

# Rozdzielona wspólnota. O dwóch falach akcjonizmu w Rosji

Magdalena Lipska

1

\*

„Nagłe przejście Związku Radzieckiego w relacje kapitalistyczne i jego nieoczekiwany rozpad na wiele niezależnych państw musiały zaowocować głębokim kryzysem. Nie było na terytorium Związku Radzieckiego praktycznie nikogo, kto posiadałby niezbędne psychologiczne, gospodarcze i polityczne kompetencje, by odnaleźć się w nowym, kapitalistycznym systemie. O ile trudności zwykłych obywateli były ich prywatnym problemem, o tyle nieudolność władzy państwowej dotyczyła wszystkich. [...] Gdy w 1991 roku władza upadła, rzesza ludzi została pozostawiona samym sobie i stała w przysłowiowym «szczerym polu» na ziemi niczyjej”<sup>1</sup> – pisał o początkach lat 90. XX wieku w Rosji Anatolij Osmołowski, jeden z głównych twórców i teoretyków moskiewskiego akcjonizmu, nurtu z pogranicza performansu, sztuki ciała

---

1 Anatolij Osmołowski, *Die radikale Kunst der neunziger Jahre in Russland*, [w:] *Zurück aus der Zukunft*, Hrsg. Boris Groys, Anne von der Heiden, Peter Weibel, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, s. 675. Przekład własny.

i politycznego akcjonizmu, który pojawił się na początku owej dekady i zagarnął przestrzeń społeczną i medialną Rosji okresu postperestrojki<sup>2</sup>.

Moskiewski akcjonizm był bezpośrednią reakcją na brutalną rzeczywistość lat 90. XX wieku w Rosji, którą, podobnie jak w Polsce, cechowały fundamentalne zmiany ustrojowe, polegające na odejściu od komunistycznego ustroju politycznego w kierunku demokracji życia publicznego i wprowadzeniu zasad wolnego rynku. W Rosji proces ten przebiegał szczególnie ostro. Dotychczasowy porządek zawalił się praktycznie z dnia na dzień, a na jego miejscu pojawiła się ostra walka o przetrwanie w warunkach prymitywnego kapitalizmu. Osmołowski jako główne czynniki powstania nurtu wymienia między innymi zniesienie cenzury i pojawienie się sfery wolnego słowa, która nie zdołała wykształcić żadnych mechanizmów samokontroli; brak zaplecza instytucjonalnego dla tworzącej się nowej sztuki; zerwany (przez siedemdziesiąt lat komunizmu i brak wolnego instytucjonalnego obiegu sztuki) kontakt z publicznością. Jedyną „instytucją”, w której nowa sztuka mogła się pojawić, były środki masowego przekazu. Idąc za logiką mediów, artyści starali się konkurować w atmosferze skandali, odstawiając na drugi plan pytania o formalną oryginalność czy złożoność poruszanych problemów. Istotą nowej sztuki stała się prostota przekazu, jaskrawość i radykalizm

2 Do czołowych przedstawicieli pierwszej fali rosyjskiego akcjonizmu należeli: Anatolij Osmołowski (którego faza najaktywniejszej działalności przypada na lata 1990–1993), Alexander Brener (1994–1997) oraz Oleg Kulik (1995–1999). Do grupy tej często zalicza się również Awdieja Ter-Ogiana i Olega Mawromattiego, jednak ich twórczość rozpoczyna się już w schyłkowej fazie moskiewskiego akcjonizmu po 1996 roku.

przedstawianych punktów widzenia oraz ich społeczno-polityczna aktualność<sup>3</sup>.

„Kiedy tworzyłem akcje uliczne, pracowałem w absolutnej próżni. W radzieckim undergroundzie nie było przyjęte, by zwracać na siebie uwagę. Dlatego na mnie i na moich przyjaciół Grigorija Gusarowa i Dmitrija Pimienowa, z którymi wspólnie opracowywaliśmy strategię akcjonizmu ulicznego, patrzono jak na zadżumionych. [...] Dla nas, którzy zajmowaliśmy się sztuką współczesną, akcjonizm był o tyle powszednim, co zrozumiałym gatunkiem. A zwykły człowiek nie miał pojęcia, co to takiego. Nawet my rozumielśmy tylko to, jak ten gatunek działa w naszym środowisku; ale jaka będzie reakcja opinii publicznej – tego nie wiedzieliśmy i dopiero zaczęliśmy to badać. Jeśli mówić o tym, co zrobiło pokolenie akcjonistów lat 90., to prawdziwą odpowiedzialnością będzie: stworzyło pole dyskursywne<sup>4</sup> – mówił o początkach swojej działalności Osmołowski.

Za początek akcjonizmu uznaje się akcję *TEKST* założonej przez Osmołowskiego grupy E.T.I. (Ekspropriacja Territorii Iskustwa – Ekspropriacja Terytoriów Sztuki)<sup>5</sup>, przeprowadzoną

3 Anatolij Osmołowski, *Die radikale...*, dz. cyt., s. 676.

4 Natalia Kostrowa, *Anatolij Osmołowski: „Szcztaję put’ askietizma ab-solutno pierpiessiwym”*, Colta, 16 diekabria 2015, <http://www.colta.ru/articles/ostrov90/9597>, przeł. Małgorzata Majewska (dostęp 4 września 2016).

5 Grupa E.T.I. istniała w latach 1989–1992. Skrót nazwy grupy znaczy w języku rosyjskim również „te” lub „ci” i odnosi się do potocznego zwrotu „Eti, nu tie, kotoryje...” (ci tam, którzy...). W skład E.T.I. wchodził: Anatolij Osmołowski (artyista i teoretyk, odpowiedzialny za organizację i ideową stronę działalności grupy), Dmitrij Pimienow (poeta), Grigorij

18 kwietnia 1991 roku na placu Czerwonym naprzeciwno mauzoleum Lenina<sup>6</sup>. Akcja polegała na ułożeniu z ciał artystów słowa ХУЙ (chuj) na bruku placu. Wzięło w niej udział czternaście osób. Bezpośrednią przyczyną zainicjowania akcji było wprowadzenie w życie z dniem 15 kwietnia 1991 roku ustawy zakazującej między innymi używania przekleństw w przestrzeni publicznej. Grupa zareagowała również na stopniową podwyżkę cen, która uniemożliwiła artystom funkcjonowanie na dotychczasowych zasadach<sup>7</sup>. Struktura performansu była bardzo prosta: chodziło o zestawienie ze sobą tego, co niskie (zakazanego słowa), z tym, co wysokie (plac Czerwony jako najwyższy symbol władzy). Według Osmołowskiego była to najskuteczniejsza zasada każdego skandalu<sup>8</sup>.

---

Gusarov (odpowiadający za kontakty z mediami). W ramach grupy w różnych okresach działało nawet do pięćdziesięciu aktywistów. Zob.: „Э.Т.И.” Movement 1990–1992, Osmopolis, [http://osmopolis.com/osmolovskiy\\_1989-1992](http://osmopolis.com/osmolovskiy_1989-1992) (dostęp 28 sierpnia 2016).

6 Nie była to pierwsza akcja trupy E.T.I. w przestrzeni publicznej ani pierwsza przeprowadzona przez nich na placu Czerwonym. Jednak ze względu na medialny rozgłos i spofeczną reakcję, jaką wywołała, formalnie uznaje się ją za początek moskiewskiego akcjonizmu.

7 Jak pisze Osmołowski, by prowadzić swoją działalność jako grupa, E.T.I. wynajmowała sale od lokalnych domów kultury, pieniądze na wynajem zbierając przez biletowanie swoich wystąpień. Po pierwszej podwyżce cen domy kultury zażądały całej płatności za wynajem z góry, co uniemożliwiło artystom dalszą działalność.

8 Zob.: „E.T.I. – TEXT” (popularly – „ХУЙ”, which means „dick”), Osmopolis, 18 April 1991, [http://osmopolis.com/eti\\_text\\_hui](http://osmopolis.com/eti_text_hui) (dostęp 28 sierpnia 2016).

Akcja trwała około minuty. Sfotografował ją korespondent gazety „Moskowskij komsomolec”, w której następnego ranka pojawił się artykuł ze słynnym zdjęciem z akcji. Wobec artystów wszczęto proces na podstawie artykułu 205 paragraf z Kodeksu karnego, mówiącego o nieobyczajnym zachowaniu. Oskarżono ich również o domniemaną obrazę imienia Lenina, gdyż słowo „chuj” pojawiło się na zdjęciu w bezpośredniej relacji ze słowem „Lenin”, figurującym na fasadzie mauzoleum. Sprawę umorzono po trzech miesiącach z braku znamion przestępstwa, wywołała jednak wielki rezonans spofeczny, a wielu rosyjskich intelektualistów wysłało listy poparcia dla artystów.

\* Akcja *TEKST*, zwana również potocznie *CHUJ*, odnosiła się do wcześniejszego działania grupy Kolektywnyje diejstwija, założonej przez Andrieja Monastyrskiego. Wówczas to samo słowo zostało wydeptyane w śniegu gdzieś na peryferiach Moskwy i nie spowodowało żadnej politycznej reakcji. Z akcji tej nie zachowała się żadna dokumentacja. Powtórzenie tego gestu w zmienionym kontekście politycznym obnażyło izolacjonizm działań kręgu moskiewskiego konceptualizmu i stało się swoistym manifestem nowego nurtu, nastawionego na aktywne kształtowanie nowej rzeczywistości i dobyte szerokiego rezonansu spofecznego. Jednak zasadnicza różnica wiązała się z politycznym, a właściwie ideologicznym aspektem tych działań. Dla E.T.I. radykalny lewicowy dyskurs był niezwykle istotny, a polityczność tworzyła trzon ich działalności, podczas gdy konceptualistom chodziło przede wszystkim o tak zwany „moment formalny”<sup>9</sup>.

Lewicowy radykalizm w działaniach Osmołowskiego był inspirowany rosyjskim futuryzmem, szczególnie zaś jego potrewolu-

---

9 Tamże.

cyjną formą, którą reprezentował Włodzimierz Majakowski. W 1993 roku Osmołowski zadedykował poecie jedną ze swoich najbardziej znanych akcji, zatytułowaną *Podróż do krainy Brobdingnag (Majakowski/Osmołowski)*. W działaniu tym, odwolującym się do *Podróży Guliwera* Johnathana Swifta, Osmołowski, bez uprzedniego powiadomienia władz, wspiął się na barki pomnika Włodzimierza Majakowskiego stojącego na moskiewskim placu nazwanym na cześć poety.

Majakowski jest symboliczną postacią rosyjskiej awangardy pierwszego dwudziestolecia XX wieku. Władza radziecka, stawiając pomnik poecie futurystce, kanonizowała go jako bohatera rewolucji, w pewnym sensie wyrzucając awangardzie zęby. „W swoim performansie [Osmołowski – przyp. aut.] pokazał, że dla awangardy nowych czasów, która przeszła przez szkołę totalitaryzmu, pamięć nie polega na kulcie pomników, a na konkretnych działaniach społecznych, podejmujących kwestie niewygodne dla cierpiącej na amnezję władzy, która z upływem czasu ulega mutacji, ale jej istota pozostaje niezmienna”<sup>10</sup> – pisał o akcji artysty Konstantin Bochorow.

Do dziedzictwa rosyjskiego futuryzmu odwoływał się również Alexander Brener<sup>11</sup>, który w 1992 roku wrócił do Moskwy po kilku latach pobytu w Izraelu, dokąd wyjechał z rodziną. Do życia artystycznego Brener aktywnie włączył się w 1993 roku, przystępując do prowadzonej przez Osmołowskiego grupy artystycznej Niece-

10 Konstantin Bochorow, A. Osmołowski, *Putieszestwije Nieceziudika w stranu Brobdingneggow (fotografija performans)*, Osmopolis, [http://osmopolis.com/puteshestvie\\_v\\_brobdingneg](http://osmopolis.com/puteshestvie_v_brobdingneg) (dostęp 4 września 2016).

11 W 1997 roku artysta napisał wiersz na cześć Wielimira Chlebnikowa. Zob.: Herwig G. Höller, *Moscow Actionism: Origins and Applications*, [http://www.springerlin.at/dyn/heft\\_text.php?textid=1328&lang=en](http://www.springerlin.at/dyn/heft_text.php?textid=1328&lang=en) (dostęp 4 września 2016).

ziudik<sup>12</sup>. Pracował również przy redagowaniu założonego przez Osmołowskiego rewolucyjnego magazynu „Radiek”<sup>13</sup>.

Brener tłumaczył powrót do kraju rozczarowaniem wszelkimi systemami politycznymi, upatrując w Rosji po upadku komunizmu właściwe miejsce do swojego wyrazu<sup>14</sup>. Demokracja, zdaniem Brenera, nie jest możliwa, gdyż wymaga całkowitej odpowiedzialności ze strony każdego członka społeczeństwa. Możliwa jest natomiast demokratyczna sztuka – walcząca w imię „mentalnej i duchowej wolności oraz moralnego postępu”<sup>15</sup>. Prawdziwie awangardowa i demokratyczna sztuka to taka, której wpływ jest etyczny, a nie formalny, emocje i afekt są zaś jedyną bronią, jaką artysta dysponuje wobec formalizmu zachodniej sztuki. Dlańego w swoich akcjach

12 Nieceziudik – grupa artystyczna istniejąca w Moskwie w latach 1993–1994. Należeli do niej między innymi Alexander Brener, Anatolij Osmołowski, Oleg Mawromatti i Dmitrij Pimienow. Koordynatorem grupy był Osmołowski.

13 Zob. wystąpienie Saszy Obuchowej Alexander Brener: *The Dull Violent Hammer* podczas konferencji „Performance Art – Ethics in Action”, zorganizowanej w dniach 12–14 grudnia 2013 roku przez CCA Garage w Moskwie, <https://www.youtube.com/watch?v=8a0ViU6Gc40> (dostęp 3 września 2016).

14 Eda Cufer, *Letter of Support for Alexander Brener*, <http://web.archive.org/web/20070116125615/http://www.judmila.org/embassy/brener.htm> (dostęp 28 sierpnia 2016).

15 Tamże. Później do tej postawy odwoływać się będzie Piotr Pawlenski. Nazwie Brenera „jednym z najbardziej uczciwych ludzi, akcjonistów i artystów”, który „nie toleruje kompromisu, oszustwa i pogoni za komfortem”. Anastasia Nabokina, *Wziąć na siebie odpowiedzialność. Rozmowa z Piotrem Pawlenskim*, Obieg, 2 czerwca 2016, <http://larchiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/32431> (dostęp 28 sierpnia 2016).

Brener często odwołuje się do prymarnych odruchów i emocji, takich jak seksualność, agresja i bezsilność<sup>16</sup>.

Pierwsza akcja Brenera odbyła się 15 kwietnia 1993 roku w sali van Gogha w Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie. Brener przeprowadził ją wraz z Antonem Litwinem i Bogdanem Mamonowem, z którymi tworzył wówczas artystyczną grupę Biez nazwaną Biez. Pierwszy do obrazu van Gogha podszedł Litwin, i stojąc przed nim, zaczął robić wielkie balony z gumy do żucia. Potem Mamonow rozwinął przed obrazem rosyjską flagę państwową. Ostatni pojawił się Brener, i z okrzykiem: „O, Vincent!”, sięgnął do kieszeni spodni i wyjął z niej kawałek kału. Kolejny kawałek wyleciał mu z nogawki i został na podłodze. Potem uczestnicy akcji opuścili muzeum. „Uważałem – pisał Brener – że istnieje coś takiego, jak awangarda. Bohaterskie postaci w sztuce współczesnej, które rozbiły kulturę burżuazyjną. Później cały ten nurt awangardowy zwyrodniał i zamienił się w sztukę muzealną. Właśnie w muzeum Puszkina starałem się zilustrować tę opozycję”<sup>17</sup>.

Jedną z najgłośniejszych akcji Brenera – *Wieża*, z 27 maja 1994 roku – została przeprowadzona podczas jednodniowej wystawy zorganizowanej przez Andrieja Wielikanowa w przeznaczonym do rozbiórki basenie Moskwa, znajdującym się naprzeciwko Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina<sup>18</sup>. Na miejscu basenu miała stanąć od-

16 Tamże.

17 Zob.: *Aleksandr Brienier. Wsie pierformansy*. Tapirr, [http://tapirr.com/art/b/brener/oiil\\_perf.htm](http://tapirr.com/art/b/brener/oiil_perf.htm), przeł. Małgorzata Majewska (dostęp 4 września 2016).

18 Basen Moskwa został wybudowany w 1960 roku jako jeden z flagowych projektów radzieckiego modernizmu. Był to największy basen w ZSRR i jeden z największych świecie (130 metrów średnicy). W latach 90.

tworzona cerkiew Chrystusa Zbawiciela, zburzona na mocy dekretu Stalina w 1931 roku. W akcji oprócz Brenera wzięli udział Anton Litwin i Aleksandr Riewizorow. Wszyscy weszli na najwyższą wieżę basenu, z której Litwin puszczal wykonane z gazet gołębie, Riewizorow krzyczał po francusku „Dranie!”, a Brener masturbował się na oczach zebranych w niecce basenu widzów. „Nie podobał mi się pomysł ani ze świątynią, ani z wystawą, dlatego chciałem po prostu pokazać, jak bardzo nie szanują tych ludzi. Przyszedłem bez jakiegokolwiek planu i nagle zobaczyłem tę wieżę. Razem z moim przyjacielem Saszą Riewizorowem wspięliśmy się na nią. Weszliśmy na górę i... zacząłem walić konia. Na tych ludzi i na milicję, która tam była. Milicjanci szybko weszli na wieżę i mniej z niej ściągnęli” – pisał Brener<sup>19</sup>.

W 1995 roku, podczas pierwszej wojny w Czeczenii, akcje Brenera zaczęły się politycznie radykalizować. W *Pierwszej rękawicy*, z 1 lutego 1995 roku, ubrany w strój bokserki Brener wyszedł na plac Czerwonoy i w klasycznej dla boksera pozie publicznie wezwał do walki ówczesnego prezydenta Borysa Jelcyna, wykrzykując w stronę Kremla: „Jelcyn, wychodź!”. Ponieważ nie było odpowiedzi, Brener uznał, że wygrał walkę walkowerem.

Ostatni z trójki moskiewskich akcjonistów, Oleg Kulik, jest jednocześnie najbardziej znanym i docenionym na arenie międzynarodowej artystą rosyjskim tego okresu. Brał udział między innymi w Manifesta w Rotterdamie w 1996 roku, Biennale w Wenecji w 1997 roku, Biennale w Stambule w 1997 roku czy Biennale w São

XX wieku podjęto decyzję o odtworzeniu świątyni i wyburzeniu rozbitego się basenu. Świątynię otwarto w 1999 roku. Jest to ta sama cerkiew, w której Pussy Riot wykonały protest song *Bogorodina*, *Putina pragoni*, dlatego dziś wielu turystów nazywa ją cerkwią Pussy Riot.

19 *Aleksandr Brienier. Wsie pierformansy*. dz. cyt.

Paulo w 1998 roku, przyciągając uwagę międzynarodowej krytyki agresywnymi akcjami, w których wcielał się w rolę człowieka-zwierzęcia, najczęściej psa, choć także ptaka, ryby czy byka.

Pierwsza akcja Kulika odbyła się 23 listopada 1994 roku w galerii Marata Gelmana w Moskwie, gdzie Kulik jak pies, trzymany na łańcuchu przez ubranego jedynie w bokserki Alexandra Brenera, rzucał się na przejeżdżające obok galerii samochody i otaczających go widzów. Kulik tak tłumaczył kontekst powstania akcji:

Kiedy przestałem wieszać obrazy w [galerii – przyp. aut.] Regina, nie miałem pieniędzy na chleb. Nie pozostawało mi nic innego niż biegać po ulicach jak bezdomny pies i czekać na ludzi. Doczłogałem się do Marata Aleksandrowicza Gelmana i zaproponowałem mu, że będę pilnował wejścia do jego galerii.

„Czy weźmiesz mnie – mówię – na służbę, będę ci wierny jak pies na łańcuchu”. Zarechotał, wygonił mnie, ale potem jednak oddzwonił i się zgodziłem<sup>20</sup>.

Propozycja Kulika była bardzo radykalna i nie mieściła się w konwencji ówczesnej sztuki. Nagi artysta chodzący na czworakach, umazany błotem i śniegiem, warczący i szczekający, atakował, a nawet gryzł obserwujący go tłum. W 1996 roku, podczas rosyjsko-szwedzkiej wystawy *Interpol*, Kulik pogryzł do krwi szwedzkiego kuratora, który zignorował znaki ostrzegawcze i podszedł zbyt blisko uwiązane na łańcuchu artysty koczującego w galerii. Artysta znosił przy tym wszelkie niedogodności, które wiązały się z wej-

20 Sobakida Olega Kulika, Lenta, 24 nojabria 2014, <https://lenta.ru/articles/2014/11/24/kulik>, przet. Małgorzata Majewska (dostęp 2 września 2016).

ściem w rolę psa: konfrontacje z policją, szyderstwa i zagrożenie konsekwencjami prawnymi, a także fizyczne ograniczenia. W 1997 roku podczas akcji *Gryzę Amerykę, Ameryka gryzie mnie* w galerii Deitch Projects w Nowym Jorku spędził w zamknięciu dwa tygodnie, przyjmując rolę psa od momentu przylotu na lotnisko JFK do chwili wylotu. Akcją tą nawiązał do słynnego działania Josepha Beuysa zatytułowanego *Lubię Amerykę, Ameryka lubi mnie*, z 1974 roku, podczas otwarcia galerii René Block w SoHo. Beuys został wówczas dostarczony karetką z lotniska bezpośrednio do galerii, gdzie w klatce wielkości pokoju spędził trzy tygodnie z kotem. Po zakończeniu akcji został przetransportowany karetką z powrotem na lotnisko. Kojot symbolizował Amerykę, jej dziką, plemienną stronę, z którą Europejczyk Beuys, uznany już nauczyciel i szamański performer, próbował się skomunikować. W akcji Kulika natomiast „dzikie zwierzę” uosabiał sam artysta – zamknięty w klatce przez dwa tygodnie atakował, gryzł i wypróżniał się na oczach publiczności, która mogła oglądać go z bezpiecznego dystansu lub wejść do klatki po założeniu specjalnego stroju ochronnego.

Akcje Kulika często są interpretowane jako odzwierciedlenie agresywnej i kryminogennej rzeczywistości lat 90. XX wieku w Rosji. Czyta się je także w kategoriach kolonialnych, jako wyraz „rosyjskości” utożsamianej ze Wschodem, prymitywizmem i brutalnością<sup>21</sup>. Jednak dla artysty dużo ważniejszy wydaje się ich ekologiczny, posthumanistyczny wydźwięk. W manifestie *Zoofrenii*, projektu zainicjowanego przez Kulika na początku XXI wieku, jego autor opowiada się za utopijną wizją końca dominacji człowieka i postuluje równoprawienie wszystkich gatunków na wszelkich poziomach.

21 Zob.: Piotr Piotrowski, *Agoraffia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010, s. 18–22.

Tym samym postuluje nową estetykę i nową moralność, której, jego zdaniem, gatunek ludzki nie potrafi już wytworzyć.

Tracimy ten świat – i na dodatek siebie samych. Człowiek się zestarzał, osłabił i bez reszty zdemoralizował. Z powodu swej obsesji na punkcie Supermana czeka go zmierzch, jeśli nie zdola on odnaleźć źródła intelektualnej energii, która zrodziłaby nową moralność [...].

Ludzki Alter Ego jest zwierzę stłumione w człowieku – stworzenie nieumiejące klamać, znające tajemnicę harmonijnej egzystencji w świecie realnym, istota, której nieznanym jest problem tożsamości. Zwierzę jest czymś absolutnym; tożsamość jego jest bez reszty odstonięta, obnażona. Historia, polityka i sztuka są dowodnym poświadczeniem faktu, że Człowiek nie potrafi zinterpretować siebie samego w przeciwstawieniu do Innego (także – ludzkiej istoty). Musi on odnaleźć w sobie samym nieantropomorficznego Innego<sup>22</sup>.

W drugiej połowie lat 90. zainteresowanie radykalnymi akcjami w Rosji zaczęło słabnąć. W 1996 roku Alexander Brenner wyjechał z kraju, tym razem udając się na Zachód. Osmołowski jeszcze w 1992 roku rozwiązał grupę E.T.I. ze względu na rosnącą presję ze strony mediów i niechęć artysty do bycia częścią maszynny medialnej. Kulik zaś, znany jako kurator już w latach 90., zaczął zajmować się robieniem wystaw, odgrywając również znaczącą rolę w produkcji teatralnej. Jednocześnie reakcje władzy na sztukę krytyczną

22 Oleg Kulik, Ludmiła Bredichina, *Dziesięć przykazań Zoofrenii*, <http://csw.art.pl/new/2000/kulik.html>, przet. Tristan Korecki (dostęp 2 września 2016).

zaczęły się nasilać. Kolejni akcjonisi: Awdiej Ter-Oganian i Oleg Mawromatti, musieli uciekać z kraju, by uniknąć kary więzienia za swoje akcje – Ter-Oganian wyjechał do Czech, Mawromatti do Bułgarii.

Radykalizm moskiewskiego akcjonizmu zaczął się wygaszać, kiedy do głosu doszło nowe pokolenie artystów, dla których nowa kapitalistyczna rzeczywistość stała się chlebem powszednim. Wydaje się, że również na płaszczyźnie artystycznej dynamika świata sztuki zaczęła dryfować w stronę względnej „normalizacji”, w której rodzące się instytucje i powstający świat galeryjny zaczęły przejmować i kanalizować energię artystów, doprowadzając do ich powolnego wycofywania się ze sfery publicznej. Co zatem doprowadziło, po etapie względnej stabilizacji, do odrodzenia się na początku nowego wieku nurtu akcjonizmu w Rosji i powstania jego drugiej fali, manifestującej się w działaniach grupy Wojna, Pussy Riot czy Piotra Pawlenskigo? Czym różni się pierwsza fala tego nurtu od drugiej oraz jak odnoszą się one do rzeczywistości społecznej, którą współtworzą?

## 2

W przedmowie do książki *Post-post-Soviet? Art, Politics & Society in Russia at the Turn of the Decade* (Post-post-Sowieci? Sztuka, polityka i społeczeństwo w Rosji na przełomie dekady) jej redaktorzy piszą:

Słowo „stabilizacja” było często używane na określenie rosyjskiej rzeczywistości ostatniej dekady. Wszystko w tej stabilizacji wy-dawało się przewidywalne i dobrze funkcjonujące – rezultatem stabilnego wzrostu ekonomicznego był rosnący dobrobyt, który wytworzył klasę średnią, będącą warunkiem bazowym stabilno-

ści. Z kolei klasa średnia była usatysfakcjonowana autorytarnym, ale przewidywalnym reżimem Władimira Putina. Wydawało się, że reguły gry zostały ustalone i nikt nie ma zamiaru ich kwestionować, w każdym razie nie na poważnie. Wiele głosów w Rosji porównywało ten stan ze stagnacją lat 70. za czasów Breżniewa, która przez rosyjskich filistrów i pesymistyczną inteligencję została określona jako smutny, ale cichy „koniec historii”<sup>23</sup>.

W przeciwieństwie do brutalnych lat 90., które naznaczył okres ustrojowej transformacji, nowa dekada miała zadać ostateczny cios poradzieckiej rzeczywistości i sprawić, że raz na zawsze odejdzie ona w niepamięć<sup>24</sup>. Był to czas, w którym chaos miał w końcu ustąpić porządkowi. Mimo korupcji, cynizmu i brzydoty okres ten był niewątpliwie lepszy niż poprzednia dekada, do czego starała się przekonać ludzi ówczesna władza. Jednak wkrótce okazało się, że wzrost ekonomiczny jest mrzonką opartą na wyśrubowanych celach ropy. W rosyjskim społeczeństwie zaczęło wzrastać niezadowolanie, które na przełomie 2011 i 2012 roku miało doprowadzić do protestów politycznych.

Wyrazem tego niezadowolenia było powstanie na początku 2007 roku grupy *Wojna*, która wkrótce stała się zjawiskiem rozpoznawanym na terenie całego kraju. Powstała w Moskwie

23 Marta Dziewańska, Ekaterina Degot, Il'ia Budraitskis, *Introduction*, [w:] *Post-post-Soviet? Art, Politics & Society in Russia at the Turn of the Decade*, ed. Marta Dziewańska, Ekaterina Degot, Il'ia Budraitskis, Anna Aslayan, Museum of Modern Art, Warsaw 2013, s. 7. Wszystkie cytaty z tego tomu w przekładzie własnym.

24 Zob.: Alexey Penzin, Il'ia Budraitskis, *The Catastrophes of „Real Capitalism”*, [w:] *Post-post-Soviet?...*, dz. cyt., s. 115–116.

w wyniku spotkania Piotra Wierziłowa, Olega Worotnikowa, Natalji Sokol i Nadieždy Tołokonnikowej, późniejszej liderki grupy *Pussy Riot*, i do czasu rozwiązania przeprowadziła kilkanaście akcji na terenie Rosji<sup>25</sup>. Tołokonnikowa tak opisywała początki istnienia grupy:

Odkąd się zeszlśmy, udaje nam się utrzymywać pewien poziom odwagi i bezkompromisowości. Dzięki tej wspólnie wypracowanej postawie, która znajduje wyraz w naszych akcjach, *Wojna* stała się współczesnym zjawiskiem politycznym i artystycznym. Łączą nas podobne doświadczenia życiowe, sympatia dla kultury zbuntowanej i niechęć do plasowania się w kontekście zastanych systemów, tak w sztuce, jak i w polityce. *Wojna* w założeniu jest ruchem, który miał stać się osobnym gatunkiem artystycznym i politycznym. Styl przyjęty przez *Wojnę* musi stać się wzorem dla wszystkich, którzy czują potrzebę protestowania. Nadrzędnym celem grupy jest wyznaczenie kierunku działania<sup>26</sup>.

Pierwsza akcja grupy, jeszcze w ramach wcześniejszego kolektywu *Bombila*, została przeprowadzona 27 kwietnia 2007 roku i była skierowana przeciwko politycznemu marazmowi rosyjskiego społeczeństwa. W moskiewskim parku jedną z alejek odgrodzono sześciometrowym banerem z hasłem: „Nie wiemy, czego chcemy”. Podobnie jak inne akcje grupy podczas pierwszego roku działalności, to wystąpienie przeszło właściwie bez echa. Dopiero akcja *Pieprz się dla następny Niedźwiadka!*, przeprowadzona w moskiewskim Muzeum Biologicznym, miejscu niespecjalnie uczęszczanym przez zwiedzających

25 Cyt. za: Alek D. Epstein, *The Voina Group: Radical Actionist Protest in Contemporary Russia*, [w:] *Post-post-Soviet?...*, dz. cyt., s. 263.

26 Tamże, s. 264.



jących, obiegała fora internetowe w całej Rosji. 29 lutego 2008 roku pięć heteroseksualnych par uprawiało seks pod banerem będącym jednocześnie tytułem całego działania. Zdarzenie zostało szczególnie udokumentowane przez Aleksieja Plustera-Sarno, który opublikował relację na swoim blogu<sup>27</sup>. Blog ten stanie się odtąd głównym źródłem informacji na temat działalności grupy i centralnym archiwum ich akcji.

Przyczynkiem do postania akcji było pismo Władimira Putina do Rady Federacji z dnia 10 maja 2006 roku, w którym ówczesny prezydent wzywał Rosjan do zwiększenia wskaźnika urodzeń jako sprawy o wielkim narodowym znaczeniu. Motyw niedźwiadka pojawił się w tytule jako odniesienie do logo partii Jedna Rosja, jak również do nazwiska ówczesnego premiera Dmitrija Miedwiediewa. Akcja została zapowiedziana 23 lutego 2008 roku podczas zebrania młodzieżówki partii Jedna Rosja, na którym akcjonści pojawili się, trzymając baner z napisem „Pieprz się dla następcy Niedźwiadka!”.

7 listopada 2008 roku Wojna przeprowadziła akcję *Szturm na Biały Dom*, w której artyści, używając projektora światła laserowego, wyświetlili na siedzibie rządu wysoki na dwanaście piętér rysunek czaszki i piszczeleli. Obraz widniał na fasadzie przez dwadzieścia dwie sekundy, dopóki służba hotelowa nie odcięła dopływu prądu, którym był zasilany generator<sup>28</sup>. Akcja nie zawierała żadnych sloganów politycznych. Jedyny komentarz, jaki się do niej pojawił, to wpis na blogu Plustera: „czaszka i skrzyżowane pod nią kości na Białym Domu pojawiły się tam, by ostrzec rząd, że rosyjski naród umiera, podczas gdy nowa burżuazja pławi się w luksusach”<sup>29</sup>.

27 Zob.: tamże, s. 266.

28 Zob.: tamże, s. 771.

29 Cyt. za: tamże.

Najbardziej znanym i dyskutowanym wystąpieniem Wojny była przeprowadzona 14 czerwca 2010 roku akcja na moście zwozonym w Petersburgu, zatytułowana *Chuj więźniem FSB*. Wielki fallus w stanie erekcji, namalowany, a właściwie rozlany w kilkanaście sekund z butelek z płynną białą farbą, dumnie wznoszący się na wprost okien siedziby petersburskiej służby bezpieczeństwa, stał się jednym z ikonicznych obrazów sztuki akcji tego czasu. Za pracę Wojna została w 2011 roku wyróżniona jedną z najważniejszych rosyjskich nagród artystycznych – Nagrodą „Innowacja”, przyznaną przez Państwowe Centrum Sztuki Współczesnej<sup>30</sup>.

Trzy miesiące później, 16 września 2010 roku, Wojna przeprowadziła swoją ostatnią akcję, zatytułowaną *Przewrót pałacowy*, w której członkowie grupy przewrócili kilka samochodów policyjnych. Miesiąc później, 15 października, Leonid Nikołajew i Oleg Worotnikow zostali zatrzymani przez policję. Zwolniono ich za kaucją 24 lutego 2011 roku. Nigdy nie postawiono im zarzutów. Na przełomie 2012 i 2013 roku Worotnikow i Sokol wraz z dwójką swoich dzieci opuścili Rosję.

Kontynuacji działalności Wojny można się dopatrywać w założonej przez Nadieżdę Tołokonnikową i Jekatierinę Samucewicz (obie były członkiniami grupy Wojna przed jej rozłamem w 2009 roku) grupie Pussy Riot – kobiecym punkowym kolektywem artystycznym, który podczas swoich występów chowa twarze za charakterystycznymi kolorowymi kominarkami. Istnieje wiele podobieństw w poetyce działania obu ugrupowań, jednak tym, co decyduje o wyjątkowości Pussy Riot, jest precedensowe w Rosji otwarte formułowanie żądań politycznych w przestrzeni publicznej

30 Nagrodę w wysokości czterystu tysięcy rubli Wojna przekazała na organizację Agora, która zajmuje się pomocą więźniom politycznym.

przez młode kobiety. To właśnie za ich sprawą w rosyjskiej debacie publicznej pojawił się termin feminizm<sup>31</sup>.

Kolektyw Pussy Riot został założony w sierpniu 2011 roku i do lutego 2012 roku zrealizował pięć publicznych akcji. Ostatnią i najbardziej znaną była „modlitwa punkowa” w soborze Chrystusa Zbawiciela 21 lutego 2012 roku, wykonana w proteście przeciwko reelekcji Władimira Putina w wyborach prezydenckich. W akcji wzięło udział pięć kobiet. Po wejściu do prawie pustej świątyni uczestniczki zdjęły wierzchnie ubrania, założyły kominiarki i zaczęły skakać i wymachiwać rękami na schodach przed prezbiterium. Performans trwał zaledwie kilkadziesiąt sekund. Przerwała go służba kościelna, wprowadzając jego uczestniczki z soboru. Wieczorem pod zapis filmowy z akcji podłożono muzykę, dzięki czemu powstał teledysk zatytułowany *Pank-moleben „Bogorodina, Putina progoni!”*, który jeszcze tego samego wieczoru opublikowano w sieci.

Akcja była skierowana przeciwko hierarchom Cerkwi prawosławnej, którzy wspierali Putina podczas kampanii wyborczej. 3 marca 2012 roku dwie członkinie grupy – Nadieżda Tołokonnikowa i Marija Alochina – zostały aresztowane i oskarżone o chuliganstwo. Trzecią performerkę, Jekatierinę Samucewicz, aresztowano 16 marca. 17 sierpnia 2012 roku całą trójkę oskarżono o chuliganstwo motywowane nienawiścią religijną i skazano na dwa lata więzienia. 10 października Samucewicz została zwolniona warunkowo, a jej wyrok zawieszono. Dwie pozostałe członkinie grupy odbyły karę dwóch lat w kolonii karnej.

31 Zob.: Vera Akuova, *Pussy Riot: Gender and Class*, [w:] *Post-post-Soviet?...*, dz. cyt.

To właśnie w proteście przeciwko procesowi Pussy Riot Piotr Pawlenski przeprowadził swoją pierwszą akcję, zatytułowaną *Szew. Tłumaczył*:

Przez kilka miesięcy patrzyłem, co się dzieje, oczekiwałem jakichś działań. W końcu zrozumiałem jedną ważną rzecz: zacytować należy od siebie. Należy przyjąć odpowiedzialność za zaistniałą sytuację, przyjmując ją przed sobą i innymi, i pomyśleć, jak zrobić coś, co odpowiadałoby zaistniałej sytuacji, ale byłoby bardzo nietypowe, bo to, co się dzieje, też przekracza ramy codzienności. Należało zrobić coś, o czym nawet ciężko pomyśleć. Zrobić nadludzki wysiłek i zaintereseniować<sup>32</sup>.

Pawlenski przeprowadził akcję 23 lipca 2012 roku. Pojawił się przed Soborem Kazańskim w Petersburgu z zaszytymi ustami, w rękach trzymał baner z napisem „Akcja Pussy Riot była powtórką słynnej akcji Jezusa Chrystusa (Mt 21,12–13)”<sup>33</sup>. Policja zareagowała wezwaniem ambulansu, którym odwieziono artystę na badania psychiatryczne. Lekarze orzekli, że Pawlenski jest zdrowy, i wypuszczono go niedługo potem. Artysta tłumaczył, że zatrzymanie Pussy Riot przeczy podstawowym wartościom chrześcijańskim. „Zaszywając sobie usta na tle Soboru Kazańskiego, chciałem pokazać sytuację współczesnego

32 Anastasia Nabokina, *Wziąć na siebie odpowiedzialność...*, dz. cyt.

33 Chodzi o fragment, w którym Jezus przegania handlujących ze świątyni: „A Jezus wszedł do świątyni i wyrzucił wszystkich sprzedających i kupujących w świątyni; powyracał stoły zmieniających pieniądze oraz ławki tych, którzy sprzedawali gołębie. I rzekł do nich: «Napisane jest: Mój dom ma być domem modlitwy, a wy czynicie z niego jaskinię zbójców»” (Mt 21,12–13). Przekład za Biblią Tysiąclecia.

artysty w Rosji: zakaz jawności. Czuję wstręt do bojaźliwości społeczeństwa, masowej paranoi, której przejawy widzę wszędzie”<sup>34</sup>.

Kolejną akcją – *Tusza* – Pawłenski przeprowadził 3 maja 2013 roku przed siedzibą Zgromadzenia Ustawodawczego w Petersburgu. W proteście przeciwko represyjnej polityce rządu owinął się kilkoma warstwami drutu kolczastego i w takim kokonie leżał nagi przed głównym wejściem do gmachu, dopóki funkcjonariusz policji nie porozcinał drutu sekatorem.

Dochodziłem do tej akcji stopniowo, w ciągu roku. Szereg przepisów mających na celu zdławienie działalności obywatelskiej i zastraszanie społeczeństwa, ciągły wzrost liczby więźniów politycznych, przepisy skierowane przeciwko organizacjom pozarządowym, przepisy o ograniczeniach wiekowych, cenzura, działalność Federalnej Służby Nadzoru Łączności, Informatyki i Środków Przekazu, ustawa zakazująca „promocji homoseksualizmu” – wszystkie te uregulowania prawne nie są skierowane przeciwko przestępcom, lecz przeciwko obywatelom. Dochodzi do tego ustawa o ochronie uczuć religijnych. Dlatego zorganizowałem tę akcję. Ludzkie ciało jest nagie jak tusza mięsa, przykryte tylko drutem kolczastym, wymyślonym notabene dla ochrony zwierząt gospodarczych. Te ustawy, podobnie jak drut kolczasty, służą, by trzymać ludzi w osobnych boksach: całe to przesładowanie aktywistów politycznych, sprawa „więźniów 6 maja” i inne opresyjne działania władz można przedstawić za pomocą metafory boksu otoczonego drutem kolczastym. Wszystkie te działania mają na celu przerobiecie ludzi w za-

34 *Put' k wratam ada*, Radio Swoboda, <http://www.svoboda.org/ai/126646508.html>, przeł. Małgorzata Majewska (dostęp 3 września 2016).

straszone i ściśle strzeżone było, zdolne tylko do konsumpcji, pracy i rozmnażania się”<sup>35</sup>.

Najbardziej znaną akcją Pawłenskiego jest *Fiksacja*, zrealizowana 10 listopada 2013 roku przed mauzoleum Lenina na placu Czerwonym, podczas której artysta przybił swoją mosznę do bruku placu. Akcja odbywała się w święto policji. „Nagi artysta patrzy na swoje jądra przybite do bruku to metafora apatii, politycznej obojętności i fatalizmu rosyjskiego społeczeństwa”<sup>36</sup> – deklarował Pawłenski w oświadczeniu dla mediów. Pomyśl akcji narodził się podczas krótkiego pobytu artysty w więzieniu po *Tuszy*. Jeden ze współosadzonych opowiedział mu historię z Gulagu, gdzie więźniowie czasem przybijali sobie mosznę do drzewa w proteście przeciwko nieludzkim warunkom panującym w obozie. „Zdałem sobie sprawę, że cały kraj staje się zakładem karnym, że Rosja obraca się w wielkie więzienie i państwo policyjne”<sup>37</sup>.

Ostatnia jak dotąd akcja Pawłenskiego (przeprowadził ich sześć), zatytułowana *Groźba. Płonące drzwi Lubianki*, odbyła się 9 listopada 2015 roku o godzinie 11:15. Artysta podszedł do głównych

35 Tamże.

36 Dniewnik Dmitrija Wolczeka. *W Strażniku piatnicu*, Radio Swoboda, 8 maja 2013, <http://www.svoboda.org/ai/24978110.html> (dostęp 4 września 2016). Zob. też: *Chudożnik-czlenowrieditel Pawlenskij pribil moszonku k Krasnoj ploszczadi*, News.ru, 10 nojabria 2013, <http://www.newsru.com/russia/10nov2013/pavlensky.html> (dostęp 4 września 2016).

37 Cyt. za: Shaun Walker, *Petr Pavlensky: Why I nailed my scrotum to Red Square*, The Guardian, 5 February 2014, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/05/petr-pavlensky-nailed-scrotum-red-square> (dostęp 4 września 2016).

drzwi budynku Rosyjskiej Federalnej Służby Bezpieczeństwa, polał je benzyną i podpalił. Drzwi częściowo się spaliły, a artysta z kabinem w ręku czekał na tle płomieni na przybycie policji, która pojawiła się po niecałej minucie. Tego samego dnia Pawlenskiemu postawiono zarzut na podstawie artykułu 214 rosyjskiego Kodeksu karnego (wandalizm motywowany nienawiścią ideologiczną). To listopada przed sądem rejonowym na Tagance artysta wniósł o zmianę kategorii swojego czynu na „akt terroryzmu”. Motywował to solidarnością z ukraińskim reżyserem Ołehem Sencowem, który na okupowanym przez Rosję Krymie został pod zarzutem terroryzmu skazany na dwadzieścia lat więzienia za udział w podpaleniu drzwi siedziby proputinowskiej partii Jedna Rosja<sup>38</sup>. 8 czerwca 2016 roku sąd orzekł, że Pawlenski jest winny, i wymierzył mu grzywnę w wysokości pięciuset tysięcy rubli. „Płonące drzwi Łubianki to rękawica, którą społeczeństwo rzuca w twarz zagrożeniu terroryzmem. Federalna Służba Bezpieczeństwa stosuje metodę nieustannego terroru i utrzymuje władzę nad stu czterdziestoma milionami ludzi. Strach zmienia ludzi wolnych w kleistą masę pojedynczych ciał”<sup>39</sup> – mówił o akcji Pawlenski.

Artysta uważa *Płonące drzwi* za swoją najlepszą akcję, gdyż została „stworzona” rękami władzy:

Wielu dokumentalistów nagrywało podobne akcje, ale oni wszyscy, a dokładnie ich nagrania, wypadli blado w porównaniu

38 Jaś Kapela, *Czy wiesz, gdzie jest Piotr Pawlenski?*, Krytyka Polityczna, 14 marca 2016, <http://www.krytykapolityczna.pl/fe-lietony/20160314/czy-wiesz-gdzie-jest-piotr-pawlenski> (dostęp 4 września 2016).

39 Cyt. za: *Put' k wratam ada*, dz. cyt.

z materiałem z kamery FSB, zrobionym bez korekcji koloru i bez montażu. [...] To, co oni zrobili sami – odgradzając się żelazną kurtyną – to jest właśnie sztuka stworzona rękoma władzy. To jest nowa ekonomia – przy minimalnym zaangażowaniu sami przedstawiciele władzy są twórcami sztuki<sup>40</sup>.

\*\*\*

Nie ulega wątpliwości, że druga fala rosyjskiego aktywizmu otwarcie czerpie z doświadczeń swoich poprzedników. Nie tylko pojawiają się w niej te same motywy: uprawianie seksu w przestrzeni publicznej, otwarte atakowanie głowy państwa, odwoływanie się do symboliki placu Czerwonego jako miejsca represji społecznych czy okaleczanie ciała; podobna jest też chęć otwartej konfrontacji ze społeczeństwem, bycia częścią politycznej rzeczywistości. Jednak tym, co zdecydowanie różni te dwie formacje, jest ich polityczny zasięg. O ile artyści lat 90. ustawiali spektrum swojego działania „przeciwko wszystkim”<sup>41</sup>, o tyle wróg, przeciw któremu występuje drugie pokolenie akcjonistów, ma już konkretną twarz: Cerkwi, FSB i Putina.

40 Piotr Pawlenski, *Uwolnić się z więzienia codzienności*, Krytyka Polityczna, 10 lipca 2016, przet. Aleksandra Kuźmicz, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/rosja/20160710/piotr-pawlenski-uwolnic-sie-z-wiezienia-codziennosci> (dostęp 3 września 2016).

41 Natalja Kostrowa, *Anatolij Osmołowski...*, dz. cyt. „Przeciwno wszystkim” to również nazwa kampanii społecznej zorganizowanej przez Osmołowskiego w 1999 roku, w ramach której artysta wywiesił na mauloleum Lenina baner z hasłem „Przeciwno wszystkim”, zachęcając do zakreślenia tej opcji na karcie wyborczej w zbliżających się wyborach do Dumy.

Pojawienie się akcjonizmu było z jednej strony wyrazem chaosu przemian ustrojowych, z drugiej zaś reakcją na zacieśnianie się pola wolności i swobód politycznych w Rosji początku XXI wieku. W obu przypadkach ruch ten w bezpośredni sposób podejmował kwestię społecznej bezsilności, zagubienia i złości na rządzących, wyrażając „to, co każdy chciał powiedzieć, ale nikt nie wiedział, jak to wyrazić”<sup>42</sup>. „Nie będzie chyba przesadą twierdzić – pisał Alek D. Epstein o grupie *Wojna* – że w czasach, kiedy na scenie politycznej nie występowały żadne grupy sprzeciwu, *Wojna* pojawiła się jako najszerzej słyszany głos niezależnego społeczeństwa obywatelskiego”<sup>43</sup>. Zdanie to można by rozszerzyć na cały rosyjski akcjonizm. O ile jednak wznoszący się fallus mógł jeszcze być symbolem rodzącego się buntu, o tyle przybicie moszny do bruku placu Czerwonego takich nadziei nie pozostawia. Co zatem zrobić, by budowanie społeczeństwa obywatelskiego nie było dążeniem jednostek, ale wspólnoty jako całości, i jaką rolę może odegrać w tym sztuka? Jak sprawić, by odpolitycznione społeczeństwo, które przeszło „terapię szokową” neoliberalnej prywatyzacji, wzięło sprawy w swoje ręce i zaczęło domagać się własnych praw?

Jeśli przyznać rację Osmołowskiemu i przyjąć, że zadaniem sztuki jest wytworzenie pola dyskursywnego, to sztuka akcjonistów ze swojego zadania się wywiązała. Żaden inny przejaw sztuki rosyjskiej nie był przedmiotem tak szerokiej dyskusji, jak akcje Brenera, Kulika, Pawlenskigo, *Wojny* czy *Pussy Riot*. Jednak wspólnota nie jest dziełem jednostek, jak pisze Jean-Luc Nancy w książce *Rozdzielona wspólnota*. Jest ich byciem – nie czymś, czego doświadczamy,

42 Alek D. Epstein, *The Voyna Group...*, dz. cyt., s. 275.

43 Tamże.

lecz raczej doświadczeniem „dzięki któremu jesteśmy”<sup>44</sup>. Dlatego „wspólnota z konieczności ma miejsce w tym, co Blanchot nazwał *désœuvrement* – «rozdzieleniem». Przed lub poza dziełem rozdzielnie wycofuje się z dzieła: nie mając nic wspólnego ani z wytworzeniem, ani z pełną realizacją lub kompletnością [*achèvement*], natomiast w zamian przerwanie, fragmentację i zawieszenie, którym jednostkowe byty są”<sup>45</sup>.

Jeśli w Rosji ma się pojawić nowe społeczeństwo, z pewnością nie stanie się to za sprawą jakiegoś zręcznego politycznego manewru inżynierii społecznej czy nacjonalistycznego projektu w dowolnej postaci. Może powstać jedynie jako alternatywa dla biedy, barbarzyństwa i dezintegracji społecznej, dzięki rozwinięciu wspólnych postaw politycznych i programów kolektywnego działania – postulują sygnatariusze manifestu *In Defense of Society: An Open Platform* (W obronie społeczeństwa. Otwarta platforma), opublikowanego przez rosyjskich aktywistów i intelektualistów<sup>46</sup>. Słychać w nim postulat Nancy’ego tworzenia wspólnoty poprzez praktykę i poprzez etos, w którym wspólne „my” za każdym razem musi zostać zdefiniowane na nowo<sup>47</sup>. Zdaniem Nancy’ego

44 Jean-Luc Nancy, *Rozdzielona wspólnota*, przet. Michał Gusiń, Tomasz Zatuski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010, s. 38.

45 Tamże, s. 44.

46 *In Defense of Society: An Open Platform*, <http://conversations.e-flux.com/t/in-defense-of-society-an-open-platform/4065> (dostęp 4 września 2016).

47 Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural*, ed. Werner Hamacher, David E. Wellbery, transl. Robert D. Richardson, Anne E. O’Byrne, Stanford University Press, Stanford (CA) 2000, s. 71.

w sprawach wspólnoty „nic nie jest jeszcze powiedziane”<sup>48</sup> – musimy otworzyć się na to, co we wspólnotcie dotychczas nie wybrzmiało. „Możemy tylko pójść dalej”<sup>49</sup>.

## Co to znaczy być radykalnym?

Jakub Gawkowski

Mitem założycielskim niesłabnącej od dekad popularności akcjonistów wiedeńskich była informacja dotycząca śmierci jednego z członków grupy, Rudolfa Schwarzkoglera. Miała ona nastąpić wskutek powikłań po serii performansów z końca lat 60. XX wieku, w których artysta kawałek po kawałku dokonał amputacji swojego penisa. Wzmianka o rzekomej kastracji Schwarzkoglera pojawiła się w „Artforum” w re-cenzji wystawy *Documenta 5* w 1972 roku<sup>1</sup>, a informację szeroko rozpowszechnił krytyk Robert Hughes w artykule w magazynie „Time” dwa miesiące później. Dla Hughesa gest, który miałby uczynić ze Schwarzkoglera „Vincenta van Gogha body artu”<sup>2</sup>, był pretekstem do rozwodzenia się nad opłakanym stanem sztuki i dowodem na upadek wartości przyswiewiającym niegdys ruchom awangardowym. Powtarzana z uporem informacja zaczęła żyć własnym życiem.

Historia okazała się zupełnie nieprawdziwa. Podczas akcji, której dokumentacja fotograficzna znalazła się na *Documenta 5*, krojono nie członek, lecz trzymaną w okolicach genitaliów rybę. Przyczyną przedwczesnej śmierci Schwarzkoglera (20 czerwca 1969 roku) był

1 Lizzie Borden, *Cosmologies*, „Artforum” 1972, Vol. 11, No. 2, s. 45–50.

2 Robert Hughes, *The Decline and Fall of the Avant-Garde*, „Time Magazine”, 18 December 1972, s. 40–41.

48 Tenże, *Rozdzielona wspólnota*, dz. cyt., s. 38.

49 Tamże.