyła do niego właśnie w tym szczególnym momencie – w latach dziewięćdziesiątych. Jednocześnie zauważa, że problemy poruszane w tamtym czasie brzmią dziś niezwykle aktualnie z perspektywy trzeciej dekady XXI wieku, będąc pokłosiem decyzji podejmowanych w okresie intensywnych przemian ustrojowych i społecznych. To właśnie owe przemiany umożliwiały redefinicję spojrzenia na kobiecość i krytyczne podejście do samej idei społecznej konstrukcji kobiecości, wprowadzając wątki szerzej nieobecne w krajowej refleksji.

Najciekawszym z tekstów wydaje się ten autorstwa katarzyny lewandowskiej. Bezkompromisowy w tonie, proponuje zupełnie nowy, nabrzmiały buntem, protestem i chęcią konfrontacji język interseksjonalnej wspólnoty, w której każda i każdy jest zarazem wspólny i oddzielny. Przeprowadza lewandowska osoby czytelnicze przez kluczowe wątki podejmowane przez kobiety w sztuce – koncentrujące się wokół granicy wyznaczającej relację między ciałem a kulturą, społeczeństwem i polityką. Szczególną uwagę poświęca ciału, które nieustannie podlega ujarzmianiu przez to, co społeczne – przez normy i ograniczenia, kształtowane zarówno oddolnie, jak i instytucjonalnie. Wiele w tym tekście krzyku – krzyku, dla którego autorka znajduje trafne środki wyrazu w niemej składni zdań. Obecna jest także silna potrzeba konfrontacji, która w obliczu narastającej kulturowej przemocy – usiłującej porządkować wszystko, co cielesne – wydaje się dziś szczególnie potrzebna.

Całość publikacji zamyka rozmowa Eulalii Domanowskiej z kolektywem kuratorskim odpowiedzialnym za sopocką ekspozycję (Anka Leśniak, Karolina Majewska-Güde, Paulina Olszewska, Agnieszka Rayzacher, Dorota Walenty-nowicz). Dialog ujawnia sposób myślenia organizatorek, tłumacząc motywy stojące za podejmowanymi decyzjami. Na szczególną uwagę zasługuje podkreślenie kolektywizmu działania – strategii rzadko spotykanej w polskiej rzeczywistości świata sztuki. Uczestniczkom rozmowy udaje się wskazać na korzyści płynące z perspektywy uwspólniania, która okazuje się skutecznym narzędziem w mierzeniu się z fallogocentryczną kulturą.

Na uwagę zasługuje także strona wizualna publikacji i jej staranne opracowanie – od doboru przyjemnego w lekturze papieru i czytelnego fontu, po graficzne opracowanie całości. Fragmenty cytowane są wyraźnie wyodrębnione w tekście, a odniesienia bibliograficzne z przypisów łatwo odnaleźć na stronach. Tekstom towarzyszy bogaty wybór fotografii – zarówno reprodukcji prac, jak i zdjęć dokumentacyjnych, w czerni i bieli oraz w kolorze. Dopełnieniem są minimalistyczne ilustracje Małgorzaty Gurowskiej, które niekiedy spajają tekst z obrazem, a innym razem celowo zakłócają odbiór zamieszczonych w książce wypowiedzi. Stanowi to interesujący element formalny w narracji skoncentrowanej zarówno na tym, co performatywne, jak i na tym, co wizualne, teoretyczne i wynikające z praktyki, ale zawsze stojące w kontrze wobec bieżącego stanu fallogocentrycznej kultury i społeczeństwa. *Reader* towarzyszący minionej już wystawie w Sopocie należy uznać nie tyle za jej uzupełnienie, ile za autonomicz-

ną całość, która w kompleksowy i wrażliwy sposób ukazuje myślenie o polskiej sztuce feministycznej. Oby w przyszłości powstawało więcej publikacji utrzymanych w podobnym duchu.

Post Brothers

Post Brothers is a critical enterprise that includes Matthew Post, an enthusiast, word processor, educator, and (co)dependent curator engaged in artist-oriented projects and critical fabulations.

From 2016-2019, Post Brothers was the curator at Kunstverein München, Munich, Germany, and from 2021-2023, they were an Associate Professor at the Royal Danish Academy of Fine Arts, Copenhagen, Denmark.

They have curated numerous exhibitions and projects across the world, and regularly publish essays in artist publications, exhibition catalogues, and art and cultural journals. They also participate in exhibitions with text-based and performative contributions, and lecture in art and educational contexts across Europe.

They live in Kolonia Koplany, a small village near Białystok, Poland.

“Oderint dum metuant! – Let them hate so long as they fear!”
the favourite motto of Roman emperor Caligula

The Polish-Ukrainian writer Sigizmund Krzhizhanovsky’s 1939 short story *Yellow Coal*¹ describes a world stricken with climate and energy crises and recounts the discovery of a new global energy source, cheaper and more plentiful than anything else: human spite, anxiety, hatred, aggression, and suffering, the immaterial residue of nasty interactions concentrated into limitless power. To tap into this energy, society redesigns private and public space and social interactions to induce bad feelings and proliferates ‘absorberators’ to channel these streams of animosity and anger on local and global scales. Given the reality that, at many different and enmeshed levels, the world today is in a state of continuous crisis, this prognosticating satire offers a unique solution to our own political and ecological emergencies. Tapping into the infinite, sustainable, and renewable resource of socio-psychic trauma, the story turns our excess of hardship into an optimistic one and imagines new socio-technical arrangements within an increasingly nervous world.

Instability permeates all levels of our lives. Where once modernity may have sought to establish a sense of security, the sociologist Zygmunt Bauman has pointed out that this state of continuous disturbance and transformation has become an integral part of our world, where ‘uncertainty (has become) the only

1 Sigizmund Krzhizhanovsky, *Yellow Coal* (1939), trans. Joanne Turnbull, published in: Sigizmund Krzhizhanovsky, *Autobiography of a Corpse* (New York: New York Review Books Classics, 2013).

certainty². Our time can be described as one of increasing precarity, producing subjects defined by their vulnerability, and threatening complex ecologies and systems. This vulnerability is unevenly distributed among and across different bodies and produced through overlapping conditions of power. With the unprecedented situation of environmental disaster, mass migrations, war, political strife, economic instability, the eruption of collective uprisings, and spontaneous events of destruction, it is clear that this constant turmoil and suffering will only increase. Extraordinary conditions have become the norm, and these events are regularly exploited by both state and capital to push through abhorrent policies and restructurings, which Naomi Klein refers to as neoliberalism's 'shock doctrine'³. There is no such thing as a 'natural' disaster today; every crisis is inextricably linked to the flows of global capitalism. Extraordinary circumstances like the Covid-19 pandemic and extreme weather events amplify the normalised disasters in society, intensifying and exacerbating all those sources of stress, strain, conflict, repression, dissatisfaction, hatred, destitution, and precarity in the everyday. Our world has long fed on the trauma of others and exploited cruelty across scales and species, concentrating wealth by making humans and non-humans into resources to be exploited. Contemporary globalised capitalism's fundamental threat to life and livelihood for the planet generates a nervous energy, a sense of doom, frustration, and anger at a global scale.

How can the constant bombardment of shock, emergency and suffering in our world be harnessed as a source of power and collective strength? How do we act and unite in a world that constantly isolates and shocks us, destroying the very ecological and social systems on which we survive? How can trauma and discomfort be understood as a commons and a systemic flow rather than simply as a personal or private experience?

By reframing bodily and ecological economics, Krzhizhanovsky suggests a link between the social, psychological, and ecological, where the mood and relations between entities are treated as objects with profound energetic agency. Yellow coal is the material residue of asymmetrical exchanges, those moments of exploitation and acrimonious survival that happen at every scale in our envi-

2 Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* (Cambridge: Polity Press, 2000).

3 Naomi Klein, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism* (Toronto: Alfred A. Knopf Canada, 2007).

ronment – those places where energy and matter are redistributed unequally, entities are harmed, bodies rub against each other, systems are agitated, and pain is metabolised into resentment and rage. The people in Krzhizhanovsky's tale decide as a global community to capitalise on their own alienation and disenfranchisement. This requires new thinking about how forces are exchanged in complex ecologies, how emotions always spill over from one domain to another, as well as an acknowledgement of the multiplicity of spaces that produce and are produced by emotional life. This also involves designing and instigating negative interactions within their environment and manipulating the flows of people and things in a machinic system to generate as much negative energy as possible. Doorways were narrowed, crowds were kettled in tight spaces, and furniture was redesigned to produce discomfort: 'The turnstiles on boulevards, the backs of theatre seats, worktables, and workbenches were all fitted with special porous devices to absorb emulsions of bile, turning drops into streams, streams into floods, and floods into boiling, bubbling seas'⁴. If we are to take Jean-Paul Sartre's proclamation that 'Hell is other people', then the cluttered yet alienating space of the metropole is ideal for such energy generation. Cities are, as Nigel Thrift has written, 'roiling maelstroms of affect':

Particular affects such as anger, fear, happiness and joy are continually on the boil, rising here, subsiding there, and these affects continually manifest themselves in events which can take place either at a grand scale or simply as a part of continuing everyday life. On the prosaic side we might think of the mundane emotional labour of the workplace, the frustrated shouts and gestures of road rage, the delighted laughter of children as they tour a theme park, or the tears of a suspected felon undergoing police interrogation.⁵

It is these affective events, flowing throughout the city, that yellow coal seeks to mobilise.

All relations among humans are vexed and difficult, and even relations of love are structured by ambivalence, disagreement, and conflict. In her book *On the Inconvenience of Other People* Lauren Berlant describes the 'overcloseness' of the world – the sense and many genres of friction that living with others (not

4 Krzhizhanovsky, *Yellow Coal*, 143.

5 Nigel Thrift, 'Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect,' *Geografiska Annaler: Series B Human Geography* no. 86/1 (2004): 57.

just people but ‘animals, things, and thoughts’ too) to whom we are and are not attached, unavoidably brings with it⁶. The book’s key concept of ‘inconvenience’ is Berlant’s other name for this, aimed at capturing the affective state – encompassing ‘everyday aversion, adjustment, minor resistance and exhaustion’ – ensuing from being in relation, and which we have no choice but to process. ‘Mostly, other people are not hell. Mostly, people are inconvenient’, she writes. Berlant focuses on the encounter with and the desire for the bother of other people and objects, showing that to be driven toward attachment is to desire to be inconvenienced, to be implicated in the pressures of coexistence.

Yellow coal can be seen as a countermeasure to the myth that all institutions endeavour to provide happiness and contentment, at least for some, and inverts the overwhelming positive orientation of religion, popular psychology, and therapeutic culture which chastises anyone who isn’t happy as abnormal or maladjusted. All these supposedly negative affects are just seen as something that one should get rid of or replace with something else. *Yellow Coal* acknowledges the destructions and darkneses that structure our lives, and rather than circumventing our traumas and finding imaginary solutions, it reinvents the problem, and channels angst and the reality of suffering into a shared experience. As the negative psychoanalyst Julie Reshe has asserted: ‘I’m not saying that we *need* to suffer. We *do* suffer, it is not simply in our imagination, and there are causes for this, even if they are not direct causes. Suffering, and anxiety in particular, is not just suffering, but a connection to a cause, a handle which can also be used as a way of shaking up this cause⁷’

In Krzhizhanovsky’s society, surges of annoyance, hatred, disagreement, rage, and fear drive pistons and gearwheels; everyone becomes both a battery and a charger, where the very inconvenience of being in a social world and the frictions and emotional reactions resulting from the world would become intertwined with production itself. It comes down to a new patterning of social forms, namely infrastructure, or rather, to the glitches and failures of infrastructure. *Yellow coal* ironically works the insufficiency of our systems into the system it-

6 Lauren Berlant, *On the Inconvenience of Other People* (Durham: Duke University Press, 2022).

7 Julie Reshe, *Negative Psychoanalysis for the Living Dead: Philosophical Pessimism and the Death Drive* (London: Palgrave Macmillan, 2023), 131.

self, capitalising on the violence of the social world to create a new anti-social social contract. Politics, as Berlant has noted, is all about redistributing insecurity, after all.

Globalised late capitalism often envisages that a universal 'frictionless' economy would lead to social harmony, eradicating difference and contingency by replacing the local with the global. In her book *Friction: An Ethnography of Global Connection* (2005), Anna Lowenhaupt Tsing has proposed instead that the big, abstract, universalizing forces at work in the world are more motivated by moments where divergent interests and perspectives collide⁸. She points out that cultures are continually co-produced in such zones of friction, the awkward, unequal, unstable, and creative qualities of interconnection across difference. Thus, friction refuses the lie that global power operates as a well-oiled machine. By mobilizing such frictions, yellow coal takes advantage of those contradictions between situated reality and global systems, the needs of the population and the needs of the individual, by keeping negative affects and conflicts activated at their most virulent and confusing state.

In many ways, Krzhizhanovsky's story is a satire of biopower, the management of life and death through power and discipline, and all sorts of techniques that intervene in and control populations. While Michel Foucault's concept of biopolitics focuses primarily on discourses and practices that have the stated intention of improving the well-being of populations, violence and suffering are inherently embedded in any biopolitical regime. He defined bio-power as 'the set of mechanisms through which the basic biological features of the human species became the object of a political strategy, of a general strategy of power'⁹. This incorporation of life and insertion of bodies into the machinery of production is an indispensable element in the development of capitalism and the state, synthesising biology and economy. *Yellow Coal* turns the world, any and all social worlds, into a plantation for the control and subjugation of bodies, extending the state of exception into all spheres of existence. Yet here, biopolitical technologies serve not simply to regulate life and to dole out death, but

8 Anna Lowenhaupt Tsing, *An Ethnography of Global Connection* (Princeton: Princeton University Press, 2005).

9 Michel Foucault, *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France, 1977–78* (Basingstoke: Palgrave, 2007), 1.

instead, as Achille Mbembe has described in the plantation system, ‘The slave is ... kept alive but in a state of injury, in a phantom-like world of horrors and intense cruelty and profanity ... his/her labor is essential to the plantation’s survival. Therefore, s/he needs to be kept alive, but not to flourish so much that s/he can escape or demand freedom. If the camp illustrates the biopolitics of death, the plantation illustrates the biopolitics of injury, i.e., of keeping a population wounded but alive as long as they serve the owner¹⁰.’ Today, we often hear of biopower as a solution to our energy crisis, by converting organic material, biomass, into a renewable source of power. Yet yellow coal dispatches with the need for raw material and instead converts the permanent state of injury of the populace into a source of power itself.

Krzysztof Krzizhanovsky’s proposal to use adverse somatic affects is a parodic conflation of ancient humoral theories and the pernicious logic of extractivism integral to the development of capitalism. It proceeds from the preposterous yet normalised premise that everything and anything should have value and feed into the system. Most coal reserves were formed around 300 million years ago, at a time when plants ruled the earth, and before fungi and bacteria fully evolved the ability to break down the fibrous lignin that gives plants structure. With nothing to help them decay, their remains were free to pile up and yield thick coal deposits. Thus, we can understand coal as a build-up of unmetabolized matter, pressed and repressed energies sublimated underground without any cathartic release. ‘Yellow bile’ was one of the humours in the doctrine of the four temperaments conceived by Hippocrates and formalised by Galen about 2,000 years ago. Humourism proposed that there are four essential chemicals in the body – blood, yellow bile, black bile, and phlegm – and that an imbalance in the mixture of these fluids produces behavioural patterns. Yellow bile or ‘choler’ was associated with the qualities of hot and dry, and with summer and fire, a notion that is also shared in Ayurvedic medicine. Bile was thought to inflame the passions and the energies of leaders and fighters, politicians, and generals. A surfeit of yellow bile, however, led to irrationality, bitterness, anger, and spite. The doctrine of the humours has long been discredited, although it continues to grip our imagination and colour our language: choleric men with jaundiced views still have the gall to unleash their bilious rage against the populace. Humourism implied

10 Achille Mbembe, *Necropolitics* (Durham: Duke University Press, 2019), 75.

a view of the body as permeable and characterised by a constant exchange between inside and outside, by fluxes and flow. The proposal in Krzhizhanovsky's tale was to harness this resource of rage concentrated in our livers, to release this stockpile of negative energy not only to heal the individual body, but also to fix the body politic itself through this inherent permeability.

No longer were stress and emotional trauma limited to the personal experience of the individual subject but were considered collective assets. The singular body, comprised of shifting relations and subject to affective forces, was treated as part of a decentralised assemblage of collective angst. By identifying emotions and trauma as an endless resource, the psychic experience of the populace is regarded as the shared responsibility of the community, therefore rechannelling the negative effects of the state to counter-intuitively support sustainability. One's seemingly individual, sovereign, and personal emotional world is thus framed as not one's own but instead is regarded as a reflexive, intersubjective, and common resource generated through social and embodied encounters. Such a view is in line with the 19th century philosopher and sociologist Jean-Marie Guyau's assertion that emotions and affects do not 'belong' to any singular body but rather emerge in the interaction of bodies within a social milieu. Guyau saw emotions as a 'force of attraction' between and among living and non-living entities. This force is not located in the environment nor in individuals but is co-produced through a reciprocal transmission in their contact. Curiously, Guyau believed that the most volatile type of interaction was not found in direct bodily contact but instead emerged through the 'consistent transmission of nervous vibrations and mental states'¹¹. It is these 'sympathetic vibrations' that *Yellow Coal* seeks to harness, exploiting the ways that emotional states feedback and build in the interaction between internal and external worlds to form a shared, co-constitutive economic system.

Emotions are after all *moving*, even if they do not simply move between us. We should note that the word 'emotion' comes from the Latin, *emovere*, referring to 'to move, to move out'. The scholar Sara Ahmed has proposed the term 'affective economies' to describe how emotions are effects of social and material circu-

11 Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, 1887, 2nd edn. Paris: Felix Alcan, pg. 2. Translated and quoted in Robert Seyfert, „Beyond Personal Feelings and Collective Emotions: Toward a Theory of Social Affect,” *Theory Culture Society* (2012): 38.

lations that bind individuals with communities while separating others. Rather than seeing emotions as personal psychological dispositions, emotions 'work, in concrete and particular ways, to mediate the relationship between the psychic and the social, and between the individual and the collective'¹². For Ahmed, the fact that emotions are not the property of any particular individual is what makes them binding and effective. The more hate builds up against this collective object of hate, the more love builds up for the 'we' that is the object of love. Emotions work by aligning 'individuals with communities – or bodily space with social space – through the very intensity of their attachments.' Her work aims to show how emotions stick figures together (adherence), and so create the effect of a collective (coherence). Analysing the ways that emotions are used to construct psychic and political borders, she ventriloquises racist and nationalist rhetoric: 'Together we hate, and this hate is what makes us together'¹³.

At one point in Krzhizhanovsky's story, the factory owners realise that the workers' hatred of their exploitation could itself be exploited for industrial purposes, and by laying the workers off, they could generate even more power from the waves of strikes and protests. This use of the workers' precarity as a resource in and of itself is reminiscent of Franco 'Bifo' Berardi's astute observation that 'Capitalism is based on the exploitation of physical energy, and semiocapitalism is grounded in the subjugation of the nervous energy of society'¹⁴. By shifting to the production of immaterial and fragmented labour in a network, capitalism no longer needed workers, instead it just 'needs cellular fractals of labour, underpaid, precarious, depersonalized'¹⁵. This anxiety of the worker is not only an effect of the changing modes of production but is indeed the very material in which capitalist production thrives on, putting our psychic energies to work. Even our feeling of 'burnout' and stress, our individual and collective 'energy crisis', is fodder for exploitation. Having to enact a false self that placidly absorbs the indignities of precarity means we live out the system's contradictions and transmute them internally, taking on all the stress and cognitive dissonance this

12 Sara Ahmed, „Affective Economies,” *Social Text* 79 Vol. 22, No. 2 (2004): 119.

13 Ahmed, „Affective Economies...”: 118.

14 Franco 'Bifo' Berardi, *Heroes: Mass Murder and Suicide* (London: Verso, 2015).

15 Franco 'Bifo' Berardi, *After the Future*, edited Gary Genosko & Nicholas Thoburn (Oakland: AK Press, 2011).

entails. Just as social media capitalises on the surplus anxious energy of society by translating dissociated social interactions into value, Yellow Coal meta-mines the unequal dynamics of a system in crisis and channels emotions as a form of power.

In 1983, the sociologist Arlie Hochschild coined the term 'emotional labour' to describe the ways that certain professions require the worker to evoke or suppress certain feelings, whether they must wear a smile or behave more harshly than usual¹⁶. This alienation of the worker from their own feelings, and the gendered expectation of proper etiquette, has developed simultaneously with the progressive erasure of the spatial and temporal boundaries between work and life. Transformations in production have not only fundamentally changed the emotional and psychic register of our activities but have scripted and incorporated our social behaviours as a reserve of energy. Now that the totality of life has become a form of labour and we are always 'on the job', our emotions and feelings have increasingly become the object of value production, and we are constantly micromanaging our feelings to maintain our potential value within the system. Capitalism's power and reach is so extensive and intensive that it has infiltrated all aspects of existence, contaminating and degrading our networks of kinship, and reducing all relations to their meanest expression.

In Krzhizhanovsky's story, the bad vibes left over from abusive production processes and the trauma lingering in materials accrue as energetic detritus, a leftover force collecting in the background. Such a concept calls attention to the visible and invisible evidence of events within any environment and accentuates how objects get loaded by human and non-human interactions and disturbances. We've all come across spaces and objects that feel charged with trauma. Some vegetarians abstain from meat primarily because the negative energy from an accursed life and vicious death is seen to be left over in the animal's flesh. Yellow Coal can be regarded as the crystallisation of these intensities, materialising the abuse accumulated across the entire supply chain, from molecular, biological, and geological processes, to acts of extraction, exploitation, distillation, exchange, and disposal. By charting these micro- and macro- power dynamics, one can see complex multispecies entanglements and can start to reconsider how society organises production.

16 Arlie Russell Hochschild, *The managed heart: commercialization of human feeling* (Berkeley: University of California Press, 1983).

This influence of turbulence and discord across scales is reminiscent of Alexander Chizhevsky's proposal that negatively charged ions are intertwined with mass human events¹⁷. The Russian cosmobiologist argued that solar phenomena were intimately tied to the activities of living organisms. Not only do geomagnetic storms resulting from sunspot-related solar flares affect electricity, mass insect infestations, and the functioning of local and global systems, but these forces also have profound impacts on the human neuropsychological apparatus. Chizhevsky suggested that human history runs parallel to the eleven-year cycles of sunspot activity, where periods of dormancy and individualisation alternate with moments of maximal activity and mass unification. Increased negative ionisation in the atmosphere increases human excitability, therefore triggering humans en masse to act upon existing grievances and complaints through revolts, revolutions, and wars. Such forces can lead both to progressive uprisings and reactionary and irrational movements. Solar events produce monumental effects on an atomic level, charging electrons and vibrating all the bodies on Earth, which combine and accumulate to catalyse a shared anxiety, a spirit of the masses. This theory suggests not only an intimate interchange at various magnitudes, but also gives counter-intuitive insights into how spontaneous uprisings emerge, spread, agglomerate, and develop into large-scale collective movements. Considering the staggering rapidity with which revolt spreads in periods of mass excitability, Chizhevsky agreed with the Roman historian Titus Livius that social conflicts are an 'infectious plague.'

Over the last few years, we have been especially reminded of the volatility of the masses in shared spaces. It is no coincidence that acts of anger and political rebellion bubbled up during the Covid-19 pandemic. The rise of such an epidemiological crisis was the result of a corrupted agro-economic system and was spread through the movement of people and goods across the world, contaminating sites where bodies come into contact and amplifying the already precarious conditions of the populace. The unequal effects of the virus, from social distancing, border closures, and surveillance regimes, to mass death, illness, and unemployment, intensified collective and individual grievances, while suppressing the social commons. The tedium and monotony of restricted movement, as well as the urgent political and biological threats to life, generated a fiery ten-

17 Alexander Chizhevsky, *The Earth in the Sun's Embrace*, 1931, in *Russian Cosmism*, edited Boris Groys (New York: e-Flux, 2018).

sion. The real need to prevent contamination was instrumentalised by governments as a means of quashing collective assembly. But conditions got so out of hand that nothing could stop the multitude from expressing their rage. Across the world, mass protests and acts of civil disobedience are rising and becoming more radical, fuelled as much by specific political aims as by frustration with the feeling of hopelessness amidst threats to life itself. Whether they are shouting online, from their balconies, or coming together in public demonstrations, the multitudes are demanding their right to life, dignity, justice, and self-determination, and beginning to understand their own emotional and physical states as intimately connected to the violence experienced elsewhere. Indeed, most movements today define the present not just as unjust, but as a scene shaped by the breakdown and failure of our political arrangements, of the violence and trauma and rage that has become, or maybe always was, integral to the system itself. The question remains: How do we act and be in common in a world that is constantly isolating and shocking us and destroying the very ecological and social systems in which we survive? Protest today is a collective response to an ever-increasing exposure to precarity, a channelling of anxiety into furious fulfilment. The crowd is both a means and an end, as Elias Canetti has observed, 'all demands for justice and all theories of equality ultimately derive their energy from the actual experience of equality familiar to anyone who has been part of a crowd¹⁸'.

It is no coincidence that scholars across many disciplines regard emotions as a contagion that spreads across populations and exponentially grows. On a personal and collective level, emotions are treated as something that must be controlled, tamed, and rationalized. It is important to recognise that 'emotionality' is often a gendered and racialised description, where certain bodies and communities are silenced for being 'too emotional', too attached to their 'irrational' passions. Sudden gatherings have always been treated as dangerous, contagious, unpredictable, and violent, which must be subdued or imprisoned. The unexpected and uncontrollable crowd, the mob, the riot, the rabble, is feared because it is passionate, subject to continual change, and constantly composing and recomposing itself and remaining in motion. At times, the nervous excitability of individual bodies synchronises to produce a collective political subject

18 Elias Canetti, *Crowds and Power* (1960), trans. Carol Stewart (New York: The Viking Press, 1962), 29.

that asserts its power through its presence in public space. The induced forms of economic, social, political, and ecological vulnerability are combatted by embracing instability as both an engine for coming together and a tool for disturbing the normative order of things. Acts of collective dissent are regularly condemned for their purportedly thoughtless character; they are seen to lack reason and are too incoherent and emotional in their demands. Often, political movements have emphasised the need for unity and clarity since only coherent, univocal demands are recognised as legitimate by dominant structures of power. Yet it is precisely this cacophonous plurality of the crowd, this murmur and roar that brings in differences and dissensus and threatens chaos, that gives the crowd its strength. Rather than speaking as a singular and controllable voice, a collective rumble from below shakes foundations. Where the states and their sympathisers seek to produce order through authoritative speech, the noisy crowd voices what Stefano Harney and Fred Moten refer to as ‘the call for and from disorder’¹⁹.

Always moving and mutating, collective dissent is powered through the confluence of emotions and the mutual positions of being at risk. Those who have been denied a voice speak out from their gut in rage, responding to the abject vulgarity of a system that has harmed them by shouting uninhibited profanities and emancipatory epithets. In *Rage and Time* (2006), Peter Sloterdijk described revolution as a rage bank, where rage is stored up as capital²⁰. He argues that our age is doomed because of our inability to understand and address our rage. When anger and resentment are not given political expression, they turn into spite, that is, a willingness to harm oneself in order to be able to harm one’s ‘enemy’. In contemporary society, there are a lot of good reasons to be angry, and thus, anger can be, must be conceived of as an asset for social critique. The problem of anger emerges only when it cannot articulate itself in terms of conflict, that is, when it cannot be translated into politics and thus turns to nihilistic destruction and scapegoating hatred. Spite is in this sense the disarticulation of anger. Anger always has a chance (though not a guarantee) to become a social relation, to communicate while disagreeing. Spite, on the other hand, does not

19 Stefano Harney and Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study* (New York: Minor Compositions, 2013).

20 Peter Sloterdijk, *Rage and Time: A psychopolitical investigation* (2006), Trans. Mario Wenning, (New York: Columbia University Press, 2010).

care about anything. Spite is anger that cannot find, does not want to find, political expression, and precisely therefore it is the transgression, and ultimately the disintegration, of the social.

We see today a disturbing hostility in all aspects of our society, and it is indeed the fascists, white-supremacists, and other rage traders who have found ways of channelling this feeling of *ressentiment*, this sense of wounded pride and entitlement, the best. But today, more than ever, liberatory movements across the world are converting social and ecological vulnerability and their lived proximity to death, suffering, and mourning, as vehicles for collectivity. Such acts of grievance-oriented resistance do not seek to fetishise suffering and historical or present violence. This anger instead is channelled as a form of ‘world making’ in that it is an ongoing critique of the worlds we differentially inhabit and brings into existence a different conceptual circumstance, demanding the possibility for something new.

Anger has a bad reputation. Many people think that it is counterproductive, distracting, and destructive. It is a negative emotion, many believe, because it can lead so quickly to violence or an overwhelming fury. And coming from people of colour, it takes on connotations that are even more sinister, stirring up stereotypes, making white people fear what an angry *other* might be capable of doing when angry, and leading them to turn to hatred or violence in turn, to quash an anger that might upset the racial status quo. According to philosopher Myisha Cherry, anger is not only something we don’t have to discourage, it’s something we ought to cultivate actively²¹. People fear anger because they paint it in broad strokes, but we can’t dismiss all anger, especially not now. There is a form of anger that, in fact, is crucial in the anti-racist struggle today. This anti-racist anger, what Cherry calls ‘Lordean rage’, after Audre Lorde’s observation that anger transformed into action ‘is a liberating and strengthening act of clarification.’ This rage aims for change, motivates productive action, builds resistance, and is informed by an inclusive and liberating perspective. People can, and should, harness Lordean rage and tap into its unique potential. We should not suppress it or seek to replace it with friendly emotions. If we want to effect change, and take down racist and other oppressive structures and systems, we must manage

21 Myisha Cherry, *The Case for Rage: Why Anger Is Essential to Anti-Racist Struggle* (Oxford: Oxford University Press, 2021).

it in the sense of cultivating it, and keeping it focused and strong. It is these very negative emotions that can power action. In anarchist circles, a similar thought was recently expressed by Cindy Milstein. In *Rebellious Mourning: The Collective Work of Grief* (2017), she suggests that despair, sadness, trauma, and grief can be seen as the true instance of the collective. Milstein stresses the need of collective pain 'transformed into a weapon, wielded by caring communities in the fierce battle for a slightly less painful world²².'

At some point in Krzhizhanovsky's *Yellow Coal*, the surplus of energy leads to universal luxury, which inevitably counteracts and cancels out the spite and anger that the system depended on. The result is that all of society grinds to a standstill, numbed from pain to the point of total indifference and emotional withdrawal. Sure, we can imagine this as a warning about depending on singular reserves or as an argument for temperance, for an even-keeled disposition that mediates between the ideology of life, happiness, and the pursuit of liberty and the needs for a system that harms us and therefore motivates us. I would still like to ruminate on the possibility that the radical negativity of *Yellow Coal* still has much to offer us. That no matter what we do, our tears will continue to spill and we should turn this trauma into a flood rather than simply damming it up. I'd like to still imagine this rage as a tool for the commons, for a collective power.

In a society fuelled by yellow coal, the existential bile of emotional pain from the experience of subjugation and shock across scales, species, and systems, is redirected to stimulate solidarity. In a time of scarcities and susceptibilities, the surplus of nervous energy generated by a sick and destructive system is metabolised into pure power. The embodied energies built up from intersecting traumas resonate and interact to generate a heterogeneous revolutionary vibration. This murmur modulates masses of disparate bodies and creates a charged atmosphere of potentiality. Together, this force interrupts the order of things by introducing noise and multiplicity. For too long, this irate energy has been exploited to maintain the very systems that keep us in shock and subjugation. Can we reimagine and rechannel this shared emotional fury, like the society in *Yellow Coal*, to inaugurate new relations and ways of living and being together? We can't be good in a bad world. To end, a quote from Ray Brassier:

22
105.

Cindy Milstein, *Rebellious Mourning: The Collective Work of Grief* (Chico: AK Press, 2017),

Despair is revolutionary: it grinds the knife-edge of the intolerable against the whetstone of actuality, sparking the will to change.

Whoever tolerates the present will never risk everything to change it.

Only those who realize they have no future left to lose will be willing to stake everything on the total transformation of the present; a transformation in which every envisageable future is abolished, the better to invite the facelessness of what will come.

The only appropriate mode of thinking for a culture on the edge of extinction is the thinking that stimulates pain.²³

Bibliography

Ahmed, Sara. „Affective Economies.” *Social Text* no. 79, Vol. 22, No. 2 (2004).

Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.

Berardi, Franco ‘Bifo’. *Heroes: Mass Murder and Suicide*. London: Verso, 2015.

Berardi, Franco ‘Bifo’. *After the Future*. Edited Gary Genosko & Nicholas Thoburn. Oakland: AK Press, 2011.

Berlant, Lauren. *On the Inconvenience of Other People*. Durham: Duke University Press, 2022.

Brassier, Ray. ‘Refusal’ in *Bad Feelings: Arts Against Cuts*. London: Bookworks, 2015.

Canetti, Elias. *Crowds and Power* (1960). Trans. Carol Stewart. New York: The Viking Press, 1962.

Cherry, Myisha. *The Case for Rage: Why Anger Is Essential to Anti-Racist Struggle*. Oxford: Oxford University Press, 2021.

Chizhevsky, Alexander. *The Earth in the Sun’s Embrace*, 1931. In *Russian Cosmism*, edited Boris Groys. New York: e-Flux, 2018.

Foucault, Michel. *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France, 1977–78*. Basingstoke: Palgrave, 2007.

Guyau, Jean-Marie. *L'Art au point de vue sociologique*, 1887, 2nd edn. Paris: Felix Alcan., pg. 2. Translated and quoted in Robert Seyfert, „Beyond Personal Feelings and Collective Emotions: Toward a Theory of Social Affect,” *Theory Culture Society* (2012).

Harney, Stefano. Moten, Fred. *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*. New York: Minor Compositions, 2013.

Klein, Naomi. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. Toronto: Alfred A. Knopf Canada, 2007.

Krzhizhanovsky, Sigizmund. *Yellow Coal* (1939), trans. Joanne Turnbull, published in Sigizmund Krzhizhanovsky, *Autobiography of a Corpse*. New York: New York Review Books Classics, 2013.

Lowenhaupt Tsing, Anna. *An Ethnography of Global Connection*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

Mbembe, Achille. *Necropolitics*. Durham: Duke University Press, 2019.

Milstein, Cindy. *Rebellious Mourning: The Collective Work of Grief*, Chico. California: AK Press, 2017.

Reshe, Julie. *Negative Psychoanalysis for the Living Dead: Philosophical Pessimism and the Death Drive*. London: Palgrave Macmillan, 2023.

Russell Hochschild, Arlie. *The managed heart: commercialization of human feeling*. Berkeley: University of California Press, 1983.

Sloterdijk, Peter. *Rage and Time: A psychopolitical investigation* (2006). Trans. Mario Wenning. New York: Columbia University Press, 2010.

Thrift, Nigel. „Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect,” *Geografiska Annaler: Series B Human Geography*, no. 86/:1 (2004).

In memoriam

Wspomnienia.

Jan Świtka (1939-2024)

Tomasz Bukowski

Z perspektywy czasu trudno mi oddzielić w osobowości profesora Jana Świtki malarza, pedagoga, przyjaciela.

Nasza wieloletnia współpraca rozpoczęła się w 1994 roku. Wcześniej poznawałem profesora jako student.

W moim wspomnieniu wychodzimy ze Szkoły, przemierzamy Stary Rynek, idziemy ulicą Ślusarską. Klatka schodowa prowadząca do pracowni ma barwę zieleni czy szarości. Pracownia mieści się na drugim piętrze. Pamiętam te wizyty w pracowni. Pierwsza miała miejsce przed dużą wystawą w Galerii u Jezuitów, później były kolejne.

To było miejsce, gdzie mógł oddawać się sztuce, gdzie powstawały jego prace.

Niewielki korytarz z kuchnią, dalej przejście do głównego pomieszczenia pracowni. To, co przykuwa moją uwagę to obrazy. Część poustawiana pod ścianą, niektóre wiszą na ścianach. Pośrodku stolik z farbami i paletą, pędzle. Na palecie umieszczone kolory, w razie gdyby należało jeszcze raz położyć ten sam kolor.

Bywało, że profesor wracał do swoich obrazów, już po wystawach. Dodawał niby niewiele, dla kogoś postronnego, nic nieznaczący detal czy plamę. Dla niego ważny element kolorystyczny napinający kompozycję. Opowiadał mi o tym, pokazywał po zmianach. Obserwowałem te przemiany z zacięciem. Pamiętam obraz *Być albo nie być albo św. Sebastian*. Obraz wielokrotnie przemalowany, zmieniający fakturę od nawarstwianej farby.

Przy oknie fotel. To w nim siadał pijąc herbatę, spoglądał na obraz na sztaludze, wykonywał notatki. W mojej pamięci siedzi. Rozmawiamy.

Okno przy fotelu, ważne. Patrząc przez nie, w dole dostrzegamy ulicę Ślusarską. To przecież widok z tego okna stał się inspiracją dla powstania siedmiu obrazów zatytułowanych *Ślusarska 15.15*.

Inspiracji szukał profesor wokół siebie. W tłumie. Ale także w zaciszu domowym.

Myszę, że treści, jakie przekazywał wpływały na estetykę jego prac. Nie bał się zmian. Choć zawsze widoczna była osobowość profesora.

W trakcie przygotowań do jednej z wystaw pokazał mi dyptyk. Wnętrze tramwaju. Być może numer osiem. To był obraz z wczesnego etapu twórczości. Zaskoczenie. Obraz odmienny od tego, co widziałem dotychczas. Pomiedzy dwa pionowego formatu płótna wmontowane kule. I komentarz: „One (te kule) są jakby przegubem tego dyptyku-tramwaju, tym zgrzytem”.

Druga istotna pracownia mieściła się na trzecim piętrze głównego budynku: sala 302. Ta sala już na zawsze będzie mi się kojarzyć z profesorem. To tam odbywały się korekty, rozmowy. Profesora zawsze odbierałem jako wewnętrznie skupionego. Starał się wychwycić istotny rys osobowościowy u każdego studenta. Wiedział, że w sztuce liczy się to, co własne, osobiste.

To tam opowiadał o wrażeniach artystycznych ze swoich podróży, pokazywał katalogi z obejrzanych wystaw: Zoran Mušič, Georges de La Tour i geometria w jego obrazach, Neo Rauch, Brâncuși.

W przerwach pomiędzy korektami schodziliśmy do klubu świętego Andrzeja. Tam spotkania z kolegami, żarty, rozmowy i powrót na trzecie piętro do pracowni.

Pamiętam także wspólne spacerować z profesorem i jego żoną Dobrochną po Rogalinie czy Kórnickim arboretum. Oboje rozkochani w przyrodzie.

Teraz po czasie próbuję ułożyć to w jedną całość: artystę, który ukochał malarstwo, wykształcił kilka pokoleń młodych malarzy, ale także człowieka rozkochanego w muzyce jazzowej. Jeśli teraz słyszę muzykę Jana Garbarka, przypomina mi się profesor.

Jan Świtka (1939-2024)

Urodził się w Wiśniowej Górze pod Warszawą. W latach 1958-1964 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu w pracowniach prof. Piotra Potworowskiego i prof. Zdzisława Kępińskiego, u którego obronił dyplom z malarstwa. Po dyplomie podjął pracę dydaktyczną w PWSSP. W roku 1973 uzyskał stanowisko docenta. W 1989 r. otrzymał tytuł profesora. W la-

tach 1981-1984 pełnił funkcję prorektora ds. nauczania, a w latach 1978-1981 i 1993-2002 funkcję kierownika Katedry Malarstwa. Przez wiele lat, do roku 2010, prowadził V Pracownię Malarstwa na poznańskiej uczelni artystycznej.

Uprawiał malarstwo, rysunek i grafikę. Reprezentował nurt figuratywny. Autor cykli malarskich i rysunkowych: *Epizody* (1971–73), *Ślusarska 15h15* (1973), *Tłum-Ulica* (1974–75), *Pewnego dnia któregoś roku* (1980–84), *Pasma i Pasma-kumulacje* (1982–87), *Teatr Ulicy* (1987–94). W latach 1995–2002 powstaje seria obrazów *Jan, Dobrochna*. Od roku 2003 pracował nad cyklem *Exister*. W roku 2006 powrócił do inspiracji ulicznym tłumem tworząc cykle *Gry uliczne*, a następnie *Most* (2008) i *Koziołki* (2010).

W dorobku Jana Świtki jest kilkadziesiąt wystaw indywidualnych, udział w ponad stu wystawach zbiorowych w kraju i w kilkudziesięciu wystawach za granicą (m.in. IV Biennale Młodych - Paryż 1965). Otrzymał szereg nagród za twórczość artystyczną i pracę dydaktyczną, m.in. czterokrotnie nagrody Ministra Kultury i Sztuki (1970, 1975, 1976, 1981) i Nagrodę Indywidualną Miasta Poznania w roku 1985. Prace w zbiorach Muzeów Narodowych w Poznaniu, Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Szczecinie, Gdańsku, Muzeum Sztuki w Łodzi i innych kolekcjach w kraju i za granicą.

Na podstawie <http://switka.pl/>



Jan Świtka. Fot. Stefan Wojnecki

Kronika

Kronika Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa

styczeń – czerwiec 2025

2.01.2025 Przyznanie dr. hab. Janowi Wasiewiczowi nagrody za najlepszą monografię o tematyce pamięcioznawczej za lata 2022-2023, za książkę *Wóz Drzymałów pod szwedzkim zaborem. Transdyscyplinarne badania pamięcioznawcze nad chłopskim dziedzictwem. Księgi wtóre*. Nagroda przyznana przez Memory Studies Association Poland.

7.01.2025 *Podskórnice. Cisza przerywana półgłosem* – projekt filmowy studentki kuratorstwa i teorii sztuki na WEAiK Zofii Koprowskiej oraz studentki UAP Adrianny Metryki. Kino Muza w Poznaniu.

14.01-2.02.2025 Wystawa *Rozproszenie*. Rafał Boettner-Łubowski i Adam Gillert. Galeria Duża Scena UAP.

Prezentacja prac prof. Rafała Łubowskiego.

Kurorka: dr Karolina Rosiejka-Magierowska.

17.01-16.02.2025 Wystawa *Całkiem zwyczajna wieś*. Galeria Curators' Lab.

Osoby artystyczne: Małgorzata Mycek, Małgorzata Myślińska, Daniel Rycharski i Michał Sierakowski.

Zespół kuratorski: dr Justyna Ryczek, dr hab. Jan Wasiewicz.

30.01-13.02.2025 Wystawa *Disagree*. Zarina Nares. Galeria na Wysokim Poziomie.

Kurorka: Zuza Szczepańska, studentka kuratorstwa i teorii sztuki na WEAiK.

06.02.2025–27.02.2025 *Dark Lure*. Galeria Aula UAP.

Osoby artystyczne: Agata Konarska & Agata Lankamer, Dmytro Krasnyi, Piotr Lewandowski, Łucja Motyl, Zuzanna Piekoszewska, Laura Radzewicz, Klau Skuza, Milan Zientara.

Kurorki: Maja Chaczyńska, Monika Czyżniewska, Magdalena Kłosowska,

Paulina Płaneta, Zofia Sałasińska, Lizaveta Stsiatsko, Zuza Szczepańska (studentki kuratorstwa na WEAiK).

Opieka w ramach przedmiotu projekty kuratorskie: dr Witold Kanicki, mgr Kamil Mizgała.

7-9.02.2025 Wystawa *LOOPHOLE*. Galeria Design UAP.

Osoby artystyczne, studiujące edukację artystyczną na WEAiK: Aleksander Bajorek, Pola Bober, Marcus Brorsson, Jagoda Goińska, Maja Jankowiak, Alicja Jencz, Maciej Karkoszka, Maria Kasper, Julia Mieloch, Urszula Niklas, Małgorzata Nowak, Oliwia Nowicka, Zofia Nowak, Diana Pawlaczyk, Zuzanna Sakowicz, Maja Wojcieszak.

Opieka kuratorska: mgr Piotr Macha.

13.02–28.02.2025 Wystawa *GIRLY FEYNESS*. Patrycja Pirucka. Wystawa studentki edukacji artystycznej na WEAiK. Galeria Design UAP.

Kuratorka: Wiktoria Pietrzak, studentka kuratorstwa i teorii sztuki na WEAiK.

8.02.2025 Wystąpienie dr Karoliny Rosiejki-Magierowskiej na sympozjum *Body Politics: A Symposium on Feminist Art from Poland accompanying the exhibition Maria Pinińska-Bereś* w Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (Niemcy). Wykład: *Visual Resistance. The Aesthetic Landscape of Poland's Black Protests and Women's Strikes*.

20.02.2025 Wystawa *Siemka, kto PL?* Galeria Curators' Lab.

Osoby artystyczne: Bezimienny, Marcel Boguszewski, Grupa do Wczoraj, Karol Gniazdowski, Natalia Magalska, Dominika Paszkowska, Lena Ptak, Kamil Wrona, Maciek Zieliński.

Zespół kuratorski, osoby studiujące kuratorstwo i teorie sztuki na WEAiK: Magdalena Kłosowska, Paulina Płaneta, Remigiusz Boruszewski.

21.02-25.05.2025 Wystawa *Nie pytaj o Polskę. Z kolekcji Katarzyny Szafrąńskiej i Wojciecha Szafrąńskiego* w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu. Kuratorka: prof. Marta Smolińska.

25.02.2025 Spotkanie z osobami uczącymi się w Państwowym Liceum Sztuk

Plastycznych w Poznaniu im. Piotra Potworowskiego. Przedstawienie oferty Wydziału. Prowadzenie: dr Magdalena Parnasow-Kujawa i dr Anna Maria Brandys.

26.02.2025 Wykład otwarty Joanny Pigulak pt. *Gry poza rozrywką: empatia, codzienność i społeczne znaczenie grania* zorganizowany przez II Interdyscyplinarną Pracownię Rysunku działającą na WEAiK.

03.03.2025 *Przyroda Społeczna* – spotkanie z gościem Pracowni Projektów i Badań Transdyscyplinarnych, dr Małgorzatą Kowalską z Instytutu Antropologii i Etnologii UAM.

06–30.03.2025 *Eksperyment* | Cykl Wystaw.

Wydarzenia w ramach wystawy:

06.03-09.03 - Malwina Postaremczak, Magdalena Hojan - *ROZPADY 2.0*

11.03-15.03 - Hanna Klewiado, Julia Wiśniewska - *Milczenie oka*

16.03-20.03 - Blanka Kęstowicz, Klaudia Pawlak - *Lądowanie awaryjne*

21.03-23.03 - Nike Dziurdzia, Rodion Nowacki - *Puls*

24.03-30.03 - Julia Mendyk, Czaro Malinkiewicz, Nike Dziurdzia, Zuzanna Sakowicz, Sofya Maroz, Wiktoria Pietrzak, Nicole Klinge - *Plombowanie korzeni*.

Osoby artystyczne, studentki edukacji artystycznej i kuratorstwa i teorii sztuk na WEAiK: Hanna Klewiado, Julia Wiśniewska, Blanka Kęstowicz, Klaudia Pawlak, Rodion Nowacki, Nike Dziurdzia, Wiktoria Pietrzak, Nicole Klinge, Julia Mendyk, Czaro Malinkiewicz, Zuzanna Sakowicz, Sofya Maroz, Magdalena Hojan, Malwina Postaremczak.

6.03.2025 Warsztat *Na granicy dostrzegalności*, opieka: studentka WEAiK Diana Pawlaczyk. Wydarzenie w ramach pleneru *Granice 2025* prowadzonego dla osób z Liceum Plastycznego w Bydgoszczy.

7-23.03.2025 Wystawa UAP/ST/Adnotacje. *Zbiory Stanisława Teisseyre'a w kolekcji Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu*. Galeria Nowa Scena UAP.

Osoby artystyczne:

Stanisław Teisseyre, J. Bartus, Jan Berdyszak, Barbara G. Brzozowska, Anna Chlebicka, Anna Dzieściel, Wolfgang Egger, Stanisław Fijałkowski, Barbara Gawdzik, Zosia Głodziak, Stanisław Jackiewicz, Lucjan Mianowski, Zbigniew Makowski, Wojciech Müller, Teresa Pągowska, Irena Teisseyre, Maria Teisseyre, Wejnert, D. Zoner, artyści nieznani.

Zespół kuratorski, osoby studiujące kuratorstwo i teorie sztuki na WEAiK:

Remigiusz Boruszewski, Lidia Dziewulska, Marcelina Kopaczewska, Marcelina Wajdziak, Kajetan Wójcik, Martyna Ziomek.

Wystawa przygotowana została pod opieką dr. Marcina Szeląga oraz mgr Marii Blanki Grzybowskiej.

8.03.2025 Udział w Drzwiach Otwartych UAP. Prezentacja kierunków: dr Justyna Ryczek, dr Magdalena Kleszyńska, dr Magdalena Parnasow-Kujawa, dr Marc Tobias Winterhagen, mgr Maria Grzybowska. Warsztaty kuratorskie, prowadzenie: mgr Maria Blanka Grzybowska. Warsztaty filmowe, prowadzenie: dr Marc Tobias Winterhagen. Oprowadzanie po wystawie Kolekcja UAP: dr Marcin Szeląg, mgr Maria Blanka Grzybowska. Oprowadzanie po wystawie w Curators'LAB i rozmowa o KiTS: dr Justyna Ryczek.

08-30.03.2025 Wystawa *Trójgłos*. Rafał Boettner-Łubowski, Magdalena Parnasow-Kujawa, Aleksander Radziszewski. Galeria Mosina.

Koncepcja wystawy: prof. Rafał Boettner-Łubowski.

Aranżacja wystawy: mgr Aleksander Radziszewski.

Osoby artystyczne: prof. Rafał Łubowski, dr Magdalena Parnasow-Kujawa, mgr Aleksander Radziszewski.

8.03-05.04.2025 Wystawa indywidualna dr Anny Marii Brandys *Drobnobyty* w Galerii Baszta w Zbąszyniu.

13.03-20.04.2025 Wystawa prac dr Magdaleny Kleszyńskiej na międzynarodowej wystawie zbiorowej *Blossom Time*, Swatch Art Peace Hotel, Szanghaj, Chiny. Kuratorka: Renee Xu.

14.03-11.04.2025 Wystawa Tomasz Ciecierski i Przemysław Matecki. *(Nie) znośna lekkość malarstwa* w Galerii SZOKART w Poznaniu. Kuratorka: prof. Marta Smolińska.

17.03.2025 Warsztaty dla osób studiujących *The Breath of Soil – Memory Nexus* w ramach Europejskiego Projektu SPIN-FERT / Mission Soil, prowadzenie: prof. Joanna Hoffmann-Dietrich.

17.03.2025 Wyjazd do szkoły w Kościelcu – działania promocyjne Wydziału. Prowadzenie: dr Aleksandra Paradowska, dr Anna Maria Brandys.

18.03.2025 Wykład gościnny prof. UAP dr. hab. Jana Wasiewicza pt. *Opór chłopski a polski podziół(o/a)ny etos w kontekście tzw. zwrotu ludowego*, Instytut Kulturoznawstwa UAM, Poznań.

19.03.2025 Udział w Dniach Kariery w Rokietnicy dr Magdaleny Parnasow-Kujawy i studenta edukacji artystycznej Stanisława Koryckiego.

20.03.2025 Wyjazd do szkoły w Bydgoszczy – działania promocyjne wydziału. Prowadzenie: dr Magdalena Parnasow-Kujawa, mgr Maria Blanka Grzybowska.

1.04.2025 Warsztaty dla osób uczniowskich w XXIV Liceum Ogólnokształcącym w Poznaniu. Prowadzenie: dr Agata Ciesielska-Shovkun, dr Magdalena Parnasow-Kujawa.

2.04-18.04.2025 Wystawa *memory's decay. Mikołaj Wojnar*. Galeria na Wysokim Poziomie.

Kuratorka: Zuza Szczepańska, studentka kuratorstwa na WEAiK.

04.04-06.06.2025 Wystawa *Unsichtbare Arbeit. Pınar Öğrenci und Raman Tratsiuk* w galerii Instytutu Polskiego w Berlinie, trzecia wystawa z cyklu *Was nehmen wir mit?* Kuratorka: prof. Marta Smolińska.

4-27.04.2025 14. *Biennale Grafiki Artystycznej. Import/Export*. Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu. Udział pracownika WEAiK mgr. Mateusza Janika.

7-11.04.2025 Plener I Pracowni Rysunku WEAiK, UAP *Wielka woda. O sztuce inspirowanej wodą – historia i symbolika a znaczenie motywu wody we współczesnym świecie*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Słupsku, pobyt w Centrum Aktywności Twórczej w Ustce, organizacja pleneru: dr Anna Maria

Brandys, prof. Joanna Imielska. W ramach pleneru miało miejsce wystąpienie dr Justyny Ryczek pt. *Wielka woda. O sztuce inspirowanej wodą – historia i symbolika a znaczenie motywu wody we współczesnym świecie*.

9-20.04.2025 Wystawa *Przemiana*. Wystawa Jubileuszowa WEAiK.

Wystawa prac pracowniczek i pracowników WEAiK: prof. Rafał Boettner-Łubowski, dr Anna Maria Brandys, dr Agata Ciesielska-Shovkun, prof. Joanna Hoffmann-Dietrich, prof. Joanna Imielska, prof. Rafał Jakubowicz, mgr Mateusz Janik, dr Magdalena Kleszyńska, Stanisław Korycki, prof. Piotr C. Kowalski, mgr Piotr Macha, mgr Jerzy Norkowski, mgr Ewa Portna, mgr Aleksander Radziszewski, prof. UAP dr hab. Sonia Rammer, mgr Barbara Stańko-Jurczyńska, prof. Zbigniew Taszycki, prof. UAP dr hab. Anna Tyczyńska, prof. UAP dr hab. Tomasz Wilmański, dr Marc Tobias Winterhagen.

Kuratorki: mgr Maria Blanka Grzybowska, dr Karolina Rosiejka.

11.04.2025 Udział w Poznańskim Festiwalu Nauki i Sztuki. Prowadzenie warsztatu *O splotach*: dr Magdalena Kleszyńska. Prowadzenie warsztatu *Odpowiedzialność twórcza*: dr Magdalena Parnasow-Kujawa. Prowadzenie warsztatu *Jaką sztukę lubią dżdżownice?*: mgr Maria Blanka Grzybowska. Prowadzenie warsztatu *Monotypia organiczna*: dr Agata Ciesielska-Shovkun.

12-23.04.2025 Wystawa *(A)pós após Refleksje o transformacji*. Angelina Nogueira. Galeria Duża Scena UAP.

Kuratorka: dr Magdalena Kleszyńska.

24.04–11.05.2025 *Sztuka, która nie milczy*. Galeria Curators' Lab.

Osoby artystyczne z WEAiK: dr Anna Maria Brandys, mgr Barbara Stańko-Jurczyńska. Pozostałe osoby artystyczne: Marta Chudy, Leonard Dutkiewicz, Agata Kulczyk, Eugeniusz Skorwider, Szymon Szymankiewicz, Lucyna Talejko-Kwiatkowska, Paweł Wiliński.

Kuratorka wystawy i aranżacja: dr Justyna Ryczek.

24-30.04.2025 Wystawa *Truchło*. Galeria Dług w Poznaniu.

Osoby artystyczne: z WEAiK mgr Mateusz Janik oraz: Sabina Gryczan,

Seweryn Jański, Paweł Klupś, Anna Kulik, Denys Kulikov, Wiktoria Paszkiewicz, Dominik Dragos Pohludka, Cezary Stachura, Konstancja Żynel.
Kuratorki: Wiktoria Cwityńska i Katarzyna Knychać.

25.04-20.05.2025 Wystawa przestrzeń wystaje z ciał, z zagnieżdżonych obrębów.
Ewelina Figarska. Galeria na Wysokim Poziomie.

Kuratorka: Zuza Szczepańska, studentka kuratorstwa i teorii sztuki na WEAiK.

25.04.2025 Wykład gościnny prof. UAP dr hab. Jana Wasiewicza pt. „Zwrot ludowy”, *opór chłopski a polski podziel(a/o)ny etos*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Oddział w Poznaniu, Sztuki Wizualne w Poznaniu i Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań.

28.04–9.05.2025 Wystawa ŻYCIA RÓWNOLEGŁE, Galeria Nowa Scena UAP.

Artyści i artystki: z WEAiK prof. Rafał Boettner-Łubowski oraz Andrzej Banachowicz, Jakub Baniak, Marta Chudy, Małgorzata Czerniawska, Stefan Ficner, Jakub Garstkiewicz, Izabela Idzikowska, Jacek Jagielski, Tomasz Kalitko, Katarzyna Kujawska-Murphy, Piotr Kurka, Paul Magee, Miłosz Margański, Witold Modrzejewski, Monika Pich, Aleksander Radziszewski, Piotr Szwiec, Filip Wierzbicki-Nowak, Marino Zancanella.

3.05.2025 Referat prof. Marty Smolińskiej pt. *Epistemic Trauma: Illegibility as a Subversive Strategy Against Censorship in Eastern European Art of the 1980s*. wygłoszony w ramach międzynarodowej konferencji *Pseudo-Scripts: (Il)legibility & Ornamentation*, organizowanej przez Scuola Normale Superiore di Pisa oraz Università di Pisa.

6.05.2025 Konferencja studencka *Redefiniując Kuratorstwo* zorganizowana przez Koło Naukowe Kuratorstwa CURE(ators).

9-23.05.2025 Wystawa *Wampiry Cię nigdy nie skrzywdzą*, Filia Sztuki, ul. Wroniecka 15, Poznań.

Osoby artystyczne: Agnieszka Brzezińska, Kornelia Bolechała, Klaudia Figura, Iga Golubska, Czarol Malinkiewicz, Łucja Motyl, Wanda Niedźwiedź, Oliwier Okręgliński, Marcel Przybył, Cezary Stachura, Oskar Śliwiński.

Kurator: Paweł Dyczkowski, student kuratorstwa i teorii sztuki na WEAiK.

12.05.2025 Warsztaty dla osób studiujących w ramach projektu *Śmierć awatara* realizowanego w ramach grantu Preludium 23 Narodowego Centrum Nauki. Prowadzenie: mgr Mateusz Janik.

12.05-1.06.2025 Udział dr Magdaleny Kleszyńskiej w krajowej wystawie zbiorowej *THE NIGHT TALES* w ramach 9. edycji *Poznań Art Week TERYTORIA*, Pop Culture Gallery Stary Browar, Poznań. Kuratorka: Kamila Kobierzyńska.

13.05.2025 Udział prof. Joanny Hoffmann-Dietrich w międzynarodowej konferencji *EU Innovation Journey'25* organizowanej przez Państwowy Instytut Ogrodnictwa InHort w Skierniewicach.

16.05.2025 Warsztaty *The Breath of Soil – Memory Nexus* podczas WRO Biennale 2025, prowadząca: prof. Joanna Hoffmann, asystent: mgr Mateusz Janik.

16.05–1.06.2025 Wystawa *Międzyprzestrzenie*. Katarzyna Koczyńska-Kielan, Galeria Nowa Scena UAP.

Kurator: dr hab. Mateusz Bieczyński.

17.05-1.06.2025 Wystawa *Peryferia*. Galeria Duża Scena UAP.

Osoby artystyczne z WEAiK: mgr Barbara Stańko-Jurczyńska, prof. Rafał Jakubowicz, mgr Jerzy Norkowski. Pozostałe osoby artystyczne: Krzysztof Balcerowiak, Wojciech Dada, Marcin Gorgolewski, Rafał Górczyński, Dorota Jonkajtis, Paweł Kaszczyński, Aleksandra Kosior, Arek Pasożyt, Sebastian Trzoska, Radek Radar Włodarski, Marta Zgierska.

17.05.2025 Organizacja warsztatów artystycznych *Rusałki nad Rusałką i Kapsuła Wspomnień* w ramach Festiwalu Rusałka w Poznaniu. Współpraca z Barakiem Kultury. Organizacja: dr Anna Maria Brandys i dr Magdalena Kleszyńska.

17.05.2025 Udział w Nocy Muzeów. Prezentacja kierunku: dr Magdalena Parnasow-Kujawa oraz osoby studiujące na WEAiK: Maja Nlogjeja, Marta Krykant, Zofia Nowak i Wiktoria Staszak.

17.05.2025 Wystawa *Wyhaftować Rewolucję*. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

Osoby artystyczne: z WEAiK dr Anna Maria Brandys oraz Agnieszka Adam, Basia Borysewicz, Alina Maria Brandys, Ewa Dąbkowska, Leonard Dudkiewicz, Iwona TM, Magda Jaworska, Dagmara Jemioła, Michalina W. Klasik, Ada (Dunia) Kobusiewicz, Eliza Kołodziej, Eda Kranc Mateusz Leszczyński, Iwona Liegmann, Yana Makukh, Magdalena Palian, Olga Pałka-Ślaska, Zofia Szymańska, Ida Piotrowska, Eliza Proszczuk, Michalina Rokicka, Martyna Sitko, Elwira Sztetner, Aleksandra Żegarska.

17.05.2025 Referat prof. Marty Smolińskiej pt. *The 'Abakans' by Magdalena Abakanowicz: tactility of matter and sense of touch* wygłoszony w ramach międzynarodowej konferencji *Art and Gender: Perspectives on Diversity and Inclusion* w Kioto, organizowanej przez Kyoto City University of Arts.

22-25.05.2025 Udział dr Magdaleny Kleszyńskiej w międzynarodowych targach sztuki *Hong Kong Affordable Art Fair / International Contemporary Art Fair*. Galeria reprezentująca: Nancy's Gallery, Shanghai-Hongkong, Chiny.

23.05.2025 - Decyzją Uczelnianej Rady ds. Nauki i Jakości Kształcenia na UAP w Poznaniu, dr Magdalena Kleszyńska otrzymała stopień doktora habilitowanego sztuki w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki.

29-30.05.2025 Referat prof. UAP dr hab. Jana Wasiewicza *Między „Bartkiem Zwycięzcą” a „Kwiatami i krzemieniami” czyli bajka o tym, jak Sienkiewiczowscy chłopcy z ciemnych, bezradnych, niepatriotycznych „kmiotków” stali się opoką polskości*. Ogólnopolska konferencja naukowa *Historie Henryka Sienkiewicza*, Wydział Artes Liberales, Uniwersytet Warszawski.

31.05-14.08.2025 Udział dr hab. Magdaleny Kleszyńskiej w międzynarodowym biennale TEXTILE ART BIENNIAL, BIEN 2025 The Air, organizowane przez Zavod Carnica from Kranj i współorganizowane przez Aktivat Association, the Faculty of Natural Sciences and Engineering of the University of Ljubljana oraz the Faculty of Design. Projekt jest współfinansowany przez Ministry of Culture of the Republic of Slovenia oraz instytucję GO! 2025 - European Capital of Culture, Nova Gorica, a także Municipality of Kranj. Biennale odbędzie się w miastach: Kranj, Nova Gorica, Jesenice, Idrija, Škofja Loka w Słowenii. Kuratorka: Klara Debeljak.

1.06.2025 Warsztaty w ramach 25. Biennale Sztuki dla Dziecka w Poznaniu prowadzone przez dr Annę Marię Brandys.

2-13.06.2025 Wystawa dyplomowa studentki kuratorstwa i teorii sztuki na WEAiK Zofii Sałasińskiej, *Niemąta bieda zdarzyła się była*, Zero3 - Przestrzeń dla sztuki.

Osoby artystyczne: Daria Bielienkov, Julia Krupa, N.N., Oliwia Oleszak, Marek Świtek, Julianna Warywoda.

Kuratorka: Zosia Sałasińska.

3-5.06.2025 Udział prof. Joanny Hoffmann-Dietrich w międzynarodowej konferencji ECSITE w Centrum Nauki Kopernik w Warszawie.

04-08.06.2025 Wystawa dyplomowa studentki edukacji artystycznej na WEAiK Anny Kulik, *Taxon Anomaly*, Galeria Szczur.

3-7.06.2025 Obrony dyplomów studentek i studentów WEAiK w Galerii Nowa Scena UAP.

Osoby artystyczne: Sanda Grewling, Liwia Klupś, Martyna Kołatek, Stanisław Korycki, Ewa Kralewska, Katarzyna Kwiatkowska, Amelia Olejniczak, Karolina Paczewska, Małgorzata Sommerfeld, Julia Stachowska.

03-07.06.2025 Wystawa dyplomowa studentki kuratorstwa i teorii sztuki na WEAiK Martyny Piaseckiej-Frąckowiak, *Dziecinnie trudne*, Galeria Curators' Lab.

03-06.06.2025 Wystawa dyplomowa studentki kuratorstwa i teorii sztuki na WEAiK Mai Chaczyńskiej, *Zróbmy wystawę o śmierci*, Lotaryński Dom Kultury, Lotaryńska 6, Poznań.

7-30.06.2025 Wystawa indywidualna *Czas z papieru* prof. Joanny Imielskiej w Galerii Baszta w Zbąszyniu.

07.06-28.08.2025 Wystawa *Odłamki rzeczywistości* w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie.

Kuratorka: prof. Marta Smolińska.

Osoby artystyczne: Mehtap Baydu, Zehra Doğan, Ayşe Erkmen, Jeanno

Gaussi, Alicja Kwade, Ulrike Mohr, Loredana Nemes, Sandra del Pilar, Sophia Pompéry, Anahita Razmi, Vuslat Doğan Sabancı, Ekin Su Koç, Veronika Witte, Beata Ewa Białecka, Alicja Gruca, Katarzyna Józefowicz, Dominika Krechowicz, Anna Królikiewicz, Anka Leśniak, Dorota Nieznalska, Hanna Nowicka, Agata Nowosielska, Anna Orbachewska, Hanna Shumska, Katarzyna Swinarska; performance: Krzysztof Leon Dziemaszkiewicz w kostiumach Alicji Grucy.

09-18.06.2025 Wystawa dyplomowa studentki kuratorstwa i teorii sztuki na WEAiK Zuzanny Szczepańskiej, *gdzie kontrola zmienia swoją konsystencję, a jaźń staje się migotaniem na krawędzi rozpoznania*, DOMIE.

10-14.06.2025 Wystawa dyplomowa studentki kuratorstwa i teorii sztuki na WEAiK Magdaleny Kłosowskiej: *staw(i)aj się*. Galeria Curators' Lab.

Osoby artystyczne: Zofia Błotnicka, Maja Janczar, Dmytro Krasnyi, Ola Lewczyk, Aleksandra Liput, Malwina Postaremczak, Klau Skuza, Wiara Wojtaszczyk.

Oprawa graficzna: Wiara Wojtaszczyk.

Kuratorka: Magdalena Kłosowska.

11.06.2025 Wystawa końcoworoczna *online* I Pracowni Rysunku działająca na WEAiK.

12-13.06.2025 Referat prof. UAP dr hab. Jana Wasiewicza *Pamięć poddaństwa/ pańszczyzny i antyfeudalnego oporu chłopskiego w polityce historycznej Polski Ludowej*. Międzynarodowa konferencja naukowa *Wieś w Polsce i w krajach sąsiednich 1944-1989. Społeczeństwo i gospodarka*, Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu, Departament Kultury i Dziedzictwa Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego w Białymstoku, Katedra Historii Wojskowej Instytutu Historii i Archiwistyki UMK w Toruniu, Ciechanowiec.

12-22.06.2025 Wystawa dyplomowa studentki kuratorstwa i teorii sztuki na WEAiK Lizavety Stsiatsko, *Na pamiężżach*, Galeria Aula UAP.

Osoby artystyczne: Alexsander Adamau, Aleksandra Kononchenko, Nadya Sayapina, Sergey Shabohin, Katsiaryna Sheliahovich, VEHA Archive.

Kuratorka: Lizaveta Stsiatsko.

13-15.06.2025 Warsztaty artystyczne prowadzone przez dr Annę Marię Brandys w ramach Festiwalu Fantastyki Pyrkon w Poznaniu.

17-26.06.2025 Wystawa dyplomowa studentki kuratorstwa i teorii sztuki na WEAiK Julii Wiśniewskiej, *Czy wybór należy do Ciebie*, Galeria Curator's Lab.

18.06-02.07.2025 Wystawa dyplomowa studentki kuratorstwa i teorii sztuki na WEAiK Zuzanny Tetery, *Żółw w sypialce*, ul. Wroniecka 15.

Artystki: Basia Bańda, Barbara Bazger, Martyna Borowiecka, Monika Drożyńska, Anna Jarosz, Maria Kiniorska, Michalina W. Klasik, Natalia Wiśniewska.

Kuratorka: Zuzanna Tetera.

18.06.2025 Udział dr hab. Ewy Wójtowicz w rozmowie o hybrydach w sztuce. Prowadzenie: Łukasz Białkowski, udział: Błażej Filanowski. Organizacja: redakcja czasopisma naukowo-artystycznego „Elementy” (ASP im. Jana Matejki w Krakowie). Galeria Bunkier Sztuki w Krakowie.

20-21.06.2025 Inicjatywa artystyczno-warsztatowa *Tęczowe dzierganie* na *Poznańskim Marszu Równości*. Prowadzenie: dr Anna Maria Brandys.

20.06-15.08.2025 Wystawa *Wędrowki w czasie i przestrzeni*. Międzynarodowa wystawa związana z I Pracownią Rysunku działająca na WEAiK. Galeria PŮDA, Czeski Cieszyn, Czechy.

Kuratorki: prof. Joanna Imielska, dr Anna Maria Brandys.

Osoby artystyczne: Weronika Andrzejewska, Gilbert Binkowski, Barbara Borysewicz, Anna Maria Brandys, Alicja Danilecka, Malwina Domżańska, Karolina Chełminiak, Weronika Czyż, Ewa Grajner-Hałupka, Wiesława Groszczyk, Joanna Imielska, Dorota Jakubiak, Aleksandra Kaszowska,

Joanna Kempaska, Magdalena Kleszyńska, Natalie Klimšová, Ada Kobusiewicz, Danuta Kobylacka, Agata Konkel, Karolina Koterwas, Jakub Kubrak, Weronika Kurelska, Katarzyna Kwiatkowska, Mateusz Leszczyński, Maria Lipowiecka, Lena Liszewska, Julia Mieloch, Paulina Misiak, Emilia Okoniewska, Marika Opas, J. Osika, Diana Pawlaczyk, Ida Piotrowska, Oliwia Rejment, Magdalena Rucińska, Tereza Šebková, Sandra Stanisławczyk, Adéla Suchánková, Dominika Szal, Jakub Wojciechowski, Choi Joo Young.

23-30.06.2025 Wystawa dyplomowa studentki kuratorstwa i teorii sztuki na WEAiK Moniki Czyżniewskiej, *Tales of Refusal/Opowiadki Niesforne*, Galeria Rodriguez.

26.06-17.07.2025 Wystawa dyplomowa studentki kuratorstwa i teorii sztuki na WEAiK Zuzanny Knapik, *Daddy('s) issues*, Galeria Jak.

27.06-11.07.2025 Wystawa dyplomowa studentki kuratorstwa i teorii sztuki na WEAiK Magdaleny Hojan, *Machine's frigidity, warmth of a body*, Galeria Szczur.

27-29.06.2025 Wystawa *Feed you page* w Sacred Space by Angelos Ananda, podczas festiwalu *48h Neukölln* w Berlinie.

Osoby artystyczne: z WEAiK mgr Mateusz Janik oraz Linda Lach, Katarzyna Wyszkowska, Xtreme Girl: Lena Peplińska & Laura Radzewicz

Kuratorka: mgr Maria Blanka Grzybowska.



Konferencja zorganizowana przez koło naukowe {cure}ators

Jakie wyzwania stoją przed kuratorstwem? Choć sama dyscyplina nie posiada ścisłych ram na gruncie polskim, jedno jest pewne - namysł nad nią jest żywy i potrzebny, dlatego 6 maja 2025 roku na UAP im. M. Abakanowicz w Poznaniu odbyła się konferencja naukowa zatytułowana **(Re)definiując kuratorstwo: współczesne praktyki i teorie kuratorskie** zorganizowana dzięki działalności koła naukowego {cure}ators działającego przy Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa. Zaprezentowane wystąpienia dotyczyły interdyscyplinarnych praktyk, a przedstawione zostały w trakcie czterech tematycznych paneli. Referaty stanowiły namysł nad praktyką zawodową, środowiskiem w którym przychodzi działać czy sięgały po teorie i pojęcia z dziedzin humanistycznych takich jak queer, feminizm a także posthumanizm. Konferencja pokazała, że kuratorstwo może przyjmować formy od praktyk zaangażowanych społecznie po szczegółowe badania i analizy artystyczne - strategie są na tyle dynamiczne aby nadążać za proponować refleksję wobec ciągle zmieniającej się współczesności.

Monika Czyżniewska

Program konferencji

Agnieszka Rudnicka, *Inkluzywne strategie kuratorskie. Tyflografiki i audiodeskrypcje jako narzędzia przeciwdziałania wykluczeniu w przestrzeni wystawienniczej*

Kornelia Jowita Starczewska, David Hinojosa, *Kuratorstwo inkluzywne: Wdrażanie strategii EDI i Compliance w muzeach i kolekcjach sztuki*

mgr Kot, *Doświadczenie osób neuroróżnorodnych w przestrzeniach wystawienniczych*, Akademia Sztuki w Szczecinie

Kamil Mizgala, *Koncepcja „dark queer” jako ideowy i narzędziowy potencjał dla strategii postkuratorskiej*

Mikołaj Borys Brzozowski, Aleksandra Wewior, *Queerowe kuratorstwo jako praktyka troski i odwagi na przykładzie wystawy „Razem od początku” kolektywu osesi*

Seda Shekoyan, *„Hideouts. Architecture of Survival” Exhibition as a Mode of Research Action*

Patrycja Ignaczak, *Poetyka traumy. Pop-art na wystawie „Dekolonizacje” w Galerii Studio, Kolegium MISH Uniwersytetu Warszawskiego*

mgr Anna Karpińska, mgr Monika Makuch, *„Bezpieczne i wspólnotowe”. Feministyczne praktyki kuratorskie a redefinicja roli kuratorki w XXI wieku*

mgr Michał Laskowski, *Kurator jako moderator wspólnoty: wiedza codzienności i strategię upodmiotowienia*

mgr Maria Blanka Grzybowska, *Wystawiennictwo kompostowe: w jaki sposób projektować kulturę w dobie kryzysu klimatycznego?*

Wykład gościnny: prof. dr hab. Marta Smolińska, *Jestem z Rypina, jestem z Berlina - stany graniczne kuratorstwa*

Organizacja konferencji: Magdalena Kłosowska, Monika Czyżniewska

Opiekun koła naukowego {cure}ators: dr Witold Kanicki

„Zeszyty Artystyczne” objęły konferencję matronatem naukowym.

Koło naukowe opublikowało zin „montaż / demontaż” towarzyszący konferencji, pod redakcją Magdaleny Kłosowskiej i Lizy Stecko.

Kalendarium

Kalendarium



Duża Scena UAP

ul. Wodna 24, Poznań

www.poznangalleries.com

styczeń

14.01-2.02.2025 *Rozproszenie*. Rafał Boettner-Łubowski i Adam Gillert.

Kuratorka: Karolina Rosiejka.

luty

5.02-2.03.2025 *Body in the interface*. Lucia Čarnecká.

Kurator: Tomasz Drewicz.

marzec

8-23.03.2025 *POSTHER*.

Artystki: Agnieszka Adam, Radoslava Boor, Anna Chmielnik, Elżbieta Chojna, Monika Chrabąszcz, Agnieszka Cieślukowska, Dominika Czerniak-Chojnacka, Justyna Czerniakowska, Agnieszka Dajczak, Natalia Delgado, Kaja Depta-Kleśta, Marta Gawin, Karolina Grudzińska, Małgorzata Gurowska, Rikke Hansen, Justyna Jędrysek, Zuzanna Karczewska, Gitte Kath, Anna Kłós, Anna Korolovszky, Aleksandra Kortas, Aleksandra Kot, Katarzyna Kubacha, Agata Kulczyk, Alicja Kultys, Patrycja Longawa, Justyna Machnicka, Pargol Mashayekhi, Ameneh Moayedi, Akram Mokhber, Katarzyna Nachman, Ola Niepsuj, Agata Pełchaty, Agnieszka Popek-Banach, Kaja Renkas, Elizabeth Resnick, Paula Scher, Lenka Sisak, Agnieszka Sobczyńska, Agnieszka Srokosz, Maja Starakiewicz, Monika Starowicz, Aleksandra Stępień, Emanuela Sutyła, Anett Sz. Eszteró, Andrea Szabó, Lyuba Tomova, Paula Troxler, Joanna Tyborowska, Natalia Volpe, Anita Wasik, Martyna Wędzicka-Obuchowicz, Agnieszka Węglarska, Maja Wolna, Magdalena Wosik, Ada Zielińska, Agnieszka Ziemiszewska.

Kuratorka: Aleksandra Kortas.

28.03-2.04.2025 *Sportowiec*. Monika Lisiecka.

kwiecień

12-23.04.2025 *(A)pós após Refleksje o transformacji*. Angelina Nogueira.

Kuratorka: Magdalena Kleszyńska.

29.04-11.05.2025 *Flesz*. Wystawa osób studenckich z pracowni i laboratoriów Wydziału Obrazu i Działań Interdyscyplinarnych w ramach Festiwalu Obrazu 2025.

Osoby studenckie: Kornelia Piwońska, Mikołaj Kurasieński, Celina Sosińska, Maksymilian Kowalik, Kinga Grossmann, Cezary Stachura, Anna Marek, Konstancja Rawecka, Przemysław Kruszyna, Julian Czurko, Natalia Olimpia Jakubska, Aleksandra Zwolankiewicz, Anna Mandziak, Antanina Levashkevich.

Grupa osób studenckich: Daniel Hermela, Przemysław Kruszyna, Karolina Molenda, Julia Zagórska, Adam Tomaszewski (Interdyscyplinarna Pracownia Dokumentacji i Ochrony Konserwatorskiej Sztuki Nowoczesnej).

Kuratorzy: Natalia Wegner, profa UAP, Jakub Malinowski.

Projekty graficzne: Jakub Malinowski.

maj

17.05-1.06.2025 *Peryferia*.

Artyści i artystki: Barbara Stańko-Jurczyńska, Rafał Jakubowicz, Jerzy Norkowski, Marta Zgierska, Arek Pasożyt, Rafał Górczyński, Wojciech Dada, Radek Radar Włodarski, Aleksandra Kosior, Dorota Jonkajtis, Sebastian Trzoska, Krzysztof Balcerowiak, Paweł Kaszczyński, Marcin Gorgolewski.

czerwiec

6.06.2025 *Nic na siłę*. Iga Mroziak – wystawa dyplomowa.

18-20.06.2025 *kocha – nie kocha*. Natalia Reich – wystawa dyplomowa.



Galeria Curators' Lab

ul. Nowowiejskiego 12, Poznań

www.poznangalleries.com

styczeń

17.01-16.02.2025 *Całkiem zwyczajna wieś.*

Osoby artystyczne: Małgorzata Mycek, Małgorzata Myślińska, Daniel Rycharski i Michał Sierakowski.

Zespół kuratorski: Justyna Ryczek, Jan Wasiewicz.

luty

20.02-5.03.2025 *Siemka, kto PL?*

Osoby artystyczne: Bezimienny, Marcel Boguszewski, Grupa do Wczoraj, Karol Gniazdowski, Natalia Magalska, Dominika Paszkowska, Lena Ptak, Kamil Wrona, Maciek Zieliński.

Zespół kuratorski: Magdalena Kłosowska, Paulina Płaneta, Remigiusz Boruszewski.

marzec

6-30.03.2025 *Eksperyment | Cykl Wystaw.*

Wydarzenia w ramach wystawy:

06.03-09.03 *ROZPADY 2.0.* Malwina Postaremczak, Magdalena Hojan.

11.03-15.03 *Milczenie oka.* Hanna Klewiado, Julia Wiśniewska.

16.03-20.03 *Lądowanie awaryjne.* Blanka Kęstowicz, Klaudia Pawlak.

21.03-23.03 *Puls.* Nike Dziurdzia, Rodion Nowacki.

24.03-30.03 *Plombowanie korzeni.* Julia Mendyk, Czarol Malinkiewicz, Nike Dziurdzia, Zuzanna Sakowicz, Sofya Maroz, Wiktoria Pietrzak, Nicole Klinge.

Osoby artystyczne: Hanna Klewiado, Julia Wiśniewska, Blanka Kęstowicz, Klaudia Pawlak, Rodion Nowacki, Nike Dziurdzia, Wiktoria Pietrzak, Nicole Klinge, Julia Mendyk, Czaro Malinkiewicz, Zuzanna Sakowicz, Sofya Maroz, Magdalena Hojan, Malwina Postaremczak.

kwiecień

1-20.04.2025 *Gene BY*. Volha Savich Galeria.

Kuratorka: Ewelina Muraszkiewicz.

24.04-11.05.2025 *Sztuka, która nie milczy*

Artyści i artystki: Anna Maria Brandys, Marta Chudy, Leonard Dutkiewicz, Agata Kulczyk, Lucyna Talejko-Kwiatkowska, Paweł Wiliński, Eugeniusz Skorwider, Barbara Stańko-Jurczyńska, Szymon Szymankiewicz.

Kuratorka (aranżacja): Justyna Ryczek.

Spotkanie z osobami artystycznymi: 8.05.2025.

maj

16.05-1.06.2025 *Laboratorium badań nad szczęściem. Życie po komfortocenie*.

Koordinacja: Bogna Świątkowska.

czerwiec

03-07.06.2025 *Dziecinnie trudne* - wystawa dyplomowa.

Osoby artystyczne: Weronika Andrzejak, Zuzanna Bielak, Anna Dąbrowska, Aleksandra Hagaj, Zuzanna Michalska, Paulina Rymarkiewicz, Jakub Sułek.

Kuratorka: Martyna Piasecka-Frąckowiak.

10-14.06.2025 *staw(i)aj się* - wystawa dyplomowa.

Osoby artystyczne: Klau Skuza, Aleksandra Liput, Maja Janczar, Ola Lewczyk, Zofia Błotnicka, Malwina Postaremczak, Wiara Wojtaszczyk, Dmytro Krasnyi.

Oprawa graficzna: Wiara Wojtaszczyk.

Kuratorka: Magdalena Kłosowska.

17-26.06.2025 *Czy wybór należy do Ciebie*, Galeria Curator's Lab – wystawa dyplomowa.

Kuratorka: Julia Wiśniewska.



Całkiem zwyczajna wieś, fot. Mateusz Kowalczyk

Galeria Szewska 16

ul. Szewska 16, Poznań



Opiekę artystyczną nad Galerią sprawuje
Rada Programowa Wydziału Malarstwa i Rysunku.

Zespół kuratorski: Natalia Czarcińska,
Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska-Urbaniak

luty

12.02-02.03.2025 *Superorganizm*. Elwira Sztetner.

Zespół kuratorski: Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński i Dorota Tarnowska-Urbaniak.

25-31.07.2024 Jarosław Szelest, *Hipotetyczne wyobrażenia muzyki niemożliwej*.

marzec

5-23.03.2025 *Argonauta*. Andrzej Zdanowicz.

Zespół kuratorski: Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński i Dorota Tarnowska-Urbaniak.

26.03-27.04.2025 *COŚ DZIEJE SIĘ CICHCEM*. Julia Bachur, Alicja Cybertowicz, Iga Mroziak, Antonina Napierała, Olga Ormańczyk, Viktoriia Romaniuk, Bartosz Stańczuk.

Opieka kuratorska: Anna Kędziora, Max Radawski.

maj

7-28.05.2025 *Porządek redefinicji*. Lidia Wojcieszek.

Zespół kuratorski: Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska-Urbaniak.

Rotunda

Al. Marcinkowskiego 29, Poznań

styczeń

10.01.2025 Projekt *Folding Memories*.

13-20.01.2025 *Splątane*. Agnieszka Meller-Kawa.

luty

17-21.02.2025 *Ukryte*. Ireneusz Pachliński.

Kurator: Igor Mikoda.

24.02-28.02.2025 *Niedokończony projekt*. Szymon Zwoliński.

Kurator: Igor Mikoda.

marzec**3.03-6.04.2025** *WSZOŁEK*.

Osoby artystyczne: Weronika Czyż, Mikołaj Wszółek, Cezary Stachura, Anna Myszkowiak, Mariusz Janik, Aleksandra Tomaszewska, Mikołaj Smolarek, Urszula Blachnierek.

Opieka merytoryczna: Karolina Komasa.

kwiecień**23.04-4.05.2025** *METAisland.Introduction* Andrzej Syska.**maj****12.05-19.05.2025** *DEF. Mikoda x Sufit*. Rafał Czekąła, Igor Mikoda.

Kurator: Dawid Szafrąński.

26.05.-31.05.2025 *SMILE*. Wystawa osób studenckich ze studiów podyplomowych Grafiki Artystycznej.

Artyści i artystki: Agata Grabarczyk, Katarzyna Holc, Kacper Madzio, Eliza Malinowska, Irmina Matecka, Angelika Matschay, Katarzyna Owoc-Kochańska, Karolina Skupień.

Koordinacja: Maryna Mazur, Marta Chudy.

czerwiec**2-6.06.2025** *Szczyty pod kluczem, ziemia górską w pułapce prywatyzacji - wizualizacja w grafice artystycznej* - wystawa dyplomowa Ema Lavrikova.



Galeria AT

ul. Solna 4, 61-735 Poznań

e-mail: galeriaat@wp.pl

www.galeria-at.siteor.pl

Dyrektor Galerii: Tomasz Wilmański

luty

3-14.02.2025 *Trzymaj się mocno.* Rolf Giegold.

marzec

24.03-4.04.2025 *Granice iluzoryczności.* Dariusz Młacki.

kwiecień/maj

28.04-16.05.2025 *Pierwsza nieudana próba końca świata.* Agata Michowska.



Granice iluzoryczności. Dariusz Młacki, fot. Tomasz Wilmański

**Design UAP**

ul. Wolnica 9, Bud. E, Poznań.

www.poznangalleries.com**luty****7-9.02.2025** *LOOPHOLE.*

Osoby artystyczne: Aleksander Bajorek, Pola Bober, Marcus Brorsson, Jagoda Goińska, Maja Jankowiak, Alicja Jencz, Maciej Karkoszka, Maria Kasper, Julia Mieloch, Urszula Niklas, Małgorzata Nowak, Oliwia Nowicka, Zofia Nowak, Diana Pawlaczyk, Zuzanna Sakowicz, Maja Wojcieszak.

Opieka kuratorska: Piotr Macha.

13.02–28.02.2025 *GIRLY FEYNESS.* Patrycja Pirucka.

Kurorka: Wiktoria Pietrzak.

marzec**6.03.2025–6.04.2025** *Tu, gdzie kończy się ląd, a morze zaczyna.* Gosia Kępa.

Kurorka: Zosia Sałasińska.

maj**9.05–1.06.2025** *Biblioteka.* Wystawa osób studenckich pracowni Unikatowy Obiekt Wydawniczy.

Osoby uczestniczące: Zuzanna Badosz, Zuzanna Barczewska, Marta Bielska, Zofia Błotnicka, Anika Brulińska, Agata Cicio, Katarzyna Czuniak, Joanna Dymek, Adele Femenias, Emilia Górczyńska, Jakub Goliński, Agata Hańczakiewicz, Diana Hashenko, Zuzanna Januszko, Wiktoria Kalbarczyk, Izabela Karp, Agnieszka Kazimierska, Magdalena Kieca, Aurelia Komorowska, Katarzyna Kurzydło, Maria Liberek, Maria Majka, Klaudia Malczyk, Andreea Mihăilescu, Anna Morysewicz, Grażyna Olejniczak, Anna Pill, Życie Zoe Ślusarczyk, Michał Tarka, Margarita Vorobeva, Daria Wasiak, Alicja Zalewska, Zuzanna Zakrzewska.

Kurator: Marcin Lorenc.

czerwiec

6.06.2025 *The Call of Fear*. Marta Janek - wystawa dyplomowa.



Galeria Mosina

ul. Niezłomnych 1, 62-050 Mosina

<http://www.galeriamosina.pl/>

Kierownik artystyczny Galerii: Dorota Strzelecka

styczeń

11.01-2.02.2025 *OBEISANCE*. Igor Mikoda.

Koncepcja i aranżacja wystawy: Igor Mikoda.

luty

8.02- 3.03.2025 *ILUSTRACJE. Opowieści różnej treści z lat 1972- 2024*. Lech Frąckowiak.

Koncepcja wystawy: Lech Frąckowiak.

marzec

8-30.03.2025 *Trójgłos*. Rafał Boettner-Łubowski, Magdalena Parnasow-Kujawa, Aleksander Radziszewski.

Koncepcja wystawy: Rafał Boettner-Łubowski.

Aranżacja wystawy: Aleksander Radziszewski.

skala

Galeria :SKALA

ul. Święty Marcin 49a, Poznań

styczeń

13.12.24–28.02.2025 *Pipes*. Markus Saile.

czerwiec

14.03-12.04.2025 *Gallery of failure or museum of trying*. Miki Tkacz.



Gallery of failure or museum of trying. Miki Tkacz © galeriaskala

Galeria Na Wysokim Poziomie UAP

Al. Marcinkowskiego 29

Poznań

styczeń

30.01-13.02.2025 *Disagree*. Zarina Nares.

Kuratorka: Zuza Szczepańska.

kwiecień

2.04-18.04.2025 *memory's decay*. Mikołaj Wojnar

Kuratorka: Zuza Szczepańska.

25.04-20.05.2025 *przestrzeń wystaje z ciał, z zagnieżdżonych obrębów.* Ewelina Figarska.

Kuratorka: Zuza Szczepańska.

czerwiec

Miłosz Kędra.

Kuratorka: Zuza Szczepańska.



Nowa Scena UAP

Al. Marcinkowskiego 28, Poznań

www.poznangalleries.com

luty

04.02.2025 – 17.02.2025 *ARTERIOSUM.* Katarzyna Klich

marzec

7-23.03.2025 *UAP / ST / Adnotacje. Zbiory Stanisława Teisseyre'a w kolekcji Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu.*

Osoby artystyczne: Stanisław Teisseyre, J. Bartus, Jan Berdyszak, Barbara G. Brzozowska, Anna Chlebicka, Anna Dzieciel, Wolfgang Egger, Stanisław Fijałkowski, Barbara Gawdzik, Zosia Głodzik, Stanisław Jackiewicz, Lucjan Mianowski, Zbigniew Makowski, Wojciech Müller, Teresa Pagowska, Irena Teisseyre, Maria Teisseyre, Wejnert, D. Zoner, artyści nieznani.

Zespół kuratorski: Remigiusz Boruszewski, Lidia Dziewulska, Marcelina Kopaczewska, Marcelina Wajdziak, Kajetan Wójcik, Martyna Ziomek.

Wystawa przygotowana została pod opieką Marcina Szeląga oraz Marii Blanki Grzybowskiej.

kwiecień

26.03–13.04.2025 *Nie to miejsce, nie ten czas.* Wystawa koła naukowego Najlepszego pod słońcem & XIII Pracowni Malarstwa | UAP oraz koła naukowego discussi_64 ASP w Warszawie.

Zespół kuratorski: Krzysztof Mętel, Paweł Nocuń.

28.04–9.05.2025 *ŻYCIA RÓWNOLEGŁE.*

Artyści i artystki: Andrzej Banachowicz, Jakub Baniak, Rafał Boettner-Łubowski, Marta Chudy, Małgorzata Czerniawska, Stefan Ficner, Jakub Garstkiewicz, Izabela Idzikowska, Jacek Jagielski, Tomasz Kalitko, Katarzyna Kujawska-Murphy, Piotr Kurka, Paul Magee, Miłosz Margański, Witold Modrzejewski, Monika Pich, Aleksander Radziszewski, Piotr Szwiec, Filip Wierzbicki-Nowak, Marino Zancanella.

maj

16.05–1.06.2025 *Międzyprzestrzenie.* Katarzyna Koczyńska-Kielan.

Kurator: Mateusz Bieczyński.

czerwiec

3-7.06.2025 Obrony dyplomów WEAiK

Ewa Kralewska, Katarzyna Kwiatkowska, Julia Stachowska, Martyna Kołatek, Liwia Klupś, Karolina Paczewska, Małgorzata Sommerfeld, Sanda Grewling, Amelia Olejniczak, Stanisław Korycki.

Galeria AULA UAP

Al. Marcinkowskiego 29, Poznań

luty

6.02.2025–27.02.2025 *Dark Lure.*

Osoby artystyczne: Agata Konarska & Agata Lankamer, Dmytro Krasnyi, Piotr

Lewandowski, Łucja Motyl, Zuzanna Piekoszewska, Laura Radzewicz, Klau Skuza, Milan Zientara.

Kuratorki: Maja Chaczyńska, Monika Czyżniewska, Magdalena Kłosowska, Paulina Płaneta, Zofia Sałasińska, Lizaveta Stecko, Zuza Szczepańska.

Opieka w ramach przedmiotu projekty kuratorskie: Witold Kanicki, Kamil Mizgała.

marzec

21.03-06.04.2025 *Tempus Praeterium 2.* Andrzej Pniewski.

kwiecień

9-20.04.2025 *Przemiana. Wystawa Jubileuszowa WEAIK.*

Osoby artystyczne: Rafał Boettner-Łubowski, Anna Maria Brandys, Agata Ciesielska-Shovkun, Joanna Hoffmann-Dietrich, Joanna Imielska, Rafał Jakubowicz, Mateusz Janik, Magdalena Kleszyńska, Stanisław Korycki, Piotr C. Kowalski, Piotr Macha, Jerzy Norkowski, Ewa Portna, Aleksander Radziszewski, Sonia Rammer, Barbara Stańko-Jurczyńska, Zbigniew Taszycki, Anna Tyczyńska, Tomasz Wilmański, Marc Tobias Winterhagen.

Kuratorki: Maria Blanka Grzybowska, Karolina Rosiejka.

24.04–10.05.2025 *RYSOWAĆ TERAZ [fragmenty 5].*

Kuratorki: Martyna Rzepecka, Aleksandra Sojak-Borodo (Wydział Sztuk Pięknych UMK w Toruniu).

Koordynacja: Witold Pochylski, Marek Szary (Wydział Sztuk Pięknych UMK w Toruniu).

Uczetniczk_i_cy: Nikola Adamik, Barbara Bodio, Patryk Brzezicki, Krzysz Bykowski, Todd East, Magdalena Jagodzka, Zuzanna Janosz, Karyna Kalinka, Kacper Kaszuba, Annamária Kmetyó, Karol Klugowski, Barbara Kuchnowska, Marcelina Lecznarowicz, Zofia Lompe, Zuzanna Ludwig, Antonina Makowska, Emil Mamedov, Olena Matoshniuk, Maria Nowicka, Natalia Pastusiak, Kinga i Natalia, Wojciech Reszka, Wiktoria Sendurkiewicz, Michał Sikora, Magdalena Skrolecka, Katarzyna Sporn, Maja Stankiewicz, Joanna Suppan, Natalia Suwaj,

Anna Szczepaniak, Kinga Tecmer, Miłosz Tomkowicz, Margerita Voulissa, Stell Pičman, Agata Żółkoś.

maj

15.05–1.06.2025 *Ornament współczesności*. Wystawa dydaktyków Wydziału Rzeźby i Mediacji Sztuki, Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.

W wystawie udział biorą: Christos Mandzios, Magdalena Grzybowska, Marek Sienkiewicz, Grażyna Jaskierska-Albrzykowska, Karolina Freino, Grzegorz Niemyjski, Roland Grabkowski, Marek Ruszkiewicz, Aleksander Marek Zyśko, Anna Bujak, Wojciech Małek, Maciej Albrzykowski, Mariusz Kosiba, Małgorzata Kazmierczak, Tomasz Tomaszewski, Karolina Szymanowska, Andrzej Kosowski, Dariusz Jerzy Nowak, Michał Staszczak, Paweł Czekański, Janusz Jasiński, Marcel Oleszczak, Radosław Keler, Jagoda Ciechanowska, Mateusz Dworski, Piotr Olejarz, Marcin Michalak, Michał Wasiak, Angelika Tamkun, Karolina Kalocińska, Bartosz Skrzypiec, Jeremi Jędroś.

Kuratorzy: Roland Grabkowski, Marek Ruszkiewicz.



Ornament współczesności | wystawa dydaktyków Wydziału Rzeźby i Mediacji Sztuki, Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu - dokumentacja, fot. Mateusz Kowalczyk



Zeszyty Artystyczne

nr 47 / 2025 / rok XXXIV

ISSN 1232-6682

Redaktorka prowadząca

Karolina Rosiejka

Redaktorka naczelna

Ewa Wójtowicz

Zespół redakcyjny

Magdalena Kleszyńska

Izabela Kowalczyk

Justyna Ryczek

Marta Smolińska

Sekretarzynie redakcji

Karolina Rosiejka

Projekt graficzny i skład

Mateusz Janik

Korekta

Joanna Fifeńska, Filologos

Rada naukowa

prof. dr Sabeth Buchmann, Akademie der bildenden Künste Wien, Institut für Kunst und Kulturwissenschaft, Austria

prof. Burcu Dogramaci, Ludwig-Maximilians-Universität München, Niemcy

prof. Izabella Gustowska, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

prof. Marek Krajewski, Uniwersytet im.

Adama Mickiewicza w Poznaniu

doc. Mária Orišková, dr fil., Trnavská

Univerzita v Trnave, Słowacja

doc. Jörg Scheller, dr fil., Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), Szwajcaria

prof. Miodrag Šuvaković, Singidunum

University, Belgrade, Serbia

Adres redakcji

„Zeszyty Artystyczne”

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny

Abakanowicz w Poznaniu

Aleje Marcinkowskiego 29

60-967 Poznań

Kontakt

<https://za.uap.edu.pl>

zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

UAP | POZNAŃ



WYDZIAŁ EDUKACJI
ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Artystycznego
w Poznaniu

Wydawca

Uniwersytet Artystyczny

im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Aleje Marcinkowskiego 29

60-967 Poznań

<https://uap.edu.pl/>

+48 61 855 25 21

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny im.

Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, 2025

Licencja Creative Commons BY-NC-ND 4.0



Wersją pierwotną czasopisma jest wersja drukowana.

Nakład: 150 egz.

Druk i oprawa

MJP Drukarnia Poterski Sp. k.

ul. Romana Maya 30, 61-371 Poznań

Ilustracja na okładce:

Ewa Partum, *Kino tautologiczne*, 1973, kadr z filmu, dzięki uprzejmości artystki i ARTUM

Foundation Ewa Partum Museum

nakład 150 egz.

ISSN 1232-6682

