

Partyzanci i Nomadzi – sztuka krytyczna na Białorusi

Wolha Szparaha

Siarhiej Szabochin, *A Transparent Choice*,
Opening the Door? Belarusian Art Today (Wilno 2010, Warszawa 2011)



Młode pokolenie
białoruskich artystów
nadaje nowy sens
feministycznemu hasłu
„osobiste jest polityczne”.

Dziesięć lat temu, w 2002 roku, w pierwszym numerze almanachu współczesnej kultury białoruskiej „pARTisan” historyk sztuki i kuratorka Wolha Kapienkina [Ольга Копенкина] określiła białoruską sztukę, używając pojęcia „partyzancki nomadyzm”. Wolha przez kilka lat była kuratorką pierwszej niezależnej białoruskiej galerii sztuki współczesnej Szósta Linia, otwartej w 1992 roku i działającej przez pięć kolejnych lat. Partyzancki nomadyzm w jej rozumieniu symbolizował rozproszony stan białoruskiej sztuki końca XX wieku, spowodowany z jednej strony brakiem instytucjonalnego wsparcia, przede wszystkim ze strony instytucji w rodzaju Centrum Sztuki Współczesnej, z drugiej – konceptualną i programową niewyrazistości. Innymi słowy, w odróżnieniu od sztuki współczesnej sąsiednich Polski, Litwy i Ukrainy białoruska sztuka nowoczesna końca XX wieku pozostała częścią wspólną homogenicznej przestrzeni kultury masowej – postsowieckiej, narodowej i globalnej jednocześnie. Czy sytuacja współczesnej sztuki białoruskiej zmieniła się w ciągu ostatnich dziesięciu lat nowego stulecia?

Odważę się postawić hipotezę, że po latach 90. XX wieku opętanych poszukiwaniem nowych form indywidualnego wyrażania siebie po-

przez sztukę, którego artyści byli pozbawieni w czasach sowieckich, następuje etap artykulacji sposobów krytycznego uświadomienia sobie możliwości realizacji sztuki współczesnej na Białorusi. Artykulacja ta urzeczywistnia się na różne sposoby, z których najważniejszym są strategie artystyczne – z jednej strony, ukierunkowane na konstruowanie narodowej identyfikacji, a z drugiej, nastawione na reinterpretację kontekstów kulturowego, społecznego i politycznego w celu włączenia się w proces ich tworzenia, co prowadzi do określenia nowych, niewyznaczonych przez nie, treści i znaczeń sztuki współczesnej.

Trzy pokolenia białoruskiej sztuki współczesnej

W 2010 roku w Centrum Sztuki Nowoczesnej w Wilnie odbyła się wystawa białoruskiej sztuki współczesnej *Opening the Door? Belarusian Art Today*, której kuratorem był Kęstutis Kuizinas. Wystawa po sześciu miesiącach pojechała do warszawskiej Zachęty. Jest to wystawa niezwykła, osobliwa, dlatego że prezentuje w sposób przekrojowy płaszczyzny współczesnej sztuki białoruskiej. To, po pierwsze, artyści, także fotograficy, starszego pokolenia (U. Cesler, I. Pieszachonau, I. Sauczanka, R. Waszkiewicz, F. Czmyr i A. Klinau), których działalność przypada na późnosowiecki czas i odnosi się do „białoruskiej awangardy lat 80.”. Po drugie, średnie pokolenie, którego wielu przedstawicieli wyemigrowało z Białorusi w latach 90. z powodu różnic ideologicznych w rozumieniu wartości wyznawanych przez kierownictwo i wykładowców Akademii Sztuki (A. Szkolnikawa, L. Dawidowicz, A. Hurynowicz, A. Kamarou, A. Luniou, członkowie grupy artystycznej Pozytywne Działania [Позитивное Действие], A. Szyrkarenka, M. Tyminińska i A. Uszko). I na koniec najmłodsza generacja artystów rozpoczynających twórczość w pierwszych latach XXI wieku (Mary- +

na Napruszkina i Siarhiej Szabochin). I jeśli najstarsze pokolenie jest najbardziej niejednolodną grupą, to pokolenia średnie i młode tworzą artyści w większości mający wyraźną pozycję, która pozwala bez wahania nazwać ich przedstawicielami *contemporary art*.

Inną ważną cechą charakteryzującą dwie ostatnie grupy jest orientacja na nowe media i ich synteza, a także interaktywność i praca z publicznością. Połączenie wszystkich tych cech pozwala uzupełnić grupy szeregiem innych nazwisk, przede wszystkim artystów, którzy w ramach projektu badawczo-wystawowego „Promień zero. Artystyczna antologia lat zerowych. Mińsk”¹ zostali wymienieni przez ekspertów w grupie reprezentantów pierwszej dekady XX wieku. To pozwala stworzyć pełniejszy portret najmłodszego pokolenia. W ten sposób do średniego pokolenia zalicza się: grupę Revision, M. Hulina, A. Słabodczykową, S. Żdanowicza, A. Iwanowa, A. Rybczynskiego, i grupę młodych artystów: A. Liankiewicza, Ż. Hładko i D. Limonawa. Osobne miejsce, niejako pomiędzy różnymi pokoleniami, zajmuje malarz-performer Aleś Puszkin, którego polityczne performanse przypadają na lata 90. ubiegłego wieku, ale do dziś traktowane są przez władzę jako realne zagrożenie.

Rzeczywistość polityczna i symbole narodowe

Krytyczny stosunek białoruskich artystów do rzeczywistości społeczno-politycznej ma swoje źródła w akcjach artystycznych organizowanych w późnych latach Związku Radzieckiego i Białoruskiej Socjalistycznej Republiki

Radzieckiej. Większość z nich prowadziła do formowania nowych związków artystycznych i organizowania szeregu wspólnych wystaw. Były one oznaką pierwszych kroków podjętych w celu autonomizacji społeczności artystycznej w stosunku do ideologii i polityki oficjalnych struktur, z których najważniejszą był Związek Artystów.

Na początku lat 90. XX wieku możemy zaobserwować pierwsze wyniki instytucjonalizacji nowej społeczności artystycznej. Są to przede wszystkim galerie Szósta Linia (której jednym z kuratorów była Wolha Kopionkina) i coroczny festiwal sztuki współczesnej organizowany w Witebsku. Jednak pod koniec lat 90. na białoruskiej scenie pojawiają się nowe tendencje: zamyka się galerie, odwołuje festiwale, rozpadają się kolektywy. Najważniejszą przyczyną tego zjawiska jest utrwalenie autorytarnego reżimu Aleksandra Łukaszenki.

Jedną z najbardziej wyrazistych reakcji na nową sytuację w polityce i kulturze są performanse Alesia Puszkin [Алесь Пушкін] (ich dokumentacja zamieszczona została w Internecie [<http://www.pushkin.by/>]). Należy on do pokolenia czterdziestoletnich artystów, na których miała swój wpływ polityczna i estetyczna rzeczywistość końca lat 80. XX wieku, przesiąknięta duchem narodowego Odrodzenia. Dlatego Puszkin najchętniej pracuje z tematem identyfikacji zbiorowej – narodowej i kulturowej, a nie z konkretnymi znakami czasu.

Najważniejszym elementem wiążącym białoruską identyfikację zbiorową, który występuje w twórczości rodzimych artystów wymienionego przeze mnie średniego pokolenia, jest język białoruski. Pracuje z nim między innymi Alaksandar Kamarou [Александр Комаров]. Na wystawie *Opening the Door? Belarusian Art Today* w Wilnie, eksponowanej w 2012 roku w No-

¹ Wyniki badania zostaną przedstawione w języku rosyjskim i angielskim w publikacji pod analogicznym tytułem pod red. A. Żhirauskiej, W. Szparahy, R. Waszkiewicz (obecnie przygotowywana do druku).

wym Jorku², pojawiał się jeszcze jeden element – len. Oleh Juszek [Олег Юшко] owinał nim wszystkich i wszystko bez wyjątku – sprzedawców w sklepach, spacerujących w parku i zajęte domowymi pracami postacie ze swoich instalacji.

Język białoruski jest w tym wypadku symbolem konstruowania narodowej identyfikacji oddolnie. Białoruski reżim robi wszystko, żeby zawęzić sferę rozprzestrzeniania się języka. Jak widać w serii prac Juszeki *Implications* z zamalowanymi graffiti, artysta przede wszystkim pozbywa się z fasad budynków śladów jego obecności w postaci rozpowszechnionego hasła „Białoruś żyje!”. Len, jako jeden z wiodących trendów mody białoruskiego przemysłu, wyraża mechanizm narzucania wartości odgórnie, pełniąc funkcję metafory ojczywej produkcji w ogóle, której produkty powinien kupować, według propagandy, każdy obywatel naszego kraju, by aktywnie wspierać gospodarkę. W związku z tym intelektualistka Almira Usmanowa [Альмира Усманова] (<http://www.pushkin.by/perfom/tachka/main.htm>) traktuje slogan „Kupujcie białoruskie!” jak symbol konstruowania przez białorską władzę narodu nie jako wspólnoty tradycji, języka i historii, ale jako „wspólnoty konsumpcji”. Aleś Puszkina ciągle wykorzystuje tradycyjne elementy i symbole narodowej kultury – oprócz języka mogą to być wzory i części białoruskiego ornamentu albo motywy ludowe – które przeciwstawia reżimowi Łukaszenki. Jedną z najbardziej wyrazistych akcji tego artysty *Prezent dla prezydenta* z 1999 roku (<http://www.pushkin.by/perfom/tachka/main.htm>) miała miejsce na przedpolach rezydencji prezydenta Republiki Białoruś w Mińsku. Artysta, ubrany w rubaszkę

z narodowym ornamentem, przywiózł taczkę z nawozem, a następnie w wyrzucony obornik wbił widły z przytwierdzonym portretem Łukaszenki i napisem „Za pięcioletnią owocną pracę”. Ważną część większości performansów artysty stanowią zatrzymania przez organy porządkowe.

Białoruś jako „krytyczna ontologia nas samych”

Najmłodsze pokolenie białoruskich artystów, do którego zalicza się również szereg twórców średniego pokolenia, mówi jak się wydaje, nieco innym językiem i wykorzystuje inne wizualne i symboliczne techniki. Białoruś w ich interpretacjach przekształca się w bardziej skomplikowaną politycznie, społecznie i gospodarczo rzeczywistość, która potrzebuje dokładnej analizy skierowanej na stworzenie czegoś w rodzaju „krytycznej ontologii nas samych” Michela Foucaulta.

Najważniejsze fragmenty tej ontologii odpowiadają kluczowym kierunkom analizy nowoczesnego społeczeństwa pod względem środków aktualnej sztuki naszych zachodnich sąsiadów. Wśród nich można wyróżnić takie kierunki, jak ośmieszenie i krytyka mass mediów (A. Łuniou i S. Szabochin), konstruowanie pamięci historycznej (A. Liankiewicz), refleksja o konstruowaniu roli gender i stereotypów (A. Słabodczykowa i M. Hulin, M. Napruszkina, Ż. Hładko), refleksja nad mechanizmami i praktykami politycznymi i ekonomicznymi (M. Napruszkina, D. Limonau, S. Szabochin), studium przestrzeni miejskiej (A. Iwanou, S. Żdanowicz, A. Rybczynski), i na koniec, praca ze społecznymi fobiami w przestrzeni publicznej (M. Hulin i grupa 1+1=1, D. Limonau).

Odmienność projektów białoruskich artystów od prac ich zachodnich kolegów tkwi właśnie +

² Wystawa **Dźwięki milczenia: sztuka i okres dyktatury**, kuratorka Wolha Kopienkina, Galeria EFA Project Space, Nowy Jork, 27.01. – 10.03.2012.

w ich zmaganiach z nieładem politycznym i będącym jego następstwem nieładem ekonomicznym, począwszy od nieoficjalnego zakazu wykorzystywania w przestrzeniach galerii portretów Łukaszenki i metropolity mińskiego Filareta (z czym spotkaliśmy się w czasie wystawy *Promień zero*), a skończywszy na groźbach aresztowania za publiczną wypowiedź artystyczną w określonych częściach Mińska (przede wszystkim na głównym placu Październikowym, z czym spotkał się Hulin w listopadzie 2012 roku podczas prowadzenia międzynarodowego projektu artystycznego *O problemach publicznej wypowiedzi*).

Nie do przyjęcia dla oficjalnego Mińska jest także krytyka sytuacji ekonomicznej. Z tego też powodu instalację *Monopol. Białoruska wersja* – w ramach której widzom zaproponowano przyłączenie się do wyprzedaży białoruskiej własności państwowej, odbywającej się na zasadach korzystnych dla głowy państwa, sprzyjających korupcji urzędników i biznesmenów z kręgów Łukaszenki – udało się przedstawić tylko na wspomnianej już wystawie w Nowym Jorku. A jej autorzy, młodzi artyści z grupy FAU, pozostali anonimowi.

W otwarty konflikt z ideologiczną produkcją białoruskiego reżimu wchodzi instalacja, którą wystawia w zapoczątkowanym w 2007 roku we Frankfurcie Biurze Antypropagandy Maryna Napruszkina [Марина Напрушкіна]. Jedno z najważniejszych haseł z agitacyjnych plakatów: „Za Białoruś dla narodu” staje się dla artystki bodźcem do badania osobliwej natury białoruskiego „państwa opiekuńczego”, w którym społeczeństwu przypisano rolę nie do pozazdroszczenia – milczącej większości bezwzględnie akceptującej wszystkie pomysły prezydenta i niemającej prawa do masowego spacerowania po mieście bez zgody władz.

Mimo usilnych starań podejmowanych przez białoruskie władze, społeczeństwo nie da się zredukować do obrazu, jaki kreuje propaganda. Właśnie możliwość stworzenia innego społeczeństwa, zarówno z punktu widzenia jego podmiotów, jak i mechanizmów, interesuje przedstawicieli najmłodszego pokolenia białoruskiej sztuki nowoczesnej.

Inne społeczeństwo: między anonimowością a subiektywizacją

Siarhiej Szabochin [Сергей Шабохин] w swoich projektach z ostatnich lat poddaje analizie przeciwstawianie się represyjnej, władczej machinie i wewnętrzne społeczne taktyki oporu obecne w przestrzeni życia codziennego. Jego seria *Praktyki podporządkowania*, przedstawiona w 2012 roku na wystawie *Promień zero* w Mińsku, a także w ramach wystaw grupowych w Wilnie i Gruzji, łączy różne obiekty strachu – pozostawione w parkach przedmioty osobistego użytku lub bankomaty jako symbole kryzysu finansowego na Białorusi w 2011 roku. Tym, co łączy te przedmioty, jest rura kanalizacyjna z mieszkania artysty i wydobywający się z niej zapach, który według artysty symbolizuje przegniły „socjalizm po białorusku”. Innym ważnym podtematem *Praktyk podporządkowania* jest Białoruś jako społeczne ciało, ucieleśnienie życia zbiorowego, wbijające w siebie ostre przedmioty. W odróżnieniu od większości obiektów strachu ciało jest spersonifikowane, składa się z mnóstwa wziętych z Internetu twarzy osób nam współczesnych, które w jakiś sposób kojarzą się ze strachem.

W swoim filmie *Patriota* (2011) Maryna Napruszkina, spacerując po Mińsku z portretem Łukaszenki, proponuje inny wariant subiektywizacji adresowany także do tych nieobojętnych, a pochodzących z innej grupy białoruskiego społeczeństwa – do zwolenników



Maryna Napruszkina, *Way of the Sun*,
Opening the Door? Belarusian Art Today [Wilno 2010, Warszawa 20110]

Łukaszenki. Ten model subiektywizacji demaskuje jej paradoks, ponieważ zakłada osobisty stosunek do tego, kto sam określa siebie nie jako konkretną jednostkę, ale jako „oblicze” całego białoruskiego narodu i państwa.

Stosowanie strategii subiektywizacji i personifikacji „innego” białoruskiego społeczeństwa osiąga apogeum w *Liście Dzianisa Limonawa do Prokuratora Generalnego Republiki Białoruś*, napisanym po eksplozji w mińskim metrze w 2011 roku. Limonau zaświadcza o związku grupy artystycznej Lipny Kwiat, której jest liderem, z szeregiem eksplozji, które miały miejsce na Białorusi w okresie od 14 września 2005 roku do 11 kwietnia 2011 roku, kiedy to doszło do tragedii w mińskim metrze. Wybuch zabił 15 osób i ciężko ranił ponad 200 (oskarżeni o organizację tego ostatniego aktu terrorystycznego Dźmitrij Kanawałau i Uładzisiau Kawalou zostali straceni w marcu 2012 roku). W liście

artysta przyznaje się także do powiązań swojej grupy z ugrupowaniami terrorystycznymi z Europy, a jako motyw swoich działań, które uważa za dzieła sztuki, wymienia zapobieganie za pośrednictwem lokalnych akcji „ogromowi politycznego terroryzmu” i „przyciągnięcie społecznej uwagi do problemu konstytucyjnego faszyzmu w republice” (skutkiem tego listu stało się prześladowanie artysty przez KGB i jego emigracja do Rosji).

W białoruskiej sztuce współczesnej można też znaleźć bardziej „miękkie” artystyczne strategie personifikacji i subiektywizacji. Dotyczą one głównie nazywania i analizowania społecznych strachów. Fobie – jak pokazują w swoich pracach Hulin i Liankiewicz – odchodzą w przeszłość i związane są przede wszystkim z ideologizacją II wojny światowej, są podtrzymywane patriarchalnym porządkiem, który burzą Słabodczykowa, Szabochnin i Hładko, i wreszcie +

są wyrazem pracy nad społeczną homogenizacją, którą realizują białoruskie władze, przedstawiając społeczeństwo jako jedność bez społecznych, kulturalnych i politycznych różnic. Coraz większą rolę w pokazywaniu tych różnic odgrywa nowoczesna białoruska dramaturgia, zwłaszcza twórczość Pawła Priażki, oraz inscenizacje Wolnego Teatru, które proponują alternatywne do państwowych sposoby wyjaśniania i historyzacji tego, co się dzieje w naszym kraju.

To, co osobiste, jest polityczne

Inna i wielowymiarowa białoruska rzeczywistość, z którą pracuje młode pokolenie artystów, składa się z szeregu przeciwstawieństw: z jednej strony to siła „fizyki” (tradycyjnych form przymusu) i „mikrofizyki” (niewidocznych i rozsianych form kontroli i rządów) władzy, z drugiej – wybór strategii oporu wobec nich. Pierwsza kojarzy się z poniżeniem, strachem i społecznym automatyzmem, druga – z aktywnym samouświadomieniem i wyprowadzeniem strachu w publiczną przestrzeń. Mikrofizyka władzy rozwija się pomiędzy jedną osobą (głową państwa) a mnóstwem anonimowych lub bezosobowych praktyk podporządkowywania (nikt nie wie, jak wyglądają kaci wykonujący wyroki śmierci, a sędziowie lub stróże prawa występują jako korporacyjna całość). Strategie protestu rozwijają się w odwrotnym porządku: od anonimowego tła do subiektywizacji włączającej konstruowanie siebie jako podmiotu – społecznego, politycznego i genderowego.

Pokazywanie białoruskiego społeczeństwa poprzez przeciwstawianie różnorodnych „praktyk tłamszenia” oraz rozmaitych strategii i taktyk krytyki i oporu pozbawia to społeczeństwo jednorodności, którą narzuca mu państwowa ideologia lub ku której skłaniają się narodowa idea i narodowa narracja. Nie kolidują one

jednak ze sobą, zajmując swoje miejsce w różnorodnej rzeczywistości społecznej i zyskując ekonomiczną, polityczną, genderową konkretyzację. W tym sensie młodzi białoruscy artyści proponują nowe strategie i taktyki innym, aktywnym uczestnikom życia społecznego – badaczom lub przedstawicielom kontrelit – przyjmujące postać rzetelnej pracy z konkretnymi wymiarami i zjawiskami społecznymi, które skupiają się w jedną, zgodną całość i dlatego potrzebują ciągłego wyrażania i uzgadniania.

Przy tym szczególną uwagę poświęca się analizie codziennej rzeczywistości przenikniętej niewidocznymi fobiami i twórczymi reakcjami na nie. Właśnie codzienność okazuje się tym rezerwuarem sensów, z którymi praca doprowadza do powstawania coraz to nowych sensów. Co ważne, ta rzeczywistość dąży do personifikacji i subiektywizacji, związanej z własną biografią i losem. Młode pokolenie białoruskich artystów nadaje nowy sens feministycznemu hasłu „osobiste jest polityczne”, dzięki czemu rodzi się zarówno nowe osobiste – stojące w opozycji wobec jednej osoby i podporządkowanemu jej bezosobowemu aparatowi, jak i nowe polityczne – wyrażone przez wielość praktyk społecznego uczestnictwa i lokalnych akcji, przejawy nieobojętności i solidarności. Można także patrzeć na polityczne jak na działanie otwartej i refleksyjnej społeczności artystycznej, wspieranej przez nowe formy kreatywnego współdziałania w życiu innej lub *swojej* Białorusi. ●

Tłumaczenie z języka rosyjskiego: Agnieszka Smółczyńska

Alaksiej Łuniou, *Multiples, Opening the Door? Belarusian Art Today* (Wilno 2010, Warszawa 2011)