



Kateryna Aliinyk, „Jadalne/Niejadalne” (z serii „Medyczna i polityczna fantazja o Ługańsku”), 2022, akryl na płótnie, 140/212 cm. Dzięki uprzejmości artystki.

Tytuł

# Od utopijnej wyobraźni do krytyki infrastrukturalnej

## Mobilizacje wyobrażeń o przyszłości w pracach Alicji Rogalskiej, Milicy Rużičić, Ani Nowak i Kateryny Aliinyk

Autor

Karolina Majewska-Güde

Źródło

[MIEJSCE 11/2025](https://miejsce.asp.waw.pl/od-utopijnej-wyobrazni-do-krytyki-infrastrukturalnej/)

DOI

<https://doi.org/10.48285/ASPWAW29564158.MCE.2025.11.4>

Słowa kluczowe

krytyka infrastrukturalna, feminizm, etyka troski, probabilizm, spekulacja, multikryzys

URL

<https://miejsce.asp.waw.pl/od-utopijnej-wyobrazni-do-krytyki-infrastrukturalnej/>

Abstrakt

Tekst prezentuje analizę prac Alicji Rogalskiej, Milicy Rużičić, Ani Nowak i Kateryny Aliinyk sytuując je w kontekście dyskusji dotyczącej obecnego multikryzysu i związanego z nim kryzysu wyobraźni. Niemożność myślenia o przyszłości w wyniku trwającej katastrofy klimatycznej i trudność wyobrażenia sobie końca kapitalizmu – to główne tematy współczesnej debaty o przyszłości. Podstawową linią sporu w obszarze tej debaty jest pojęcie „możliwości” przeciwstawione pojęciu „prawdopodobieństwa”. Prace tych artystek odczytuję jako działania rozwijające narzędzia oporu wobec logiki probabilistycznej. Interpretuję je jako skrajne przykłady społecznej użyteczności sztuki – praktyki artystycznej,

którą można określić jako feministyczną krytykę infrastrukturalną, skoncentrowaną na przekształcaniu kondycji życia w kryzysie.

## Wprowadzenie

Dyskusja dotycząca projektowania przyszłości – czy też możliwości myślenia „po końcu” – toczy się dziś na wielu polach teoretycznych. Jedną z kluczowych linii sporu w jej obrębie jest przeciwstawienie pojęcia „możliwości” pojęciu „prawdopodobieństwa”, co odróżnia tę debatę od podobnych dyskusji toczonych w przeszłości. Dotyczy to również sztuki, która angażuje się w problem projektowania przyszłości, odbiegając nie tyle od rewolucyjnych wizji sprawiedliwości społecznej, ile od awangardowego rozumienia wyobraźni, stawianej w opozycji do konformizmu, apatii, konsumpcjonizmu oraz drobnomieszczańskiej hipokryzji. Wyobraźnia nie służy wyzwaniu jednostek z letargu ani uwalnianiu ich od „systemu”. Emancypacyjne strategie artystyczne, mobilizujące wyobrażenia o przyszłości, można rozumieć raczej jako działania rozwijające narzędzia oporu wobec logiki probabilistycznej.

W tej perspektywie przedstawię analizę prac czterech artystek: Alicji Rogalskiej, Milicy Rużičić, Ani Nowak i Kateryny Aliinyk. Ich twórczość jest zasadniczo różna, lecz wynika z podobnego, krytycznego spojrzenia na wieloaspektowy kryzys współczesności oraz związany z nim kryzys wyobraźni. Jednocześnie pozostaje zakorzeniona w feministycznej krytyce nauki, etyce troski oraz nowomaterialistycznej epistemologii. Alicja Rogalska w pracy *Wyśniona rewolucja* (2014) bada możliwości myślo-czucia utopijnego, aranżując zespołowe, otwarte na inicjatywę osób uczestniczących sytuacje-zadania. Pracująca w Belgradzie artystka i aktywistka Milica Rużičić, w pracy *Nadzeja=Dom*, zrealizowanej w 2024 roku na wystawę *Hope is a Discipline* w Belgradzie, „łączy najnowocześniejszą technologię i ludzi żyjących na marginesie techno-kapitalizmu”<sup>1</sup>. Ania Nowak, zajmująca się afektami i granicami ciał w działaniu, w pracy *Obleix Nutrix* performuje futurystyczną pracownicę opiekuńczą, prezentując mechanizmy wykluczenia wpisane w stechnicyzowane modele opieki i pracy afektywnej. Kateryna Aliinyk maluje naturokulturowe, podziemne roślinno-ludzkie kłącza, eksplorując przyszłość ukraińskiej ziemi po wojnie.

Twórczość tych artystek sytuuję w kontekście dyskusji nad możliwościami myślenia poza tym, co jest; jednocześnie rozumiem ją jako przejaw feministycznej krytyki infrastrukturalnej, ujawniającej materialne, ekonomiczne i technologiczne warunki wytwarzania przyszłości. Zaprezentuję jej emancypacyjny, mikropolityczny wymiar jako wyraz pracy nad niedoborem wyobraźni i nadziei oraz nad tworzeniem skutecznych narzędzi zmiany współczesnego dyskursu katastrofy.

## Etyka możliwości i logika prawdopodobieństwa

Kryzys klimatyczny i niemożność wyobrażenia sobie końca kapitalizmu – to główne tematy dzisiejszej interdyscyplinarnej debaty o przyszłości. Moment nasilenia tej refleksji nastąpił po kryzysie ekonomicznym w 2008 roku, natomiast pandemia COVID19 spowodowała przesuniecie się tej debaty w kierunku tematu kryzysu opieki i społecznej reprodukcji. We wprowadzeniu do książki *Beyond the World's End: Arts of Living at the Crossing* (2020), analizującej sztukę tworzącą reprezentacje „radykalnych możliwości jeszcze-nieistniejącego”<sup>2</sup>, T. J. Demos dosadnie opisał rozproszony multi-kryzys, wymieniając jego powiązane ze sobą aspekty:

Wkraczamy w fazę końcową – punkt końcowy demokracji, liberalizmu, kapitalizmu, chłodnej planety, antropocenu, świata, jaki znamy. Katastrofalne załamanie środowiska, globalna pandemia, neokolonialny ekstraktywizm, algorytmiczne zarządzanie, katastroficzny i rasowy kapitalizm, antymigracyjny populizm i niekończąca się wojna to niektóre z sił kształtujących tę koniunkturę<sup>3</sup>.

Ta złożona katastrofa jest kapitalizowana. Problem nie sprowadza się już wyłącznie do tego, że kapitalizm cechuje niestabilność rynku i zarządzanie kryzysem. Według Naomi Klein, która w wydanej w 2007 roku książce *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism* rekonstruuje proces tego, jak katastrofa staje się przedmiotem zysku, żyjemy obecnie w kapitalizmie katastrofy.

Związek między globalnym kapitalizmem a katastrofą jest jednak dużo bardziej złożony. Jak podkreśla amerykańska feministyczna antropolożka Elizabeth Povinelli, myślenie o katastrofie w przyszłości jest przywilejem tzw. Globalnej Północy. Povinelli wprowadziła termin „katastrofa ancestralna”, który opisuje katastrofę jako podstawowy modus doświadczania świata i relacji społecznych, bez możliwości wyodrębnienia spektakularnych wydarzeń. Innymi słowy, w wielu miejscach katastrofa wielokrotnie się wydarzyła, wiele światów się skończyło, a inne giną<sup>4</sup>. Bojana Kunst pisze natomiast o dwóch poziomach globalnego kryzysu: „kryzysie trwałości życia” oraz „kryzysie reprodukcji społecznej”<sup>5</sup>. Autorka twierdzi, że na Globalnym Południu mamy do czynienia z niemożnością życia i umierania w godny sposób, podczas gdy Globalną Północ cechuje kryzys opieki.

Przyczyną kryzysu cywilizacyjnego i coraz bardziej prawdopodobnego braku jutra jest system ekonomiczny oparty na wzroście, ekstraktywizm, przemoc i podporządkowanie planety i żyjących na niej istot logice zysku i indywidualizmu – „destrukcyjne i całkowicie niesprawiedliwe, przestarzałe sposoby organizowania egzystencji takie jak: petrokapitalizm, kolonializm, antropocentryzm, seksizm i biała supremacja”<sup>6</sup>. Powiązana z tymi zjawiskami etyka i wiedza wywodzą się z kolonialnych i imperialistycznych epistemologii.

Postawienie diagnozy i sformułowanie alternatywnej narracji dotyczącej współczesności nie

wydaje się najtrudniejsze. Prawdziwym wyzwaniem jest twórcza antycypacja przyszłości, która stanowiłaby alternatywę wobec wizji katastrofy. Wymaga to aktywnej pracy wyobraźni oraz emancypacyjnych, kolektywnych aspiracji. W eseju *The Future as a Cultural Fact* Arjun Appaduraj wyróżnił trzy obszary ludzkiej działalności jako te, które kształtują przyszłość: wyobraźnię, antycypację i aspirację<sup>7</sup>. Appaduraj interpretuje wyobraźnię jako część podstawowego mechanizmu reprodukcji społecznej. W tym kontekście autor pisze o etyce możliwości (*ethics of possibility*) jako przeciwstawnej etyce probabilistycznej (*ethics of probability*), czyli dominującej „etyce współczesnej, zfinansjalizowanej gospodarki”<sup>8</sup>.

Współczesna kultura algorytmiczna związana z techno-kapitalizmem opiera się na logice probabilistycznej. Sven Lütticken argumentuje, że zarządzanie algorytmiczne, oparte na tej logice i pozwalające przewidywać i sterować możliwymi przyszłymi scenariuszami, zmierza do takiego kształtowania historii potencjalnych, aby były one spójne z teraźniejszością<sup>9</sup>. Lütticken wskazuje, że „prawdziwą katastrofą jest pozorny brak opcji lub redukcja potencjalnych form i historii do ograniczonego zestawu abstrakcyjnych możliwości, które są następnie przekształcane w prawdopodobieństwa statystyczne”<sup>10</sup>. W tej sytuacji wyjściem może być „potencjalizm”. Jak konkluduje autor, szczególnie pilne jest odzyskanie, przemyślenie i ponowne wyobrażenie sobie samej kwestii potencjalności, to znaczy otwarcie się na *możliwości*. W kontekście algorytmicznej kultury prawdopodobieństwa wyobraźnia staje się zatem narzędziem oporu<sup>11</sup>.

## Mobilizacja wyobraźni

W jaki sposób uaktywnić *inne* myślenie, a więc myślenie nie tylko o tych możliwościach, które są prawdopodobne? Alicja Rogalska w pracy *Wyśniona rewolucja* poszukuje odpowiedzi na to pytanie, odnosząc się do społecznego dziedzictwa awangardy.



Alicja Rogalska, „Wyśniona rewolucja”, Teatr Nowy i Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, 2014–2015. Dzięki uprzejmości artystki.

*Wyśniona rewolucja* to eksperymentalny warsztat wyreżyserowany przez artystkę, w którym uczestniczyli lokalni łódzcy aktywiści. Zostali oni zahipnotyzowani przez profesjonalnego hipnotyzera scenicznego Jurija Mokriszczewa, aby wspólnie formułować możliwe scenariusze dla

społeczeństwa przyszłości. Artystka opisuje cele i strategie wykorzystane w tej realizacji oraz odnosi się do krytycznej diagnozy współczesności w następujący sposób:

Hipnoza została użyta jako narzędzie medytacyjne do zwiększenia koncentracji i ułatwienia kreatywności, ale także do usuwania wyuczonych barier myślowych. Dla osób niepodatnych na hipnozę była to również szansa na podzielenie się swoimi szalonymi wizjami przyszłości w bezpiecznej przestrzeni otwartej na eksperymenty myślowe i sprzeczności. Projekt był próbą wyjścia poza formy podmiotowości stworzone przez ideologiczną hegemonię globalnego neoliberalnego kapitalizmu, które determinują racjonalne myślenie i afektywność oraz ograniczają horyzonty wyobraźni<sup>12</sup>.

Działanie Rogalskiej było częścią szerszego projektu, którego celem było historyzowanie awangardy i socrealizmu. Artystka nie odwoływała się jednak do formalnych aspektów awangardy czy socrealizmu, lecz do wspólnej im wiary w możliwość współkształtowania jutra poprzez sztukę, a tym samym przekonania o społecznej użyteczności sztuki. W wywiadach przeprowadzonych na przestrzeni ostatnich lat artystka podkreśla, iż dąży do odzyskiwania rewolucyjnego potencjału metodologii takich jak oparty na improwizacji „teatr uciśnionych” (*Theatre of the Oppressed*) czy pedagogika uciśnionych sformułowana przez Paulo Freire<sup>13</sup>. To narzędzia stworzone po to, aby wspierać i wzmacniać grupy zmarginalizowane, jednak dzisiaj często wykorzystuje się je do zwiększenia produktywności i planowania nowatorskich rozwiązań we współczesnych korporacjach. Rogalska odwołuje się do potencjału improwizacji jako strategii pozwalającej wyjść poza schematy myślowe czy oczekiwania społeczne, opierającej się na działaniu intuicyjnym i spontanicznym. Artystka sytuuje się nie tyle jako aktywistka na rzecz sprawiedliwej przyszłości, ile jako osoba wspierająca aktywistki – proponująca sztukę sojuszniczą. Wizje przyszłości nie są celem samym w sobie, ale raczej środkiem do celu, którym jest pobudzenie myślenia o możliwych zmianach na szerszą niż doraźna skalę.

Podobna instrumentalizacja wyobrażeń przyszłości ma miejsce w pracy *Hope=Home* Milicy Ružičić, która w odpowiedzi na zaproszenie do wystawy *Hope is a Discipline*, stanowiącej część 60. *October Salon* w Belgradzie w 2024 roku, zaproponowała sojusz z osobami w kryzysie bezdomności. Artystka zaprosiła czworo uczestników do podzielenia się swoimi wizjami przyszłości, przeznaczając budżet na realizację serii fotografii dokumentujących tę współpracę. Na podstawie werbalnych opisów osób uczestniczących stworzyła wizualizacje przy użyciu technologii AI. Wizje przyszłości osób w kryzysie bezdomności mają podobny status do wizji zahipnotyzowanych uczestników warsztatów Rogalskiej – częściowo są od nich niezależne. Mogą być interpretowane jako kolektywne obrazy przyszłości, mające źródło w ponadindywidualnych i nie zawsze uświadomionych pragnieniach, czy jako projekcje nowych wspólnot i relacji,

wynikające ze zmarginalizowanego doświadczenia.



Milica Ružičić, „Nadzeja=Dom”, 2024, w ramach 60th October Salon „Hope is a Discipline”, Belgrade, 2024, photo Siniša Dugonjić. Dzięki uprzejmości artystki.

Ružičić pracowała z grupą osób w kryzysie bezdomności i – w przeciwieństwie do Rogalskiej – dążyła do wytworzenia użytecznych dla tej grupy narzędzi. Wykorzystała zatem wizualizacje do realizacji komercyjnych produktów, takich jak puzzle i pocztówki. Osoby uczestniczące otrzymały zestaw produktów do sprzedaży. Ten prosty model działania, przechwytyjący narzędzia handlowe, wsparł bezpośrednio osoby wykluczone ekonomicznie. Sprzedając wytworzone na podstawie osobistych marzeń o lepszym życiu obiekty, osoby te faktycznie poprawiały swoją bieżącą sytuację, jednocześnie uzyskując większą sprawczość. W ten sposób artystka skonfrontowała ze sobą dwa wymiary przyszłości: przyszłość, która następuje, i ta, która istnieje potencjalnie, jako fantazmat. W tej pierwszej, przekształconej dzięki współpracy z artystką, osoby uczestniczące mogły odczuć bezpośrednią poprawę swojego losu.

Dla większości zwykłych ludzi – pisze Appaduraj – a na pewno dla tych, którzy żyją w warunkach ubóstwa, wykluczenia, przesiedleń, przemocy i represji – przyszłość często przedstawia się jako luksus, koszmar, wątpliwość lub zanikająca możliwość. [...] W konsekwencji nadzieja jest często zagrożona przez strach i gniew”<sup>14</sup>. Nadzieja pojawia się w tytule pracy Ružičić i jest konceptem, wokół którego zorganizowana została cała wystawa. Aby skonceptualizować pojęcie nadziei, kuratorki *Hope is a Discipline* – Lina Džuverović, Emilia Epštajn i Ana Knežević – odwołały się zarówno do współczesnej myśli dekolonialnej i aktywizmu (m.in. Mariame Kaba), jak i do jugosłowiańskiej antykolonialnej polityki solidarności. We wprowadzeniu do wystawy kuratorki piszą: „Nadzieja to nie tylko uczucie. Nadzieja to działanie zakorzenione w przekonaniu, że zawsze istnieje potencjał transformacji i zmiany. [...] Zespół kuratorski współpracuje z artystami, organizacjami i oddolnymi inicjatywami z i spoza sfery kultury, aby zaproponować sztukę jako tkankę łączną w promowaniu solidarności i wzajemnego wsparcia”<sup>15</sup>.

Kuratorki sytuują sztukę jako praktykę społeczną służącą nie tyle projektowaniu przyszłości, ile zaspokajaniu bieżących potrzeb osób zmarginalizowanych i wykluczonych. Realizacja Ružičić

interpretuje temat nadziei jako akcji – działania na przekór istniejącym niemożliwościom i wbrew prawdopodobieństwu porażki.

## Feministyczna krytyka infrastrukturalna

Praca Rużičić jest interwencją polegającą na wytworzeniu potencjalnie funkcjonalnej, tymczasowej infrastruktury ekonomicznej w oparciu o instytucję artystyczną. Zasadniczym gestem Rużičić było przeznaczenie dostępnych zasobów – finansowych i osobistych – na tworzenie nowych możliwości życia dla osób uczestniczących w projekcie. Działanie to opierało się na budowaniu interpersonalnych relacji i było otwarte na ewentualne wydarzenia. Realizacji tej nie można scharakteryzować jako krytyki instytucjonalnej, która ma na celu przekształcanie materialnej bazy sztuki w auto-refleksyjny obiekt estetycznej reprezentacji<sup>16</sup>. To raczej krytyka infrastrukturalna, a więc taka, która instrumentalizuje instytucje sztuki. Również w przypadku *Wyśnionej rewolucji* Alicji Rogalskiej miała miejsce instrumentalizacja, choć na innym poziomie – artystka pracowała nad rozwijaniem praktycznych narzędzi przydatnych aktywistom i aktywistkom uczestniczącym w projekcie. Były to osoby, które zajmują się tematami społecznej zmiany poprzez pracę zawodową i społeczną.

Marina Vishmidt argumentowała, że zasadnicza różnica pomiędzy krytyką infrastrukturalną a instytucjonalną polega właśnie na tym, że w tej pierwszej zarówno instytucje, jak i infrastruktura są wykorzystywane przede wszystkim instrumentalnie („użycie oportunistyczne”), jako środek do osiągnięcia pozaartystycznego celu<sup>17</sup>. Rużičić i Rogalska wykorzystały instytucję artystyczną, aby bezpośrednio wesprzeć osoby wykluczone z techno-kapitalizmu oraz osoby aktywistyczne, tworząc funkcjonalną infrastrukturę wsparcia, której działanie wykracza poza czas trwania wystawy.

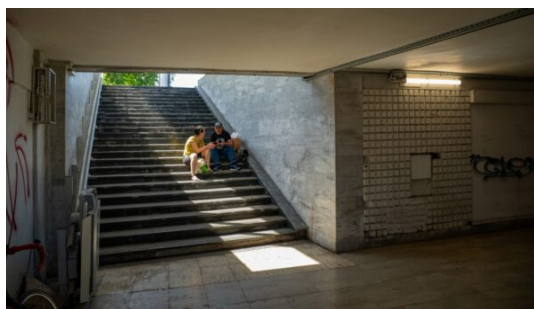
Rużičić, choć krytycznie odnosi się do kapitalizmu, z którego konsekwencjami mierzą się uczestnicy projektu, nie jest w swojej postawie dogmatyczna – wykorzystuje narzędzia takie jak nauka przedsiębiorczości czy tworzenie mikro-biznesplanu, by wspierać samodzielność i sprawczość uczestników. Rogalska z kolei nie upiera się przy utopijnej wizji społeczeństwa przyszłości, lecz stara się wzmocnić aktywistów i aktywistki, którzy na co dzień indywidualnie mierzą się z dysfunkcyjnym systemem opieki. Jak twierdzi Keller Esterling: „Aktywistka, która działa wyłącznie w rejestrze ideologicznym i musi wygrać walkę wyłącznie na własnych warunkach – nawet jeśli powoduje to opóźnienia, które przedłużają czyjeś cierpienie – może być postępową ideologicznie, ale z natury [jest] konserwatywna”<sup>18</sup>. Krytyka infrastrukturalna nie rozgrywa się zatem w obszarze walki ideologicznej, ale w obszarze bieżących rozwiązań.

W oparciu o terminologię wypracowaną przez Esterling działania Rużičić i Rogalskiej

interpretować można jako bezpośrednie działanie dyspozycyjne (*direct dispositional action*). Według teoretyczki dyspozycja oznacza – w obszarze infrastruktury – często niewypowiedzianą wiedzę związaną raczej z „wiedzą jak” niż „wiedzą o czymś”<sup>19</sup>. Realizując działania artystyczne inspirowane wizualizacjami wyobrażeń o przyszłości, artystki odwołują się do zasobów i możliwości wpisanych w infrastrukturę sztuki. Zamiast krytyki neoliberalnego systemu czy też krytyki uwikłań instytucji sztuki w jego reprodukcję, zaproponowały transfer zasobów i środków z pola sztuki tam, gdzie ich brakowało. Istotnym założeniem obu działań było to, by zdobyte w trakcie wystaw umiejętności znalazły kontynuację i zastosowanie także po ich zakończeniu.

## Przyszłość opieki

Ružičić dążyła także do tego, aby pomagając osobom w kryzysie bezdomności uniknąć instrumentalizacji doświadczenia wykluczonych i budowania wartości pracy artystycznej w oparciu o pasożytność na wykluczeniu (*parasite value*)<sup>20</sup>. Artystka wykonała indywidualnie pracę opiekuńczą niedostępną systemowo dla tej grupy osób. *Hope = Home* nie jest więc sztuką partycypacyjną, ale raczej solidarną odpowiedzią na to, co Bojana Kunst nazwała „kryzysem opieki”. Kunst zadaje pytanie: „Na jakiej podstawie jesteśmy solidarne z innymi? Czy jesteśmy wyczerpane w ten sam sposób?”<sup>21</sup>. Etyka troski, która organizuje realizację Ružičić powiązana jest z ideą feministycznej etyki infrastrukturalnej – opartej na wartościach takich jak wrażliwość (*vulnerability*), współzależność (*interdependence*), umiejętność reagowania/odpowiedzialność (*respons-ability*)<sup>22</sup>. Artystka działa jak pracownica społeczna, co uwidocznione zostało w dokumentacji wystawy. Na zdjęciach widzimy ją w relacjach z osobami uczestniczącymi, prowadzącą rozmowy, oferującą wsparcie. Realizacja Ružičić odsłania i wizualizuje niewidzialną i sfeminizowaną pracę opiekuńczą – będącą formą pracy reprodukcyjnej, która stanowi spoiwo każdej społeczności.



Milica Ružičić, „Nadzeja=Dom”, 2024, w ramach 60th October Salon „Hope is a Discipline”, Belgrade, 2024, photo Siniša Dugonjić. Dzięki uprzejmości artystki.

Feministyczne teoretyczki i aktywistki od lat 70. domagały się uznania prac opiekuńczych, m.in. w kampanii *International Wages for Housework Campaign* zainicjowanej w 1972 roku.

W socjalistycznej Europie badania nad tzw. podwójnym obciążeniem związanym z aktywizacją zawodową kobiet pojawiają się na początku lat 60. W Polsce pionierką badań nad zagadnieniem niewidzialnej pracy kobiet była Magdalena Sokołowska, która w 1963 roku opublikowała artykuł *Nieznane środowisko pracy: gospodarstwo domowe*<sup>23</sup>, a jej książka dotycząca pracy kobiet przetłumaczona została w Niemczech Zachodnich w 1973 roku pod znamienym tytułem *Emancypacja kobiet w socjalizmie*. Temat ten ujmowany jest także w perspektywie dekolonialnej, związanej z globalnym podziałem pracy reprodukcyjnej. Pytanie o to, kto sprząta świat, wybrzmiewa w dekolonialnym manifeście Françoise Vergès, stanowiącym oskarżenie wobec tzw. feminizmu rozwojowego, uwikłanego w imperialny projekt Zachodu<sup>24</sup>. W analogicznym kontekście postrzegać należy też przepisanie historii kapitalizmu przez feministyczne badaczki, takie jak Sylvia Federici<sup>25</sup>.

Kwestią dotychczas pomijaną pozostaje nie tyle analiza genealogii, historii czy globalnej współczesności pracy reprodukcyjnej, ile refleksja nad jej przyszłością i możliwymi kierunkami przemian. Rozwój techno-kapitalizmu spiętrza bioetyczne dylematy i ekonomiczne bariery związane z utrzymywaniem życia. Generuje nierówności i zagrożenia związane z utowarowieniem wiedzy medycznej, automatyzacją i cyfryzacją opieki, a także z różnicami w dostępie i jakości opieki. Kwestie te podejmuje Ania Nowak w performansie *Obelix Nutrix* (2024), rozważającym technologiczną i cyfrową przyszłość pracy opiekuńczej i publicznej opieki zdrowotnej. Artystka wielokrotnie odnosiła się do spekulacji na temat inkluzywnej przyszłości. W kolektywnym performansie *Języki przyszłości*, nawiązującym do mitu wieży Babel, pytała o możliwe przyszłe formy ucieleśnionej komunikacji, opartej na bliskości i intymności dotyku. Tematem pracy *Obelix Nutrix* jest technologiczna transformacja infrastruktury opieki:

*Obelix Nutrix* to spekulacja na temat tego, jak istota opieki może się zmienić, gdy zawody takie jak pielęgniarstwo przechodzą do sfery cyfrowej [...]. Performance łączy ze sobą narracje i treści historyczne i futurystyczne, aby zbadać ewoluującą rolę pielęgniarki w opiece zdrowotnej: Ania Nowak zestawia dziedzictwo Florence Nightingale, działaczki społecznej i twórczyni nowoczesnego pielęgniarstwa z komunikatami opiekuńczymi wygenerowanymi przez AI<sup>26</sup>.

Nowak, występując w dragu pielęgniarki, wypowiada teksty historyczne, ale i te wygenerowane technologicznie, aktywując widzów i zapraszając ich do opiekuńczych interakcji. Jednocześnie wprowadza publiczność w stan niepewności. W trakcie performansu artystka zwraca się do uczestników z prośbą o tabletki przeciwbólowe, które przyjmuje na oczach publiczności. W dalszej części skupia się na automatycznym i wyalienowanym komunikowaniu sprzecznych ze sobą treści dotyczących opieki zdrowotnej.



Ania Nowak, „Obelix Nutrix”, wystawa „Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2024. Dzięki uprzejmości artystki.

Franco „Bifo” Berardi zdefiniował automatyzację świadomości jako przyczynę depotencjalizacji władzy społecznej. Autor pisze o automatyzacji języka, pragnień i potrzeb, wobec czego naszym celem musi być utrzymanie świadomości. Współczesną kondycję nazywa neurototalitaryzmem. Performans Ani Nowak, krytycznie odnosząc się do potencjalnego zaniku empatii w praktyce opiekuńczej generowanej przez algorytmy, lokalizuje kolejny obszar neurototalitaryzmu. Artystka nie moralizuje, zadaje raczej trafne pytania dotyczące komunikacji naszych potrzeb, sposobów ich kształtowania i zaspokajania, a także ambiwalencji wpisanej w funkcje opiekuńcze – możliwości kontroli i zagrożeń płynących z futurystycznej biopolityki. Jaki pisze Mirella Baciak, *Obelix Nutrix* stawia pytanie o to, jak będziemy się o siebie troszczyć w metawersum<sup>27</sup>. Ania Nowak spekuluje na temat przyszłej opieki, otwierając jednocześnie pole do antycypacyjnej krytyki. Artystka proponuje dystopijną wizję przyszłości, wymykającą się jednak etyce prawdopodobieństwa. Wskazuje na możliwe konsekwencje wynikające z technologicznej akceleracji – w tym na transformacje opieki zdrowotnej oraz na *stawanie-się-z* technologią AI nowego człowieka.

## Nowe możliwe woświaty

Figuracja *stawania-się-z*, służąca prezentacji nowomaterialistycznej ontologii powiązań, wywarła silny wpływ na praktyki współczesnych artystek zajmujących się wizją budowania alternatywnych, utopijnych światów. Ontologia oparta na relacyjności i współzależności została sproblematyzowana w relacji do wynikającej z niej etyki. Maria Puig de la Bellacasa, w książce *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds* (2017), dostarcza istotnych narzędzi konceptualnych w tym zakresie. Bellacasa zauważa, że choć rozważanie ludzkich ciał jako części globalnego obiegu czy sieci pożywienia oraz włączanie nie-ludzi w proces wymiany poszerza nasze rozumienie relacji, nie zmienia to faktu, że jako ludzie jesteśmy w tej sieci usytuowani asymetrycznie – zajmujemy w niej pozycję dominującą. Autorka pyta więc nie tyle o prawa, ile o obowiązki, które wynikają z takiego – ludzkiego – usytuowania. Bellacasa proponuje wynikającą z posthumanistycznej perspektywy etykę troski – nienormatywną i niemoralistyczną. Pisze o immanentnym zobowiązaniu wobec warunków istnienia. Opieka/troska rozumiana jest przez autorkę jako działanie podtrzymujące życie. Stawką jest tu troskliwa wiedza: „poświęcona

myśleniu ze marginalizowanych doświadczeń”, która może „pomóc w kultywowaniu alternatywnych epistemologii, zacierających dominujące dualizmy”<sup>28</sup>.

W tej perspektywie można odczytywać wizję przyszłości generowane w realizacji *NOVA. Future Thoughts on Surviving Together – Live Action Role Play* Alicji Rogalskiej, Any de Almeida i Vanji Smiljanić (2020). Projekt pierwotnie skierowany był do aktywistek feministycznych i queerowych, a następnie został powtórzony m.in. z pracowniczkami kultury – każda z realizacji zyskała przy tym własną specyfikę. Punktem wyjścia do tej pracy były rozmowy z osobami aktywistycznymi oraz badania nad konfliktami i ich rozwiązywaniem w kolektywach aktywistycznych.

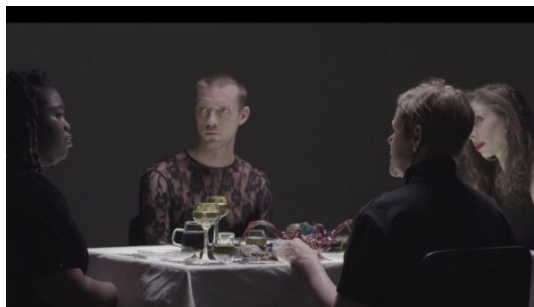


Alicja Rogalska (z Aną de Almeida i Vanją Smiljanić), „NOVA LARP (Live Action Role Play)”, Kunsthalle Wien, wystawa „Cybernetics of the Poor”, 2020. Dzięki uprzejmości artystki.

Kilkugodzinna gra, udokumentowana w kilkuminutowym zapisie wideo, polega na wspólnym budowaniu świata – wymyślaniu postaci, tworzeniu społeczności oraz reagowaniu na pytania i hipotetyczne sytuacje konfliktowe zaproponowane przez autorki. Podobnie jak w teatrze eksperymentalnym czy w praktykach LARP (Live Action Role Playing), struktura działania pozostaje otwarta, a uczestniczki, niczym współzawodniczki, krok po kroku współtworzą narrację. NOVA reprezentuje wizję świata feministycznego, w którym zasadą organizacyjną są różnorodność, równość i współistnienie: „W przyszłości nierówność płci została usunięta. NOVA to mnogość nowo narodzonych, radykalnie włączających, samodzielnie zarządzanych społeczności, heterogenicznych pod względem form uwspólnienia i organizacji społecznej. NOVA ślubuje, że nigdy więcej nie dopuści do powstania ucisku w jakiegokolwiek formie”<sup>29</sup>.

NOVA nie polega jednak na wprowadzeniu tych zasad w życie, ale na zaproponowaniu sytuacji, w której uczestniczki za każdym razem aktywnie dążą do wykreowania nowej rzeczywistości, co niesie ze sobą konflikty i niepowodzenia. Są to więc ćwiczenia z wyobraźni i pracy kolektywnej, z wizualizacji i negocjowania. Rozmowy, działanie i wspólne przekształcanie materialnej przestrzeni to trening wcielania i materializacji wyobrażeń o tym, jak może wyglądać i funkcjonować różnorodna i równościowa koegzystencja. Jest to jednocześnie pragmatyczna dyskusja o równościowej praktyce współpracy.

Praca wyobraźni i spekulatywne myślenie zostały uruchomione również w realizacji Rogalskiej *Uczta* (2022). Film prezentuje rytuał upamiętniający koniec uzależnienia ludzkości od paliw kopalnych. Artystka odwołuje się do reinterpretacji *Kapitału* Karola Marksa, opartej na pojęciu rysy metabolicznej. Teoria rysy metabolicznej, centralna dla zielonego marksizmu, zakłada, że Marks pisał nie tylko o wycisku pracy najemnej jako podstawie akumulacji kapitału, ale także o wycisku przyrody. Ujęcie to odnosi się do kryzysu ekologicznego wynikającego z kapitalistycznego sposobu produkcji, który – jak twierdzi socjolog John Bellamy Foster – został opisany przez Marksa i „pojawia się w kluczowej definicji pracy jako wymiany materii z przyrodą”<sup>30</sup>.



Alicja Rogalska, „Uczta”, zrealizowano na zamówienie Art Exchange, The Faculty of Social Sciences at Essex University and Focal Point Gallery, 2022. Dzięki uprzejmości artystki.

Metaboliczna *Uczta* Rogalskiej odbywa się w postkapitalistycznej przyszłości – gdy rysa metaboliczna została zażegnana, ludzkość odcięła się od brudnej energii, a katastrofa klimatyczna została opanowana. Ludzie i gatunki im towarzyszące zbierają, a następnie dystrybuują nadwyżki energii wytwarzane przez ich własny metabolizm. Goście kolacji spożywają paliwa kopalne, takie jak węgiel, ropa naftowa, olej napędowy, lit i uran – substancje, które kiedyś wykorzystywane były do produkcji energii. Ucztę rozpoczyna przemowa gospodyni, a dynamika rozmowy opiera się na wznoszonych przez kolejne osoby toastach, omawiających cztery strategie oporu zastosowane przez społeczeństwo przyszłości: żałobę, aktywizm, redystrybucję i dekolonizację. Artystka daje osobom uczestniczącym zadanie, aby improwizowały i wyjaśniły, w jaki sposób strategie te doprowadziły do osiągnięcia utopii metabolicznej. Celem jest nie tyle propozycja wiarygodnej alternatywy, ile – znowu – praca nad i z wyobraźnią. Etyce prawdopodobieństwa – modelu „więcej tego samego co jest” – Rogalska przeciwstawia etykę niemożliwych potencjalności, o której pisze Sven Lütticken.

Estetyka *Uczty* jest bardzo wysmakowana, potrawy i napoje zostały stworzone z niezwykłą starannością, ewokując dekadencją i sensualną atmosferę wzmocnią przez bliskie kadrowanie postaci (sugerujące intymność). Estetyka manierystycznej wykwinności rezonuje także w twórczości malarskiej Kateryny Aliinyk, która – podobnie jak Rogalska w *Uczcie* – rozważa

przyszłość w perspektywie połączeń pomiędzy środowiskiem i polityką oraz działaniami ludzkimi i pozaludzkimi – w tym przypadku zmaterializowanymi w glebie. Pochodząca z Luhanska artystka maluje obrazy i pisze o rosyjskiej inwazji na wiejski Donbas w Ukrainie od 2014 roku.



Alicja Rogalska, „Uczta”, zrealizowano na zamówienie Art Exchange, The Faculty of Social Sciences at Essex University and Focal Point Gallery, 2022. Dzięki uprzejmości artystki.

Malarstwo Kateryny Aliinyk łączy polityczną aktualność z refleksją nad obecną epoką geologiczną, wpisując się w ramy tego, co można określić jako sztukę chthulucenską. Jej przedmiotem jest gleba jako mieszanina więcej-niż-ludzka, a zrazem pierwsza naturo-kultura. Donna Haraway oferuje termin *Chthulucene* jako alternatywę dla antropocenu. Ten neologizm, połączenie greckich rdzeni (*khthôn* i *kainos*), które według autorki dookreślają obecną epokę Ziemi, oferuje inną narrację. W przeciwieństwie do antropocenu i kapitalocenu chthulucen „składa się z historii kontynuacji i międzygatunkowych praktyk stawania się w niepewnych czasach”<sup>31</sup>.



Kateryna Aliinyk, „Jadalne/Niejadalne” (z serii „Medyczna i polityczna fantazja o Ługańsku”), 2022, akryl na płótnie, 140/212 cm. Dzięki uprzejmości artystki.

Artystka przygląda się transformacji gleby, pytając: „Co dzieje się z ziemią, gdy ludzie ją opuszczają i już się nią nie zajmują? W jaki sposób szkodliwe skutki wojny mieszają się z glebą? Jakiego rodzaju odnowę możemy sobie wyobrazić po takim zniszczeniu?”<sup>32</sup>. W swoich wypowiedziach i obrazach podkreśla uwikłanie wojny w poza-ludzką historię: „Na terenach rolniczych miny lądowe, odłamki rakiet i szczątki ludzkie istnieją obok upraw. Ta mieszanka

przypomina nam, że każde pole bitwy jest po prostu polem”<sup>33</sup>.

Obrazy Kateryny Aliinyk pozwalają zobaczyć to, czego nie widzimy, gdy chodzimy po ziemi, a co już istnieje jako materialna zapowiedź przyszłości. Tym czymś są konsekwencje, z którymi musi zmierzyć się powojenna Ukraina, ale także cała planeta. Ta orientacja wynika ze specyfiki, jakiej w czasach wojennej katastrofy nabiera pojęcie przyszłości. „Podczas wojny – pisze kuratorka Milena Khomchenko – przyszłość jest krucha i może zostać zmieniona w ciągu kilku sekund przez konsekwencje działań na polu bitwy”<sup>34</sup>. W związku z tym refleksję nad przyszłością prowadzoną przez ukraińskie artystki i artystów należy czytać jako formę oporu<sup>35</sup>. Khomchenko postuluje odejście od linearnej koncepcji czasu, nie odwołując się jednak do afirmatywnego pojęcia odnowy, związanego z cyklicznością przyrody, lecz wprowadzając pojęcie przeznaczenia, rozumianego nowomaterialistycznie jako „nieskończona struktura, której komórki obumierają, aby umożliwić regenerację nowym”<sup>36</sup>. To wizja jedności życia i śmierci, wymiany i dynamiki, która rozszerza perspektywę wspólnej przyszłości, pozwalając też wyrazić międzygatunkową solidarność w obliczu wojny. Prace Aliinyk i Rogalskiej wskazują na możliwość włączającej przyszłości i wspólnego przeznaczenia, jednocześnie podkreślając asymetryczne umiejscowienie człowieka w sieci życia oraz wynikającą stąd odpowiedzialność za jego podtrzymywanie.

## Zakończenie

Artyści i artystki często odwołują się dzisiaj do spekulacji na temat przyszłości – do wizji post-apokalipsy czy propozycji życia po końcu. T. J. Demos określa cel takiej praktyki jako wytwarzanie „przyszłości, w której nadzieja łączy spekulatywną wyobraźnię z materialną praktyką życia inaczej, zdolną przenieść nas poza koniec świata”<sup>37</sup>. Postulowanie i marzenie o innej przyszłości jest zawsze projektem politycznym, obejmującym zarówno kształtowanie postaw, wartości i narzędzi zmiany, jak konkretnych, kolektywnych działań.

Analizowane prace generują ikonografie przyszłości, wychodząc przy tym poza tradycyjne rozumienie społecznej użyteczności sztuki. Stawką jest tu przekształcanie kondycji życia w kryzysie. Jest to praktyka artystyczna, która wyłania się z etyki opartej na triadzie wrażliwość, wzajemność i odpowiedzialność, o której Elke Krasny pisze jako o warunkującej krytykę infrastrukturalną. Artystki, które podejmują takie działania, oprócz dostarczania krytycznej troski i transformującej wiedzy – zajmują się nazywaniem i przepracowywaniem społecznych antagonizmów wpisanych w rzeczywistość techno-kapitalizmu. Ich prace posiadają dwojaką relację z przyszłością. Z jednej strony wytwarzają jej wizje; z drugiej – określa je performatywna relacja do przyszłości, uwzględniająca jej potencjalność. Potencjał ten jest aktywowany poprzez szkolenie w wyobraźni i współpracy aktywistek; poprzez „inwestowanie” w osoby wykluczone z techno-kapitalizmu; czy poprzez krytyczne prezentowanie stawania-się-ze-światem. Sztuka jest

*stosowana* do wypracowania kognitywnych lub ekonomicznych narzędzi zmiany. We wszystkich wspomnianych pracach wyobraźnia przeciwstawiona została prawdopodobieństwu, a dyskurs możliwości – dyskursowi katastrofy.

## Bibliografia

Arjun Appaduraj, *The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition*, Verso Books, London and New York 2013.

Bojana Kunst, *Das Leben der Kunst. Transversale Linien der Sorge*, [transversal texts](#), Vienna 2023.

Bojana Purić, *Multitude of Ecologies at the 60th October Salon in Belgrade*, <https://loophole.art/articles/60th-october-salon-belgrade-ecologies>.

Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

Elizabeth Povinelli, *Between Gaia and Ground: Four Axioms of Existence and the Ancestral Catastrophe of Late Liberalism*, Duke University Press, Durham 2021.

Franco Berardi, *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*, Verso Books, London and New York 2019.

Katarzyna Bielińska, *Ekosocjalizm: między ruchem społecznym a teorią marksowską*, „Civitas. Studia z Filozofii Polityki” 2022, Tom 30.

Kohei Saito, *Marx in the Anthropocene: Towards the Idea of Degrowth Communism*, Cambridge University Press, Cambridge 2023.

Maria Puig De La Bellacasa, *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2017.

Marina Vishmidt, *Between Not Everything and Not Nothing: Cuts towards Infrastructural Critique*, w: *Former West: Art and The Contemporary after 1989*, ed. Maria Hlavajova, Simon Sheikh, BAK, The MIT Press, Cambridge 2016.

Martin Beck, Beatrice von Bismarck, Sabeth Buchmann, Ilse Lafer, eds. *Broken Relations: Infrastructure, Aesthetics, and Critique*, Spector Books, Leipzig 2022.

Sven Lütticken, *Improbable Potentialities*, <https://www.e-flux.com/journal/151/651614/improbable-p>

otentialities.

T. J. Demos, *Beyond the World's End: Arts of Living at the Crossing*, Duke University Press, Durham 2020.

1. B. Purić, *Multitude of Ecologies at the 60th October Salon in Belgrade*, <https://loophole.art/articles/60th-october-salon-belgrade-ecologies> (dostęp: 03.07.2025). ↵
2. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia autorki. T. J. Demos, *Beyond the World's End: Arts of Living at the Crossing*, Duke University Press, Durham 2020, s. 1. ↵
3. Tamże. ↵
4. E. Povinelli, *Between Gaia and Ground: Four Axioms of Existence and the Ancestral Catastrophe of Late Liberalism*, Duke University Press, Durham 2021. ↵
5. B. Kunst, *Das Leben der Kunst. Transversale Linien der Sorge*, transversal texts, Vienna 2023. ↵
6. T. J. Demos, op. cit., s. 2. ↵
7. A. Appaduraj, *The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition*, Verso Books, London and New York 2013, s. 288. ↵
8. Tamże, s. 296–297. ↵
9. S. Lütticken, *Improbable Potentialities*, <https://www.e-flux.com/journal/151/651614/improbable-potentialities> (dostęp: 03.07.2025) ↵
10. Tamże. ↵
11. Jak jednak przekonuje Franco „Bifo” Berardi, praca wyobraźni jest dzisiaj niezmiernie utrudniona. Berardi, tworząc pojęcie semio-kapitalizmu, zwraca uwagę na obciążenie psychiczne i chroniczne zmęczenie, generowane przez współczesną pracę semiotyczną, ale także wskazuje na to, że w wyniku życia w ciągłym napięciu i lęku nasza zdolność do wyobrażania sobie przyszłości – zanika. Na temat semio-kapitalizmu zobacz: Sotirios Bahtsetzis, *Semiocapitalism, Spectacle, Eikonomia, and the Function of Art*, <https://www.pismowidok.org/en/archive/2019/25-present-history/semiocapitalism-spectacle-eikonomia-and-the-function-of-art> (dostęp: 03.07.2025). ↵
12. S. Lütticken, op. cit. ↵
13. „We Need to Create Alternatives for the Future and We Need to Create Them Now, Collectively”: Alicja Rogalska In Conversation With Roma Piotrowska, <https://contemporarylynx.co.uk/we-need-to-create-alternatives-for-the-future-and-we-need-to-create-them-now-collectively> (dostęp: 13.10.2025). ↵
14. A. Appaduraj, op. cit., s. 299. ↵
15. Por. <https://oktobarskisaloon.org/en/concept/> (dostęp 03.11.2025). ↵
16. S. Buchanan, *Finite Repetitions*, w: *Broken Relations: Infrastructure, Aesthetics, and*

- Critique*, ed. Martin Beck, Beatrice von Bismarck, Sabeth Buchmann, Ilse Lafer, Spector Books, Leipzig 2022, ss. 185–192, 189. ↵
17. M. Vishmidt, *Between Not Everything and Not Nothing: Cuts towards Infrastructural Critique*, w: *Former West: Art and The Contemporary after 1989*, ed. Maria Hlavajova, Simon Sheikh, BAK, The MIT Press, Cambridge 2016, s. 267. ↵
18. K. Easterling, *Direct Dispositional Action*, w: *Broken Relations*, op. cit., ss. 17–27, 26. ↵
19. Tamże, ss. 17–27, 19. ↵
20. Jednak w wywiadzie, który przeprowadziłam z artystką, wyraża ona wątpliwości i wskazuje, że jedynie jedna z czterech osób może samodzielnie kontynuować pracę, ponieważ pozostałe wymagają ciągłego wsparcia ze względu na to, że doświadczają kryzysów zdrowia psychicznego. Wywiad z Milicą Rużičić przeprowadzony przez autorkę, 21.01.2025. ↵
21. *Bojana Cvejc & Bojana Kunst: Life, Care, Safe, and Destruction. A Talk Moderated by Katja Čičigoj*, w: *Precarity or Self-management? International conference Maska. 100 Years. 200 Issues*, <https://www.youtube.com/watch?v=VA89pGwclQg>. (dostęp: 03.07.2025). ↵
22. E. Krasny, *Living with wounded Planet: Infrastructural Consciousness Rising*, w: *Broken Relations*, op. cit., ss. 67–76. Zobacz też „FWK // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur” 2024, nr 74: *Feminist Infrastructural Critique: Life-Affirming Practices Against Capital*, <https://fkw-journal.de/index.php/fkw/issue/view/89>. ↵
23. M. Sokołowska, *Nieznane środowisko pracy: gospodarstwo domowe*, „Studia Socjologiczne” 1963, nr 3, s. 161–172. ↵
24. F. Vergès, *Feminizm dekolonialny*, Wydawnictwo Współbycie, Warszawa 2024. Tłum. Urszula Kropiwek. ↵
25. Zob. np. S. Federici, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, Autonomedia, Williamsburg 2004. ↵
26. Opis performansu na stronie <https://pw-magazine.com/2024/ania-nowak-obelix-nutrix>, (dostęp: 03.07.2025). ↵
27. Tamże. ↵
28. Maria Puig De La Bellacasa, *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2017, s. 84. ↵
29. Tekst dostępny na stronie <https://www.temporarygallery.org/en/11623-2/> (dostęp: 03.07.2025). ↵
30. K. Bielińska, *Ekosocjalizm: między ruchem społecznym a teorią marksowską*, „Civitas. Studia z Filozofii Polityki” 2022, Tom 30, s. 59. ↵
31. D. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016, s. 55. ↵
32. Matters of Art Biennale, *Kateryna Aliinyk*, <https://matterof.art/2024/artists/kateryna-aliinyk>

- (dostęp: 03.07.2025). ↵
33. Wypowiedź cytowana w tekście kuratorskim *Matters of Art Biennale*, *Kateryna Aliinyk*. ↵
34. *Artists Reflect on the Future of Ukraine: Milena Khomchenko and Clemens Poole on a Show of Ukrainian Art They Co-curated with Artist and Activist Yulia Krivich*, <https://www.frieze.com/article/milena-khomchenko-clemens-poole-ukraine-2023> (dostęp: 03.07.2025). ↵
35. Tamże. ↵
36. M. Khomchenko, *Destiny Revisited: Dispersed Network of Futures*, <https://kajetjournal.com/2023/07/16/milena-khomchenko-destiny-revisited-dispersed-network-of-futures/> (dostęp: 03.07.2025) ↵
37. T. J. Demos, op. cit., s. 2. ↵

### Karolina Majewska-Güde

Karolina Majewska-Güde jest badaczką, historyczką sztuki i kuratorką. Jej badania koncentrują się na neoawangardzie Europy Środkowo-Wschodniej, feministycznych epistemologiach oraz współczesnych zagadnieniach związanych z cyrkulacją, przekładem i wytwarzaniem wiedzy poprzez badania artystyczne.

Jest członkinią kolektywu badawczego *pisze/mówi/robi*, który łączy performatywne i interpretacyjne podejście do archiwów artystycznych. Jej najnowsza książka – *Ewa Partum's Artistic Practice: An Atlas of Continuity in Different Locations* – została wydana przez wydawnictwo Transcript w 2021 roku.

## ISSN 2956-4158