

Performens artystyczny Gržinić i Šmid: Narracja o (nie)przynależności do Europy

Katarzyna Kosmala

Marina Gržinić i Aina Šmid eksplorują zdecentralizowaną pozycję podmiotu ukazanego na wielu płaszczyznach; będąc Europejkami, mieszkankami Bałkanów, Słowenii, byłej Jugosławii, kobietami artystkami nurtu queer. Gržinić i Šmid pracują razem od 1982 roku na polu sztuki wideo. Współpracę rozpoczynały na undergroundowej scenie muzycznej byłej Jugosławii, łącząc ruch punkowy ze sztuką performansu, stworzyły razem ponad 40 artystycznych projektów wideo, filmów oraz licznych instalacji medialnych i wideo; wyreżyserowały wiele dokumentów wideo i produkcji telewizyjnych. Ironia gry sztuką pogłębia ich krytycznie naładowane sposoby przedstawiania uprzedmiotowywania i różnych form zależności. Ta ambiwalentna gra tożsamości, niekiedy sprzecznych ze sobą wartości, realizuje się przez dekonstrukcję, przywłaszczanie materiałów kultury masowej i mediów oraz krytykę narratywną. Artystki pracują razem na polu sztuki wideo od trzydziestu lat, zestawiając wspomnienia o komunistycznej przeszłości i jego symboliki ze sprzecznościami warunków post-socjalistycznych, angażując się przy tym w krytykę hegemonii Zachodu i globalnego kapitalizmu.

W sztuce wideo, a zwłaszcza w sztuce nowych mediów, abstrakcyjność świata przedstawianego i zapoznanego przy pomocy nowoczesnej techniki staje się dzisiaj środkiem ekspresji w strategii komunikacyjnej całego regionu, na obszarach dawnej Europy Centralnej i Wschodniej. Pozowanie można tutaj postrzegać jako swobodną przestrzeń dla odtwarzanych tożsamości, wspomnień i historii. Przy identyfikacji genderowej oznacza to także formę maskarady, performatywność tożsamości seksualnych jak i nieseksualnych. Performatywność odnosi się tutaj do zachowań w obrębie kulturowych i artystycznych praktyk, polegających na strategiach udawania i przyjmowania tożsamości oraz ich form proponowanych przez dekonstrukcję medialną.

W *Naked Freedom* (2010), jednej z najnowszych produkcji wideo Mariny Gržinić

i Ainy Šmid, w której wzięła udział także Zvonka Simčič, artystki konceptualizują możliwość przemiany społecznej w warunkach kapitalizmu finansowego i procesu komercjalizacji, którymi nasączone są dziś dyskursy artystyczne, społeczne, polityczne i krytyczne. Dzieło staje się także komentarzem do samego procesu tworzenia. Ów kolektywny proces opiera się na jednoczesnym odegraniu praktyk społecznych, politycznych i performatywnych: jest to zbiorowy występ na ekranie, który ma „wzbudzić rezonans w wykonawcach którzy są poza ekranem”. Praca łącząca Ljublanę, Belgrad i amerykańskie Durham stanowi konceptualną, polityczną przestrzeń zaangażowania, umożliwiającą przedefiniowanie znaczenia lokalności oraz warunków uczestnictwa we współczesnych społecznościach, a zwłaszcza znalezienie odpowiedzi na pytania – kogo z tej przestrzeni należy wykluczyć i jakim kosztem.

Siedmioro młodych aktywistów, muzyków, poetów i społeczników młodzieżowych, członków Centrum Młodzieży Medvode, spotkało się w wiosce Medvode pod Ljublaną, aby dyskutować o kapitalizmie, kolonializmie, edukacji i możliwościach wykorzystania sztuki do interwencji politycznej. Rozmyślanie nad możliwościami radykalizacji naprowadzającej na tak zwane „właściwe życie” pobrzmiewa utopią, czego dowodzą cytaty z dzieł Jonathana Bellera, Achille'a Mbemby, Gillesa Deleuze'a i innych:

Achille Mbembe:

„Strach, śmierć i wolność łączą ekstatyczne pojęcia tymczasowości i polityki”.

Jeden z wykonawców cytuje Jonathana Bellera:

„Oto jest kino, kulminacja technik przemysłowych w wykorzystaniu obrazu do reorganizacji świata zmysłowego na potrzeby państwa i rynku”.

Naked Freedom porusza zagadnienia idealizmu skonfrontowanego z potęgą młodości oraz inicjowania praktyk bazujących na różnych formach uczestnictwa; przy realizacji wideo zostają zatwierdzone relacje społeczne, ujawniając wizualność i jednocześnie gotowość do stawiania pytań o nowe możliwości.

Belgradzki artysta i performer Siniša Ilić dekonstruuje przemoc (od form heteronormatywnych po nacjonalistyczne) w swoich performatywnych rysunkach, które łączą różne wymiary dziedziny kultury, sztuki i działalności społecznej. Przemoc zostaje ukazana w sposób groteskowy, na rysunkach Ilićia akty gwałtu rodzą się z nacjonalistycznych skłonności homofobicznych, skierowanych między innymi na stanowiska transgenderowe.

Ostatnia część pracy wideo porusza kwestię kontroli granic i statusu politycznego osób uważanych za „nieunijnych”, za nie-obywateli Europy. Status narodów afrykańskich w „Fortecy Europa” zostaje ukazany na przykładzie robotników-imigrantów próbujących żyć i przeżyć w dzisiejszej Unii Europejskiej. Arystki prezentują analizę historyczną mechanizmów wykluczania oraz blokowania możliwości pracy i życia w Europie. Jej podstawą była debata Mariny Gržinić z urodzonym w Ghanie i mieszkającym w Amsterdamie Kwamem Nimako. Debata odbyła się w lutym 2010 roku w Duke University w amerykańskim Durham, na warsztatach poświęconych edukacji, rozwojowi i wolności. Ich organizatorem był kierownik Ośrodka Studiów Globalnych i Humanistycznych, argentyński teoretyk literatury Walter Mignolo, a celem warsztatów była dogłębna analiza takich koncepcji, jak globalny kolonializm i geopolityka w wytwarzaniu wiedzy. Kwame Nimako jest dyrektorem amsterdamskiego Narodowego Instytutu Badań nad Niewolnictwem Holenderskim i jego Spuścizną. W tym miejscu wideo staje się rodzajem doku-fikcji, czy też *dispositifem* do filmu, i pokazuje szerszy kontekst globalnego kapitalizmu i migracji zarobkowej w celu ukazania warunków życia i pracy migrantów spoza Europy, zwłaszcza z kontynentu afrykańskiego. Narracja ukazuje historię relacji migracyjnych w obliczu nowej geopolitycznej rzeczywistości Europy, historię która jest oparta na ugruntowanych, hegemonistycznych mechanizmach podziału, będących spuścizną po dawnym kolonializmie, dziś już „zapomnianą”, lecz ciągle żywą i bezustannie reprodukowaną, na przykład w polityce żywnościowej Zachodniej Europy, polityki dzielącej świat według własnego uznania.

Poprzez strategię oporu, która wprowadza pojęcie emancypacji i alternatywnych

głosów w praktyce artystycznej, rodzą się alianse polityczne z „outsiderami”. Struktura *Naked Freedom* tworzy, słowami samej Gržinić, rewolucyjny *dispositif* – projekt możliwej przemiany w inne społeczeństwo, inna politykę i inne miejsce sztuki w neoliberalnym, globalnym kapitalizmie.

W wywiadzie z Aną Vujanović Gržinić wyjaśniła: „Nasze prace wideo są tak bardzo zagęszczone, niemal lepkie i ciężkie, bo każda klatka filmu przekłada się na produkcję życia i na politykę, a dopiero potem na sztukę. Zgłębiaamy i staramy się wyrazić nade wszystko bio-politykę, ową hybrydę składającą się ze sfery biologicznej i politycznej, siłę porządkującą nie tylko jednostki fizyczne współczesnych społeczeństw, lecz także – w stopniu najwyższym – siłę porządkującą warunki bytowe i polityczne”¹. Gržinić uważa, że człowiek – a tu konkretnie: artyst(k)a ze Wschodu – może istnieć wyłącznie w oparciu o subwersję najróżniejszych ról tożsamościowych, a także przez ich fałszywą reprezentację: „Nie ma żadnej różnicy między moim pisaniem, produkcją wideo, wykładami na Akademii Sztuki w Wiedniu: wszystko to składa się na benedyktyńską, niemal biurokratyczną robotę, która polega na podkreślaniu konieczności ciągłego rozróżniania obszarów działania i ‘zanieczyszczania’. Cała moja praca to cierpliwe konstruowana genealogia władzy i brudnych układów, skąpanych we krwi momentów sztuki i polityki (...) Tworzenie nigdy się nie skończy, ponieważ zbyt dużo pieniędzy zainwestowano w produkcję sztuki współczesnej, ale także dlatego, że dzisiejsza sztuka podpisała jasno sprecyzowany i klarownie znormalizowany kontrakt z kapitałem” (Gržinić w rozmowie z Aną Vujanović)².

Odrodzenie się patriarchy w post-komunistycznym świecie zaogniło napięcie międzygenderowe, co szczególnie dobrze widać w społecznie i kulturowo uwarunkowanej rzeczywistości procesu transformacji i stanowienia „naszej”, „europejskiej” przestrzeni. Komunistyczne paradygmaty socjalizmu i towarzysząca im retoryka „równości” ustąpiły miejsca powracającemu „na nowo”, tradycyjnemu

1 Marina Gržinić w rozmowie z Aną Vujanović. W: Gržinić, M. i Velagi, T. (Red.) *New Media Technology, Science and Politics: The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, (Locker, Vienna 2008).

2 Tamże.

żeńskiemu *signifier*. Ciało kobiety, zawłaszczone kiedyś przez partię komunistyczną jako symbol walki ideologicznej, ponownie weszło do konserwatywnego dyskursu politycznego w debacie o roli kobiety jako integralnej części rodziny. Dziś próbuje się utrwaląc znaczenie tego historycznego zawłaszczenia kobiecego ciała dla pozytywnego przyrostu naturalnego narodu. Ambiwalentność sytuacji, gdy jest się częścią Europy i jednocześnie znajduje na jej peryferiach (na marginalnej pozycji w dyskursie politycznym), jeszcze bardziej utrudnia konstrukcję tożsamości.

Marina Gržinić i Aina Šmid zajmują się krytyką ideologii przedstawionych jako płynne, zmienne systemy, przez co ukazują ich retoryczne funkcje w wytwarzaniu kultury. Ideologia manifestuje się w ciele, historii i kulturze. Ich wspólna praktyka ukazuje strategię oporu we współczesnej sztuce; artystki podkreślają, że emancypacja i alternatywne głosy w praktyce artystycznej mogą się pojawić jedynie w procesach refleksji na tym kim są „outsiderzy” w kontekście post-socjalistycznego odwzorowania świata niekapitalistycznego. *Postsocialism + Retroavantgarda + IRWIN* (1997) wskazuje na reżim estetyki, w którym wideo staje się środkiem filozoficznej refleksji o przestrzeniach kultury, sztuki i polityki we współczesnych, posocjalistycznych uwarunkowaniach na terenie byłej Jugosławii w latach 80. i 90. W wideo pojawia się kolejno grupa IRWIN, Mladen Stilinović i Kasimir Malevich. Ich projekty artystyczne odnoszące się do ideologii socjalistycznej i post-socjalistycznej specyficjnie kodują przestrzeń geograficzną byłej Jugosławii. Rezultatem tego kodowania jest *Retroavantgarda* – próba ujęcia nowo powstałej artystycznej retro-formacji wytworzonej w ramach nowoczesnej techniki. W wideo słychać także Slavoja Žižka i Petera Weibela. Zapropionowane przez Gržinić i Šmid w *Postsocialism + Retroavantgarda + IRWIN* utopijne, alternatywne odwzorowanie świata niekapitalistycznego także nie wydaje się kompletne. Wiadomo że nie wszyscy artyści będą uwidocznieni na nowej post-socjalistycznej mapie – zwłaszcza ci, którzy świadomie wybierają a-teoretyczną drogę antyakademicką lub angażują się w ruchy filistyńskie. Problematiczny jest też proces inkluzji w stosunku do wielu początkujących artystów. Można zatem przypuszczać, że w utopijnym odwzorowaniu Gržinić i Šmid mogą się pojawiać odmienne nowe formy hierarchii.

Pojęcia narodu, dziedzictwa, religii i państwa, zajmujące ważną pozycję w procesach przemodelowania byłych krajów Europy Wschodniej zostają poddane przez artystki gruntownej analizie. Nietrudno dostrzec, że owe pojęcia służą legitymizacji patriarchy jako porządku socjoekonomicznego, politycznego i symbolicznego. Konsekwencje współcześnie odtworzonego patriarchy, zjawiska wykluczenia społecznego i genderowej nierówności są powszechnie postrzegane jako zjawiska normalne. Jednocześnie „postęp” socjoekonomiczny i członkostwo w Unii postrzega się jako zdecydowanie „pożądane” w Europie Środkowo-Wschodniej, mimo że spora część ludności doświadcza pogorszenia się standardu życia, głównie wskutek dużej skali zmian³. Przypadki przemocy, agresywnej władzy rodzicielskiej i prześladowania kobiet łączą się nierozdzielnie z nędzą i niskimi standardami życia⁴. Na szerszą skalę zjawisko to znajduje odzwierciedlenie w problemach związanych z masową migracją zarobkową, w boomie handlu seksem oraz zniewolenia przez prostytutki kobiet ze Wschodu Europy, krajów Afryki i Ameryki południowej w bogatszej części naszej „Fortecy Europa”.

Wzrost maskulinizacji post-komunistycznych systemów prawnych i politycznych, jak i pogłębianie się dychotomii relacji genderowych poprzez konsumpcję masową i kulturę widowiska, doprowadziły do ponownego zdławienia alternatywnych ruchów społecznych i kulturowych. Dekonstrukcja tożsamości wizualnych i kulturowych ma duże znaczenie nie tylko dla procesu demontażu ukrytego pod maską nacjonalizmu mechanizmu patriarchy, lecz także dla refleksji o eliminacji nierówności i wykluczeń zrodzonych przez dominujące systemy i towarzyszące im dyskursy.

Strategia tworzenia Gržinić i Šmid polega na tzw. procesie „skażenia” – to znaczy na łączeniu przestrzeni i instytucji, środka i peryferii oraz myśleniu bazującym na kategoriach alternatywnych ekonomii i odmiennych *diapozitifów* instytucjonalnych, w

3 W całym regionie istnieją jeszcze obszary wiejskie oparte w znacznej mierze na gospodarce zrównoważonej, które współczesne standardy życia i wykształcenia kwalifikują jako obszary biedy. Rada Iveković, „The Fiction of Gender Constructing the Fiction of Nation: On How Fictions are Normative, and Norms Produce Exceptions”, w: Blagojević, J., Kolozova, K. i Slapsak, S. (red.) *Gender and Identity: Theories from and/or on South-Eastern Europe* (Athena, KaktusPrint, Belgrad 2006).

4 Tamże.

których jesteśmy osadzeni, w których pracujemy i żyjemy. Artystki kwestionują też prawo własności, na przykład prawo własności do historii, w tym także historii feministycznych. Odwołam się luźno do pojęcia ruchu feministycznego, które Bell Hook zaprezentowała w swojej książce *Feminism is for Everybody: Passionate Politics* (2000), konstruuując narrację wokół wizualności akcji i proponując postawę łączącą krytyczność ze świadomością społeczną. Metoda ta zawiera w sobie element samokrytyczności, w tym krytyczną refleksję nad własnym umiejscowieniem, tzn. refleksję nad klasowością, pochodzeniem społecznym, etnicznością, płcią, seksualnością i tak dalej. Metoda ta oferuje nie tylko inkluzywne podejście do reprezentacji genderowej i jej geografii, lecz także samoświadomą decentrację, kontestację i kwestionowanie szerszego kontekstu samonapędzających się, ideologicznych konstrukcji globalnego podporządkowania.

Opublikowany w *New Left Review* esej Nancy Frazer pt. „Feminism, Capitalism and the Cunning of History” (2009) przedstawia drugą falę ruchu feministycznego („żaden konkretny geograficzny odłam ruchu”) na szerszym tle politycznym, nawiązując zarazem do konkretnego historycznie momentu. Frazer wskazuje, że feministyczne żądania równości zostały w dużej mierze zaakceptowane, a mimo to - biorąc pod uwagę proces mutacji feminizmu w ewoluujących kręgach neoliberalizmu - akceptacja ta przyczyniła się jednocześnie do osłabienia potencjałów emancypacyjnych ruchu. Dodałabym do tego, że geograficznie zróżnicowane wersje neoliberalizmu i nacjonalizmu jeszcze bardziej utrudniają wskazanie jednego, tzn. *tego właściwego* ruchu feministycznego. Postulowałabym więc raczej za istnieniem fragmentarycznych, płynnych w czasie i przestrzeni manifestacji najróżniejszych form i wersji feminizmów. W kontekście obecnych kryzysów kapitalistycznych na globalną skalę, Fraser rozważa również możliwości reorientacji ruchu, co mogłoby doprowadzić do powstania nowych form organizowania się społeczeństwa: „Fragmentacji krytyki feministycznej towarzyszy wybiórcze przyjmowanie jej postulatów i częściowe ich uzdrowienie”⁵.

Moim zdaniem tzw. ruch performatywny, nie feministyczny *per se*, bez granic i

5 Nancy Frazer, „Feminism, Capitalism and the Cunning of History”, *New Left Review*, 56, Marzec-Kwiecień 2009, str. 99.

bez nazwy, można uznać za płaszczyznę refleksji nad tworzeniem w obszarach sztuki krytycznej lub też za komentarz sztuki nad polityką codzienności, np. poprzez formowanie instytucji oporu. Jednakże tego rodzaju strategie artystyczne są możliwe wtedy, gdy artyści otwarcie uznają swoją marginalność na rynku sztuki, „porażkę” w dominującym systemie i ostatecznie deklarują poczucie nieprzynależności. Chris Townsend (2007) stwierdza, że profesjonalni artyści z Zachodu nie akceptują marginalizacji niezbędnej w podobnych strategiach kulturowych; ja dodałabym, że nie zawsze także mają jej świadomość⁶. Praktyki nie podyktowane kapitalizmem mogą stać się środkiem i metaforą – utopijną bądź realną – przemian społecznych i politycznych w post-socjalistycznej rzeczywistości dnia powszedniego. Mimo to artystyczne utopie do których odnoszą się Gržinić i Šmid oraz ich tożsamości oporu pozostają niewidoczne dla publiczności niegdyś zwanej „zachodnią”.

Wideo Gržinić i Šmid *HI-RES* (2006) krytykuje dominujące w świecie sztuki wszechpotężne reguły rynkowe, które determinują teksty pisane, krytyka a także międzynarodowa działalność kuratorską. Dominujący rynek sztuki wpływa też na język produkcji w kulturze. W wideo *HI-RES* taniec współczesny służy jako metaforyczne tło dla gęstej, narracyjnej analizy globalnego systemu kapitalistycznego i jego „performatywnej” polityki. W ogrodzie przy domku willowym typowym dla średniej klasy na przedmieściach Ljubljany trwa dyskusja. Sztuka w krajach post-sowieckich zrosła się z kapitalistycznym monstrum i stała się częścią machinerii kapitalizmu. Pojawiają się pytania o związek położenia geopolitycznego z granicami tworzenia i wystawiania sztuki w nowych przestrzeniach Europy.

Mimo że tworzenie w obszarze post-socjalistycznym coraz bardziej integruje się z systemem kapitalistycznym, sztuka w Europie Środkowej i Wschodniej przekazuje inną perspektywę. Kreatywność w tym obszarze w mniejszym stopniu opiera się na repertuarze konkretnych form, w większym natomiast na ciągu idiosynkratycznych strategii estetycznych i zlokalizowanym zastosowaniu form już znanych (echa gestów transgresywnych, utopijna obietnica awangardy, gra subwersji, performans oraz

6 Chris Townsend „Protest Art”, Art Monthly, Luty 2007.

wykorzystywanie technologii). Procesy konstruowania tożsamości kulturowej stanowią interesującą hybrydę dominacji ideologicznej, oporu oraz socjoekonomicznej i kulturowej (meta)przemiany, zwłaszcza w latach 90., w których doszło do zredefiniowania statusu sztuki Europy Środkowo-Wschodniej na zglobalizowanym rynku, choć mimo to odnosi się ona dalej do obszaru „naszej rzeczywistości”. Dyskurs o przynależności do „nowej Europy” opiera się na porządkowaniu znaczeń służących podtrzymywaniu i przekazywaniu kultury (g)lokalnej, piętnowaniu kapitalistycznego wyzysku i krytykowaniu polityki lokalnej. W związku z tym tworzy się może być specyficzny rodzaj postrzegania - nasuwający skojarzenia z filmem Ingmara Bergmana *Jak w zwierciadle* – rodzaj postrzegania, który nie pozwala na redukcję fundamentalnych wartości ludzkich⁷.

Reasumując, można stwierdzić, że procesy utożsamiania są ściśle związane z danym regionem, procesy bazujące na kanwie historycznej i interpretacji symboli i wydarzeń politycznych. W szerszym ujęciu procesy te można przedstawić jako geografie kulturowo uwarunkowanych praktyk socjopolitycznych. Narracja Grżinić i Šmid informująca o (nie)przynależności do przestrzeni post-socjalistycznej, manifestująca się poczuciem fragmentarycznych, opornych, ambiwalentnych i performatywnych mikro-historii, ujawnia zarówno dynamikę krytyki politycznej, jak i postawy subwersji. Przecinające się wersje historii i kultur, wspólne traumy i współczesne warunki geopolityczne w post-socjalistycznej Europie – wszystko to zawarte jest w sztuce artystek.

⁷ Fragmenty niniejszego tekstu opublikowano w „Variant Magazine” w 2011. Katarzyna Kosmala „*Through A Glass Darkly: Performative Practice... Without Border, Without Name*”, Variant Magazine, 41, Wiosna 2011.

Biogramy:

Słowenki **Marina Gržinić** i **Aina Šmid** pracują razem od 1982 roku na polu sztuki wideo. Rozpoczęły współpracę na undergroundowej scenie muzycznej byłej Jugosławii, łącząc ruch punkowy ze sztuką performance, i stworzyły razem ponad 40 artystycznych projektów wideo i filmowych oraz liczne instalacje medialne i wideo; wyreżyserowały wiele dokumentów wideo i produkcji telewizyjnych. Prezentowały swoje prace na ponad stu festiwalach sztuki wideo, otrzymując za swoje prace wiele znaczących nagród. Od 2010 Gržinić i Šmid współpracują ze **Zvonką Simčič**, artystką multimedialną i producentką. Simčič jest jedną z założycielek powstałego w 2001 w Słowenii Instytutu CCC.

<http://www.grzinic-smid.si/>

<http://www.zavod-ccc.org/index.php?page/GS/>

Marina Gržinić jest artystką i profesorem wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Pracuje również w Instytucie Filozofii ZRC SAZU na słoweńskiej Akademii Sztuk Pięknych w Ljublanie. **Aina Šmid** jest artystką i była redaktorką „Ambientu”, słoweńskiego czasopisma poświęconego designowi. Studiowała historię sztuki w Ljublanie.

Katarzyna Kosmala jest profesorem kultury, mediów i praktyk wizualnych na University of West Scotland, badaczką Europejskiego Instytutu Studiów Genderowych GEXcel na uniwersytetach w Linköping i Örebro w Szwecji, wizytującym profesorem fundacji Fundacao Getulio Vargas w Rio de Janeiro w Brazylii oraz autorką tekstów o sztuce i niezależną kuratorką. Pisze regularnie o sztuce wideo i sztuce multimedialnej. Obecnie mieszka w Edynburgu.