

AFEKT
CIAŁO
I PRAGNIENIE
W TWÓRCZOŚCI
WSPÓŁCZESNYCH
POLSKICH
MALAREK

MARCELINA
GRZEŚKIEWICZ

Afekt
ciało
i pragnienie
w twórczości
współczesnych
polskich
malarek

Akademia Sztuk Pięknych
Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną
Warszawa 2021

Spis treści

1. Wprowadzenie	10
2. Martyna Czech	32
3. Karolina Jabłońska	40
4. Agata Słowak	56
5. Paulina Stasik	68
6. Podsumowanie	80
7. Bibliografia	85

Wprowadzenie

„Potrzebna jest mi jakaś tożsamość, której mogę używać jak broni, broni równie skutecznej jak ta, którą wymierzyło we mnie społeczeństwo.”¹

— Susan Sontag, 1953

¹ Susan Sontag, *Odrodzona. Dzienniki. Tom I. 1947-1963*, przeł. Dariusz Żukowski, Karakter, Kraków 2012, s. 269.

Zakres i założenia pracy, literatura przedmiotu.

Kiedy myślę o sztuce kobiet, przed oczami widzę Autoportret Wandy Czełkowskiej. Przedstawia on twarz artystki zakrytą jedwabną chustą, która dokonuje nią aktu samouduszenia. Praca ta stanowi dla mnie trafną metaforę historii sztuki kobiet – przepełnionej splątaniem w siđłach ograniczeń, wynikających ze złożonych konstruków historycznych i społecznych. W zachodniej kulturze kobieta była poddana mężczyźnie i męskocentrycznym kategoriom. Przyjmuje się, że „perypetie mężczyzn odzwierciedlają los całej ludzkości”², a świat skonstruowany jest w służbie mężczyznom i ich potrzebom. Taki stan rzeczy miał odzwierciedlenie w historii sztuki, co już pół wieku temu udowodniła Linda Nochlin w przełomowym eseju *Czemu nie było wielkich artystek?*. „Poważne” malarstwo, czyli afirmowane instytucjonalnie i społecznie, wówczas niemal całkowicie należało do tradycji fallogocentrycznej. Joanna Bator tłumaczy, że fallogocentryzm to:

² Caroline Criado Perez, *Niewidzialne kobiety. Jak dane tworzą świat skrojony przez mężczyzn*, przeł. Anna Sak, Karakter, Kraków 2020, s. 6.



Wanda Czełkowska, *Autoporetret*, lata 70.

„ukryta u podstaw kultury uniwersalizacja tego, co męskie, stłumienie kobiecego głosu, reprezentacji, istnienia. Stanowi on w interpretacji feministek nieodłączną cechę nowożytnego paradygmatu „męskiej” filozofii opartej na klasycznej koncepcji prawdy, kategorii obiektywnej wiedzy, ontologicznej przepaści między podmiotem a przedmiotem, dychotomiczności myślenia, koncepcji języka jako pasywnego medium rzeczywistości.”³

Twórczość polskich artystek niejednokrotnie udowadnia, że pomimo opresji i walki o zaistnienie w dyskursie, kobiety nie przestawały tworzyć, a to, co stworzyły jest świadectwem sztuki wyjątkowej, afektywnej, przesyconej kobiecym doświadczeniem i niezgodą na wykluczenie. Pierwsze przykłady sztuki feministycznej w Polsce miały miejsce w latach 70. XX wieku w twórczości takich artystek jak Natalia LL, Maria Pinińska-Bereś czy Ewa Partum⁴. „Wszystkie [one] – pisała Izabela Kowalczyk – zaatakowały dotychczasowy związek między patrzącym mężczyzną a ogladaną przez niego kobietą (...). Zaatakowały zawłaszczające ciałem kobiety spojrzenie męskiego konsumenta, a on sam został przez sztukę zdemaskowany.”⁵

Rozważania dotyczące cielesnej tożsamości były obecne również po 1989 roku, m.in. w sztuce Alicji Żebrowskiej, Katarzyny Kozry, Katarzyny Górnej, Elżbiety Jabłońskiej i innych, w tym także malarek, przy czym w tym medium rzadko poruszano kwestie związane z feministycznym

rozumieniem ciała i kobiecości. Robiła to między innymi Magdalena Moskwa, która „interesuje się ciałem jako naczyniem energii psychicznych”⁶, ale przede wszystkim Agata Bogacka – patronka współczesnych malarek, autorka radykalnych, realistycznych przedstawień. Charakterystyczne, linearne kompozycje, do których należał przełomowy cykl *Ja krwawię!*, były schematyczne – zbudowane za pomocą płaskiej plamy barwnej jednolitego tła i postaci oplecionych wyraźnym, ciemnym konturem. Ich głównym tematem była sama artystka i jej intymne, egzystencjalne doświadczenia – młodość, samotność, depresja, ból, relacje międzyludzkie, miłość, menstruacja. Do swoich akrylowych obrazów Bogacka niejednokrotnie przygotowywała szkice w formie polaroidów – fotograficznych autoportretów, spośród których „wybierała zdjęcie, które najlepiej oddawało jej wcześniejszy stan mentalny i redukowało je na płótnie do niezbędnego minimum: postaci oraz jednego lub dwóch najważniejszych atrybutów”⁷. Bogacka nie bała się przedstawiać płynów ustrojowych, takich jak krew czy mocz, których wizerunki objęte są społecznym tabu, prowadząc – jak dzisiaj zauważa Natalia Siewicz – „przewrotną grę z afektem jako performansem”⁸.

3 Joanna Bator, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza: filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 47.

4 Izabela Kowalczyk, *Wątki feministyczne w sztuce polskiej*, w: „Artium Quaestiones” 1997, nr 8, s. 135–141.

5 Ibidem, s. 141.

6 *Farba znaczy krew. Kobieta, afekt i pragnienie we współczesnym malarstwie*, kat. wystawy, red. Natalia Siewicz, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 7 czerwca – 11 sierpnia 2019, Warszawa 2019, s. 133.

7 Ibidem, s. 73.

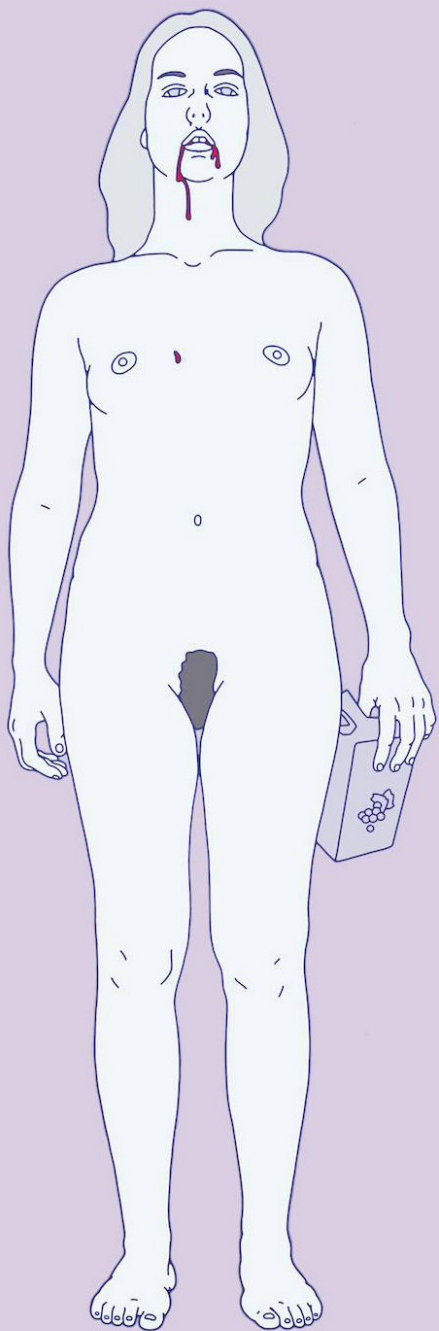
8 Ibidem, s. 14.



Magdalena Moskwa, *Bez tytułu*, 2005



Agata Bogacka, *Szkice do obrazów*, 2001-2003



Wydaje się, że Dominika Kowynia, długoletnia asystentka Andrzeja Tobisa na katowickiej ASP, przeczula fenomen silnego, figuratywnego, kobiecego malarstwa już dawno temu. Punktem wyjścia do powstania obrazu jest dla niej problem natury egzystencjalnej. Mogą to być relacje międzyludzkie lub międzygatunkowe, wątki zaczerpnięte z literatury, feminizm, ekologia, utopijne lub pesymistyczne wizje przyszłości – „łączy się to bezpośrednio z faktem, iż w trakcie malowania wciela się ona we wszelkie przejawy swoich licznych tożsamości.”⁹

Kowynia tworzy prace figuratywne, na poły realistyczne, silnie ekspresyjne. Dużą rolę odgrywa w nich kwestia koloru – to właśnie on jest emocjonalnym nośnikiem ukazanej sytuacji. Malarka nierzadko sięga po inspirację do literatury – Margaret Atwood, Doris Lessing czy Virginii Woolf. Mawia, że tej ostatniej zawdzięcza najwięcej¹⁰. Jak pisała Adriana Prodeus w katalogu wystawy Kowyni *Wąskie przejście* w Galerii Foksal w Warszawie: „sztuka Kowyni nie znosi mitów, prostych rozwiązań ani łatwych sztuczek. Umyślnie sprawia nam kłopot, nie daje się oswoić. Nawet gdy stwarza poczucie bezpieczeństwa, dając do oglądu coś, co dobrze znamy, to tylko po to, żeby obezwładnić: swoim manifestem, bolesnym przypomnieniem czy wręcz oskarżeniem, na które nie da się pozostać obojętnym.”¹¹

9 *Dominika Kowynia. Wąskie przejście*, kat. wystawy, red. Katarzyna Krysiak, 19 września – 30 października 2020, Galeria Foksal, Warszawa 2020, s. 9

10 *Dominika Kowynia. Oczy suszy*, kat. wystawy, red. Joanna Rzepka-Dziedzic, 16 maja – 21 lipca 2018, Galeria Szara w Katowicach i Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2018, s. 9.

11 *Ibidem*, s. 11.



Dominika Kowynia, *Czwarta fala*, 2018



Dominika Kowynia, *Drugi pokój*, 2020

W niniejszej pracy przyglądam się fenomenowi powrotu malarek do feminizmu, który, po trwającej ponad dekadę luce, obserwuję w twórczości polskich malarek. Ważną cezurą zdaje się być tu 2016 rok, czyli moment mobilizacji ruchów prokobiecych w Polsce w związku z groźbą zaostrożenia ustawy aborcyjnej (ostatecznie miało to miejsce w 2020 roku). Zjawisko to, które określam mianem zwrotu kobiecego, polega na ekspansji wyemancypowanego malarstwa – silnie ekspresyjnego, figuratywnego, afektywnego, empatycznego, niejednokrotnie mającego swe korzenie w surrealizmie. Przełomową wystawą dla opisywanego przeze mnie zwrotu była wystawa *Farba znaczy krew* Natalii Sielewicz w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 2019 roku, która poruszała kwestię współczesnego kobiecego malarstwa z Polski i zagranicy.

Literatura przedmiotu obejmuje katalogi wystaw omawianych przeze mnie artystek i teksty ich dotyczące, publikację towarzyszącą wystawie *Farba znaczy krew*, artykuły z zakresu recepcji sztuki feministycznej w Polsce, a także dwie bazowe publikacje książkowe: *Ciało i władza* Izabeli Kowalczyk z 2002 roku oraz wydaną trzy lata później *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek* Agaty Jakubowskiej. Wykonałam też pogłębione wywiady z artystkami: Martyną Czech, Karoliną Jabłońską, Agatą Słowak i Pauliną Stasik. Ponadto korzystałam z literatury dotyczącej zwrotu afektywnego i feminizmu (zob. Bibliografia).

Zwrot kobiecy w kontekście czwartej fali feminizmu.

Jako początek zwrotu kobiecego w polskiej sztuce wskazałabym wrzesień 2016 roku, kiedy w reakcji na odrzucenie przez Sejm ustawy Ratujmy kobiety i jednocześnie próbę zaostrożenia prawa dotyczącego aborcji, w ponad stu miastach w Polsce wybuchły Czarne Protesty. Ewa Majewska napisała, że to wtedy „rozpoczął się w Polsce feminizm. Nie ekskluzywny ruch kobiet z klasy średniej, z wielkomiejskich elit, ale ogólnokrajowa, a następnie również międzynarodowa, mobilizacja kobiet w kilku krajach świata, na rzecz naszych praw.”¹² Pod tym prowokacyjnym stwierdzeniem kryje się więc konstatacja, że wraz z Czarnymi Protestami rozpoczął się – jako szeroki ruch społeczny – feminizm socjalny. Majewska porównuje te wydarzenia do sierpnia 1980 roku i początków Solidarności¹³. Dalej czytamy, że:

12 Ewa Majewska, *Tramwaj znany uznaniem. Feminizm i solidarność po neoliberalizmie*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2017, s. 25.

13 Ibidem, s. 27.

"Czarne Protesty przeciw zaostrażaniu i tak drastycznej ustawy antyaborcyjnej, akcje internetowe i Strajki Kobiet pokazały, że rewolucja jest w naszym kraju kobietą, że skandaliczne próby ograniczenia kobiecej wolności i kobiecych praw nie tylko nie przejdą bez echa, ale doprowadzić mogą do powstańczej gotowości po stronie tych, które przez lata dzielnie, i niemal w milczeniu znosiły jarzmo podwójnych standardów, ekonomicznych nierówności, dyskryminacji na rynku pracy, opresji kościelnej i politycznej oraz przemocy – domowej i symbolicznej."¹⁴

Diagnoza Majewskiej znalazła potwierdzenie cztery lata później, kiedy wybuchła kolejna, jeszcze bardziej intensywna, przepełniona kobiecą furią, fala protestów. Pomimo ogólnospołecznego sprzeciwu, polskie prawo aborcyjne uległo gwałtownej radykalizacji, zezwalając kobietom na dokonanie aborcji jedynie w przypadku ciąży zagrażającej życiu matki lub wynikłej z czynu niedozwolonego.

Jak pisze Majewska, „w badaniach nad historią ruchu kobiecego i myślą feministyczną jako podstawową jednostkę miary przyjmuje się »fale«.”¹⁵ Pierwsza fala feminizmu, w XIX i na początku XX wieku, szerokim echem odbiła się w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii, gdzie sufrażystki walczyły o prawa wyborcze i ekonomiczne kobiet. Dopiero druga fala „umożliwiła zaistnienie kobiecej perspektywy w kulturze”¹⁶, obejmując czasy powojenne, od 1949 roku, kiedy opublikowano *Drugą płęć* Simone de Beauvoir – fundamentalny traktat współczesnego

feminizmu, poddający analizie miejsce kobiety w zachodniej kulturze – do lat 80. lub 90. XX wieku. W 1963 roku wydano głośną *Mistykę kobiecości* Betty Friedan, która skrytykowała popularny wówczas pogląd, że kobiety mogą odnaleźć spełnienie jedynie poprzez wychowywanie dzieci i zajmowanie się domem.

Trzecia fala feminizmu – czyli „pierwsze głosy młodych kobiet i dziewczyn, zwrócone do matek/starszych działaczek, pierwsze artikulacje buntu wobec schematyzmu i jednoznaczności”¹⁷ – wiodła prym do końca pierwszej dekady XXI wieku. W opozycji do drugiej fali, zdominowanej przez białe kobiety z klasy średniej, kolejna fala wprowadziła kategorię interseksjonalności, propagowaną przez działaczkę bell hooks¹⁸ – czyli feminizm socjalny, głoszący równość bez względu na płęć, kolor skóry, orientację seksualną, status społeczny czy materialny, w opozycji do feminizmu neoliberalnego nagłaśnianego przez kulturę popularną. Z trzeciej fali wyrasta również afirmacja i otwartość na kwestię pornografii, którą rozwijają feministki czwartej fali.

Omawiane w tej pracy malarstwo traktuję jako przejaw czwartej fali feminizmu. Natalia Sielewicz zauważa, że dopiero czwarta fala „zalegitymizowała postawy introspektywne i konfesyjne, wprowadzając do języka humanistyki bezceremonialną kobiecą afektywność, po to, by potraktować ją jako pełnoprawny obiekt analizy formalnej i estetycznej.”¹⁹

¹⁴ Ibidem, s. 19.

¹⁵ Ibidem, s. 43.

¹⁶ Agata Jakubowska, *Na marginesach lustra: ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2005, s. 9.

¹⁷ Ewa Majewska, op. cit., s. 43.

¹⁸ bell hooks pisze swoje imię i nazwisko z małej litery.

¹⁹ *Farba znaczy krew*, op. cit., s. 14.

Czwarta, obecna fala feminizmu, charakteryzuje się zwrotem ku ciałopozytywności, konfesyjności i afektywności oraz korzystaniem z narzędzi internetowych jako źródła edukacji społecznej i integracji ruchów prokobiecych. To dzięki mediom społecznościowym Czarne Protesty miały charakter ogólnokrajowego zrywu oraz miał prawo powstać międzynarodowy ruch Me Too, nagłaśniający problem molestowania seksualnego kobiet w miejscach pracy.

Czwarta fala na nowo problematyzuje także pornografię. Izabela Kowalczyk, pozostając w paradygmacie drugiej fali, napisała, że kobieta w kulturze „używana jest jako uwznioślona, wzbudzająca pożądanie, ale z drugiej strony jej seksualność wywołuje strach. Nie niweluje to chęci poznania tej seksualności, jednak zostaje ona zepchnięta w obszar traktowany jako zakazany – w sferę pornografii, definiowaną jako coś nieoficjalnego, zakazanego, ciemnego i brudnego. A więc kobieca seksualność, jeśli się pojawia, to w negatywnych konotacjach pornografii. Według Lyndy Nead, pornografia nieodłącznie związana jest ze sztuką, porusza się cały czas pomiędzy sferą publicznej widzialności i niewidzialności.”²⁰ Pojęcie pornografii (które powiązane jest ściśle z problemem sex workingu) w kontekście feminizmu to kwestia niezwykle sporna. Podejście feministek do pornografii waha się od radykalnego sprzeciwu i krytyki, po ujęcia afirmatywne. Nurt antypornograficzny – którego przedstawicielkami są Catharine McKinnon, Andrea Dworkin, Gloria Steinem czy Page Mellish, założycielka organizacji Feminists Fighting Pornography – domagał się całkowitego zakazania pornografii jako instrumentu niezwykle szkodliwego dla kobiet, przyczyniającego się do przemocy wobec nich

i ich postępującego uprzedmiotowienia. Z kolei nurty antycenzuralny (Ann Snitow, Elisabeth Hess) i proseksualny (artystka Annie Sprinkle, badaczki Lynda Nead i Laura Kipnis), pokłosie trzeciej fali feminizmu, dopatrywały się emancypacyjnego potencjału pornografii. Spory w dyskursie doprowadziły w efekcie do tak zwanych feminist sex wars w latach 80., czyli konfliktu między feministkami poszczególnych nurtów o rolę pornografii i kobiecej seksualności w szeroko pojętej kulturze.

Proseksualne feministki podjęły kroki w celu fundamentalnej zmiany pornografii miękkiej, jak i twardej, która operuje obrazami podlegającymi tabuizacji, ukazując organy płciowe w stanie seksualnego pobudzenia bądź podczas stosunku. „On Our Backs” był pierwszym magazynem erotycznym prowadzonym wyłącznie przez kobiety, który wydawano od 1984 do 2006 roku. Z kolei The Feminist Porn Awards to kanadyjska ceremonia rozdania nagród dla filmów porno, zapoczątkowana w 2006 roku przez sklep erotyczny Good for Her w Toronto. Kryteria przyznania nagrody obejmują szereg wymagań – kobiety muszą być zaangażowane w produkcję, koncepcję i reżyserię filmu, w którym przedstawiona jest prawdziwa kobieca przyjemność. Ponadto w filmie musi występować zróżnicowana reprezentacja poszczególnych ras, płci, orientacji seksualnych i typów sylwetek. Realizacja powinna również rzucać wyzwanie głównemu nurtowi porno oraz poszerzać granice reprezentacji seksualnej, jednocześnie kładąc nacisk na dobrowolną zgodę (ang. consent) na stosunek.

20 Izabela Kowalczyk, *Ciało i władza*, op. cit., s. 228.

Zmianę tę widać także w malarstwie. Ambra Wellmann, kanadyjska malarka mieszkająca i pracująca w Berlinie, w swoich niepowtarzalnych kompozycjach malarskich, wykorzystuje pornograficzne kadry, ukazując ciała splątane w erotycznych zbliżeniach, zawieszone na płótnie poza wszelką przestrzenną hierarchią. Z analogicznego repertuaru tematycznego korzysta Monika Misztal. W serii obrazów z 2019 roku, zatytułowanej Porno-Erotyki, przedstawiła aktorki porno w stanie podniecenia i ekstazy. Jak zauważyła Natalia Sielewicz, „twarze kobiet szczelnie wypełniają ramę obrazu, pozbawiając widza kontekstu spektaklu seksualnego. Malarka skupia się na mimice i doświadczeniu emocji performerek, zacierając granicę między tym co autentyczne, a tym co wystudiowane.”²¹

Prudence Chamberlain zauważa, że afekt jako narzędzie badawcze jest kluczowy w myśleniu o feminizmie w narracji falowej. Stanowi on bowiem pomost pomiędzy tym, co indywidualne, a tym co zbiorowe, osobiste a publiczne, między uczuciem żywionym przez poszczególne feministki a aktywistyczną mobilizacją²². Patronką badań nad afektem w polskiej humanistyce jest Luiza Nader, która w eseju *Afektywna historia sztuki* wskazuje na między-podmiotowy, międzygeneracyjny i transhistoryczny potencjał afektu w przepisaniu powojennej historii sztuki²³.



Ambra Wellmann, *Now Now (Teraz Teraz)*, 2018

²¹ *Farba znaczy krew*, op. cit., s. 131.

²² Prudence Chamberlain, *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*, Springer, Nowy Jork 2017, s. 187

²³ Luiza Nader, *Afektywna historia sztuki*, w: „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2014, nr 1, s. 23.

Badaczka wprowadza nowy model odbiorcy sztuki – homo empathicus – który jest „wychowany do współodczuwania, odpowiadający na cierpienie i ból innych, spełniający się nie w egoistycznym podążaniu za pragnieniem, ale w relacjach z innymi.”²⁴ Nader posługuje się kategorią afektu głównie w rozważaniach nad sztuką dotyczącą kwestii Zagłady. Ja w niniejszej pracy skorzystam z tej kategorii w badaniach nad twórczością współczesnych malarek.

Jak wskazują Melissa Gregg i Gregory Seigworth, pojęcie afektu zaistniało w badaniach humanistycznych w połowie lat 90. XX wieku, głównie dzięki pracom Eve Kosofsky Sedgwick, która przedstawiła kategorię queerowego wstydu jako performatywności (*Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*) i esejowi *Autonomia afektu* Briana Massumiego²⁵, który interpretował afekt jako „intensywność, emocjonalny stan zawieszenia, daleki jednak od pasywności, gdyż wypełniony potencją zdarzeń, ruchem i wibracją. Specyfiką afektu jest jego umocowanie w ciele, a zarazem zdolność przekraczania ciała i rzeczy.”²⁶ Zwrot afektywny w naukach humanistycznych poddaje analizie wytwory kultury (literaturę, sztuki wizualne), pod względem szerokiego spektrum emocji, takich jak cierpienie, trauma, wstyd, radość. Przedstawicielkami takich badań są między innymi Mieke Bal i Jill Bennett²⁷.

Wraz z recepcją ruchu Me Too w Polsce oraz najpierw próbą, a następnie ograniczeniem praw kobiet do reprodukcji, czwarta fala feminizmu przybrała na sile.

24 Ibidem, s. 20.

25 Ibidem, s. 29.

26 Ibidem, s. 21.

27 Ibidem, s. 23.

W naukach humanistycznych feminizm ponownie stał się ważnym tematem. W ostatnich latach obserwuje się również próby przepisania historii sztuki pod tym kątem, z uwzględnieniem niepospolitej twórczości kobiet, przez organizacje takie jak założona w 2014 roku francuska AWARE (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions), czy niedawno powstała Secondary Archive: Platform for Women Artists from Central and Eastern Europe, zainaugurowana przez Fundację Katarzyny Kozyry.

Zmienia się również miejsce malarki. Współcześnie, kiedy malarka to już nie tylko „żona malarza”, jak prześmiewczo zauważyła w 2003 roku w swoim dyplomie Anna Okraso, kobiety swobodnie wykorzystują medium malarskie i wizerunek ciała jako źródło ekspresji swojej seksualności i pragnienia (Kamilla Bischof, Chelsea Culprit, Angela Dufresne, Tala Madani, Dana Schutz, Ambra Wellmann, Monika Misztal, Agata Słowak, Paulina Stasik), w celu zwrócenia uwagi na nierówności rasowe i społeczne (environmental racism Cheyenne Julien, Tschabalala Self), przepracowanie osobistych traum (Olga Dmowska, Penny Goring) lub wnikliwą obserwację otaczającego ich świata, przefiltrowaną przez własne, kobiece doświadczenie (Jenna Gribbon, Simone Kennedy Doig, Martyna Czech, Karolina Jabłońska). W niniejszej pracy skupię się na twórczości Martyny Czech, Karoliny Jabłońskiej, Agaty Słowak i Pauliny Stasik, bowiem uważam, że ich twórczość najlepiej reprezentuje nowe, wpisujące się w założenia czwartej fali podejście do ciała, kobiecego pragnienia i afektu.

Martyna Czech

„Pęka moje nadmuchane ego, wylewają się ekstremy ekskrementy; kolorowe farby olejne. Miazga mięsnej tkanki z fakturą. Impasty impasu weny.“¹

— Martyna Czech

²⁸ Martyna Czech, *Artystka, autystka, arthystka, narcystka*, <https://secondaryarchive.org/artists/martyna-czech>, dostęp z 18 kwietnia 2021.