

# SZTUKA KOSTKI BRUKOWEJ – STRATEGIE ARTYSTYCZNE WOBEC 1968 ROKU

Magdalena Radomska

Instytut Historii Sztuki  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu

**W** książce zatytułowanej *Hipoteza komunistyczna*, napisanej w efekcie zaangażowania w wydarzenia związane z czterdzie-

stą rocznicą Maja '68, Alain Badiou podjął próbę analizy tych wyjątkowo hucznych – jak twierdził – obchodów z kilku różnych perspektyw<sup>1</sup>. Filozof zwracał uwagę na to, że możliwość upamiętnienia 1968 roku warunkowana jest faktem uznania jego śmierci i posiada ona postać twierdzenia formułowanego z perspektywy innego świata – perspektywy operującej figurą nostalgii<sup>2</sup>. Badiou rozważał jednak także drugi wariant, zgodnie z którym figura upamiętnienia wiązałaby się z uznaniem, iż właściwym zwycięzcą wydarzeń majowych jest „niczym nieskrępowany, neoliberalny kapitalizm”, którego funkcją byłyby indywidualizm i konsumpcjonizm<sup>3</sup>. Wreszcie postmarksista wyklądał także trzecią możliwość, hipotezę tożsamą z tytułową hipotezą komunistyczną, zgodnie z którą obchody maskują jedynie „tę mglistą ideę, że inny świat, w rozumieniu społecznym

i politycznym, jest możliwy; że wielka idea radykalnej zmiany, która przez dwieście lat nosiła miano rewolucji i która nawiedza lud [...] od czterdziestu lat, nadal po cichu się szerzy, pomimo oficjalnych pozorów, iż została całkowicie pokonana”<sup>4</sup>.

Warto zauważyć, iż właściwym kontekstem rozważań francuskiego filozofa był kryzys z 2008 roku, którego status, choć daleki od kryzysu kapitalizmu, czytelny jest jako kryzys kapitalistycznej hegemonii, także tej o charakterze wizualnym. Aktualność hipotezy komunistycznej, która sprawia, iż – jak dowodzi Badiou – „jesteśmy współczesnymi” 1968 roku, należy ponadto postrzegać w perspektywie historycznej i geograficznej oraz ich dialektycznym sprzężeniu. Nie są to bowiem pojęcia autonomiczne. Maj '68 rozumiany jako zespół obrazów kwestionujących hegemonię (również wizualną) kapitalizmu pojawił się w sztuce w komunistycznej Europie uwikłany właśnie w ten podwójny dystans – przesunięcie przestrzenne i czasowe, które jednak miało status nie tylko odmiennego kontekstu, ale także swoistej rekontekstualizacji całej siatki pojęciowej generowanej przez – jako określa to Badiou – wydarzenie 1968 roku<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> A. Badiou, *The Communist Hypothesis*, London, New York 2010, s. 44–67.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 45.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem, *passim*.

W tekście poświęconym znaczeniu 1968 roku po obu stronach żelaznej kurtyny, Victor Misiano posługuje się konstrukcją dialektyki tego, co „międzynarodowe” i „lokalne”, która pozwala mu na konkluzję, iż w gruncie rzeczy wydarzenia te miały w swej różnorodności wspólne znaczenie – „kipieli dążącej do wyzwolenia i emancypacji od pętających ludzkie życia struktur społecznych”<sup>6</sup>. Nawet jeśli nie sposób zgodzić się z Misiano całkowicie, należy zauważyć, iż to właśnie marksizm, który posłużył mu jako narzędzie scalenia w postaci dialektycznej konstrukcji wielości kontekstów ramujących 1968, jest właściwym zapleczem takiego porozumienia. Stoi on na stanowisku, iż rewolucyjne narracje 1968 jednoczyły i scalały świat.

Dobitnym przykładem mogą być tu prace stworzone w środowisku węgierskich artystów, będące odpowiedzią na apel sformułowany przez historyka sztuki László Bekego, który w 1971 roku nawoływał artystów węgierskich do użycia w sztuce kostki brukowej<sup>7</sup>. Choć korzystające – jak praca Dory Maurer *Co można zrobić z kostką brukową?* – w postaci udokumentowanej fotograficznie akcji performatywnej, w trakcie której artystka przywraca kostkę naturalnemu otoczeniu – nie tylko z motywów, ale także z narracji dyskursywnych Maja '68 prace można uznać za nadanie narracjom tym i motywom nowego kontekstu, to przecież po drugiej stronie żelaznej kurtyny miały one odmienny wydźwięk polityczny. Skierowane przeciwko totalitarnemu ustrojowi, nie stanowiły jednak paradoksalnie krytyki komunizmu, lecz raczej formę rewizjonizmu – dyskusję z totalitarnym ustrojem za pomocą zawłaszczonych przez niego narzędzi – marksizmu i komunizmu. Tak rozumieć można pracę Sándora Pinczehelyiego *Gwiazda (kostka brukowa)* z 1972 roku, polegającą na odejmowaniu od wybrukowanego fragmentu kolejnych kostek, by

w efekcie otrzymać kształt pięcioramiennej gwiazdy wypełnionej kostką brukową, i dalej – by pojawił się zaledwie jej kontur, pusty w środku. Praca Pinczehelyiego wykonana była w otoczeniu natury, co dodatkowo implikowało nawiązania do hasła „Sous les pavés, la plage” [Pod brukiem leży plaża]. Pod kostką brukową w interpretacji artysty znajdowała się bowiem nie tylko ukryta w strukturze bruku pięcioramienna gwiazda – zarówno ta wybrukowana, jak i ta pusta, co interpretować można jako problematyzację proletariackiej, materialnej tożsamości komunizmu środkowo- i wschodnio-europejskiego oraz jego warstwy czysto retorycznej. Działania artysty odkrywały równocześnie fragment natury, stawiając pytanie o konwencjonalność ustroju komunistycznego.

Wielu artystów węgierskich wchodziło w cielesny kontakt z kostką, wizualizując tym samym nie tylko jej relację wobec ciała, ale także jej potencjalną z nim wymienną – ciało proletariatu uwikłane we własne uprzedmiotowienie i zdolne zarazem do tego, by konstytuować jedyną prawomocną, gdyż rewolucyjną, podmiotowość. Prace te jednak pełne są pęknięć, gdy poddać je próbie narratywizacji za pomocą kategorii, którymi dysponuje dyskurs rewolucji 1968 roku. Konstytuują bowiem nie tylko możliwość czynu w sensie marksistowskim, ale także uruchamiają pojęcie alienacji, która pojawia się tu w oderwaniu od koniecznego według Marksa jej sprzężenia z kapitalizmem<sup>8</sup>. Alienację tę rozumieć można właśnie jako wyobcowanie z procesu pracy, warunkującego tożsamość proletariacką, będącą jednak efektem nie tyle akumulacji kapitału, ile wyobcowania z dyskursu władzy, który pojęcia związane z pracą zawłaszczał. Szczególnie dobitne są w tym kontekście prace Tibora Gáyora – *Akcja „kostka brukowa”* z 1971 roku, w których ciało artysty siedzącego w rzędzie kostek brukowych i – następnie – zagrzebanego w ich stercie jawi się jako bierne, uprzedmiotowione, wreszcie – pogrzebane.

<sup>6</sup> V. Misiano, *1968 and the Critical Impulse in East and West*, [w:] M.R. Fowkes (red.), *Revolution, I love you*, Budapest 2008, s. 61.

<sup>7</sup> Problem ten omawiam szerzej w swojej książce: M. Radomska, *Polityka kierunków neoawangardy węgierskiej (1966–1980)*, Kraków 2013, s. 163–167.

<sup>8</sup> K. Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, <http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Economic-Philosophic-Manuscripts-1844.pdf>, s. 29 (8.03.2018).

To pęknięcie dyskursywne komunizmu uwidocznione w pracach węgierskich artystów wskazuje na rewolucyjny status 1968 roku jako narzędzia oporu wobec totalitarnego kapitalizmu i pozornie tylko zrealizowanego projektu komunistycznego. Rok 1968 był w Europie rewolucją nieprzystosowanych nie tylko do struktur będących funkcją hegemonii kapitalistycznej, ale także do zawłaszczonego języka rewolucji. Próby artystów, by ten język odzyskać – widoczne choćby w pracy Sándora Pinczehelyiego *Kostka brukowa to broń proletariatu* z 1973 roku, która polegała na umieszczeniu przez artystę tytułowej maksymy w języku węgierskim na wybranych fragmentach kostki brukowej – miały postać ruchu wbrew alienującym ich strukturom. Zaplecze marksistowskie, zarówno artystów z Europy Zachodniej, jak i tych pochodzących z tej części Europy, która mieniła się komunistyczną, wyposażyło ich w narzędzie krytyki, będące funkcją ich nieprzystosowania nie tylko do obu hegemonii, ale także do binarnego, zimnowojennego modelu świata, który umieszczał je na dwóch przeciwstawnych biegunach. Warto pamiętać, iż rok 1968 był w Europie Środkowo-Wschodniej związany także i z takimi wydarzeniami, jak operacja „Dunaj” czy Marzec '68. Inwazja sił zbrojnych Układu Warszawskiego na Czechosłowację przyczyniła się do powstania wielu prac artystycznych w środowisku węgierskim, które jednak nie wpisywały się w istniejący dyskurs oporu, lecz budowały własny w oparciu o odrębny kontekst<sup>9</sup>.

Inną istotną rekontekstualizacją języka 1968 roku, przeprowadzoną już po rozpadzie binarnego świata, była działalność moskiewskiej grupy Radek. Oparta na paradygmatycznych dla rosyjskiej sztuki w latach 90. działaniach performatywnych, zakontrawiona była przede wszystkim w tradycji rewolucji październikowej i jej konsekwencjach, przywołanej w postaci patronującego kolektywowi Karola Radka – figury Międzynarodówki Komunistycznej. W twórczości tej moskiewskiej grupy, ukonstytuowanej między 1994 a 1998 rokiem, przeplatały

się dyskursy rewolucyjne 1917 i 1968 roku, umożliwiające jej członkom skonstruowanie języka rewolucji 1989 roku, ale także odzyskanie języka marksizmu wraz z jego figurami, takimi jak alienacja pracy czy dialektyka w obliczu agresywnego kapitalizmu. Po okresie pierestrojki, którą Max Elbaum wiąże z upadkiem komunizmu<sup>10</sup>, niewielu kolektywom artystycznym udało się tak umiejętnie łączyć rozmaite tradycje rewolucyjne. Radek zawdzięczał to intelektualnemu zapleczu przywódcy grupy Anatolija Osmolovskiego – artysty i teoretyka, który zapoznawał tworzących kolektyw z tekstami Waltera Benjamina i Guy'a Deborda. 23 maja 1998 roku, w trzydziestą rocznicę Maja '68, grupa przeprowadziła akcję *Barykada*. Warto wspomnieć, iż performans moskiewski miał już od początku lat 90. ustaloną publiczność. W tym jednak wzięła udział szczególnie liczna grupa ponad 200 osób. Artyści zbudowali barykadę z kartonów przy ulicy Bolszaja Nikitskaja, niedaleko Kremla. Jak wskazuje Anatolij Osmolowski – akcja miała konotacje antykapitalistyczne, a organizatorzy wieczór wcześniej otrzymali wiadomość od Daniela Cohn-Bendita, będącą wyrazem wsparcia dla ich działań<sup>11</sup>. Protestujący wyposażeni zostali w transparenty, na których umieszczono hasła Maja '68: „Zabrania się zabraniać”, „Cała władza w ręce wyobraźni” czy „Bądźmy realistami – żądamy niemożliwego”, wypisane głównie w języku francuskim. Zgodnie z wymową ostatniego z haseł uczestnicy akcji sformułowali trzy postulaty wobec władz – miesięcznej pensji dla każdego z nich w wysokości 1200 dolarów, wolnego dostępu do narkotyków oraz nieograniczonego prawa do podróżowania<sup>12</sup>. Co symptomatyczne – owo uczynienie rewolucyjnego dyskursu nie spotkało się z oporem władzy. Dopiero zawłaszczenie jej języka w postaci hasła „Jesteśmy zwycięscy” i marsz na Kreml doprowadziły do brutalnej interwencji milicji. Oprócz rewolucyjnych haseł 1968

<sup>10</sup> M. Elbaum, *Revolution in the Air. Sixties Radicals turn to Lenin, Mao and Che*, London 2018, s. 261.

<sup>11</sup> A. Osmolovsky, *Action – happening Barricade on Bolshaya Nikitskaya Street*, Osmopolis, 23.05.1998, [http://osmopolis.com/page128/pages/id\\_25](http://osmopolis.com/page128/pages/id_25) (28.02.2018).

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Piszę o tym w książce; M. Radomska, *Polityka kierunków...*, s. 204–244.

roku na barykadzie pojawiły się także sztandary z pięcioramienną gwiazdą, autoportret Picassa i portret Marksa. Akcja przywracała zatem to, co Badiou określa mianem „idei komunizmu” – „określonej w czasie sekwencji, w efekcie której powstaje, istnieje, a w końcu i zanika nowa myśl i nowa praktyka kolektywnej emancypacji”<sup>13</sup>. Takiej, która – jak utrzymuje francuski filozof – dochodzi do głosu jako „procedura prawdy” związana z konstytucją kolektywnego podmiotu, ze swej istoty niemogącego zostać zredukowanym do podmiotu indywidualnego<sup>14</sup>. Idea komunizmu w ujęciu Badiou wiąże się zatem przede wszystkim z konstytucją Podmiotu, a proces ten francuski filozof opisuje jako „decyzję o inkorporacji”, w efekcie której indywidualne ciało staje się częścią innego ciała – ciała prawdy<sup>15</sup>. „Dzięki idei – dowodzi – jednostka jako część nowego Podmiotu zdaje sobie sprawę z własnej przynależności do historii”<sup>16</sup>. Kwestia prymatu kolektywnego podmiotu nad indywidualnym, osadzona w narracjach 1968 roku, pojawił się w twórczości grupy Radek ponownie w słynnej *Demonstracji*, którą kolektyw zorganizował w 2000 roku na jednym z wielkich skrzyżowań Moskwy. Członkowie grupy przygotowali zestaw transparentów, których hasła (Karl/Marx/Sex/Pistols) były nierzadko absurdalną mieszaniną marksizmu i kontrkultury, dodając do nich transparent z hasłem „Inny świat jest możliwy”. Istotą akcji artystycznej było to, iż unosili oni transparenty, przechodząc przez ulicę i inkorporując w tak powstałą „demonstrację” tłum przypadkowych przechodniów, problematyzując w ten sposób ich tożsamość kolektywną i rewolucyjną. Film z *Demonstracji* funkcjonuje jako praca artystyczna, pokazany został po raz pierwszy podczas Manifesta 4 i opatrzony przez jednego z członków grupy – Dimę Gutova ścieżką dźwiękową do filmu *Zabriskie Point* Michelangela Antonioniego w wykonaniu grupy Pink Floyd. To na styku dwóch narracji – ustanawiającej spontaniczny,

oniryczny i erotyczny podmiot kolektywny oraz tej narzucającej kolektywizm jak formę dyscyplinowania – poruszał się tłum zaanektowany przez grupę Radek. W obliczu roli Związku Radzieckiego w pejzażu politycznym 1968 roku artyści rosyjscy chcący ożywić w 1989 roku rewolucyjne tradycje zmuszeni byli sięgać albo do języka rewolucji październikowej, albo do zachodniej proweniencji narracji '68 roku. Recepcja haseł 1968 roku w sztuce rosyjskiej okresu transformacji ustrojowej jest zatem symptomatyczna dla niespójnej narracji 1968 roku, tyle jednoczącej świat we wspólnym roszczeniu rewolucyjnym, ile powodującej rozpad kategorii języka, które rewolucja ta miała do dyspozycji.

Tradycja (również wizualna) 1968 roku uruchomiona została przez te same wydarzenia, które stanowiły kontekst *Hipotezy komunistycznej* Badiou – kryzys finansowy z 2008 roku. Hasła Maja '68 pojawiły się na ulicach podczas fali protestów, która objęła kolejne rejony świata. Widziałam je na murach placu Taksim w Stambule podczas manifestacji rozpoczętej 28 maja 2013 roku jako opór kilkudziesięciu ekologów przeciwko zlikwidowaniu miejskiego parku Gezi, który w ramach polityki rewitalizacji miasta premier Recep Tayyip Erdoğan chciał zamienić w centrum handlowe. Szybko przybrała ona formę antyrządowych protestów, trwających do połowy czerwca 2013 roku i gromadzących w całym kraju około 3,5 miliona ludzi. *Sous les pavés, la plage* stanowiło tam tło dla protestantów, którzy przechadzali się, mając umieszczone na tyle głowy maski Anonymous – alternatywnej wobec noszącej indywidualne twarze nowej tożsamości kolektywnej i nowej figury oporu.

Motywy związane z 1968 rokiem pojawiły się także w twórczości członków ukraińskiej marksizującej grupy R.E.P. (Rewolucyjna Przestrzeń Eksperymentalna), powstałej podczas pomarańczowej rewolucji i ukonstytuowanej w obecnym składzie (Lada Nakonechna, Lesia Khomenko, Ksenia Hnylytska, Nikita Kadan, Volodymyr Kuznetsov, Zhanna Kadyrova) w 2006 roku. Grupa ta, aktywna wobec wydarzeń politycznych na Ukrainie – Euromajdanu

<sup>13</sup> A. Badiou, *The Communist Hypothesis...*, s. 231.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 232.

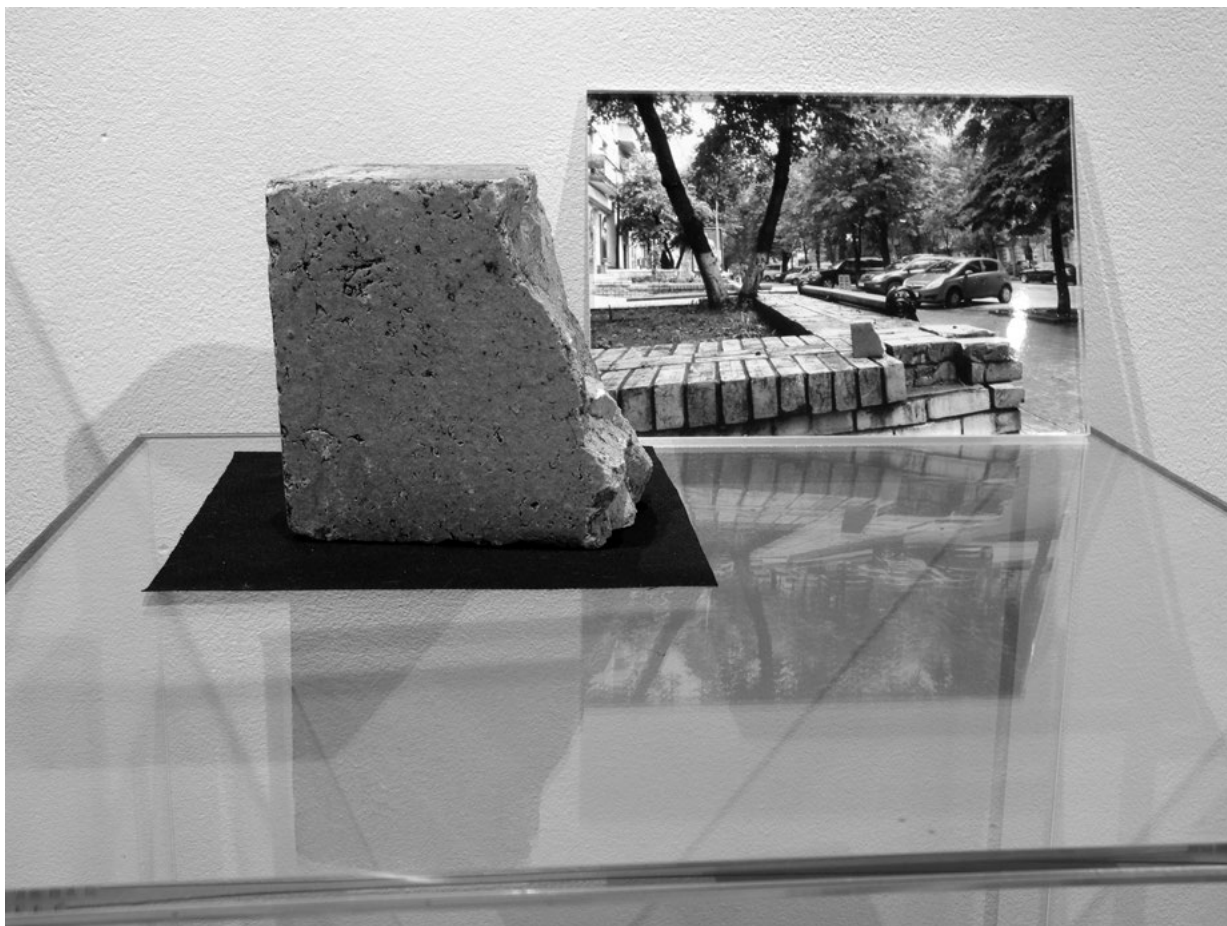
<sup>15</sup> Ibidem, s. 234.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 235.

i aneksji Krymu, podejmowała w swoich pracach otwartą krytykę kapitalizmu. Postać zakotwiczonej w tradycji Maja '68 hipotezy komunistycznej mają szczególnie prace Volodymyra Kuznetsova na czele z powstającą od 2010 roku serią prac wizualizujących historię broni proletariatu. Jedną z najbardziej dobitnych, antycypujących walki uliczne z 2013 roku, była seria *Kostek brukowych* będąca częścią wystawy *Odnawialna broń*. Składała się ona z fotografii leżących swobodnie na powierzchni pojedynczych kostek brukowych, które artysta zobaczył i sfotografował w Kijowie, by następnie wyeksponować je wraz z fotografiami ich oryginalnej lokalizacji w przestrzeni galerii. Przeniesienie ich w kontekst galerii nie miało jednak wydźwięku muzealizacji, przeciwnie – zwracało uwagę odbiorców na fakt, iż broń proletariatu znajduje się na

ukraińskich ulicach, niedostrzegana na co dzień przez przechodniów. Dostrzeżona i wyeksponowana przez artystę, miała status wezwania do rewolucji. Kuznetsov umieścił ją „na wyciągnięcie ręki” widza, podobnie jak podczas instalacji *Broń ludu*, zrealizowanej przez artystę w kijowskim Arsenale w 2010 roku, kiedy to na ścianach zawisły widły, kosy, topory i inne elementy broni tradycyjnie używanej w powstaniach ludowych, opisane przez artystę za pomocą lapidarnych notek pochodzących z Wikipedii. Komentarz formułowany przez artystę – „dla uzyskania bardziej szczegółowych informacji skontaktuj się z internetem lub zapytaj przyjaciół” – miał postać nie tyle kpiny, ile dowartościowania internetu jako medium rewolucyjnego. Symptomatyczny był także sposób wyeksponowania broni – poszczególne jej elementy zostały bowiem

Volodymyr Kuznetsov, *Odnawialna broń* (2011), źródło: <http://volodymyrkuznetsov.com/COBBLESTONES>





Volodymyr Kuznetsov, *Odnawialna broń* (2011), źródło: <http://volodymyrkuznetsov.com/COBBLESTONES>

wbite w ściany przestrzeni wystawienniczej tak, że powodowało to ich zniszczenie – pęknięcia, rozdarcia i dziurawienie, a zatem miało status przebicia się przez nadbudowaną galeryjną strukturę wprost do oryginalnego muru Arsenału. Gest ten nie tylko przywracał właściwy kontekst i pole semantyczne budynku, ale także stanowił refleksję dotyczącą galerii sztuki jako arsenału broni dla ludu oraz statusu dzieła sztuki jako z istoty zaangażowanego politycznie. Prace Kuznetsova zakotwiczone są równocześnie w języku wizualnym rewolucji komunistycznej – jego projekt *Pomnik przed gabinetem Rady Ministrów* w Kijowie z 2011 roku to monumentalna kopia pochodzącej z 1927 roku pracy Iwana Szadra – *Kostka brukowa to broń proletariatu*. Swoiste nie tyle syntetyczne, ile dialektyczne

ujęcie tych dwóch kodów wizualnych rewolucji skonstruowanych po dwóch stronach żelaznej kurtyny było praktykowane przez artystów pochodzących z postkomunistycznej Europy już od roku 1968, stając się po roku 1989 właściwym narzędziem krytyki kapitalizmu i będącej jego funkcją indywidualnego podmiotu, a w kontekście kryzysu z 2008 roku – narzędziem walki z hegemonią kapitalizmu.

Z kodu wizualnego i narracji Maja '68 korzystali także artyści w innych częściach Europy. W sztuce greckiej uruchomiło je przemówienie z 5 maja 2010 roku wygłoszone przez Daniela Cohn-Bendita w Parlamencie Europejskim. Okazało się ono nie tylko ważnym zwiastunem wydarzeń kolejnych pięciu lat, miało także postać istotnego roszczenia o określoną tożsamość

Unii Europejskiej formułowaną z perspektywy figury kluczowej dla paryskiego Maja '68 – niezwykle emocjonalnego żądania odpowiedzialności za sytuację w Grecji, o którą Cohn-Bendit oskarżał explicite Niemcy i Francję<sup>17</sup>. Apelując do instytucji unijnych o wymuszenie rozbrojenia na Grecji i Turcji, polityk wskazywał, iż byłoby to znacznie bardziej efektywne niż zmuszanie Grecji do likwidowania ochrony socjalnej, i formułował jednocześnie zarzut, że państwa europejskie próbują zarobić na pożyczkach udzielanych Grecji oraz na sprzedaży jej broni<sup>18</sup>. „Jesteśmy hipokrytami”<sup>19</sup> – wykrzyczane przez polityka w Parlamencie Europejskim interpretować należy jako dyskursywną figurę tego, co w książce *Hipoteza komunistyczna* Badiou określa mianem wierności wydarzeniu, jakim był rok 1968, w postaci „potrzeby kurczowego trzymania się historycznej hipotezy świata uwolnionego spod prawa zysku i prywatnego interesu”<sup>20</sup> i przekonania, że „możliwy jest inny świat”.

Potencjał ten problematyzuje praca *Ou la mort* z 2014 roku, stanowiąca najbardziej adekwatne podsumowanie wątków poruszonych w przemówieniu w Parlamencie Europejskim przez Daniela Cohn-Bendita. Stanowi ona czytelną aluzję do pomijanej i nieznannej treści hasła Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Składa się na nią pochodząca z 1967 roku francuska maszyna do pisania, której brakuje wielu klawiszy. Choć jej zużycie i nieużyteczność czytelne są już na pierwszy rzut oka jako funkcja kryzysu, wisząca na ścianie, oprawiona w ramę pojedyncza kartka papieru przyciąga odbiorcę, który zmuszony jest zbliżyć się do niej, by odczytać ledwie widoczne, umieszczone na środku kartki jedno na drugim słowa: *liberté-égalité-fraternité*. Przy bliższym oglądzie ogołocona z ponad połowy klawiszy maszyna okazuje się wystarczającym narzędziem rewolucji, posiadając niezbędne

do uruchomienia rewolucyjnego dyskursu znaki. Co więcej, to, co wcześniej jawiło się jako brak wskazujący na nieużyteczność maszyny, teraz wydaje się sposobem wyeksponowania jej użyteczności jako narzędzia rewolucyjnego właśnie. Praca Billa Balaskasa problematyzuje zatem kryzys finansowy jako potencjalny kryzys kapitalistycznych narracji, gdyż generowany przez niego brak staje się eksponującym możliwość rewolucji ograniczeniem środków do niezbędnych. Forma maszyny zawiera w sobie alternatywy rozgrywające się pomiędzy tytułem pracy – nieznaną powszechnie i niedopowiadaną zazwyczaj do hasła francuskiej rewolucji częścią w postaci słów „albo śmierć” (*Liberté, Égalité, Fraternité, ou la Mort*) i jego częścią powszechnie znaną – gdyż jawi się zarazem jako przedmiot zepsuty, którego czas dobiega końca, i narzędzie rewolucji. Alternatywne, walczące ze sobą w formalnej stronie dzieła narracje zdają się zależeć od konstytutywnego dla wybranej z nich oka widza i wnikliwości jego percepcji. Śmierć staje się zatem funkcją spojrzenia zorientowanego na kryzys finansowy, a rewolucja – spojrzenia zorientowanego na kryzys kapitalizmu.

Kluczowym komponentem pracy jest historyczna narracja rewolucji z 1968 roku, zawarta w pracy w postaci materii francuskiej maszyny do pisania z 1967 roku. Ta wydaje się konstytutywna dla kryzysowych narracji rewolucyjnych nie tylko w Grecji, tu jednak ma szczególne znaczenie – wyzwolenia i krystalizacji tradycji anarchistycznej oraz krytyki kapitalizmu, które istnieją jako znaczące zaplecze współczesnej „anti-austerity art”.

Casus grecki w historii wizualnych form oporu wobec kapitalizmu, wykorzystujących narracje historyczne roku 1968, ma formę szczególnie dobitnego pytania o fundację tożsamości kulturowej Unii Europejskiej, o fundament polityki finansowej, wreszcie – o hegemonie, jakie generuje. Kryzys w Grecji odsłonił ważkość i współczesność wydarzenia, jakim był dla Badiou rok 1968. Wydaje się zatem, iż jego uznanie, sprzężone z postulowaną przez

<sup>17</sup> D. Cohn-Bendit, *Przemówienie w Parlamencie Europejskim 5 maja 2010*, YouTube, 14.08.2010, <https://www.youtube.com/watch?v=aXuINWZuo1k> (28.02.2018).

<sup>18</sup> *Ibidem*, 4'20" – 5'47".

<sup>19</sup> *Ibidem*, 4'47".

<sup>20</sup> A. Badiou, *The Communist Hypothesis...*, s. 63–64.

filozofa deklaracją wierności temu wydarzeniu<sup>21</sup>, kluczowe jest dla pytania o możliwość powstania kolektywnego podmiotu, który – jako konstytutywny dla jej rewolucyjnej tożsamości – miałby realny wpływ na sytuację w Europie. Kryzys w Grecji jest też jedną z najistotniejszych odsłon rewolucji nieprzystosowanych, wskazując na to, iż współczesne formy wspólnoty oparte na zysku konstruują hegemonię waloryzującą negatywnie modele odmienne. Warto w tym kontekście przywołać tekst *Deklaracja* Michaela Hardta i Antonia Negriego, w którym polemizują oni z sofizmatem, iż długi muszą zostać spłacone<sup>22</sup>. „Kiedy jakiś kraj – zdaniem autorów *Deklaracji* – znajdzie się pod presją międzynarodowych instytucji finansowych, czy to Międzynarodowego Funduszu Walutowego, czy banków prywatnych, należy mieć w pamięci, że presja ta (w postaci konkretnych wymagań: redukcji wydatków publicznych za pomocą remontowania części państwa opiekuńczego, prywatyzacji, otwarcia rynków, deregulacji banków...) nie jest wyrazem jakiejś neutralnej obiektywnej logiki czy wiedzy<sup>23</sup>, ale takiej, która „jest wcieleniem serii neo-liberalnych założeń”, „uprzywilejowując interes określonych państw czy instytucji<sup>24</sup>. Niezwykle poruszający jest fakt, iż wniosek, do którego dochodzą w swym tekście Hardt i Negri, jest identyczny z konkluzją wyrażoną trzy lata później w referendum przez społeczeństwo greckie. Autorzy *Deklaracji* polecali zniszczyć figurę długu, która – jako niedialektyczna – nie może zostać odkupiona<sup>25</sup>. Proces ujednostkowania i subiektywizacji podmiotu, konstytutywny dla tego, co filozofowie określają jako „bycie razem”, a który przeciwstawiają wyraźnie procesowi indywidualizacji<sup>26</sup>, rozpoczyna się – jak dowodzą – wraz z odmową<sup>27</sup>: „Nie. Nie zapłacimy waszego długu. Odmawiamy

wam prawa do eksmisji nas z naszych domów. Nie podporządkujemy się środkom *austerity*. Zamiast tego chcemy zawłaszczyć wasze – lub raczej w istocie – nasze bogactwo<sup>28</sup>. Konstituuje zatem mnogi podmiot, który w ten sposób odzyskuje kontakt z własną mocą, pracą i czynem.

Rok 1968 miał raczej postać kontrhegemonii niż hegemonii. Dlatego aktualność wygenerowanych przez niego narracji jest funkcją aktualności hegemonii kapitalizmu, wobec której powstawały. To, co za Badiou określić można jako „wierność wydarzeniu”, jakim był w jego ujęciu 1968 rok<sup>29</sup>, tożsamemu z czynem w sensie marksistowskim, a zatem z rewolucją, jest więc historycznie i geograficznie zmienne. Narracje owe wspierały te związane z rewolucją październikową w konstrukcji dyskursu rewolucji roku 1989 i powróciły jako istotne zaplecze antykapitalistycznych ruchów w skali globalnej, będących funkcją kryzysu z 2008 roku. Wierność 1968 rokowi to rodzaj długu – alternatywnego wprawdzie wobec długu finansowego i tworzącego możliwość zaistnienia alternatywnych, kolektywnych tożsamości wobec tych ukonstytuowanych na bazie wspólnego interesu – generującego jednak także inne zadłużenie – wobec dyskursu zachodniego pojmowanego jako figura wierności Majowi '68. Powoduje to, iż problematyczna staje się odpowiedź na pytanie Borisa Budena, „Która Europa jest właściwie postkomunistyczna?”<sup>30</sup> i do kogo należy hegemonia „wydarzenia” rozumianego jako marksistowski czyn czy po prostu – rewolucja. Adekwatnym wydaje się komentarz Gáspára Miklósa Tamása, węgierskiego marksisty pochodzącego z Rumunii, który pisał o rewolucji 1968 roku w kategoriach samotności<sup>31</sup>. Ma ona postać nie tylko samotności jednostki, o której pisze marksista, ale przede wszystkim

<sup>21</sup> Ibidem, s. 65–66.

<sup>22</sup> M. Hardt, A. Negri, *Declaration*, Kindle single 2012, s. 10.

<sup>23</sup> Ibidem, loc. 545.

<sup>24</sup> Ibidem, loc. 546.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem, loc. 409.

<sup>27</sup> Ibidem, loc. 416.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> A. Badiou, *Mysticism, Philosophy and the Two Cuts*, Dingpolitik, 26.05.2013, <http://dingpolitik.wordpress.com/2013/05/26/alain-badiou-mysticism-philosophy-and-the-two-cuts/> (28.02.2018).

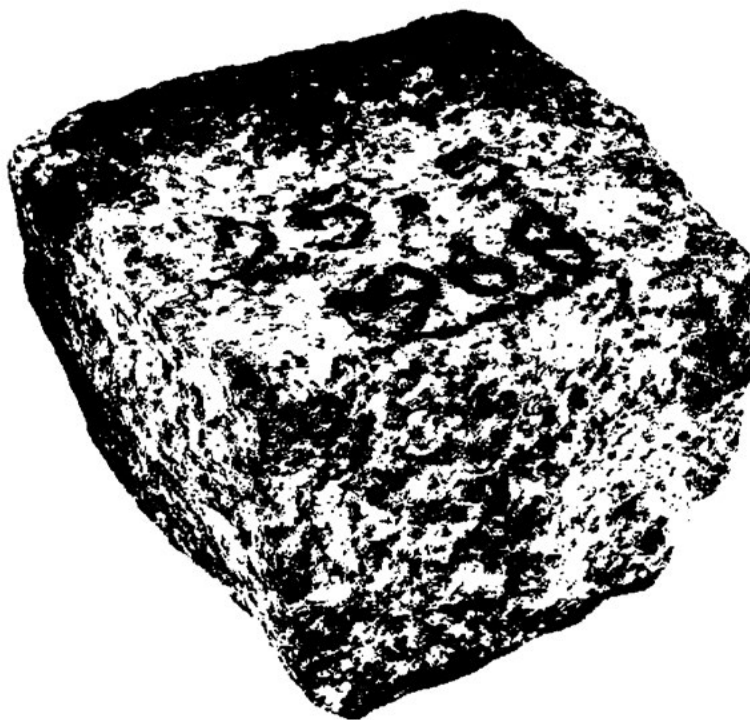
<sup>30</sup> B. Buden, *Strefa przejścia*, przekł. M. Sutowski, Warszawa 2012, s. 63.

<sup>31</sup> G.M. Tamás, *A Day in August*, [w:] M.R. Fowkes, (red.) *Revolution...*, s. 152.



zbiorowości w postaci niekompatybilności rewolucyjnych narracji powstających

w różnych kontekstach geograficznych, politycznych i historycznych.



## COBBLESTONE ART – ARTISTIC STRATEGIES REGARDING 1968

abstract

Magdalena Radomska

The text discusses contemporaneity of the “communist hypothesis” of the year 1968 – as introduced by Alain Badiou – in art. It focuses on the inconsistencies of the geographical aspect of vocabulary of 1968, such as the notion of the cobblestone, in the exceptional case of Hungarian neo avant-garde art, addressing political aspects of 1968 in communist Europe. It also problematizes the function of 1968 after the fall of communism and the rebirth of the revolutionary utopia in Russian art after 1989. Finally, the argument of the text concentrates on the contemporaneity of the 1968 in its 40th anniversary in works of art created as a response to the financial crisis of 2008.

Key words: 1968, political art, Central Eastern Europe, Postcommunist Europe, communism, revolution, 1989, art and financial crisis