



Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Performowanie genealogii – rewolucyjna wspólnota ciał

autorka:

Iwona Kurz

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2019 nr 23

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/23-sila-kobiet/performowanie-genealogii>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2019.23.1871>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

feminizm; sztuka; artystki; wizualność

streszczenie:

Komentarz do dwóch performansów prezentowanych w Punkcie widokowym:

- Katarzyna Kalwat, Maria Klassenberg. Ekstazy
- Anna Baumgart, prawa kobieca w Polsce 2018

Iwona Kurz – Ur. 1972. Profesorka w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się historią nowoczesnej kultury polskiej w perspektywie obrazu, antropologią kultury wizualnej oraz problematyką ciała i gender. Autorka książki *Twarze w tłumie* (2005, Nominacja do Nagrody Nike, Nagroda im. Michałki za najlepszą książkę filmoznawczą), współautorka książek *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* (2008), *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej* (2017), *Ekspozycje nowoczesności. Wystawy a doświadczanie procesów modernizacyjnych w Polsce 1821–1929* (2017) oraz *Kultura wizualna w Polsce* (2017, dwa tomy), redaktorka tomu *Film i historia* (2008), współredaktorka *Antropologii ciała* (2008) oraz *Antropologii kultury wizualnej* (2012).

Performowanie genealogii – rewolucyjna wspólnota ciał

- Katarzyna Kalwat, *Maria Klassenberg. Ekstazy*
- Anna Baumgart, *Sprawa kobieca w Polsce 2018*

Budowanie świadomości feministycznej od początku związane było z poszukiwaniem przodkiń i siostr – innych kobiet, czasem mężczyzn, tworzących wspólnotę idei i praktyk. Paulina Kuczalska-Reinschmit, duchowa przywódczyni polskich profeministek, pisała w kierowanym przez nią piśmie „Ster” (nr 1/1907) o wspólnocie wszystkich ludzi, „którzy współdziałając w ogólnych dążeniach wolnościowych wyteżają swoje usiłowania, aby znieść ucisk, jaki dziś jeszcze z zasady płci krępuje wolność i swobodę ludzką”. Proces ten ma wymiar nie tylko pozytywny i konstruktywny, ale też polemiczny i krytyczny, skierowany przeciwko dominującym narracjom – herstoria nie jest jedynie opowieścią o kobietach, ale również propozycją przepisania tak zwanej historii uniwersalnej. Jej krytyczny charakter wyraża się również w tym, że jest zawsze nieskończona i niegotowa, nie ulega – nie powinna ulec – spiżeniu i monumentalizacji. Ciągłe jest podejmowana na nowo, aktualizowana i uzupełniana.

Podstawowe znaczenie w tym procesie ma dziś wymiar performatywny, umożliwiający spotkanie oraz bezpośrednie, fizyczne, cielesne praktykowanie i działanie wspólnoty. Wymaga to wytworzenia „przestrzeni pojawiania się”. Przechwytyję pojęcie, które Nicholas Mirzoeff przejmuje od Judith Butler (która z kolei pracuje na koncepcji Hannah Arendt), by w kontekście ruchu Black Lives Matter opisać „podwójne doświadczenie jawnej przemocy policji i wywołanych przez nią protestów w tej samej lub podobnej przestrzeni”¹. Badacz zadłużony jest przede wszystkim w *Zapiskach o performatywnej teorii zgromadzeń* Butler. Kładzie nacisk na bezpośredni

charakter tego pojawienia się; inaczej niż u Arendt, gdzie chodziło o głos przedstawicielski, o polityczną reprezentację, która sama, jak pisze Butler, oparta jest na hierarchicznych i wykluczających normach rozpoznania². W tym ujęciu protesty, takie jakie znamy z ostatniej dekady z różnych szerokości geograficznych, wytwarzają momenty anarchistyczne, odzyskujące prawo do przestrzeni publicznej w sposób jeszcze nieskodyfikowany i niedający się w istocie skodyfikować³. Dotychczasowy porządek ulega zawieszeniu, a nowy, obejmujący prawo do pojawienia się wykluczonych dotąd osób i grup, wyłania się jako możliwość.

Czarne Protesty w Polsce byłyby takimi momentami anarchistycznymi, wywracającymi podział ról i przebudowującymi przestrzeń publiczną. Butler podkreśla konieczność budowania tego zbiorowego podmiotu emancypacji jako wspólnoty ciał, zmiennej, dynamicznej i opartej na ciągłej wymianie – za Arendt przyjmuje ona, że „wolność nie wyłania się ze mnie czy z ciebie; może się pojawić tylko jako relacja nas łącząca, obecna między nami czy wręcz wśród nas”⁴.

Performatywny wymiar zgromadzeń musi się jednak realizować również w sferze reprezentacji – ponieważ sfera symboliczna także pozostaje do odzyskania. Zanim znów wyjdziemy na ulicę, by ciało w ciało walczyć o prawa kobiet i nowe społeczeństwo, stajemy się częścią współuczestniczącej widowni, która poszukuje przodkiń, symboli i manifestów wspierających budowanie poczucia przynależności. Anna Baumgart realizuje cykl takich zgromadzeń kobiet zebranych wokół okrągłego stołu (ostatnio 18 października 2019 w Lublinie), Katarzyna Kalwat zaprasza zaś na wernisaż retrospektywy zapoznanej artystki Marii Klassenberg. Przy wszystkich różnicach w obu tych propozycjach chodzi o wzajemne rozpoznawanie się kobiet w swoich losach.

Genealogie I: MY

Prawa wyborcze dla kobiet, cnotliwość dla mężczyzn!
hasło angielskich sufrażystek⁵

Co właściwie znaczy dziś „sprawa kobieca”?

Tak – *Sprawa kobieca w Polsce 2018* – Anna Baumgart zatytułowała swój performans przygotowany dla Festiwalu Czterech Kultury w Łodzi we wrześniu 2018 roku. To nawiązanie do mało znanego momentu w historii polskiego feminizmu – wystąpienia polskiej delegacji na Międzynarodowym Kongresie Kobiet w Genewie w 1920 roku. W dokumentacji wydarzenia artystka umieszcza ten tytuł na winiecie lekko stylizowanej na dziewiętnastowieczną. To jednak nie anachronizm ani wycieczka w przeszłość, lecz nieco lżej niż zwykle wyrażone zdanie: „Nie wierzę, że ciągle i znów muszę protestować w tej samej sprawie”. Ta „sprawa” – walka o równość polityczną, prawo do ciała i prawo do reprezentacji – zaczyna się tutaj od konstruowania sojuszu opartego na intensywnych więziach, od szukania porozumienia z innymi kobietami, tymi wokół nas i tymi, które były przed nami.

Anna Baumgart zaprosiła kobiety do okrągłego stołu, jednocześnie nawiązując do historycznych wydarzeń 1989 roku i odwracając ich sensy. W spotkaniu uznawanym za symboliczny początek procesu demokratyzacji w Polsce wzięły wówczas udział pięćdziesiąt cztery osoby – w tym tylko dwie kobiety: Grażyna Staniszevska po stronie opozycji i Anna Przeclawska po stronie rządu⁶. W *Sprawie kobiecej* jest odwrotnie, a celem zgromadzenia jest między innymi wskazanie przez uczestniczki ważnych dla nich postaci, kobiet, które wiele osiągnęły, choć często pozostają słabo znane, zapomniane lub obecne jedynie na marginesach procesu historycznego.

Kolejne uczestniczki performansu – same w różny sposób obecne w dzisiejszym życiu publicznym – wymieniają kolejne

nazwiska buntowniczek i naukowczyń, artystek i polityczek, uzasadniając swój wybór. Wśród tych symbolicznych matek i siostr są pierwsze działaczki na rzecz kobiet i pierwsze badaczki – jak Kazimiera Bujwidowa, Maria Grzegorzewska czy Józefa Joteyko – oraz postacie takie jak Maria Janion, ale też Marta Madejska, autorka książki o łódzkich włóknarkach czy lokalna działaczka, wyautowana transkobieta Katarzyna Gauza⁷.

Zanim jednak wyartykułowana zostanie ta lista, wygłoszony zostaje manifest, najpierw przez Agatę Araszkiewicz, prowadzącą okrągłostołowe obrady, a następnie przez aktorki – Annę Kłós i Klarę Bielawkę. W swoich wystąpieniach odnoszą się do swojego doświadczenia, z jednej strony macierzyńskiego, z drugiej aktorskiego, oraz do ambiwalentnej, często uprzedmiotowionej pozycji aktorki. Jednocześnie wchodzi w rolę Katarzyny Kobro i Róży Luksemburg, dwóch wybitnych postaci – nieprzyswojonych przez kulturę polską, podwójnie wykluczonych jako kobiety i jako „obce”, i właśnie dlatego mogących przynieść nową, wywrotową siłę. Aktorki posługują się też tekstami dyskursywnymi i poetyckimi⁸, tworząc wielogłosową wypowiedź zakorzenioną w ich własnym ciele i w tradycji, analityczną i rebeliancką zarazem.

Anna Baumgart próbuje zatem sprowokować powstawanie genealogii i wytwarzanie poczucia powinowactwa. Jest to nie tylko korekta historii, ale też działanie na rzecz odnalezienia bliskości tu i teraz. Dominujący obraz procesu historycznego opiera się na alibi „uniwersalnych i ponadosobowych aspektów człowieczeństwa”, jak mówi Anna Kłós, przypominając jednak, że samo to „człowieczeństwo” jest konstruktem historycznym, przygodnym i zmiennym. Zdanie „kobieta nie jest człowiekiem” zaczyna nabierać nowych sensów. Z jednej strony chodzi w nim o wykluczenie z uniwersum, z drugiej – o podkreślenie, że to uniwersum jest abstrakcyjne, oderwane od ciała i doświadczenia, w istocie bezpodmiotowe.

Mowa tu zatem nie tyle o uznaniu człowieczeństwa w kobiecie, ile o uznaniu kobiety w człowieku.

Genealogie II: JA

Bardzo mało wiemy o kobietach

Virginia Woolf, 1929

W *Błonach umysłu* (2003), swojej drugiej książce o egzystencji, Jolanta Brach-Czaina konsekwentnie opisywała świat z kobiecej perspektywy – to znaczy doświadczany, przeżywany i przemyślany przez kobietę. Siłę manifestu nadawał jej podpis: autorka przedstawiła się na okładce jako Jolanta, córka Ireny, wnuczka Bronisławy, prawnuczka Ludwiki. Praca filozofki w tej książce i we wcześniejszych *Szczelinach istnienia* była także pracą rozpoznawania się w doświadczeniu codziennym oraz w ciele. Proces ten nie jest możliwy bez odnalezienia się w osobistych relacjach z innymi kobietami – przede wszystkim z matkami i siostrami.

Jolanta Brach-Czaina wskazuje na terapeutyczne działanie genealogii, ale też odsłania ukryte tu założenie, że same te genealogiczne więzi wymagają – a przynajmniej mogą wymagać – terapii. Macierzyństwo, relacja z matką, relacja z córką i praca nad nimi jest konieczna w kontekście możliwej wspólnoty kobiet. Ten wymiar „sprawy kobiecej” pojawia się podczas zgromadzenia Anny Baumgart w bezpośrednich wypowiedziach uczestniczek-matek. Pola Dwurnik przedstawia się jako córka Teresy Gierzyńskiej, żyjącej i tworzącej w cieniu męża. W istocie żyjącej w samotności. Córeczka Anny Kłos mówi do niej: „Nie jesteś człowiekiem, jesteś matką”. Czy tę „człowieczą” tożsamość można odzyskać? A może odwrotnie, jak już pisałam – nie warto walczyć o to rzekomo uniwersalne uznanie, które nie istnieje poza siecią ról i partykularnych przypisań, funkcjonujących w dynamicznej sieci napięć i odbić?

„*Milczenie* – to najgłośniejsza praca mamy”, mówi córka Marii

Klassenberg. *Milczenie* jest performansem z określonego przez krytyczkę jako „Rozpad” przedostatniego okresu twórczości artystki, zanim zamilkła całkowicie. Przez trzy tygodnie leżała ona w domu, naga, twarzą do podłogi, bez ruchu, podtrzymywana przy życiu jedynie przez córkę, wówczas nastoletnią. Maszyna interpretacyjna, wytwarzana przez krytyków, ale również przez aparat władzy i nadzoru, zamilkła. Ten gest zawiera w sobie jednocześnie najgłębszą ambiwalencję dotyczącą relacji matki i córki. „Myślałam, że umarła”, mówi córka i kryje się w tym groza. Zarazem to ona przejmuje funkcje karmicielskie, odwracając niejako relację właściwą dla dzieciństwa. W analizie performansu dla „Dwutygodnika” Agata Adamiecka przywołuje formułę Luce Irigaray – „ciało w ciało z matką”. Katarzyna Kalwat wydobywa jednak moment krytyczny, sprzed możliwego porozumienia, moment milczenia najbliższej osoby, ale rozciągnięty na wiele lat. Milczenie publiczne jest tu zawsze również milczeniem intymnym. Maria Klassenberg konsekwentnie milczy też w trakcie performansu-wernisazu, dopóki jego konstrukcja nie zostanie na końcu obnażona.

Milczenie jest tylko paradoksalnie głośne, ponieważ krzyczy milczeniem podwójnym – Klassenberg milczała i była przemilczana już wcześniej; tym razem jednak gubi się i odnajduje w radykalnym geście autodestrukcji. Swoją biografię, biografię kobiety nieobecnej, obecnej źle lub inaczej, przekształca w sztukę. To jednak biografia każdej kobiety: materią jest tu własne życie i własne ciało, miejscem zaś własne mieszkanie. Przestrzeń domowa to właściwa sfera jej ekspresji twórczej, jej wernisaze to domówki, jej bałagan to „forma instalacji przestrzennej”. Ale też, przypomina Kalwat, to obiady, których nie ma, bo mama jest artystką. I jakiś facet, którego traktuje przedmiotowo.

Kobieta artystka narażona jest na to, że będzie podwójnie niewidoczna, i jako artystka, i jako kobieta, i zawsze podwójnie krytycznie oceniana.

Genealogie III: ARTYSTKA

To mi się przejadło
hasło z plakatu, Polska 2019

Odwrócenie staje się konsekwentnie realizowaną strategią Marii Klassenberg – a może strategią Katarzyny Kalwat, która inscenizuje jej życie. Krytyczka i kuratorka (w tej roli Anda Rottenberg) wpisuje twórczość artystki w kolejne dekady i opisuje ją za pomocą następujących po sobie „okresów”, z których każdy antycypuje wielkie przełomy w sztuce. Klassenberg jest zawsze nie tam, gdzie inni, nie „załamuje się” – w latach 80., kiedy ważna jest siła deklaracji, ona się wycofuje, w latach 90., kiedy wszyscy sprzedają, ona odmawia. Dziś jest starą kobietą, której z kolei nikt już nie chce na rynku.

I nadal milczy. Jednocześnie cały proces włączania Klassenberg w obieg artystyczny – krytyczny i rynkowy – staje się krytyką i parodią tego obiegu. Kolejne etykiety, poważny głos tłumacza, sytuacja wernisażu i wypowiedzi córki, będące zwierzaniem i manifestem w jednym – wszystko to odsłania absurd stawki, o jaką miałyby toczyć się gra. Głos artystki nadal pozostaje wielokrotnie zapośredniczony – przez kuratorkę i przez córkę (a do tego jeszcze tłumaczony). Ale też przez artystkę wizualną Anetę Grzeszykowską, która przygotowała archiwum prac Marii Klassenberg, ale sama jest niewidoczna.

A przecież Maria Klassenberg nie istnieje. Nie tylko dlatego, że jest fikcją, ale też dlatego, że jest w ekstazie – pozostaje na zewnątrz siebie samej. Stan ten wynika z bycia nierozpoznaną i nierozpoznania siebie. Grająca artystkę Urszula Kiebzak, aktorka Teatru Starego w Krakowie, z goryczą podkreśla, że mogła być Marią Klassenberg tylko dlatego, że jej samej nikt

nie zna. Wielowarstwowy performans, niczym „baba w babie”, odsłania kolejne wymiary kobiecego uwikłania w biografię i dzieło, a zarazem podważa możliwość zbyt łatwych rozwiązań. Chcielibyśmy usłyszeć i zobaczyć Marię Klassenberg. Co to jednak miałoby znaczyć? Katarzyna Kalwat demonstruje biografię nieistniejącą, ale też pułapki uobecnienia, o ile system widzialności nie ulegnie zmianie.

Ten wątek obecny jest także w zgromadzeniu Anny Baumgart, która swoją pracę nad pamięcią wpisuje również w pracę pamięci sztuki. Odwołuje się nie tylko do obrad Okrągłego Stołu, ale też do performansu Judy Chicago *The Dinner Party* (1974–1979) oraz pracy Vanessy Bell i Duncana Granta *The Famous Women Dinner Service* (1932–1934). Ta kobieca genealogia również ma luki i wymaga krytycznej reakcji – wynika to przede wszystkim z zachodniego kolonializmu oraz paternalizmu wobec Europy Środkowej. W obu tych pracach wśród przywoływanych artystek nie ma przedstawicielek z tego regionu.

Agata Araszkiwicz w relacji-komentarzu z performansu Anny Baumgart pisze o przenikaniu jako pojęciu podstawowym⁹. Można je zinterpretować jako postulat pracy wielogłosowej i wielocieleśnej, włączającej podmioty z przeszłości i współczesnej, budującej wspólną reprezentację, ale też wydobywającej napięcia kulturowe. Zmiana wymaga rewolucji, postulowanej przez Baumgart, jej bohaterki i jej performerki – współczesne kobiety aktywne. Stawką jest tu jednak przemiana nie tyle obiegu sztuki, ile kulturowych struktur władzy i widzialności.

„Jesteśmy tu po to, aby wyeksponować kły – aby przerwać ciszę”, mówią performerki w części aktorskiej. We fragmentach wideo idą za poetką Tishani Doshi:

Dziewczyny wychodzą z lasów owinięte w peleryny i kaptury,
dzierżą żelazne pręty i świece i bezmiar blizn zebranych
na hektarach wschodzącej trawy i w miejskich autobusach,
w świątyniach i barach.

Czy świat ma coś do powiedzenia?

Poszukiwanie genealogii i tworzenie wspólnoty ciał jest działaniem rewolucyjnym. Wymaga przesuwania granic widzialności. Niewidzialna dziewczynka staje się coraz bardziej widzialna i – zupełnie jak w opowiadaniu Tove Jansson – coraz bardziej zła, coraz bardziej gotowa, by walczyć i śmiać się w obronie wspólnoty kobiet.

Maria Klassenberg. Ekstazy, reżyseria i koncepcja: Katarzyna Kalwat

Tekst i dramaturgia: Beniamin Bukowski

Scenografia, kostiumy i światło: Anna Tomczyńska

Obsada: Natalia Kalita, Urszula Kiebzak

Asystentka reżysera i inspicjentka: Karolina Gębska

Współpraca: Joanna Zielińska

Archiwum Marii Klassenberg 1970–1980 (koncepcja, scenariusz, opracowanie): Aneta Grzeszykowska

Performerzy (archiwum): Anna Rutkowska, Wojciech Żera

Współpraca: Jan Smaga

Produkcja: Marta Kuźmiak

Ze specjalnym udziałem Andy Rottenberg

Anna Baumgart, Sprawa kobieca w Polsce 2018, performans, Teatr Nowy, Łódź, 8 września 2018

Performerki i performerzy: Klara Bielawka, Anna Kłos, Agata Araszkievicz, Wojtek Radtke, Anu Cze

Uczestniczki: Justyna Apolinarzak, Agata Araszkievicz, Klara Bielawka, Lena Bielska, Ewa Bloom Kwiatkowska, Dorota Chilińska, Iwona Chmura-Rutkowska, Alicja Cichowicz, Jolanta Ciesielska, Agata Czarnacka, Monika Czarska, Iza Desperak, Krystyna Duniec, Pola Dwurnik, Angelika Fojtuch, Eliza Gaust, Kasia Gauza, Hanna Gil-Piątek, Dorota Grubba, Ewa Hyży, Justyna Jakóbowska, Kasia Jankowska, Martyna Jastrzębska,

Anna Kalwajtys, Ewa Kamińska-Bużałek, Anna Kłos, Agata Kobylińska, Alicja Kujawska, Roksana Kularska-Król, Inga Kuźma, Anka Leśniak, Katarzyna Lewandowska, Dorota Łagodźka, Izabela Maciejewska, Ivka Macioszek, Magda Maciudzińska-Kamczycka, Aurelia Mandziuk, Beata Marcinkowska, Katarzyna Mądrzycka-Adamczyk, Maria Morzuch, Wanda Nowicka, Marta Ostajewska, Liliana Piskorska, Aleka Polis, Dagmara Rode, Agnieszka Rudzińska, Dagmara Rode, Ola Ska, Jacek Staniszewski, Bogna Stawicka, Joanna Szumacher, Monika Talarczyk, Małgorzata Tkacz-Janik, Klaudia Wojciechowska, Agata Zbylut, Marta Zdanowska Agnieszka Żechowska, Ewa Żochowska

- 1 „I am appropriating Hannah Arendt’s evocative phrase «the space of appearance» [w teście: *Kondycja ludzka* – dop. I.K.] to describe the doubled experience of revealed police violence and subsequent protests in the same or similar spaces. But I will be using it in a very different way”. Nicholas Mirzoeff, *The Appearance of Black Lives Matter*, [NAME], Miami 2017, s. 19, do pobrania: <https://namepublications.org/item/2017/the-appearance-of-black-lives-matter/>, dostęp 1 listopada 2019.
- 2 Por. Judith Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016. Por. także odwołujący się do tej Butler artykuł Marcina Stachowicza *Krucze ciała: o widzialności działania politycznego*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2017, nr 17, www.pismowidok.org/pl/archiwum/2017/protest-obrazow/krucze-ciala-o-widzialnosci-dzialania-politycznego, dostęp 1 listopada 2019.
- 3 Ibidem, s. 68.
- 4 Ibidem, s. 79.
- 5 Oryg. „Votes for women, Chastity for Men!”.

- 6 W sumie w obradach przy wszystkich stołach i „podstolikach” wzięło udział siedemset siedemnaście osób, w tym pięćdziesiąt pięć kobiet. Siła symbolu sprawia, że zwykle pamięta się tylko o tych, którzy obradowali przy głównym stole. Por. materiał Video Studio Gdańsk z 1989 roku: <https://ninateka.pl/film/rola-kobiet-przy-okraglym-stole>, dostęp 4 listopada 2019.
- 7 Warto w tym kontekście przywołać inny genealogiczny projekt tego rodzaju, czyli film *Siłaczki* (2018) Marty Dzido i Piotra Śliwińskiego o sufrażystkach polskich przełomu XIX i XX wieku.
- 8 Teksty opracowali: Agata Araszekiewicz, Anna Baumgart, Katarzyna Bojarska i Wiktor Rusin.
- 9 Agata Araszekiewicz, *Okragły stół kobiet. O interwencji Anny Baumgart „Sprawa kobieca w Polsce 2018”*, „Nowa Orgia Myśli”, <http://nowaorgiamysli.pl/index.php/2019/06/05/okragly-stol-kobiet/>, dostęp 27 października 2019.

