Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 12:41:42

WYDAWNICTWO UMCS

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. VIII SECTIO N 2023

ISSN: 2451-0491 • e-ISSN: 2543-9340 • CC-BY 4.0 • DOI: 10.17951/en.2023.8.157-173

Koncepcja „przeczarowania" świata jako sposób na dekonstrukcję obrazu wspólnoty. Wokół wystawy Małgorzaty Mirgi-Tas

The Concept of "Conjuring" the World as a Way to Deconstruct the Image of the Community: Around the Exhibition of Małgorzata Mirga-Tas

Maria Dorota Szoska

Uniwersytet Gdański. Wydział Filologiczny
ul. Wita Stwosza 55, 80-308 Gdańsk, Polska
maria.szoska@ug.edu.pl
https://orcid.org/0000-0001-8115-3591

Abstract. The article describes the Polish Pavilion at the Biennale Arte (2022), where, due to the works of Małgorzata Mirga-Tas, the "re-enchantment" of Romani people history took place. At the exhibition, the artist representing Poland presented the alternative history of the Romani or – using Ariella A. Azoulay's term – "potential" history. The author of the article examines how Mirga-Tas implements the idea of community, while making space for the individual. The artist, without any Romani representations, created her own graphic fantasy, rejecting historical testimonies; the fantasy presented in the text as an identity attempt and the creation of a collective self-portrait at the same time. In the second part of the article, the author inquires if the concept of "re-enchantment" can be used in didactics of the Polish language and reflects on the question of how to emancipate Romani culture at school in order to work through the one-dimensional

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 12:41:42

image of the Romani described as the Other of Europe. The essence of re-enchantment lies in repairing what has been damaged by violence or prejudice.

Keywords: exhibition; re-enchantment; identity; alternative history; idea of community; Romani culture

Abstrakt. W artykule opisano Pawilon Polski na Biennale w Wenecji (2022), na którym za pośrednictwem prac Małgorzaty Mirgi-Tas dokonało się tytułowe „przeczarowanie" historii Romów. Reprezentująca Polskę artystka przedstawiła na wystawie alternatywną historię Romów albo – używając określenia Arielli A. Azoulay – „potencjalną". Autorka artykułu bada, w jaki sposób Mirga-Tas realizuje ideę wspólnotowości, pozostawiając jednocześnie przestrzeń dla autonomii jednostki. Artystka, nie dysponując romskimi przedstawieniami, stworzyła własną fantazję obrazową, odrzucającą historyczne świadectwa; fantazję ujmowaną w tekście jako próbę o charakterze tożsamościowym i zarazem kreację kolektywnego autoportretu. W drugiej części artykułu autorka bada, czy koncepcję „przeczarowania" można zastosować w dydaktyce języka polskiego oraz poddaje refleksji pytanie, jak emancypacyjnie podejść do kultury romskiej w szkole, by przepracować jednowymiarowy obraz Romów opisywanych jako Inny Europy. Istota przeczarowania polega bowiem na naprawianiu tego, co zostało zniszczone przez przemoc czy uprzedzenie.

Słowa kluczowe: wystawa; przeczarowanie; tożsamość; alternatywna historia; idea wspólnotowości; kultura romska

UMCS

PRZECZAROWAĆ NARRACJĘ

Czy narrację o świecie można tak „przeczarować", by stworzyć alternatywną opowieść do tej powszechnie znanej? Czy takie pragnienie nie jest formą ahistoryzmu, tym samym zaś inna wizja historii jest jedną z fantazji o przeszłości? Czy jednak, jakimś sposobem, można odmienić niepomyślną narrację o czasie, świecie, nacji?

Moim zdaniem interesujących odpowiedzi na powyższe pytania udziela Pawilon Polski na Biennale w Wenecji (2022), gdzie za pośrednictwem prac Małgorzaty Mirgi-Tas dokonało się wspomniane „przeczarowanie". Reprezentująca Polskę artystka na zaaranżowanej wystawie przedstawiła alternatywną historię Romów; historię alternatywną albo – używając określenia Arielli A. Azoulay, izraelskiej artystki i badaczki, autorki książki *Potential History: Unlearning Imperialism* (2019) – historię „potencjalną". Według Azoulay historia opisana w podręcznikach i powtarzana w dyskursie publicznym jest opowieścią zwycięzców o zwyciężonych. Można jednak w jej przebiegu wskazać konkretne momenty, nazywane przez autorkę „punktami zwrotnymi", w czasie których historia mogła się rozegrać w inny sposób. Azoulay, analizując konflikt izraelsko-palestyński, znajduje w nim pominięte, zapomniane, wyparte wydarzenia czy zjawiska udowadniające, że hipotetycznie mógł on przebiegać według innego

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 12:41:42

scenariusza. Wyparte w narracji punkty zwrotne dziejów badaczka nazywa właśnie potencjalna historią, „będącą projekcją niezrealizowanych możliwości, które mogłyby motywować i kierować działaniami różnych aktorów w przeszłości" (Azoulay 2011: 224).

Azoulay jest pomysłodawczynią czegoś w rodzaju archiwum, na które składają się fotografie wykonane w latach 40. XX wieku przedstawiające sceny z życia codziennego Arabów i Żydów, dokumentujące ich pokojowe współistnienie. Na tej podstawie autorka postuluje odrzucenie idei historii ukształtowanej przez perspektywę suwerennego państwa narodowego na rzecz historii potencjalnej, „domagającej się przywrócenia decyzji, wynalezienia i wyobrażenia sobie innych form współbycia, które istniały w zasięgu i nigdy nie były całkowicie wyczerpane" (tamże). Jej myśl przywołuje Ewa Domańska (2020: 138–139) w pracy poświęconej dekonstruktywistycznemu podejściu do przeszłości:

> Projekt Azoulay ma istotne znaczenie dla historii obracającej się wokół przemocy, władzy i konfliktów. Historia potencjalna jest częścią widocznego dziś w naukach humanistycznych i społecznych przesunięcia uwagi z badań konfliktów na badania współpracy, współistnienia, współżycia, a także krytycznej nadziei, relacji dobrosąsiedzkich, przyjaźni i zaufania społecznego. To już nie konflikt (wojna i podbój), lecz także (a może przede wszystkim) współpraca i rozmaite formy koegzystencji różnych grup etnicznych, kulturowych i religijnych (oczywiście biorące pod uwagę istniejące problemy), staje się czynnikiem napędzającym proces historyczny. Prowadzone w ramach historii potencjalnej badania poszukują w przeszłości niezrealizowanego potencjału, próbując ujawnić warunki, które powinny zostać stworzone, by umożliwić ludziom przystosowanie się do siebie i współistnienie (…). Takie badania kładą również nacisk na analizę udanych inicjatyw, które przyczyniły się i nadal przyczyniają do zaistnienia przedsięwzięć gospodarczych, społecznych i kulturalnych łączących różne narody, grupy etniczne i/lub religijne. W tym kontekście historia, która ujmuje „przeszłość jako repozytorium ludzkich możliwości" (używając wyrażenia Susan Buck-Morss), staje się swego rodzaju laboratorium tworzącym warunki koegzystencji i wspólnego bycia w świecie [podkr. MDS]. Należy jednak podkreślić, że nie chodzi tutaj o promowanie naiwnych idei pojednania i konsensusu, ale o rozważenie, w jaki sposób wiedza historyczna przedstawiająca warunki współistnienia ludzi, narodów, wspólnot i grup społecznych w przeszłości może pomóc w budowaniu takiej wiedzy o koegzystencji, która pre-figuruje przyszłość.

Kategorii potencjalnej historii rozumianej jako repozytorium ludzkich możliwości blisko jest do koncepcji „przeczarowania świata" sformułowanej przez

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 12:41:42

Silvię Federici i zapożyczonej przez kuratorów Pawilonu Polski. Koncepcja wystawy, jej nadbudowa teoretyczna oraz opublikowany katalog stanowią rezultat pracy Wojciecha Szymańskiego i Joanny Wirszy, którzy dostrzegli w wizualnie atrakcyjnej twórczości Mirgi-Tas realizację idei wspólnotowości zbudowanej na różnorodności i wieloaspektowości (Szymański współpracuje z Mirgą-Tas od lat). Kuratorzy wystawy dobrali do przedstawianej przez artystkę historii Romów oryginalną konstrukcję ideową i klamrę kompozycyjną, do czego powrócę w dalszej części artykułu. Zaznaczę jedynie, że instalacja we wnętrzu pawilonu składała się z 12 paneli odpowiadających liczbie 12 miesięcy w roku. Każdy z paneli podzielony został na trzy części (górną, środkową i dolną), tworzące obrazy okalające wnętrze. Obrazy wyszywane z rozmaitych tkanin, utkane, patchworki – proponujące nową narrację o kulturze romskiej.

SENNE MARZENIE

Za temat przewodni 59. Międzynarodowego Biennale Sztuki w Wenecji w 2022 roku wybrano „Mleko snów". Jak zauważa Piotr Kosiewski (2022), Cecilię Alemani, tegoroczną kuratorkę Biennale, zainspirowała książka *The Milk of Dreams* Leonory Carrington, malarki i pisarki surrealistycznej, feministki brytyjskiego pochodzenia. Książka Carrington składa się z bajkowych opowieści, wypełnionych niesamowitymi postaciami, jak John mający skrzydła zamiast uszu czy Humbert zaprzyjaźniający się z krokodylem. W przedstawionym świecie każdy może się stać się czymś lub kimś innym. Odwołanie do *The Milk of Dreams* miało skłonić artystów do zbadania, czy sztuka może tak jak literatura zaoferować świat uwalniający od ograniczeń. Biennale z założenia prezentuje sztukę współczesną, Alemani zaproponowała natomiast, by na współczesność spojrzeć przez przeszłość, toteż wewnątrz wystawy głównej zainstalowała pięć autonomicznych historycznych esejów wystawowych, będących feministyczną rewizją dziejów sztuki nowoczesnej (tamże).

Koncepcja polskiego pawilonu została ukształtowana jeszcze przed ogłoszeniem przewodniego tematu Biennale, ale w interesujący sposób realizuje jego poetykę. „Mleko snów" można zrozumieć również jako osnowę marzeń sennych (*dream* w języku angielskim ma szerszy zakres znaczeniowy, oznacza bowiem marzenie, ale również sen, a zatem głos podświadomości). Świat przedstawiony na wystawie jest właśnie niczym sen śniony na jawie; sen, który się zrealizował, ale w pewnych wymiarach jedynie w zamkniętej przestrzeni pawilonu. Zdaniem filozofki Ewy Majewskiej wystawa Mirgi-Tas ma jednak performatywny charakter, jest „antidotum na czas wojny, antidotum budującym hybrydową opowieść o naszym regionie świata" (Majewska, Weychert 2022). Kompozycje Mirgi-Tas,

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 12:41:42

obrazy pozszywane z kawałków różnorodnych tkanin, można oczywiście odczytać jako realizację marzenia o bardziej czułym świecie (przyjaznym nie tylko dla Romów, ale w ogóle dla ludzi, dzieci czy zwierząt) albo jako fantazmat, moim zdaniem jest to jednak projekt polityczny – w takim znaczeniu, jakie polityce nadał Jacques Rancière (2007b). Mirga-Tas chce wypełnić białą plamę w historii, czyli podmiotową nieobecność Romów, zarówno w przestrzeni publicznej, jak i w dziejach historii sztuki. Artystka uważa, że tematyka romska przez wieki podejmowana była przez twórców nieromskich, co prowadziło do ich zawłaszczenia przez kolonialne przedstawienie. W tytułowym słowie „przeczarowanie" wybrzmiewają dwa aspekty: z jednej strony niedokonanie wskazuje na fantasmagoryczny charakter idei, z drugiej zaś zawiera nadzieję, że proces wciąż trwa i nigdy się nie zakończy. Wspomniane „przeczarowanie" dokonało się również na poziomie formalnym – po raz pierwszy Polskę za granicą reprezentowała romska artystka, ale należy też podkreślić, że pierwszy raz w historii romska twórczyni była ambasadorką jakiegokolwiek narodowego pawilonu.

Mirga-Tas od początku swojej artystycznej drogi przepracowuje historię swojej nacji i dominującą o niej narrację, zamykającą się często w antytezach: albo w pogardzie i wyższości, albo w idyllicznej ludowości. Kreując potencjalną historię, świadomie czyni ją afirmatywną. Jest artystką zaangażowaną. Uprawia feminizm mniejszości, choć – jak zaznacza – „romski feminizm wygląda trochę inaczej, ale walczymy zawsze o to samo – o wolność i możliwość wyboru" (Szymański 2022: 83).

Mimo że tradycja utrwala męską dominację w romskiej społeczności, dziś w tym środowisku paradoksalnie to kobiety odgrywają rolę liderek. Mirga-Tas mieszka i pracuje w rodzinnej miejscowości Czarna Góra, gdzie prowadzi działania artystyczne, m.in. co roku organizuje „International Event of Roma in Czarna Góra Jaw Dikh". Poprzez twórcze aktywności przełamuje stereotypy, ponieważ wydobywa kolonialny wydźwięk przedstawień, które na wieki ukonstytuowały europejskie wyobrażenie o Romach. W ten sposób o artyście myślał też Rancière, który uważał, że zadaniem sztuki jest zmienianie życia i który w doświadczeniu estetycznym upatrywał obietnicę nowego życia wspólnotowego. Literatura, a szerzej sztuka, ma jego zdaniem moc kwestionowania oczywistości, stanowi narzędzie emancypacji i zmiany społecznej (Rancière 2007b: 117). Według francuskiego filozofa „człowiek jest zwierzęciem politycznym, ponieważ jest zwierzęciem literackim, które pozwala zmienić jego »naturalne« przeznaczenie" (tamże: 105). Sztuka i polityka umożliwiają zaistnienie temu, co w codziennych praktykach kulturowych pozostaje wykluczone, i w konsekwencji rekonfigurują własne doświadczenie odbiorcy. Jak pisze Katarzyna Krzywiec (2012: 235–236), aby wyjaśnić relacje między sztuką i polityką, Rancière

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 12:41:42

> wprowadza pojęcie podziału zmysłowości, które rozdziela przestrzeń i czas, miejsca i tożsamości, hałas i mowę. Podział zmysłowości określa układ danych spostrzeżeniowych, które wyznaczają zakres działania i poznania w polu społecznym, zatem reguluje on życie zbiorowe. Sztuka natomiast wkracza w ten podział zmysłowości, wydziela przestrzeń, czas, mowę, pokazuje coś, czego nie można było zobaczyć.

Sztuka jest zatem aktem politycznym, gdyż przesuwa dane zjawisko do sfery widzialności. Podmiotowość polityczna w przekonaniu filozofa kształtuje się wraz z momentem uzyskania performatywności we wspólnej przestrzeni, uczestniczenia we wspólnocie – bycia widzialnym i zdolnym do działania (Rancière 2007a: 24, 26; Rancière 2007b: 41). Sztuka nie tylko pokazuje coś, czego nie można było zobaczyć, lecz także potrafi zmienić język, którym posługuje się wspólnota; może nadać komuś lub czemuś rangę podmiotu – na tym polega jej wymiar polityczny.

Sukces polskiego pawilonu przyczynił się do renesansu twórczości Mirgi-Tas, przez lata umiejscawianej nie w głównym nurcie sztuki, lecz w jej etnograficznym dopływie. Artystka, mająca przecież wykształcenie akademickie, broni się jednak przed stygmatem etniczności. Długo pozostawała niezauważona, choć uczestniczyła w istotnych wystawach, jak m.in. „Domy srebrne jak namioty" z 2013 roku we Wrocławiu, „pany chłopy pany" w nowosądeckim BWA w 2016 roku, a w 2020 roku w 11. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie. Rozpoznawalność przyniósł jej Paszport Polityki otrzymany w 2020 roku (w uzasadnieniu napisano: „(…) za sztukę, która efektownie, niebanalnie i mądrze opowiada o tożsamości i dziedzictwie. Za szukanie w tradycji Romów ciągle aktualnych wartości i uniwersaliów" [cyt. za: Zych 2021]). Monika Weychert, kuratorka wystawy Mirgi-Tas z 2013 roku, wskazuje, że współczesne artystki i artyści o romskich korzeniach ze względu na podejmowaną tematykę często mierzą się jednak z protekcjonalnym podejściem ekspertów. Jej zdaniem na twórczość autorów i autorek romskich nadal patrzy się przez kolonialną perspektywę, w wyniku czego nie zauważa się zmiany pozycji kobiety w społeczności romskiej, a w konsekwencji przeobrażenia relacji kobieta–mężczyzna (autorka jako przykład podaje wypowiedź Andy Rottenberg, która komentując wystawę w Galerii Promocyjnej w 2019 roku, wyraziła przekonanie, że bycie artystką w społeczności romskiej wciąż grozi skalaniem i wykluczeniem). W tym kontekście Weychert przywołuje Rancièrowską niezgodę (*mesentente*); niezgoda dotyczy sytuacji, w której podmiot mówi, ale adresaci go nie słuchają, bo nie są w stanie usłyszeć głosu podporządkowanego Innego, choć mają ku temu warunki (Weychert 2022). Moim zdaniem sztuka Mirgi-Tas przekracza swój własny porządek, staje się

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 12:41:42

częścią życia społecznego, ale jednocześnie udaje się jej pozostać odrębną sferą, bo – jak pisał Rancière – sztuka, by móc kwestionować samą siebie, musi być po prostu sztuką (Rancièrowska figura paradoksu).

W *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons* (2019) Federici buduje własną teorię wspólnotowości, opartą na kobiecym współdziałaniu. Ta amerykańska naukowczyni i aktywistka włoskiego pochodzenia, jedna z ważniejszych przedstawicielek marksistowskiego feminizmu, opisuje rozmaite struktury społeczne, komuny i systemy jako przykłady innego rodzaju zorganizowanej samorządności. W książce opublikowanej w 1998 roku *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation* (*Kaliban i wiedźma. Kobiety, ciało i akumulacja pierwotna*) opisuje proces przejścia od feudalizmu do kapitalizmu, uznając, że kluczowym impulsem były dla niego polowania na „czarownice". Jak wskazuje, doszło wówczas do wywłaszczenia plebsu z dóbr wspólnych oraz do poddania represjom kobiecego ciała i seksualności. Zdaniem Federici, podobnie jak innych przedstawicielek ruchu feministycznego, władza prześladowała kobiety, gdyż uznała je za zagrożenie dla trwania hierarchii – w efekcie wojna przeciw kobietom doprowadziła do społecznej degradacji ich pozycji. Według autorki następne fazy akumulacji kapitału niszczą więzi wspólnotowe, odbierając ludności wolny dostęp do ziemi, wody, nasion. Jak twierdzi,

> żadna wspólnotowość nie jest możliwa, dopóki nie odrzucimy takich sposobów życia i naszej reprodukcji, które wywołują cierpienie innych, i dopóki nie przestaniemy widzieć siebie jako odseparowane od nich jednostki. Jeśli „uwspólnotowianie" ma rzeczywiście jakiekolwiek znaczenie, to musi ono oznaczać wytwarzanie siebie jako wspólnego podmiotu. Właśnie w ten sposób powinnyśmy rozumieć slogan „nie ma dóbr wspólnych bez wspólnoty" [*no commons without community*]. Nie chodzi jednak o „wspólnotę" rozumianą jako ogrodzona rzeczywistość czy grupa ludzi zjednoczonych wokół interesów wykluczających innych, jak w przypadku wspólnot zbudowanych na etnicznej bądź religijnej tożsamości. Ale o wspólnotę jako formę relacji opartej na innych wartościach, takich jak współpraca i współodpowiedzialność: za siebie nawzajem, za ziemię, lasy, morza, za zwierzęta. (…) Dzisiaj, gdy miliony Amerykanów zostało wywłaszczonych z ich mieszkań i samochodów, gdy eksmisje oraz ogromny spadek zatrudnienia znowu naruszają fundamenty kapitalistycznego reżimu pracy, znów powstaje wspólna przestrzeń dla nowych form społecznego życia, jak na przykład coraz liczniejsze miasta namiotowe. Tym razem jednak to kobiety muszą zbudować te nowe dobra wspólne, aby nie były tylko tworami ulotnymi, tymczasowymi

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 12:41:42

> sferami autonomicznymi, ale stały się gruntem dla nowych form społecznej reprodukcji.[1] (Federici 2013: 8–9)

Dlaczego kuratorzy polskiego pawilonu połączyli prace Mirgi-Tas z koncepcją Federici? Odpowiedź nie jest oczywista. Po pierwsze dlatego, że Federici w swojej książce nie przywołuje kultury romskiej, a po drugie – ze względu na patriarchalizm cechujący tę grupę etniczną. Jeśli jednak przeanalizujemy mechanizmy funkcjonowania społeczności romskiej, to dostrzeżemy model współdziałania, organizowania się, pracy reprodukcyjnej. Federici pracy produkcyjnej przeciwstawia pracę opieki i troski, gdyż „przeczarowanie" dokonuje się jej zdaniem właśnie w momencie, kiedy akt wykonywania pracy staje się widoczny, ponieważ wówczas scalana jest społeczność.

Moim zdaniem polska wystawa na Biennale może również „przeczarować" szkolną narrację o Romach, skłonić do emancypacyjnego spojrzenia na kulturę romską, pozwalającego wyjść poza jednowymiarowy obraz Romów opisywanych jako Inny Europy. Jednak przywoływana we współczesnej dydaktyce koncepcja udanego spotkania, zaproponowana przez Emmanuela Lévinasa, wydaje się zbyt idealistyczna. Tymczasem jak pisze Joanna Warsza (2022: 98) w katalogu do wystawy: „Tas tworzy emancypacyjną opowieść, w której siostrzeństwo czy romska tożsamość są przede wszystkim wcielonymi ideami, a dopiero potem pojęciami teoretycznymi".

ROMSKA HERSTORIA

Federici analizuje w swoim tekście kryzys bezdomności wywołany pandemią i jako przykład działania dla dobra wspólnego przywołuje budowane wówczas przez amerykańskie kobiety miasta namiotowe[2]. Podobnie kobiety romskie materializowały ideę wspólnotowości poprzez wznoszenie namiotów, budowanie obozowisk. Romowie zawsze współdzielili przestrzeń: rozbijali obozowiska, stawiali namioty, kolektywnie gotowali. Przywracali też życie temu, co zepsute, przez innych pozostawione. Jak pisze Ethel Brooks (2022: 118), od pokoleń zbierali rzeczy wyrzucone, które przetwarzali na użyteczne i często

[1] Federici opowiada się za tym, żeby kobiety przewodziły kolektywizacji pracy reprodukcyjnej, co jednak nie jest równoznaczne z naturalizacją pracy domowej jako powołania kobiet. Badaczka nie chce dopuścić do wymazania kolektywnych doświadczeń i walk toczonych przez kobiety, uznaje je bowiem za istotny element oporu wobec kapitalizmu (Federici 2013: 10).

[2] Ethel Brooks w eseju *Reclaiming the Camp and the Avant-Guard* wskazuje z kolei na romskie korzenie organizacji ruchów typu *Occupy*: obóz stał się modelem przydatnym podczas obecnej fali polityki antyneoliberalnej, innym sposobem na zaistnienie.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 12:41:42

piękne przedmioty. Do tej idei nawiązuje Mirga-Tas, tworząca dzieła z używanych tekstyliów, z rzeczy pozyskanych od rodziny i przyjaciół, z rzeczy znalezionych, niepotrzebnych czy kupionych w sklepie z używaną odzieżą. Można by powiedzieć, że zasadą organizującą jej proces twórczy jest niedopasowanie. Artystka sportretowała romską społeczność z jej upodobaniem do ekstrawagancji objawiającej się w kolorowych, często krzykliwych ubraniach, a z tego pozornego niedopasowania stworzyła wielowymiarowe konstelacje. Eklektyzm formalny jej prac oraz przyjęte założenia artystyczne sprawiają, że najczęściej w kontekście jej twórczości przywołuje się koncepcję *femmege* stworzoną pod koniec lat 70. XX wieku przez artystki związane z drugą falą feminizmu[3]. Jak pisze Warsza (2022: 95), „*femmege* ściśle się wiązało z postulatami przywrócenia należnego miejsca kobietom-artystkom i realizacją hasła »prywatne jest polityczne«". W wykonaniu Mirgi-Tas *femmage* ma kilka wymiarów: przekreśla granicę między sztuką wysoką a niską; skłania do postrzegania wszystkich wytworów sztuki, w tym rękodzieła, jako równorzędnych prac zrodzonych z twórczego impulsu; pozwala umiejscowić w centrum uwagi niewidzialną pracę, bo przecież reprodukcja rzadko kiedy jest obiektem przedstawienia. Zdaniem Warszy *femmage* zaciera granicę między sztuką natywną i profesjonalną. Obejmuje kolaż, asamblaż, fotomontaż i podobne techniki, zarówno uprawiane w społecznościach tradycyjnych, jak i wykorzystywane w sztuce współczesnej. Mirga-Tas stosowaną technikę szycia nazywa patchworkiem (łączenie materiałów o różnych wzorach i fakturach), ale na wystawie dominuje kolaż jako technika i medium – polega on na naszywaniu i przyklejaniu do tła gotowych elementów i fragmentów ubrań i tkanin oraz łączeniu elementów malarskich i pozamalarskich (tamże: 95–96). Kawałki w jej patchworkach nie zawsze ze sobą harmonizują, ale poprzez współistnienie tworzą coś nowego.

Polski pawilon jest efektem kolektywnej pracy – przez pięć miesięcy pod okiem Mirgi-Tas pracowały trzy zawodowe krawcowe: Halina Bednarz, Małgorzata Brońska i Stanisława Mirga. Na potrzeby wystawy rozdzierano ubrania, zasłony i firany, a następnie je zszywano, tworząc tekstylne freski. W ten sposób dokonywało się również „przeczarowanie", szycie bowiem to nie tylko okazja do bycia razem – ma też potencjał emancypacyjny, służy performowaniu swojej tożsamości, gdyż powstałe w ramach wystawy prace w symboliczny sposób zszywają (naprawiają) relacje między Romami a innymi nacjami. Tym samym konwencja instalacji Mirgi-Tas wpisuje się w koncepcje feministycznych wystaw, na których przedstawiane są kobiece umiejętności czy praca w gospodarstwie domowym (np. cerowanie pończoch i ubrań, naprawianie porcelany

[3] Chodzi o Miriam Schapiro i Melissę Meyer.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 12:41:42

czy sprzętów). Jako przykład można tu wymienić działalność Women's Museum w Aartus w Danii, podważającego dotychczasowy sposób prezentowania kobiet jako tematów w historii oraz poszukującego nowych form przedstawiania owych historii i kobiecej ekspresji (szerzej: Porter 2005).

Podsumowując, Pawilon Polski można czytać na kilku poziomach: jako historię intymną (włączanie do tkanin przedmiotów bliskich osób ocala ich od zapomnienia), ślad życia po życiu, romską herstorię – w konwencji afirmatywnej, a nawet więcej – baśniowej. Widoczne zszycia ujawniają się jednak jak tekstylna gramatyka (określenie Warszy), celowo pozostawione; dekonstruują powstały obraz czy też nasze powstałe wyobrażenie, pokazując podskórne napięcie procesu formowania znaczenia.

WARBURG, CALLOT I MIRGA-TAS

Tak jak tekstylia Mirgi-Tas można czytać na kilku poziomach, tak i koncepcja wystawy jest złożona. Kluczem do odczytania koncepcji całości jest pałac Schifanoia w Ferrarze, z Salą Miesięcy, w której z cyklu 12 malowideł ściennych zachowało się tylko siedem. Jak wyjaśniają w szkicu *Życie po życiu. Aby Warburg, Ali Smith i Małgorzata Mirga-Tas w Palazzo Schifanoia* Wojciech Szymański i Robert Kusek (2022), ściany Sali Miesięcy były podzielone na kwatery przedstawiające miesiące, a każda z nich składała się z trzech pasów. Pałac Schifanoia powstał pod koniec XIV wieku jako willa podmiejska, a jego wnętrze pokryto freskami na zlecenie księcia Ferrary Borsa d'Este w drugiej połowie XV wieku. W 1736 roku budynek przekształcono w manufakturę tytoniu. Rok 1820 rozpoczyna renesans fresków, kiedy to malarz Giuseppe Saroli odkrył je pod warstwą wapna (tamże: 44–45).

Trójdzielna kompozycja fresków Pałacu Schifanoia była wyzwaniem dla historyków sztuki. Odczytanie znaczeń pasów dolnego i górnego nie budziło wątpliwości – dolne partie przedstawiają życie dworu w Ferrarze, a górne wizerunki bogów olimpijskich. Natomiast środkowy pas wywoływał interpretacyjną trudność, gdyż nie potrafiono wytłumaczyć pochodzenia zagadkowych figur pojawiających się obok znaków zodiaku. Przełomowa dla zrozumienia całości kompozycji okazała się koncepcja „życia po życiu obrazów" Warburga, który zwiedził Palazzo Schifanoia i wkrótce, w 1912 roku, na 10. Międzynarodowym Kongresie Historii Sztuki w Rzymie wygłosił referat o sztuce włoskiej i międzynarodowej astrologii. Zakreślił w nim ideę „życia po życiu obrazów" oraz ich wędrówki.

„Objaśniając środkowy fragment panelu przedstawiającego miesiąc marzec, Warburg wprowadza pojęcie dekanów – podstawowej jednostki podziału ekliptyki. Według astrologii greckiej każdy miesiąc składał się z trzech odrębnych

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 12:41:42

dekanów" (tamże: 51). W ten sposób wytłumaczył, dlaczego w przedstawieniu marca zodiakalny Baran otoczony jest przez trzy figury: czarnoskórego mężczyznę w łachmanach, kobietę w czerwonej sukni i androgynicznego młodzieńca trzymającego w jednej ręce strzałę, a w drugiej obręcz. Warburg wybrał postać czarnoskórego mężczyzny i na jego przykładzie pokazał wędrówkę przypisanych poszczególnym dekanom motywów figuralnych. W czarnoskórej postaci rozpoznał Perseusza, a rekonstruując historie następujących przez wieki kostiumów i masek, ukazał jego kolejne wcielenia (tamże: 54).

Pawilon Polski został zbudowany według tego samego pomysłu kompozycyjnego co freski w Pałacu Schifanoia; stanowi jego trawestację. Historia opowiedziana jest w trzech pasach. Na górny pas składają się obrazy ukazujące romską przeszłość. Tu z kolei punktem wyjścia był cykl grafik *Cyganie* (*Les Bohémiens*) Jacques'a Callota, który na swoich czterech akwafortach z lat 1623–1624 ukazał Romów jako wędrujących obcych – przedstawił wędrowców w opończach i kapeluszach z piórami, nierzadko z bronią, ciągnących swój dobytek na koniach i wozach. W scenie ukazującej obozowisko widzimy symultanicznie różne przejawy życia: Romów grających w karty, dzieci siedzące przy ognisku, na którym gotuje się strawa, rodzącą pod drzewem kobietę. Sportretowana egzystencja wydaje się nędzna, ale zarazem niepozbawiona malowniczości. Callot opowiada o Romach obrazem, ale akwaforty opatrzone są również rymowanymi inskrypcjami – to sarkastyczne przestrogi, każące mieć baczenie na cygańskich oszustów-kieszonkowców, wróżki-naciągaczki czy uzbrojonych włóczęgów. Bronisław Geremek (1984: 573), analizując prace Callota, zauważył, że „broń palna, szpady i sztylety włączają Cyganów w cykl postaci »groźnych włóczęgów«, zaś wróżbiarstwo – w krąg zakazanego świata czarów". Tymczasem Mirga-Tas na górnym pasie wystawy polskiego pawilonu chce te wyobrażenia zdekolonizować, „przewłaszczyć":

> Grafiki Calotta są bardzo piękne i bardzo antyromskie. Gdybym nie wiedziała, kto na nich jest przedstawiony, pewnie nadal bym je podziwiała. Tymczasem przedstawiony w nich obraz Romów wpłynął na to, jak przez stulecia jesteśmy postrzegani. I pomyślałam: jeżeli od tak dawna trwa ten stereotyp, to ile potrzebujemy czasu, by go zmienić? Zawłaszczam je na swój sposób i przetwarzam. I mam wrażenie, że przedstawionym postaciom oddaję godność. (Brooks 2022: 129)

Projektując górny pas, artystka sięgnęła po narrację kontynuacyjną, polegającą na wprowadzeniu w obręb jednego obrazu wizerunków tych samych postaci w różnym czasie, dlatego w pochodzie przez dwanaście zmieniających się miesięcy wędruje kobieta z chustą na głowie, chłopiec niosący kocioł, a bohaterom

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 12:41:42

towarzyszą zwierzęta: osły, psy, ptaki i konie. Tym samym instalację Mirgi-Tas należy czytać jako kreację kolektywnego autoportretu, opartego na własnej fantazji obrazowej, wbrew historycznym wizerunkom. Można też, podążając za propozycją Brooks, spróbować odczytać cykl Callota inaczej – z perspektywy feministycznej, wówczas paradoksalnie zarówno na pierwszym, jak i na drugim planie dostrzeżemy przede wszystkim kobiety: ich codzienny wysiłek czy pracę reprodukcyjną, pozwalającą przetrwać nawet w stanie ciągłego zagrożenia. Wnikliwe odczytanie stereotypowego przedstawienia ujawni również więzi łączące ludzi ze zwierzętami, więzi łączące przedstawionych z miejscem i naturą (tamże: 116–117).

Obrazy o charakterze narracyjnym ukazane na górnym i dolnym pasie wystawy oddzielone są środkową częścią ciągnącą się wzdłuż instalacji. Na ciemnym, granatowym tle artystka sportretowała ważne dla siebie i romskiej historii postaci, głównie kobiety, m.in. Papuszę, artystkę Delaine Bas, aktywistkę Nicolettę Vitu, Ethel Brooks, piosenkarkę i kompozytorkę Esmę Redzepovą, ocaloną z Porajmosu Krystynę Gil, ale też swoich bliskich: matkę, babkę, kuzynki, dziecko… Wspomniany już czarnoskóry Perseusz z pałacu w Ferrarze stał się u Mirgi-Tas Alfredą Markowską, nazywaną romską Ireną Sandlerową, zdrobniale określaną Noncią. Markowskiej towarzyszy w tej scenie ocalała z Porajmosu Józefa Mirga, babcia artystki, oraz Anna Mirga-Kruszelnicka, antropolożka i kulturoznawczyni. Przedstawienie realnych kobiet w sztafażu z astrologią przeobraża je w strażniczki losu czy pamięci. Mirga-Tas historię prywatną, indywidualną czyni zbiorową, tworząc afektywne archiwum herstorii. Dopełnieniem tej opowieści jest umieszczenie w środkowym pasie podobizny Warburga, który stał się dekanem zodiakalnego Strzelca.

Dolny pas wystawy przedstawia obrazy romskiej społeczności – sceny z życia codziennego w rodzinnej Czarnej Górze, inspirowane w dużej mierze mającymi dziś etnograficzny walor fotografiami wykonanymi przez antropologa Andrzeja Mirgę, wuja artystki. Tym samym mamy do czynienia z podwójnym spojrzeniem na romską społeczność: od jej wnętrza i tym zapośredniczonym przez perspektywę aparatu. Ostatni pas bowiem opowiada o codziennej egzystencji, przedstawia sceny z życia, portretuje romskie osiedla, tutaj poprzez swoją monumentalność wyraźnie uwznioślone. W ową codzienność wpisane jest również doświadczenie śmierci (scena pogrzebu ojca Mirgi-Tas). Tym samym wystawa artystki staje się prawdziwym laboratorium tworzącym potencjalne warunki koegzystencji i wspólnego bycia w świecie. Laboratorium, w którym poprzez szycie, akcentowanie niewidzialnej pracy kobiet, wreszcie poprzez doświadczenie piękna zarówno artystka, jak i jej odbiorcy zyskują zdolność do wyobrażenia – i może zarazem budowania – nowego, potencjalnie lepszego świata. Może się

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 12:41:42

to działanie dokonać nie tylko w przestrzeni pawilonu, lecz także w przestrzeni szkoły, gdzie przecież na co dzień „eksperymentujemy z fikcjami", jak pisał Arkadiusz Żychliński w *Laboratorium antropofikcji* (2014).

SZKOLNE LABORATORIUM

Tematyka romska i twórczość romska bardzo rzadko pojawiają się w podręcznikach do nauki języka polskiego, zarówno do szkoły podstawowej, jak i do szkoły ponadpodstawowej. Zainteresowanie tematyką romską (pomijam tu z przyczyn oczywistych obszerną liczbę opracowań dotyczących edukacji dzieci romskich) wzrosło po artystycznym sukcesie filmu *Papusza* Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauzego oraz po publikacji reportażu Angeliki Kuźniak (2013). Od kilku lat na zajęciach z adeptami do zawodu nauczyciela omawiam właśnie film *Papusza*. Obraz nie jest typowym filmem biograficznym, podobnie jak znany nam życiorys Bronisławy Wajs – zrekonstruowana biografia poetki ma charakter na wpół zmitologizowany (Machowska 2011: 93). W przypadku życiorysu i twórczości Papuszy funkcjonują różne warianty hipotez; przytaczane rzekome fakty są niepewne albo nawet wzajemnie się wykluczają. Krauzowie poddali je nie tylko interpretacji, ale i dekonstrukcji, rozsypując oczekiwaną spoistość narracji biograficznej. Towarzyszył im zamiar uświadomienia widzowi niemożności łatwego scalenia cudzej historii, zwłaszcza że bohaterka owych działań często nie ma głosu w tej filmowej opowieści.

Na zajęciach analizujemy m.in.: scenę potajemnej nauki Papuszy, wymierzenia jej kary cielesnej przez ojca za przechowywanie gazet, scenę balu w pałacu (w której bracia dobijają transakcji sprzedaży-kupna Papuszy), samookaleczenia w dniu zaślubin, a także wykluczenia i skalania. Rekonstruujemy biografię poetki, ale zarazem odtwarzamy zasady kultury romskiej ukazane w filmie (poprzez takie zagadnienia jak stosunek do starszych, relacje kobiet i mężczyzn, wychowywanie dzieci, sposób zarobkowania, związek z naturą). Dla pełnego obrazu badamy również stosunek innych wobec Romów oraz przyczyny nietolerancji, która później nierzadko przeradzała się w nienawiść. Okazuje się jednak, że studenci, a także licealiści, z którymi realizowałam zajęcia, z większą łatwością wyliczali pejoratywne cechy romskiej społeczności niż pozytywne, choć ostatnie też przytaczali (jak muzykalność, troska o dzieci, solidaryzm grupy, szacunek dla osób starszych i umiejętność podporządkowania się im, znajomość praw rządzących przyrodą). Mimo tego doświadczenia uznałam, że dzięki pracy z filmem studenci poznali trudną historię Romów, w tym Pojramos czy prowadzoną przez rząd akcję przymusowego osiedlania, która miała niebagatelny wpływ na późniejszą egzystencję Romów i zarazem na współczesną ocenę ich pewnych życiowych postaw. Zgodnie

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 12:41:42

z moim przekonaniem zajęcia poświęcone filmowej Papuszy otwierają na problematykę inności, jest to bowiem film o Innej w świecie Innych. Jednak film Krauzów opowiada o świecie, którego dziś już nie ma, dlatego formułowanie na jego podstawie zdania o współczesnej społeczności romskiej prowadzi do uproszczeń. Ponadto z jednej strony czarno-białe zdjęcia wywołują u widza poczucie liryzmu, a z drugiej budują dystans do opisywanej historii. W *Papuszy* nie ma ani jednego zbliżenia, wszystko obserwujemy z oddali, z dystansu – służą temu szerokie, epickie plany czy polskie napisy na ekranie, gdy bohaterowie posługują się językiem *romani*. Według Agnieszki Graff (2013) w tym świecie jesteśmy tylko gośćmi – obraz filmowy może jedynie dotknąć historii i zatrzymać ją w kadrze, nie może jej opowiedzieć w pełni. Dlatego poszukiwałam kontekstów pozwalających dopełnić cykl zajęć i poszerzyć studencką perspektywę. Wystawa Mirgi-Tas okazała się interesującym kontrapunktem dla filmu *Papusza*, również pod względem formalnym. Artystka bowiem przedstawia świat doskonale jej znany i portretowany od środka, w którym jednak – w przeciwieństwie do *Papuszy* – każdy widz może się zanurzyć, bo sposób reprezentacji uniwersalizuje podejmowaną tematykę i pozwala odbiorcy się do niej zbliżyć bez poczucia dystansu. Myślę, że zamieszczona poniżej relacja, będąca rodzajem sprawozdania, może się okazać pomocna w sformułowaniu koncepcji lekcji przeznaczonej dla uczniów szkoły ponadpodstawowej. Moje uwagi mają charakter szkicowy, zakreślają pewien horyzont zmagań z wystawą Mirgi-Tas, gdyż nie chcę zamieniać tego mikroeksperymentu w skończony i zamknięty wzorzec pracy z tekstem kultury.

Zajęcia z twórczością Mirgi-Tas rozpoczęłam od obejrzenia instalacji w internecie, następnie poprosiłam studentów o wyrażenie swoich emocji i opinii, po czym ich zadaniem było zbudowanie uzasadnienia dla tytułu wystawy: „Przeczarowując świat". Co istotne, choć nie znali kontekstu powstania polskiego pawilonu ani koncepcji wystawy, w swoich pisemnych wypowiedziach uchwycili istotę rzeczy; padły słowa „afirmatywna", „wbrew obowiązującej wykładni", „świadomie kolorowa i krzykliwa". Odwoływali się do umiejętności wróżenia i „przeczarowywania" historii – na podstawie oglądu wystawy uznali, że mają do czynienia z próbą zbudowania pozytywnej opowieści o Romach, w której nie są oni ani ofiarami, ani zagrożeniem dla innych.

Kolejny punkt zajęć polegał na wyświetleniu zdjęć dokumentujących proces powstawania monumentalnej wystawy Mirgi-Tas. Posłużyły one do rozmowy na temat idei wykorzystywania cudzych ubrań, zużytych materiałów do tworzenia nowych konstrukcji oraz budowania alternatywnego świata historii. Pojawiły się zagadnienia związane z pracą kolektywną i wnioski nie tylko o „przeczarowywaniu" świata, ale i o jego „przeszywaniu". Z kolei wzmiankowany już w artykule cytat z wypowiedzi Mirgi-Tas:

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 12:41:42

> Romski feminizm wygląda trochę inaczej, ale walczymy zawsze o to samo – o wolność i możliwość wyboru, nie chcemy jednak odchodzić od naszej tradycji i korzeni. (...) Dla mnie tożsamość romska jest bardzo ważna: nie można się od niej oddzielić, nie można mówić o poważnych sprawach, nie będąc w środku. Trzeba być również bardzo ostrożnym i wrażliwym wobec innych, rozumieć, co czują, i jak chcą być reprezentowani. Mój feminizm nie krzyczy, lecz opowiada historie (Szymański 2022: 83)

– stał się zalążkiem do rozważań, czy bycie Romką i jednocześnie feministką się wyklucza, a w konsekwencji czy Pawilon Polski zmienił ukształtowane (również przez *Papuszę*) postrzeganie wspólnoty romskiej oraz miejsca i roli w niej kobiety. Wyświetliłam studentom w zbliżeniu fragment wystawy przedstawiający „marzec" – zapytałam, który pas instalacji sprawia im największe trudności interpretacyjne. Odpowiedź była dla mnie oczywista i jednoznaczna – pas środkowy. Fragment szkicu *Życie po życiu. Aby Warburg, Ali Smith i Małgorzata Mirga-Tas w Palazzo Schifanoia* pozwolił w lapidarny sposób ujawnić zamysł kompozycyjny instalacji. Wówczas grupa otrzymała skan z katalogu do wystawy Mirgi-Tas (aneks zatytułowany „Dekany") – ich zadaniem było odszukanie informacji i sporządzenie notatki o jednej z postaci reprezentowanej przez artystkę w romskiej herstorii (poza Papuszą, która w tej konstelacji się pojawia). Zebrany materiał pozwolił na swobodniejszą rozmowę oraz rzeczową argumentację i otworzył na zagadnienia przez wielu studentów dotąd niepodejmowane.

Prezentowany przeze mnie opis nie wyczerpuje wszystkich możliwości pracy z wystawą, jest tylko jedną z wielu opcji. Uzupełnieniem tak pomyślanej koncepcji lekcji w szkole średniej może być film *Przeczarowanie. Małgorzata Mirga-Tas* w reżyserii Anny Zakrzewskiej (również jako lektura zadana do domu). Osobnego projektu wymagałyby zajęcia zestawiające górny pas instalacji z grafikami Callota – analiza porównawcza powinna obejmować nie tylko sposób przedstawienia Romów, lecz także cechy formalne (różnice między grafiką a patchworkiem). Natomiast uczynienie z dolnego pasa instalacji obiektu obserwacji na osobnej lekcji pozwoliłoby zderzyć ukształtowane choćby przez film *Papusza* wyobrażenia o codziennym życiu Romów z optymistycznym i kolorowym portretem wykreowanym przez Mirgę-Tas. Można by tu zaplanować działanie polegające na wchodzeniu w poszczególne postaci, na udzielaniu im głosu poprzez budowanie wymyślonych narracji. Tak pomyślane zajęcia stałyby się prawdziwym laboratorium budowania nowej historii, bo – jeszcze raz strawestuję Rancière'a – sztuka Mirgi-Tas pokazuje coś, czego w innym wypadku nie można zobaczyć; w ten sposób zmienia język, którym posługuje się wspólnota, i nadaje rangę podmiotu dotąd nieobecnym – na tym polega jej wymiar polityczny.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 12:41:42

BIBLIOGRAFIA

Azoulay, A. (2011). Nie ma czegoś takiego jak archiwum narodowe. W: K. Pijarski (red.), *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum* (s. 216– 242). Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii.

Azoulay, A. (2019). *Potential History: Unlearning Imperialism*. London–New York: Verso.

Brooks, E. (2022). Co znaczy przeczarowanie? Małgorzata Mirga-Tas i pałac naszych marzeń. W: *Małgorzata Mirga-Tas. Przeczarowując świat* (s. 109–130). Warszawa–Berlin: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.

Domańska, E. (2020). Dekonstruktywistyczne podejście do przeszłości. *Historyka. Studia Metodologiczne*, *50*, 131–155. DOI: 10.24425/hsm.2020.134800

Federici, S. (2013). *Feminizm i polityka dóbr wspólnych w erze akumulacji pierwotnej*. Pobrane z: www.ekologiasztuka.pl/pdf/federici_feminizm_i_polityka_dobr_wspolnych.pdf

Federici, S. (2019). *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*. Oakland: PM Press.

Geremek, B. (1984). Cyganie w Europie średniowiecznej i nowożytnej. *Przegląd Historyczny*, *75*(3), 569–596.

Graff, A. (2013). *Nie ma prawdy totalnej. „Papusza"*. Pobrane z: https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/graff-papusza-nie-ma-prawdy-totalnej

Kosiewski, P. (2022). Być pomiędzy. O twórczości Małgorzaty Mirgi-Tas. *Restart*, (7). Pobrane z: https://restartmag.art/byc-pomiedzy-o-tworczosci-malgorzaty-mirgi-tas

Krzywiec, K. (2012). Estetyka jako polityka. *Estetyka i Krytyka*, (24), 235–237.

Machowska, M. (2011). *Bronisława Wajs. Papusza. Między biografią a legendą*. Kraków: Wydawnictwo Nomos.

Majewska, E., Weychert, M. (2022). *Mniejszościowa polityka marzenia sennego. Wokół projektu „Przeczarowując świat" Małgorzaty Mirgi-Tas*. Pobrane z: https://magazynszum.pl/mniejszosciowa-polityka-marzenia-sennego-wokol-projektu-przeczarowujac-swiat-malgorzaty-mirgi-tas

Rancière, J. (2007a). *Estetyka jako polityka*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Rancière, J. (2007b). Od polityki do estetyki? W: *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka* (s. 65–112). Kraków: Korporacja Ha!art.

Porter, G. (2005). Przejrzeć przez konkret: feministyczne spojrzenie na muzea. W: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia* (s. 411–430). Kraków: Universitas.

Szymański, W. (2022). Koło Fortuny. W: *Małgorzata Mirga-Tas. Przeczarowując świat* (s. 79–84). Warszawa–Berlin: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.

Szymański, W., Kusek, R. (2022). Życie po życiu. Aby Warburg, Ali Smith i Małgorzata Mirga-Tas w Palazzo Schofanoia. W: *Małgorzata Mirga-Tas. Przeczarowując świat* (s. 41–75). Warszawa–Berlin: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.

Warsza, J. (2022). Szwy są na wierzchu. O twórczości Małgorzaty Mirgi-Tas. W: *Małgorzata Mirga-Tas. Przeczarowując świat* (s. 85–108). Warszawa–Berlin: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 12:41:42

Weychert, M. (2022). Małgorzata Mirga-Tas, czyli colonial gaze po polsku. *Restart*, (5). Pobrane z: https://restartmag.art/malgorzata-mirga-tas-czyli-colonial-gaze-po-polsku

Zych, L. (2021). *Sztuki wizualne: Małgorzata Mirga-Tas laureatką Paszportów POLITYKI*. Pobrane z: https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/2100301,1,sztuki-wizualne-malgorzata-mirga-tas-laureatka-paszportow-polityki.read

Żychliński, A. (2014). Laboratorium antropofikcji. Prolegomena. *Teksty Drugie*, (1), 67–83.

UMCS