

"Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu", nr 3/2019

„Opozycyjna wyobraźnia” w sztuce wideo Anny Baumgart^[1]

Małgorzata Radkiewicz

Prace wideo Anny Baumgart z lat 1997–98 (*Wszystko co ona robi; Kto mówi*) stawiają typowe dla sztuki krytycznej pytania dotyczące tożsamości jednostki, jej relacji z kulturą, obowiązującymi w niej wzorcami oraz normami społecznymi. Artystka próbuje odpowiedzieć na nie z perspektywy feministycznej, zwracając uwagę przede wszystkim na kwestie seksualności, cielesności oraz społeczno-kulturowych uwarunkowań tożsamości płciowej. W filmowanych przez nią obrazach kobiecości, męskości i relacji między płciami nieustannie przewijają się idee „wolności, równości, siostrzeństwa”, wypunktowane w tytule wywiadu, który z artystką przeprowadziła Małgorzata Czyńska^[2]. Pojawiające się w rozmowie nawiązania do sztuki kobiet i refleksji feministycznej wskazują, jak ważne w twórczości artystki pozostają kwestie związane z tożsamością płciową, określającymi ją normami i ich społeczno-kulturowymi uwarunkowaniami. Baumgart potwierdza, że zagadnienia te są dla niej ważne, zaznacza jednak, iż świadomość istnienia (i powielania) wzorców kulturowych skłania ją nie tyle do ich obrazowania, co do przekraczania wyznaczonych przez nie granic. W równie transgresyjny sposób artystka podchodzi do podziałów między różnymi obszarami kreacji – sztuką, kinem, wideo – przełamując je i negocjując w kolejnych projektach. Na jej artystyczne działania z kamerą można patrzeć jak na przejaw *filmowego feminizmu*^[3], definiowanego przez Patricię Mellencamp jako podejście jednocześnie autorefleksyjne (dotyczące własnych działań twórczych), historyczne (oparte na świadomości rozwoju i ewolucji feminizmu) oraz krytyczne (pozwalające analizować wizerunki i narracje). Z tej perspektywy w sztuce wideo Baumgart, podobnie jak w kinie kobiet, najważniejsza jest autorska postawa, oparta na *szacunku dla kobiet i ich myśli, [...] poznaniu siebie i swojej wartości, odwadze i aktywności*^[4].

W tym kontekście ciekawe wydaje się zestawienie ze sobą tych prac wideo zrealizowanych przez Baumgart, których celem pozostaje *wychodzenie poza binarność płci, która bardzo często jest opresyjna, i prowadzenie narracji dalej*^[5]. Od lat 90. autorka konsekwentnie powraca do motywów kobiecego doświadczenia związanego z relacjami z własnym ciałem i psychiką, innymi ludźmi, przestrzenią społeczną i prywatną, a także historią indywidualną i zbiorową. Realizacje wideo, takie jak *Ekstazy, histeryczki i inne święte* (2004), *Do utworu o matce i ojczyźnie Bożeny Keff* (2008) czy *Świeże wiśnie* (2010), ukazują całą skalę zmysłowych, fizycznych i psychicznych doznań, często pomijanych lub marginalizowanych w narracjach o kobiecości. Wykreowane w nich opowieści oraz ich bohaterki, mimo swojej umowności i symboliczności, odnoszą się do konkretnych sytuacji, stanów emocjonalnych kobiet, przeżytych przez nie traum i związanych z nimi wspomnień.

Fantazyjno-dokumentacyjny charakter wizji Baumgart czyni z niej realizatorkę *polityki umiejscowienia*, o jakiej pisała Adrienne Rich^[6]. Dla tej amerykańskiej eseistki, autorki tekstów naukowych i literackich już na początku lat 80. stało się jasne, że feministyczne koncepcje, jakie zrodziły się po 1968 roku w ramach feminizmu drugiej fali, mimo swojego krytycyzmu i radykalizmu nie doprowadziły do rozwiązania problemów związanych z nierównością między płciami. Za główną przyczynę ich słabego oddziaływania Rich uznała skłonność do uogólnień na temat kobiet – w domyśle białych, wykształconych i samodzielnych ekonomicznie – traktowanych jak figury wyabstrahowane z o wiele bardziej przecież złożonej rzeczywistości. Dlatego Rich zaproponowała, by w krytycznym spojrzeniu na wzorce kobiecości oraz społeczeństwo i kulturę patriarchalną zastosować politykę umiejscowienia, polegającą na lokalizacji doświadczeń kobiet w konkretnym czasie, miejscu i kontekście społeczno-politycznym oraz kulturowym. Gdy Anna Baumgart mówi, że w początkowym okresie swojej twórczości odkryła film jako swoje medium, bowiem dzięki kamerze zyskała intymny kontakt z portretowanymi kobietami, oznacza to, że – jak Rich – dokonała przejścia od abstrakcji do „materii” – ciała, społeczeństwa, narodu. Tym samym zrezygnowała z kategorii „zawsze”, „my” na rzecz „ja” i „wtedy”/„teraz”.

W trakcie kręcenia pierwszych obrazów Baumgart zaprasza do współpracy kobiety ze swojego otoczenia, sąsiadki, przyjaciółki, a chcąc nawiązać z nimi relację, stawia i sobie, i im „lokalizujące” pytania: „Kiedy, gdzie, w jakich warunkach dane stwierdzenie bywa prawdziwe”^[7]. Wizualnym sposobem umiejscowienia bohaterek staje się dla artystki sposób filmowania, eksponujący od niemal pierwszych kadrów materialność i pierwszoplanowość postaci. Użycie wideo pozwala na swobodę w kreowaniu wizji życia kobiet, wyłaniającego się z obrazów, napisów i ustnych wypowiedzi. Pisząc o polityce umiejscowienia, Rich zrezygnowała z konwencjonalnego, ciągłego tekstu, proponując w zamian kilkunastominutowe notatki, oddzielone od siebie niezadrukowanymi przestrzeniami. Białe partie stron były dla niej symbolem odrębności i podziałów między kobietami, często niedostrzeganych lub pomijanych w rozważaniach teoretycznych. Dla Baumgart formą zasygnalizowania indywidualizmu i różnorodności kobiecych podmiotów jest montaż różnych ujęć – od zbliżeń do planów pełnych. W trójdzielnej pracy *Ekstazy, histeryczki i inne święte* zabiegi montażowe podkreślają wielość postaci i ich intymnych rytuałów, związanych z samookaleczeniem, masturbacją, bulimią, zamykaniem się w wewnętrznym świecie doznań. Poszczególne kadry pokazują bohaterki z różnych punktów widzenia, odsłaniają ich domowe otoczenie lub koncentrują się na detalach: palcach przeczesujących włosy, śladach zębów na skórze, plamach krwi w łazience, zakrwawionych dłoniach i stopach. Za każdym z zachowań stoi kobieca postać ze swoimi emocjami i psychiką, umiejscowiona na chwilę w dziele artystki, w którym znalazła się przestrzeń dla współczesnych reprezentantek „ekstazy, histeryczek i innych świętych”.

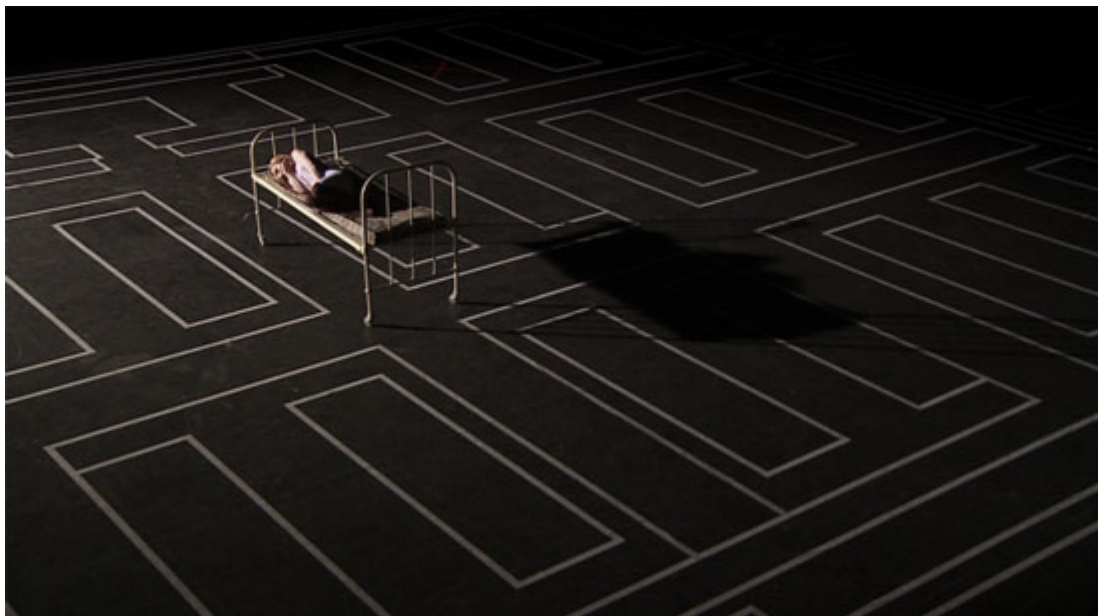


Do utworu o matce i ojczyźnie Bożeny Keff, źródło: archiwum prywatne artystki

Dla podkreślenia nastroju i emocji Baumgart używa kadrów, których kompozycja intryguje i/lub niepokoi, jak w przypadku pracy *Do utworu o matce i ojczyźnie*, w której uwagę przykuwa scenografia[8]. Tworzą ją ciemne ściany pustego pomieszczenia oraz drzwi – wpółotwarte, a jednocześnie niedostępne, bo zawieszono zbyt wysoko nad podłogą, by umożliwić przekroczenie progu. Wideo rozpoczyna się od zmontowanych ze sobą zbliżeń poruszających się i wzajemnie dotykających kobiecych ciał. Można je zidentyfikować dopiero wtedy, gdy w kadrze pojawią się dwie bohaterki podobnie ubrane i uczesane, wyrażające każdym gestem siłę łączącej je więzi, ale i różnorodność towarzyszących jej uczuć. W sytuacji nieustannego kontaktu tworzą relację opartą na wzajemnym zainteresowaniu, czułości, przywiązaniu. Wzajemne wsparcie okazuje się najbardziej potrzebne w momencie, gdy jedna z kobiet próbuje się wydostać na zewnątrz przez zawieszono nad podłogą uchylone drzwi. Wówczas staje się jasne, że aby tego dokonać, potrzebuje pomocy drugiej, samodzielnie nie jest bowiem w stanie wspiąć się na poziom progu. Ciekawość i pragnienie wyswobodzenia się z klaustrofobicznego pokoju są równie silne jak obawa przed rozerwaniem istniejącej więzi.

Nawiązanie do tekstu Bożeny Keff *Utwór o Matce i Ojczyźnie* sprawia, że w pracy Baumgart zachodzi jeszcze inny typ umiejscowienia, wynikający z zasygnalizowanego w tytule biograficznego, a zarazem historycznego charakteru literackiej narracji. Keff skoncentrowała się na opisanu skomplikowanych relacji matki i córki, reprezentujących dwa pokolenia: bezpośrednio doświadczone Holocaustem i wychowane w cieniu jego traumy. Zarejestrowany przez Baumgart pantomimiczny spektakl z udziałem dwóch podobnych do siebie postaci w białych sukienkach jest formą reinterpretacji kobiecej historii, eksponującej relacje matriarchalne z towarzyszącymi im emocjami i napięciami.

Anna Baumgart poprzez swoje filmowe odczytanie tekstu Keff dokonała jeszcze jednego umiejscowienia – i siebie, i swoich bohaterek – w przestrzeni sztuki oraz w galerii, do której kuratorki Anka Sasnal i Martyna Sztaba zaprosiły artystki gotowe nawiązać dialog z zadaną im lekturą. Na wystawie *Moja matka nie jest boska* (Kraków, Bunkier Sztuki, 2008) wideo Baumgart zaistniało pośród różnorodnych interpretacji *Utworu o Matce i Ojczyźnie*. Dzięki temu stało się jedną z autorskich wypowiedzi składających się na sztukę kobiet – wewnątrznie zróżnicowaną i polifoniczną, gdyż obejmującą głosy niezależnych indywidualności twórczych, dla których nie zawsze jest miejsce w tradycji artystycznej.



Świeże wiśnie, źródło: archiwum prywatne artystki

Motyw przeszłości i związanych z nią wspomnień powraca w pracy *Świeże wiśnie* (2010), w której doświadczenia kobiet z czasów II wojny światowej zostają odtworzone na podstawie indywidualnych zapisków i historycznych badań, po czym przepracowane przy użyciu ustawień hellingerowskich. W schemat terapii pozwalającej za pomocą zaaranżowanych układów osób zobrazować jednostkowe problemy i traumy Baumgart wprowadza postać aktorki Klary (Klara Bielawka). Staje się ona swoistym medium-przekaznikiem dla wspomnień kobiet wykorzystywanych seksualnie w czasach wojny. W przestrzeni pustej teatralnej sceny, przypominającej scenerię filmu *Dogville* (2003) Larsa von Triera, wybrzmiewają zapomniane lub skrywane historie: Polki Barbary zgwałconej przez radzieckich żołnierzy oraz Niemki Frau W. zmuszonej do prostytucji w nazistowskim obozie w Auschwitz. Ich losy nie są jedynie aktorskim materiałem o biograficznym charakterze, tworzą bowiem rodzaj doświadczeniowego balastu, z którym muszą się skonfrontować kolejne pokolenia kobiet. Powiązania te najlepiej oddaje ujęcie z góry, pokazujące leżącą na metalowym łóżku Klarę zmagającą się w intymnym monologu z przywołanymi wspomnieniami. Mierzy się z nimi również historyczka Joanna Ostrowska, prowadząca badania w archiwach obozów koncentracyjnych i innych instytucjach, często niechętnie odsłaniających niechlubne dane o wojennych przeżyciach kobiet[9]. Dopelnieniem jej wypowiedzi oraz opowieści przekazywanych przez Klarę są fragmenty filmów dokumentalnych i kronik ilustrujących także proces powojennej stygmatyzacji i odrzucenia ofiar przemocy seksualnej. Wątki te pojawiają się ponownie w projekcie filmowym *Świeże wiśnie. Appendix* (2010), który posłużył artystce do sformułowania wprost nurtujących ją (ale też Joannę i Klarę) pytań na temat przemilczanej historii kobiet oraz sposobów jej wypowiedzenia/wyrażenia w badaniach naukowych, w sztuce.

Dla Baumgart kwestia oddania głosu kobietom jest równie ważna, co kwestia ich obrazowania w kinie i kulturze popularnej. W cyklu *Prawdziwe?* (2001) artystka wykorzystwała technikę *found footage*, by dokonać drastycznej ingerencji w filmową rzeczywistość i wmontować swój własny wizerunek w istniejące kadry. Jako materiał dla swojej polityki umiejscowienia wybrała sceny z filmów *Miś* (Stanisław Bareja, 1981) oraz *Lecą żurawie* (Michaił Kałatozow, 1957), w których postacie kobiece podporządkowane są konwencjom określającym ich rolę w świecie przedstawionym[10]. Oba tytuły to rozpoznawalne utwory, mające swoje miejsce w kinowej tradycji oraz w historycznych opracowaniach, a także w pamięci publiczności. Tymczasem Baumgart, wbrew kanonicznym czy spontanicznym odczytaniom, dokonuje subwersywnego oglądu wybranych filmów, czyniąc siebie samą bohaterką świata przedstawionego. Narusza w ten sposób kompozycję i ciągłość „prawdziwych” obrazów kobiecości oraz stojące za nimi wzorce.

Strategię umiejscowienia siebie w filmowej przestrzeni można uznać za formę realizacji przez artystkę tego, co Rosi Braidotti w rozważaniach na temat nomadycznych podmiotów nazywa *feministyczną postmodernistyczną praktyką*[11], mocno podkreślając jej radykalny charakter. W przypadku prac Baumgart radykalizm tkwi w autorskim geście naruszenia spójności tekstu filmowego i przejścia w nim pozycji zarezerwowanej dla bohaterek wykreowanych przez twórców zgodnie z konwencją melodramatu czy komedii. Pojawienie się w kadrze współczesnej twórczyni świadomej schematów opowiadania i obrazowania, każe zastanowić się nad ekranowymi wizerunkami kobiecości i regułami ich powstawania.



Zdobywcy słońca, źródło: archiwum prywatne artystki

W *Zdobywcach słońca* (2011) Anna Baumgart ponownie stosuje technikę *found footage*, tym razem po to, by wykorzystując filmowe archiwalia, zobrazować klimat czasów awangardy z pierwszych dekad XX wieku i przywołać jej najbardziej znaczące postacie. Osią narracji jest badana przez historyka Andrzeja Turowskiego legenda „parowozu dziejów” – agitacyjnego pociągu komunistycznego, mającego pokonać wiodącą przez Polskę trasę z Moskwy do Berlina. Podobnie jak w *Świeżych wiśniach*, spoglądając w przeszłość, Baumgart buduje jej obraz niczym mozaikę, na którą składają się różne, dopełniające się lub wykluczające treści i punkty widzenia. Dlatego filmując wypowiedzi specjalistów i fascynatów tajemniczego „parowozu”, pozwala równocześnie, by przed kamerą wybrzmiały głosy z przeszłości utrwalone w kronikach, prywatnych listach, wspomnieniach i oficjalnych, choć często utajnionych dokumentach. Kwestią scalającą opowieści związane z radzieckim pociągiem jest relacja między sztuką a ideologią – inspirująca, uwodząca, ale także ograniczająca i niszcząca – pod której wpływem pozostawali artyści ze Związku Sowieckiego i z innych krajów. Zamiast zadawać pytania o to, co w *Zdobywcach słońca* jest faktem, a co fikcją, można potraktować projekt artystki jako kreacyjną wizję awangardy, wyłaniającą się głównie z radzieckich dokumentów, ale także zacytowanych tu filmów. Zwłaszcza że ich lista obejmuje nowatorskie i eksperymentalne tytuły, jak choćby *Przygoda człowieka poczciwego* (1937) Stefana i Franciszki Themersonów, wchodzących w polemiczny dialog z konwencjami narracji i filmowego obrazowania.

Każda z filmowych prac Anny Baumgart jest realizacją „polityki podmiotowości”, która w ponowoczesnej refleksji feministycznej oznacza *poszukiwanie miejsc, w których można stawiać opór*[12]. Efektem takich poszukiwań jest praca *Ciemna materia sztuki* (2016), w której artystka przygląda się życiu intelektualnemu i artystycznemu w Polsce, analizując napędzające go mechanizmy władzy, gwiazdorstwa, rywalizacji, walki o dofinansowanie. Osoby wypowiadające się przed kamerą nie są widoczne w kadrze, który jest prawie w całości zasłonięty ciemnym kwadratem. Ten brak „reprezentacji medialnej” sprawia, że ich głosy na temat własnej pracy, statusu i możliwości wybrzmiewają jeszcze dosadniej. Krytyka nakierowana na instytucje i konsekwencje ich działań służy zwróceniu uwagi na jednostki twórcze oraz przypomnieniu, że *to artyści stanowiący tzw. ciemną materię wypracowują dobro wspólne, jakim jest sztuka*[13].

Dla Rich stosowanie polityki umiejscowienia w praktyce oznaczało konieczność (i umiejętność) traktowania siebie równocześnie i jako ciało prywatne, wrażliwe, reagujące, i jako ciało publiczne, odpowiedzialne, świadome. Takie dwoiste podejście do siebie widoczne jest w *Ciemnej materii sztuki*, gdzie artystka umiejscawia siebie „w”, a równocześnie „wobec” różnych wydarzeń, przestrzeni, osób z rzeczywistości, w której funkcjonuje. Wielowątkowa kompozycja postaci, plenerów i artystycznych działań, którym Baumgart przygląda się z zewnątrz okiem kamery, każe wprowadzić do interpretacji tej pracy, obok umiejscowienia, także wątek *nomadycznej świadomości*. W ujęciu Braidotti tego rodzaju płynna i transgresyjna świadomość jawi się bowiem jako *forma obrony przed przyswojeniem lub uznaniem dominujących sposobów reprezentacji siebie*[14].



Ciemna materia sztuki, źródło: archiwum prywatne artystki

Filmując postacie polskiego świata sztuki, wykorzystując ich wizerunki oraz wypowiedzi w formie wizualnych i słownych kolaży – zasłonięte planszą twarze badaczy i krytyków (odsłonięte na końcu) i głos z offu – Baumgart stara się uniknąć przyporządkowania i klasyfikacji. Wypowiada się jako przedstawicielka „ciemnej materii”, w której błyszczą lub nikną postacie twórców, portretowanych w swoich pracowniach, podczas pracy albo w momentach prywatności, podejmujących rozmowę lub w milczeniu patrzących w obiektyw. Do „ciemnej materii” można też zaliczyć kobiecą postać przewijającą się na ekranie od pierwszego kadru, zwracającą uwagę założonymi na głowę maskującymi rajstopami, których czarna, niewykorzystana nogawka powiewa prowokacyjnie przy każdym ruchu. Poprzez *Ciemną materię sztuki* artystka wpisuje się do grupy, w której *feministki – lub inni krytyczni intelektualiści jako podmioty nomadyczne – są tymi, którzy zapomnieli zapomnieć o niesprawiedliwości czy symbolicznym ubóstwie, ich pamięć działa pod prąd, podejmują oni rebelię w imieniu ujarzmionej wiedzy*[15].

W notatkach do swoich tekstów Adrienne Rich nazywała siebie „poetką opozycyjnej wyobraźni”, uznając, że to określenie najbardziej oddaje charakter jej twórczych dokonań, w których prezentowała alternatywne oglądy siebie, życia, kultury. Anna Baumgart w równie kreatywny i autorski sposób umiejscawia siebie i swoje bohaterki w pracach artystycznych, w relacjach osobistych i zawodowych. Jak podkreśla: *Ciągle pracuję nad relacją z kobietami w polu sztuki, polu społecznym, prywatnym*[16]. W swoich działaniach staje się często artystką „opozycyjnej wyobraźni”, lokując się w różnych miejscach „w” oraz „wobec” wzorów sztuki i kultury.

[1] Tekst jest rozbudowaną wersją eseju, który powstał przy okazji wystawy Anny Baumgart *Terytorium Komanczów* w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu, 14.10–20.11.2016. [powrót]

[2] *Wolność, równość, siostrzeństwo. Z Anną Baumgart rozmawia Małgorzata Czyńska*, „Wysokie Obcasy”, dodatek do „Gazety Wyborczej” z 20 sierpnia 2016, nr 34, s. 9–11. [powrót]

[3] P. Mellencamp, *A Fine Romance. Five Ages of Film Feminism*, Temple University Press, Philadelphia 1995, s. xi. [powrót]

[4] Tamże, s. 173. [powrót]

[5] *Wolność, równość, siostrzeństwo*, dz. cyt., s. 10. [powrót]

[6] A. Rich, *Notes Toward a Politics of Location*, [w:] tejże, *Blond, Bread and Poetry. Selected Prose 1979-1985*, W.W. Norton & Company Inc., New York 1994, s. 639. [powrót]

[7] Tamże. [powrót]

[8] Zob. M. Radkiewicz, *InterTEKSTualne dialogi kobiet*, [w:] *Moja matka nie jest boska [Katalog wystawy]*, red. A. Sasnal, M. Sztaba, Korporacja Ha!art, Kraków 2008. [powrót]

[9] Zob. J. Ostrowska, *Przemilczane. Seksualna praca przymusowa w czasie II wojny światowej*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2018. [powrót]

[10] Zob. M. Radkiewicz, *Władczynie spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Ha!art, Kraków 2010, s. 149–150. [powrót]

[11] R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 54. [powrót]

[12] Tamże, s. 49. [powrót]

[13] *Wolność, równość, siostrzeństwo*, dz. cyt., s. 11. [powrót]

[14] R. Braidotti, dz. cyt., s. 53. [powrót]

[15] Tamże, s. 54. [powrót]

[16] *Wolność, równość, siostrzeństwo*, dz. cyt., s. 11. [powrót]

"Opozycyjna wyobraźnia" w sztuce wideo Anny Baumgart

Anna Baumgart zaczęła tworzyć prace wideo w latach 90., podejmując kwestie dotyczące tożsamości, kobiecości i męskości oraz sposobów ich przedstawiania w sztuce, kinie i mediach. Jej prace z tego okresu można rozpatrywać w kategoriach sztuki krytycznej albo/i feministycznej. Można też patrzeć na nie przez pryzmat pojęcia „opozycyjnej wyobraźni”, wprowadzonego przez Adrienne Rich, bowiem pozwala ono na analizę konsekwencji i zmienności stylu Baumgart, podejmowanych przez nią tematów i środków, jakimi posługuje się artystka.

"Oppositional imagination" in Anna Baumgarts videoart

The text presents selected videos by Anna Baumgart, interpreted in terms of critical and feminist art. In her artworks Baumgart has been dealing with various issues connected to identity, femininity, masculinity and representation in visual arts, film and media. The term of "oppositional imagination", introduced by Adrienne Rich, helps analyze and interpret Baumgarts various works, her interests and individual working style.

Słowa kluczowe: Anna Baumgart, wideo, sztuka krytyczna, feminizm, polskie kino kobiet, kino artystyczne

Małgorzata Radkiewicz – filmoznawczyni. Zajmuje się problematyką tożsamości kulturowej oraz twórczością kobiet w kinie, fotografii i sztuce współczesnej. Wyrazem jej zainteresowań są publikacje: *W poszukiwaniu sposobu ekspresji. O filmach Jane Campion i Sally Potter* (2001), *Władczyni spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek* (2010). Ponadto autorka książek: *Derek Jarman. Portret indywidualisty* (2003), *Młode wilki polskiego kina. Kategoria gender a debiuty lat 90.* (2006) oraz *Oblicza kina queer* (2014). W latach 2015–2018 koordynatorka projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki „Pionierki z kamerą. Kobiety w kinie i fotografii w Galicji 1896–1945”, podsumowanego w licznych artykułach. Jako stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2015 roku prowadziła badania opublikowane w monografii *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939* (2016). Członkini Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego oraz Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.