

Homoseksualne sekrety – poszukiwania Karola Radziszewskiego

Przedmiotem badawczym i główną osią tematyczną artykułu jest działalność artystyczna Karola Radziszewskiego. Praca ukazuje sylwetkę artysty jako zewnętrznego archiwizatora, który wykorzystuje archiwa, by opowiedzieć nieznane / zapomniane / ukryte historie. W artykule opisane i przeanalizowane zostaje to, w jaki sposób artysta przeszukuje archiwum – z jakich praktyk i metod korzysta, by uruchomić i ożywić niepożądane w dominującym reżimie widzialności w przestrzeni publicznej opowieści i obrazy dotyczące mniejszości seksualnych. Podjęte zostają też kwestie systemu funkcjonowania archiwum i wątek działalności Radziszewskiego skupiony wokół krytyki instytucjonalnej. W pracy postawiono tezę, że poszukiwania artysty stanowią sprawczy, performatywny i emancypacyjny gest wobec wykluczonych narracji i obrazów.

Homosexual Secrets—The Search of Karol Radziszewski The subject and the main thematic axis of the article is the artistic activity of Karol Radziszewski. The article presents the artist as an external archivist, who uses archives to tell the unknown / forgotten / hidden stories. The article provides a description and an analysis of the way Radziszewski searches the archives—what methods he uses to empower stories undesirable in view of the dominant discourse of public visibility. The article also examines the way the archives function and deals with the topic of Radziszewski's activity focused on institutional criticism. The article claims that the artist's search is a causative, performative and emancipatory gesture towards excluded narratives.

Jacques Derrida w swojej książce *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*¹ wskazywał, że nadrzędną ideą archiwum jest budowanie zamkniętego dziedzictwa, które odnosi się do znaków zakodowanej pamięci, odwołuje się do wierności tradycji oraz wyznacza kierunek, w którym ustanawiający opowieść o przeszłości archont podąża. Można więc powiedzieć, że archiwum definiuje się przez materialność zgromadzonych obiektów, które to umożliwiają przetrwanie skazanej na porażkę pamięci. Sam cel istnienia archiwum wychodzi jednak

Słowa kluczowe:

archiwum, Karol Radziszewski, homoseksualność, sztuki performatywne, dyskryminacja

Keywords:

archives, Karol Radziszewski, homosexuality, performing arts, discrimination

¹ Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. Jakub Momro, Warszawa 2016.

² *Interpretacja*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, bit.ly/387r4rB [1.09.2020].

³ Jacques Derrida, *Gorączka archiwum...*, s. 11.

⁴ *Ibidem*, s. 23.

⁵ *Ibidem*.

daleko poza materię – jest nim bowiem konstruowanie historii. To działanie zawsze będzie miało jednak *stricte* polityczny wymiar, a samo archiwum staje się miejscem dystrybucji wiedzy i władzy przez kształtujące je państwo – i tym samym dyskryminacji „innych”: niemieszczących się w obowiązującej narracji historycznej i polityce patriarchalnego archonta. Archont, jak zaznacza Derrida, jest przede wszystkim strażnikiem dokumentów – ma prawo do interpretacji strzeżonych archiwów, czyli do „przypisywania czemuś jakiegoś znaczenia”². Archiwa te z kolei potrzebują umiejscowienia: nie tylko fizycznego miejsca spoczynku, lecz również uwięzienia w związanej z logiką władzy interpretacji. Siedziba, w której „archiwa spoczywają na stałe, zaznacza instytucjonalne przejście od prywatnego [sekretne] do publicznego [zarządzanego władzą dominującej interpretacji]”³. Udomowione dokumenty są zachowywane i klasyfikowane według przyjętej topologii. Władza i przywileje archonta idą w parze ponadto z, jak nazywa to Derrida, władzą konsygnacyjną. Zasada konsygnacji natomiast to nie tylko fakt oznaczenia siedziby zbiorów czy zostawiania ich w pewnym miejscu, ale również akt zbierania w jedno oraz gromadzenia znaków w celu ujednoczenia wszystkich elementów archiwum – stworzenia jednakowej konfiguracji, podporządkowanej wyznaczonym regułom. Akt ten odbywa się w ramach procedury instytucjonalizacji, gdzie niesformalizowane dotąd części składowe archiwum stają się od tej pory uregulowanymi elementami uprawomocnionej, podlegającej sankcjom układanki.

Idąc więc dalej za Derridą, widzimy, że nie tylko „nie istnieje archiwum bez miejsca konsygnacji, bez techniki powtórzenia”⁴ lecz również bez pewnej zewnętrżności. „Nie ma archiwum bez pewnego poza”⁵. W tej zewnętrżności archiwum publicznego znajduje się wszystko to, co z przyczyn wykluczenia nie włączyło się w obowiązujące pole widzialności w przestrzeni publicznej ani w dominujące dyskursy kulturowe. Czyjeś sekrety, tajemnice, indywidualne przeżycia i doświadczenia, partykularne historie, na które nie ma miejsca w zbiorach publicznych, zaczynają tworzyć swoiste „poza archiwum”, stając się zazwyczaj prywatnymi, ukrytymi, nieznanymi archiwaliami. Te zapomniane opowieści mają jednak wpisana w siebie „nadzieję na przyszłość”, co jest charakterystyczną cechą dla archiwum w ogóle – mimo że

dotyczy przeszłości, jest kierowane i tworzone z myślą o przyszłości. W idei tej znaleźć możemy widmową mesjańskość (koncepcja hauntologii zaczerpnięta z Widm Marksa⁶), gdzie to, co zapomniane, wcale nie znika, czeka natomiast na odpowiedni moment, by zaistnieć, pojawić się. To, co uznajemy bowiem za skończone, przekształca się w zjawę / widmo, które powróci w przyszłości. Jak dodatkowo wskazuje filozof, „przyszłość może należeć tylko do widm”⁷, co sugeruje, że „kwestia archiwum nie jest [...] problemem przeszłości. [...]. To problem przyszłości”⁸. Wspomniana przeze mnie widmowa mesjańskość jest związana z doświadczeniem obietnicy, którą to obietnicę Derrida rozumie jako realne działanie.

O widmach pisała na gruncie polskim między innymi Agata Bielik-Robson. Odwołując się do procesu stwarzania świata według mitu kabały luriańskiej, wskazywała na mesjańską rolę każdego bytu, która zakłada, że „w świecie jest jeszcze coś do zrobienia; że transcendencja, która wymazuje siebie ze świata, pozostawia w nim pewien ślad”⁹. Badaczka, referując ponadto Derridańskie rozważania o Hamlecie i nawiedzającym go ojcu, zauważyła, że Derrida zalecał „gościnność wobec duchów”, co umożliwi „ideał sprawiedliwości, dzięki któremu historia będzie mogła wymknąć się spod panowania mściwego prawa redystrybucji”¹⁰. Gościnność wobec tego, co nie zniknęło, a czeka na swój powrót, „popchnie bryłę świata [...] do przodu”¹¹.

Ważna i interpretacyjnie pożyteczna dla istnienia i roli archiwum koncepcja widmontologii „nie rezygnuje z ducha opowieści, przeczuwając, że nie ma opowieści bez ducha właśnie”¹². Stąd też przyszłościowy charakter myślenia o archiwum, gdzie wyparte opowieści stają się zjawami „poza archiwów”, niezbędnymi przecież do konstytuowania i definiowania samego archiwum właściwego.

Zawarte tu rozważania, a przede wszystkim zasadę obietnicy jako realnego działania w swojej praktyce artystycznej za pomocą wspomnianych „poza archiwów” realizuje Karol Radziszewski. Te widmowe „poza archiwa” zapraszają bowiem w myśl Derridy naszego poszukiwacza, by odnowił przymierze z tym, co zapomniane – wykonał synowski gest tożsamościowy – przywracając podmiotowość opowieściom wypartym przez przemoc archiwum i jego uprawomocnionych archontów. Tak też ręką zewnętrznego archiwizatora, prywatnego archonta,

6 Por. *idem*, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. Tomasz Załuski, Warszawa 2016.

7 *Ibidem*, s. 71.

8 *Idem*, *Gorączka archiwum...*, s. 55.

9 Agata Bielik-Robson, *Uśmiech Widma bez Ciała: kabalistyczna baśń z Derridą w tle*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2: *Widmologie*, s. 22.

10 *Ibidem*, s. 26.

11 *Ibidem*, s. 27.

12 *Ibidem*, s. 35.

¹³ Magda Szczęśniak, *Dosyć tych okropności*, „Dwutygodnik” 2012, nr 87, bit.ly/39oyzzQ [25.02.2020].

artysta odkrywa homoseksualne sekrety, uruchamiając tym samym niereprezentatywne dotąd opowieści, upodmiotawiając narracyjnie, tożsamościowo i wizualnie peerelowskie homoseksualne „podziemie” czy wyznaczając nowe strategie mówienia o przeszłości, ukazując jej alternatywną do panującego dyskursu widzialności rzeczywistość.

Projekty Radziszewskiego mają osobisty charakter, wynikający z tożsamościowej pozycji artysty. Jak sam mówi: „Chodzi o potrzebę wytworzenia korzeni – korzeni, których nie dostrzegałem, a które, jak mi się wydawało, powinny istnieć”¹³. Nadrzędnym więc celem staje się tu zawarcie międzypokoleniowej relacji z przodkami, gdzie syn przemawia w imieniu homoseksualnych ojców, pozwalając im po latach zaistnieć. Oprócz tego Radziszewski podczas pracy na nieznanach archiwaliach zderza się z przemocą archiwum, jak i instytucji będącej miejscem ekspozycji materiałów źródłowych. W odpowiedzi na to, w ramach gry z archiwum, artysta podejmuje się krytyki władzy instytucjonalnej, co również staje się ważną częścią jego twórczości związanej z homoseksualnymi sekretami.

W poniższych rozważaniach, skupiając się na działalności artystycznej Radziszewskiego, zastanowię się, jakich strategii używa artysta, by odkryć i ożywić homoseksualne „poza archiwum”. Przedstawię jego sylwetkę jako zewnętrznego archiwizatora, który, włączając w swoją praktykę artystyczną skrywane archiwalia, wykonuje wobec nich gest performatywny i sprawczy. Przywołam również projekty, w ramach których artysta zwraca uwagę na wspomnianą przemoc archiwum i negocjuje z prawem instytucji, nieustannie walcząc o uznanie i podmiotowość niechcianych sekretów. Archiwistyczna działalność Radziszewskiego ma wiele przykładów i dotyczy różnych kontekstów. Zamierzam szczegółowo omówić wyłącznie te, które dotyczą pracy artysty nad archiwum życia gejowskiego PRL-u, a następnie uzupełnić rozważania o te, które działalność „przeciw-archiwalną” poszerzają na inne epoki i okoliczności. Celem tekstu jest ukazanie Radziszewskiego jako wszechstronnego poszukiwacza homoseksualnych sekretów.

Większość omówionych tu prac przedstawiających strategię i metody, z których korzysta Radziszewski, wcielając się w rolę opowiadającego ukryte historie zewnętrznego archiwizatora, to elementy wystawy *Potęga sekretów*, zorganizowanej w Centrum Sztuki Współczesnej

Zamek Ujazdowski w Warszawie. Łącząca różne, oscylujące wokół queerowych zainteresowań wątki wystawa jest swoistym podsumowaniem dotychczasowej działalności artysty jako archiwizatora. Widoczne są tu zarówno prace związane z archiwum życia gejowskiego PRL-u (choćby *Kisieland*), jak i realizujące „przeciw-archiwalne” gesty, które poszerzają horyzont działalności artysty na inne epoki i konteksty kulturowe. Radziszewski, tworząc wystawę stanowiącą przedmiot mojego zainteresowania, sięgał do swojego archiwum oraz korzystał z prac innych artystów, których zawłaszczając, przetwarza, queeruje – wszystko po to, by przywrócić pamięć o wypieranej przeszłości, przemówić w imieniu odrzuconych społeczności, uruchomić performatywny charakter tytułowych sekretów oraz queerowych archiwów.

„W jaki sposób można w ogóle udowodnić nieobecność archiwum [...]?”¹⁴ – zastanawia się Derrida w *Gorączka archiwum...*. Przywołując *Monolog z Freudem* Yosefa Hayima Yerushalmiego, próbuje na przykładzie zabicia Mojżesza przez Izraelitów udowodnić, że nawet działanie wyparcia pozostawia archiwum: „wyparcie archiwizuje również to, co samo ukrywa i szyfruje”¹⁵. Nie wiemy, czy Izraelici rzeczywiście Mojżesza zabili, Derrida wskazuje jednak, że wiemy (mamy poświadczające archiwalia), że pragnęli to zrobić: wyparli się zatem Mojżesza, a „by zamiar zabicia i przejście do działania były skuteczne, pozostawiają one archiwum [...]”¹⁶.

W kontekście odkryć Radziszewskiego natomiast metaforycznymi Izraelitami stają się władze PRL-u, które, wykluczając homoseksualistów, podjęły się próby unicestwienia ich śladów (a z pewnością kontrolowania i ograniczenia ich działalności), rozpoczynając akcję Hiacynt. W efekcie tych represji wyparte zaczęło się – niezależnie od władz – pobocznie archiwizować. Tak też powstały prywatne zbiory, które stały się osią projektu Radziszewskiego pod tytułem *Kisieland* (będący jedną z ważniejszych prac włączonych w ekspozycje *Potęgi sekretów*). Te dziesiątki kolorowych slajdów dokumentujących sesje fotograficzne, które Ryszard Kisiel realizował ze znajomymi, były bezpośrednią odpowiedzią wypartego na akcję Hiacynt. Radziszewski zrealizował *Kisieland*, czyli zapis swojego spotkania z Ryszardem Kisielą – przedstawicielem homoseksualnego podziemia Polski lat osiemdziesiątych – celem przedstawienia nieznannej / ukrytej rzeczywistości. W samej

¹⁴ Jacques Derrida, *Gorączka archiwum...*, s. 97.

¹⁵ *Ibidem*, s. 100.

¹⁶ *Ibidem*.

nazwie projektu sugeruje, że przedmiotem artystycznym będzie „inny świat” – kraina należąca do Kisiela – zarówno personalnie (jego projekty artystyczne, życie intymne i tym podobne), jak i środowiskowo (otoczenie ówczesnych praktyk homoseksualnych w Polsce). Pokazana w filmie zostaje relacja między prywatnym a publicznym archiwum dotyczącym homoseksualnych opowieści, doświadczeń, relacji.

Moglibyśmy zapytać, jakie są ślady publicznych archiwów dotyczących homoseksualistów w czasach PRL-u. To stos różowych teczek, efekt akcji Milicji Obywatelskiej polegającej na zbieraniu materiałów o polskich homoseksualistach i ich środowisku, a w nich właśnie fotograficzne portrety represjonowanych i napiętnowanych. Takie materialne ślady po „innych” były tworzone przez władzę państwową. Pod wpływem archiwów publicznych Ryszard Kisiel stworzył swoiste „poza archiwum”. „Zostałem odkryty. Milicja Obywatelska zrobiła mi *coming out*. Stąd poszedłem na całość, [...] stworzyłem ten cykl slajdów, właściwie zaraz po akcji Hiacynt” – opowiada w filmie Kisiel. Sytuacja ta pokazuje, że przemoc publicznego, peerelowskiego archiwum, które dokumentowało homoseksualistów nie po to, by włączyć ich do wspólnego dziedzictwa, ale jedynie żeby sprawować nad nimi kontrolę i represjonować, mobilizowała ówczesnych gejów do kontry i wytwarzania alternatywnych sposobów archiwizacji. Stąd właśnie, jak podkreśla Magda Szczęśniak „maleńka kawalerka [Kisiela] jest (dosłownie) żyjącym archiwum”¹⁷, które przez lata skrywało pochowane w szafkach, szufladach, pudełkach na zdjęcia prywatne zbiory czekające na odkrycie i możliwość zaistnienia. Tu powrócę do Derridiańskich wątpliwości dotyczących nieobecności archiwum. Akcja Hiacynt pokazała, że nawet to, co wyparte, zostaje zarchiwizowane: nie istnieje więc nieobecność. Mimo że archiwum publiczne jest zawsze niepełne, pozbawione tego, co nie wpasowało się w wyznaczony porządek, zostaje uzupełnione przez „poza archiwum”. Relację między publicznym a prywatnym nazwałbym więc „oczekiwaniem”: publicznego na uzupełnienie, prywatnego natomiast – na możliwość przemówienia i uobecnienia. Bezpośrednio taką szansę zaistnienia dał sekretnemu archiwum Kisiela Radziszewski.

Artysta w *Kisielandzie* uruchamia wykluczone opowieści poprzez dwie simultaniczne (a nawet przenikające się) strategie. Z jednej strony,

¹⁷ Magda Szczęśniak, *Queerowanie historii, czyli dlaczego współcześni geje nie są niczymi dziećmi*, „Teksty Drugie” 2012, nr 5: *Kamping*, s. 221.

ramą medialną *Kisielandu* jest wywiad w postaci wideodokumentu, który wykorzystuje koncepcję *oral history*, gdzie Kisiel, powracając pamięcią do wydarzeń sprzed ponad dwudziestu lat, występując w roli świadka zdarzenia, snuje opowieść o nieznannej ogółowi przeszłości. Uruchamia to pracę pamięci Kisiela, który, mogąc (wreszcie) złożyć świadectwo, zostaje tym samym upodmiotowiony, a jego historia zostaje wysłuchana. Świadek, opowiadając swoje homoseksualne sekrety, przechodzi z obszaru nieistnienia do widzialności, a więc z bycia prywatnym i ukrytym przez medialne zapośredniczenie (wywiad) staje się publicznym.

Z drugiej strony natomiast Radziszewski rekonstruuje zapomnianą historię poprzez ożywienie fotografii ze zbiorów Kisiela, a dokładnie dokonuje performatywnego powtórzenia sytuacji powstawania owych fotografii. Artysta aranżuje sytuację realizacji nowej sesji z wynajętym modelem, którego Kisiel maluje i ubiera w wypożyczone damskie kostiumy – strategię taką opisuje Rebecca Schneider w książce *Pozostaje performans*¹⁸. Rekonstrukcja ta, przenosząc prywatne, skrywane, amatorskie atelier Kisiela do profesjonalnego studia, sytuuje się na pograniczu sfery prywatnej i publicznej. Znowu ma bowiem miejsce kameralna sesja zdjęciowa, jednak przez inne okoliczności i rejestrację przebiegu całego procesu dochodzi do upublicznienia niegdyś niepożądanych w dominującym dyskursie praktyk. Amatorski charakter pierwotnych sesji i samego studia, jak w wywiadzie podkreśla Kisiel, wynikał z ówczesnej sytuacji politycznej, w której nie było możliwości zaistnienia w „normalnym” artystycznym obiegu. Dlatego właśnie sesje z lat osiemdziesiątych są zabawą – realizowaniem marzeń i fantazji tam, gdzie było to możliwe, czyli w zaciszu domowym. Te należące do „poza-archiwum” fotografie udowadniają ponadto, że kierowane przez politykę patriarchalnego archonta działanie, mające na celu wyparcie „innego” z „historii właściwej”, jest skazane na porażkę. Mimo że władza prowadziła represje, nie była w stanie całkowicie ograniczyć praktyk homoseksualnych. Stanowisko i mobilizację ówczesnych gejów dobrze oddaje hasło pochodzące ze zdjęcia z kolekcji Kisiela: „Chcemy porno, a nie ORMO. Wiwat homo, precz ZOMO”.

Realizowana przez Radziszewskiego rekonstrukcja staje się ponadto performatywnym aktem przepracowania sekretnej przeszłości, który

¹⁸ Por. Rebecca Schneider, *Pozostaje performans*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2020.

artysta stosuje nieprzypadkowo. Mając świadomość zasad tożsamych istnieniu i funkcjonowaniu archiwum, powtarzając sesję zdjęciową, zwraca uwagę na akt przemocy charakterystyczny dla archiwum, które poddane dominującym prawom i regułom stosuje technikę powtórzenia do celów porządkujących. Archiwum, ustanawiając bowiem tradycję, reprodukuje jednych, dając im gwarancję upamiętnienia, drugich natomiast skazuje na wykluczenie, usunięcie, wymazanie z dominującej historii. Strategia ta jest również w tym kontekście przykładem gry z archiwum, która uruchamia wątek krytyki instytucjonalnej.

Wykorzystane w ramach projektu ciało modela funkcjonuje natomiast jako „swoiste laboratorium pamięci – będące przeciwieństwem tradycyjnego archiwum jako przestrzeni trwałej, kontrolowanej i kontrolującej narracje historyczne”¹⁹. Akt doświadczenia zostaje odtworzony, zapośredniczając do tego inne niż w pierwotnym zdarzeniu ciało. Mimo to rekonstrukcja umożliwia „zapomniane spotkanie – rezonans tego, co przeoczone, stracone, stłumione”²⁰. Ta praktyka ujawnia polityczny wymiar samego *Kisielandu*, gdzie ciało modela przypominać ma wykluczone, represjonowane ciała homoseksualistów z przeszłości. Zapośredniczona medialnie rekonstrukcja pozwala ponadto na swoistą transfuzję tego, co dotychczas ukryte, w obieg publiczny. Łączy się to z emancypacyjnym charakterem projektu, podczas którego Radziszewski, stosując synowski gest tożsamościowy wobec wykluczonych homoseksualnych przodków, umożliwia wyjście z ukrycia Kisiela i jego gejowskiej komuny.

Odkrywając sekretne archiwa Kisiela, artysta trafił także na wydawany przez niego, wychodzący poza głównym obiegiem magazyn „Filo”, przeznaczony dla środowiska ówczesnych homoseksualistów. O działalności czasopisma Kiesel wspomina w *Kisielandzie*. Wskazuje na jego wszechstronny charakter: informacyjno-publicystyczny oraz społeczno-kulturalny. W „Filo” pisało się bowiem nie tylko o bezpruderyjnym seksie, ale także o modzie, stylu życia czy kulturze. Radziszewskiego szczególnie jednak zainteresował niecodzienny sposób informowania czytelników o zabójczej wówczas „chorobie gejów”²¹. To w jednym z numerów magazynu artysta znajduje ułożony z naklejek z Kaczorem Donaldem napis AIDS. Radziszewski sięga tu po charakterystyczną dla jego twórczości strategię przetworzenia

¹⁹ Dorota Sajewska, *Rekonstrukcja jako profanacja archiwum*, „Dialog” 2017, nr 7–8, bit.ly/3pjjhG8 [26.02.2020].

²⁰ Rebecca Schneider, *Performans pozostaje*, przeł. Dorota Sosnowska, [w:] *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, Warszawa 2014, s. 31.

²¹ Monika Sznajderman, *Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS*, Warszawa 1994, s. 161.

i powtórzenia – wielokrotnie reprodukuje odbitkę, tworząc na jednej ze ścian *Potęgi sekretów* swoistą queerową tapetę. Wieszając na ścianie dwa obrazy – przedstawiające Lecha Wałęsę z dłonią w geście wiktorii oraz Michaiła Gorbaczowa – sytuje opowieść o aidsowych kaczorach w konkretnym czasie polskiej historii najnowszej, wykorzystuje tym samym prywatne „poza archiwum” do dialogu ze sferą publiczną. Powielając napisy z naklejek, Radziszewski zwraca uwagę na zachodniocentryczność debaty o epidemii i pamięci o jej ofiarach. Uświadamiają to dodatkowo zakrywające tapetę sylwetki dwóch polityków, których obecność przypomina, że zespół nabytego upośledzenia odporności funkcjonował na początku jako temat tabu z przyczyn represyjnych, później natomiast przez ważniejsze dla ogółu kwestie zabrakło miejsca na debatę o kojarzonym z homoseksualnością wirusie HIV. W samym przetworzeniu i zwielokrotnieniu napisu dostrzegam jednak emancypacyjny gest związany z tematyką AIDS oraz emancypacyjny gest skierowany wobec podmiotów dotąd niereprezentatywnych. Zin „Filo” i naklejka z aidsowymi kaczorami jako elementy „poza-archiwum” Kisiela zdołały utrwalić namiastkę epidemicznej historii, której sporą częścią byli ówczesni represjonowani homoseksualiści. Te wyparte przez archiwum publiczne opowieści niczym Derridiańskie zjawy czekały w mieszkaniu Kisiela na odkrycie i możliwość ponownego zaistnienia. Radziszewski, korzystając z bliskich mu strategii (przetworzenia i powtórzenia), upublicznia skrywane tajemnice, przywracając tym samym pamięć o pokrzywdzonych przez chorobę homoseksualistach i na nowo wpisując ją w polską historię. Poprzez to działanie artysta staje się realizatorem koncepcji „widmowej mesjańskości” Derridy.

Wykorzystanie archiwaliów pokazuje także, jaki stosunek do choroby prezentowali twórcy magazynu „Filo” i w jaki sposób informowali oni homoseksualistów o chorobie i możliwościach zakażenia. Kisiel wskazuje w wywiadzie, że dużo miejsca magazynu poświęcano tematyce związanej z epidemią. Dołączana do numerów ulotka o bezpiecznym seksie była w ówczesnej rzeczywistości jednym z najważniejszych nośników informacji o AIDS. Mimo że głównymi czytelnikami „Filo” byli homoseksualiści, osoby heteronormatywne również sięgały po magazyn w celach edukacyjnych. Łucja Iwanczewska

²² Łucja Iwanczewska, *Kontakt z AIDS. Polski (de)montaż kulturowy*, „Teksty Drugie” 2020, nr 2: *Studia o niepełnosprawności*, s. 350–351.

²³ Por. Sławomir Starosta, *Jak się kochać, to tylko z...*, „Filo” 1990, nr 1.

²⁴ Karol Sienkiewicz, *Przejęta historia*, „Dwu-tygodnik” 2019, nr 269, bit.ly/39gJVj5 [4.01.2020].

w publikacji poświęconej epidemii AIDS w kontekście polskim wskazuje ponadto na pedagogiczno-instruktażowe zasługi Sławomira Starosty, który na łamach magazynu „pisał o konieczności dostrzeżenia ogromnego zagrożenia dla osób homoseksualnych, jakim jest wirus HIV”²². Starosta, działacz ruchu gejowskiego, uświadamiał, że osoby homoseksualne znajdują się w grupie największego ryzyka, podkreślał niewiedzę społeczną związaną z chorobą, wskazywał też na problem dostępności prezerwatyw. W tekście *Jak się kochać, to tylko z...*²³ jako najskuteczniejszą metodę ochrony przed AIDS proponował akceptację własnej orientacji seksualnej, odpowiedzialność i rozsądek w relacjach intymnych. Poza tym, nie owijając w bawełnę, przekonywał, że wirus HIV będzie odtąd kojarzony z homoseksualistami, którzy staną się przedmiotem społecznej stygmatyzacji. Nawoływał jednak, by nie ulec zbiorowej panice i wobec chorych wykazać akceptację i nieść pomoc. Kisiel, wprowadzając odrobinę uśmiechu w atmosferę paniki związanej z AIDS, „rozbrajał chorobę [dziecinnym] Kaczorem Donaldem”²⁴.

Radziszewski, opowiadając homoseksualne sekrety, korzysta także z praktyki zapożyczeń. Queerując, przetwarza dzieła innych artystów, co pozwala mu osiągnąć silniejszy efekt w opowiadaniu za ich pomocą nieznaną dotąd historię. W taki też sposób sięga po obraz *West* A. R. Pencka, który następnie poddaje malarskiemu przetworzeniu, wskutek czego powstaje *Hiacynt*. Obraz po przeróbce opowiada o wspomnianej już akcji inwigilowania homoseksualistów. Dzieło Pencka, pochodzące z 1980 roku, dotyczy tego samego okresu, co sekretne historie, które na warsztat bierze Radziszewski. Nieprzypadkowo więc, zawłaszczając je i przetwarzając, artysta pokazuje erotyczne sceny, wśród których ukryte są napisy „AIDS” czy „UB”. Dodatkowo, by wzmocnić queerowy przekaz, białe tło obrazu zastępuje kolorem różowym. Takie piktogramowe ludziki pojawiały się również w numerach „Filo”, by instruować, jak w czasach epidemii bezpiecznie uprawiać seks. Znajdując je w gejowskich „poza-archiwach” dotyczących PRL-u, artysta przetwarza je, by po raz kolejny przypomnieć, że seks w latach osiemdziesiątych był poddany represji zarówno ze względu na epidemię AIDS, jak i na podwórku polskim – przez aparat państwowy. Epidemia AIDS nie zagrażała jednak

homoseksualistom tylko w kontekście zdrowia; przyczyniła się też do symbolicznego ustanowienia ich jako społecznych wyrzutków. Jest to związane z obecnością społecznych fantazmatów i lęków w postrzeganiu chorób o zasięgu globalnym. Jak wskazuje Monika Sznajderman, „w świetle najwcześniejszej wersji mitu AIDS nie była to jeszcze choroba »nas wszystkich« ani choroba wybranych, lecz przypadłość dotykająca tylko i wyłącznie grzesznych, przeklętych obcych, marginesu społecznego [między innymi]: homoseksualistów”²⁵. Na ten aspekt gejowskich relacji okresu PRL-u, jak mi się wydaje, zwraca również uwagę Radziszewski w pracy *Hiacynt*. Na piktogramowych homoseksualistów z każdej strony czyha bowiem niebezpieczeństwo – patrząc na erotyczne sceny z obrazu, odczuwa się atmosferę niepokoju i pośpiechu.

²⁵ Monika Sznajderman, *op. cit.*, s. 161.

Podobnej strategii zapożyczenia artysta używa, tworząc pracę pod tytułem *Grzybek*. Rzeźba z pomalowanego na zielono metalu do złudzenia przypomina prace Moniki Sosnowskiej, ukazujące zgniecione obiekty, w których trudno rozpoznać pierwotną funkcję. Artystkę interesuje przede wszystkim wątek destrukcji architektury. Sosnowska obserwuje, jak na przestrzeni lat zmieniają się obiekty usytuowane w przestrzeni miejskiej i w jaki sposób, poprzez zmianę kontekstu, przeistaczają się one w zupełnie coś innego, odrywając się od swej pierwotnej funkcji. Instalacje przypominające znane elementy architektoniczne są jednak wygięte, rozciągnięte, zdeformowane. Nie mają żadnego zdefiniowanego zadania, ich oddziaływanie odbywa się głównie w sferze wrażeniowo-psychicznej i metaforycznej. Z podobnych założeń korzysta Radziszewski, który nie tylko bada opowieści poszczególnych jednostek (jak w przypadku Kisiele) pod kątem homoseksualnych relacji, lecz, szerzej, przygląda się topografii miasta i w jego obszarze poszukuje miejsc, które być może zdołały utrwalić gejowskie konteksty. Zwraca na to uwagę chociażby obecna na wystawie rzeźba będąca kopią warszawskiego Grzybka – publicznego urynału z placu Trzech Krzyży, który służył gejowskiej wspólnocie czasów PRL-u jako miejsce seksualnych spotkań. Co ciekawe, w rekonstrukcji obiektu artysta bazuje na zbiorach archiwum publicznego, a dokładnie jednej fotografii, która (jak przypuszczam) przypadkowo zdołała utrwalić sekretne dla ogółu

miejsce. Seksualne sekrety zostają więc ożywione przez zgnieciony obiekt – zgnieciony, bo Grzybka w Warszawie już dawno nie ma. Zaanektowany i przetworzony fragment gejowskiej przestrzeni przypomina więc z jednej strony ważny dla queerowej historii stolicy obiekt, z drugiej natomiast jest symbolem poddanych represji peerelowskich homoseksualnych relacji, które z powodu społecznych fantazmatów, jak i prześladowań władz „chowały się po kątach”.

Źródło praktyki zapożyczonych, z której korzysta Radziszewski, szukać można w neoawangardowych działaniach artystów z kręgu Formy Otwartej. Grupa ta wyłoniła się z pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza oraz Oskara Hansena na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie przekonywano o konieczności rozszerzenia eksperymentów ze sfery artystycznej na sferę społeczno-polityczną. Jednymi z głównych inicjatorów Formy Otwartej byli Przemysław Kwiek i Zofia Kulik, działający w duecie pod nazwą KwieKulik. Jak zaznacza Łukasz Ronduda, „[a]rtyści [...] w rzeczywistości społeczno-politycznej chcieli odgrywać rolę reformatorów”²⁶, a także wierzyli, że „mogliby [...] przyczynić się do zmian rzeczywistości”²⁷. Największy potencjał krytyczny wobec władzy i emancypacyjny względem przemian rzeczywistości osiągnęli w ramach „sztuki pasożytniczej”, której założenia i realizacje najbardziej definiują praktykę Radziszewskiego dotyczącą między innymi prac *Hiacynt* czy *Grzybek*. KwieKulik „często zawłaszczali i włączali do własnych działań artystycznych realizacje (obrazy, rzeźby, filmy, zdjęcia) stworzone przez innych artystów”²⁸. Takie działania były przede wszystkim widoczne w 1971 roku podczas Zjazdu Marzycieli w Elblągu, gdzie ofiarą pasożytnictwa stał się rzeźbiarz Henryk Morel. Jego czarną rzeźbę owinęli czerwoną szarfą i ustawili na tle czerwonego obrazu z wypisanym hasłem „Praca przedmiotem sztuki” Roksany Sokołowskiej. Innym przykładem było działanie na obrazie Edwarda Dwurnika z 1975 roku w Pracowni Działań, Dokumentacji i Upowszechniania (PDDiU). Bez wiedzy malarza uzupełnili płótno własnym blejtramem z tekstem zatytułowanym *Sztuka z Nerwów*, opisującym problem z wymianą butelki po oleju w sklepie. Sztuka pasożytnicza była więc nie tylko gestem-komentarzem wobec zawłaszczanych prac artystów, ale przede wszystkim krytykowała otaczającą rzeczywistość, trud życia

²⁶ Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa 2009, s. 176.
²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, s. 180.

w centralnie zarządzanym państwie – realia PRL-u. Idąc tym tropem, pasożytem jest również Radziszewski, u którego zapożyczenia i prace na dziełach innych artystów emancypują tematykę związaną z homoseksualnymi sekretami czasów PRL-u: między innymi z wpływem represji władzy, epidemii AIDS i jej fantazmatów na relacje społeczne ówczesnych gejów.

Lata osiemdziesiąte XX wieku, o których z innej perspektywy opowiada *Potęga sekretów*, to czasy kojarzące się przede wszystkim z wielkimi zmianami w naszym kraju. Obok epidemii AIDS, milicyjnej akcji Hiacynt czy innych homoseksualnych sekretów rozgrywała się wielka polityka ze wspomnianym już Lechem Wałęsą na czele. Radziszewski, pokazując jej alternatywną bohaterkę, swoimi zainteresowaniami wychodzi poza archiwum życia gejowskiego w PRL-u, a „przeciw-archiwalną” praktykę poszerza o queerowy kontekst polskiej historii najnowszej. Przedmiotem zainteresowań artysty stała się Ewa „Harda” Hołuszko – działaczka „Solidarności”, która imię „pierwszej kobiety” przybrała już po korekcie płci w 2000 roku. Artysta uruchamia wykluczoną z pamięciowego mainstreamu opowieść za pomocą podobnej do *Kisielandu* strategii. Posługuje się medialnym zapośredniczeniem w postaci nagranych wywiadów, gdzie pozwala swojej bohaterce zdać świadectwo z ważnych politycznie czasów. Radziszewski nie tylko więc upodmiotawia Hołuszko jako trans kobietę, ale również, tworząc jej ogromny portret z palcami ułożonymi w rozpoznawalnym geście w literę „V”, wskazuje na zasługi Ewy, a nie przedtranzycyjnego Marka. Jeszcze przed korektą płci – jako Marek – Ewa przysłużyła się bowiem „Solidarności”. Jako działaczka opozycyjna była członkinią zarządu Regionu Mazowsze, przewodniczącą regionalnej Komisji Interwencyjnej, a także uczestniczyła w strajkach okupacyjnych między innymi w Hucie Warszawa czy w Zakładach Wytwórczych Aparatury Rozdzielczej. Podczas stanu wojennego natomiast kierowała podziemnym Międzyzakładowym Komitetem Koordynacyjnym, w którym odpowiadała za druk i dystrybucję podziemnej prasy. Radziszewski, wpisując więc Ewę w wielką historię „Solidarności”, niejako wymienia Wałęsę na Hołuszko, przeznacząc kobiecie miejsce w polskim imaginariu symbolicznym i historycznym. Korzysta tutaj ponadto ponownie z koncepcji „ciała archiwum”, udowadniając, że

mimo radykalnych zmian w wyglądzie ciała możliwy jest żywy dostęp do przeszłości poprzez jego wykorzystanie.

Kolejnym przykładem poszerzającym „przeciw-archiwalne” działania artysty na inne konteksty jest praca *Poczet*, w której Radziszewski queeruje polską historię. Na projekt nieheteronormatywnego odczytania polskiego dziedzictwa kulturowego składają się dwadzieścia dwa obrazy przedstawiające wybitne postacie polskiej historii, a także świata kultury i sztuki. Przetwarzając portrety swobodnych „bohaterów narodowych”, artysta wykorzystuje stylistykę kubistyczną. Rzucające się w oczy kolorowe obrazy prezentują więc nie tylko queerowe ikony kultury polskiej, takie jak Jarosław Iwaszkiewicz czy Wacław Niżyński, ale również postaci, które nie są kojarzone z homoseksualnymi sekretami: Bolesława II Szczodrego, Władysława III Warneńczyka, czy Mirona Białoszewskiego. *Poczet* uświadamia, że *queer* nie jest marginesem polskiej kultury, ale głęboko wpisany jest w historię głównego nurtu, często zaangażowanego patriotycznie, tak jak w przypadku Marii Konopnickiej – twórczyni *Roty*, żyjącej w związku partnerskim z Marią Dulębianką. Tego typu działanie, bazujące na publicznie archiwizowanych wizerunkach wielkich Polaków i Polek, odkrywa to, co dla nich prywatne, sekretne, ukrywane z powodu ówczesnej dyskryminacji. I w tym przypadku Radziszewski z dominującego dyskursu narracji historycznych wyodrębnia mniejszościowe aspekty, próbując wyemancypować zapomniane, nieoficjalne opowieści.

Taktyka, którą stosuje artysta, odczytując na nowo „bohaterów narodowych”, jest ponadto bliska rozważaniom Eve Kosofsky Sedgwick związanym z lekturą paranoiczną²⁹. Metoda, którą proponuje badaczka, polega bowiem na dociekliwym szperaniu w biografach znanych postaci w celu wytropienia na przykład wątków nieheteronormatywnych, homoerotycznych fantazji, prawdziwych tożsamości: wszystkiego, co przeoczone, niepodkreślone lub celowo przemilczane. O ile Radziszewski jest paranoikiem na polu sztuki, o tyle w polskiej literaturze istnieje szereg pisarzy ujawniających homoseksualne tropy w uznanej za normatywną kulturze³⁰.

Sztandarowym przykładem są *Homobiografie* Krzysztofa Tomasika, gdzie autor bierze na warsztat najbardziej znanych twórców polskiej

²⁹ Por. Eve Kosofsky Sedgwick, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparacyjne, albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. Magda Szcześniak, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, bit.ly/3b2sFAH [3.09.2020].

³⁰ W ramach polskich studiów nad męskosciami, oprócz wymienionych pozycji, powstało sporo prac związanych z metodą lektury paranoicznej proponowaną przez Eve Kosofsky Sedgwick, badających nienormatywne seksualności w rozmaitym zapośredniczeniu medialnym i szeroko pojętej sferze publicznej. Należą do nich m.in. *Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej „literaturze homoseksualnej”*, *Homoseksualność i polska nowoczesność. Szkice o teorii, historii i literaturze* Wojciecha Śmieci, *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego* Mateusza Skuchy, *Fantazmat różnicowania. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejų* Jacka Kochanowskiego czy *Dziwniejsza historia* Remigiusza Rzyzińskiego.

kultury i sztuki i uzupełnia ich biografie o homoseksualne relacje, które z przyczyn cenzuralnych nie znalazły miejsca w oficjalnej narracji czy historii literatury i kultury. Autor analizuje twórczość i życiorysy, relacje homoseksualne takich postaci jak: Maria Konopnicka, Karol Szymanowski, Jan Lechoń, Maria Dąbrowska, Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Andrzejewski czy Witold Gombrowicz. Podobnie jak Radziszewski, autor korzysta z „poza archiwów” dokumentujących partykularne opowieści. Bazą źródłową *Homobiografii* są więc niebędące częścią archiwum publicznego dzienniki, listy czy wspomnienia, a zatem przestrzeń intymistyki. Materiały prywatne Jarosława i Anny Iwaszkiewiczów, Ireny Krzywickiej, Zofii Nałkowskiej czy Stefana Kisielewskiego – to tylko niektóre ze źródeł informacji.

Innym czytelnikiem paranoicznym okazuje się chociażby Tomasz Kaliściak, który w książce *Płeć pantofla* doszukuje się odmieńczych form męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku. Swoją pracę poświęca dziełom wielkich twórców, takich jak Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Witold Gombrowicz czy Stanisław Ignacy Witkiewicz. Autor ujawnia nie tylko homoseksualność bohaterów kanonicznych utworów, lecz przygląda się również wszelkim innym parametrom sytuującym sylwetki postaci wokół nieheteronormatywności.

Jak widzimy, queerowanie tekstów kultury, biografii i sylwetek twórców należących do dziedzictwa narodowego jest obecne w przestrzeni sztuki oraz literaturze. Strategii tej towarzyszy z pewnością, idąc za Kosofsky Sedgwick, „wiara w siłę ujawnienia”. Właściwość ta opiera się bowiem na wierze, że widoczność grup mniejszościowych w przestrzeni publicznej będzie miała wpływ na skuteczność w sferze politycznej. Z tym postulatem zdaje się zgadzać również Radziszewski.

Włączenie do własnej praktyki artystycznej gestem zewnętrznego archiwizatora obiektów „poza archiwum” staje się nie tylko nowym sposobem mówienia o przeszłości, poruszaniem zapomnianych kwestii, upodmiotawianiem wykluczonych bohaterów, ale przede wszystkim, wracając do Derridy, „nadzieją na przyszłość”. Wartością *Potęgi sekretów* jest bowiem próba wyobrażenia sobie queerowego, nieheteronormatywnego świata, gdzie prezentowane sekrety dokonują transmisji z prywatnego w publiczne. I choć wiele z tych historii doczekało się przeistoczenia po przemianie 1989 roku (jak

na przykład korekta płci Ewy Hołuszko), Radziszewski przez wystawę udowadnia nam, że do emancypacji wciąż daleka droga. W tym też tkwi performatywny charakter prac Radziszewskiego: wyobrazić sobie niewyobrażalne, ujawnić skrywane.

Karol Radziszewski, oprócz wyżej wymienionych strategii działania na dostępnych archiwach (które dotyczą zarówno życia gejowskiego w PRL-u, jak i wychodzą poza nie), zapragnął, jak pisał Derrida, zostać „pierwszym odkrywcą archiwum, jego archeologiem, a być może archontem”³¹. W tym celu założył Queer Archives Instytut, którego zbiorom poświęcono jedno z pomieszczeń *Potęgi sekretów*. „Pierwszy archiwista zakłada archiwum takie, jakim być powinno, czyli takie, w którym nie tylko eksponuje on dokumenty, ale je ustanawia”³² – pisał Derrida. Artysta, wykonując gest ustanawiania, korzysta z metody profanacji opisaną przez Dorotę Sajewską:

profanacja archiwum mogłaby oznaczać [...] poddanie archiwum procesowi nieustannego przemieszczania. Owo przemieszczanie odbywać by się mogło przez niestosowne zabawy i tricksterskie działania, polegające na subwersywnym powtarzaniu gestu konstruowania archiwum przez selekcję i montaż resztek zepchniętych dotąd na margines życia politycznego bądź całkowicie usuniętych z dyskursu historycznego³³.

Instytut Radziszewskiego gromadzi zatem wszystko to, co tożsame z homoseksualnymi sekretami: zarówno materiały pochodzące z homoseksualnych peerelowskich „poza-archiwów”, jak i te dotyczące innych epok, obszarów geograficznych czy tożsamości. Zbiory te obejmują więc między innymi: numery gejowskiego czasopisma „Filo”, skąpe stroje służące Kisielowi do przebieranych sesji, kasyety wideo z gejowskim porno czy fotografie dokumentujące miejsca spotkań homoseksualistów. Radziszewski na wystawie eksponuje wyparte archiwalia w tradycyjny sposób, nie używając do tego dodatkowej narracji. Umieszcza je w gablotach, jako archiwista odsuwa się na bok, pozwala przemówić obiektom. Idąc za rozważaniami Sajewskiej o profanacji archiwum, w tak emancypacyjnym sposobie konstruowania archiwum widoczny jest potencjał przeciwdziałania

³¹ Jacques Derrida, *Gorączka archiwum...*, s. 84.

³² *Ibidem*.

³³ Dorota Sajewska, *op. cit.*

przemocy instytucjonalnej, jaką niesie za sobą państwo wraz z praktykami konstruowania i nadzorowania archiwum. Praktyka profanacji dokonywana przez Radziszewskiego jest więc przykładem wykorzystania sekretnych „poza archiwów” w celu stworzenia queerowego odpowiednika archiwum publicznego.

Działalność Radziszewskiego jako „pierwszego archonta” uruchamia ponadto wątek przemocy instytucji i praktyk krytycznych wymierzonych w heteronormatywny i patriarchalny mechanizm, w ramach którego artysta ze swoimi sekretami się nie mieści. Przemoc instytucji wobec wszystkiego, co „inne”, jest bowiem reakcją obronną na złamanie zasad konstruujących archiwum i zaburzenie przyjętego porządku. Jak twierdzi bowiem Derrida, wszystkie akty sprzeciwu, zapytania, zaprzeczenia, podważenia (skierowane w stronę obowiązującej narracji) zagrażają nie tylko istnieniu archiwum uporządkowanego według przyjętej przez władzę interpretacji, ale również jego zasadom: konsygnacji czy instytucjonalizacji. Z tego powodu artysta spotkał się z aktem cenzury ze strony Muzeum Powstania Warszawskiego, kiedy w Galerii Mur Sztuki w ogrodzie różanym zaproponował umieszczenie muralu swojego autorstwa. Obraz Radziszewskiego, namalowany czarną kreską na białym tle, przedstawiał powstańców obnażonych i odartych z heroizmu, bohaterstwa czy odwagi, co mogło zaprzeczać historycznej narracji o uczestnikach powstania zbudowanej właśnie na tego typu wartościach. Wizerunek młodych mężczyzn z nagimi torsami zwraca bowiem uwagę na ich młodość, intymność i prywatność, których to bohaterowie zostali pozbawieni, stając się symbolem walki o wolność. Mimo że celem artysty nie było budowanie żadnych homoseksualnych skojarzeń, mural w dużej mierze został w taki sposób odebrany. Dyrektor placówki uważał z kolei, że praca zawiera zbyt dużo erotyki i może nie spodobać się samym powstańcom. Sytuacja ta pokazuje, że homoerotyczne asocjacje nie są mile widziane w obszarze instytucji, która strzec ma przyjętej władzy interpretacji i reprezentować jedynie to, co zgodne z ograniczonymi zasadami samego archiwum.

W odpowiedzi na przemoc instytucji, której artysta, jak wskazałem, sam doświadcza, Radziszewski wykonuje gesty w ramach gry z archiwum i z rejestrem krytyki instytucjonalnej. Można je potraktować

jako kolejny poziom „przeciw-archiwalnej” działalności artysty. Jego celem jest zwrócenie uwagi na konserwatywny porządek instytucji – ich praktyk archiwizowania i eksponowania archiwum, które staje się narzędziem do produkowania i reprezentowania obowiązujących treści. Pierwszym przykładem przełamania przez artystę monopolu instytucji jako miejsca dystrybucji wiedzy i władzy była wystawa *Pedały*, zorganizowana w 2005 roku w jego prywatnym mieszkaniu. Gest wyjścia z elementami „poza archiwum” poza ramy instytucji podkreśla hermetyczność instytucji publicznych, w których brak miejsca dla między innymi homoseksualnych sekretów. Dodatkowo negocjowanie z prawem, nieustanną walkę o uznanie i krytykę władzy instytucji najdobitniej pokazuje *Siusiu w torcik* – wystawa zorganizowana w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w 2009 roku. Radziszewski przyjął rolę kuratora w celu obnażenia i skrytykowania władzy kuratorskiej. Artysta celowo korzysta w niej ze „złej sztuki” – niechlubnych dzieł kolekcji Zachęty – tworząc wystawienniczy mętlik i chaos. Gra tym samym z władzą spojrzenia: jako kurator jest świadomy swojej władzy, więc nakazuje widzowi patrzeć na to, co skonstruował. Wykorzystując swoją pozycję, w przestrzeń wystawy włączył również film gejowskiego porno *Chłopcy Fantomowcy*, który umieścił w kabinie *peep-show*. Gestem tym zmusił do patrzenia na to, co niereprezentatywne i wykluczane z przestrzeni instytucjonalnych i galerii sztuki. Odizolowując natomiast film od reszty ekspozycji, zaznaczył, że sztuka homoseksualna wciąż mierzy się z aktami cenzury.

Działania te pokazują namiastkę tego, w jaki sposób artyści krytyczni sprzeciwiają się przemocy instytucji i archiwum. Jak wspomniałem przy okazji analizowania *Kisielandu*, archiwum korzysta bowiem z techniki powtórzenia – reprodukuje jednych, dając im gwarancję upamiętnienia, innych natomiast skazuje na wykluczenie. Wykorzystując to, artyści na czele z Radziszewskim negocjują z reprodukcjami i efektami powtórzeń – tworzą nowe alternatywne wersje archiwaliów, remiksują, budują nowatorskie narracje kontrfaktyczne. Wszystko po to, by przeciwstawić się władzy patriarchalnego archonta i opresji instytucji oraz włączyć do narracji niechciane, zapomniane, wykluczone.

Opisane przeze mnie przykłady prezentują artystyczną sylwetkę Karola Radziszewskiego jako zewnętrznego archiwizatora, który, korzystając

z szeregu wypracowanych przez lata strategii i metod, porusza to, co interesuje go najbardziej, czyli nieznane / zapomniane / ukryte. Radziszewski eksplorując nieujawnione dotychczas „poza archiwum”, natrafia na wyparte z przyczyn dyskryminacyjnych opowieści. Wykonując gest tożsamościowy, upodmiotawia takich bohaterów jak Ryszard Kisiel czy Ewa Hołuszko, traktując ich zarazem metaforycznie jako swoich przodków. Stosując technikę powtórzenia, zawłaszczenia, rekonstrukcji czy queerowania, pozwala przemówić temu, co dotychczas okryte było milczeniem. W tych działaniach, jak starałem się zaznaczyć, zderza się jednak z przemocą archiwum i instytucji, które wymuszają na nim nieustanną walkę o uznanie. Negocjowanie z obowiązującym prawem skutkuje szeregiem praktyk z rejestru krytyki instytucjonalnej, które w ramach gry z archiwum demaskują, kompromitują, potępiają politykę dominującej władzy. Dążenie do performatywnego rozumienia archiwum pozwala artyście nie tylko na aktualizację minionych wydarzeń, ujawnienie nieznanych faktów, ale również podjęcie refleksji nad mechanizmami pamiętania i dokumentowania zarówno materialnych obiektów, jak i żywego ciała. Ukazując alternatywną do panującego dyskursu widzialności w przestrzeni publicznej homospołeczną rzeczywistość, Radziszewski dokonuje politycznego i sprawczego gestu, w którym wykazuje się Derridiańską „nadzieją na przyszłość”. Przyszłość ta bowiem jest marzeniem o nieheteronormatywnym, pełnym wolności i tolerancji świecie, gdzie społeczność LGBT+ nie spotka się z instytucjonalnym wyparciem, a samego pracującego na archiwach Radziszewskiego nazwać możemy (odnosząc się do opisu konferencji, której ten tekst jest pokłosiem) bezgranicznym marzycielem.