

Zeszyty

#47

Artystyczne

Rezonanse
emancypacji.
Feministyczny dialog
w polskiej sztuce



ZA

Rezonanse emancypacji.
Feministyczny dialog
w polskiej sztuce

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 „kobięce”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 fal...”, 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 aliance 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).



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

