

MIĘDZY OBRAZEM PUBLICZNYM A INTYMNYM. PROJEKT POSZERZENIA IMAGOLOGII NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI KATARZYNY KOZYRY I EWY KURYLUK

MIECZYŚLAW DĄBROWSKI¹
(Uniwersytet Warszawski)

Słowa kluczowe: imagologia, ciało, umysł, obrazy Ja, poszerzenie modelu
Key words: imagology, body, mind, images of self, expanding the model

Abstrakt: Mieczysław Dąbrowski, MIĘDZY OBRAZEM PUBLICZNYM A INTYMNYM. PROJEKT POSZERZENIA IMAGOLOGII NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI KATARZYNY KOZYRY I EWY KURYLUK. „PORÓWNIANIA” 20, 2017. T. XX, S. 25–38. ISSN 1733–165X. Artykuł wskazuje na możliwość i konieczność poszerzenia znaczenia tradycyjnego pojęcia imagologii. Autor uważa, że od imagologii Obcego/Innego powinniśmy przejść do obrazu Ja cielesnego i mentalnego. Projekt takiej analizy przeprowadza na materiale twórczości Ewy Kuryluk i Katarzyny Kozyry.

Abstract: Mieczysław Dąbrowski, BETWEEN THE PUBLIC AND INTIMATE IMAGE. THE PROJECT OF EXTENDING THE SCOPE OF IMAGOLOGY BASED ON THE EXAMPLE OF THE WORKS BY KATARZYNA KOZYRA AND EWA KURYLUK. “PORÓWNIANIA” 20, 2017. Vol. XX, P. 25–38. ISSN 1733–165X The article points out the possibility and necessity to expand the meaning of the traditional notion of imagology. The author believes that one should move from the Alien/Other imagology to the image of bodily and mental self. The project of such an analysis is performed on the material from the works by Ewa Kuryluk and Katarzyna Kozyra.

Wskazane w tytule fenomeny artystyczne mają mi posłużyć do postawienia kilku nowych pytań dotyczących imagologii, nowych w stosunku do tego, co pisałem w podręczniku do komparatystyki (Dąbrowski). Tam, z konieczności, mówiłem o głównych zarysach tej wiedzy, wskazując zarazem na Hugo Dyserincka, który starał się odmienić założenia (podstawy) dyskursu imagologicznego.

1 E-mail: mieczyslaw.dabrowski@uw.edu.pl

Teraz chcę zapytać o kilka spraw związanych ze współczesnym rozumieniem czy też raczej: przejawianiem się imagologii. Podstawowa prawda brzmi tak: żyjemy w obrazach i wyobrażeniach otoczenia, a to oznacza obrazy pejzażu, obrazy Innego i obrazy siebie. „Na początku był obraz” (jeśli biblijną prawdę potraktować jako metaforę). Dziecko, zanim zacznie mówić, widzi obrazy: matki, przestrzeni, w której przebywa, pokarmu, rozrywki (por. Lacan i koncept lustra w dziecięcej edukacji).

Imagologia, zgodnie ze słownikową definicją, zajmuje się analizą obrazów Innego, dotyczy relacji publicznych i z nich wynika (Płaszczewska). Ale czy tylko? Czy nie jest aby tak, że w zmieniających się dynamicznie strukturach społeczeństw, stosunkach międzyludzkich i punktach odniesień interpersonalnych te dawne relacje: publiczne, społeczne odchodzą na dalszy plan, ustępując miejsca temu, co można by nazwać obrazem siebie samego? Pamiętamy, oczywiście, mocne zastrzeżenie Charlesa Taylora na temat tożsamości negocjowanej (Taylor) i wcześniejsze stwierdzenie Sartre'a: „Jaki pojawia się dla Innego, taki jestem” (Filozofia egzystencjalna). Relacja tożsamości i image'u wydaje się w tym kontekście bardzo skomplikowana. Inny postrzega mnie zawsze jako konkretny byt, obraz, ja sam utwierdzam się w moim jestestwie przez kontekst i kontrast inności Innego. *Image* jest więc częścią naszej tożsamości: prezentujemy się bowiem publicznie, jakoś wyglądamy i staramy się wyglądać. Ale z drugiej strony otaczają nas obrazy i wyobrażenia, do nich się nieustannie odnosimy. Milan Kundera w powieści *Tożsamość* przedstawia bohaterkę imieniem Chantal, która twierdzi, że ma dwie twarze: „Przy tobie noszę twarz, która jest kpiąca. Kiedy jestem w biurze, noszę twarz poważną”. I dodaje: „lecz mimo wszystko nie jest łatwo mieć dwie twarze. To wymaga wysiłku, to wymaga dyscypliny!” (Kundera 1998: 21, 20). W tej powieści obrazy pary bohaterów przedstawiane są przemiennie jako rezultat reakcji na zachowania partnera (Chantal i Jean-Marc). Zmiany w obrazie następują pod wpływem spojrzenia drugiej osoby. Chantal na przykład czerwieni się, co jest sygnałem emocjonalnej reakcji na okoliczności, w innym miejscu narzeka, że mężczyźni przestali się za nią oglądać. Spojrzenie Innego jest być może istotnym elementem pozwalającym w pewnym zakresie odróżnić *image* od tożsamości². Jednostka nie jest w stanie opisać/zobaczyć siebie, zobiektywizować, do tego potrzebny jest jej Inny. W powieści *Nieśmiertelność* Kundera powie, że „[...] spojrzenia są miazdzącym ciężarem, wampiryzmi pocałunkami [...]” i że jesteśmy nieustannie „gwałceni patrzaniem” (Kundera 1995: 37, 39). Bo te spojrzenia, mimo że konieczne, bywają ciężarem. Z kolei niejaki Loyer z powieści

2 W późnej powieści, powiastce raczej, pt. Święto nieistotności, napisze: „W tej chwili D'Ardelo spostrzegł w oczach Ramona, niczym w lustrze, własną twarz: twarz mężczyzny już starszego, lecz wciąż pięknego, naznaczonego smutkiem, który czynił go jeszcze atrakcyjniejszym” (Kundera 2015: 13). Kozyra o swojej wizycie w łaźni męskiej powie: „Nadal nikt we mnie nie rozpoznawał kobiety, ale mężczyźni swoimi łakomymi spojrzeniami wepchnęli mnie w rolę pedała! I to było dla mnie szokiem. Oni stworzyli nową postać” (Album 76). Por. komentarz T. Kireńczuka: „Poprzez zwrócenie uwagi na siłę porządkującego spojrzenia znajdujących się w łaźni mężczyzn, Kozyra ujawnia jego opresyjną funkcję” (Kireńczuk 435).

Edwarda Redlińskiego *Szczuropolacy* wytyka Polakom, że mają twarze „szczerę”, a powinni mieć „eleganckie”, dostosowane do sytuacji (por. Redliński). Kunderę interesuje obraz człowieka w podwójnej perspektywie: dla innych i dla siebie. W nieco skrzywionym świetle widzi imagologię, którą opisuje tak:

Liczy się to, że istnieje wreszcie słowo, które pozwala zebrać pod jednym dachem zjawiska o tak różnych nazwach, jak: agencje reklamowe, doradcy mężów stanu w dziedzinie tak zwanej komunikacji; projektanci sylwetki nowego samochodu albo wyposażenia sali gimnastycznej; twórcy i dyktatorzy mody; fryzjerzy; gwiazdy show businessu narzucający normy fizycznego piękna, które staną się natchnieniem dla wszystkich branż imagologii [...]. Imagolodzy tworzą systemy ideałów i antyideałów, systemy, które mają krótki żywot, gdyż każdy z nich zostanie wkrótce zastąpiony przez inny; wpływają one jednak na nasze zachowania, nasze poglądy polityczne, nasze wybory estetyczne [...] (Kundera 1995: 132, 135).

W większości to, o czym mówi, to raczej dziedzina *designu*, gdyż dotyczy przedmiotów martwych, a nie *image'u*, który wiąże się ze świadomością. Ale w jednym ma rację: imagologia zastąpiła ideologię.

Zanim przystąpię do bardziej szczegółowego opisu tego zjawiska, chciałbym na początek sporządzić pewien katalog pytań czy może raczej sytuacji, o których imagologia współczesna mogłaby coś powiedzieć. Zasadniczo żywię przekonanie, że stoimy dziś na jakiejś granicy pomiędzy wizerunkiem na użytek prywatny a wizerunkiem na użytek publiczny. Dawniejsze epoki zwracały większą uwagę na to, co powszechne, wspólne, traktując indywidualne zachowania jako kurioza. Dziś ten obraz jest wielostronny, gdyż zależy od tego, jaki model aktualizujemy: męski, żeński, hermafrodytyczny, queerowy, homo – czy heteroseksualny, bardziej biologiczny czy zorientowany kulturowo, kształtowany na granicy własnego i obcego czy raczej zwarty, zamknięty w sobie. Dodajmy do tego pytanie o *image* ciała i *image* umysłu oraz o to, jak Inny działa jako stymulator *image'u*. Już choćby nawiązując do poprzedniego zdania, można sformułować pytanie o *image* wewnętrzny i *image* zewnętrzny, a dalej następne: dla kogo *image*, dla siebie czy dla innych? Tradycyjna imagologia uwzględniała przede wszystkim ten drugi aspekt. Współcześnie chodzi raczej o spojrzenie (*image*) dla/na siebie. Idąc dalej, można stwierdzić, że dawniej *image* kształtowało się ze względu na dominującą kulturę, co wyznaczało jego charakter socjalno-estetyczny i konserwatywny – razem, w spojrzeniu na siebie chodzi raczej o burzenie reguł społecznych, zatem przede wszystkim o etykę (wróć do tego przy analizie dzieł Kozyry); estetyka jest tu raczej kwestią wtórną.

Kolejne pytanie, wiążące się z powyższym, to pytanie o metody wytwarzania *image'u*: czy jest on naturalny, czy kreowany (fotografia, brzydota, piękno). *Image* można bowiem traktować także jako przeciwieństwo rzeczywistości, a więc pewne-

go rodzaju iluzję. Tu znowu wiele zależy od założonego celu (na użytek prywatny czy publiczny).

Wszystko to są pytania o możliwości kształtowania *image'u*, imagologia musi podążać w ślad za tymi tropami, nadając im wymiar teoretyczny (do czego zobowiązuje rdzeń *logos*).

Zacznę od tego, że tradycyjna imagologia, skupiona przede wszystkim na obrazie Innego – a w tym zakresie głównie osób spoza granicy państwowej czy narodowej, Innych etnicznie, językowo, religijnie czy kulturowo (o konieczności zmiany języka i metod w tym zakresie mówił Dyserinck) – nie znajduje obecnie dobrego miejsca dla swojej pracy. Świat stał się bowiem strukturalnie wymieszany, państwo narodowe ma mniejsze niż dawniej znaczenie (mimo – być może chwilowego – renesansu, jaki obserwujemy), granice państwowe są dość umowne, przepływ ludzi łatwy, zdziwienie innością etniczną występuje raczej rzadko. Ale to wszystko oznacza zwiększoną uwagę przeniesioną na jednostkę. Dziwimy się raczej sobą niż innymi, poddajemy refleksji samych siebie. Nie znaczy to, oczywiście, że w heterogenicznym świecie nie ma całkowicie miejsca na spojrzenie Innego, lecz z pewnością jest ono mniej ważne, mniej doniosłe poznawczo, niż było dawniej. W tej sytuacji postrzegamy raczej jednostki niż organizmy społeczne czy państwowe, obraz Innego staje się obrazem jednostkowym, a nie zbiorowym. Cechy jednostkowe mają prawdopodobnie umocowanie w pewnych archetypicznych zachowaniach i regułach zbiorowych, ale są one stale poddawane presji i modyfikacji wymieszanego zbioru, w którym dana jednostka funkcjonuje, a ponadto rzadko się zdarza, aby świadomość jednostkowa była dokładnym odwzorowaniem pierwotnej zbiorowości.

Drugi aspekt nazwałem wyżej obrazem kreowanym. Od dawna już wiemy, że współczesne społeczeństwa to społeczeństwa spektaklu (por. Debord), teatralizujące swoje zachowania w sposób niemal permanentny. Kiedy Susan Sontag pisała w latach sześćdziesiątych XX wieku o kampie, miała na myśli pewne wybrane środowiska i miejsca (homoseksualiści, opera, teatr, kino). Erving Goffman pouczył nas, że czujemy się aktorami właściwie zawsze, często także gramy przed sobą, kiedy nikt nie patrzy (Goffman). Sekundują mu w tym myśleniu Richard Schechner i Victor Turner. Pierwszy zwraca uwagę na performatywność każdego spektaklu, drugi mówi o jego strukturze. Ale jego rozpoznanie dotyczy jednak wyizolowanych kultur tzw. pierwotnych. Tu chcę zaś mówić o ludziach z kręgu kultury euroatlantyckiej, gdzie te zagadnienia nie rysują się tak wyraźnie. Wydaje mi się, że współcześnie teatralizacja nie jest kwestią kostiumu, lecz świadomości; gramy więc nawet wtedy, gdy nie jesteśmy na scenie publicznej, gra bowiem nasza świadomość; nawet w momencie refleksyjnego przewyciężania teatralności uruchamiamy przecież mechanizmy kreacji, mechanizmy gry. Teatralizacja, raz uświadomiona, pozostaje już stałym wyposażeniem naszej świadomości i nie ma przed nią ucieczki. Goffman, Turner, Schechner, Debord – wszyscy podkreślają to samo. Zasadnicza zmiana bierze się stąd, że zmienił się obiekt opisu: zamiast Innego pojawia się Ja.

Godne rozważenia są zatem dwa elementy: obraz nas samych (bardziej zajmujący niż obraz Innych) i nieustanna teatralizacja życia. Można nawet powiedzieć skróto-wo i radykalnie: jednostka jest dla siebie samej owym Innym, którego teatralizuje, rozgrywa i ogrywa (w sensie roli). *Ja* jednostkowe (zwłaszcza *Ja* artysty) jest chyba w tej chwili najciekawszym obiektem kreacji i analizy.

Celowo użyłem tu słowa *kreacja*. To bardzo ważny, choć oczywisty w gruncie rzeczy aspekt: teatralizacja jest kreacją. Obraz siebie jest zawsze kreowany, w tym sensie jest obrazem dynamicznym i aktywnym w przeciwieństwie do obrazu Innego, który jawi się nam jako obraz statyczny i bierny: X jest taki a taki, Z wygląda tak a tak. Kiedy Richard Shusterman pisze o naszej cielesności, używa pojęcia *estetyka* (*somaestetyka*) (Shusterman). Znaczy to, że kształtujemy obraz samych siebie, przynajmniej w aspekcie somatyczności, jako obraz estetyczny. Jak wiadomo, reguły estetyczne także się historycznie zmieniały. Ciało, dawniej szczelnie zakrywane (przynajmniej w naszej kulturze), dziś jest ciałem odkrytym, z ciała niemal niewidzialnego, przezroczystego (bo schowanego pod kostiumem) staje się ciałem nagim, agresywnym, bywa nawet palimpsestem, na którym tatuuje się rozmaite symbole lub całe historie. Film *The Pillow Book* Petera Greenewaya (1996) był swego rodzaju przełomem estetycznym, gdyż tam skóra ludzka, a nawet niektóre organy (na przykład język) były miejscem umieszczania złowieszczych komunikatów. Charles Baudelaire opisywał w wierszach brzydotę, kreując estetykę turpizmu, Jerzy Duda-Gracj ją malował; pierwszy naruszał w ten sposób wyidealizowany przez romantyzm obraz człowieka (zwłaszcza kobiety), drugi tworzył swoisty „Polaków portret własny”. Kreacja to oczywiście sztuczność. Na nią pierwsza w sposób szczególny zwróciła uwagę Susan Sontag, wydobywając jej fundamentalne znaczenie dla sztuki kampu. Dziś żyjemy w paradygmacie sztuczności, można nawet twierdzić, że każde dążenie do autentyczności jest sztuczne w tym sensie, że jest dążeniem uświadomionym właśnie, zrytualizowanym, racjonalnym, a nie czymś pierwotnym, automatycznym i bezrefleksyjnym. Wszystko, co wiąże się z refleksją, z jakimkolwiek namysłem lub rytuałem, jest sztuczne, wykoncypowane, „kulturowe”, decyduje o tym bowiem nasza świadomość.

Bardzo interesujące jest pytanie o *image* ciała i *image* umysłu. Ciało jest czymś oczywistym, transparentnym, przy tym coraz dobitniej uświadamiamy sobie jego dwuaspektowość: *jesteśmy* ciałem i *mamy* ciało. To pierwsze nie wymaga objaśnień, to drugie jest problematyczne, ponieważ łączy się z zagadnieniem reifikacji i alienacji zarazem. Kiedy traktujemy nasze ciało, którym jesteśmy, jako rzecz, gdy podajemy je zabiegom upiększającym, reżimom takiej czy innej diety, gdy na nim piszemy jakieś słowa i rysujemy (malujemy) pewne obrazy (tataże lub oświęcimskie numery) – wtedy ma miejsce oddzielenie mojego *ja* duchowego (umysłowego) od *ja* cielesnego, wraca niejako bocznym wejściem tradycyjne rozdzielenie na ciało i „duszę” (por. Kartezjusz), na *soma* i *cogito*, choć przez długi czas człowiek był traktowany jako jedność psycho-fizyczna (por. Jankéléwitsch). Znowu dochodzimy do

punktu, w którym bardziej *mamy* ciało, niż *jesteśmy* ciałem, *mamy* i możemy z nim robić, co chcemy. Decyduje o tym wola i umysł (nasza lub Innych).

Ale to, co zostało scharakteryzowane, to *image* ciała, stosunkowo łatwy do opisanie. Wiedza na jego temat jest zewnętrzna. Lecz jak uchwycić *image* umysłu? Tu sprawa jest znacznie bardziej złożona i niepewna, w gruncie rzeczy ma charakter wewnętrzny, intymny, jest domeną świadomości, duchowego życia człowieka, należy do niego. Kundera napisze, że „nasz własny obraz jest dla nas największą tajemnicą” (Kundera 1995: 145). Choć trudny do jednoznacznego uchwycenia i opisanie, jest jednak intuicyjnie wyczuwalny. Interferuje z tożsamością. Ujawnia się na przykład przez twórczość artystyczną, przez komentarze do niej, przez obronę własnej wizji i zdania. Każdy rodzaj ekspresji, niechby nawet najbardziej skromny i oszczędny w środkach, jest przejawem życia duchowego danej jednostki, intymnym wyrazem jego duchowego obrazu. Ten nas dzisiaj głównie interesuje czy to u ludowego artysty, czy wielkiego pisarza, u człowieka prostego i profesora uniwersytetu. Łatwo zauważyć, że wszyscy ludzie posiadają ten podwójny, cielesno-duchowy wizerunek, chociaż są obszary, gdzie jeden z nich wydobyty jest na światło dzienne. Oceniamy przecież innych przez to, jak wyglądają, co mówią i czynią. Wydaje mi się, że począwszy od końca I wojny światowej następowała jakaś zasadnicza zmiana paradygmatu, która doprowadziła współcześnie do sytuacji, kiedy jesteśmy jednostkami przede wszystkim dla siebie, a nie dla społeczeństwa. Victor Turner, mówiąc o naszych postmodernistycznych czasach, powie, że staliśmy się *homo performans*, a dokładniej, że „człowiek jest zwierzęciem samoprzedstawiającym siebie – jego przedstawienia są pod pewnymi względami *zwrotne*, bowiem w przedstawieniu człowiek odsłania siebie przed samym sobą”³ (Turner 126).

Etos społeczny określał model życia jednostkowego aż po przełom XIX i XX wieku, wykształcając właśnie zachowania społeczne w społeczeństwach ziemiańsko-rycerskich czy mieszczańskich (por. Weber), lecz także w kulturze wsi, która z racji słabego wtedy wyposażenia technicznego musiała sobie wzajemnie służyć. Wiek XX rozpoczął na wielką skalę erozję tego systemu poprzez uruchomienie kilku strategii: postępu technicznego, sekularyzacji, wzrostu zamożności, atomizacji społeczeństw i rozpadu rodziny wielopokoleniowej, wreszcie przez zmiany obyczajowe (pigułka antykoncepcyjna, wolne związki, relatywna moralność, miejska anomia). Z jednostek społecznych, kształtowanych przez społeczności i dla nich wychowywanych, stopniowo przekształciliśmy się w jednostki całkowicie samowystarczalne i osobne, z życiem społecznym związane formalnymi więzami takimi jak praca (której się często nienawidzi), system bankowy i system opieki zdrowotnej, media techniczne i media informacyjne, udział w wyborach itp. Żyjemy osobno, pielęgnujemy i dowartościowujemy swoją osobność. Musimy zgodzić się z tezą, iż funkcjo-

3 Kursywa oryginalna, podkr. moje, M.D.

nujemy na granicy między światem a domem, między życiem dla innych a życiem dla siebie.

W tym kontekście chciałbym przedstawić oba fenomeny plastyczne. I Katarzyna Kozyra, i Ewa Kuryluk wydają mi się artystkami, które swoją sztukę kształtują świadomie między doświadczeniem publicznym a intymnym. Nie wiem, czy przyświeca im ideologia feminizmu⁴ lub/i genderyzmu w wersji dyskursywnej, naukowej, z całą pewnością jednak obie mają poczucie, że są ciałem żeńskim, które w większym stopniu niż męskie uzależnione jest od biologii (Mizelińska 2004: 35). Kuryluk eksploatuje ten aksjomat bez zastrzeżeń, Kozyra wie z nim nieustający spór, przeciwstawia się takiej jednoznaczności (o czym dalej). Wydaje się, że w obu przypadkach niezmiernie istotną rolę gra tzw. „żywe doświadczenie”, które pragmatysta Wilhelm Dilthey traktował jako fundament swojej filozofii (Turner 131).

Z twórczości Kuryluk (ur. 1946), bardzo różnorodnej, prawdziwie renesansowej, wybieram tylko dwa elementy: fotografię i obrazy malowane na tkaninie. Intymne fotografie są zapisem jej życia, są przede wszystkim obrazem ciała, które *jest*. Ale są też serie zdjęć, na których Kuryluk mówi: *mam* ciało, mogę nim grać, mogę tworzyć świadomie pewien obraz – i przekaz! – przy jego użyciu (serie pozowanych zdjęć ze Stuttgartu, 1978 i Paryża, 1999). Tak czy inaczej skupiona jest zawsze na swojej osobie (lub na osobie partnera czy najbliższej rodziny), świat zewnętrzny interesuje ją w minimalnym stopniu. Jest doskonałym przykładem tego, co Dilthey łączy ze światopoglądem (*Weltanschauung*) wyrażanym środkami estetycznymi, gdzie artysta próbuje „zrozumieć życie w odniesieniu do siebie”, a nie w odniesieniu do ponadnaturalnych sił (Turner 135). To twórczość w najwyższym stopniu autobiograficzna, tak nazywa ją sama Kuryluk (Kuryluk 2003: 19), a w ślad za nią także krytyka. „Patrę na świat przez pryzmat swojej osoby i swojego życia” (por. *Kiedy obraz...*) – potwierdza. (Dodam, że najlepsze jej książki – *Goldi* i *Frascati* – także mają charakter autobiograficzny). Jej czarno-białe zdjęcia odsłaniają rzeczywiste ciało w różnych pozycjach i postępującym procesie starzenia się. Bywają drastyczne, bywają „bezwstydne”.

Trzeba zapytać, co Kuryluk chce przez nie osiągnąć, jaki rodzaj przesłania w nich zamyka, ponieważ – posługując się znowu słowami Turnera – „W kulturach złożonych estetyka jest przeniknięta refleksyjnością. Styl i zawartość sztuk, powieści i wierszy ujawnia to, co Geertz nazwał metaspołecznym komentarzem” (Turner 135). Tu zamiast powieści i wierszy mamy materiał ikonograficzny. Na ogół te fotografie nie są ekshibcjonistyczne, są intymne: liczne autoportrety, twarz, piersi, brodawka między nimi, niepiękne dłonie, niezbyt zgrabne nogi w nocnej koszuli przy kuchni, z potarganym mężczyzną w pościeli – to są jej tematy. Zapis codzien-

4 Z feminizmem kojarzona była Natalia Lach-Lachowicz (ur. 1937), która już w latach siedemdziesiątych XX wieku przedstawiała odważne estetycznie i formalnie zdjęcia i performanse. Jednak, odmiennie od prezentowanych tu autorek, posługiwała się przede wszystkim modelami, Kuryluk i Kozyra eksponują i eksploatują artystycznie siebie: swoje ciało i swoje doświadczenie.

ności doświadczanej własnym ciałem. Kuryluk patrzy na siebie i pozwala innym oglądać siebie jako obraz. Zadaje nieme pytania. Na tkaninach rysuje (maluje) Ewę (w domyśle: Kuryluk) i Helmuta (zapewne Kirchnera, jej długoletniego partnera) jako parę biblijną (aluzja do obrazu Albrechta Dürera?); Helmut mógłby nosić imię Adam. Są parą jakby sprzed momentu uświadomienia sobie dylematu dobra i zła oraz znaczenia płci. Są niewinni. Dlatego ich seksy odsłaniane są bez zażenowania⁵, na tej samej zasadzie co głowy i dłonie.

Jakie może być przesłanie takiego działania? Krytyka podkreślała estetykę opartą na *coincidentia oppositorum*, gdzie mimetyczność spotyka się z konceptualizmem, emocje z intelektem (Kuryluk 1996: 6), a także jej kosmopolityzm artystyczny, polegający na tym, że Kuryluk łatwo zagnieźdża się w różnych miastach i miejscach, korzystając z zaproszeń na wykłady czy stypendia artystyczne⁶. Idzie za wezwaniem/wyzwaniem.

Z punktu widzenia mojego założenia ważne jest głównie to przesunięcie zainteresowania na wyizolowaną jednostkę (najczęściej samą siebie), Kuryluk nie widzi potrzeby lub sensu umieszczania w kadrze innych elementów świata. Chodzi o mój (tzn. jej) portret psycho-fizyczny, skupienie na szczegółach ciała, na możliwościach jego aktorskiej ekspresji, na powiązaniach z doświadczeniem osobistym, w tym także z doświadczeniem najbardziej przejmującym, rodzinnym. Jej działania utwierdzają odbiorcę w przekonaniu o somatyzacji i seksualizacji współczesnej kultury, o tym, że istniejemy jako ciała i eksponujemy swoją cielesność, wyrażając tym doznanie wolności (emancypacji), czułości i niezależności obyczajowej. Płeć i seks uwikłane bowiem zostały przez kulturę chrześcijańską w kategorii grzechu, zmydy, wstydu, Kuryluk próbuje oczyścić je z tych złogów, ukazując płęć ludzką w świetle dnia jako element dionizyjski, naturalny, nieco „pogański”, ale zarazem w ujęciu klasycznym, heteroseksualnym, męskim i żeńskim. W tych obrazach nie chodzi tylko o ujawnienie zmysłowości, lecz o szeroką refleksję kulturową, w której podejmuje się próbę odkłamania obrazu ciała (własnego i cudzego). Ukazują one fakt, że nieustannie uczestniczymy w jakimś teatrze świata jako ciała właśnie; ciało staje się jedynym i najdoskonalszym instrumentem ekspresji. Im mniej piękne, tym dobitniejsze pod tym względem (widać to zwłaszcza w Łażni I Kozyry, gdzie przedstawia stare ciała kobiet). Wreszcie, te fotografie dokumentują także proces starzenia się, Heideggerowski byt-ku-śmierci. Kuryluk nie uwzględnia w swoich pracach żadnego elementu nieśmiertelności, z dramatycznych doświadczeń osób z najbliższej rodziny wie, że jesteśmy pełnym człowiekiem, dopóki serce sprawnie pracuje (ojciec zmarł na zawał serca), dopóki chemia mózgu nie ulegnie jakiejś de-

5 K. Kawalerowicz napisze: „Postaci Kuryluk prezentują się nam w «nieładnych» pozach, obojętne na względy przyzwoitości i konwencje estetyczne. Aby wejść z nimi w bliższy kontakt, trzeba czasem przekroczyć barierę zażenowania ich pozbawioną sentymentalizmu, sugestywną intymnością” (Kuryluk 1996: 6).

6 Podkreśla to A. Taborska we wstępie do albumu *Ludzie z powietrza* (Kuryluk 2003: 11–12).

strukcji (brat Piotr cierpiał i zmarł na schizofrenię), dopóki działa system trawienny (matka zmarła z powodu niedrożności jelit). Wtedy myślimy, czujemy, komunikujemy, po prostu żyjemy. Ciało zatem, rozumiane jako psycho-fizyczna całość, jest fundamentem istnienia i zarazem, rzecz można, jedynym jego celem. Dlatego Kuryluk tak dokładnie je opowiada i pokazuje we wciąż nowych – *nomen omen* – odsłonach (aluzja do jej prac plastycznych).

Kozyra (ur. 1963), choć o niemal pokolenie późniejsza, wydaje się artystką wciąż jeszcze otwartą na społeczeństwo i korzystającą z doświadczenia społecznego, jej wystąpienia, komentarze i instalacje niosą ładunek społecznej pedagogiki, chociaż istnieją takie części jej dzieła (przede wszystkim związane z chorobą), które są zapisem bardzo intymnym. Ten fragment twórczości wydaje mi się niezmiernie interesujący jako symptom odsłaniania w sztuce osobistego doświadczenia, nawet traumatycznego, to przykład odważnego eksponowania siebie z wyraźnym zamiarem ukształtowania określonego wzorca odbioru. Weźmy fotografie *Olimpii-Katarzyny Kozyry* z okresu, gdy była chora na ziarnicę złośliwą (nowotwór węzłów chłonnych). Autorka przedstawia na nich siebie, upozowaną według obrazu Édouarda Maneta pod tym samym tytułem (ten z kolei nawiązywał do obrazu Tycjana). Pierwsza rzecz zatem, którą trzeba zauważyć, to kulturowość tego obrazu: Kozyra podaje odbiorcy siebie, ale siebie ukontekstwowioną kulturowo, osadzoną w wyraźnie określonej tradycji malarskiej. Jest w tym silny element cielesności połączony z wątkiem intelektualnym, mianowicie ze świadomością tradycji malarskiej. Akcentem szokującym jest bezwłosa po chemioterapii czaszka i – jakby na przekór temu brutalnemu przekazowi – szyja kokieteryjnie przewiązana czarną przepaską oraz biały kwiat za uchem. Murzynka, bukiet kwiatów, czerwone pantofle, pyszny granat pościeli – wszystko to są elementy przemawiające do oka i pamięci oglądającego. Już na pierwszy rzut oka widzimy, że to obraz upozowany, wykreowany, nie ma w nim spontaniczności i bezpośredniości. Postać Kozyry jest tu ważna, ale nie przez swoją chorobę, nie przez stan fizyczny, lecz przez to, w jakim kontekście siebie stawia, co chce uczynić ze swoim słabującym ciałem. Powstał obraz kulturowy.

Ale obok jest inna *Olimpia*: wychudzona Kozyra na szpitalnym, przesuwającym łóżku, na białej pościeli, w towarzystwie pielęgniarki i statywu do podawania kroplówki, z odsłoniętym wzdórkiem łonowym. Krytyka mówiła o „brutalnym naturalizmie”, gdyż „fotografia eliminuje najmniejszy cień iluzji”⁷, autorka sama określała to jako „świadomy ekshibicjonizm” (Album 108). Intymność, nagość, choroba przestają być drastyczne, ponieważ zamieniają się z jednej strony w obiekt medyczny (zasadniczo nie wstydzimy się lekarza), a z drugiej strony w obiekt artystyczny o wyraźnie perswazyjnym charakterze: patrzcie, oto moje chore ciało, zobaczcie, co z nim robię. To moment transgresyjny, egzystencjalnie doniosły. Obraz przejścia

7 Por. Ł. Gorczyca w niezbyt przychylniej wypowiedzi (Album 108–109).

ze stanu zdrowia i idealnej pełni w stan choroby, degradacji fizycznej, destrukcji, a w końcu śmierci. Kozyra była nią poważnie zagrożona, choroba niszczyła ją przez kilka lat (1992–1996). Oba te obrazy mają silne nacechowanie mentalno-cieleśne, rodzają swoisty patos między tym, co podsuwa kulturalna pamięć a tym, na co każe zwrócić uwagę biologa. To też dobitny przykład wytwarzania – w obrazie – doświadczenia metafizycznego bez Boga.

Jest to charakterystyczny przykład postępowania Kozyry, widoczny także w performansach i instalacjach, poczynając od głośnych Łaźni⁸ aż po trzynastosekwencyjny performans *In art dreams come true* (*W sztuce marzenia stają się rzeczywistością*; 2003–2006)⁹. Tomasz Kireńczuk uważa, że „kolejne kostiumy zakładane przez Katarzynę Kozyrę mieszczą się [...] w ramach postmodernistycznej cytatoowości, kulturowego pastiszu i symulacji w rozumieniu Jeana Baudrillarda” (Kireńczyk 434). Dopisałbym do tego rozpoznania teorię Judith Butler, ponieważ wydaje mi się, że Kozyra sięga tu do spraw bardziej zasadniczych niż postmodernistyczne skłonności do pastiszu. Przede wszystkim chodzi o zanegowanie dwóch oczywistości: płci biologicznej i płci kulturowej, które są w niemal równym stopniu konstruowane w społecznym (najpierw rodzinnym) dyskursie¹⁰. Obie też wytwarzają pewien

8 „Chciałam przekazać właściwy obraz kobiety, nie pozowany, nie sztuczny; chciałam pokazać, jak naprawdę wyglądają ciała kobiet, jak się zachowują kobiety, gdy są naturalne [...]. Kobiety publicznie jednak bardziej się starają pokazać jakoś w dobrym świetle. Coś takiego zawsze jest obecne w podświadomości” (Album 71, 74). D. Jarecka napisała: „[...] pokazano to, czego się zazwyczaj nie pokazuje, o czym wszyscy wiedzą, ale skrywają tę wiedzę lub odkładają ją na później. Jest to wiedza o zbliżającym się końcu i o tym, co go poprzedzi, a co w cywilizacji młodości i zdrowia jest wręcz nieprzyzwoite – o starości”. Píše jednak także z naganą o przekroczeniu „przyjętych powszechnie norm” w filmowaniu intymnych obrzędów bez pozwolenia (Album 114).

9 Praca w ramach projektu multimedialnego pt. *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością*, łączącego różne rodzaje sztuk wizualnych, muzycznych i performatywnych, który K. Kozyra realizuje od 2003 roku. Artystka jest tu zarówno reżyserem, głównym aktorem, jak i tworzywem w rękach mistrzów-przewodników: Glorii Viagry i Maestra, którzy pomagają jej wcielić się w różne role. Jednak zarówno w przypadku Glorii, berlińskiego transwestyty, dla artystki – wzoru „prawdziwej kobiecości” – jak i Maestra, nauczyciela śpiewu operowego Grzegorza Pituleja, świat, w który wprowadzają swoją uczennicę, jest pełen sztuczności, konwencji i pozy. W skład projektu wchodzi: *Non so piu* (2004, wideoinstalacja), *Koszmar* (*Nightmare*, 2004, zapis performansu), *Kwadrans* (*A Quarter of an Hour*, 2004, zapis performansu), *Koncert na fasadzie* (*Façade Concert*, 2005, zapis performansu), *Madonna z Pelago* (*Madonna from Pelago*, 2005, zapis performansu), *Diwa. Reinkarnacja* (*Diva. Reincarnation*, 2005–2006, zapis z performansu), *Piękno. Wernisaż z Glorią Viagrą* (*Beauty. Pre-view with Gloria Viagra*, 2005, zapis kryptoperformansu), *W hołdzie Glorii Viagrze* (*Tribute to Gloria Viagra*, 2005, zapis performansu), *Opowieść zimowa* (*The Winter's Tale*, 2005–2006, film), *Kastrat* (*Il Castrato / The Castrate*, 2006, zapis performansu), *Cheerleaderka* (*Cheerleader*, 2006, wideoklip), *Opowieść letnia* (*Summertale*, 2008, film) oraz quasi-dokumentalny film podsumowujący projekt pod tym samym tytułem (*In Art Dreams Come True*, 2006) (zob. Zachęta).

10 Zob. J. Mizelińska: „Chodzi raczej o wskazanie, że to kultura stanowi o naszym przeznaczeniu – zanim jeszcze przyjdziemy na świat, określa kształt naszego życia, nasze role związane z płcią, heteroseksualność naszych relacji. Płeć kulturowa jest zatem w ujęciu Butler jednym z narzędzi dyskursu władzy, poprzez który kreuje się płeć biologiczną jako niepodważalną kategorię naturalną” (Mizelińska 2004: 190).

schemat w wyniku nieustannego powtarzania („cytowania” według Butler) aktów performatywnych. Bardziej interesujące dla Butler są więc sytuacje, w których żadna z tych oczywistości nie jest pewna dnia ani godziny, żadna nie jest jednoznaczna, gdyż podlega właśnie regułom gry, teatralizacji, przedstawienia. Badaczka podkreśla „umowność i kontekstualność podziału na kobiety i mężczyzn” (za: Mizielińska 2006: 41), co dokładnie odczytać można w performansach Kozyry. Butler zwraca uwagę na wartość wszelkich prób typu *drag* (*drag queen*, *drag king*, relacje *butch/femme*, transseksualność, stylizacje kempowe, queerowe itp.), w których dochodzi do podważenia samej podstawy takich podziałów, fundowanych na koncepcji władza/wiedza (zob. Foucault 1993):

Według Butler *drag queen* ujawnia normatywną strukturę prezentacji płci kulturowej, obnażając jej sztuczność. Przez odegranie na scenie „kobiecości” *drag queen* pokazuje, w jaki sposób płeć kulturowa jest przez nas na co dzień wciąż na nowo tworzona i podtrzymywana, obrazuje proces cytowania norm płci. Zjawisko *drag* ujawnia zatem sztuczność konstruktów „męskości” czy „kobiecości”. Odzwierciedlając schematy sprawia, że zaczynamy je widzieć inaczej (Mizielińska 2004: 210).

Żywię przekonanie, że Kozyra odnajduje się dokładnie w tym rozumowaniu: jej performanse z omawianego cyklu są nieustanną maskaradą, próbą podważenia jednoznaczności takich kategorii jak męskość i kobiecość, grą kulturowymi schematami i stereotypami dotyczącymi płci i seksualności. W tych performansach autorka jest stale obecna, ale obecna jest po coś: jej obecność wykorzystana jest do osiągnięcia celu pedagogicznego. Można więc powiedzieć, że sztuka Kozyry kontynuuje taki model sztuki, w którym sztuka ma być działaniem prospołecznym, ma charakter i sens performatywny: robi się coś po to, aby poruszyć widza, dać mu materiał do namysłu, a więc go zmienić. Artystka mówi też o tym w komentarzach i wywiadach¹¹. Używa własnego ciała – ciała w dosłownym sensie, ale także jego wyspecjalizowanych organów i funkcji: głosu, seksu – aby wytworzyć obraz, który poruszy odbiorcę. W tym jest bezkompromisowa i „nowoczesna”. Można powiedzieć, że jej sztuka jest konceptualna, z gruntu intelektualna, „mózgowa”, symboliczna (zob. *Piramida zwierząt*)¹², ale zarazem somatyczna, zmysłowa. Kozyra jest obecna w swoich obrazach i instalacjach na poziomie *meta*; raczej zarządza wytwarzanym performensem, niż w nim uczestniczy (nawet jeśli jest jego ośrodkiem), jest owym

11 „Te wszystkie imaginacyjne filozofie, wszystko to wymyślone, by zakamuflować oczywiste, naprawdę doniosłe fakty – destrukcji po prostu. Nie, nie myślę, że to jest tragedia, to harmonia, i ja w tym uczestniczę” (Album 15).

12 Profesor G. Kowalski, promotor pracy dyplomowej Kozyry, tak o niej pisał, biorąc w obronę zarówno dzieło, jak i autorkę: „Wydaje mi się, że ta praca, a zwłaszcza komentujący ją tekst odautorski, uderza w stereotyp człowieka łatwej szlachetności, która jest podszyta hipokryzją [...]. To zapewne było najsilniejsze psychologicznie oddziaływanie *Piramidy*, że ludzie zostali sprowokowani do deklarowania własnej prawości” (Album 100).

znaczącym „komentarzem” (Foucault 2002) w powszechnym dyskursie płci. Potrafi stać się obiektem, wyalienować niejako od samej siebie, wytwarzając przedstawianą postać, artystyczny obraz siebie, lecz nigdy do końca, ponieważ nad swoją kreacją, nad odgrywaną postacią zachowuje kontrolę (zob. *Cheerleaderka*). Jest przedmiotem i zarazem podmiotem/reżyserem odgrywanej sceny. Zawsze ma świadomość celu, a cel jest z gruntu filozoficzny i pedagogiczny. Gdy chce wypowiedzieć się na temat nieesencjalnie rozumianej płci, wyszukuje w Berlinie drag-queen Glorię Viagrę, która w kolejnych scenach odsłania, w jaki sposób z mężczyzny przeistacza się, dzięki zabiegom kosmetycznym i modowym, w kwintesencję kobiecości, w kobiecość idealną i tryumfującą (zob. *Non so piu cosa son...[Nie wiem już, kim jestem]*, 2004; *Opowieść zimowa*). Sama zaś performerka poddaje się operacji obcięcia penisa, co miało być aluzją do tradycji Farinellogo, zdolności śpiewaczych kastratów (Kozyra uczy się w tym odcinku śpiewu operowego), ale też do penisa jako symbolu męskiej (homoseksualnej może) tożsamości (zob. *Il castrato*). Chodziło też zapewne o podkreślenie, że płeć nie jest niczym ostatecznym i jednoznacznym, co widoczne jest zwłaszcza w ciałach niejednoznacznych, psychicznie czy fizycznie, dawniej traktowanych jako anomalie natury i skrzętnie ukrywanych, dziś traktowanych jako ciała interseksualne (Mizielińska 2006: 199). Idąc za Simone de Beauvoir, Judith Butler, Jadwigą Mizielińską i innymi, ukazuje płeć jako teatralny kostium, pod którym raz można ukryć płeć biologiczną, a innym razem osiągnąć jej stan idealny (taki wzór przedstawia, jej zdaniem, diwa operowa, która przestaje być rzeczywistym ciałem na rzecz kostiumu i scenicznego mitu)¹³. Tożsamość zostaje zastąpiona przez obraz; to, kim jestem, przez to, kim chcę się wydać. Ale ten wytworzony sztucznie i intencjonalnie *image* wpływa (lub może wpływać) na pomnożone poczucie tożsamości.

Jak widać, te dwa pojęcia – tożsamość i obraz – nie dadzą się rozdzielić radykalnie. W rozumieniu imagologii, jaką tu przedstawiłem, zachodzi w nich proces wzajemnej stymulacji i dopowiadania. Tworzą jedność. Okazuje się, że tożsamość może mieć charakter patchworkowy, może być pozszywana z cytatów kulturowych, zachceń i możliwości, które kulminują w *obrazach siebie*. Dla Innych objawiam się tylko w ten sposób. Praca *imago* konstytuuje poczucie tożsamości. Dla Kozyry to jest wciąż najważniejsze pytanie: co ostatecznie konstytuuje naszą tożsamość, tożsamość kobiety czy mężczyzny – lub każdą inną – i na ile dane wyznaczniki można uważać za trwałe. Może są umowne i tylko siłą tradycji i nieustannego powtarzania nabierają cech wiecznej i jedynej prawdy (zob. Butler)? Autorka stale je podważa, zaczepia, analizuje, ponieważ sądzi, że skoro kultura opiera się na twardych przeświadczeniach dotyczących tego, co męskie, i tego, co kobiece, powinny to być kategorie rzeczywiście niepodważalne, jednoznaczne i trwałe. A jeśli takie nie są, jeśli nie wytrzymują próby niewinnej nawet symulacji, gry, zabawy, to oznacza, że nasze sądy o świecie, o Innych, o nas

13 Myśl taką wypowiada w: Kozyra 2006: 22–28.

samych powinny zawsze uwzględniać element ryzyka i niepewności, zachowywać konieczną, uwiarygodniającą je, dozę rezerwy, dystansu i autokrytycyzmu.

BIBLIOGRAFIA I ŹRÓDŁA

- Album – Katarzyna Kozyra. *Łaźnia męska*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1999.
- Butler, Judith. *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*. Przeł. Karolina Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Dąbrowski, Mieczysław, red. *Komparatystyka dla humanistów. Podręcznik akademicki*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
- Debord, Guy. *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Przeł. Mateusz Kwaterko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.
- Filozofia egzystencjalna*. Wybór L. Kołakowski, K. Pomian. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1965.
- Foucault, Michel. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przeł. Tadeusz Komendant. Warszawa: Aletheia, 1993.
- Foucault, Michel. *Porządek dyskursu*. Przeł. Michał Kozłowski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002.
- Goffman, Erving. *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przeł. Helena i Paweł Śpiewakowie. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.
- Jankélévitch, Vladimir. *To, co nieuchronne*. Przeł. i wstęp Mateusz Kwaterko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005.
- Kiedy obraz... – Kiedy obraz przestaje być płótnem na ścianie. Z Ewą Kuryluk rozmawia Dominika Montean-Pańków*. Web: 15.09.2016. <kobieta.onet.pl/ewa-kuryluk-kiedy-obraz-przestaje-byc-plotnem-na...>
- Kireńczuk, Tomasz. „Nie wiem już, kim jestem – Katarzyna Kozyra i dekonstrukcja płci”. *Lektury płci. Polskie (kon)teksty*. Red. M. Dąbrowski. Warszawa: Elipsa, 2008.
- Kozyra, Katarzyna. *Cheerleaderka (Cheerleader, 2006, wideoklip)*.
- Kozyra, Katarzyna. *Diwa. Reinkarnacja (Diva. Reincarnation, 2005–2006, zapis z performansu)*.
- Kozyra, Katarzyna. *Kastrat (Il Castrato / The Castrate, 2006, zapis performansu)*.
- Kozyra, Katarzyna. *Koncert na fasadzie (Fasçade Concert, 2005, zapis performansu)*.
- Kozyra, Katarzyna. *Koszmar (Nightmare, 2004, zapis performansu)*.
- Kozyra, Katarzyna. *Kwadrans (A Quarter of an Hour, 2004, zapis performansu)*.
- Kozyra, Katarzyna. *Madonna z Pelago (Madonna from Pelago, 2005, zapis performansu)*.
- Kozyra, Katarzyna. „Magazyn z obrazkami”. Rozmowa T. Kireńczuka z K. Kozyrą. *Didaskalia* 76 (2006). S. 22–28.
- Kozyra, Katarzyna. *Non so piu (2004, wideoinstalacja)*.
- Kozyra, Katarzyna. *Opowieść letnia (Summertale, 2008, film)*.
- Kozyra, Katarzyna. *Opowieść zimowa (The Winter's Tale, 2005–2006, film)*.
- Kozyra, Katarzyna. *Piękno. Wernisaz z Glorią Viagrą (Beauty. Pre-view with Gloria Viagra, 2005, zapis kryptoperformansu)*.

- Kozyra, Katarzyna. *W hołdzie Glorii Viagrze (Tribute to Gloria Viagra, 2005, zapis performansu)*.
- Kozyra, Katarzyna. *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością (In Art Dreams Come True, 2006)*.
- Kundera, Milan. *Nieśmiertelność*. Przeł. Marek Bieńczyk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1995.
- Kundera, Milan. *Święto nieistotności*. Przeł. Marek Bieńczyk. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B. – Grupa Wydawnicza Foksal, 2015.
- Kundera, Milan. *Tożsamość*. Przeł. Marek Bieńczyk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1998.
- Kuryluk, Ewa. *Ludzie z powietrza*. Kraków: Artemis, 2003.
- Kuryluk, Ewa. *Rysunki i Instalacje – Drawings & Installations 1974 –1996*. Kraków: Manggha Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej oraz Galeria Artemis, 1996.
- Mizieleńska, Joanna. *(De)konstrukcje kobiecości. Podmiot feminizmu a problem wykluczenia*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004.
- Mizieleńska, Joanna. *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*. Kraków: Universitas, 2006.
- Płaszczewska, Olga. *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Redliński, Edward. *Szczuropolacy*. Warszawa: Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, 1994.
- Shusterman, Richard. *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*. Przeł. Wojciech Małecki i Sebastian Stankiewicz. Red. nauk. K. Wilkoszewska. Kraków: Universitas, 2010.
- Taylor, Charles. *„Źródła współczesnej tożsamości”*. Przeł. Andrzej Pawelec. *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*. Red. K. Michalski. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1995.
- Turner, Victor. *Antropologia widowiska*. Przeł. Małgorzata i Jacek Dziekanowie. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2008.
- Weber, Max. *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*. Przeł. Bogdan Baran i Piotr Miziński. Warszawa: Aletheia, 2010.
- Zachęta – Web: 15.09.2016. <<http://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/kozyra-katarzyna>>