didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 183**
Data wydania: październik 2024
DOI: 10.34762/w4tk-1z77
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/tajemnica-patrzy

/ ALICJA ŻEBROWSKA

Tajemnica patrzy

Sztuka Alicji Żebrowskiej i transformacja ustrojowa

Dorota Sosnowska | Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski

The mystery is watching. Alicja Żebrowska's Art and the Political Transition

The text was written in response to Alicja Żebrowska's exhibition *The Mystery is Watching. Works from the Times of Transition* (Tajemnica patrzy. Prace z czasu transformacji) curated by Jakub Banasiak at the Gdansk City Gallery in 2024. The artist's early works were presented as 'the art of the new spirituality'. Her classic works belonging to the canon of feminist and critical art have been almost completely omitted. Thus, the experience of systemic transformation recorded in Żebrowska's art was presented as a mystical mystery. By recalling interpretations of the artist's works from the 1990s and 2000s, tracing how the feminist discourse was constituted in Polish art after 1989, as well as the changing views of the artist herself, the author tries to see what the mystery understood in this way actually hides. With the help of the non-representational theory, she proposes a reading of Żebrowska's art that opens up the possibility of grasping transformation as an experience, and not only as images and meanings superimposed on it one by one.

Keywords: feminist art; feminism; transition; representation; obscenity

W marcu 2024 roku w Gdańskiej Galerii Miejskiej została otwarta wystawa Alicji Żebrowskiej *Tajemnica patrzy. Prace z czasu transformacji*

kuratorowana przez Jakuba Banasiaka. Mało znanym pracom artystki, uważanej za jedną z najważniejszych przedstawicielek nurtu polskiej sztuki krytycznej i feministycznej, towarzyszył wprowadzający w założenia wystawy tekst kuratorski, w którym autor deklarował:

> O transformacji najczęściej mówi się w kategoriach społecznych, politycznych i ekonomicznych. Tytuł wystawy sygnalizuje inne ujęcie: transformacja jest tu traktowana jako czas wielkiej niewiadomej, stan pomiędzy, interregnum – moment, w którym stary porządek już nie istnieje, a nowy jeszcze nie nastał (Banasiak, 2024).

Z tak zarysowanym ujęciem transformacji łączy się według Banasiaka dostrzeżenie innego, niż przyjęty dotychczas, kontekstu dla prac Żebrowskiej. Nie pokazując tych najgłośniejszych, jak *Grzech pierworodny* z 1994 roku czy *Kiedy inny staje się swoim* z 1999 roku i zwracając uwagę, na te – poza tytułowym wideo *Tajemnica patrzy* i jednym zdjęciem z cyklu *Onone* – wczesne i właściwie niepokazywane, kurator stwierdza, że chce „[…] wpisać jej twórczość w szerszy kontekst: transformacyjną sztukę nowej duchowości" (Banasiak, 2024). Tłumaczy:

> Rdzeń wystawy stanowią prace z wystaw w Krakowie (1986), Wiedniu (1992) i Orońsku (1992), uzupełnione o filmy z lat 1992-1995. W większości przypadków prac tych już później nie pokazywano. W końcu o nich zapomniano, wybierając z bogatego dorobku artystki zaledwie kilka filmów, które zinterpretowano zgodnie z hegemonicznymi dyskursami transformacyjnej historii sztuki – jako „feministyczne" i „krytyczne". Nie uchylając tych

> odczytań, niniejsza wystawa chce przywrócić wczesnym pracom Żebrowskiej ich historyczny kontekst i stojące za nimi intencje artystki (tamże).

Co uderzające, w ramach tej kuratorskiej eksplikacji, to nie tyle sztuka Żebrowskiej wywołuje konieczność nowego ujęcia transformacji, ile raczej nowe spojrzenie na doświadczenie transformacji wymaga przywrócenia historycznego, innego niż feministyczny i krytyczny, kontekstu pracom artystki. Jednak zaskakująco, by wskazać na transformację jako czas „wielkiej niewiadomej" w którym rozwija się „sztuka nowej duchowości", kurator nie tyle inaczej interpretuje te najbardziej znane prace, ile w większości je po prostu pomija.

Zaintrygowana tym pominięciem i jego skutkami dla myślenia o historii przełomu wieków, proponuję w tym tekście powrót do prac Żebrowskiej z lat dziewięćdziesiątych i ich interpretacji, by sprawdzić, co *de facto* kryje się pod „hegemonicznymi dyskursami transformacyjnej historii sztuki", narzucającymi „feministyczne" i „krytyczne" interpretacje (Banasiak, 2024). Jednocześnie, zastanawiając się nad praktyką artystyczną Żebrowskiej, ewolucją jej rozumienia własnej sztuki, kontekstem historycznym i społecznym, w którym pracowała, chcę, jak proponuje Banasiak, inaczej spojrzeć na transformację ustrojową. W moim przekonaniu (nie)pokazana na wystawie sztuka artystki nie ustanawia bowiem kolejnej reprezentacji doświadczenia tego okresu, a raczej działa przeciwko niesproblematyzowanemu patrzeniu, logice reprezentacji i nadawaniu – nawet zupełnie nowych czy pierwotnych – znaczeń obrazom. W ten sposób zmusza do przemyślenia samego patrzenia. Właśnie w tej praktyce artystki, którą postaram się oświetlić, zwracając uwagę na ciało i za pomocą teorii nie-reprezentacji (*non-representational theory*), ujawnia się według mnie

obsceniczna tajemnica jej sztuki. Na wystawie, schowana za kotarką i dozwolona od lat osiemnastu, *Tajemnica patrzy* sztucznym okiem umieszczonym w umalowanej, żywej i pulsującej waginie. Pytanie organizujące ten tekst mogłoby brzmieć: co widzimy, odwzajemniając jej spojrzenie?

Polska sztuka feministyczna

W artykule *Feminin polylangue* z 2003 roku, opublikowanym w poświęconym polskiej sztuce numerze pisma „Praesens, Central European Contemporary Art Review" i prezentującym anglojęzycznym i niemieckojęzycznym czytelniczkom zagadnienie reprezentacji ciała we współczesnej polskiej sztuce kobiet, Agata Jakubowska jako jedną z najważniejszych dla tego pola artystek przywołała Alicję Żebrowską. Tłumacząc zagranicznym odbiorczyniom znaczenie sztuki Żebrowskiej w tym z konieczności skrótowym tekście, autorka pisała o feministycznym wymiarze wprowadzania w sferę widzialności kobiecej seksualności w głośnej instalacji i pracy wideo *Grzech pierworodny* z 1994 roku. Interpretując zarejestrowany kamerą wideo w dużym zbliżeniu obraz waginy z naśladującym „ślepe" oko plastikowym guzikiem pomiędzy wargami sromowymi, penetrowanej później przez wibrator, następnie poddawanej zabiegom borowinowym, a w końcu „rodzącej" lalkę Barbie, Jakubowska pisała:

> Początkowo praca ta została rozpoznana jako przekraczająca granice i pokazująca kobiece doświadczenia ciała nieobecne w dominującej kulturze wizualnej. Jest jednak jasne, że artystka nie szukała alternatywy dla fallocentrycznych manifestacji kobiecej seksualności; jej strategia polegała raczej na grze z istniejącymi

> przekonaniami, negatywnymi wyobrażeniami o kobiecych genitaliach i szerzej kobiecej seksualności – nie tyle po to by je odrzucić i skrytykować, lecz zdekonstruować przez wyolbrzymienie (2003, s. 13).

Użycie przez Żebrowską lalki Barbie Jakubowska tłumaczy jako sygnał przesunięcia zainteresowania z odczuwania i doświadczania kobiecego ciała ku zrozumieniu kulturowo skonstruowanego charakteru cielesności i płci. Tym samym autorka wpisuje prace artystki w kontekst *Uwikłanych w płeć* Judith Butler i wiązanego z jej koncepcją performatywności płci przekroczenia binarnego podziału na kobiece i męskie. Tak też interpretuje kolejny projekt Żebrowskiej, *Onone. Świat po świecie* z 1995 roku, w którym pojawiają się wyobrażone ludzko-nieludzkie istoty o zmieszanych, niejasnych, wyolbrzymionych cechach płciowych. Na wielkoformatowych kolorowych fotografiach te na wpół mityczne, na wpół cyborgiczne postaci, patrząc w lustro, leżąc w trawie czy w wyłożonej aluminiową folią, abstrakcyjnej przestrzeni, przybierają kojarzone z kobiecością pozy, wskazując według Jakubowskiej na równoczesną możliwość i niemożliwość wyzwolenia się z kulturowo skonstruowanej płci. Kolejną pracą omawianą przez autorkę i odsłaniająca paradoks przyjemności związanej z odgrywaniem kobiecości, powielaniem fallocentrycznie skonstruowanej seksualności, jest *Kiedy inny staje się swoim* z 1999 roku. Żebrowska rejestruje tutaj proces uzgodnienia płci i odnajdywania swojego ciała przez transkobietę Sarę. „Onone i Sara wydają się czuć komfortowo w tej – odsłoniętej przez feministyczne historyczki sztuki jako podporządkowana – pozycji" (Jakubowska, 2003, s. 15). Według Jakubowskiej prace Żebrowskiej, bazujące nie tyle na feministycznie rozumianej różnicy płci, ile na jej kulturowym i płynnym charakterze opisanym przez Butler, są charakterystyczne dla szerszego

prądu w polskiej sztuce kobiet. Pokazując płeć jako rolę, tyleż opresyjną, co skonstruowaną, otwierają przestrzeń przechwycenia znaków podporządkowania przy jednoczesnej afirmacji kobiecości.

Ten napisany na potrzeby nieznających polskiego kontekstu i polskiej sztuki osób tekst traktuję jako nie tyle nowe czy dyskusyjne odczytanie prac Żebrowskiej, ile zrekapitulowanie dominującej wtedy w polskiej historii sztuki interpretacji działań artystki z czasów transformacji ustrojowej. Jakubowska podąża tu tropem choćby Izabeli Kowalczyk, która w ustanawiającej kanon tak zwanej sztuki krytycznej książce *Ciało i władza* z 2002 roku pisała:

> Alicja Żebrowska przełamuje w swej sztuce granice między widzialnym i niewidzialnym, sztuką a pornografią, kobiecą pasywnością i męską aktywnością. Przedstawia nie tyle to, co było ukryte, wyparte, ukazuje raczej takie konstrukcje kobiecej seksualności, które doprowadziły do podporządkowania kobiety i jej potrzeb pragnieniom mężczyzny oraz wprowadziły ją w niewidzialność i milczenie (2002, s. 234).

Stawiając tę tezę, badaczka odwoływała się przede wszystkim do dwóch wersji *Grzechu pierworodnego*, które rekonstruowała za Markiem Goździewskim i jego tekstem opublikowanym w katalogu wydanym przy okazji wystawy Żebrowskiej *Grzech pierworodny. Domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej* pokazywanej w 1994 roku w krakowskiej galerii Zderzak. Goździewski pierwszą wersję opisywał jako instalację, w której dominującym elementem było zielone jabłko.

> Film […] rozpoczynał się od sceny przedstawiającej dziewczynę, która zaczyna jeść zielone jabłko. We wnętrzu przestrzeni, wydzielonej przez zbudowane z półprzeźroczystej, zielonej folii, dwie powierzchnie współśrodkowych cylindrów, świeciła się mała zielona lampka i unosił się syntetyczny zapach zielonego jabłka. Na drewnianym stoliku, trzecim elemencie konstytuującym tę pracę, położone zostały zielone jabłka, do ogonków których doczepione zostały, jak do palców noworodków, białe karteczki papieru z różnymi na nich napisami. Po kilku scenach zjadania jabłka następowały, już do samego końca filmu, sceny o bardzo słabej ostrości, z aktu seksualnego, którego filmowanie ograniczone zostało do penisa, sztucznego lub „naturalnego", oraz do krocza kobiety. Zamontowany we wnętrzu przestrzeni „drzewa" głośnik pozwalał słyszeć zdeformowane odgłosy, które towarzyszyły tak doznawanej „przyjemności seksualnej" – chwilami w sposób nieunikniony brzmiała ona niemalże tak samo jak odgłosy, które towarzyszyły spożywaniu jabłka (1994).

Druga wersja *Grzechu pierworodnego*, ta opisywana przez Jakubowską i pokazana na wystawie *Antyciała* w 1995 roku w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, gdzie wywołała skandal jeszcze przed wernisażem, nie miała wiele wspólnego z pierwszą. Zniknął motyw jabłka, raju i drzewa, pojawił się guzik, narzędzie wywoływania pierwszej przyjemności seksualnej doświadczanej w dziewczęcym wieku wraz z koleżanką, masturbacja wibratorem, borowinowe zabiegi i poród lalki Barbie. Według Goździewskiego, o ile pierwsza wersja pracy wskazywała na „religijne uwikłanie w kulturze zachodniej seksu i seksualności człowieka" (1994), w szczególności kobiety, o tyle druga w każdym niemal kadrze

przeciwstawia się zawartym w Biblii słowom Boga skierowanym do kobiety: „Obarczę cię niezmiennie wielkim trudem twej brzemienności, w bólu będziesz rodziła dzieci, ku twemu mężowi będziesz kierowała swe pragnienia, on zaś będzie panował nad tobą” (za: Goździewski, 1994). Jak podsumowuje autor, Żebrowska chce innego świata i innego określenia roli kobiety.

Kowalczyk z kolei zauważała, że zmiana między dwiema wersjami dotyczy przede wszystkim elementu kobiecego, który w drugiej wersji staje się dominujący. Wyeliminowanie mężczyzny przez przywołanie dziecięcych doświadczeń erotycznych przeżywanych z koleżanką, użycie wibratora i ręki, a w końcu poród lalki – akt niewymagający zapłodnienia – jest dla autorki równoznaczne z wyzwoleniem kobiecego ciała i kobiecej seksualności spod męskiej władzy, a zarazem wyrazem buntowniczej bezwstydności. Analizując kolejną pracę Żebrowskiej, *Tajemnica patrzy*, w której sztuczne oko włożone w waginę mruga umalowanymi i wyposażonymi w sztuczne rzęsy wargami sromowymi, Kowalczyk rozpatruje granicę między sztuką a pornografią. Według niej tworzone przez Żebrowską obrazy kobiecego ciała nie są pornograficzne, ponieważ oscylują między wzbudzaniem pożądania a wstrętem. Jak pisał o swoim odbiorze *Grzechu pierworodnego* cytowany przez Kowalczyk Hartmut Böhme: „Proces ów przybiera tak radykalną formę, że obserwator (i obserwatorka?) odczuwają niemal fizyczny ból gałek ocznych, a także obrzydzenie, które potęgują jego własne lęki i okropne obrazy. Muszę przyznać, że tego doświadczenia nie da się z niczym porównać” (1997, s. 75). Wagina jawi się tutaj jako „mięsożerna roślina” wzbudzająca strach i odrazę.

Właśnie odraza, a właściwie opisywany przez Julię Kristevą abiekt jest podstawowym kluczem interpretacyjnym w rozważaniach Moniki Bakke,

która w znanej książce *Ciało otwarte* z 2000 roku za Halem Fosterem sztukę lat dziewięćdziesiątych opisuje jako *abject art*, a prace Żebrowskiej uznaje za najbardziej zaangażowane w „bezpośredni kontakt z *abject*" (Bakke, 2000, s. 50). „Jej realizacje artystyczne właściwie bezpośrednio nawiązują do trzech rodzajów *abjection* [oralnego, analnego, genitalnego – DS] opisanych przez Kristevą. Wydają się one być podyktowane chęcią ujawnienia regresu czy archaicznej sfery naszego istnienia, a także stanowią próbę uchwycenia traumatycznego przeżycia. Prace tej artystki nierzadko mają charakter wręcz drastyczny, a kontakt z nimi dla wielu odbiorców jest właściwie niemożliwy" (tamże, s. 50). Bakke jako przykład abiektu oralnego analizuje zdjęcie z cyklu *Rodzaj* z 1993 roku, na którym pokazanemu w zbliżeniu chłopcu w białej koszuli z ust zwisa kawał surowego mięsa. Przykładem abiektu analnego jest z kolei praca Żebrowskiej *Z Matką* z cyklu *Załatwianie* (1993/1994). Bakke opisuje ją jako zdjęcie przedstawiające zwróconą plecami do widza, nagą, kucającą i wydalającą kał artystkę na tle obrazu *Narodziny Wenus* Botticellego. W rzeczywistości jednak w tle umieszczone jest zdjęcie matki artystki. Jako reprezentację abiektu genitalnego Bakke traktuje *Grzech pierworodny*.

Tropem Bakke, także odwołując się do koncepcji abiektu Julii Kristevej, poszła Kowalczyk, pisząc o zdjęciu *Z Matką* z perspektywy już wprost zdefiniowanej jako feministyczna:

> Ciało Żebrowskiej załatwiającej się reprezentuje więc *abject* – to, co odrzucone z naszej podmiotowości w momencie przejścia z porządku semiotycznego do symbolicznego. Być może jest to próba powrotu do utraconej jedności z matką, który następuje tu przez zbrukanie (2002, s. 236-237).

Żebrowska, według Kowalczyk, w duchu teorii Luce Irigaray odkrywa kobiecość, kobiece ciało i kobiece narządy płciowe jako rozbijające stanowiące podstawę odruchu obrzydzenia granice między wnętrzem i zewnętrzem, przedmiotem i podmiotem, ja i innym, żywym i martwym (wydalanym). Akt seksualny czy poród, podobnie jak wydalanie, stają się tu radykalnym otwarciem ciała, zatraceniem jego formujących podmiotowość granic.

Polityczne znaczenie tego przekroczenia, fundamentalne dla uznania sztuki Żebrowskiej za feministyczną, Kowalczyk rekonstruuje za Pawłem Leszkowiczem, który w tekście z 1997 roku *Grzechy Alicji Żebrowskiej. Sztuka a aborcja*, opublikowanym w 2001 roku w internetowym artmixie pisał:

> W 1994 roku w krakowskiej Galerii Zderzak Alicja Żebrowska zaprezentowała instalację wideo *Grzech pierworodny*. Praca ta do dzisiaj pozostaje realizacją dość specyficzną, ale znaczącą na polskiej scenie artystycznej i społeczno-politycznej. *Grzech pierworodny*, podnosząc kwestię kobiecej seksualności, rozrodczości oraz religii, stanowił wypowiedź o charakterze zdecydowanie feministycznym i zaangażowanym. Problematykę tę artystka poruszyła w niespełna rok od wprowadzenia nowej ustawy antyaborcyjnej (marzec 1993), która delegalizowała dopuszczalność przerywania ciąży w kraju przechodzącym trudny proces dekomunizacji i demokratyzacji. Ustawie tej, stanowiącej niewątpliwe świadectwo zahamowania i cofnięcia postępowych zmian, towarzyszyły spory polityczne oraz moralna krucjata, poruszająca polskie społeczeństwo przez okres około czterech lat (2001).

Leszkowicz łączy wprowadzenie ustawy zakazującej aborcji z działalnością i politycznymi interesami Kościoła katolickiego w Polsce. Tak jak konkordat i wprowadzenie nauczania religii do szkół czy ustawa o respektowaniu wartości chrześcijańskich w mediach, zakaz aborcji jest narzędziem uprawiania władzy. Praca Żebrowskiej pokazująca seks i poród w kontekście retoryki grzechu ukazuje, według Leszkowicza, jak działa katolicka doktryna: jak kryminalizowanie niereprodukcyjnej seksualności i aborcji jest niezbywalnie połączone z wyobraźnią zakażoną wyobrażeniem raju, jabłka i podrzędnej roli kobiety. Ustawa antyaborcyjna, traktowana jako pretekst, by ograniczyć wiedzę na temat antykoncepcji i w ogóle ludzkiej seksualności, jest de facto narzędziem zorganizowania społeczeństwa w heteroseksualne małżeństwa, których podstawowym zadaniem jest płodzenie, rodzenie i wychowywanie dzieci. Leszkowicz stwierdza: „Kwestia AIDS i roli prezerwatyw zastępowana zostaje retoryką wierności małżeńskiej i prawdziwej miłości, niewątpliwie szczytnych ideałów, jednak nie przystających do złożonej rzeczywistości. Działalność pozarządowych ruchów edukacyjnych jest blokowana przez odcinanie finansowego wsparcia” (tamże). Kluczowe znaczenie dla analizy Leszkowicza ma rozpoznanie, że te poglądy, ta „restrykcyjna, moralistyczna, antyseksualna retoryka” (tamże) stały się w Polsce synonimem dekomunizacji i tryumfu tradycyjnych wartości, a zarazem symptomem transformacji, której elementem było konstytuowanie się politycznego wymiaru tożsamości seksualnej i różnicy płciowej. W PRL, zdaniem Leszkowicza, jedyną polityczną różnicą była ta między społeczeństwem a władzą. Z nastaniem demokracji, konkurencji, rynku pracy, praw obywatelskich różnica i konflikt płci stają się polityczne. To, co było osobiste i prywatne, zaczyna mieć znaczenie w życiu publicznym. Leszkowicz podsumowuje: „Feministyczna twórczość Alicji Żebrowskiej reprezentuje na polskim gruncie obecną w sztuce zachodniej od lat

sześćdziesiątych tendencję, opierającą się na rozpoznaniu i krytycznej analizie charakterystycznego dla współczesnego życia faktu, że to, co intymne, jest także polityczne. Artystka podejmuje również typowy dla współczesnego feminizmu temat kobiecej cielesności i seksualności oraz form ich reprezentacji, co stanowi najbardziej wywrotowy element jej twórczości" (tamże). Za cenę „desublimacji" obrazu ciała i obnażenia „drastyczności fizjologii" Żebrowska „przebija się przez język ideologii, pozbawiający kobiecość ciała" (tamże). Autor stwierdza:

> W tej trzewiowej dosłowności kryje się metoda. Wielokrotnie zwracano uwagę na pomijanie zdania kobiet w dyskusjach nad problemem aborcji. Stały się one nieobecnym, bezcielesnym przedmiotem sporu. Głównym bohaterem debat było nienarodzone dziecko, „zawieszone" w ontologicznej próżni. Przewrotna imitacja porodu dociera do istoty problemu, miejsca gdzie odbywa się prawdziwy cud nie tylko płodności i macierzyństwa, ale i rozkoszy i pożądania (tamże).

Leszkowicz wskazuje tym samym (a za nim Kowalczyk), że feministyczny charakter sztuki Żebrowskiej jest ściśle związany z momentem historycznym – transformacją ustrojową – kiedy seksualność i płeć, zarówno w wyniku presji Kościoła, jak i pod wpływem zachodnich ruchów emancypacyjnych, stają się kwestią polityczną. W tym kontekście także prace jak *Onone* i *Kiedy inny staje się swoim*, odczytywane przez pryzmat teorii Judith Butler, wydają się kontynuacją strategii „trzewiowej dosłowności", ujawniającej pomijaną, wypartą, zakazaną cielesność opresjonowanej przez państwo i Kościół odmienności.

Widać więc, że ukształtowane jeszcze w latach dziewięćdziesiątych i przypieczętowane na początku XXI wieku rozumienie sztuki Alicji Żebrowskiej jako sztuki feministycznej wiązało się z żywym doświadczeniem zmian i konfliktów społecznych czasów transformacji ustrojowej. Jak wskazywał Marcin Kościelniak, sztuka Żebrowskiej pozwala znacząco sproblematyzować popularną tezę o niechęci artystów z nurtu tak zwanej sztuki krytycznej wczesnych lat dziewięćdziesiątych do bezpośredniego komentowania społeczno-politycznej rzeczywistości. Jak pisze: „Brak akcentów publicystycznych rekompensowany jest tu otwarcie konfliktowym i polemicznym wejściem w przestrzeń chrześcijańskiego sacrum, umocowanych w nim reguł życia społecznego i konstrukcji podmiotowych" (2018, s. 53). W ten sposób sztuka Żebrowskiej a przede wszystkim *Grzech pierworodny* „precyzyjnie wskazuje na kluczowe w polskiej kulturze patriarchalnej pole wiedzy sprzęgniętej z symboliczną władzą" (tamże, s. 54), ukonkretniając tak istotną dla samej definicji sztuki krytycznej i wykorzystywaną później przez Piotra Piotrowskiego czy Izabelę Kowalczyk teorię wiedzy-władzy Michela Foucault. Według mnie podobną rolę stworzone przez artystkę prace odegrały w polu polskiej sztuki dla teorii feministycznej. Nie tylko, jak w 1994 pisał Goździewski, otwierały możliwość „innego określenia […] roli kobiety" (1994) wobec władzy i społecznej normy oraz ustanawiały pole określonego przez autora cytatem z Rose Kaplan pragnienia: „chcę w inny sposób" (za: tamże), ale także w późniejszych interpretacjach stały się kluczowe dla kulturowej translacji zachodniej myśli feministycznej. Tę potrzebę przyswojenia czy raczej wypracowania feministycznego dyskursu w Polsce, której odzwierciedleniem są przytaczane interpretacje prac Żebrowskiej, trudno rozumieć w kategoriach hegemonii, szczególnie jeśli przywołać to, co o pozycji kobiet po 1989 roku pisze choćby znana filozofka, autorka *Szczelin istnienia* Jolanta Brach-Czaina. W *Progach*

polskiego feminizmu, tekście z 1995 roku, dobitnie stwierdzała:

> W 1989 roku wraz z załamaniem się systemu komunistycznego wyszło na jaw, że w Polsce żyją kobiety […] Odkrycia kobiet dokonał Kościół katolicki w porozumieniu z władzami komunistycznymi (pod projektem ustawy podpisało się wielu posłów PZPR) wprowadził do Sejmu projekt restrykcyjnej ustawy antyaborcyjnej. Świeżo odkryta kobiecość została zdefiniowana przez funkcje rozrodcze (2023, s. 114).

Ciało Żebrowskiej i jego obsceniczne, abiektalne, bezwstydne praktyki, tak jak inne nienormatywne ciała w jej sztuce, zobaczone jako niepoddające się instalowanej przez prawo i Kościół reprodukcyjnej kobiecości, stały się w przytoczonych tu interpretacjach także ciałami z teorii Irigaray, Kristevej czy Butler, „rodząc" je przy tym na nowo i w innym niż źródłowy kontekście społeczno-politycznym. W sztuce Żebrowskiej, jak w opisywanej przez Brach-Czainę rzeczywistości lat dziewięćdziesiątych: „ciało polskiej kobiety jest terenem ostrych walk politycznych", o czym najlepiej świadczą publikowane wtedy prasowe recenzje z wystaw z udziałem artystki, w których jej sztuka była często opisywana jako zagrażająca normom albo wręcz kryminalna i niegodna pokazywania w instytucjach, czyli fekalna, repulsyjna, ginekologiczna, pornograficzna i banalna. Feministyczny i krytyczny dyskurs przyswajany z Zachodu miał stanowić narzędzie uzyskania sprawczości przez poddane opresji ciała, szczególnie wobec głębokiego oporu, wyrażającego się choćby w pogardliwym użyciu słowa „feministka" w dyskursie publicznym (Graff, 2021, s. 193-215), wobec uznania (reprodukcyjnych) praw kobiet, ale także praw mniejszości seksualnych w nowej, kapitalistycznej i demokratycznej Polsce.

Wracając do pytań wywołanych pokazaną w Gdańsku wystawą *Tajemnica patrzy*: czy rzeczywiście można powiedzieć, że formujący się w Polsce feminizm nie był oryginalnym kontekstem powstawania sztuki Żebrowskiej, a jedynie narzuconą jej interpretacją? Na czym polega potrzeba przywrócenia jej pracom wymiaru związanego z „nową duchowością" czy też w gruncie rzeczy zastąpienia tych szeroko opisanych prac innymi, nieznanymi?

Lewicowa hegemonia

W 1998 roku Alicja Żebrowska w rozmowie z Łukaszem Guzkiem opublikowanej w piśmie „Żywa Galeria" mówiła:

> Jeżeli uznamy, że pochwa wydaje się najbardziej osobistą sprawą kobiecą, jaka może być, a poród najbardziej intymnym doznaniem, jakiego kobieta może doświadczyć, to dlaczego państwo narzuca szereg restrykcji na pochwę. Mam na myśli prawo do aborcji, gdzie najbardziej intymne sprawy kobiece są przedmiotem manipulacji i cynicznej gry politycznej. Miejsce najbardziej osobiste staje się najbardziej publicznym. Państwo powinno służyć ochronie mojej prywatności, a tymczasem brutalnie w nią ingeruje. Nie chcę, aby moje ciało służyło państwu (za: Kowalczyk, 2002, s. 242-243).

Wpisywała w ten sposób, jak zauważa Marcin Kościelniak, swoją sztukę w nurt debaty publicznej. W 1999 roku w feministycznym piśmie „Ośka" z kolei podkreślała: „Film *Tajemnica patrzy* był świadomie zaplanowanym, feministycznym działaniem. […] To Boskie Oko, obecne w tradycji chrześcijańskiej, patrzy na ludzi i ocenia ich. Piętnuje zwłaszcza seksualność kobiety. Jej ciało ma za miejsce nieczyste, zakazane, grzeszne. Świadomie

odwróciłam tę zasadę” (Żebrowska, 1999, s. 43). Opowiadając o swoim udziale w III Spotkaniu Grup Feministycznych w Poznaniu, odbywającym się pod hasłem *Konstruowanie tożsamości kobiet*, Żebrowska mówiła:

> Po raz pierwszy przyjechałam tu trzy lata temu. Teraz zdecydowałam się na ponowny przyjazd ze świadomością, że zaklasyfikowano mnie do szufladki feministycznej. Prace tak interpretowane to tylko pewna część mojej twórczości. Ich feministyczny wydźwięk nie wynika z moich deklaracji ideowych. Moje prace interpretuje się w kontekście feminizmu, ponieważ wiąże się je z moim indywidualnym wyzwoleniem, poszukiwaniem własnej tożsamości jako kobiety uwikłanej w różne konflikty. Na własnej skórze odczułam, czym jest polski katolicyzm. Mój ojciec był bękartem, synem księdza, ja byłam molestowana przez księdza. Potem to wszystko starałam się intelektualnie przemyśleć, dużo na ten temat czytałam, starałam się w tym znaleźć jakiś sens (Żebrowska, 1999, s. 44).

Potwierdzając więc fundamentalne znaczenie feministycznego hasła „prywatne jest polityczne” dla oddziaływania swojej sztuki i jej gruntowne zakorzenienie w doświadczeniu kobiecego ciała, jednocześnie Żebrowska dystansowała się od idei feminizmu jako określającego jej polityczną tożsamość i cele jej działań artystycznych. Jej wypowiedzi z kolejnych lat są świadectwem narastającego dystansu artystki do feminizmu. Piotrowi Niemierowi w 2001 roku, mówiła: „Jeśli krytycy określają mnie mianem artystki feministycznej, to tylko na podstawie znajomości jednej pracy, co świadczy o ignorancji w stosunku do całej mojej twórczości” (Żebrowska, 2001, s. 24). W rozmowie z Izabelą Kowalczyk w 2002 roku,

przeprowadzonej przy okazji wystawy *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, stwierdzała: „moja praca *Grzech pierworodny* została zawłaszczona. Została pracą feministyczną i muszę się z tym pogodzić. Choć ja inaczej te pracę tłumaczę, nie do końca zgadzam się z tym odczytaniem. Zresztą nie odżegnuję się od feminizmu. Myślę jednak, że nie jestem artystką feministyczną, bo feminizm tu ruch społeczny, w który trzeba się zaangażować. […] Ale ja nie muszę przysłaniać się feminizmem, żeby wyrazić swoją tożsamość!" (Kowalczyk, 2002a, s. 60-61). W ten sposób próbowała ustanawiać swoją autonomiczną wobec używanych w stosunku do jej sztuki dyskursów pozycję.

W 2007 roku Żebrowska poproszona została przez Magdalenę Ujmę i Joannę Zielińską (działające jako duet exgirls) o przygotowanie pracy na kuratorowaną przez nie wystawę sztuki feministycznej i politycznie zaangażowanej *Walka trwa!*. Artystka miała odpowiedzieć propozycją pracy „propisowskiej", wyrażając przekonanie, „że w polskiej sytuacji polityka obecnego rządu jest najlepszym rozwiązaniem" (Ujma, Zielińska, 2007). Komentując to zdarzenie cztery lata później w rozmowie Łukaszem Białkowskim, Żebrowska stwierdzała, że kierowała nią przekora i chęć rozbicia ideologicznej jednoznaczności propozycji kuratorek, które oczekiwały od niej pracy antykatolickiej. Komentowała, że skoro przez tyle lat była artystką feministyczną, teraz może być uważana za czołową artystkę prawicową. Dodawała: „Musimy pamiętać, że istnieje jednak pewna dominacja lewicowości. Sztukę odbiera się przez przynależność ideową artysty. Jestem przekonana, że gdyby prawicowy artysta stworzył nawet wybitne dzieło sztuki, to jego poglądy rzutowałyby na odbiór pracy. Żyjemy w czasach hegemonii lewicowej" (Żebrowska, 2011, s. 33). Najmocniej dystansowanie się od feminizmu wybrzmiało w rozmowie z 2008 roku z Romanem Bromboszczem, w której zapytana o różne odczytania swoich prac,

powiedziała:

> Było moim wielkim błędem zezwolenie Pawłowi Leszkowiczowi na użycie pracy *Grzech pierworodny – Domniemany Projekt Rzeczywistości Wirtualnej* w jego eseju o aborcji. Fałszywy trop interpretacyjny wyznaczył również Marek Goździewski, który zawęził przekaz do problematyki feministyczno-religijnej. To podchwycili inni i wtłoczyli już nie tylko tę pracę, ale również mnie, jako twórcę, do worka feministycznego. Przełomowym momentem tego procesu była wystawa *Antyciała*, na której Robert Rumas, w trakcie mojej nieobecności, zamiast instalacji, którą otrzymał prosto z wystawy w Berlinie, zaprezentował jedynie film i zdjęcia (Żebrowska, 2008).

Dalej opowiada, że *Grzech pierworodny* nigdy nie miał być pracą krytyczną wobec religii czy polityki, lecz miał dotykać pułapki życia społecznego, w którym decydujące znaczenie ma to, w jakie ideologie – rzeczywistości wirtualne – uwierzymy. Z tego punktu widzenia o swoich pracach z czasów transformacji mówiła: „W latach 90. rzeczywiście poszukiwanie «jedni» […], harmonii, rodzaju konsensusu, było dla mnie bardzo ważnym problemem” (Żebrowska, 2008).

Właśnie w tym duchu, mistycznych poszukiwań „jedni” i pragnienia „dotarcia do prawdy obiektywnej”, sztukę Żebrowskiej pokazał na wystawie *Tajemnica patrzy. Prace z czasu transformacji* Jakub Banasiak.

Sztuka nowej duchowości

Co istotne, wystawa była *de facto* drugą odsłoną kuratorskiego myślenia o transformacji ustrojowej, jakie proponuje Banasiak. Pierwsza – *Ruchy tektoniczne. O artystycznych symptomach transformacji*, pokazywana na przełomie 2022 i 2023 roku w łódzkim Muzeum Sztuki – oparta była na założeniu, że transformację należy potraktować nie tyle jako przełom, ile proces, czyli, jak tłumaczył kurator:

> uporczywe ścieranie się i przenikanie dwóch systemów, równoczesne wygasanie starego porządku i powstawanie nowego. W latach 80. i 90. XX wieku płyty tektoniczne Wschodu i Zachodu napierały na siebie, aby w końcu stworzyć nową formację skalną – peryferia globalnego kapitalizmu. Zanim to jednak nastąpiło, trwał ruch: niejednoznaczny, deliryczny, czasem gwałtowny, zawsze pełen podskórnych napięć (Banasiak, 2022).

We wstępie do książki *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993* wydanej w 2020 roku i stanowiącej intelektualny fundament obu wystaw, Banasiak wyjaśniał, że ujęciu transformacji jako procesu służą nie tylko zakreślone w tytule ramy czasowe niwelujące siłę oddziaływania 1989 roku jako początku współczesności, ale także odejście od tego co nazywa „narracją transformacyjną" czy też tranzytologią. Pisze:

> Jednak równie ważne jak uznanie temporalnego charakteru transformacji jest dostrzeżenie, że zachodnia, a za nią polska „tranzytologia" wykształciła – jak doskonale pokazał to Boris Buden

> – ideologię postkomunistycznej transformacji. Zakłada ona, że proces wychodzenia z komunizmu ma swój konkretny i nieuchronny punkt dojścia – jest nim neoliberalny wariant kapitalizmu i liberalna wersja demokracji. Transformacyjny dyskurs naturalizuje ten model rozwoju, konstruując przy tym obraz „złego" komunizmu, a szerzej – zacofanego Wschodu. Model ten opiera się na fantazji „nowego początku", czyli całkowitego odrzucenia rzeczywistości sprzed 1989 roku (2023, s. 50).

Banasiak stwierdza, że uznanie 1989 roku za moment, w którym zaczyna się nasza współczesność, wymaga znaczących operacji na społecznej pamięci. Już narracja o Okrągłym Stole staje się polem sporu. Dwie wersje: ta mówiąca o współpracy komunistów i o grubej kresce oraz ta o politycznym spisku zawartym nad głowami narodu wykształcą się według Banasiaka jako dwa konkurencyjne modele pamięci. Nawet jeśli pozostają ze sobą w napięciu, według niego są zgodne co do kierunku koniecznych przemian. W ten sposób obydwie można uznać za tranzytologiczne. Na tej samej zasadzie transformacyjnemu konstruowaniu podlegała pamięć o sztuce lat osiemdziesiątych. Według autora uznanie 1989 roku za zwycięstwo środowisk podziemnych ściśle łączy się z wykształceniem tego, co nazywa „totalitarnym modelem historii sztuki", zgodnie z którym artystów lat PRL ocenia się nie przez pryzmat ich działalności artystycznej czy środowiskowej, ale postawy wobec reżimu, niwelując wszelkie osiągnięcia instytucjonalne, społeczne i estetyczne tego okresu. Ponieważ PRL zostaje w jej ramach uznany za jednoznaczne zło, a demokracja i kapitalizm za zwycięstwo, Banasiak także narrację totalitarną uznaje za tranzytologiczną – naturalizującą transformację i neoliberalny model rozwoju. Kluczowy argument, pozwalający powiązać te rozpoznania autora z jego wyborami

kuratorskimi w ramach obydwu wystaw, pojawia się w obrębie refleksji nad archiwum transformacji. Jak stwierdza Banasiak, istnieje pilna konieczność powrotu do archiwum i prowadzenia badań podstawowych. Nie ma bowiem opracowań dotyczących historii społecznej i instytucjonalnej PRL, które byłyby pozbawione tranzytologicznego spaczenia. Odpowiedzialna za ten stan rzeczy jest jednak nie tylko konserwatywna historiografia, ufundowana w heroicznej walce z komunizmem. Za ugruntowujące transformacyjną ideologię uznaje autor także poststrukturalizm i zakorzenioną w nim New Art History (NAH). Argumentuje:

> po 1989 roku wśród humanistów powszechna była chęć przekroczenia materialistycznego rozumienia relacji społeczeństwa i władzy. Ewa Domańska zauważa, że pragnienie to było napędzane wizją „nowego początku" w nauce, również za sprawą postulatu jej wpięcia w obieg zachodni, przede wszystkim amerykański. Innymi słowy, był to projekt *par excellence* tranzytologiczny (Banasiak, 2023, s. 56).

Oznacza to, że także koncepcja wiedzy-władzy, jak twierdzi Banasiak, „kluczowa dla rodzimych zastosowań NAH" (2023, s. 56), totalizując pojęcie władzy, stała się według niego kolejnym czynnikiem ugruntowującym totalitarną historię sztuki i zarazem tranzytologię.

Konsekwencje tego rozpoznania, co widać w wyborach kuratorskich autora, są dalekosiężne. Odrzucając skrytykowaną koncepcję wiedzy-władzy i zakorzeniony w poststrukturalizmie model historii sztuki, odrzuca także wypracowany w jego ramach obraz już nie tylko sztuki PRL, ale także sztuki lat dziewięćdziesiątych, a przede wszystkim kategorię sztuki krytycznej,

która przez Izabelę Kowalczyk została opisana jako opór stawiany uogólnionej władzy i wiedzy przez działające ciało. Co więcej, jak stwierdza przecież w cytowanym już tekście do wystawy Żebrowskiej, uznaje ten dyskurs wraz z inspirującym się zachodnimi teoriami (w tym poststrukturalizmem) feminizmem – podobnie jak sama artystka – za hegemoniczny, tłumiący pierwotny, czyli jak rozumiem nietranzytologiczny kontekst proteuszowych czasów. W zamian proponuje więc inne spojrzenie na sztukę transformacji.

Jednym z głównych wątków proponowanej przez Banasiaka narracji jest rozdwojenie. Pomnożone ciała, dualizmy, binarne kategorie, bliźniacze postaci, lustrzane odbicia pojawiające w sztuce przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych są według niego wyrazem ścierania się materii i ducha, czy też rozdwojenia na świadomość przemian politycznych, ideologicznych i gospodarczych oraz potrzebę poszukiwań duchowych. Przywołując zainteresowanie artystów gnostycyzmem, estetyką New Age, alchemią, antropologią kultury i rytualnością, Banasiak śledzi wyłanianie się alternatywnej wobec katolicyzmu duchowości, a nawet „nowej sztuki sakralnej". Na wystawie *Ruchy tektoniczne* kurator umieścił mało znane prace Alicji Żebrowskiej z lat osiemdziesiątych i wczesnych dziewięćdziesiątych: rzeźby, rysunki i nagrania działań performerskich zrealizowanych w rodzinnych stronach artystki, Tatrach, wskazujących na jej zainteresowanie rytuałami, mistyczną wyobraźnię i poszukiwania na styku natury i kultury w częściach zatytułowanych *Nowa duchowość* i *Pierwotne energie*. Te same prace, przesunięte z marginesu do centrum twórczości artystki, wyznaczają nurt narracji w ramach wystawy *Tajemnica patrzy.*

Zwiedzająca osoba ogląda więc, jako prace z czasów transformacji, formę *Hipermistyk* (1992) z brązu zatopionego w żywicy epoksydowej,

przypominającą jednocześnie ciało i świątynię, odtworzenie instalacji z Orońska zatytułowanej *Zjawisko fizyczne* (1992), w której neonowe elementy wynurzają się z piasku, drzeworyt *Cogito ergo sum – Distincto* z 1982 roku, ukazujący dwie postaci – jedną o cechach żeńskich, drugą męskich, odwrócone do siebie tyłem i trzymające, każda w jednej ręce, jakby miały je rozerwać, czerwone serce, a także jedno zdjęcie z cyklu *Onone – świat po świecie* (1995) zatytułowane *Synchron.* Tekst kuratorski przedstawia następującą interpretację tego zdjęcia: „Na prezentowanej fotografii artystka i Onone leżą na tle srebrnej folii; szarość Saturna spotyka się tu ze srebrzystym blaskiem Księżyca. Saturn to bóg czasu oraz rolnictwa, a więc działalności opartej na kalendarzu cyklicznym. Księżyc symbolizuje pierwiastek żeński, a także czas kolisty – wieczny powrót tego samego" (Banasiak, 2024). Cykl inspirowany snem, pokazując Onone – androgyniczną postać o wyolbrzymionych, niesamowitych cechach płciowych zdolną do seksualnego samozaspokojenia – staje się tu próbą pokazania „nieskończonej przemiany, mitycznej postaci poprzedzającej rodzaj ludzki – całości sprzed podziału" (Banasiak, 2024). Kluczem interpretacyjnym jest alchemia i opisywany przez nią proces transmutacji – przemiany metalu w złoto. W kolejnej sali znajdują się czarne, wykonane z żywicy rzeźby *Rekonstrukcja popędu*, *Portyk* i *Światowid* z 1992 roku, wykorzystujące motywy organiczne i architektoniczne oraz rysunki węglem z 1987 roku, znów łączące ciało z elementami architektury. Te prace, ujęte jako poszukiwania mistyczne, zainspirowane wolnomularstwem, zostały zaprezentowane jako niemające precedensu w polskiej sztuce. „W poszczególnych figurach przenikają się pierwiastki męski i żeński, tworząc nierozerwalną całość: hybrydę rozumu i popędu, ciała i ducha. Ramą jest architektura: dowód na doskonałość stworzenia" (Banasiak, 2024). Z kolei drzeworyty i linoryty z początku lat osiemdziesiątych zatytułowane *Kosmos*, *Kalejdoskopowa mgławica*, *Mumia*,

Extremum czy *Wszechświaty*, *Autoportret (ze żwaczem)*, na którym pojawia się twarz artystki połączona z twarzą postaci podobnej do tych z drzeworytu *Cogito ergo sum*, a także dokumentacja działań artystycznych prowadzonych w Tatrach *Zidentyfikowane zjawisko plastyczne – efemeryczne* z 1993 roku, *Zidentyfikowany obiekt plastyczny* (1993) oraz *Trans-Fero* (1993) zostały opisane jako inspirowane górami, symbolizującymi „wieczny porządek natury, rzeczywistość sprzed czasu i historii", fragmenty „pejzażu kosmicznego" (Banasiak, 2024). Jedyną obok *Onone* pracą z kanonu nazwanego przez Banasiaka „feministycznym" (z użyciem cudzysłowu) zaprezentowaną na wystawie jest, jak było powiedziane, tytułowa *Tajemnica patrzy* z 1995 roku. Pominięcie *Grzechu pierworodnego* z jego odniesieniem do porodu, który stanowił bezpośrednią inspirację dla *Tajemnicy* i pozostaje z nią ściśle związany[1], pozwala kuratorowi w mrugającej sztucznym okiem, umalowanej waginie zobaczyć pasującą do własnej koncepcji z *Proteuszowych czasów* i *Ruchów tektonicznych* reprezentację doświadczenia transformacji świadomości raczej niż upolitycznionego, kobiecego ciała:

> Dominująca interpretacja głosi, że centralny motyw filmu – oko w waginie – symbolizuje sprzeciw wobec patriarchatu. W ten sposób wagina, swoiste pars pro toto kobiety, miałaby zyskiwać podmiotowość a nie stanowić przedmiot zawłaszczającego spojrzenia. Tutaj przywracamy filmowi Żebrowskiej pierwotną wymowę. W latach 80. i 90. artystka, podobnie jak wielu jej współczesnych, interesowała się mistyką i ezoteryką. Fundamentem większości tradycji mistycznych jest transformacja świadomości. *Tajemnica patrzy* to oryginalna interpretacja tego motywu. Żebrowska połączyła w swym filmie motyw Gai – bogini-pramatki, z symbolem mistycznego przebudzenia – trzecim okiem. Dzięki temu

> narodziny nowej świadomości zostały ukazane jako akt zjednoczenia człowieka z wszechświatem. Dowartościowanie kobiecości, niewątpliwie obecne w tej pracy, przekracza więc doraźny wymiar polityczny na rzecz perspektywy transcendentnej (Banasiak, 2024).

Mające stanowić alternatywę dla feministycznego odczytania prac Żebrowskiej odczytanie ezoteryczne i mistyczne wpisuje się dla Banasiaka w rozumienie transformacji poza tranzytologiczną ideologią. Co jednak ciekawe, jak sam pisze, transformacja staje się wówczas „tajemnicą" – „czasem poza czasem, wiecznym teraz", zaskakująco wytracającym swój historyczny i doświadczeniowy charakter. Przede wszystkim jednak przy takim wyborze prac Żebrowskiej i takim ich ujęciu z jej sztuki znika ciało oddziałujące, jak postaram się pokazać, głównie poprzez swoją obsceniczną nieredukowalność do reprezentacji. Wydaje się bowiem, że podważanie siły reprezentacji – zarówno w znaczeniu estetycznym, jak i politycznym – jest jednym z kluczowych zagadnień w sztuce Żebrowskiej, co moim zdaniem doskonale widać w pokazanej przez Banasiaka na obydwu wystawach pracy wideo *Koniec mojego wieku*.

Koniec mojego wieku

Pokazany w słabej jakości i na małym ekranie *Koniec mojego wieku 92/93* ma formę kroniki wideo. Proponuję przyjrzeć się mu szczegółowo. Niepokazywany wcześniej i niedostępny publicznie film Żebrowskiej stanowi bowiem według mnie klucz do zrozumienia jej strategii artystycznej, ale także interesującą propozycję spojrzenia na transformację ustrojową.

Kamera przemierza krakowskie ulice. Rejestruje odjeżdżające autobusy,

przechodniów, bazar, dworzec. W szary pejzaż spowitego zimą miasta wkradają się niepokojące fiolety, czerwienie, żółcie reklam i ubrań. Ta seria niespektakularnych obrazów z pozoru jest przypadkowa. Autobusy dalekobieżne odjeżdżają z przystanku w błocie pośniegowym. W tle majaczy wielka, przykrywająca całą ścianę szczytową budynku reklama kosmetyków Miraculum. Dwie kobiety, jedna w jaskrawofioletowej, druga niebieskiej kurtce idą przez bazar. Jedna z nich, młodsza, ma w ręku lalkę. Cały czas przytula się do starszej, łapie ją za rękę, nachyla się do jej ucha i coś mówi. Starsza wyraźnie się nią opiekuje. Kiedy odchodzą od wózka sprzedającego między innymi pepsi i sprite, obejmują się. Artystka każe nam przyjrzeć się uważnie, film zacina się w tym miejscu i widzimy, jak ramię w niebieskiej kurtce wyciąga się, by objąć fioletowe ramiona, a fioletowe ramię obejmuje niebieską talię trzy razy z rzędu. Potem w ten sam sposób kamera chwyta mężczyznę w futrzanej czapce i kożuchu, który czekając na przystanku autobusowym, lekko kopie betonowy słup latarni. Temu gestowi także musimy się przyjrzeć uważniej. Patrzymy na młodą kobietę na tle brudnej szyby, która prosi o wsparcie, trzymając w rękach tekturę, na której drobnym pismem opisana jest jej historia. Kobiecy głos zza kamery pyta:

– Nie możesz iść do Monaru? Nie pomogą ci?
– Byłam tam, byłam już właśnie, w Monarze byłam, Kotańskiego spotkałam dwa razy tutaj.
– Kiedy?
– Na wiosnę.
– I co? Monar nie jest ci w stanie pomóc?
– Akurat mieli kłopoty finansowe, po co mam iść do ośrodka, jeżeli nie jestem narkomanką?
– No ale nie znaleźli jakiegoś innego wyjścia?

– Nie. Nikt się nie interesował, po prostu mieszkałam parę lat, a potem nie mieszkałam.
– A teraz akurat w Krakowie jest konferencja o AIDS.
– Wiem, słyszałam.
– Są tam ludzie, którzy właśnie pomagają w tym zakresie. Także nie ma po prostu, nigdzie żadnego ośrodka, który by ci pomógł? Musisz tak od wiosny…

Dalej młoda kobieta mówi, że woli mieszkać sama i że nie ma dla niej innego wyjścia (żadnej pracy ani zasiłku), niż siedzenie i proszenie o pieniądze.

Po cięciu montażowym widzimy dwóch mężczyzn w białych koszulach, czarnych krawatach i z daszkami na głowach, którzy myją wyłożoną kafelkami podłogę. Sprzątaną przez nich przestrzeń zdobią zielone rośliny, palmy i iglaki w doniczkach. Przy stolikach siedzą ludzie, jedzą i piją z dużych papierowych kubków ze słomkami. W tle widać szklane drzwi. Ludzie zatrzymują się, czekając, aż będą mogli przejść tam, gdzie na razie odbywa się sprzątanie. Kamera jest nisko, pokazuje ich nogi z perspektywy podłogi. Trafiamy na dworzec autobusowy. W tle słychać ogłoszenia dotyczące odjazdów kolejnych autobusów. Widzimy ławkę, na której siedzą dwie skulone, opatulone wieloma warstwami ubrań i otoczone pakunkami postaci. Jedna wychyla się do przodu, sprawiając wrażenie balansowania na granicy równowagi. Trwa w tej pozycji, jakby spała. Trzecia postać leży przykryta śpiworem, z głową na tobołkach u stóp ławki. Towarzyszy im skulony obok czarny pies. Kamera okrąża tę grupę, oglądając ją jak rzeźbę, formę ambalażu, każącą na nowo zdefiniować przestrzeń, w której się znalazła.

Przeskok na ulicę. Starszy mężczyzna w czarnym płaszczu i kaszkiecie stoi nieruchomo. Musimy przechylić głowę w bok, bo obraz jest odwrócony o

dziewięćdziesiąt stopni, wywołując czy może pokazując dezorientację. Film zwalnia, sygnalizując także zaburzenie czasu. Dalsze ujęcia wracają do normalnej perspektywy. W tłumie idącym ulicą kamera wyławia dwie zakonnice. W jadącym, zatłoczonym tramwaju obraz skupia się na twarzy siedzącego z wózkiem na zakupy starszego mężczyzny, który patrzy w kamerę. Obraz zacina się i obserwujemy spojrzenie mężczyzny powtórnie. W końcu ten odwraca się do okna i nagle wzdryga się w tiku nerwowym lub po prostu niekontrolowanym odruchu. W kadrze pojawia się opustoszałe wnętrze tramwaju.

Po cięciu na ekranie pojawia się wnętrze kawiarni. Trzech starszych, siwych mężczyzn w garniturach siedzi przy stoliku. Kelnerka w czerwonym fartuszku przynosi im szklanki z parującą herbatą i z wódką. Słodzą herbatę, jeden próbuje drugiemu odlać trochę alkoholu, ale ten się wzbrania. W końcu wznoszą toast. Nachylają się do siebie i rozmawiają. Na widocznej w tle szybie majaczy czerwony napis „Coca-Cola”.

Dwie młode dziewczyny – jedna ubrana na niebiesko, druga na czerwono – siedzą w tramwaju numer osiemnaście, zwrócone do siebie twarzami. Jedna ma w ręku rulon – może zwinięty plakat. Zauważają kamerę, chichoczą, nachylają się do siebie. Kamera się odwraca, chwyta twarz pasażerki tramwaju, rozmywające się za szybą wieczorne światła miasta i jadących w przeciwną stronę niż tramwaj samochodów.

Znów wnętrze. Tym razem zatłoczona kawiarnia. Na pierwszym planie widzimy twarze młodego mężczyzny i kobiety. Siedzą naprzeciwko siebie. On w pewnym momencie sięga po kobiecą dłoń, ale należącą do innej, siedzącej obok i niewidocznej kobiety. Ta, której twarz widać, odwraca się do kamery. On całuje, a potem tuli do twarzy tę jakby niezależną od reszty ciała dłoń. Ręka cofa się, a potem znów wychyla w kierunku twarzy mężczyzny, ale jej

nie dotyka. Dłoń na chwilę bezradnie zwisa i znów się cofa. Właśnie ten moment, cała sekwencja ruchów ręki, zostaje podkreślony przez artystkę – spowolniony obraz zacina się, twarz i dłoń spotykają i rozmijają się dwa razy. Po kolejnym cięciu w kadrze pojawia się twarz artystki i napis „©Alicja Żebrowska, 8.12.1993”.

W *Końcu mojego wieku* Żebrowska wyraźnie zatrzymuje się na tikach nerwowych, minach, zaskakujących kolorach i krojach ubrań, dziwnych odruchach, które wywołują rozłamanie, pęknięcie, zaobserwowane także jako jaskrawy kontrast między przestrzenią dworca i restauracji, i definiują znajdujące się w nich ciała jako te normalne i te zakłócające porządek. Obserwuje dynamikę, z jaką to, co nienormalne, pojawia się i znika w przestrzeni publicznej. Objęcie się, kopnięcie słupa, wzdrygnięcie, niezgrabny ruch, dziwnie poruszająca się ręka to nagłe wyrwy w obrazie rzeczywistości, które odsłaniają jej podszewkę ujawnioną w pełni w kondycji ciał osób koczujących na dworcu.

Nie ma wątpliwości, że *Koniec mojego wieku* to kronika transformacji ustrojowej. Nie chodzi tylko o tytuł lokujący wideo w konkretnym momencie zbiorowej i indywidualnej biografii. Chodzi także o nośnik, taśmę VHS i kolory. Zarejestrowane przez artystkę na przełomie 1992 i 1993 roku obrazy ulic Krakowa dokumentują stan przejścia, współobecność kolorów, znaków, ubrań i ciał definiowanych jako przynależące do starej, komunistycznej rzeczywistości i nowej – kapitalistycznej.

W pracy Żebrowskiej nie chodzi jednak tylko o to, jaka jest rzeczywistość przełomu 1992 i 1993 roku, ale także o to, co definiuje nasze rozumienie produkowanych przez tę rzeczywistość obrazów i uchwyconych przez obrazy ciał. Podkreśla to zwłaszcza moment odwrócenia kadru, który wskazuje na

dezorientujące właściwości wizualnej reprezentacji. Zakłócenia w formie wielokrotnego powtórzenia wyłapanego przez kamerę gestu podkreślają te momenty, kiedy praca spojrzenia budzi niepokój. Wideo obnaża, jak bardzo odczytywanie obrazu uwikłane jest w proces nadawania znaczeń poruszającym się w przestrzeni i czasie ciałom. Wyrazistym wskazaniem na taki wymiar pracy jest scena na dworcu i rozmowa z dziewczyną, która prosi o wsparcie z powodu AIDS.

W tym momencie ciało definiowane za pomocą wyglądu, ruchu i zachowania w relacji do innych ciał wyłania się jako osoba z indywidualną historią. Dziewczyna, trzymając tekturę z informacją, że jest chora na AIDS, niejako sama dokonuje zdefiniowania swojego ciała i pozycji w społeczeństwie poprzez chorobę. Ustanawiając się jako wykluczona i rozmawiając z Żebrowską, na chwilę odsłania intensywne życie ulicznego tła, egzystencję umykającą codziennemu spojrzeniu i nieujętą w reprezentacji: zarówno tej politycznej, jak i tej warunkującej pamięć o transformacji ustrojowej.

Poza reprezentacją

To, co zazwyczaj umyka spojrzeniu, bada czerpiąca ze studiów nad performansem teoria nie-reprezentacji (*non-representational theory*). Wypracowana przede wszystkim przez geografa kulturowego Nigela Thrifta, w latach dziewięćdziesiątych i wczesnych dwutysięcznych teoria nie-reprezentacji zakłada, że językowy i obrazowy model kultury bazujący na interpretacji sensu opisywanych zjawisk, czyli reprezentacji, u progu XXI wieku nie wystarcza ani celom naukowym, ani politycznym stawianym przed naukami o kulturze. Zwracając się ku praktykom codzienności, atmosferze, cielesnym nawykom, afektom dotychczas traktowanym jako kulturowe tło, Thrift postuluje zarówno poszerzenie obowiązującego pojęcia wiedzy o to, co

niedyskursywne, jak i przedefiniowanie podmiotu, który w jego ujęciu staje się złożonym układem ciał, rzeczy, afektów, procesów naturalnych i nienaturalnych, gestów i narzędzi, nawyków i pomyłek. Poza polem reprezentacji, jak udowadnia Thrift, toczy się życie nieujętych w dyskursywne ramy, nieobjętych przypisaną tożsamością ani nawet indywidualną biografią, praktykujących przestrzeń, miasto, kulturę w stałym zawieszeniu między podmiotem a przedmiotem, aktorów.

Metoda Thrifta opisywana przez niego jako „sztuka produkowania stałego suplementu do tego, co zwyczajne, sakrament codzienności, hymn na cześć zbędności" (Thrift, 2008, s. 2) opiera się, podobnie jak *Koniec mojego wieku*, na zwróceniu wzroku na ulicę, zaskakujące gesty, przestrzenne podziały, cyrkulujące i zaburzające cyrkulację ciała, na wyławianiu napięć, emocji i afektów, rekonstruowaniu ruchu. Patrząc z tej perspektywy na pracę Żebrowskiej, widać, jak zacięcia klatek, odwrócenie obrazu, rozmowa z osobą zakażoną HIV służą podkreśleniu, że konstruowany obraz rzeczywistości wymyka się logice reprezentacji, jest oparty na zakłóceniu raczej niż budowaniu klarownych znaczeń. Obraz nie zastępuje rzeczywistości ani jej nie interpretuje. Krążąc po ulicach Krakowa, artystka sama jest przecież częścią „tła". To właśnie tę nieoznaczoną kondycję stara się zarejestrować.

Przywołując tutaj tę kategorię sformułowaną przez Peggy Phelan, jedną z patronek teorii nie-reprezentacji, chcę wskazać na silny związek między podważaniem siły reprezentacji i próbami wyswobodzenia ciała z konstruktu płci, a właściwie kobiecości, bo zgodnie z psychoanalitycznym fundamentem teorii nieoznaczoności płeć jest tylko jedna. W kontekście rozważań Phelan z opublikowanej w 1993 roku książki *Unmarked. The Politics of Performance*, ciało kobiety jest oznaczone, funkcjonuje jako skonstruowana przez męskie

spojrzenie reprezentacja. Ciało mężczyzny jest nieoznaczone, a więc uniwersalne. Swą polityczną siłę czerpie między innymi z niewidoczności płci, która znika pod społeczną tożsamością. Kobiecość nie ma tego przywileju. Bycie oznaczonym to bycie widocznym jako płeć. Dlatego Phelan przypisuje ogromną siłę niewidoczności, niewidzialności, umykaniu reprezentacji, co w jej rozumieniu można nazwać performansem. Jak Żebrowska niejednokrotnie podkreślała, tym, co ją interesowało w latach dziewięćdziesiątych, było odwrócenie czy też podważenie znaczeń przypisywanych kobiecemu ciału. Jego grzeszność, nieczystość, status źródła zła, ale także oczywistość związku płci i tożsamości traktowała jako element „wirtualnej rzeczywistości", czyli ideologii narzucającej sens doświadczanej bezpośrednio materialności. W terminologii Thrifta, który często posługuje się pojęciem wirtualności, jest to opis oddziaływania reprezentacji. Odwracając, zakłócając produkcję znaczeń, praktykując raczej niż reprezentując kobiecą cielesność, Żebrowska za pomocą ironii wytwarzała pęknięcie między „wirtualną rzeczywistością" a ciałem, które jako żywe i pulsujące, uchwycone poza reprezentacją, staje się obsceniczne. Z tego punktu widzenia Żebrowska, chodząc po Krakowie z kamerą i zakłócając raczej niż rejestrując obraz ulicy, tak samo jako nagrywając się ze sztucznym okiem w waginie czy filmując rodzenie lalki Barbie, performuje, praktykuje swoje ciało i jego pozycję w społeczeństwie, tworzy obrazy, które jako nie-reprezentacje, jak w definicji obscen proponuje Dorota Sajewska, nie skrywają żadnej tajemnicy:

> Obscena […] to radykalna inność niezbędna do konstytuowania się naszej tożsamości, a zarazem ze swej istoty nie dająca się przedstawić w porządku reprezentacji. Obscena zawsze też znajdują się poza ramą przedstawienia. Nie są więc tym, co było zakryte, a

> teraz zostaje odsłonięte. Nie są żadną tajemnicą do ujawnienia. Obscena istnieją tu i teraz, są wciąż obecne, ale […] w martwym punkcie (2012, s. 169).

W cytowanej już rozmowie z Barbarą Limanowską z „Ośki" Alicja Żebrowska mówi o *Grzechu pierworodnym*: „I właśnie na takim szczególnym przykładzie chciałam pokazać, że niezależnie od pochodzenia, wszelkiego rodzaju ideologie, mity i normy kulturowe są jedynie rzeczywistościami wirtualnymi, w które dana społeczność w różnych momentach dziejowych się wciela. Niektórzy odbierają pracę *Grzech pierworodny* jako bunt i negację. Ja bardziej kontestuję wizje niż je neguję" (Żebrowska, 1999, s. 45). Wydaje się więc, że obsceniczność jest w jej sztuce narzędziem kontestacji znaczeń, a nie ich produkcji, odrzucenia reprezentacji, a nie jej konstruowania. Podobnie kiedy tworzy obsceniczne *Onone*, wydala na tle zdjęcia matki, fotografuje chłopca z krwawym kawałkiem mięsa w ustach, rejestruje proces tranzycji Sary, ale także krąży z włączoną kamerą po ulicach Krakowa, cały czas podważa siłę reprezentacji, uchwytując ciało, materię, praktyki, ruch, działanie, zmianę, atmosferę, afekty i nieoznaczoność.

Z tak zarysowanej, nadal ugruntowanej w feminizmie, który jak pisze Agata Jakubowska, zawsze rozpoznawał ograniczenia i opresyjność reprezentacji (2004, s. 32-33) inaczej jednak niż przytaczane interpretacje z lat dziewięćdziesiątych i początku XXI wieku ujmującej polityczność sztuki, która realizuje się nie w pokazywaniu (nawet abiektalnej czy przekroczonej) kobiecości, a w stałym zakłócaniu związku między ciałem a obrazem, spojrzeniem a widzeniem, dopiero odsłania się, według mnie, możliwość nowego pomyślenia o doświadczeniu transformacji ustrojowej. Wbrew może współczesnej pozycji artystki, lecz zgodnie z historią recepcji jej prac, nie widzę w nich tajemnicy, jedni i nowej duchowości, które określałaby, jak

stwierdzał Jakub Banasiak, transformację jako wieczne teraz, moment zawieszenia pomiędzy dwoma porządkami, swoistą fazę liminalną w długotrwałym procesie metamorfozy. Podążając za wzrokiem Żebrowskiej – zwróconym na ulicę albo na własne ciało, wyłapującym to, co niewidoczne i obsceniczne – widzę, że samo pojęcie transformacji działa jak „wirtualna rzeczywistość", traktując dziejące się na ulicy i w ciele życie jako tło definiowanych językiem ekonomii i polityki zmian. Co więcej, jak pisze Boris Buden, chorwacki badacz transformacji, jest to reprezentacja symboliczna, skrywająca pustkę samego wydarzenia (2012, s. 17). Transformacja jest tylko reprezentacją. Zwrócenie się ku nie-reprezentacji, ku temu, co nieujęte, nie do oglądania, nieznaczące, obsceniczne, cielesne – jak wschodnioeuropejskie doświadczenie HIV/AIDS, jak rodzenie plastikowej lalki czy wydalanie na tle zdjęcia matki – jest właśnie, jak chce Banasiak, gruntownie nietranzytologiczne, podczas gdy nadawanie tym praktykom określonych znaczeń, tłumaczenie ich poprzez odniesienie do symboli, obrazów i dyskursów – nawet jeśli innych niż te, które wiążą się z kategorią sztuki krytycznej – zaskakująco pozostaje wpisane w transformacyjną narrację. Zapewne samo pojęcie sztuki krytycznej wymaga dzisiaj przemyślenia, jednak zastąpienie go innym pojęciem, jak na przykład „sztuka nowej duchowości", nie wydaje się unikać zdefiniowanej przez Banasiaka pułapki tranzytologii. Jak bowiem wskazywał choćby wielokrotnie tu przywoływany Thrift, wzrost zainteresowania rytualnością, mistyką, religiami Wschodu czy myślą spod znaku New Age, stanowi charakterystyczny element doświadczenia lat dziewięćdziesiątych i wczesnych dwutysięcznych także na Zachodzie (Thrift, 2008, s. 66). Klarowny podział na to, co wschodnie i zachodnie okazuje się niemożliwy do uchwycenia, jeśli nie ujawnia się wręcz jako część dyskursu transformacji. W dodatku uświadamia to, że podmienianie znaczeń, a nawet przywracanie pierwotnych sensów i

odkrywanie nieznanych prac nie wyprowadza poza logikę transformacji, ponieważ operując w polu reprezentacji, nie da się z niej uciec. Jako „puste znaczenie i jego symboliczna reprezentacja" (Buden, 2012, s. 17) transformacja organizuje myślenie, zagarnia każdy obraz i tekst ustanawiając je zawsze w końcu – jak opisywany przez Luca Boltanskiego i Eve Chiapello kapitalizm (2022) – częścią własnego znaczenia, naturalizując jako element potwierdzający konieczność trwania neoliberalnego ale także konserwatywnego porządku.

Gdyby pójść ścieżką nie-reprezentacji i nie odczytywać prac Żebrowskiej, a uznać je za praktyki ciała, odsłoni się jednak coś, co dyskurs transformacji wypiera i co, jak pokazywał także Boris Buden, narusza jego logikę. W fali obrzydzenia, która ściska gardło i wywołuje skurcze żołądka, ogarniającej osoby oglądające *Grzech pierworodny*, *Załatwianie* czy *Rodzaj* można dostrzec reakcję na scenę przemocy. Odczuwana jako wywołująca „fizyczny ból gałek ocznych" (Böhme, 1997, s. 75) brutalność obrazów tworzonych przez Żebrowską uświadamia, jak mocno kondycja ciała poddawanego presji znaczenia, normy społecznej czy politycznej tożsamości, wiąże się z doświadczeniem przemocy – nie tylko symbolicznej, ale często także fizycznej, jak ta przywoływana przez samą artystkę, kiedy w kontekście *Grzechu pierworodnego* mówiła, że była molestowana przez księdza. Zakażeni HIV wyrzucani z kolejnych domów pobytowych organizowanych przez Monar i atakowani przez lokalne społeczności; kobiety, którym odmówiono prawa do aborcji ustawą z 1993 roku; osoby chore, bezdomne śpiące na dworcach; osoby homoseksualne i trans atakowane w przestrzeni publicznej doświadczały transformacji jako przemocy na własnym ciele, podobnie zresztą jak protestujący przeciw polityce finansowej rządu rolnicy czy pracownice zamykanych fabryk. Zainstalowanie kapitalizmu i demokracji nie oznacza jedynie końca komunistycznego ucisku i nastania wolności i

emancypacji, ale wiąże się z nowym rodzajem kształtującej ciała i atmosferę lat dziewięćdziesiątych brutalności. To doświadczenie przemocy jest moim zdaniem patrzącą w oczy widza, wyzierającą z obscenicznego ciała tajemnicą transformacji w sztuce Żebrowskiej. W tym więc sensie nie ma żadnej tajemnicy, jest tylko martwy punkt i doświadczające, kobiece ciało, które nieustająco stawia wyzwanie reżimowi reprezentacji w każdej, nawet tej odrzucającej sztukę krytyczną czy sam feminizm odsłonie.

Tekst został oparty na badaniach prowadzonych w ramach projektu „Odmieńcy. Performanse inności w polskiej kulturze transformacji” 2021/41/B/HS2/01540 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

Wzór cytowania:

Sosnowska, Dorota, *Tajemnica patrzy. Sztuka Alicji Żebrowskiej i transformacja ustrojowa*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, DOI: 10.34762/w4tk-1z77.

Autor/ka

Dorota Sosnowska

Dorota Sosnowska (de.sosnowska@uw.edu.pl) – adiunktka w Instytucie Kultury Polskiej (Zakład Teatru i Widowisk) UW. Autorka książki *Królowe PRL. Sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości* (2014). Kierowniczka projektu badawczego „Odmieńcy. Performanse inności w polskiej kulturze transformacji” a także wykonawczyni w projekcie „Epidemie i wspólnoty w krytycznych teoriach, artystycznych praktykach i spekulatywnych fabulacjach ostatnich dekad”. Jest redaktorką pisma „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, www.pismowidok.org. ORCID: 0000-0002-6073-460X.

Przypisy

1. Artystka mówi o tym wprost w cytowanym już wywiadzie Barbary Limanowskiej opublikowanym w „Ośce": „Ten film [*Tajemnica patrzy*] jest konsekwencją wcześniejszej pracy *Grzech pierworodny – domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej*, w której film zaczyna się od guzika w pochwie kobiecej" (Żebrowska, 1999, s. 43).

Bibliografia

Bakke, Monika, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2000.

Banasiak, Jakub, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2023.

Banasiak, Jakub, *Ruchy tektoniczne. O artystycznych symptomach transformacji* [tekst kuratorski], Muzeum Sztuki, Łódź 2022 https://msl.org.pl/ruchy-tektoniczne-o-artystycznych-symptomach-transformacji [dostęp: 22.06.2024].

Banasiak, Jakub, *Tajemnica patrzy. Prace z czasów transformacji* [tekst kuratorski towarzyszący wystawie Alicji Żebrowskiej w postaci podpisów pod pracami] Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk 2024.

Böhme, Hartmut, *Podróż do wnętrza ciała i jeszcze dalej. Sztuka Alicji Żebrowskiej*, „Magazyn Sztuki" 1997, nr 15/16.

Boltanski Luc; Chiapello, Eve, *Nowy duch kapitalizmu*, przeł. F. Rogalski, Oficyna Naukowa, Warszawa 2022.

Brach-Czaina, Jolanta, *Rzeczywistość komponowana*, Wydawnictwo Dowody, Warszawa 2023.

Buden, Boris, *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, przeł. M. Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

Goździewski, Marek, [bez tytułu], [w:] Alicja Żebrowska, *Grzech pierworodny. Domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej* [katalog wystawy], Galeria Zderzak, Kraków 1994.

Graff, Agnieszka, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, Marginesy, Warszawa 2021.

Jakubowska, Agata, *Feminin polylangue*, „Praesens, Central European Contemporary Art Review" 2003, nr 4.

Jakubowska, Agata, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Universitas, Kraków 2004.

Kościelniak, Marcin, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2018.

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

Kowalczyk, Izabela, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002.

Leszkowicz, Paweł, *Grzechy Alicji Żebrowskiej. Sztuka a aborcja*, „artmix" 2001, nr 1, free.art.pl/artmix [dostęp za pośrednictwem Internet Archive].

Phelan, Peggy, *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, New York 1993.

Sajewska, Dorota, *Pod okupacją mediów*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012.

Thrift, Nigel, *Non-Representational Theory. Space, Politics, Affect*, Routledge, New York 2008.

Ujma, Magdalena; Zielińska, Joanna, *O polityczności i zaangażowaniu z exgirls*, rozm. Dominik Kuryłek, Ewa Małgorzata Tatar, „Obieg Internetowy", 24.05.2007 https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/1482 [dostęp: 21.06.2024].

Żebrowska, Alicja, *Granice*, rozm. Marcin Niemier, „Arteon" 2001, nr 5.

Żebrowska, Alicja, *Pokazuję historię na opak*, rozm. Barbara Limanowska, „Ośka" 1999, nr 3.

Żebrowska, Alicja, *Poszukiwanie jedności. Rozmowa z Alicją Żebrowską o środkach, przekazie i społecznych rytuałach*, rozm. Roman Bromboszcz, „Medium. Nieregularnik internetowy o sztuce, estetyce, nowych mediach,. Akcjach i innych inicjatywach" 2008, http://medium.perfokarta.net/poszukiwanie.jednosci.html [dostęp: 21.06.2024].

Żebrowska, Alicja, *Żyjemy w czasach lewicowej hegemonii*, rozm. Łukasz Białkowski, „MOCAK Forum" 2011, nr 1.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/tajemnica-patrzy*