

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Wiedzmy i epistemicyd. Wiedza rdzenna między przesądem a troską planetarną

autorka:

Anna Markowska

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2026 nr 44

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/44-wiedzmy-wiedza/wiedzmy-i-epistemicide>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

wiedźma; epistemecide; feminizm; sztuka współczesna; kultura wizualna; postsekularyzm; Antropocen; historia kobiet

streszczenie:

Artykuł podejmuje problematykę systemowego tłumienia wiedzy, wiary i tożsamości kobiet, proces ten określając mianem epistemecide. Autorka analizuje figurę czarownicy jako symbol oporu wobec dominującego, patriarchalnego porządku nowoczesności, łącząc perspektywę historyczną ze współczesnymi praktykami artystycznymi. Punktem wyjścia jest refleksja nad dwoistością poznawczą – rozdarciem między wiedzą naukową a domeną fantazji, która w ramach feministycznego „nieposłuszeństwa epistemicznego” odżywa jako narzędzie ponownego zaczarowywania świata i troski planetarnej w dobie Antropocenu. W tekście zestawiono nowożytnie polowania na czarownice i towarzyszące im przemiany w statusie obrazu (na przykładzie dzieł Dosso Dossiego czy Hansa Baldunga Griena) z działaniami współczesnych artystek, takich jak Maria Pinińska-Bereś, Ewa Ciepielewska czy Diana Lelonek. Autorka wskazuje, że narodziny autonomicznego obrazu w renesansie wiązały się z estetyzacją przemocy wobec kobiet i sekularyzacją magii, co doprowadziło do utraty sprawczości kobiecej wiedzy na rzecz męskiej kontroli nad naturą. Artykuł postuluje potrzebę inkluzywnej historii sztuki, która uwidoczni ukryte struktury dominacji i przywróci głos marginalizowanym tradycjom.

Anna Markowska – Prof. dr hab., nauczycielka akademicka, historyczka i krytyczką sztuki, jest kierowniczką Zakładu Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej w Instytucie Historii Sztuki we Wrocławiu. Jej ostatnie publikacje koncentrują się wokół relacji między sztuką a władzą, dziedzictwa modernizmu, nowych metodologii, sztuki lat 70. w Polsce, sztuce amerykańskiej, ustnych kontrhistorii kobiet (książki: Sztuka i rewolucja. Wieloperspektywiczne ujęcie sztuki polskiej zaraz po wojnie, 2023; Natalia LL (2022); Gry z miejscami. Wrocławskie galerie: Katakumby, Zakład nad Fosą, Ośrodek Działań Plastycznych (2022); Dlaczego Duchamp nie cesał się z przedziałkiem (2019), Sztuka podręczna Wrocławia. Od rzeczy do wydarzenia (2018).

Wiedźmy i epistemicyd. Wiedza rdzenna między przesądem a troską planetarną

Po obradach lizbońskiego spotkania omawiającego nowy numer czasopisma *Parse* (20, 2025), poświęconego praktykom współistnienia w sztuce feministycznej, przyszedł czas na piknik nad Oceanem¹. Wędrując wzdłuż brzegu Atlantyku w kobiecym gronie artystek i historyczek sztuki znalazłam na piasku wąską podłużną muszlę, którą Google natychmiast zidentyfikował jako *Ensis arcuatus*. Jedna z uczestniczek konferencji upierała się jednak, że dziwny przedmiot na piasku da się z pewnością wyjaśnić faktem, że jakaś lokalna wiedźma musiała zgubić swój szpon. Faktycznie, porównanie muszli małży do pazura było niezwykle trafne – biało-szaro-beżowa długa zagięta płytka wyglądała jak stary, nigdy nieobcinany, zrogowaciały paznokieć. Znaleziony obiekt stał się dziwnie dwoisty: mógł być zakwalifikowany zarówno do wiedzy naukowej, jak i do domeny fantazji. Ta ostatnia stała się w nowoczesności przedmiotem anihilacji, a dziś – w ramach feministycznych działań epistemicznego nieposłuszeństwa odżywa w praktykach „zahaczania” (Rita Felski), ponownego zaczarowywania (Silvia Federici), czy ponownego połączenia (Joanna Macy), gdyż wiara i wspierające opowieści okazują się czasem kluczowe dla przetrwania. Chodzi oczywiście o wspólnotowość i myślenie holistyczne, a także takie połączenie ze środowiskiem, którego zasadą jest współbycie – z czego słynęły wiedźmy i czarodziejki.

Jak pisała z charakterystycznym dla siebie humorem Mary Daly, oznacza to „wypuszczenie króliczków [*bunnies*], suk, bobrów, wiewiórek, piskląt, kotek, krów, klaczy, lisich dam, starych nietoperzy i starych bab [*biddies*], aby w końcu mogły zacząć same nadawać sobie imiona”². Jej książka *Gyn/Ecology* poświęcona jest właśnie złożonej sieci wzajemnych powiązań między organizmami a ich środowiskiem. W wielości istot, jakie trzeba „wypuścić”, są też oczywiście osoby queerowe, niebinarne,

co sugeruje Arthur Evans, opisując czarownice z perspektywy osób nieheteronormatywnych³ i malarstwo Mikołaja Sobczaka, które zmienia wiedźmę w *drag queen* (il. 1).

Dzięki muszli stało się jednak coś jeszcze: czas skurczył się, zamiast beztroski na słonecznej plaży, przypominała się nam także prawdziwa lizbońska historia: w 1550 roku spalono tu na stosie pięć kobiet, które w trakcie procesu przyznały się, że miały niezwykle przyjemne seksualnie przygody z diabłem⁴. Przyszło nam więc na myśl, że w prawdziwym życiu nigdy nie zaznały przyjemności i chciały przed nieuniknioną śmiercią zobaczyć wyraz twarzy świeckich sędziów. Kolonializm portugalski rozprzestrzenił zresztą stosy na Nowy Świat. Jak zwracał uwagę Dain Borges, jeszcze w 1890 roku republikański rząd Brazylii uchwalił kodeks karny, po sześćdziesięcioletniej przerwie polowań na epistemiczne występki czarownic i ponownie kryminalizował opętanie przez duchy, magię miłosną i ludowe leczenie ziołami. Jak wszędzie w takich wypadkach, lekarze i księża współpracowali ze sobą w paternalistycznym traktowaniu swoich pacjentek i parafianek. Także kreolskie religie afrykańskie – *candomblé*, *macumba*, *calundu*, *xangô* – były w większości definiowane przez Kościół jako czary, choć instytucja ta tolerowała też niektóre popularne praktyki religijne. Religie afrykańskie postrzegano jednak generalnie, jak pisał Borges, jako niebezpieczny element buntu niewolników. Dlatego zachodzi koincydencja legitymizująca utrwaloną hierarchię władzy, bowiem niewolnictwo zniesiono w Brazylii w 1888 roku, a kryminalizację czarów wprowadzono ponownie w 1890. Niemniej *bruxaria* (czary wiedźm) i *feitição*



Il. 1. Mikołaj Sobczak, *Witch Examination*, 2018, akryl na płótnie, dzięki uprzejmości artysty i Polana Institute.

(magia czarownic) zawsze były nielegalne lub znajdowały się na granicy kryminalizacji⁵. Niegdyś postrzegana jako zagrożenie, dziś czarownica zdaje się symbolizować opozycję wobec dyskusyjnej, acz dominującej koncepcji ładu społecznego. Jednak – bez głębszego przepracowania tematu, jak pisze Magdalena Toboła-Feliks, nie jesteśmy w stanie zrozumieć ówczesnej psychozy i jej skutków. Uczymy się bowiem w szkołach o królach, dowódcach i militarnych potyczkach, nie praktykując historii inkluzywnej⁶. W kontekście epistemicznym taka historia uczyłaby zaś wielości punktów widzenia i akceptowania tego, że nie żyjemy w homogenicznym świecie.

W niniejszym artykule zastanowię się nad tłumieniem wiedzy, wiary i tożsamości niepasujących do wzorca nowoczesności i tradycyjnych religii instytucjonalnych. Represja ta ukazana zostanie poprzez sztukę współczesnych artystek wpisujących się w ramy feministyczne i postsekularne oraz w dyskurs tożsamościowy. Być może więc czeka nas w Polsce dyskusja, jaka się przetoczyła przez Brazylię pod koniec XIX wieku, gdzie deliberowano, iż skoro spirytyzm nie jest nauką, to musi być religią, a wówczas jego praktykowanie powinno być chronione przez konstytucję⁷. Swój wywód rozpocznę jednak od ukazania, jak kobiece czarowanie wpłynęło na pojmowanie sztuki już u progu nowoczesności, szczególnie w kontekście magii sztuki i sprawczości obrazu. W takiej historycznej klamrze wybrzmi dzisiejszy powrót do magii apotropaicznej (obronnej i odstraszałej zła), do katarskiej i oczyszczającej roli sztuki, wdzięcznej medytacji za dar istnienia, poczucia cudowności wszystkich istot ziemskich i przyrody nieożywionej oraz humor, ironia i drapieżność artystek, gotowych walczyć o swoje prawa. Wybrzmi także chęć wypełnienia pamięci historycznej, przypomnienia okrucieństw kobietobójstwa, które niosła ze sobą rodząca się nowoczesność. Z jednej strony omówię więc artystki-dobre wróżki, takie jak Ewa Ciepiewska, która dzięki tworzeniu

działających magicznie obrazów odsłania duchową podszewkę bytu, czy Dianę Lelonek budującą technologiczne ołtarze czczące „świętego bociana” na wysypisku śmieci. Z drugiej, artystki takie jak Zofia Krawiec – upominające się o pamięć o kobietobójstwie. W tym gronie jest też wiele kuratorek (jest nią też sama Krawiec) – zajmujących się na fundamencie badań artystycznych przypominaniem zapomnianych, traumatycznych historii lokalnych. Powracają one – jak pisał urodzony w Zielonej Górze (w dawnym niemieckim Grünberg) Wojciech Kozłowski – jako oszałamiające wyziewy, bowiem w mieście w latach 1652–1669⁸ torturowano i zabito aż 13 kobiet za kontakty z diabłem . Ponieważ wygląd czarownicy był zwodniczy, pomocne były próby. Próba gorącej wody polegała na wyjęciu gołą ręką przedmiotu z naczynia wypełnionego wrzątkiem lub trzymaniu w nim ręki przez określony czas. W próbie zimnej wody, czyli tzw. pławieniu, wrzucało się skrępowaną powrozami osobę do rzeki, stawu, koniecznie uprzednio błogosławiąc wodę modlitwą i pokrapiając wodą święconą. Jeśli tonęła, mogła być niewinna – często jednak trzeba było to potwierdzić innymi torturami⁹ . Jeszcze w 1789 ekonom Zagości w świętokrzyskiem wraz z dwoma franciszkanami reformatami uradzili, by z powodu braku deszczu poddać próbie pławienia wszystkie mieszkanki wsi¹⁰ . Czarownice były poręcznym kozłem ofiarnym.

Każda z analizowanych tu artystek widzi swoje istnienie jako wyłaniające się w skomplikowanych relacjach, które wymagają nie tyle ukazywania świata (reprezentacji), ale gotowości współdzielenia się sobą. A to nieodwołalnie niweluje aspiracyjny kanon estetyczny Zachodu, narzucany jako jedyny właściwy, uniwersalny model. Wiedźmy – nazwijmy je tak – zmieniając historyczny sens obarzony negatywnymi zaszłościami na pozytywny, stają się nieoczekiwane sprzymierzeńcami innego myślenia o świecie, a nie dając sobie narzucać scenariuszy na własne życie, są też twórczyniami narracji ratunkowych

w epicentrum kryzysu Antropocenu. Wiedźmy-artystki wiedzą inaczej, niż jest to przyjęte w dominującym paradygmacie. Niegdyś doprowadziło to nie tylko do stosów, ale też do *epistemicide* – tłumienia wiedzy „niewłaściwej”, co najpierw uzasadniało masowe mordowanie kobiet, a później kontrolowanie ich i manipulowanie nimi. Termin *epistemicide*, używany przez Boaventurę de Sousa Santosa, określający proces narzucania przez globalną Północ globalnemu Południu epistemologicznych podstaw kapitalistycznego i imperialnego porządku¹¹, można zatem rozciągnąć także na to, co działo się w samej Europie w stosunku do kobiet, ich wiedzy i relacji ze światem. Około 80% oskarżeń o czary kierowana była właśnie w stronę kobiet, a aż 85% zostało w związku z tym stracone, jak nie omieszkuje zauważyć Anne Llewellyn Barstow¹². Co więcej, w tej liczbie nadreprezentację stanowią wdowy i kobiety niezamężne, niepodporządkowane żadnemu mężczyźnie¹³. Czy zatem to prześladowania stworzyły czarownicę?

Miotła a druga fala feminizmu

Do siły czarownic wróciła już druga fala feminizmu. Xavière Gauthier (pisarka, autorka książek o Leonor Fini i niezwykle krytycznego studium o patriarchalnej wyobraźni seksualnej w surrealizmie¹⁴) założyła w 1975 roku pismo o współczesnych czarownicach – „Sorcières: les femmes vivent”. Gauthier wierzyła w siłę zaangażowanej sztuki, potrafiącej zmieniać świat i ceniła surrealizm, jednak analiza stereotypowych reprezentacji kobiet w jego ramach okazała się miążdżąca dla twórców. W opozycji do Simone de Beauvoir, stawiała tezę, iż kobiety nie powinny walczyć o emancypację w ramach fallogocentrycznych struktur i męskich fantazji¹⁵, lecz odzyskać własny głos. Jak żartobliwie powiedziała kiedyś, dla Beauvoir „idealna kobieta wydaje się być mężczyzną”¹⁶. Gauthier zainspirowana ruchem *négritude* zapoczątkowanym przez poetę Aimé Césaire’a w latach 1930 –

czyli ruchem dekolonialnym – zainicjowała *femellitude*. Kluczowa idea odzyskania głosu przez skazane historycznie na milczenie kobiety związana była z ideą oddzielania tego, co męskie od tego, co kobiece, by stawić opór kulturowym przyzwyczajeniom związanym z kobiecością. Jako manifestacja *femellitude* powstało kobiece pisanie, *écriture féminine*, a autorka tego terminu Hélène Cixous publikowała w „Sorcières”, obok m.in. Marguerite Duras, Julii Kristevy, Annie Leclerc czy Luce Irigaray. Po drugiej stronie oceanu także Mary Daly wypracowywała własny język, łącząc poezję i ludyczność z humorem i sprośnością, by przezwyciężyć efekt odrętwienia. Tworząc termin gyn/ekologia odnosiła się do zapomnianej wiedzy kobiet (w tym *hags* – wiedźm) zawłaszczanej przez mężczyzn, twierdząc, iż ginekolodzy skupiają się na tym, czego nie mają i na tym, czego sami nie mogą zrobić: „Patriarchat ukradł nasz kosmos i zwrócił go w postaci magazynu «Cosmopolitan» i kosmetyków”¹⁷.

Patriarchat nazywała powierzchownym pierwszym planem, Placem Zabaw Playboyów, przez który należy przebić się do sedna znanego Tłem przez duże T – do boskiej siedziby jaźni. Z kolei Starhawk utożsamiała Czarownicę z Boginią, a odnosząc się do tego, co męskie stwierdzała, iż nie wyklucza go, bo je zawiera¹⁸.

Nie wchodząc w wewnętrzne spory – bo w obrębie feminizmu i postsekularyzmu jest ich sporo – podkreślić należy także odmienną polską sytuację. W PRL-u, kraju, w którym emancypacja kobiet była jednym z ważnych elementów politycznej agendy, ruch czarownic zyskał swój szczególny radykalizm wraz z patriarchalnymi ideami „powrotu do normalności”, jaki nastąpił po transformacji 1989. Agata Jakubowska, autorka monografii Marii Pinińskiej-Bereś, pisanej w perspektywie procesu emancypacji kobiet zachodzącym w Polsce Ludowej, ukazuje – opierając się na własnych badaniach, a także badaniach m.in. Małgorzaty Fidelis i Magdaleny Grabowskiej¹⁹ – lokalną odmienną tego, co działa

się w naszym kraju. Jakubowska podnosi odwołania Pinińskiej-Bereś do nieracjonalnej aktywności deklarującej przynależność do świata natury, całkowicie wyłamującej się z modernizacyjnej logiki np. w pracach *Modlitwa o deszcz* (1977) czy *Gusła czary* (1977). Faktycznie, pierwsza z tych prac odnosi się do tzw. magii pogodowej. Druga natomiast, wystawiona została na wystawie feministycznej w Holandii w 1979 pod tytułem *Czary nad głową mężczyzny*²⁰. Jeśli jednak połączyć ruch „czarownic” z opresją polityczną, to uznać można, iż zastąpienie przez Pinińską-Bereś w 1984 roku autorskiego różowego sztandaru miotłowym sztandarem w kolorze szarym z napisem „tylko miotła”, jest szczególnie ważnym i proroczym manifestem, dotyczącym zmieniającej się sytuacji kobiet. W wyniku stanu wojennego, gdy artyści bojkotowali instytucje państwowe, artystka – jak pisze Jakubowska – była całkowicie ignorowana przez autorów opozycyjnych wystaw w kościołach²¹. Pinińska w swej pracy *Tylko miotła*, sprzed ponad czterech dekad, odwołuje się jednak nie tylko do praktyk magicznych, ale również – by posłużyć się tytułowym zwrotem z książki Jo Anny Isaak, „rewolucyjną mocą kobiecego śmiechu”²².

Następujące już w XXI wieku czarne protesty, wywołane zostały poprzez synergiczne sprzężenie państwa i Kościoła w działaniach legislacyjnych, co przypomina opisaną wyżej sytuację w Brazylii ponad sto lat wcześniej. Wedle Stanisława Janeckiego czarne marsze przypominały sabaty czarownic i seanse magii, gdyż wypracowały „wachlarz własnych praktyk magicznych, masę inkantacji oraz rytuałów, które miały umożliwić kształtowanie rzeczywistości”. Jednak „stosując metody z czasów przedhistorycznych,” kobiety „same się ośmieszają i dyskwalifikują”²³. Wbrew tej opinii, temat czarownic podjęły wówczas liczne przedstawienia teatralne, inicjujące poważne dyskusje²⁴.

Kobięcy śmiech wybrzmiewa także – choć w tonie radosnym, a nie szyderczym w pracy Anki Leśniak *Departure for the Sabbath* (2025, il. 2). Artystka sportretowała nagą siebie, unosząc się na miotle i wyraźnie uśmiechniętą. Tak skomentowała swą pracę: „Dajmy sobie prawo do przyjemności i «bezużyteczności» w każdym wieku! Odzyskajmy moc! Przyjemność też jest formą oporu!”²⁵. Bo czarownice, choć prześladowane, nie chcą bynajmniej istnieć w dyskursie wiktyimizującym. Dla Mony Chollet czarownice są znakiem nadziei i wyzwolenia od dominacji oraz „iskrą dla wyobraźni”²⁶.

Wczesna nowoczesność: jak rozpoznać czarownicę i obraz rzucający czary?

Christopher S. Wood stawiając tezę, iż to prześladowania stworzyły czarownice, twierdzi, że wiele kobiet zdecydowało się dobrowolnie odgrywać tę tożsamość publicznie, „być może dlatego, że była to jedna z niewielu dostępnych im tożsamości dyskursywnych”, dzięki której na chwilę mogły poczuć się silne²⁷. Echo takiej postawy znajdziemy w *Klątwie* (1899) Stanisława Wyspiańskiego, gdy kochanka księdza decyduje się spalić na stosie dwójkę swych dzieci powitych z „grzechu”, by odwrócić klątwę suszy, jaka spadła na wieś Gręboszów pod Tarnowem. Woła potem z przekonaniem: „Z płomieni Rajskie Wrota! Ciesz się Boże ogniami”²⁸.



Il. 2. Anka Leśniak, *Departure for the Sabbath*, fotografia na tkaninie, 2025, dzięki uprzejmości artystki.

Wood z przykrością zauważa, że w przeciwieństwie do udręczonego ciała chrześcijańskiego męczennika, ukarane ciało czarownicy nie było przedstawialne (*unrepresentable*) w sztuce²⁹. Nie roztkliwiano się nad jego cierpieniem ani w renesansie, ani w baroku – przynajmniej nie na obrazach. Instytucjonalizacja autorstwa artystycznego pociągnęła za sobą odwrócenie wzroku od przemocy. Natomiast same czarownice ukrywały się za zwykłymi rolami społecznymi i rodzinnymi. Oto zatem wyzwanie artystyczne: przedstawić coś, czego nie widać! Wood pisze wręcz, iż oszukiwanie pięknem w świeckim, niekultowym obrazie kolekcjonerskim doby renesansu zacierało w malarstwie granice między dobrem i złem, a polegało m.in. na tym, iż jego prawdziwą matrycą stały się obrazy wcześniejsze, o treści religijnej.

To nowe oszukaństwo obrazu gabinetowego [*cabinet picture*], oddzielonego od kultowego kontekstu i zdystansowanego wobec prawd wiary, Wood wyjaśnia na podstawie obrazu *Czarodziejka* (lub *Melissa*, ok. 1518) Dosso Dossiego z rzymskiej Galerii Borghese (il. 3), inspirowanego *Orlando furioso* Ariosta. Występują tam dwie czarownice, dobra Melissa i zła Alcina, przy czym wygląd tej ostatniej – w rzeczywistości odrażającej staruchy – maskowany jest mocą czarów tak skutecznie, że wydaje się piękna. Wygląd i atrybuty to także kwestia klasowa, bowiem należy rozróżniać między używaną przez klasy ludowe *stregoneria*, opartą na wiedzy ustnej, a opartą na książkach *magia* klasy wyższej³⁰.

Nierozróżnialność tej życzliwej i tej niejednoznacznej wprowadza do obrazu ambiwalencję. Czarownica pięknie ubrana siedzi na tle krajobrazu, trzymając w jednej ręce tabliczkę z tajemniczymi rysunkami i napisami, w drugiej – palącą się pochodnię, a pod prawą stopą księgę, zawierającą być może wiedzę, którą odrzuca. Siedzi w magicznym kręgu – owalnej ramce, oddzielającej ją od krajobrazu. Wokół niej przemienione czarami postacie: pies (ze zbroją – swym dawnym, w ludzkiej postaci, ryszunkiem), ptaki i dziwne półnagie figurki zawieszane na drzewie. Takie montowanie światów, krzyżowanie się tego, co religijne z tym, co potoczne to charakterystyczny temat wielu dzieł sztuki, przez Victora Stoichitę nazwany ustanowieniem obrazu, który się samodefiniuje³¹. Czarownica jest kontrolerką języka i *episteme*, za chwilę dymem z pochodni napisze coś, co nie tylko wyjaśni nam świat, ale i go przemieni. Zwodniczość obrazu polega też m.in. na tym, jak dowodzi Wood, że czarownica Dosso została stworzona na wzór Marii z obrazu Rafaela, co pozwala na zamianę przedstawionych postaci. Ta prosta zamiana ujawnia z kolei pogańskie i magiczne wymiary postaci chrześcijańskiej, mieszając ortodoksję ze sceptycyzmem. Wprowadza też niejednoznaczność, kodowanie i wiedzę utajoną, zamiast stabilności obrazu kultowego. Czarownica działa więc jak zniekształcony intertekst, jej działania bowiem są palinodią działań Marii. Obraz odnosi się ponadto formalnie także do innych tematów religijnych, takich jak *Odpozynek w drodze do Egiptu* czy *Święta Rodzina* (wówczas „wierny Józef stał się psem, niemą, pomocną, kudłatą, szarą postacią”, a Maria potwierdza swoje „wyobcowanie z małżeństwa”³²). Obraz jest wedle Wooda



Il. 3. Dosso Dossi, *Czarodziejka (lub Melissa)*, ok. 1518), olej na płótnie, Galeria Borghese, Rzym, domena publiczna.

parodię harmonijnej relacji między człowiekiem a kosmosem (bo czarownica jest kosmiczną manipulatorką) i jednocześnie testuje, czy sztuka może zastąpić dawną magię. Czarownica pozbawiła żołnierza męskości, oddzielając go od zbroi – jego metalowej powłoki, będącej nieodłączną częścią jego społecznej tożsamości. Ukazała swoją władzę oddzielając zwierzęcą część mężczyzny (pies i inne zwierzęta u jej stóp) i duchową (dusze zawieszane na drzewie powyżej). A przy tym czarownica nie tylko oddziela duszę od ciała, ale także paląc zioła w kielichu jako naczyniu krwi Chrystusa, dokonuje profanacji.

W ramionach trzyma nie swoje dziecko, ale tabliczkę. Wystąpiła swoje dziecko na drzewo, aby dołączyło do innych, kończąc dzieło morderstwa, przed którym rodzina właśnie uciekła z Betlejem, i przepowiadając ukrzyżowanie. Tutaj Maria siedzi już pod krzyżem, tak jak na wielu obrazach przedstawiających ukrzyżowanie lub opłakiwanie. Na jej kolanach nie leży ciało jej Syna, a jedynie jego bezszwowa szata. Chrystus jest żołnierzem, którego rozebrała i wyobcowała ze społeczności [*de-socialized*]. Za chwilę trzej żołnierze w tle będą grać o nią [szatę] w kości³³.

Rozróżnienie między czarownicą a świętą stało się *nomen omen* kwestią palącą w obliczu polowań na czarownice. Wood odnosząc się do Juliusa von Schlossera (który w czarownicy wcześniej określonej jako Kirke rozpoznał Meliszę, przerywając czary Alciny)³⁴ twierdzi, że obraz nie wyjaśnia kierunku w praktykowaniu metamorficznej kontrmagii: nie wiadomo, czy obserwujemy magię Alciny, pozbawiającej męskości, czy też czarodziejstwo Melissy, cofającej zaklęcie. Tym samym obraz relatywizował zarówno cudowną skuteczność obrazu chrześcijańskiego, jak i narrację oskarżycielską, zacierając granicę między religią i fikcją, wiarą i bieżącymi faktami. Jest więc to obraz wyrażający rozczarowanie: moc obrazu w obliczu desakralizacji okazała się co prawda piękną, ale jednak fikcją. A jednocześnie należący już do sfery profanum obraz, zainteresowany przemianą znaczeń tego, co przedstawione,

w pewien sposób jednocześnie i bluźni, i ironizuje. Magia obrazu jest w zasadzie jakąś przeciwmagią, wciąż rzucającą urok. Bo malarstwo naśladuje magię, wykorzystując niejednoznaczność i piękno, aby sprowokować refleksję.

Czarodziejka została wykorzystana, by opowiedzieć o zmieniającej się kondycji i statusie obrazu, o zmieniającym się paradygmacie wiedzy, a nie – o losie tych, które w tym czasie faktycznie zostały uznane za czarownice. Ta sytuacja – którą można określić jako narodziny autonomicznego obrazu nowoczesnego – jest dlatego tak interesująca, że sekularyzacja i odczarowanie były już aspektami samoświadomości kultury początku XVI wieku, u progu ery nowoczesnej, jak zauważa Wood.

Dla czasu obecnego, który opisuję, ma to co najmniej dwojakie konsekwencje: po pierwsze, chcemy dziś, rozczarowani, ponownie obrazów, w które wierzymy i które wyrażają wspólnotowe przekonania. Po drugie, wiele osób artystycznych uważa podobnie jak Rosi Braidotti, iż zmiany w świadomości społecznej po zwrocie postsekularnym w sztuce, wymagają od kobiet politycznie zaangażowanych, praktyk bluźnierstwa i świętokradztwa, gdyż tylko transgresyjne gesty mają potencjał emancypacyjny – nie tylko zresztą dla samych zainteresowanych, ale dla całej ludzkości³⁵. Braidotti powołuje się na artystkę Starhawk oraz filozofkę Isabelle Stengers. Książka tej pierwszej – *The Spiral Dance* (1999) ma aktualnie status klasycznej książki dotyczącej ruchu wicca. Druga, Stengers, w *Power and Invention: Situating Science* (1997) powołuje się



Il. 4. Marian Wawrzeniecki, *Ofiara*, 1922, Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, domena publiczna

(za *Witch Hunting and the Birth of Modern Science* Briana Easlea) na wiedźmy w kontekście transformacji słownictwa związanego z płcią w odniesieniu do nauki i natury³⁶.

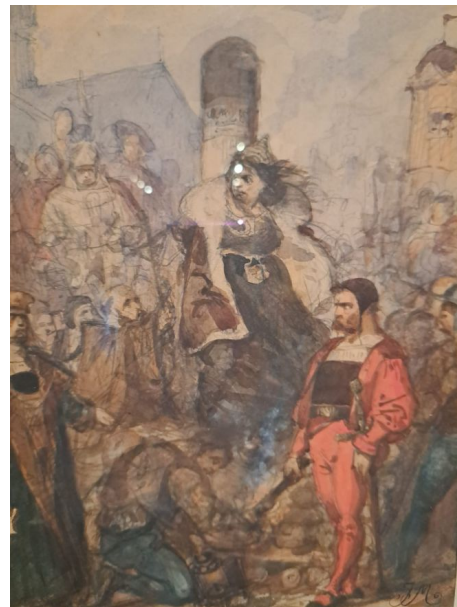
Czarownicom przypisywano bowiem nadprzyrodzone moce, jednak biegun żeński – pozostając biegunem natury – musiał zostać w nowoczesności ich pozbawiony: zamiast więc być aktywnym i niepokojącym, stał się biernym i całkowicie podatnym na kontrolę obiektem, by móc zostać osądzonym. Uznać więc można paradoksalnie, że palenie na stosie było ostatnim aktem rodzącego się kapitalizmu, uznającym moc kobiet. Ariosto miał świadomość, iż świat wróżek jest światem przeszłości, a jego poemat osadzony w dawnych czasach jest w zasadzie „podróbką”, jak pisał Wood. Ariosto, jak wyjaśnia, nie traktuje magii jako dosłownej siły, ale raczej jako metaforę artystycznej iluzji, uwodzenia i opowiadania historii. Magia jest konstruktem, metaforą samej sztuki, a malarstwo i poezja stają się w nowych czasach nową „magią”. A ponieważ na obrazie ironia zastępuje wiarę, żartobliwy ton Ariosta sygnalizuje przejście od wiary do fikcji. Jednocześnie piękno staje się siłą: czarodziejka nie jest już czarownicą, ale symbolem mistrzostwa estetycznego. Malarstwo staje się przestrzenią refleksji, a nie pobożności – sztuka zastępuje rytuał.

Linda C. Hults postawiła wręcz tezę, że kobiece czary – choć oficjalnie potępiane i będące sposobem dla artystów-mężczyzn na przeniesienie własnych obaw dotyczących „niewłaściwej” wyobraźni – w istocie stanowiły ogromną podporę dla kreatywności i fantazji. Mówiąc wprost – czarownice były muzami³⁷. Odpryski tego widać w wielu dziełach, także znacznie później, choćby na obrazie *Ofiara* Mariana Wawrzenieckiego, wyznawcy słowiańskiego neopogaństwa, który przeznaczoną na stos czarownicę przedstawił niezwykle ponętnie (il. 4). Wawrzeniecki, artysta i badacz, a przy tym uczeń Jana Matejki oraz admirator jego wyobraźni i plastycznych wizji, wypełniał białe plamy na przekór niezachowanym źródłom, podobnie jak

jego mistrz. Nagą *Ofiarę* uznać można zresztą za parafrazę obrazu *Polonia Rok –1863* (1864). Matejko przedstawił bowiem Polskę, inkarnowaną w osobie pięknej dziewczicy, w czarnej żałobnej sukni, zakuwaną w kajdany po upadku powstania styczniowego.

Sześć lat przed namalowaniem *Polonii* 20-letni Matejko podjął się upamiętnienia spalenia na stosie kobiety, która popełniła apostazję. Obraz *Spalenie krakowskiej mieszczyki Katarzyny Melchiorowej za odstępstwo od wiary chrześcijańskiej* (1858) przypomina publiczną egzekucję, jaka w 1539 roku odbyła się w Krakowie (il. 5).

Ten straszliwy akt dokonał się nieopodal Kościoła Mariackiego, gdzie kilka wieków później ojciec artysty prowadził chór. Katarzyna z Zalaszkowskich Weiglowa, wdowa po Melchiorze, to w momencie egzekucji prawie 80-letnia starsza pani, która nie chciała przystać na dogmat o bóstwie Chrystusa, mimo perswazji biskupa krakowskiego Piotra Gamrata i kanoników. Jak pisze Tazbir w geście zrozumienia dla biskupa i jego towarzyszy, którzy posłali ją na śmierć: „Pragnęli oni zapewne uniknąć egzekucji; spalenie bezbronnej staruszki już wówczas mało komu w Polsce wydawało się czynem chwalebny i przynoszącym chlubę Kościołowi. Gdyby odwołała swoje poglądy, puszczono by ją zapewne wolno, ponieważ jednak przy nich obstawała, postanowiono ją ukarać – zgodnie z prawem kanonicznym – jako winną ponownego odstępstwa. Poniosła śmierć na stosie, na który szła «najmniej niestrwożona»”³⁸. Inaczej niż Tazbira, mnie zastanawia raczej



Il. 5. Jan Matejko, *Spalenie krakowskiej mieszczyki Katarzyny Melchiorowej za odstępstwo od wiary chrześcijańskiej*, 1858, akwarela, papier, Lwowska Galeria Sztuki, domena publiczna.

niezłomność Weiglowej, niż porusza dobre serce biskupa Gamrata. Mam też oczywiście nadzieję, że prędzej czy później poświęci jej swoją pracę Iwona Demko, która jest profesorką na tej samej uczelni, co Matejko, a łączy ją z nim zarówno zainteresowanie historią, jak i społeczne oddziaływanie sztuki.

Tymczasem Wawrzyniecki, urodzony pięć lat po powstaniu obrazu Matejki, zamiast odwoływania się do narodowo-katolickiego mitu, odnosi się do pogańskiej przeszłości brutalnie przerwanej przez chrystianizację. Mamy tu więc podobny zabieg, jak u Dosso Dossiego – nakładania nowych znaczeń na stare formy. Janusz Tazbir, dumny jednak z tego, iż zdemaskował historyczne pisma Wawrzynieckiego jako falsyfikaty, zarzuca mu sadystyczno-erotyczne ciągoty, dowodząc, iż „torturowanie nagich wiedźm, odpowiadało jego upodobaniom”, nie odnosząc się w swej demaskacji w ogóle do cierpień kobiet³⁹. Zupełnie inaczej niż historyk do Wawrzynieckiego podchodził historyk sztuki, Janusz Zagrodzki. Uznał on temat czarownicy w imaginarium artysty za centralną postać symbolizującą osoby niesłusznie oskarżone, ofiary „ciasnej umysłowości”. Tortura czarownicy jest więc dla niego także tłumieniem wolnej myśli i duszy artysty, a ciało w takiej przestrzeni jest nieodzownym elementem duchowej egzystencji⁴⁰.

Trzecia konsekwencja zmiany statusu obrazu w Renesansie – to nasuwający się wniosek, iż ponieważ doświadczenie historyczne kobiet i mężczyzn jest zasadniczo różne, a gwałtowny wzrost liczby polowań na czarownice zaczął się właśnie w XVI wieku, określanym często jako renesans i złoty wiek sztuki, to historia sztuki cierpi na grzech hipokryzji skupiając się bardziej na tym, co widać, niż na tym, czego nie widać. Tu zresztą poważne zasługi ma dyskurs dekolonialny, a Keith Moxey pytał wręcz w związku z tym *Czy ciągle potrzebujemy renesansu?*⁴¹. Nic dziwnego, wszakże gdy rozciągnie się dyskurs zależnościowy tak, by pokrywał się z feministycznym, to na pytanie *Czy kobiety miały renesans?* – jak brzmiał tytuł słynnego eseju Joan Kelly-

Gadol z 1977 roku – autorka odpowiadała zdecydowanie negatywnie⁴². Komentując to w *Kalibanie i czarownicy* Silvia Federici wskazywała więc logicznie, iż rekonstrukcja historii kobiet czy spojrzenie na historię z feministycznego punktu widzenia, wymagają uwidocznienia ukrytych struktur dominacji i wyzysku, możliwych jedynie dzięki fundamentalnej redefinicji przyjętych kategorii historycznych⁴³.

Jak twierdzi Wood, na obrazie Dossiego mamy zatem świat przemieniony przez czarownicę, zwodniczo podobny jednak do obrazu kultowego. Ona sama także może być pomyłona, jest bowiem blasfemicznym powidokiem Matki Boskiej. A przecież wygląda jak prorokini. Złe czarownice bywają piękne. Ta straszliwa zwodniczość powoduje, iż obraz jest tyleż czarowny, co jadowity. Pierwsza fala procesów oskarżających kobiety o czary, które przerodziły się w prawdziwe polowania na czarownice, miała miejsce pod koniec XV i na początku XVI wieku i koncentrowała się w północnych Włoszech⁴⁴ – dokładnie wówczas, gdy w Ferrarze powstał obraz Dosso Dossiego. Uważa się, iż nagły wzrost liczby procesów o czary, który rozpoczął się w Europie w XVI wieku, był częściowo związany z próbami odebrania kobietom kontroli nad ich życiem seksualnym i reprodukcyjnym w patriarchalnym modelu rodziny oraz z rywalizacją zawodową między ludowymi uzdrowicielkami a księżmi i lekarzami wykształconymi na uniwersytetach⁴⁵. Wiedźmy miały też ponoć ogromny apetyt seksualny, co pokazują np. grafiki Hansa Baldunga Griena. Artysta obrał strategię ascetycznej pogardy, łącząc odrażający erotyzm i toksyczną fizjologię w swoich przedstawieniach czarownic. Dostosowywał skatologiczną wizualność do aktualnych wówczas trendów w literaturze, teologii i medycynie, zadowolając tym samym elity humanistyczne swojego czasu, w tym kolekcjonerów⁴⁶. To były czasy, gdy jadowitość starych kobiet miała oparcie w nowoczesnej nauce, zważającej na przyczynę i skutek: ponieważ toksyny menstruacyjne nie są już na starość usuwane,

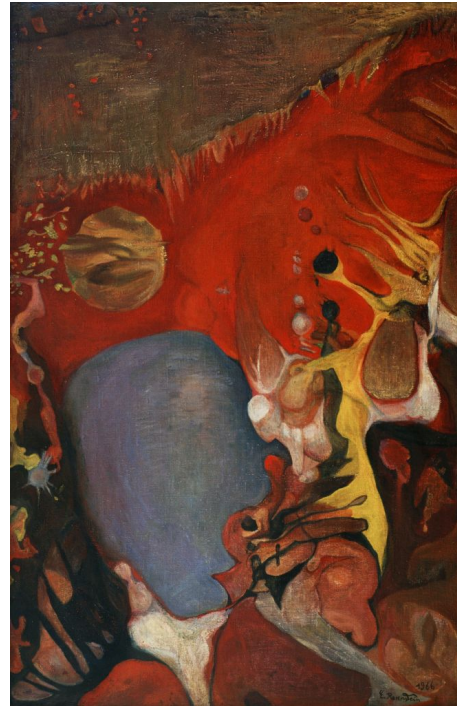
gromadzą się, przelewając się jako „złe oko” i tworząc *maleficia*, złowrogą mowę, klątwę i zazdrość⁴⁷ .

Wspomniany już Brian Easlea widzi ponadto ścisły związek zaniechania praktyk magicznych i upadku polowań na czarownice z rozwojem filozofii mechanicznej, kwestiami podziału ról płciowych i hierarchią klas społecznych, gdyż to rozwój filozofii mechanicznej legitymizował męskie prawo do dominacji, eksploatacji i gwałtu na biernej naturze. Jak podsumowywał jego książkę o związku między polowaniem na czarownice a rozwojem nowoczesnej nauki Roy Porter, w nowej filozofii – która stała się „ideologią alienacji i kontroli w służbie hierarchicznego, zdominowanego przez mężczyzn kapitalizmu”, lepiej służącą interesom uprzywilejowanego męskiego społeczeństwa burżuazyjnego – już nie kobiety, a przede wszystkim ubodzy stali się bardziej wymownymi kozłami ofiarnymi (choć społeczeństwo pozostało mizoginiczne)⁴⁸ .

Czarownice odzyskują głos

A jak wygląda czarownica, gdy sama siebie przedstawia? To teoretycznie zdarzyć się mogło znacznie później. Jednak, nie można tu nie spekulować, iż sam Dossi uważał się za taką czarownicę, skoro naśladował święte formaty ikonograficzne, ale podważał je świeckimi, niejednoznacznymi tematami. Dla moich rozważań kluczowy jest kierunek zmiany, jaki sugeruje obraz renesansowy: tu odczarowanie umieszcza magiczne rezydwa w ograniczonej strefie sztuki, choć ujawnia też pogańskie i magiczne wymiary instytucjonalnych religii.

Erna Rosenstein (1913–2004) powracała kilkakrotnie do tematu czarownicy, używając abstrakcyjnego języka wywodzącego się z tradycji symbolicznej i surrealistycznej. Jej *Spalenie czarownicy* (1966, il. 6) nie ma w sobie dwoistości: czerwień ognia służy wizji apokaliptycznej i zagarniającej, w której nie ma miejsca na zdystansowaną delectację, jak w wypadku Dosso. Poprzez nieodwoływanie się do mimetycznej tradycji przedstawiania ciała czarownicy, widz nie zatrzymuje się na rozpoznaniu pięknie odtworzonych detali. Zamiast tego konfrontowany jest z pandemonium, które przez umieszczenie nieregularnej dużej plamy w centrum obrazu zmienia tragiczne wydarzenie, uznawane za pewien margines historii ludzkości, w wydarzenie centralne, nieomal kończące świat. Odniesienie tej wizji do przeżyć wojennych i prześladowań Żydów, uzasadniają



Il. 6. Erna Rosenstein, *Spalenie czarownicy*, 1966, olej na płótnie, dzięki uprzejmości Narodowej Galerii Sztuki Zachęta, Warszawa.

dramatyczne przeżycia artystki podczas wojny. Powodują, że pracę uznano za symboliczne przedstawienie Holokaustu⁴⁹. Artystka łączy prześladowania Żydów i kobiet, podobnie jak robi to wielu historyków, np. Adam Leszczyński w *Ludowej historii Polski*⁵⁰. Artystka zmagająca się ponadto z dwoistością różnych sposobów wiedzy i „wiedzenia”: odwołując się do swojego życiowego doświadczenia pisała, że odcinki jej życia wydają się należeć do różnych ludzi, z bardzo różnych czasów i bardzo różnych środowisk⁵¹. Czy te różne światy, które odnajdowała w sobie, zostały jej narzucone, czy miała też moc stwarzania światów i samej siebie? Jadwiga Maziarska, wierna przyjaciółka Rosenstein i także wybitna artystka, opisując jej obrazy z lat 60., zauważała w nich uleganie „automatyzmowi transmisji”:

„Wodzenie pędzlem po płaszczyźnie ma rytm Twojego Oddechu. Przestrzenność nieograniczona narasta do obsesji. Nieustanne wymykanie się własnym śladom w świat przestrzenny, gdzie czas ma miarę zabłąkanego oka w niezmierny wszechświat wewnętrzny. Natomiast w życiu ruchy, głos, zdania są szyfrem rytualnego tańca, posłusznego rytmowi piszczałki, głos której niesłyszalny jedynie przeczuwam...”⁵². Ten niezwykle piękny i mądry opis ukazuje połączenie obrazu i ciała. Dokładnie tak to zresztą czujemy patrząc na obraz: to nie jest jakaś opowieść, to jest opowieść o całym świecie i nierozzerwalnym z nim połączeniu, która uchyla się przed czysto zdystansowanym, estetycznym spojrzeniem.

Jeśli porównywać dzieła sztuki nie odnosząc się do ich formy, ale do sytuacji, jaką stwarzają, to rytm oddechu Rosenstein, który zauważyła przyjaciółka w dziele artystki, porównać można do oddechu Mary Beth Edelson. Artystka przyjechała ze Stanów do Europy specjalnie, by w jaskini na wyspie Hvar (*Grapceva Cave Pilgrimage/See For Yourself*, 1977) połączyć się oddechem z dawnymi czarownicami. Dzięki wdychaniu powietrza, pamiętającego czasy matriarchatu, pokrzepiła się i nabrała siły. Edelson wykonała zresztą w latach 70. serię prac poświęconą

wiedźmom *Memorials to the 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era*. Rosenstein chce – jeśli iść tropem zasugerowanym przez Maziarską – byśmy obraz odczuli wraz z oddechem, zestrajając się z jej osobą i przeżyciami, które chce przekazać poprzez afektywnie działające kolor i kompozycję. Gdy odwiedziłam Rosenstein w latach 90. zachwycała się powieszka pod lampą sufitową wytłoczką z bombonierki jako absolutnie cudownym przedmiotem. Potrafiła w zwyczajnych codziennych rzeczach dostrzec magiczny potencjał. Rosenstein, choć niezwiązana z surrealizmem, była nim żywotnie zainteresowana. A polisemię za konieczny warunek do istnienia mitu uznawał też „papież surrealizmu” André Breton, który po II wojnie światowej głęboko wszedł w kwestie ezoteryki i okultyzmu, uznając, że to właśnie pozwoli na zbudowanie więzi ze środowiskiem i kosmosem⁵³.

Ewa Ciepielewska także zmienia świat (a może jedynie to, jak na niego patrzemy?) posługując się wiedzą ezoteryczną. Prowadzi nawet czasem swoistą grę z religią katolicką, gdyż swój autoportret, namalowany w wieku chrystusowym, zatytułowała *New Age lat 33* (1993, il. 7). Moment powstania obrazu to trudny czas ustrojowej transformacji, zawirowań w życiu osobistym malarki, która ma już wówczas dwójkę dzieci. Nie jest to co prawda czas polowań na czarownice, ale czas nazwany „światem bez kobiet”, bo jak diagnozowała Agnieszka Graff: „wielki zryw wolnościowy, jakim była «Solidarność», stanowił na planie symbolicznym akt przywrócenia



Il. 7. Ewa Ciepielewska, *New Age lat 33*, 1993, olej na płótnie, dzięki uprzejmości artystki.

porządku patriarchalnego, który system totalitarny zaburzył”⁵⁴. Kristen R. Ghodsee udowodniała z kolei, że miało to negatywny wpływ na seks, bo życiu seksualnemu kobiet bardziej służył socjalizm. Jak pisała, kapitalizm z warunkami pracy opartymi na konkurencji, dyskryminuje osoby, które biologia reprodukcyjna uczyniła odpowiedzialnymi za rodzenie dzieci. A pracodawcy dyskryminują także kobiety nieposiadające dzieci, ponieważ być może jeszcze będą je miały w przyszłości. Nic więc dziwnego, że dobrze realizowany socjalizm „oznacza niezależność ekonomiczną, przyzwoite warunki pracy, równowagę między życiem rodzinnym a zawodowym i tak – zapewnia lepszy seks”⁵⁵.

Jakby z rozpędu (artystka uczestniczyła w wystawach kościelnych w czasach bojkotu instytucji państwowych w latach 80.), Ciepielewska wysłała pracę *New Age lat 33* na wystawę do Częstochowy, ale tamtejszy ksiądz odmówił jej wystawienia. Obraz miał zaczarować i odmienić rzeczywistość. Swoją twarz artystka namalowana ze zdjęcia: widać smutne oczy i wymuszony uśmiech, tak jakby robiła dobrą minę do złej gry. Ręce uniesione na wysokości szyi złożone są w geście modlitwy. Namalowane ekspresyjnie w oranżach, przypominają płomień. Dynamizujące kolory i różne atrybuty wokół artystki wydają się mieć za zadanie wyciągnąć ją ze smutku i stagnacji. Od dolnego rogu rozpoznajemy grzybki psylocybinowe o smukłych trzonach i spadzistych kapeluszach. Dają wizje, ukojenie i zrozumienie, a mogą też być interpretowane jako dzwoneczki – w buddyzmie żeński atrybut oświecenia. Wyżej uskrzydłona Jungowska anima fruwa, wdychając halucynogenne opary; nad nią umieszczono serce, a jeszcze wyżej – pojawia się wadźra, przypominający berło (symbol męskiej mocy, mądrości i oświecenia). Po prawej stronie od góry wyłania się fragment dłoni z wysuniętym palcem, wskazującym na podłużny pionowo ułożony obiekt, być może papieros. Poniżej taoistyczny tigre w kolorach tęczy, a u samego dołu dymiąca fajka do palenia marihuany, z wyłaniającą się z oparów eteryczną nagą kobiecą postacią, w spiczastej błękitnej

czapeczce i równie błękitnym trójkątem włosów łonowych (być może dusza artystki podczas narkotykowego uniesienia). Po lewej stronie od konopnych oparów unoszą się swobodnie uśmiechnięte usta, z widocznymi zębami oraz oko w trójkątnej oprawie, jakby echo oka opatrznosci. Jest jeszcze biżuteria, zdobiąca młodą i piękną kobietę: kolczyki z motywem Gwiazdy Dawida i srebrny naszyjnik z medalionem w kształcie kwiatu lotosu z kryształem pośrodku⁵⁶. Rzec można, iż czarownica czasów transformacji chwyciła się wszelkich możliwych środków, by świat był choć trochę przyjaźniejszy.

Nieco inaczej prezentuje się jako czarownica Zofia Krawiec. W kwietniu 2020 roku na Instagramie zamieściła swoją fotografię w stroju kąpielowym z napisem „Baywitch”, opatrzoną podpisem „Plażing w czasach kwarantanny” (il. 8).

A choć ułożenie postaci przypominać może pozy ze zdjęć z magazynów dla panów, to twarz intelektualistki nie kusi patrzącego. Bystre i nieco smutne oczy patrzą beznamiętnie na widza, a skrzyżowane i jakby zaciśnięte uda niczego nie obiecują. Podobnie jak *Melissa Dosso Dossiego*, przedstawienie wydaje się przekreślać świat: tym razem jednak nie świat głębokiej wiary religijnej, ale utowarowiający seksualność świat kapitalizmu. Na Instagramie Krawiec poleca książki odwołujące się do wiedźm, m.in. *Heksy* Agnieszki Szpili („Moja nowa ulubiona książka o wiedźmach. Ewangelia wyzwolenia seksualnego a nie wyzwolenia z grzechu. Erotycznego kontaktu ciał i roślin. Religia Matki Ziemi, życia, rozkoszy i radości a nie umartwiania się i ascezy” – wpis z października 2021) oraz *Octopussy* tej autorki. Na wystawie *W czarodziejską burzę włożę własną duszę* (BWA Warszawa, 2020), której była kuratorką, propagowała z kolei



Il. 8. Zofia Krawiec, *Baywitch*, 2020, fotografia, dzięki uprzejmości artystki.

różową magię, rozumianą jako zaangażowanie społeczne wpływające na zmianę przyszłości. Wedle jej diagnozy, zainteresowanie magią jest przejawem rozczarowania kontaktem ze światem zapośredniczonym przede wszystkim przez naukę i nowe technologie, zainteresowane eksploatacją planety⁵⁷. Na wystawie pojawiły się m.in. dzieła odnoszące się do afro-brazylijskiego kultu zmysłowej Marii Padilha das Almas, potężnej czarownicy pomagającej potrzebującym wsparcia w problemach seksualnych (instalacja Karola Radziszewskiego) oraz do połączenia pozycji ofiary polowania na czarownice z dzisiejszym prześladowaniem osób LGBT+ (obraz Mikołaja Sobczaka). Jak komentowała kuratorka, odnośnie pracy Sobczaka, słowo „ciota”, które dziś jest obraźliwym określeniem osoby homoseksualnej, było kiedyś synonimem „wiedźmy”⁵⁸. Z kolei Dominika Olszowy zaprezentowała dokumentację wideo seansu spirytystycznego, w którym wzięło udział dwanaście dziewczyn, a Ada Kaczmarczyk przyniosła do galerii zabudowany lusterkami parasol ochraniający przed opętaniem czarną magią. Adam Adach natomiast, w obrazie *Iskra*, odniósł się do aktywistki społecznej i klimatycznej Greta Thunberg, często nazywanej w mass mediach wiedźmą lub czarownicą. Gdyby więc zadać pytanie, po czym poznać współczesną artystkę, która odwołuje się do czarów, odpowiedzieć można, analizując wystawę Krawiec – że, podobnie jak u Dossiego, nie po wyglądzie, ale po chęci zmiany świata. W tym celu czarownica bez obawy sięga po wiele magicznych sztuczek i szyderczych przekroczeń.

Wiedźmy jako gatunki stowarzyszone i dzieci kompostu

Antropomorfizacja tego, co nieludzkie, czyli zamiana muszli małży w szpon wiedźmy przez uczestniczkę konferencji w Lizbonie, była nie tylko kpiną z dotychczasowego porządku świata ufundowanego na naukowym *episteme*, w którym

wszystko ma raz na zawsze ustaloną nazwę oraz zdeteterminowane jest przydzieloną rolą i miejscem w hierarchii bytów. Była także próbą nawiązania relacji, wzmocnieniem zaangażowania i podkreślaniem bliskości z tym, co nie-ludzkie. Znalezione na piasku paznokiec domniemanej koleżanki-wiedźmy (gatunku „stowarzyszonego”, by przywołać *companion species* Haraway) uruchamia wyobraźnię: ten odpad może być wszak śladem nieszczęśliwego wypadku, wymaga więc uwagi i troski. Pokrewieństwo ze znalezionym przedmiotem zmienia niezależnego, zdystansowanego obserwatora w osobę czującą, empatyczną i odpowiedzialną. W rezultacie jednak świadomość, iż muszla jest muszlą nie została oczywiście wymazana: powstała podmiotowość hybrydyczna, dopuszczająca fabularyzowaną spekulację i potencjalność przemiany, obok zwykłej konstatacji, iż muszla jest muszlą. Patrzenie na plaży pod nogi, swoiste uziemienie i zwracanie uwagi na to, co jednocześnie wyrzuca ocean i odwiedzający go ludzie, uczyniło z piknikowiczów „dzieci kompostu”⁵⁹ – zmieniło hierarchię, wrażliwość, podważyło obiektywizm znaturalizowanych prawd i zachęciło do zobaczenia dynamicznej łączności ziemskich istot, gdyż w perspektywie materialistycznej nie wieńczymy bytów, ale jesteśmy nieodwołalnie z nimi splątani, będąc strumieniem nieustannie zmieniającej się materii. Małża – choć nieobecna w muszli – stała się potencjalnie symbiontem: bo choć być może żółto-brązowa płytka była złamanym pazurem wiedźmy, to jednocześnie mieszkaniem zwierzęcia przyłączonego do rodziny, o które należy dbać.

Myślenie o zwierzętach jako o rodzinie bliskie jest np. Ewie Ciepielewskiej, która malując każdorazowo czy to lemura (*Kuskus – Przodek z lasu*, 1990), czy królika (*Dziadek Królik*, 1993, il. 9), czy czarną panterę (*Nowa Blu*, 2009), patrzy na nie, jak na indywidualne istoty, z których się wywodzi. Jej idea malowania polega na czynieniu widocznym dla zmysłów tego, co jest realne, ale niedostrzegalne bez medytacji i rozwoju duchowego.



Il. 9. Ewa Ciepielewska, *Dziadek Królik*, 1993, olej na płótnie, dzięki uprzejmości artystki.

Bowiem jest nawet tak, iż w zwykłej codziennej świadomości człowiek jest chroniony przed widzeniem różnych rzeczy bez przygotowania. Mówiąc o Króliku jako swym dziadku, artystka wyjaśnia, że do namalowania go skłoniła ją chęć zobaczenia swojego przodka⁶⁰. Gdyby nie proces malowania, w którym Królik jej się stopniowo pojawiał, nie poznałaby po prostu swojego krewnego. Gdy pytam, czy dziadek jeszcze żyje, artystka odpowiada w duchu Rudolfa Steinera, że martwi bywają czasami bardziej obecni niż żywi. Steiner wzajemne nawiązywanie i ustanawianie relacji między żyjącymi a „zmarłymi” uważał za ważne zadanie swego posłannictwa, nazywając to w wykładzie stuttgarckim z 20 lutego 1913 roku „pokonywaniem otchłani”⁶¹. Jak jednak namalować zmarłego, skoro – jak nauczał – zmarli nie rozumieją rzeczowników i rozmawiać można z nimi dzięki czasownikom, otwartemu sercu oraz przeplatającym się obrazom i uczuciom? Świat zmarłych jest bowiem światem otwartości i połączeń – nie rozumieją niczego, co jest zamknięte. By się pojawili, jak naucza Steiner, trzeba nie tylko nauczyć się ich języka, którego podstawą nie są reguły gramatyczne, ale przede wszystkim przyjąć odpowiednią postawę – ufności, z poczuciem

wspólnotowości, czyli wdzięczności i solidarności ze wszystkim, co istnieje. Ciepielewska operuje na portretach „zmarłych” krewnych żywymi, wibrującymi kolorami (nigdy nie używa czerni), zdającymi się migotać światłem elektrycznym, przez co przedstawione postacie promieniają witalną energią. Chętnie używa też miękkich, falistych linii, kół, otwartych spirali, a całość kompozycji – dzięki częściowemu zawieszeniu grawitacji – jest lekka i radosna. Dziadek Królik promienieje. Ma ponadto żywe spojrzenie, a choć przycupnął i jest nieruchomy, to zdaje się być jedynie chwilowo zatrzymany między jednym a drugim skokiem. Jego podniesione uszko pokryte białym futerkiem jest wewnątrz zdrowo zaróżowione. Otoczony jest różnymi znakami wskazującymi na synkretyczną magię uprawianą przez artystkę, bo oprócz holistycznej wizji Steinera artystka inspirowała się też m.in. taoizmem. Przestrzeń wokół Dziadka jest w kolorze indygo. Liane Collot d'Herbois, antropozofka, malarka i terapeutka, namawiająca do myślenia w kolorze, uważała, iż indygo zawiera wiele ciepła. Bowiem, jak pisała, kiedy w trakcie ewolucji dusza wniknęła głęboko w świat ciemności, znalazła oparcie właśnie w sferze tego koloru. A wówczas dusza świadomości zaczęła się budzić:

Indygo niejako odpowiada na kolor zielony i wspiera go, oferując mu formę, w której może się zatrzymać: szkielet. Indygo nadaje procesowi utwardzania ostateczny szlif, dzięki czemu stabilizuje się on w formie. Ego przemierza długą drogę od źródła zielonego koloru do czystego indygo. Wcielenie się w indygo jest wielkim ruchem, ego osiąga wielką głębię i dotyka ukrytego tam ognia. Wtedy człowiek odkrywa możliwość poznania zła, które nosi w sobie. W indygo dusza osiąga większe wyżyny i większe głębiny niż kiedykolwiek wcześniej i dlatego musimy się utożsamiać z tym kolorem, ponieważ potrzebujemy go do dalszej ewolucji.⁶²

Na indygowym tle na obrazie Ciepielewskiej fruwają wokół Dziadka zielone listki. Są tu także usta-szczelina, kropla krwi oraz

taoistyczny tige – tęczowa bańka świetlna, którą można zobaczyć w praktykach medytacyjnych, a także w którą można się zamienić po dobrym życiu, by pęknąć i zniknąć w powietrzu. Tige pojawia się zresztą w wielu dziełach artystki jako odniesienie do energii seksualnej, ale także jako znak przypominający o przygotowywaniu się do śmierci. A ponieważ oglądanie obrazu nie może być statyczne – zachęca do swoistej podróży, prowadzenia wzroku przez zakamarki, m.in. do króliczej nory, w której przycupnął kolejny generacyjnie antenat. Gdy pytam artystkę o konkretne elementy na obrazie, czasami nie potrafi odpowiedzieć – tak jakby dawne wizje, choć musiały być wiernie odtworzone, nie do końca były zrozumiałe.

Królik, pantera czy lemur, widziane jako przodkowie, to wedle współczesnej humanistyki „retroaktywna konstytucja przodków” (lub „substytucja przodków”). Ten termin Ewa Domańska zapożycza od Haydena White’a. Uczony stworzył go, by opisać system historyczny wykreowany przez społeczeństwa, dzięki idei zbiorowej tożsamości. Chodzi tu o nawiązanie połączeń z pożądaną przeszłością i jej bohaterami, stawianymi przez społeczeństwo –wznoszące im pomniki – za wzór. Domańska łączy jednak przodków nie z królami, bogami i wojownikami, ale właśnie ze zwierzętami, odwołując się do nowego animizmu. Uznaje bowiem projekt White’a za nazbyt antropocentryczny i eurocentryczny, a nowy animizm za ruch pozwalający na rozważenie możliwości istnienia przodków nie tylko zwierzęcych, ale także roślinnych, przedmiotowych, mitycznych oraz z domeny *science fiction*. Proponuje zatem wizję przyszłości: „perspektywiczną, nie-ludzką konstytucję przodków”, a przy tym inne rozumienie naszego człowieczeństwa. Sam animizm uznaje za rodzaj radykalnej epistemologii. Włącza przy tym animizm w proces budowania alternowoczesności, opierającej się na traktowaniu myśli rdzennej jako równorzędnej z wiedzą tzw. zachodnią, uznając iż jest to praktyka dekolonizacyjna i wyzwalająca. Jak pisała Domańska, kultura animistyczna

otwiera nowy świat możliwości, uprzedzając przyszłość, dzięki czarowaniu i otwieraniu się na czas nieliniarny, nieodnoszący się do deterministycznie pojmowanego postępu i sekularyzacji. Animizm Ciepielewskiej jest więc teorią oporu: alternatywną ontologią i dekolonizacyjną koncepcją analityczną, wpisującą się w dyskurs antyhegemoniczny, wykraczający poza wyjątkowość człowieka. Pozwala na ponowne przemyślenie problemu materii. A feministyczne nowe materializmy, które – jak słusznie zauważa Edyta B. Pietrzak – mają znaczenie polityczne⁶³, wydają się w dużej mierze współlistnieć z nową, chtoniczną duchowością, skupioną na świętości świata nie-ludzkiego. Kryzys klimatyczny i cienisty wymiar Antropocenu przyczynił się do wypracowywania praktyk wdzięczności i afirmatywności, wobec tego, co w nowoczesności uznane zostało za zinstrumentalizowany zasób, podatny na niekończące się wykorzystywanie dla własnych potrzeb.

Dzieckiem kompostu czuje się też zapewne Diana Lelonek, która dla Galerii Arsenał w Białymstoku przygotowała wystawę, nomen omen, *Kompost* (2021). Bowiem łączność z naturą oznacza dla współczesnych czarownic łączność właśnie z kompostem, odpadami, tym, co uznane zostało za niepotrzebne. Kompost jest jednocześnie cmentarzyskiem (gdzie zachodzi rozkład materii) i żyznym miejscem powstania nowego życia – przestrzenią magicznej przemiany. Jednak cmentarzysko nie oznaczało na wystawie śmierci, a rozkład pulsujący życiem. Postapokaliptyczny pejzaż składał się z połamanych gałęzi, roślinnej gnojówki i różnych niepotrzebnych, wysłużonych przedmiotów i sprzętów (takich jak np. sterta plastikowych kuwet, plastikowe butelki, zniszczony wentylator),

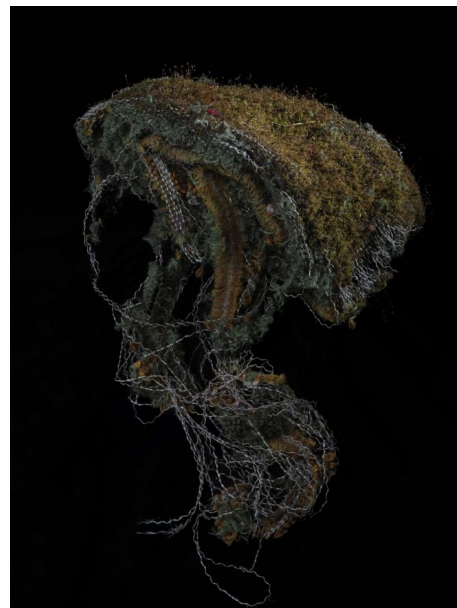


Il. 10. Diana Lelonek, *Wasteplant I*, 2022, fotografia, praca pokazana wystawy *Nurdle, fusy i ubrania martwych Europejczyków*, 2025, fot. dzięki uprzejmości dzięki uprzejmości artystki i Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu.

składowanych w magazynie galerii po poprzednich wystawach.

Stanowił w białostockim Arsenale przepoczwarzającą się scenografię, przenikniętą zapachem wilgoci, w której tliło się nowe życie. Lelonek od 2016 roku obserwuje symbiozę żywych organizmów i plastiku w projekcie *Centrum Żywych Rzeczy*. Fotografie z tej serii (*Wasteland I*, 2022, il. 10) przybierają formę magicznych portretów, w których ciała plastikowo-roślinnych hybryd (bo nie twarze) wyłaniają się z mrocznego *chiaroscuro*, jak wizje przybyszów z obcych planet. Te hybrydy, znalezione na terenach przemysłowych i dzikich wysypiskach, są habitatami. To obrośnięte grzybami, porostami i roślinami buty i plastikowe sprzęty. Artystka traktuje owe habitaty „tekstylno-polimerowe typu lasu sosnowego” czy „poelektroniczne typu łąkowego” jako swoiste objawienia przemienionego świata.

To świat niezaplanowany, który wymknął się spod kontroli i racjonalnych projektów ery nowoczesności. Z kolei instalacja trzykanałowa *Bocian, święty ptak* (2022, il. 11) pokazywana jest na licznych ekspozycjach tak, że staje się powidokiem trójskrzydłowego ołtarza. Bohaterem tryptyku jest populacja bociana białego, żerująca na odpadach spożywczych przywożonych przez ogromną liczbę ciężarówek na wysypisko śmieci w Getlińi, na obrzeżach Rygi. Mówić tu można o pewnej kontrmagii: majestatyczne bociany kojarzone z cyklami życia i jego odnową, harmonią i pięknem,



Il. 11. Diana Lelonek, *Stork, a Sacred Bird (Bocian, święty ptak)*, 2022, widok z wystawy *Nurdle, fusy i ubrania martwych Europejczyków*, 2025, video trzykanałowe, fot. Tomasz Koszewnik, dzięki uprzejmości artystki i Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu.

oglądamy uwikłane w toksyczne odpady. Magicznym cudem jest więc po prostu sam fakt, iż udało im się przeżyć. Nagie życie jest cudem, a sakralna forma tryptyku wprowadza pamięć przeszłości w podobny sposób, jak robił to Dossi. Jednak o ile u progu nowoczesności zmagano się z sekularyzacją jako nowinką, to Lelonek, po dekonstrukcji mitu nowoczesności, zмага się z nią na gruzach tego, do czego doprowadziła sekularyzacja (odczarowanie) przyrody. Nie przywykliśmy oglądać stert śmieci na ołtarzu. Czy to zła czarownica Alcina wypowiedziała *maleficium*, z którym zmagamy się w ponowoczesności?

Obraz jak magiczne zaklęcie zmieniające świadomość i świat

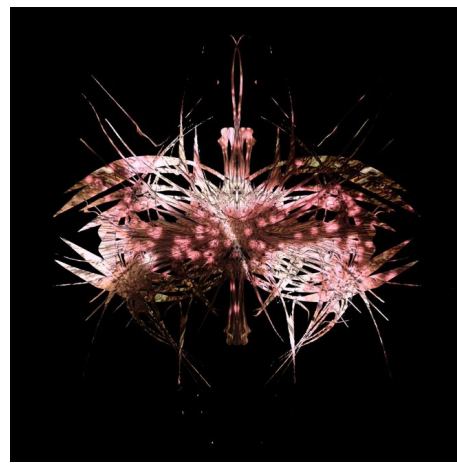
Zarówno na spotkaniu w Lizbonie, jak i w opisanych działaniach osób artystycznych, wyczuwalna jest jakaś podświadoma chęć przebicia się przez współczesny pragmatyczny świat w rejony, w których łączność a nie autonomia oraz zmienność a nie dająca władzę stabilność, pozwalały kobietom na inny sposób rozumienia siebie i tego, co je otacza. Pobrzmiewa tu ślad pamięci o innym rodzaju wiedzy i innym rodzaju władzy: takim, który posiadały wiedźmy i czarownice. Jednak oczywiście wiedźmom nie chodzi o pamięć, a o magiczną zmianę świata. W przypominaniu pomocnej do tego wiedzy sztuka odgrywa dziś ważną rolę.

Zofia Krawiec na kwestię systematycznego niszczenia wiedzy, sposobów poznania i tradycji intelektualnych (w tym przemocy symbolicznej i kobiecego doświadczenia) powiązanego ze specyficzną duchowością, zwracała uwagę nie tylko w swej słynnej, wspomnianej już, wystawie *W czarodziejską burzę włożę własną duszę*, ale także w swej sztuce i działalności na Instagramie. Wydała ponadto książkę pod znamienym tytułem *Szeptające w ciemnościach. Jesteśmy wnuczkami czarownic, których nie zdołaliście spalić* (2023). Książka

powstała, jak sama pisze w podziękowaniach autorka, dzięki Marcie Kudelskiej, historyczce sztuki i kuratorce. Kudelska – historyczka sztuki od dawna interesująca się magią – stworzyła postać Ernesty Thot, czarownicy osadzonej w fantazji i technologii, która wierzy, iż sztuka współczesna jest alchemią. Dzięki Thot, Kudelska ośmiela się przekraczać znaturalizowane przesady historii sztuki, wspierając się w wytwarzaniu nowej wiedzy. Postaci, jakie przybiera Thot, jest wiele, pozostaje więc nieuchwytna i nie wiadomo, kiedy rzuci zaklęcie (il. 12).

Do wiedzy czarownic o cielesności odwoływano się na wystawie *Wczorajsze sny tkają ruiny jutrzejszych świątyń* (66P, Wrocław, 2022, kuratorka: Zofia Reznik), której zaczynem był komiks *Opowieści aborcyjne* Beaty Rojek i Soni Sobiech. Komiks powstał na podstawie rozmów z pięcioma Polkami, które anonimowo podzieliły się z autorkami swoim doświadczeniem aborcji.

A wystawa odbyła się niedługo po śmierci ciężarnej Izabeli z Pszczyny. Śmierć była wynikiem bulwersującej decyzji lekarzy, czekających na samoistne obumarcie chorego płodu i niepodjęających żadnych działań, które mogłyby uratować życie błagającej o pomoc kobiety⁶⁴. Zamiast nastroju rozpacz i samotności, artystkom chodziło o wyczarowanie atmosfery duchowego wsparcia opartego na historycznych i religijnych przesłankach, odnoszącego się przy tym do aktualnie istniejących kolektywów, grup oraz idei „pajęczyniania” – łączenia odzyskanej przeszłości z lepszą terażniejszością. Galeria zmieniła się w świątynię z polichromiami Rojek na ścianach. Zaaranżowana przestrzeń obwieszczała nadejście ery Nowowiecza, burzącej porządku dotknięte nadmiernym usztywnieniem i skupiającej się



Il. 12. Nocny motyl z filmu o Ernestie Thot, 2024, autorka wizualizacji Yana Maroz, dzięki uprzejmości Marty Kudelskiej.

na myślącym ciele, którego się słucha i któremu się ufa. Patronowała jej postać Jagodnej, będąca hybrydowym połączeniem Matki Boskiej, znachorki-szeptuchy oraz wizerunku antycznej bogini w geście anasyrma. Ucieleśnienie postaci, niepozbywanie jej cech fizjologicznych, służyło blokowaniu procesów sublimacyjnych i nie sprzyjało stwarzaniu abstrakcyjnych, wyidealizowanych wizerunków kobiet.

Na wernisaż przygotowano performans *Walking on Eggshells*:

Reznik i Rojek stąpały

po wysypanej w galerii ziemi,

na której w różnych odległościach

ułożono kurze jajka (il. 13). Wedle

pomysłu Rojek – tam, gdzie trafi

stopa w czasie przechodzenia

po glebie z poustawianymi na niej

jajkami, tam się ją stawia: tak chciał

los, kosmos, życie. Jeśli więc stopa trafiła na jajo, to performerki

na nim stawały. Nie było wcale oczywiste, że skorupki się

rozgniotą – niektóre bowiem wytrzymały nacisk stopy. To, czy

pękają stawało się więc dziełem losu, przypadkiem, że stopa tak,

a nie inaczej się na jajku ułożyła. Performans był niezwykle

emocjonalny. Gdy się następowało na jajko, odczuwało się – jak

mi wyjaśniła Reznik⁶⁵ – lekką utratę balansu. Potem czuło się

natomiast między palcami stóp przyjemną śluzowatą mieszankę

jaja i ziemi. Ziemia amortyzowała i wchłaniała pęknięte jaja. Co

ciekawe, podobne działanie odbyło się w Brazylii w 1981. Anna

Maria Maiolino w performansie *Entrevidas (Between Lives)*,

zrealizowanym jeszcze przed końcem dyktatury wojskowej,

zaprosiła publiczność do chodzenia po brukowanej ulicy Rio de

Janeiro, na której ułożyła mnóstwo jajek. Chciała, by uczestnicy

mogli doświadczyć – tak jak później Reznik z Rojek – całej gamy

uczuć, lęku, niepewności, ryzyka, ale też zdać sobie sprawę

z jednoczesnej siły i kruchości życia. Na zachowanej dokumentacji



Il. 13. Beata Rojek, Zofia Reznik, *Walking on Eggshells*, 2022, performans na wystawie *Wczorajsze sny tkają ruiny jutrzejszych świątyni*, fot. Małgorzata Kujda, dzięki uprzejmości 66P, Wrocław.

z Rio widać, iż uczestnicy byli boso.

Agnieszka Brzeżańska wprost odwołuje się do okultystycznych „sygili” (pieczęci, znaków), jakich używał m.in. Austin Osman Spare (1886 – 1956), będących odpryskiem tajemniczych *stigmata diaboli*, używanych rzekomo przez czarownice i być może także – poprzednikiem czarnych kart tarota. Spare twierdził, że można wpływać na zachowanie ludzi, gdyż sygila jest dla ego „kielichem, środkiem pustki i wcielenia”⁶⁶. Gdy uda się go odpowiednio napełnić nektarem łączącym Ego i Absolut, to następuje uwolnienie od naturalnego prawa – kradzież z Nieba ognia, niszcząca ciemność świata. Ta przemiana powodować może jednak nie tylko pożądaną ekstazę, ale również niekiedy – gdy człowiek pragnie kontrolować proces transcendentnej podróży i ją racjonalizować (przez tzw. *deliberation egotized*) – szaleństwo i podwójną osobowość. Wówczas ratunkiem jest już tylko śmiech⁶⁷. Śmiech zatem może zarówno uratować nas przed szaleństwem, jak i wyznaczyć granicę zdolności do całkowitego rozplynięcia się w ekstazie. Szczególnie skuteczne i pożądane jest użycie sygili w stanach wyczerpania, poczuciu niespełnienia, a także rozczarowania. Subtelna sugestia sygili lub świętych liter działa najlepiej w nastroju pragnienia.

Obrazy-sygile Brzeżańskiej to abstrakcyjne płótna składające się z kanciastych i obłych prostych form o wyrazistych kolorach. Obrazy mają tytuły-szyfry działające jak zaklęcia (*MAZPLND*, 2015; *SHR*, 2015), pod warunkiem – gdy je czytać wedle wskazówek Spare’a – że zawartą w nich treść naniesie się na ekran obrazu i potraktuje spójnie. Skoro prawda jest wolą, trzeba wysłać swoje „zsygizowane” pragnienie do podświadomości, zawierającej drzemiącą siłę. Trzeba przy tym uważać, by opróżnić umysł z wszystkiego poza sygilą, czego nie należy mylić z koncentracją. Pustkę potrzebną na przyjęcie sygili osiągnąć można przez wyczerpanie umysłu: Spare zalecał coś przyjemnego, np. wino, tenisa, stawianie pasjansa lub spacer. Dzięki sigilom umysł doznaje oświecenia lub doświadcza mocy

i mądrości.

Artystka wykonała także sygilę plecioną z roślin (wierzby, bylicy pospolitej i nostryka – ziół, które są naturalnymi kadzidłami), zatytułowaną *CHŁNY* (2018, il. 14) od formy liter tajemnego czaru. Praca została wykonana na wystawę *W dzikiej kocham się Wiśle* (Gdańska Galeria Miejska. 2018), po rezydencji FLOW/Przeptyw, czyli działaniach artystycznych odbywających się podczas pływania galarem po Wiśle. Brzeżańska jest współorganizatorką FLOW wraz z Ewą Ciepielewską. Roślinna sygila *CHŁNY* pokazywana była jeszcze m.in. w tym samym roku na wystawie *How to Talk with Birds, Trees, Fish, Shells, Snakes, Bulls and Lions* w Hamburger Bahnhof. Rozmowa z ptakami, drzewami, rybami, muszlami, węzami, bykami i lwami, do jakiej namawiały w Berlinie artystki, już samym tytułem, oznaczała gotowość na inwencyjne sposoby interakcji ze środowiskiem, relacje z innymi obiektami, organizmami i ekosystemami, co jest stałą praktyką FLOW. Oznacza to wycofanie się z komunikacji w znanym języku, nauczenie się na nowo patrzenia i słuchania, by odpowiadać nie-ludzkim istotom z empatią i uwagą. Ostatecznie chodziło więc o wiedzę powstającą w wyniku tych interakcji i spotkań, która nie jest zbiorem ustalonych raz na zawsze formułek, ale ciągłym procesem – uzgadnianiem i negocjowaniem znaczeń.



Il. 14. Agnieszka Brzeżańska *CHŁNY* (sygila), tkanina, rośliny: wierzba, bylica pospolita, nostryk, 2018, dzięki uprzejmości artystki.

Na finisażu wystawy artystki w warszawskiej Królikarni (2020) sygila *CHŁNY* została spalona.

Podsumowanie

Brian B. Levak pisał, że nasilające się od XVII wieku polowania na czarownice w Polsce były jednym ze środków wyrażających wolę narzucenia przez nietolerancyjną katolicką większość religijnej jedności krajowi⁶⁸, co brzmi dość znajomo. Jednak heretycy i wiedźmy, mają – jak wiadomo – swoje pazury. Pisała o nich Wisława Szymborska w wierszu zatytułowanym *Przemówienie w biurze rzeczy znalezionych*. Opowiada tam o takim utraconym powinowactwie, poczynając od lamentu, iż utraciła „kilka bogiń”, a także bogów:

Nie wiem nawet dokładnie, gdzie zostawiłam pazury,
kto chodzi w moim futrze, kto mieszka w mojej skorupie.
Pomarło mi rodzeństwo, kiedy wypełzłam na ląd,
(...)
Dawno przymknęłam na to wszystko trzecie oko,⁶⁹
machnęłam na to płetwą, wzruszyłam gałęziami .

Swoim zwyczajem poetka nie mogła jednak obejść się bez ironii, zauważając, iż „pojedyncza osoba w ludzkim chwilowo rodzaju” zgubić już może dzisiaj jedynie parasol w tramwaju. To pozornie zabawne stwierdzenie ma wszak wymiar tragiczny: skoro bowiem zgubiliśmy tak wiele, nie mamy już też w zasadzie nic do zaoferowania. Szymborska na początku lat 70. martwi się swoją pojedynczością i ludzką jedynie postacią, tak jakby została unieruchomiona w określonych rolach, conceptach i scenariuszach niepozwalających jej pomyśleć siebie inaczej. Utraciła boginie i bogów – a więc wiarę nie jako orientację monoteistyczną i jednostkową. Przymknęła trzecie oko, odpowiedzialne za intuicję i fantazję, a zamiast tego troszczy się po prostu o dobra materialne, takie jak parasolka. Zestawienie pazurów, które kiedyś posiadała, z parasolką będącą aktualnie w jej władaniu, jest ironicznym porównaniem kobiecej broni: od

wykorzystania dzikości i biologicznego wyposażenia, po konformistyczne zamknięcie się w mieszczańskim *decorum*. Kryzys kulturowy, który wynika z uświadomienia sobie tego porównania, bez trudu można połączyć z drugą falą feminizmu.

Przepętniony ironią żal Szymborskiej zmienia się jednak kilkadziesiąt lat później w prawdziwą walkę o pamięć. W 2022 roku regionalny parlament kataloński uniewinnił kobiety spalone za czary. Regionalna deputowana Jenn Diaz zwróciła przy okazji uwagę, iż termin czarownica (a więc hiszpańska *bruja* i portugalska *bruxa*) zastąpiono „feminonazistkami”, histeryczkami i seksualnymi frustratkami (*'feminazis', históricas ou sexualmente frustradas*)⁷⁰. To słowa bliskie tym przywoływanym przez Zofię Krawiec, która przy innej okazji mówiła o hejcie czy slutshamingu, doświadczanych przez kobiety – jako o przemocy kontynuowanej w nowych strukturach⁷¹. Wcześniej, w górnośląskiej Czeladzi odsłonięto pomnik Katarzyny Włodyczko, wdowy oskarżonej o czary i skazanej na śmierć, a kilka lat później uczestnicy Jastrzębskiej Szkoły Fotografii Dokumentalnej (m.in. Milena Saporowska) zajmowali się artystyczno-badawczą analizą pamięci o czarownicach. W 2024 roku obok Baszty Czarownic w Słupsku odsłonięto mural poświęcony spalonej nieopodal na stosie w 1701 roku Kathrin Zimmermann (zwanej Trina Papisten), a jedno z rond w mieście otrzymało jej imię. W Lizbonie też nie zapomniano o czarownicach: Lola Ramos, brazylijska artystka mieszkająca w Lizbonie, bada historię czarownic w Portugalii i Brazylii oraz ich dziedzictwo.

Aby praktycznie zgłębić ten temat, stworzyła różne prace z ceramiki, haftu oraz ilustracji i animacji cyfrowej. Niektóre z nich zostały zebrane na wystawie indywidualnej *O Diabo, a Bruxa e Deus Todo Poderoso*, która odbyła się w średniowiecznej cysternie należącej do Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Lizbonie, na którym artystka obroniła doktorat (il. 15). Aby nawiązać dialog z przestrzenią, stworzyła instalacje eksplorujące rytuały i zaklęcia znalezione w historycznych rejestrach, a także nazwiska kobiet, które były sądzone przez portugalską inkwizycję. Wystawę pomyślano jako dialog z cieniami historii. Proces czarownic w Lizbonie z lat 1559–1560 został więc upamiętniony. Czy pamiętana też będzie specyficzna wiedza czarownic, po latach *epistemicide*? Ich wiedza dotyczyła m.in., jak wiadomo, środowiska składającego się z elementów i ekosystemów różnorodności biologicznej. Jednak choć kwestia tradycyjnej wiedzy związanej z różnorodnością biologiczną została po raz pierwszy uwzględniona dopiero w Deklaracji Sztokholmskiej z 1970 roku, to uznano wówczas szczególną rolę ludów rdzennych i społeczności chłopskich, bez zaznaczenia roli kobiet. Stało się to jednak podczas szczytu w Rio de Janeiro (Summit on the Environment and Sustainable Development) w 1992 roku, kiedy podniesiono ich rolę⁷² i zapisano w preambule Convention on Biological Diversity jako szczególnie ważną⁷³.

Czy zatem odłamany szpon czarownicy odrósł na nowo? Szymborska sugerowała, że przepadł na zawsze. Natomiast wiedźmą obcinającą sobie paznokcie zainteresowała się Anka Leśniak. Przygotowała nawet dla niej zestaw kosmetyków (il. 16). Artystka przyglądała się bowiem rekonstrukcji rzeźby Teresy Ries *Wiedźma podczas toalety przed Nocą Walpurgii*



Il. 15. Lola Ramos, widok wystawy *O Diabo, a Bruxa e Deus Todo Poderoso*, Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Lizbonie, 2025, dzięki uprzejmości artystki.

(*Hexe bei der Toilette für die Walpurgisnacht*, 1895). To zabawne marmurowe dzieło przedstawia siedzącą nagą kobietę – ani ładną, ani brzydką, po prostu zwyczajną – w momencie, gdy na chwilę przestała obcinać długie paznokcie palców u stóp, bo czymś zaciekawiona uniosła głowę i przygryzła z zaafierowania dolną wargę. Dzieło odniosło sukces, zachwyił się nim sam cesarz Franciszek Józef. Leśniak przeprowadziła wywiady z Mariją Milchlin z Uniwersytetu Sztuk Stosowanych i Johannem Nimmrichterem z Federalnego Urzędu Ochrony Zabytków, co uwieczniła w dwóch filmach *Renowacja czarownicy II. Losy Ries* i rzeźby czarownicy nie były łatwe: ta pierwsza, jako Żydówka, zmuszona była uciekać w 1942 roku przed nazistami z Austrii do Szwajcarii. Mieszkała pod zmienionym nazwiskiem u sióstr zakonnych w Casa Santa Birgitta w Lugano, gdzie zmarła w 1956 roku⁷⁴. Jej dzieła uznawane były za sztukę „zdegenerowaną”, a rzeźba wiedźmy niszczała gdzieś na przedmieściach Wiednia. Gdy się nią w końcu zainteresowano i trafiła do zbiorów Wien Museum przy Karlsplatz, musiała zostać poddana renowacji. Wśród wielu uszkodzeń, należało m.in. odtworzyć utraconą dłoń trzymającą nożyczki i ułamaną miotłę. Leśniak w 2022 w siedzibie VBKÖ (Austriackim Stowarzyszeniu Kobiet Artystek) w Wiedniu zorganizowała wystawę *Utracony element*. Z tej okazji postawiła pytanie, w jaki sposób można symbolicznie odtworzyć utracony element *Czarownicy*. Dla Leśniak uszkodzona Hexa jest z jednej strony oskarżeniem polityki wobec kobiet (artystek), antysemityzmu i ksenofobii, z drugiej może być jednak inspiracją dla zmian politycznych i społecznych. Pytanie o utracony element to więc także pytanie do czytelnika: czy jest nim może inkluzywność lub empatia (Ries wszak musiała uciekać z Wiednia), czy po prostu – konkretnie – ręka, umożliwiająca intymny dotyk i bliskość, zamiast bezcielesnych spekulacji, łatwo zmieniających się w puste symbole?

Czy może – gdyby na pytanie odpowiadać w perspektywie krytyki heksizmu, jaką przeprowadził ostatnio Tomasz Kozak⁷⁵ – współczesne czarownice utraciły raczej pazury, idąc w stronę populistycznego, konserwatywnego reakcjonizmu?

Kozak zarzuca bowiem wiedźmom, iż w ramach rekonstruowania archaicznych imaginariów – jako spichlerzy rzekomej wspólnotowości – zaniedbują spekulacje ponowoczesnego futuryzmu. Spotkania kobiet to więc wedle niego jedynie kółka terapeutyczne, promujące eskapizm w opiekuńcze kokony i „miękiszoność”, któremu brak twórczej wywrotowości, a szaleństwo jest pozorowane i konwencjonalne. *Mutatis mutandis*, argumenty Kozaka pokrywają się w pewien sposób z analizą czarowania i roli czarownic wykonaną przez Wooda w odniesieniu do Ariosta i Dosso: brakuje pojmowania czarownic jako posiadających dosłowną siłę i sprawczość. Obracamy się rzekomo jedynie wśród metafor. Diagnoza Kozaka jest oczywiście dosadniejsza, bo piękno nie leży już w zakresie jego zainteresowań.

Konstatacja, iż heksy zajmują się dziś jedynie konserwatorską reprodukcją komunałów i zostały współcześnie w kulturze dominującej skanonizowane, każe zatem postawić pytanie o status pazurów czarownicy. W Lizbonie byłam pewna, że czarownice mogą stracić szpony jedynie w boju. Ale patrząc na Heksę z Wiednia zrozumiałam, że mogą same się ich pozbawiać. Czy więc wiedeńska Heksa zajmowała się toaletą, bo chciała być piękna jak Sissi i ten właśnie tok jej rozumowania zachwyił cesarza, gdy obejrzał ją na wystawie? Czy wiedźma podporządkowuje się także dziś wzorcom, dokonując samodyscyplinowania, czy raczej – pozostaje, bez wstydu i strachu, inna? Poza wszystkim, co właściwie znaczy dziś „inna”,



Il. 16. Anka Leśniak, *Toilette of the Witch*, 2023, technika mieszana, fot. Valerie Habsburg, dzięki uprzejmości artystki.

gdy mainstream rekuperuje każdą inność? A zatem, nasuwa się kolejne pytanie – czy na plaży w Lizbonie mogłam znaleźć paznokiec, który obcięła sobie Hexa z Wiednia, ewokująca przemysł *beauty*, czy jakiś inny, innej – niechcącej się upiększać – wiedźmy, stracony w walce wręcz. To pytanie pozostawiam otwarte.

- 1 Spotkanie z okazji premiery numeru „Parse” z udziałem Margaridy Brito Alves, Rose Brander, Pauli Chambers, Catherine Dormor, Marty Branco Guerreiro, Jessici Hemmings, Alexandry Kokoli, Dominiki Łabędź, Katarzyny Laskowskiej, Małgorzaty Markiewicz, Rebeci Mayo, Any Pérez-Quiroga, Basi Sliwinskiej, Evy Vēvere i moim odbyło się w Lizbonie, w Casa Asia.
- 2 *Mary Daly Reader*, red. J. Rycenga, L. Barufaldi, New York University Press, Nowy Jork 2017, s. 131–132.
- 3 Arthur Evans, *Witchcraft and the Gay Counterculture. Radical View of Western Civilization and Some of the People it Has Tried to Destroy*, FAG RAG Books, Boston 1978.
- 4 *Feiticeiros, profetas e visionários. Textos antigos portugueses*, red. Y. Cunha Rego, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lizbona 1981, s. 13–21.
- 5 Dain Borges, „Healing and Mischief: Witchcraft in Brazilian Law and Literature, 1890–1922”, in: *Crime and Punishment in Latin America. Law and Society Since Late Colonial Times*, red. R. D. Salvatore, C. Aguirre, G. M. Joseph, Duke University Press, Durham 2001, s. 181–210. Borges pisze: „konstytucja niepodległej Brazylii z 1824 r. ogłosiła tolerancję dla dyskretnie praktykowanych religii niekatolickich, a artykuły kryminalizujące czary zostały pominięte w brazylijskim kodeksie karnym z 1830 r.” (ibidem, s. 183). Cf: Carole E. Myscofski, *Amazons, Wives, Nuns and Witches: Women and the Catholic Church in Colonial Brazil, 1500–1823*, University of Texas Press, Austin 2013. Portugalskie protokoły sądowe nie rozróżniały *bruxaria* i *feiticaria* i używały ich zamiennie, cf. Brian B. Levak, *The Oxford Handbook of Witchcraft in Early Modern Europe and Colonial America*, Oxford University Press, Oxford 2013, s. 415.
- 6 Magdalena Tobała-Feliks, „Jędze, gadaczki, szkodnice... Jak budowano narracje kreujące postać czarownicy”, w: *Ludowa historia kobiet*, red. P. Wielgosz, Warszawa: Wydawnictwo RM, 2023 (ebook).

- 7 Borges, „Healing and Mischief...”, s. 187.
- 8 Joanna Stembalska, Małgorzata Devosges-Cuber, *Odczarowanie-proces ciągły* [kat. wystawy], Wrocław: BWA Wrocław 2008.
- 9 Jacek Wijaczka, „Próba zimnej wody (pławienie) w oskarżeniach i procesach o czary w państwie polsko-litewskim w XVI–XVIII wieku”, *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* 2016, 60, s. 73–110.
- 10 Ibidem, s. 90.
- 11 Boaventura De Sousa Santos, *Epistemologies Of The South: Justice Against Epistemicide*, Routledge, Nowy Jork 2014.
- 12 Anne Llewellyn Barstow, *On Studying Witchcraft as Women's History: A Historiography of the European Witch Persecutions*, „Journal of Feminist Studies in Religion” 1988, 4(2), s.7.
- 13 Mona Chollet, *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2019, s. 35.
- 14 Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, Paryż 1971.
- 15 Anna Watz, *Women's Writing, écriture féminine, and femellitude: A Conversation with Xavière Gauthier*, „Contemporary Women's Writing” 2019, 13(1), s. 3
- 16 Ibidem, s. 7.
- 17 *Mary Daly Reader...*, s. 131.
- 18 Starhawk, *The Spiral Dance. Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*, Harper&Row Publishers, San Francisco 1979, s. 10.
- 19 Małgorzata Fidelis, *Równouprawnienie czy konserwatywna nowoczesność? Kobiety pracujące*, w: Katarzyna Stańczak-Wiślicz, Piotr Perkowski, Małgorzata Fidelis, Barbara Klich-Kluczevska, *Kobiety w Polsce 1945-1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, Universitas, Kraków 2020, s. 103-164; Magdalena Grabowska, *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny ruch kobiecy*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2018.
- 20 Agata Jakubowska, *Sztuka i emancypacja w socjalistycznej Polsce, Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022, s. 256.

- 21 Ibidem, s. 304.
- 22 Jo Anna Isaak, *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*, Routledge, Londyn 2002.
- 23 Stanisław Janecki, *Czarne protesty bardziej przypominają sabbaty czarownic i seanse magii niż złoty wyzwolonych kobiet XXI wieku*, w *Polityce.pl*, 23 października 2016.
- 24 Magdalena Rewerenda, „Nie mam języka, a muszę krzyknąć”. *Czarownice i nowe mitologie w polskim teatrze* „Czas Kultury” 2023, nr 22.
- 25 List Anki Leśniak do autorki z dnia 17 października 2025.
- 26 Chollet. *Czarownice...*, s. 10.
- 27 Christopher S. Wood, *Counter magical Combinations by Dosso Dossi*, „RES: Anthropology and Aesthetics” 2006, 49/50, s. 158.
- 28 Stanisław Wyspiański, *Klątwa*, 1899, *Wolne Lektury*, s. 77.
- 29 Wood, *Counter magical Combinations...*, s. 153.
- 30 Luciano Parinetto, *Streghe e potere: il capitale e la persecuzione dei diversi*, Rusconi Libri, Milano 1998 (ebook).
- 31 Victor Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczyk, *Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011, s. 93.
- 32 Wood, *Counter magical Combinations...*, s. 168.
- 33 Ibidem, s. 169.
- 34 Julius von Schlosser, *Jupiter und die Tugend. Ein Gemälde des Dosso Dossi*, „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen”, 1900, 21, s. 268.
- 35 Rosi Braidotti, *In Spite of the Times: The Postsecular Turn in Feminism*, „Theory Culture Society” 2008 25 (6), s. 7.
- 36 Isabelle Stengers, *Power and Invention: Situating Science*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, s. 110.
- 37 Linda C. Hults, *The Witch as Muse. Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia 2005, s. 27.

- 38 Janusz Tazbir, *Państwo bez stosów. Szkice z dziejów tolerancji religijnej w Polsce XVI i XVII wieku*, Iskry, Warszawa 2009, Virtualo (epub), s. 35.
- 39 Janusz Tazbir, *Wawrzeński i Żagiell jako twórcy falsyfikatów*, „Nauka” 2006, 3, s. 48.
- 40 Janusz Zagrodzki, „Sztuka i krytyka u nas, czyli tortura czarownicy: Marian Wawrzeński (1863–1943)”, *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie* 2014, 7, s. 141–252.
- 41 Keith Moxey, „Do We Still Need a Renaissance?”, w: Keith Moxey, *Visual Time: The Image in History*, Duke University Press, Durham–Londyn 2013, s. 23–36.
- 42 Joan Kelly-Gadol, „Did Women Have a Renaissance?”, w: *Becoming Visible: Women in European History*, red. R. Bridenthal, C. Koonz, Houghton Mifflin, Boston 1977, s. 174–201.
- 43 Silvia Federici, *Caliban and the Witch: Women, The Body, and Primitive Accumulation*, Automeia, Nowy Jork 2004, s. 13.
- 44 Michaela Valente, *Witch Hunting and Prosecuting in Early Modern Italy: A Historiographical Survey*, „Religions” 2023, 14 (610), s. 6.
- 45 Barstow, *On Studying Witchcraft...*, s. 8.
- 46 Yvonne Owens, *Abject Eroticism in Northern Renaissance art: the Witches and Femmes Fatales of Hans Baldung Grien*, Bloomsbury Publishing, Londyn – Nowy Jork 2020, s. 221.
- 47 Ibidem, s. 225.
- 48 Roy Porter, *Witch-Hunting, Magic and the New Philosophy. An Introduction to Debates of the Scientific Revolution 1450–1750 by Brian Easlea* [review], „Social History” 1982, 7(1), s. 85–87.
- 49 Karolina Zychowicz, *Erna Rosenstein, Spalenie czarownicy*, opis pracy w kolekcji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.
- 50 Adam Leszczyński, *Ludowa historia Polski*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2020, ebook.
- 51 Andrzej Juchniewicz, *Archiwum i „papiery” Erny Rosenstein – „próba porządkowania doświadczeń”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2024, LXVIII, z. 1, s. 447.

- 52 *Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska – Listy i szkice*, red. B. Piwowarska, Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa 2005, s. 98.
- 53 Victoria Clouston, *André Breton in Exile. The Poetics of "Occultation, 1941–1947*, Routledge, Londyn – Nowy Jork, 2018, s. 139.
- 54 Agnieszka Graff, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003, s. 26.
- 55 Kristen R. Ghodsee, *Kobiety, socjalizm i dobry seks. Argumenty na rzecz niezależności ekonomicznej*, przeł. A. Dzierzgowska, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2020 (ebook).
- 56 Dokładny opis biżuterii zawdzięczam artystce, na obrazie nie widać szczegółów medalionu.
- 57 Karolina Kaja Gołuchowska, „Czy powinna spłonąć na stosie?”. *Nowe spojrzenie Zofii Krawiec na ludobójstwo czarownic, „Ofeminin”*.
- 58 Julia Golachowska, *Zofia Krawiec: Mechanizm przerzucania winy za gwałt na kobiety nie jest odległy od oskarżeń o czarowanie*, „Wysokie obcasy” dodatek do „Gazety Wyborczej” z 2 lipca 2020.
- 59 Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham – Londyn 2016, s. 134–168.
- 60 Rozmowa autorki z artystką w dniu 14 października 2025.
- 61 Rudolf Steiner, *Staying Connected: How to Continue Your Relationships With Those Who Have Died*, red. Ch. Bamford, Anthroposophic Press, Nowy Jork 2009, s. 26.
- 62 Liane Collot d'Herbois, *Light, Darkness and Colour in Painting Therapy*, Floris Book 2005, s. 220–221. Książka z prywatnej biblioteki artystki.
- 63 Edyta B. Pietrzak, *Feministyczne nowe materializmy i ich polityczne znaczenie*, „Teoria Polityki” 2024, 9, s. 27–38.
- 64 *Śmierć Izabeli z Pszczyny. Jest wyrok ws. trzech lekarzy*, oprac. Magdalena Bojanowska, „Gazeta.pl”.
- 65 Korespondencja z kuratorką z dnia 20 października 2025.

- 66 Austin Osman Spare, *Ethos: The Magical Writings of Austin Osman Spare – Micrologus, the Book of Pleasure, the Witches Sabbath, Mind to Mind and How by a Sorcerer*, I-H-O Books 2001, s. 105.
- 67 Ibidem, s. 105.
- 68 Brian B. Levack, *The Witch-Hunt in Early Modern Europe*, Pearson, Harlow – Londyn 2006, s. 232–233.
- 69 Wisława Szymborska, *Nic dwa razy. Wybór wierszy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 146.
- 70 *Mulheres são perdoadas séculos depois de execução por bruxaria - BBC News Brasil*.
- 71 Julia Golachowska, *Zofia Krawiec: Mechanizm przerzucania...*
- 72 Margarita Florez Alonso, „Can We Protect Traditional Knowledges?“, w: *Another Knowledge is Possible. Beyond Northern Epistemologies*, red B. De Sousa Santos, Verso, Nowy Jork 2007, s. 251.
- 73 *Convention on Biological Diversity*, 1992, <https://www.cbd.int/doc/legal/cbd-en.pdf>.
- 74 Valerie Habsburg, *The Sculptor Teresa Feodorowna Ries and Her Private Archive*, „Sztuka i Dokumentacja” 2018, 21, s. 133–141.
- 75 Tomasz Kozak, *Od megakryzysu do hiperawangardy #3: Zygzaki heksizmu*, „Magazyn Szum” 2024.

Bibliografia

Alonso, Margarita Florez. "Can We Protect Traditional Knowledges?". In *Another Knowledge is Possible. Beyond Northern Epistemologies*, edited by Boaventura De Sousa Santos. New York: Verso, 2007: 249– 271.

Barstow, Anne Llewellyn. "On Studying Witchcraft as Women's History: A Historiography of the European Witch Persecutions." *Journal of Feminist Studies in Religion* 1988, 4 (2): 7– 19, <https://www.jstor.org/stable/25002078>

Borges, Dain. "Healing and Mischief: Witchcraft in Brazilian Law and Literature, 1890–1922." In *Crime and Punishment in Latin America. Law and Society Since Late Colonial Times*, edited by Ricardo D. Salvatore, Carlos Aguirre, Gilbert M. Joseph, Duke University Press, 2001: 181–210, <https://www.jstor.org/stable/j.ctv125jmdg.12>

Braidotti, Rosi. 2008. "In Spite of the Times: The Postsecular Turn in Feminism." *Theory Culture Society* 25 (6): 1–24, DOI: [10.1177/0263276408095542](https://doi.org/10.1177/0263276408095542)

Chollet, Mona. *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, przeł. Sławomir Królak, Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2019.

Clouston, Victoria. *André Breton in Exile. The Poetics of "Occultation, 1941–1947*. London–New York: Routledge, 2018.

Collot d'Herbois, Liane. *Light, Darkness and Colour in Painting Therapy*. Floris Book 2005.

Domańska, Ewa. "Retroactive Ancestral Constitution. New Animism and Alternative Modernities", *Storia della Storiografia* 2014, 65 (1): 61–75.

Evans, Arthur. *Witchcraft and the Gay Counterculture. Radical View of Western Civilization and Some of the People it Has Tried to Destroy*. Boston FAG RAG Books 1978.

Federici, Silvia. *Caliban and the Witch: Women, The Body, and Primitive Accumulation*. New York:

Automedia, 2004.

Fidelis, Małgorzata. „Równouprawnienie czy konserwatywna nowoczesność? Kobiety pracujące.” W: Katarzyna Stańczak-Wiślicz, Piotr Perkowski, Małgorzata Fidelis, Barbara Klich-Kluczevska. *Kobiety w Polsce 1945-1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*. Kraków: Universitas, 2020:103-164.

Grabowska, Magdalena. *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny ruch kobiecy*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2018.

Graff, Agnieszka. *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2003.

Habsburg, Valerie. „The Sculptor Teresa Feodorowna Ries and Her Private Archive,” *Sztuka i Dokumentacja* 2019, 21: 133-141,
[DOI:10.32020/ARTandDOC/21/2019/16](https://doi.org/10.32020/ARTandDOC/21/2019/16)

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

Hults, Linda C. *The Witch as Muse. Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.

Isaak, Jo Anna. *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. Routledge, 2002.

Jakubowska, Agata. *Sztuka i emancypacja w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2022.

Juchniewicz, „Andrzej Archiwum i ‘papiery’ Erny Rosenstein – ‘próba porządkowania doświadczeń.’” *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2024, LXVIII (1): 437: 453, [DOI: 10.26485/ZRL/2025/68.1/2](https://doi.org/10.26485/ZRL/2025/68.1/2)

Kozak, Tomasz. „Od megakryzysu do hiperawangardy #3: Zygzaki heksizmu.” *Szum* 2024,17, [Od megakryzysu do hiperawangardy #3: Zygzaki heksizmu –](https://doi.org/10.26485/ZRL/2025/68.1/2)

SZUM

Levak, Brian B. *The Oxford Handbook of Witchcraft in Early Modern Europe and Colonial America*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Moxey, Keith. *Visual Time: The Image in History*. Durham and London: Duke University Press, 2013.

Myscofski, Carole E. *Amazons, Wives, Nuns and Witches: Women and the Catholic Church in Colonial Brazil, 1500–1823*. Austin: University of Texas Press, 2013.

Owens, Yvonne. *Abject Eroticism in Northern Renaissance art: the Witches and Femmes Fatales of Hans Baldung Grien*. London–New York: Bloomsbury Publishing, 2020.

Pietrzak, Edyta B. „Feministyczne nowe materializmy i ich polityczne znaczenie.” *Teoria Polityki* 2024, 9: 27–38, doi: 10.4467/25440845TP.24.014.20710

Portrer, Roy. “Witch-Hunting, Magic and the New Philosophy. An Introduction to Debates of the Scientific Revolution 1450–750 by Brian Easlea” [review]. *Social History*, 1982, 7(1): 85–87, <https://www.jstor.org/stable/4285138>

Rego, Yvonne Cunha (ed.). *Feiticeiros, profetas e visionários. Textos antigos portugueses*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981.

Rycenga, Jennifer and Linda Barufaldi (eds.). *Mary Daly Reader*. New York: New York University Press, 2017.

Santos, Boaventura De Sousa. *Epistemologies Of The South: Justice Against Epistemicide*. Routledge, 2014.

Schlosser, Julius von. “Jupiter und die Tugend. Ein Gemälde des Dosso Dossi.” *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 1900, 21: 262–270.

Spare, Austin Osman. *Ethos: The Magical Writings of Austin Osman Spare – Micrologus, the Book of Pleasure, the Witches Sabbath, Mind to Mind and How by a Sorcerer*. I-H-O Books, 2001.

Starhawk. *The Spiral Dance. Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*.

San Francisco: Harper&Row Publishers, 1979.

Steiner, Rudolf. *Staying Connected: How to Continue Your Relationships With Those Who Have Died*, edited by Christopher Bamford. New York: Anthroposophic Press, 2009.

Stembalska, Joanna i Małgorzata Devosges-Cuber. *Odczarowanie-proces ciągły* [kat. wystawy]. Wrocław: BWA Wrocław, 2008.

Stengers, Isabelle. *Power and Inventio: Situating Science*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Stoichita, Victor. *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczyk. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2011.

Tazbir, Janusz. "Wawrzeński i Żagiell jako twórcy falsyfikatów." *Nauka* 2006, 3: 45–53.

Tazbir, Janusz. *Państwo bez stosów. Szkice z dziejów tolerancji religijnej w Polsce XVI i XVII wieku*, 2009, Warszawa: Iskry, Virtualo (epub).

Toboła-Feliks, Magdalena. „Jędze, gadaczki, szkodnice... Jak budowano narracje kreujące postać czarownicy”. W *Ludowa historia kobiet*, red. Przemysław Wielgosz. Warszawa: Wydawnictwo RM, 2023 (ebook).

Valente, Michaela. "Witch Hunting and Prosecuting in Early Modern Italy: A Historiographical Survey." *Religions* 2023, 14 (610): 1–13, <https://doi.org/10.3390/rel14050610>

Watz, Anna. "Women's Writing, écriture féminine, and femellitude: A Conversation with Xavière Gauthier." *Contemporary Women's Writing* 2019, 13(1): 1–15.

Wijaczka, Jacek. „Próba zimnej wody (pławienie) w oskarżeniach i procesach o czary w państwie polsko-litewskim w XVI–XVIII wieku.” *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* 2016, 60: 73–110.

Wood, Christopher S. "Counter magical Combinations by Dosso Dossi." *RES: Anthropology and Aesthetics* 2006, 49/50: 151–170,

<https://www.jstor.org/stable/20167699>

Zagrodzki, Janusz. „Sztuka i krytyka u nas, czyli tortura czarownicy: Marian Wawrzeński (1863–1943).” *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie* 2014, 7: 141–252.