26

# Widok. Theories and Practices of Visual Culture

**tytuł:**
Magnigrafika dla nadempatycznych. Stany chorobowe wspólnot emancypacyjnych a wystawy dotyczące chorób przewlekłych
**autorka:**
Ewelina Jarosz
**źródło:**
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2020 nr 26
**odsyłacz:**
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/26-empatyczne-obrazy/magnigrafika-dla-nadempatycznych
**doi:**
https://doi.org/10.36854/widok/2020.26.2126
**wydawca:**
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
**afiliacja:**
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

**słowa kluczowe:**

wspólnoty emancypacyjne; pracownicy kultury; opieka zdrowotna w Polsce; systemowe chorowanie; art based research; wystawiennictwo; Kreatywne Stany Chorobowe: AIDS, HIV, RAK; Galeria Miejska Arsenał; HIVstorie: Żywe Polityki; Biennale Warszawa

**streszczenie:**

Tekst jest krytyczną analizą kulturową obserwacji niespójności i sprzeczności mechanizmów funkcjonowania emancypacyjnych wspólnot działających w polu sztuki, kultury i nauki, a także recenzją dwóch zorganizowanych w Polsce wystaw poświęconych systemowej naturze chorowania. W części pierwszej, pożądany, empatyczny i afirmatywny obraz emancypacyjnych wspólnot i proponowanej przez nie polityki kulturowej rozpatrywany jest pod kątem osobistej historii oraz takich czynników jak warunki zatrudnienia, nadprodukcja czy feministyczne postulaty troski i solidarności między kobietami. Wskazuję w niej na momenty, w której kulturowy proces emancypacji niebezpieczne dostraja się do logiki krytykowanych systemów. Przyglądając się niuansom sytuacji ekonomicznej i społecznej kulturowych emancypantek, które w późnokapitalistycznym wyzysku grup marginalizowanych dostrzegają stany chorobowe, przechodzę następnie do części recenzenckiej, poświęconej wystawom oferującym wspólnototwórczy impuls: „Kreatywne Stany Chorobowe: AIDS, HIV, RAK" w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu oraz „ HIVstorie: Żywe polityki", zorganizowaną przez Biennale Warszawa we współpracy z EUROPACH oraz Instytutem Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

**Ewelina Jarosz** - Podwodna artywistka, doktora nauk humanistycznych w dziedzinie historii sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, współpracowała z Ośrodkiem Studiów Amerykańskich UW, Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu, Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku, współzałożycielka Magazynu RTV, publikowała teksty w Magazynie RTV, Kulturze u Podstaw, Czasie Kultury, Szumie, Springerin, Contemporary Links,

Femka, Fragile, stypendystka Fundacji Kościuszkowskiej.

# Magnigrafika dla nadempatycznych. Stany chorobowe wspólnot emancypacyjnych a wystawy dotyczące chorób przewlekłych

## I

## Od metafory do praktyki



Widok wystawy, *Kreatywne Stany Chorobowe: AIDS, HIV, RAK*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, Fot. Tomasz Pawłowski

W 1978 roku Susan Sontag pisała: „choroby zawsze wykorzystywane były jako metafory wzmacniające oskarżenia społeczeństwa o korupcję czy niesprawiedliwość”[1]. Olga Tokarczuk niedawno mówiła z kolei o potrzebie tworzenia „metafory przekraczającej kulturowe uwarunkowania”, wiążąc ją z literackim wysiłkiem ogarniania świata, „z którym coś jest nie tak”[2]. Wierzę, że w opowieściach, z którymi można się zidentyfikować, jest element uzdrawiający, trudniej mi jednak wyobrazić sobie, by działały one na uniwersalnej zasadzie, o której wspomniała noblistka. Odnosząc obie diagnozy do politycznej organizacji świata w okresie pandemii, wyraźnie dostrzegamy niewystarczalność metafory choroby: w efekcie rozprzestrzeniania się niewidzialnego aktora, wirusa SARS-CoV-2, pod koniec drugiej dekady nowego millenium do ludzkiego gatunku jak nigdy dotąd dociera realność antropogenicznego charakteru szóstego wielkiego wymierania[3]. Epidemia nie tylko przyspiesza tempo rozpadu metafor i złudzeń podtrzymujących neoliberalne demokracje, ale także wysuwa temat zdrowia publicznego na czoło debaty.

Zmieńmy teraz długość ogniskowej na większą oraz cofnijmy się do momentu przed wybuchem pandemii w naszej części świata:

na Stary Rynek w Poznaniu oraz na ulicę Marszałkowską w Warszawie. Patchworkowa grupa organizatorów wystawy badawczej *Kreatywne Stany Chorobowe: AIDS, HIV, RAK* w Galerii Miejskiej Arsenał (8 listopada 2019 – 12 stycznia 2020), w której skład weszli Luiza Kempińska, Paweł Leszkowicz, Jacek Zwierzyński i Zofia nierodzińska[4], ma poczucie, że tworzenie metafor to czasochłonne zajęcie. Dążąc do zmiany nadal wstydliwego wizerunku wymienianych w tytule ekspozycji chorób przewlekłych, wybiera w związku z tym aktywistyczną pracę u podstaw, praktyczne i zaangażowane działanie na rzecz wspólnotowego procesu leczenia.

W proces demitologizacji, o który chodziło Sontag w jej eseju, wpisuje się również podróżująca wystawa *HIVstorie: Żywe polityki* (31 stycznia 2019 – 1 marca 2020), stanowiąca zwieńczenie większego projektu badawczego i zorganizowana przez Biennale Warszawa, Instytucję Kultury m.st. Warszawy, zespół projektu *Disentangling European HIV/AIDS Policies: Activism, Citizenship and Health (EUROPACH)* oraz Instytut Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego[5]. Międzynarodowy kolektyw kuratorów składa się z osób łączących kompetencje teoretyczne, artystyczne i administracyjne. Tworzą go: Zülfukar Çetin, Agata Dziuban, Friederike Faust, Emily Jay Nicholls, Nora Talvikki Oertel, Todd Sekuler, Justyna Struzik i Alper Turan.

Oba wydarzenia wiąże ze sobą nie tylko podobna tematyka, ale także sposób organizacji. Wynikają z założenia, że uchwyceniu realności choroby i fikcyjności zdrowia w społeczeństwach późnego kapitalizmu może przysłużyć się wcielenie w praktykę kuratorską rezygnacji z humanistycznej koncepcji człowieka (działającej indywidualnie kuratorki czy kuratora) na rzecz antyhumanistycznej koncepcji emancypacyjnych wspólnot (kolektywu kuratorek i kuratorów inicjujących ratownicze sojusze)[6].

## Emancypacyjne wspólnoty. Przemyślenia z antypodów wielkiej ciemnej nocy

W tym tekście, oprócz recenzji obu wystaw, chciałabym podzielić się swoimi wątpliwościami związanymi z funkcjonowaniem tego typu wspólnot w polu kultury i sztuki. Dzielę się nimi z antypodów, na jakich znalazłam się trakcie zarobkowego pobytu w okołobiegunowym regionie północnej Norwegii. Skłonił mnie do niego kryzys w życiu zawodowym i osobistym: 1) praca dydaktyczna na umowach zlecenie na uczelniach wyższych w Polsce, a także, na podobnych zasadach, praca na rzecz kultury zaangażowanej w Poznaniu, nie zapewnianiające mi możliwości ustabilizowania się; 2) rozpad performatywnego duetu Syrenki, współtworzonego wraz z ówczesną partnerką, silnie obecnego w poznańskim środowisku artywistycznym w 2018 roku, a potem nagle, gilotynowym cięciem usuniętego z pola jej zainteresowań[7]. Splot tych okoliczności wpłynął na ustawienie części pierwszej (wprowadzającej) i drugiej (recenzenckiej) mojego eseju w relacji skupionej na określonych problemach. W pierwszej części wracam pamięcią do miejsca rozpadu wspólnoty, z którą się identyfikowałam i proponuję subiektywny obraz białych plamek empatycznych wizerunków afirmatywnej kultury emancypacyjnej. O rozłamie nie zapominam również przyglądając się pracy twórców wystaw na temat zdrowia i choroby w kontekście systemowym. Uważam wręcz, że wskazywane przeze mnie niespójności i sprzeczności empatycznych obrazów lewicowej kultury emancypacyjnej wpisują się w ambicje systemowego ujęcia chorowania, aktualnie znajdującego się w obszarze zainteresowań tej kultury. Przebywając obecnie z dala o mojego zawodowego środowiska, nie czuję się osamotniona w potrzebie wyrażenia konstruktywnej

krytyki mechanizmów jego funkcjonowania – *call out* stał się akceptowaną formą uczestnictwa w publicznej debacie.

Etnograficzne oddalenie w kontekst skandynawski stało się kolejną ogniskową recenzji wystaw poświęconych sytuacji osób przewlekle i systemowo chorych. Z jednej strony wynikła z niego perspektywa wyznaczająca dystans i ochłodzenie w kontaktach międzyludzkich, z drugiej – trwałe poczucie nieustającej wzajemnej społecznej zależności, wynikające ze względów praktycznych, a także z organizacji życia w surowych warunkach przyrodniczych. Obie, niekoniecznie wzajemnie wykluczające się postawy składają się na norweską praktykę budowania bezpiecznych i funkcjonalnych przestrzeni społecznych. Zaczynanie wszystkiego od nowa w innych geograficznych, społecznych i kulturowych współrzędnych nie jest łatwe. Nawet jeśli chwilami dopada mnie zwątpienie i czuję, że chciałabym wrócić do dobrze znanej ciasnoty całego mnóstwa kwestii wymagających w Polsce oddolnej interwencji i wspólnotowych działań naprawczych, to przebieg mojej dotychczasowej drogi życiowej w Polsce, a w tym także pożegnanie się w moim kraju z marzeniem o osobistej stabilizacji, stanowią wystarczające drogowskazy na dwukierunkowej ulicy, jaką jest nasza relacja ze światem.



Widok wystawy, *Kreatywne Stany Chorobowe: AIDS, HIV, RAK*, Galeria Miejska Arsenał. Fot. Maciej Krajewski

Nie jestem w stanie przewidzieć, czy tekst pisany w ekstatycznej aurze zorzy polarnej, w trakcie wielkiej ciemnej nocy, spełni swoją funkcję, stwarzając możliwość uzdrawiającej kulturowej identyfikacji osobom o zbliżonych doświadczeniach. Nie idealizuję Norwegii, której mieszkańcy borykają się z własnymi problemami, takimi jak formatowanie czy wysoki stopień kontroli społeczeństwa przez państwowe instytucje. Czas mojego pobytu

jest również zbyt krótki, bym mogła uczciwie rozeznać się w realiach tutejszego życia – wystarczający jednak, bym pozwoliła sobie na zachłyśnięcie się wyjątkowością dzikiej norweskiej przyrody, która działa regenerująco na uszczuplone energetyczne zasoby prekarnego nieheteronormatywnego podmiotu z Europy Środkowo-Wschodniej. Po doświadczeniu włóknistej nocy polarnej ucieleśniony ludzki umysł staje się bardziej rozciągliwy. Ma trochę więcej odwagi, żeby opowiedzieć o tych aspektach tworzenia polityki solidaryzowania się i pokrewieństw, które niekoniecznie wybrzmiewają w pierwszej kolejności w konkurujących ze sobą emancypacyjnych opowieściach, lecz trwają głęboko w pamięci rozproszonej po najodleglejszych zakątkach świata[8]. W moją ocenę ogromu wysiłku włożonego przez organizatorów w przygotowanie wystaw w ekstremalnie trudnych ekonomicznych, społecznych i politycznych warunkach włączam w związku z tym poczucie solidarności z dystansu.

## Nasza mała stabilizacja

Z perspektywy różnych obszarów zawodowych można bez końca mnożyć przykłady doskwierających nam problemów, nowych cywilizacyjnych jednostek chorobowych i odpowiadających im psychosomatycznych dolegliwości. Pracownice i pracownicy kultury – często pracujący ponad wymiar ośmiu godzin dziennie, na zlecenie lub w ramach nisko opłacanych etatów – zaczęli się zastanawiać, jakie lekarstwo zaaplikować na własne rozstrojone żołądki, siwienie i wypadanie włosów. Drążąc problem łupania w kręgosłupie, którego nie załatwia ergonomiczne krzesło obrotowe, dowiedzieli się o migrenach pracowników rzeźni czy chorobach skórnych rolników narażonych na działanie czynników chemicznych. Coraz lepiej rozeznając się w niuansach praktyk zatrudniania opartych na wyzysku, oburzamy się na sam pomysł zaproponowania kosztownej psychoterapii pracownicom usług czystościowych,

wykonywanych na zasadzie outsourcingu. Słusznie dostrzegamy w takim rozwiązaniu wątpliwe remedium na tłumione przez nie depresje. Aby nasze pełne emancypacyjnych haseł i troski programy kulturalne stały się bardziej dostępne, dostosowujemy strony internetowe instytucji kultury do warunków osób niedowidzących. Coraz więcej dobrych praktyk dotyczących kulturowej pracy na rzecz radykalnej równości w sferze publicznej buduje, wspiera i potwierdza empatyczny obraz nas samych. Lubimy widzieć siebie jako dobrych dla innych, nawet jeśli ta dobroć może się okazać podejrzana.

Nadal bowiem pozostają kwestie, których wolimy nie widzieć, choćby nawet zostały wymalowane przed naszymi oczami wielkimi, literami w formie lewicowego manifestu na największym spośród zeskłotowanych budynków. Wymykają się nam te doświadczenia, które pokazują, że mimo naszych wysiłków i starań nadal wszystko łączy się ze wszystkim raczej w emancypacyjnej teorii krytycznej niż w codziennej praktyce życiowej. Moje osobiste doświadczenie wiąże się z wybiórczym – by nie powiedzieć: instrumentalnym – potraktowaniem empatii i bliskości dla stworzenia emancypacyjnej wspólnoty, która rozpadła się, gdyż bodźce, jakich dostarczyła, wyczerpały się i przestały pasować do nowych programowych założeń związanych z eksplorowaniem towarzyskich zasobów świata. Stało się to egzystencjalną podstawą do zdystansowania się wobec ostentacyjnie nerwowego poszerzania lewicowej wrażliwości, a nawet schowania się za ironią. Z perspektywy czasu i odległości mój własny udział w radosnym procesie emancypacyjnym zaczął mi przypominać rozdęty balon, który nagle pękł, wypuszczając w powietrze porcję retorycznej egzaltacji. Trzymając się dobrych i złych wspomnień dotyczących tego udziału, nie próżnowałam, lecz zaczęłam zastanawiać się nad społecznymi i psychologicznymi konsekwencjami nadprodukcji[9], klasowym rozwarstwieniem naszych

środowiskowych baniek, a także na eksploatującą nasze zasoby polityką zatrudniania w instytucjach nauki i kultury.

Dopiero w trakcie zarobkowego pobytu na emigracji, kiedy z nisko opłacanej historyczki sztuki okresowo zamieniłam się w dobrze zarabiającą barmankę, dobitnie zdałam sobie sprawę, z jak błędnego koła zaangażowania wyleciałam z hukiem. Radykalna zmiana życiowa doprowadziła do przewartościowań w ocenie mojej własnej zawodowej pozycji i, jak chyba nigdy dotąd, uzmysłowienia sobie, że fakt czytania tych samych feministycznych lektur przez różne osoby nie wystarcza dla tworzenia z nimi solidarnych więzi, opartych na rzeczywistym zrozumieniu wpływu wymienionych w poprzednim akapicie czynników na zakres możliwości zarówno podejmowania emancypacyjnych działań naprawczych, jak i uczestnictwa w nich. Z perspektywy sytuacji, w jakiej się znalazłam, okazało się, że większy obraz świata, za który ochoczo deklarujemy dziś brać odpowiedzialność w posthumanistycznych manifestach, zwyczajnie nam się wymyka, podobnie jak losy poszczególnych osób wymykają się nam w trakcie gorliwego tworzenia sieci i nowych sojuszy. Czy sytuacja nie wygląda podobnie, gdy nasze nadmierne skupienie na ochronie własnego kapitału symbolicznego – temat, który żywo zajmuje lewicowe wspólnoty emancypacyjne – prowadzi do utraty z pola widzenia afektywnej pracy nad widzialnością całokształtu wysiłków powiązanych ze sobą wspólnot[10]?



Widok wystawy, *Kreatywne Stany Chorobowe: AIDS, HIV, RAK*, Galeria Miejska Arsenał. Fot. Maciej Krajewski

Oddolny, emancypacyjny ruch radykalnego przeformułowania paradygmatu kultury, którego częścią stały się tęczowe sojusze osób LGBTQ+, jest nieoceniony dla zmiany oblicza

konserwatywnych instytucji kultury, sztuki i nauki w Polsce. Biorąc w nim udział, niekiedy możemy odnieść wrażenie, że uczestniczymy w emancypacyjnej rewii instytucji nowego typu – społecznie uwrażliwionych, a zarazem nienadążających z szyciem nowych kostiumów. Zmierzam do tego, że kiedy aktywistyczne praktyki wyzwalania kultury i tożsamości z ram normatywności i reakcyjnych estetyk poddawane są ciągłej nadprodukcyjnej dynamice zmieniających się układów społeczno-towarzyskich, wiarygodność zaproszenia do zaangażowanych środowisk zaczyna spadać. Ponadto okazuje się, że takie zaproszenia mają więcej wspólnego z liderskim ustawianiem reguł funkcjonowania środowiska pod ambicje konkretnych osób niż z queerową polityką równości i demontażu dominujących tożsamości. Nawiedzanie oddolnej lewicowej pracy i strategii tworzenia walecznych polityczno-biologicznych organizmów elementami neoliberalnego modelu liderskiego to temat na osobny esej. W tym miejscu chciałabym jedynie zasygnalizować jego związek z liberalną tradycją indywidualizmu, o której pisała Judith Butler, kojarzącą relacyjność z zaspokajaniem własnych potrzeb czy interesów poznawczych[11].

Kolejna kwestia budząca moje wątpliwości dotyczy solidarności między kobietami. Jedna z kluczowych diagnoz postawionych w opublikowanym niedawno raporcie Federacji na rzecz Kobiet i Planowania Rodziny mówi wyraźnie o katastrofalnej sytuacji po okresie transformacji w Polsce: „nieuprzywilejowana większość jest poddawana przemocy instytucjonalnej”[12]. Na manifestację przemocy instytucjonalnej w przypadku kobiet działających w bliskich mi obszarach zawodowych sztuki, kultury i nauki wskazywała Karolina Sikorska[13]. Warto zatem podkreślić, że uczestnictwo w emancypacyjnych projektach kulturowych często wymaga nakładu naszych własnych środków finansowych i czasowych. W afirmatywnym ferworze może nam umykać oczywistość: sytuacja kobiet pracujących na stałych etatach, zapewniających im względną finansową ciągłość, jest bardziej

stabilna niż tych, które pracują w ramach umów zleceń lub o dzieło. Otrzymawszy od wspólnoty, z którą się identyfikowałam, informację zwrotną w postaci odmowy chęci dalszego współdziałania, wspartej argumentem dotyczącym mojej niestabilności, poczułam, że nadal chyba jest w tym trochę chaosu i udawania, że konieczność organizowania sobie ekonomicznych warunków dla tworzenia emancypacyjnej kultury i sztuki dla wszystkich z nas oznacza to samo. Jako osoba wystarczająco już zawodowo dojrzała widzę przy tym, jak wiele odcieni ma wartościowanie kobiet w Polsce przez patriarchalny system neoliberalny: białe, zdrowe, heteronormatywne ciało kobiety nadal ma większe szanse na powodzenie niż odstępstwo od niego lub jego zaprzeczenie. Lata mijają, a proces emancypacji nadal nie osłabił jeszcze siły oddziaływania dominującej ramy społecznej, do której również ciążą emancypantki. Chyba nie ryzykuję mówienia nieprawdy, zauważając, że dla zinstytucjonalizowanego uprawiania emancypacyjnej polityki kulturowej w Polsce tożsamość queerowa nadal jest bezpieczniejsza i wygodniejsza niż lesbijska. A to pewnie dlatego, że w przeciwieństwie do tożsamości lesbijskiej, która wywołuje lęki i niepokój, ta pierwsza jest zbyt hermetyczna i niewiele mówi większości.

Nie zaprzeczam bynajmniej żadnej ze skutecznych form oddolnej organizacji na rzecz reprezentacji wspólnych interesów marginalizowanych grup społecznych. Korzystam jednak z okazji, by powiedzieć, że stawka naszych wysiłków jest większa niż poprawa społecznego wizerunku grup marginalizowanych poprzez tworzenie lewicowych opowieści czy przekład presji ciągłego budowania kapitału symbolicznego na szeroką ofertę wydarzeń kulturalnych. Ową stawką jest, w moim przekonaniu, autentyczność, wiarygodność i uczciwość. Pisząc o kwestiach związanych z rozbrajaniem nieczułości emancypacyjnego powonienia na różnice dostępne w zasięgu ręki, chciałabym

uniknąć przemocy, o co ostatnio upomina się Butler.
Nie chciałabym również, by czytelniczki i czytelnicy tego tekstu dostrzegli w tej łyżce dziegciu włożonej w beczkę miodu naszej małej emancypacyjnej stabilizacji jedynie stłumione emocje, w których Sontag widziała prostą i kulturowo już zaaprobowaną drogę do upraszczających, niesprawiedliwych i stygmatyzujących mitów na temat systemowych chorób, z jakimi się zmagamy. Uspołeczniając osobiste doświadczenia w perspektywie relacyjno-kulturowego feminizmu, chciałabym, abyśmy do walki z systemem zaczęli dokładać więcej osobistych starań o to, aby się udało i aby nasza rozpędzona maszyna emancypacji z tęczowym transparentem *Show must go on!* nie stała się jedynie metaforą rozłamów, rozpadów i rozproszenia[14].
Bo chociaż tak trudno o rzeczywiste poczucie środowiskowej przynależności i trwałe wspólnotowe więzi, nie powinnyśmy i nie powinniśmy przestawać o nie zabiegać. Chyba że w trwającym właśnie okresie pandemii pogodzimy się z tym, że na pewnym etapie ceną zawodowej walki o palmę pierwszeństwa i społeczne uznanie będzie eksplorowanie wyłącznie pozaludzkich obszarów świata i tworzenie sojuszy z wirusami[15].

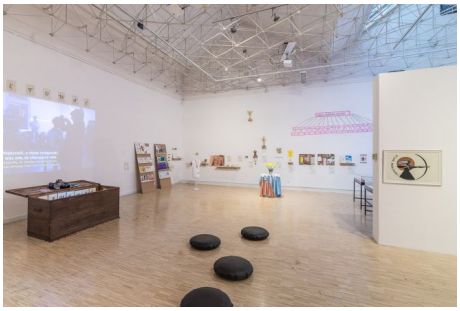
## II

## Sztuka oparta na badaniach i badania prowadzone narzędziami sztuki

Do Arsenału poszłam w trakcie świątecznego urlopu, prosto ze Studenckich Targów Sztuki na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, gdzie uderzył mnie minorowy ton większości prac sprzedawanych przez młode artystki i artystów. Zaludniały je blade postacie, przedstawienia stanów i pejzaży ostatecznych. Wyczytałam z nich samopoczucie młodych ludzi, którzy chyba czują się we własnym kraju trochę jak banici. Być może wkrótce ruszą na dalsze studia do Berlina lub w inne miejsce, co otworzy ich światopogląd i zmieni obyczaje, jednak na razie przeważa

konserwatywna praktyka zamykania posępnych egzystencjalnych przestrzeni w formy artystyczne.

W Arsenale było inaczej, z założenia i mimo wszystko pozytywnie. Grupa badawcza wykonała pracę ukierunkowaną na społeczne i praktyczne strategie wyjścia poza spektrum głębokiego tragizmu i cierpienia, które przeważało podczas ubiegłorocznej wystawy *Choroba jako źródło sztuki* w Muzeum Narodowym w Poznaniu[16]. W przyjętej przez moich kolegów i koleżanki perspektywie rozproszonego autorskiego „ja" dostrzegłam zabieg mający na celu zmniejszenie dystansu między twórcami i uczestnikami wystawy. Miała ona sprzyjać solidaryzacji z oddolnymi ruchami pacjenckimi, organizacjami pozarządowymi zajmującymi się chorobami i zdrowiem, ale także chorującymi przewlekle artystami i artystkami, względnie z twórcami, którzy pośrednio, na przykład poprzez stratę bliskiej osoby, doświadczyli chorób przewlekłych.



Widok wystawy, Kreatywne Stany Chorobowe: AIDS, HIV, RAK, Galeria Miejska Arsenał, Poznań. Fot. Tomasz Pawłowski

Zmianę paradygmatu zaznaczono układem ścianek działowych w przestrzeni galerii. Na jednej przedstawiona została recepcja historycznej wystawy *Ja i AIDS* (1996), z określającymi ją archaicznymi już dziś kategoriami estetyki i anonimowości, blokującymi społeczną identyfikację z chorobami przewlekłymi, na drugiej zaś wyświetlany był dokumentalny film wideo z manifestem programowym grupy badawczej: „To zdrowie jest fikcją, niemożliwym do osiągnięcia ideałem. Potrzeba nam normalizacji i uspołecznienia choroby, bo zdrowie umarło. A może nigdy go nie było?". Wątpliwość organizatorów zainteresowała mnie i skłoniła do dociekliwości.



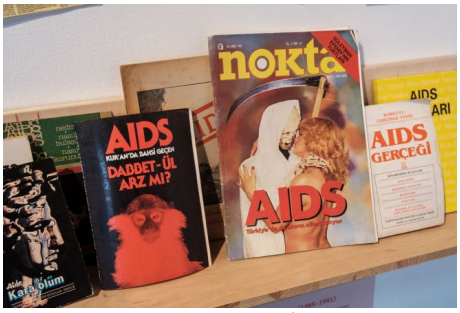
Widok wystawy, *HIVstorie: Żywe polityki*, Biennale Warszawa. Fot. Bartosz Górka

Na wystawie zorganizowanej przez Biennale Warszawa, dysponującej znacznie skromniejszą przestrzenią niż poznański Arsenał, uderzał natomiast ogrom wykonanej pracy konceptualnej, jak zauważyły podczas oprowadzania Agata Dziuban i Justyna Struzik, skupionej na specyfice lokalnych kontekstów i wyłaniających się z nich „światów polityki". Państwowe i oddolne, społeczne polityki HIV w Polsce, Niemczech, Wielkiej Brytanii oraz Turcji zestawione zostały z dyskursem europejskim, który obecnie ulega przewartościowaniom z uwagi na wyczerpanie się formuły Unii Europejskiej jako unii handlowej. Zespół położył duży nacisk na intersekcjonalne ujęcie tematu – stąd znacząca obecność na wystawie wątków związanych z polityką narkotykową, pracą seksualną oraz europejską polityką migracyjną, w które w obecnym kształcie wpisane są wykluczenie i stygmatyzowanie, prowadzące do podwójnych wykluczeń oraz rażących naruszeń praw człowieka. W moim odbiorze oś organizacji tego wielogłosu na temat HIV wyznaczył wielokierunkowy ruch definiowania polityki, czytelny w bogatym programie wydarzeń towarzyszących wystawie oraz w jej wymiarze narracyjnym, którego medium stały się głównie filmy wideo, dokumentacja, artefakty, a także opisowe, hipernarracyjne tablice podtrzymujące opozycję między znakiem wizualnym i logosem.

Reprezentując aktualny trend *art based research*, obie wystawyprowokują dyskusję na temat prowadzenia badań za pomocą sztuki, przełamywania dualizmu sztuki i nauki oraz specyfiki sztuki czy wystaw powstających w wyniku researchu. Prowokują również pytania o to, kiedy sztuka staje się argumentem wypracowanym w ramach danego tematu wystaw badawczych, a kiedy jest argumentem z kuratorskiego nadania[17].

W tę kwestię również wpisana jest empatia, w tym kontekście rozumiana jako sposób transmisji i upowszechniania wiedzy. Do tych wątków jeszcze powrócę.

Zamiast jednoznacznej negatywności *Kreatywne Stany Chorobowe* stały się laboratorium poszukiwań wyjścia z kryzysu społeczeństwa obywatelskiego w Polsce, a *HIVstorie* były z kolei zaawansowanym, międzynarodowym centrum edukacyjnym. Chorujące z powodu biedy i przepracowania instytucje organizujące te wystawy wytężyły wszystkie siły witalne, przemieniając się w okresowe przyczółki kolportażu różnego typu materiałów informacyjnych, a w pewnym sensie także w symulatory alternatywnej opieki zdrowotnej. W obu przypadkach zgromadzone zostały bowiem rozmaite materiały, jak broszury, ulotki, plakaty, fotografie, pamiątkowe albumy czy wycinki z gazet i magazynów wydawanych przez strony zaangażowane w temat wystawy.

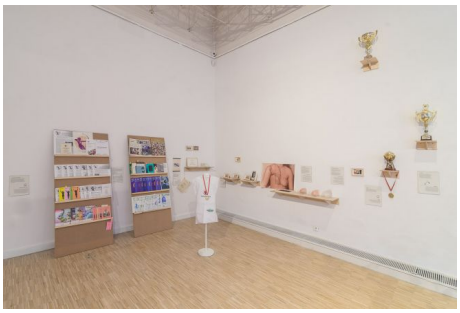


Widok wystawy, *HIVstorie: Żywe polityki*, Biennale Warszawa. Fot. Bartosz Górka

Zgodnie z aktywistycznymi strategiami DIY, do ich ekspozycji posłużyły skromne, zamontowane na ścianach półki. W efekcie kolektywnej pracy status i zasięg oddziaływania tych artefaktów został zmieniony. Wcześniej funkcjonowały w innym obiegu, tu natomiast wpisane zostały w badawcze praktyki archiwizacji i reprezentacji. Ich widoczność została dodatkowo wzmocniona poszerzonym kontekstem ich użyteczności w sferze publicznej. Choć w Arsenale podjęto wyraźniejsze zabiegi dotyczące aranżacji materiałów i ich artystycznego opracowania, w przypadku obu wystaw raczej trudno mówić o przełomach w definiowaniu i upowszechnianiu specyficznej sztuki opartej na badaniach. W związku z tym przy zwiedzaniu obu ekspozycji można było mieć wrażenie pewnego nadmiaru – w Poznaniu wynikającego z włączenia do pokazu kilku

prac artystycznych, które w żaden sposób nie rezonowały z koncepcją wystawy researchowej, w Warszawie zaś z powodu zagęszczenia ogromnej wiedzy w stosunkowo niewielkiej przestrzeni, a także zaprezentowania jej w przeważająco opisowej formie[18].

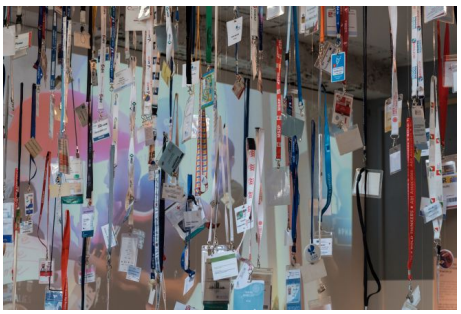
Mimo tych mankamentów powstały polityczne wystawy dla każdego, kto identyfikuje się z potrzebą oswajania i zmiany retoryki dotyczącej chorób przewlekłych – wojowniczej, metafizycznej, a także wywołującej u chorych poczucie wstydu; raczej dla kulturoznawców, socjologów czy antropologów niż zaprzysięgłych estetów. Najciekawszym, moim zdaniem, artystyczno-badawczym momentem dowartościowania sfery wizualnej spoza pola sztuki było zaprezentowane w poznańskiej galerii opracowanie materiałów Federacji Stowarzyszeń Amazonki – ruchu na rzecz kobiet z rakiem piersi istniejącego w Polsce od końca lat 80. XX wieku. W aranżacji zebranych materiałów Karol Sienkiewicz dostrzegł jednak tylko „wystawki na szkolnym korytarzu"[19]. W kontekście fetyszyzowania przez tego recenzenta zachodniej sztuki dotyczącej epidemii HIV/AIDS, jego ocena – odnosząca się również do materiałów na temat pozostałych chorób, w tym najmniej kulturowo rozpoznanego wirusa HPV – brzmi jednak jak ukryty komplement. Zabrakło mi natomiast u organizatorów poznańskiej wystawy problemowej integracji tych materiałów z zinami autorstwa Feminist Health Care Research Group (Julia Bonn, Alice Münch, Inga Zimprich) – wspólnoty zajmującej się oddolnym ruchem zdrowotnym kobiet z Zachodnich Niemiec i Zachodniego Berlina w latach 70. i 80. XX wieku. Uzasadnieniem ich obecności na wystawie w osobnej sali jest nie tylko tematyka, ale także zawarty w nich historyczny



Widok wystawy, *Kreatywne Stany Chorobowe: AIDS, HIV, RAK*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań. Fot. Tomasz Pawłowski

impuls do tworzenia horyzontalnych relacji badawczo-artystycznych. To powiązanie tworzyło się jednak raczej w świadomości widzów niż w samej aranżacji wystawy.

Interesującą propozycję pracy badawczej w ramach *HIVStorii* stanowi natomiast instalacja *Identyfikatory imienne z różnych konferencji dotyczących HIV*, złożona z tytułowych przedmiotów zawieszonych na taśmach nieco powyżej wysokości wzroku człowieka. Porusza ona problem sprzeczności wpisanych w aktywizm organizacji działających na rzecz osób żyjących z HIV i ruchów pacjenckich w kontekście międzynarodowych konferencji organizowanych w krajach zachodnich demokracji. Jak dowiedziałam się podczas oprowadzania po wystawie oraz z wywiadu z Tamásem Bereczkim, byłym członkiem European AIDS Treatment Group, w pewnym momencie konferencje, wcześniej będące obiecującą przestrzenią widzialności problemów osób żyjących z HIV i sprzyjających im organizacji, podporządkowały sobie aktywizm. Stało się tak, ponieważ prowadzony w trakcie ich trwania protest został sformalizowany, zinstytucjonalizowany i spacyfikowany, stając się w efekcie działaniem kompromisowym, paradoksalnie prowadzonym przy finansowym wsparciu firm farmaceutycznych, których polityki stanowią jeden z głównych przedmiotów krytyki aktywistów. Żeby się tego dowiedzieć, najpierw trzeba było wspiąć się nieco na palce – dopiero wówczas można było szeroko otworzyć oczy ze zdumienia. Jest to zatem przykład pracy, która nie jest ilustracją, lecz mobilizuje i materializuje istotną dla aktywizmu detektywistyczną dociekliwość.



Widok wystawy, *HIVstorie: Żywe polityki*, Biennale Warszawa. Fot. Bartosz Górka

Obie wystawy przyczyniły się do zbudowania międzypokoleniowego oraz międzynarodowego mostu łączącego

historyczną i kulturową prawdę na temat lokalności doświadczenia najbardziej stygmatyzowanych społecznie chorób ze zglobalizowaną współczesnością, w której doświadczamy deprywacji zdrowia prywatnego i publicznego na wielu poziomach. Z warszawskiej wystawy dowiedziałam się, że chociaż w naszej części świata nie było ruchu ACT UP w tak widocznej formie, jak zaistniał on na Zachodzie, podobnie jak nie było uznanych przez instytucje gejów artywistów, to działały u nas rozproszone ACT UP-y, a także osoby takie jak Wojciech Tomczyński, obecnie prezes stowarzyszenia Ogólnopolska Sieć Osób Żyjących z HIV „Sieć Plus"; od końca lat 80. aktywnie uczestniczył on w tworzeniu ruchu pacjenckiego na rzecz osób seropozytywnych, w tym głośnio oprotestowanych domów dla osób żyjących z HIV/AIDS.

W czasie, w którym Polska dopiero rozpoznawała temat tej choroby przewlekłej na poziomie społecznym, zachodnie muzea i galerie domagały się od artystów sublimacji i właśnie sztuki. Aby mówić o AIDS, Andres Serrano odwoływał się do konwencji modernistycznej, podobnie czynił Robert Mapplethorpe. W Polsce – czego z kolei dowiadujemy się z poznańskiej wystawy – działały za to wspomniane już, skromniejsze niż wielcy artyści, Amazonki, które od lat proponują pacjentkom onkologicznym wartościowy program rehabilitacyjno-integracyjny w duchu sportowym. Jedną z liderek tego stowarzyszenia jest Krystyna Wechmann, której biografia pokazuje, jak z wolontariuszki stała się prezeską Polskiej Koalicji Pacjentów Onkologicznych. Życiorysy obu postaci – Tomczyńskiego i Wechmann – pozwalają zarazem zainteresować się wpływem transformacji ustrojowej w Polsce




Widok wystawy, *Kreatywne Stany Chorobowe: AIDS, HIV, RAK*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań. Fot. Tomasz Pawłowski

na działalność społeczną, włącznie z nadal obecnym w strukturach organizacji prospołecznych biznesowym modelem liderskim, o którego osadach wspominałam we wprowadzeniu do recenzji.

## „A co ja zrobię powiedz mi"

W optyce badawczej niektóre prace artystyczne pokazane na poznańskiej wystawie traciły autonomię, stając się dokumentami w procesie odchodzenia od anonimowości, neutralnej obserwacji i ubierania przekazu w wyszukaną i akceptowaną przez instytucje formę. Do takich prac należy wideoinstalacja *Mastektomia* (2011) Jaśminy Wójcik (podtytuł tej części mojego tekstu zaczerpnięty został z jej rysunkowej *Księgi śmierci*, poświęconej pamięci zmarłej jej bliskiej osoby). Kolektywny projekt *Patchwork One* (2009–2013) z logo polskich organizacji pozarządowych działających na rzecz osób żyjących z HIV, zrealizowany przez Zjednoczenie Pozytywni w Tęczy, sytuuje się z kolei na granicy artywizmu i afroamerykańskiej tradycji wspólnotowego szycia kołder, przez co podkreślona została rola sztuki jako praktyki wzmacniającej więzi ze społecznością.

Wydaje się znamienne – również w kontekście kwestii poruszanych w pierwszej części eseju – że istotną część tej wystawy tworzą prace artystów żyjących z HIV, jednak mieszkających poza Polską; są to więc „importy" uwikłane w dyskurs społecznego zaufania, ale i poszukiwania możliwości pracy z bezpiecznego dystansu. Taka sytuacja nie buduje wprawdzie opozycji w stosunku do postulowanej przez organizatorów poznańskiej wystawy polityki solidaryzacji, ale wskazuje na jeden z aspektów doświadczenia tymczasowości wspólnot na rodzimym gruncie. Do tej grupy prac należy wideo *Sugar for the Pill* (2017) obecnie mieszkającego w Holandii Szymona Adamczaka, fragment scenografii do autobiograficznego spektaklu artysty *An Ongoing Song*, na którą

składa się między innymi instalacja zbudowana z pustych opakowań po tabletkach antyretrowirusowych przemienionych we flakoniki na hiacynty. Jest też list do osoby, która przekazała artyście wirusa HIV. Wideo pokazuje intymną relację z wirusem, a więc nie tyle ludzką, ile odludzką formą życia, którą Szymon otrzymał od niezidentyfikowanego kochanka. Wbrew wcześniejszym tendencjom do dramatyzowania sytuacji osób zakażonych udostępniany jest nam moment „wiedzy radosnej", w którym mężczyzna popija wódką pierwszą tabletkę antyretrowirusową. Przyjmowanie leków pozwoli mu ujarzmić wirusa w organizmie i normalnie funkcjonować. Nonszalancka narracja w konwencji prywatki z wirusem HIV rozbraja emocjonalny ciężar projektowany społecznie i kulturowo na wirusa oraz na ciało, w którym zamieszkał. Celebrowany jest nieheroiczny stosunek artysty do chwili, w której krótkotrwała, ryzykowna relacja seksualna oficjalnie zastąpiona została przez medycznie zagwarantowaną relację partnerską na całe życie[20].

Afirmatywna relacja z nieludzkim aktorem podważa tradycyjny deterministyczny model naturokultury wraz z jego przewidywalnymi etycznymi uwarunkowaniami związanymi z poczuciem winy czy wstydem. Przesuwając akcent ze skutku w postaci osobistego dramatu na przyczynę nowej posthumanistycznej relacji, otwiera pole dla pytań o queerowe formy empirycznego, niestygmatyzującego uczestnictwa w kulturze i działaniach artystycznych[21]. Praca Adamczaka *implicite* zakłada również pytanie o społeczne konsekwencje doraźnej formy prezentacji fragmentu jego życia na wystawie. Przełamywany na poziomie reprezentacji instytucjonalnej obraz choroby – wymagający nie tyle empatii z cierpiącym podmiotem, ile identyfikacji z pozytywnym rozpoznaniem przez podmiot własnej sytuacji – okaże się skuteczny, jeśli znajdzie potwierdzenie we wspierającym artystę środowisku i społecznych szansach na długofalową poprawę własnego dobrostanu.

Wideo Adamczaka skojarzyło mi się również z obrazem *Heaven New Year's Eve 1979* (1993 i 2004) Guya Bruncha, przedstawiającym gejów tańczących w znanym londyńskim klubie i pokazanym w ramach warszawskiej wystawy. Jego ambiwalencja polega na tym, że w symulakrum międzyludzkich więzi wmalowany został polityczny potencjał, o którym artysta opowiadał tak:

> „doszło do mnie, gdy malowałem, że scena była jak Sąd Ostateczny, ale na którym potępieńcy stawiali opór ciałem i duchem. Im bardziej społeczeństwo i politycy uciskali, tym mocniej walczyliśmy, i to właśnie starałem się przekazać poprzez tancerzy, nie uciekają w przerażeniu, lecz kontynuują swój taniec"[22].

Pokazany na poznańskiej wystawie ołtarz autorstwa Vali T. Foltyn, zatytułowany *Rozpad* (2019), jest całością zadedykowaną pamięci Anety Żukowskiej, pisarki, artystki i zmarłej na raka towarzyszki życia autorki, która obecnie mieszka w Kopenhadze. Elementem hołdu złożonego ich wspólnej pracy artystycznej w nieistniejącym już queerowym domu sztuki Lamella w Krakowie jest dokumentacja *Wideo#1*, pokazująca rytuał golenia Anecie głowy przez przyjaciół w trakcie chemioterapii. Formę upamiętniającą Vala zbudowała ze skrzyni oraz przedmiotów wspólnych działań. Rzeczy nie do końca osamotnione, przywołujące osobę ukochanej partnerki i niepowtarzalną, współdzieloną energię, otrzymały godne miejsce. Wraz z lirycznymi zdjęciami Vali stały się rekwizytami w skontekstualizowanym rytuale żałoby, nakreślającymi społeczną przestrzeń magicznej duchowości, która nie redukuje, lecz scala i dodaje wartości temu, co wspólne w sytuacji, gdy jedna ze stron zmagała się z doświadczeniem choroby niepoddającej się łatwemu uspołecznieniu. W przejmującej patografii *Mięcho* (2019) Żukowska pisała o podwójnych obciążeniach osoby chorej, której ciało bierze na siebie uczucia

swoje i bliskich. Uczestnicząc w procesach przewartościowań chorób przewlekłych, akcentowała doświadczenia i materialność ciała:

> „Nie da się budować bez wiary w przyszłość. Dlatego chcę świętować rozpad, burzenie porządku – chcę być ciałem, które wie, że minie, ale wie też, że jest, i czerpie z tego bycia największą z możliwych rozkoszy"[23].



Widok wystawy, *Kreatywne Stany Chorobowe: AIDS, HIV, RAK*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań. Fot. Tomasz Pawłowski

Najciekawszą pracą w ramach poznańskiej wystawy jest dla mnie jednak instalacja nomadycznej artystki Dobrawy Borkały *Panika* (2019), zadedykowana skrajnym emocjonalnym reakcjom i ich przełożeniu na rytm oddechu osób, u których zdiagnozowano choroby przewlekłe. Wewnątrz dźwiękowej kapsuły zbudowanej z torebek oraz transparentnych winylowych płacht służących do izolacji pacjentów, artystka umieściła antyseptyk pobudzający skojarzenia z sytuacją hospitalizacji. Doświadczając tej pracy, poczułam się nieswojo, poza rejestrami czysto semiotycznego znaczenia choroby – trochę jak w buduarze, który zachęca do otwartości, ale i pod zaciśniętym ochronnym parasolem, który ją tamuje. W wyznaczonym dla mnie miejscu zatrzymania uwagi, z którego mogłam obserwować inne prace, doznałam iluminacji – poczułam, że z polemicznego, ognistego hasła prezentującego nieugiętość życia *Show must go on!* wytracane jest słowo *go on*. Ogarnął mnie niepokój, może nawet panika, która w ciągu następnych miesięcy stała się globalną społeczną kondycją. Przez prześwity płacht patrzyłam na wyeksponowane i niemal tracące cielesną integralność witalne genitalia seropozytywnego

młodzieńca z autoportretu Bartka Arobala Kociemby *Mental Body* (2019), któremu z kolei wirusa przekazał jego ówczesny chłopak.

Iluminacja stała się momentem pożądanego uczestnictwa. Zaczęłam się zastanawiać, czy nadal jestem zdrowa. Być może nadal jestem częścią instytucjonalnie zaaranżowanej wspólnoty – a zatem takiej, której obecność zawiązywana jest i gwarantowana w ramach praktyk artystyczno-badawczych i ich medialnego rozgłosu, na okres trwania wydarzeń kulturalnych w publicznej świadomości? Uczestnictwo w emancypacyjnych wspólnotach często wiąże się z afirmacją progresywnych form obyczajowości, jak poliamoria, która tym różni się od zdrady, że z założenia jest uzgadniana między stronami miłosnego układu. Być może przy następnym oprowadzaniu po wystawie pojawi się jakaś gwiazda z alternatywnego środowiska i napisze tekst bardziej afirmatywny niż mój, inaczej rozkładając akcenty związane z potrzebą uznania przez środowisko. Poszukując znaczeń pracy Borkały w jej relacji do prac dotykających kwestii choroby i seksualności, myślałam o roli tej ostatniej w tworzeniu emancypacyjnych wspólnot. Z moich ustaleń wynika, że seksualność pełni różne funkcje w tworzeniu i funkcjonowaniu tych grup: bywa nie tylko środkiem do budowania bezinteresownej bliskości, ale także formą cielesnej gratyfikacji czy manifestacją natychmiastowego zaspakajania potrzeb symbolicznych, związanych z uznaniem, samooceną i społecznym powodzeniem. W takim kontekście przekazywany przez Szymona Adamczaka obraz choroby okazuje się dialogować z uwagami zawartymi w pierwszej części mojego eseju – warunki zaproszenia do emancypacyjnego środowiska mogą niestety przypominać loterię.

*Kreatywne Stany Chorobowe* przekazują empatyczny i afirmatywny obraz mimowolnych więzi człowieka ze skomplikowanymi cząsteczkami organicznymi. Co jednak z więziami międzyludzkimi? Wystawę zamyka multimedialna

instalacja o znamiennym tytule *Czasami czują się prawie szczęśliwi* (2015) czeskiej artystki Barbory Kleinhamplovej, umieszczona w przestrzeni *chilling room*. Składa się na nią zapętlona projekcja pokazująca zajęcia z obowiązkowej jogi dla pracowników korporacji oraz ekrany, na których oddzielnie wyświetlone zostały w 3D organy ludzkiego ciała. Pracownicy, przemienieni w grupę poddaną terapeutycznej interwencji, pozostają ze sobą w ciągłej, dość chaotycznej interakcji, co sprawia, że w tej przestrzeni widzowie paradoksalnie mogą doświadczyć własnej cielesnej integralności. My siedzimy, a oni wykonują ćwiczenia ze społecznej adaptacji, przypominające zajęcia w szkole teatralnej, pełne kompulsywnego wyrazu różnych emocji, które w delirycznym zagęszczeniu stają się nieczytelne i konwencjonalne. Kakofoniczne środowisko skrajnie zmęczonych rutynowymi zadaniami osób okazuje się niezdatne do odpoczynku.

## Zwrot mikroskopowy w etycznej relacji do świata

Kleinhamplová pozostawia uczestników wystawy z zapewne zamierzonym dyskomfortem oraz poczuciem chronicznego wyczerpania późnokapitalistycznych społeczeństw, które stają się dla nas – emancypacyjnych lewicowych wspólnot – krzywym zwierciadłem. A może na odwrót? W zasadzie jesteśmy o krok od stwierdzenia, że za chwilę wszyscy ulegniemy wyczerpaniu i zostaniemy wymienieni na innych. Z perspektywy globalnie przeżywanej kwarantanny spowodowanej pandemicznym zastopowaniem świata przez koronawirusa ten proces urzeczywistnia się z magnigraficzną wyrazistością. W kontekście naszej obecnej globalnej kondycji, która stała się wypadkową atmosfery *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna i *Lśnienia*

Stanleya Kubricka, przypomina jeden z wielu dokamerowych performansów kultury *always on*[24].

Recenzując obie wystawy, doceniłam właściwe ukierunkowanie badawczej uwagi środowisk emancypacyjnych, a także proces poszerzania kryteriów włączania o ciemne dotąd obszary, w których relacje ludzi z wirusami nie zasługiwały na choćby odrobinę czułości i osobowego traktowania. Zarazem jednak w pierwszej części tekstu upomniałam się o praktyki wspólnotowości, bliskości czy intymności, które byłyby odarte z sytuacyjności. Włączając taką potrzebę w analizę wystaw, przypomniałam o korelacji między sferą prywatnego i publicznego zaangażowania. Oprócz spójności interesowała mnie również trwałość, której odpowiednik dostrzegłam w historycznym ujęciu tematu chorób przewlekłych, zaproponowanym przez grupę kuratorską Biennale Warszawa. Trochę szkoda, że solidne problemowe opracowanie tematu wystawy nie wybrzmiało w warstwie artystycznej, potraktowanej dość powierzchownie.

Postawy, metody i strategie zaprezentowane na obu wystawach nabierają aktualnych znaczeń w okresie pandemii, zapowiadając zwrot mikroskopowy w sztuce i wystawiennictwie, ściśle łączący sztukę, bionaukę i politykę z troską o odbudowę społecznego wymiaru relacji ze światem. Warto było przypomnieć te wystawy dokładnie w momencie, kiedy publiczna wyobraźnia została zdominowana przez obrazy relacji z wirusem, na których ciąży militarna retoryka walki i antagonizmu między ludzkimi i nieludzkimi aktorami powszechnego dramatu. Jako odpowiedź na coraz silniej obecną w życiu społecznym infrastrukturę nadzoru, służącą formatowaniu obywateli, potrzebne będą teraz technologiczne sojusze emancypacyjnych wspólnot, dostarczające narzędzi wytwarzających rzetelną wiedzę i opór wobec stanów destrukcji, inicjowanych z cyniczną kreatywnością na poziomie odgórnej państwowej polityki kontroli. Być może zaproponowana tu analiza drugiego dna naszych

enklaw gościnności i otwartości sprowokuje głębszą refleksję nad kalejdoskopową relacyjnością i przygodną sprawczością, które stanowią największe bolączki wytwarzanej kultury. Pozostaję zwolenniczką solidnych sojuszy, w tej cesze upatrując również szanse na bardziej skuteczne przeciwstawienie się autorytaryzmowi świata wyłaniającego się z pandemicznego kryzysu.

1 Susan Sontag, *Choroba jako metafora* [fragmenty], przeł. J. Anders, w: *Osoby*, praca zbiorowa, Transgresje 3, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984, s. 230.

2 *„Czuły narrator". Pełny tekst noblowskiego wykładu Olgi Tokarczuk*, 7.12.2019, „RP.pl", www.rp.pl/Literatura/191209471-Czuly-narrator-Pelny-tekst-noblowskiego-wykladu-Olgi-Tokarczuk.html, dostęp 24 grudnia 2019.

3 Elizabeth Kolbert, *Szóste wymieranie. Historia naturalna*, przeł. T. Grzegorzewska, P. Grzegorzewski, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2014.

4 Ja również miałam wziąć udział w tym projekcie, współpracę zakończyłam jednak w początkowej, researchowej fazie.

5 Wystawa *HIVstorie: Żywe polityki* powstała na podstawie badań finansowanych przez sieć Humanities in the European Research Area w ramach programu 3rd Joint Research Programme „Uses of the Past".

Wystawa pokazywana była po raz pierwszy w Schwules Museum w Berlinie jesienią 2019 roku (12 września – 11 listopada 2019). Wystawa w Warszawie finansowana była przez sieć Humanities in the European Research Area, Biennale Warszawa oraz Instytut Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

6 Odniesienie aktywistycznego zwrotu ku kolektywności do krytyki humanizmu zawdzięczam lekturze książki Rosi Braidotti *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

7 Archiwum artywistycznych działań duetu dostępne jest na stronie https://mermaidsyrenki.org/, dostęp 29 marca 2020.

8 W tle tej refleksji umieszczam koncepcję wiedzy usytuowanej Donny Haraway; eadem, *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej / częściowej perspektywy*, przeł. Agata Czarnacka, Biblioteka Think Tanku Feministycznego, 2008, www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf, dostęp 23 marca 2020.

9 Zob. Weronika Parfianowicz, *Nadprodukcja*, „Dialog" 2020, t. 758, nr 1, www.dialog-pismo.pl/w-numerach/nadprodukcja, dostęp 25 marca 2020.

10 Na temat „kapitału widoczności" w kontekście sytuacji kobiet w polu sztuki zob. Karolina Sikorska, *Potrzeba widoczności. Tryby pracy współczesnych artystek wizualnych*, „Widok" 2018, nr 21, http://widok.hmfactory.com/index.php/one/article/view/549/1169, dostęp 5 stycznia 2019.

11 Masha Gessen, *Judith Butler Wants Us to Reshape Our Rage*, „The New Yorker" z 9 lutego 2020, www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/judith-butler-wants-us-to-reshape-our-rage, dostęp 11 lutego 2020.

12 *Przemoc instytucjonalna w Polsce. O systemowych naruszeniach praw reprodukcyjnych*, raport Federacji na rzecz Kobiet i Planowania Rodziny z 10 grudnia 2019, https://federa.org.pl/przemoc-instytucjonalna/, dostęp 22 grudnia 2019.

13 Zob. Karolina Sikorska, *Artystki w pracy i o pracy. Poznawcze wymiary sztuki*, „Sztuka i Dokumentacja" 2016, nr 14, s. 74–83.

14 Na temat takiej perspektywy zob. Nancy J. Chodorow, *The Power of Feelings: Personal Meaning in Psychoanalysis, Gender, and Culture*, Yale University Press, New Haven 2001.

15 Inspiracji dla przełożenia tego krytycznego doświadczenia na zmysłowe wrażenie dostarczył mi tekst Bruno Latoura; idem, *How to Talk About the Body. The Normative Dimension of Science Studies*, w: *Bodies on Trial*, numer specjalny „Body and Society" 2004, t. 10, nr 2–3, s. 207.

16 Pisząc o tej ekspozycji, przywoływałam kontekst innych wystaw zorganizowanych w ostatnim czasie w naszej części świata, wyznaczających aktualne kierunki zainteresowania zdrowiem i chorobą. Por. Ewelina Jarosz, *Romantyczne BDSM w Muzeum Narodowym*, „Kultura u Podstaw" z 9 maja 2019, https://kulturaupodstaw.pl/romantyczne-bdsm-w-muzeum-narodowym-ewelina-jarosz/, dostęp 22 grudnia 2019.

17 Na temat *art based research* zob. „Sztuka i Dokumentacja" 2016, nr 14. Zachodnia literatura na ten temat jest obszerna; w kontekście chorobowym i zdrowotnym warto wymienić *Art as Research. Opportunities and Challenges*, red. Shaun McNiff, Intellect, Bristol–Chicago 2013.

18 Na kwestię nadmiaru materiałów prezentowanych na wystawie zwróciła z kolei uwagę Wiktora Kozioł. Zostanie ona rozwinięta w jej recenzji wystawy, która ukaże się w magazynie „Szum" 2020, nr 28 (w druku).

19 K. Sienkiewicz, *Chorobowe dla wszystkich*, „Dwutygodnik" 2019, nr 269, www.dwutygodnik.com/artykul/8574-chorobowe-dla-wszystkich, dostęp 23 grudnia 2019.

20 *Tygrysia krew*, wywiad Pawła Soszyńskiego z Szymonem Adamczakiem, „Vogue" z 3 stycznia 2019, www.vogue.pl/a/tygrysia-krew, dostęp 23 grudnia 2019.

21 Na temat przypisywania moralnych walorów nieludzkim aktorom w kontekście wywrotowej polityki queer i jej roli w redefinicji tradycyjnych dychotomicznych podziałów zob. Karen Barad, *Nature's Queer Performativity*, „Qui Parle" 2011, t. 19, nr 2, s. 121–158.

22 *HIVstorie: Żywe polityki*, red. Z. Çetin, A. Dziuban, F. Faust, E. Jay Nicholls, N. Talvikki Oertel, T. Sekuler, J. Struzik, A. Turan, przeł. J. Struzik, P. Skalski, A. Dziuban, Biennale Warszawa, Instytut Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Warszawa–Kraków 2019, s. 40.

23 Aneta Żukowska, *Mięcho*, Karakter, Kraków 2019, s. 176.

24 Za podsunięcie mi tej trafnej metafory dziękuję przyjaciółce, Annie Kozłowskiej.

## Bibliografia

Barad Karen. 2011. "Nature's Queer Performativity", Qui Parle 19 (2): 121-158.

Çetin Zülfukar, Dziuban Agata, Faust Friederike, Jay Nicholls Emily, Talvikiki Oertel Nora, Sekuler Todd, Struzik Justyna, Turan Alper (red.). 2019. HIVstorie: Żywe polityki, tłum. J. Struzik, P. Skalski, A. Dziuban Biennale Warszawa, Instytut Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Warszawa-Kraków.

Freedberg Sharon. 2007. Re-examining Empathy: A Relational–Feminist Point of View. Social Work vol. 52, no. 3: 251-259.

Federacja na Rzecz Kobiet i Planowania Rodziny (oprac.). 2019. Przemoc instytucjonalna w Polsce. O systemowych naruszeniach praw reprodukcyjnych, tekst opublikowany 10.12.2019, https://federa.org.pl/przemoc-instytucjonalna/ , (dostęp: 22.12.2019).

Gessen Masha. 2020. "Judith Butler Wants Us to Reshape Our Rage", The New Yorker, February 9, 2020, https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/judith-butler-wants-us-to-reshape-our-rage?fbclid=IwAR3Ck92bsw58cf2JU1qg7dJBwdaG7avsGnPaK2VDCsBU1W9OQq5VXSQ-zP0 (dostęp: 11.02.2020).

Haraway Donna. 2008. Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy, przeł. Agata Czarnecka, Biblioteka Think Tanku Feministycznego, 2008, http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf (dostęp: 23.03.2020).

Janion Maria, Rosiek, Stanisław (red.). 1984. Osoby. Transgresje 3, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.

Kolbert Elizabeth. 2016. Szóste wymieranie. Historia naturalna, przeł. T.

Grzegorzewska, P. Grzegorzewski. Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal.

Latour Bruno. 2004. How to Talk About the Body. The Normative Dimension of Science Studies, Symposium ed. by M. Akrich, M. Berg, Bodies on Trial , special issue of Body and Society Vol . 10, number 2/3: 209-229.

McNifff Shaum (ed.). 2013. Art as Research. Opportunities and Challanges. Intellect, Brostol & Chicago.

Parafianowicz Weronika. 2020. „Nadprodukcja", Dialog nr (1) 758 http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/nadprodukcja (dostęp: 25.03.2020).

Tokarczuk Olga. 2019. „Czuły narrator. Pełny tekst wykładu noblowskiego Olgi Tokarczuk", 7.12.2019, Rzeczpospolita, https://www.rp.pl/Literatura/191209471-Czuly-narrator-Pelny-tekst-noblowskiego-wykladu-Olgi-Tokarczuk.html , (dostęp: 24.12.2019).

Sienkiewicz Karol. 2019. „Chorobowe dla wszystkich", Dwutygodnik, nr 11/2019 https://www.dwutygodnik.com/artykul/8574-chorobowe-dla-wszystkich.html?fbclid=IwAR1paif8yU7IaF--UoUONfAqyYSItG3xeokWc4MLFKvzMqy0wRyF_HxK09M , (dostęp: 23.12.2019).

Sikorska Karolina. 2016. „Artystki w pracy i o pracy. Poznawcze wymiary sztuki". Sztuka i Dokumentacja, nr. 14, (wiosna): 74-83.

Sikorska Karolina. 2018. „Potrzeba widoczności. Tryby pracy współczesnych artystek wizualnych". Widok, nr 21 http://widok.hmfactory.com/index.php/one/article/view/549/1169 (dostęp: 05.01.2019).

Soszyński Paweł. 2019. „Tygrysia krew, wywiad Pawła Soszyńskiego z Szymonem Adamczakiem". Vogue, 03.12.2019 https://www.vogue.pl/a/tygrysia-krew (dostęp 23.12.2019).

Żukowska Aneta. 2019. Mięcho, Kraków: Wydawnictwo Karakter.