



Krzysztof Czerwiński, „Czereja” 1998, nr 6, archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, archiwum Kowalni, sygn. 2783

Tytuł

# Rozproszone praktyki Nieheteronormatywna twórczość na łamach zinów „Filo” i „Czereja”

Autor

Luiza Kempieńska

Źródło

MIEJSCE 5/2019

DOI

X  
URL

<http://miejsce.asp.waw.pl/rozproszone-praktyki/>

#### Abstrakt

Artykuł poświęcony został dwóm pismom – „Filo” wydawanemu od 1986 do 2001 roku, do 1990 roku ukazującemu się jako zin, oraz „Czerei”, publikowanej w latach 1992–1998. Choć były one skierowane do różnego typu publiczności i stanowiły wynik odmiennych inicjatyw, w obydwu prezentowano i omawiano nieheteronormatywną sztukę. Celem zestawienia było prześledzenie roli i sposobów wykorzystania twórczości tego typu w obu pismach. Przyjęty w tekście sposób analizy „Czerei”, na tle treści publikowanych w „Filo”, uczestniczącym w początkach ruchów gejowskich w Polsce, umożliwił określenie i wydobywanie charakteru oraz funkcji, które przyświecały prezentacji sztuki nieheteronormatywnej. W odróżnieniu od „Filo”, w którym rozwijano nowe sposoby reprezentacji dla dobra i w interesie wspólnoty, specyfika „Czerei” była znacznie bardziej kontestacyjna i konfrontacyjna. Za aspekty kluczowe dla „Filo” – zwłaszcza w warstwie wizualnej – uznać można afirmację homoseksualności i przeciwstawianie się tabuizacji męskiego ciała oraz jego pożądania. W „Czerei” zaś twórczość nieheteronormatywna i zagadnienie queer stanowiły jeden z wielu obszarów pozwalających na podważenie społecznej normy. Choć kwestie te były w przypadku „Czerei” instrumentalizowane, to fakt pojawienia się nieheteronormatywnych treści w przestrzeni pola sztuki i Akademii wskazuje na emancypacyjny potencjał zina.

Wewnętrzne zróżnicowanie zinów znacznie utrudnia ustalenie zwięzłej, jednoznacznej definicji tego medium. Istnieje ich wiele<sup>1</sup>, a gdyby je uśrednić, wśród cech dystynktywnych z pewnością znalazłyby się materialna efemeryczność, eksperymentalny charakter formy i treści, brak nastawienia na zysk i funkcjonowanie w alternatywnym obiegu (poza oficjalnym, skodyfikowanym rynkiem wydawniczym). Jedną z ogólnych cech jest dostarczanie miejsca dla nieograniczonej liczby wypowiedzi, oferowanie pola do zaistnienia rozmaitych głosów – obecnych poza społecznymi normami, marginalizowanych i mniejszościowych. W przypadku pism interesujących mnie szczególnie w niniejszym artykule – do zaistnienia nieheteronormatywnej sztuki.

W tekście przyglądam się dwóm pismom: „Filo”, wydawanemu od 1986 do 2001 roku, do 1990 roku ukazującemu się jako zin (przemiany te zostaną opisane szczegółowo w dalszej części artykułu), a także „Czerei” publikowanej w latach 1992–1998. Choć były one skierowane do różnego typu publiczności oraz powstawały z rozmaitych motywacji i odmiennych inicjatyw, w obu prezentowano i omawiano nieheteronormatywną sztukę. Nieheteronormatywność odnosi się tu zarówno do podmiotowości artystów i artystek, ich tożsamości, jak i samej tematyki prac. Warto przy tym zaznaczyć, że opisywani twórcy i twórczynie posługiwali się wówczas zupełnie innymi pojęciami (na przykład „gej”, „lesbijka”, „homoseksualizm”), natomiast wykorzystywane w tekście kategorie nieheteronormatywności i queer wywodzą się ze współczesnego podejścia metodologicznego.

„Filo” skupiało się wokół społeczności gejowskich i było częścią kielkującej – w różnych ośrodkach

i miejscach – kultury, którą dziś określić można jako queerową. Zgodnie z założeniami pełnić miało rolę kulturalnego informatora, anonsować wydarzenia i publikacje, które choć w części poruszały problematykę dotyczącą osób homoseksualnych. Początkowym zamiarem było także podejmowanie istotnych tematów społecznych. Co więcej, pismo przeszło drogę od nieformalnego zinu w latach osiemdziesiątych do dystrybuowanego w sklepach magazynu w latach dziewięćdziesiątych. Artzin „Czereja”, publikowany przy pracowni Grzegorza Kowalskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie<sup>2</sup>, stanowił zaś przestrzeń studenckiej (choć nie wyłącznie) wypowiedzi i skierowany był głównie do środowiska artystycznego. Historia obu pism zazębia się właśnie w latach dziewięćdziesiątych, choć funkcjonowały one w różnych porządkach i nie nawiązały nigdy współpracy. Istotny jest dla mnie jednak udział obu tych zjawisk w kształtowaniu się queerowej kultury. „Czereję” uznać można bowiem za takie zjawisko artystyczne, w interpretacji którego pojęcie queer daje się zastosować w nienarzucony, autentyczny sposób – wątki nieheteronormatywności poruszano w nim bezpośrednio. Celem dokonanego przeze mnie zestawienia jest prześledzenie roli i sposobów wykorzystania twórczości tego typu w obu pismach. Przyjęty w tekście sposób analizy „Czerei”, niejako na tle tego, co publikowano w „Filo”, uczestniczącym w początkach ruchów gejowskich w Polsce, pozwoli także na określenie i lepsze wydobycie charakteru i funkcji, które przyświecały prezentacji sztuki nieheteronormatywnej. W pierwszej części artykułu zarysowana zostanie krótka geneza i ogólna historia „Filo” i „Czerei”, druga część stanowi zaś rodzaj przeglądu publikowanej na łamach obu zinów sztuki nieheteronormatywnej i stawia pytania o jej środowiskowe i artystyczne funkcje. Odpowiedź pozwoli zarówno zrekonstruować pewien wycinek historii, jak i, w końcowej części, wskazać na aspekty ważne dla czytania dzisiejszej kultury.

Należy przy tym podkreślić, że problematyka gejowskich zinów podejmowana była m.in. w ramach takich znaczących publikacji jak *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji* Magdy Szcześniak<sup>3</sup>, *Transnational Homosexuals in Communist Poland* Łukasza Szulca<sup>4</sup> czy badań dotyczących początków ruchu gejowskiego w PRL prowadzonych przez Agatę Fiedotow<sup>5</sup>. W kontekście twórczości artystycznej kluczowe są ponadto badania Pawła Leszkowicza w dziedzinie studiów gejowsko-lesbijskich<sup>6</sup>, jego rozważania wskazujące, dzięki metodom queer, na inne możliwe oblicza polskiej sztuki<sup>7</sup>, a także popularyzatorskie opracowanie Karola Sienkiewicza dotyczące polskiej twórczości artystycznej lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, w tym środowiska Kowalni i „Czerei”<sup>8</sup>. Niebagatelne znaczenie ma również rozwijany w ostatnich latach projekt *The Queer Archives Institute* Karola Radziszewskiego.

### **Filo”: geneza, historia, przemiany**

Filo” było projektem Ryszarda Kisiela, zainicjowanym w 1986 roku, do którego w późniejszym

okresie dołączyło szersze grono redakcyjne. W 1988 roku przekazał on swoje stanowisko Remigiuszowi Placydowi, zaś w 1989 funkcję redaktora naczelnego objął Piotr Płatkiewicz (pod pseudonimem Artur Jeffmański). Badając początki zina w latach osiemdziesiątych, Łukasz Szulc wnioskuje, że zamieszkiwanie w Gdańsku pozwoliło Kisielowi na nawiązanie kontaktów z homoseksualnymi marynarzami, którzy zaopatrywali go w gejowskie czasopisma, przede wszystkim niemieckie, angielskie i holenderskie, zaś lektura tych magazynów zainspirowała go do opracowania własnego periodyku<sup>9</sup>. Otrzymywał je również drogą pocztową. Jak wynika m.in. z przeprowadzonego przez Szulca wywiadu, przyczyną, która przekonała go do pracy nad zinem, była akcja Służby Bezpieczeństwa o kryptonimie „Hiacynt” (1985–1987)<sup>10</sup>. Polegała ona na zmasowanych przesłuchaniach i ewidencjonowaniu osób homoseksualnych, co skutkowało założeniem teczek operacyjnych i tak zwanych kart homoseksualisty. Jednym z rezultatów tego opresyjnego działania było nasilenie się konspiracyjnej atmosfery w środowiskach gejowskich – należy przy tej okazji podkreślić, że nie istniało środowisko jednorodne, lecz raczej izolowane grupy, wspólnoty i koterie. Okoliczności te były dla Kisiela czynnikiem mobilizującym do założenia medium dla osób homoseksualnych, które miałoby charakter informacyjny, nie tylko zaś, jak sam wspomina, pornograficzny<sup>11</sup>. Akcja „Hiacynt” uderzyć miała również w rodzące się wówczas organizacje zrzeszające osoby nieheteronormatywne. Kisiel zachęcał – m.in. w 1987 roku na łamach „Filo”<sup>12</sup> – do budowania małych, lokalnych grup skupiających osoby nieheteronormatywne<sup>13</sup>, w oparciu o które można by stworzyć, w sprzyjających warunkach, zjednoczoną, silną ogólnopolską organizację.

Warto zaznaczyć, że w związku z ówczesną sytuacją polityczną niemożliwe było oficjalne wydanie tego typu pisma i dopuszczenie go do publikacji przez cenzurę. Kisiel znalazł więc zatrudnienie na stanowisku korektora w drukarni, następnie w punkcie ksero, w którym kopiował sporządzone w domu, na własnej maszynie do pisania, teksty do początkowych numerów „Filo”<sup>14</sup>. Papier otrzymywał od czytelników i byłych współpracowników z drukarni. Wstępne nakłady nie przekraczały 30–50 egzemplarzy, w późniejszych latach wynosiły nawet do 1000 sztuk<sup>15</sup>. Takiej liczby oficjalnie nie podawano, ponieważ zgodnie z ustawą o kontroli publikacji i widowisk z dnia 31 lipca 1981 roku (uchyloną w czerwcu 1990 roku) cenzurze nie podlegały „druki na prawach rękopisu w ilości do 100 egzemplarzy”<sup>16</sup>. Wydawca powoływał się na ten artykuł w stopce redakcyjnej; ponadto, pismo w latach osiemdziesiątych nazywał biuletynem, bowiem tego typu publikacje również zwolniono z nadzoru<sup>17</sup>.

Wspomnianą funkcję informacyjną zina Kisiel realizował początkowo samodzielnie, publikując listy książek, filmów, sztuk teatralnych i wystaw, w których obecne były odniesienia do homoseksualności i które potencjalnie mogłyby zainteresować osoby nienormatywne. Z biegiem lat krótkie wzmianki przerodziły się w obszerniejsze krytyczne recenzje różnego autorstwa<sup>18</sup>.



Stopniowo rozbudowywała się również warstwa wizualna, a w porównaniu z innymi ówczesnymi polskimi zinami gejowskimi<sup>19</sup> publikowano wiele ilustracji, fotografii i reprodukcji dzieł sztuki. Prócz sfery kultury poruszano kwestie społeczne. Istotnym zagadnieniem było także HIV/AIDS, w tym informacje o nowo wydanych lub dostępnych publikacjach oraz doniesienia ze świata medycyny. Problematykę tę podejmowano z dwóch powodów: aktywistycznego, bowiem w czasie trwającej epidemii zwiększanie świadomości wydawało się kluczowe, a także praktycznego, ponieważ temat HIV/AIDS stanowił rodzaj ochrony prawnej – w przypadku zakwestionowania zina przez władzę dawał możliwość powołania się jego twórców na działania związane z profilaktyką zdrowotną.

W latach dziewięćdziesiątych zin wprowadzono do oficjalnej sprzedaży jako czasopismo o profilu społeczno-kulturalnym. W pierwszych miesiącach „Filo” redagował Jeffmański, a wydawało je Stowarzyszenie Grup Lambda – Grupa Lambda Gdańsk. Następnie, od lipca 1991 roku – Wydawnictwo Prasowe Malpress, założone przez Jeffmańskiego z uwagi na narastające w Lambdzie konflikty. Format pisma został zwiększony, zaś od 1993 roku drukowano je w kolorze. Zauważyć można pewną niekonsekwencję podtytułów: „Gejowski Biuletyn Kulturalny”, „Pismo Lesbijek i Gejów”, „Miesięcznik Kochających Inaczej”, „Ogólnopolski Miesięcznik”, „Gay News”, „Gay Magazyn”, „Gay & Les Magazyn”. W 1998 roku „Filo” zmieniło nazwę – kolportowane było wówczas pod nowym tytułem „Facet”, choć ciągłość numeracji została zachowana. Wydawano je do 2001 roku.

Objęcie przez Jeffmańskiego stanowiska redaktora naczelnego zbiegło się ze zmianą ustroju w latach 1989–1990. Istotność politycznej transformacji była w „Filo” mocno akcentowana. W notce wstępnej do październikowego numeru z 1990 roku Jeffmański odniósł się do przemian sytuacji politycznej i ekonomicznej w Polsce, zaznaczając: „Takie to dziwne czasy. Na murach zamiast: UWOLNIĆ POLITYCZNYCH pojawiają się napisy: PIERSI SABRINY, DEPECHE MODE, SRUTUTUTU czy MOJA DUPA JEST BLADA”<sup>20</sup>. Akcentował tym samym przededefiniowanie społecznych zainteresowań: od skupienia na sferze działań podejmowanych w celu uwolnienia się od komunistycznej władzy, ku koncentracji na sferze prywatnej, a jeżeli publicznej, to związanej z kulturą masową. Właśnie z przeobrażeniami systemowymi i społecznymi Jeffmański sprzęgał zmiany zachodzące w strukturze pisma, a właściwie reorientację zina w stronę czasopisma komercyjnego: „Nawet FILO przestaje być tajną bibułą przekazywaną z rąk do rąk. Po pięciu latach konspiracji położą nas w kiosku obok POLITYKI, TRYBUNY, PRZYJACIÓŁKI. Czujemy, się jak facet, który ileś tam lat opalał się nago na normalnej plaży, czał się i pocił, żeby nikt go nie namierzył a pewnego dnia powiedziano mu, że to plaża dla nudystów i wszystko jest okay. Rozgląda się dookoła, niby wszyscy golusieńcy, a jednak głupio... [pisownia oryginalna – LK]”<sup>21</sup>.

Przejściu pisma z obiegu alternatywnego do głównego nurtu towarzyszyło, jak wynika

z przytoczonego cytatu, poczucie nieadekwatności, nieprzystawalności do nowych realiów. Niejako z obawą twórcy zina podkreślali fakt poszerzenia dotychczasowej publiczności o odbiorców i odbiorczynie pism głównego nurtu. W początkowym okresie funkcjonowania w formule zina „Filo” wysyłano do czytelników i czytelniczek w Polsce i za granicą drogą pocztową. Trafiało ono zatem głównie do osób szczególnie nim zainteresowanych, do wąskiego grona, zaś zmiana jego dystrybucji wiązała się z bezpośrednią konfrontacją z heteronormatywnym społeczeństwem. Wkroczenie „Filo” w szereg pism mainstreamowych rozpatrywać można także z innej perspektywy – jako działanie umożliwiające odzyskanie częściowej sprawczości nad sposobami reprezentacji nieheteronormatywności. Redakcja pisma zauważyła także, że wraz ze zmianą statusu zwiększyły się możliwości wydawnicze, np. dostępne stały się nowe metody poligraficzne: „Z radością witamy poprawę jakości druku, ze smutkiem natomiast ograniczamy objętość (money !). [...] Chcielibyśmy zamieszczać więcej zdjęć, może pojawi się nawet kolorowy plakat... Zobaczmy”<sup>22</sup>.

## **Czereja”. Zarys historii**

Czereja”<sup>23</sup> w trakcie kolejnych wydań również zmieniała swój charakter, lecz, jak się wydaje, w wyniku innych motywacji. Zin ten założył Artur Żmijewski w czasach studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1990–1995). Współtworzył „Czereję” wraz z innymi studentami i studentkami z pracowni Grzegorza Kowalskiego – m.in. z Moniką Zielińską, Moniką Dzik, Katarzyną Kozyrą i Anną Niesterowicz – a także z wybranymi pedagogami, w tym samym Kowalskim. Jak zaznacza Żmijewski, celem powstania zina było wywołanie dyskusji na Wydziale Rzeźby, chęć stworzenia miejsca do refleksji nad różnymi formami wypowiedzi artystycznej. „Jednym z celów tej gazety wydawanej do 1996 roku było również poinformowanie, że istnieje grupa artystów zainteresowana krytyką społeczną i sięgająca po dosyć ostre wypowiedzi”<sup>24</sup>. Warto jednak odnotować, że cytat ten, dotyczący społecznego zaangażowania, pochodzi z 2008 roku, a więc może być rozważany jako element autokreacji. Inspirowany koncepcją dydaktyki partnerskiej rozwijanej przez Kowalskiego, zin stał się również płaszczyzną umożliwiającą rozwijanie polemiki – opartej na równorzędności, nie zaś hierarchicznych zależnościach. W „Czerei” zamieszczano krótkie omówienia prac dyplomowych, fragmenty tekstów twórców i twórczyń, interpretacje dzieł, eseje, wiersze, wywiady i komentarze do pracownianych ćwiczeń. Ważną rolę w warstwie wizualnej pełniły także rysunki Pawła Nowickiego, nadające zinowi graficzną spójność, ale też wprowadzające kolejną płaszczyznę wypowiedzi.

Czereja” miała ulotną formę i trudny do sprecyzowania – z uwagi na wielokrotne odbijanie jej na ksero – nakład, wahający się od około 50 do 100 egzemplarzy<sup>25</sup>. Numer piąty, z zimy 1995 roku, ukazał się dzięki wsparciu Fundacji Kultury, zaś szósty dofinansowany został przez Fundację Pro

Helvetia – oba wydrukowano, używając lepszej techniki, w liczbie 500 sztuk<sup>26</sup> i dystrybuowano również poza Akademią. Pismo było także sprzedawane – co problematyzuje rozpatrywanie go w kategorii zina – choć nie odnosiło się to do całego nakładu, bowiem część wciąż rozdawano za darmo<sup>27</sup>. Choć było ono ściśle związane ze środowiskiem Kowalni i Wydziału, za cel obrano sobie również dotarcie do środowiska artystycznego spoza Akademii. Tutaj kluczowa była rola Kowalskiego, który pośredniczył w przekazywaniu „Czerei” osobom posiadającym wpływy w obszarze sztuki i w ten sposób wspierał swoich studentów<sup>28</sup>.

Interesującym momentem w historii „Czerei” były starania o zdobycie pieniędzy na publikację pisma w bardziej profesjonalnej formie. Jak pisze Karol Sienkiewicz, jednym z wymogów uzyskania dofinansowania od wspomnianej Fundacji Pro Helvetia było przeznaczenie trzeciej części uzyskanej sumy na poprawę szaty graficznej pisma<sup>29</sup>. Aby zwiększyć zasięg dystrybucji i przeniknąć z obszaru mediów alternatywnych do sfery wydawnictw o szerszym zasięgu, należało więc, co znamienne, dokonać przekształceń w warstwie wizualnej, odchodząc od pierwotnego projektu. Zmieniono układ treści, ujednolicono krój pisma i wykorzystywano fotografie bardzo dobrej jakości – często zajmowały one całe strony lub rozkładowki. Do stopki redakcyjnej dodano szczegółowe informacje, dołączono też wzmianki o autorach fotografii. Jednocześnie zauważyć można stopniowe rozbudowywanie objętości pisma – od sześciu spiętych kartek w formacie A4 składających się na pierwszy numer, do prawie siedemdziesięciu stron w przypadku numeru szóstego. W wyniku szerszej dystrybucji „Czereja” została dostrzeżona w dwóch kwartalnikach społeczno-kulturalnych: w „Kresach” poruszających problematykę literatury i sztuki, a także w magazynie „Res Publica Nowa” poświęconym zagadnieniom kulturalno-społecznym<sup>30</sup>. Warto odnotować, że „Kresy” wspominają o „Czerei” w dziale *Przegląd prasy*, w artykule dotyczącym kategorii cielesności w sztuce. Przybliżono w nim zawartość numeru piątego, z naciskiem na treści feministyczne, odwołano się również do *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry. Co istotne, to właśnie piąte wydanie „Czerei” skupione było na dyplomie artystki: na okładce zamieszczono fotografię z fragmentem instalacji, opublikowano przeprowadzony z Kozyrą przez Żmijewskiego wywiad<sup>31</sup>, a także fragment szkicu krytycznego Marka Goździewskiego, kuratora w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski<sup>32</sup>. Włączenie zrealizowanego wcześniej wywiadu do numeru z 1995 roku, w trakcie burzliwej dyskusji o zasięgu ogólnopolskim na temat *Piramidy zwierząt*, można uznać za wykorzystanie nadarzającej się okazji, by rozpowszechnić pismo i przemycić do szerszego obiegu również inne publikowane w „Czerei” teksty lub ich autorów i autorki<sup>33</sup>. W wyniku modyfikacji w warstwie formalnej, podyktowanych wymogami narzuconymi przez fundatora, „Czereja” tymczasowo wkroczyła więc w obieg prasy profesjonalnej. Z kolei rosnąca pozycja środowiskowa, symbolizowana wzmiankowaniami w dwóch liczących się periodykach, przyczyniła się do rozszerzenia grona odbiorców i odbiorczyń. Na krótko – po numerze szóstym zaprzestano wydawania pisma.

## Sztuka w „Filo”

W początkach istnienia „Filo”<sup>34</sup> wystawy, wydarzenia kulturalne czy działalność artystyczną omawiano według dość subiektywnego klucza. Ryszard Kisiel odnotowywał te z nich, które oglądał, w których brał udział bądź które opisane zostały w zagranicznych pismach gejowskich – to on kontrolował więc przepływ informacji i ich dobór. Artykuły lub krótkie notki dotyczące twórczości zagranicznej, szczególnie tej nieprezentowanej w Polsce, sąsiadowały z informacjami na temat lokalnych ekspozycji, artystów i artystek, często o słabej pozycji w polu sztuki.

W numerze drugim z 1986 roku Kisiel opisał zorganizowaną w wałbrzyskim BWA wystawę „biżuterii erotycznej”, otwartą później w BWA w Zielonej Górze i w salonach wystawowych P.P. Sztuka Polska w Warszawie<sup>35</sup>. Była to prawdopodobnie ekspozycja o tytule *Ona i on* lub „*Erotyzm w biżuterii – Ona i on*”, mająca swoją premierę w BWA w Legnicy – w dalszej części tekstu Kisiel wspominał również o legnickiej wystawie srebrnej biżuterii *Białe i czarne*. Na temat zaprezentowanych w Wałbrzychu prac pisał: „[...] organy płciowe męskie / ale nie tylko / ze srebra i bursztynu – pomysły, pomysły!!!”<sup>36</sup>. I choć ekspozycja ta, co oczywiste, odnosiła się do binarnego podziału płci, ignorując zagadnienie nieheteronormatywności, to redaktor „Filo” wydobyl z niej, choć zdawkowo, istotną dla swoich czytelników treść. Poprzez wskazanie na męskie genitalia i opisanie ich w kontekście gejowskiego pisma dokonał rekonfiguracji, wychodząc poza normatywne zestawienie „ona i on”. To działanie z gruntu taktyczne – czynienie użytku z danej struktury i dokonywanie w jej obrębie takich przekształceń, by odpowiadała ona zasadom i interesom wykorzystującego ją podmiotu<sup>37</sup>.

W tym samym numerze Kisiel zamieścił informację o planowanej na rok 1987 w legnickim BWA ekspozycji Pawła Jacha, artysty związanego z BWA w Wałbrzychu, w którego twórczości dominował „akt męski w manierze realistycznej”<sup>38</sup>. W przypadku obu wzmiankowanych wystaw zaakcentowana została kategoria męskiej cielesności i co istotne, była ona nacechowana afirmatywnie. Informacjom tym towarzyszyły dwie ilustracje, w których można dostrzec fascynację męskim ciałem i ekspresję homoerotycznego pożądania. Pierwsza z nich, podpisana pseudonimem Heinrich Tapitz, pod którym skrywał się partner Kisiele, ukazywała akt leżącego mężczyzny. Druga stanowiła kopię pracy Aubreya Beardsleya pochodzącej z wydanej w 1976 roku książki Ewy Kuryluk *Salome albo o rozkoszy*, o czym Kisiel wspominał w czwartym numerze „Filo” z 1987 roku. Obrazowała ona scenę z *Lizystraty* Arystofanesa, komedii, w której kobiety odmawiają mężczyznom stosunków seksualnych, by zakończyć wojnę peloponeską. W „Filo” ilustracja ta została pozbawiona kontekstu, sprowadzona wyłącznie do przedstawienia wyolbrzymionych męskich genitaliów. Taki wybuch erotycznej ekspresji w latach osiemdziesiątych Paweł Leszkowicz wiąże z powrotem tego, co tłumione w tabuizującym nagie męskie ciało okresie PRL-u – co, jak twierdzi, uzasadniałoby obecność jego groteskowych i często zniekształconych

obrazów<sup>39</sup>. Podobny wybuch seksualnego popędu widoczny jest przy okazji wywiadu – przeprowadzonego już w 1990 roku – z niemieckim ilustratorem Ralfem Königiem tworzącym komiksy, w tym także dotyczące tematyki homoseksualnej<sup>40</sup>. Uderzająca jest chaotyczność tej rozmowy o wręcz onirycznym charakterze, zarzucenie czytelników mnogością poruszanych w niej wątków. Przy tym – bezpośrednio i swobodnie odnosi się do seksualności artysty, w tym jego pierwszych inicjacji i *coming outu*. Co więcej, warstwa językowa wywiadu ma charakter hiperboliczny. Magda Szcześniak analizuje ten sposób wypowiedzi, wzbudzający kontrowersje nie tylko wśród normatywnego społeczeństwa, ale także części środowisk gejowskich, osadzając go na tle normalizującego języka właściwego transformacji<sup>41</sup>. Podążając tym tropem, wywiad rozpatrywać można z jednej strony jako funkcjonujący poza transformacyjną logiką, z drugiej zaś – w kontekście nieheteronormatywnej tożsamości – jako realizujący raczej projekt emancypacyjny niż asymilacyjny.



## FILM I TV

Teraz / tzn. w dn. 22.XI. - 29.XI. 1986. / trwa w Warszawie przegląd filmów brytyjskich, prawdopodobnie będzie również w niektórych większych miastach. Jest w tym przeglądzie film tv „Moja piękna pralnia” / My beautiful laundrette / z 1985 r. Rzecz o nietolerancji wobec Hindusów i Pakistańczyków gdzie młody Pakistańczyk zyskuje przyjaźń i tolerancję jedynie w środowisku gejowskim /nie ma u nas barier rasowych/.

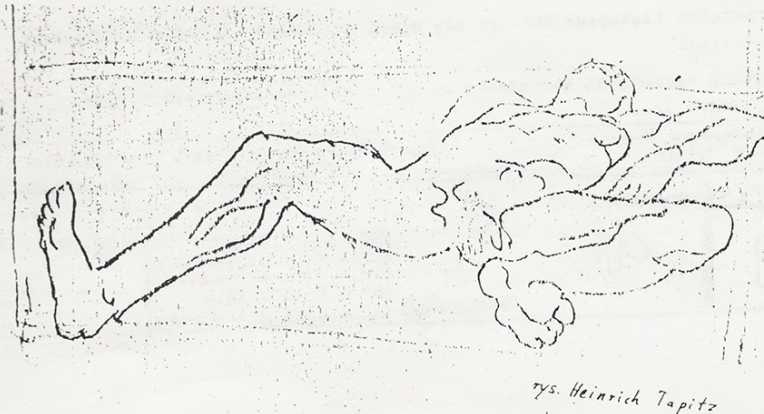
W tym samym przeglądzie znalazł się film reżyserii Derka Jarmana „Caravaggio” biograficzny film o słynnym malarzu włoskim późnego renesansu, który był homoseksualistą / popełnił też zabójstwo /. Film tych rzeczy ani specjalnie nie tuszuje ani nie szokuje.

Na tegorocznych Konfrontacjach środowisko gejowskie zupełnie nie wiedziało nic o filmie Istvana Szabo „Pułkownik Redl” i widownia świecila pustkami a jest to bardzo dobry film gejowski i dobrze zrobiony.

Z filmów warto polecić film reżyserii Andrzeja Domalika „Zygfryd”, jest to ekranizacja opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza, historia czworokąta; dyrektor cyrku uwodzący młodą cyrkówkę, jej przyjaciela młodego cyrkowca emabluje z kolei stary profesor z miasteczka. Film dostał nagrodę za debiut na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku we wrześniu br.; film będzie leciał w TV, tak więc trzeba uważnie śledzić program tv.

Pod koniec września TVP pokazała w całości film angielski „Smak miodu”, gdy szedł w kinach miał niepełne tłumaczenie okrojone z oczywistości wątku homoseksualnego.

28 listopada w TVP na pierwszym programie będzie głośny film USA „To jest Ameryka”



Heinrich Tapitz, „Filo express. Gejowski Biuletyn Kulturalny”, nr 2, 1986.

Gejowski  
Biuletyn  
Kulturalny

**filo**  
**EXPRESS**

1986.  
12.  
03.  
WARSZAWA

♀♂  
PROPOZYCJE

Literatura :

Zofia Kuratowska „AIDS nowa choroba” Wyd. Wiedza Powszechna  
seria Omega 1986 r. str. 136/90 zł. Doskonałe popularne ujęcie  
tematu ; opisana istota tej choroby, hipotezy dotyczące jej  
powstania i profilaktyka.

Ukazała się broszura Aleksandra B. Skotnickiego „AIDS nabyty zespół  
braku odporności” w serii „ Nauka dla wszystkich”  
Wydawnictwo Ossolineum 63 str. 60 zł.

W druku znajdują się : W. i M. Kornaszewscy, A. B. Skotnicki „Nabyty  
zespół niedoboru immunologicznego /AIDS/ w środowisku afrykańskim”  
Post. Hig. Med. Dośw.  
oraz A. B. Skotnickiego „Immunopatologia i klinika nabytego zespołu  
niedoboru immunologicznego” Post. Hig. Med. Dośw. są to naukowe opracowania.

Ukazało się też naukowe opracowanie Kazimierza Imielińskiego  
„Zarys seksuologii i seksiatrii” PZWL w-wa 1986 r. 325 str. 400 zł.

Alfred Adler „Sens życia” PWN II wyd. 1986 r. str. 276 380 zł.  
Wydane w Bibliotece Klasyków Psychologii. Problem homoseksualizmu  
w ujęciu psychoanalizy.

Dużo naszych problemów znajdziemy też u Zygmunta Freuda „Psychologia  
życia codziennego. Marzenia senne.” seria PWN.



rys. Aubrey Beardsley

Kopia ilustracji Aubreya Beardsleya „Filo express. Gejowski Biuletyn Kulturalny”, nr 2, 1986.



# INTERVIEW

"BYĆ GEJEM NIEWIDZISZ ZNACZY  
JA NIM JESTEM  
NAZYWAM SIĘ **Ralf König**"

**R**alf König jest znanym rysownikiem gejowskim, mieszka na stałe w RFN. Prawie każdy gej na świecie zna na pewno jego komiksy publikowane w magazynach jak "Rosa Plieder" a obecnie w zachodniopocztówce "Magnezie" lub książce ze zbiorami jego komiksów, które wydane przez takie wydawnictwa jak Verlag Rosa Winkel czy Rowohlt Verlag plasują ich autora do grona prawdziwych twórców kultury. Wiele czasopism między innymi: "Prinz", "Lieser" a szczególnie "Zeit-magazin" donosił uczernie swoim czytelnikom o pewnym homoseksualistcie, który tak wspaniale rysuje.

**W**szystkich jego publikacjach dominowały lub dominują geje o kulturowych nosach, którzy na okrągło się pieprzą, organizują, oceniają sobie kutasiki, całują się itp. i nie mają żadnych problemów we wzajemnych stosunkach. Patrząc z psychologicznego punktu widzenia, można wysnuć wniosek, że w umyśle tego rysownika komiksów nie wszystko jest dojrzałe i poważne. Gdzieś przecież muszą leżeć przyczyny takiej nie normalnej seksualności. Nasz reporter Janusz Hinz wyszedł z tego punktu i nastawiając magnetofon na nagrywanie w mieszkaniu Ralfa Königa, przeprowadził ten wywiad.

**Ralf König:** Winę są to, że jestem pedalem mogą zaliczyć na mojego ojca. Na to jego wodnisty-niebieskie oczy, którymi tak często w dzieciństwie na mnie spoglądał; na tę gęstą siwową klatkę piersiową i dużymi brodawkami...

**FILLO:** Ah...

**Ralf König:** Miałem mianowicie... jak to się nazywa? - odwrotny kompleks Błypa. Będąc dzieckiem pragnąłem wyjść ze maty za mojego ojca, wówczas rodzina uważała to za wielki dowcip.

**FILLO:** A jakie było twoje pierwsze przeżycie seksualne?

**Ralf König:** Miałem wówczas dwadzieścia lat, albo coś około tego. Mój poć, tył otworu mojego pokoju gościnnego a na dole w łazience trwała jakaś rodzinna uroczystość, z udziałem wszystkich wujków i ciotek, su-to zakrapiana alkoholem. Mój szwagier zupełnie wcześniej wieczorem, upił się do nieprzytomności i cała rodzina musiała go wtaszczyć po schodach do łóżka. Leżko-ta! jeszcze trochę a potem przez ścianę słyszałem głośne czepanie. Wziąłem swoją

latarkę i wśliznąłem się do pokoju gościnnego. Wsadziłem głowę pod kołdrę i w świetle latarki miałam oczom ukazać się cała wspaniałość. Przeglądałem się każdym szczegółowi. Wspaniały szorstki klatki piersiowej i ten duży spięty kutas z ciętym grubym workiem. I ten miły zapach bijący od niego...

**FILLO:** Ralf, musisz mi wybaczyć, ale...

**Ralf König:** Zdobylem się na odwagę i próbowałem ten spięty członek rozbudzić. Nie-stety, moje wszystkie wywalki spełniły na niczym. Za dużo alkoholu-członek pozosta-wał nadal miękki, jak ugotowany makaron.

**FILLO:** Czy w swoim bezproblemowym dzieciń-stwie to, że jesteś pedalem nie wprowadza-ło cię w jakiegostę...

**Ralf König:** Moi rodzice uparcie twierdzą, że jako dziecko grzecznie całkowicie sa-facynowany jedną ze spikierek z telewi-zji. Osobiście nic takiego nie pamiętam. Być może była to mała iskierka heteroseksualizmu ukryta w moim mózgu ale szybko uleciała mi z głowy.

**FILLO:** Czy miałeś jakąś przygodę z kobietą?

**Ralf König:** Miałem kiedyś epizod różkowy z kobietą, w wieku szesnastu czy siedemna-stu lat. Wsadziłem palce do jej cipki i odczułem to jako coś najgorszego, no tak.

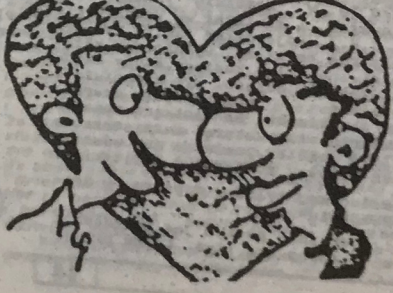
**FILLO:** Wybac Ralf, czytają nas również dziewczyny, więc może...

**Ralf König:** ...więc powiedzmy "zadziwia-jącego", tak ciepło i głęboko i wilgotno i nie do zdefiniowania, że nawet nie wy-tę-pika u mnie odrobina erekcji.

**FILLO:** Jak wybrnąłeś z tej sytuacji?

**Ralf König:** Po tym niepowodzeniu leżałem w łóżku i paliłem papierosy i ona zapytała: "Spałeś w ogóle kiedyś z kobie-tą?" a ja odpowiedziałem: "Nie". Później znów zasłknęliśmy i już więcej nie pró-bowałem wkładać palców do cipki.

**FILLO:** A jak właściwie zaczęły się twoje doświadczenia z mężczyznami?



Ralf König, „Filo. Pismo Lesbijek i Gejów” 1990, nr 2 (20)

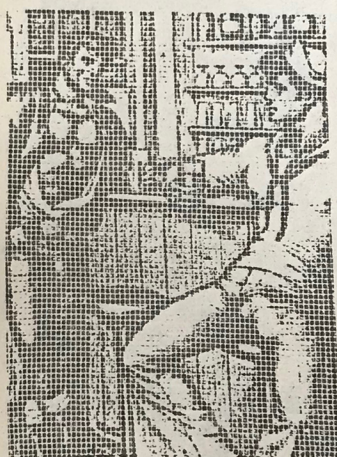
W podobnym tonie utrzymany został tekst dotyczący twórczości Toma of Finland<sup>42</sup>. Jego prace przedrukowano w kilku numerach – jeszcze w okresie przed zmianą charakteru pisma z zina na czasopismo społeczno-kulturalne – w specjalnie stworzonej do tego celu rubryce *Galeria*. Do powstania tego cyklu przyczyniło się wydanie retrospektywnego albumu *Tom of Finland 1946–1988*. Jak zaznaczają autorzy jednego z poświęconych temu twórcy w „Filo” artykułu, wysoka cena i dostępność wydawnictwa głównie w Stanach Zjednoczonych skutecznie uniemożliwiały zapoznanie się z nim polskiemu odbiorcy, dlatego też nieosiągalne w inny sposób materiały postanowiono przybliżyć na łamach zina<sup>43</sup>. Dostarczanie informacji przedrukowywanych z innych pism lub opracowań, a także reprodukcje twórczości, do której w Polsce trudno było uzyskać dostęp, to także działanie o wymiarze taktycznym.



## TOM OF FINLAND

**Z** pewnością Tom of Finland należy do rysowników, którego dzieła już od ponad 30 lat stanowią skarbnicę gejowskiej erotyki i subkultury. Stworzeni przez niego mężczyźni stymulują wyobraźnię i napawają optymizmem. Być może rysunki powstałe w latach 50 z okresu kiedy Marlon Brando wykreował wizerunek nowego, odzianego w skóry mężczyzny, spowodowały pewne przewartościowanie w kulturze gejowskiej. Gej Toma nie jest tradycyjną rozpieszoną ciotą, na którą został wykreowany przez społeczeństwo jak i samego siebie, nie jest również osobnikiem zniewieściznym, wydelaconym i całkowicie pasywnym (jakim kultywował go np. Jean Cocteau). Tom of Finland poszedł w swojej twórczości w zupełnie innym kierunku stawiając w centralnym punkcie swoich rysunkowych fantazji silnego macho, w którym jednak nie odnajdujemy chęci dominacji czy władzy. Macho Toma jawi się nam w szlachetnej męskiej wspólnocie, braterstwie, homoseksualnej przyjaźni a elementy sadomasochistyczne (szczególnie w jego snach) mają formę koleżeńskich równości, w której nie ma miejsca na tortury i pogardę.

**W** rysunkach Toma of Finland stykamy się z erotyką, która w domysłach odsłania przed nami wszystkie możliwości męskich rozkoszy a równocześnie utożsamia w nich nas samych. Miejsca akcji: parki, stacje benzynowe, bary są jak samotne wyspy nie tylko emocjonalno-wizualnych uciech, są również na nowo – i wciąż, i w każdym momencie odkrywany rajem nieskażonym AIDS i bezlitosnego, posuwającego nas w



latach, upływu czasu. Z rysunkowych postaci emanuje pogodność i lekka autoironia, która to może irytować widza kiedy przypatruje się tej przedstawionej z żartobliwym przywróceniem oka heavy action. Odsobniony dystans i wirtuozeria rysownika sprawiają, że szczęśliwie zdziwieni mężczyźni Toma swój erotyzm przeżywają niewinnie, najwyższą rozkosz odkrywają zupełnie nieswiadomie a obopólne zainteresowanie własnym ciałem sprowadzają do stanu dziecięcych igraszek i harców. Ot beztłuma mieszanka uczuć, szaleństwo między dorastającymi chłopcami. Seksualizm postaci nakreślonych przez Toma, w jego fikcyjnym świecie mężczyźni nie ma żadnych ograniczeń promieniując swoją witalną energią na lubieżnego widza.

**T**om of Finland jest przede wszystkim rysownikiem publikującym swoje rysunki w wielu nie tylko gejowskich czasopismach. Jego mężczyzn możemy zobaczyć również na reklamach barów, firm czy wydawnictw. Dopiero z początkiem bieżącego roku ten utalentowany artysta doczekał się wydania swoich prac w retrospektywnym albumie „TOM of FINLAND 1946-1988”. W tej liczącej 192 strony książce znalazło się 200 rysunków Toma, również tych dotychczas nigdzie nie publikowanych (w wyliczeniu dorobku artysty celowo pominęliśmy „kake” zeszyty z obrazkową pornografią w formie komiksu – mające li tylko użytkowe znaczenie). Ten wspólny księgarski rarytas kosztuje... (niestety) aż 45 dolarów i jeśli dobrze się orientujemy jest do nabycia jedynie na kontynencie amerykańskim. Wszystkim zainteresowanym wysoką ceną tego wydawnictwa obiegujemy, że rysunki Toma pojawiają się i u nas w kilku najbliższych numerach FILO w cyklu Galeria. Być może męski i niewinny świat rysunków Toma pomoże niektórym odnaleźć i na nowo odkryć się w swoich marzeniach pomiędzy radością orgazmu a prozą życia.

A. JEFFMANSKI, JANUSZ H.





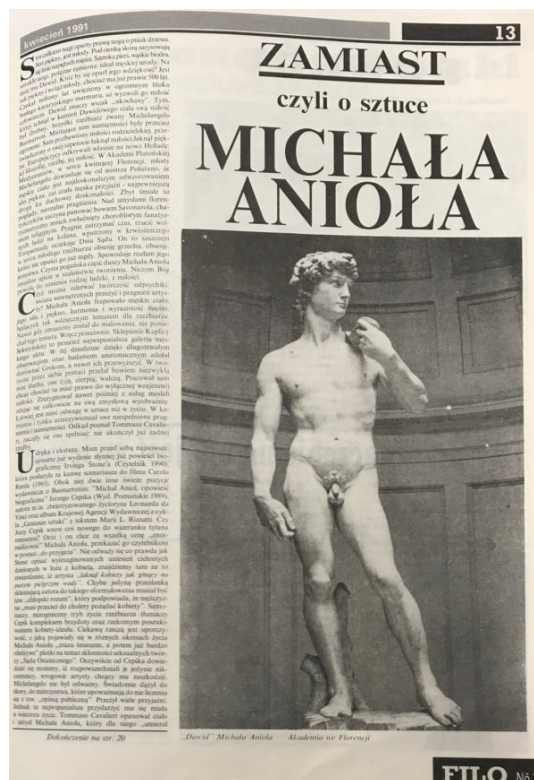
Tom of Finland, „Filo. Pismo Lesbijek i Gejów” 1989, nr 3

W zinie akcentowano wpływ, jaki prace Toma of Finland wywarły na kulturę gejowską, podkreślając przy tym wykreowany przezeń wzorzec silnego geja-macho. Odcinano się jednak od związków tej konwencji przedstawiania i wizerunku z takimi kategoriami jak dominacja i władza. Podkreślano wspólnotowy, braterski charakter prac artysty oraz propagowanie w nich postawy opartej na „koleżeńskiej równości” i „homoerotycznej przyjaźni”<sup>44</sup>. Jednocześnie zwracano uwagę na dwoistość wykreowanego w ilustracjach świata: z jednej strony dawały one możliwość utożsamienia się z ukazanymi sytuacjami, z drugiej zaś były utopijne. „Miejsca akcji: parki, stacje benzynowe, bary są jak samotne wyspy nie tylko emocjonalno-wizualnych uciech, są również na nowo – i wciąż, i w każdym momencie odkrywany rajem nieskażonym AIDS i bezlitosnego posuwającego nas w latach, upływu czasu”<sup>45</sup>. Warto wspomnieć, że mowa tu o czasach epidemii, zaś nakreślone obrazy omijają problematykę związaną z zakażeniem, chorobą, przemijaniem

i starością, tworząc tyleż afirmatywną, co fałszywą wizję. Reprezentacja kładąca nacisk na umięśnione ciało, promująca kulturę fizyczną, w kontekście epidemii HIV/AIDS stała się obiektem krytyki zachodnich środowisk związanych z amerykańską aktywistyczną organizacją Queer Nation. Obecna w dziełach Toma of Finland idealizacja pomijająca elementy negatywne i słabość, wyolbrzymiająca zaś przyjemność, muskularność, siłę i seksualność, wydaje się jednak istotna w kontekście budowy pozytywnych wzorców dla mężczyzn o homoseksualnej tożsamości i zaszczepienia ich na polskim gruncie. Być może prezentacja twórczości Toma of Finland w „Filo” była rodzajem próby zerwania z hegemonicznymi dyskursami, które tamowały i ograniczały zdolność do postrzegania siebie – nieheteronormatywnego podmiotu – jako odrębnej jednostki posiadającej podobne prawa co podmioty spełniające normy heteroseksualne. Co szczególnie interesujące, reprodukcje dwóch prac artysty sąsiadowały w numerze z 1990 roku z artykułem Sławomira Starosty *Ruch homoseksualny w Polsce. Dlaczego? Dla kogo? W jaki sposób?*<sup>46</sup>, w którym autor opisywał swój pogląd na polityczne cele tegoż ruchu, postulując podjęcie działań asymilacyjnych i normalizacyjnych<sup>47</sup>, a zatem o wydźwięku zupełnie innym niż w przypadku Toma of Finland. Uzasadniać to zestawienie może fakt, że „Filo” nie posiadało programowego charakteru, było raczej wynikiem negocjacji i próbą zmierzenia się z wieloma równoległe współistniejącymi dyskursami, pojawiającymi się w Polsce w latach dziewięćdziesiątych<sup>48</sup>.

Negocjowanie to staje się zauważalne wraz z przejściem zina do głównego wydawniczego obiegu. W kolejnych latach prezentowane są sylwetki twórców kanonicznych i uznanych, z różnych epok – m.in. Michała Anioła, Andy’ego Warhola, Roberta Mapplethorpe’a. Choć w dotyczących ich artykułach kwestia nieheteronormatywności wciąż jest kluczowa, a cielesność afirmowana, to sfera seksualności nie jest już poddawana hiperbolizacji. Zmienia się też język – właściwie pozbawiony jest on wulgaryzmów, neologizmów, groteskowej transformacji czy bezpośredniości wykorzystywanych wcześniej w zinie. O ile jednak w warstwie językowej zauważalne jest swego rodzaju złagodzenie, a więc dostosowanie się do dominujących w publikacjach głównego nurtu norm będących odzwierciedleniem norm społecznych – tego, co dopuszczalne – o tyle w sferze wizualnej, podobnie jak we wcześniejszym okresie funkcjonowania pisma, wciąż obecne są męskie akty. Można przypuszczać, że różnica ta wynika z charakteru wydawnictwa – wszak było to pismo erotyczne, w którym duży nacisk kładziono na prezentację aktów. Wydaje się, że stanowiły one element przewidywalny, spodziewany w tego typu publikacji. Być może zmiana języka spowodowana była poczuciem, że zasięg pisma jest znacznie większy, a jego czytelnicy i czytelniczki coraz bardziej anonimowi dla twórców tytułu. Kolportowanie zina za pomocą poczty miało wymiar o wiele bardziej osobisty i pozwalało na pewien rodzaj swobody – taki sposób rozprowadzania wiązał się niejako z wyrażeniem zgody przez konkretnych czytelników i czytelniczki na obecność konkretnych treści. Jednakże warto ponownie podkreślić, że na przestrzeni całej historii pisma, także po przejściu do sfery głównego nurtu wydawniczego,

afirmacja nieheteronormatywności, zwłaszcza w odniesieniu do homoseksualnych mężczyzn, była obecna w równie dużym stopniu.



Michał Anioł, „Filo. Informacje – Publicystyka – Ogłoszenia” 1991, nr 2 (25)

## Nie-norma w „Czerei”

„Czereja” już w warstwie wizualnej wskazywała na granice tego, co akceptowalne społecznie – i podważała je. Była przestrzenią buntu wobec obowiązującego w Akademii porządku estetycznego, miejscem ekspozycji transgresywnych obrazów i wywrotowych treści. W odróżnieniu od „Filo”, w którym rozwijano nowe sposoby reprezentacji dla dobra i w interesie pewnej wspólnoty – choć nie tworzono programu – specyfika „Czerei” była więc znacznie bardziej kontestacyjna i konfrontacyjna. Wyraźne jest to m.in. w rysunkach Pawła Nowickiego, wypełniających strony pierwszych numerów. Były to zazwyczaj konturowe przedstawienia, często ukazujące wyobrażone, nierealne postaci, czasami fragmenty ciał złączone z rozmaitymi przedmiotami lub też ich przekroje, jakby zaczerpnięte z atlasu anatomicznego. Trudno byłoby odnaleźć tego typu obrazy w oficjalnej prasie – te z „Czerei” proponowały zupełnie inną estetykę, często z nią eksperymentowały, dopuszczając równocześnie do głosu wątki marginalizowane. Choć przedstawienia te nie odwoływały się wprost do nieheteronormatywności, to poprzez swą hybrydyczność i niestałość, zacieranie granic pomiędzy męskimi i żeńskimi narządami płciowymi, groteskowość, wzbudzanie wstrętu i odrazy, gromadziły w sobie elementy społecznie nieakceptowane i niepożądane, kwestionujące heteronormę. Warto zauważyć, że za „Czereją”

stało grono artystek i artystów, którzy nie musieli korzystać z obrazów już istniejących – jak było to często w przypadku „Filo” – lecz mogli je samodzielnie wytwarzać. Jednocześnie zagadnienia związane z tożsamością seksualną nie dominowały w „Czerei” – znowu w odróżnieniu od „Filo”, w którym była ona głównym tematem, jednak rozwijanym na płaszczyźnie społecznej. Zwłaszcza cztery pierwsze numery „Czerei”, wydawane na własny koszt, dotyczyły w większej mierze problematyki związanej z funkcjonowaniem Akademii i twórczości rozwijanej w ramach „Kowalni”, dydaktyki i własnej działalności artystycznej jej studentów i studentek. Początkowe wydania skierowane były równocześnie do mniej licznych odbiorców ze środowiska akademickiego. Zmianę przyniosło dopiero zewnętrzne finansowanie, inny sposób dystrybucji, a także wspomniana już debata i kontrowersje związane z pracą dyplomową Kozyry. Choć „Czereja” to niejedyny przykład obecności takich treści w ówczesnych wydawnictwach pochodzących z pola sztuki lub z nim związanych – mam tu na myśli wydawany przez Ziarkiewicza od 1993 roku „Magazyn Sztuki”, redagowaną przez Marię Janion już od lat osiemdziesiątych serię Transgresje czy obecny w nieoficjalnym obiegu w latach 1991–1993 feministyczno-gejowski zin Tomasza Kitlińskiego „Rewia Kontrsztuki”, łączący „rewoltę literacką, artystyczną i seksualną”<sup>49</sup> – kluczowe wydaje się rozpoznanie obecnych w niej, lecz dotąd nieanalizowanych wątków tego typu.

Jak zaznacza Sienkiewicz, materiały, na których bazował redaktorski zespół piątego numeru „Czerei”, zostały przywiezione przez Kozyrę ze Stanów Zjednoczonych, a zatem można przypuszczać, że zainspirowała ona ogólny zarys opublikowanego w 1995 roku pisma<sup>50</sup>. Dodatkowo, jak sądzę, w kontekście „Czerei” i tworzących ją młodych artystów i artystek, istotne było szczegółowe określenie pewnej wizji rzeczywistości, stworzenie swego rodzaju manifestu artystycznego, wspólnego frontu – dwa ostatnie wydania pisma za sprawą większego nakładu i szerszej dystrybucji mogły dotrzeć do liczniejszego grona odbiorców i odbiorczyń. W numerze tym znalazły się przedruki przywiezionej przez Kozyrę publikacji *Angry Women*<sup>51</sup>. Były to dwa wywiady przeprowadzone przez Andree Juno: z Annie Sprinkle<sup>52</sup> oraz z Diamandą Galás<sup>53</sup>. Sprinkle, pracownica seksualna, aktorka, producentka porno, redaktorka magazynów erotycznych, artystka, seksuolożka, edukatorka i lesbijka, podczas rozmowy przytaczała wiele wątków biograficznych, przybliżając kwestie związane z początkami jej fascynacji seksualnością i powodami kryjącymi się za potrzebą demistyfikacji cielesności. Poruszyła także kwestię wczesnego okresu swojej twórczości i współpracy z Lindą Montano, performerką, która wywarła wpływ na pierwsze jej działania, m.in. zainspirowała ją do nagrania obelg, które Sprinkle usłyszała, świadcząc usługi seksualne, i przekształcenia ich w formę dzieła artystycznego. Zdaje się, że mechanizm społecznego wykluczenia czy wyparcia sfery seksualności był jednym z powodów, dla których Sprinkle kładła nacisk na dążenie do przyjemności, zauważając społeczny prymat męczeństwa nad hedonizmem, a także powszechny negatywny stosunek do unikania cierpienia i postawy życiowej opartej na pragnieniu zmysłowej rozkoszy. Jej ukierunkowanie na seksualną



satysfakcję i upojenie w pewien sposób demistyfikowało społeczne postrzeganie sfery seksualnej.

## Kathartyczny śluz z ust

Z Annie Sprinkle rozmawia Andrea Juno

Przez ostatnie 16 lat Annie Sprinkle pracowała na 42 ulicy w Nowym Jorku, jako tancerka i gwiazda filmów porno (nakręciła 150 pełnometrażowych obrazów, 20 filmów video i 50 na taśmie ośmiomilimetrowej). Później pracowała jako prostytutka w gabinetach masażu, uruchomiła własną sieć telewizji kablowej, stała się gwiazdą komiksów „Miss Tiened” Andy Mangelsa, rozprawdzała również liczne artykuły i fotografie do magazynów porno. Jeden z nich sama zredagowała. W roku 1985 wkroczyła w świat sztuki performansu, jako członkini grupy DEEP INSIDE PORN STARS, we Franklin Furmance w N.J. Od tej chwili Annie objechała z performansami cały świat, występując jako POST PORN MODERNIST, łamiąc tabu, znosząc rozmaite ograniczenia w różnego rodzaju przedstawieniach. Proponowała publicznie wzięcie udziału w „demistyfikacji kobiecego ciała”, poprzez badanie Jej pochwy za pomocą ginekologicznego zwierniaka i światła. Annie opisuje swoje przejście od pornografii do sztuki performansu, jako wyzwolenie od seksualnej tandety i przejście do „eklektycznej eksploatacji innych wymiarów seksu”, przy posiłkowaniu się elementami wschodniej filozofii, jogą, technikami oddychania w medytacji, oraz spirytualizmem. Kiedyś powiedziała:

„Nazwano mnie Matką Teresą Pornografii i kobietą renesansu w dziedzinie porno. Ale przedtem byłam Królową Obciągania Druła. Teraz jestem Shirley MacLaine pornografii”.



Według Annie, performans powinien zawierać: monolog, show erotyczny jednej kobiety, zabawę lub współdziałanie z zaproszoną publicznością i tantryczny rytuał uzdrawiania. Promując własną wizję seksualności, Annie mówi:

„Seks jest ścieżką ku oświeceniu, i kobiety produkujące pornografię posuną rzeczy w dobrą stronę. One mają naprawdę ekstra ofertę dla społeczeństwa, która pozwoli mu stać się seksualnie dojrzałym”.

Post Porn Modernist Manifesto (napisany przez partnerkę Annie - Veronica Vere) proklamuje: „Post Porn Modernists uważają seks za ożywczą, życiodajną siłę, nie mającą nic wspólnego z prokreacją. Traktujemy nasze genitalia, jak integralną część naszych dusz. Wykorzystujemy wszelkiego rodzaju nazewnictwo seksualne, rysunki, fotografie, performanse, dla wyrażania naszych emocji i idei. Jesteśmy kontra obyczajowej, seksualnej cenzury, uważając ją za nieludzką, wymierzoną przeciw sztuce i człowiekowi. Umiłowanie własnych genitaliów przyniesie nam wiele radości, uzdrowi świat i pozwoli mu trwać.

Annie Sprinkle, „Czereja” 1995, nr 5, archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, archiwum Kowalni, sygn. 2528

druga - boska i duchowa. Żadna z nich nie jest tą lepszą. Po prostu są różne. Istotna była intencja z jaką mówiłam: „Jebaj się, mam cię w kiblu”. On wiedział, że myślę - Kocham cię. (...) Nigdy nie chciałam go naprawdę skrzywdzić, my BAWILIŚMY się w przemoc. Problem sprowadza się do kwestii osądu, nie jest ważne samo „bycie ściera”, ale nasza ocena takiego życia. Dopiero ona sprawia, że coś jest pozytywne, bądź negatywne. Rzeczy, sytuacje, sposoby życia są same w sobie neutralne. Istnieją rozmaite seksualne preferencje i pragnienia, czasem chce się by zwierzęcym, brudnym, złym i wyuzdanym, a innym razem oczekuje się doznań raczej duchowych. Są ludzie zachowujący przez całe życie te same przyzwyczajenia. Są i tacy, co lubią zmiany każdego miesiąca, tygodnia, czy kilka razy w ciągu nocy. Nauczyłam się akceptować swoje ekstremalne zachowania. (...) Les Nichols potrzebował nieco czasu, by oduczyć mnie OCENIANIA i zastąpić je WSPÓŁ-ODCZUWANIEM - empatią. Gejom wydaje się, że każdy ma w sobie coś z geja. Biseksualistom wydaje się, że tak naprawdę to każdy jest biseksualny. Faceci zachowujący się jak kobiety, sądzą, że są wyzwoleni, i że każdy chce być jak oni. Monogamistom się znowu wydaje, iż nie można być szczęśliwym nie będąc monogamistą. I każdy chciałby upodobnić innych do siebie, a ja myślę, że dużo lepiej jest akceptować odmienności i cieszyć się różnicami. (...) Miałam szczęście, że nigdy nic złego mnie nie spotkało. Są przecież ludzie, którzy nie chcą kobiet masturbujących się na scenie, wywołujących demony seksu, wychodzących z samych siebie i mających orgazm dłużej, niż oni sami mogą mieć. Lubię te wszystkie kontrowersje na mój temat, a gdybym naprawdę bała się represji, nie byłabym w stanie wyjść na scenę. Jeżeli kiedyś zrobi się zbyt gorąco, to odejdę, nie chcę się poświęcać, nie dam się aresztować, zwyczajnie zmienię to co robię. Jeśli zabrnę zbyt daleko - cofnę się. (...) Niemal wszystkie czołowe artystki/performerki, przyznają się, że pracowały w seks-przemysłu, były striptiserkami, tancerkami, prostytutkami. W „Sex Work” wykazano, że jedna na dziesięć kobiet, była zatrudniona w tej branży. To dużo! Bardzo mnie cieszy, gdy ludzie przyznają się co robili przed dziesięć laty, ludzie po których być się tego nie spodziewali - wasze matki, siostry, ojcowie i bracia. (...) Lubię być tam, gdzie mnie chcą. Jeśli nie zyczycie sobie, bym kładła wam moje cyce na głowach, to tego nie zrobię.

w: Andrea Juno „Angry Woman”  
tłumaczenie Katarzyna Kozłowa  
współpraca Artur Żmijewski

## Sucza idiosynkrazja

Z Diamandą Galás rozmawia Andrea Juno



Płonąca Diamanda Galás wydzieliła sobie

12

Diamanda Galás, „Czereja” 1995, nr 5, archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, archiwum Kowalni, sygn. 2528

Z rozmową ze Sprinkle sąsiadował wywiad przeprowadzony z Diamandą Galás, performerką, kompozytorką i wokalistką. Charakter tej wypowiedzi był zupełnie odmienny. Warto pokreślić, że Galás koncentrowała się wówczas głównie na problematyce chorób psychicznych, HIV/AIDS, żałoby, rozpacz, niesprawiedliwości. W przytoczonym wywiadzie opisywała swój głos jako narzędzie polityczne, przyrównując go do głosu wiedźm lub szamanów – łączących w sobie cechy kobiet i mężczyzn. Co istotne, Galás, odchodząc od binarnie zdefiniowanego podziału płci, podważała też model patriarchalnego społeczeństwa. Opowieść przeplatała wątkami dotyczącymi sadomasochistycznych zachowań, wracała także do swoich doświadczeń jako pracownicy seksualnej, którą została, by zyskać siłę i wykorzystywać finansowo mężczyzn. Opowiadała się za wyrażaniem wzburzenia zamiast ubolewania lub poczucia rezygnacji, zwłaszcza w kontekście

HIV/AIDS. Gniew był dla niej bardzo istotny. W rozmowie poruszyła także kwestię politycznej poprawności, której unikała – wiązała się ona według niej z pewnym rodzajem uległości, której nie zamierzała się poddawać.

Szósty, również subsydiowany numer, w założeniu miał stanowić<sup>54</sup> katalog zorganizowanej w ramach Kowalni wystawy *Ja i AIDS*<sup>55</sup>, jednak pomysł ten nie został zrealizowany. Co interesujące, w wydaniu tym zamieszczono m.in. wywiad *Homoartysta*, przeprowadzony przez Kozyrę i Żmijewskiego z Andrzejem Karasiem, jednym ze studentów Wydziału Rzeźby<sup>56</sup>. Dotyczył on jego pracy dyplomowej, obronionej w pracowni profesora Stanisława Słoniny. Artysta stworzył instalację, której częścią był odlew ciała ustawiony na szklanym postumencie – akwariium wypełnionym wodą – wśród róż. Nad figurą rozpostarty został stelaż okryty prześcieradłami, a podziurawienie tkaniny umożliwiało dostęp do jego wnętrza – dostęp częściowy, na zasadzie „zaglądania”. Dyplom był dla Karasia formą publicznego coming outu, który został podczas obrony przez pedagoga zignorowany – zastąpiły go rozważania dotyczące kwestii warsztatowych, anatomii, właściwego oddania proporcji czy trafności uchwycenia pozy<sup>57</sup>. Ukrywanie się, jak przyznawał Karaś, sprawiało, że czuł się obywatelem gorszej klasy. Praca dyplomowa nie sprawiła jednak, iż został on społecznie zaakceptowany – była ona „pokazaniem, że bycie pedałem jest O.K.”. Jak podkreśla artysta, „próbowałem rozmawiać z moim profesorem o homoseksualnych kontekstach mojej rzeźby. Pokazywałem rysunki, próbowałem tłumaczyć... Na próżno”. I dalej: „Chciałem, żeby mnie zrozumiał i nie był przeciwny mojej pracy. A tymczasem on niczego nie pojął. Powiedział nawet, że robię dekorację”. Kluczowe wydają się jednak wypowiedzi osób prowadzących dyskusję: „Użyłeś w dyplomie odlewu swojego ciała. Jesteś nim zafascynowany...”, a także: „zbudowałeś sobie ołtarz”. Wpisują one działalność Karasia w kontekst zachowań narcystycznych, skupiając uwagę na zachwycie artysty nad własnym ciałem, co jest przeniesieniem swego rodzaju kliszy – schematu myślowego narzuconego przez heteronormatywność – czyli przekonania o przesadnym koncentrowaniu się gejów na własnym wizerunku.





- *Pomówmy o twojej pracy dyplomowej.*

- *Mój dyplom jest gloryfikacją ethosu pedalskiego. Profesorowie ASP nie zastanawiają się jakiego wyznania są ich studenci, ani jakiej są orientacji seksualnej. A powinni to wziąć pod uwagę. Próbowałem rozmawiać z moim profesorem o homoseksualnych kontekstach mojej rzeźby. Pokazywałem rysunki, próbowałem tłumaczyć... na próżno.*

- *Było dla ciebie problemem, że nie mogłeś mu o tym powiedzieć?*

- *Oczywiście. Chciałem, żeby mnie zrozumiał i nie był przeciwny mojej pracy. A tymczasem on niczego nie pojął. Powiedział nawet, że robię dekorację. Byłem za mało odważny, aby powiedzieć mu wprost, że ja, pedał wynoszę swoje ciało. Że jedyne, o czym warto moim zdaniem mówić - to ja sam.*

- *Obawiasz się przyznać do homoseksualizmu, tymczasem dyplom jest jego jawną manifestacją.*

- *Była to moja pierwsza świadoma praca i pomogła mi przezwyciężyć obawy. Wcześniej nie odważyłbym się przyznać do pedałstwa. Nie mam pewności, czy komisja dyplomowa wyczula o co chodzi.*

- *Użyłeś w dyplomie odlewu swojego ciała. Jesteś nim zafascynowany...*

- *Hmm. Mam w związku z nim mnóstwo zahamowań i kompleksów. Uważam, że mam złe ciało, ale staram się robić coś z tym ciałem, żeby wyglądało lepiej.*

## Homoartysta

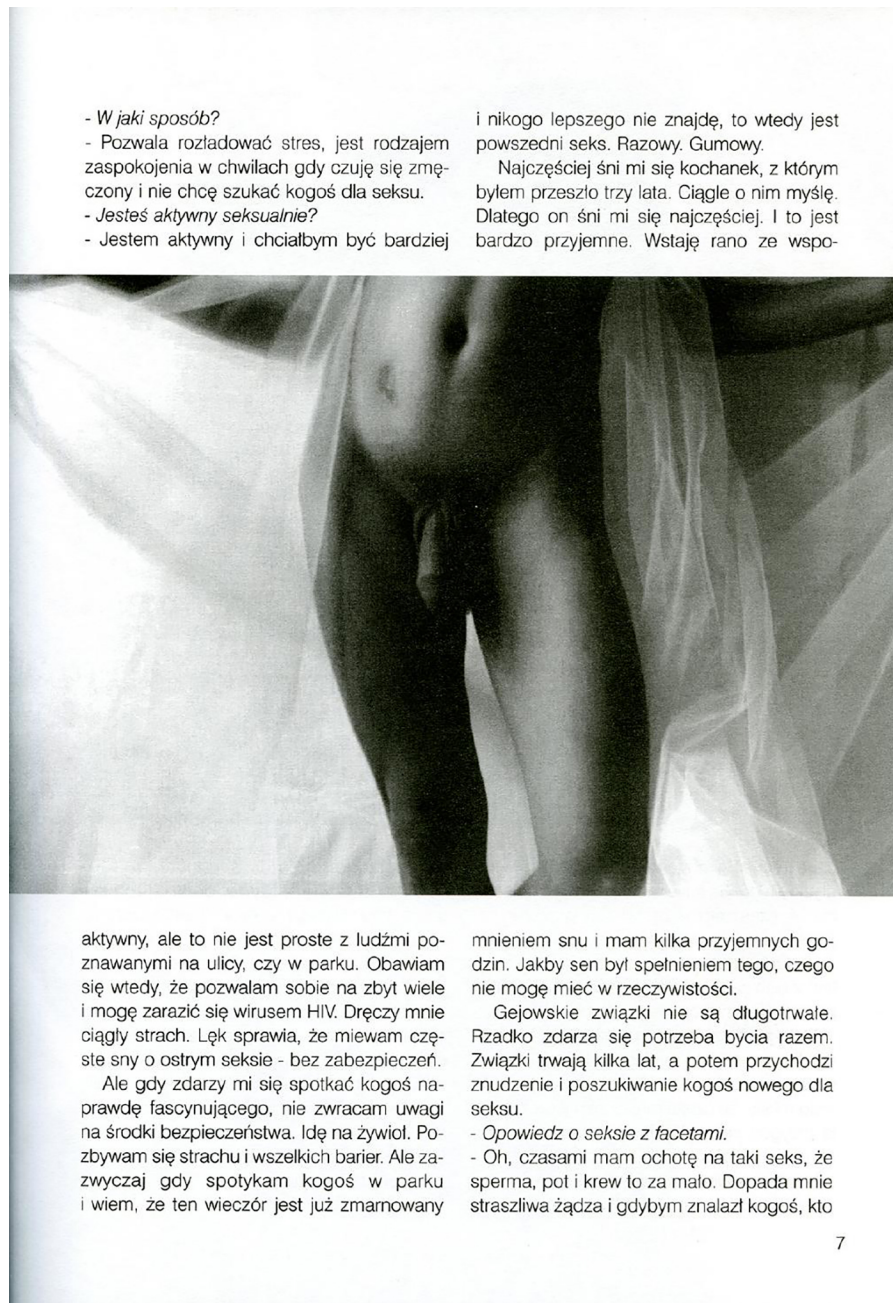
Z Andrzejem Karasiem rozmawiają  
Katarzyna Kozyra i Artur Żmijewski  
15.03.1996 Warszawa

Andrzej Karaś - rzeźba dyplomowa

5

Andrzej Karaś, „Czereja” 1998, nr 6, archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, archiwum Kowalni, sygn. 2783





Katarzyna Kozyra, Polaroidy czarno-białe „Czereja” 1998, nr 6, archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, archiwum Kowalni, sygn. 2783

Wywiadowi towarzyszą wykonane przez Kozyrę fotografie – akty, do których pozował Karaś. Prace te pochodzą z serii *Polaroidy czarno-białe* i *Karaski w pościeli*. Kadr jednego ze zdjęć obejmuje dolną część klatki piersiowej, genitalia i uda, a ukazany fragment ciała spowija półprzezroczysta, delikatna draperia. Przyjęta przez Karasia poza oraz gest przywodzą na myśl zarówno akt otwarcia, jak i prezentacji. Status obu nie jest jednak oczywisty. Mleczna, przejrzysta zasłona powleka niewielki obszar ciała, a co więcej, nie pełni zakrywającej funkcji, lecz jedynie wizualnie je rozmywa. Jest ona jednak wciąż obecna i daje możliwość częściowej osłony. Gest otwarcia nie jest pełny. Nagie ciało, choć wystawia się na ogląd, jest bezbronne. Może stać się obiektem pożądania, ale też zostać odrzucone. Ponadto, w centrum kompozycji, starannie zbalansowanej

poprzez równowagę poziomów – ramion i zagnieć tkaniny – oraz pionów wyznaczonych przez część torsu i nóg oraz układ draperii, znajdują się męskie genitalia. Zdjęcia te można zatem czytać także jako symboliczne wychodzenie z ukrycia, coming out, proces ujawniania i reprezentowania siebie, który nigdy nie jest ostateczny i musi być powtarzany – a zatem ciągle odkrywanie się przed społeczeństwem.

Co interesujące, w tym samym numerze znalazły się także dwa teksty poruszające problematykę crossdressingu. Jeden z nich, krótki artykuł Jędrzeja Niestroja, dotyczył twórczości Mariana Henela<sup>58</sup>. Niestrój odwiedził jego opuszczoną pracownię w Szpitalu dla Nerwowo i Psychicznie Chorych w Branicach, w którym Henel przebywał do śmierci. Opisywał tworzone przez artystę wiązane gobeliny przedstawiające nagie kobiety w towarzystwie zwierząt, a także autoportrety, na których Henel często pojawiał się przebrany za kobietę – pielęgniarkę – oraz fotografie lalek, dla których samodzielnie przygotowywał stroje. Z tekstu przebija poczucie osamotnienia, społecznego wykluczenia artysty, jego podwójnej nieprzystawalności do narzuconych norm: z powodu życia z chorobą psychiczną i w związku z nieakceptowanym społecznie wyrażaniem siebie poprzez crossdressing. W tym kontekście ciekawie wybrzmiewa praca dyplomowa samego Niestroja. Do udziału w wideo, wyświetlanym na ekranie zanurzonego w akwariu telewizora, artysta zaprosił swego przyjaciela, Jarosława Knabla. Jak pisze Grzegorz Kowalski, Knabel pojawił się w projekcji w charakterze alter ego artysty, zaś sens samej pracy dotyczyć miał stopniowego kształtowania się ludzkiej tożsamości: od samopoznania fizyczności, przez zyskanie świadomości, możliwość komunikacji, po odkrycie sfery związanej z metafizyką<sup>59</sup>. W nawiązaniu do badawczych zainteresowań Niestroja dotyczących Henela i crossdressingu ważna wydaje się tutaj zarówno kategoria podmiotowej dwoistości, jak i swego rodzaju izolacji – oglądamy, a być może podglądamy obraz oddzielony szybą oraz wypełniającą szczelne akwarium wodą. Kilka stron dalej zamieszczony został wywiad z Krzysztofem Czerwińskim – biznesmenem i crossdresserem, znanym również jako Tootsie<sup>60</sup>. Rozmowa, choć poruszała również kwestie działań aktywistycznych podejmowanych przez Czerwińskiego, w tym na rzecz osób żyjących z HIV/AIDS, dotyczyła w głównej mierze życia codziennego. Jej wydźwięk był zupełnie inny – była ona wyrazem spełnienia i zadowolenia z osiągniętej pozycji materialnej i społecznej.



Marian Henel, „Czereja” 1998, nr 6, archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej  
w Warszawie, archiwum Kowalni, sygn. 2783

Jeśli zastanowić się nad celem zamieszczenia obu tych tekstów na łamach „Czereji”, szczególnie w kontekście konfrontacyjnego i krytycznego charakteru zina, jednym z możliwych powodów wydaje się ukazanie innych możliwych sposobów życia. Rozmyta i niestabilna tożsamość ilustruje bowiem erozję skonwencjonalizowanych ról płciowych i podważa istniejący porządek. Pojawienie się tego rodzaju treści nie było jednak przejawem teoretycznych rozważań nad statusem homoseksualności czy nieheteronormatywności w ogóle. Jak wynika z powyżej omówionych przykładów, kwestie te traktowane były niejako przedmiotowo – jako zagadnienia wpisujące się w krytykę społeczną. Przywołując słowa Karola Sienkiewicza: „Wobec braku jakichkolwiek modeli społecznego funkcjonowania gejów, »Czereja« obrazowała stan zastany. A Żmijewski zadawał takie pytania, które osoby niezaznajomione z tematem pewnie chciałyby zadać”<sup>61</sup>. Jednakże samo zaistnienie w polu sztuki lat dziewięćdziesiątych działania wskazującego na problematykę nieheteronormatywności, mimo braku szerszego namysłu czy niedostatku metodologicznych narzędzi zasługuje na odnotowanie. „Czereja” nie była jedynym ani prekursorskim zjawiskiem artystycznym, istniała w orbicie innych, rozproszonych praktyk, pochodzących często z odmiennych kontekstów związanych z nieheteronormatywnością, m.in. takich jak akty i performanse Krzysztofa Junga w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, działalność kontrkulturowej warszawskiej Galerii Repassage, twórczość Łukasza Korolkiewicza i Zbysława Marka Maciejewskiego, Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro w latach dziewięćdziesiątych, a także prace Krzysztofa Malca (związanego z warszawską Akademią Sztuk Pięknych, biorącego udział

we wzmiankowanej wystawie *Ja i AIDS*) czy Izabelli Gustowskiej<sup>62</sup>. Ze względu na podejmowane wątki wydaje się jednak zjawiskiem wartym włączenia do rozważań związanych z tematem twórczości nieheteronormatywnej.

## Podsumowanie

Wydaje się, że cel i znaczenie nieheteronormatywnej sztuki były w obu zinach odmienne, a prezentowane w nich prace zupełnie rozbieżne. Kwestia przeciwstawiania się tabuizacji męskiego ciała i jego pożądania, a także afirmacja homoseksualności jawią się jako kluczowe dla „Filo”, zwłaszcza w warstwie wizualnej, choć nie należy rozważać ich w kategoriach spójnego planu. W „Czerei” zaś twórczość nieheteronormatywna i zagadnienie queer w ogóle stanowiły jeden z wielu obszarów, za pomocą których można było podważyć społeczną normę – co więcej, pojawiły się one dopiero w ostatnich numerach. Można wręcz powiedzieć, że temat homoseksualności był w „Czerei” w pewnym sensie instrumentalizowany – miał „epatować burżuazję” tak samo jak piramida z martwych zwierząt czy praktyka rzeźbiarska Romana Stańczaka. Była to tradycja radykalnej bohemy, a nie aktywizmu i refleksji teoretycznej nad społecznym wykluczeniem osób nieheteronormatywnych. Mimo to nawet w przypadku „Czerei” można mówić o potencjale emancypacyjnym, a nawet wspólnototwórczym – już ze względu na sam fakt pojawiania się nieheteronormatywnych treści w polu sztuki, w tym Akademii.

Jak wspomniałam na początku, tego rodzaju analiza odpowiedzieć może również na pytania i kwestie ogólniejszej natury. Jak bowiem zaznacza Kate Eichhorn, kontrolę nad teraźniejszością uzyskać można poprzez zwrot do przeszłości, poprzez defamiliaryzację, a więc wywołanie efektu obcości przyjętego porządku rzeczy<sup>63</sup>. Śledzenie pominiętych, wymazanych i rozproszonych praktyk, ale też rozbieżności i przypadkowości otwiera nowe możliwości bycia w świecie. Często praktyki te związane są z jedynie częściowymi bądź nieudanymi transformacjami pola społecznego w przeszłości. Jednak, jak pisze Eichhorn, te nieudane przemiany mogą stać się rodzajem przestrzeni, w których uwidoczną się inne możliwości polityczne<sup>64</sup>. W takim ujęciu zwrócenie się ku przeszłości może mieć szczególne znaczenie dla wyobrażenia sobie możliwej polityki queer dzisiaj.

## Bibliografia

Atton, Chris. *Alternative Media*. Sage, London 2002.

Brown, Wendy. *Politics Out Of History*. Princeton University Press, Princeton 2001.



de Certeau, Michel. *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Dąbrowski, Jakub. *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*. Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014.

Downing, John. *Radical Media: The Political Experience of Alternative Communication*. South End Press, Boston 1984.

Duncombe, Stephen. *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. Verso, London 1997.

Eichhorn, Kate. *The Archival Turn in Feminism. Outrage in Order*. Temple University Press, Philadelphia 2014.

Flont, Mateusz. *(Anty)estetyka wizualna polskich zinów. Część I – trzeci obieg w latach 80*. „Badanie i Projektowanie Komunikacji” 2017, t. 6.

Flont, Mateusz. *(Anty)estetyka wizualna polskich zinów. Część II – obieg alternatywny w latach 90*. „Badanie i Projektowanie Komunikacji” 2018, t. 1.

Goździewski, Marek. *Przemieszczenie tego, co odrażające*. „Czereja” 1995, nr 5.

Hinz, Janusz. *Interview*, rozmowa z Ralfem Königiem. „Filo. Pismo Lesbijek i Gejów” 1990, nr 2.

Kajtoch, Wojciech. *Świat prasy alternatywnej w zwierciadle jej słownictwa*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.

Kosiewski, Piotr. *Zaproszenie w odmęty, czyli kiedyś będę papieżem*. „Res Publica Nowa” 1996, nr 3.

Kozyra, Katarzyna, Artur Żmijewski. *Homoartysta*, rozmowa z Andrzejem Karasiem. „Czereja” 1998, nr 6.

Kula, Marcin (red.). *Kłopoty z seksem w PRL. Rodzenie nie całkiem po ludzku, aborcja, choroby, odmienności*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

Leszkowicz, Paweł. *Ars Homo Erotica*, katalog wystawy. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2010.

Leszkowicz, Paweł. *Art pride. Gay Art From Poland. Polska sztuka gejowska*. Abiekt.pl, Warszawa

2010.

Leszkowicz, Paweł. *Barbara Falender – Politics/Erotics*. „Bedeutung” 2007, nr 1.

Leszkowicz, Paweł. *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

Leszkowicz, Paweł, Tomasz Kitliński. *Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce*. Wydawnictwo Aureus, Kraków 2005.

Majewska, Ewa. *Public against our will? The caring gaze of Leviathan, “pink files” from the 1980s Poland and the issue of privacy*. „InterAlia” 2018, nr 13.

Mizielińska, Joanna. *Idee pogubione w czasie – polityka LGBT vs teoria queer w Polsce i na Zachodzie*. „Przegląd Kulturoznawczy” 2013, t. 3.

O’Sullivan, Tim, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery, John Fiske (red.). *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. Routledge, London 1994.

Parus-Jaskułowska, Magdalena Anna Stabrowska (red.). *Kultura i społeczeństwo PRL. Materiały ze Studenckiej Sesji Naukowej, Wrocław, 26 kwietnia 2001*. Katedra Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.

Piepmeyer, Alison. *Girl Zines, Making Media, Doing Feminism*. New York University Press, New York 2009.

Sienkiewicz, Karol. *Konflikt i porozumienie. „Czereja” w pracowni Grzegorza Kowalskiego*. „Ikonothea” 2007, nr 20.

Sienkiewicz, Karol. *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*. Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2014.

Starosta, Sławomir. *Ruch homoseksualny w Polsce. Dlaczego? Dla kogo? W jaki sposób?*. „Filo” 1990, nr 1.

Szcześniak, Magda. *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*. Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

Szulc, Łukasz. *Transnational Homosexuals in Communist Poland, Cross-border Flows in Gay and Lesbian Magazines*. Palgrave Macmillan, London 2018.

Szymczyk, Adam (red.). *Galeria a.r.t. 1992–1997*. Galeria a.r.t., Płock [b.r.].

Triggs, Teal. *Fanzines*. Thames & Hudson, London 2010.

Tomasik, Krzysztof. *Gejereł. Mniejszości seksualne w PRL-u*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

Tomaszewska, Maria. *Kłopoty z ciałem*. „Kresy. Kwartalnik Literacki” 1995, nr 1.

Żmijewski, Artur. *Wagarując*. „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 267 (15.11).

Żmijewski, Artur, Katarzyna Kozyra. *Z wiaderkami świńskim truchtem*. „Czereja” 1995, nr 5.

1. Zob. m.in.: Alison Piepmeier, *Girl Zines, Making Media, Doing Feminism*, New York University Press, New York 2009; Teal Triggs, *Fanzines*, Thames & Hudson, London 2010; Chris Atton, *Alternative Media*, Sage, London 2002; *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*, red. Tim O’Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery, John Fiske, Routledge, London 1994; Stephen Duncombe, *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, Verso, London 1997; John Downing, *Radical Media: The Political Experience of Alternative Communication*, South End Press, Boston 1984. Wśród pozycji polskojęzycznych zob.: Mateusz Flont, *(Anty)estetyka wizualna polskich zinów. Część I – „trzeci obieg” w latach 80.*, „Badanie i Projektowanie Komunikacji” 2017, t. 6, s. 245–264; idem, *(Anty)estetyka wizualna polskich zinów. Część II – „obieg alternatywny” w latach 90.*, „Badanie i Projektowanie Komunikacji” 2018, t. 1, s. 155–175; Wojciech Kajtoch, *Świat prasy alternatywnej w zwierciadle jej słownictwa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999. ↵
2. Zasadne w tym punkcie wydaje się dokonanie krótkiego, typologicznego rozróżnienia. Zin to pismo o charakterze publicystyczno-informacyjnym, skupione wokół wąskiej grupy odbiorców i odbiorczyń, początkowo właściwe kulturze muzycznej. Artziny poświęcone są sztukom wizualnym, poezji i literaturze, zaś ich pozycja jest silnie w polskiej kulturze ugruntowana – funkcjonują w niej bowiem od początku lat osiemdziesiątych. ↵
3. Magda Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Bęc Zmiana, Warszawa 2016. ↵
4. Łukasz Szulc, *Transnational Homosexuals in Communist Poland, Cross-border Flows in Gay and Lesbian Magazines*, Palgrave Macmillan, London 2018. ↵
5. Agata Fiedotow, *Początki ruchu gejowskiego w Polsce (1981–1990)*, w: *Kłopoty z seksem w PRL. Rodzenie nie całkiem po ludzku, aborcja, choroby, odmienności*, red. Marcin Kula, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 241–358. ↵

6. Paweł Leszkowicz, *Art pride. Gay Art From Poland. Polska sztuka gejowska*, Abiekt.pl, Warszawa 2010; idem, *Nagi mężczyzna: akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012; idem, *Ars homo erotica*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2010. ↵
7. Idem, *Barbara Falender – Politics/Erotics*, „Bedeutung” 2007, nr 1, <http://www.bedeutung.co.uk/magazine/issues/1-nature-culture/falender-politics-erotics/> (dostęp 20.09.2019). ↵
8. Karol Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2014. ↵
9. Łukasz Szulc, op. cit., s. 144. ↵
10. Zob. m.in.: Ewa Majewska, *Public against our will? The caring gaze of Leviathan, “pink files” from the 1980s Poland and the issue of privacy*, „InterAlia” 2018, nr 13, s. 54–77; Paweł Kurpios, *Poszukiwani, poszukiwane: Geje i lesbijki a rzeczywistość PRL*, w: *Kultura i społeczeństwo PRL. Materiały ze Studenckiej Sesji Naukowej, Wrocław, 26 kwietnia 2001*, red. Magdalena Parus-Jaskułowska, Anna Stabrowska, Katedra Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 27–34. Łukasz Szulc, op. cit., s. 106–110; Agata Fiedotow, op. cit., s. 270–275; Krzysztof Tomasik, *Gejerel. Mniejszości seksualne w PRL-u*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 17–46. ↵
11. Łukasz Szulc, op. cit., s. 144. ↵
12. „Filo Express. Gejowski Biuletyn Kulturalny” 1987, nr 7, s. 1. ↵
13. Od 1986 roku formowała się grupa wokół „Filo” i Ryszarda Kisiela w Gdańsku. W 1987 roku Waldemar Zboralski, Sławomir Starosta i Krzysztof Garwatowski zainicjowali Warszawski Ruch Homoseksualny, zaś w Łodzi utworzono grupę Amiko. Wśród grup powstałych wcześniej wyróżnić można m.in. wrocławski Etap założony w 1983 roku przez działaczy współpracujących z Andrzejem Selerowiczem, w ramach którego zajmowano się m.in. rozprowadzaniem „Biuletynu” EEIP (Eastern Europe Information Pool). EEIP, utworzone przy austriackiej organizacji Homosexuelle Initiative Wien, wspierało rozwój ruchów lesbijsko-gejowskich w Europie Wschodniej, stawiając sobie za cel zbudowanie nieformalnej sieci kontaktów pomiędzy osobami homoseksualnymi w Europie Wschodniej – potencjalnymi aktywistami – czego jednak nie udało się ostatecznie zrealizować. Zob. Agata Fiedotow, op. cit., s. 309–327. ↵
14. Łukasz Szulc, op. cit., s. 144–146. ↵
15. Ibidem, s. 144. ↵
16. Ustawa z dnia 31 lipca 1981 roku o kontroli publikacji i widowisk, Dz.U. 1981 nr 20, poz. 99, art. 4.1. ↵
17. Ibidem. ↵
18. Jak pisze Magda Szczesniak, w „Filo” początkowo korzystano z materiałów pochodzących



- ze sfery normatywnej, zaś późniejsze wydania opisywały już głównie kulturę tworzoną przez środowiska gejowskie; zob. Magda Szczesniak, op. cit., e-book. ↵
19. Między innymi wspomniany, wydawany od 1983 roku przez Selerowicza „Biuletyn” – od 1986 roku pod tytułem „Etap” – rozsyłany dzięki wsparciu grupy wrocławskiej, dwa numery pisma „Efebos” powstałego przy Warszawskim Ruchu Homoseksualnym w latach 1986–1987, a także łódzki „Kabaret” z końca 1989 roku. ↵
20. „Filo. Miesięcznik Kochających Inaczej” 1990, nr 21, s. 2. ↵
21. Ibidem. ↵
22. Ibidem. ↵
23. Napisana przez Karola Sienkiewicza praca magisterska *Tekst równoważny dziełu. „Czereja” – pismo Artura Żmijewskiego i Kowalni*, której promotorem był dr hab. prof. UW Waldemar Baraniewski, obroniona w 2006 roku, jest obecnie prawdopodobnie najbardziej wyczerpującym opracowaniem tego tematu. ↵
24. Artur Żmijewski, *Wagarując*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 267 (15.11), s. 32. ↵
25. Karol Sienkiewicz, *Konflikt i porozumienie. „Czereja” w pracowni Grzegorza Kowalskiego*, „Ikonothea” 2007, nr 20, s. 187. ↵
26. Ibidem, s. 187–188. ↵
27. Ibidem. ↵
28. *Informacja: „Dla kogo Czereja”*, archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, archiwum Kowalni, sygn. 3623. ↵
29. Karol Sienkiewicz, *Konflikt i porozumienie...*, op. cit., s. 186. ↵
30. Maria Tomaszewska, *Kłopoty z ciałem*, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 1995, nr 1, s. 302–305; Piotr Kosiewski, *Zaproszenie w odmęty, czyli kiedyś będę papieżem*, „Res Publica Nowa” 1996, nr 3, s. 22–25; za: Karol Sienkiewicz, *Konflikt i porozumienie...*, op. cit., s. 187. ↵
31. *Z wiaderkami świńskim truchtem*, rozmowa Artura Żmijewskiego z Katarzyną Kozyrą, 10.07.1993, „Czereja” 1995, nr 5, archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, archiwum Kowalni, sygn. 2528, s. 28–34. Wywiad opublikowano też w „Magazynie Sztuki” 1995, nr 5, s. 17–28. ↵
32. Marek Goździewski, *Przemieszczenie tego, co odrażające*, „Czereja” 1995, nr 5, s. 37. ↵
33. Rekonstrukcja tej debaty w: Jakub Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artysci, sztuka i polityka*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014. ↵
34. Warto przy tej okazji wspomnieć o pojawiających się w latach dziewięćdziesiątych, obok wciąż publikowanego „Filo”, takich magazynach społeczno-kulturalnych, jak „Inaczej” (1990–2002) z Poznania, w którym również publikowano materiały o sztuce i kulturze, czy warszawskich „Okay” (1990–1993) i „Gazyeta Nie? Tak!” (1990–1991). ↵
35. „Filo Express. Gejowski Biuletyn Kulturalny” 1986, nr 2, s. 4. ↵

36. Ibidem. ↩
37. Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 30–46. ↩
38. „Filo Express. Gejowski Biuletyn Kulturalny” 1986, nr 2, s. 4. ↩
39. Paweł Leszkowicz, *Nagi mężczyzna...*, op. cit., s. 156–160. ↩
40. *Interview*, z Ralfem Königiem rozmawia Janusz Hinz, „Filo. Pismo Lesbijek i Gejów” 1990, nr 2(20), s. 13–15. ↩
41. Magda Szcześniak, opisując podział środowisk nieheteronormatywnych w Polsce w latach dziewięćdziesiątych, przybliżyła dwa projekty tożsamościowe. Pierwszy, zmierzający w stronę asymilacji tych środowisk w społeczeństwie heteronormatywnym i podejmujący działania na rzecz zyskania akceptacji, czego ceną jest dostosowanie się do większości, oraz projekt drugi, sprzeciwiający się przyjmowaniu norm grup dominujących; zob. Magda Szcześniak, op. cit., e-book. ↩
42. Touko Valio Laaksonen (1920–1991), pseud. Tom of Finland, rysownik, ilustrator, malarz. Twórca silnie zmaskulinizowanych, fetyszizowanych, homoerotycznych przedstawień, wywarł znaczny wpływ na kulturę gejowską. ↩
43. A. [Artur] Jeffmański, Janusz H. [Hinz], *Tom of Finland*, „Filo. Pismo Lesbijek i Gejów” 1989, nr 3, s. 15. ↩
44. Ibidem. ↩
45. Ibidem. ↩
46. Sławomir Starosta, *Ruch homoseksualny w Polsce. Dlaczego? Dla kogo? W jaki sposób?*, „Filo” 1990, nr 1, s. 11–12. ↩
47. Zob. Magda Szcześniak, op. cit., e-book. ↩
48. Zob. Joanna Mizielińska, *Idee pogubione w czasie – polityka LGBT vs teoria queer w Polsce i na Zachodzie*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2013, t. 3, s. 287–301. ↩
49. Paweł Leszkowicz, Tomasz Kitliński, *Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2005, s. 179–180. ↩
50. Karol Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli...*, op. cit. ↩
51. Andrea Juno, V. Vale, *Angry Women*, RE/Search, San Francisco 1991. ↩
52. *Kathartyczny śluz z ust*, z Annie Sprinkle rozmawia Andrea Juno, przeł. Katarzyna Kozyra, współpraca: Artur Żmijewski, „Czereja” 1995, nr 5, s. 8–12. ↩
53. *Sucza idiosynkrazja*, z Diamandą Galás rozmawia Andrea Juno, przeł. Ewa Kozyra, współpraca: Hersh Krukoski, „Czereja” 1995, nr 5, s. 12–16. ↩
54. Za: Karol Sienkiewicz, *Konflikt i porozumienie...*, op. cit., s. 188. ↩
55. *Ja i AIDS*, kino Stolica, Warszawa, 9.01–9.02.1996, kurator: Grzegorz Kowalski, współkuratorzy: Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski; artyści: Paweł Althamer, Edyta Daczka,

- Katarzyna Górna, Andrzej Karaś, Grzegorz Kowalski, Katarzyna Kozyra, Ryszard Lech, Krzysztof Malec, Małgorzata Minchberg, Jacek Markiewicz, Jędrzej Niestrój, Monika Osiecka-Leczew, Artur Żmijewski. ↵
56. *Homoartysta*, z Andrzejem Karasiem rozm. Katarzyna Kozyra i Artur Żmijewski, „Czereja” 1998, nr 6, archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, archiwum Kowalni, sygn. 2783, s. 5–13. ↵
57. Ibidem, s. 5. Następne cytaty pochodzą z tego wywiadu. ↵
58. Jędrzej Niestrój, *Branickie Arrasy. O Marianie Henelu i jego dziełach*, „Czereja” 1998, nr 6, s. 14–19. ↵
59. *Galeria a.r.t. 1992–1997*, red. Adam Szymczyk, Galeria a.r.t., Płock [b.r.], s. 129–130. ↵
60. *Królowa delikatesów*, z Ciocią Kris [Krzysztof Czerwiński] rozm. Katarzyna Kozyra i Artur Żmijewski, „Czereja” 1998, nr 6, s. 54–61. ↵
61. Karol Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli...*, op. cit., e-book. ↵
62. Wendy Brown, *Politics Out Of History*, Princeton University Press, Princeton 2001, za: Kate Eichhorn, *The Archival Turn in Feminism. Outrage in Order*, Temple University Press, Philadelphia 2014, s. 8. ↵
63. Kate Eichhorn, op. cit., s. 9. ↵

Luiza Kempieńska

ORCID

Historyczka sztuki, doktorantka w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Píše pracę doktorską na temat artystycznych i wystawienniczych praktyk emancypacyjnych w Polsce w czasach transformacji. Wykonawczyni w grancie *Historia wystaw sztuki kobiet w Polsce* (NCN, 2014-2017). Członkini grupy badawczej związanej z projektem *Creative Sick States / Kreatywne stany chorobowe* realizowanym w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu (2018–2019). Obecnie bierze udział jako asystentka dydaktyczna w projekcie *Gender Politics and the Art of European Socialist States* (The Getty Foundation, 2019–2020).

**ISSN 2450-1611**