



Alicja Żebrowska, kadr z wywiadu „Kiedy inny staje się swoim”, 1999, wideo VHS, dzięki uprzejmości artystki

Tytuł

# Transformacja i tranzycja

## O liberalnych politykach widzialności w sztuce polskiej czasu transformacji na przykładzie prac Alicji Żebrowskiej

Autor

Łucja Staszekiewicz

Kacper Solecki

Źródło

MIEJSCE 10/2024

Słowa kluczowe

lata 90., trans studies, transformacja, sztuka ciała, sztuka krytyczna, Alicja Żebrowska

URL

<https://miejsce.asp.waw.pl/transformacja-i-tranzycja/>

Abstrakt

Artykuł dotyczy praktyk przedstawiania transkobiet w sztuce ciała lat 90. oraz krytycznej recepcji tychże wizerunków. Analizie zostaną poddane dwa cykle Alicji Żebrowskiej – „Onone. Świat po świetle” (1995–1999) oraz „Kiedy inny staje się swoim” (1998–2002) – a także towarzyszące im teksty. Wychodząc z perspektywy feministycznej i materialistycznej (Heaney 2017, Gabriel 2024), przyglądamy się oczyszczaniu transkobiecości z jej materialnych uwarunkowań w celu wytworzenia symbolicznej figury przemian ustrojowych. Jak pokazujemy, destylacja alegorii transkobiecości opiera się na typowym dla tzw. sztuki krytycznej postrzeganiu ciała jako obiektu pozbawionego sprawczości i poddawanego nieustannej manipulacji. W ten sposób osoby trans stają się „Innymi”: spoza społeczeństwa, ale i różnicy płciowej. Horyzont poznawczy wyznacza tu teleologiczna (i liberalna) wizja inkluzji, która może wydarzyć się dzięki wzmożonej widoczności marginalizowanych osób w głównonurtowych mediach, ogólnodostępnej reprezentacji (np. na billboardach), w końcu – w sztuce. W efekcie – jak pokazujemy – z pola widzenia zniknęły osoby trans traktowane jako autonomiczne podmioty, przeżywające i uczestniczące w historycznych przemianach. W podsumowaniu łączymy wytworzenie się nowych reprezentacji transpłciowości z nowymi – opresyjnymi – warunkami prawnymi organizującymi wyłanianie się transkobiecych żyć (Dębińska 2020, Charkiewicz 2009).

## Wstęp

W 2007 roku na łamach „Krytyki Politycznej” Artur Żmijewski opublikował manifest *Stosowane sztuki społeczne*. Tekst kończył się stwierdzeniem: „Naszą wspólną stratą jest [...] zaniechanie uczynienia kroku w stronę zastosowania na szerszą skalę procedur poznawczych wypracowanych przez sztukę. Procedur opartych na intuicji i wyobraźni, procedur opartych na zanegowaniu własnej szlachetności i rezygnacji z roli sędziego”<sup>1</sup>.

Wedle Żmijewskiego „procedury poznawcze” – czyli wypracowane w latach 90. praktyki twórcze – były więc nadal użyteczne. Zarazem artysta postulował istotną korektę. Kontekstem publikacji manifestu były akcesja Polski do Unii Europejskiej (2004) oraz dojście do władzy koalicji Prawa i Sprawiedliwości, Ligi Polskich Rodzin i Samoobrony (2005). Przejęcie władzy przez partie populistyczne i prawicowe stawiało pod znakiem zapytania projekt nadwiślańskiej liberalnej demokracji. Żmijewski, wyliczając „społeczne następstwa” obranego w latach 90. języka sztuki, uznanego przez niego za aktywnie kształtujący rzeczywistość społeczną, wskazuje, że „naruszenie jednych tabu powoduje powstanie innych tabu. Sztuka być może przyczyniła się do takiej właśnie zmiany mapy; do nadwątlenia jednych i stabuizowania innych fragmentów ciała społecznego”. I najważniejsze: polityczna „zmiana mapy” wymaga od sztuki „zmiany bohatera – kształt rzeczywistości zależy od »niewidzialnej większości«, a nie od **egzotycznych wyjątków**”<sup>2</sup>.

Zaproponowane przez Żmijewskiego przesunięcie akcentów ma fundamentalną wagę. W tej wizji „egzotyczne wyjątki” (osoby z niepełnosprawnościami, przewlekłe chore, starsze czy trans), dotychczas uczestniczące w projektach artystycznych z obszaru tzw. sztuki krytycznej – teraz zostają uznane za wizualnie marginalne, a w konsekwencji politycznie nieprzydatne – w odróżnieniu od „niewidzialnej większości” bardziej wyrazistych grup czy klas społecznych (dlatego artysta pozytywnie pisze o *Obieraniu ziemniaków* Julity Wójcik, jako o projekcie dowartościowującym zwykłość i powszechność, jednak wykorzystujący gest „uwidaczniania” na wzór sztuki krytycznej). To w nich bowiem – w systemie demokratycznym – kryje się polityczna sprawczość<sup>3</sup>.

Mimo że powyższy fragment jest marginalny dla wywodu Żmijewskiego, dualizm, który się w nim pojawia jest symptomatyczny: znajdziemy go także w tekstach innych autorek i autorów z tego czasu. Jego istotą jest przeciwstawienie walki symbolicznej (polityki tożsamości) walce o charakterze społeczno-ekonomicznym, przy czym ta pierwsza zaczyna być waloryzowana negatywnie jako nie przystająca do doświadczenia klas ludowych<sup>4</sup>. Następuje więc zasadnicza zmiana obiektu emancypacji, a zarazem – obiektu reprezentacji.

Twierdzimy, że w tamtej dyskusji nad zmianą strategii sztuki zaangażowanej społecznie zabrakło pytania o epistemiczne granice już stosowanych praktyk artystycznych i dyskursywnych. W artykule przyjrzymy się pracom Alicji Żebrowskiej, w których pojawia się (w sposób zasugerowany bądź dosłowny) jeden z „egzotycznych wyjątków” – trans kobieta. Analizując krytyczną recepcję cykli *Onone. Świat po świecie* (1995–1997) oraz *Kiedy inny staje się swoim* (1998–2002), wskazujemy na trzy tropy, dotychczas nieobecne w interpretacjach sztuki przełomu lat 90. i 2000. Po pierwsze,

twierdzymy, że figury transkobiecości i androgynii (biseksualności) służyły do opowiadania o doświadczeniu transformacji<sup>5</sup>; po drugie, były używane jako papierek lakmusowy do badania postępu w świecie sztuki; po trzecie, takie rozumienie transkobiecości było możliwe dzięki traktowania jej jako *symbolu*, a nie kondycji realnych osób uczestniczących w historycznych przemianach.

Postrzeganie transkobiecości jako figury, dzięki której można powiązać temat płci i historycznej zmiany ma długą i bogatą tradycję. W tradycji tej splata się XX-wieczna seksuologia, międzywojenna sztuka awangardowa, a także queerowa teoria lat 90. Jak wskazuje amerykańska literaturoznawczyni Emma Heaney w pracy *The New Woman. Literary Modernism, Queer Theory, and the Trans Feminine Allegory*, „poprzez sprowadzenie przez medycynę wielości doświadczeń transkobiecości do kobiety zamkniętej w męskim ciele, trans kobiety zostały wrzucone w jednorodną figurę, którą powieściopisarze i teoretycy instalowali później w fikcyjne bądź teoretyczne narracje na temat płci (*gender*), pragnienia i historycznej zmiany”<sup>6</sup>. Labilność znaczeń przypisywanych alegorii transkobiecości (*trans feminine allegory*) sprawdziła się również w Polsce podczas transformacji ustrojowej.

Jak pokażemy, postrzeganie transkobiecości w sztuce i krytyce artystycznej lat 90. i 2000. opiera się na typowym dla tzw. sztuki krytycznej postrzeganiu ciała jako obiektu pozbawionego sprawczości, poddawanego nieustannej manipulacji, a zatem domagającego się krytycznej interwencji<sup>7</sup>. Taką metodę pracy z ciałem określić można mianem odcieleśniającej. Tymczasem, jak wskazuje literaturoznawczyni Kay Gabriel, ciało jako obiekt badawczy nie musi być „martwy[m], empiryczny[m] fakt[em], [traktowanym] jako coś danego i niezmiennego, ale ciało [może być traktowane] jako płaszczyzna sprawczości, ograniczeń i społecznego naznaczenia – podmiotu wywłaszczenia, wyzutego ze względu na swoje zasoby, obiektu wielkiej i intensywnej walki społecznej”<sup>8</sup>. Pozwala to pomyśleć o „Innych” nie jako nawiedzających społeczeństwo z jego zewnątrz, ale jako o ciałach zanurzonych w rzeczywistości społecznej – ciałach sprawczych. Wykonanie takiego ruchu myśli w stosunku do polskiej sztuki krytycznej jest głównym zamierzeniem tego tekstu.

### **Androgynia vs. transkobiecość: *Onone***

Cykl *Onone* powstawał w kilku fazach w latach 1995–1999. Początkowo projekt miał przybrać formę filmu science-fiction opartego na śnie artystki. Ostatecznie artystce udało się zrealizować krótki film wideo i 18 fotografii przedstawiających tytułową istotę: techno-biologiczną hybrydę o niejednoznacznym upłciowieniu. Cykl Żebrowskiej wychodził od fascynacji ezoteryką, w tym w szczególności figurą androgyna, ale miał też bardzo konkretną inspirację: spotkanie z trans kobietą w nocnym klubie<sup>9</sup>. *Onone* ma kobiecą sylwetkę i piersi, wszakże posiada też długi penis. Prace noszą tajemnicze, łacińskie tytuły (*Autoholos*, *Sexfantilis*, *Nekroinfanticus* i in.), a losy androgyna układają się w mistyczny cykl życia i śmierci. Na kolejnych fotosach możemy obserwować codzienne aktywności hybrydy: przeglądanie się w lustrze, łączenie się z techno-biologicznym krajobrazem, masturbację czy hipnozę. Podróż *Onone* kończy się wyruszeniem w kosmos i przeistoczeniem w wyższą formę życia, zjednoczoną z wszechświatem.



Alicja Żebrowska, *Onone – świat po świetle / Assimilatio I*, 1995, fotografia analogowa, lightbox, 150 × 150 cm, dzięki uprzejmości artystki

Wizualnie i symbolicznie gęsta, enigmatyczna wizja Żebrowskiej doczekała się nielicznych interpretacji. Jedną z najbardziej wnikliwych można znaleźć w tekście Hartmuta Böhme, niemieckiego badacza modernizmu. W eseju opublikowanym w „Magazynie Sztuki” w 1997 roku Böhme dostrzega w cyklu Żebrowskiej takie motywy, jak alegoria procesu twórczego, eksploracja kobiecej seksualności i seksualnej infantylności czy pierwotny sposób organizacji pragnienia<sup>10</sup>. Zarazem Böhme łączy tę płynność znaczeń z transseksualnością, dekodując ją w odniesieniu do literackiego modernizmu: wspomina *Zespolenia* Musila i *Orlando* Wirginii Wolf. Jak zauważa Emma Heaney, „moderniści przypisują [...] alegorii transkobiecości cielesność, esencjonalną seksualność i enigmatyczną »absolutną inność« jako znaturalizowane cechy jej pozycji jako transkobiety”<sup>11</sup>. Jest to możliwe dzięki odseparowaniu transkobiety od codzienności i warunków kształtujących jej życie, co z kolei ma miejsce poprzez odwołanie do aseptycznej medycznej kategorii.

W podobny sposób – choć w innych rejestrach – kategoria transkobiecości funkcjonuje w tekście Paweł Leszkowicz. Jego esej *Po obu stronach lustra – w poszukiwaniu seksualności trzeciego tysiąclecia*, opublikowany w katalogu wystawy Żebrowskiej *Onone. Świat po świetle* (Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 1997), to jedna z pierwszych prób sformułowania dyskursu na ten temat w transformacyjnym polu sztuki. Badacz określa cykl Żebrowskiej jako

[...] autoerotyczny i androgyniczny „świat dla siebie”, a jednocześnie [jest to] uwodząca wizualną bujnością futurystyczna baśń dla widza. *Onone* jest indywidualnym marzeniem; odpowiada na mistyczny platoński ideał pełni łączącej płcie, realizacją feministycznego postulatu płciowej elastyczności, ciągłego przenikania się kobiecości i męskości w tożsamości człowieka, który chce sprostać wymogom współczesności. [...] Alicja poprzez hipnozę i sen stworzyła utopię i nową genetyczną mutację, kojącą ból podzielonego i upadłego świata. Paradoksalnie jeżeli na twarzach *Onone* dostrzegamy czasami łagodny odcień melancholii, może oznaczać on właśnie tęsknotę za bólem i rozdzieleniem. To rysa wątpliwości i zwątpienia w ideał, zakłócająca idealny fantazmat, niemożliwa do usunięcia w kulturze, która dwuistą pełnię i androgynię zastąpiła teatrem transwestytyzmu i tragedią transseksualizmu.

Ambiwalencja ta przenika postać Onone, odciskając piętno na jej przedziwnym i zagadkowym ciele oraz sekretnym istnieniu<sup>12</sup>.

Leszkowicz zarysowuje więc swoistą ewolucję biseksualnego modelu ludzkiej podmiotowości – to ruch od platońskiej koncepcji seksualnej pełni, przez konserwatywne rozdzielenie całości na przeciwstawne połówki, aż do „feministycznego postulatu płciowej elastyczności”, możliwego do urzeczywistnienia dzięki nauce „trzeciego tysiąclecia” (a już obecnego w wizji Żebrowskiej). Innymi słowy, androgynizm staje się kondycją odpowiadającą „wymogom współczesności” – czyli, w tym wypadku, transformacji ku kapitalizmowi i demokracji. Zarazem ideał płciowej biseksualności zostaje przeciwstawiony zmianom na poziomie cielesnym, określanych jako „teatr transwestytyzmu” i „tragedia transseksualizmu”. Można więc uznać, że pierwszy model, waloryzowany przez Leszkowicza pozytywnie (podmiot płynny i podatny na zmianę), symbolizuje specyfikę zachodzących przemian. Z kolei podmiot transseksualny<sup>13</sup> jawi się jako niemalże jako reakcyjny: jego pragnienie nie tylko zaprzecza płynnej podmiotowości, ale także próbuje stabilizować to, co powinno nieustannie fluktuować. Na tle elastycznej płciowości androgyna podmiot transseksualny – teatralnie przesadny w swoim upłciowieniu – to także figura archaiczna. Transkobiecość – zmiana ucieleśniona, uznawana przez Leszkowicza za manifestację stabilności – nie nadaje się do opowiedzenia o ciągle zachodzącym procesie transformacji.

Jak wskazuje Emma Heaney, figura trans kobiety powraca w momentach historycznej niepewności, by za pomocą „nieprzeniknionej” cielesności opowiedzieć o lękach i napięciach czasu przemian<sup>14</sup>. Tak też, jak sądzimy, można widzieć jej funkcję w eseju Leszkowicza. Nie jest on rzecz jasna pierwszym lub jedynym teoretykiem przedstawiającym transkobiecość w ten sposób. Autor *Nagiego mężczyzny* wpisuje się w model interpretacyjny ustanowiony na przecięciu psychoanalizy, seksuologii i literatury modernistycznej, a później powielany w queerowej teorii lat 90. (tzw. *expert trans feminine*). Według Heaney taka figura zakładała niemożność dojścia do istoty transkobiecości, dzięki czemu znaczenia przypisywane transkobiecości nie ograniczają się do ciał i osób określających się jako trans kobiety, lecz są rzutowane również na ciała i osoby jedynie postrzegane w taki sposób. Wydaje się, że to właśnie ta zasada pozwoliła Leszkowiczowi wpisać *Onone* – nawet, jeśli tylko „ambiwalentnie” – w alegoryczną strukturę transkobiecości. Pozwala mu to wyprowadzić szerszą metaforę współczesności jako idealnej pełni (płynnego i racjonalnego scalenia dwóch systemów). Transseksualność byłaby natomiast wyrazem niedopasowania do logiki transformacyjnych przemian.

### Od dokumentu do interwencji: *Kiedy inny staje się swoim*

Cykl *Kiedy inny staje się swoim* powstawał w latach 1998–2002. Również w tym przypadku punktem wyjścia było spotkanie z trans kobietą: tym razem była to Sara, znajoma rodziny. Wieloletnia współpraca Żebrowskiej i Sary zaowocowała dwoma filmem wideo, cyklem fotograficznym i kampanią reklamową przeznaczoną na billboard.



Alicja Żebrowska, kadr z wideo z cyklu *Kiedy inny staje się swoim*, 1998–2002, wideo VHS, kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, dzięki uprzejmości artystki

*Kiedy inny staje się swoim* przedstawia transkobiecość i rejestruje jej doświadczenia na różne sposoby – nie tylko przez zróżnicowanie mediów, ale również poprzez sam sposób potraktowania tematu transkobiecej tranzycji: od przedstawienia jej jako „drogi”, po operację dostosowania genitaliów, aż po rejestrację gestów i zachowań Sary w jej miejscu pracy.

Cykl fotograficzny został wykonany w dawnym mieszkaniu artystki w Krakowie we współpracy z Dariuszem Basterem, wieloletnim współpracownikiem Żebrowskiej i autorem ścieżki dźwiękowej do wideo z cyklu *Onone*. Owocem ich wspólnej pracy jest tryptyk przeznaczony do ekspozycji w lightboxach, przedstawiający nagą Sarę otoczoną fioletowymi tkaninami i spoglądającą w podłużne lustro umieszczone naprzeciwko. Na pierwszej fotografii modelka leży wsparta o mebel, spoglądając na swoją twarz w odbiciu zwierciadła – pewna siebie. Na drugiej fotografii, przepasana niebieską tkaniną, odwraca się w stronę aparatu wijąc się na ziemi. Na trzeciej, dalej odwrócona w stronę widza, jednak tym razem już bez żadnego okrycia, leży z nogami umieszczonymi bliżej klatki piersiowej i z ręką na twarzy w geście zmęczenia. Dzięki takiej dynamice Żebrowska rejestruje rozbieżność pomiędzy sposobami odczuwania ciała przez Sarę a cielesnym obrazem modelki, przywołanym przez klasyczną metaforę lustra. Układ kompozycyjny fotografii przywołuje również ikonograficzny motyw Wenus. Sara zostaje więc wpisana w historię nowoczesnego aktu kobiecego – tematu, który ze względu na swoją tradycję pozwala na nobilitację modelki, a co za tym idzie: transseksualnego ciała.

Cielesność Sary – jej gesty, sposób poruszania się i interakcji z innymi – stanowi przewodni wątek *Kiedy inny staje się swoim*. W szczególności dotyczy to filmu wideo podsumowującego kilkuletnią współpracę modelki z artystką. 17-minutowy materiał śledzi poczynania Sary podczas wykonywania pracy stylistki, modelki i asystentki na planie zdjęciowym, rejestruje rozmowy artystki z modelką, pokazuje zdjęcia Sary z jej portfolio modelingowego, w końcu – jej pracę z modelkami oraz rozmowy z nimi. Wideo, podobnie jak sesja zdjęciowa, opiera się na wprowadzeniu lustra jako metafory niedopasowania pomiędzy wnętrzem a zewnątrz. Żebrowska uzyskała ten efekt, symetrycznie odbijając obraz wzdłuż pionowej osi ekranu w wybranych momentach filmu. W ten sposób artystka bada kolejne gesty Sary – zestawia je ze sobą jeden obok drugiego, wytwarza kontrast między jej ciałem a ciałem mężczyzn pracujących na planie, nawarstwia kolejne ujęcia ciała, tworząc katalog ruchów i zachowań. Zabieg ten pozwala przemyśleć, jakie części ciała i relacje z nimi definiują upłciowione doświadczenie.

Relacje, jakie nawiązuje Sara, a także jej sposób poruszania się – stanowią ważne (i dostrzeżone przez Żebrowską) wyznaczniki płci. To one definiują kobiecość Sary, zarówno w miejscu pracy, jak i poza nim.



kiedy inny staje się swoim

when the other become one's own

Alicja Żebrowska, kadr z wideo z cyklu „Kiedy inny staje się swoim”, kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 1998–2002, wideo VHS, dzięki uprzejmości artystki



Alicja Żebrowska, kadr z wywiadu „Kiedy inny staje się swoim”, 1999, wideo VHS, dzięki uprzejmości artystki

Jednak i tę wizję – zbyt jednorodną – rozbija Żebrowska, zastępując naturalne dźwięki przez odgłosy zarejestrowane przypadkowej operacji ginekologicznej w jednej z krakowskich klinik. Czy w ten sposób Żebrowska przedstawiła operację jako centralny moment w procesie zmiany płci, zarazem marginalizując inne sposoby rozumienia upłciowienia, czy też skomplikowała proces tranzycji? Odpowiedzi na to pytanie może dostarczyć wywiad z Sarą, przeprowadzony w mieszkaniu artystki. W pięciominutowym materiale wideo, przepuszczonym przez zielony filtr, możemy zobaczyć kobietę w ciężkich obcasach chodzącą w kółko po salonie przed siedzącą na fotelu Żebrowską ukrytą za

kamerą. Sara jest ubrana w koszulę z cienkim krawatem, marynarkę i spódnicę. Kiedy mówi, przeważnie nie kieruje wzroku do kamery, a gdy już to robi – rzuca wzrokiem wyzwanie i odpowiada nonszalancko, zabawnie bądź z pewną dozą wściekłości. Zamiast śledzić mimikę twarzy czy gestykulację postaci, Żebrowska czasem opuszcza kamerę niżej, rejestrując jej nogi i sposób chodzenia. W widocznej z salonu kuchni przy stole siedzi mężczyzna, prawdopodobnie Dariusz Baster. Sara odbija się między nim, Żebrowską a drzwiami do innego pomieszczenia.

Montaż filmu nie pozwala na śledzenie biegu rozmowy. Znamy tylko wypowiedzi Sary i możemy wyłącznie domyślać się, jakie pytania zadawała Żebrowska. W nagraniu modelka mówi o swojej operacji i „wylbrzymianiu jakichś ofiar”, swojej niechęci do mężczyzn i dyskomforcie podczas spędzania czasu z nimi, przechodzenia przez seksuologiczne diagnozy oraz doświadczeniu swojego ciała. A raczej: musimy się domyślać, że wywiad dotyczył tych rzeczy, lepiąc ze sobą pocięte przez Żebrowską zdania i kadry.: artystka często tworzy z wypowiedzi kobiety przewrotne komentarze („Normalna dziewczyna / czuje się mężczyzną”; „Zmęczona / Zmieszana / Urologiczna / Zdesperowana”).



Alicja Żebrowska, kadr z wywiadu *Kiedy inny staje się swoim*, 1999, wideo VHS, dzięki uprzejmości artystki

Jesteśmy zdania, że praca *Kiedy inny staje się swoim*, choć może być odczytywana jako pełna nadużyć (Żebrowska wie lepiej od Sary co ta ma do powiedzenia i co powiedzieć powinna), to zawiera w sobie wielość sposobów pracy z transkobiecością. Zarazem Żebrowska dokonuje istotnych przesunięć w języku filmu dokumentalnego, podmywając jego status „obiektywnego obrazu rzeczywistości”<sup>15</sup>. W ten sposób tranzycja Sary zostaje wydobyta ze schematu genitalnej różnicy: równie ważna jest społeczna codzienność bohaterki filmu, a ponadto jej samopoczucie, emocje itp. Jak zobaczymy, transformacyjna krytyka artystyczna całkowicie prześlepiała tę wizję, traktując *Kiedy inny staje się swoim* jako jeszcze jedną reprezentację „Inności”.

### Widzialność jako emancypacja

Pierwotnie cykl *Kiedy inny staje się swoim* miał zostać zaprezentowany w ramach poznańskiego II Biennale Fotograficznego Krystalizacje (2000).



Alicja Żebrowska, fotografia z billboardu z cyklu *Kiedy inny staje się swoim*, 2000,  
fotografia analogowa, dzięki uprzejmości artystki

Ostatecznie do tego nie doszło<sup>16</sup>, jednak jego wybrane elementy były pokazywane na wystawach zbiorowych w Gdańsku (2000) i Krakowie (2001). W końcu, wystawa poświęcona całemu przedsięwzięciu została zorganizowana w CSW Łaźnia w Gdańsku w 2002 roku pod opieką kuratorską Bożeny Czubak. Należy więc uznać, że cykl *Kiedy inny staje się swoim* – choć dziś zapomniany – na początku lat 2000. był dobrze rozpoznany<sup>17</sup>. Potwierdza to liczba tekstów krytycznych i przekazów w lokalnych mediach. Jednak inaczej niż w wizji Leszkowicza, gdzie transkobiecość pracuje jako metafora nieprzewidywalności transformacji, w tekstach dotyczących *Kiedy inny staje się swoim* trans kobieta jest po prostu symbolicznym „Innym” tego czasu. Za przykład może posłużyć tekst Piotra Piotrowskiego *Sztuka według polityki* opublikowany w katalogu towarzyszącym wystawie *Negocjatorzy sztuki. Wobec rzeczywistości* w CSW Łaźnia w 2000 roku. Odnosząc się do pracy Żebrowskiej, badacz pisze:

Transwestyta, a zwłaszcza ten/ta, który/a w wyniku zabiegu medycznego „rzeczywiście” staje się kobietą, materializuje to przekonanie i dla władzy staje się szczególnie niebezpieczny. Władza autorytarna oskarża go/ją o naruszenie prawa i penalizuje, władza bardziej liberalna – z konieczności – musi go/ją tolerować, co nie oznacza, że nie dostrzega jego wywrotowych funkcji i nie podejmuje przeciwko niej/niemu represyjnych działań, nazywając zjawisko „odrażającym” spychając do sfery prywatności, co – naturalnie – ma rozbroić jego wywrotowe funkcje. Chwyt retoryczny „to są wasze sprawy”, stanowi realizację strategii wyparcia problemu ze sfery publicznej, a więc ograniczenia jego znaczeń politycznych<sup>18</sup>.

Piotrowski skupia się więc na politycznym znaczeniu transkobiecości, przypisując jej rewolucyjny charakter. Sara według krytyka „materializuje przekonanie” o możliwości zmiany płci – niebezpiecznej dla systemu. Przystosowanie genitaliów traktowane jest więc jako ostateczny wymiar tranzycji. W ten sposób autor *Znaczeń modernizmu* konceptualizuje trans kobietę jako „absolutnie inną” od reszty społeczeństwa, bo wykluczoną poza różnicę płciową przy pomocy odpłciawiającego języka („ten/ta, który/a”). To właśnie taka perspektywa umożliwia fantazję o wywrotowych funkcjach zmiany płci i ich podmiotu: „transwestyty”<sup>19</sup>. W ujęciu Piotrowskiego jest to postać, która istnieje wyłącznie na zewnątrz rzeczywistości społecznej, dzięki czemu sytuuje się również poza dominującą ideologią. Skupiając się na operacji genitaliów jako egzemplifikacji wolności życia poza płcią, badacz uznaje transseksualność za rewolucyjną samą w sobie. Jednakże takie stanowisko wymazuje fakt, że

transseksualne ciała i pragnienia istnieją w sieci społecznych uwikłań – że osoby transseksualne doświadczają przemian społecznych, a nie tylko stanowią ich reprezentacje<sup>20</sup>.

Podobną interpretację proponuje Bożena Czubak. We wstępie do katalogu *Negocjatorów sztuki* twierdzi mianowicie, że Żebrowska, „przechodząc od kulturowych kompensacji [w *Onone*] do rzeczywistości w pracy *Kiedy inny staje się swoim*, przechodzi do pytań, w których nie chodzi już o transgresję w inność, ale o to, jak stać się »swoim«, wynegocjować miejsce dla inności”<sup>21</sup>. Znowu: ma to nastąpić poprzez wzmożoną widzialność transkobiecego ciała. Z kolei Łukasz Gazur zwracał uwagę, że praca Żebrowskiej stanowi próbę negocjacji i „odczarowania funkcjonującego w społecznym odbiorze »dziwoląga«”, poprzez wpisanie go w tradycyjne sposoby przedstawiania aktu kobiecego<sup>22</sup>. W tym ujęciu – oraz u Piotrowskiego i Czubak – widoczność transkobiecego ciała i wystawienie go na ogląd szerszej publiczności ma doprowadzić do uznania „innych” za „swoich”, a dzięki temu wyznaczyć nowy polityczny horyzont. W tym modelu inkluzja może wydarzyć się dzięki wzmożonej widoczności marginalizowanych osób w głównonurtowych mediach i ogólnodostępnej reprezentacji (np. na billboardach), w końcu – w sztuce. Innymi słowy, w dyskursie sztuki krytycznej wizualna obecność „Inności” staje się wyznacznikiem powodzenia transformacyjnej modernizacji w stronę zachodniej, liberalnej „normalności”<sup>23</sup>.

Formułowana przez krytykę artystyczną i historię sztuki wizja inkluzji za sprawą wzmożonej wizualnej obecności „ciał wykluczonych” opierała się na fundamentalnym założeniu przedwstępnym. Mianowicie, jak piszą osoby redagujące tom *Trap Door*: „mówi się, że reprezentacja ma zaradzić szerszym i bardziej dotkliwym kryzysom społecznym, [...] w szczególności, gdy reprezentacja jest rozumiana jako »narzędzie edukacyjne«, które pozwala dostrzec jakieś wyobrażenie współdzielonego człowieczeństwa w tych spoza naszych nie tak odległych społecznych rzeczywistości i tożsamości”<sup>24</sup>. Liberalne polityki widzialności, w których sztuka ciała i towarzysząca jej krytyka aktywnie uczestniczyły, opierają się na porzuceniu materialnego horyzontu sprawiedliwości społecznej na rzecz prostego zarządzania kryzysem (jeśli jakaś grupa jest wykluczona, po prostu ją pokaż). Sztuka krytyczna przyjmuje w tym wydaniu funkcję dydaktyczną, realizowaną w warunkach galerii sztuki. Przestrzeń ta, uznawana za „laboratorium społecznej zmiany”<sup>25</sup>, ma za zadanie wytworzyć tolerancyjny, „europejski” podmiot. Ideą regulatywną jest tu mieszczańskie „dobre wychowanie”, nie zaś realne zainteresowanie losem i warunkami życia osób przedstawionych w poszczególnych „krytycznych” pracach. Dzięki laboratoryjności sztuki ciała publiczność galerii może nadawać dowolne znaczenia wizerunkowi bohaterki cyklu Żebrowskiej. Należy zadać więc pytanie o to, kto jest faktycznym podmiotem liberalnych polityk widzialności: aspirująca do „nowoczesności” klasa średnia (bywalcy galerii) czy istniejące realnie nienormatywne ciała.

Dyskurs transformacyjnej historii sztuki przypisywał polityczną moc nie tylko ciału trans, ale – jak ujęła to Izabela Kowalczyk we wstępie do katalogu wystawy *Niebezpiecznie związki sztuki z ciałem* – w ogóle „ciału, które przeczy normom [...] ciału »Innego«”. Jednak, jak pisze dalej badaczka, „nie tyle o ciało w tej twórczości [artystów sztuki krytycznej] chodzi, ale bardziej o [...] rozważania nad ludzka kondycją, egzystencję współczesnego człowieka”<sup>26</sup>. Faktycznie, projekt swoistej „galerii Inności”, prowadzony przez kuratorów i artystów w latach 90. i 2000., jest pełen odcieleśnionych

przedstawień. W takiej sytuacji wizualna obecność nienormatywnych ciał i wtórne nadawanie im politycznych znaczeń przysłania fakt, że ciała te również uczestniczą w przemianach społecznych i ich doświadczają.



Katarzyna Kozyra, kadr z wideo *Łaźnia męska*, 1999, wideo VHS, 5-kanalowa instalacja wideo, kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, dzięki uprzejmości Fundacji Katarzyny Kozyry

## Tranzycje w czasach transformacji. Zakończenie

Analizowane w artykule praktyki alegoryzacji polegają w istocie na czyszczeniu doświadczenia transkobiecości z jego społecznych uwarunkowań. Gdy artystki i krytyczki były zajęte badaniem reprezentacji nienormatywnych ciał, dyskursy eksperckie dotyczące tranzycji ulegały gwałtownym przekształceniom. Jak wynika z badań Marii Dębińskiej, zmiana zaczęła się już w drugiej połowie lat 80.:

Z prawa do samostanowienia i godności osobistej osób transpłciowych oraz roli państwa w ochronie jednostki przed opresyjnym społeczeństwem akcent przesunięty zostaje na transpłciowość jako zaburzenie relacji rodzinnych i społecznych, i na zagrożenie, jakie osoby transseksualne stanowią zarówno dla państwowego porządku prawnego, jak i osób w najbliższym otoczeniu<sup>27</sup>.

Seksuologiczny, a określany przez badaczki jako humanistyczny<sup>28</sup> model społecznej inkluzji osób trans zostaje skrytykowany w debatach prawnych dotyczących instytucjonalnych praktyk uzgodnienia płci — tak administracyjnych, jak medycznych. W czasie transformacji głosy prawników interpretowały zmianę płci jako coś groźnego dla spójności społeczeństwa<sup>29</sup>. Transseksualiści i transseksualistki nie stanowili jednak zagrożenia wyłącznie dla swoich bliskich i „ładu społecznego”; zagrażali również sobie samym. W świetle specyficznej interpretacji art. 155 kodeksu karnego operacja zmiany genitaliów stała się kontrowersyjna i została uznana za ciężkie uszkodzenie ciała. Jak wskazuje Dębińska, tak restrykcyjna interpretacja tego przepisu spowodowała, że funkcje reprodukcyjne stały się obiektem społecznej – i prawnej – ochrony, nadając im niemal sakralny charakter<sup>30</sup>.

Zmiany postępowały w latach 90. W 1989 roku Sąd Najwyższy w odpowiedzi na przedłożone zapytanie Prokuratora Generalnego stwierdził, że oznaczenia płci w dokumentach nie można zmieniać w ogóle<sup>31</sup>. W 1996 roku, w wyniku kolejnego orzeczenia Sądu Najwyższego, stworzono prowizoryczną praktykę – funkcjonującą do dziś – wedle której osoby trans pozywają swoich rodziców w ramach powództwa o ustalenie płci, motywowanego ochroną dóbr osobistych. W 1999 roku, czyli w trakcie realizacji *Kiedy inny staje się swoim*, rząd Jerzego Buzka zainicjował neoliberalną reformę systemu ochrony zdrowia. Jak zaznacza ekonomistka Ewa Charkiewicz, był to moment zmiany sposobu rozumienia zadań i celów ochrony zdrowia. Jak pisała:

Reforma służby zdrowia nie zaczęła się od oszacowania zasobów placówek medycznych i potrzeb na leczenie, tak aby móc skutecznie i efektywnie odpowiedzieć na potrzeby ludności. Reforma zaczęła się od ustalenia nowej normy, to jest od założenia, że ochrona zdrowia powinna funkcjonować jako rynek usług medycznych, wydatki na ochronę zdrowia należy zamknąć w ramach składek, a udział z budżetu państwa należy zminimalizować. [...] Tylko te usługi, które są nieopłacalne dla prywatnych firm powinny być finansowane ze środków publicznych, mówią neoliberalni ekonomiści i politycy. Presja na zmniejszanie kosztów nie obejmuje refundacji leków, które stale rosną. W tym ujęciu efektywność ekonomiczna nie jest narzędziem, ale jest celem samym w sobie, a placówki medyczne, zmuszane do przeobrażeń przy pomocy dyscyplin finansowych, przeobrażane są w maszyny do generacji zysku. Zdrowie staje się towarem na prywatną subskrypcję, dla tych jednostek, które mogą zapłacić składki na ubezpieczenia. Efektywność ekonomiczna powoduje nieefektywność społeczną. Dążenie do maksymalizacji korzyści i konkurencyjność powodują nacisk na obniżanie kosztów<sup>32</sup>.

W ramach tego procesu z puli zabiegów refundowanych wykreślono zabieg medycznej korekty płci, który wcześniej wykonywano w ramach ubezpieczenia<sup>33</sup>. Kosztami tranzycji zostały obciążone jednostki. Innymi słowy, na tranzycję mogli odtąd pozwolić sobie jedynie najlepiej uposażeni członkowie i członkinie polskiego społeczeństwa. Żaden z tych problemów – centralnych dla osób trans – nie stanowił punktu odniesienia dla krytyki artystycznej i historii sztuki. W interpretacji Pawła Leszkowicza i Piotra Piotrowskiego transkobiecość zostaje przedstawiona jako figura nie tylko mieszcząca się poza faktycznymi społecznymi uwarunkowaniami, ale także na różne sposoby je destabilizująca. Z kolei Bożena Czubak formułuje wizję inkluzji „Innych” poprzez publiczną obecność wizerunków ich ciał.

Wszystkie te trzy stanowiska – centralne dla dyskursu artystycznego późnych lat 90. i lat 2000. – łączy wiara w sprawczość reprezentacji. Co jednak, jeśli sztuka krytyczna i towarzysząca jej teoria wcale nie przekładają się na społeczną i polityczną modernizację? Artur Żmijewski twierdził, że w takiej sytuacji trzeba po prostu „zmienić bohatera”. W niniejszym artykule proponujemy inny ruch: analizę historycznych (społecznych, ekonomicznych) warunków funkcjonowania zarówno „Innych” transformacji, jak i poświęconych im prac oraz interpretacji. Jeśli go wykonamy, może się okazać, że społeczne światy, z których wychodzą nienormatywne ciała są pełniejsze i znacznie bardziej złożone niż wynikałoby to z dotychczasowych analiz.

## Bibliografia

Böhme, Hartmut, *Podróż do wnętrza ciała i jeszcze dalej. Sztuka Alicji Żebrowskiej*, tłum. Aleksandra Ubertowska, „Magazyn Sztuki” 1997, nr 1–2.

Charkiewicz, Ewa, *Ekonomia opieki i reforma systemu ochrony zdrowia* [w:] *Gender i ekonomia opieki*, red. idem, Anna Zachorowska Mazurkiewicz, Biblioteka Think Tanku Feministycznego, Warszawa 2009.

Czubak, Bożena, *Wobec rzeczywistości* [w:] *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości*, red. idem, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2000.

Dębińska, Maria, *Transpłciowość w Polsce. Wytwarzanie kategorii*, Wydawnictwo Instytutu Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2020.

Gabriel, Kay, *Two Senses of Gender Abolition: Gender as Accumulation Strategy* [w:] *Feminism Against Cisness*, red. Emma Heaney, Duke University Press, Durham-Londyn 2024.

Gazur, Łukasz, *Eksploracja świetnej sztuki*, „Gazeta Antykwaryczna Sztuka.pl” 2006, nr 1/2.

Gossett, Reina, et. al., *Trap Door. Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, Massachusetts Institute of Technology, Boston 2017.

Heaney, Emma, *The New Woman. Literary Modernism, Queer Theory and the Trans Feminine Allegory*, Northwestern University Press, Evanston 2017.

Iwanczewska, Łucja, *Potencjalności transformacji. Krótkie trwanie performansów kulturowych w Polsce lat 90.*, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2022.

Jakubowicz, Rafał, *Robotniczym. Sztuka w ujęciu radykalnym*, [w:] *Wyparte dyskursy. Sztuka wobec zmian społecznych i dezindustrializacji lat 90.*, red. M. Iwański, Wydawnictwo Akademii Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2016.

Janion, Ludmiła, „Transsexuality” and gender ratio in Poland: A case study on the East/West dichotomy, „Journal of Homosexuality” 2023, nr 11, vol. 70, s. 2539-2559.

Kowalczyk, Izabela, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Wydawnictwo Sic! s.c., Warszawa 2002

Kowalczyk, Izabela, *Wstęp* [w:], idem, *Niebezpiecznych związków sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002.

Leszkowicz, Paweł, *Czy twój umysł jest pełen dobroci?*, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5766> [dostęp 2.09.2024].

Leszkowicz, Paweł, tekst kuratorski do wystawy *Onone. Świat po świecie*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1997.

Majewska, Ewa, *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury*, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2013.

*Miękkie, twarde; penetrowalne, zdolne do penetracji. Ciała przeciwko cisowości*, tłum. Łucja Staszkiwicz, <https://machinamysli.org/miekkie-twarde-penetrowalne-zdolne-do-penetracji-ciala-przeciwko-cisowosci/> [dostęp 2.09.2024].

Mishtal, Joanna, *The Politics of Morality. The Church, the State, and Reproductive Rights in Postsocialist Poland*, Ohio University Press, Ateny 2015.

Monfort, Bruno, *The Political Economy of Sexual Identity: From Gender Performativity to Social Reproduction*, „Transgender Studies Quarterly” 2024, nr 2, 266–286.

Piotrowski, Piotr, *Sztuka według polityki*, [w:] *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości*, red. B. Czubak, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2000.

Pospiszyl, Michał, *Sztuka instytucji mniejszych*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej”, nr 11(732), 2017, s. 152-167.

Szcześniak, Magda, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej, Warszawa 2016.

Szreder, Kuba, *Pożegnanie z latami 90. W poszukiwaniu nowych formuł zaangażowania* [w:] *Na okrągło: 1989–2009*, red. J. Sowa, A. Szyłak, Korporacja Ha!art, BWA Wrocław, Kraków-Wrocław 2009.

*Teraz Kozyra? Polska performerka i jej promotorzy próbują epatować tanimi, przebrzmiałymi chwytami*, „Życie”, 1.06.1999.

*The New Woman. Literary Modernism, Queer Theory and the Trans Feminine Allegory*, Northwestern University Press, Evanston 2017.

*Transgender Marxism*, red. J. J. Gleeson, E. O'Rourke, Pluto Press, Londyn 2021.

Wyszyńska, Małgorzata, *Zgorszenia nie będzie*, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/1080321/Zgorszenia-nie-bedzie> [dostęp 2.09.2024].

Żmijewski, Artur, *Stosowane sztuki społeczne*, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/stosowane-sztuki-spoieczne/> [dostęp 2.09.2024].

1. A. Żmiejewski, *Stosowane sztuki społeczne*, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/stosowane-sztuki-spoieczne/>, [dostęp 2.09.2024]. ↩
2. Ibidem, wytluszczenia nasze. ↩

3. Krytycznie o takim podejściu zob. E. Majewska, *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury*, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2013, s. 58–59; M. Pospiszyl, *Sztuka instytucji mniejszych*, „Dialog. Miesięcznik Poświęcony Dramaturgii Współczesnej”, nr 11(732), 2017, s. 164. ↵
4. Można wymienić tu np.: K. Szreder, *Pożegnanie z latami 90. W poszukiwaniu nowych formuł zaangażowania*, [w:] *Na okrągło: 1989–2009*, red. J. Sowa, A Szyłak, Korporacja Ha!art, BWA Wrocław, Kraków-Wrocław 2009; R. Jakubowicz, *Robotniczym. Sztuka w ujęciu radykalnym*, [w:] *Wyparte dyskursy. Sztuka wobec zmian społecznych i dezindustrializacji lat 90.*, red. M. Iwański, Wydawnictwo Akademia Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2016. ↵
5. O popularności artystycznego wykorzystania przechodniości płciowej może świadczyć sukces *Łaźni męskiej* na Biennale w Wenecji, która dla Sławomira Ratajskiego, pełniącego w tym czasie rolę sekretarza stanu w Ministerstwie Kultury i Sztuki, wpisywała się w ogólnoswiatowe tendencje w sztukach wizualnych, jeśli ich nie wyznaczała. Zob. *Teraz Kozyra? Polska performerka i jej promotorzy próbują epatować tanimi, przebrzmiałymi chwytami*. „Życie” z dn. 1.06.1999. ↵
6. „Through the medical conceit of the woman trapped in a male body sexologists distilled the variety of trans feminine experience into this single entrapped figure that novelists and theorists then installed in fictional and theoretical narratives about gender, desire, and historical change”. E. Heaney, *The New Woman. Literary Modernism, Queer Theory and the Trans Feminine Allegory*, Northwestern University Press, Evanston 2017, s. 5. ↵
7. Na temat takiego traktowania ciał z niepełnosprawnościami przez Artura Żmijewskiego zob. J. Banasiak, *Historia nienaturalna. Na marginesie wystawy „Studium z natury i martwa natura” Artura Żmijewskiego*, <https://magazynszum.pl/historia-nienaturalna-na-marginesie-wystawy-studium-z-natury-i-martwa-natura-artura-zmijewskiego/> [dostęp 2.09.2024]. ↵
8. K. Gabriel, *Two Senses of Gender Abolition: Gender as Accumulation Strategy*, [w:] *Feminism Against Cisness*, red. E. Heaney, Duke University Press, Durham-Londyn 2024, s. 136. ↵
9. Zob. Bożena Czubak w rozmowie z Alicją Żebrowską, [w:] *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości*, red. idem., Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2000, s. 124 ↵
10. H. Böhme, *Podróż do wnętrza ciała i jeszcze dalej. Sztuka Alicji Żebrowskiej*, tłum. Aleksandra Ubertowska, „Magazyn Sztuki” 1997, nr 1/2. ↵
11. E. Heaney, *The New Woman*, dz. cyt., s. 10. wytłuszczenia nasze. ↵
12. P. Leszkowicz, *Po obu stronach lustra – w poszukiwaniu seksualności trzeciego tysiąclecia*, w: *Onone. Świat po świecie*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1997, s. 1, wytłuszczenia nasze. Podobne ujęcie pojawia się w interpretacji *Łaźni męskiej* Katarzyny Kozyry autorstwa Izabeli Kowalczyk. Badaczka wskazuje na fakt, że płciowa „maskarada” (jak ją nazywa) jest jedną z awangardowych tradycji – przykładem *Orlando* Virginii Woolf czy fotografia Man Raya przedstawiająca Marcela Duchampa jako Rrose Sélavy. Wydaje się, że Kowalczyk korzysta zarówno z odczytań Leszkowicza, jak i Böhme. Zob. I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Sztuka krytyczna lat 90.*, Wydawnictwo Sic! s.c., Warszawa 2002, s. 175. Warto zaznaczyć, że fotografia Duchampa została zainspirowana spotkaniem Man Raya z transkobietą performerką

- Barbette, której wizerunek artysta uwiecznił dwa lata przed sfotografowaniem przebranego Duchampa. ↵
13. Z kategorii transseksualności korzystamy za Kay Gabriel, która w eseju ze zbioru *Feminism Against Cisness* charakteryzuje ją jako formę ucieleśnienia, które jest wynikiem biomedycznych interwencji lub praktyk społecznych angażujących przechodniość płciową. Robi to w kontrze do zmedykalizowanych przesłanek na temat transowości mieszczących się w patologizującej kategorii transseksualizmu oraz coraz częściej silnie odcieleśnionego spojrzenia na doświadczenie tranzycji. W ten sposób poetka zwraca uwagę na ciało, jak nadrzędne pole doświadczenia rzeczywistości społecznej. Zob. K. Gabriel, op. cit., s. 136. ↵
14. E. Heaney, op. cit., s. 29–39. Autorka *The New Woman* rekonstruuje historię operacji dyskursywnych, które doprowadziły do wytworzenia z transkobiecości literackiej figury, uniwersalizującej przesłanki na temat płci ograniczone przez ideologię cisowości. Wskazuje między innymi, w jaki sposób Sigmund Freud jako pierwszy wykorzystał doświadczenie transkobiecości do teoretyzowania kastracji jako ogólnoludzkiego procesu podmiototwórczego oraz jako figury pierwotnego stanu ludzkiej seksualności angażowanej później przez rzeszę modernistycznych pisarek i pisarzy do wskazywania na przemiany płciowego porządku i poszukiwania prawdy na jego temat. Zob. s. 5–8, 24, 39–48. ↵
15. A. Sekula, *Społeczne użycia fotografii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 46, 48-49. ↵
16. M. Wyszynska, *Zgorszenia nie będzie*, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/1080321/Zgorszenia-nie-bedzie>, [dostęp 2.09.2024]. Decyzję o wycofaniu bilbordu Żebrowskiej z II Biennale Fotografii Krystalizacje uzasadniono chęcią uniknięcia „kontrowersji”, którą miałyby wywołać przedstawienie trans kobiety na wielkoformatowej fotografii wystawionej na widok publiczny. Jak jednak zauważa sama artystka, na zdjęciu nie było widać, że Sara jest trans kobietą. Sara pozuje na fotelu samochodowym umieszczonym na mostku nad rzeką Rudową. Spogląda w dół, jednocześnie wychylając nogi poza krawędź mostku. Mimo to praca została uznana za zaburzającą normatywny wizerunek płci w przestrzeni publicznej. ↵
17. Zob. K. Radziszewski, *W czym imieniu mówią dinozaury? Katarzyna Kozyra w rozmowie z Karolem Radziszewskim*, w: *Być kimś, kim się (nie) jest*, red. Pamela Bachar, Nina Hobgarska. Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2025, s. 24-26. ↵
18. P. Piotrowski, *Sztuka według polityki*, [w:] *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości*, op. cit., s. 29, wyłuszczenia nasze. Co istotne, Piotrowski, poszukując „politycznych znaczeń” transkobiecości jako płciowej rebelii, odwołuje się do jednorodnie pojmowanej wizji transkobiecości opartej o seksuologiczne definicje (transwestyta) ↵
19. O współczesnych analizach warunków możliwości tranzycji, inspirowanych feminizmem marksistowskim. zob. *Transgender Marxism*, red. J. J. Gleeson, E. O'Rourke, Pluto Press, Londyn 2021; B. Monfort, *The Political Economy of Sexual Identity: From Gender Performativity to Social Reproduction*, „Transgender Studies Quarterly” 2024, nr 2. ↵
20. Pisze o tym K. Gabriel, op. cit., s. 141–144. ↵

21. B. Czubak, *Wobec rzeczywistości*, [w:] *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości*, op. cit., s. 12. ↵
22. Ł. Gazur, *Eksplozja świetnej sztuki*, „Gazeta Antykwaryczna Sztuka.pl” 2006, nr 1/2, s. 29. ↵
23. M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej, Warszawa 2016, s. 242–258. ↵
24. R. Gossett, et. al., *Known Unknowns. An Introduction to Trap Door*, [w:] *Trap Door. Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, red. eadem, Massachusetts Institute of Technology, Boston 2017, s. xv–xvi. ↵
25. Ł. Iwanczewska, *Potencjalności transformacji. Krótkie trwanie performansów kulturowych w Polsce lat 90.*, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2022, s. 23, 30. ↵
26. I. Kowalczyk, *Wstęp*, [w:] *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Wydawnictwo Galeria Miejsca Arsenał, Poznań 2002, s. 5. ↵
27. M. Dębińska, *Transpłciowość w Polsce. Wytwarzanie kategorii*, Wydawnictwo Instytutu Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2020, s. 156. ↵
28. Zob. ibidem, s. 106–125; A. Kościańska, *Płeć, przyjemność, przemoc. Kształtowanie wiedzy eksperckiej o seksualności w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014. O różnicach między polskimi a zachodnimi dyskursami eksperckimi zob. L. Janion, „*Transsexuality*” and gender ratio in Poland: A case study on the East/West dichotomy, „*Journal of Homosexuality*” 2023, nr 11, vol. 70. ↵
29. Ibid., s. 175. ↵
30. Ibid. 202. O roli restrykcyjnych polityk reprodukcyjnych w transformacyjnym krajobrazie zob. J. Mishtal, *The Politics of Morality. The Church, the State, and Reproductive Rights in Postsocialist Poland*, Ohio University Press, Ateny 2015. ↵
31. Ibid., s. 161. ↵
32. E. Charkiewicz, *Ekonomia opieki i reforma systemu ochrony zdrowia* [w:] *Gender i ekonomia opieki*, red. idem, Anna Zachorowska Mazurkiewicz, Biblioteka Think Tanku Feministycznego, Warszawa 2009, s. 128. ↵
33. M. Dębińska, op. cit., s. 125. ↵

#### Łucja Staszekiewicz

Absolwentka Wydziału Badań Artystycznych i Studiów Kuratorskich na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz kulturoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim. Członkini zwykła dziewczyna kolektyw. Współkuratorka m. in. projektu *Artystyczne, społeczne, stołeczne. Warszawskie pracownie artystyczne jako mikroinstytucje* w Warszawskim

Obserwatorium Kultury, *Bajzel w notatkach* w Turnusie na Wolskiej i *Sztuka S-kraju* w Pogłosie. Uczestniczka konferencji *Intimately material: violence, social reproduction, and queerness in transition* w European University Institute we Florencji. Jej teksty i tłumaczenia były publikowane w „Machinie Myśli” oraz w „Dialogu Puzyry”.

#### Kacper Solecki

Studiuje socjologię i kulturoznawstwo na Uniwersytecie Warszawskim.

**ISSN 2956-4158**