

ŁUCJA STASZKIEWICZ

<https://orcid.org/0009-0002-1479-2566>

„Gdy stawała się kobietą, ja również odzyskałam swoją kobiecość”. O kobiecości i tranzycji w cyklu *<malavida: moRgan & veriKami>* Barbary Konopki

“When she was becoming a woman I also got back my femininity”. On Femininity and Transition in Barbara Konopka’s Series *<malavida: moRgan & veriKami>*

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

The article focuses on the series of photographs *<malavida: moRgan & veriKami>* taken by the artist Barbara Konopka between 2005 and 2007 together with her friend Weronika Kami (Amelia), who was the model in the series. Analyzing parts of the series along with curatorial and critical texts from 2007 and an interview with Konopka conducted in 2022, the author asks the following question about the series. Why are visualized doses of hormones, brain scans, scaled-up chromosomes and reproductive organs incorporated into scenes from everyday life so important in *<malavida>*? What is the purpose of this juxtaposition? Why is Konopka focused on these various substances and body parts, which have historically been treated in various configurations as the ultimate determinants of gender? In answering these questions, the author argues that Konopka’s work focuses on transition in a way that seemingly replicates sexological efforts aimed at unambiguously stabilizing gender. However, in the artists’ work, these are creatively transformed, redirecting the power of biology understood as a stabilizing force and naturalizing the heterosexual and cis order, toward relationality and the production of gender through social and very bodily practices in which biology is understood outside of cis logic. Referring to feminist researchers associated with trans and queer studies, the authors points to how the series records the work and efforts involved in gender labor, reproduction that allows for transition, and the desired experience of gender.

Keywords: transition; femininity; gender labor; feminism; sexology

Abstrakt

Artykuł dotyczy cyklu fotogramów *<malavida: moRgan & veriKami>* wykonanych przez artystkę Barbarę Konopkę w latach 2005–2007 wspólnie z jej przyjaciółką Weroniką Kami (Amelią), będącą tu modelką. Analizując części cyklu wraz z tekstami kuratorskimi i krytycznymi z 2007 roku oraz wywiadem z Konopką przeprowadzonym w 2022 roku, autorka zadaje pytanie: Dlaczego w *<malavidzie>* tak istotne są zwizualizowane dawki hormonów, skany mózgu, przeskalowanych chromosomów czy narządów reprodukcyjnych wpisanych w sceny z codziennego życia? Czemu ma służyć to zestawienie? Czemu Konopka skupia się na tych różnych substancjach i częściach ciała, które były historycznie traktowane w różnych konfiguracjach jako ostateczne wyznaczniki płci? Odpowiadając na te pytania, autorka dowodzi, że praca Konopki skupia się na tranzycji w sposób pozornie powielający seksuologiczne dążenia jednoznacznie stabilizujące płć. W swej pracy artystki twórczo je przetwarzają, przekierowując siłę przypisywaną biologii pojmowanej jako stabilizująca i naturalizująca heteroseksualny i cisowy porządek, na rzecz relacyjności

i wytwarzaniu płci przez społeczne i cielesne praktyki, w których biologia rozumiana jest poza cisową logiką. Powołując się na feministyczne badaczki związane ze studiami trans i queer, wskazuję na to, w jaki sposób cykl rejestruje prace i wysiłki polegające na pracy płci (*gender labor*), reprodukcji pozwalającej na tranzyję i upragnione przeżywanie płci.

Słowa kluczowe: tranzycja; kobiecość; praca płci; feminizm; seksuologia

O autorce

Łucja Staszkiwicz – absolwentka Wydziału Badań Artystycznych i Studiów Kuratorskich na warszawskiej ASP. Badaczka, krytyczka i kuratorka działająca w kolektywach artystyczno-badawczych. W swojej praktyce interesuje się polem sztuki feministycznej lat 90. i 2000. oraz warunkami pracy artystycznej. Prowadzi projekt badawczy dotyczący warszawskich pracowni artystycznych.

„Gdy stawiała się kobietą, ja również odzyskałam swoją kobiecość”. O kobiecości i tranzycji w cyklu *<malavida: moRgan & veriKami>* Barbary Konopki

1

W historii feministycznego wystawiennictwa i krytyki artystycznej twórczość Barbary Konopki pojawia się jedynie punktowo. Artystka, choć uznawana za „pionierkę cyberfeminizmu” w sztuce polskiej¹, rzadko trafiała na zbiorowe wystawy sztuki feministycznej lub kobiecej. Pojawiła się jednak na paru istotnych pokazach, w tym na pierwszej edycji wystawy *Kobieta o kobiecie* (1996) w Galerii Bielskiej BWA, a później na trzeciej edycji tego cyklu w 2007 roku oraz krakowskim *Święcie kobiet* (2004) – inicjatywach istotnych dla rozwoju feministycznego wystawiennictwa w Polsce. Kuratorskie wpisywanie Konopki w ramy sztuki feministycznej charakteryzuje jednak specyficzny brak ciągłości. Po roku 2007 następuje przerwa, artystka powróci na wystawach sztuki feministycznej dopiero po dekadzie – jej prace znajdują się na wychodzących od dorobku Natalii LL *Stanach skupienia* w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu (2019) oraz na *Chcemy całego życia. Współdzielenie* w warszawskiej Galerii Studio (2025). Ta ostatnia ekspozycja była drugą częścią wystawy *Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej* (Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2024) zrealizowanej przez kolektyw SemFem po XXXII Seminarium Feministycznym o sztuce transformacji, gdzie omawiano również twórczość Konopki².

Nieciągłość widoczna w latach 2007–2025, ze wspomnianym wyjątkiem, jest o tyle ciekawa, że jej granice wyznacza wystawienie prac z pochodzącego z lat 2005–2007 cyklu *<malavida: moRgan i veriKami>*. To seria fotografii wykonanych przez Barbarę Konopkę wraz z jej przyjaciółką Amelią, znaną jako Weronika Kami. Współpraca ta wynikała z przyjaźni kobiet oraz tranzycji Kami. W jej ramach powstało siedem prac tworzących cykl *<malavida>* oraz dwa fotogramy spoza tej serii – *Neurenika. Narodziny Wenus* i *NeurXXtasis*. Scenerią dla tych przedstawień były niecodzienne, futurystyczne, cyfrowe pejzaże, mocno związane z technologiami medycznymi – odczytaniami poziomu hormonów we krwi, skanami mózgu, wizualizacjami chromosomów czy zdjęciami wulwy. Z jakiego powodu te tła pojawiły się w pracy i dlaczego w takich konfiguracjach? Cemu Konopka skupia się na substancjach i częściach ciała, które historycznie były traktowane jako ostateczne wyznaczniki płci (chromosomy, hormony, mózg, narządy reprodukcyjne)? Jaki stosunek do nich znajdziemy w tych pracach?

Celem niniejszego artykułu jest udzielenie odpowiedzi na te pytania za pomocą feministycznego odczytania *<malavidy>*. Chodzi o próbę ujęcia cyklu Konopki jako przełomowej pracy o tranzycji, która nie zamyka się w medykaliżującej ramie, skupionej na poszukiwaniu ostatecznego wyznacznika płci czy traktującej tranzycję jako moment rozpadu porządku płciowego. Zamiast tego Konopka proponuje własny język artystyczny do opowiadania o kobiecości poza tym, co Emma Heaney nazywa logiką cisowości – patrząc na to, jak płeć wydarza się poza systemem, zgodnie z którym to płeć przypisana przy urodzeniu determinuje upłciowione doświadczenie³. To, co artystka proponuje w swojej praktyce, Heaney opisuje jako różnicę płciową poza cisowością – chodzi o to, w jaki sposób ta różnicuje ciała nie poprzez wąsko rozumianą biologię sprowadzoną do narządów reprodukcyjnych, ale poprzez przypisane im rodzaje pracy, miejsce w społecznej hierarchii i ekspresje pragnień⁴.

By zrozumieć tę interwencję, umieszczę twórczość Konopki w kontekście historii seksuologii oraz koncepcji pracy płci (*gender labor*) socjolożki Jane Ward. W swoich badaniach Ward pokazuje, jak płeć może się wyłaniać z pracy innych osób – poprzez gesty, czynności i sposoby wchodzenia w relacje, które pozwalają uczytelnić płeć drugiej osoby według jej pragnień. Jest jej to potrzebne do „pełnego teoretyzowania relacyjnej i sfeminizowanej pracy, która reprodukuje płcie i pomaga wzrastać nowym płciom”. Korzysta z pojęcia „pracy płci” w celu opisanego „afektywnych i cielesnych wysiłków wkładanych w dawanie płci innym [...] eksploruje płeć jako relacje między ludźmi”⁵. W przypadku *<malavidy>* seksuologiczna rama historyczna jest szczególnie istotna, projekt powstał bowiem w okresie medycznej i prawnej tranzycji Amelii, co miało też wpływ na kształt cyklu.

Oprócz wybranych prac z cyklu jako materiał badawczy posłuży wywiad pogłębiony z Barbarą Konopką, przeprowadzony przeze mnie i Franciszką Smorędę w kwietniu 2022 roku, a także prywatne notatki artystki z czasu powstawania cyklu. Rozmowa z autorką oraz wgląd w jej archiwum pozwalają nie tylko wydobyć z cyklu znaczenia, ale też pokazać sposób, w jaki proces diagnostyczny związany z tranzycją wpłynął na proces twórczy – czy też to, jak instytucjonalne etapy tranzycji Kami zostały zakodowane w cyklu. Dzięki temu ujawnia się kolejny poziom *<malavidy>* – cykl może być odczytywany nie tylko jako

teoretyczno-artystyczne rozważania na temat płci i seksualności, ale również jako zapis doświadczenia tranzykcji i jej opresyjnych warunków wytworzonych przez praktyki lekarzy, prawników i sędziów.

2

W latach 90. Barbara Konopka była uznawana za jedną z pionerek jawnie feministycznej fotografii, sztuki wideo i performansu – obok Alicji Żebrowskiej i Katarzyny Kozyry, z którymi do dziś bywa zestawiana⁶. Jej twórczość była prezentowana w polskich i zagranicznych instytucjach – we wspomnianym już BWA Bielsko-Biała, ale też na przykład w łódzkiej galerii Manhattan. Jednymi z jej najważniejszych realizacji były właśnie te, w których przedstawiała wizje przyszłej rzeczywistości: fundamentalnie przekształconej przez technologie, szczególnie te związane z dostępem do internetu i obecnością sztucznej inteligencji. Prace te – choćby *Iluminacje: Człowiek binarny* (1998–1999) oraz *Alice & Aibo* (2003) – w stylu typowym dla lat 90. przedstawiają je poprzez postacie robotów i androidów.

Artystka tworzy obraz człowieka zanurzonego w rzeczywistości wirtualnej, dającej możliwość przekroczenia ograniczeń ciała w geście typowym dla cyberpunkowego nurtu science fiction. Odrzucenie ciała polega jednak nie tyle na zanegowaniu jego biologiczności, ile na sprzeciwie wobec społecznych oczekiwań. To zaś oznacza wyzbycie się dotychczasowego upłciowienia i sugeruje możliwość jego rekonfiguracji w ramach internetu⁷.

Po paru latach od wykonania *Iluminacji* Konopka postanowiła – poznawszy Amelię – wykonać cykl inspirowany doświadczeniem tranzykcji swojej nowej przyjaciółki, pogłębiając zarazem własne wcześniejsze zainteresowania badaniem związku płci i technologii za pomocą sztuk wizualnych. Seria *<malavida: moRgan & verikami>*, pokazywana między innymi w galerii Manhattan w Łodzi, Galerii Bielskiej BWA i w galerii Warszawskiego Aktywu Artystów, największe zainteresowanie wzbudziła podczas indywidualnej wystawy artystki z 2007 roku w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie. Na kolejnych wystawach projekt był prezentowany w różnych kombinacjach, czasem w towarzystwie animacji; najbardziej interesują mnie tu same fotogramy: siedem prac o wymiarach 170 × 125 cm oraz *Neurenika. Narodziny Wenus* o wymiarach 250 × 190 cm. Wszystkie były wynikiem cyfrowej obróbki fotografii i zostały wydrukowane laserowo na płycie dibond umieszczonej pod pleksi⁸.

Konopka przygotowała wielowarstwowe kompozycje o podobnym układzie. Prace przedstawiały dwie kobiety, Konopkę i Kami, podczas wspólnego spędzania czasu – pracy, pikniku, posiłku czy gry na instrumentach. Ich codzienne interakcje odbywały się jednak na tajemniczych tłach, przedstawiających wizualizacje ludzkich chromosomów, kompilacje widoków miejskich czy owłosioną łydkę, pokazaną w taki sposób, że zaczyna przypominać łękę.

W tekście kuratorskim wystawy w warszawskim CSW Marek Goździewski określił *<malavide>* jako „jedn[ą]

z najbardziej ambitnych w sztukach wizualnych prób zapisu współczesnego kulturowego doświadczenia. [...] Doświadczenia, które jest w równej mierze unikalne i wyjątkowe, jak i uniwersalne i powszechne”⁹. Miał tu jednak na myśli nie tyle doświadczenie transseksualności¹⁰, ile to, z czym się ono wiąże. „«Mała vida» [...] Złe życie, jak pisze moRgan, to «życie bez stabilnej pozycji oraz bezpieczeństwa socjalnego»”¹¹. Posługując się słowami artystki, kurator próbuje nadać cyklowi uniwersalny charakter, oddający kondycję współczesności opartej na braku stabilności, sygnalizowanej przez transkobiecość przedstawienie. Nie byłby to pierwszy raz, gdy transkobiecość rozumiana jest jako figura reprezentująca kondycję podmiotu w czasach transformacji ustrojowej w Polsce, a na pewno w warszawskim CSW¹². Jednak poza rozważaniami nad ogólną ludzką kondycją *<malavida>* zdaniem Goździewskiego opowiada o rzeczy równie uniwersalnej – o kwestii płci i o tym, co ją determinuje. Kurator wprowadza te rozważania, zastanawiając się, po czym możemy rozpoznać, że obie bohaterki cyklu – cis i trans – są kobietami:

moRgan, w powszechnym i najbardziej potocznym rozumieniu, jest kobietą. veriKami również jest kobietą. Ale na podstawie czego można stwierdzić kim są? Na podstawie kariotypu? Na podstawie drugo- czy też może trzeciorzędnych cech płciowych? A może na podstawie psychiki lub mentalności? Lub na podstawie tego jak się ubierają? Czy też może na podstawie testów psychologicznych lub psychiatrycznych? A może na podstawie ustalenia sądu, że jedno z nich rzeczywiście jest kobietą i tym samym zwolnione z bycia „mężczyzną”?¹³

W centrum interpretacji *<malavidy>* Goździewski stawia pytanie o to, co jest ostatecznym, cielesnym wyznacznikiem ludzkiej płci. Wymieniane przez niego części składowe ludzkich ciał odpowiadają kolejnym częściom cyklu – od chromosomów w pracy *X0 ≠ XX ≠ XY ≠ XXX ≠ XXY ≠ XYY ?* przez narządy reprodukcyjne w *Morgan – pokaż mi chip!* po hormony w *„Dziękujemy za dary i za wszystko...”*. Te części ciała, narządy i substancje towarzyszą codzienności dwóch kobiet, jakby całkowicie ją strukturyzując, będąc dla nich podstawą funkcjonowania.

Już na pierwszy rzut oka widać fascynację obu artystek¹⁴ płcią i jej biologicznymi wyznacznikami. Przechodzenie od chromosomów, przez hormony do narządów reprodukcyjnych wydaje się wręcz powtarzać gest znany z historii medycyny i seksuologii – poszukiwania materii, która ustali granicę pomiędzy płciami. Jak wskazała historyczka Jules Gill-Peterson, międzywojenna seksuologia starała się – z niewielkim powodzeniem – ustalić, która substancja w ludzkim ciele mogła definiować płeć i stabilizować jej dychotomiczny podział za pomocą kryterium różnicującego to, co wyłącznie męskie i żeńskie. W trakcie badań różnorodnych ludzkich ciał, w tym inwazyjnych interwencji w cielesność osób interplciowych, hormony, gonady, a nawet narządy reprodukcyjne nie mogły stu-

procentowo zakorzenić płciowości i związanych z płciami społecznych oczekiwań w biologii¹⁵. Jednak po kryzysie poznawczym, jaki miał miejsce w międzywojennej medycynie, nadeszły lata 50. – pojawiło się wówczas nowe pokolenie lekarzy zajmujących się medycyną trans, a wśród nich John Money i Robert Stoller. Opracowali oni, a następnie propagowali teorię, zgodnie z którą definitywną rolę odgrywała socjalizacja. Przenosili w ten sposób nacisk z biologicznej niejasności na jaśniejsze ramy związane z wychowaniem¹⁶.

Wykorzystanie tych wyznaczników płci przez Konopkę i Kami nie jest jednak zwykłym powtórzeniem gestu seksuologów na temat poszukiwania rzekomej esencji płci – stanowi jego żartobliwe przetworzenie. W trzecim fotogramie z cyklu *Morgan – pokaż mi chip!* Amelia stoi na czworaka nad leżącą Konopką ze wzrokiem skierowanym pod jej spódnicę. Konopka wodzi wzrokiem za Kami. Obie bohaterki są przedstawione z profilu, a ich spotkanie wydarza się na przeskalowanej wulwie. Pomimo odrealnienia funkcjonuje ona nie tylko jako tło, lecz również jako realna przestrzeń, na którą pada cień Konopki chwytającej głowę Kami i przyciskającej ją do siebie.

W obrębie konstrukcji cyklu praca ta tworzy dyptyk wraz z czwartym fotogramem *Amelko – umyć ci ptaszka?...* Kompozycja dopowiada, że pytanie zawarte w tytule kierowane jest przez Konopkę do Kami. Scena rodzajowa, w której Kami zostaje przez Konopkę wyrwana z czasu swojej pracy przed komputerem, zostaje rozbita nie tylko przez umieszczone w tle skany mózgu, ale również przez zażenowanie, jakie może budzić takie pytanie. Podczas gdy poprzedni fotogram był skupiony na erotyzmie, tu Konopka umieszcza genitalia w niejednoznacznym kontekście – nie są nacechowane erotycznie, tylko stają się elementem żartu. Nie dominują, jak byłoby w przypadku typowej metonimii dysforii, ale też nie są nieobecne. Są całkiem zwyczajne – ekscytujące i wstydliwe, rozbrojone przez żart.

Barbara Konopka wspomina w wywiadzie, że w czasie tranzycji Amelia pojawiała się jako *case study* podczas wykładów Wiesława Czernikiewicza – wieloletniego wiceprzewodniczącego Polskiego Towarzystwa Seksuologicznego oraz współzałożyciela Instytutu Seksuologii i Patologii Relacji Międzyludzkich – obok Kazimierza Imielińskiego i Stanisława Dulko. Siedziała przed nimi i opowiadała o sobie:

Jakieś takie, takie nagrania robiłam u jej prowadzącego lekarza, tego słynnego Czernikiewicza, dla studentów [...]. To samo w sobie można potraktować jako projekty artystyczne, znaczy Amelii, bo tam jest coś takiego jak *test prawdziwego życia* [podkr. – Ł.S.] i ona była gościem jego studentów, chyba seksuologii czy psychologii. Występowała, jako kobieta, która ma problemy... no, pewne zaburzenia emocjonalne i w związku z tym jakby nie może doświadczyć orgazmu [podkr. – Ł.S.], i tak od



moRgan Barbara Konopka, detal pracy *Twój fallus – mój przyjaciel*, z cyklu *<malavida: moRgan & veriKami>*, kompozytowy obraz postfotograficzny, fotografia barwna naświetlana laserowo pod pleksi na płycie dibond, 170 × 125 cm, 2006–2007.

Dzięki uprzejmości artystki.

słowa do słowa, opowiadając o różnych jej historiach, fascynacjach, trenerze, bo była dzieckiem sportu, studenci usłyszeli, że no, „bo jest tak sprawa, że nie ma jajników”. A wszyscy: „O jaka szkoda, biedna dziewczyna, biedna dziewczyna...”. No, ale później okazało się, że wiesz, co, skopałam ten dowcip, bo to był taka puenta: „nie mam jajników”, „o jejku”, „nie mam macicy”, „o Jezu”!, Ale patrz, los chciał, że ja zapomniałam, bo coś bardzo śmiesznego dla tych studentów na końcu, że taki typowy Prima Aprilis [podkr. – Ł.S.], że zajarzyli „a-aha”! Aha nie, na końcu było, „ale nie mam też wagi”, tak, a wszyscy wtedy „HY! Aaa-ha”¹⁷.

Według narracji Konopki Amelia miała uchodzić za cis kobietę przed gronem studentów kształcących się na przyszłych seksuologów. Była to część „testu prawdziwego życia”, w ramach którego lekarze oceniali, czy ich pacjenci i pacjentki uchodzili wystarczająco za upragnioną płeć, starając się nią żyć bez dostępu do hormonów. Praktyka stosowana przez Czernikiewicza nie była w czasie tranzycji Amelii czymś powszechnym, natomiast sam seksuolog był znany z przemocy seksualnej wobec pacjentek oraz

upokarzania pacjentów trans, co potwierdzają reportaże śledcze przeprowadzone już po jego śmierci¹⁸.

Historia tranzykcji Amelii – nie tylko jej warunków, ale też medycznej wiedzy na temat trans kobiet – zdeterminowała to, że <malavida> przybrała formę opowieści o poszukiwaniu definicji płci opartej na dowodach naukowych z zakresu neurologii, chirurgii, seksuologii i psychiatrii. Reżim medyczno-jurysdykcyjny mocno kształtuje to, co może być pokazane, a także jak jest klasyfikowane. Wpływa też na to, w jakich ramach możemy rozumieć transkobiecość, również na poziomie proponowanych przez krytyków interpretacji prac artystycznych. W przypadku <malavidy> mamy do czynienia z pracą artystyczną posiadającą dodatkowy kontekst, który stanowi jej nierozłączny element. To właśnie kontekst doświadczeń tranzykcji, takich jak zderzenie z restrykcyjnym systemem diagnostycznym czy praktyki unieważniania osób „niewystraszając trans” i poddawania ich zwiększonej kontroli.

O znaczeniu procesu tranzykcji dla prac Konopki pisała też Gabriela Jarzębowska w recenzji wystawy *Chodź opowiedz Ci pewną historię* w galerii Manhattan:

projekt *Narodźiny Wenus* Barbary Konopki to próba skonstruowania niemal od podstaw tożsamości człowieka, poprzez faktyczne wejście w kompetencje Stwórcy [...]. Oczywiście kompetencje stwórcy zostały przez artystkę sprytnie zawłaszczone – nie ona jest *de facto* konstruktorką Amelii, ale chirurdzy [podkr. – Ł.S.], którzy w ciągu kilku lat zmienili przyjaciela Konopki w atrakcyjną kobietę. Nie przeszkadza to jednak artystce czuć się „matką” nowo powstałego „dzieła” [...]¹⁹.

Jarzębowska próbuje niejako przywołać Konopkę do porządku, stwierdzając (przy całkowitym pominięciu Kami), że artystka nie może sobie rościć praw do przyczynienia się do tranzykcji swej przyjaciółki. To przecież zasługa lekarzy, którzy ją odpowiednio zdiagnozowali, przypisali odpowiednie leki i przeprowadzili szereg operacji. Takie spojrzenie – skupione na ekspertyzie lekarzy, akcentujące skomplikowany charakter procesu po ich stronie – przysłań jednak determinację, jaką muszą wykazać się osoby trans, gdy udają się po diagnozę. A przecież mierzą się one z upokarzającym procesem diagnostycznym, który często trwa wiele lat²⁰ i wiąże się z narażeniem na trudności w znalezieniu pracy czy na codzienną przemoc.

Na to okrutne, choć częste i symptomatyczne pominięcie zwróciła uwagę Weronika Kami w swojej odpowiedzi na recenzję Jarzębowskiej. Pisała:

Jeśli czytam, że: „oczywisty [...] przypadek transseksualizmu” ucieleśnia „odwieczny mit idealnego człowieka – androgyna”, czuję się dość dziwnie. [...] Mit androgyny stanowi swoistą antytezę transseksualności już na podstawowym poziomie i takie pseudointelektualne

konstrukcje zdaniowe są dla wykształconego człowieka (a do takiej roli wydaje się pretendować autorka tekstu) po prostu śmieszne. Niestety, tutaj okazuje się („oczywiście”), że to nie autorka prac („de facto”) posiada „kompetencje Stwórcy” (...naprawdę?), lecz tajemnicze i anonimowe postaci ukrywające się pod etykietką „chirurdzy”, które to kilka lat w pocie czoła musiały nad tą transformacją pracować. Osoba dokonująca tożsamościowej przemiany – Amelia – w tym kontekście absolutnie uprzedmiotowiona, w ogóle się nie pojawia. Dla upewnienia się oglądam ponownie fotogramy, gdzie pręży się samotnie dziewczęta... Dwie Kobiety i ich Świat. I okazuje się, że znowu nie ma o czym rozmawiać, skoro już na poziomie widzenia są tak zasadnicze różnice. [...] „Nie ma chyba wdzięczniejszej, a zarazem naznaczonej większą ironią sytuacji”. Z tym jednym nie mogę się nie zgodzić²¹.

Jarzębowska w swojej wypowiedzi skupia się jednak na indywidualistycznym modelu tranzykcji, w którym jednostka za pomocą medycznych interwencji przechodzi proces w oderwaniu od warunków i relacji, które wychodzą poza kontekst kliniki. Kami w swojej wypowiedzi ujawnia, że to właśnie ta relacja – jej i Konopki – jest w centrum²². Odpowiedź Amelii pozwala dojrzeć w pracy coś więcej niż opowieści o warunkach, w których płeć jest ucztylniana za pomocą technologii medycznych – jest opowieścią o przyjaźni, co pozwala dojrzeć relacyjny charakter płci.

Fotogram, o którym pisała Jarzębowska, nosi tytuł *Neurenika. Narodźiny Wenus* i nie stanowił części cyklu. W tej kompozycji Konopka przetworzyła kanoniczny renesansowy obraz *Narodźiny Wenus* Sandra Botticellego. Weronika upozowana na Wenus jest tu ubierana w szaty przez Barbarę i powoływana do życia dzięki podmuchowi wiatru wywołanemu przez duet przedstawiony w lewym górnym rogu jako Zefir. Z centrum kompozycji z czułością spogląda na nas Kami, ukazana we wrażliwym momencie odsłonięcia. Konopka kieruje ku niej uspokajające spojrzenie – nie tylko jako Flora, ale też jako partnerka w jej tranzykcji, wspierająca ją podczas wspólnej pracy na planie zdjęciowym.

Gest ten został zbagatelizowany przez Jarzębowską, która właśnie w nim dostrzegła zawłaszczenie „efektów” tranzykcji wypracowanych przez lekarzy. Tymczasem nie chodzi tu wyłącznie o medyczne interwencje. W *Neurenice* centrum pracy stanowią nie konsultacje medyczne, ale relacja, która przybliżyła Amelię do tranzykcji; to właśnie dzięki niej ten proces stał się możliwy. Jak pisała Jane Ward, płeć może wyłaniać się z pracy, którą wykonują osoby wokół²³. Towarzyszenie narodzinom przedstawione na fotografii odnosi się do roli Konopki skupionej na dbaniu o Amelię w skomplikowanym procesie. Konopka wykonywała wobec Kami pracę płci, a więc czynności, sytuacje i gesty, które pozwalają Kami poczuć się kobieco w trakcie zmian wywołanych przez hormony i przy wchodzeniu w interakcje ze światem za



Prace moRgan Barbary Konopki:

- 1–3. Z cyklu *<malavida: moRgan & veriKami>*, kompozytowy obraz postfotograficzny, fotografia barwna naświetlana laserowo pod pleksi na płycie dibond, 125 × 170 cm, 2006–2007. Kolejno: 1. Morgan – pokaż mi chip!, 2. Twój fallus – mój przyjaciel, 3. Amelko, umyć ci ptaszka?... Dzięki uprzejmości artystki.
4. *Neurenika. Neurodziny Wenus*, kompozytowy obraz postfotograficzny, fotografia barwna naświetlana laserowo na papierze metalicznym pod pleksi na płycie dibond, 190 × 250 cm, 2006–2007. Dzięki uprzejmości artystki.

pomocą cielesności. Cóż, jak stwierdza Juliana Gleeson, tranzycja jest wysiłkiem opartym na społeczności – przyjaźniach, grupach wsparcia i wymianie informacji z jej członkami²⁴.

Nie jest jednak tak, że prace opisywane przez Ward są kierowane tylko wobec osób trans. Jak wskazuje J. Szpilka:

na pewnym poziomie transki, ze swoją często dość naiwną (ale przez to czystą i wyzbytą cynizmem) miłością do kobiecości jako stylu, oferują możliwość celebracji bycia *femme* również tym dziewczynom, które od małego akulturowane były do niechęci i podejrzliwości wobec kobiecości (a które i tak od nich wymagano)²⁵.

Praca płci nad kobiecością również w tym przypadku nie jest zatem jednostronna. W fotogramie *Twój fallus – mój przyjaciel*, ostatnim z cyklu <malavida>, Konopka i Kami stoją otoczone nimbem światła, trzymając wspólnie dildo, a jednocześnie symetrycznie podnoszą ręce w geście pozdrowienia. Patrzą na nas dobrotnie na tle dokumentacji medycznej Kami. Następujące frazy są ukryte między wydzielonymi dawkami Estrofemu, Androcuru i zapisem ich efektywności: „<<<desires<<<75C>>>”, „>>>will be continued<<<”, „life is stronger than death”, „<<<(+)desires(+)>>>”, „>>>niech mi się uda<<<”, „...proszę...”.

Ostatni fotogram jest afirmacją transkobiecego życia, które może odbywać się mimo wszystko i dlatego jest celebrowane. To życie wydarza się pomimo restrykcji systemu medyczno-prawnego i ograniczania dostępu do technologii tranzycji. Dokonuje się poprzez siłę pragnienia i opieki oraz dzięki pracy wszystkich tych, którzy pomagają skierować je w stronę realizacji. Pragnienia odżywianego na tyle, że mogło stać się rzeczywiste.

Twój fallus mój przyjaciel jest również świadectwem tego, jak solidarność płciowa i związane z nią poczucie przynależności działają poza założeniem o cisowości, co pozwala skonceptualizować różnicę płciową w inny sposób – który nie jest nadmiernie przejęty płcią przypisaną przy urodzeniu i granicami wyznaczanymi poprzez struktury narządów reprodukcyjnych, za to skupia się na intymności, utożsamieniu i współdzielonych zmaganiach. Jak pisała Barbara Konopka w swoich prywatnych notatkach podczas pracy nad cyklem:

Będąc świadkinią transformacji mojej przyjaciółki, kiedy stawiała się kobietą, również odzyskałam swoją kobiecość, lecz teraz potrzebujemy znacznie więcej²⁶.

3

Obecność trans kobiety w życiu Konopki przekształciła jej stosunek do własnego upłciowienia, pozwoliła spojrzeć na kobiecość jako sprawczą i upragnioną po długiej historii dezidentyfikacji. To tematyka wyraźnie obecna w jej osobistej narracji, czego okruchy można znaleźć

w jej artystycznych poszukiwaniach sprzed <malavidy>, na przykład we wspomnianych wcześniej *Illuminacjach*²⁷. W relacji Konopki i Kami obie upłciowione są jako kobiety właśnie ze względu na tę pracę – pracę Konopki w zapewnianiu Kami o jej kobiecości, pracę Kami w dawaniu Konopce przestrzeni do realizowania swojej, wreszcie zaangażowanie ich obu w wykonywanie wzajemnej pracy, która podtrzymuje ich kobiecość. Ostatni fotogram z cyklu jest wyrazem tej wzajemności.

W swoim tekście po dokonaniu wyznania Konopka wysuwa jednak żądanie czegoś „znacznie więcej” niż sama kobiecość. Tym żądaniem może być dosłownie wszystko – ostatni wers z poematu artystki pozwala nam wejść w przestrzeń otwarcia, w której wskazuje na historyczną ciągłość obecności trans kobiet w historii kobiet po prostu. Ich historia nie jest obca ani osobna od historii kobiecej, ale jest jej częścią, ściśle z nią związaną. Obecność trans kobiet w kobiecych kręgach może pozwolić na rozumienie kobiecości nie tylko jako formy opresji, umożliwia za to myślenie o wysiłkach, które mogą wyzwolić kobiecość jako praktykę oraz estetyczną ekspresję z mechanizmów jej zrutynizowanej degradacji. Bo ta, jak pokazuje cykl, bierze się nie tyle z biologii rozumianej w sposób jednoznacznie różnicujący płeć, ale z mechanizmów, które próbują przedstawić te mechanizmy jako naturalnie z nią związane.

Przypisy

- ¹ Barbara Konopka, *Cyberfeministka*, wywiad przeprowadzony przez Magdę Piekarską, „Gazeta Wrocławska”, 9.01.2002; Magdalena Jankowska, *The World After this World. Feminism and Polish Video Art in 1990s*, „make 86”, grudzień 1999 – luty 2000; Agata Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Universitas, Kraków 2004, s. 40–41.
- ² *Transformacja w sztuce feministycznej. XXXII Seminarium Feministyczne*, „Semfem.pl”, <https://semfem.pl/2024/11/20/transformacja-w-sztuce-feministycznej-xxxii-seminarium-feministyczne-23-11-2024/>, dostęp: 14.11.2025. Konopka pojawiła się podczas konferencji dwukrotnie – w wystąpieniu Wiktorii Koziół dotyczącym obecności kobiet w krytyce artystycznej oraz w moim własnym, opowiadającym o cyklu.
- ³ Emma Heaney, *Miękkie, twarde; penetrowalne, zdolne do penetracji. Ciało przeciwko cisowości*, przeł. Nadia Janiczak, Łucja Staszkievicz, „Machina Myśli”, <https://machinamysli.org/miekkie-twarde-penetrowalne-zdolne-do-penetracji-ciala-przeciwko-cisowosci/>, dostęp: 10.07.2026.
- ⁴ Heaney w podsumowaniu swojego wywodu stwierdza: „Aby zaadaptować zasadnicze stwierdzenie [Cathy – dop. Ł.S.] Cohen [z tekstu *Punks, Bulldaggers and Welfare Queens*], możemy zapytać: Kto znajduje się poza cisowością? Dosłowna odpowiedź brzmi: Każdy z nas, ponieważ nawet ci, którzy są okreśłani jako cis, posiadają ten status tylko dzięki ciągłemu i nerwowemu zaprzeczaniu temu, jak działają ciała”. Tamże.
- ⁵ Jane Ward, *Gender Labor: Transmen, Femmes, and Collective Work of Transgression*, „Sexualities” 2010, nr 2, s. 237.

- ⁶ M. Jankowska, *The World After...*, dz. cyt.; Dorota Sosnowska, *Tajemnica patrzy. Sztuka Alicji Żebrowskiej i transformacja ustrojowa*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/tajemnica-patrzy>, DOI: 10.34762/w4tk-1z77, dostęp 10.07.2026; Jakub Banasiak, *Tajemnica patrzy. Prace z czasów transformacji* [tekst kuratorski towarzyszący wystawie Alicji Żebrowskiej w postaci podpisów pod pracami], Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk 2024.
- ⁷ A. Jakubowska, *Na marginesach lustra*, dz. cyt., s. 40–41.
- ⁸ Barbara Konopka, *Historie Mówione Nowoczesności: Barbara Konopka*, wywiad przeprowadzony przez Franciszka Smorędę i Łucję Staszkievicz, „artmuseum.pl”, 2022, <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/historie-mowione-nowoczesnosci/3211>, dostęp: 16.07.2026.
- ⁹ Marek Goździewski, *Tekst kuratorski do wystawy „<malavida: moRgan & veriKam!>”*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007.
- ¹⁰ Posługuje się terminem „transseksualność” zamiast „transpłciowość”, aby wskazać na cielesny wymiar transseksualnego doświadczenia, który w przypadku opracowania <malavidy> wydaje się szczególnie trafny.
- ¹¹ Tamże.
- ¹² Przykładem takiego wykorzystania transkobiecości jako figury historycznych przemian był tekst Pawła Leszkowicza, historyka sztuki wielokrotnie współpracującego z Goździewskim podczas jego wystaw w CSW, w tym wystawy *Onone. Świat po świecie Alicji Żebrowskiej*. Zob. Paweł Leszkowicz, *Po obu stronach lustra – w poszukiwaniu seksualności trzeciego tysiąclecia*, [w:] *Onone. Świat po świecie*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1997.
- ¹³ M. Goździewski, *Tekst kuratorski do wystawy...*, dz. cyt.
- ¹⁴ Nazywam Kami artystką z dwóch powodów. Po pierwsze, prowadziła swoją własną praktykę artystyczną, składającą się głównie z performansów muzycznych, często w duecie z Konopką. Po drugie, w procesie tworzenia <malavidy> nie da się sprowadzić roli Kami wyłącznie do modelki czy muzy. Potwierdzają to słowa artystki. Zob. B. Konopka, *Historie Mówione...*, dz. cyt.
- ¹⁵ Jules Gill-Peterson, *Histories of the Transgender Child*, Minnesota University Press, Minneapolis 2018, s. 97–103, 114–117.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ B. Konopka, *Historie Mówione...*, dz. cyt. Cytat zredagowany (przyp. red.).
- ¹⁸ Jak wspominają osoby tworzące raport *Transpłciowość w mediach*: „Opinii publicznej dr Czernikiewicz może być znany z uwagi na śledztwo dziennikarskie programu TVN *Superwizjer* z [23 kwietnia – dop. Ł.S.] 2013 r. dotyczące tzw. terapii wibratorem. Za stosowanie wibratora w trakcie badania seksuologicznego bez zgody pacjentek dr Czernikiewicz został ukarany naganą przez Naczelny Sąd Lekarski”. Następnie dodają: „W samej społeczności osób transpłciowych wiedza o przemocowych metodach dra Czernikiewicza była powszechna. Osoby trans, choć wzajemnie ostrzegały się przed jego praktykami, i tak przechodziły u niego diagnostykę z uwagi na bardzo niewielką liczbę specjalistów przyjmujących osoby transpłciowe w latach 1990–2010. Dr Czernikiewicz pozostał wiceprezesem Polskiego Towarzystwa Seksuologicznego [zajmował to stanowisko od powstania Towarzystwa – dop. Ł.S.] aż do swojej śmierci w 2022 r.”. Zob. Dag Fajt, Nina Kuta, *Transpłciowość w mediach. Wytoczne dotyczące odpowiedzialnej pracy dziennikarskiej*, „Tranzycja.pl”, <https://tranzycja.pl/media/docs/autorskie/Transpłciowosc-w-Mediach.pdf>, dostęp: 10.07.2026, s. 111.
- Odcinek programu, do którego odnoszą się osoby w raporcie: *Superwizjer*, sezon 1, odc. 984, „Player.pl”, <https://player.pl/programy-online/superwizjer-odcinki/337/odcinek-984,S01E984,19804>, dostęp: 10.07.2026. O przemocowych praktykach wobec pacjentów trans zob. Iga Dzieciuchowicz, *Znawca płci, Śledztwo „Pisma”*, sezon 3, odc. 2., 19.01.2022, www.youtube.com/watch?v=ZqE_MM2Gfa4, dostęp: 10.07.2026. W odpowiedzi na upublicznienie zarzutów skierowanych wobec Czernikiewicza Polskie Towarzystwo Seksuologiczne opublikowało na swojej stronie stanowisko, w którym odpiera postawione zarzuty, a wykorzystanie wibratora przez Czernikiewicza przedstawia jako jedynie naruszenia procedur przez nieuzyskanie pisemnej zgody od pacjentek, nie ustosunkowując się do orzeczenia Okręgowego Sądu Lekarskiego w Warszawie z dnia 7.03.2013. Zob. *Stanowisko zarządu PTS w sprawie zarzutów wobec dr Wiesława Czernikiewicza*, „PTS-Seksuologia.pl”, 21.06.2013, <https://pts-seksuologia.pl/sites/strona/21/stanowisko-zarzadu-pts-w-sprawie-zarzutow-wobec-dr-wieslaw-czernikiewicza>, dostęp: 10.07.2026.
- ¹⁹ Gabriela Jarzębowska, *Meandry narracji w galerii Manhattan*, „Obieg.pl”, 18.04.2007, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/1158>, dostęp: 10.07.2026.
- ²⁰ „Test prawdziwego życia”, o którym wspominała Konopka, był (i czasem dalej jest) podstawą przyznawania dostępu do hormonów i innych form opieki medycznej związanych z tranzycją. Polega on na tym, że osoba, która chce ubiegać się o diagnozę F.64 (transseksualizm), musi wcześniej funkcjonować w upragnionej płci przez okres dwóch lat, często bez dostępu do hormonów.
- ²¹ Weronika Kami, *Komentarz do tekstu „Meandry narracji w galerii Manhattan”*, „Obieg.pl”, 28.04.2007, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/1216>, dostęp: 10.07.2026. Cytat zredagowany (przyp. red.).
- ²² Te dwa modele tranzycji – indywidualistyczny, nazywany przez autorkę „kontrolą nad spotkaniem” (*mastery over the encounter*) i tranzycji opartej na społeczności – opisuje Jules Joanne Gleeson w tekście *How do Gender Transitions happen?*, [w:] *Transgender Marxism*, red. Jules Joanne Gleeson, Elle O'Rourke, Pluto Press, London 2021.
- ²³ J. Ward, *Gender Labor*, dz. cyt.
- ²⁴ J. Gleeson, *How do Gender...*, dz. cyt.
- ²⁵ J. Szpilka, *GATUNKI TRANSKOBIECOŚCI: Czego pragną ciski*, „Czas Kultury” 2024, nr 26, <https://czaskultury.pl/artukul/gatunki-transkobiecosci-czego-pragna-ciski/>, dostęp: 10.07.2026.
- ²⁶ Prywatne notatki Barbary Konopki. Z tych zapisków pochodzi również cytat użyty w tytule niniejszego tekstu.
- ²⁷ B. Konopka, *Historie Mówione...*, dz. cyt.