

***Marcin Kościelniak***

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

---

ORCID: 0000-0001-8738-9116

**W STRONĘ ARCHIWUM-KŁĄCZA  
ANETA KLASSENBERG**

**Towards a Rhizomatic Archive: Aneta Klassenberg**

**Abstrakt:** Tekst jest poświęcony projektowi Katarzyny Kalwat *Maria Klassenberg*, przede wszystkim jego najważniejszej dotychczas odsłonie, *Ekstazy*. Tytułowa bohaterka reprezentuje artystki lat siedemdziesiątych, które nie weszły do kanonu sztuki. Autor umieszcza projekt w horyzoncie twórczości reżyserki i innych pokrewnych prac z pola zwrotu historiograficznego. Problematyzacji podlega kształt kobiecej genealogii, którą Kalwat buduje za pomocą konfaktycznego archiwum. Podstawę metodologiczną stanowi koncepcja archiwum rozumianego (za Foucaultem i Derridą) jako praktyki dyskursywne. Skoro archiwum wytwarza i zarazem jest wytworem kultury patriarchalnej, autor zastanawia się, w jaki sposób i do jakiego stopnia archiwum konfaktyczne Kalwat łamie reguły wypowiedalności. Refleksję umożliwia i komplikuje włączenie do analizy *Archiwum Marii Klassenberg 1970–1980*, na które składają się filmy wideo i fotografie wyprodukowane na użytek projektu przez Anetę Grzeszykowską. Szansę wyjścia poza patriarchalną logikę archiwum autor dostrzega w procesualnym, rozłożonym pomiędzy kolejnymi odsłonami charakterze projektu, rozwijającego się od teatru do performansu.

**Słowa kluczowe:** feminizm, archiwum, kobieca genealogia, reenactment, feministyczna neoawangarda, Katarzyna Kalwat, Aneta Grzeszykowska, Michel Foucault, Jacques Derrida

**Abstract:** This text discusses Katarzyna Kalwat's project *Maria Klassenberg*, focusing on its most important part to date, *Ekstazy (Ecstasies)*. Klassenberg represents women artists of the 1970s who have not been admitted to the canon. The author of the essay situates the project in the context of Kalwat's output and other relevant works of the historiographical turn. He problematizes the shape of the female genealogy built by Kalwat by means of a counterfactual archive. His methodological basis is the concept of the archive understood as discursive practices (following Foucault and Derrida). If the archive produces and, at the same time, is a product of patriarchal culture, the author considers how and to what extent Kalwat's counterfactual archive breaks the rules of utterability. The reflection is enabled and complicated by taking into account the *Maria Klassenberg Archive 1970–1980*, which comprises videos and photographs produced for the project by Aneta Grzeszykowska. According to the author, the chance to go beyond the patriarchal logic of the archive lies in the processual character of the project, developing between subsequent parts, from theatre to performance. (*Transl. Z. Ziemann*)

**Keywords:** feminism, archive, female genealogy, re-enactment, feminist neo-avant-garde, Katarzyna Kalwat, Aneta Grzeszykowska, Michel Foucault, Jacques Derrida

Projekt *Maria Klassenberg. Ekstazy*<sup>1</sup>, zaprezentowany trzykrotnie w CSW Zamek Ujazdowski (30 i 31 marca, 2 kwietnia 2019) doczekał się ledwie kilku omówień, wśród których szczególnie inspirujący wydaje się esej Agaty Adamieckiej-Sitek *I jedna nie ruszy bez drugiej*<sup>2</sup>. Podobnie jak dla Adamieckiej-Sitek, również dla mnie praca Katarzyny Kalwat jest interesująca i ważna jako próba „wzmocnienia kobiecej genealogii w świecie sztuki wciąż tak silnie podporządkowanej patriarchalnej regule”<sup>3</sup>. Umieszczając dzieło Kalwat w horyzoncie twórczości reżyserki i w kontekście innych pokrewnych projektów, chcę zbadać, jak to krytyczne zadanie jest realizowane, a także wskazać miejsca, gdzie staje się to problematyczne.

Określona w taki sposób perspektywę otwiera przede wszystkim włączenie do analizy *Archiwum Marii Klassenberg 1970–1980*, na które składają się filmy wideo i fotografie wyprodukowane przez Anetę Grzeszykowską we współpracy z Janem Smagą. O rozmachu pozornie skromnego projektu Kalwat decyduje właśnie udział Grzeszykowskiej. Polski teatr najnowszy chętnie podejmuje współpracę z artystkami i artystami z pola sztuk wizualnych, rzadko jednak ma ona wymiar tak ambitny i złożony jak w przypadku *Ekstaz. Archiwum* stanowi bowiem integralną część przedsięwzięcia: podczas spektaklu było we fragmentach prezentowane i komentowane, towarzyszyło mu również w formie wystawy. Jest to zarazem praca w znacznym stopniu autonomiczna, a Grzeszykowska, wykonując zlecenie, zapewniła sobie dużą niezależność. W dotychczasowych analizach *Archiwum* bywało przedmiotem wzmianki wyłącznie jako element spektaklu i dyskursu wytworzone-

<sup>1</sup> *Maria Klassenberg. Ekstazy*, reż. K. Kalwat, tekst i dramaturgia B. Bukowski, scen. A. Tomczyńska, prod. CSW Zamek Ujazdowski, TR Warszawa, prem. 30 III 2019 w CSW Zamek Ujazdowski.

<sup>2</sup> A. Adamiecka-Sitek, *I jedna nie ruszy bez drugiej*, „Dwutygodnik.com” 2019 nr 255, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8244-i-jedna-nie-ruszy-bez-drugiej.html> [dostęp: 24 IX 2020]. Por. też: M. Miętus, *Artystka nieobecna*, „Dialog” [online 5 VIII 2019], <http://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/artystka-nieobecna> [dostęp: 24 IX 2020]; I. Kurz, *Performowanie genealogii – rewolucyjna wspólnota ciał*, „Widok” nr 23 (2019), <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/23-sila-kobiet/performowanie-genealogii> [dostęp: 24 IX 2020]. W tym numerze „Widoku” opublikowano wybrane fotografie i wideo ze spektaklu i z *Archiwum Marii Klassenberg 1970–1980* Anety Grzeszykowskiej, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/23-sila-kobiet/maria-klassenberg-ekstazy#1> [dostęp: 24 IX 2020].

<sup>3</sup> A. Adamiecka-Sitek, op. cit.

go w ramach teatralnego scenariusza. Tymczasem wskazanie miejsc, gdzie wymyka się ono z tych ram, otwiera nowe pola analizy. Jej elementem są rozmowy z Anetą Grzeszykowską i Katarzyną Kalwat umieszczone w aneksie<sup>4</sup>.

Projekt Kalwat miał do tej pory kilka odsłon. Warszawskie *Ekstazy* poprzedził wariant prezentowany w paryskiej Akademii Sztuk Pięknych (marzec 2018), z udziałem Marii Maj i Justyny Wasilewskiej, w przestrzeni zaprojektowanej przez Jagnę Ciuchtę. Prapremiera kolejnej wersji projektu, powstającej w koprodukcji TR Warszawa i berlińskiej Volksbühne, przewidziana była na maj 2020. Z powodu pandemii zastąpiło ją transmitowane na żywo interaktywne wydarzenie *Maria Klassenberg. Choreografie domowe*. Pod koniec 2020 planowana jest wystawa w galerii Raster pod szyldem TR Warszawa. Stanowić ona będzie rozwinięcie warszawskich *Ekstaz*, połączone z prezentacją *Archiwum Marii Klassenberg Grzeszykowskiej*. Impet krytyczny projektu trzeba widzieć w wymiarze performatywnym: chodzi tutaj o rozłożone w czasie i w przestrzeni, nawarstwiające się wcielenia działań Marii Klassenberg, a także o uruchomienie zarówno obiegu teatralnego, jak i galeryjnego. W tym tekście skupiam się na jednej, najciekawszej dotychczas odsłonie projektu (*Ekstazy*) – w ostatniej części uwzględniam jednak również jego rozwój i wynikające z niego polityczne szanse.

Podstawę metodologiczną refleksji stanowi teoria archiwum Michela Foucaulta, który zdefiniował archiwum jako „coś, co u samego podłoża wypowiedzi-zdarzenia i w postaci, jaką ta przybiera, określa od razu system jej wypowiadalności”<sup>5</sup>. „Sens dający się zarchiwizować jest [...] z góry współokreślany przez strukturę archiwalności”<sup>6</sup> – pisał z kolei Jacques Derrida, drugi prawodawca współczesnej teorii archiwum. Jak tłumaczył Ernst van Alphen, archiwum to zatem „nie tyle efekt instytucji, ile materializacja naszej praktyki myślenia. Archiwum fizyczne, instytucjonalne jest wcieleniem poprzedzającej go archiwalnej struktury, organizacji”<sup>7</sup>. Organizacji, należy dodać, o charakterze patriarchalnym, ufundowanej na prawie Ojca<sup>8</sup>. Dlatego wprowadzenie feministycznego punktu widzenia w to pole teoretyczne wydaje się tak istotne. Jak podkreśla Kate Eichorn, to właśnie wywiedzione z Foucaulta „rozpoznanie archiwum jako struktury dyskursywnej napędza zwrot archiwalny we współczesnym feministycznym aktywizmie, wiedzy naukowej, produkcji kulturalnej”<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> *W archiwum feministycznej neoawangardy. Z Anetą Grzeszykowską rozmawia Marcin Kościelniak; Wirusować system. Z Katarzyną Kalwat rozmawia Marcin Kościelniak*, zob. Aneks, s. 36–50.

<sup>5</sup> M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1972, s. 165.

<sup>6</sup> J. Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Warszawa 2016, s. 33.

<sup>7</sup> *Performatywne archiwa: od efektu instytucji do praktyk myślenia. Z Ernstem van Alphenem rozmawia Roma Sendyka*, „Didaskalia” nr 127–128 (2015), s. 57.

<sup>8</sup> Por. np. R. Schneider, *Performans pozostaje*, przeł. D. Sosnowska, [w:] *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. T. Plata, D. Sajewska, Warszawa 2014.

<sup>9</sup> K. Eichhorn, *The Archival Turn in Feminism: Outrage in Order*, Pennsylvania 2013, s. 15.

Projekt *Maria Klassenberg. Ekstazy*, budowany wokół sfikcjonalizowanego archiwum nieistniejącej artystki, w oczywisty sposób wyrasta z praktyki myślenia o archiwum jako „prawie tego, co może być powiedziane”<sup>10</sup>. Dzięki temu może stać się polem badania, na ile złamanie prawa wiąże się z poszerzaniem praktyki dyskursywnej. Pytanie o krytyczny potencjał feministycznego przedsięwzięcia Kalwat splecione jest bowiem ściśle z pytaniem o to, w jaki sposób, za pomocą jakich strategii i na ile skutecznie jej projekt podejmuje próbę wyjścia poza patriarchalną logikę archiwum.

## 1.

*Maria Klassenberg* jest kolejną – po spektaklach poświęconych Tomaszowi Sikorskiemu, Robertowi Walserowi i Jerzemu Grotowskiemu<sup>11</sup> – pracą Katarzyny Kalwat, w której reżyserka przedmiotem namysłu czyni artystyczne biografie, tutaj jednak po raz pierwszy chodzi o biografię kobiety. To zarazem kolejny jej projekt aranżujący spotkanie teatru i sztuk wizualnych. Przy *Grotowski non-fiction* współpracowała ze Zbigniewem Liberą, który stworzył między innymi galerię inscenizowanych portretów fotograficznych przedstawiających aktorki i aktorów w pozach i charakteryzacji odsyłających do ikonicznych fotografii Grotowskiego, a jednocześnie do jego własnej praktyki artystycznej<sup>12</sup>. Portrety prezentowano po spektaklu na teatralnej scenie. „Interesuje mnie taka transgresywność teatru, który wytwarza materialnie istniejące dzieła, które oderwane od niego mogą istnieć samoczynnie i mieć wpływ na realną zmianę rzeczywistości”<sup>13</sup> – tłumaczyła Kalwat przyczynę angażowania osób z pola sztuk wizualnych. Równie ważnym uzasadnieniem tego spotkania jest pokrewieństwo artystycznych zainteresowań, mające źródło w zwrocie historiograficznym charakterystycznym dla sztuki ostatnich dwóch dekad.

W tym nurcie mieści się projekt *Mistrzowie* z 2003 dedykowany artystce (Zofia Kulik) i artystom (Jan Świdziński, Anastazy Wiśniewski, Andrzej Partum), których Libera wpisuje w genealogię polskiej sztuki krytycznej. Biografie „mistrzów” są u Libery prawdziwe<sup>14</sup>, fikcyjne są natomiast spreparowane przez artystę

<sup>10</sup> M. Foucault, op. cit., s. 164.

<sup>11</sup> Kolejno: *Holzwege* Marty Sokołowskiej, prem. 15 I 2016 w TR Warszawa; *Robert Walser. I would prefer not to*, prem. 3 XI 2018 w CSW Zamek Ujazdowski; *Grotowski non-fiction*, prod. Teatr im. J. Kochanowskiego w Opolu, Wrocławski Teatr Współczesny, prem. 8 XII 2018 w Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu.

<sup>12</sup> Inscenizowane fotografie – od *Pozytywów* z 2003 po *Polską gościnność* z 2019 – stanowią jeden z głównych nurtów twórczości Libery.

<sup>13</sup> *Maria Klassenberg to też ja. Z Katarzyną Kalwat rozmawia Maciej Ulewicz*, „Legalna Kultura” [online 31 V 2019], <https://www.legalnakultura.pl/pl/czytelnia-kulturalna/rozmowy/news/3259,katarzyna-kalwat>. [dostęp: 24 IX 2020].

<sup>14</sup> Z niewielkim dodatkiem mistyfikacji, por. *Zbigniew Libera. Prace z lat 1982–2008*, red. D. Moniewicz, Warszawa 2009, s. 186–187.



*Maria Klassenberg. Ekstazy*, reż. K. Kalwat, prem. 30 III 2019 w CSW Zamek Ujazdowski.

Fot. © Tomasz UrbaneK

artykuły prasowe prezentujące sylwetki i dorobek bohaterów w sposób sugerujący ich oczywistą i powszechnie uznaną pozycję w hierarchii sztuki. *Mistrzowie* prowokowali więc do wywiedzionego z krytyki instytucjonalnej namysłu nad tym, w jaki sposób i wedle jakich reguł konstruowana jest historia (sztuki). W *Grotowski non-fiction* Kalwat poszła tym tropem, nie tyle jednak kwestionowała pozycję reżysera w kanonie, ile podejmowała krytyczny namysł nad mechanizmami jej wytwarzania. Najbardziej produktywną metodą dekonstruowania dyskursu historycznoteatralnego okazało się włączenie weń głosów aktorek i aktorów, którzy nigdy z Grotowskim nie współpracowali, a teraz nie tylko współtworzyli scenariusz spektaklu (wykorzystano w nim ich improwizacje, fantazje i opinie), ale także napisali książkę z esejami o Grotowskim. Spektakl miał formę wieczoru autorskiego poświęconego tej książce, prowadzonego przez występującą pod własnym nazwiskiem Krystynę Duniec<sup>15</sup>. „Ci bezimienni aktorzy, niepodpisani, których widzimy w dziesiątkach katalogów z sesji, debat, warsztatów u Grotowskiego, w końcu dostają głos”<sup>16</sup> – tłumaczyła Kalwat.

<sup>15</sup> Krystyna Duniec występowała w spektaklu naprzemiennie z Romanem Pawłowskim.

<sup>16</sup> *Maria Klassenberg to też ja*, op. cit.

Zacieranie granicy między prawdą a fikcją, jako strategia obliczona na nicowanie dyskursu historycznoartystycznego, stało się wyjściowym punktem *Marii Klassenberg*. Jak dowiadujemy się na początku *Ekstaz*, Klassenberg to artystka aktywna w latach siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych, która „przez pięćdziesiąt lat funkcjonowała na marginesie obiegu artystycznego”, „nie miała ani jednej retrospektywy”, „ani jednego artykułu na swój temat”, nigdy więc nie zaistniała w obiegu sztuki, a obecnie jest zupełnie zapomniana<sup>17</sup>. Informuje nas o tym na planie wideo Anda Rottenberg, deklarując, że jako pierwsza i jedyna zainteresowała się tą twórczością i pracuje właśnie nad jej książkową monografią. W drugiej, centralnej części spektaklu, z biografią artystki zapoznajemy się za pośrednictwem jej córki Anety (w tej roli Natalia Kalita), która zadbała o ocalenie archiwum matki i prezentuje je w obecności milczącej Marii Klassenberg (Urszula Kiebzak). Spektakl pokazywany w CSW miał formę wernisażu, w sąsiedniej sali na wystawie prezentowano prace z *Archiwum Marii Klassenberg*.

Łączenie porządku performansu z porządkiem spektaklu teatralnego, porządku obecności z porządkiem reprezentacji, uruchamiało pytanie o relację wydarzenia z rzeczywistością, czyli o jego polityczność. Zgodnie z długą i bogatą tradycją kontryfaktyczności celem projektu nie jest zatem historyczna fantazja, ale takie „hipotetyczne przebiegi zdarzeń, które służą, mówiąc w skrócie, pełniejszemu wyjaśnieniu faktów”<sup>18</sup>. „Maria Klassenberg nie istnieje, nigdy nie istniała, wymyśliłiśmy ją. Ale być fikcją to nie to samo, co nie być prawdą” – pada ze sceny.

„Tam męski geniusz wpisany do kanonu, tu – Klassenberg, dzieło pominięte i wyciągnięte z archiwum prywatnego, jeszcze nieusankcjonowanego” – tłumaczyła Kalwat, dodając: „Projekt stanowi dyptyk ze sztuką *Grotowski non-fiction*”<sup>19</sup>. Obie prace zbiegają się w miejscu, gdzie rzeczywistość widziana jest jako konstrukt czy raczej performans, który można odgrywać na różne sposoby. Inaczej niż w tradycyjnej historiografii, Kalwat nie próbuje dotrzeć do metafizycznej esencji teatru Grotowskiego i do tak zwanej istoty polskiego teatru. Jej Grotowski istnieje w tekstach, jest tym, co o nim powiedziano, jest dyskursem, performansem, interpretacją. To go łączy z Marią Klassenberg. Prawda, której w obydwu projektach chce dociec Kalwat, dotyczy historycznych, estetycznych i kulturowych reguł wytwarzania historycznoartystycznych dyskursów oraz reguł funkcjonowania świata sztuki. Reguły te odnoszą się nie tyle do przeszłości,

<sup>17</sup> Te i kolejne cytaty ze spektaklu *Maria Klassenberg. Ekstazy* podaję za jego rejestracją z archiwum TR Warszawa, będącego podstawą analizy.

<sup>18</sup> E. Solska, *Dyskurs rozszerzony w trybie kontryfaktycznym. Inne wizje historii, alternatywne warianty historiografii*, [w:] *Historie alternatywne i kontryfaktyczne*, red. E. Solska, P. Witek, M. Woźniak, Lublin 2017, s. 17.

<sup>19</sup> *Zacieranie granic. Z Katarzyną Kalwat rozmawia Anna Sańczuk*, „Vogue” [online 22 XI 2019], <https://www.vogue.pl/a/katarzyna-kalwat-zacieranie-granic> [dostęp: 24 IX 2020].

ile do terażniejszości, którą legitymizuje odpowiednio zorganizowane archiwum. W projektach Kalwat chodzi zatem o władzę – nie tylko w wymiarze krytyki, ale także w wymiarze konstruowania nowej wiedzy o przeszłości i stanowienia na jej gruncie nowej terażniejszości (pamięci, tożsamości).

Różnica między projektami polega na tym, że w *Marii Klassenberg* perspektywę krytyczną wyznacza optyka feministyczna. „Fakty”, które reżyserka „wyjaśnia”, inscenizując „hipotetyczny przebieg” kariery Marii Klassenberg, mówią bowiem o mechanizmach wykluczania kobiet. „Klassenberg symbolizuje wszystkie artystki, które w latach siedemdziesiątych polskiej awangardy nie weszły do kanonu sztuki [...] wszystkie nieistniejące kobiety-artystki spoza dyskursu”<sup>20</sup> – wyjaśniała reżyserka.

## 2.

Feministyczny zamysł Kalwat realizowany jest w sposób najbardziej czytelny w projekcie kobiecej genealogii sztuki. Decyzja o tym, by rolę archontek powierzyć w spektaklu kobietom, nie jest oczywiście przypadkowa, jeśli pamiętać, że słowo archiwum „źródłowo powiązane jest z przywilejami Archonta”, który był „uważany za posiadającego prawo do wytwarzania i reprezentowania prawa”<sup>21</sup>. Pisała o tym Adamiecka-Sitek, ilustrując ten mechanizm poprzez odwołanie do modelu Luce Irigaray „jedna bez drugiej”<sup>22</sup>. W przypadku obu archontek z *Ekstaz* jest to jednak skomplikowane.

Anda Rottenberg, jak tłumaczyła Kalwat, została zaproszona do projektu jako krytyczka i kuratorka będąca „akuszerką wszystkich wielkich karier w sztukach wizualnych w Polsce, która konstytuuje obecność Marii Klassenberg, wpisując ją we wszystkie tendencje sztuk wizualnych ostatnich pięćdziesięciu lat”<sup>23</sup>. Reżyserka, powierzając tę rolę kobiecie, ma nadzieję na większe uwrażliwienie na kobiecą genealogię artystyczną („Moje wystawy miały wpływ na rozwój sztuki w Polsce. Zabrakło w nich Marii Klassenberg. Obecna inicjatywa jest rodzajem spłaty długu” – mówi Rottenberg). Jeśli spojrzeć z perspektywy *Grotowski non-fiction*, gdzie istotą była kontestacja relacji władzy obowiązujących w artworldzie, uznanie prestiżu instytucji sztuki i centralnej roli kuratorki jako tłumaczki wydawać się może zachowawcze. Choć spektakl zmierza do rewizji kanonu, to nie podważa reguł jego ustanawiania, czyli samej ideologii kanonu jako fundamentu fallogocentrycznej kultury wspartego autorytetem archiwum<sup>24</sup>. Drapieżność tej

<sup>20</sup> *Maria Klassenberg to też ja*, op. cit.

<sup>21</sup> R. Schneider, op. cit., s. 22.

<sup>22</sup> Por. Adamiecka-Sitek, op. cit.

<sup>23</sup> *Maria Klassenberg to też ja*, op. cit.

<sup>24</sup> Por. A. Jakubowska, *Feministyczne interwencje Griseldy Pollock*, „Rocznik Historii Sztuki” t. 29 (2004).





Natalia Kalita jako Aneta/Córka. *Maria Klassenberg. Ekstazy*, reż. K. Kalwat, prem. 30 III 2019 w CSW Zamek Ujazdowski. Fot. © Tomasz Urbanek

ideologii, jak za Griseldą Pollock pisała Agata Jakubowska, polega nie tylko na wykluczaniu dzieł i artystek, ale również na „budowaniu przekonania, że kryteria, na których oparto tworzenie Kanonu, są naturalne”<sup>25</sup>. Z tej perspektywy problematyczne staje się nie tylko zaangażowanie Rottenberg, uważanej za niekwestionowany autorytet w świecie sztuki, nie tylko organizacja wydarzenia w stołecznym CSW, ale także fetyszyzowanie w biografii Klassenberg kryteriów „radikalności” i „transgresji”. Należą one przecież do repertuaru „kanonicznych” argumentów za przyznaniem miejsca w Historii Sztuki, a przy okazji pomagają dziełom uzyskać status produktu atrakcyjnego i łatwego do zmonetyzowania na rynku sztuki.

Kalwat jest tego jednak świadoma. Jak zauważyła Iwona Kurz, proces włączania Klassenberg w obieg artystyczny zawiera silny ładunek ironii<sup>26</sup>. Uruchamia ją zacytowana konwencja wernisażu, z tłumaczeniem na angielski i rytualnymi podziękowaniami dla kuratorki CSW, Joanny Zielińskiej, która „to umożliwiła”, a także te elementy „wykładu” Rottenberg stanowiące autoparodię dyskursu naukowego (np. podział twórczości na etapy). Strategia, o której mówi reżyserka w załączonej

<sup>25</sup> Ibidem, s. 343.

<sup>26</sup> I. Kurz, *Performowanie genealogii...*, op. cit.

rozmowie, zasadza się na subwersywności: chodzi o instrumentalne użycie reguł świata sztuki, po to, by zgodnie z nimi wprowadzić w obieg twórczość, która ma go rozsądzać od środka. Wsparta radykalnością gestu artystycznego „inność” twórczości Marii Klassenberg, celebrowana w projekcie, ma być zatem siłą różnicującą kanon.

Bardziej zawila jest rola Anety Klassenberg jako „akuszerki” i „archontki”. Aneta/Kalita, opowiadając o życiu Marii Klassenberg, opowiada zarazem swoją biografię: mówi o własnym uprzedmiotowieniu, o przywiązaniu i przemocy, które łączyły i łączą ją z matką. Jest archontką nietypową: archiwum, które zgromadziła i pielęgnuje, jest także – a może przede wszystkim – archiwum jej życia, zawierającym dowody nie tylko na istnienie matki, ale także na jej własne nie/istnienie, podporządkowane cudzemu życiu i sztuce. Opowieść o relacji z matką, w stopniu większym niż przebieg losów samej Marii Klassenberg, buduje dramaturgię spektaklu i sprawia, że po efektownym początku, zawieszającym publiczność między prawdą i fikcją, całość zdecydowanie ciąży w kierunku teatralnego przedstawienia.

Właśnie w porządku autobiograficznej historii symbiotycznej relacji córki z matką czytać można dwa performanse Anety/Kalita wykonywane pod koniec spektaklu. Opowiadając o ostatnim działaniu matki *Milczenie*, w którym artystka przez trzy tygodnie leżała nieruchomo na podłodze mieszkania na granicy życia i śmierci, karmiona przez nastoletnią córkę, Aneta/Kalita przykłada mikrofon do brzucha. Z głośników dobiegają odgłosy upartej pracy żyjącego mięsa – triumf porządku semiotycznego. Sytuacja podporządkowania i uprzedmiotowienia córki w relacji z matką zyskuje tutaj symboliczną wykładnię, w której ciało matki ukazane zostaje jako kardynalny abiekt. Jak przekonuje Julia Kristeva, ciało matki musi zostać odrzucone, by wyznaczyć granicę między matką a dzieckiem, a tym samym umożliwić ustanowienie podmiotu i wejście w porządek symboliczny<sup>27</sup>.

Zanim Aneta/Kalita opuści salę, wykonuje jeszcze reenactment prezentowanego wcześniej w formie wideo performansu *Chew*: napycha usta gumami do żucia, a potem, śliniąc się i dławiąc, czyta *Manifest Marii Klassenberg*. Performatuje w ten sposób swoją pozycję tożsamościową, która – zgodnie z przytoczoną przez nią wcześniej interpretacją *Chew* – „odpowiada procesowi absolutnej reifikacji, sprowadzeniu do roli pozbawionego sprawczości dziecka”. Zarazem jednak performatuje swoją emancypację, nie tylko sprowadzając wyprodukowany przez matkę dyskurs artystyczny do bełkotu, ale także aktywizując psychosomatyczny afekt wstrętu. Wyrzygując niejako matkę, próbuje „zabić” ją i ustanowić siebie jako niezależny podmiot<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Por. W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 447–448.

<sup>28</sup> Można powiedzieć, że jest autobiografką, która zabiega o „przejęcie kontroli nad własną historią, wypowiedanie tej historii własnym głosem i za pomocą własnych form i figur”, K. Bojarska, *Auto-Foto-Biografie*, „Widok” nr 13 (2016), <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/12-auto-foto-biografie/auto-foto-biografie> [dostęp: 24 IX 2020].

Opowieść o relacji matki i córki nadaje formule „jedna bez drugiej” nieoczekiwane drapieżny wymiar: Maria Klassenberg nie jest tutaj katalizatorem emancypacji, przeciwnie, stanowi jej przeszkodę. A może pełni obie role? Nie przez przypadek, jak sądzę, w scenariuszu następuje zaskakująca wolta: *Manifest Marii Klassenberg*, z cytataми z Thomasa Bernharda, brzmi jak bezwstydný wykwit modernistycznej Sztuki pielęgnującej mit Artysty-wizjonera. Trudno pogodzić go z projektem, w którym twórczość Marii Klassenberg miałyby wymykać się patriarchalnym regułom artworldu. Kalwat osiąga więc ciekawy efekt nawarstwienia i komplikacji, frapujący tym bardziej, że relacja Marii (Matki) z Anetą (Córka) może być widziana jako matryca kobiecej genealogii sztuki. Feministyczna interwencja w obrębie patriarchalnej logiki dyskursu archiwalnego polega zatem nie tylko na podjęciu feministycznego dziedzictwa („jedna bez drugiej”), ale także na jego przechwyceniu, zawłaszczeniu, krytycznej rewizji poprzez re-performowanie, by dopuścić do momentów rywalizacji, zdrady i częściowych zerwań.

## 3.

Posługując się fragmentami nieukończonej monografii Marii Klassenberg pióra Andy Rottenberg, Aneta/Kalita dzieli twórczość matki na pięć etapów, każdy zaś ilustruje fragmentami z *Archiwum Marii Klassenberg*. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, na etapie konceptualnym, Klassenberg anonimowo wysyłała znanym artystom-mężczyznom partytury performansów, które mogli wykonać pod własnym nazwiskiem. W ten sposób, wyjaśnia Aneta/Kalita, próbowała „przejąć sprawczość nad realizatorami – mężczyznami – wiedząc, że to oni mają legitymizację do wystawiania swoich prac w oficjalnych przestrzeniach twórczych”. Kolejny etap to wycofanie się w sferę prywatną, „uprzedmiotowienie własnego ciała, mediacji z fizycznym światem rzeczy, od wyrzeczenia się siebie, do subwersywnej akceptacji w przestrzeni mikroświata”. W przestrzeni domowej – choć nawiedzanej przez rzesze anonimowych, żądnych sensacji widzów, zgodnie z zasadą „prywatne jest publiczne” – Klassenberg podejmuje próbę odwrócenia wektora męskiej dominacji w serii performansów z udziałem Marka Tarko. „Artystka-demiurżka” „podporządkowała sobie modela, uprzedmiotawiając go i dominując”, zarazem „odwracając patriarchalny porządek wypracowany przez dziewiętnastowieczne akademie, w których kobieta, jeśli istniała, to tylko jako modelka pozująca do aktów” – wyjaśnia Aneta/Kalita. Później mieszkanie Klassenberg pogrąża się w programowo pielęgnowanym chaosie – zwieńczeniu etapu „rozpad” jest performans *Śmierć Virginii Woolf*, w którym Klassenberg dokonała symbolicznego reenactmentu śmierci pisarki-feministki. Po ostatnim, „najbardziej radykalnym” performansie, *Milczenie*, Maria Klassenberg zamilkła.

Początek kariery bohaterki *Ekstaz* tematyzuje znany z wielu biografii artystek mechanizm, zgodnie z którym warunkiem czy sposobem ich aktywności artystycznej było zniknięcie za plecami mężczyzny. Kolejne etapy tej biografii artystycznej wiodą od marginesów porządku symbolicznego poza jego obręb – czyli poza język. W tym trybie lektury gest przyłożenia mikrofonu do brzucha, którym Aneta/Kalita, wieńczy opowieść biograficzną, nabiera innego wymiaru: dotyczy nie tyle racji matka-córka, ile biografii samej Marii Klassenberg. To, co semiotyczne, abiektałne, jest w teorii Kristewej sferą przedkulturową, która na drodze ontogenezy podmiotu musi zostać wyparta na rzecz porządku symbolicznego, by podmiot nie uległ rozpadowi. Granica między porządkiem semiotycznym a symbolicznym nie jest jednak szczelna, co z jednej strony nieustannie destabilizuje podmiot, ponieważ upłynnia jego granice i tożsamość, z drugiej zaś gwarantuje trwałą potencjał subwersywności w obrębie symbolicznego. Potencjał tego, co matczyne (przedwerbalne) wykorzystywany jest w feministycznej koncepcji ciałopisania, ufundowanego na „oporze względem tego, co oficjalne”, związanego „z zakłócaniem dyskursów kulturowych” i funkcjonującego „na zasadach podważania tego, co fallogocentryczne, [...] a zatem tego, co instytucjonalnie dominujące”<sup>29</sup>.

Idąc tym tropem, biografię Marii Klassenberg można ułożyć na dwa sposoby. Jako opowieść o nieuchronnej klęsce artystki, która w walce z kulturą męskiej dominacji wypadła z porządku symbolicznego, zatem także z historii i z historii sztuki. Albo jako opowieść – bliższą, jak sądzę, intencjom Kalwat – o zwycięstwie artystki, która przyjęła strategię radykalnej i nieprzejednanej subwersji kultury patriarchalnej. Jest to jednak zwycięstwo problematyczne, by nie powiedzieć heroiczne, skoro, jak pokazuje reżyserka, oznacza celebrację bezalternatywności. Niezależnie od tych wątpliwości właśnie matczyne jest w feministycznym projekcie Kalwat ważnym narzędziem rozsadzania fallogocentrycznej kultury, kanonu, archiwum. Zarazem jednak widoczna fascynacja bezruchem, martwością, śmiercią stanowi źródło pęknięcia w dyskursie krytycznym. Można to zilustrować poprzez odwołanie do twórczości Anety Grzeszykowskiej.

„Przetworzenie, interpretacja, remiks, apropiacja”<sup>30</sup> – streszczał Adam Mazur stosowane przez artystkę strategie w kontekście wczesnej pracy *Untitled Film Stills* (2007), w której Grzeszykowska dokonała reenactmentu słynnego cyklu fotograficznego Cindy Sherman. Mazur podkreślał, że artystka chce „wejść w dialog z tradycją historii sztuki i kontestować kanon historii fotografii”<sup>31</sup>, a Agata

<sup>29</sup> A. Lebkowska, *Somatopoetyka*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 117. Na ten transgresyjny potencjał matczynego zdolny do rozsadzania kanonu wskazuje m.in. wspomniana G. Pollock.

<sup>30</sup> A. Mazur, *Polimorfia. Uwagi o sztuce Anety Grzeszykowskiej*, [w:] *Aneta Grzeszykowska. Halina i Frankenstein*, red. A. Mazur, Sopot 2017, s. 92.

<sup>31</sup> Ibidem.

Araszkiewicz akcentowała „kwestionowanie wyobrażeń kobiecego ciała jako tradycyjnie pasywnej materii oglądu i negatywności”<sup>32</sup>. Ostentacyjne zanurzenie w archiwum sztuki i przepracowywanie go z pozycji feministycznych było jeszcze bardziej uderzające w cyklu fotograficznym *Love Book* (2010), na który złożyły się kolaże zaaranżowane tak, by ukazać ciało Grzeszykowskiej w erotycznych układach z ciałami bliskich jej artystek-feministek (Francesca Woodman, Ana Mendieta, Theresa Hak Kyung Cha, Birgit Jürgenssen, Hannah Wilke i Helen Chadwick). Ten idiom artystyczny jest charakterystyczny także dla ostatnich prac Grzeszykowskiej, jak *Beauty Mask* (2017) czy *Face Book* (2020), i w oczywisty sposób wiąże się z projektem *Maria Klassenberg*, zarówno w wymiarze politycznym, jak i w zakresie stosowanych strategii.

W twórczości Grzeszykowskiej silny jest także inny nurt – „egzystencjalny”. Jak zauważa Adam Mazur, eksponując go interpretujący jej twórczość mężczyźni, ale podkreśla go także sama artystka. W rozmowie z Igą Gańczarczyk mówiła, że *Untitled Film Stills* „jest takim właśnie projektem egzystencjalnym i dotyczy znikania, bo ja w pewnym sensie całkowicie zatapiam się w tej artystce”. W kontekście *Love Book*:

One wszystkie występują na tych zdjęciach nago pod sztandarem sztuki feministycznej, a ja przerobiłam pozostałości ich ciał w obiekt seksualny, więc również można mówić o zniszczeniu. [...] moja praca jest niewątpliwie nekrofiliska.

Odnosząc się do feministycznej lektury swoich lalek, podkreślała:

skoro jestem kobietą, czego nie jestem w stanie zmienić, to gdy wykonam jakiś gest, będzie on zawsze czymś innym niż gest [Hansa] Bellmera. W takim ujęciu jestem całkowicie podporządkowana płci. To dość dyskryminujące<sup>33</sup>.

Grzeszykowska nie torpeduje dyskursu feministycznego, ale zabiega o rozchwianie i poszerzenie interpretacyjne swojej twórczości, w zawieszeniu między różnymi dyskursami – stąd między innymi akcentowanie tego, co nazywa „egzystencjalnym”. W tym miejscu zawiązuje się podskórna – kto wie, czy nie silniejsza – więź między Kalwat a Grzeszykowską. Jest to jednak pokrewieństwo zdradliwe.

U Grzeszykowskiej śmierć jest zawsze w skomplikowany sposób powiązana z dyskursem tożsamościowym. Artystka raz aranżuje swoje zniknięcie (*Album*, 2006), kiedy indziej specyficzną nadobecność (*Negative Book*, 2013), podszywa się pod inne osoby (*Untitled Film Stills*), rozpada się na kawałki (*Dziury*, 2011; *Selfie*, 2014), w swoje miejsce podsuwa lalkę-sobowtóra (*Mama*, 2017). Te bezkrawce

<sup>32</sup> A. Araszkiewicz, *Halina i Frankenstein. O kobiecej genealogii obrazu*, [w:] Aneta Grzeszykowska. *Bez tytułu* [katalog wystawy], Warszawa 2016, s. 3–4.

<sup>33</sup> *Szwy generują znaczenia. Z Anetą Grzeszykowską rozmawia Iga Gańczarczyk*, „Didaskalia” nr 109–110 (2012), s. 61, 66, 65.

i sterylne operacje odbywają się na poziomie reprezentacji, mają charakter teatralny i performatywny. Chodzi tutaj o próbę różnych gatunków (nie)bycia, testowanie rozmaitych form (nie)istnienia, zacieranie granicy między prawdą a fikcją, podmiotem a przedmiotem. Nie stoi to w sprzeczności z dyskursem feministycznym, przeciwnie, często poszerza go czy problematyzuje (na przykład w *Love Book* Grzeszykowska podsuwa pytanie, na ile celebrowanie feministycznych poprzedniczek wiąże się z ich instrumentalizacją).

U Kalwat natomiast obraz śmierci nabiera rysu eschatologicznego. Taki charakter mają finały obydwu spektakli jej dyptyku. *Grotowski non-fiction* wieńczy reenactment *Lekcji anatomii wedle Rembrandta* Tadeusza Kantora dokonywanej na wirtualnym martwym ciele Jerzego Grotowskiego reprezentowanym tutaj przez ułożone na stole ciało aktora Jerzego Senatorsa. Sekcja zawartości kieszeni zmienia się – zgodnie z ideą spektaklu – w inwentarz sensów i interpretacji łączących opłatających osobę reżysera, zarazem jednak jest momentem, w którym wizja rzeczywistości jako konstrukcji i performansu pęka pod naporem pragnienia dotarcia do esencji, wyrażonej słowami, „by naciąć skalpelem skórę, zobaczyć wnętrza”<sup>34</sup>. O ile jednak tutaj możemy mówić o bezkonfliktowym poszerzeniu teatralnego dyskursu, o tyle w *Ekstazach* dochodzi do jego załamania. Gdy Aneta/Kalita opuszcza salę, następuje ostatnia sekwencja spektaklu, w której Urszula Kiebzak wychodzi z roli i stwierdza: „Chciałabym, żeby to jedno imię i nazwisko mogło w sobie pomieścić wszystkie te kobiety, które okazały się bezimienne, które nie zostały dostrzeżone, które nie zostały do naszej pamięci dopuszczone. Jest wiele takich Marii Klassenberg na świecie”. Po chwili jednak, zapraszając publiczność do obejrzenia umieszczonych w sąsiedniej sali prac z *Archiwum Marii Klassenberg*, zapewnia: „są prawdziwe, bardzo prawdziwe, opowiadają o znikaniu, opowiadają o przemijaniu, należą do nas wszystkich, są prawdziwe, bo wszyscy jesteśmy Marią Klassenberg, przemijamy”. Odbierając kategorii wykluczenia polityczny sens, Kalwat – nieopatrznie – pozbawia feministyczny dyskurs zębów.

#### 4.

Realizacje historyczne prowokują Grzeszykowską do dopisania dalszego ciągu – wszak jest częścią opowiadanych przez nie historii i czuje odpowiedzialność za ich aktualizację. A są to historie dotyczące miejsca kobiety w społeczeństwie, emancypacji i stosunku kobiety do jej własnego ciała. [...] Grzeszykowska widzi, że tę historię trzeba nadal przepracować. A to może stać się tylko przez powtórzenie<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Te i wszystkie kolejne cytaty ze spektaklu *Grotowski non-fiction* podaję za jego rejestracją z archiwum Teatru im. J. Kochanowskiego w Opolu.

<sup>35</sup> K. Ziębińska-Lewandowska, *Pełnomocniczka zbiorowej nieświadomości*, [w:] Aneta Grzeszykowska. *Halina...*, op. cit., s. 76.



Aneta Grzeszykowska, *Archiwum Marii Klassenberg 1970–1980 (Drawing Classes)*.  
Performerzy: Anna Rutkowska i Wojciech Żera, współpraca Jan Smaga.  
Dzięki uprzejmości galerii Raster

Zasada powtórzenia, wyłożona przez Ziębińską-Lewandowską, obowiązuje także w projekcie *Archiwum Marii Klassenberg*.

O inspiracjach feministyczną neoawangardą lat siedemdziesiątych Grzeszykowska opowiada szczegółowo w załączonej rozmowie<sup>36</sup>. Jej prace wideo (osiem działań, z czego dwa w dwóch wersjach) odsyłają do archiwum sztuki zarówno poprzez precyzyjną stylizację, jak i konkretne cytaty. W najciekawszym pod tym względem dwuczęściowym działaniu *Drawing Classes* strategia zawłaszczenia ma najbardziej zawiły charakter. Rzecz odbywa się na białej płachcie rozłożonej

<sup>36</sup> Zob. Aneks.

na podłodze w niemal pustym pokoju. Pierwszym elementem działania jest cross-dressing: Wojciech Żera, występujący jako Marek Tarko, rozbiera się stopniowo, a Anna Rutkowska, jako Maria Klassenberg, zakłada po kolei części jego „męskiego” stroju. Po chwili Tarko/Żera wsuwa stopy w buty na obcasach podane mu przez Klassenberg/Rutkowską. Następnie ona nakłada niebieską farbę na płachtę i na ciało mężczyzny, po czym ciągnie go za rękę i nakłania, by rozprowadzał płyn po płachcie. W drugiej odsłonie działanie jest bardziej żywiołowe: oboje, Tarko/Żera na czworakach, a Klassenberg/Rutkowska na kolanach, zamasyżuje rozprowadzając farbę. Na koniec ona wstaje, układa go na plecach i – chwytając za kostki – przesuwa jego ciało po płótnie, rozmazując farbę. W czytelnym remiksie znanego cyklu działań Yves’a Kleina *Living Brushes* w prosty i skuteczny sposób odwrócone zostały genderowe bieguny, organizujące twórczość tego artysty – a także całą bibliotekę prac opartych na zasadzie męskiej dominacji. Zasada ta bowiem, jak wiemy, jest przedustawna, strukturalna, zinstytucjonalizowana i obecna na wszystkich poziomach zachodniego świata sztuki.

Co ciekawe, podobny reenactment aranżowała w spektaklu *Grotowski non-fiction* Kalwat: sekwencja „chleb życia” z *Apocalypsis cum figuris* kończyła się tutaj – w odróżnieniu od pierwowzoru – niesubordynacją kobiety (Monika Stanek), zilustrowaną patetycznym gestem rozdarcia koszuli i ukazania nagiego ciała. Cytowanemu w spektaklu tradycyjnemu historycznoteatralnemu dyskursowi, wedle którego „seks u Grotowskiego funkcjonował jako sakralny wymiar życia”, Kalwat przeciwstawia lekturę wyrosłą z krytyki instytucjonalnej i feministycznej, ukazującą Grotowskiego jako jednego „z twórców patriarchatu w polskim teatrze”.

Jak podkreśla Grzeszykowska, w latach siedemdziesiątych feministyczna neoawangarda nie dokonywała operacji, w których ciało męskie zostałoby sprowadzone do przedmiotu. Jeśli nawet poszukiwania archiwalne zmusiłyby do weryfikacji tej tezy, działania Marii Klassenberg nie mają precedensu tylko wtedy, gdy przyjmiemy fikcyjny porządek spektaklu. W porządku rzeczywistym, w którym archiwum wyprodukowała współcześnie Aneta Grzeszykowska, ze wskazaniem precedensów nie będzie kłopotu. Najbardziej oczywisty i narzucający się w polskim kontekście<sup>37</sup> jest przykład Zofii Kulik, artystki, która od początku lat siedemdziesiątych funkcjonowała z mężem Przemysławem Kwiekim, jako część duetu KwieKulik. Elementem rozpoczętego w drugiej połowie lat osiemdziesiątych procesu emancypacji artystki, inicjującej twórczość solową pod własnym

<sup>37</sup> Jeśli chodzi o kontekst zagraniczny, działania zainscenizowane przez Grzeszykowską najwięcej zawdzięczają, jak się wydaje, archiwum duetu Ulay/Abramović: *Chew* przywołuje działania oparte na wzajemnej przemocy, jak *Light/Dark* czy *AAA–AAA*; *Mirroring* zawiera ślady *Balance Proof*; *Transfer* kojarzy się z *Breathing In – Breathing Out*.



nazwiskiem<sup>38</sup>, był projekt, w którym Kulik układała w rozmaite pozy, a następnie fotografowała nagie ciało modela (Zbigniewa Libery). Fotografie te funkcjonowały jako samodzielny cykl (*Archiwum gestów*), ale też jako materiał wykorzystywany w szeregu innych prac z lat dziewięćdziesiątych<sup>39</sup>. Bożena Czubak nazwała to „uporczywe fotografowanie nagiego mężczyzny” „rodzajem egzorcyzmów artystki biorącej odwet za lata *młotkowania*”<sup>40</sup>. Ich sens lapidarnie ujął Piotr Piotrowski: „Golas z wiszącym penisem, któremu kultura przypisała dominację, [...] wygląda dość żałośnie, a przynajmniej bezbrinnie i bezsilnie”<sup>41</sup>.

Feministki neoawangardy lat siedemdziesiątych inscenizowały procedury męskiej dominacji przede wszystkim na własnych ciałach. Podejmowały jednak przy tym próby łamania zakazów cenzury. Jeśli chodzi o polski kontekst, należy tutaj przywołać cykle fotograficzne Natalii LL z końca lat sześćdziesiątych: *Fotografia intymna* (1968) i *Rejestracje intymne* (1968–1969) przedstawiające artystkę z mężem, również artystą, Andrzejem Lachowiczem, w trakcie kopulacji. Niezwykle, ujęte w konceptualną ramę prace prezentowano publicznie we fragmentach na wystawie *Fotografia intymna* (Wrocław 1971), która dzień po inauguracji została przez cenzurę zamknięta. Później artystka pokazywała je w formie poddanej częściowej autocenzurze (umieszczone w zamkniętym boksie, którego wnętrze można było oglądać przez wizjer) i jako element pracy *Natalia ist Sex*<sup>42</sup>. Dopiero na wystawie *Natalia LL. Doing Gender* z 2013 można było obejrzeć je w całości. „Zdjęcia z cyklu *Rejestracje intymne* były manifestem nowej kobiecej seksualności – aktywnej, a nie pasywnej, jawnej, a nie ukrytej, radosnej, a nie «obowiązkowej»” – pisała Agnieszka Rayzacher, nazywając działania artystki „ekshibicjonistycznymi aktami odwagi”, w których „kobieta świadoma swojej seksualności oraz wynikającej stąd siły naruszała konwencje układów społecznych opartych na jej podporządkowaniu i stawała się podmiotem”<sup>43</sup>.

Grzeszykowska z archiwum sztuki czerpie otwarcie, „pełnymi garściami i bez skrępowania”<sup>44</sup>. Adamiecka-Sitek, analizując projekt, powołuje się na Foucaulta, gdy pisze, że „archiwum, czyli to, co może być zachowane, determinuje to,

<sup>38</sup> Należy wspomnieć o dwóch pracach z lat siedemdziesiątych, które zwiastują ten proces: *Alicja w pierdolonej krainie czarów* (1977) oraz *Zofii Kulik błaganie o przebaczenie* (1978); por. E. Majewska, *Kłopot z płcią w pracach KwieKulik? Cherchez la femme*, [w:] KwieKulik, red. Ł. Ronduda, G. Schöllhammer, Warszawa – Wrocław – Wiedeń 2012, s. 518–519.

<sup>39</sup> M.in. słynne „dywany”, na czele z *Wszystkie pociski są jednym pociskiem* prezentowanym w 1997 na weneckim biennale.

<sup>40</sup> B. Czubak, *Archiwum gestów*, [w:] *Archiwum gestów* [katalog], Kraków 2004.

<sup>41</sup> P. Piotrowski, *Od Syberii do Cyberii*, [w:] idem, *Sztuka według polityki. Od „Melancholii” do „Pasji”*, Kraków 2007, s. 163.

<sup>42</sup> Te informacje podaję za: K. Pijarski, *Robić to jak należy: Poetyka upubliczniania Natalii LL*, [w:] *Natalia LL. Doing Gender*, red. A. Rayzacher, D. Jarecka, Warszawa 2013, s. 84–85.

<sup>43</sup> A. Rayzacher, *Doing Gender*, [w:] *Natalia LL. Doing Gender*, op. cit., s. 20–21.

<sup>44</sup> K. Ziębińska-Lewandowska, op. cit., s. 75–76.



Aneta Grzeszykowska, *Archiwum Marii Klassenberg 1970–1980 (Chew)*.  
Performerzy: Anna Rutkowska i Wojciech Żera, współpraca Jan Smaga.  
Dzięki uprzejmości galerii Raster

co może być powiedziane”<sup>45</sup>. Należy jednak pamiętać, by odpowiednio ustawić bieguny: *Archiwum Marii Klassenberg* wytwarza nowe reguły wypowiedalności o tyle, o ile istnieje dzięki poprzedzającemu je archiwum feministycznej neo-awangardy, ponieważ z niego jest wyprowadzone. Parafrazując formułę Foucaulta, można więc dodać, że *Archiwum Marii Klassenberg* jako to, co mogło zostać wypowiedziane, jest determinowane przez archiwum (feministycznych artystek), które zostało zachowane, wydobyte, skonstruowane. Archiwum jako praktyka dyskursywna upomina się tutaj o swoją materialną podstawę. Stwierdzenie, że nie byłoby Marii Klassenberg bez Natalii LL w istotny sposób definiuje sens projektu. Nie chodzi już bowiem jedynie o Klassenberg symbolizującą, jak to ujęła Kalwat, „wszystkie artystki, które w latach siedemdziesiątych polskiej awangardy nie weszły do kanonu sztuki” – ale także o te, które mimo wszystko do tego kanonu weszły czy raczej wdarły się. Albo zostały do niego wprowadzone wysiłkiem historyczek, krytyczek, kuratorek<sup>46</sup>.

To zaś zostało w spektaklu zatarte. Przedstawienie nie prowokuje widzki do szukania odwołań, pierwowzorów, nazwisk Matek (np. u Adamieckiej-Sitek zostały one ukryte w formule „siostry Szekspira”), zwłaszcza że działania z *Archiwum* Kalwat pokazuje tylko w krótkich fragmentach i podporządkowuje sfikcjonalizowanej narracji o zwartym dramaturgicznym przebiegu. Górę bierze produkowanie fikcji oraz teatralnego dyskursu o wyjątkowej artystce, która wyprzedzała swój czas. Grzeszykowska wspomina, że jej osoba miała być ukryta, by uwiarygodnić w oczach odbiorczyń i odbiorców Marię Klassenberg<sup>47</sup>. „Sytuacja była paradoksalna: by przywrócić pamięć o fikcyjnej artystce, trzeba było ukryć artystkę współczesną, prawdziwą” – mówiła, a jej słowa odnieść należy także do Natalii LL czy Zofii Kulik.

Koszt tych artystycznych kalkulacji ponosi także Urszula Kiebzak. Mam na myśli nie tylko finał spektaklu, gdy mówi we własnym imieniu, ale słowami scenariusza zapisanymi na kartce, reprodukując patriarchalne relacje władzy właściwe dla instytucji teatru. Chodzi w równym stopniu o rolę, w jakiej występuje. „Zaproszono mnie, bym wcieliła się w postać nieznaną artystki – jeśli uwierzyli państwo w tę fikcję, to znaczy, że rzeczywiście nie jestem znana” – mówi Kiebzak. Spektakl walczy o widzialność kobiet, ale w przypadku Kiebzak gra najwyraźniej toczy się o coś wręcz przeciwnego: o jej (zakładaną) niewidoczność, im większą, tym lepszą, bo skuteczniej podtrzymującą życie fikcyjnej Marii Klassenberg

<sup>45</sup> A. Adamiecka-Sitek, op. cit.

<sup>46</sup> Nie sposób wymienić tu wszystkich inicjatyw; wspomnę tylko o jednej, wybranej ze względu na jej syntetyczny charakter i skoncentrowanie na latach siedemdziesiątych: o kuratorowanej przez Ewę Toniak w Zachęcie wystawie *3 kobiety* i towarzyszącej jej publikacji: *3 kobiety. Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum*, red. E. Toniak, Warszawa 2011.

<sup>47</sup> Zob. Aneks.

i zapewniającą działanie zastawionej na publiczność pułapki. Adamiecka-Sitek mówi o „nieuniknionych w teatrze strukturach władzy i hierarchii, które można przekształcać czy choćby ujawniać, ale których nie da się całkowicie znieść”<sup>48</sup>. Być może są to relacje nieuniknione, wydaje się jednak, że można zrobić więcej, by je przekształcać<sup>49</sup>.

## 5.

Wątek ten można sproblematyzować jeszcze inaczej, przywołując spektakl *Weroniki Szczawińskiej RE//MIX Lidia Zamkow: 2 albo 3 rzeczy, które o niej wiem* (Komuna Warszawa, 2012) – jeden z tych, które w polskim teatrze stanowią dla projektu Kalwat bliski precedens. Podobna jest nawet struktura: także ten spektakl otwiera wideo z udziałem ekspertki, historyczki teatru Adamieckiej-Sitek, która jako archontka przemierza archiwa Instytutu Teatralnego, wytwarzając narrację o Zamkow jako „jednej z tych postaci, do których mogą się odwołać współczesne reżyserki i dramaturżki, szukając kobiecej genealogii w polskim teatrze”<sup>50</sup>. W kończącej wykład formule: „Tak naprawdę nie wiadomo, czy to wszystko nie jest nieprawdą”, zawiera się koncepcja spektaklu, który ukazuje zawile relacje pomiędzy prawdą a fikcją rządzące dyskursem historycznym. Archiwum tematyzowane w spektaklu jest jednak nie tylko zdyskursywizowane, ale i afektywne. Pamiętając, że historyczna prawda jest zawsze wytworem określonych pragnień, Szczawińska chce je okiełznać i ukazać Zamkow jako postać z wielu powodów niejednoznaczną z punktu widzenia współczesnej myśli feministycznej.

Natalia LL jest również niejednoznaczna. W latach siedemdziesiątych wpisująca się w dynamiczny na Zachodzie nurt feministycznej neoawangardy, ogłosiła manifest *Tendencja feministyczna* (1977), współorganizowała wrocławską wystawę *Sztuka kobiet* (1978). Później jednak twierdziła, że w feminizm została wciągnięta i zdecydowanie się od niego dystansowała („ksenofobia feminizmu jest nie tyle wyzwoleniem kobiety, co jej uwięzieniem w szponach pochwy i macicy”<sup>51</sup>). Natalia LL nie jest w stanie – jak to czyni Maria Klassenberg – sprostać fantazji o Matce podejmującej jednoznaczną decyzję o odmowie funkcjonowania w patriarchalnym artworldzie. Dlatego fikcja, która w trybie kontrfaktycznym miała służyć historycznej prawdzie, spycha ją w cień, wymazuje, zajmuje jej miejsce. W rzeczy samej śmierć (milczenie) Klassenberg jest gestem dużo bardziej rady-

<sup>48</sup> A. Adamiecka-Sitek, op. cit.

<sup>49</sup> Oczywiście warto też dodać, że rozpoznawalność niekoniecznie jest świadectwem pozycji w hierarchii artystycznej, niekoniecznie wiąże się z uznaniem dorobku.

<sup>50</sup> Te i wszystkie kolejne cytaty ze spektaklu *RE//MIX Lidia Zamkow: 2 albo 3 rzeczy, które o niej wiem* podaję za jego rejestracją z archiwum Komuny Warszawa.

<sup>51</sup> Cyt. za: K. Pijarski, op. cit., s. 88.



Urszula Kiebzak jako Maria/Matka. *Maria Klassenberg. Ekstazy*, reż. K. Kalwat, prem. 30 III 2019 w CSW Zamek Ujazdowski. Fot. © Tomasz Urbaneek

kalnym i antysystemowym niż życie Natalii LL. Czy jednak tak rozumianą rolę Matki może w sposób absolutny spełnić artystka inna niż ta, która nie istnieje? Czy energia afektywna spektaklu nie gromadzi się właśnie wokół tego nieistnienia? To niezwykle ważne pytanie. Czy bowiem w kontekście kobiecej genealogii sztuki radykalność i antysystemowość Matki, będąc wyzwaniem rzuconym patriarchalnej kulturze artworlду, nie jest zarazem apodyktycznym, niemożliwym do spełnienia żądaniem pod adresem Córki, skazującym także ją na śmierć (milczenie, nieistnienie)?

Ujawnia się tutaj paradoksalna struktura archiwum kontrfaktycznego w formie, jaką wytwarza przedstawienie Kalwat. „Gorączką archiwum” Jacques Derrida określił wewnętrzną sprzeczność archiwum, w którym popęd archiwalny (zachowawczy) krzyżuje się z popędem śmierci: „nie pojawiłaby się gorączka archiwum bez zagrożenia ze strony popędu śmierci, agresji i zniszczenia”, „nie byłoby pragnienia archiwum bez radykalnej skończoności, bez możliwości zapomnienia”<sup>52</sup>. Kiedy punktem zapalnym archiwum stają się anonimowe kobiety, „które nie zostały

<sup>52</sup> J. Derrida, op. cit., s. 35.

do naszej pamięci dopuszczone”, praca pamięci zostaje sparaliżowana. Kiedy kołem zamachowym archiwum staje się artystka, która z powodu swego radykalizmu nie mogła istnieć, górę bierze celebrowanie zasysającej, nabrzmiałej pragnieniem, paraliżującej pustki. W tej perspektywie kluczowy okazuje się ponownie wieńczący opowieść biograficzną subwersywny reenactment, w którym Córka dokonuje symbolicznego matkobójstwa, by przemówić własnym językiem. Może zatem nie tyle Maria Klassenberg, ile Aneta Klassenberg – gdy wypowiada posłuszeństwo Matce, wypełniając zarazem matczyny testament o wypowiedzianiu posłuszeństwa patriarchatowi – definiuje feministyczne *modus operandi* zaproponowane w projekcie Kalwat?

## 6.

Użyte jako tytuł filmu Karola Radziszewskiego (2012)<sup>53</sup> słowa „America is not ready for this” miał wypowiedzieć wpływowy marszand i galerzysta, Leo Castelli, tłumacząc, dlaczego nie objął opieką twórczości Natalii LL. Artystka, zaproszona w 1977 przez Fundację Kościuszkowską na stypendium do Nowego Jorku, próbowała wykorzystać pobyt do tego, by wedrzeć się w międzynarodowy obieg artystyczny. Nie była na Zachodzie anonimowa: rok wcześniej kadr z jej najbardziej znanej pracy *Sztuka konsumpcyjna* zamieszczony został na okładce magazynu „Flash Art”. Natalia LL jest jedną z tych osób, których twórczość i działalność Radziszewski włącza w swoje archiwum pomyślane jako koło zamachowe własnej artystycznej i politycznej genealogii. Nie jest jednak zainteresowany portretem artystki, która wyprzedzała swoją epokę (w komentarzach zaproszonych do filmu artystek, kuratorów i krytyków ta teza zostaje bardzo skomplikowana), lecz metodycznym namysłem nad mechanizmami funkcjonowania świata sztuki w konkretnym miejscu (Nowy Jork) i w konkretnym czasie (lata siedemdziesiąte). Świat ten był, jak pokazuje Radziszewski, bez wątpienia androcentryczny i homofobiczny, artysta jednak nie poprzestaje na tym stwierdzeniu. Uruchamiając kontekst kolonialny, pokazuje, że twórczość zachodnich feministek była na Zachodzie marginalizowana na innej zasadzie niż prace artystek ze Wschodu. Zadaje pytanie o mechanizmy cenzury – inne na Zachodzie, inne w Polsce. Pyta o polityczne i historyczne uwarunkowania świadomości feministycznej i o to, w jakiej mierze o dostępie do artworlду decyduje heteronormatywność. W ujęciu Radziszewskiego pozycja Natalii LL w nowojorskim świecie sztuki tamtych lat zdeterminowana jest przede wszystkim przez dwa aspekty jej tożsamości: jako heteroseksualnej kobiety i jako artystki z Europy Wschodniej.

<sup>53</sup> *America is not ready for this*, reż. K. Radziszewski, Muzeum Współczesne, Wrocław 2012.

Biografia Marii Klassenberg nie została wpisana w geograficzny, kulturowy czy historyczny kontekst. Wprawdzie Adamiecka-Sitek wiąże wywrotowy impet początków twórczości Klassenberg z falą „kulturowej rewolucji i feminizmu”<sup>54</sup>, nie sposób jednak mówić o tym w kontekście PRL-u przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Cytowanie w scenariuszu „dokumentów” z archiwum IPN ma charakter raczej folklorystyczny. Jedyne moment, kiedy biografia Klassenberg zostaje wpisana w porządek historyczny, to początek lat osiemdziesiątych, jednak podana przez Rottenberg interpretacja jej milczenia jako odpowiedzi na stan wojenny prowadzi do nieporozumień. Powszechna wówczas i masowa postawa bojkotu miała charakter polityczny, ale w żadnym razie feministyczny, przeciwnie: była odpowiedzią utrzymaną w duchu wspólnoty, definiowanej zwykle przez odwołanie do wartości chrześcijańskich i narodowych, w najlepszym wypadku zaś „ogólnoludzkich”, zatem patriarchalnych sensu stricto.

Opowieść o Klassenberg „wyznacza trajektorię jej doświadczenia jako tworzącej kobiety” – pisze Adamiecka-Sitek<sup>55</sup>. To właśnie budzi wątpliwości. Męska dominacja ma charakter uniwersalny, zarazem jednak, jak uczy Pierre Bourdieu, jest transcendentna o tyle, o ile „matryce percepcji, myślenia i działania” są „uniwersalnie narzucone wszystkim członkom społeczeństwa jako transcendentne”<sup>56</sup>. Struktury męskiej dominacji stają się w tym sensie uniwersalne, ale jednocześnie są „wytworem niekończącego się procesu reprodukcji (są więc historyczne)”<sup>57</sup>. W podobnym duchu na „wzajemne powiązanie natury płci społeczno-kulturowej, rasy i klasy [które] zmieniło kierunek myśli feministycznej” zwraca uwagę bell hooks, podkreślając, że „tożsamość rasowa i klasowa generuje różnice jakości życia, statusu społecznego i stylu życia” niejednokrotnie „ważniejsze niż wspólnota doświadczeń kobiet”<sup>58</sup>. To samo można powiedzieć o tożsamości seksualnej. Biografia Marii Klassenberg, składająca się z samych niemal luk, jest pomyślana jako modelowa, oparta na esencjalnym ujęciu „kobiecości”, napisana w taki sposób, by – jak w monologu Urszuli Kiebzak – „jej nazwisko mogło w sobie pomieścić wszystkie te [bezimienne, wykluczone] kobiety”. Tymczasem choćby przykład Kiebzak pokazuje, że nie jest to strategia inkluzywna<sup>59</sup>.

<sup>54</sup> A. Adamiecka-Sitek, op. cit.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> P. Bourdieu, *Męska dominacja*, przeł. L. Kopciewicz, Warszawa 2004, s. 45–46.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>58</sup> bell hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, przeł. E. Majewska, Warszawa 2013, s. 21, 33.

<sup>59</sup> Podobne wątpliwości budzi finałowe użycie biografii artystycznej Kiebzak jako ilustracji ukazanych wcześniej na przykładzie Klassenberg mechanizmów wykluczenia. Klassenberg działała w polu sztuk wizualnych, a Kiebzak jest aktorką; doświadczenie wykluczenia jest tutaj wspólne, ale zarazem w każdym przypadku mechanizm jest w dużym stopniu specyficzny, inaczej umocowany strukturalnie, instytucjonalnie itd.

MARCIN KOŚCIELNIAK



Aneta Grzeszykowska, *Archiwum Marii Klassenberg 1970–1980 (Mirroring)*.  
Performerzy: Anna Rutkowska i Wojciech Żera, współpraca Jan Smaga.  
Dzięki uprzejmości galerii Raster



Wyjątkowy w tym kontekście jest sposób, w jaki spektakl opowiada o relacji między Marią Klassenberg a Markiem Tarką. Aneta/Kalita opisuje go jako „warszawskiego robotnika fabrycznego, zauważonego [przez Marię Klassenberg] podczas spaceru, niemającego wyższego wykształcenia, niezaznajomionego ze sztuką”. Maria Klassenberg przejmując nad nim kontrolę „z racji własnego radykalizmu, pozycji społecznej, osobowości i wykształcenia”. Reżyserka idzie tutaj tropem Grzeszykowskiej, która w *Archiwum Marii Klassenberg* zaaranżowała spotkanie o podobnie hierarchicznym charakterze, z udziałem „profesjonalistki” Anny Rutkowskiej i „amatora” Wojciecha Żery. Aneta/Kalita umieszcza relację artystki i robotnika w horyzoncie etycznych pytań o sztukę – ciekawsze wydaje się jednak to, że w tej relacji pozycję uprzywilejowaną zajmuje Maria Klassenberg mająca kapitał kulturowy. Uruchomiony nieśmiało dyskurs klasowy wzbogaca dyskurs feministyczny: usytuowane na ich skrzyżowaniu działania Klassenberg wydają się w dwójnasób sprytnie i przewrotne, pokazują bowiem artystkę, która zręcznie wykorzystuje swoją władzę (nad konkretnym mężczyzną), by opowiedzieć o swoim zniewoleniu (przez kulturę patriarchalną).

## 7.

W tym miejscu w sposób najpełniejszy Katarzyna Kalwat realizuje wyjście – we założenie projektu, zgodnie z którym Maria Klassenberg „przemawia z pozycji siły i władzy”. „To dziś dopiero trafia na podatny grunt” – dodaje Kalwat<sup>60</sup>. W książce stanowiącej pokłosie wystawy *Polki, Patriotki, Rebeliantki* (Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 2017), zainspirowanej ruchem Czarnych Protestów, Izabela Kowalczyk przywołała właśnie taką koncepcję feminizmu: oznaczającą „odrzuć własnych potworów grzeszności” i „zdobywanie władzy”<sup>61</sup>. Tak historycznie zdefiniowany feminizm może być impulsem do bardziej wymagającego spojrzenia również na praktyki artystyczne, które z pozycji feministycznych dokonują rewizji kanonów historycznoartystycznych.

Trzeba bowiem podkreślić, że projekt *Maria Klassenberg. Ekstazy* nie tylko dokonuje dekonstrukcji archiwum (sztuki), rozumianego jako przemocowe i patriarchalne praktyki dyskursywne, ale ustanawia również własne. Dlatego należy pytać nie tylko o to, w jakim zakresie łamie, ale także w jaki sposób ustanawia „prawo tego, co może być powiedziane”. Wreszcie – w jakim zakresie reprodukuje prawo istniejące. Na tę kwestię uwrażliwia sama Kalwat, budując złożony portret Matki, która radykalnie sprzeciwia się władzy patriarchy, sprawując jednocześnie radykalną władzę nad Córką. Kalwat, jako depozytariuszka pamięci

<sup>60</sup> Zob. Aneks, s. 49.

<sup>61</sup> I. Kowalczyk, *Polki, Patriotki, Rebeliantki... Sztuka feministyczna dzisiaj*, [w:] *Polki, Patriotki, Rebeliantki*, red. eadem, Poznań 2018, s. 11.



Aneta Grzeszykowska, *Archiwum Marii Klassenberg 1970–1980 (Jam session)*.

Performerzy: Anna Rutkowska i Wojciech Żera, współpraca Jan Smaga.

Dzięki uprzejmości galerii Rast

o Klassenberg, nadająca jej archiwum określony sens, kontrolująca je dzięki zajmowanej pozycji reżysera (w tej właśnie formie) dzierżącego instytucjonalną i symboliczną władzę nad teatralnym przedstawieniem (przede wszystkim nad aktorkami), chcąc nie chcąc umieszczona jest wewnątrz patriarchalnej logiki teatru i archiwum.

Manifestacją autorefleksji dotyczącej tego rodzaju uwikłań są te momenty w spektaklu, w których Kalwat wykorzystuje materiały przygotowane przez Grzeszykowską nie po to, by harmonijnie wpisać je w scenariusz, ale przeciwnie: by wyeksponować uruchomiony przez siebie dyskurs krytyczny. Do najbardziej wyrazistych należy sekwencja z prezentacją działania *Jam Session*. W ramach spektaklu pokazywane jest ono we fragmencie, w którym naga Klassenberg/Rutkowska nakłada nożem tytułowy dżem na twarz, klatkę piersiową, rękę i penis nagiego Tarki/Żery. Nieco przyspieszone tempo wideo, swobodna atmosfera, uśmiech na twarzy Żery cofającego się pod dotknięciem mokrej i zimnej substancji, w zabawny sposób kontrastuje z podawaną przez Anetę/Kalite interpretacją („Mężczyzna przeżywa strach przed kastracją, odcięciem penisa, mającą tu wymiar nie tylko symboliczny, ale i dosłowny. Z wolnego podmiotu staje się nieledwie pędzlem w fantomatycznych rękach artystki”). Publiczność

reaguje śmiechem na zainscenizowane przez Kalwat rozejście obrazu i mającego go okiełznać dyskursu naukowego. Za Georges'em Didi-Hubermanem, komentującym strategię montażu Brechta, można powiedzieć, że w tak zastosowanej technice montażu chodzi już nie o „wyjaśnianie rzeczy”, ale o „przedstawianie prawdy poprzez rozkładanie, a więc wikłanie i implikowanie”<sup>62</sup>.

Tego rodzaju pęknięć jest w spektaklu kilka – najważniejsze zaaranżowane zostało już po przedstawieniu, kiedy publiczność zapraszana jest do obejrzenia wystawy *Archiwum Marii Klassenberg*. Pomysł, by wykorzystane w spektaklu prace Grzeszykowskiej zaprezentować w formie ekspozycji, ma kapitalne znaczenie. Używane przed chwilą praktyki dyskursywne zostają bowiem wyeksponowane i oddane w ręce publiczności, która musi teraz wziąć aktywny, krytyczny udział w próbach ich weryfikowania.

## 8.

Propozycja „wyjścia z teatru” – będąca, w moim przekonaniu, także próbą porzucenia patriarchalnej logiki archiwum – wyznacza kierunek, w jakim rozwija się projekt: od dość konwencjonalnej formuły teatralnej w 2018, po planowaną w Rastrze pod koniec 2020 regularną wystawę, gdzie bieguny zostaną odwrócone, ponieważ spektakl teatralny stanie się elementem towarzyszącym ekspozycji prac z archiwum Marii Klassenberg. Równocześnie zmienia się charakter przedsięwzięcia: znaczenie traci dominujący w *Ekstazach* element dyskursywny, górę bierze element performatywny, związany ze strategią reenactmentu. Znowu za punkt odniesienia można przyjąć subwersywny reenactment działania *Chew* podjęty przez Anetę/Kalitę w *Ekstazach* – z tym zastrzeżeniem, że był on tam jednak wpisany w porządek reprezentacji, co nadawało mu charakter teatralny i symboliczny.

Zmieniło się to w *Choreografiach domowych* pokazywanych w maju 2020 na żywo w internecie, złożonych z czterech działań według partytur z archiwum Marii Klassenberg: *Walking*, *Standing*, *Sitting* i *Lying*. W swojej prostocie odsyłały one do tradycji Fluxusu, harmonizując zarazem z pandemicznymi okolicznościami. Działania prowadzili aktorzy i aktorki (Jan Dravnel, Sarah Franke, Daniel Nerlich, Justyna Wasilewska), a brała w nich udział grupa chętnych, którzy uczestniczyli wcześniej w jednodniowych próbach; publiczność również zapraszano do wykonywania tych prostych działań we własnych domach. Wprowadzenie Kalwat powierzyła znów Andzie Rottenberg, jednak w odróżnieniu od *Ekstaz* w *Choreografiach domowych* nie próbowała włączać wydarzenia w porządek reprezentacji. Oczywiście, działania osób „obecnych” na ekranie nasycali się

<sup>62</sup> G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Warszawa – Kraków 2011, s. 99.



Natalia Kalita jako Aneta/Córka. *Maria Klassenberg. Ekstazy*, reż. K. Kalwat, prem. 30 III 2019 w CSW Zamek Ujazdowski. Fot. © Tomasz Urbanek

niekiedy teatralnością (np. w przypadku pary, która przez cały czas siedziała bez ruchu, wpatrzona w ekran), pokazom towarzyszył też komentarz, będący instrukcją wykonywania działań i ukazujący ich potencjał, jednak w centrum wydarzenia znalazły się widoczne i niewidoczne na ekranie prywatne osoby, zaangażowane (lub nie) w określone działania w wirtualnym „tu i teraz”. Następnym krokiem w tym kierunku będzie wystawa w Rastrze, która, jak zapowiada Kalwat<sup>63</sup>, poszerzona zostanie o reenactmenty działań z archiwum Marii Klassenberg wykonywane przez kolejne zaproszone osoby.

Eugenio Viola, w kontekście reenactmentów Karola Radziszewskiego (między innymi performansu Natalii LL *Śnienie*), przywoływał za André Lepeckim ideę ciała jako archiwum, które „zastępuje i oddala koncepcję archiwum od depozytu dokumentów czy biurokratycznej agencji poświęconej (nieprawidłowemu) zarządzaniu przeszłością”<sup>64</sup>. W tym samym trybie Katarzyna Kalwat, dysponująca

<sup>63</sup> Zob. Aneks.

<sup>64</sup> E. Viola, *Ciało jako archiwum. Performans vs. re-enactment i re-performans*, [w:] Karol Radziszewski. *The Prince and Queens. Ciało jako archiwum*, red. idem, Toruń 2015, s. 14.

(patriarchalnym) przywilejem zarządzania przeszłością swojej bohaterki (i symbolizowanych przez nią zapomnianych artystek z lat siedemdziesiątych) oraz sposobem przejawiania się przeszłości w teraźniejszości spektaklu teatralnego, zrzeka się władzy, wypuszczając Marię Klassenberg z trybów maszyny teatralnego dyskursu i oddając do dyspozycji ciał performerek. Ze strony Kalwat, definiującej swój koncept jako „uruchomienie procesu”, jest to gest w pełni świadomy. Wykorzystała to Anna Rutkowska, zawłaszczając Marię Klassenberg w ramach działań dyplomowych<sup>65</sup>. Rutkowska, performując Klassenberg na własnych zasadach, wypowiadała posłuszeństwo nie tylko Kalwat, ale również Grzeszykowskiej, która wcześniej zatrudniła ją w roli aktorki/performerki do wykonywania konkretnych scenariuszy, a teraz – jako profesorka Rutkowskiej – była świadkinią jej wysiłku emancypacyjnego. Umieszczony w tym kontekście performans Rutkowskiej, choć wyrastający z *Archiwum Marii Klassenberg*, zyskał nowy sens i wymiar poprzez kontekst, osobę wykonawczyni i inny układ władzy (tym razem akademickiej).

Na podobnej zasadzie każdy wykonany w ramach projektu (i poza nim) reenactment nasyci się nowymi, podsuniętymi w formie remiksu i dającymi się wyinterpretować sensami, ale jednocześnie przechowywać będzie doświadczenia prywatne i niewyartykułowane, zdeponowane w ciele performerki, które – jak pisze Rebecca Schneider – „wymyka się archiwum”<sup>66</sup>. Przeszłość, „uwyraźniona jako (żywy) performans, może [...] funkcjonować jako rodzaj transmisji cielesnej, której tak obawiają się konwencjonalne archiwa”, ponieważ stawia opór „archontycznemu «aresztowi domowemu»”, jego kontroli, jurysdykcji, jego „zasadzie ojcowskiej i patriarchalnej”<sup>67</sup>. W przypadku długofalowego projektu *Maria Klassenberg* mamy do czynienia z transmisją o szczególnym spiętrzeniu: każdy reenactment będzie – świadomie bądź nie – odsyłał do poprzedniego, rozrastając się w architekturę wielowarstwową, z czasem coraz bardziej spletaną i zagmatwaną, coraz bardziej odległą od przejrzystej struktury genealogii, bliższą zaś figurze, którą można nazwać archiwum-kłęczem. Figura ta łączy zasady wielości i heterogeniczności, łączności i zerwań, sieci i hipertekstu. Jej dynamikę, wyzwoloną gestem feministycznego sprzeciwu i twórczości, określać będzie proces różnicowania i queerowania, poszukiwania nie tylko tego, co łączy, ale także tego, co osobne. Gdzieś wewnątrz tego archiwum-kłęczu stać będzie symboliczna Matka, Maria Klassenberg, a wraz z nią zapomniane, bezimienne artystki z lat siedemdziesiątych, ale ich władza nad ciałami konkretnych, żywych, realnie istniejących performerek będzie z każdym kolejnym performansem słabnąć.

<sup>65</sup> Zob. Aneks.

<sup>66</sup> R. Schneider, op. cit., s. 26.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 34, 31.

ANEKS

W ARCHIWUM FEMINISTYCZNEJ NEOAWANGARDY  
Z Anetą Grzeszykowską rozmawia Marcin Kościelniak

1.

**Marcin Kościelniak:** Jak doszło do współpracy pani i Katarzyny Kalwat przy projekcie *Maria Klassenberg. Ekstazy?*

**Aneta Grzeszykowska:** Wydarzenie było organizowane przez dwie instytucje: teatr TR Warszawa oraz Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Ze strony CSW kuratorką była Joanna Zielińska. To ona mnie zaprosiła – jak zakładam, uzgadniając to z Katarzyną Kalwat. Przypuszczam, że zostałam wybrana dlatego, że cała moja praktyka opiera się na zainteresowaniu artystkami, martwymi lub nie do końca rozpoznanymi. Wątek relacji matka-córka, który pojawia się w spektaklu, także w mojej twórczości jest istotny. Zatem zakładano, że mogłabym sprokurować portfolio Marii Klassenberg adekwatne do tej postaci.

**M. K.:** Jakie były wyjściowe założenia projektu?

**A. G.:** Na początek mieliśmy niewiele. Zaczęliśmy od tego, by wytworzyć postać tej artystki poprzez jej archiwum. Sytuacja była zatem zupełnie niegotowa – był tylko bardzo ogólny zarys. I ostrzeżenie Joanki przed inną specyfiką pracy teatru, w którym proces przygotowania spektaklu trwa do ostatniej chwili. Scenariusz był pisany do ostatnich prób, przed samymi pokazami. Dla mnie to było trudne, bo pracuję inaczej, nie lubię improwizacji.

**M. K.:** Pani *Archiwum Marii Klassenberg* jest zbudowane wokół relacji pomiędzy artystką a jej modelem Markiem Tarko. Czy takie otrzymała pani zamówienie?

**A. G.:** Nie, to była moja inicjatywa. Ramowe założenia, kim Maria Klassenberg ma być, były na początku dyskutowane i omawiane z kuratorką i reżyserką. Wówczas na pierwszym planie był wątek relacji matka-córka. Córka miała być postacią podlegająca opresji, co miało być także tematem archiwum. Mnie wydało się to nie do końca ciekawe, zbyt oczywiste. Mówię także o tym, co zostało opisane w spektaklu jako część archiwum: na przykład to, że Maria Klassenberg nie odzywa się do córki przez długi czas. Dla mnie jest to za bardzo teatralne, zbyt domknięte. Nie identyfikuję się z tą strefą działalności Marii. Uważam, że to byłaby po prostu kiepska artystka. W pewnym momencie wprowadziliśmy figurę mężczyzny, który jest nie tyle partnerem artystki –

---

W aneksie publikujemy rozmowy Marcina Kościelniaka z Anetą Grzeszykowską i Katarzyną Kalwat przeprowadzone i autoryzowane we wrześniu 2020.

jak na przykład w przypadku duetu Abramović-Ulay – ale męskim ciałem, które ona wykorzystuje do tego, by tworzyć własną sztukę. Staralam się umieścić Marię w przeszłości, zarazem dając jej taki atrybut, który by ją wyróżniał i sprawiał, że jest bardzo współczesna. Taki był zarys.

**M. K.:** Rozumiem, że to nie pani dopasowywała się do scenariusza – którego *de facto* nie było – ale odwrotnie: Katarzyna Kalwat dopasowywała scenariusz do wyprodukowanych przez panią fotografii i wideo? Pani jest autorką scenariuszy tych performansów?

**A. G.:** Na początku miałam zrobić rzeźby, które funkcjonowałyby jak scenografia – na takiej zasadzie jak prace Joanny Ciuchty w pierwszej odsłonie projektu. Jednak wydawało mi się oczywiste, że Maria powinna być przedstawicielką awangardy feministycznej i zaproponowałam archiwum w formie zdjęć i wideo z zarejestrowanymi performansami. Może ta koncepcja była zbyt odrębna, wytworzyliśmy drugi „spektakl”? Później Katarzyna Kalwat nalegała, bym dokreśliła kilka filmów z dorosłymi Marią Klassenberg i jej córką, Anetą, z udziałem grających je aktorek. Nie zgodziłam się, uważałam, że to nie ma sensu ani dla mojego projektu od strony koncepcyjnej, ani w sumie dla przedstawienia.

**M. K.:** W zapowiedzi spektaklu można było przeczytać, że celem jest, aby prace wideo Marii Klassenberg zostały włączone w obieg galeryjny. Czy wtedy będą funkcjonowały jako projekt autorstwa pani? Czy autorką będzie Maria Klassenberg, a Pani zostanie ukryta?

**A. G.:** Ja miałam zostać ukryta, co było w sumie zarzewiem konfliktu. Sytuacja była paradoksalna: by przywrócić pamięć o fikcyjnej artystce, trzeba było ukryć artystkę współczesną, prawdziwą. Chodziło oczywiście o uwiarygodnienie tej postaci, ale uważałam, że ona i tak nie jest wiarygodna, a oszustwo względem widza jest mniej ciekawe niż wytworzenie sytuacji, w której wiemy, że to jest sztuczne, ale do tego stopnia autentyczne, że nas mimo to uwodzi. Skonstruowałam formułę *Archiwum Marii Klassenberg 1970–1980*, żeby własną część wyodrębnić i powiedzieć, że za nią i tylko za nią jestem odpowiedzialna. Teatr jest bardzo autorytarny – tymczasem artyści nie dają się łatwo podporządkowywać. Ostatecznie udało się osiągnąć kompromis, to, że projekt łączy dwie sfery – teatru i sztuki – i autorzy w obrębie tych sfer mają autonomię. Moje nazwisko jest widoczne, pozostaję autorką *Archiwum*, prace użyczam teatrowi na podstawie licencji. Jednak te dwie strefy – sztuki i teatru – od początku działały na zasadzie płyt tektonicznych, które bez przerwy zgrzytały. Ale takie było chyba założenie. Jednak jako widzka spektaklu, którą w pewnym momencie się stałam, uważam, że przedstawienie poszło w stronę dość łopatologiczną, w stronę konwencjonalnego teatru. Teoretycznie miało mieć charakter wernisażu, co było świetnym pomysłem, ciekawą ramą conceptualną, ale użycie prawdziwych aktorek oraz stworzenie dramatu, który jest przez nie deklamowany ze sceny, spowodowało, że finalnie ma moim zdaniem charakter klasycznego przedstawienia teatralnego.

2.

**M. K.:** Kim są performer i performerka zaproszeni do udziału w pani wideo?

**A. G.:** Wojciech Żera to brat cioteczny mojego partnera Jana Smagi, z którym współpracowałam przy tworzeniu archiwum. Wojtek jest niezwykle postacią. Jest bardzo zdolny, ma świetny głos, jest szalenie charyzmatyczny, potwornie trudny we współpracy i chętny do występowania. Pracuje jako statysta, czasami dostaje jakieś role. Zaryzykowaliśmy, biorąc go do obsady. Obawialiśmy się, czy on nas w pewnym momencie na przykład nie oleje i przestanie przychodzić na ten super intensywny tydzień zdjęć.

**M. K.:** Anna Rutkowska była Pani studentką.

**A. G.:** Tak. W warszawskiej ASP prowadzę, wspólnie z Jaśkiem, Pracownię Obrazu Performatywnego. Anna podczas zajęć ukazała się nam jako osoba pozbawiona wszelkiego skrępowania, charyzmatyczna, piękna. Zaprosiliśmy ją. Byliśmy ciekawi, jak oni zaczynają synchronizować.

**M. K.:** Widownia – to też Pani studenci i studentki?

**A. G.:** Nie, to są statyści zatrudnieni przez teatr.

**M. K.:** A gdzie były kręcone zdjęcia?

**A. G.:** W mieszkaniu przy alei Szucha, nieremontowanym od lat siedemdziesiątych. To mieszkanie jest często wykorzystywane przez artystów do robienia różnych projektów. Dla nas zostało wynajęte na tydzień.

**M. K.:** W wywiadach wielokrotnie podkreślała pani, jak ważny jest w pani twórczości – nie tylko filmowej, ale i fotograficznej – aspekt teatralny i performatywny. Co w *Archiwum Marii Klassenberg* jest silniejsze? Po stronie teatru są kostiumy, stylizacja na sytuację wernisażu w prywatnych pomieszczeniach, scenariusz, fikcyjne postaci. Anna Rutkowska i Wojciech Żera podpisani są jako performerzy, ale ja oglądając te wideo mam silne poczucie, że są w rolach. O Marii Klassenberg w wykonaniu Rutkowskiej można powiedzieć, że jest chłodna, poważna, zasadnicza – natomiast Marek Tarko w wykonaniu Żery jest spontaniczny, uśmiechnięty.

**A. G.:** Anna Rutkowska jest artystką performerką, w identyczny sposób zachowuje się w swoich autorskich performansach. Tam zaś ważny jest oczywiście element teatralny. Zaś Wojtek, dzięki cechom charakteru, jest zawsze autentyczny. Co świetnie współgra z tym, że on gra tam naturšczyjka, a ona profesjonalistkę. Obsada była zatem bardzo trafiona. Mówiłam, że jestem autorką scenariuszy tych performansów – ale autorami są również performerzy. Na przykład nakręciliśmy dwie części działania *Drawing Classes*. Po nakręceniu zaplanowanej części miałam niedosyt, powiedziałam: od tego momentu jeszcze raz. I oni weszli wówczas na inny poziom, uwolnili się od partytury, zaczęli działać spontanicznie, bardziej radykalnie. Wyszło to świetnie. Są tu zatem konceptualne pomysły na te performanse – ale są także improwizacje. Jeśli zaś chodzi o aspekt teatralny, świadomie go produkowałam. Na



przykład publiczność nie jest ubrana jak w latach siedemdziesiątych, ale przebrana. Aspekt imitacji, podszywania się miał być widoczny jako element gry z widzem.

**M. K.:** Element stylizacji jest silny także w estetyce wideo, naśladującej robocze rejestracje performansów z epoki. Filmy są nieme, z grubym ziarnem, czasem wytraca się ostrość, czasem rzecz jest źle wykadrowana albo kamera wyłączona zostaje zbyt późno, zachowane są jakieś nieistotne marginesy. Czy dla uzyskania tego efektu również sam sprzęt, którego państwo używaliście, był sprzętem „z epoki”, czy to efekt postprodukcji?

**A. G.:** Mamy starą kamerę z trybem progresywnym. Na etapie postprodukcji robiłam korektę kolorów, dobrałam specyficzny font na tytuły. Zdjęcia zrobione były analogowo, na kliszach. Jednak archiwalny charakter tych nagrań wynika, wydaje mi się, nie tyle z estetyki filmów, ile z tego, co one przedstawiają. Chodzi o odsyłające do sztuki lat siedemdziesiątych charakterystyczne motywy, symbole konsumpcjonizmu, jak na przykład guma do żucia.

**M. K.:** Własną twórczość wyprowadza pani z archiwum sztuki, zawłaszczając i remiksując prace innych artystek, często otwarcie: jak w *Untitled Film Stills* [2006] czy *Love Book* [2010]. Jakie archiwum stoi za *Archiwum Marii Klassenberg*?

**A. G.:** Starałam się unikać nawiązań wprost. W przypadku niektórych pomysłów sprawdzałam nawet, czy czegoś takiego wówczas nie było. To zresztą ciekawy temat, bo w sztuce pewne motywy, podobne czy identyczne, pojawiają się często równolegle, nie w wyniku zapożyczeń czy inspiracji. Na przykład słynna seria gum Aliny Szapocznikow, fotografowanych jako rzeźby, ma odpowiednik w pracach Hannah Wilke. Jej gumy są bardziej wystylizowane, moim zdaniem praca Szapocznikow jest lepsza – ale są to prace bardzo podobne. W swojej praktyce – jak wszyscy artyści – mierzę się z niebezpieczeństwem powtórki. Często wpada się na jakiś superpomysł, a potem siedzi się w internecie, by sprawdzić, czy ktoś tego już nie zrobił.

**M. K.:** Naprawdę? Oryginalność jest nadal silnym kryterium – nawet w przypadku twórczości takiej jak pani, ostentacyjnie i otwarcie żerującej na archiwum sztuki?

**A. G.:** Część działalności artystycznej opiera się na olśnieniach. Okazuje się, że najlepsze pomysły, które, wydaje się, musiały już zostać zrealizowane, faktycznie zostały. W przypadku Marii Klassenberg sprawa jest złożona. Są tutaj oczywiście rozmaite nawiązania do awangardy feministycznej. Kto by dzisiaj wymyślił malowanie w butach na obcasie? To jest absolutnie archaiczne! Zarazem – jak mówiłam – chciałam ustanowić taki punkt w jej twórczości, który uczyniłby z niej artystkę wyjątkową, pionierkę. Umieszczam ją pośród artystek typu Ana Mendieta, Birgit Jürgenssen czy artystek polskich, jak Natalia LL, które były równie radykalne – zarazem Maria Klassenberg przemoc i podporządkowanie kobiet pokazuje na męskim ciele, ciele modela, a nie – jak awangardowe feministki – na własnym ciele. Sugeruję, że właśnie to, w jaki sposób używała męskiego ciała, jak je sobie podporządkowała, skazało ją na zapomnienie. Że było to owo tak zwane „za dużo” na tamte czasy.

**M. K.:** Rzeczywiście, trudno w latach siedemdziesiątych znaleźć przykład takiego działania. Pojawia się to w przypadku Zofii Kulik, która podporządkowywała sobie i wykorzystywała ciało Zbigniewa Libery – ale to końcówka lat osiemdziesiątych.

**A. G.:** Tak, dokładnie, to jest to. Nawet, jeśli Maria robi coś bardzo podobnego, to dątowaliśmy ją wcześniej, żeby zawsze była pierwsza. Był to taki trik, próba bezczelnego przyznawania jej palmy pierwszeństwa.

**M. K.:** Jest w jej archiwum jeszcze inny rodzaj odwołań, opartych na zawłaszczeniu męskiego performansu i odwróceniu biegunów dominacji – myślę tutaj o wspomnianym *Drawing Classes*, przechwytyjącym *Living Brushes* Yves’a Kleina.

**A. G.:** Tak, oczywiście. Ale jest w tym jeszcze inny element, który nie został dostrzeżony ani w spektaklu, ani w recenzjach. Że to, co my wytworzyliśmy w postaci archiwum, nie tylko wykorzystuje, ale i trochę podważa feministyczną awangardę. Spektakl czyta się w trybie popularnym, że chodzi wprost o wygrzebywanie tych artystek z zapomnienia... nie uważam, by było to najwłaściwsze podejście do feministycznego archiwum sztuki. Ciekawsze jest zastanawianie się nad spuścizną tej awangardy i nad archiwaliami, nad zasadą, na jakiej działają na nas, jak się ich używa. Na przykład nad faktem, że dokonania artystek, będąc znane w szczątkowym zapisie, pozostawiają współczesnemu widzowi mnóstwo miejsca na dopowiedzenie, które niejako wytwarza wartość tych wydarzeń, stawia je na ołtarzu. Dla mnie szalenie zabawne było to, że ja w ciągu tygodnia wytwarzam dorobek artystyczny, który ma zostać „sprzedany” jako dzieło życia wybitnej, zapomnianej artystki. Interesował mnie ten aspekt wartościowania. Temat archiwum Marii Klassenberg rozgrywam na tych dwóch płaszczyznach: jest ono potraktowane nie do końca poważnie i jednocześnie prawdziwie.

**M. K.:** W rozmowie z Igą Gańczarczyk, pytana o feministyczną lekturę *Love Book*, mówiła pani, że stara się tego nie dopowiadać, woli interpretację pozostawić otwartą. Odniosłem nawet wrażenie, że dystansuje się pani od jednoznacznie feministycznej lektury swoich prac.

**A. G.:** Staram się tego nie dopowiadać. Dla mnie to jest ciekawe, że ta kwestia pozostaje otwarta. Uważam moją twórczość za totalnie feministyczną, absolutnie jestem feministką. Wszystkie moje prace mają bardzo mocny charakter feministyczny, także ostatnia: seria *Mama*. Tylko chciałabym w tym temacie używać środków, które otwierają nowe pole wypowiedzi feministycznej, a nie powtarzają istniejące schematy mówienia. Moim zdaniem spektakl *Maria Klassenberg* powtarza schemat mówienia głosem feministycznym – powtarzają go także recenzje. W swojej twórczości mam nadzieję iść dalej. Dużo na ten temat dyskutowałam z Agatą Araszkiewicz: o tym, co może szkodzić feminizmowi, kiedy zaczyna być łopatologią. O szukaniu nowej formy opowiadania o tych treściach. Tutaj w *Archiwum Marii Klassenberg* podważanie ołtarza sztuki feministycznej, stawianie pytania o wybitność wykreowanego przeze mnie archiwum jest wypowiedzią feministyczną.

**M. K.:** Ta wybitność Marii Klassenberg jest, moim zdaniem, efektem produkowania dzisiaj, z dzisiejszą świadomością i wiedzą twórczości sprzed pół wieku, twórczości świadomie – do pewnego stopnia – anachronicznej. Ale ważny jest też podnoszony przez panią aspekt instytucjonalny: dzieło Marii Klassenberg jest wybitne, bo jego autorką jest Aneta Grzeszykowska, bardzo znana i bardzo ceniona artystka.

**A. G.:** Zarazem w ogromnej mierze nie jest to w żaden sposób nowatorskie, jest kopią czegoś wybitnego, opartą na dokonaniach innych wybitnych artystek. Jest to falsyfikat rozpoczany pomiędzy dokonaniem prawdziwych artystek, który sam ma być prawdziwy. Nie wiem, czy to jest czytelne, jak działa – bo te filmy, mam wrażenie, nigdy nie zostały obejrzone, zawsze analizowane są tylko w ramach spektaklu, w zakresie, w jakim były tam użyte. W spektaklu zaś, moim zdaniem, trochę zniknęły, stały się filmową, ale jednak scenografią.

**M. K.:** Ja z kolei mam poczucie częściowego rozejścia się wyartykułowanej w spektaklu – ale i przez panią w naszej rozmowie – treści tych wideo, zawierającego się w zasadzie użycia i zinstrumentalizowania męskiego ciała przez kobietę. Jeśli nawet widać to na poziomie partytury, to już nie temperatury czy relacji, która jest swobodna, przyjacielska, erotyczna, słowem: mniej hierarchiczna.

**A. G.:** Tak. Pewnie w tę stronę poprowadziła improwizacja i charyzma Wojtka. Wojtek, który miał być podporządkowany, bardzo często przejmował inicjatywę. W swojej egzaltacji i samouwieleniu chciał grać pierwsze skrzypce. To prawda... Ale kluczowe pozostaje to, że kobieta jest autorką tych prac.

Kiedyś zostałam poproszona przez Fundację Archeologia Fotografii o zrobienie interpretacji wybranego artysty z zasobów, którymi się opiekują. Zajął się fotografiami Wojciecha Zamecznika, który prócz tego, że był plakacista, dużo fotografował. Zachowało się obszerne archiwum fotografii jego rodziny, żony, syna, bardzo pięknych. Znalazłam jedenaście zdjęć, które zrobił swojej żonie. Są one bardzo specyficzne, przedstawiają trochę przypadkowe fragmenty jej ciała – były to prawdopodobnie zdjęcia, które potem mógł wykorzystać do produkcji plakatów. Kawałek biustu i tak dalej. Moja interwencja polegała na tym, że poszerzyłam kadr, podkładając pod te zdjęcia własne fotografie mojego ciała. Uzupełniłam obraz jej ciała, fragment przekształciłam w całość. A ponieważ robiłam te zdjęcia sama, trzymając wężyk od aparatu, wygląda to tak, jakby ona – żona Zamecznika – była autorką tych zdjęć. Spotkało się to ze sprzeciwem rodziny, chcieli te zdjęcia ocenzurować. Przypuszczam, że dlatego, że odwróciłam hierarchię. Paradoksalnie, co najmniej na jednym z autentycznych zdjęć Zamecznika to ona, jego żona, naciska spust, bo on trzyma obydwoma dłońmi jej biust, jego ręce są w kadrze, więc nie mógł naciskać spustu, no chyba że nogą... Zatem: tak, widziałam, że Wojtek zaczyna dominować, co wydawało mi się jakieś autentyczne, prawdziwe, że Annie nie do końca udaje się go sobie podporządkować. Niemniej nawet jeśli Marek Tarko przejmuje czasami inicjatywę, liczy się to, że Maria Klassenberg jest autorką. W tym zawiera się emancypacyjny charakter jej archiwum.

## 3.

**M. K.:** Zazwyczaj to pani ciało jest w centrum pani prac. Tutaj występowała pani w roli reżyserki. Na ile było to doświadczenie nowe i ciekawe.

**A. G.:** Nie było zupełnie nowe. Na przykład film *Ból głowy* [2008] zrobiłam z tancerkami. Moje ciało rozpada się tam na części, musiałam zatrudnić performerki, by odegrały role poszczególnych fragmentów mojego ciała. Robiłam też teledysk do piosenki *Ryszard* [2014] z płyty Doroty Masłowskiej, tam też była grupa, którą reżyserowałam. Ale nie bardzo lubię pracować z ludźmi, w ograniczonym czasie, w pośpiechu. Gdy pracuję sama, mogę robić to w nieskończoność. W przypadku *Archiwum Marii Klassenberg* było o tyle lepiej, że znam zarówno Annę, jak i Wojtkę.

**M. K.:** Ja w tym kontekście myślałem jeszcze o pani pracowni. Czytałem w „Szumie” tekst Karoliny Plinty o ubiegłorocznym dyplomie *Działania na ciało pedagogiczne*, który został też zaprezentowany w formie wystawy w Rastrze. Jako pedagożka zleca pani konkretne zadania, częściowo sprawuje nad nimi kontrolę. Zresztą, jedno z opisywanych zadań polegało na przechwytywaniu nazwisk znanych artystek i artystów, byciu nimi.

**A. G.:** Uczę również w szczecińskiej ASP i w szczególności ta szkoła ma założenie, że studenci od początku produkują sztukę. Ja uważam, że jest to założenie dość karkołomne. Podczas kwarantanny dałam im zadanie, by przejrzeni archiwum sztuki nowoczesnej, wybrali jeden niemy performans i udźwiękowili go. Efekt był świetny. Przesłałam te filmy do Łukasza Gorczyca z Rastra – a on nie wiedział, na czym ich praca polegała. Zapomniał, że ścieżek dźwiękowych w oryginalnych wersjach nie ma – tak dobrze było to zrobione. Prace z lat siedemdziesiątych gniją gdzieś w łączach internetowych, podczas gdy prostymi gestami można by je przywoływać, zamiast produkować nowe dzieła. *Działania na ciało pedagogiczne* było powtórzeniem działania [Zbigniewa] Libery [*Działania na głowę*, 2008], który z kolei powtarzał działania duetu KwieKulik [m.in. *Działania na głowę*, 1978]. Stwierdziliśmy ze studentami, że nie ma sensu powtarzać tych działań jeden do jednego, stąd pomysł, by nie działali na mojej głowie, tylko na reszcie mojego ciała – ciała pedagogicznego. Inne zadanie polegało na tym, by imitowali innych artystów. Uważam, że to dobre dla studentów: umożliwić im bycie od razu słynnym artystą. Wtedy puszcza im blokady.

**M. K.:** Anna Rutkowska wcieliła się wówczas w Marię Klassenberg.

**A. G.:** Anna, jako Maria Klassenberg, moczyła włosy w farbie i przeciągała po papierze. To działanie jest również kopią działania innego współczesnego artysty. Ale Anna stwierdziła, że Maria Klassenberg była pierwsza. Sprytnie to rozegrała: pozostała autorką, choć nie była nią na żadnym etapie produkcji. Powstało coś wielopiętrowego.

**M. K.:** Granica między prawdą a fikcją jest w pani twórczości stale i rozmaicie rozmywana, nie tylko w *Portretach* [2006], gdzie jest to najbardziej oczywiste, ale i w innych pracach, gdzie pani znika, rozpada się na kawałki, jest zastępowana przez lalkę-sobowtóra. Na ile powołanie do życia fikcyjnej artystki uznaje pani za coś w swojej twórczości nowego.

**A. G.:** Nie jestem autorką tego konceptu. Nie wymyśliłabym czegoś takiego, że wytwarzam postać nieprawdziwej artystki. To jest dla mnie za bardzo wprost – mimo to, że pan znajduje tutaj odwołania. Za to bardzo interesowało mnie wytworzenie archiwum, ale nie jest to dla mojej pracy przełomowe, nie mam takiego poczucia.

**M. K.:** A miała pani przy pewnych projektach poczucie, że są przełomowe?

**A. G.:** Zawsze staram się, by kolejna praca była krokiem naprzód, szła dalej, rozwijała moje zainteresowanie tym, co było wcześniej. Co nie sprawia, że tamte rzeczy się starzeją. Układają się w pewną drogę. W mojej pracy pokazuję pewną ideę, która jest przeze mnie rozwijana, ideę odchodzenia od własnego ciała. Było ono zastąpione, jak pan mówił, sobowtórem, lalką, rzeźbami ze skóry zwierzęcia, ciałem Cindy Sherman... Dziś jestem na etapie, kiedy zostaje zastąpione ciałem mojej córki. *Archiwum Marii Klassenberg* nie do końca wpisuje się mi w ten ciąg jako moment, w którym ja zastępuję swoje ciało ciałem nieistniejącej artystki. Dla mnie to zbyt odrębne, poza tym, tak jak mówiłam, nie jestem autorką tej koncepcji.

**M. K.:** Można jednak wskazać takie nurty w pani twórczości, w które *Archiwum Marii Klassenberg* się wpisuje, na przykład gdy jako punkt wyjścia obrać funkcjonowanie Marii Klassenberg w duecie z Markiem Tarko. *Archiwum Marii Klassenberg* odsyła wówczas do prac, w których występuje Pani w duecie z Janem Smagą: filmu *Dolna 4/51* [1999]; projektu *Plan* [2001–2003], wreszcie do *Archiwum prywatnego* [2006–2011], gdzie nie-raz ciała pani i pani partnera zakomponowane są w figury rzeźbiarskie podobne do tych z działania *Chew* Marii Klassenberg. Tutaj zresztą następuje jeszcze inne spotkanie: ze słynnym archiwum Pracowni Działań, Dokumentacji i Upowszechniania duetu KwieKulik i późniejszymi interwencjami Zofii Kulik na tym prywatnym archiwum...

**A. G.:** My z Janem Smagą mamy specyficzne podejście do naszego archiwum. Ono zawsze robione było „przy okazji”. Dopiero wystawa w Rastrze w 2012 roku to zmieniła. Nawiasem mówiąc, nie było wówczas żadnej recenzji – za to dużo obruszeń ze strony instytucji, które zapraszały nas do robienia dokumentacji dzieł sztuki, a poczuły się wykorzystane, bo w tym czasie my tam robiliśmy własne prace, o czym te instytucje nie wiedziały. Było to dla nas niezrozumiałe, bo instytucje te przecież postulują wolność artystyczną... Przynam, że to nasze archiwum mamy, można powiedzieć, zawsze gdzieś z tyłu głowy. W tym momencie to pan mnie oświecił – faktycznie są takie powinowactwa. Choć inny jest punkt ciężkości: w *Archiwum prywatnym* myślimy bardziej obrazem niż znaczeniami i narracją, które są ważne w fabule performansów Marii Klassenberg.

**M. K.:** W jednym z wywiadów Katarzyna Kalwat powiedziała: Maria Klassenberg to ja. Czy pani również mogłaby tak powiedzieć? Ile z Marii Klassenberg jest w pani?

**A. G.:** Paradoksalnie chyba najwięcej w aspekcie ukrywania mnie, aby uwiarygodnić Marię Klassenberg. Ten aspekt jest w sumie bardzo ciekawy i przyznaję, że wytwarza dodatkowe pole interpretacyjne, które jest tematem również moich poszukiwań. Teoretycznie jednak Maria Klassenberg jest aktem zbiorowym, na który składają się wszyscy uczestnicy projektu, i jej

postać nie powinna przykrywać, jeśli ma spełniać pozytywną rolę. Mam dobre doświadczenia związane ze sztuką. Jestem już z okresu, kiedy sama odnoszę korzyści z tego, że kobiety stały się bardziej widoczne. Kiedy niedawno z Rastra odszedł artysta, pokusiłam się o żart, że ma to jeden plus, mianowicie nieco wyrówna się liczba kobiet i mężczyzn reprezentowanych przez galerię. Był przecież taki okres, kiedy byłam w galerii jedyną artystką. Pracuję od dwudziestu lat, dopiero teraz proporcje zaczynają się powoli wyrównywać. Stworzenie postaci Marii Klassenberg jest z tej perspektywy bardzo zasadne. Tak, mogę się z tym identyfikować.

## WIRUSOWAĆ SYSTEM

Z Katarzyną Kalwat rozmawia Marcin Kościelniak

**Marcin Kościelniak:** Historia projektu *Maria Klassenberg* sięga roku 2018, kiedy miała miejsce pierwsza odsłona z udziałem Marii Maj, Justyny Wasilewskiej i ze scenografią Jagny Ciuchty. Czy mogłaby pani opowiedzieć o tych początkach?

**Katarzyna Kalwat:** Byłam stypendystką Instytutu Francuskiego i Fundacji Cité Internationale des Arts. Zasada jest tutaj taka, że współpracuje się z artystami, którzy mieszkają we Francji – stąd współpraca z artystką wizualną, Jagną Ciuchtą, zamieszkaną na Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu w Katedrze Sztuk Wizualnych. Tam się odbył jednorazowy pokaz w marcu 2018 roku, na zakończenie mojej rezydencji. Zarazem stroną tego stypendium był TR Warszawa, stąd udział aktorek tego teatru. Wspaniale to wspominam, dużo tropów z tych trzech miesięcy poszukiwań towarzyszy mi do tej pory. Rezydencje są rozsądnikiem idei, pozwalają rozwijać myśli w sposób nieskrępowany, bez konieczności prezentacji rezultatów szerszej publiczności, nie są tak zobowiązujące – jak na przykład pokaz, który odbędzie się pod koniec tego roku w galerii Raster, zaplanowany jako sporych rozmiarów, regularna wystawa. Wiąże się on ze znacznie większym rodzajem odpowiedzialności.

**M. K.:** Później były *Ekstazy* w CSW Zamek Ujazdowski. A w maju tego roku internetowy spektakl *Choreografie domowe*. Odbył się on zamiast planowanej premiery w berlińskim Volksbühne.

**K. K.:** Mam z tym projektem pod górkę. Jak tylko rozpoczynam współpracę, nie mogę jej kontynuować – najpierw Zamek Ujazdowski został przejęty przez inne władze, potem plany pokrzyżowała pandemia. W efekcie po sześciu miesiącach przygotowań nie mogłam zrobić premiery w Volksbühne. Można powiedzieć, że niemożność uzewnętrzniania efektów własnej pracy zgrała się z tematem naszego projektu.

**M. K.:** *Choreografie* są zatem tym, czym zakończyła się pani współpraca z Volksbühne?

**K. K.:** Tak. To jest odsłona, którą zrobiliśmy na zakończenie mojej półrocznej rezydencji w Berlinie, gdzie rozwijałam projekt z udziałem zatrudnionych tam aktorów. Teraz przygotowuję wystawę w Rastrze, która zbierze wszystkie te elementy we wspólną całość, zarówno

video i fotografie wytworzone przez Anetę Grzeszykowską we współpracy z Janem Smagą w ramach najważniejszej odsłony, jak i nagrania *Choreografii*. Prócz tego, będziemy także chcieli dokonać rekonstrukcji performansów Marii Klassenberg z *Archiwum* Grzeszykowskiej. Te działania zyskują nowe wartości i sensory, czym innym są bowiem w kontekście neoawangardy lat siedemdziesiątych, a innymi treściami nasycą się w dzisiejszym kontekście społecznym i politycznym. Weźmie w tym udział Justyna Wasilewska, Tomek Tyndyk, a także podobnie jak w CSW Ula Kiebzak i Natalia Kalita. W przyszłym roku planowana jest wystawa w dużym centrum sztuki – może uda się ją także pokazać w Berlinie, przynajmniej jakiś jej element. Maria Klassenberg jest pomyślana z jednej strony jako utopijny konstrukt, z drugiej jako realna idea, która może być podejmowana, realizowana i kontynuowana bez końca. Jest to idea otwarta, dużego zasięgu – może być wiele artystek czy artystów, którzy będą chcieli ją współtworzyć.

**M. K.:** Jak doszło do współpracy z Anetą Grzeszykowską?

**K. K.:** Była jedną z osób, których zaproszenie rozważaliśmy z Joanną Zielińską, kuratorką projektu ze strony CSW. Aneta podobnie jak ja pracuje na archiwum, zajmując się fotografią jako medium o szerokim zasięgu, wykraczającym poza linię demarkacyjną sztuki. Estetyka jej prac była dla mnie na tyle porywająca, że uznałam, że z tych wieloletnich koincydencji wyjdzie coś dobrego. Aneta zaangażowała się i weszła w ten projekt, z dużym dla niego pożytkiem.

**M. K.:** Interesuje mnie zaaranżowane przez panią spotkanie teatru i sztuk wizualnych. Pani figuruje jako autorka koncepcji projektu – a Aneta Grzeszykowska jako autorka koncepcji *Archiwum Marii Klassenberg*. Na czym polegało to spotkanie? Do jakiego stopnia te działania rozwijały się niezależnie?

**K. K.:** Kluczowym założeniem naszej narracji było to, że mamy do czynienia z artystką z lat siedemdziesiątych pracującą z własną cielesnością. Potem doszła kwestia związana ze sposobem myślenia o tej cielesności, czyli przemawiania z pozycji siły i władzy. Klassenberg ma też w swojej biografii artystycznej okresy, kiedy przestaje tworzyć, ale jest to rodzaj nieistnienia, który również jest ekspresją anarchistyczną. Formą tego nieistnienia jest milczenie, co było nawiązaniem do projektu dedykowanego Robertowi Walserowi, który realizowałam w CSW. Drugie ramowe założenie dotyczyło relacji matki z córką, wokół której buduję narrację. Matka, radykalna artystka, i jej córka. Chodzi o napięcie pomiędzy radykalizmem w jej dążeniu do doskonałości – a rodzajem macierzyństwa, w który Maria Klassenberg była uwikłana. Takie były ramowe założenia. To, jak zostały one podjęte i zrealizowane przez Anetę, jest całkowicie jej pomysłem. Ja w żaden sposób nie ingerowałam w jej pracę; to, co się dzieje w obszarze wizualnym, nie podlegało mojej kontroli. Fascynujące jest dla mnie to, że uruchamiam proces, w którego następstwie otrzymuję coś, z czym mogę dalej pracować, choć może być różne od moich wyobrażeń. Na początku rzeczywiście prace Anety były gdzieś obok tego, czego ja chciałam. Dostałam zatem coś, co jest realnie istniejącym artefaktem, propozycją, którą następnie

wprowadziłam w obszar gry, teatru. Moim zadaniem było stworzenie z tego spójnej, koherentnej całości.

**M. K.:** Jak układała się współpraca na linii teatru i sztuk wizualnych? Nie było to dla pani pierwsze tego typu doświadczenie – współpracowała pani wcześniej ze Zbigniewem Liberą przy *Grotowski non-fiction*.

**K. K.:** Oczywiście, były trudne momenty. Zresztą tak jak i w przypadku współpracy ze Zbigniewem Liberą. Te wszystkie umowy miały taką ilość aneksów... Nieporozumienia wynikały po części z różnych natur teatru i sztuk wizualnych. Na przykład przedmioty, które Libera ustawił na zajmującym centralną część sceny stole, dla niego były częścią artystycznej instalacji – a dla obsługi technicznej teatru rekwizytami, które można traktować z dużą swobodą i zamienić, jak zginą. W teatrze materię traktujemy użytkowo, inaczej niż artyści wizualni, którzy z ogromną starannością wytwarzają obiekty. Te dystynkcje są czymś innym w teatrze, czym innym dla artystów, którzy są przywiązani do swojego szlachectwa kulturowego. Różnice sięgają głębiej. Artysta wizualny stara się wytworzyć jak największy dystans do swojego obiektu – w teatrze zaś chodzi o to, by stworzyć z publicznością zespół, pracować wspólnotowo. Artysta wizualny pracuje sam. W teatrze kluczowy jest proces, w sztukach wizualnych często artefakt, czyli to, co jest finalnym efektem procesu. Zatem różnice były, także tarcia – ale pomimo trudności, aneksów, wspaniale jest to, że te rzeczywistości mogą ze sobą współistnieć.

**M. K.:** Zaproszenie do udziału w projekcie Zbigniewa Libery jest zrozumiałe ze względu na charakter jego twórczości. Jest jednym z pionierów zwrotu historiograficznego w polskiej sztuce.

**K. K.:** Libera w ramach projektu wytworzył inscenizowane fotografie i wideoperformance oraz instalację w postaci stołu z artefaktami. Poza tym, że cenię jego prace wideo i fotograficzne, wydawało mi się to niezwykle ciekawe: zaproszenie artysty, który pogrywa też z mitem demiurga.

**M. K.:** Jak przebiegał proces włączania *Archiwum* Grzeszykowskiej w scenariusz spektaklu, opracowany z Beniaminem Bukowskim? Te prace są w ramach spektaklu we fragmentach prezentowane i w sposób intensywny komentowane, „zawłaszczane” na potrzeby scenariusza. Scenariusz był nadpisywany po otrzymaniu materiału?

**K. K.:** Częściowo. Były pewne założenia co do przebiegu biografii artystycznej Marii Klassenberg. Po otrzymaniu prac od Anety narracja była dodatkowo wytwarzana wokół nich. Włączyliśmy je w naszą opowieść, uczyniliśmy częścią drogi twórczej Marii Klassenberg, retrospektywy jej życia – pomyślanej nie tylko w wymiarze artystycznym, ale również, co ważne, egzystencjalnym.

**M. K.:** Powiedziała pani, że prace Grzeszykowskiej nie do końca odpowiadały pani wyobrażeniom o archiwum Marii Klassenberg. O jakie miejsca, o jakie aspekty chodzi?

**K. K.:** To nie ma większego znaczenia. W moim podejściu do archiwów ważne jest również to, czego w nich nie ma, co nie zostało uzewnętrznione, wyeksplikowane, zachowane; czego nie widać. Działalność Marii Klassenberg istnieje nie tylko w obszarze tego, co ist-



nieje, co zostało zachowane w postaci artefaktu i może zaistnieć w polu sztuki. Interesuje mnie w równym stopniu to wszystko, czego nie widać. Mam ileś tam fotografii, obiektów, prac wideo – ale działam też poza nimi. Na przykład *Choreografie domowe* w żaden sposób nie nawiązują do tego, co zrobiła Aneta Grzeszykowska – ale istnieje rodzaj koherencji z głównymi założeniami dotyczącymi postawy Marii Klassenberg, która zdecydowała, by nie upubliczniać w obiegu galeryjnym niczego, co stworzyła. *Choreografie* to właśnie partytury niezarejestrowanych działań. Jest to taka postawa „I would prefer not to”. Zatem Maria Klassenberg to nie jest tylko to, co jest zarejestrowane, wyciągnięte z archiwum domowego, jeszcze nie usankcjonowanego poprzez opowieść córki i Andy Rottenberg – ale również wszystko, czego nie udało się zarejestrować.

**M. K.:** W takim razie zapytam, co robiła Maria Klassenberg od lat osiemdziesiątych, gdy wybrała milczenie? Na tym kończy się w spektaklu jej biografia. Z czego żyła?

**K. K.:** To bardzo ciekawe pytanie. Cały czas się nad tym zastanawiamy. Wiadomo, że artyści żyją z niczego... Na pewno nie była to kariera Natalii LL czy Ewy Partum, do których nawiązują prace Anety Grzeszykowskiej – można znaleźć pewne powiązania, prawidłowości, ale Maria Klassenberg pozostaje w ogromnej mierze autonomiczna. Dla mnie okres całkowitej latencji jej twórczości, w którym przestaje pracować, a jej sztuka wydarza się na poziomie wyobraźni, jest niezwykle ciekawy. To bardzo walsersowski okres. Pogrywamy z tym okresem ciszy i nieistnienia, który staje się częścią jej twórczości. Nie robiła niczego – ale to nic staje się tematem, sztuką.

**M. K.:** Mówi pani o sztuce dziejącej się na poziomie wyobraźni, ale milczenie Marii Klassenberg jest polityczne, jest kontynuacją jej postawy oporu wobec struktur artworldu, w które wpisana jest przemoc.

**K. K.:** Tak, jest to niezwykle polityczne. To, że jest niema podczas spektaklu, jest również formą sprzeciwu, oporu, elementem performansu, który prowadzi. Maria Klassenberg wie, że wszystko, co powie w przestrzeni galerii, będzie próbą pójścia na współpracę. Jej chodzi o to, by nie pozwolić na skapitalizowanie przez rynek sztuki jej wykluczenia.

**M. K.:** Biografia Marii Klassenberg jest pełna luk. Poza informacją, że jest osobą wykształconą i ma córkę, nie dowiadujemy się niczego o jej przeszłości, rodzinie, orientacji seksualnej, źródłach postawy feministycznej. Czy zadawaliście sobie państwo te pytania? Jeśli tak – czy mogłaby pani zdradzić więcej szczegółów z jej biografii?

**K. K.:** Niepełność jest częścią biografii artystki i to w podwójnym sensie. Po pierwsze, to strategia twórcza: dążenie do idealnego zespolenia swojego życia i swojego dzieła; także w tym sensie, że w punktach, w których dzieło ma wysuwać się na pierwszy plan, życie musi mu ustąpić. Oczywiście odpowiedzieliśmy sobie na pytania dotyczące przeszłości Klassenberg czy jej życia rodzinnego. Ale to świadoma decyzja: usunąć wszystko, co nie służy bardzo świadomej kreacji. Po drugie, jakiś uniwersalizm biografii pozwala wpisać w kontekst życia Marii Klassenberg wiele artystek.

**M. K.:** Jaki był udział Andy Rottenberg w procesie tworzenia spektaklu, w napisaniu wygłaszanego na początku na planie wideo referatu?

**K. K.:** Anda, odwołując się do działań artystów z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, konstytuuje wiarygodność Marii Klassenberg. Jest osobą współodpowiedzialną za stworzenie kanonów, pozycjonowanie artystów i ich twórczości. Zarazem jest kimś, kto w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych odwiedzał pracownie, otwarte dla nielicznych, miał dostęp do kularów sztuki – na przykład w czasach stanu wojennego, o których wspomina w kontekście Marii Klassenberg. Anda otrzymała od nas tekst, który następnie sama przepisała, wprowadziła nowe wątki. Wielokrotnie spotykałyśmy się, by rozmawiać o tym, co to ma być. Zaproponowałam jej, że skoro wprowadziła tyle osób do kanonu, teraz mogłaby to zrobić z Marią Klassenberg. Anda urealnia Marię Klassenberg, zarazem pogrywa z konwencją artystycznego dyskursu, bawi się tym, gra z reprezentacją samej siebie.

**M. K.:** W pewnym momencie mówi, że jej obecne zainteresowanie Marią Klassenberg jest z jej strony splątą długu, bo wcześniej nie wykazała dość determinacji, by pomóc jej w karierze. Czy to wyznaczenie dotyczy wyłącznie planu fikcyjnego, czy również jest formą samokrytyki Rottenberg jako kuratorki, krytyczki, dyrektorki?

**K. K.:** To ciekawe pytanie – zadam je Andzie. Na ile jako matka polskiej sztuki czuje się odpowiedzialna za ten aspekt. Sądzę, że jest to poparte świadomością tego, że zawsze dokonuje się wykluczenia, a rynek sztuki jest niezwykle brutalny.

**M. K.:** Sikorski, Walser, Grotowski. Interesuje się pani biografiami artystycznymi. Dlaczego w momencie, gdy zajęła się pani biografią artystki, postawiła pani na postać fikcyjną?

**K. K.:** Stoi za tym inspiracja walserowska, wyprowadzona z idei „I would prefer not to”. Interesował mnie motyw artystów bez dzieła, których nikt nigdy nie poznał, nie widział, a którzy mają silny wpływ na rozwój sztuki, jej progresywność. Dlatego właśnie Maria Klassenberg, a nie artystka wyciągnięta z archiwum, ponieważ tutaj nieistnienie jest tematem. Jest zarazem elementem gry z widownią. Paryska publiczność nie знаła Marii Maj i myślała, że to jest Maria Klassenberg. Dzięki temu nasza mistyfikacja się powiodła. Jedna z recenzentek uczestnicząca w pokazie szukała informacji o Marii Klassenberg w internecie...

**M. K.:** Pod koniec spektaklu pada: „być fikcją to nie to samo, co nie być prawdą”. Nie chodzi tu, jak rozumiem, wyłącznie o inspirację Walserowskie, ale o prawdę związaną z tym, że Maria Klassenberg nie istniała, słowem: o patriarchalne mechanizmy artworldu?

**K. K.:** Maria Klassenberg nie istnieje w podwójnym znaczeniu. Nie istnieje, ponieważ jest artystką fikcyjną. Ale o nieistnieniu również opowiada. I w tym sensie jej historia, chociaż fikcyjna, jest prawdziwa. Bo ogniskuje w sobie biografie i losy tych wszystkich twórczyń, o których dzisiaj nie pamiętamy, które nie weszły do oficjalnego kanonu, które zostały wyrzucone na margines. Zmyslenie staje się tym samym jedynym narzędziem przybliżenia się do tego, co rzeczywiste. Wbrew oficjalnej narracji wytwarzanej przez dyskurs instytucji.

**M. K.:** A skąd „Maria Klassenberg”? Czy odsyła pani tym imieniem i nazwiskiem do konkretnych inspiracji?

**K. K.:** Nie, jest to w stu procentach wymyślone przez nas, przeze mnie i Beniamina. Zawsze szuka się imion dla swoich postaci. Jest to z obszaru wyobraźni, czucia, urealniania tego, co wyobrażeniowe.

**M. K.:** Wspomniała pani Natalię LL i Ewę Partum. Jakie były inne inspiracje – i na ile biografie autentycznych artystek były dla pani istotne w tworzeniu postaci Marii Klassenberg?

**K. K.:** Inspiracje były ważne, pozwoliły złapać prawidłowość tamtych czasów w estetyce, stylu, sposobie radzenia sobie z formą, tym, czym jest performans. Interesowały nas działania organizowane przez artystów we własnych mieszkaniach, między innymi mikroperformanse KwieKulik czy w tym kontekście powtarzalność codziennych praktyk u Teresy Tyszkiewicz. W końcu feministyczna awangarda artystek związanych z fotografią problematyzująca kwestie ciała, płci, jego eksponowania, odzyskiwania i płynności (Ana Mendieta, Valie Export). Tutaj oczywiście istotny jest kontekst związany z opresyjnością polityczną tamtych czasów. I temat znikania, nieistnienia, czyli artystów bez dzieła. Były to poszukiwania bardzo istotne. Każdy z tych elementów był brany pod uwagę i przetwarzany – jednak Maria Klassenberg jest kimś bardzo autonomicznym, osobliwym. Kluczowa jest jej wyjątkowość. Przede wszystkim to, że w relacji kobieta-mężczyzna przemawia z pozycji siły i władzy, co wówczas było nie do pomyślenia. To dziś dopiero trafia na podatny grunt. Dążyliśmy zatem do wydobycia w narracji czegoś co byłoby prawidłowością, tendencją właściwą dla lat siedemdziesiątych – ale przede wszystkim takich wartości i takiego aspektu, takiego rodzaju polityczności, który Marię Klassenberg zdecydowanie by wyróżniał i zarazem skazywał na wykluczenie.

**M. K.:** Jest to działanie celowo anachroniczne: projektowanie wstecz takiej formuły polityczności, która z różnych powodów nie była w sztuce realizowana. Można powiedzieć, że przy Marii Klassenberg artystki z lat siedemdziesiątych nie mają szans.

**K. K.:** Tak, to prawda. Oczywiście przy założeniu, że precedensów faktycznie nie było, czego nigdy nie można wykluczyć.

**M. K.:** Pani prace wpisać można w szeroki horyzont praktyk artystycznych i teatralnych z pola zwrotu historiograficznego. Jaki potencjał ma dla pani praca z archiwum?

**K. K.:** Ważne są dla mnie trzy elementy. Po pierwsze odzyskiwanie tego, co utracone. Po drugie, konstituowanie nowych porządków. Wreszcie: rozzeczelnianie systemu politycznego, systemu dystynkcji, związanego także z artworldem. Chodzi o to, by wirusować ten system, umieścić w nim rodzaj artefaktu, który go zdestabilizuje od środka. Stąd Maria Klassenberg.

**M. K.:** Z praktykami artystycznymi zanurzonymi w archiwum łączy panią także mocno widoczny w pani spektaklach teoretyczny background.

**K. K.:** Cieszę się, że pan o tym mówi, bo dotąd nikt nie dostrzegł tego w mojej pracy. A tym właśnie się zajmuje. Uprawiam performatykę dyskursywną. Wszystkie moje ostat-

nie projekty są o tym. Interesuje mnie, co skrywa język – na przykład język teatrologa. Jakiego rodzaju historie osobistą, intymną. Chodzi o język dyskursywny, który z jednej strony zakłamuje rzeczywistość, z drugiej – rozpuszcza pewne sensy i znaczenia, wreszcie: pozwala się do nich zbliżyć. Sama idea i fenomen języka jest tematem moich prac. Tym się głównie zajmuję – o tym jest *Grotowski, Maria Klassenberg, Rechnitz, Staff Only*. Także najnowszy spektakl, nad którym obecnie pracuję – *Powrót do Reims* na podstawie książki Didiera Eribona. Stąd silnym aspektem moich prac jest warstwa muzyczna, akustyczna, która pozwala język rozszyć, zdystansować się od niego, by go usłyszeć. Do spektakli wprowadzam też często komunikatory przemysłowe i translacje na żywo. Interesuje mnie to, co jest grą między rzeczywistością a językiem. Nawet kiedy zajmujemy się kwestią wykluczenia, władzy, używając do tego języka naukowego skrajnie teoretycznego, tworzymy hierarchię, bo uniemożliwiamy innym dostęp do tego, o czym mówimy.

**M. K.:** A na ile pani, jako osoba, która wirusuje artworld i zajmuje się badaniem i dekonstruowaniem dyskursu – postrzega siebie samą jako osobę będącą zarazem u władzy, wytwarzającą dystynkcje przez swoje projekty.

**K. K.:** Myślę, że bardzo je stwarzam. Moja refleksja nad językiem i dyskursem bierze się z tego, kim ja jestem jako osoba.

**M. K.:** To znaczy?

**K. K.:** Chodzi o pytanie, na ile robiąc dany projekt jestem w stanie stworzyć przestrzeń na to, co intymne, co realnie wykluczone – a na ile poprzez sam język i narzędzia, a także kontekst instytucji kapitalizując ten rodzaj wykluczenia.

**M. K.:** W jednym z wywiadów powiedziała pani: Maria Klassenberg to ja. Jak to rozumieć?

**K. K.:** Chodzi przede wszystkim o początki mojej pracy, które były bardzo trudne. Pracowałam w małych ośrodkach, kompletnie nieopłacana. Chciałam zastrzec, że uważam ten czas zarazem za bardzo cenny. Bez doświadczeń pracy w Olsztynie i innych mniejszych ośrodkach, nie mogłabym zrobić *Marii Klassenberg*. Moja droga do tego, bym mogła sama zdecydować, co chcę zrobić, była długa i trudna.

Problemu kobiet w sztuce nie załatwimy tym, że zrobimy kilka debat na ten temat. Dysproporcje płac, przestrzeni do pracy, są cały czas ogromne. Bardzo często w bardzo wolnościowych instytucjach i teatrach muszę mierzyć się z kwestią seksizmu i rozmaitych patriarchalnych zachowań. Są to rzeczy bardzo trudne do zmiany. Ważne jest, by o tym mówić, jest to szansa na zmianę.

**M. K.:** A czy sytuacja zmienia się wraz ze zmianą pani pozycji na rynku teatralnym, o którym pani mówi?

**K. K.:** Niestety, w kontekście aspektu pracy kobiet nie widzę różnicy między instytucjami progresywnymi i wolnościowymi a tymi w mniejszych ośrodkach. Trudne jest dla mnie, że często po próbach muszę o tym rozmawiać, naprawiać pole, w którym pracuję. Choć mam to szczęście, że współpracuję także z osobami wolnościowymi, bardzo uwrażliwionymi na te kwestie – jednak problemy pojawiają się zawsze.