didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
DOI: 10.34762/y4aa-nx30
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/polityka-miesnosci-o-piramidzie-zwierzat-katarzyny-kozyry

/ KOZYRA

Polityka mięsności. O „Piramidzie zwierząt" Katarzyny Kozyry

Dorota Sosnowska | Uniwersytet Warszawski

The Politics of Meat. On Katarzyna Kozyra's *Pyramid of Animals*

In July 2024, artist Elwira Sztetner and researcher Katarzyna Lewandowska conducted an artistic action at Zachęta Art Gallery regarding Katarzyna Kozyra's *Pyramid of Animals*, demanding burial of the animal remains. Their petition referenced decolonial practices and criticism of 'speciesism.' *Pyramid* was Kozyra's 1993 thesis work, becoming one of the most important pieces in Polish 1990s art. By using dead animals instead of sculpting their forms she caused one of the biggest scandals in Polish art after 1989. This text by returning to the moment when the sculpture was created and the atmosphere of the 1990s seeks to show that violence inscribed in Kozyra's act was present in the experience of the transition especially for women. The intimate relation between meat and feminine embodiment built by Kozyra in the *Pyramid* and in another work – *Olimpia*, is understood in the categories of non-representation and work of affect that makes this history contiguous with the present moment.

Keywords: Katarzyna Kozyra; *Pyramid of Animals*; non-representation; abject; meat

W lipcu 2024 roku artystka Elwira Sztetner i badaczka Katarzyna Lewandowska zostały zaproszone przez Narodową Galerię Sztuki Zachęta w

Warszawie, by w ramach trwającej wtedy wystawy *Łzy szczęścia* pokazującej prace z kolekcji Zachęty, przeprowadzić działanie odnoszące się do prezentowanej wówczas *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry. Akcja zatytułowana *Łzy (Nie)szczęścia* obejmowała szereg elementów: złożenie kwiatów pod *Piramidą*, by upamiętnić „cierpienie, śmierć i pośmiertną sytuację tych istot" (*Łzy (Nie)szczęścia*, 2024); wykonanie napisu na ścianie obok rzeźby, który brzmiał „Czekam na dzień, w którym przemoc wobec zwierząt stanie się nielegalna" (za: Plinta, 2024); czytanie performatywne tekstów dla zwierząt; wyświetlanie „artystycznych i artywistycznych prac, które z troską i współczuciem mówią o osobach poza-ludzkich"; publikację „subiektywnego komunikatu" na temat *Piramidy zwierząt* na profilu facebookowym Karoliny Lewandowskiej. Kulminacją tych krytycznych wobec pracy Kozyry działań stała się petycja przesłana do Zachęty i Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, by szczątki zwierząt stanowiące *Piramidę* pochować.

Postulat ten i przeprowadzone w Zachęcie oraz na Facebooku działania wzbudziły na nowo dyskusję o pracy Kozyry. W rozmowie z Karoliną Plintą, redaktorką magazynu „Szum", Sztetner, Lewandowska oraz badaczka *animal studies* Dorota Łagodzka mówiły, że z ich punktu widzenia *Piramida* dzisiaj się nie broni, jest wyrazem okrucieństwa oraz hipokryzji w stosunku do zwierząt, a jej pochowanie miałoby przywrócić zabitym i spreparowanym ciałom zwierząt godność. Idea pochówku nawiązuje przy tym do praktyk związanych z dekolonizacją muzeów, a przede wszystkim historii ciała Saartjie Baartman zwanej „hotentocką Wenus". Niewolnica najpierw wystawiana była na pokaz w „ludzkim zoo", potem wykorzystywana w ramach prowadzonych w Europie badań naukowych, a po śmierci jej spreparowane ciało wystawiano jako eksponat w paryskim Musée de l'Homme. Mimo że rząd RPA rozpoczął starania o zwrócenie szczątków

Baartman już w latach czterdziestych XX wieku, udało się to dopiero w 2002 roku. Wtedy też ciało kobiety zostało pochowane. Pochowanie szczątków zwierząt z *Piramidy* miałoby się wpisać w ten dekolonialny kontekst rozpoznawania krzywd i polityki reparacyjnej. Podstawowym założeniem jest więc uznanie pracy za wyraz stosunku do zwierząt nazwanego przez autorki petycji „gatunkowizmem" – lustrzanym wobec związanego z kolonializmem rasizmu, na który należy zareagować, upodmiotowiając istoty nie-ludzkie i oddając im godność. Pochówek miałby być finałem, ostateczną konsekwencją podjętego przez Kozyrę działania, a zarazem krytyką praktyk artystycznych, wystawienniczych, badawczych wykorzystujących zwierzęta.

By dobrze zrozumieć ten formułowany z perspektywy dzisiejszej wrażliwości i za pomocą nowych dyskursów postulat i usytuować go w porządku historycznym, w którym *Piramida zwierząt* powstała, proponuję cofnąć się do początku lat dziewięćdziesiątych i przyjrzeć na nowo procesowi powstawania rzeźby, a także dyskusji, którą już wtedy wywołała.

Skóra

Piramida zwierząt była pracą dyplomową Kozyry, obronioną na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w czerwcu 1993 roku. Wykonana pod opieką Grzegorza Kowalskiego, stała się jednym z najgłośniejszych i najważniejszych dzieł polskiej sztuki lat dziewięćdziesiątych. Hanna Wróblewska, wieloletnia kuratorka prac Kozyry, a w latach 2010-2021 dyrektorka Zachęty, w roku 2022 mówiła:

> *Piramida zwierząt* jest naszym [Zachęty] najbardziej cennym dziełem i największym obowiązkiem. Gdybym miała powiedzieć o takim ikonicznym dziele, w którym kumulują się przemiany w

> Polsce w latach dziewięćdziesiątych, przemiany od strony socjologicznej, społecznej, politycznej i historycznej to byłaby to *Piramida zwierząt*. To dzieło jest ikoną lat dziewięćdziesiątych. Tym dziełem sztuka wróciła w obręb zainteresowania społeczeństwa polskiego" (*Otwarta Zachęta: Katarzyna Kozyra*, 2022).

Zainteresowanie to przybrało postać skandalu i medialnego poruszenia na ogólnopolską skalę.

Kozyra rozpoczęła prace nad *Piramidą zwierząt* od poszukiwań konia: najpierw skóry nadającej się do spreparowania, potem konia padłego lub ubitego, a w końcu, wobec kolejnych porażek, przeznaczonego na ubój, ale żywego, którego należało dopiero uśpić i oskórować. W tym czasie, jak pisze we wspomnieniach, przyjmowała już chemię i poddawała się naświetlaniom. Raka, ziarnicę złośliwą, zdiagnozowano u niej na początku 1992 roku. Pomysł na *Piramidę*, rzeźbę odtwarzającą scenę z baśni *Trzej muzykanci z Bremy*[1] braci Grimm, był wcześniejszy, ale to splot choroby z procesem poszukiwania i uśmiercania konia, a potem koguta oraz poszukiwania padłych kota i psa nadających się do spreparowania nadał całemu procesowi wymiar bezpośredniego zmierzenia się z umieraniem. „Pamiętam, jak z Krzysiem Malcem i bratem Jacka Malinowskiego jeździliśmy na cotygodniowe targi wiejskie w promieniu 30-40 kilometrów od Warszawy. Była późna jesień i pogoda była typowo mokra i błotnisto-szara. Zero słońca, tylko deszcz i wszędzie wielkie kałuże i błocko" – wspomina Kozyra. „Szłam przez błoto, żeby zobaczyć konie. Chciałam białego. Pokazali mi wielkiego białego konia, który miał być sprzedany na mięso, tak mi powiedzieli" (Kozyra, 2010, s. 57). Koń był wielki, ale wychudzony, wyglądał nędznie i Kozyra doszła do wniosku, że będzie wzbudzał smutek i litość. A koń w jej rzeźbie miał być piękny i mieć zdrową skórę. Andrzej Karaś, przyjaciel

Kozyry, wspominał w tekście Ireny Morawskiej opublikowanym w „Gazecie Wyborczej" we wrześniu 1993 roku, już w reakcji na aferę wokół rzeźby: „Ta skóra stała się tematem numer jeden na długie miesiące […]. Paranoja. O niczym innym nie dało się z nią rozmawiać" (Morawska, 1993). Opisywał noce Kozyry: „Kładzie się do łóżka, po chwili wstaje, zapala papierosa, siada, wstaje, chodzi boso, kładzie się, wstaje, nalewa wody do wanny, wchodzi do niej, po chwili wychodzi, zapala papierosa, kładzie go na brzegu kuchennego stołu, chodzi, zapala drugiego papierosa, kładzie się, wstaje, napełnia wannę…" (tamże). Sama Kozyra opowiadała Morawskiej: „Na targu uświadomiłam sobie, że patrzę na konia jak sęp. Z jednej strony widzę żywe stworzenie, a z drugiej – muszę patrzeć pod kątem przyszłej rzeźby: zdrowa skóra, piękna, bez skazy. Taka, jakiej wypatrujemy kupując buty" (tamże). Jan Lityński, preparator, z którym Kozyra nawiązała współpracę, kazał jej się spieszyć, żeby zdążyć z kupnem przed zimą. Mówił, że sierść, która wyrasta koniom na zimę, nie utrzyma się po wypchaniu. Artystka pisze w swoich wspomnieniach:

> Kiedy następnym razem pojechałam na targ, nic nie znalazłam, bo byłam zafiksowana na białym. Ale w drodze powrotnej do Warszawy przypominałam sobie, że widziałam pięknego chłopskiego kasztana. Kiedy wróciliśmy na targ, już go nie było, więc zaczęłam rozpytywać, czyj to był koń… Ludzie skierowali nas do niedalekiej wioski, gdzie powiedziano nam, że koń ten należał zapewne do Cygana, handlarza, który jeździ po targach i skupuje konie. Myślę, że spotkaliśmy kogoś, kto powiedział nam, że jest właścicielem tego konia i zabrał nas na swoje „ranczo", żeby nam go pokazać. Byliśmy trochę przestraszeni, ale rzeczywiście miał podobnego konia. W tym czasie, wydaje mi się, chodziłam już na chemioterapię i nie miałam

> włosów z tyłu głowy. Pamiętam, bo jest gdzieś wideo, jak dotykam tego konia (Kozyra, 2010, s. 58).

Koń, a właściwie klacz o imieniu Baśka, które potem Kozyra będzie przekręcać na Kaśka (katarzynakozyra.pl), została kupiona za piętnaście milionów złotych. „Starałam się zaprzyjaźnić z tym koniem" (Morawska, 1993), mówi artystka w reportażu Morawskiej, płacząc.

Kolejną trudność stanowiło znalezienie miejsca i osób, które podejmą się uśpienia konia. Ktoś podpowiedział Instytut Weterynaryjny SGGW na Grochowskiej w Warszawie. Zgodę musiał jednak wydać rektor uczelni. „Nie wiem, jak przekonałam rektora, żeby wydał zgodę… […] powiedział, że pomaga mi tylko dlatego, że jestem studentką ASP, a oni też są uczelnią, a że chodzi o dyplom… więc pomoże mi, ale w żadnym wypadku mam nie wymieniać jego nazwiska" (Kozyra, 2010, s. 58). Kozyra trafiła w ten sposób do człowieka „odpowiedzialnego za szlachtowanie, sekcje, formaldehyd i tak dalej" (tamże), pracującego w prosektorium, na zapleczu Instytutu Weterynaryjnego.

> Poszłam więc na tył budynku i zapukałam do drzwi. Nikt nie otwierał… udało mi się dopiero za którymś razem. Facet, który do mnie wyszedł, wyglądał dziwnie. Miał bardzo dziwną skórę i chociaż w środku było bardzo ciemno, nosił przeciwsłoneczne okulary. Miał podobną skórę jak preparaty w formaldehydzie. A okulary – pewnie musiał chronić oczy przed substancjami, których używał w pracy. Zgodził się zabić zwierzę (tamże).

Kozyra potrzebowała skóry, czaszki i kopyt. Resztę, mięso, ktoś musiał z

prosektorium zabrać. Artystka znalazła zainteresowany sklep mięsny. Jego pracownicy mieli się zjawić o umówionej godzinie po ciało klaczy.

Do Warszawy zwierzę przywiózł sprzedający. Podróż za małą ciężarówką sprawiła, że Baśka była wycieńczona, poobijana i wystraszona. Kozyra zaczęła płakać, a potem, w trakcie procesu usypiania konia, wyć. „Nie chciała na to patrzeć, ale chciała przy tym być. Potem poszła na naświetlanie, bo akurat wypadł termin, i wróciła i znów płakała. Pocieszałem ją, że koń był kulawy, że i tak by poszedł na mięso, ale ona wciąż swoje" – opowiadał Morawskiej Jan Lityński (Morawska, 1993). Arturowi Żmijewskiemu Kozyra opowiadała, że tego dnia po naświetlaniu wypadły jej włosy, a na skórze pojawiły się plamy. W tej samej rozmowie opublikowanej w studenckiej „Czerei" w 1995 roku, zatytułowanej *Z wiaderkami świńskim truchtem* rekonstruowała też proces przemiany konia w mięso.

> Najdziwniejsze było przestawienie sytuacji – w prosektorium zdrowe, usypiane jak chore, nie zarżnięte a przecież do mięsnego sklepu, obciągane ze skóry jak zwierzyna myśliwska, a to przecież koń. Wzięła w tym udział cała zbieranina ludzi przynależnych do różnych dziedzin zabijania zwierząt, z filarami pewności nad głową, że to co robią jest słuszne. Tu wszystko się pomieszało. Do tej pory nie wiem, jak to nazwać. Wszystko było nie tak. Ci ludzie dokładnie czuli, że zostali wytrąceni, że w coś ich wciągnięto i nie ma odwrotu. Że śmierć przestała być użyteczna. Koń padł i musimy działać dalej, bo coś trzeba zrobić z tą kupą mięcha. Weterynarz mówił, że skoro uśpiony to nie pozwala sprzedać do sklepu. Sklep mięsny znowu myślał, że interes ubije i taniej dostanie. Kręcili się jak hieny. Weterynarz ich w końcu pogonił i do mnie, co z tym mięchem. A to dosłownie góra! Nie pozwolili wziąć do mięsnego, bo

miało się pożywić tutejsze towarzystwo. Przybiegli z wiaderkami, cztery godziny trwało zabijanie, a w dziesięć minut został tylko szkielet (Kozyra, 1995, s. 31).

Paweł Althamer i brat Jacka Malinowskiego pomogli Kozyrze zarejestrować cały przebieg usypiania i skórowania konia na wideo. Ten film, rejestracja „procesu twórczego", jak określa to w rozmowie ze Żmijewskim artystka, by zaraz potem zgodzić się, że było to „robienie trupów" (tamże, s. 30), stanowi dziś część instalacji *Piramida zwierząt*. W 1993 roku, w ramach dyplomu, za radą Grzegorza Kowalskiego, Kozyra nie pokazała jednak tego filmu i zastąpiła go tekstem, w którym pisała:

Materiał, jakim się posłużyłam, narzucał się sam, czyli zwierzęta: koń, pies i kogut [i kot – D.S.]. Powstał problem, skąd wziąć materiał na pomnik. Przygotowanie rozpoczęłam od podstaw, tzn. wybrania żywych zwierząt. Nie zostały one wybrane np. ze zbiorów muzeum z trofeami, lecz były specjalnie wyszukane, według pewnych założeń. Miała zatem miejsce świadoma selekcja, która wynikała z przygotowanej kompozycji. Brane było pod uwagę to czy w swej wymowie bardziej będą one reprezentowały siebie, czy też symbolikę, która łączy się z tymi zwierzętami. Gdyby założeniem tej rzeźby miało być tylko takie symboliczne przesłanie, mogła być ona zrobiona z gliny albo innych materiałów rzeźbiarskich, czy wreszcie z wypchanych eksponatów muzealnych. Założenia były jednak inne, materiał na rzeźbę istniał, były nim konkretne zwierzęta, wybrane przeze mnie. Etap, który nastąpił później, to jest wypchanie, był posunięciem ryzykownym, a jednocześnie intrygującym. Poruszałam się na krawędzi norm etycznych, jak również stykałam się z tak

> trudnym wydarzeniem, jakim jest śmierć żywej istoty (Kozyra, 1993).

Wzięcie na siebie śmierci wszystkich użytych w *Piramidzie* zwierząt, choć niezgodne z prawdą i potem wielokrotnie prostowane, było dla Kozyry gestem formalnym. „Uważałam, że muszę też wybrać i posłać na śmierć pozostałe zwierzęta, żeby wszystkie były traktowane w ten sam sposób i żeby praca była «spójna»" (Kozyra, 2010, s. 57). W rzeczywistości artystka kupiła i uśpiła u weterynarza jeszcze dwa koguty, z których wypchany został jeden. Skórę kota dostała od preparatora, który znalazł ją w swojej chłodni, a psa uśpionego na prośbę właściciela dostała od weterynarza. Jednak przebieg poszukiwań skóry kota i psa także zasługuje na uwagę. Jednym z miejsc, gdzie Kozyra regularnie jeździła, był bunkier, w którym przechowywane były zwłoki padłych i uśpionych zwierząt, przerabianych później przez Bacutil na mączkę kostną.

> Zwykle jeździłam tam po naświetlaniach… Od naświetlań i tak rzygałam, bo tak reaguje na to ciało. Czujesz smak metalu w ustach, a po jakimś czasie zaczynasz się trząść. Często musiałam otworzyć drzwi samochodu i wyrzygać się na jezdnię. Tak więc po naświetlaniach jechałam do bunkra, gdzie rzygałam drugi raz z powodu smrodu gnijącej padliny, much, robaków. Same psy, które mi się nie podobały, i żadnego kota! (tamże, s. 61).

Proces pracy nad *Piramidą* był cielesnym doświadczaniem abiektu, eksplorowaniem ciemnej strefy mięsności, w której mięso staje się praktyką konsumpcji i „reinkarnacji". „Coś trzeba robić z padliną. W całym tym zamkniętym obiegu to do nas wraca, więc naprawdę nie ginie, to jest w nas,

jedno w drugim. Genialne. […] Później, gdy konik padł, a ja imaginowałam, że go psy i kotki zżarły, to we wszystkim widziałam trupy. Wszystko jest w trakcie totalnej przemiany materii. Chciałam zrozumieć co robię, widzieć skąd się rzeczy biorą. To wpędziło mnie w trzytygodniową paranoję. Teraz widzę, jak straszne są emocje" (Kozyra, 1995, 29) – opowiadała Kozyra Żmijewskiemu, formułując własną filozofię żywiącej się nawzajem, konsumpcyjnej, cielesnej wspólnoty opartej na niemożliwej do powstrzymania destrukcji. „Mogłaś się wycofać?" – pytał Żmijewski. „Oczywiście" – odpowiadała Kozyra. „Ale stało się coś takiego, że się nie wycofałaś. Zapłaciło się, to trzeba zjeść". „No właśnie nie wiem, to mnie jak łańcuszek reakcyjny wciągnęło. Krok po kroku trzeba było iść dalej i podrzynać sobie gardziołko" (Kozyra, 1995, s. 29).

W aneksie do dyplomu opisywała tę niesamowitość i nieuchronność przemiany z żywego w martwe, wspominając o filmie dokumentującym zabijanie konia: „Jest dokumentem makabrycznym, przedstawiającym jeszcze świeżego trupa zwierzęcia. W pierwszym etapie widoczne są jeszcze drgające mięśnie konia, a następnie widoczne są już tylko fragmenty mięsa, które wyglądają dość znajomo, i do widoku których ludzie są przyzwyczajeni, wystarczy spojrzeć na haki w sklepie rzeźniczym" (za: Morawska, 1993). Ta rejestracja wideo procesu uśpienia i oskórowania konia stanowi według mnie jedną z najważniejszych scen przemocy w polskiej sztuce lat dziewięćdziesiątych. Pokazuje bowiem przemoc nie jako wynik działania nawet szeroko rozumianej władzy, ale jako cielesną i pokątną praktykę odbierania życia uprawianą nieustannie w kulisach codzienności. Działania ludzi zmieniają ciało klaczy w mięso. Pokazanie tego procesu w zestawieniu z budzącą skrajnie inne, estetyczne doznania, rzeźbą z wypchanych zwierząt, rozbija kluczową dla kultury konsumpcyjnej strukturę reprezentacji opartą o działanie niewidzialnego desygnatu, o którym w książce *Seksualna polityka*

mięsa pisała w latach dziewięćdziesiątych amerykańska feministka i wegetarianka Carol J. Adams.

Książka Adams, nazywana „biblią wegan", analizuje związki zachodzące między jedzeniem mięsa i męskością, seksualnością i konsumpcją, ubojem zwierząt, polowaniem i gwałtem. W rozdziale *Gwałt na zwierzętach, ubój kobiet* autorka wskazuje na pokrewieństwo „kulturowych obrazów przemocy seksualnej wobec kobiet oraz typowych dla kultury Zachodu fragmentaryzacji i fragmentacji przyrody i ciała" (Adams, 2022, s. 86), realizujących się przede wszystkim w tak zwanym rozbiorze zwierzęcego ciała na mięsne części (łopatki, szynki, polędwice, udka, piersi). „Ubój jako paradygmat to także istotny punkt wyjścia do zrozumienia mnogości pokrywających się obrazów kulturowych" – pisze Adams i tłumaczy: „Za sprawą uboju zwierzęta stają się nieobecnymi desygnatami. Znane wcześniej z nazwy i wyglądu stają się raptem nieobecne jako zwierzęta – inaczej nie mogłoby się pojawić mięso" (tamże, s. 87). Tej przemianie służy akt pozbawienia życia, starannie jednak wymazywany z kultury za pomocą różnorodnych strategii reprezentacji. Jedną z tych strategii jest metaforyzacja.

> Z chwilą gdy nieobecny desygnat staje się metaforą, jego znaczenie urasta do „wyższej", bardziej wymyślnej funkcji, niżby mogło wskazywać czy niżby zasługiwało jego istnienie. Dobrym tego przykładem wydają się sytuacje, gdy ofiary gwałtu lub kobiety maltretowane mówią o sobie: „Czułam się jak kawałek mięsa". Znaczenie mięsa nie odnosi się w takich wypadkach do samego mięsa, lecz do odczuć kobiety będącej ofiarą męskiej przemocy (tamże, s. 88).

Autorka stwierdza, że nikt nie może się czuć jak kawałek mięsa, bo mięso jest martwym ciałem i niczego nie czuje. Takie wyrażenie ufundowane jest więc na pracy nieobecnego desygnatu, który jest czymś, „co jest i czego zarazem nie ma. Istnieje poprzez wnioskowanie. Lecz jego właściwy sens odzwierciedla wyłącznie to, do czego się odnosi, ponieważ pierwotnego, dosłownego doświadczenia niosącego znaczenie najzwyczajniej nie ma” (tamże, s. 89). Na tej właśnie zasadzie mięso może być nazwane uczuciem, ale nie może być nazwane zwierzęciem, którego fragment stanowi.

Co jednak kluczowe dla wywodu Adams, dostrzega ona, oparty na strukturze nieobecnego desygnatu, związek między przemocą wobec zwierząt i przemocą wobec kobiet. Stwierdza:

> Podobnie jak w naszym języku dotyczącym mięsa nie są obecne martwe ciała, tak i w opisach przemocy kulturowej rolę nieobecnego desygnatu z reguły pełnią kobiety. Szczególnie gwałt niesie ze sobą tak silną symbolikę, że samo pojęcie gwałtu zostało dość szybko oderwane od autentycznego doświadczenia kobiet i już w początkach lat siedemdziesiątych stosowano je metaforycznie w odniesieniu do innych brutalnych aktów dewastacji; na przykład w literaturze ekologicznej mówiono o „gwałcie” na ziemi” (tamże).

Dostrzeżenie tak rozumianego – jako nieobecny desygnat – punktu wspólnego przemocy wobec kobiet i jedzenia mięsa pozwala autorce prześledzić, jak wiedza na temat zabijania i jedzenia zwierząt, a zwłaszcza jej akcesoria takie jak noże, łańcuchy, obroże, liny zasila wyobraźnię sprawców przemocy seksualnej, z drugiej zaś strony jak erotyzacja uboju zwierząt, którą ilustrują przywoływane przez autorkę reklamy restauracji czy sklepów

z mięsem, nieodmiennie odwołuje się do pragnienia konsumpcji kobiecego ciała.

Refleksje Adams służą sformułowaniu postulatów, między innymi wobec ruchu feministycznego, o przywrócenie związku mięsa ze zwierzęciem, a co za tym idzie przyjęcie, że feministki nie mogą jeść mięsa i nie mogą używać mięsa jako metafory, bo tym samym utrwalają przemoc wobec kobiet. To samo dotyczy sztuki feministycznej. Używając mięsa, staje się współwinna kultury uboju i gwałtu.

Piramida zwierząt jako akt uboju konia i kogutów, zorganizowany i przeprowadzony przez artystkę, w świetle rozważań Adams jest antyfeministycznym aktem przemocy, gwałtem zmieniającym żywe ciało w mięso, wpisanym w patriarchalny porządek. Z drugiej strony wydaje się, że działania Kozyry skutecznie przełamały moc oddziaływania nieobecnego desygnatu. Nie chodzi tu tylko o zarejestrowanie i pokazanie procesu zabijania, wyłaniania się mięsa z ciała i usunięcie wszelkich wątpliwości co do tego, czym jest skonstruowana przez nią rzeźba. Ten wymiar *Piramidy*, w jednym z trzech swoich tekstów poświęconych tej pracy, wydobywał wyraźnie zafascynowany nią Artur Żmijewski:

> Kozyra wyjmuje z masowej śmierci zwierząt jednego konia i jednego koguta i zabicie ich czyni publicznym spektaklem. […] A jednak nie jest ona bardziej okrutna od wszystkich innych ludzi. Różnica między nią a nimi polega na przyjęciu odpowiedzialności za użycie wybranych przez siebie zwierząt i na poniesieniu emocjonalnych konsekwencji takiego działania (Żmijewski, 1995, s. 118).

W działaniu Kozyry chodzi więc także o to, w jaki sposób jej chorujące ciało

ogarniane falami wymiotów w bunkrze z padłymi zwierzętami, tracące włosy w trakcie usypiania klaczy, nadaje sformułowaniu „czuję się jak kawałek mięsa” zupełnie niemetaforyczny i namacalny charakter. Mięso, jako to, co nie jest reprezentacją, ponieważ jego desygnat zostaje usunięty, ujawnia się w procesie pracy nad *Piramidą* właśnie jako afekt, o którym Brian Massumi pisał jako o manifestującej się na skórze, „na powierzchni ciała, na styku z rzeczami” intensywności doświadczenia. Massumi tłumaczy działanie afektu na przykładzie eksperymentu badającego reakcje ciała na obraz:

> wydarzenie polegające na odbiorze obrazu ma wiele poziomów, a przynajmniej dwa. Reakcja ulega natychmiastowemu rozszczepieniu na dwa systemy. Jeden, poziom intensywności, cechuje semantyczna inwersja: tutaj smutek jest przyjemny. Poziom intensywności uporządkowany jest zgodnie z logiką, która nie obejmuje prawa wyłączonego środka. Oznacza to, że nie jest on uporządkowany semantycznie czy semiotycznie. Nie trzyma się rozróżnień. Niejasno, lecz z uporem łączy momenty, które zwykle oznacza się jako rozdzielne. […] Porządek oznaczania oddzielony jest od intensywności, która tworzy inny, funkcjonujący równolegle porządek (Massumi, 2013, s. 113).

Afekt pozostaje nieuchwytny dla znaków i funkcjonuje poza systemem znaczeń, dlatego Massumi odróżnia jego oddziaływanie od emocji, które uznaje za formę oswojenia afektu, włączenia go w „obręb semantycznie i semiotycznie ukształtowanej progresji” (tamże, s. 117), zwracając przy tym uwagę na zmieszane użycie obydwu terminów używanych wymiennie do opisu doświadczenia intensywności. Intensywność należałoby rozumieć jako otwarte pole potencjalności, „obecności sumy interakcji danej rzeczy, bez

rzeczy samej” (tamże), z którego na zasadzie ekspresji oznaczającej redukcję możliwości, wyłaniają się rzeczy, doznania, reakcje, relacje. Każde wyłonienie się według Massumiego zawiera więc w sobie dwa aspekty: wirtualny związany z sumą możliwych relacji i interakcji oraz aktualny zawierający się w funkcjonalnym ograniczeniu możliwości. Autor stwierdza: „Afekt to owa dwustronność postrzegana od strony faktycznej rzeczy, otulonej w percepcje i poznania, które mają ją za przedmiot” (tamże, s. 124). To, co afektywne, jest więc materialne, choć jednocześnie pozostaje wirtualne; jest zmysłowe, cielesne i odczuwane, ale zarazem pozostaje na granicy percepcji, poza rozumowaniem, nadawaniem znaczeń, reprezentacją.

Piramida zwierząt jako konfiguracja obrazów i gestów niewątpliwie znacznie bardziej „działa” niż „znaczy”, operuje na poziomie intensywności, gubiąc poziom nazywany przez Massumiego jakością, przez co rozumie on „odsyłanie do konwencjonalnych znaczeń w intersubiektywnym kontekście, […] socjolingwistyczną kwalifikację jakościową” (tamże, s. 113). Według mnie w pracy Kozyry mięso, w które na nagraniu wideo zamieniana jest klacz, nie niesie ze sobą żadnego znaczenia, nie jest metaforą niczego, nie produkuje żadnego sensu. Jest czystą intensywnością aktu przemocy, wyłania się jako afekt nieznajdujący oswojenia. Tę intuicję potwierdza niejako sformułowana w puencie rozmowy ze Żmijewskim deklaracja artystki: „Bo… wiesz co mnie najbardziej interesuje? Emocje. Nikt już nie musi widzieć moich wypchanych zwierząt. Wystarczy, że po Warszawie krąży pogłoska, że ktoś coś zabił i wypchał. Obiekt przestaje być ważny. To już mentalnie działa, kurwa, już się im pierdoli” (Kozyra, 1995, s. 33). Można więc powiedzieć, że przechwycone przeze mnie od Adams stwierdzenie „czuję się jak mięso” jest zarówno formułą opisującą doświadczenie artystki, jak i oddziaływanie gotowej *Piramidy*. Mięso nie jest tu jednak metaforą, ale materialnym wymiarem afektu, „otuloną w percepcje i poznania” faktyczną rzeczą. Jeśli

podążyć za tą myślą, oddziaływanie mięsności *Piramidy* nie kryje się w samej pracy ani nawet w zarejestrowanym na wideo procesie jej tworzenia, lecz w sposobie, w jaki sam fakt jej zaistnienia odciska się na powierzchni skóry ciał wstrząsanych falą afektu. Mięso jako uczucie dezorganizuje zapośredniczoną przez reprezentacje relację z rzeczywistością. O intensywności tego doświadczenia świadczyć mogą pełne oburzenia reakcje na dyplom Kozyry, które zalały polskie media w lecie 1993 roku.

Oczy mięsa

Zaczęło się od krótkiego pisma wystosowanego przez Związek Polskich Artystów Plastyków do rektora ASP profesora Adama Myjaka[2].

> Zarząd Okręgu Warszawskiego Związku Polskich Artystów Plastyków wyraża swoje głębokie oburzenie wobec faktu dopuszczenia do realizacji pracy dyplomowej pani Katarzyny Kozery [sic!]. Uważamy, że Uczelnia, której szczytnym zadaniem winno być kształtowanie postaw humanizmu i otwartości na świat młodego pokolenia, wstępujących na drogę twórczą, nie wolno dopuszczać do haniebnych praktyk igrania z życiem zwierząt, dręczenia ich i mordowania. Czy na tej drodze mamy wkrótce doczekać się wystawy abażurów z tatuowanej ludzkiej skóry? (List Zarządu ZPAP, 1993)

Pod listem podpisana jest wiceprezeska ZPAP Joanna Casselius. Szokująca fantazja sformułowana w ostatnim zdaniu listu, obnażająca niebezpiecznie zlepiony z imaginarium Zagłady odruch odrazy, miała stanowić odpowiedź na proces twórczy, który towarzyszył powstaniu rzeźby Kozyry. Oburzeni nie

tylko śmiercią zwierząt, ale również kwestionującą tradycyjne wyobrażenie rzeźby formą *Piramidy*, przedstawiciele ZPAP napisali do rektora ASP i Ministerstwa Kultury i Sztuki, a przede wszystkim donieśli na Kozyrę do zajmującej się prawami zwierząt fundacji Animals, która realizowała program telewizyjny o tej samej nazwie emitowany w TVP. Twórcy programu postanowili zająć się tematem. Z artystką skontaktował się współpracujący z nimi Sylweriusz Rudolf, który w *Piramidzie zwierząt* dostrzegł temat na film. Planował zdawać do łódzkiej Szkoły Filmowej, a materiał o Kozyrze nadawał się według niego na pracę konieczną do złożenia w ramach egzaminu wstępnego. Nakręcił dokument, w którym pokazywał artystkę krojącą surowe mięso i opowiadającą o procesie powstania rzeźby. Puenta polegała na tym, że na końcu Kozyra mięso podawała swojemu kotu, komplikując wymowę filmu Rudolfa i swojej pracy. Tak powstał film *Oczy mięsa*, którego fragmenty pozbawione puenty i zmieniające radyklanie wymowę wymyślonej przez Rudolfa całości w jednoznaczne oskarżenie artystki – zostały użyte w odcinku programu *Animals*. Sama Kozyra wspomina: „Zjawił się młody filmowiec, żeby mnie potępić, ale wkrótce zrozumiał i nakręcił materiał, który miał mnie bronić, ale skutek był właściwie odwrotny. Pokazał mnie, jak kroję mięso dla kota i opowiadam o koniu. Użyłam złych słów… Brzmiało to wszystko okropnie dla ludzi, którzy nie rozumieli tego, co ja rozumiałam” (Kozyra, 2010, s. 65).

Jeszcze przed emisją Ewa Banaszkiewicz, prowadząca *Animals*, pisała w gazecie „Antena” drukującej program TVP: „Gdy usłyszałam o przypadku artystki Kasi Kozyry, pomyślałam, że to horror wymyślony przez sfiksowanych miłośników zwierząt. Nie chciałam słuchać o tym, jak dwudziestokilkuletnia Kasia, studentka ASP, uczestniczy w zabijaniu wybranych przez siebie zdrowych zwierząt: konia, psa, kota i koguta, by jako swoją pracę dyplomową przedstawić rzeźby: wypchane zwierzęta jako

piramida z bajki braci Grimm” (Banaszkiewicz, 1993). Po zacytowaniu fragmentu tekstu Kozyry, opisującego wybór i śmierć zwierząt, Banaszkiewicz stwierdzała: „Nie będę moralizować. Nie napiszę o sztuce faszystowskiej, gdzie idea sztuki ważniejsza była od idei życia. Nie zapomnę przypadków, gdzie sławni reżyserzy polscy zabijali na planie zwierzęta dla efektów artystycznych. W tym naszym okresie zamętu moralnego odczuwam tylko jedno: litość dla zwierząt, które Kasia pozbawiła Życia i… obrzydzenie dla teorii sztuki” (Banaszkiewicz, 1993). W tym tekście odraza, którą wzbudza *Piramida*, zostaje skojarzona z faszyzmem, a zarazem potraktowana jest jako symptom czasów „moralnego zamętu” i zlepiona z zachodzącą transformacyjną zmianą.

W siedmiominutowym programie, oprócz artystki krojącej mięso dla kota, widzowie mogli zobaczyć ujęcia rzeźby zmontowane z obrazem galopujących koni. Po emisji filmu zaczęły się ukazywać kolejne teksty. Prócz oskarżeń o dręczenie i mordowanie zwierząt padło pytanie: „Kasiu, czemu nie puściłaś konia wolno?” (za: Sienkiewicz, 2014, s. 216). Maciej Iłowiecki, dziennikarz i ówcześnie zastępca przewodniczącego Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji, pisał w liście opublikowanym 17 sierpnia 1993 przez „Życie Warszawy”: „Jeżeli nauczyciele akademiccy nie widzą nic niemoralnego w zabijaniu zwierząt dla zabawy (mimo najlepszych chęci produkcji dyplomowej owej studentki nie można, a nawet NIE WOLNO nazywać sztuką!) – to w istocie coś bardzo złego dzieje się w Polsce” (Iłowiecki, 1993). Dzień później „Gazeta Wyborcza” opublikowała list scenografki Xymeny Zaniewskiej-Chwedczuk, która – deklarując swoje zaangażowanie w naprawę „stosunków między człowiekiem a zwierzęciem” – upominała się o Kartę praw zwierząt i wyjaśniała, że nie wolno ich zabijać „bez koniecznej potrzeby”. Zwracała się do byłej już wówczas rzeczniczki praw obywatelskich Ewy Łętowskiej z apelem o wyjaśnienie, „czy w świetle obowiązującego prawa wolno zabijać

zwierzęta dla celów dekoracyjnych” (Zaniewska-Chwedczuk, 1993, s. 13). Na list Iłowieckiego zareagował Grzegorz Kowalski, wysyłając swoją odpowiedź do „Życia Warszawy”, która została opublikowana ponad tydzień później jako część dwugłosu „o «artystycznym» zabijaniu zwierząt”. Kowalski tłumaczył intencje Kozyry, która chciała według niego zwrócić uwagę na proceder zabijania i konsumowania zwierząt na przemysłową skalę. Wyjaśniał, że nie zabiła zwierząt dla zabawy, ale zleciła uśpienie zwierząt przeznaczonych na ubój (konia i koguta) oraz pozyskała skóry zwierząt padłych (psa i kota). Nie dręczyła ich. Jako promotor pracy stwierdzał: „Promotor może […] doradzać lub odradzać, nie powinien wszakże wywierać presji ani cenzurować sensu i formy wypowiedzi. Tym bardziej nikt nie powinien zastępować sumienia innego człowieka” (Kowalski, 1993). Tę wypowiedź poprzedzał głos scenografa i przyszłego wykładowcy ASP w latach 1994-1996 Jana Ciecierskiego, który stwierdzał: „Bardzo żałuję, że nie stać mnie na wynajęcie adwokata, by wytoczyć i wygrać proces o obrazę nas wszystkich, którzy uważamy się za ludzi, przeciwko nauczycielom akademickim […] Mniemam, że ludziom odpowiedzialnym za wychowanie młodzieży starczy odwagi, by przeprowadzić sanację ASP” (Ciecierski, 1993). Uderzające jest posłużenie się przez Ciecierskiego argumentem „obrazy” jako kluczem prawnym, pozwalającym na wytoczenie procesu artystce, jej promotorowi, a właściwie, w postaci wszystkich wykładowców, instytucji ASP.

Najmocniejszym chwytem retorycznym w krytyce Kozyry i jej promotora posłużyła się jednak dziennikarka Aleksandra Jakubowska w opublikowanym na łamach „Wprost” felietonie zatytułowanym (za wersem z wiersza *O wróbelku* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego) *Po cholerę toto żyje?*. Jakubowska pisała o artystce jako o Katarzynie K., tak jakby ta już została oskarżona o przestępstwo przez prokuraturę. Przywołując pojawiające się w telewizji obrazy wojny w Jugosławii, głodu w Somalii, trzęsień ziemi,

pożarów, ataków terrorystycznych i narastającą grozę życia w Polsce lat dziewięćdziesiątych związaną z „brakiem spokoju", Jakubowska wpisała w ten ciąg aktów przemocy pracę Kozyry. „Zamykamy się więc w czterech ścianach naszego domu, a tu nagle dobija się do niego niejaka pani Katarzyna K., chcąc nas przekonać, że zabijanie jest sztuką" (Jakubowska, 1993, s. 90). Autorka stwierdza dalej:

> Nie potępiałabym studentki ASP. Dla mnie jest to po prostu chora psychicznie osoba, jednostka patologiczna, którą należy leczyć. I takie patologie zdarzają się we wszystkich grupach zawodowych, wiekowych czy etnicznych. Są tacy ludzie, którym Matka Natura coś tam podczas ich lepienia odejmowała – jednym wyobraźnię, innym litość, jeszcze innym – jak Katarzynie K. – sumienie i moralność. […] Ja tylko chciałabym się dowiedzieć jednego – kto z wielce szanownych profesorów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie był promotorem pracy dyplomowej Katarzyny K., polegającej na zabijaniu?" (tamże).

Wytoczony przez Jakubowską retoryczny proces sądowy jako karę przewidywał wymazanie nazwiska Kozyry z pamięci oraz zwolnienie z pracy jej promotora i zakaz zbliżania się do młodzieży. Publicystka nie omieszkała odnieść się także do ówczesnej polityki. Tytułowe pytanie „po cholerę toto żyje?" odnosiła nie tylko do Kozyry, ale także do Stefana Niesiołowskiego i partii ZChN, która reprezentowała linię utożsamienia polityki, prawa i nauczania Kościoła katolickiego.

> Niech Niesiołowski ma kompleks Jakubowskiej. Zdrowiej to, niż mieć kompleks Edypa. A poza tym, cóż za doborowe towarzystwo, w

> jakim występuję jako wróg ZChN-u (czytaj: Kościoła): Tym, Labuda, ks. Tischner (!). Wolę to niż towarzystwo [Marka] Jurka czy [Jana] Łopuszańskiego. „Podstawą naszej religii jest miłosierdzie i przebaczenie" – deklaruje Stefan Niesiołowski, a tymczasem jednym z najczęściej przezeń używanych słów jest „nienawiść". Ja nie znam tego uczucia. Litość jest dominującym doznaniem, kiedy myślę o losie Katarzyny K., czy spalającej Stefana N. nienawiści wobec tych, którzy ośmielają się myśleć inaczej niż on (tamże).

Wywód Jakubowskiej, prześlizgując się między zarzutem zabójstwa żywych istot skierowanym wobec Kozyry, zarzutem naruszenia norm instytucjonalnych i społecznych wobec jej promotora a szerzenia nienawiści przez Niesiołowskiego i reprezentowaną przez niego partię oraz część Kościoła, zaciera granicę między porządkiem prawnym a afektywnym. Odczuwanie negatywnych emocji w wyniku cudzego działania staje się tu wystarczające dla aktu oskarżenia, procesu i wyroku skazującego nazwisko na wymazanie. Mimo opisywanego sporu z reprezentującą silne związki z Kościołem partią ZChN i retorycznego zrównania Kozyry z agresywnym konserwatyzmem, to sama Jakubowska, dziennikarka silnie związana z PZPR, a potem postkomunistyczną lewicą, reprodukuje więc religijną logikę obrazy jako świętokradztwa i naruszenia norm nie tylko moralnych, ale i prawnych.

Pojawienie się wobec *Piramidy zwierząt* zarzutu wywołania obrazy jako formy złamania norm prawnych, choć praca nie odwoływała się w żaden sposób ani do symboli, ani do uczuć religijnych, potwierdza tezę Marcina Kościelniaka o fundamentalnym związku logiki obrazy uczuć religijnych z procesem transformacji i wskazuje na źródłowy związek przywoływanego w tekstach porządku normatywnego opisującego miejsce sztuki w społeczeństwie z porządkiem religijnym (zob. Kościelniak, 2023). To w

religijnej logice świętokradztwa czy bluźnierstwa uczucie obrazy może być pretekstem dla działania prawa. Zadania sztuki sformułowane przez oburzonych i zniesmaczonych krytyków Kozyry, w ramach tej pierwszej po 1989 roku angażującej społeczeństwo dyskusji obejmowały więc raczej kształtowanie porządku normatywnego niż jego naruszanie, wychowywanie, a nie obnażanie, estetyczne przekroczenie doświadczenia przemocy transformacji opisywanej jako moralny zamęt, zło, niestabilność czy brak spokoju, zamiast radykalnego i przekraczającego etyczne granice zgłębiania czy powielania tego doświadczenia. Kozyra oskarżana była właśnie o wpisywanie się w rzeczywistość wojny, kataklizmów, terroryzmu i śmierci, podczas gdy sztuka powinna otwierać możliwość innej, lepszej i co uderzające, odrębnej od obowiązujących na Zachodzie mód, „naszej" rzeczywistości. Właśnie ta perspektywa wybrzmiewa wyjątkowo ciekawie w kolejnym, pełnym inwektyw, błędów i przeinaczeń tekście, który komentował dyplom Kozyry w piśmie „Czas!". Joanna Waliszewska stwierdzała w nim:

> mianem magistrów sztuki obdarzono w tym roku między innymi dwoje studentów, których prace z pewnością wyprowadzą Polskę na czoło Światowej Sztuki Postępowej, i przy okazji wprowadzą nas do Europy. Wprowadzą wejściem już nie tyle nawet kuchennym, co wprost rurą ściekową – ale jakoś przecież trzeba się do niej dostać („Europa albo śmierć!" – tak podobno będzie brzmieć jedno z haseł wyborczych). Prace te zostały dodatnio ocenione przez Komisję Dyplomową Wydziału rzeźby ASP i Promotora, jako że były autorstwa studentów z jego Pracowni. Pierwszą z nich były zwłoki konia, psa i koguta, które zwierzęta artystka in spe własnoręcznie uśmierciła. Do wypchanych zwłok dołączony był opis eksterminacji ze wszystkimi szczegółami (Waliszewska, 1993).

Drugim absolwentem, którego praca zbulwersowała autorkę, był Jacek Markiewicz, niewymieniony w tekście z imienia i nazwiska (podobnie jak Kozyra), opisany za to z nieznanych przyczyn jako mąż autorki *Piramidy*. Jego praca wideo, rejestrująca akt intymnego obcowania z krucyfiksem, zatytułowana *Adoracja Chrystusa* została przez Waliszewską nazwana kopulacją. Grzegorzowi Kowalskiemu z kolei, promotorowi obydwu prac, autorka przypisała pokazywanie ekskrementów w tabernakulum, opisując przy tym rozbudowaną fantazję tej nigdy niezaistniałej instalacji z bochenkami chleba i skomplikowaną przestrzenną aranżacją. Najbardziej jednak uderzające są jej refleksje dotyczące politycznego kontekstu opisywanej przez nią oburzającej sztuki.

> To wszystko odbywa się za pieniądze społeczne, przydzielone przez ministrów będących członkami ZChN. Wolę sobie nie wyobrażać, co się zacznie, gdy odpowiednimi ministrami zostaną postępowi Europejczycy (Centralni). Pewnie do programów włączone zostaną obowiązkowe lektury Sade'a, a młodzi czytelnicy będą pokazywać na egzaminach kasety z nagranymi inscenizacjami nowatora i awangardzisty z Charenton. Doprawdy, człowiek po takiej porcji „EUROPY" zastanawia się, czy nie wyjechać do Zimbabwe albo innego kraju, gdzie jeszcze „Europejczycy" nie dotarli (tamże).

Ten zadziwiający, obraźliwy na wielu poziomach tekst, w którym nawet nazwisko artysty przywołanego jako przykład twórcy sztuki właściwej i potrzebnej zostało przekręcone z Igora Mitoraja na Mintoraja, choć z pewnością nie był kluczowy dla recepcji *Piramidy*, ujawnia w fantazjach i skojarzeniach, którymi dzieli się autorka, opisaną później przez Dorotę Sajewską głęboką obsceniczność pracy Kozyry. Kopulacja z krzyżem,

ekskrementy w tabernakulum, obowiązkowe lektury markiza de Sade'a i zabarwiona rasizmem fantazja ucieczki do Zimbabwe – te następujące jeden po drugim obsceniczne obrazy – można uznać na opisywane przez Massumiego sprzężenie zwrotne charakterystyczne dla działania afektu. Naruszające porządek reprezentacji działanie *Piramidy zwierząt* nie tyle jako rzeźby, ile raczej jako wydarzenia, rezonuje w tekście Waliszewskiej, który traci jakość na rzecz obscenicznej intensywności niezrozumiałego afektu. Jak tłumaczy Dorota Sajewska:

> Obscena bowiem 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 właśnie w […] martwym punkcie (2012, s. 169).

Opisując ataki prasowe na Kozyrę i jej rzeźbę dyplomową, autorka stwierdza, że dyskusja w mediach dokonała uproszczenia dzieła „zasklepiła je, ustatyczniła, odebrała mu pulsującą wewnątrz subwersywność" (tamże, s. 187). Tym samym niewyartykułowany został „obsceniczny kontekst ciała i śmierci" (tamże) realizujący się jednak nie tyle w samej rzeźbie, nie w uchwyconym kamerą wideo oku umierającej klaczy – obrazie stanowiącym odpowiedź na zadane studentom i studentkom pytanie Grzegorza Kowalskiego zaczerpnięte z *Króla-Ducha* Juliusza Słowackiego: „Co widzi trupa wyszklona źrenica?"; ile w nierozerwalnym związku *Piramidy* z chorym ciałem samej artystki. W mediach ziarnica złośliwa Kozyry, pierwszy raz opisana w przytaczanym już przeze mnie reportażu Morawskiej w „Gazecie

Wyborczej", stała się usprawiedliwieniem dla działań artystki i pozwoliła wpisać jej pracę w dyskurs histerii, oswajający rozbijające reprezentację oddziaływanie *Piramidy*. Kozyra zapisuje, jak się wtedy czuła:

> Pamiętam pierwsze wyjścia z domu… Najbardziej ukrywałam się po tym artykule Ireny Morawskiej, w którym w mojej obronie wywlekła całą historię związaną z *Piramidą* i jako bonus dorzuciła moją chorobę… Czułam się jak trędowaty pies… I nie miałam odwagi konfrontować się z ludźmi, zarówno ze znajomymi jak i nieznajomymi… (Kozyra, 2010, s. 67).

Sajewska, analizując tę medialną próbę wpisania działania Kozyry w schemat histerii wywołanej chorobą, w wyniku której artystka ukrywa się w domu, stwierdza:

> Jestem głęboko przekonana, że sztuka – szczególnie ta obsceniczna – potrafi wydobywać na światło dzienne treści przez kulturę wyparte, odrzucone i wprowadzać ja ponownie w przestrzeń publicznej debaty. Taka sztuka bada ciało społeczne, miejsca chorobowo zmienione, często posiłkując się w tym celu własnym, z wiarą, że wszelkiego rodzaju indywidualne „dewiacje" są w stanie wydobyć problemy zepchnięte poza świadomość przez daną kulturę (2012, s. 191).

Z tego punktu widzenia sztuka krytyczna mogłaby być nazwana sztuką obsceniczną, używającą „patologii" jako krzywego zwierciadła współczesności. Idąc tym tropem, Sajewska stwierdza, że użycie wypchanych zwierząt przez Kozyrę było motywowane niechęcią artystki do „redukującej

wszelkie obscena reprezentacji, mimetycznych sposobów odtwarzania rzeczywistości" (tamże, s. 192). W ramach pola nie-reprezentacji, które ujawnia się w opowieści Kozyry o procesie zabijania i skórowania klaczy, Sajewską uderza najbardziej obraz ludzi patrzących z boku na ten proces „jak naziści", niereagujących „bo robi to ktoś inny, a nie oni, a jeżeli oni, to dlatego, że ktoś im tak kazał" (tamże, s. 194). Kozyra, określana później przez media jako „nieodrodna córka doktora Mengele", według Sajewskiej dotyka jednego z najbardziej chorobowo zmienionych miejsc w ciele społecznym transformacyjnej Polski: pamięci zbiorowej o Zagładzie. Autorka przypomina, że to właśnie w 1993 roku Agnieszka Arnold znalazła w archiwum ŻIH-u relację Szmula Wasersztajna o mordzie w Jedwabnem, a w 1998 roku opublikowany został esej Jana Tomasza Grossa, który dał początek książce *Sąsiedzi* wydanej w 2000 roku. Wybuch ataków na Kozyrę w 1993 i ponownie w 1999 roku w związku z ekspozycją *Piramidy zwierząt* w CSW Łaźnia w Gdańsku oraz proces wytoczony Łaźni przez Towarzystwo Opieki nad Zwierzętami wpisują się w tę samą chronologię. Autorka, opisując *Sąsiadów*, wydobywa z narracji poszczególne sceny:

> Rozstrzygnięcie kwestii – kto ponosi winę za decyzję o bestialskim mordzie – niewiele jednak tu zmienia. I nawet późniejsze zeznania morderców mające dowieść tego, jak nie byli w stanie zakopywać spalonych już ciał, jak wymiotowali na widok trupów, nie są w stanie przesłonić faktu, że w zwykłych ludziach, cywilach, pod wpływem wyjątkowych okoliczności uruchomiły się najbardziej prymitywne, zwierzęce odruchy i niewymuszone zbrodnicze instynkty (tamże, s. 197).

Można powiedzieć, że w dokonanym tutaj odczytaniu książki Grossa przez

pryzmat *Piramidy zwierząt*, powtórzeniu sceny przemocy opisanej przez Kozyrę, jednak w kontekście Zagłady, „czuć się jak mięso" staje się nie tylko doświadczeniem przemocy na własnym ciele, ale także formułą opisującą sprawców przemocy skonfrontowanych z cielesnym doświadczeniem odebranego życia. Dyskurs zwierzęcości znacząco komplikuje ten wywód, wskazując na mnożące się, wywołane pracą afektu, sprzeczności. Z czyjego puntu widzenia mordercy uruchamiają zwierzęce instynkty? W jakiej pozycji stawia to samą Kozyrę i zabite w ramach jej działania zwierzęta? Sajewska wskazuje niejako na niemożliwy do ujednoznacznienia i ustatycznienia wymiar oddziaływania *Piramidy*, stawiającej według niej – także za pomocą sprzeczności – przede wszystkim pytanie o indywidualną i społeczną odpowiedzialność za odebranie życia.

W swojej analizie obsceniczności pracy Kozyry Sajewska opisuje mięso jako resztkę „bezużyteczną dla dzieła sztuki" (tamże, s. 192), która jednak w opowieści Kozyry zajmuje miejsce centralne, choć w przekazie medialnym zostanie zredukowana do pornograficznego pokazywania śmierci. Jeśli jednak uznać, że chore ciało Kozyry ma tak kluczowe znaczenie dla wydarzenia, jakim jest *Piramida*, i że to mięsność jako afekt ustanawia nierozerwalną relację ciała artystki z „kupą mięsa", w którą zamieniona została żywa klacz, warto przyjrzeć się innej pracy artystki: *Olimpii*, w której chore ciało i wypchany kot z *Piramidy* tworzą nową wizualną konstelację, każąc ponownie przemyśleć obsceniczność w sztuce Kozyry.

Olimpia

Pokazana po raz pierwszy w 1996 roku w CSW w Warszawie *Olimpia* jest tryptykiem fotograficznym z towarzyszącym mu zapisem wideo. *Olimpia-Olimpia*, nazywana też niebieską, to wielkoformatowa fotografia, na której

naga Kozyra półleży w niebieskiej pościeli z czarną aksamitką zawiązaną na szyi, kwiatem orchidei za uchem i w czerwonych pantoflach na nogach. Ręką zasłania łono i patrzy prosto w obiektyw. Jest zupełnie pozbawiona włosów, a jej ciało wydaje się blade, chude i zmęczone. Towarzyszy jej nachylająca się nad nią czarna kobieta z bukietem kwiatów i umieszczony w nogach łóżka kot. Jest to rekonstrukcja obrazu Eduarda Maneta *Olimpia* z 1863 roku, który wywołał skandal sposobem pokazania kobiecego ciała uznanym za „brudne", „z trupią skórą", „wyeksponowane jak martwe ciało na kontuarze w kostnicy" i „znajdujące się w stanie rozkładu" (Kowalczyk, 2002, s. 151), ale także oczywiście wyborem tematu. Naga kobieta nie jest na obrazie Maneta wcieleniem bogini, muzy, wielkiej postaci, lecz pracującą seksualnie kobietą z niższych klas społecznych (tamże). Właśnie wątek „trupiej skóry" wydaje się kluczowy dla rekonstrukcji Kozyry, wzmocniony jeszcze pozostałymi zdjęciami w tryptyku.

Na drugim zdjęciu *Olimpia-kroplówka* naga i zupełnie pozbawiona włosów Kozyra leży na łóżku szpitalnym, w białej, sterylnej przestrzeni. Za nią stoi pielęgniarka kontrolująca kroplówkę podłączoną do przedramienia artystki. Kozyra leży na boku, nie osłania się ręką, którą tym razem trzyma na niebieskiej poduszce, ułatwiającej podawanie kroplówki. Nie ma kwiatów ani kota. Na szyi została jednak czarna aksamitka. Na trzeciej fotografii pokazana została staruszka. Siedzi naga na wersalce, obok poskładanej niezbyt starannie pościeli. W tle widać okno z firankami, różę w czarnym wazonie na parapecie, bladozielone ściany wchodzące w silny kontrast z rdzawym kolorem kapy, którą nakryta jest wersalka. Kobieta trzyma w zaciśniętych dłoniach bandaże. Na szyi ma czarną aksamitkę, patrzy poza obiektyw aparatu, gdzieś przed siebie. Pokazywaną w CSW instalację dopełniał film rejestrujący proces przyjmowania kroplówki przez nagą i ozdobioną czarną aksamitką Kozyrę z drugiej fotografii.

Jak pisała Kowalczyk, *Olimpia* – podobnie jak słynna *Łaźnia* Kozyry z 1997 roku, rejestrująca ukrytą kamerą nagie kobiety oddające się zabiegom w budapesztańskiej łaźni – dotyka m.in. problemu widzialności ciał „określonego typu" i niewidzialności tych, „nieprzystających do ideału" (tamże, s. 149). Autorka tłumaczyła: „W *Olimpii* Kozyra ukazuje własne ciało naznaczone piętnem choroby oraz ciało staruszki. Obrazy te ujawniają wyparte z wizualności typy ciała. W ten sposób dokonują przekroczenia norm" (tamże, s. 150). Powołując się na Lyndę Nead i jej *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, Kowalczyk wskazuje na fałszywość formułowanego przez klasyczną historię sztuki rozróżnienia na akt i ciało. Jak podsumowuje „ciało istnieje zawsze poprzez symboliczne wyobrażenia, które nadają mu sens i znaczenia. Tak więc nie ma «nagiego 'innego', będącego opozycją 'aktu', ponieważ ciało istnieje zawsze poprzez symboliczną reprezentację»" (tamże, s. 154). To, co pozostaje poza polem reprezentacji, obscena, jest więc nie tylko wykluczone z wizualności, ale w ogóle z możliwości egzystencji. A jednak wibrujące życie ciał chorych, starych, nienormatywnych i innych niesie ze sobą ogromny potencjał wywrotowy. Ich wdarcie się w pole wizualne, tak jak w pracy Kozyry, ma przełamywać „cielesny faszyzm", o którym pisze Nead i w związku z tym stanowić niezmiennie interwencję polityczną, naruszenie hegemonii Foucaultowskiej władzy, która stanowi stały punkt odniesienia dla rozważań Kowalczyk.

Sama artystka wskazywała jednak wyraźnie na bezpośredni związek *Olimpii* z *Piramidą zwierząt*. W rozmowie z Piotrem Sarzyńskim opublikowanej w „Polityce" w 1998 roku mówiła:

> To bardzo osobista praca i całkiem świadomy ekshibicjonizm. Stanowiła reakcję na tę aferę z *Piramidą zwierząt*. W gruncie rzeczy

> czułam się dotknięta faktem, że z *Piramidy* przyszło mi tłumaczyć się chorobą. Pomyślałam: dobrze, jeśli to jest tak bardzo interesujące, jeżeli wywleka się moją prywatność wbrew mej woli i moim przekonaniom, to mogę zrobić to także sama (za: Kozyra, 2010, s. 95).

Zupełnie pominięte w odbiorze *Olimpii* umieszczenie w kadrze błękitnej wersji kota z *Piramidy* pod względem formalnym czyni te dwie prace całością. Patrząca prosto w kadr, leżąca na łóżku zasłanym błękitną pościelą, naga i chora Kozyra ujawnia się jako część instalacji z wypchanych zwierząt, umieszcza własne ciało w relacji do pozbawionych życia – za pomocą kroplówki – zwierząt. W tekście zatytułowanym *Morbus Hodgkin – choroba a śmierć* z 1996 roku Artur Żmijewski, ponownie wracając do *Piramidy*, pisał:

> Gdyby nie kroplówki, Kozyra dawno by umarła. Gdyby nie kroplówka z usypiaczem, koń z *Piramidy zwierząt* żyłby jeszcze długo. Kozyra znów eksploatuje śmierć, jak materiał podatny na zmianę, poddający się kształtującym zabiegom. Choroba stała się dla *Olimpii* jednym ze sposobów przeżywania świata, odczuwania ciała intensywnie znaczącego swą obecność bólem i dysfunkcją. Choroba szczelniej wypełniła egzystencję niż zdrowie. Zdrowe ciało jest nieważkie, jak nieobecne. Chore boli, ciągle obwieszczając swe istnienie. Choroba jest atrakcją w radykalnym wydaniu – co z tego, że przykrą? Liczy się emocja! (Żmijewski, 1996, s. 138).

Z tej perspektywy działanie *Olimpii* Kozyry, która przez znaczącą część krytyki, zgodnie z opisanym już przeze mnie schematem, została uznana za skandal i sztukę wzbudzającą odrazę oraz obrazę, przekracza skonstruowany

za pomocą aparatu obraz, przekracza reżim reprezentacji i w polu obscenów produkuje mięsność jako afekt. Podobnie jak obcowanie z *Piramidą*, także patrzenie na *Olimpię* każe przywołać formułę „czuć się jak mięso”. Tym razem jednak Kozyra odsłania w jej obscenicznej intensywności kluczowy z punktu widzenia tożsamości w czasach transformacji element. Jak wskazywała w przywoływanym wyżej cytacie Kowalczyk, ciało Kozyry nosi piętno choroby. O stygmacie pisał także Żmijewski. Ciało chore na raka staje się wehikułem opisywanej przez Ervinga Goffmana „zranionej tożsamości” (Goffman 2005), relacji społecznej, w której jest wytwarzane piętno. W pracy Kozyry jej choroba zlewa się z płcią. Odwołanie do obrazu Maneta każe utożsamić porządek piętna, choroby i kobiecości, a reżim reprezentacji, który zostaje rozbity przez odrazę i obrazę, rozpoznać jako zakrywający i wypierający obydwa te doświadczenia: choroby i płci. Znów wskazywał na to Żmijewski, pisząc o regularności przyjmowania kroplówek jako kolejnej miesiączce, która określa cielesność Kozyry. On także podkreślał, że *Piramida zwierząt* działa jako dzieło kobiety. W tekście z 1994 roku, *Piętrowy tanatoid. O pracy Katarzyny Kozyry*, pod hasłem „Ja macica” pisał:

> Prosta uwaga – Kozyra jest kobietą. Jej rolą jest więc raczej rodzenie niż zabijanie. Ona wymienia swą rolę, zamiast przypisanej płodności staje się Thanatosem. Ujawnia się w ten sposób trupia rola kobiecej płodności. Kobieta wypluwa z siebie życie nieustannie skazane na zdychanie. Kozyra zmienia swoją orientację – ona odbiera życie. „Bóg ich do siebie powołała”. Kpina z naiwnych sądów o boskim sprawstwie? U niej Bóg jest kobietą. Wyposażony w cipę, macicę i strzykawkę z fenolem reguluje przyrost i ubytek żywego materiału (Żmijewski, 1994, s. 15)

W tym fragmencie tekstu napisanego w charakterystycznym dla Żmijewskiego, brutalnym języku, posługującym się obrazami przemocy i kulturowymi kliszami dotyczącymi groźnej kobiecości, zaskakująco pobrzmiewają także *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czainy, rozpisane między aktem porodu a aktem zamiany ciała w mięso. *Piramida*, zobaczona w związku z macicą, z perspektywy ustanowionej później przez samą artystkę w *Olimpii*, staje się sceną przemocy powiązanej z doświadczeniem płci. Dopełniając się, obie prace dotykają piętna jako bólu, zranienia, kondycji pozostawania poza reżimem reprezentacji, produkującej pokątne praktyki życia i śmierci, realizującej się w obscenicznej intensywności doświadczanej na powierzchni skóry. Afekt mięsa jest tutaj, jak w analizach Carol J. Adams, afektem zranionej kobiecości. Zdaje się jednak, że żadna z tych prac nie powstała jako interwencja w sferę wizualną, z chęci nadania widoczności określonej pozbawionej reprezentacji tożsamości. Odczytanie *Piramidy* i *Olimpii* w kategoriach obsceniczności, jako operujących dosłownością ciała w kontrze do mimetycznego przedstawienia wpisanego choćby w analizowaną przez Kowalczyk logikę aktu, każe zastanowić się nad tą sztuką jako praktyką nie-reprezentacji.

W klasycznej teorii piętna Ervinga Goffmana reprezentacja jest sposobem wytwarzania politycznej tożsamości, represjonującym jednak indywidualne doświadczenie piętna i odmienności (Goffman, 2005). Wkraczając w pole reprezentacji, jednostka staje się podmiotem politycznym, ale traci możliwość bycia i prezentacji siebie poza narzuconym przez reprezentację scenariuszem, a więc poza określonym językiem, obrazem i znaczeniem. Budzące odrazę i obrazę, abiektalne obscena można więc rozumieć jako skandaliczne wyłanianie się napiętnowanych ciał z mroku reprezentacji, normalizującej odmienność i cielesność, czy też, jak pisała Dorota Sajewska, jako eksplozywne odkrywanie ich w „martwym punkcie" reprezentacji – tam,

gdzie nie da się spojrzeć. Z tego punktu widzenia obsceniczność nie jest ekspresją politycznie rozumianej tożsamości, a raczej naruszaniem jej granic, podważaniem esencjalności. Obsceniczność mięsa w sztuce Kozyry nie pozwala przy tym zapomnieć o przemocy, której doświadczenie jest głęboko wpisane w relację piętna i doświadczenie transformacji.

Pogrzeb

Dzisiaj *Piramida zwierząt*, jak twierdzą sygnatariuszki petycji nawołującej do pogrzebania rzeźby, się nie broni. Nie broni się, czyli nie działa jako dzieło sztuki, jako gest artystyczny, jako idea. Niewątpliwie w ramach reżimu reprezentacji stanowi obiekt skandaliczny, złożony z martwych resztek zwierzęcych ciał i domaga się działania reparacyjnego. Jeśli jednak spojrzeć z perspektywy historii kultury i doświadczenia transformacji i dostrzec obsceniczność pracy Kozyry działającą jako naruszenie reżimu reprezentacji, zaryzykować można tezę, że *Piramida* działa dziś jako swoisty nekroperformans – „wzajemne oddziaływanie tego, co […] martwe i żywe" (Sajewska, 2018, s. 65) – odkrywający palące i bolesne miejsca społecznej rzeczywistości. Czy przyszedł już czas na pogrzeb, ukojenie i odesłanie *Piramidy*, a wraz z nią transformacji i jej doświadczenia do archiwum?

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, *Polityka mięsności. O „Piramidzie zwierząt" Katarzyny Kozyry*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 187/188, DOI: 10.34762/y4aa-nx30.

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 oraz członkinią-założycielką Institute for Performance and Film Expanded. ORCID: 0000-0002-6073-460X.

Przypisy

1. W bajce piramidę tworzą osioł, pies, kot i kogut. Kozyra zastąpiła osła koniem ze względu na silniejsze, jej zdaniem, związane z nim kulturowe znaczenia.
2. Przebieg awantury o *Piramidę zwierząt* relacjonuje szczegółowo w książce *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka, polityka* Jakub Dąbrowski (2014, s. 156-172).

Bibliografia

Adams, Carol J., *Polityka seksualna mięsa*, tłum. M. Stefański, Oficyna 21, Warszawa 2022.

Banaszkiewicz, Ewa, *Kasia i zwierzęta*, „Antena" 1993, nr 32.

Ciecierski, Jan, *Głosy a artystycznym zabijaniu zwierząt*, „Życie Warszawy" 1993, nr 199.

Goffman, Erving, *Piętno. Rozważania o tożsamości zranionej*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Towarzystwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.

Iłowiecki, Maciej, *Nic nie usprawiedliwia mordowania zwierząt dla zabawy, nawet jeśli pretekstem jest usiłowanie bycia „artystą"*, „Życie Warszawy", 17.08.1993.

Jakubowska, Aleksandra, *Po cholerę toto żyje?*, „Wprost" 1993, nr 35.

Kościelniak, Marcin, *Ochrona uczuć religijnych w PRL. Archiwum transformacji*, „Teksty

Drugie” 2023, nr 2.

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

Kowalski, Grzegorz, *Głosy o artystycznym zabijaniu zwierząt*, „Życie Warszawy” 1993, nr 199.

Kozyra, Katarzyna, *Piramida zwierząt* [ulotka towarzysząca pierwszej ekspozycji], 1993.

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

Kozyra, Katarzyna, *Casting* [katalog wystawy], Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010.

List Zarządu ZPAP adresowany do profesora Adama Myjaka, Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, podpisany w imieniu Zarządu przez Wiceprzewodniczącą Joannę Casselius, Warszawa 1993.

Łzy (Nie)szczęścia, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki 2024, https://zacheta.art.pl/pl/kalendarz/lzy-nieszczescia [dostęp: 23.05.2024].

Massumi, Brian, *Autonomia afektu*, tłum. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.

Morawska, Irena, *Piramida*, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 207.

Otwarta Zachęta: Katarzyna Kozyra, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=NqvDHiFqZT8&ab_channel=Zach%C4%99taNarodowaGaleriaSztuki [dostęp: 23.05.2025].

Plinta, Karolina, *Czy „Piramidę zwierząt” należy pochować?*, „Godzina Szumu” [podcast] 2024, nr 119.

Sajewska, Dorota, *Nekroperformans. Teoria jako resztka*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2018, nr 145-146.

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

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

Waliszewska, Joanna, *Nieświeży zapach awangardy*, „Czas!” 1993, nr 28.

Zaniewska-Chwedczuk, Xymena, *Dyplom rzeźbiarza czy rakarza?*, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 192.

Żmijewski, Artur, *Dzieło dla rąk*. *O „Piramidzie zwierząt” Katarzyny Kozyry*, „Znak” 1995, nr 485.

Żmijewski, Artur, *Morbus Hodgkin – choroba na śmierć*, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 10.

Żmijewski, Artur, *Piętrowy tanatoid. O pracy Katarzyny Kozyry*, „Magazyn Sztuki” 1994, nr 4.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/polityka-miesnosci-o-piramidzie-zwierzat-katarzyny-kozyry