

Tytuł

„Kiedys będzie inaczej, czyli normalnie” Męski homoerotyzm w narracjach polskiej historii sztuki czasu transformacji

Autor

Zuzanna Andruszko

Źródło

MIEJSCE 10/2024

Słowa kluczowe

mniejszości seksualne, męskość, sztuka homoerotyczna, transformacja, normatywność, homonormatywność, demokracja, neoliberalizm

URL

<https://miejsce.asp.waw.pl/kiedys-bedzie-inaczej-czyli-normalnie/>

Abstrakt

Na przełomie XX i XXI wieku dyskurs historii sztuki i krytyki artystycznej w Polsce traktował ciało – jego wygląd, możliwość ekspresji, erotykę, płeć, seksualność – jako symbol i przestrzeń obserwacji transformacji obyczajowo-politycznej. Szczególne miejsce zajmowała tu analiza męskiego ciała i męskości w ogóle, a w konsekwencji – męskiej homoseksualności. Celem artykułu jest omówienie procesu wtórnego wytwarzania polskiej „sztuki gejowskiej”, której obecność służyła do potwierdzenia demokratyzowania się sfery publicznej. Stawiam tezę, że w dominującej narracji homoseksualizm i homoerotyka sprzed 1989 roku stały się formacjami antykomunistycznymi, ale również liberalnymi *avant la lettre*. Za główny punkt analizy posłużą mi teksty oraz działalność kuratorska Pawła Leszkowicza z lat 90. i 2000. Równocześnie chcę zwrócić uwagę na to, jaka norma queerowego podmiotu została określona w ramach tego dyskursu, a w efekcie – na jakiego rodzaju reprezentacje otworzyła się polska sfera artystyczna w procesie „doganiania Zachodu”.

Słowo wstępne

[N]ie było wolności politycznej, a więc nie było pełnej męskiej nagości”¹, pisze Paweł Leszkowicz we wstępie do książki *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku* (2012) – do dziś najbardziej wyczerpującego opracowania dotyczącego męskiego aktu. Zamierzeniem poznańskiego historyka sztuki było wykazanie związku estetyki i erotyki męskiego ciała z narracjami demokratyzacji i liberalizacji sfery publicznej. Męska (homo)erotyka stała się wyznacznikiem wolności obywatelskich oraz symbolem walki z opresyjnymi systemami politycznymi i religijnymi.

W niniejszym artykule przyglądam się dyskusji dotyczącej obecności męskości i męskiej homoerotyki w sztuce w Polsce czasu transformacji. W szczególności interesuje mnie wykorzystanie sztuki powstałej jeszcze przed zmianą ustrojową, a w trakcie transformacji zdefiniowanej jako zwiastun nadchodzącej przemiany systemu, niezbędny element przekształcania się ustroju totalitarnego w liberalną demokrację. Jako materiał badawczy posłużą mi przede wszystkim teksty i realizacje kuratorskie Pawła Leszkowicza, który na przełomie lat 90. i 2000. zdominował produkcję wiedzy w zakresie sztuki gejowskiej i męskiego homoerotyzmu. Artykuły Leszkowicza publikowano w najważniejszych pismach artystycznych wspomnianego okresu, m. in. „Magazynie Sztuki”, „Obiegu”, „Artmixie”, „InteRaliach”. Tym samym badacz przyczynił się do wytworzenia ram interpretacyjnych i narzędzi analizy męskiej seksualności w sztuce polskiej w kontekście zmian ustrojowych².

Częścią budowania wizerunku polskiej kultury jako liberalnej i demokratycznej było włączenie konkretnego rodzaju przedstawień w obieg artystyczny. Jak pokażę w dalszej części tekstu, w przypadku sztuki nieheteronormatywnej były to głównie reprezentacje męskiej homoseksualności. O ile jednak wizualne skutki przemian gospodarczych można było zaobserwować w sklepach czy na ulicach, o tyle wpisywanie

przedstawień homoerotycznych w narrację transformacji wiązało się już ze złożonym procesem wytwarzania wzoru nowego rodzaju podmiotu politycznego. W interesującym mnie przypadku jest to queerowy liberalny podmiot (*queer liberal subject*)³, czyli taki, który można włączyć w dominujące ramy społeczne bez zasadniczego naruszenia ich funkcjonowania.

Transformacja a emancypacja

Joanna Mizielińska i Robert Kulpa, osoby redagujące tom *De-Centering Western Sexualities*, określają wczesne lata 90. jako „czas queerowy”⁴ – ze względu na wielość pojawiających się polityk mniejszościowych i masowy napływ teorii z Zachodu. Jak jednak postaram się pokazać, był to raczej czas normalizowania: dostosowywania się queerowego podmiotu do nowych norm klasowych, konsumpcyjnych i społecznych, wykształcających się od końca lat 70. na skutek postępującej liberalizacji społecznej i ekonomicznej Polski. Te dopasowania, jak zauważała Magda Szcześniak⁵, posiadały bardzo istotny komponent wizualny. Stąd też zakres tego artykułu obejmuje realizacje artystyczne oraz teksty powstające od lat 70. do początku pierwszej dekady XXI wieku.

Wychodzę tu z założenia, że rok 1989 bynajmniej nie był momentem radykalnego otwarcia na wrażliwości queerowe⁶. Należy mówić o płynnym przejściu pomiędzy dwoma systemami. Łukasz Szulc, w publikacji *Transnational Homosexuals in Communist Poland. Crossborder Flows in Gay and Lesbian Magazines*, dokonał dogłębnej analizy przepływu informacji i transferu wiedzy między grupami osób nieheteroseksualnych po obu stronach żelaznej kurtyny. Od początku lat 80. Polska oraz inne państwa bloku wschodniego były „pod obserwacją” zachodnich organizacji aktywistycznych. Przykładem jest International Gay Assostiation (IGA; później ILGA), która zleciła realizację projektu *Estern European Information Pool* wiedeńskiej organizacji Homoxeual Initiative Vienna (HOSI). Celem tego projektu było „zbieranie informacji o kwestiach związanych z homoseksualnością w bloku wschodnim, nawiązywanie kontaktów z lokalnymi homoseksualistami i »zachęcanie do tworzenia nieformalnych grup interesu«”⁷. W latach 1983–1989 HOSI przygotowywała coroczne raporty odnośnie sytuacji osób homoseksualnych w Związku Radzieckim i państwach satelickich. Zebrane dane stanowią zapis regularnej wymiany informacji między działaczami po obu stronach żelaznej kurtyny oraz stosunku zachodnich osób aktywistycznych do tych „ze Wschodu”.

Szulc podkreśla, że większość mitów dotyczących życia i organizowania się osób nieheteronormatywnych w bloku wschodnim wynika z przekonania o izolacji tych regionów od zachodniego obiegu wiedzy. „Europa Środkowo-Wschodnia i Zachód są nie tylko homogenizowane, ale także zwyczajowo esencjonalizowane; to znaczy, jako względnie jednolite jednostki geopolityczne, każda z nich jest uważana za posiadającą unikalną istotę w odniesieniu do kwestii LGBT”⁸ – zauważa badacz. Dlatego właśnie rok 1989 jest tak mitologizowany – jako symbol przejścia z jednej wielkiej narracji do drugiej, w domyśle: lepszej. Stąd też wyraźne odcięcie od dziedzictwa PRL-u i przedstawianie wszelkich obszarów życia społecznego, również produkcji artystycznej, tego okresu jako wyłącznie negatywnego. Takie ujęcie, choć oparte na uproszczeniach i pominięciach, było jednak pomocne w wytwarzaniu wizerunku nowego ustroju oraz wpasowywaniu emancypacji grup zmarginalizowanych w teleologię transformacji.

Męska transformacja

Nowa rzeczywistość polityczna stała się impulsem dla swoistej „ewaluacji” wzorców płciowych i seksualnych. Zwracając wzrok w stronę Zachodu, z jego demokratycznymi wartościami, osoby badające zaczęły szukać w sztuce swoich czasów oznak przynależności do nowej dominującej narracji. W opublikowanym na łamach „Magazynu Sztuki + Obieg” w 1999 roku tekście *Sztuka a płeć. Szkic o współczesnej sztuce polskiej* Paweł

Leszkowicz, w odpowiedzi na artykuł Ewy Lajer-Burchardth⁹, podjął się diagnozy sytuacji najnowszej polskiej sztuki oraz jej ram socjo-politycznych. Za centralną kwestię w „dyskusji nad kondycją człowieka i sensem wolności w rozwijającym się, poszukującym systemie demokratycznym” uważa on „problem płciowo-seksualnej tożsamości”¹⁰.

Według Leszkowicza polskie lata 90. charakteryzował: 1) silny autorytet Kościoła i związany z tym obyczajowy konserwatyzm społeczeństwa; 2) brak „czynnika różnicy”¹¹ – różnorodności kulturowej, etnicznej, seksualnej – charakterystycznego dla wyobrażenia o społeczeństwach zachodnich; 3) pojawienie się nowych form mediów masowych i konsumpcji na wzór zachodni.

System polityczny określony został przez badacza jako „posttotalitarna pseudodemokracja”¹² – ustrój już nie totalitarny, ale jeszcze nie demokratyczny. Przedrostek *pseudo-* oznaczałby nawet pewien rodzaj fałszerstwa, udawania. Społeczeństwo polskie tego okresu zawieszone było pomiędzy starymi przyzwyczajeniami a wartościami zachodniego rynku i liberalnej demokracji. Leszkowicz zaznacza również, że to wtedy, w przeciwieństwie do państw Europy Zachodniej, gdzie stało się to w latach 60., pojawiły się w Polsce ruchy o znamionach rewolucji seksualnej. W przeciwieństwie do Lajer-Burchardth, która twierdziła, że tematyka płci nie funkcjonuje jeszcze w polskim dyskursie artystycznym, Leszkowicz postrzega ją jako jeden z głównych motywów praktyk twórczych lat 90. W sumie, pisał, za ich sprawą dokonuje się rewizja paradygmatu w obszarze ciała i seksualności.

Leszkowicz pisał przede wszystkim o tzw. sztuce krytycznej. Jednak i nawet tutaj zauważał pewne konserwatywne tendencje, które hamowały społeczny postęp. Dotyczyło to prac takich artystów, jak Alicja Żebrowska, Katarzyna Kozyra czy Jerzy Truszkowski. Leszkowicz zwracał uwagę, że chociaż ich twórczość często dotyczy cielesności, to obecność dosłownie ujętego ciała nie oznacza zmiany podejścia do płciowych stereotypów. Jak pisał:

Praktyka artystyczna [tych twórców] w większości ilustrowała normy lub nieświadomie je wypełniała, występując z postawy sprzeciwu, w istocie realizowała oficjalny dyskurs płci, gdyż nie przedstawiała alternatywy. Jej wywrotowość polegała jedynie na intensywnej cielesnej ekspresji uderzającej w kanony „smaku” i estetyzującej polityki artystycznej¹³.

Jaka zatem miała być alternatywa? O ile postulat zmiany dotyczy wszelkich norm płciowych, o tyle Leszkowicz podkreśla, że kobieca ekspresja jest bardziej swobodna, podczas gdy męskość jest punktem „nieustannych rekonstrukcji totalitaryzmu”¹⁴. Przemiana ustrojowa powinna zatem wywołać większy wpływ na potencjalne zmiany zachodzące w postrzeganiu męskości, a co z tym związane – męskiej seksualności. „Homofobia jest [...] podstawowym elementem pedagogiki prawidłowej męskości”¹⁵ – dlatego też jako jedne z prac dokonujących przewartościowania obrazowania męskości w sztuce wyróżnia te nastawione na eksplorowanie homoerotycznego pożądania (za przykłady służą tu realizacje Krzysztofa Malca¹⁶ i Tomasza Kitlińskiego). Są one jednocześnie oznakami wytwarzania się wspomnianych „czynnika różnicy”, charakterystycznych dla państw demokratycznych.

(Męskie) ciało to pole walki

Dyskurs historii sztuki i krytyki artystycznej za symbol i przestrzeń zachodzących zmian uznał ciało – jego wygląd, możliwość ekspresji, erotykę, płęć, seksualność. Szczególne miejsce zajmowała tu analiza męskiego ciała, męskości w ogóle i, w konsekwencji, męskiej homoseksualności. Homoseksualizm i homoerotyka sprzed 1989 roku, w liberalnej części dyskursu krytyczno-artystycznego, stały się formacjami antykomunistycznymi,

ale również liberalnymi *avant la lettre*. W 2003 roku Leszkowicz pisał: „Artyści biorą dosłownie zmaganie się o wolność i niepodległość kraju na swoje ciało i wyrażają to w *performance* lub autoportretach”¹⁷. Męskie ciało traktowane jest więc jak pole walki – by odwołać się do tytułu popularnej w latach 90. pracy Barbary Kruger – między dominującymi ustrojami i wymaganiami społecznymi. Okazuje się, że kryzys polityczny stał się kryzysem męskości¹⁸.

W 2003 roku opublikowano numer internetowego pisma „Artmix” w całości poświęcony męskości. Znalazły się w nim teksty m.in. Izabeli Kowalczyk, Dominiki Dzido i Pawła Leszkowicza. Wszystkie analizowały przemiany w sposobach przedstawiania mężczyzn w sztuce i popkulturze początku nowego milenium. Zmiana ustrojowa wiązała się ze zmianą nie tylko relacji społecznych oraz klasowych, ale też płciowych – role kobiet i mężczyzn w rodzinie i sferze publicznej musiały zostać zrewidowane pod kątem dopasowania do nowego modelu polityczno-gospodarczego. Kowalczyk – bazując na koncepcji performansu płci Judith Butler, przeżywającej wtedy szczyt popularności w polskiej akademii – pisała:

Na naszych oczach zmienia się ideał mężczyzny, zmieniają się wzorce i oczekiwania wobec mężczyzn. Konsumpcyjny model życia, lansowany partnerski model rodziny, coraz bardziej obecne w mediach męskie ciało z jednej strony, a z drugiej dominujący wciąż w Polsce tradycyjny układ ról płciowych, oczekiwania wobec mężczyzn by zapewniali byt własnej rodzinie, wyczerpująca praca lub bezrobocie czy opresyjne wzorce męskości utrwalane między innymi przez wojsko każą ująć się za mężczyznami, spytać o ich sytuację¹⁹.

Badaczka sytuuje ideał mężczyzny w Polsce na przecięciu dogmatów religii katolickiej z jednej strony, a z drugiej prymatów rynku kapitalistycznego: produktywności i sukcesu. Jest to ideał niemożliwy do osiągnięcia, a jednak wymagany²⁰.

Wobec tego przełomu istotną staje się dyskusja wokół męskiej seksualności, która w sztuce skupiła się wokół estetyki. „Wypowiedzi artystyczne dotyczące homoseksualizmu – pisze Leszkowicz – to symptomy demokracji w kulturze, wydobywającej się z posttotalitarnego przełomu i wkraczającej w kapitalistyczny porządek rynku”²¹. Tworzący jeszcze w PRL-u artyści przedstawiani są więc jako prekursorzy „sztuki gejowskiej”²², których seksualność popycha do radykalnego przeciwstawiania się systemowi. Akty męskie w PRL-u, jak i zresztą cała sztuka, opisywane są jako zniekształcone, szare i nieerotyczne, z wyjątkiem tych nacechowanych homoerotycznie, jak w spektaklach teatru plastycznego i rysunkach Krzysztofa Junga czy obrazach Łukasza Korolkiewicza, przedstawiających migawki z życia towarzyskiego mniejszości seksualnych.

Ekshibicjonistyczne akcje uliczne Krzysztofa Niemczyka miałyby „wprowadzać w przestrzeń publiczną inny aspekt męskiej seksualności i cielesności, nie heroiczny, pełen humoru, jakby wbrew awangardowemu zadęciu i PRL-owskiej pruderii i szarości ulicy”²³. Spektakle Junga w Galerii Repassage również interpretowane są jako działania antykomunistyczne i kontrkulturowe nie tylko ze względu na motyw splątania w sieci czy też nici, ale też przedstawienie ciała męskiego jako atrakcyjnego, erotycznego i estetycznego.

Dobre, bo piękne

Normach widzialności Magda Szcześniak pokazuje jak kluczową rolę w procesie transformacji odgrywał wygląd. Odpowiedni ubiór stanowił część kodu wizualnego informującego o przynależności do danej klasy, prowadzenia konkretnego stylu życia etc. Równolegle z wyłanianiem się wzorców klasy średniej społeczność homoseksualna również przechodziła swój „rebranding”. Marzeniem liberalnej części tej grupy była wizja, że „kiedys będzie inaczej, czyli normalnie”²⁴. Normalność, którą wyznaczają wartości zachodnie: neoliberalna

demokracja i gospodarka wolnorynkowa²⁵, stała się centralnym punktem odniesienia. Jak podkreśla autorka, kwestie mniejszości seksualnych dyskutowane były przeważnie w ramach samego środowiska, czyli w sferze kontrpublicznej²⁶. Stąd też nacisk na „ugrzecznienie” i normalizację wizerunku polskich homoseksualnych mężczyzn i wpisywanie ich emancypacji w proces zrównywania się z demokratyczną zachodnią Europą.

Lisa Duggan nazywa taki rodzaj działań na rzecz mniejszości seksualnych homonormatywnością, czyli „polityką, która nie kwestionuje dominujących heteronormatywnych założeń i instytucji, ale podtrzymuje je i wspiera, jednocześnie obiecując możliwość zdemobilizowanego gejowskiego elektoratu i sprywatyzowanej, odpolitycznionej kultury gejowskiej zakotwiczonej w domowości i konsumpcji”²⁷. Zamiast starań o rozmontowanie istniejącego systemu – celem staje się włączenie do niego.

Jeżeli zatem przemiana norm seksualnych i płciowych miała być symptomem tworzenia się nowego systemu socjo-politycznego, a obecność „czynnika różnicy” immanentną cechą demokracji, w kontekście sztuki należałoby zadać pytanie o reprezentację i wizualność przedstawień zaliczanych do tych klasyfikowanych jako demokratyczne. Obecność jakich ciał w galeriach i na wystawach świadczyć ma o demokratyzacji sfery produkcji artystycznej?

We wspomnianym już artykule w „Magazynie Sztuki + Obieg” z 1999 roku Paweł Leszkowicz maczystowski – jego zdaniem – realizacjom Jerzego Truszkowskiego czy Grzegorza Klamana przeciwstawia piękne, nagie męskie ciało w obiektach Konrada Kuzyszyna oraz wyrażające homoseksualne pożądanie prace Tomasza Kitlińskiego i Krzysztofa Malca²⁸. Co symptomatyczne, w późniejszej wersji tekstu tytuły podrozdziałów, w których omawiane są te przykłady zmienione zostały na *Nowe figuracje męskości* oraz *Awangarda homoseksualna*²⁹, co podkreśla, że postrzegane są one przez autora jako pionierskie. Mimo oczywistej różnicy – braku (Kuzyszyn) i obecności (Kitliński, Malec) w pracach ekspresji homoseksualnego pożądania³⁰ – przywołane przez Leszkowicza działania mają wiele cech wspólnych. Po pierwsze: jest to sztuka figuratywna, oparta na przedstawieniach męskiego ciała; po drugie: są to postaci piękne, młode i widocznie zdrowe. Wielokrotnie w odniesieniu do tych prac użyte zostaje określenie „estetyczne”. Emblematem przemiany obyczajowej stała się więc figura atrakcyjnego, nagiego mężczyzny, a obecność tego rodzaju ciał w sztuce – barometrem demokratyzacji sfery nie tylko artystycznej, ale także publicznej.

Symbolicznym momentem połączenia się dyskursu artystycznego i aktywistycznego wokół emancypacji osób homoseksualnych była akcja *Niech nas zobaczą* z 2003 roku. Kampania ta prezentowała zdjęcia 30 par homoseksualnych (cis gejów i lesbijek) na billboardach i plakatach. Fotografie wykonała Karolina Breguła, a jedną z par stanowili Paweł Leszkowicz i Tomasz Kitliński. Akcja jednak okazała się „zbyt odważna i zbyt utopijna jak na polskie ulice tamtych czasów”³¹ i zniknęła z przestrzeni miejskich po dwóch tygodniach, aby następnie zostać zaprezentowana tylko w galeriach. Jak pisali później Leszkowicz z Kitlińskim, „porażka” ta okazała się jednak znamieną, ponieważ ukazała galerie sztuki jako „utopijne queerowe miejsca”³², które funkcjonują niezależnie od homofobicznej rzeczywistości społecznej. W artykule z 2005 roku Leszkowicz posuwa się nawet do określenia akcji *Niech nas zobaczą* jako „polskiego Stonewall”, z tą różnicą, że nie wydarzyło się ono na ulicach, a w galeriach³³. Interpretację tę podtrzymuje również razem z Kitlińskim w tekście *The Utopia of Europe's LGBTQ Visibility Campaigns in the Politics of Everyday Life: The Utopia of Social Hope in the Images of Queer Spaces*. Jak piszą:

Subiektywnie, nasza podmiotowość stała się działaniem; obiektywnie, [...] intersubiektywności przedstawione na tych plakatach stały się taktykami przyszłościowymi. Ujmując to w miniaturze, nasze

życie jest przed *Niech nas zobaczą* i po tym; z nami albo bez; historia praw lesbijek i gejów w Polsce dzieje się przed i po kampanii; jest to wschodnioeuropejski Stonewall³⁴.

Badacze ustanawiają tym samym dokładnie ten podział, o którym w kontekście obecności ruchów emancypacyjnych pisała Heather Love w *Feeling Backwards*. Jej zdaniem sława Stonewall miała wytworzyć złudną opozycję między „złym przed” i „dobrym po”³⁵. W przypadku Polski w ten sam sposób wytwarzana była fałszywa cezura roku 1989 czy właśnie kampanii *Niech nas zobaczą*³⁶.

Metafora Stonewall jest jednak wyjątkowo oderwana od rzeczywistości – i to nawet przy założeniu, że służy jako zabieg retoryczny łączący polskie ruchy emancypacyjne z tymi amerykańskimi. Kogo bowiem może dotyczyć rzekomy przewrót, skoro miał on miejsce w galerii sztuki? Kto tak naprawdę stał się dzięki niemu widoczny? W zamieszkach przeciwko przemocy policyjnej z 1969 roku brały udział osoby pochodzące z odmiennych klas społecznych, przeważnie z niższych i zmarginalizowanych (dużą część stanowiła bezdomna młodzież), nie-hetero i nie-cis, w większości czarne, latynoskie i z innych grup nie-białych. W ich rzekomej polskiej wersji zaistniały tylko homonormatywne, nieproblematyczne osoby, raczej z klasy średniej – w tekście wielokrotnie podkreślone została istotność przedstawień, które są miłe dla oka, ładne i nieerotyczne, „przyjazne i niekofrontacyjne dla publiki”³⁷. Wzorem była podobna kampania włoska, której plakaty autorzy opisują jako „emanujące aurą sensualności, komfortu i luksusu”³⁸, a przedstawione na nich osoby „przypominają modeli, są młode, atrakcyjne, normatywne płciowo [sic! – ZA] i połączone namiętym pocałunkiem”³⁹. Brzmi to bardziej jak reklama perfum niż kampania społeczna. Porównanie to przywołują zresztą sami badacze, broniąc swojego stanowiska, że może w formie jest to reklama, jednak – reklama subwersywna (*subvertisement*)⁴⁰. Natomiast brak w kampaniach osób innych niż cis geje i lesbijki tłumaczy tym, że jest to dopiero początek zwiększania widoczności grup marginalizowanych i że na resztę przyjdzie czas: społeczeństwo miało sukcesywnie nudzić się obrazami trzymających się za ręce coraz to bardziej odmiennych par (tak oficjalnie KPH tłumaczyło zamysł akcji *Niech nas zobaczą*⁴¹). Założenie, że z biegiem czasu do głosu dochodzić będą kolejne grupy z szeregu LGBTQIA+, jak zauważa za Lisą Duggan Rafał Majka, jest charakterystyczne dla rozdrobnienia i indywidualizacji ruchów społecznych w realiach neoliberalnych. Są one wyspecjalizowane w bardzo konkretnych „sektorach wykluczenia” – rzadko ze sobą współpracują, mało jest działań intersekcyjnych. Działania neoliberalnych grup aktywistycznych oscylują tylko wokół jednej osi opresji – seksualności⁴². Czynniki takie jak klasa, rasa czy płeć nie mają większego znaczenia, a równość rozumiana jest jako bycie taką, jak inni.

W *The Utopia of Europe's LGBTQ Visibility Campaigns* Leszkowicz i Kitliński uznają obrazy przedstawiające włoskie pary homoseksualne przy stole zastawionym tradycyjnymi daniami i produktami dla danego regionu za homonacjonalistyczne – „ugruntowane w lokalnych językach, zwyczajach, kulturach i kodach zachowań i komunikacji [...]; produkowane w celu porozumienia się z krajową publicznością konkretnego państwa, regionu czy miasta”⁴³. Wartości zawarte w tych przedstawieniach, w opozycji do złych wizerunków nacjonalistycznych, mają za pomocą konkretnego kodu wizualnego sprzyjać zmianom w danym narodowym i kulturowym kontekście. Ich celem ma być inkorporacja homoseksualności do tradycyjnego narodowego imaginarium.

Autorzy zdają się nie dostrzegać, że status „właściwego” obywatela jest nieodłączny od czynników takich jak klasa, rasa czy płeć. Jak zauważa Jasbir Puar: „Naród i jego związki z rasowymi i klasowymi hierarchiami stają się kluczowym aspektem rozbicia pomiędzy praworządą, możliwą do udomowienia queerowością, która naśladuje i odświeża liberalną podmiotowość, a queerowością niekontrolowaną, niemożliwą do odratowania”⁴⁴. O ile punktem odniesienia dla Puar jest polityka międzynarodowa, w szczególności dotycząca

konfliktów w obrębie Półwyspu Arabskiego i Stanów Zjednoczonych, o tyle warto przywołać ją szczególnie teraz, gdy nad gruzami w Strefie Gazy powiewa tęczowa flaga przyniesiona tam przez izraelskich okupantów. Opublikowanemu w internecie zdjęciu towarzyszy podpis: „IDF to jedyna armia na Bliskim Wschodzie, która broni wartości demokratycznych. To jedyna armia, która pozwala gejom na wolność bycia tym, kim są” (zaznaczam, że tekst Leszkowicza i Kitlińskiego w żadnym stopniu nie dotyczył konfliktu izraelsko-palestyńskiego).

Puar podkreśla, jak wytworzenie grupy normatywnych homoseksualnych mężczyzn oraz kobiet działa na korzyść utrzymania państwa narodowego, opartego na wartościach rodziny i braterstwa (męskich relacji homospołecznych), oraz wspiera rozwijanie się rynku w neoliberalnym kapitalizmie⁴⁵. Nowy model homoseksualnego związku monogamicznego wytwarza idealną grupę konsumencką jako tą, która posiada podwójny dochód, a jednocześnie, dzięki mniejszej liczbie dzieci i większej ilości czasu wolnego, może wykorzystać go na konsumpcję lub turystykę. Jednocześnie (pozorna) postawa otwartości i akceptacji nienormatywnych seksualności jest jednym z elementów świadczących o rzekomej obyczajowo-politycznej wyjątkowości Stanów Zjednoczonych, co legitymizuje ich „misje pokojowe” w krajach rzekomo mniej rozwiniętych i pozycję globalnej wyższości, ekspertów od demokracji, emancypacji i gospodarki wolnorynkowej⁴⁶. Szerzenie demokracji czy troska o prawa kobiet lub mniejszości seksualnych wykorzystywane są jako pretekst do wszczynania konfliktów, okupacji, ingerencji w struktury polityczne innych państw. Stawianie zatem USA czy Zachodu w ogóle jako wzoru nowoczesnej cywilizacji jest tylko utwierdzeniem ich dominującego statusu, zezwoleniem na kulturową kolonizację⁴⁷. W czasie transformacji były to wątki zupełnie nieobecne – w kwestii równouprawnienia Zachód był postrzegany jednoznacznie pozytywnie.

Ars Homo Erotica

W 2010 roku Warszawa jako pierwsze miasto w Europie Środkowo-Wschodniej była gospodarzem międzynarodowej parady równości: Euro-Pride. Jak pisze na swojej stronie internetowej European Pride Organisers Association – organizacja zrzeszająca osoby koordynujące coroczne Euro-Pride – zaszczyt organizowania obchodów w 2010 roku przypadł Warszawie ze względu na wygranie przez Tomasza Bączkowskiego i Fundację Równości procesu przeciwko Polsce przed Europejskim Trybunałem Praw Człowieka w Strasburgu⁴⁸. Sprawa dotyczyła zakazu organizacji Parady Równości w 2005 roku wydanego przez ówczesnego prezydenta Warszawy – Lecha Kaczyńskiego. W 2007 roku Trybunał orzekł, że zakaz naruszył paragrafy Europejskiej Konwencji Praw Człowieka, ustanawiając tym samym precedens, że prawo do uczestnictwa i organizacji tego rodzaju wydarzeń jest prawem człowieka.

Warto zaznaczyć, że zakazując Parady Równości w 2005 roku, prezydent miasta zezwolił jednocześnie na kilka innych zgromadzeń, idących pod hasłami: „Przeciwko jakimkolwiek pracom nad projektem ustawy o związkach partnerskich”, „Przeciwko propagowaniu związków partnerskich”, „Wychowanie w oparciu o wartości chrześcijańskie gwarancją zdrowego społecznie i moralnie społeczeństwa”, „Chrześcijaństwo respektujące prawa Boże, czyli prawa natury, to obywatele pierwszej kategorii”, „Przeciw tendencji do adopcji dzieci przez pary homoseksualne”⁴⁹. Kwestia praw mniejszości seksualnych stała się więc na początku lat 2000. istotnym elementem walki politycznej, szczególnie w kontekście dołączenia Polski do Unii Europejskiej.

Stosunek społeczny do osób nieheteronormatywnych funkcjonuje jako jeden ze wskaźników poziomu europeizacji/westernizacji danego kraju, tworząc globalne podziały na państwa wiodące i te zacofane, nie tylko ze względów ekonomicznych, ale także ze względu na poszanowanie „praw człowieka”⁵⁰. Z tego względu tak ważnym dla aktywistów w okresie tuż przed i po włączeniu Polski do UE było zaprezentowanie się jako

obywatele Europy; był to też impuls do wzmożenia działań nastawionych na widoczność homoseksualnej męskości.

Elementem programu Euro-Pride w 2010 roku była ogromna wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie poświęcona sztuce homoerotycznej – *Ars Homo Erotica*. Kuratorował ją Paweł Leszkowicz na zaproszenie ówczesnego dyrektora Muzeum – Piotra Piotrowskiego. We wstępie do katalogu wystawy dyrektor zaznacza, że „wystawa wpisuje się w projekt muzeum jako instytucji krytycznej, [...] stymulującej procesy rozwoju społecznego oraz kształtowania demokracji”⁵¹. Tym samym wystawa miała być głosem w europejskiej debacie dotyczącej praw osób nieheteronormatywnych, a także uwidaczniać problem wykluczenia prac ich dotyczących z historii sztuki. Podkreślając, że otwarcie wystawy związane jest z obchodami Euro-Pride, wspomina, że dzieje się to „po raz pierwszy w **dawnej Europie Wschodniej**”⁵². Jest to więc deklaracja odcięcia się od komunistycznej, wschodnio-europejskiej przeszłości i włączenia w nowoczesną narrację zachodnioeuropejską.

Jakie obrazy zostały wybrane jako reprezentujące ten nowy rozdział historii? Ekspozycja podzielona została na osiem części: *Tradycja klasyczna*, *Akt męski*, *Ikonaografia mitycznych par męskich*, *Święty Sebastian*, *Imaginarium lesbijskie*, *Transgender/Androgynia*, *Czas walki* i *Archiwum*. Wystawa stanowiła więc przegląd ponad dwóch tysięcy lat historii sztuki pod kątem homoerotyzmu. Leszkowicz traktuje ekspresję homoerotyczną jako uniwersalną i transhistoryczną. Jest ona nieodłącznym elementem historii kultury zachodniej cywilizacji⁵³. W tak szerokiej optyce nie trudno o uogólnienia i pominięcia.

Wystawę w znacznej mierze zdominowały przedstawienia mężczyzn. Reprezentacje innego rodzaju można było zobaczyć wyłącznie – z oczywistych względów – w części *Imaginarium lesbijskie* i *Transgender/Androgynia*. Różnorodność seksualnej nienormatywności, podobnie jak w przypadku wspomnianych wcześniej kampanii społecznych, sprowadzona została do jej najbardziej znormalizowanego aspektu – cis-męskiej homoseksualności. Obraz mniejszości, jaki wyłania się z tej ekspozycji, to przede wszystkim piękne, erotyczne, męskie ciała. Spora część obiektów, szczególnie pochodzących ze zbiorów Muzeum Narodowego – rzeźby antyczne czy malarstwo i rysunek dziewiętnastowieczny – nie są nawet przedstawieniami homoerotycznymi (w rozumieniu: wyrażającymi homoseksualne pożądanie). Są natomiast aktami męskimi zinterpretowanymi przez kuratora jako homoerotyczne.

Trudno nie zgodzić się z Bogusławem Deptułą, który stwierdził, że „Leszkowicz bohaterem wystawy uczynił... demokrację”⁵⁴, a nie osoby nieheteroseksualne. Zgodnie z przekonaniami autora *Nagiego mężczyzny*, to właśnie męskie ciało jest polem ścierania się poglądów. W tekście do katalogu przywołuje Winckelmanna jako tego, który połączył „grecki ideał indywidualnej i politycznej wolności połączony ze zmysłowym erotyzmem wyobrażeń idealnej męskości”⁵⁵. Celem wystawy było zatem wpisanie historii osób homoseksualnych w historię europejskiej demokracji. Kontekstem: udział polskich homoseksualnych mężczyzn w (ciągle) transformującej się ku demokracji i kapitalizmowi rzeczywistości społecznej.

Nie można jednak zaprzeczyć, że Leszkowicz odniósł pewien sukces w ramach propagowanych przez siebie polityk. Dyskurs mniejszościowy, zdecydowanie nieoczywisty jak na realia społeczne Polski w roku 2010, przeniesiony został ze środowiskowych marginesów do dużej, publicznej instytucji kultury, w dodatku narodowej. Nie posunęłabym się aż tak daleko, aby określać to wydarzenie mianem realizacji queerowej utopii⁵⁶. Jeżeli mówimy jednak o utopii reprezentacji w rozumieniu Pawła Leszkowicza, to może faktycznie została ona w pewnym sensie osiągnięta. Przynajmniej dla części homoseksualnych mężczyzn. Przynajmniej na chwilę.

Będzie normalnie?

Jak zaznacza Jasbir Puar, wytworzenie modelu wzorcowego queerowego obywatela nieuchronnie wytwarza jego przeciwieństwo⁵⁷. Neoliberalizm powstał w ramach i poprzez polityki kulturowe i tożsamościowe, „organizuje [on] życie materialne i polityczne ze względu na rasę, płeć i seksualność w tej samej mierze, co ze względu na klasę i narodowość czy etniczność i religię”⁵⁸. Nie jest możliwe rozdzielenie od siebie kwestii kulturowych od ekonomii, w której się one wydarzają.

Ciało i jego wizualność stały się w okresie transformacji ustrojowej polami obserwacji przemian kulturowych paradygmatów, wynikających ze zmiany sytuacji polityczno-gospodarczej. Z punktu widzenia liberalnej krytyki artystycznej afirmacyjna reprezentacja nienormatywnej seksualności w sztuce polskiej jest elementem niezbędnym dla włączenia jej do obiegu zachodniego. Reprezentacja ta jednak oparta była na wielu wykluczeniach, co poskutkowało wytworzeniem się nowego wzorca normatywnego – zamiast rzeczywistej przemiany struktury społecznej – a jedną z niewielu grup włączonych do tej normy stali się homoseksualni ciś-mężczyźni.

W konsekwencji obiekty artystyczne stały się w rękach osób badających przedmiotami służącymi do wytworzenia nowej narracji historycznej, odciętej od dziedzictwa komunizmu. Oderwane często od swoich źródłowych znaczeń i kontekstów, wciągnięto je w tryby maszyny teoretycznej budującej nowy obraz polskiej kultury jako części dyskursu zachodnioeuropejskiego.

Bibliografia

Ammaturo Francesca Romana, *The 'Pink Agenda': Questioning and Challenging European Homonationalist Sexual Citizenship*, w: „Sociology” nr 49(6), 2015, s. 1151-1166

Bodnar Adam, *Trybunał w Strasburgu o zakazie Parady Równości w 2005 roku*, w: „ngo.pl”, 4.05.2007, dostęp online: <https://publicystyka.ngo.pl/trybunal-w-strasburgu-o-zakazie-parady-rownosci-2005>

Dabbous Rayyan, *In Gaza, a photo of Israeli soldier raising a pride flag 'in the name of love' goes viral, 'pinkwashing' a war*, w: „The Conversation”, 26.11.2023, dostęp online: <https://theconversation.com/in-gaza-a-photo-of-israeli-soldier-raising-a-pride-flag-in-the-name-of-love-goes-viral-pinkwashing-a-war-218322>

De-Centering Western Sexualities, red. Kulpa Robert, Mizielińska Joanna, Ashgate, Surrey 2011

Duggan Lisa, *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and Attack on Democracy*, Beacon Press, Boston 2003

Deptuła Bogdan, *Ars Homo Erotica*, w: „Dwutygodnik” nr 34, 7/2010, dostęp online: <https://www.dwutygodnik.com/artikul/1324-ars-homo-erotica.html>

Filo” nr 9/10/1987

Gdula Maciej, *Odważ się być średnim!*, w: „Krytyka Polityczna”, 9.07.2017, dostęp online: <https://krytykapolityczna.pl/kraj/odwaz-sie-byc-srednim/>

Kowalczyk Izabela, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem (wywiady)*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002

Kowalczyk Izabela, *Odczarowanie „męskości” w sztuce krytycznej*, w: „Artmix” nr 5, 2003, dostęp online: <https://web.archive.org/web/20030415221445/http://free.art.pl/artmix/0303ik.html>

Leszkowicz Paweł, *Ars Homo Erotica*, CePed, Warszawa 2010

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

Leszkowicz Paweł, *Sztuka a płeć. Szkic o współczesnej sztuce polskiej*, w: „Magazyn Sztuki + Obieg” nr 22, 1999, dostęp online:

https://web.archive.org/web/20040609121111/http://www.magazynsztuki.pl/archiv_set/archiwumFrameset-5.htm

Leszkowicz Paweł, *Sztuka a seksualna przebudowa polskiej przestrzeni publicznej*. Igor Mitoraj i „Niech nas zobaczą”, „Obieg.pl”, 2005, dostęp online: <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5771>

Leszkowicz Paweł, Kitliński Tomasz, *The Utopia of Europe's LGBTQ Visibility Campains in the Politics of Everyday Life: The Utopic of Social Hope in the Images of Queer Spaces*, w: *A Critical Inquiry in Queer Utopias*, red. A. Jones, Palgrave Macmillan, Londyn 2013

Leszkowicz Paweł, *W stronę demokratycznej sfery publicznej. Motywy homoseksualne we współczesnej sztuce polskiej*, w: *Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2002

Majka Rafał, *W ślepych zaułku. Homonormatywność i neoliberalizacja życia społecznego*, w: *Nowe Studia Kulturowe*, red. J. Kochanowski, T. Wrzosek, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 171-188.

Mizielińska Joanna, *Idee pogubione w czasie – polityka LGBT vs teoria queer w Polsce i na Zachodzie*, w: „Przegląd Kulturoznawczy” nr 3 (13), 2012

Puar Jasbir K., *Queer Times, Queer Assemblages*, w: „Social Text”, vol. 23, nr 3-4 (84-85), 2005, s.122-139

Puar Jasbir K., *Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times*, Duke University Press, Londyn 2007

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

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

Taylor Steve, *Europride: Thirty Years of Progress*, dostęp online: <https://epoa.eu/europride/30-years/>

1. P. Leszkowicz, *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 27. ↵
2. Leszkowicz należy do pokolenia krytyków sztuki zaczynających swoją karierę w czasie największej popularności tzw. sztuki krytycznej, tendencji, która zdominowała dyskurs artystyczny we wczesnych latach 2000. Należał do grupy najbardziej aktywnych teoretyków tamtego okresu. Publikował artykuły i teksty do wystaw osób takich jak Alicja Żebrowska, Katarzyna Kozyra, Dorota Nieznalska czy Zbigniew Libera. Jednocześnie jego głównym obszarem badawczym był akt męski oraz sztuka homoerotyczna. Był pierwszą osobą, która zajęła się tą tematyką i zyskała tak dużą widoczność. ↵

3. R. Ammaturo, *The 'Pink Agenda': Questioning and Challenging European Homonationalist Sexual Citizenship*, w: „Sociology” 2015, nr 49(6), s. 1152. ↵
4. *De-Centering Western Sexualities*, Ashgate, red. J. Mizielińska, R. Kulpa, Surrey 2011, s. 16. ↵
5. Zob. M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2016. ↵
6. Jako przykłady działań świadczących o wtórności cezury roku 1989 można podać chociażby pismo „Biuletyn”, które Andrzej Selerowicz zaczął wydawać już w 1983 roku, gdański magazyn „Filo” ukazujący się od 1986, czy założenie w 1987 roku Warszawskiego Ruchu Homoseksualnego. ↵
7. Ł. Szulc, *Transnational Homosexuals in Communist Poland. Cross-boarder Flows in Gay and Lesbian Magazines*, Palgrave Macmillan, Londyn 2018, s. 61. ↵
8. Ł. Szulc, *Transnational Homosexuals*, op. cit., s. 5. ↵
9. Zob. E. Lajer-Burchard, *Warsaw Diary*, w: „Art in America” 1994, nr, s. 85–93. Artykuł ukazał się również w polskim tłumaczeniu w 1995 roku w „Magazyn Sztuki” 1995, nr 5 (1). ↵
10. P. Leszkowicz, *Sztuka a płeć. Szkic o współczesnej sztuce polskiej*, w: „Magazyn Sztuki + Obieg” 1999, nr 22, dostęp online:
https://web.archive.org/web/20040609121111/http://www.magazynsztuki.pl/archiv_set/archiwumFrameset-5.htm [11.09.2024] ↵
11. Ibidem. ↵
12. Ibidem. ↵
13. Ibidem. ↵
14. Ibidem. ↵
15. Ibidem. ↵
16. Leszkowicz bardzo często stawia praktyki artystyczne Krzysztofa Malca „na granicy pomiędzy sztuką kodu homoerotycznego a otwartej tożsamości homoseksualnej”. Realistyczny, estetyczny i (według badacza) erotyczny, a nawet „lubieżny” *Akt*, pokazywany w 1995 roku na wystawie *Ja i AIDS*, ma być jedną z pierwszych w Polsce reprezentacji dumy gejowskiej (*Nagi mężczyzna...*, op.cit., s. 269–321). Wspomniany *Akt* wykonany był w ramach zajęć ze studentami na akademii jako studium modelu. Metodą dydaktyczną Malca było rzeźbienie razem ze studentami tego samego obiektu, aby bezpośrednio demonstrować im odpowiednie metody i rozwiązania. Zawarta w rzeźbie homoerotyczna ekspresja jest więc interpretacją Leszkowicza, a nie świadomym działaniem artysty. ↵
17. P. Leszkowicz, *Nagi mężczyzna...*, op. cit., s. 28. ↵
18. Podobną sytuację możemy obserwować również współcześnie – wobec katastrofy klimatycznej, rosnących napięć politycznych oraz postępującej emancypacji kobiet i osób nienormatywnych płciowo, kryzysu tradycyjnego modelu rodziny, coraz więcej uwagi poświęcanej jest tzw. nowej męskości. ↵
19. I. Kowalczyk, *Odczarowanie „męskości” w sztuce krytycznej*, w: „Artmix” 2003, nr 5, dostęp online:
<https://web.archive.org/web/20030415221445/http://free.art.pl/artmix/0303ik.html> [31.05.2024]. ↵
20. Ibidem. ↵
21. P. Leszkowicz, *W stronę demokratycznej sfery publicznej*, op. cit., s. 115. ↵
22. Sztukę gejowską w interpretacji Leszkowicza definiuje „dominacj[a] aktu męskiego, erotyczne spojrzenie na męskie ciało i relacje intymne pomiędzy mężczyznami, narcystyczny autoportret oraz problematyk[a] społecz[na] związana z represją”. P. Leszkowicz, *Nagi mężczyzna*, op. cit., s. 269. ↵
23. P. Leszkowicz, *W stronę demokratycznej sfery publicznej. Motywy homoseksualne we współczesnej sztuce polskiej*, w: *Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2002, s. 132. *W stronę demokratycznej sfery publicznej...*, op. cit., s. 303. ↵

24. Ibidem, s. 132. ↵
25. M. Szcześniak, *Normy widzialności...*, op. cit., s. 28. ↵
26. Ibidem, s. 32. ↵
27. L. Duggan, *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and Attack on Democracy*, Beacon Press, Boston 2003, s. 50W. ↵
28. P. Leszkowicz, *Sztuka a płęć...*, op. cit. ↵
29. P. Leszkowicz, *Płęć we współczesnej sztuce polskiej. Eksplozja i regresja lat 90. XX wieku, 1996–2007*, mps. ↵
30. Warto zaznaczyć, że o homoseksualności w wymowie prac decyduje autor artykułu, a więc jest to kwestia interpretacji. W ten sam sposób wybierane były również obiekty na wystawę *Ars Homo Erotica* w Muzeum Narodowym w 2010 roku. Zob. P. Leszkowicz, *Ars Homo Erotica*, katalog wystawy, CePed, Warszawa 2010. ↵
31. T. Kitliński, P. Leszkowicz, *The Utopia of Europe's LGBTQ Visibility Campaigns in the Politics of Everyday Life: The Utopic of Social Hope in the Images of Queer Spaces*, w: *A Critical Inquiry in Queer Utopias*, red. A. Jones, Palgrave Macmillan, Londyn 2013, s. 185. ↵
32. Ibidem. ↵
33. P. Leszkowicz, *Sztuka a seksualna przebudowa polskiej przestrzeni publicznej. Igor Mitoraj i „Niech nas zobaczą”*, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5771> [dostęp: 24.05.2024]. ↵
34. P. Leszkowicz, T. Kitliński, *The Utopia of LGBTQ...*, op. cit., s. 196. ↵
35. Zob. H. Love, *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*, Harvard University Press, Cambridge, London 2007. ↵
36. Wydaje się, że w kontekście emancypacji środowiska osób nieheteronormatywnych w Polsce większy wpływ niż akcje widocznościowe na formowanie społeczności miały inicjatywy takie jak magazyn „Filo” czy „Furia Pierwsza”, zrzeszające wokół siebie osoby aktywistyczne, tworząc platformę do wymiany doświadczeń i nawiązywania sojuszy. O roli magazynów lesbijskich i gejowskich w międzynarodowej wymianie wiedzy pisał m.in. Łukasz Szulc, *Transnational Homosexuals...*, op. cit. ↵
37. Ibidem, s. 188. ↵
38. Ibidem, s. 180. ↵
39. Ibidem. ↵
40. Ibidem, s. 179. ↵
41. Za opisem akcji na stronie niechnaszobacza.queers.pl, <https://web.archive.org/web/20120508044635/http://niechnaszobacza.queers.pl/> [dostęp: 25.05.2024]. ↵
42. R. Majka, *W ślepych zaułku. Homonormatywność i neoliberalizacja życia społecznego*, w: *Nowe Studia Kulturowe*, red. J. Kochanowski, T. Wrzosek, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 171–188. ↵
43. P. Leszkowicz, T. Kitliński, *The Utopia...*, op. cit., s. 181. ↵
44. J. K. Puar, *Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times*, Duke University Press, Londyn 2007, s. 88. ↵
45. J. K. Puar, *Terrorist Assemblages...*, op. cit., s. 91. ↵
46. Ibidem, s. 92. ↵
47. O samokolonizacji w odniesieniu do aktywizmu grup nieheteronormatywnych w Polsce pisał Maciej Duda, *Historia lokalna versus samokolonizacja i (neo)liberalizm polityk emancypacyjnych*, w: „Czas Kultury” 2018, nr XXXIV, s. 13–19. ↵

48. S. Taylor, *Europride: Thirty Years of Progress*, <https://epoa.eu/europride/30-years/> [dostęp: 01.06.2024]. ↵
49. A. Bodnar, *Trybunał w Strasburgu o zakazie Parady Równości w 2005 roku*, <https://publicystyka.ngo.pl/trybunał-w-strasburgu-o-zakazie-parady-rownosci-2005> [dostęp: 01.06.2024]. ↵
50. Używam w tym przypadku cudzysłowu w celu podkreślenia fasadowości i niejasności tego pojęcia, jako odnoszącego się wybiórczo do osób, w zależności od ich urasowania, upłciowienia i układowienia, a także statusu prawnego (uchodźcy, bojownicy o wolność etc.). ↵
51. P. Piotrowski, *Ars Homo Erotica w Muzeum Narodowym w Warszawie*, w: P. Leszkowicz, *Ars Homo Erotica*, CePed, Warszawa 2010, s. 4. ↵
52. Ibidem, wytłuszczenie moje. ↵
53. P. Leszkowicz, *Ars Homo Erotica*, op. cit., s. 14. ↵
54. B. Deptuła, *Ars Homo Erotica*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/1324-ars-homo-erotica.html> [dostęp: 01.06.2024]. ↵
55. P. Leszkowicz, *Ars Homo Erotica*, op. cit., s. 10. ↵
56. P. Leszkowicz, T. Kitliński, *The Utopia...*, op. cit., s. 177. ↵
57. J. K. Puar, *Queer Times, Queer Assemblages*, w: „Social Text” 2005, vol. 23, nr 3–4 (84–85), s. 122. ↵
58. L. Duggan, *The Twilight of Equality...*, op.cit., s. 3. ↵

Zuzanna Andruszko

Ur. 2001, kuratorka i badaczka, absolwentka Wydziału Badań Artystycznych i Studiów Kuratorskich Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W działaniach badawczych oraz kuratorskich skupia się na praktykach feministycznych i queerowych, budowaniu solidarności między grupami mniejszościowymi oraz wspólnym wytwarzaniu wiedzy. W 2023 roku pod kierunkiem Jakuba Banasiaka obroniła dyplom

licencjacki pt. *Pożegnanie z Utopią. Praktyki artystyczne Krzysztofa Junga i Krzysztofa Malca jako praca wobec niedogodności*. Członkini kolektywu zwykła dziewczyna. Kuratorka wystawy *Horyzont* w Galerii -1 (Pałac Czapskich, 2022), współkuratorka wystaw: *Wyrzucone z gniazda* (Prześwit – Kolektywna Instytucja Kultury, 2024), *Nie miałyśmy szczęśliwej gwiazdy zapaliłyśmy własną. Herstorie warszawskie* (Muzeum Warszawy, 2022). Współpracowała przy realizacji wystaw *Niepokój przychodzi o zmierzchu* (2022) oraz *Drugiej wiosny nie będzie...* (2023) w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki.

ISSN 2956-4158