

Spis treści

Table of contents

Wiersze Ewy nagiej i zwielokrotnionej	4
Poems by Ewa naked and multiple	48
Jean-François Chevrier	
O funkcjonowaniu międzynarodowej sieci wymiany artystycznej w Polsce na przykładzie Galerii Adres w Łodzi	12
On the international artistic exchange network in Poland as illustrated by the example of Łódź's Adres Gallery	56
Dorota Monkiewicz	
Legalność versus Legalizowanie przestrzeni	28
The Legality versus Legalising Space	70
Karolina Majewska	
Ewa Partum albo feminizm, który nadchodzi	36
Ewa Partum or feminism that is yet to come	76
Ewa Majewska	
Prace i wystawa	
Works and exhibition	88
Wywiad z Ewą Partum	170
Interview with Ewa Partum	176
Maria Morzuch	
Wystawy (wybór)	
Exhibitions (choice)	183

Wiersze Ewy nagiej i zwielokrotnionej Jean-François Chevrier

Powstanie ruchów neoawangardowych pod koniec lat 60. XX wieku wyróżniało się różnorodnym nazewnictwem. Około 1967 roku mianem „konceptualizmu” zaczęto nazywać wirtualny spis wszelkich możliwych zastosowań działalności artystycznej, czyli niezdefiniowany zbiór wszystkich obszarów, w których artysta może się wypowiedzieć: informacje i mitologie medialne, będące nośnikami sfery publicznej, codzienne doświadczenia w środowisku miejskim, ziemia i terytorium (*earth i land*), obraz ciała i różnice pomiędzy płciami (*gender*), gesty i procedury obowiązujące przy wydajnej pracy, formy zabawy i rytuały interakcji w życiu społecznym itp. Sztuka jako działalność – umieszczona w zestawie transkulturowym, między wiedzą na temat życia materialnego a wierzeniami, między uwarunkowaniami biograficznymi a normami ideologicznymi – została zwolniona z obowiązku tworzenia dzieł. Pewien obserwator o nazwisku Harold Rosenberg wysnuł tezę o „de-definicji” sztuki. Działalność artystyczna wyzwoliła się wreszcie, jak się wydawało, ze standardów i retoryki systemu sztuk pięknych.

Dzieło Ewy Partum zajmuje dyskretnie, wręcz marginalne miejsce w normatywnych zapisach na temat sztuki konceptualnej i sztuki performatywnej. Poślednia pozycja wynika po części z peryferyjności polskiej sceny artystycznej, gdy porównać ją z neoawangardowymi ruchami w Europie czy Stanach Zjednoczonych. Ta pośledniość trwa nadal, mimo upadku muru berlińskiego. Artystka jednak odnalazła swoje miejsce w historii sztuki feministycznej, którą aktywnie wspierała od 1975 roku. To właśnie na zaproszenie feministek z Berlina artystka przeniosła się i zamieszkała w tym mieście pod koniec 1982 roku. Nie obejrzałem żadnej z dwóch wystaw retrospektywnych poświęconych Ewie Partum, które miały miejsce w ostatnim czasie: ani tej z 2001 roku w Karlsruhe (Niemcy), ani tej z 2006 roku w Gdańsku¹. Moja wypowiedź zawęży się zatem do uwag na podstawie ograniczonego zbioru dzieł. Jednak dzieła te wydają się idealnie wpisywać w założenia i być wzorcowe w swej wymowie, która jest zarówno oczywista (jasna, bezpośrednia), jak i konkretna.

Od połowy lat 60. XX wieku Ewa Partum badała strefę pośrednią pomiędzy poezją wizualną, konkretną, a sztuką performance’u, będącą działaniem w przestrzeni publicznej. Jednym z pierwszych projektów artystki, który może być uznany za inauguracyjny gest dyskursywny, było domaganie się uprawiania „poezji aktywnej”. Pojęcie to pozostawia oczywiście ogromne pole do wszelkich możliwych interpretacji. Możemy przywołać w tym miejscu entuzjastyczną i wojującą koncepcję *akcji poetyckiej* promowanej przez ideologów sztuki progresywnej (sztuka w służbie postępu społecznego). Arthur Rimbaud oświadczył

w maju 1871 roku, w ostatnich dniach Komuny Paryskiej: „Poezja już nie będzie rymować się z działaniem: ona będzie je *wyprzedzać*”². Na początku XX wieku prorocstwo Rimbauda było różnie interpretowane, tłumaczone (lub przeinaczane) przez futurystów oraz przez propagandę rewolucyjną i porewolucyjną. Ewa Partum nie pojmowała tego prorocstwa w ten sposób. Według Partum chodziło przede wszystkim o przeniesienie „wiersza” w przestrzeń fizyczną, przestrzeń przebytą i doświadczoną przez własne ciało (ciało w pierwszej osobie), przywołując performatywny wymiar języka. Projekt artystki nie zakładał wyrzucia wierszy z poezji w celu nadania im rytualnej nośności lub treści ustnej charakterystycznej dla ludowego liryzmu; nie chodziło również o to, aby zaangażować poezję w służbie spraw społecznych ani też wszędzie ją rozpowszechniać.

Partum nie przeciwstawia poezji wierszowi, jak często robili to zwolennicy historycznych awangard. Biorąc pod uwagę performance Partum oraz podejmowane przez nią działania ukierunkowane na własny wizerunek, zrozumiałe jest, że artystka sama określiła pole własnego działania. Wykorzystywała *tożsamość wiersza* jako model łączący poezję z ciałem. Pojęcie „poezji aktywnej”, będące zasadą działania artystki, potwierdza korelację pomiędzy wierszem a *obrazem ciała* doświadczonego, przekształconego, i to przekształconego zgodnie z dwojakim stosunkiem subiektywnym: wobec siebie i wobec innych w obecnym środowisku. Poezja aktywna przenika przez wiersz-performance i ciało-obraz. W przypadku poezji aktywnej to sama artystka *występuje* (jak to mówi się, aby opisać publiczny pokaz spektaklu teatralnego) *z przedstawieniem poetyckim*.

W swojej przełomowej pracy z 1935 roku psychoanalityk Paul Schilder opisał naprzemienną budowanie i niszczenie, która znamionuje trwający nieprzerwanie proces przekształcania obrazu ciała³. Artykuł ten czytano w latach 70. XX wieku w kręgach, w których odkryto sztukę ciała (*body art*), zwłaszcza we Francji⁴. Publikacja powstała w tym samym czasie, co teorie Antonina Artauda na temat teatru, które przedstawiały koncepcję *aktora jako postaci* wypracowanej dzięki sile kreacji scenicznej. Praca ukazała się w czasie narastania totalitaryzmów w Europie.

Postać teatralna niesie ze sobą ustaloną, sztywną postawę, podobną do zastygłego posągu. Odsyła do wyobcowanego obrazu. Według Artauda należało „wyalienować aktora”, aby przełamać konwencje psychologiczne typowe dla sztuki dramatycznej – konieczne było oddramatyzowanie działania⁵. Teatr, uwolniony od konwencji prawdopodobieństwa literackiego, mógł zastąpić nieme kino, kultywując język

oniryczny (halucynacyjny), który kino porzuciło, nadając aktorom głos, zaś filmowi dźwięk. Postać była niemym obrazem ciała scenicznego. *Poezja aktywna* Ewy Partum, w przyjętej tonacji molowej, powiela nieustannie te dowody połączone z ideą „kina tautologicznego”.

Poezja wprowadzona w życie odnosi się do ruchomej postury całego ciała, zaś *wiersz* koresponduje przede wszystkim z twarzą. Twarz jest niewątpliwie miejscem kondensacji tożsamości publicznej ciała-podmiotu; gdy nie jest zakryta, pozostaje najbardziej widoczną i najbardziej wyrazistą częścią ciała. Twarz jest też najbardziej eksponowaną częścią ciała człowieka. Będąc sumą ekspresyjnych rzeczywistości wirtualnych, enigmatyczna powierzchnia twarzy odpowiada werbalnej kondensacji wiersza. Twarz może być zredukowana do twarzy i stać się „niema”, zwolniona z wszelkiego wymogu ekspresji, wyzwolona z intersubiektywnej komunikacji. Jednak te ograniczenia zaostrzają podobieństwo do wiersza, który może stanowić front oporu wobec jałowych konwencji i opresyjnych norm zbyt regulowanej i kontrolowanej komunikacji. Analogia między twarzą a wierszem oznacza, że sens wiersza jest zmienny, niejasny – jak ekspresja, która rozjaśnia rysy twarzy. Wszystko to można zweryfikować w poetyckim wyobrażeniu, uspołecznionym i transgresyjnym, które Ewa Partum stworzyła na temat siebie samej.

Schilder podkreślał społeczną i interaktywną treść obrazu. Ta interakcja, zauważa, jest zmienna, fuzyjna lub dodatkowa: „Obrazy ciała innych ludzi i części ich ciała mogą zostać zintegrowane z obrazem własnego ciała i tworzyć z nim jedność, lub po prostu zostać dodane, tworząc z nim sumę. Istnieje społeczny obraz ciała”. Schilder zaznacza jednak: „Procesy wymiany między osobami mogą sprawić, że staną się one częściowo identyczne, ale pozostaną wymianami między jednostkami. Gdy dana osoba uspołeczniła wizerunek swojej postawy, wizerunek ten nadal pozostanie własnością danej osoby. Nie istnieje obraz postawy wspólnoty, *my* nie ma takiej wagi jak *ja*”. Po czym dodaje: „Psychologia społeczna jest wciąż psychologią jednostki w kontekście społecznym. Życie społeczne budzi w nas skłonność do identyfikowania się z innymi. Naśladowanie jest jednym z tego przejawów”⁶.

Godne uwagi jest to, że Partum nazwała w 1980 roku „autoidentyfikacją” zerwanie łańcucha naśladownictwa (i niewidzialności wspólnotowej), które wywołała, pojawiając się nago w miejscu publicznym, wśród miejskiego tłumu. Fakt, że nie dopuszczono do tego, aby performance się odbył i że Partum opracowała go ostatecznie w formie serii fotomontaży, nie umniejsza znaczenia jej działania. Według

Schildera identyfikacja pozwala na bardziej intymne i głębsze procesy myślowe niż naśladowanie. Jest to proces psychiczny, który przekształca (zmniejsza, zmienia) odległość między jednostkami: *inny* narusza indywidualną „sferę” jednostki⁷. Ewa Partum podkreśla transgresyjną treść procesu, oddzielnego standardami uspołecznienia, nazywając „autoidentyfikacją” działanie, poprzez które wyróżnia się ona i oddziela od anonimowego tłumu.

Transgresja jest nie tylko obrazą moralności, prowokacją i przekroczeniem norm obyczajowych; jest to projekcja w przestrzeni publicznej intymności właściwej dla subiektywnych przemian tożsamości. Identyfikacja weszła w konflikt z mimetycznym odnowieniem tożsamości społecznej, zbiorowej lub wspólnotowej. Artystka, która wchodzi naga w tłum, jest tą *inną*, która narusza sferę publiczną. Autoidentyfikacja określa działanie, poprzez które artysta odzyskuje swój uspołeczniony wizerunek, tworząc zaprzeczenie obrazu zatwierdzonej zbiorowej tożsamości.

Obrazy *Autoidentyfikacji* wykazują brak cech znamionujący anonimowość tłumu. Naga kobieta jest wyjątkowa, jedyna, ale pozostaje tym, czym jest w niewidocznym ruchu ulicznym i w banalności zdarzeń życia codziennego. Poza butami na wysokim obcasie żaden przedmiot nie zmienia (ani nie uzupełnia) naturalnej nagości. Miasto, w którym się mieszka i które się pokonuje, jest zmienną dekoracją składającą się z chwilowych „widoków”. Wycięty obraz Ewy może przywołać postać z serii *Walking Woman* [*Idąca kobieta*] stworzonej w latach 1961–1967 przez Michaela Snowa. Ale całość tworzy nieciągłą *sekwencję*, a nie *serię*, o ile każda postać jest odrębnym „obrazem postawy” (Schilder). *Autoidentyfikacja* mogłaby widnieć w każdej publikacji na temat historii *street photography* (przynajmniej jeśli zrozumiemy to pojęcie dosłownie), być może obok sekwencji *Czas jako działanie* [*Time as Activity*] Davida Lamelasa, a nawet niektórych *Zmiennych kawałków* [*Variable Pieces*] Douglasa Hueblera. Niedbałe podejście do jakości fotografii (lub obrazu) będzie stanowić łącznik. Ale *Autoidentyfikacja* nie jest wynikiem *konceptualnego procesu*. Ta zbyt techniczna terminologia nie pasuje tu, lepiej jest mówić o *formie wyrażenia*. W utworze *Active Poetry. Poem by Ewa* (*Poezja aktywna Poemat Ewy*, 1971–1973) artystka kładzie u stóp drzewa wycięte białe litery, a następnie rozrzuca je na zboczu małej doliny. Film jest niemy, ale widzimy, że artystka coś mówi, gdy rozrzuca (rozsiewa) listy; ostatnia sekwencja pokazuje listy wyrzucone przez morze na piaszczystą plażę⁸. Nawiasem mówiąc, między pierwszymi dwiema sekwencjami kamera zatrzymała się na *nieczytelnym* wierszu (uformowanym z ułożonych w stos liter). Artystka stała się

Ewa Partum albo feminizm, który nadchodzi

Ewa Majewska

Za czym kolejka ta stoi?
Po szarość po szarość po szarość
Za czym w kolejce tej czekasz?
Na starość na starość na starość

Co kupisz, gdy dojdiesz?
Zmęczenie, zmęczenie, zmęczenie
Co przyniesiesz do domu?
Kamienne zwątpienie
E. Bryll, *Psalm stojących w kolejce*

Niemal każda nowa teoria estetyczna ogłasza dziś koniec sztuki, a ostatnio także jej pełne utowarowienie. Mam jednak wrażenie, że zdarzają się dzieła, które nie tylko dowodzą ograniczoności każdego z tych spojrzeń na sztukę, ale generują również nowe sposoby doświadczania świata, pisząc mu przy okazji całkiem nowe, wieloaspektowe gramatyki. *Samoidentyfikacja* Ewy Partum – cykl czarno-białych fotografii wykonany i zaprezentowany po raz pierwszy w 1980 roku – z pewnością należy do takich prac. Jak postaram się pokazać, zapowiada ona feminizm, który dopiero nadejdzie. Stanowi też interesujący przyczynek do namysłu nad metodologią i periodyzacją twórczości artystycznej, geopolityką, sztuką i sferą publiczną oraz, *last but not least*, teorią awangardy. W niniejszym tekście zamierzam dowieść w związku z tym nie tylko autonomii i sprawstwa sztuki, ale również ograniczeń teorii, która próbuje ją zdefiniować. Niewykluczone, że uda mi się też potwierdzić sformułowaną już przez Griseldę Pollock krytykę stosowania feminizmu liberalnego w badaniach sztuki, w tym zwłaszcza tej tworzonej przez kobiety¹. Pollock krytykuje znaną również w Polsce Lindę Nochlin za to, że choć udało się jej celnie podważyć hegemoniczne zasady dyskursu historii sztuki, zgodnie z którymi rzekomo „nie było wielkich artystek”, nie wyszła ona poza żądanie większego uczestnictwa kobiet w męskocentrycznej kulturze². Autorka *Vision and Difference* tymczasem żąda przekształcenia całego społeczeństwa tak, by różne formy socjalizacji i różne sposoby doświadczania świata, różni ludzie, nie tylko ci wychowani do ról i wartości tradycyjnie uznawanych za męskie, mogli się w tym świecie odnaleźć.

Niniejszy tekst jest próbą społeczno-feministycznego odczytania prac Ewy Partum. Zadanie to nieco komplikuje fakt twórczej aktywności artystki, która nie tylko generuje dzieła ważne, każące na nowo spojrzeć na społeczeństwo i teorię estetyczną, ale także działa bardzo aktywnie od wielu lat. Proponuję w związku z tym, by *Samoidentyfikacja* stała się tu dziełem głównym i kluczowym, zaś pozostałe prace były traktowane nieco mniej szczegółowo. W tym tekście chciałabym pokazać, jak sztuka czasem antycypuje wydarzenia społeczne i rozstrzygnięcia teoretyczne, jak mocny dotąd głos awangardy zmienia się w artykulację głosu słabych i wykluczonych, jak nasze wyobrażenie o sferze publicznej ulega renegocjacji dzięki sztuce, a w szczególności – sztuce feministycznej. Interesuje mnie też, jak teoria feministyczna, zwłaszcza feministyczna estetyka, nie zawsze nadąża za tym, co politycznie ważne, nawet jeśli tym czymś jest głos kobiet, ich problem czy emancypacja.

Niektórym krytykom sztuki wydaje się, że teoria feministyczna istniała w rozwiniętej postaci już wtedy, gdy Ewa Partum dokonywała zwrotu w kierunku kwestii kobiecej i feminizmu, czyli we wczesnych latach 70. Jest to pogląd, który staram się zdemontować gdyż dowodzi on nieznajomości teorii i historii feministycznych badań nad sztuką, a ponadto uzależnia nadanie artystkom miana „feministycznych” od tego, czy posługują się one teorią. W moim przekonaniu pogląd ten jest szkodliwy z dwóch powodów. Po pierwsze, wprowadza nieuprawniony determinizm, który podporządkowuje ewentualnie feministyczną wymowę dzieła teoretycznym zasobom, do jakich explicite sięga artystka. Po drugie, zakłada on istnienie teorii feministycznych znacznie wcześniej, niż one faktycznie powstały. Do lat 80. XX wieku możemy w zasadzie mówić o manifestach; rozbudowane, usystematyzowane stanowiska feministyczne, tak w obszarze estetyki, jak i filozofii, socjologii czy ekonomii, przychodzą później. Stanowisko Piotra Piotrowskiego, który w książce *Art and Democracy in Post-Communist Europe* twierdzi, że sztuki Ewy Partum oraz Natalii LL nie możemy uznać za feministyczną, bo nie były zanurzone w dyskursie feministycznym, odczytuję jako egemplifikację tego ahistorycznego przesądu. Piotrowski stwierdza wprost: „Ale sztuce tej nie zawsze towarzyszyły ideologiczne i polityczne deklaracje wpisane w feministyczną teorię i politykę” (z ang. „But this art was not always accompanied by ideological and political declarations inscribed into feminist theory and politics” – przeł. E.M.)³. W moim przekonaniu trudno wpisać się w coś, czego jeszcze na dobrą sprawę nie ma, czego strzępki oczywiście pojawiają się jako manifesty albo eseje (zresztą nieraz wyśmienite, jak dowodzą publikacje Helene Cixous, Kate Millet,

Juliet Mitchell czy Luce Irigaray), niemniej co jako „teoria” zostanie sformułowane jakieś dziesięć lat później... Oczywiście zasługi Piotrowskiego dla odzyskiwania sztuki Europy Wschodniej i jej popularyzacji na arenie międzynarodowej, jak również dla promocji feminizmu i teorii oraz sztuki queer w kraju i zagranicą są nie do przecenienia. Warto jednak podjąć dyskusję nad tym, czy założenia, na których autor opiera swoje wnioski, nie powinny ulec modyfikacji.

Z perspektywy *Samoidentyfikacji* pewnego znaczenia nabiera kwestia sztuki publicznej, od której chciałabym rozpocząć właściwą analizę twórczości Partum. Jeśli – zgodnie z opinią samej artystki – za kluczową uznamy pracę *Legalność przestrzeni* wykonaną w 1971 na pl. Wolności w Łodzi, dojdziemy do wniosku, że sztuka publiczna faktycznie była obecna w Polsce przed 1989 rokiem, czemu również zdaje się zaprzeczać Piotrowski. Praca ta często uznawana jest za pierwszą publiczną instalację Partum, w moim przekonaniu niesłusznie. Sama artystka zwraca uwagę, że już w działaniach *Obecność* oraz *Nieobecność* (oba z 1965 roku) podjęła problem społecznego oddziaływania sztuki, umieszczając w centrum uwagi kwestię własnej, fizycznej obecności oraz (r)ewolucję doświadczania świata – w zależności od tego, czy i w jaki sposób artystka jest obecna w przestrzeni publicznej, a także od tego, jak prosta forma zaznaczenia obecności, przejęta z kryminologii, zmienia reguły tej przestrzeni.

Legalność przestrzeni to praca, którą trudno interpretować bez odwołań do wydarzeń politycznych w Europie bezpośrednio poprzedzających jej powstanie. Z jednej strony – rezonuje ona na temat rewolty maja 1968, której główne hasła to przecież „wyobrażenia do władzy”, ironiczne „zabrania się zabraniać” czy metafizyczne „pod brukiem jest plaża”. Partum wpisała te rebelianckie postulaty w serię znaków drogowych, które wypożyczyła z Państwowego Przedsiębiorstwa Dróg i Zieleni, zgrabnie wzbogacając nimi główny plac Łodzi – miasta z bodaj największą populacją pracujących zawodowo kobiet w Polsce, centrum przemysłu, awangardy i społecznych rewolucji. Właśnie tam w 1971 roku łódzkie włókienki najpierw wymusiły na ówczesnej władzy renegocjację podwyżek, a następnie dobitnie zademonstrowały, jak można negocjować stanowczo, a zarazem bez przemocy⁴. Ich przykład stanowił ważną lekcję dla późniejszych twórców „Solidarności”, którzy właśnie na strategii łódzkich włókienki oparli działania niezależnych związków zawodowych w 1980 roku. Trudno nie zauważyć strukturalnej analogii między działaniem Partum, polegającym na przemieszczaniu istniejących, autentycznych znaków drogowych ze znakami wymyślonymi, oraz działaniem włókienki, które w tradycyjną, gospodarską

wizytę partyjnych włodarzy wplotły akcenty ironii i presji (delegacja rządowa została zmuszona do zapoznania się z fizycznymi niedogodnościami pracy robotnic). Ta mieszanka strategii – pastisz i ironia połączone z mocnymi i uniwersalnymi postulatami oraz determinacja w dążeniu do ich realizacji – wymyka się prostym podziałom typowym dla teorii oporu i sztuki, skutecznie obligując do szukania bardziej wyszukanych narzędzi.

Ważnym tematem, rzadko w Polsce dyskutowanym, jest też kwestia definicji sztuki publicznej, zwłaszcza w kontekście jej politycznego sprawstwa. Sytuacja jest, moim zdaniem, paradoksalna, ponieważ w Polsce powstaje dziś bardzo dużo sztuki publicznej, a nie towarzyszy temu systematyczna praca teoretyczna. W *Agorafilii* Piotr Piotrowski określa rok 1989 jako wyraźną cezurę determinującą zmiany w procesie produkcji artystycznej. Rozpad bloku wschodniego jest dla autora momentem przełomowym, czego nie potwierdzałyby nawet pobieżna analiza działań twórców. Artyści polscy funkcjonowali w tych samych konstelacjach w podobny sposób co w PRL jeszcze do połowy lat 90., gdy zaczęły się pojawiać galerie prywatne, nowe strategie artystycznych instytucji publicznych, rynek sztuki, a także swoboda przemieszczania się – decentralizujące dotychczasowe podziały. Dodatkowo, w *Art and Democracy* Piotrowski stwierdza, że przed 1989 rokiem w zasadzie nie można mówić o sztuce publicznej w Polsce, co jest opinią nie do utrzymania nie tylko faktograficznie – miały przecież miejsca działania Ewy Partum, Zbigniewa Warpechowskiego, Przemysława Kwieka, duetu KwieKulik czy Teresy Murak, by wymienić tylko kilka przykładów. Opinia ta budzi opór również dlatego, że opiera się na bardzo uproszczonej wizji politycznego sprawstwa sztuki, w której zasługuje ona na to miano w zasadzie wyłącznie wtedy, gdy polityczne deklaracje zostaną bezpośrednio wyrażone przez artystkę czy artystę. Nie można w ten sposób definiować polityczności sztuki w czasach, gdy bolszewickie żądanie spójności i partyjnej przynależności zastąpione zostało przez nieco bardziej złożone rozumienie relacji między intencją twórcy, jego dziełem, odbiorem oraz politycznymi skutkami, które czasem zasadniczo wykraczają poza plany samych artystek czy artystów. Poza tym – jak pokażę dalej – sztuka publiczna, podobnie jak sfera publiczna czy kontrpubliczności zawsze jest wynikiem tarcia, niezgody i krytyki instytucji państwowych przez uczestniczki i uczestników kultury. Zrealizowana demokracja oznaczałaby może nawet koniec sztuki publicznej, przynajmniej w takim rozumieniu, jakie proponują Shannon Jackson, Chantal Mouffe czy Rosalyn Deutsche⁵.

1971



1971



poem by ewa
Sopot 1971



1973

Kinio Tautologiczne
Tautological Cinema
Łódź 1973
Muzeum Sztuki, Łódź

Kino Tautologiczne

Problem autotematyzmu przekazu.

Rozważanie sensu istnienia filmu jako medium,
jego struktury semantycznej obiektywizmu i relatywizmu.

Redukcja konwencjonalnie używanych środków, odejście od problematyki literackiej,
operacja dokonywana na znaczeniach.

Nie jest to

zajmowanie się estetyką,

jest to

nowego rodzaju praktyka filozoficzna

w obszarze, w którym relacje między obrazem filmowym

a pracą kamery

wyczerpują zakres zainteresowań rzeczywistością
filmu.

Wynika to z problemu filmu jako idei i możliwości struktury filmu
jako medium

i to stanowi jedyną treść i jest jedynym znaczeniem.

Sztuka wewnętrznie filmowa aż do wyczerpania możliwości
kina

jako medium semantycznego.

Tautological Cinema

The problem of the autothematism of transmission.

A deliberation on the sense of the existence of the film as a
medium,

its semantic structure of objectivism and relativism.

The reduction of conventionally used means, departure from
literary issues, an operation performed on meanings.

This is not

dealing with aesthetic,

this is

a new kind of philosophical practice

in an area where relations between the film image and the
movement of the camera exhaust the range of interest in the
reality of film.

This ensues from the problem of the film as an idea and the capacities
of film structure

as a medium

and this constitutes its only content and is its only meaning.

Art that is internally filmic up to the exhaustion of the potential
of the cinema

as a semantic medium.

Ewa Partum 1973

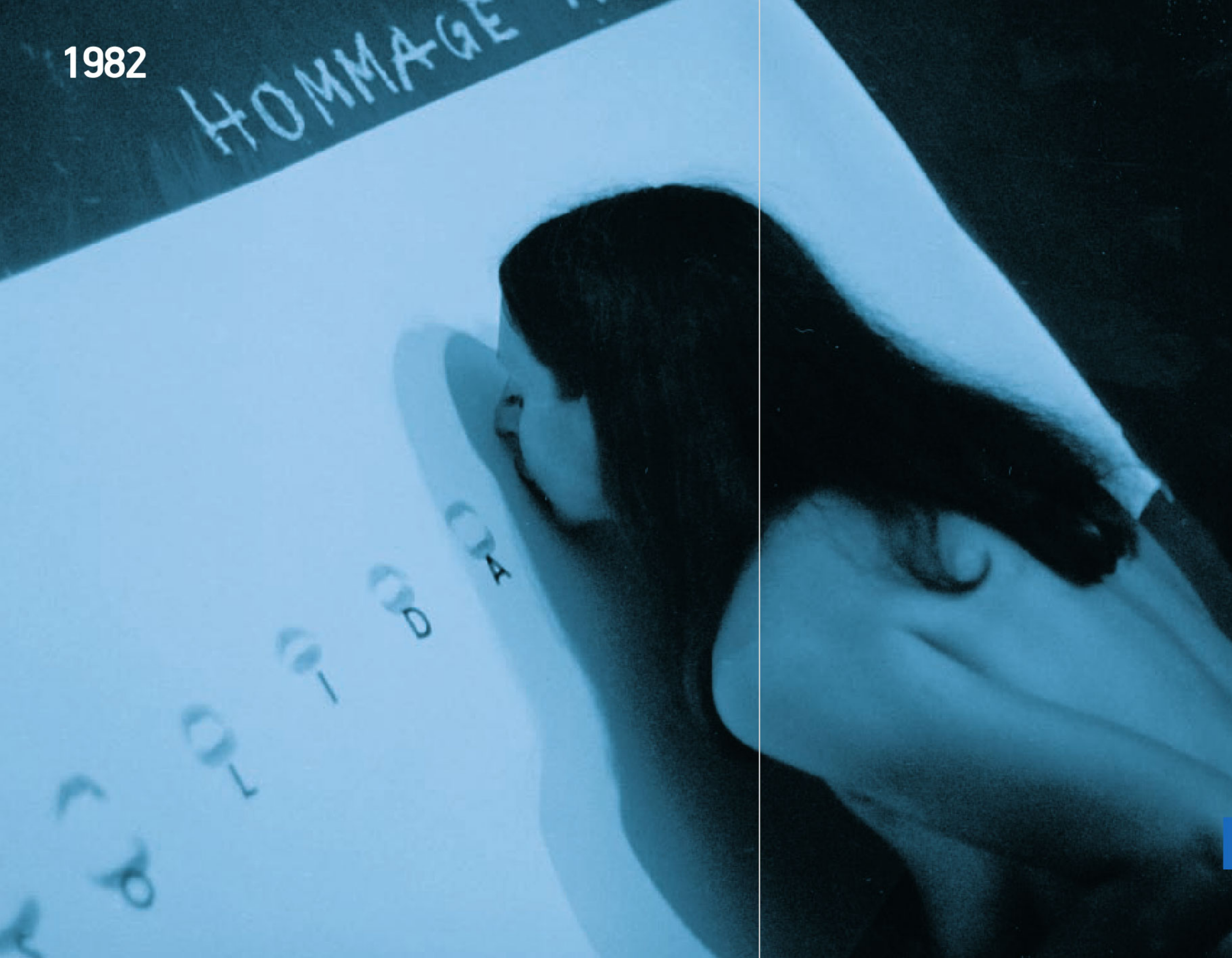
1974



Mój problem jest problemem kobiety
My problem is a problem of a women
Łódź 1974 / 1978
MoMA, New York



1982



Hommage á Solidarność
Łódź 1982
Fundacja Signum

