

## Feministyczne aspekty artystyczne jako nietzscheański model sztuki współczesnej

### Feminist artistic aspects as a Nietzschean model of contemporary art

Weronika Puczyńska

ORCID: 0009-0001-4972-4830

**ABSTRAKT:** Artykuł analizuje współczesną sztukę feministyczną jako praktyczną realizację wybranych kategorii filozofii Friedricha Nietzschego, takich jak dionizyj-skość, przewartościowanie wartości czy figura nadczłowieka. Punktem wyjścia jest teza o szczególnej roli sztuki w warunkach kryzysu metafizyki i osłabienia tradycyjnych struktur sensu, w których praktyki artystyczne przejmują funkcje przypisywane wcześniej religii i filozofii. W tym ujęciu sztuka nie pełni wyłącznie funkcji reprezentacyjnej, lecz staje się przestrzenią produkcji wiedzy, transformacji podmiotowości i redefinicji porządku społecznego. Artykuł zestawia nietzscheańską koncepcję twórczego stawania się z feministycznymi teoriami podmiotowości, zwłaszcza z koncepcją podmiotu nomadycznego Rosi Braidotti, ukazując napięcie między indywidualnym samoprzezwyciężeniem a relacyjnym ujęciem podmiotu. Analizie zostają poddane wybrane praktyki artystyczne, w których ciało, afekt i performatywność pełnią funkcję narzędzi krytyki i transformacji kulturowej. Sztuka feministyczna zostaje tu ujęta jako obszar realizacji nietzscheańskiego projektu afirmacji życia oraz tworzenia nowych wartości, wykraczających poza zastane struktury normatywne.

**SŁOWA KLUCZOWE:** Friedrich Nietzsche, sztuka feministyczna, ciało, podmiotowość nomadyczna, performans, przewartościowanie wartości

WERONIKA PUCZYŃSKA jest absolwentką historii sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim, autorką tekstów z zakresu kultury wizualnej i sztuki współczesnej, w tym problematyki sztuki feministycznej.

**ABSTRACT:** The article examines contemporary feminist art as actualisation of selected categories from Friedrich Nietzsche's philosophy, including the Dionysian, the revaluation of all values and the superman. The starting point is the thesis of the special role art assumes in metaphysical crisis and the weakening of traditional meaning structures when artistic practices perform functions previously attributed to religion and philosophy. In this approach, art does not fulfil a solely representative function but becomes a space for knowledge production, transformation of subjectivity and redefinition of social order. The article juxtaposes the Nietzschean concept of creative becoming with feminist theories of subjectivity, particularly Rosi Braidotti's concept of the nomadic subject, revealing the tension between individual self-overcoming and a relational understanding of the subject. Scrutinised are selected artistic practices in which the body, affect and performativity act as tools of cultural critique and transformation. Feminist art is framed here as an area in which to actualise Nietzsche's project of affirming life and creating new values that go beyond existing normative structures.

**KEYWORDS:** Friedrich Nietzsche, feminist art, body, nomadic subjectivity, performance, revaluation of all values

WERONIKA PUCZYŃSKA holds an MA in Art History from the University of Wrocław and is the author of articles on visual culture and contemporary art, including feminist art.



Il. Przemek Marecki

Weronika Puczyńska  
**FEMINISTYCZNE ASPEKTY ARTY-  
STYCZNE JAKO NIETZSCHEAŃSKI  
MODEL SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ**

Friedrich Nietzsche, analizując kondycję nowoczesności, wskazywał, że w epoce zaniku eschatologicznych fundamentów moralnych sztuka jest formą odpowiedzi, przejmując funkcje pełnione niegdyś przez religię<sup>1</sup>. Upadek tradycyjnego ładu metafizycznego i osłabienie jednolitego kręgosłupa etycznego otwierają przestrzeń, w której ideologie, dyskursy polityczne oraz nowe formy wspólnotowości przejmują rolę przewodnich struktur sensu. W tej sytuacji sztuka staje się nie tylko estetycznym komentarzem, lecz kluczowym medium odpowiedzi na przemiany społeczne, miejscem, w którym kultura projektuje własne przyszłe możliwości. Friedrich Nietzsche postrzega sztukę jako siłę zdolną wyrażać to, co przekracza granice doświadczenia empirycznego<sup>2</sup>. W jego ujęciu sztuka ma charakter afirmatywny i prognostyczny: ujawnia możliwości lepszego świata, choć jeszcze nieurzeczywistnionego, nadając kierunek duchowym i społecznym przeobrażeniom. To właśnie ta funkcja sprawia, że sztuka współczesna aktywnie uczestniczy w dyskursie publicznym, nierzadko wpływając na jego przekształcenia. Przykładem może być sztuka feministyczna, która – choć stanowi jeden z wielu możliwych obszarów – pokazuje, jak praktyki artystyczne modyfikują świadomość społeczną, ujawniając mechanizmy władzy, tabu i kulturowe konstrukcje płci. Działalność artystek takich jak Louise Bourgeois czy Judy Chicago, a także masowe wizualne performanse społeczne wyrażają to, że sztuka funkcjonuje jako narzędzie redefinicji tożsamości oraz katalizator dyskusji o strukturach społecznych<sup>3</sup>.

Współczesna filozofia feministyczna w wielu punktach podejmuje dialog z intuicjami obecnymi w myśli Nietzschego, zwłaszcza w odniesieniu do krytyki stabilnego, metafizycznego podmiotu oraz postulatu przewartościowywania zastanych struktur sensu. Jedną z najważniejszych autorek rozwijających ten kierunek jest Rosi Braidotti, która – odwołując się do nietzscheańskiej koncepcji życia jako dynamicznego procesu oraz do tradycji poststrukturalnych – proponuje model podmiotowości określanej mianem podmiotu nomadycznego. W tym ujęciu podmiot nie stanowi trwałej substancji, lecz pozostaje procesem relacyjnym, konstytuowanym przez sieć powiązań społecznych, kulturowych i materialnych. Nietzscheańska krytyka „stadności” nie dotyczy samej idei relacyjności czy wspólnoty, ale konformistycznego podporządkowania jednostki zbiorowej normie. Nie stoi więc w sprzeczności z feministycznym ujęciem podmiotowości jako współzależnej i sieciowej. Obie perspektywy odrzucają esencjalizm i podkreślają procesualny charakter podmiotu, różnią się

---

1 F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2024, s. 30.

2 Tenże, *Thus Spoke Zarathustra*, przeł. R.J. Hollingdale, London 2001, s. 125–145 [wydanie polskie: *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2005].

3 W. Chadwick, *Women, Art, and Society*, London 2012, s. 354–402.

jednak akcentami: Nietzsche koncentruje się na indywidualnym samo-przewycięzeniu, Braidotti – na relacyjności wpisanej w układ powiązań materialnych i społecznych. Zestawienie tych ujęć pozwala odczytać nietzscheańską filozofię stawania się jako ważny punkt odniesienia dla współczesnej refleksji feministycznej. Podmiot nie jest tu wyłącznie figurą transgresji, lecz formuje się w dynamicznym układzie relacji obejmujących zarówno ludzkie, jak i pozaludzkie formy życia.

Zestawienie tych dwóch perspektyw pozwala uchwycić napięcie między indywidualistycznym wymiarem nietzscheańskiego projektu filozoficznego a relacyjną ontologią podmiotu rozwijaną w filozofii feministycznej. Napięcie to okazuje się szczególnie istotne dla współczesnych praktyk artystycznych, które z jednej strony realizują nietzscheańską ideę twórczego przekraczania zastanych norm, z drugiej zaś – funkcjonują w przestrzeni relacji społecznych, kolektywnych doświadczeń i wspólnotowych form ekspresji.

### Dionizoz jako figura twórczej mocy sztuki w myśli Friedricha Nietzschego

Nietzscheańska myśl porządkuje kulturową rzeczywistość przez pryzmat dwóch czołowych mitycznych wzorców: Dionizosa i Apolla. W *Narodzinach tragedii* antyczne figury są przedstawione jako wyraz twórczej mocy, która przejawia się w różnych aspektach sztuki. Nie sposób pojąć istoty myśli Nietzschego bez uwzględnienia dwoistości tych założeń.

Począwszy od Apolla, odwołuje się on do formy, harmonii i reprezentacji, będąc symbolem porządku, proporcji i iluzorycznej stabilności świata. To nadanie formy doświadczeniu umożliwia kontrolę nad chaosem i pozwala człowiekowi zrozumieć rzeczywistość przez jej estetyczną strukturę. Warto tutaj zwrócić uwagę na funkcje sztuki przedimpresjonistycznej, która najlepiej oddaje zasadność motywu. Na myśl mogą nam przyjść ciąg Fibonacciego, złota proporcja, idealizacja, symetria i ład<sup>4</sup>. Wszystkie kwestie wizualne, które można pojąć dzięki proporcji, co przekłada się na liczbę  $\phi$ , „matematyczną doskonałość”. Dionizyjskość z kolei reprezentuje pierwiastek intensywności, ekstazy i jedności<sup>5</sup>, prowadząc do tego, co obcuje z granicą jednostkowego „ja”. Percepcja ta jest nacechowana silną emocjonalnością, cielesnością oraz poczuciem wspólnoty i zbiorowości.

Tradycyjna tragedia grecka osiąga swoją pełnię dzięki napięciu między dwoma biegunami. Podział ten pozwala lepiej uchwycić istotę

---

4 Ł. Kiepuszewski, *Niewczesne obrazy. Nietzsche i sztuki wizualne*, Poznań 2003, s. 34.

5 E. Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington 1994, s. 21–42.

sztuki oraz jej wpływ na percepcję – „człowiek przestaje już być artystą, a stał się dziełem sztuki”<sup>6</sup> – do czego skłania postrzeganie arcyzmu przez pryzmat Dionizosa. W perspektywie nowoczesnej i postmodernistycznej teorii sztuki coraz wyraźniej ujawnia się bankructwo paradygmatu apollińskiego, rozumianego jako estetyka formy, harmonii, reprezentacji i semantycznej kontroli dzieła. Model ten, konstytutywny dla klasycznej koncepcji sztuki jako autonomicznego obiektu kontemplacji, okazuje się nieadekwatny wobec przemian kulturowych drugiej połowy XX wieku, w których doświadczenie fragmentaryczności, intensywności i afektywnej niestabilności staje się dominującym horyzontem percepcji. W konsekwencji apollińskość traci status uniwersalnego języka artystycznego i zostaje zredukowana do historycznego idiomu, niezdolnego do artykulacji współczesnych form doświadczenia. Praktyki takie jak performanse, instalacja czy sztuka partycypacyjna realizują zaś logikę dionizyjską, afirmując cielesność, ryzyko i transgresję oraz podważając samą ideę dzieła jako stabilnej struktury znaczeniowej. Sztuka przestaje funkcjonować jako reprezentacja, a zaczyna istnieć jako wydarzenie procesualne, nieprzewidywalne i performatywne, w którym sens wyłania się przez intensywność doświadczenia, a nie przez formalną koherencję. Dionizyjski zwrot nie stanowi zatem korekty apollińskiego porządku, lecz jego zasadnicze unieważnienie, przesuwając sztukę w stronę estetyki doświadczenia granicznego, w której kontrola formy ustępuje miejsca afektywnej i cielesnej transformacji. Jak sugeruje Nietzsche w *Narodzinach tragedii*, przewartościowanie pierwiastków estetycznych nie jest jedynie zmianą praktyk artystycznych, ale rewizją fundamentalnej ontologii sztuki, w której apollińska logika harmonii okazuje się niewystarczająca wobec dionizyjskiej intensywności życia i doświadczenia, uznając ją za nieużyteczną jako język sztuki względem terażniejszości. Praktyki sztuki wizualnej eksplorują możliwości wykraczające poza kontrolę, angażując odbiorcę w doświadczenie intensywności i jedności, podobne do dionizyjskiego rytuału w starożytnej Grecji. Sztuka w tym ujęciu staje się przestrzenią, w której emocje i cielesność stanowią akt istnienia dzieła<sup>7</sup>.

### Dionizos i kryzys metafizyki

Jak podkreślają Bernd Magnus i Kathleen Marie Higgins, pierwiastek dionizyjski w myśli Nietzschego stanowi odpowiedź na kryzys metafizyki i egzystencjalną pustkę po „śmierci Boga”. Wobec rozpadu religijnych fundamentów sensu człowiek doświadcza zagubienia i braku wartości, a dionizyjskość staje się formą afirmacji życia – nie przez

---

6 F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, dz. cyt., s. 28.

7 E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London–New York 2008, s. 38–55.

ucieczkę od cierpienia, lecz przez jego intensywne przeżycie i włączenie w doświadczenie egzystencjalne<sup>8</sup>. Dzięki intensyfikacji afektu, cielesności i wspólnotowego wymiaru przeżycia sztuka zyskuje charakter transformacyjny, pozwalając doświadczać egzystencji w pełni, a nie jedynie ją reprezentować. Nietzsche zestawia tę perspektywę z pesymizmem Arthura Schopenhauera, przeciwstawiając mu wizję sztuki jako narzędzia twórczej afirmacji życia. W tym ujęciu Dionizos symbolizuje odrodzenie i przemianę w obliczu cierpienia, a doświadczenie estetyczne staje się przestrzenią przekształcania sensu i wartości<sup>9</sup>.

Sztuka feministyczna pokazuje, jak doświadczenie może redefiniować i przekształcać społeczne narracje. „Przez intensywność przeżycia, manipulację przestrzenią i performatywną interakcję z odbiorcą, artystki takie jak Louise Bourgeois i Judy Chicago kwestionują utrwalone wyobrażenia kobiecości, władzy i cielesności”<sup>10</sup>. Bourgeois w rzeźbach i instalacjach, takich jak seria *Cells*, operuje przestrzenią i formą, aby wywołać emocjonalne napięcie, które zmusza odbiorcę do konfrontacji z własnymi lękami i doświadczeniami psychicznymi. Chicago, w monumentalnym dziele *The Dinner Party*, używa rytuału i symboliki historycznej, aby przywrócić kobiecym postaciom historycznym należne miejsce w historii kultury i sztuki, wprowadzając odbiorców w proces współtworzenia znaczenia. Ich twórczość ukazuje, że moc dionizyjska sztuki nie polega wyłącznie na ekspresji emocji, lecz na zdolności do transformowania konwencji, umożliwiając powstawanie nowych znaczeń wcześniej nieobecnych w dyskursie publicznym<sup>11</sup>.

### Narzędzie redefinicji kobiecości, czyli ciało

Ciało nie jest jedynie nośnikiem biologicznym ani podrzędnym wobec ducha, lecz stanowi centralny punkt doświadczenia i źródło kreatywnej woli mocy, która według Nietzschego jest siłą kształtującą wartości, sens życia i możliwości działania w świecie<sup>12</sup>. W feministycznej perspektywie cielesność staje się przestrzenią samostanowienia, w której jednostka może kwestionować narzucone role i normy społeczne, tworząc nowe formy podmiotowości i relacji społecznych<sup>13</sup>. Problem cielesności zajmuje centralne miejsce zarówno w filozofii Nietzschego, jak i w refleksji feministycznej. U Nietzschego ciało stanowi podstawowe źródło życia i siły

---

8 B. Magnus, K.M. Higgins, *The Cambridge Companion to Nietzsche*, Cambridge 1996, s. 211–225.

9 J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2000, s. 102–106.

10 W. Chadwick, dz. cyt., s. 354–402.

11 Tamże, s. 3–23.

12 F. Nietzsche, *Wola mocy. Pisma filozoficzne*, przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki, Warszawa 2006, s. 45–60.

13 L. Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, Ithaca–New York 1985, s. 93–105.

twórczej, a jego afirmacja jest elementem krytyki metafizycznej tradycji logocentrycznej. W ujęciu filozofii feministycznej sytuacja okazuje się jednak bardziej ambiwalentna. W patriarchalnym dyskursie kobiecość była bowiem historycznie utożsamiana właśnie z cielesnością, co prowadziło do wykluczenia kobiet z obszaru racjonalnego i symbolicznego dyskursu. Afirmacja „ciała kobiecego” jako miejsca oporu wobec tej tradycji może więc jednocześnie stanowić gest emancypacyjny i reprodukować utrwalony podział kulturowy między rozumem a cielesnością. Z tej perspektywy nietzscheańska idea przewartościowania wartości otwiera możliwość bardziej radykalnego gestu: przekroczenia tej binarności przez transformację samego języka metafizyki. Feministyczne praktyki ukazują ciało jako narzędzie tworzenia sensu, nie jako powierzchnię podlegającą odbiorowi, lecz jako dynamiczny ośrodek woli i mocy, w którym jednostka realizuje autonomię i przekształca świat zgodnie z własnymi wartościami<sup>14</sup>. W tym ujęciu ciało staje się zarówno miejscem afirmacji życia, jak i przestrzenią kulturowej i społecznej transformacji, umożliwiając redefinicję kobiecości, władzy i relacji międzyludzkich. Fizyczność pełni tu funkcję filozoficzną i kulturową – jako punkt przecięcia wartości i kreatywności otwiera możliwość generowania nowych sensów egzystencjalnych.

Przykładem jest performans Carolee Schneemann *Interior Scroll* (1975), w którym artystka wyciąga z pochwy zwój papieru – gest radykalnie odwracający opozycję między ciałem a słowem. W sensie nietzscheańskim stanowi to „odczarowanie” kultury, demaskujące fałszywe rozdzielenie duchowości i fizyczności. Ciało staje się źródłem wiedzy, siły i narracji, a więc ucieleśnieniem myśli filozoficznej. Podobnie Valie Export w *Action Pants: Genital Panic* (1969) wymusza konfrontację z kobiecą cielesnością – nie jako obiektem, lecz jako podmiotem. To akt afirmacji siebie zgodny z nietzscheańskim ideałem jednostki przekraczającej narzucone formy percepcji. Feministyczne użycie ciała jako medium jest strategią transfiguracji, a zarazem zmianą sposobu postrzegania kobiety i świata. Pomocna jest również strategia dekonstrukcji rozwijana przez Jacques’a Derridę, który wskazywał, że metafizyka Zachodu opiera się na hierarchicznych opozycjach (rozum – ciało, kultura – natura, męskość – kobiecość), uprzywilejowujących jeden z ich członów. Logocentryzm – preferencja mowy nad pismem oraz obecności nad nieobecnością – utrwała te podziały i ich hierarchiczny charakter<sup>15</sup>. Strategie dekonstrukcji logocentrycznych opozycji pozwalają ujawnić ich arbitralność i poddać je krytyce, co w sztuce feministycznej umożliwia podmiotom kwestionowanie tradycyjnie uprzywilejowanych kategorii. Ciało kobiece, przestrzeń performansu i doświadczenie afektywne stają się w tym ujęciu narzędziami dekonstrukcji, afirmującymi

---

14 E. Grosz, dz. cyt., s. 21–42.

15 J. Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore 1976, s. 45–50.

podmiotowość i demaskującymi struktury władzy w ramach kultury symbolicznej. Dekonstrukcja nie polega jednak na prostym odwróceniu tej hierarchii, lecz na ukazaniu jej wewnętrznych napięć i niestabilności. W tym sensie feministyczne strategie artystyczne mogą być rozumiane nie tylko jako afirmacja cielesności, ale także jako praktyki, które ujawniają arbitralność samych kategorii, za pomocą których była konstruowana opozycja między rozumem a ciałem. Z tej perspektywy emancypacyjny potencjał sztuki feministycznej można rozumieć jako działanie wewnątrz samego języka kultury symbolicznej. Podmiot kobiecy może operować narzędziami dyskursu symbolicznego, a przez to ujawniać jego wewnętrzne sprzeczności i przesunięcia znaczeń. Tego rodzaju strategia przypomina derridiańską figurę „podwójnego agenta”, który posługując się językiem dominującej metafizyki, jednocześnie go destabilizuje. W tym sensie proces przewartościowania wartości, o którym pisał Friedrich Nietzsche, można interpretować jako otwarcie przestrzeni dla takich właśnie praktyk krytycznych.

### Demaskacja moralności stadnej

Friedrich Nietzsche krytykował moralność „stadną”, mechanizmy konformizmu i instytucje, które narzucają jednostce zewnętrzne wartości. Feministyczna krytyka instytucji sztuki stanowi rozwinięcie tego wątku: artystki ujawniają struktury, które marginalizowały kobiety, nadając ich twórczości status „drugorzędny”<sup>16</sup>.

Plakat *Guerrilla Girls Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?* (1989) stanowi wyrazisty przykład nietzscheańskiej demaskacji. Kolektyw ujawnia arbitralność muzealnych kanonów, które – niczym moralność niewolnicza – konserwują hierarchie władzy. To krytyka systemu, który pozornie celebrytuje sztukę, a zarazem utrwała strukturalną niewidoczność kobiet. W pracach Louise Bourgeois, takich jak *Femme Maison* (1946–1947), pojawia się odrzucenie narzuconej kobiecie roli „domowej”, zgodnej z wartościami podtrzymującymi patriarchalny ład. Nietzsche mówił o konieczności „przewartościowania wszystkich wartości”. Bourgeois wizualizuje ten proces, ukazując kobietę uwięzioną w roli, którą ma obowiązek pełnić, lecz która jej nie definiuje. Z kolei monumentalna *Maman* (1999) to afirmacja ambiwalentnej mocy macierzyństwa, w tym siły, która nie wpisuje się w sentymentalne i podporządkowane narracje, lecz reprezentuje odporność, autonomię i niejednoznaczność.

Filozof dostrzega, że jednostka może przekroczyć ograniczenia zastanych systemów jedynie przez aktywne tworzenie nowych wartości, co stanowi podstawowy warunek samorealizacji i twórczej afirmacji

---

16 L. Nochlin, *Why Have There Been no Great Women Artists?*, „Art News” 1971, t. 69, s. 22–39.

życia<sup>17</sup>. W sztuce feministycznej idea ta znajduje bezpośrednie odzwierciedlenie: artystki nie ograniczają się do ubiegania się o miejsce w tradycyjnym kanonie, lecz formułują autonomiczne modele historii, pamięci i symboliki, które rekonstruują narrację kulturową z perspektywy kobiecej podmiotowości. Instalacja Judy Chicago *The Dinner Party* (1974–1979) ilustruje ten proces szczególnie wyraźnie. Artystka konstruuje własny „panteon” kobiet, przywracając widoczność postaciom historycznie marginalizowanym i redefiniując historię w sposób twórczy, a nie reaktywny<sup>18</sup>. W ujęciu Nietzschego jest to praktyczna realizacja imperatywu tworzenia nowych wartości w sytuacjach, w których tradycyjne systemy normatywne okazują się opresyjne lub nieadekwatne.

Analogicznie kolaż Mary Beth Edelson *Some Living American Women Artists/Last Supper* (1972) podejmuje krytykę kanonu sztuki przez jego parodię i rekontekstualizację, wskazując konstruktywność kulturową tradycji i arbitralność etycznych w wymiarze historycznym<sup>19</sup>. Działanie to wpisuje się w projekt „przewartościowania wszystkich wartości”, w którym jednostka i twórca kultury mogą aktywnie rekonfigurować sens przeszłości i ustanawiać nowe ramy interpretacyjne. W konsekwencji praktyki Chicago i Edelson nie ograniczają się do funkcji krytycznej, lecz stanowią świadomy akt epistemologiczny i kulturowy: sztuka staje się medium kreacji nowych wartości, redefinicji kobiecości oraz przekształcania pamięci zbiorowej i doświadczenia społecznego – zgodnie z modelem twórczego przekroczenia postulowanym przez Nietzschego.

### **Sztuka jako przestrzeń przekraczania i stawania się: kategoria „nadczłowieka” w praktykach artystycznych**

Figura „nadczłowieka” to symbol twórczej i emancypacyjnej siły przeciwstawiającej się zastanym normom – moralnym, kulturowym i politycznym. Nadczłowiek nie jest bytem biologicznie doskonalszym, lecz procesem samoprzekraczania (*Selbstüberwindung*), dynamicznym ruchem ku nowym sposobom istnienia<sup>20</sup>. W tym sensie sztuka – jako aktywność kreacyjna, ucieleśnienie woli mocy i praktyka intensyfikacji życia – stanowi przestrzeń, w której idea ta znajduje szczególnie wyraźną realizację. We współczesnych praktykach artystycznych, zwłaszcza feministycznych,

---

17 Tamże, s. 45–60.

18 Judy Chicago *unveils controversial feminist art installation “The Dinner Party”*, <<https://www.history.com/this-day-in-history/march-14/judy-chicago-the-dinner-party-debuts>> [dostęp: 27.05. 2025].

19 M.B. Edelson, *Some Living American Women Artists /Last Supper*, Smithsonian American Art Museum, obiekt nr 2006.31.7, <<https://americanart.si.edu/artwork/some-living-american-women-artistslast-supper-76377>> [dostęp: 13.12.2025].

20 F. Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, dz. cyt., s. 125–145.

figura nadczłowieka staje się metaforą przekraczania ograniczeń narzuconych przez tradycyjne modele podmiotowości. Podmiot nie jest tu stabilną strukturą, lecz procesem, który nieustannie wytwarza siebie w akcie twórczym i przewartościowaniu wartości. To właśnie proces tworzenia – a nie zestaw cech – pozwala widzieć w artyście figurę nadczłowieka. Twórca generuje nowe formy, wykracza poza to, co zastane, i podważa obowiązujące hierarchie sensu. Niszczy, aby móc tworzyć – obala stare wartości, by powołać nowe. Nietzsche ujmuje to jako dialektykę destrukcji i afirmacji, w której sztuka staje się motorem kulturowej transformacji. W sztuce XX i XXI wieku takie rozumienie twórczości ujawnia się szczególnie wyraźnie w performansie. Przez intensyfikację cielesności i ryzyka ukazuje on podmiot jako istotę stającą się, a nie zastaną<sup>21</sup>.

Przykładem jest twórczość Mariny Abramović, której *Rhythm 0* (1974) czy *The Artist Is Present* (2010) ukazują ciało jako medium transformacji, a relację z widzem – jako przestrzeń wytwarzania nowych form obecności. Abramović przekracza granice bólu, kontroli i podmiotowości, realizując nietzscheański postulat radykalnej afirmacji życia przez intensywność doświadczenia. Jej praktyka nie polega na reprezentacji, ale na realnym eksperymencie z własnym istnieniem.

Nietzscheańskie „stawanie się”, zamiast „bycia”, staje się centralną kategorią sztuki współczesnej sztuki: podmiot nie reprezentuje tożsamości, lecz ją wytwarza. Sztuka działa jako narzędzie transformacji, a nie ilustracji. Feministyczne praktyki artystyczne szczególnie realizują tę dynamikę, nadając sztuce wymiar sprawczy. Wynika to z historycznie ukształtowanej pozycji kobiecej podmiotowości, definiowanej jako „inna”, „mniej ważna”, „uzupełniająca”. Proces emancypacji wymaga więc nie tylko kwestionowania tych narracji, lecz także tworzenia nowych modeli kobiecości.

### Podsumowanie

Analiza feministycznych praktyk artystycznych przez pryzmat filozofii Friedricha Nietzschego pozwala ujawnić sztukę współczesną jako obszar intensywnego stawania się, w którym podmiotowość nie jest dana, lecz nieustannie konstruowana przez akt twórczy. W tej perspektywie sztuka przestaje pełnić funkcję reprezentacyjną, a staje się wydarzeniem ontologicznym, procesem produkcji sensu, woli i form życia. Feministyczne strategie artystyczne, operujące cielesnością, afektem i performatywnością, realizują w praktyce nietzscheański projekt przewartościowania wartości, przekraczając normatywne modele podmiotowości i estetyki zakorzenione w metafizycznym porządku Zachodu.

Centralną kategorią tej transformacji pozostaje ciało – rozumiane nie jako biologiczna esencja czy bierny obiekt kulturowej inskrypcji, lecz jako

---

21 Ł. Kiepuszewski, dz. cyt., s. 34.

dynamiczne pole sił, intensywności i relacji. Ciało w sztuce feministycznej staje się miejscem afirmacji życia, przestrzenią oporu wobec moralności stadnej oraz narzędziem epistemologicznej rewizji. W tym sensie praktyki artystyczne nie tylko demaskują opresyjne struktury władzy, ale także produkują alternatywne formy wiedzy, w których doświadczenie cielesne funkcjonuje jako równoprawne wobec dyskursu racjonalnego.

Szczególnie istotna okazuje się tu afirmatywna filozofia podmiotowości Rosi Braidotti, która czerpiąc bezpośrednio z myśli Nietzschego, ujmuje podmiot jako proces relacyjny, nomadyczny i nieustannie przekraczający własne granice<sup>22</sup>. Zestawienie tej koncepcji z praktykami sztuki feministycznej pozwala dostrzec artystkę jako figurę podmiotu afirmatywnego: nie reaktywnego wobec opresji, lecz aktywnie wytwarzającego nowe sposoby istnienia. Sztuka nie jest tu odpowiedzią na brak, ale ekspresją nadmiaru intensywności życia, które domaga się nowych form, języków i relacji. Feministyczna sztuka współczesna realizuje tym samym nietzscheańską ideę „stawania się” jako podstawowego warunku twórczości i emancypacji. Figura nadczłowieka przestaje być abstrakcyjnym ideałem, a staje się procesem nieustannego przekraczania narzuconych tożsamości, norm i hierarchii sensu. Artystki, działając przez własne ciało i doświadczenie, nie tyle domagają się włączenia do istniejącego kanonu, ile konstruują alternatywne genealogie kultury, pamięci i wartości. W świecie po „śmierci Boga” to właśnie sztuka cielesna, afektywna i politycznie zaangażowana, przejmując funkcję twórczego ustanawiania sensu, realizując projekt afirmacji życia w jego niejednoznaczności, intensywności i zmienności. Jak pisał Nietzsche, „trzeba mieć w sobie jeszcze chaos, aby móc zrodzić tańczącą gwiazdę”. Feministyczna praktyka artystyczna ukazuje zatem, że ten chaos nie jest brakiem formy, lecz warunkiem jej nieustannego przeobrażania. Sztuka staje się tu nie ilustracją świata, tylko aktem jego ciągłego wynajdywania na nowo. Ciało, afekt i performatywność stają się narzędziami zarówno wyrazu, jak i krytyki i transformacji społecznych struktur. Przez aktywne operowanie tymi elementami artystki destabilizują hierarchie wartości i demaskują arbitralność przyjętych norm. Równocześnie ich działania pokazują, że przewartościowanie wartości wymaga i odwagi, i świadomego eksperymentu z formą, materią i językiem. Sztuka staje się przestrzenią, w której chaos i intensywność życia nie są zagrożeniem, ale źródłem twórczej mocy. W konsekwencji feministyczne strategie artystyczne realizują nietzscheański ideał stawania się w sposób kolektywny, polityczny i epistemologicznie radykalny, pokazując, że tworzenie nowych wartości jest zarazem aktem osobistej i społecznej emancypacji.

---

22 R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009, s. 33.

## Bibliografia

- Braidotti R., *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Dera, Warszawa 2009.
- Chadwick W., *Women, Art, and Society*, London 2012.
- Derrida J., *Of Grammatology*, Baltimore 1976.
- Fischer-Lichte E., *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London–New York 2008.
- Grosz E., *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington 1994.
- Habermas J., *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2000.
- Judy Chicago unveils controversial feminist art installation „The Dinner Party”, <<https://www.history.com/this-day-in-history/march-14/judy-chicago-the-dinner-party-debuts>> [dostęp: 27.05.2025].
- Irigaray L., *Speculum of the Other Woman*, Ithaca 1985.
- Kiepuszewski Ł., *Niewczesne obrazy. Nietzsche i sztuki wizualne*, Poznań 2003.
- Kocik J., *A Note on Unbounded Apollonian Disk Packings*, Cornell University 2007 [materiały dydaktyczne].
- Magnus B., Higgins K.M., *The Cambridge Companion to Nietzsche*, Cambridge 1996.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2024.
- Nietzsche F., *Thus Spoke Zarathustra*, przeł. R.J. Hollingdale, London 2001.
- Nietzsche F., *Wola mocy. Pisma filozoficzne*, przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki, Warszawa 2006.
- Nochlin L., *Why Have There Been No Great Women Artists?*, „Art News” 1971, t. 69.
- Phelan P., *Unmarked: The Politics of Performance*, London–New York 1993.