

Karolina MAJEWSKA-GÜDE

Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki

CIEŃ WSCHODU – CIEŃ ZACHODU. PRAKTYKA ARTYSTYCZNA EWY PARTUM W KONTEKŚCIE I WOBEC INICJATYW FEMINISTYCZNYCH W BERLINIE ZACHODNIM

Niniejszy artykuł jest próbą umiejscowienia w historii twórczości feministycznej Ewy Partum w kontekście transnarodowym i jednocześnie interwencją w historię sztuki feministycznej, pisaną z perspektywy porównawczej. Początek i koniec proponowanej narracji wyznaczają dwie publikacje. Pierwsza z nich to katalog wystawy *Künstlerinnen International 1888–1977* funkcjonujący w późnych latach siedemdziesiątych jako źródło wiedzy na temat sztuki kobiet, sztuki feministycznej oraz feministycznej praktyki wystawienniczej, w krajach z obu stron żelaznej kurtyny. Katalog dokumentował eklektyczny i afirmatywny projekt wystawy sztuki kobiet oraz zawierał informacje o współczesnych feministycznych praktykach artystycznych twórczyń takich jak: Ulrike Rosenbach, Ketty La Rocca, Marina Abramović, VALIE EXPORT, Brigit Jürgenssen, Maria Lassnig, Louise Bourgeois, Judy Chicago i wielu innych.¹ Druga publikacja to także książka redagowana przez zachodnioberlińskie feministki, zatytułowana *O fizjologii sztuk pięknych. Artystki, multiplikatorki, historyczki sztuki. Berlin 1985–1987. Portrety w rejestrze materiałowym*.² Publikacja ta potwierdzała dostrzeżenie twórczości Partum na feministycznej

artystycznej scenie Berlina Zachodniego w drugiej połowie lat osiemdziesiątych i zawierała fotograficzny portret Partum wśród innych berlińskich twórczyń kultury.

Innego rodzaju wprowadzeniem do tematu jest zestawienie dwóch prac Partum zrealizowanych po obydwu stronach żelaznej kurtyny w odstępie kilkunastu lat. Pierwsza z nich to przetworzona przez artystkę dokumentacja fotograficzna akcji *Zmiana*, podczas której połowa twarzy artystki została przekształcona przez profesjonalnych makijażystów. Druga to fotografia *Katastrofa małżeńska*, wykonana w Berlinie Zachodnim i dokumentująca rzeczywiste wydarzenie z życia artystki. W zrealizowanej w 1987 roku pracy Partum powróciła do tematu własnej twarzy, wykorzystanej w pracach *Zmiana* w 1974 i *Portrety emfatyczne* w 1978. Jednak w przeciwieństwie do poprzednich realizacji, w których jej twarz była jedynie narzędziem konstruowania wizualnej narracji o kobiecej pozycji w patriarchalnym społeczeństwie, w tej pracy fotograficznej ślady na twarzy Partum były prawdziwe – przedstawienie zostało zastąpione wydarzeniem. W tej pracy Partum zintensyfikowała swoją strategię z auto-



Ewa Partum, *Zmiana*, 1974
Photo © Ewa Partum, Fundacja Artum, ewa partum museum



Ewa Partum, *Katastrofa małżeńska*, Berlin Zachodni, 1987
Photo © Ewa Partum, Fundacja Artum, ewa partum museum

biograficznej na konfesyjną: obraz stał się dokumentem, który opowiada o osobistym doświadczeniu. Herstoria zwizualizowana w tym zestawieniu to jednocześnie przejście od teatralności służącej rzeczywistym politycznym celom do wykorzystywania dokumentacji realnych zdarzeń. Retrospektywnie możemy usytuować te prace na trajektorii między zainteresowaniem feminizmu drugiej fali tożsamością (jako kobiety) a współczesną sztuką biopolityczną, która zajmuje się bezpośrednio życia (jako kobiety). W tym kontekście Angela Dimitrakaki pisze o historycznym rozwoju, jaki dokonał się w ostatnich latach – a mianowicie przejściu od ciała artysty (sztuka performance) do życia artysty (sztuka biopolityczna). Naukowczynie opisuje to jako proces przesuwania dystansu między ucieleśnionym ‘ja’ a miejscem krytyki społecznej.³ Na tej osi umieścić należy prace dyskutowane w niniejszym eseju.

Głównym przedmiotem namysłu jest tu problem relacji i usytuowania twórczości Partum w feministycznym środowisku artystycznym Berlina Zachodniego. Dlaczego warto przyrzeć się bliżej temu etapowi działań artystki? Po pierwsze, pozwala to doprecyzować typ feministycznych postulatów obecnych w sztuce uprawianej przez Partum. Po drugie, przyjmując szerszą perspektywę, jest to analiza strategiczna, odwołująca się do nurtu w polskiej – czy szerzej – w regionalnej historii sztuki feministycznej, badającego relacje i zależności między drugofalowym feminizmem zachodnim i feminizmem artystek działających w krajach realnego socjalizmu. Nie chodzi jednak o rekonstrukcję regionalnego modelu tych relacji, ale o przedstawienie jednego z możliwych scenariuszy.

Zanim poruszę problem implikacji usytuowania twórczości Partum w środowisku feministycznym Berlina Zachodniego, chciałabym przybliżyć strategię artystyczne wykorzystywane przez artystkę w pracach feministycznych, realizowanych w latach siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych Polsce. A następnie opisać specyficzne polityczne, instytucjonalne i ekonomiczne uwarunkowania, w ramach których pracowała artystka po roku 1982, tzn. po podjęciu decyzji o wyemigrowaniu do Berlina Zachodnie-

go.⁴ W tekście chciałabym także zwrócić uwagę nie tylko na zmianę strategii artystycznej, tzn. przededefiniowanie narzędzia, jakim jest performance, ale także na sposób pracy, który wpłynął na rodzaje sztuki feministycznej uprawianej przez Partum w Polsce i w Berlinie Zachodnim.

1. Sztuka feministyczna Ewy Partum, czyli sztuka feministycznej agitacji

W performance realizowanych w socjalistycznej Polsce w latach 1974–1982 Ewa Partum artykułowała problem statusu społecznego kobiet. Wykazywała także, że kategorie kobiety i jej tożsamości są konstruowane w procesie społeczno-historycznym, a poprzez rytuały i instytucje (małżeństwo) stają się częścią operującej ideologii. W odniesieniu do medium performance strategia Partum była raczej pragmatyczna: artystka wykorzystywała performance jako skuteczną i natychmiastową formę komunikacji oraz narzędzie, które pozwala wskazać na performatywność rzeczywistości społecznej. Na przestrzeni kilku lat pracy z medium sztuki akcji ciało Partum stało się jej głównym narzędziem artystycznym. Było to „ciało bez przyjemności i bez nadmiaru – ciało bez ekspresji” – zawierało jedynie to, co Angela Dimitrakaki nazwała „pewną cielesną rzeczywistością, która jest instrumentalna dla pracy znakiem, to znaczy ciała kobiety/artystki” [a certain corporal reality that is instrumental to the labour of the sign, that is, of the female artists’ body].⁵

W 1978 roku Partum rozpowszechniła w przestrzeni publicznej dokumentację swojej wcześniejszej akcji *Zmiana* (1974) w akcji plakatowej zatytułowanej *Portrety emfatyczne*. W 1979 roku artystka rozwinęła tę koncepcję, realizując performance *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiet*. Co istotne, w odniesieniu do tej pracy artystka operowała wówczas kategorią sztuki feministycznej.⁶ W archiwum Partum znajduje się notatka opisująca ten performance, prawdopodobnie napisana w roku jego realizacji. Partum wypowiada się w niej w sposób opisowy, unikając

zaimka pierwszoosobowego, chłodnym, analitycznym tonem, który sugeruje pożądany sposób odbioru tej pracy. Oprócz procesu przekształcania fizycznego wyglądu ciała, w którym ciało zostaje wyeksponowane jako pasywny obiekt, dokumentacja filmowa przedstawia momenty aktywnego werbalnego zaangażowania Partum w kontakt z widzami. Podczas performance artystka odczytuje swój manifest (rozwinęty później w pracy *Samoidentyfikacja*), w którym zachęca kobiety do kierowania własnym życiem, aktywnie kierując przebiegiem performance. Ponadto Partum odczytuje fragmenty tekstów Lucy Lippard i VALIE EXPORT, które pochodziły ze wspomnianej wcześniej publikacji *Künstlerinnen International 1877–1977* – katalogu feministycznej wystawy opracowanej przez Neue Gesellschaft für Bildene Kunst (nGbK). Publikacja ta nie tylko dostarczyła artystce informacji o feministycznych praktykach artystycznych w innych miejscach, ale także poczucie wirtualnej przynależności do społeczności artystek feministycznych. W tym kontekście strategia cytowania testów pochodzących z katalogu nie powinna być rozumiana jako transfer wiedzy o sztuce zachodniej czy też w kategoriach recepcji i rozpowszechniania zachodnich idei feministycznych, ale raczej jako strategia wzmacniania własnego przekazu i zdolności perswazji, a także potwierdzenie swojej postawy jako artystki feministycznej w oczach publiczności i artystów. To właśnie w tekście VALIE EXPORT opublikowanym w katalogu *Refleksje na temat relacji pomiędzy kobietą i kreatywnością* pojawia się definicja sztuki feministycznej, bliska rozumieniu Partum: „Sztuka feministyczna to nie po prostu sztuka kobiet, ale sztuka świadomych kobiet.”

W kolejnych performance, poświęconych instytucji małżeństwa jako środka manipulacji i reprodukcji patriarchy, strategia Partum została rozwinęta w formułę udzielania instrukcji podporządkowanym. W 1981 roku w Lublinie performance w galerii sztuki towarzyszyła akcja w przestrzeni publicznej. Plakat z tytułem performance: *Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam!* wykorzystano jako informację o wydarzeniu artystycznym oraz feministyczną agitację w prze-

strzeni miasta. W serii pięciu performance zatytułowanych *Stupid Women*, realizowanych w latach 1981–1983, Partum bezpośrednio zwracała się do wybranych (męskich) widzów, zmuszając ich do bycia uczestnikami performance.

W przeciwieństwie do performerów, takich jak Zbigniew Warpechowski, artystka nie eksplorowała rzeczywistych granic swojego ciała ani nie podkreślała fizycznych doświadczeń w swoich występach. Bez wątplenia akcje te były fizycznie wymagające i wyczerpujące, ale skupiały się raczej na mentalnej energii nagiej artystki, która prowokacyjnie przekraczała osobiste granice percepcyjne odbiorcy. Partum wykorzystywała aspekt nierówności między performerką a widzem, zdefiniowany przez Peggy Phelan jako zakorzeniony w koncepcji teatru europejskiego⁷ – i uczyniła z tej nierówności zasadę organizacyjną swoich akcji. Performance Partum nie były abstrakcyjne, lecz stanowiły świadomie odgrywane scenariusze. Była to ‘sztuka z treścią,’ w przeciwieństwie do *art without content* jak Seth Price opisał praktykę Vita Acconciego.⁸ Ich treścią był ‘problem kobiety,’ a performance stał się dla Partum środkiem do materializacji feministycznej pedagogiki krytycznej – praktyki rozumianej jako forma rozbudzania świadomości poprzez sztukę. Ponieważ, jak twierdziła w swoim manifestie, „dopiero po odkryciu własnej świadomości kobieta będzie w stanie stworzyć nową strukturę społeczną.”⁹ Innymi słowy, w praktyce artystycznej Partum w latach siedemdziesiątych sztuka feministyczna została zdefiniowana jako pełniąca krytyczną funkcję pedagogiczną i perswazyjną. Pedagogika jest tu rozumiana jako proces transformacyjny, a jej ostatecznym celem było rozbudzanie świadomości poprzez demaskowanie patriarchalnego porządku i wywieranie nacisku na kobiety po to, aby dokonywały feministycznej samoidentyfikacji. Partum nie zamierzała określać w swojej sztuce, jaka powinna być nowa ‘forma’ lub nowa rola kobiet; zamiast tego wskazywała na historyczność i względność normatywnej definicji kobiety.

W konsekwencji jej wczesne performance mają więcej wspólnego z kategorią teatru epickiego niż z rytualistycznym pojęciem sztuki ciała czy

Meat Joy. Niepisane scenariusze feministyczne, powtarzane kilkakrotnie w różnych instytucjonalnych konstelacjach, wypisują się z „długiej tradycji antyteatralizmu,” obecnej w artystycznym dyskursie performance, którą Rebecca Schneider określiła jako tradycję „zubożającą, jeśli nie wręcz budzącą lęk, jako destrukcyjna dla dziewiczej idealności wszystkich rzeczy oznaczonych jako *oryginalne* [debased if not downright feared as destructive of the pristine ideality of all things marked ‘original’].¹⁰ Partum nie obawiała się powtarzać swoich scenariuszy, ale tylko do momentu, w którym pracował na nie kontekst rozumiany jako „przestrzeń, generująca znaczenie poprzez tworzenie rzeczywistych i możliwych relacji oraz zamierzonych i niezamierzonych skutków dla widzów” [as a space that generates meaning by generating real and possible relationships and intended and unintended effects for viewers.].¹¹ Konsekwencje takiego rozumienia kontekstualności performance będą widoczne w jej działalności artystycznej w Berlinie Zachodnim.

2. Usytuowanie praktyki Ewy Partum w Berlinie Zachodnim

W 1982 roku Ewa Partum wyemigrowała z Polski do Berlina Zachodniego. Mimo osobistych kontaktów z uznanym niemieckim artystą Wolfem Vostellem, którego poznała w Warszawie w 1976 roku i odwiedziła podczas swojej pierwszej podróży do Berlina Zachodniego w lutym 1981 roku, Partum miała ograniczony dostęp do istniejącej tam infrastruktury i sieci artystycznej. W anonimowej notatce dołączonej do reprodukcji dokumentacji fotograficznej z performance Partum *Piruet* (zrealizowanego w Galerie Dialog w 1984 roku, a opublikowanej w *APEX Zeitschrift für Kunst, Kultur, Fotografie*), artystyczną pozycję Partum opisano następująco:

Choć otrzymała II nagrodę (razem ze zdumiewającą Benôit Maubrey) w konkursie

„Pokonać Mur przez malowanie na murze,” Ewa Partum znajduje się raczej na marginesie berlińskiej sceny artystycznej. Zaradna polska conceptualistka ma lepszą pozycję tam, gdzie prowadziła swoje pionierskie działania.¹²

W 1983 roku w majowym numerze autonomicznej lewicowej gazety feministycznej *Courage*, Partum wciąż określana była jako artystka mieszkająca w Polsce. Niemniej jednak należy podkreślić, że prezentacja twórczości Partum na łamach *Courage*, który promował artystki działające w Niemczech, wskazywała na postępujące dostrzeganie jej twórczości w Berlinie Zachodnim.¹³

W latach 1982–1989 Partum prezentowała swoje prace tylko sześć razy w instytucjach Berlina Zachodniego, do których docierała poprzez osobiste afiliacje związane ze środowiskiem emigranckim. Przedstawiona przez pisarza Christiana Skrzyposzka galerzyście Michaelowi Wewerce, Partum została zaproszona do zorganizowania wystawy indywidualnej (*Arbeiten von Ewa Partum, 1970–1980*) w Galerii Wewerka. Podczas wystawy, otwartej 10 kwietnia 1983 roku, Partum zrealizowała trzy performance (*Hommage á Solidarność, Stupid Woman V, Koncert włosów*) i spotkała się z publicznością, aby porozmawiać o swoich pracach. Prezentacjom towarzyszył pokaz slajdów, umożliwiający zaprezentowanie prac, które z różnych względów nie znalazły się na wystawie. Partum dwukrotnie uczestniczyła również w wystawach zbiorowych w Haus am Checkpoint Charlie (w 1982 i 1984) – instytucji prowadzonej przez Rainera Hildebrandta, którego Partum poznała za pośrednictwem Vostella. W 1982 roku na wystawie w Haus am Checkpoint Charlie zaprezentowała obiekt łączący dokumentację z dwóch performance. W 1984 otrzymała II nagrodę w konkursie – jak wspomniano w zacytowanym powyżej tekście – za pracę pt. *Himmel West, Himmel Ost* – fotograficzną dokumentację dokamerowego performance przekształconą przez artystkę w podobny sposób, jak jej wcześniejsze

prace z cyklu *Zmiana czy Obecność/Nieobecność* (1965). Rysując na fotografii, Partum wzmacniała znaczenia dokumentowanej akcji.

W tym samym roku Partum zrealizowała performance *Piruet* w Galerie Dialog (1984) prowadzonej przez Alexandra Baumgartnera. W tym przypadku performance funkcjonował jako rytuał, który wyznaczył nowy kierunek w praktyce artystycznej Partum: był to ruch w kierunku artykułowania prywatnych doświadczeń artystki poprzez przepracowanie i ponowne wykorzystanie jej wcześniejszych projektów w nowych konfiguracjach. Performance został nie tylko sfotografowany, ale także sfilmowany. W pierwszym kadrze ubrana artystka prezentuje stronę tytułową i po woli czyta następujący tekst w języku niemieckim:

To jest osobiste doświadczenie. Istnieje między nami w tej chwili. To także nasza przeszłość. Którą nosimy w sobie. Jako przestrzeń intymną. Ta kontynuacja stanowi unieć, którą znajdujemy między nami a czasem. (...) Zagłębiamy głęboko w siebie. Tak jak w piruecie. Próbowałam zniszczyć moje uczucia.

Kolejna scena ukazuje początek właściwego performance: naga artystka czyta przed publicznością prawdopodobnie ten sam tekst. Partum wchodzi do galerii na łyżwach, które zastąpiły jej zwyczajowe szpilki. W centrum przestrzeni artystka umieściła duże lustro, nad którym zawiesiła na nitce powiększony portret fotograficzny z akcji *Zmiana* (1974). Fotografia ta została zmieniona – jedna strona twarzy Partum, która wcześniej uległa postarzeniu, została zastąpiona kolażem złożonym z fragmentów tego samego obrazu fotograficznego. Kolejna fotografia przedstawiająca wyabstrahowaną z kontekstu nagą postać Partum (jeden z obrazów użytych w serii *Samoidentyfikacja*), została przymocowana paskiem papieru do wentylatora. Gdy fotografię zniszczył wentylator, artystka weszła na taflę lustra i zaczęła rozbijać ją łyżwami, symbolicznie zrywając z obrazem swojej zawodowej przeszłości i jednocześnie zastępując dzieło sztuki

powstałe w 1974 roku (*Zmiana*) z nowym przedmiotem – stłuczonym lustrem. Kristine Stiles pisze, że działanie w sztuce nie tylko „łączy to, co conceptualne z tym, co fizyczne, ale jednocześnie przesuwa konwencjonalną relację podmiot–przedmiot występującą w tradycyjnych warunkach oglądania z ich wyłącznej zależności od reprezentacji (metafora) do połączenia (metonimia).”¹⁴ Ten kierunek dociekania, czyli performatywne kwestionowanie relacji podmiot–przedmiot sztuki i problematyzowanie ich relacji poprzez pojęcie łączności stał się kluczowy dla konceptualizacji performance Partum w Berlinie Zachodnim.

W 1988 roku podczas prezentacji grupowej w pop-up galerii Gudrun Schulz w Barockhaus przy Checkpoint Charlie, Partum zrealizowała performance *Von Subjekt zu Kunstobjekt* [Od podmiotu do przedmiotu sztuki]. Rok później na festiwalu Książka Abstrakcyjna zaprezentowała performance *Gedankenakt ist ein Kunstakt* [Akt myśli jest aktem sztuki]. Partum zainicjowała także współpracę z Frauenmuseum w Bonn, uczestnicząc w Targach Sztuki w 1985 roku. W Berlinie eksplorowała również otwarte przestrzenie publiczne, takie jak Hohenzollernkanal w Spandau i Olivaer Platz, gdzie w 1984 zaaranżowała akcję *Gedankenkonzert* [Koncert myślowy] oraz w 1987 instalację tekstową na podstawie fragmentów Fausta Goethego.

W ciągu tej dekady artystka otrzymała wsparcie instytucji miejskich, m.in. stypendium Senatu Berlińskiego w 1987 roku, z którego sfinansowała swoją instalację tekstową *Faust* na Olivaer Platz. Znaczącym wsparciem był również zakup jedenastu *Poems by Ewa* przez Staatliche Museen zu Berlin: w 1983 roku Neue Nationalgalerie nabyła sześć *poems by ewa*, a w 1989 roku Kupferstichkabinett nabyła pięć innych.

Nie można nie docenić, że idiom artystyczny, w którym funkcjonowała wówczas artystka (sztuka conceptualna, performance i akcja) w Berlinie Zachodnim stopniowo tracił popularność, a co za tym idzie, kurczyła się jego sieć instytucjonalna. W konsekwencji sposób, w jaki Partum uprawiała sztukę w latach 1982–1989, przypomi-

nał formułę artystki zamkniętej w studio, która nie podróżuje i nie buduje profesjonalnej sieci międzynarodowych kontaktów. Była to również sytuacja artystki, która rzadko prezentuje swoje prace i dlatego „nie pozwala spektaklowi przeniknąć swoich kompetencji poznawczych i emocjonalnych.”¹⁵ Jej praktyka artystyczna funkcjonowała w dużej mierze w systemie powiązań z własnym archiwum. Mimo to artystka próbowała odpowiedzieć na pojawienie się nowych tendencji w świecie sztuki, takich jak ekspresyjne gesty malarskie i produkcja przedmiotów. Na przykład fizyczna przestrzeń, w której rozrzucała wycinane z kartonu litery w Polsce w latach siedemdziesiątych (*Poezja aktywna*), została w latach osiemdziesiątych zastąpiona białymi płótnami inkrustowanymi czarnymi literami (*Instalacja tekstowa*).

Prace Partum powstałe w Polsce w latach 1965–1980 uległy materialnej dyslokacji, ale zostały też przemieszczone w inny sposób; pozbawione ram instytucjonalnych i kontekstu interpretacyjnego wciąż były zawieszane w lokalnej infrastrukturze artystycznej socjalistycznej Polski. Tego typu usytuowanie, czyli wirtualne przemieszczenie, spowodowało, że niekiedy dokumentacja fotograficzna z jej działań zamieniała się w formy hybrydowe, nieodzwierciedlające wcześniejszych prac. Tak jak w przypadku obiektu prezentowanego w 1982 roku w Haus am Checkpoint Charlie – artystka zaaranżowała montaż łączący dokumentację pochodzącą z performance *Hommage á Solidarność* (1981), *Samoidentyfikacja* (1980) i swój własny podpis.

Mówiąc o marginalizacji twórczości Partum w Berlinie Zachodnim, nie można pominąć faktu, że sytuacja ‘podmiotu mówiącego’ w pracach Partum zmieniła się, gdy artystka została emigrantką. Również liczne recenzje i teksty o sztuce Partum publikowane w lokalnej prasie berlińskiej podkreślały jej status jako artystki emigracyjnej. Sama Partum przyznaje, że początkowe zainteresowanie jej twórczością wiązało się bardziej z politycznymi zainteresowaniami berlińskiej publiczności ruchem Solidarności i tłumieniem opozycji politycznej w Polsce, niż sztuką konceptualną czy fe-

ministyczną.¹⁶ Całostronicowa reklama wystawy Partum w Galerie Wewerka, opublikowana w *Berliner Kunstblatt* w 1983 roku wyraźnie gra na tych politycznych sentymentach i aluzjach, przedstawiając fotografie twarzy artystki z cyklu *Kino tautologiczne* z zapieczętowanymi ustami zestawionej z nagłówkiem zaczerpniętym z tytułu kolejnej jej pracy: *Hommage á Solidarność*.

Przeniesienie praktyki artystycznej Partum z socjalistycznej Polski do Berlina Zachodniego w 1982 roku należy także postrzegać jako proces resygnifikacji jej narzędzia artystycznego, czyli aktywnego ciała – o czym pisze szerzej Agata Jakubowska.¹⁷ W Berlinie Zachodnim Partum zmuszona była skonfrontować się nie tylko ze zmianami związanymi z przemieszczeniem politycznym (od realnego socjalizmu do liberalnej demokracji), ze zmianami własnej pozycji jako ‘podmiotu mówiącego,’ ale także z innym odbiorem swojej twórczości. Partum występowała przed zachodnio-niemiecką i polską publicznością emigracyjną jako reprezentantka wschodnioeuropejskiej radykalnej opozycji, jako artystka–dysydentka. W tym kontekście Jakubowska wiąże alegoryzację nagiego ciała Partum z zanikiem emancypacyjnego charakteru jej nagości. Należy jednak podkreślić, że artystka podchodziła do unieruchomienia sensu swojego ciała aktywnie i na wiele różnych sposobów, poczynając od bezpośredniego odniesienia się do ram politycznych (*Cień Wschodu, Cień Zachodu*, 1984) i ich kulturowych rozgałęzień jako personifikacji natury (*Od podmiotu do przedmiotu sztuki* 1988) do próby zakłócenia tego odczytania poprzez podkreślenie jego (ciała) indywidualnej biografii (*Piruet* 1984, *Hommage á Leonardo* 1986).

Innym czynnikiem, który należy wziąć pod uwagę w związku z relokacją twórczości Partum, jest fakt, iż artystka przeniosła swoją feministyczną praktykę do miasta z rozwiniętym ruchem feministycznym. W nowym kontekście konfrontacyjna strategia pedagogiki krytycznej i podnoszenia świadomości feministycznej straciła swój cel. Ostatecznie artystka zwróciła się ku osobistej opowieści, biografii swojego ciała i jego łączności z biurokratycznym aparatem państwa–miasta.

Krytyczna pedagogika Partum przekształciła się w formułę sztuki poprzez samo ciało, na ciele i wokół niego. Jej nowe prace rekonceptualizowały temat wiktylizacji, począwszy od kwestii pozycjonowania kobiet jako ofiar patriarchytu po przedstawianie osobistych doświadczeń i uwikłań artystki. Jednocześnie Partum rekonceptualizowała ciało jako rzeczywisty przedmiot politycznej i fizycznej opresji (*Katastrofa małżeńska*, 1987).

Na koniec, ważne jest również rozważenie transferu praktyki Partum w kontekście rozłamu związanego z chronologią praktyk neoawangardowych na Zachodzie i Wschodzie. Na początku lat osiemdziesiątych status sztuki performance – medium pragmatycznie wykorzystywanego przez artystkę w twórczości feministycznej – różnił się w Berlinie Zachodnim i socjalistycznej Polsce. Galerie René Block, która w latach sześćdziesiątych była ośrodkiem eksperymentalnej sztuki performance, została zamknięta w 1979 roku. Zainteresowanie świata sztuki sztuką performance zostało zastąpione nowym entuzjazmem dla malarstwa ekspresjonistycznego (Neue Wilde) i muzyki punk. Badając jednoczącą rolę sztuki performance, jako autonomicznej praktyki artystycznej w obu Berlinach w latach siedemdziesiątych, Claudia Mesch argumentuje, że performance osiągnął swój kulturowy szczyt w Berlinie Zachodnim w latach sześćdziesiątych i że w latach osiemdziesiątych zachodni Niemcy intelektualiści uznali go za porażkę w kategoriach politycznej skuteczności.¹⁸

Partum zredefiniowała zatem scenariusze swoich performance, rezygnując z aktywizmu na rzecz bardziej ekspresyjnych i dramatycznych działań, a jednocześnie przesunęła się w kierunku analitycznego wykorzystania performance jako medium. Zamiast powielać stwierdzenia o uprzedmiotowieniu kobiecych ciał, zaproponowała rozważania na temat statusu przedmiotu i podmiotu w sztuce opartej na działaniu.

Podczas performance *Od podmiotu do przedmiotu sztuki* w Galerie Gudrun Schulz Partum odczytała fragmenty *Krytyki czystego rozumu* Kanta w języku polskim, kierując je do głównie niemieckojęzycznej publiczności. Pod-

czas przeliterowania tekstu umieściła czarne litery na swoim nagim ciele, zaczynając od stóp i przesuwając się w kierunku twarzy i ust, aż zakrzuszyła się i nie mogła już mówić. W tej konstelacji fizyczna przestrzeń galerii, przestrzeń płótna i ciała Partum zostały połączone w jeden obszar zmaterializowanego i zdekonstruowanego tekstu. W recenzji opublikowanej w Berliner Kunstblatt w 1989 roku Karoline Müller podkreśliła kontrast między białymi, kartonowymi literami rozsianymi po przestrzeni galerii a czarnymi literami na ciele Partum, reprezentującymi – zdaniem krytyczki – dwa światy, w których Partum funkcjonowała. Asocjacyjna interpretacja Müller podkreślała metaforyczny wymiar performance Partum, gdzie „ciało to płótno i blejtram. Ręce i litery to pędzel i farba.”¹⁹

3. Relacje Ewy Partum z feministyczną sceną artystyczną Berlina Zachodniego

Biorąc pod uwagę różnorodne czynniki ograniczające widoczność praktyki Ewy Partum w Berlinie Zachodnim, dziwić może jej ambiwalentny związek z feministyczną sceną artystyczną miasta, która mogłaby być dla niej szansą na większą obecność instytucjonalną. Należy podkreślić, że środowiska feministyczne, choć bardzo aktywne, były jednak usytuowane na marginesie tutejszego życia artystycznego. Były wówczas mocno nastawione na działania lokalne, kolektywne, autonomiczne (samoorganizacja), horyzontalne i procesowe. Dobrym przykładem tej postawy jest wstęp do wspomnianej wcześniej publikacji *Künstlerinnen International 1888–1977*, w którym autorki piszą:

Dobór obrazów, obiektów, zdjęć, akcji, filmów jest również determinowany składem naszej grupy, czyli jest subiektywny, ale z drugiej strony nie dlatego, że postrzegamy siebie jako część publiczności. Wszystkie od niedawna lub od dłuższego

czasu zaangażowane jesteśmy w ruchu kobiecym i ten fakt wpłynął na wystawę (...). Wypracowanie kryteriów selekcji było procesem, który jeszcze się nie zakończył, a wystawa jest etapem tego procesu, a nie skończonym rezultatem, którym nie można zachwiać.²⁰

Z jednej strony Partum otrzymała znaczne wsparcie od lokalnych artystek i aktywistek feministycznych. Z drugiej strony odmówiła pełniejszej integracji lub współpracy w ramach lokalnych środowisk feministycznych. Wynikało to z uznania sztuki berlińskich artystek feministycznych za zbyt eklektyczną, afirmatywną, esencjalistyczną (artykulacja 'weibliche Esthetik') i ograniczoną pod względem formatów artystycznych (rzeźba, malarstwo, rysunek).²¹ Dla Partum feministyczna praktyka artystyczna nie ograniczała się do sztuki o treści feministycznej czy sztuki tworzonej przez kobiety, ale była sztuką zakorzenioną w określonym języku artystycznym, genealogicznie powiązanym ze sztuką konceptualną. Innymi słowy, Partum w swoich feministycznych pracach kwestionowała nie tylko patriarchy, ale także modernistyczną estetykę i mitologię związaną z malarstwem, rzeźbą i innymi konwencjonalnymi mediami.

Nie należy jednak lekceważyć powiązań Partum ze sceną lokalną i jej wpływu na twórczość i biografię artystki. Mogła ona przyjechać do Berlina dzięki fikcyjnemu zaproszeniu do udziału w wystawie w Neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK), zaaranżowanemu przez artystkę Detel Aurand, którą Partum poznała w Warszawie w 1981 roku i która pomogła jej osiedlić się w Berlinie. Jeszcze w Polsce Partum nawiązała kontakt z kręgiem wokół grupy roboczej nGbK odpowiedzialnej za organizację wystawy Künstlerinnen International 1888–1977 (Ursula Bierther, Evelyn Kuwertz, Karin Petersen, Inge Schumacher, Sarah Schumann, Ulrike Stelzl i Petra Zöfelt) oraz – jak wcześniej wspomniano – w 1978 otrzymała katalog z tej wystawy.

Po przybyciu do Berlina Partum otrzymała propozycję realizacji wystawy non-profit w przestrzeni Frauengalerie Andere Zeichen, *artist-run-space* prowadzonej przez Ebbę Sakel, ale ze względu na ograniczenia finansowe i sceptycyzm wobec programu galerii artystka jej jednak nie zorganizowała.²² W artykule o kobiecych projektach kulturalnych w Berlinie Zachodnim opublikowanym w magazynie *Fotografia* w 1988 roku, Frauengalerie Andere Zeichen została opisana w następujący sposób:

W tych bezpiecznych przestrzeniach kobiety uczą się nabierać odwagi, by być aktywne artystycznie, pracować artystycznie nad swoim środowiskiem i własnym życiem, nawet bez kwalifikacji zawodowych.²³

Poruszone w tekście artykułu aspekty (to znaczy skoncentrowanie się na tradycyjnych mediach i na podejściu nieprofesjonalnym) nie były zgodne z feministyczną praktyką artystyczną Partum, wpisaną mocno w instytucję sztuki awangardowej.

Z okazji wystawy w Galerie Wewerka w kwietniu 1983 roku prace Partum znalazły się w piątym numerze *Courage. Aktuelle Frauenzeitung* – feministycznego magazynu wydawanego w dzielnicy Kreuzberg, który w 1983 roku osiągał nakład 7000 egzemplarzy. Partum była również wspierana przez Karoline Müller, która przez całe lata osiemdziesiąte była ściśle związana ze Stowarzyszeniem Artystek Berlińskich 1867 (Vereins der Berliner Künstlerinnen 1867 e.V.). Müller jest autorką wspomnianej już recenzji performance Partum w Galerie Gudrun Schulz, opublikowanej w 1989 roku w *Berliner Kunstblatt*. To właśnie ona (wraz z Inge Huber) zainicjowała, sfinansowała, zredagowała i wydała publikację *Zur Physiologie der Bildenden Kunst. Künstlerinnen Multiplikatorinnen Kunsthistorikerinnen Berlin 1985–1987. Portraits Materialem Register*, w której fotograficzny portret Partum znalazł się wśród portretów innych berlińskich producentek kultury. Na tym portrecie twarz i dekolt Partum

są pokryte czarnymi literami. Ten fotograficzny obraz znacznie różni się od wcześniejszego o kilka lat rysunku Wolfa Vostella (1984), który wyartykułował podwójną genealogię praktyki artystycznej Partum jako zakorzenioną w tradycji konstruktywistycznej i body art. Rysunek ten został wykorzystany przez artystkę jako okładka katalogu wystawy w Galerii Wewerka. Tutaj także jest widoczne określone polityczne ramowanie twórczości Partum, poprzez wprowadzenie słowa *solidaritat*, sytuującego Partum w roli artystki–dysydentki.

Zdjęcie reproduktowane w publikacji *Zur Physiologie der Bildenden Kunst*, wykonane przez artystkę Birgit Kleber w 1987 roku, definiuje genealogię artystyczną Partum inaczej, raczej jako synergię ciała i tekstu, podkreślając jednocześnie autorską podmiotowość i sprawczość artystki. Biorąc pod uwagę pozycję Partum jako artystki emigracyjnej, aspekt językowy nabiera jeszcze innego wymiaru: nawiązuje do trudności w komunikacji i zawilości procesu przekładu. Twarz i ciało artystki przedstawione zostały jako filtr, który dekonstruuje tekst linearny, czyniąc go niezrozumiałym. Portret ten można interpretować jako metaforę praktyki artystycznej Partum w dekadzie lat osiemdziesiątych w Berlinie Zachodnim, czyli kondycje ‘nieprzekazywalności przekazu’ – w tym przypadku, nieprzekazywalności jej feministycznego wymiaru.²⁴

Przykładem doskonale ilustrującym relacje Partum ze sceną feministyczną w Berlinie było wycofanie się artystki z multimedialnego projektu *Perlen vor die Säue* [Perły przed wieprze], zorganizowanego już w 1991 roku (31 maja–30 czerwca) w nGbK. Wystawa dotyczyła emancypacyjnego potencjału obscenicznego w sztukach wizualnych, skupiając się na takich zagadnieniach jak: kobieca seksualność, przyjemność erotyczna, narodziny, śmierć i przemoc. W liście do organizatorów Partum wyjaśniła powody wycofania swojej pracy – performance *Stupid Women* – z programu towarzyszącego wystawie. Argumentowała, że znaczenie jej pracy byłoby w tym kontekście zmanipulowane. Tym samym, nie tylko afirmatywna

narracja *Frauenkunst*, ale także radykalna emancypacyjna retoryka feministyczna, mogąca zagrozić bezinteresowności wpisanej w nagość ciała Partum, skłaniała artystkę do dystansowania się od zachodniobrzeźnińskich inicjatyw artystycznych. W feministycznej sztuce Partum stawką nie była bowiem afirmacja kobiecego ciała i eksploracja kobiecej seksualności. Jej strategia, oparta na szoku i agresji, polegała raczej na przedstawianiu i przekraczaniu seksualności kobiecego i sfeminizowanego ciała. Można argumentować, że strategia ta była możliwa tylko przy ograniczonym rozwoju kultury konsumpcyjnej i mass mediów, jak i dyskursu feministycznego, który mógłby natychmiast okryć znaczeniem nagie ciało Partum. Paradoksalnie zatem, istniejący dyskurs feministyczny utrudniał artystce komunikować jej własny feministyczny przekaz.

Konkluzja

Spojrzenie na relacje Ewy Partum z artystycznymi środowiskami feministycznymi w Berlinie Zachodnim pozwala wyartykułować podobne różnice²⁵ związane z paradygmatem sztuki feministycznej po obydwu stronach żelaznej kurtyny. Należy jednak podkreślić, że ani Berlin Zachodni tego czasu, ani Polska Ludowa nie reprezentują tutaj modelowej kondycji Wschodu i Zachodu, są raczej specyficznymi lokalnymi manifestacjami globalnej geopolitycznej sytuacji. Podobnie praktyka Partum różniła się od wielu emancypacyjnych projektów artystycznych realizowanych przez artystki performerki w socjalistycznej Europie. Niemniej jednak, zestawienie to w jakimś sensie można traktować jako laboratorium dialogu pomiędzy odmiennymi feminizmami i zróżnicowanymi agendami feminizmu w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku.

Chociaż Partum nie miała łatwego dostępu do instytucyjnego obiegu sztuki po przeprowadzce do Berlina Zachodniego, jej współpraca z feministycznymi organizacjami oraz grupami wpierającymi twórczość kobiet w Berlinie charak-

teryzowała się daleko posuniętą strategią i ostrożnością. Można powiedzieć, że Partum współpracowała z berlińskimi feministkami do momentu, w którym jej sprawczość – nastawiona na indywidualną emancypację i wpisana w produkcje sztuki neoawangardowej – była wzmacniana. Tą praktykę dialogu nazwać można praktyką tymczasowych, prowizorycznych aliansów, płynnego przechodzenia, negocjowania i badania kontekstów. Strategia ta wynikała również z faktu traktowania przez artystkę swoich prac jako obiektów historycznych i relacyjnych, umiejscowionych w specyficznym czasie i miejscu. Obiektów, które zmieniały lub traciły znaczenie po przeniesieniu ich w innego rodzaju konteksty. Tutaj przywołać można obserwacje Tani Bruguery, która mówi o specyficznym usytuowaniu w czasie politycznym (*political-timing-specificity*) w kontekście problemu odtwarzania performance.²⁶

Brak politycznej reprezentacji kobiet w systemie władzy PRL, czyli w socjalistycznej elicie, nie mógł stać się przedmiotem transformacyjnej krytyki feministycznej. Polityczny system władzy w latach siedemdziesiątych nie mógł zostać zakwestionowany ani przekształcony przez artystyczną interwencję feministyczną. Podobnie żaden ekonomiczny feministyczny postulat, wypowiedziany z pozycji artystycznej, nie mógł w latach siedemdziesiątych w realiach PRL zostać zrealizowany. Innymi słowy, rzeczywista polityka nie była miejscem do działania dla feministycznych artystek. Tym samym, obszarem realistycznej krytyki i sztuki feministycznej stała się szeroko rozumiana kultura: kultura narodowa funkcjonująca w paradygmacie romantyczno-symbolicznym, kultura codziennej ‘upłciowionej’ rutyny, socjalistyczna kultura wizualna oraz kultura artystyczna męskiej neoawangardy.

Doświadczenie polskiego socjalizmu lat siedemdziesiątych, którego elementem była kultura artystyczna, w jakiej funkcjonowała Partum, było kondycją i określonym rodzajem patriarchalnej opresji, na którą jej praktyka feministyczna stanowiła odpowiedź. Berlin Zachodni ze zróżnicowaną sceną feministyczną stał się środowiskiem

niesprzyjającym odtwarzaniu performance, które powstały wewnątrz i wobec zmaskulinizowanego świata polskiej neoawangardy. Funkcjonujący w środowisku androcentrycznej neoawangardy feminizm konfrontacyjny był zwyczajnie nieprzetłumaczalny.

Przypisy

- ¹ Ursula Bierther, Evelyn Kuwertz, Karin Petersen, Inge Schumacher, Sarah Schumann, Ulrike Stelzl, Petra Zöfelt, red., *Künstlerinnen international 1877–1977* (Berlin: Neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V., 1977). Kat. wyst.
- ² Inge Huber, Karoline Müller, red., *Zur Physiologie der bildenden Kunst, Künstlerinnen, Multiplikatorinnen, Kunsthistorikerinnen Berlin 1985–1987. Porträts, Materialien, Register* (Berlin: Ladengalerie, 1987).
- ³ Angela Dimitrakaki, *Gender, ArtWork and the Global Imperative. A Materialist Feminist Critique* (Manchester: Manchester University Press, 2013), 81.
- ⁴ Ta część tekstu oparta jest o moją publikację *Ewa Partum's Artistic Practice: An Atlas of Continuity in Different Locations* (Bielefeld: Transcript, 2021).
- ⁵ Dimitrakaki, *Gender, ArtWork and the Global Imperative*, 76.
- ⁶ Partum zrealizowała akcje w Galerii ZPAP Na Piętrze w Łodzi podczas festiwalu Tydzień Plastyki Łódzkiej, który odbył się we wrześniu 1979 roku. Performance *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety* został zrealizowany 28 września 1979 roku. W broszurze festiwalowej akcja opisana została jako „Sztuka feministyczna”.
- ⁷ Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance* (London and New York: Routledge, 1993), 163.
- ⁸ Cytat za: Philip Auslander, “The Performativity of Performance Documentation,” *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, nr 3 (wrzesień. 2006): 4.
- ⁹ Ewa Partum, *Samoidentyfikacja, 1979/80*, maszynopis w Archiwum Ewy Partum.
- ¹⁰ Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (London: Routledge, 2011), 99.
- ¹¹ Arjun Appadurai, *The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition* (London: Verso, 2013), 64.
- ¹² “Ewa Partum. Pirouette,” *Zeitschrift für Kunst, Kultur, Fotografie* 39 (1985): 104–105. [„Obwohl sie sich beim Wettbewerb »Überwindung der MAUER durch Bemalung der MAUER« den 2ten preis mit Benôit Maubrey (erstaunlich) teilte, ist auch Ewa Partum eher randerscheinung der berliner kunstszene. eine positivere position hatte die einfallsreiche polnische konzeptionalistin sicherlich »drüben,« wo sie wegweisende aktionen durchführte.“].
- ¹³ W kolejnych numerach czasopisma na stronach artystki pojawiły się następujące twórczynie: 1983/1 Heidi Zimmerman, 1983/2 Katrin Merg i Mira Falrdaum, 1983/3 Ilse Telpelke, 1983/4 Elke Lixfeld, 1983/5 Ewa Partum, 1983/6 Gisela Genther, 1983/7 Wendy Chandler, 1983/8 Annagret Soltau, 1983/9 Helene Hering-Heber, 1983/10 Natalia Struve i Paula Schmidt, 1983/11 Irene Jourdan Koch, 1983/12 Lotte Jacobi.
- ¹⁴ Kristine Stiles, “Uncorrupted Joy. International Art Action,” w *Out of Action, Between Performance and the Object 1949–1979*, red. Russel Ferguson (London: Thames and Hudson, 1998), 227. Kat. wyst.
- ¹⁵ Isabelle Graw, “Beyond Institutional Critique,” w *Institutional Critique and After*, red. John C. Welchman (Zurich: JRP/Ringier; New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2006), 137.
- ¹⁶ Sven Spiker, “Artists from the Former Eastern Europe in Berlin: Ewa Partum,” *ARTMargins online*, dostępny 30.10.2023, <http://www.ARTMargins.com/index.php/interviews-sp-837925570/806-ewa-partum>.
- ¹⁷ Agata Jakubowska, “Divided Body. Ewa Partum’s »Hommage á Solidarność« (Łódź 1982, West Berlin 1983),” w *OwnReality (23.), To Each his Own Reality. The Notion of the Real in the Fine Arts in France, West Germany, East Germany and Poland*, red. Mathilde Arnoux, (Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Paris 2016). Dostępny 30.10.2023, <http://www.perspectiva.net/publikationen/ownreality/23/jakubowska-en>.
- ¹⁸ Claudia Mesch, *Modern Art at the Berlin Wall: Demarcating Culture in the Cold War Germanys* (London: I. B. Tauris, 2009), 18.
- ¹⁹ Karoline Müller, „Ewa Partum,” *Berliner Kunstblatt* 62 (1989): 51.
- ²⁰ Ursula Bierther, Evelyn Kuwertz, Karin Petersen, Inge Schumacher, Sarah Schumann, Ulrike Stelzl, Petra Zöfelt, Wstęp do katalogu *Künstlerinnen international 1877–1977*, 3.
- ²¹ Wywiad z Ewą Partum, 14 stycznia 2017 r., Berlin.
- ²² Ibidem.
- ²³ *Fotografia* 39 (1985): 88.
- ²⁴ Nawiązuje do tytułu tekstu Ewy Partum, *Made by Me - The Non-Transmissibility of the Message*, 1978, maszynopis w archiwum Ewy Partum.
- ²⁵ Nawiązuje do terminu ‘common differences’ używanego często w procesie historyzacji sztuki feministycznej post-socjalistycznej Europy. Zob. np. *Symposium Common Differences: Issues for Feminist Curating in Post-Socialist Europe*, <http://common-differences.artun.ee/home> Termin ten został rozwinięty przez Chandra Talpade Mohanty w tekstach na temat feminizmu, globalizacji i Trzeciego Świata. Zobacz np. Chandra Talpade Mohanty Mohanty, *Third World Women and the Politics of Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1991).
- ²⁶ Tania Bruguera, „Notes on Political TIMING Specificity,” *Art Forum* 57, nr 9 (2019). Dostępny 30.10.2023. <https://www.artforum.com/print/201905/notes-on-political-timing-specificity-79513>.

Bibliografia

- Appadurai, Arjun. *The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition*. London: Verso, 2013.
- Auslander, Philip. "The Performativity of Performance Documentation." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, nr 3 (wrzesień 2006): 1-10.
- Bierther, Ursula, Evelyn Kuwertz, Karin Petersen, Inge Schumacher, Sarah Schumann, Ulrike Stelzl, Petra Zöfelt, red., *Künstlerinnen international 1877-1977*. Berlin: Neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V., 1977.
- Bruguera, Tania. „Notes on Political TIMING Specificity.” *Art Forum* 57, nr 9 (2019). Dostępny 13 października 2022. <https://www.artforum.com/print/201905/notes-on-political-timing-specificity-79513>.
- Dimitrakaki, Angela. *Gender, ArtWork and the Global Imperative. A Materialist Feminist Critique*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- Graw, Isabelle. "Beyond Institutional Critique." W *Institutional Critique and After*, red. John C. Welchman, 137–151. Zurich: JRP/Ringier; New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2006.
- Huber, Inge, Karoline Müller, red., *Zur Physiologie der bildenden Kunst, Künstlerinnen, Multiplikatorinnen, Kunsthistorikerinnen Berlin 1985-1987. Porträts, Materialien, Register*. Berlin: Ladengalerie, 1987.
- Jakubowska, Agata. "Divided Body. Ewa Partum's *Hommage à Solidarność* (Łódź 1982, West Berlin 1983)." W *OwnReality* (23.), *To Each his Own Reality. The Notion of the Real in the Fine Arts in France, West Germany, East Germany and Poland*, red. Mathilde Arnoux. Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Paris 2016. <http://www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/23/jakubowska-en>.
- Majewska-Güde, Karolina. *Ewa Partum's Artistic Practice: An Atlas of Continuity in Different Locations*. Bielefeld: Transcript, 2021.
- Mesch, Claudia. *Modern Art at the Berlin Wall: Demarcating Culture in the Cold War Germanys*. London: I. B. Tauris, 2009.
- Müller, Karoline. „Ewa Partum.“ *Berliner Kunstblatt* 62 (1989): 51.
- Phelan, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. London and New York: Routledge, 1993.
- Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge, 2011.
- Stiles, Kristine. "Uncorrupted Joy. International Art Action." W *Out of Action, Between Performance and the Object 1949-1979*, red. Russel Ferguson, 227-329. London: Thames and Hudson, 1998.
- Spiker, Sven. "Artists from the Former Eastern Europe in Berlin: Ewa Partum." *ARTMargins online*. Dostępny 30.10.2023. <http://www.ARTMargins.com/index.php/interviews-sp-837925570/806-ewa-partum>.