

„Pochodzę z kraju, którego już nie ma i podróżuje do krajów, które nigdy dla mnie nie istniały”
Gabriele Stötzer

Esej: Monika Branicka

Gabriele Stötzer odbiera mnie z dworca w Erfurcie. Kiedy wsiadam do jej auta, od razu przechodzi na „ty”: – *Ale zanim pojedziemy do mnie, muszę ci coś pokazać, żebyś wszystko zrozumiała* – mówi. Cały czas opowiada, trochę chaotycznie, ale jak zwykle entuzjastycznie i ciepło, ma w sobie zaraźliwą, pozytywną energię. Parkujemy przed masywnym budynkiem z XIX wieku, który okazuje się być miejskim muzeum historycznym. Gabi (ja też natychmiast przechodzę na „ty”) radośnie wita się z personelem, jakby wchodziła na własne podwórko. Mija kasę bez płacenia za wstęp i przez liczne sale ekspozycyjne, wąskimi korytarzami prowadzi mnie do osobnej części budynku, w którym znajdują się cele więzienne. Zatrzymuje się przed jedną z nich i milknie. Po dłuższej chwili mówi: – *Widzisz to okno? To nie jest szyba, tylko takie grube kafle ze szkła, przez które nie można niczego zobaczyć. Wiedziałyśmy tylko, czy jest dzień, czy noc*”. Dopiero teraz rozumiem, że jesteśmy w byłym areszcie śledczym Stasi, w którym Gabi spędziła 5 miesięcy, zanim trafiła do Hoheneck – niesławnego więzienia o zastrzonym rygorze dla kobiet.

Po raz pierwszy prace Gabriele widzę około rok wcześniej na imponującej wystawie w dreźnieńskim Albertinum¹. Oglądam serię zdjęć starej kobiety w łóżku, ich ekspresja zmusza mnie do myślenia o obrazach Eugène Delacroix. Podczas wernisażu kuratorka Susanne Altmann zachęca publiczność do zadawania pytań artystkom, które są obecne i stoją w pobliżu swoich prac. To dziwny sposób aby postawić artystki koło swoich prac, jak pod tablicą – myślę. Ale praktyczny. Zagaduję więc Gabriele, rozmawiamy około pół godziny; mówi, że na zdjęciach widać chorą matkę jej znajomej.

Ta wystawa to dla mnie zagadka. Bierze w niej udział 36 artystek: połowa z nich z byłego NRD, druga połowa z pozostałych byłych krajów socjalistycznych. Z tej grupy znam absolutnie wszystkie nazwiska, bez względu na to, czy pochodzą z Polski, Czechosłowacji, Jugosławii, Rumunii, Węgier... Z pierwszej połowy znam tylko nazwisko artystki, która jeszcze przed upadkiem muru wyjechała do Berlina Zachodniego. Zastanawiam się, jak to możliwe, że kiedy znika cały kraj, ze świadomości społecznej znika też cała jego sztuka? A może w ogóle jej tam nie było? I gdzie się podziały te wszystkie nazwiska? Może coś jest nie w porządku z historią sztuki?

Pochodzę z kraju, którego już nie ma – mówi często Gabriele. W publicznej świadomości artystka długo istniała tylko jako aktywistka społeczna i polityczna, zresztą za tę działalność została nagrodzona Krzyżem Zasługi Niemieckiej Republiki Federalnej przez Prezydenta Joachima Gaucka (2013). Poza tym kojarzona była bardziej ze środowiskiem literackim², niż artystycznym. Mimo, że jej fotografie, performance, filmy, rzeźby i tkaniny wcale nie były marginalną częścią jej twórczości, to długo nie miała wystaw. Dla jej sztuki nigdy nie było dobrego czasu: albo za wcześnie, albo za późno. Do roku 1989 jej twórczość była praktycznie

¹ „Medea muckt auf. Radikale Künstlerinnen hinter dem Eisernen Vorhang. Staatliche Kunstsammlung Dresden, Lipsiusbau, 8.12. 2018 - 2019 The Medea Insurrection: Radical Women Artists behind the Iron Curtain, Wende Museum Los Angeles USA 10.11.2019 -5.4. 2020. Kuratorka: Susanne Altmann.

² Wydała m.in. książki „Bez Cugli” 1989, „Krusząca się twierdza”, 2002 i inne.

nielegalna, a po obaleniu muru sztuka ze wschodnich Niemiec nie była już interesująca, wszyscy chcieli zapomnieć ten rozdział historii. Stötzer zawsze łądowała więc w jakiejś szufladce, która była nie na miejscu: słyszała, że jest feministką, kiedy feminizm jeszcze nikogo nie interesował. Gdy już wolno jej było publicznie wystawiać usłyszała, że lepiej, by została w undergroundzie, bo „na legalu” underground przestanie być szczery. Trzeba było czekać aż do dużych zbiorowych wystaw jak „Re:act feminism” (Akademia Sztuk w Berlinie, 2008 i Instytut Sztuki Wyspa, 2012)³, Gender Check (Mumok w Wiedniu 2009 i warszawska Zachęta 2010)⁴ czy „I teraz. Artystki w NRD” (Künstlerhaus Bethanien w Berlinie, 2009)⁵. Od tego czasu Gabriele Stötzer jest postrzegana także jako artystka wizualna. Rozpoczęty przed dekadą proces odkrywania, programowo i umyślnie, wypartej ze świadomości i z historii sztuki twórczości radykalnych artystek byłego NRD trwa nadal i być może właśnie teraz nadchodzi właściwy moment na rewizję i uznanie. Obok wspomnianej wystawy w Dreźnie ogromne archiwum Gabriele Stötzer pokazywała niedawno przez niemal rok Galeria Sztuki współczesnej w Lipsku⁶, zaś jej undergroundowy film Super 8 pt. „Veitstanz” był prezentowany na niedawnym Berlinale⁷.

Wcześniej, oficjalnie, w Niemieckiej Republice Demokratycznej nie było sztuki ani awangardowej, ani feministycznej, ani nawet performance. Powody były dwa: po pierwsze sztuka w formie realizmu socjalistycznego miała służyć systemowi (w Polsce nie trzeba tego nikomu szczegółowo wyjaśniać). Drugi powód był niemal zbawienny dla tych artystów i artystek, którzy jednak ten rodzaj sztuki uprawiali: w języku nie było określeń na tego rodzaju działania. Gdyby w NRD znano nazwy „sztuka feministyczna” lub „performance”, to z pewnością byłoby to zabronione⁸. Tymczasem trudno było zabronić np. malowania własnego ciała czy zabandażowania i fotografowania modelki. Naturalnie władza nie była zachwycona i szpiclowała dzień w dzień każdego, kto odbiegał od normy. Kiedy docieramy do jej małego mieszkania w robotniczej dzielnicy Erfurtu, Gabriele Stötzer pokazuje mi grube segregatory z kserokopiami doniesień Stasi, zawierającymi detale z każdego działania czy półprywatnej wystawy (oficjalnych przecież nie miała), łącznie z fotografią każdego, kto tę wystawę

³ „re.act.feminism - performancekunst der 1960er und 70er jahre heute“. Kuratorcki: Bettina Knaup i Beatrice E. Stammer. Akademie der Künste, Berlin 13.12.2008-08.02.2009, International Festival of Contemporary Arts, City of Women, Ljubljana, Słowenia, 10.03.-29.03.2009, Kunsthaus Erfurt, Niemcy, 19.04-10.05.2009. Druga edycja: „re.act.feminism vol. II – a performing archive“ 2011 –2013: Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, Hiszpania; Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb, Chroacja; Instytut Sztuki Wyspa, Gdansk, Polska; Museum of Contemporary Art, Roskilde, Dania; Tallinn Art Hall, Estonia; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, Hiszpania, Akademie der Künste, Berlin, Niemcy.

⁴ „Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe“, Mumok Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 13. 11. 2009-14.02.2010; Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 20. 03 - 13. 06. 2010. Kuratorka: Bojana Pejić.

⁵ „und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR“. Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 27.11. – 20.12.2009. Kuratorki: Beatrice E. Stammer i Bettina Knaup.

⁶ „Bewußtes Unvermögen- das Archiv Gabriele Stötzer #1.#2.#3 “ Gabriele Stötzer und Paula Gehrmann, Galerie für Zeitgenössische Kunst Lipsk, 09.03.2019 - 15.03.2020. Kuratorki: Vera Lauf und Luise Thieme.

⁷ „Veitstanz/Felixstanz“, 1988, 25', Berlinale Shorts, Program 24 02 2020.

⁸ Termin performance zaczął być używany w NRD dopiero ok. 1989 roku przez progresywne teoretyczki sztuki. Przykładowo Ina Gille w 1989 poprosiła grupę artystek na otwarciu wystawy Moniki Andres i Vereny Kyselki w Lipsku o wykonanie performance. Pomimo, że artystki usłyszały wówczas ten termin po raz pierwszy i nie rozumiały jego znaczenia, zrobiły to samo, co robiły dotychczas tzn. wystąpiły przed publicznością z własnymi tekstami, przebrane w maski i kostiumy.

odwiedził. – *Oni mieli lepszą dokumentację moich działań, niż ja. Nawet później poprosiłam ich o to, bo to są jedyne zachowane zdjęcia. Ale nie dostałam.* – mówi.

Bycie artystką czy artystą niezależnym w restrykcyjnym systemie NRD było jak zabawa w kotka i myszkę, tylko bez zabawy. Może bardziej jak igranie z ogniem. Władze Niemieckiej Republiki Demokratycznej miały też inne podejście do kontroli, nieporównywalne z innymi krajami bloku socjalistycznego (wyłączając naturalnie ZSRR). Dla porównania: w przeciwieństwie do byłej NRD, w Polsce artyści cieszyli się relatywnie dużą swobodą artystyczną. Brali udział w międzynarodowych wystawach, przywozili zagraniczne magazyny, znali nazwiska światowych artystów i mieli obszerne kontakty z zachodnią sceną artystyczną. Mówiąc z grubsza, w Polsce albo władza sztukę niezależną tolerowała (w końcu kto będzie poważnie brał te wariactwa, niech robią co chcą, byle tylko nie wprost przeciwko władzy), względnie, jeśli renoma artysty miała już swój kaliber, zawsze można było go wysłać na międzynarodowe tournée jako wizytówkę. Polityka wentylu już od lat 60-tych XX wieku działała doskonale i z korzyścią dla obydwu stron. W NRD natomiast nie było żadnego wentylu. Byli szpicle na każdym kroku oraz władza, dla której niewłaściwa sztuka była równa zdradzie stanu. Za to można było albo pójść do więzienia, albo (w najlepszym wypadku) zostać pozbawionym obywatelstwa i wydalonym z kraju.

Najpierw, jeszcze na studiach, Stötzer wstawiła się za wydalonym z uczelni kolegą, który domagał się zmian w systemie nauczania. Przygotowała petycję, którą podpisało 83 studentów, a następnie wysłała ją do Margot Honecker, żony Ericha Honeckera i jednocześnie minister edukacji NRD. Odpowiedź przyszła rychło: sama także natychmiast wyleciała ze studiów i została karnie wysłana do produkcji (w NRD obywatele mieli obowiązek pracy, w przeciwnym przypadku uznawano ich za aspołecznych). Wkrótce, w 1976 roku, podpisała się pod petycją przeciwko pozbawieniu obywatelstwa piosenkarza Wolfa Biermanna, którego teksty ostro krytykowały reżim. To najsłynniejszy przypadek w Niemczech, który wywołał falę protestów zarówno na Wschodzie jak i na Zachodzie. Wiedziała, że poczta jest kontrolowana, więc petycję tę chciała osobiście zawieźć pociągiem do ministerstwa w Berlinie. Z Erfurtu jednak nie udało jej się wyjechać: w noc przed podróżą została zatrzymana przez Stasi, które na kuchennym stole znalazło maszynę do pisania i list. Właśnie to okazało się znieważeniem państwa i kosztowało ją rok więzienia⁹, które zmieniło jej całe życie, ale nie zmieniło upartego charakteru. Choć wszyscy „polityczni” po odbyciu kary sami chcieli zostać „usunięci” na zachód, Gabriele chciała zostać. Po odzyskaniu wolności prowadziła alternatywną i tym samym nielegalną galerię „Im Flur” (W korytarzu), nawiązywała kontakty, budowała (także nielegalne) grupy artystyczne. To znowu nie było w smak władzy i już po roku galeria została zlikwidowana, a przeciwko Stötzer zostało wszczęte tajne postępowanie w celu jej „unieszkodliwienia”, tym razem na dłużej: od 2 do 5 lat.

Aby skazać, należało dopasować działania artystyczne do któregoś paragrafu kodeksu karnego. Ostatnie zdanie na dokumencie z tajnej rozprawy o jadowitym kryptonimie „Toksyna” (ah, jak ona musiała im działać na nerwy!) brzmi: „Celem niniejszej procedury (..

⁹ W latach 1976 - 1989 miały miejsce w sumie cztery procesy przeciwko Gabriele Stötzer. Pierwszy (1976) odbył się bez zatrzymania, wówczas artystka została relegowana z uczelni. Po drugim o kryptonimie „Kapitan“, została skazana na rok więzienia. Trzeci proces o kryptonimie „Toksyna“ miał na celu wypracowanie dowodów zgodnie z § 106 KK i miał doprowadzić do skazania jej na 2-5 lat pozbawienia wolności. Czwarty proces pod nazwą „Medium“ toczący się do października 1989 miał na celu skazanie artystki ponownie na rok więzienia za obrazę państwa.

jest wypracowanie dowodów zgodnie z paragrafem 106 KK” (działania wywrotowe). Gdy Gabriele poznaje młodego transwestytę, który będzie jej pozował jako model, jeszcze nie wie, że ten mężczyzna jest pułapką zastawioną przez Stasi. Robi z nim serię świetnych „przebieranych” fotografii. Artystka doskonale wie, jakiej granicy nie może przekroczyć, aby nie narazić ani siebie, ani jego. – *Na żadnym ze zdjęć mężczyzna ten nie ma wzrodo, a więc nie można mi było zarzucić pornografii. Oni bardzo chcieli mnie ponownie wsadzić, jednak tym razem nic na mnie nie mogli znaleźć.* – wspomina. Dopiero po zjednoczeniu Niemiec dowie się, że ich znajomość była zaaranżowana przez tajne służby.

Po wyjściu na wolność artystka postanawia spisać swoje przeżycia z aresztu. Wprost, bez owijania w bawełnę. Jest wielką fanką książek Christy Wolf¹⁰, więc pewnego dnia pakuje swój tekst, jedzie do Berlina i bez zapowiedzi zjawia się w mieszkaniu pisarki, której wręcza maszynopis swojego tekstu „Przeżyć i nie milczeć”¹¹. Christa Wolf ostrzega ją: „dziewczynko, to może cię zaprowadzić ponownie do więzienia”, wewnątrz cieszy się jednak, że nadszedł wreszcie czas, kiedy młodzi mają odwagę nazwania wszystkiego po imieniu¹². Stötzer pisze dalej i publikuje swoje teksty w podziemiu, jednak książka pt. „Krusząca się twierdza” ukaże się dopiero na długo po zjednoczeniu Niemiec¹³.

Język jest dla niej bardzo ważnym medium i często jest konieczny, aby zrozumieć dowcip wielu jej performansów. Na serii fotografii pt. „Der Schwanz”¹⁴ co po niemiecku oznacza zarówno kucyk, ogon jak i penis, modelka używa różnych rekwizytów jak pióro strusie, czy wieszak i przykłada je do głowy, pośladków czy łona. Inna praca parafrazuje zwrot „garść ziemi” i przedstawia dłonie trzymające garść ziemi, ziarna, pierś, łono, czy drugą parę dłoni. To jej zdaniem jest wszystko, czego nam potrzeba do życia. Na zdjęciu z piersią widnieje napis wykonany pieczętką: „Także ten rok, jak każdy inny, rokiem kobiet”; na innej „Pigułka jest za emancypacją, a tryper przeciwko” lub „Jeśli bycie lesbijką oznacza spanie z kobietami, to wszyscy mężczyźni są lesbijkami, a kobiety są homoseksualne”. Choć artystka nic nie wie o Mail Art, do dystrybucji swoich prac używa najlepszej dostępnej metody: poczty i zdjęcia te wysyła do znajomych jako pocztówki. Co ciekawe, tej samej metody powielania i kolportowania używają też inni artyści z za żelaznej kurtyny, w Polsce np. duet Kwiekulik.

Stötzer swoimi pracami walczy z dominującym w NRD obrazem i rolą kobiety, ale robi to w szczególny sposób: przez afirmację i budowanie więzi z innymi kobietami. Wszystko co robi, robi z czystej intuicji. Choć nie zna takich określeń jak sztuka procesualna, praktyki partycypacyjne czy rzeźba społeczna najbardziej interesuje ją praktyka artystyczna, bazująca na współpracy z innymi. Z tego powodu swoją sztukę prawie zawsze robi z kimś innym. Jednak wszelkie działania grupowe (w tym np. zakładanie ugrupowań) są z punktu widzenia politycznego szczególnie podejrzane. Mimo to, w 1984 roku Stötzer zakłada jedyną wschodnioniemiecką grupę artystek w Erfurcie, która początkowo używa wielu nazw¹⁵, aż w końcu przyjmie nazwę „EXTERAA XX” nazwaną tak od symbolu kobiecego chromosomu.

¹⁰ Przełomem dla Stötzer było ukazanie się książki Christy Wolf „Kassandra” (Herrmann Luchterhand Verlag, Darmstadt i Neuwied, 1988).

¹¹ „Dabeisein und nicht Schweigen“, 1977, druk podziemny. Tekst opublikowany: Gabriele Stötzer, „Frauen und Knast: Veranstaltungen vor und hinter der Mauer“, Berlin, Hamburg, 1992.

¹² Christa Wolf, „Was bleibt”, Sammlung Luchterhand dtv, München 1994, s. 76.

¹³ „Die bröckelnde Festung“, Kirchheim Verlag, München 2002.

¹⁴ Wspólnie z Heike Stephan.

¹⁵ Jak na przykład ¹⁵„Atlantis”, „Tod der Endmoräne” i inne.

Później, rok przed upadkiem muru, grupa połączy się z innymi organizacjami w inicjatywę społeczną „Kobiety dla przemiany”. Women Power będzie miał wtedy realne skutki polityczne: 4 grudnia 1989 roku pięć jej członkiń – w tym Gabriele Stötzer – przemocą wtargnie do centrali służby bezpieczeństwa w Erfurcie i zatrzyma masowe niszczenie akt Stasi przez jej byłych współpracowników. Jeszcze tego samego dnia inne wschodniemieckie miasta pójdą za przykładem Erfurtu.

Stötzer należy do środowiska subkultury i do sceny skłoterskiej¹⁶, przyjaźni się z młodymi punkami, bierze udział w występach grupy „EOG” (Rozszerzony orgazm), której nazwa jest kpiną z nazwy „EOS” (Rozszerzona Szkoła Wyższa¹⁷). Najwięcej fotografuje i filmuje: siebie lub przyjaciół, względnie (o czym naturalnie nie wie) podstawionych tajniaków¹⁸. Z tych sesji powstają duże prace zmontowane z kilku, kilkunastu zdjęć o formacie pocztówkowym, gdyż tylko na wykonanie takich odbitek artystka może sobie pozwolić finansowo. Nakleja je na duże kartony albo długie paski składane w harmonijkę, które po rozłożeniu wyglądają jak taśma filmowa¹⁹. W jednym z performance „Twarz przy szybie” („Gesicht an Scheibe”, 1983) Stötzer smaruje swoje ciało ketchupem i mocno przyciska do szyby. Seria zdjęć, na których artystka ze spłaszczonym policzkiem i nosem wygląda, jakby chciała uciec ze szklanego pomieszczenia, przypomina pracę „Chcę stąd uciec!” („Ich möchte hier raus!”, 1976), austriackiej artystki Birgit Jürgenssen, o której Stötzer nie słyszała praktycznie do dzisiaj. O swojej własnej pracy mówi natomiast: – *Tak właśnie jest w represyjnym systemie.*

Swoje zdjęcia nakleja na duże kawałki kartonu i montuje w rodzaj albumu czy książki; termin artbook jest jej wówczas także nieznany. Najbardziej monumentalnym artbookiem jest „Księga dziwactw” („Mackenbuch”, 1985), dzisiaj ponownie w celach ekspozycyjnych rozmontowana na pojedyncze karty. Z udziałem przyjaciół: Gitti, Nory, Vereny, Andrei, Katie, Ralfa, Spinne, Tucky, Matthiasa i Palle powstaje artbook „Ślepcy dyrygują chaosem” („Die Blinden dirigieren das Chaos”, 1984) albo „Kobiety wspólnie. Obrazy z i bez tytułu” („Frauen miteinander. Bilder mit und ohne Titel”, 1982/3), w którym pojawiają się serie zdjęć nagiej modelki z jajkiem, czy dwóch modelek zabandażowanych w jedno ciało. Nie jest też świadoma, że tworzy sztukę feministyczną, wie tylko, jak ważna jest pozwalająca na przeżycie solidarność kobiet. Tego nauczyła się w celi z 22 innymi więźniarkami. – *Nigdy nie robiłam ani sztuki kobiet, ani feminizmu, tylko dlatego, żeby było modnie. To co robiłam było dla mnie egzystencjalne, było formą przetrwania. To była po prostu sztuka.* – dodaje.

Z performansów grupowych powstają też nagrania kamerą Super 8. Te radykalne, eksperymentalne filmy poruszają tematy kobiecości albo przemocy dyktatury. Na jednym z nich „Veitstanz/Veixtanz” (25 min., 1988) uczestnicy tańczą w ekstazie: kompulsywnie podrzucają ręce i podskakują, jakby chcieli stracić przytomność. Inny film „Trisal” (20 min., 1986) używa greckiej mitologii aby opowiedzieć o śmierci i ponownych narodzinach. Nawiasem mówiąc, to właśnie symbolika mitologii jest ulubionym sposobem

¹⁶ Ruch społeczny w Niemczech lat 70. i 80. polegający na nielegalnym zajmowaniu mieszkań; scena ta do dziś jest aktywna np. w berlińskich dzielnicach Neukölln i Kreuzberg.

¹⁷ „EOG” - Erweiterter Orgasmus, „EOS” - Erweiterte Oberschule der DDR.

¹⁸ Nieoficjalny informant „Breaky” nagrywał wraz ze Stötzer zdjęcia do filmów „Spitze” (1986) oraz „Kentaur” (1988).

¹⁹ W takiej formie można je było podczas prywatnych imprez instalować na ścianie jako tymczasowe, improwizowane wystawy.

wschodnioniemieckich artystów na obejście cenzury i mówienie o rzeczach, o których nie można powiedzieć wprost.

Artystka pracuje z prostymi materiałami i najczęściej w warunkach domowych: dużo maluje i rysuje, tworzy ceramikę i tkaninę. Że są to media uznawane za typowo kobiece ma dla niej zarówno znaczenie symboliczne (tkanie nazwała czynnością monotonię-filozoficzną) jak i praktyczne (materiały te są łatwo dostępne). Tka ogromne tapiserie z wełny, którą własnoręcznie przędzi i farbuję barwnikami również własnoręcznie pozyskanymi z roślin. Dzisiaj byłoby to działanie świadomie ekologiczne, wtedy było działaniem wynikającym z konieczności. Jej abstrakcyjne tkaniny opowiadają o stworzeniu życia, męskości i kobiecości, o więzach rodzinnych.

Stötzer zajmuje się też modą i jest to jedyne jej źródło utrzymania. Z wełny owczej wykonuje ekstrawaganckie swetry na zamówienie. Nad każdym modelem pracuje długo, nawet miesiąc. Za taki kawałek własnej osobowości w systemie, w którym nie było miejsca na indywidualność, klientki są skłonne drogo zapłacić: około 300 Marek - równowartość miesięcznej pensji. Niektóre kreacje w ogóle nie są przeznaczone do noszenia, to bardziej rzeźby, albo coś, co dziś nazwalibyśmy „haute couture”, jak np. sukienki z puszek po Coca Coli i Fancie lub nakrycia głowy z drewnianych deszczulek, czy kostium z ogromną wełnianą maską. Z tymi obiektami urządza sesje modowe z udziałem innych artystek, które także przynoszą własne kostiumy. Sesje te odbywają się na przykład za kościołem, na podwórku lub na łące. Gabriele wyjmuję z teczki serię zdjęć z czegoś, co wygląda jak taniec lub rodzaju rytuału i mówi: - *O, tu miałyśmy zrobić sesję naszej mody, ale nie wyszło bo Conny* (Cornelia Schleime, ta artystka, która w 1984 r. wyjechała do Berlina Zachodniego i tam zrobiła karierę) *znowu zadarta kieckę, wypięła tyłek i tak się zaczęło...* Wyszedł za to kolejny performance. Dla nich nie było wyraźnych granic między tymi działaniami.

Nie było też pytań o autorstwo, problemy copyrightu pojawią się dopiero kilka dekad później. Cornelia i Gabi realizują dziesiątki takich spontanicznych performansów. Cornelia maluje swoją twarz i używa japońskiego wachlarza jako kapelusza. Gabi fotografuje. Później Cornelia używa tych zdjęć do kolaży²⁰. Jedna z akcji pt. „Pornobilder”²¹ wygląda, jak wygłupy nastolatek pokazujących cucky. Artystka tłumaczy, że dla Stasi zdjęcia te znowu były bezużyteczne, gdyż - *na prawdziwym porno nie można się śmiać, a my miałyśmy niezły ubaw*. Inny performance „Trzy gracje” to po prostu trzy nagie dziewczyny na łące. Dziewczyny pozują, śmieją się, nudzą, albo odpoczywają. Na jednym z nich modelka szeroko rozkłada nogi, prawie do szpagatu, jakby chciała, aby jej wagina dotknęła ziemi. Gabi mówi, że zrobiła wtedy taki performance, że chciała stać się częścią ziemi. Przyglądam się temu zdjęciu i pytam ją, czy słyszała o Anie Mendiocie. Wtedy nie słyszała, ale teraz wiele osób już jej o tym powiedziało. I dodaje: - *Ale przecież Mendieta pochodziła z Kuby, więc ona też TO przeżyła: socjalizm*”.

Z teczek i pudeł Gabi wyjmuję dziesiątki zdjęć. Oglądając, podświadomie nie mogę się uwolnić od terroru awangardy, która zawsze rości sobie prawo do wynalazku: kto pierwszy ten lepszy, cała reszta to zjawiska wtórne. Niewątpliwie większość zjawisk w sztuce Wschodnich Niemiec miało prawie dziesięcioletni poślizg. Stötzer w latach 80. tworzyła prace dzisiaj

²⁰ Na przykład: Cornelia Schleime „Mund Auf Nase zu“, kolaż, 1982 r.

²¹ Seria fotografii z Heike Stephan i Cornelią Schleime w Hüpstedt, 1982 r.

porównywane przez historyków sztuki z o dekadę wcześniejszymi dziełami Any Mendiety, Hannah Wilke, Nancy Spero, Carolee Schneeman czy VALIE EXPORT. Sęk w tym - i świadomie piszę „sęk”, a nie „problem” - że wówczas Stötzer nie słyszała jeszcze o tych artystkach, które wtedy nie były nawet specjalnie znane w swoich własnych krajach, a co dopiero w całkowicie odizolowanej od informacji NRD. Co więcej, pomimo, iż efekty ich prac są bardzo podobne, motywacja Stötzer i zachodnich artystek feministycznych była całkowicie odmienna, gdyż zupełnie inne były realia, w których powstały. Stereotypy jakimi dzisiaj się posługujemy przy wartościowaniu sztuki mogą być bardzo mylące: pamiętajmy, że - przykładowo - to w liberalnych Niemczech zachodnich jeszcze w latach 70-tych kobiety potrzebowały pisemnej zgody męża, aby móc pracować zawodowo²², zaś w krajach socjalistycznych obywatelki miały prawo do dowolnego wykształcenia i (obowiązkowo) pracowały, zaś państwo gwarantowało im system bezpłatnej opieki nad dziećmi np. w postaci żłobków²³. Zatem, o ile zachodnie artystki jak Martha Rosler czy Birgit Jürgenssen w pierwszej linii walczyły o wolność kobiet i symboliczne uwolnienie ich z kuchni, Stötzer na pierwszej linii walczyła o wolność w ogóle, zaś wolność kobiet (oraz tożsamość, w tym gender) - na drugiej. Podobnie było zresztą w całej sztuce wschodnioeuropejskiej, która prawie zawsze miała ukryty polityczny wydźwięk. O ile na zachodzie głównym wrogiem jest konsumpcja, na wschodzie jest nim system, dlatego te same symbole mają inną wymowę. Sukienka z puszek po Coca-Coli jako zachodnim produkcie luksusowym oznaczała zatem w NRD coś zupełnie innego, niż gdyby wykonała ją artystka amerykańska. Także seksualność na Wschodzie i na Zachodzie była inaczej kanalizowana. O zdjęciu, na którym Gabriele całuje szybę („Die Febsterscheibe knutschen”, 1982) mówi: - *to jest jak zjednywanie się z własną niewolą*. Z tego powodu sztukę Stötzer bardzo ciężko jest rozdzielić od kontekstu społeczno-politycznego w jakim powstała, zresztą sama artystka na przemian mówi o swojej twórczości i o kontekście ówczesnej rzeczywistości i reżimu. Tak czy owak, bez wsparcia feministycznych teorii i z zupełnie innej motywacji Stötzer sięgała wówczas do intuicji, szukała sposobu wyrażenia własnej tożsamości jako symbolu wolności osobistej, więzi emocjonalnych i siły natury, aby na końcu - choć inną drogą niż zachodnie ikony sztuki feministycznej dojść do podobnych rezultatów. Inaczej mówiąc, sztuka Gabriele Stötzer jest wytworem swojego czasu i miejsca, i to właśnie świadczy o jej szczerości i sile. Na wspomnianych - formalnie podobnych fotografiach z szybą - Birgit Jürgenssen ubrana jest w grzeczną sukienkę z fartuszkami, zaś Stötzer jest naga. To, skąd chcą uciec, to dwa różne światy.

Kiedy w 1976 roku Gabriele Stötzer chce wyruszyć z Erfurtu do Berlina, ma dopiero 23 lata. Wówczas rozpoczęta podróż będzie trwała czterdzieści lat, aż do momentu, kiedy artystka spotka się w Berlinie ze znajomym, od którego usłyszy, że to on ją wtedy wyspał. Jedno z jej

²² W RFN do roku 1958 mążnek posiadał wyłączne prawo do decyzji o małżonce i swoich dzieciach, mógł nawet bez jej zgody wypowiedzieć umowę o pracę w jej imieniu. Jeszcze do 1962 roku kobiety bez zgody męża nie mogły założyć własnego konta bankowego, ich pełną zdolność do czynności prawnych wprowadzono dopiero w 1969 roku. Kodeks cywilny przewidywał, że „Kobieta może być czynna zawodowo, o ile nie stoi to w konflikcie z jej obowiązkami małżeńskimi i rodziną”. Jeszcze do 1977 roku żona miała obowiązek pracować w przedsiębiorstwie męża, o ile było to konieczne do utrzymania warunków życiowych małżeństwa.

²³ Oczywiście innym problemem jest to, jak dalece kobiety mogły budować swoją karierę samodzielnie i jak daleko mogły w niej zajść oraz, na ile w ogóle jedyny, normatywny model kobiecości przewidziany przez system socjalistyczny rzeczywiście kobietom odpowiadał. NRD chętnie używało terminu „równouprawnienie” w celu równomiernego politycznego i ekonomicznego wyzysku obydwu płci, bez różnicowania i uwzględniania ich indywidualnych potrzeb.

opowiadań nosi tytuł „Ale zawsze nienawidziłam Kafki”²⁴. – *Nie mogłam w to uwierzyć jak to jest możliwe, bo u Kafki nic się nie dzieje, nikogo nie widać, a i tak jest się winnym i skazanym... Do momentu, kiedy zauważyłam, że sama żyję w Kafce, że sama jestem częścią takich tajnych procesów. Przez cały ten okres w NRD chciałam się dowiedzieć, kto mnie zdradził. – mówi artystka. I dodaje: – Wiele lat po upadku muru umówiłam się z nim, długo spacerowaliśmy ulicami Berlina. Pod Bramą Brandenburską objęłam go i powiedziałam: „Nawet jeśli o to nie prosisz to dzisiaj ci wybaczam”.*

²⁴ „Aber immer haßte ich Kafka“, w: Erfurter Roulette, Kichrheim Verlag, München 1995.

