

Narodowo-radykalny

ALEXANDER PUSHKIN



Narodowo-radykalny

ALEXANDER PUSHKIN

***Biało-czerwono-biały – motyw barw
narodowych w twórczości Alexandra
Pushkina***

Marcel Skierski

Twórczość Alexandra Pushkina jest niezwykle różnorodna. Począwszy od malarstwa sztalugowego, poprzez sakralne freski w świątyniach, na publicznej prezentacji portretów bohaterów wyrzuconych poza nawias państwowej propagandy skończywszy. Trudno zrozumieć specyfikę sztuki „prawicyjnego mastaczoka”¹ bez uwzględnienia jej wszystkich odsłon.

Tekst ten ma za zadanie przybliżyć twórczość artysty. Koncentruje się na punkcie wspólnym realizacji Pushkina, jakim bez wątpienia jest Białoruś. Białoruś pojmowana jako państwo niepodległe, nie zaś jako Białoruska Socjalistyczna Republika Radziecka lub Republika Białoruś pod rządami Aleksandra Łukaszenki.

Pushkin odwołuje się do tradycji narodowej swojego kraju. Przetwarza w swojej twórczości wszystko co rodzime, czyli nienarzucone przez zewnętrzne siły polityczne. Działalność artysty staje się tym samym przykładem postawy patriotycznej. Jej zrozumienie prowadzi do przemyśleń dotyczących relacji, jaka wiąże nas z własnym państwem.

Dziełem odzwierciedlającym artystyczną postawę Pushkina jest jego obraz pt. „Z minulaha” [pol. „Z przeszłości”] z 1989 r. Jak w trakcie rozmowy zaznaczył twórca², płótno stanowi manifest artystyczny, przedstawiając najważniejsze założenia jego działalności.

Obraz ma format pionowego prostokąta. Jedynym przedstawieniem jest brunatno-czerwony odcisk dłoni Pushkina przy górnej krawędzi płótna, od której biegnie pręga tej samej barwy. Ślad jej widoczny jest na całej długości przedstawienia. Do jej zaznaczenia wykorzystano krew artysty. Dzięki wprowadzeniu czerwonego pasa, rozdzielającego dwie białe płaszczyzny, dzieło przywołuje wygląd historycznej flagi Białorusi.

¹ Tak określa sam siebie artysta. Sformułowanie to należy tłumaczyć jako „prowincjonalny malarz”, chociaż nie do końca oddaje to ironiczny podtekst, jaki wyrażeniu nadaje Pushkin.

² W celu przygotowania wystawy wraz z Piotrem Bernatowiczem odbyłem podróż do Bobra, miejsca zamieszkania Pushkina. W trakcie spotkania artysta zaprezentował nam obraz „Z minulaha” i przedstawił znaczenie jakie mu przypisuje.

Biało-czerwono-białe barwy narodowe zakazane są na Białorusi od 1995 roku, od czasu referendum i wyborów parlamentarnych przeprowadzonych 17 stycznia.³ Pytania, jakie na referendum postawiono obywatelom dotyczyły zrównania statusu języka rosyjskiego z białoruskim, integracji ekonomicznej z Rosją i rozszerzenia konstytucyjnych prerogatyw prezydenta oraz, chyba najistotniejszej z perspektywy narodowej tożsamości, całkowitej zmiany symboli – flagi i godła. 75 % głosujących opowiedziało się za nieznacznie zmodyfikowaną, pozbawioną sierpa i młota, flagą Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Dziś jest ona oficjalnym symbolem kraju.⁴

W rezultacie przeprowadzonego referendum odrzucona i całkowicie zakazana została historyczna wersja flagi, która wraz z herbem z wizerunkiem „Pogoni” nawiązywała do czasów Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Obecnie symbole te wykorzystywane są w trakcie antyrządowych manifestacji.⁵ Biało-czerwono-biała flaga na stałe osadzona jest i dumnie powiewa na dachu niewielkiego budynku w miejscowości Bobr – miejscu zamieszkania Aleksandra Pushkina.

Posługiwanie się przez artystę zabronionymi symbolami narodowymi stanowi tajemnicę poliszynela lokalnej społeczności. Chociaż w tym przypadku trudno mówić o jakimkolwiek sekrecie, gdyż powiewający biało-czerwono-biały sztandar jest tym, co z daleka wyróżnia siedzibę Pushkina.

To jeden z licznych „wybryków” artysty, na które władza jest zmuszona przymykać oko, do czasu – jak mówi sam Pushkin – utraty zainteresowania jego osobą w zachodnich mediach. Funkcjonowanie w ramach świata sztuki to dla twórcy dosłownie „być albo nie być”, ponieważ białoruskie władze, ze względów wizerunko-

³ Topa Konrad, *Okoliczności przejścia władzy przez Aleksandra Łukaszenkę, w: Białoruś. Co tam się dzieje? Sytuacja polityczna na przełomie XX i XXI wieku*, red. A. Meller, J. Rak, A. Wielomski, Warszawa 2013, s. 172.

⁴ *Ibidem*, s. 173-174.

⁵ <http://www.bialorus.pl/historia?artid=3809> (dostęp: 13.07.2016)

wych, nie mogą pozwolić sobie na jawne represje względem docenianego na Zachodzie artysty.

Zakazane symbole narodowe mają wielkie znaczenie dla tzw. „świadomych Białorusinów”⁶, do których zdecydowanie zaliczyć należy i Pushkina. Biało-czerwono-białe barwy wyrażają sprzeciw wobec wszystkiego, co uosabia postać Aleksandra Łukaszenki (którego oficjalny portret bacznie spogląda na obywateli w miejscach użyteczności publicznej), niekoniecznie odnosząc się do określonej opcji politycznej. Ostrze aktywności artystyczno-społecznej Pushkina wymierzone jest bowiem w większym stopniu przeciwko miernocie kultury tworzonej przez neoautorytarne⁷ państwo, niż konkretnym politycznym decyzjom sprawującego władzę dyktatora.

Wartość, jaką artysta przypisuje historycznej fladze, w zwięzłej formie przedstawia obraz „Z minulaha”. Pushkin posługuje się białym płótnem, które odnosi się zarówno do czystości, niewinności, białej flagi wywieszanej podczas kapitulacji, jak również pustki, braku wszelakich odniesień przedmiotowych.

Pierwsze z przywołanych skojarzeń nawiązuje do charakteru działań Pushkina, który na drodze pokojowych akcji stara się szerzyć istotne dla siebie wartości. Organizowanie nielegalnych ekspozycji obrazów oraz akcji promujących wolnościowe postawy staje się sposobem krzewienia alternatywnego, niesankcjonowanego przez władzę, sposobu życia. Biel jako pustka to z kolei państwo pozbawione autentycznych wartości, proponowane przez reżim Łukaszenki.

Artysta własną krwią przywraca przeszłość, symbolicznie odtwarzając białoruską historię. Wskazuje na potrzebę ofiary, którą należy ponieść w obronie własnych ideałów. Odcisnięta dłoń, stanowiąca źródło ściekającej krwi, wskazuje

⁶ Jest to określenie funkcjonujące w literaturze przedmiotu, określające obywateli Białorusi, deklarujących „poparcie dla odrodzenia języka białoruskiego i niezależności Białorusi, historycznej symboliki oraz sprzeciwem wobec prezydentury A. Łukaszenki”. Por. Biłas Agata, *Język białoruski a białoruska świadomość narodowa (sytuacja w dwóch miasteczkach republiki)*, „Etnografia Polska”, t. XLIII, 1999, z. 1-2, s. 217.

⁷ Termin ten, zaproponowany wobec Białorusi przez Pavla Usova, określa realny ustrój polityczny panujący w tym kraju. Por. Usov Pavel, *Powstanie, konsolidacja i funkcjonowanie reżimu neoautorytarnego na Białorusi*, Warszawa 2014.

na osobisty charakter działań Pushkina, brak ścisłych związków z jakąkolwiek białoruską organizacją skupiającą dysydentów i brak wsparcia ze strony zagranicznych ośrodków. W swojej artystycznej konsekwencji jest zatem sam, pokojowo przeciwstawiając się opresyjnemu ustrojowi własnego kraju.

Wiele lat później (w 2013 r.) Pushkin raz jeszcze podejmuje się trawestacji historycznej flagi Białorusi. Tym razem wykorzystuje jedynie tradycyjne malarskie materiały, tworząc obraz w formacie poziomego prostokąta. Zawarty w jego ramach motyw barw narodowych stanowi tło dla szkicowo opracowanych, spoglądających ku górze oczu.

Historycznej fladze Białorusi zostały nadane cechy ludzkie. Dzieło w symboliczny sposób przedstawia wartości reprezentowane przez biało-czerwono-białe barwy. Flaga ukazana została jako ożywiona, z boleścią kierująca wzrok ku niebu. Tak ujęty wizerunek spełnia funkcję unaoczniania historii, aktualizowania wartości reprezentowanych w przedstawionych symbolach. Stanowi przedstawienie wciąż żywej, w dosłownym ujęciu, białoruskiej tradycji. Flaga staje się ucieleśnieniem dążeń „świadomych Białorusinów”.

Obraz można również odczytywać jako przedstawiający fragment portretu artysty, co sugeruje zespolenie Pushkina z biało-czerwono-białymi barwami. W dosadny sposób przedstawia własny stosunek do wyznawanych wartości – jego osoba i białoruska tradycja łączą się w jedno. Wyrażające smutek spojrzenie Pushkina tłumaczy się wobec tego, jako wyraz troski o dobro własnego narodu.

Przedstawione na obrazie oczy zdają się intencjonalnie nie nawiązywać kontaktu wzrokowego z widzem. Wyobraźmy sobie sytuację odmienną, w której obraz „spogląda przed siebie”, konfrontując się z odbiorcą. Widz odczuwałby wówczas silny związek z dziełem, które skierowane byłoby właśnie do niego, w danym momencie stojącego przed malowidłem. Takiego rodzaju poczucie jedności, w odniesieniu do patriotycznej tematyki dzieła (warunkowanej użytym motywem narodowych barw), wydawałoby się w pełni uzasadnione wobec problematyki poruszanej przez artystę. Umacniałoby przekonanie o istnieniu wspólnoty, integrującej się w obronie własnych wartości i stającej naprzeciw wspólnego wroga.

Pushkin postępuje inaczej. Prezentowany w dziele typ spojrzenia, odrzucający kontakt z odbiorcą, wpisuje się w tradycję konwencjonalnego obrazowania melancholii. Genezę tego rodzaju wizerunków upatruje się w miedziorycie Albrechta Dürera pt. „Melancholia I” z 1514 roku.⁸ Przedstawienia tego rodzaju ukazują jednostkę pogrążoną w zadumie, stroniącą od towarzystwa. Jako przedmiot badań psychologów, melancholia wiąże się z odczuwaniem samotności wobec własnych cierpień.⁹ Umieszczenie melancholijnego spojrzenia na tle historycznej flagi Białorusi wskazuje na osobisty charakter aktywności Pushkina. Podobnie jak w przypadku „Z minulaha”, również tutaj mamy do czynienia z manifestacją indywidualności. Faktem jest, iż przygotowując swoje akcje, artysta korzysta z pomocy innych osób. Jednak w chwili konfrontacji staje sam wobec aparatu władzy (czyli milicjantów dokonujących aresztowania artysty).

Spojrzenie na dwa obrazy, stanowiące klamrę dla dotychczasowej działalności Pushkina, pozwala zrozumieć, jaką formę przybiera bunt artysty, jednostki występującej przeciwko precyzyjnie skonstruowanemu politycznemu systemowi. Twórczość białoruskiego dysydenta wymyka się wyobrażeniom oporu rozumianego w ściśle politycznych kategoriach. Jego walka prowadzona jest za pomocą sztalgugi i pędzla, zaś jej celem jest podniesienie świadomości miejscowej ludności i wyrwanie kultury z ograniczeń odgórnie narzuconych zasad, nieprzystających do wizji wolnego kraju, rozwijającego się zgodnie z narodowym charakterem. W tym aspekcie działalność Pushkina jest uniwersalną inicjatywą, perspektywy jakie sobie wyznacza, nie muszą odnosić się jedynie do kraju białoruskiego.

⁸ Por. Haake Michał, *Jednostka wobec historii. „Portret generała Henryka Dembińskiego” Henryka Rodakowskiego*, „Artium Quaestiones”, 2001, t. XII, s. 57. Lipiński Filip, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2013, s. 77.

⁹ Mokrosiński Łukasz, *Realne urzeczywistnione – słowo o depresji i melancholii*, s. 2, http://sinthome.pl/pic/StronaPL/insomnia/LM_melancholia.pdf (dostęp: 13.07.2016).

***White, red and white – national
colours in works by Alexander
Pushkin***

Marcel Skierski

The oeuvre of Alexander Pushkin is characterized by tremendous diversity. It encompasses works as different as easel paintings, church frescoes and public display of portraits depicting heroes pushed onto the margin by state propaganda. It is difficult to comprehend the specificity of the art created by “pravintsiyniy mastachok”¹ without considering all of its forms.

The aim of the present article is to introduce Pushkin’s oeuvre. It focuses on the point which is common to all of the artist’s works – Belarus, understood as an independent country, rather than the Byelorussian Soviet Socialist Republic or the Republic of Belarus under the rule of Alexander Lukashenko.

Pushkin makes references to the national heritage of his country. In his works he processes all that is native, i.e. not imposed by external political forces, thus displaying a patriotic attitude. Understanding of this attitude provokes reflections about the relationship between an individual and their country.

One of the works that exemplify Pushkin’s artistic attitude is his 1989 painting entitled “Z minulaha” [English: “From the past”]. According to the author himself², the canvas constitutes an artistic manifesto, as it presents the most significant principles of his activity.

The picture has the format of a vertical rectangle. The only representation is a reddish-brown print of Pushkin’s palm near the upper edge of the canvas. Below runs a streak of the same colour, visible all the way down through the picture. In order to mark it the artist used his own blood. By introducing the red line separating two white planes, the painting brings to mind the historical Belarusian flag.

White, red and white national colours have been prohibited in Belarus since 1995, after a referendum and parliamentary elections which took place on

¹ This is how the author refers to himself. The phrase can be translated as “provincial painter”, although such translation does not quite render the ironical undertone of the original.

² Together with Piotr Bernatowicz – I made a trip to Bobr where Pushkin is currently living in order to prepare the exhibition. During a meeting the artist showed us the painting “Z minulaha” and explained his own interpretation of its meaning.

January 17³. Referendum questions concerned such issues as making the status of Russian and Belarusian languages equal, economic integration with Russia, broadening the constitutional presidential prerogatives and, most importantly from the point of view of national identity, complete change in national symbols – the national flag and emblem. 75% of voters were in favour of adopting the flag of the Byelorussian Soviet Socialist Republic, slightly modified by removing the hammer and sickle. To this day it remains the official symbol of the country⁴.

As a consequence of the referendum, the historical version of the flag, which together with the coat of arms depicting “Pahonia” referred to the age of the Commonwealth of the Two Nations, was rejected and banned. Currently both of these symbols are used during anti-government demonstrations⁵. The white, red and white flag flutters proudly above a small house in the town of Bobr, where it is permanently fastened to the roof of Alexander Pushkin’s place of abode.

The fact that the artist uses banned national symbols is an open secret among the local community. Although, in fact it is hard to talk about a secret of any kind, as the waving white, red and white banner makes Pushkin’s house distinctive from afar.

This is just one of the artist’s numerous “excesses” to which the authorities are forced to turn a blind eye, as long as – as Pushkin himself points out – the Western media continue to be interested in him. For Pushkin being a recognizable figure in the artistic world is his “to be or not to be”, since the Belarusian authorities will not openly persecute an artist acknowledged in the West, for the sake of the country’s image.

³ Topa Konrad, *Okoliczności przejęcia władzy przez Aleksandra Łukaszenkę*, in: *Białoruś. Co tam się dzieje? Sytuacja polityczna na przełomie XX i XXI wieku*, ed. A. Meller, J. Rak, A. Wielomski, Warsaw 2013, p. 172.

⁴ *Ibid.*, pp. 173-174.

⁵ <http://www.bialorus.pl/historia?artid=3809> (date of access: 13 July 2016)

Forbidden national symbols are of great significance for the so-called “conscious Belarusians”⁶ – a group that Pushkin certainly belongs to. White, red and white colours are an expression of opposition against Alexander Lukashenko (whose official portrait alertly observes citizens in public places) and everything that he represents, not necessarily pointing to any specific political option. Pushkin’s social and artistic activity is directed to a greater extent against the mediocrity of the culture created by the neo-authoritarian⁷ state, than against particular political decisions of the ruling dictator.

The value that the artist attributes to the historical flag is succinctly presented in the painting “Z minulaha”. Pushkin uses white canvas which refers both to purity, innocence, the white flag shown in the moment of surrender and to emptiness, lack of reference to any objects.

The first association corresponds with the character of Pushkin’s activity. By means of peaceful undertakings he attempts to spread the values that he cherishes. Organization of illegal painting exhibitions and events promoting liberal attitudes is becoming a method of disseminating an alternative lifestyle, not legitimized by the authorities. Whiteness as a void stands in turn for a country deprived of genuine values which is proposed by the regime of Lukashenko.

With his own blood the artist reintroduces the past, by reconstructing the Belarusian history. He points to the necessity of sacrifice that has to be made in order to defend one’s own ideals. The palm print being the source of trickling blood indicates the personal character of Pushkin’s activity, lack of close involvement in any of the Belarusian dissident organizations and lack of support from abroad. He

⁶ This term, commonly used in the literature on the subject, denotes those citizens of Belarus who declare “support for the revival of the Belarusian language and the country’s independence, historical symbolism and opposition against A. Lukashenko’s presidency.” [Translation: Kamil Michalski] Cf. Biłas Agata, *Język białoruski a białoruska świadomość narodowa (sytuacja w dwóch miasteczkach republiki)*, “Etnografia Polska”, vol. XLIII, 1999, p. 217.

⁷ This term, first proposed by Pavel Usov when talking about Belarus, denotes the real political system of the country. Cf. Usov Pavel, *Powstanie, konsolidacja i funkcjonowanie reżimu neoautorytarnego na Białorusi*, Warsaw 2014.

remains all by himself in his artistic consistency, opposing the oppressive political system of his own country in a peaceful way.

Many years later (in 2013) Pushkin once again made an attempt at creating a travesty of the historical flag of Belarus. This time he utilized only traditional painting materials. The painting has the format of a horizontal rectangle and contains the motif of national colours which serves as a background for sketch-like human eyes staring upwards.

The historical flag of Belarus undergoes personification. The work portrays the values represented by white, red and white colours in a symbolic way. The flag is revived, with eyes painfully directed towards the sky. Such rendition serves the function of making the history evident, actualizing the values represented by the depicted symbols. It is a portrayal of the Belarusian tradition that is literally still alive. The flag embodies the aspirations of the “conscious Belarusians”.

The painting may also be interpreted as a fragment of the artist’s portrait, which suggests Pushkin’s union with the white, red and white colours. The artist presents very explicitly his approach to the values that he believes in – he and the Belarusian tradition are united to form one whole. Sad expression in Pushkin’s eyes can be treated as an indication of concern about his own nation and its well-being.

The eyes depicted in the painting seem to intentionally avoid making eye contact with the viewer. Let us try and imagine a different scenario, in which the picture is “looking straight ahead”, confronting the viewer. The perceived connection with the painting would then be very strong, as the work would be aimed specifically to them, standing in front of the picture in that very moment. This sense of unity would seem fully legitimate regarding the patriotic subject matter, determined by the use of national colours. It would reinforce the feeling of being part of a community consolidating in defense of their values and facing the mutual enemy.

Pushkin decides to do otherwise. The type of look presented in the painting, rejecting contact with the viewer, corresponds with the traditional convention of depicting melancholy. It is usually assumed to originate from the 1514 engraving

ing by Albrecht Dürer entitled “Melancholy I”⁸. Portrayals of this kind show a figure which is lost in thoughts and shuns other people. As a subject of psychological research, melancholy is linked with feelings of solitude experienced due to one’s anguish⁹. Placing the melancholy look against the background of the historical flag of Belarus indicates the personal character of Pushkin’s activity. Similarly to “Z minulaha”, this painting is also a demonstration of individuality. It is a fact that while preparing his events the artist takes advantage of other people’s help. However, in the moment of confrontation he remains all by himself against the state apparatus (i.e. militsiya officers putting the artist under arrest).

A look at the two paintings framing Pushkin’s oeuvre helps understand the form that the artist’s rebellion takes in a situation when an individual opposes the meticulously structured political system. The art created by the Belarusian dissident does not fit the preconceptions about resistance understood in strictly political categories. He fights against the regime by means of an easel and a brush in order to raise local people’s awareness and free the country’s culture from restrictions imposed by top-down decisions, such as do not match the vision of a free country developing in harmony with its national character. In this regard Pushkin’s activity is a universal initiative and the perspectives that it sets are applicable in many other national contexts.

⁸ Cf. Haake Michał, *Jednostka wobec historii. “Portret generała Henryka Dembińskiego” Henryka Rodakowskiego, “Artium Quaestiones”, 2001, vol. XII, p. 57. Lipiński Filip, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2013, p. 77.*

⁹ Mokrosiński Łukasz, *Realne urzeczywistnione – słowo o depresji i melancholii*, p. 2, http://sinthome.pl/pic/StronaPL/insomnia/LM_melancholia.pdf (date of access: 13 July 2016).



Z przeszłości, technika mieszana, 1989

From the Past, mixed technique, 1989



Oczy bohatera, olej, 2013

Eyes of the Hero, oil on canvas, 2013

***Odroczona przyszłość lub
Niespełniona przeszłość Alesia
Puszkina¹***

Olga Szparaga

*W moich performance jest dużo piękna oraz dynamiki.
Oznacza to, że jednak człowiek może być samotną wyspą.
Aleś Puszkin*

W tym tekście zasadniczo będzie mowa o jednej pracy, która najczęściej kojarzy się ze współczesną (krytyczną) białoruską sztuką lat 1990-2000. Mam na myśli happening Alesia Puszkina „Prezent dla prezydenta. Za pięć lat owocnej pracy!”.

Aleś Puszkin, 21 lipca 1999 roku, przebrany w białą koszulę, przyjechał taksówką² do głównego wejścia Teatru Narodowego im. J. Kupały, wyciągnął z bagażnika taczkę z gnojem oraz widły, założył na głowę wianek z chabrów, wraz z ośmioma dziennikarzami³ ruszył na plac rezydencji prezydenta Republiki Białoruś.

O godzinie 12 Puszkin był już na miejscu, przed podjazdem. Wyrzucił gnój na chodnik i przymocował widłami plakaty ze zdjęciami prezydenta Białorusi Aleksandra Łukaszenki. O 12:15 artysta został zatrzymany przez Oddział Mobilny Specjalnego Przeznaczenia, który zawiózł go punktu ochrony naprzeciwko Muzeum Narodowego, gdzie był przetrzymywany do 23:55, po czym pozwolono artyście wrócić pociągiem do rodzinnej wioski Bobr.

¹ Tekst opracowany dla ZBOR (Zbiór esejów dotyczących artystycznych wypowiedzi w białoruskiej sztuce współczesnej). Przedruk za zgodą autorki i wydawcy portalu KOLEKTAR., <http://kalektar.org/>

² Artysta tłumaczył cel swojej podróży taksówkarzowi tym, że zajmuje się dekoracją teatru i przewozi dekoracje. W przypadku odmowy w pomocy ze strony taksówkarza było przywidziane jeszcze jedno auto, które wyjechało z Krupek w tym samym czasie. Tutaj oraz w następnych częściach, w przypadku braku odniesienia do źródła, będę opierać się o wywiad, który przeprowadziłam z Alesiem Puszkiny 24 kwietnia 2015 r. O pozostałych szczegółach przygotowania swojego performance, a także o konsultacji z wojennymi, podczas której dowiedzieliśmy się, że do artysty mogli strzelać, artysta opowiada o tym tu: Быць грамадзянінам... Маналог мастака Аляся Пушкіна // Права на волю, Бюлетэнь Праваабарончага Цэнтру «Вясна-1996», 1 (49), 2000, С. 4–5.

³ Jeden z zaufanych dziennikarzy został wcześniej powiadomiony o przygotowaniach performance i przeprowadził pozostałych.

W tym samym dniu, zgodnie z aktem oskarżenia №913299, została założona sprawa karna, a proces miał miejsce trzy miesiące później, artysta został skazany na dwa lata⁴ więzienia z wyrokiem w zawieszeniu na dwa lata. Podstawą wyroku był fakt, że happening miał „podtekst polityczny”. Zgodnie z definicją, zaproszonego do sądu eksperta w dziedzinie sztuki, został on uznany za „chuligaństwo [...] wyróżniające się wyjątkowym cynizmem”.

O systemie współrzędnych

Nie możemy powiedzieć, iż polityczny art-performance ma długie życie w historii sztuki: pojęcie „aktu performance” bierze swoje korzenie w teoriach językowych lat 50-tych minionego wieku, które dopiero w latach 70-tych przeszło do sztuki⁵. Jednak, bez wątpienia posiada długą historię kulturową. Definicja art-performance stworzona przez teoretyka współczesnej sztuki Miszki Szuwakowicza, brzmi : „przedstawienie codzienności, gdzie autor pomysłu jest także realizatorem”⁶. W takim razie prekursorem politycznego art-performance można śmiało nazwać starożytnego filozofa Diogenesa z Synopy, który za dnia z latarką w rękę szukał człowieka oraz kwestionował istniejące hierarchie społeczne w rozmowach z Aleksandrem Macedońskim.

Polityczny wymiar art-performance związany jest z okresem awangardowych praktyk w latach 20-tych XX wieku, które są jego prehistorią. Nas jednak interesują szczególnie lata 1990, kiedy zgodnie z Marie-Louise Angere, w krajach demokratycznych miały miejsce istotne przemiany w wyobrażeniu o ludzkim ciele. Przemiany te w dużym stopniu były możliwe dzięki teorii doing gender Judith Butler,

⁴ Aleś Puszkina został pozbawiony prawa wyjazdu zagranicę. Raz w tygodniu artysta musiał przychodzić na spotkania z okręgowym inspektorem milicji Krupskiego rejonu i koordynować swoje podróże na terenie kraju. Wiosną 2000 roku Puszkiniowi udało się jednak pojechać na Festiwal sztuki Białorusi w Poznaniu, gdzie mogli go odwiedzić dziennikarze z Białorusi i innych państw.

⁵ Do zatwierdzenia nowych praktyk sztuki współczesnej w których pojawia się ludzkie ciało.

⁶ Шувакович М. Искусство перформанса и новые теории искусства. Лекция для «Европейского кафе», 19.05.2012.

według której ciało podczas performance nabiera samodzielnego statusu, poprzedzając działania człowieka, analogicznie z tym, jak działa społeczno-kulturowy porządek wraz z normami tej lub innej płci⁷.

W latach 1990-tych ostatecznie ulega zniszczeniu modernistyczny paradygmat samotnego i samowystarczalnego geniusza w sztuce i rodzi się przestrzeń do nowych metod projektowania art-strategii, w tym politycznych. Krytyka hierarchii społecznych (także gender) spowodowana niesprawiedliwym podziałem władzy w społeczeństwie, staje się od teraz nieuniknionym elementem tych strategii, uzupełniona o zadanie poszukiwania nowych form horyzontalnych i zbiorowych, dzięki którym te hierarchie można przemieniać. Performance, który nas interesuje „Prezent dla prezydenta” – pozwala zobaczyć, jak unikalny jest białoruski kontekst (artystyczny i nie tylko), a także punkty nakładania się tego kontekstu na wiele innych kontekstów i powstające przez te nałożenia znaczenia.

Autorytarna Białoruś

Kontekst performance Alesia Puszkina określają wydarzenia polityczne współczesnej historii Białorusi. 20 lipca 1999 roku, zgodnie z Konstytucją Republiki Białoruś z 1994 roku miała zakończyć się pierwsza kadencja prezydencka Aleksandra Łukaszenki. Dlatego właśnie 21 lipca Aleś Puszkina zaplanował swój happening.

Początkowo treść happeningu miała być bardziej agresywna: z głośną muzyką, pożarem, wybuchem butli z benzyną. Jednak zwyciężyła „pokojowa” wersja, w której głównymi atrybutami stały się pomalowana taczka na jasnoczerwony kolor, haftowana koszula i wianek z chabrów na głowie artysty. Zepsuć sielanekę miało wyładowanie z taczki gnoju wraz z narodową flagą, obraz flagi narodowej i herbu, zaktualizowanych w 1996 roku przez Konstytucję oraz banknotami o wartości 1 mln białoruskich rubli (w wyniku denominacji w roku 2000 – 1000 białoruskich rubli), a także plastikowymi kajdankami i widłami za pomocą których artysta przymoco-

⁷ Angerer, Marie-Luise. Performance und Performativität. In: Du Monts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. von Hubertus Butin. Köln, 2002. S. 241–245.

wał do gnoju plakat wyborczy „Aleksander Łukaszenko z narodem” oraz własnoręcznie wykonany plakat z napisem po białorusku „Za pięć lat owocnej pracy!”.

Znaczenie tego „daru” Aleś interpretuje w następujący sposób: „Jaskrawo czerwona taczka, gnój, narzucona przez niego atrybutyka - jest jego wkładem w historię. Chociaż mógł być jak czarodziej Wsiesław Czarodziej...”⁸

Flaga czerwono-zielona oraz herb, nawiązujące do historii ZSSR, stały się symbolami rządów Łukaszenki: w trakcie trwania referendum w 1995 roku prezydent zamienił nimi biało-czerwoną flagę i herb „Pogoń” pełniących rolę symboli państwowych od 1991 r. oraz nawiązujących do innej historii współczesnej państwowości na Białorusi, przede wszystkim do czasów Białoruskiej Republiki Ludowej oraz Wielkiego Księstwa Litewskiego. Pomimo tego, że Łukaszenko publicznie potępił te znaki jako symbole związane z okupacją nazistowską BSRR (zostały one dopuszczone do użytku przez niektóre białoruskie organizacje kolaboracyjne⁹), odrzucenie ich było związane przede wszystkim ze znaczeniem jaki miał sowiecki okres w historii oraz sowieckie praktyki społeczne niezbędne do wzmocnienia ideologicznej i strukturalnej władzy Łukaszenki. Kolejne referendum zainicjowane przez Łukaszenkę w 1996 roku stało się znowu początkiem obliczania jego prezydenckiej kadencji, której koniec miał nastąpić teraz nie w 1999 roku, lecz w 2001 roku. Opozycja polityczna (wtedy jeszcze obecna w strukturach władzy) oraz solidarni z nimi obywatele nie zgadzali się z tym¹⁰. Z tego powodu, w kolejnych latach na Białorusi miały miejsce demonstracje, zatrzymywania, procesy sądowe, aresztowania przedstawicieli partii politycznych i społeczeństwa w ogóle.

W kwietniu 1997 roku w Mińsku był organizowany performance o nazwie „Marsz w strojach więziennych”. To była reakcja na jedno z takich wydarzeń za-

⁸ Быць грамадзянінам... Маналог мастака Алеся Пушкіна // Права на волю, Бюлетэнь Праваабарончага Цэнтру «Вясна-1996», 1 (49), 2000, с. 4–5.

⁹ Лялькоў І. Пытаньне дзяржаўнай сымбалікіў Беларусі: гісторыя і сучасны стан // ARCHE, № 1 (21), 2002.

¹⁰ Беларусь. Совершеннолетие. Год 1999-й. Владимир Мартьянов, Сергей Олехнович. 15.07.2009.

trzymanie załogi telewizyjnej ORT (Pawła Szeremeta, Dmitrija Zawadskiego i Jarosława Owczinnikowa). Organizatorami było 12 lub 13 dziennikarzy, którzy ubrani w strój więzienny, trzymali w rękach kraty i tabliczki z napisami: I'm a journalist, „Я – „нячэсны” журналіст”, „Źle mówiłem o swoim prezydencie” itd. Uczestnicy demonstracji, do których dołączyło około 100 dziennikarzy przemaszerowało przez miasto do placu Bangalor. Na czele marszu był dramaturg i dziennikarz Nikolai Khalezin, który założył w 2005 roku na Białorusi „Wolny Teatr”, a podczas demonstracji poeta Sławomir Adamowicz, który siedział wcześniej w więzieniu przez 10 miesięcy za publikację poematu „Zabij prezydenta”, igłą z nitką zaszył sobie usta¹¹.

Według Alesia Puszkińska ta demonstracja miała największy wpływ na jego własny performance. Uważa, iż dziennikarze wyrazili swój sprzeciw przeciwko władzy Łukaszenki, teraz powinno to zrobić stowarzyszenie artystów.

Tym bardziej, że mieli o co oskarżać Łukaszenkę: właśnie w drugiej połowie lat 90 zamknięto kilkanaście galerii, w tym centrum dla współczesnej sztuki Białorusi – „Szósta linia” (w 1998). Oprócz tego wzrósł koszt wynajmu pracowni. Wśród zamkniętych była również współczesna galeria sztuki Puszkińska w Witebsku – „U Puszkińska”. Artysta stracił swoją tymczasową pracownię, pozostawiony bez środków do życia (władze nie pozwalały mu organizować wystaw i wydarzeń gdziekolwiek indziej) został zmuszony w 1997 roku do powrotu do swojej rodzinnej miejscowości Bobr. W związku z powyższym w happeningu „Gnój dla prezydenta” Puszkiński wyrażał nie tylko swój indywidualny sprzeciw przeciwko nielegalnemu politycznemu reżimowi lecz wypowiadał się również w imieniu „świadomej inteligencji narodu” Białorusi.

¹¹ 10 гадоў таму адбыўся журналісцкі «Марш у турэмных робах». Прэс-служба ГА «Беларуская асацыяцыя журналістаў». 17.01.2008.

Postsowiecki kontekst oraz powrót do awangardy

Polityczną intencją performance Alesia Puszkina była nie tylko solidarność z stowarzyszeniem dziennikarzy, ale również pragnienie wypowiedzania się w imieniu wszystkich, w imieniu „świadomej narodowej inteligencji” Białorusi. Drugi ważny kontekst performance – związek i zarazem odłączenie od tradycji awangardy artystycznej. Odwołanie się do awangardy stało się jednym z kluczowych cech charakteryzujących nieformalną sztukę na Białorusi końca lat 1980-tych. Mówimy tu przede wszystkim o działalności artystów tandemu Ludmiły Rusowej oraz Igora Kaszkuriewicza, a dokładniej - o ich projekcie „Zmartwychwstanie Malewicza”, który realizowali w Witebsku w 1988 roku oraz w Mińsku w 1989 roku¹². Rusową i Kaszkuriewicza z Puszkinem łączyła sama sztuka performance. Jednak Puszkina chciał wypełnić ją o nowe treści. Jeżeli od Kazimierza Malewicza białoruskie stowarzyszenie artystów otrzymało konceptualizm, którego „adresatem” byli sami artyści, to teraz z punktu widzenia Puszkina chodziło o poszerzenie zakresu art-performance i nadanie mu bardziej politycznego wymiaru, kierując w stronę pytań o możliwość takiego lub innego społecznego porządku oraz władzy. Zatem Aleś Puszkina nakreślił nową perspektywę współczesnej sztuki białoruskiej, (która nawet dziś należy bardziej do strefy zadań niż do rzeczywistości). To pozwoliło na wyjście poza granice nonkonformizmu panującego w latach 1980-tych i dążenie do sztuki politycznej na Białorusi, która jeszcze się nie narodziła.

Powiązanie z tradycjami awangardy było niezbędne dla artysty, podkreślało artystyczny, teatralny charakter jego performance. W tym samym czasie Puszkina widział w nim zarówno narodową formę jak i elementy mistyki voodoo, w ten sposób rzucał wyzwanie swoim przeciwnikom politycznym. Jednak celem performance nie jest zastraszanie, ani groźba co nieraz podkreśla artysta w swoich wywiadach, „białoruska opozycja – to nie jest krew, wojna lecz walka takimi wysoce artystycznymi

¹² Людміла Русава. Альбом. Серыя «Калекцыя Партызана». Мінск, 2009.

mi performancami”¹³. Zadaniem performance jest pokazanie, że sztuka i artyści są w stanie zmienić świat, a przede wszystkim Łukaszenkę.

Polityka i sztuka w różnych kontekstach

W jaki sposób możemy powiązać «pokojowe» przesłanie artysty z jego protestem i treścią pełną krytyki politycznej oraz agresywnym politycznym kontekstem? Zwracając się do powojennego kontekstu Europy Zachodniej jednym z najbardziej wyraźnych przykładów komunikacji pomiędzy sztuką a polityką jest „rzeźba społeczna” Josepha Beuysa. Głównym celem niemieckiego artysty był krytyczny wpływ na ludzką świadomość za pomocą stwarzanych obiektów oraz demokratyzacja społeczeństwa drogą wyobraźni i formowania nowych zbiorowych form krytyki i protestu. W pierwszej kolejności wykorzystywał on przestrzeń sztuki. Będąc profesorem na wydziale rzeźby w Państwowej Akademii Sztuk Pięknych w Dusseldorfie (od 1961 do 1972) zapoczątkował, a później został przewodniczącym Niemieckiej studenckiej partii przemianowanej później na Fluxus Zone West. Partia nie odegrała ważnej roli w ruchu studenckim, ale w roku 1971 przekształciła się w Organizację demokracji bezpośredniej drogą powszechnego głosowania (w wyniku czego powstała Partia Zielonych, z której Beuys kandydował do Bundestagu w 1972 r.¹⁴). Z powodu zaangażowania politycznego, w roku 1972 Beuys został zwolniony z posady profesora w Państwowej Akademii Sztuki w Düsseldorfie. Wieloletni proces zakończył się ugodą w 1978 r. W 1986 artysta otrzymał nagrodę Wilhelma-Lembrucka za zasługi w dziedzinie sztuki.

Jednak w warunkach postsowieckich lat 1990 tych, widzimy, że wcale nie było pokojowo-progresywnych form interakcji między sztuką a polityką. Przypomnijmy sobie radykalne działania moskiewskich autorów performance Olega Kulika, Anatolija Osmołowskiego, Aleksandra Brenera, Awdieja Ter-Oganiana i Olega Mavromatti. W 1999 w czasie wyborów parlamentarnych w Rosji stowarzyszenie

¹³ Сьнітко Т. Масацтва з «асаблівым цынiзмам» // Наша ніва, №32 (153), 1999.

¹⁴ Lange, B. SozialePlastik. In: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Cit. Op. S. 277.

„Pozarządowa komisja kontrolna” na czele z artystą Anatolijem Osmołowskim realizowało projekt o tytule «Przeciwko wszystkim partiom», który obejmował serię performance „łączących tradycyjną polityczną agitację z sytuacyjną okupacją miejskiej przestrzeni” (rzucanie butelek z farbą w budynek Dumy Państwowej, hasła „Przeciwko wszystkim partiom” na mauzoleum Lenina)¹⁵. Uczestnicy zachęcali do głosowania przeciwko wszystkim, by „obalić aktualny system polityczny w Rosji, dokonać przewrotu w elicie politycznej», zwolnić miejsce dla nowych sił i skończyć wreszcie z «odwiecznym rosyjskim wyborem między zdechłym kotem a zgniłą rybą»¹⁶.

Jednak performance miały odwrotny efekt: po wywieszeniu hasła na mauzoleum Lenina artyści zaczęli być obserwowani przez FSB, w rezultacie, kolejne performance likwidowano, artystów prześladowano, przeszukiwano, bito, a w następnych wyborach do Moskiewskiej Miejskiej Dumy zabrakło już w ulotkach hasła „Przeciwko wszystkim”¹⁷.

Puszkin twierdzi, że nic nie wiedział o demonstracjach moskiewskich artystów, pomimo tego ciężko jest uwierzyć by na Białorusi, gdzie prześladowanie politycznych oponentów zaczęło się w momencie rozpoczęcia władzy Łukaszenki, polityczny performance rozwijał się według zachodnioeuropejskiego scenariusza, nie postsowieckiego.

Poza tym, na Białorusi ten scenariusz miał bardziej represyjny charakter, nawiązujący do sowieckiej przeszłości. Biografia Alesia Puszkina w dużej mierze pozwala na taki wniosek. Pierwszy wyrok warunkowego więzienia (2 lata), artysta otrzymał w 1989 roku za organizację swojego pierwszego występu na cześć 71 rocznicy BNR (Białoruskiej Republiki Ludowej). Między tym a następnym procesem sądowym

¹⁵ Политическая критика в искусстве: Ольга Грабовская о московском акционизме.

¹⁶ Цунский А. Анатолий Осмоловский против всех партий. Интервью с художником-авангардистом, радикалом Анатолием Осмоловским. 18.06.1999.

¹⁷ Осмоловский А. Отказаться от иллюзий. Интервью газете «Объединенный гражданский фронт».

(1999), artysta zdołał przeprowadzić szereg wystaw indywidualnych i performance (szczegóły na stronie autora). Większość prac w tym okresie jest odzwierciedleniem przemyśleń na tematy religijne poprzez środki malarskie. W ten sposób można znaleźć klucz do „pokojoych” intencji performance politycznych Puszkina.

Ponadto, od 1992 roku artysta zajmował się rekonstrukcją świątyń¹⁸. Jeden z fresków - „Sąd Ostateczny” powstały w 1996 roku w kościele św. Mikołaja w miejscowości Bobr, przedstawiał postać Aleksandra Łukaszenki, Metropolity Filareta i oddziały OMON (fresk został zamalowany przez władze wkrótce po jego utworzeniu, a sam kościół spłonął w 2011 roku). Aleś Puszkina uważa ten projekt za kluczowy w swojej karierze oraz realizację „Gnój dla Prezydenta” i projekt przebudowy centrum Bobra, którym zajmuje się w tej chwili. Inny temat, który wiąże się z malarstwem oraz performance, to temat narodowego odrodzenia (Адраджэння)¹⁹, w tej formie, w której ukazywał się pod koniec lat 1980-tych²⁰ (na przykład seria «Беларускі рэзыстанс XX ст.» oraz inne obrazy, zebrane na stronie artysty). Początkowo, w latach niepodległości, projekt narodowego odrodzenia traktowano jako fundament nowej demokratycznej Białorusi. Pod koniec lat 1990 – tych stał się wyraźny jego prawicowo-konserwatywny charakter. Do tego pojawił się konflikt z niektórymi wartościami, określającymi współczesną przestrzeń europejską (zniesienie kary śmierci, krytyka dyskryminacji ze względów etnicznych i innych, równość płci, uznanie praw homoseksualistów i innych członków społeczności LGBT i pluralizmu jako kluczowych zasad organizacji życia publicznego). Aleś Puszkina nie ukrywa swoich konserwatywnych poglądów na prawa homoseksualistów lub rolę kobiety: w jednej z jego prac kobieta jest symbolem białoruskiego narodu.

Według Benedykta Andersona, poglądy te odpowiadają teorii „od terażniejszości do przeszłości”, która określa „wymagowaną wspólnotę” każdego narodu.

¹⁸ Opis przeprowadzonych prac można znaleźć na stronie artysty www.pushkin.by

¹⁹ O projektach na temat narodowego odrodzenia szczegółowo pisze w swojej pracy Juraś Borisiewicz.

²⁰ Aleś Puszkina był członkiem partii BNF od 1998 do 2005 r.

W wyobrażeniu artysty obraz idealnego społeczeństwa składa się z harmonijnych obrazów miłości (w małżeństwie) oraz wiary religijnej. Ważnymi krokami w drodze do odzyskania takiego społeczeństwa, według Puszkina, jest pozbycie się symboli sowieckiej epoki oraz promowanie tradycyjnej kultury białoruskiej.

Czy w takiej sytuacji nie mamy do czynienia z paradoksem? Przecież rozpatrując podczas performance z 1999 r. interesujące nas zagadnienie warunków możliwości legalnej politycznej władzy, których raczej nie da się zagwarantować poza ustrojem demokratycznym, Aleś Puszkina jednocześnie odrzuca taki porządek i wartościowy pluralizm,wołając określony obraz świata, który kwestionuje ten pluralizm. Innymi słowy, należy zapytać: czy jest możliwe zrealizowanie tego performance w tym romantyzowanym, patriarchalnym świecie, który zasadniczo jest uosobieniem „pokojowych” intencji artysty?

Opisany wyżej konflikt można przedstawić jako paradoks połączenia treści politycznych oraz romantycznych, skierowanych ku przeszłości, jako starcie w teraźniejszości: niespełnionej przeszłości (idealnego narodowego społeczeństwa) i odroczonej przyszłości (demokratycznego ustroju politycznego), które będąc otwarte na projekt wyżej wskazanych wartości, raczej nie mają miejsca w projektach Alesia Puszkina. W centrum tego paradoksu – romantyczny obraz samego artysty, jako samotnego bohatera, jako symbol pozbawionego konfliktów i zjednoczonego narodu (Twórcą podobnego obrazu bohatera, ale bez nacjonalistycznego kontekstu był J.Beuys, który często spotykał się z krytyką, ponieważ w jego wypowiedziach odnośnie zasad wolnej od hierarchii i horyzontalnej współpracy było dużo sprzeczności²¹).

O znaczeniu politycznego performance

Odkrywszy ten paradoks mamy do czynienia jednak z szeregiem problemów dotyczących ewentualnego istnienia politycznego performance i sztuki politycznej nie tylko na Białorusi, ale także w ogóle. Wracając do Beuysa, jego prace można rozpatrywać jako projekty nowych form zbiorowych działań i publicznej komunikacji.

²¹ Lange, B. Soziale Plastik. In: Du Monts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Cit. Op. S. 277.

Natomiast rosyjscy akcjonisci w latach 1990-tych pracowali raczej w narzuconych przez reżim socjalnych i politycznych warunkach, próbowali nakreślić alternatywę dla zbiorowych działań wewnątrz odizolowanego systemu socjalnych współrzędnych, by tym samym je sobie przywłaszczyć.

Pomógł w tym teoretyczny dyskurs, który uformował się wokół performance: w szczególności, wprowadzane przez rosyjską filozof i teoretyka sztuki Olgę Grabowską terminy: wyłączenia publicznej przestrzeni, krytyki pseudo-komunikacji homogenicznej przestrzeni informacyjnej, politycznego przedstawicielstwa i strategii politycznej profanacji, afektywnego gestu i socjalnej transgresji czy też przełamywanie kulturowych tabu²².

Jeśli chodzi o polityczne performance Alesia Puszkina, to można powiedzieć, iż nowego horyzontu politycznego działania w nich nie zobaczymy. W odróżnieniu od artystów rosyjskich, performance Puszkina nie są skierowane ku wyobrażeniu społeczeństwa, które stałoby się podmiotem tego performance. Mowa o wspólnotcie, w której panuje równouprawnienie i współpraca, którą należy budować w otwartej współpracy z innymi, odrzucając hierarchie i narzucane z góry role społeczne.

Idea takiego społeczeństwa jest wbrew definicji Alesia Puszkina. Rola jego jako artysty – samotnego twórcy, polega na wykonaniu swojej misji, podobnie jak Chrystus²³.

To wyróżnia jego projekty od innego ukierunkowania politycznego w sztuce białoruskiej, mianowicie od teatralnych praktyk wyżej wymienionego „Teatru Wolnego”. Polityczna treść wystawianych sztuk w „Teatrze Wolnym” rozwija się wokół różnych form przemocy i dyskryminacji, aktualność których podtrzymywana jest przez aktywne mechanizmy władzy lecz także kulturowe i społeczne wzorce – różne przejawy homofobii. Oczywiście «Wolny Teatr» pragnie nie tylko te formy poddać

²² Политическая критика в искусстве: Ольга Грабовская о московском акционизме.

²³ Барысевіч Ю. Ільвінае сэрца.

krytyce i uwidocznic je (co nie jest takie proste w ocenie widza, ponieważ kwestionuje się cały obraz świata), celem jest także kształtowanie innego nieobojętnego i niehomofobicznego społeczeństwa, które będzie w stanie sobie wyobrazić inny horyzont polityczny (udziału). Widocznie z tego powodu „Wolny Teatr” nie może legalnie istnieć na Białorusi, to samo dotyczy innego socjalno-krytycznego teatralnego stowarzyszenia „Skrzydła Chalopa (Крылы Халопы)”, nie ma możliwości wystawienia sztuk teatralnych na oficjalnej scenie.

Władze na różnych poziomach widzą w Alesiu Puszkynie oraz w działalności „Wolny Teatr”, potencjalne zagrożenie dla istniejącego ustroju politycznego, życie artysty w rodzinnej wsi wygląda jak zesłanie polityczne. W roku 2006 podczas masowych protestów w Mińsku, spowodowanych oszustwem w trakcie następujących wyborów prezydenckich, artysta był zatrzymany przez kilka dni przez Departament Spraw Wewnętrznych. 25 marca 2014 roku władze wsi Bobr urządziły przedstawienie, przeszkadzając w realizacji performance oraz wystawy pod gołym niebem Art Occupy (tematyka większości tych prac nie była związana z polityką). Traktor wzniecał kurz wokół stojącego artysty, ludzie w czarnych skórzanych kurtkach przenosili z jednego miejsca do innego prace artysty, jeden z nich zerwał obraz Alesia Puszkina, włókł po ziemi, po czym zerwał herb «Pogoń», zniszczył go i wreszcie stracił cierpliwość i zostawił artystę w spokoju... Całe to przedstawienie wykonane przez władze świadczy o tym, jaki strach wywołuje obecność artysty w przestrzeni publicznej, nieprzewidywalność oraz spontaniczność jego działań. Ta sytuacja przypomina słowa Hanny Arendt o tym, że samo wyjście w przestrzeń jako strefę wolną od codziennej walki o przetrwanie wymaga odwagi²⁴.

Ta odwaga podkreśla znaczenie samego gestu politycznej sztuki na Białorusi, która nie musi być strategiczna, ale może być taktyczna – problematyzując sam performatywny wymiar życia społecznego i politycznego. Innymi słowy, taktyczne polityczne gesty artystów, do którym możemy zaliczyć występy białoruskiego ugru-

²⁴ Арендт Х. Vita activa, или О деятельной жизни. СПб., 2000. С. 48.

powania artystów „Lipowy kolor”, pozwalają spojrzeć krytycznie na budowanie publicznej przestrzeni w całości oraz podtrzymywanie jej różnymi politycznymi graczami w szczególności. Sztuka polityczna w tym znaczeniu gra rolę pierwotnej sceny performance, na której dzięki sztuce rozgrywa się walka między różnymi wypowiedziami a dyskursami, to pozwala na rozróżnienie polityki od polityczności.

Jednak, aby ten lub inny dyskurs polityczny nie podporządkował sobie sztuki, konieczna jest korelacja treści gestu artystycznego i jego formy. Te problemy widoczne są w performance Alesia Puszkina. I tu wracamy do transformacji artystycznych performance w krajach demokratycznych w latach 1990 tych, właśnie tam normy społeczne i kulturowe, mechanizmy i praktyki powinny być w centrum uwagi sztuki, której zadaniem jest ich odkrycie, przemyślenie i krytyka, a także wyobrażenie możliwych alternatyw.

Sam akt wyobraźni ma charakter praktyki zbiorowej, ponieważ żaden artysta nie tworzy w pojedynkę, pod warunkiem, że uwzględniamy wszystkie elementy tworzenia, materialne i ideowe, a także jeżeli rozpatrujemy idealne pole jako integralną część interakcji i kontekstu. Właśnie te dwa momenty pozwalają nam mówić o sztuce politycznej jako sposobie podtrzymania i krytycznego sprawdzania tego ustroju demokratycznego, który nie jest możliwy bez samoorganizacji. Ich brak może skutkować przejściem, w przypadku demokratycznych transformacji, od autorytaryzmu do postdemokracji, która oznaczałaby sprowadzenie polityki do rytualnych wyborów, za którymi stoi obsługa ekonomicznych potrzeb. Przeciwstawić się temu mogą jedynie szerokie horyzontalne i parytetowe praktyki współpracy i kształtowania wspólnot²⁵.

Instalacje artystyczne Alesia Puszkina ukazują określone granice w zatwierdzeniu takich form społeczności. Te granice są uwarunkowane romantyzacją intencji artystycznych, ukierunkowanych w ostateczności nie ku przyszłości, którą można zbudować tylko wspólnie, bazując na równych prawach, lecz ku zawsze kry-

²⁵ Крауч К. Постдемократия. М., 2010.

tycznemu i wolnemu od ideologii przepisywaniu przeszłości, a także obrazów samotnych bohaterów, godnych naśladowania. W tym samym czasie, sam potencjał politycznego performance, nadający sens gestowi artystycznemu, otwiera możliwość również do problematyzacji tej formy, która zawiera ów gest artystyczny, stworzony przez artystę. To pozwala widzowi oraz interpretującemu wyjść poza granice świata wartości autora i zwrócić się do innej kwestii – kwestii dotyczącej warunków, w których we współczesnym świecie mogłyby istnieć takie wartości, praktyki i instytucje, które pozwoliłyby na identyfikację różnych form przemocy i wspólnej walce z nimi.

*The postponed future or the
Unfulfilled past of Alexander
Pushkin¹*

Olga Shparaga

*There is a lot of beauty and dynamism in my performances.
It means that after all an individual can be a lonely island.
Alexander Pushkin*

The present text discusses almost exclusively one work which is most commonly associated with the contemporary (critical) Belarusian art between 1990 and 2000. The work in question is the happening by Alexander Pushkin entitled “A gift for president. For five years of fruitful work!”.

On July 21, 1999 Alexander Pushkin, dressed in a white shirt, came by taxi² to the main entrance of the J. Kupala National Theatre, took a wheelbarrow full of dung and a manure fork out of the boot, put on a garland of cornflowers and together with eight journalists³ headed for the square of the president’s residence.

At noon Pushkin was on the site, in front of the driveway. The artist discharged the dung on the pavement and attached posters portraying the Belarusian president Alexander Lukashenko with the manure fork. At 12:15 the artist was arrested by the Special Purpose Mobility Unit which transferred him to the security point opposite the National Museum. Pushkin was detained there until 23:55, when he was allowed to go back to his home village, Bobr, by train.

¹ Written for ZBOR (Collection of essays about artistic statements in Belarusian contemporary art). Reprinted with permission of the author and publisher of the portal KOLEKTAR., <http://kalektar.org/>

² The artist explained to the taxi driver that he is responsible for theatre stage decor and that he is transporting pieces of scenery. An additional car was prepared in case the taxi driver had refused to help. The car left Krupek at the same time as the taxi. In this and subsequent parts, wherever the source is not mentioned, I am referring to the interview with Alexander Pushkin that I carried out on April 24, 2015. The artist discusses further details of preparing his performance, as well as his consultation with the military, during which we learned that they were allowed to shoot him, in the following text: Быць грамадзянінам... Маналог мастака Алеся Пушкіна // Права на волю, Бюлетэнь Праваабарончага Цэнтру «Вясна-1996», 1 (49), 2000, p. 4–5.

³ One of the trusted journalists was informed beforehand about the preparations to the performance and conducted the rest of them.

On the same day, criminal proceedings were instituted, based on the bill of indictment №913299. The trial took place three months later and a two-year⁴ suspended sentence was imposed on the artist, with the period of suspension of two years. Such a verdict was due to the “political undercurrent” of the happening. According to the definition of an art expert appointed by the court, the event was categorized as “an act of vandalism [...] exceptional in its cynicism”.

About the coordinate system

We cannot say that the political performance art is related with the art history throughout its span: the notion of “the performance act” originated in linguistic theories of the 1950s and it was only in 1970s that it entered the world of art⁵. However, there is no doubt that its cultural history is much longer. A contemporary art theorist Mishka Shuvakovich defines the performance art in the following way: “the author of the concept behind an everyday performance is at the same time the performer”⁶. Thus, Diogenes of Sinope may well be called the precursor of the political performance, taking into consideration his search for a human with a torch in broad day light or his conversations with Alexander of Macedon in which he was questioning the existing social hierarchies.

The political dimension of the performance art is associated with the period of avant-garde practices in 1920s, which was the prehistory of this type of art. Nevertheless, for the purposes of the present article it is the period of 1990s that is most interesting, when, according to Marie-Louise Angere, significant changes in perception of the human body took place in democratic countries. Those changes

⁴ Alexander Pushkin was refused the right to go abroad. Once a week the artist had to come to a meeting with a local police inspector and coordinate his journeys across the country. However, in the spring of 2000 he did manage to visit the Belarusian Art Festival in Poznań where he was available for journalists from Belarus and other countries.

⁵ In order to confirm new practices in contemporary art which make use of the human body.

⁶ Angerer, Marie-Louise. Performance und Performativität. In: Du Monts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. von Hubertus Butin. Köln, 2002, p. 241–245.

were to a large extent influenced by the “doing gender” theory developed by Judith Butler. In this theory during a performance the body acquires an independent status, preceding an individual’s action, by analogy with the way in which the socio-cultural order and its gender roles function⁷.

The 1990s saw the collapse of the modernist paradigm of a solitary and self-sufficient genius in art. As a consequence, free space appears for new methods of designing art strategies, also the political ones. Criticism of social hierarchies (including gender) caused by unjust division of power in the society becomes an inevitable element of these strategies. The criticism is also complemented by the search for new horizontal and collective forms that could modify these hierarchies. The performance analyzed in the present article, i.e. “A gift for president” – helps realize the uniqueness of the Belarusian context (artistic and not only) and its elements match many other contexts and meanings that they evoke.

Authoritarian Belarus

The context of Alexander Pushkin’s performance is determined by the political events in contemporary Belarusian history. On July 20, 1999 the first term of Lukashenko’s office was supposed to end, in compliance with the 1994 Constitution of the Republic of Belarus. This was the reason why Pushkin scheduled his happening on July 21.

Initially Pushkin intended for the happening to be more aggressive: with loud music, starting a fire, an explosion of a petrol can. Finally, the more “peaceful” version was chosen, in which the main props included a wheelbarrow painted bright red, an embroidered shirt and a garland of cornflowers on the artist’s head. The idyl was supposed to be destroyed by discharging a barrowful of dung together with the national flag, the painting of the national flag and emblem, changed in the 1996 Constitution, and 1 million Belarusian roubles in cash (equivalent to 1000 rou-

⁷ Angerer, Marie-Luise. Performance und Performativität. In: Du Monts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. von Hubertus Butin. Köln, 2002, p. 241–245.

bles after the denomination of 2000), as well as plastic handcuffs and a manure fork, used by the artist to attach the campaign poster saying “Alexander Lukashenko together with the nation” and a self-made poster with the caption in Belarusian saying “For five years of fruitful work!” to the heap of dung.

The meaning of this “gift” is interpreted by Pushkin in the following way: “A bright red wheelbarrow, dung, the items imposed by him – this was his contribution to the history. Although he could have been a wizard like Vseslav Charodey...”⁸.

The red and green flag and the emblem referring to the history of the USSR became symbolic of Lukashenko’s rule: the president introduced them after the referendum in 1995, replacing the white and red flag and the “Pahonia” emblem which served the function of the national symbols since 1991, and which referred to other sources of the contemporary Belarusian state, mainly to the times of Belarusian People’s Republic and the Great Duchy of Lithuania. Despite the fact that Lukashenko publicly condemned these symbols due to their connection with the Nazi occupation of the BSSR (they were used by some of the Belarusian collaborating organizations⁹), their rejection was above all related to the importance of the Soviet period in the country’s history and and the Soviet social practices indispensable for strengthening of the ideological and structural power. The next referendum initiated by Lukashenko in 1996 was the new beginning of his term of office which was now supposed to end not in 1999, but in 2001. The political opposition (which was still present in the structure of government) and those citizens who supported them expressed their objections¹⁰. As a result, the following years were marked by

⁸ Быць грамадзянінам... Маналог мастака Алеся Пушкіна // Права на волю, Бюлетэнь Праваабарончага Цэнтру «Вясна-1996», 1 (49), 2000, р. 4–5.

⁹ Лялькоў І. Пытаньне дзяржаўнай сымболікіў Беларусі: гісторыя і сучасны стан // ARCHE, № 1 (21), 2002.

¹⁰ Беларусь. Совершеннолетие. Год 1999-й. Владимир Мартьянов, Сергей Олехнович. 15 July 2009.

frequent political demonstrations, court trials and arrests concerning both members of political parties and the society in general.

In April 1997 in Minsk a performance entitled “The march in prison uniforms” took place. It was a reaction to one such event – the arrest of the ORT television crew (Pavel Sheremet, Dmitri Zavadski and Jaroslav Ovchinnikov). The demonstration was organized by 12 or 13 journalist, dressed in prison uniforms who were carrying prison bars and boards containing phrases such as “I’m a journalist”, “Я – “нячэсны” журналіст”, “I spoke ill of my president” etc. Participants of the demonstration, joined by around 100 journalists, marched through the town to the Bangalor square. The march was headed by a playwright and journalist Nikolai Khalezin who was the founder of “The Free Theatre” in 2005. During the demonstration Slavomir Adamovich, a poet who previously had been imprisoned for 10 months following the publication of his poem “Kill the president”, sewed up his mouth with a needle and a thread¹¹.

According to Alexander Pushkin this demonstration was the biggest influence on his own performance. He believed that once journalists expressed their opposition to Lukashenko’s rule, it was the time for artists to do likewise.

Artists’ protests were even more justified, as they had a reason to accuse Lukashenko: it was in the mid 1990s that over a dozen galleries were closed down, including the Centre for Contemporary Art of Belarus – “Sixth line” (in 1998). Besides, renting ateliers was becoming more expensive. One of the closed galleries was the contemporary gallery of Pushkin’s art in Vitebsk. The artist lost his studio and, deprived of means to support himself (the authorities would not let him organize exhibitions and events anywhere else), he was forced to go back to his home village, Bobr, in 1997. Taking all this into consideration, in the happening “Dung for president” Pushkin expressed not only his own protest against the illegal political regime, but he also spoke on behalf of the “conscious intellectuals” of Belarus.

¹¹ 10 гадоў таму адбыўся журналісцкі «Марш у турэмных робах». Прэс-служба ГА «Беларуская асацыяцыя журналістаў». 17 January 2008.

Post-soviet context and return to avant-garde

The political intent behind Pushkin's performance was not only to express solidarity with the association of journalists, but it was also the desire to speak on behalf of the society, on behalf of the "conscious national intellectuals" of Belarus. Another important context for this performance is the connection with and, at the same time, separation from the tradition of the artistic avant-garde. Referring to the avant-garde became one of the key features characteristic of the independent art of Belarus in the late 1980s. This refers predominantly to the activity of the team of artists consisting of Ludmila Rusova and Igor Kashkurievich and, to be more precise, to their project entitled "Resurrection of Malevich" realized in 1988 in Vitebsk and in 1989 in Minsk¹². The element connecting Rusova and Kashkurievich with Pushkin is the performance art. However, Pushkin intended to supplement it with new content. The two Belarusian artists adopted Kazimir Malevich's conceptualism. Pushkin wanted to broaden the scope of the performance art and add the political dimension to it by pointing to the issues of the social order and power. Thus, Alexander Pushkin envisioned a new perspective for the contemporary art of Belarus (which to this day remains a task to be completed rather than the reality). This created an opportunity to go beyond the frontiers of the 1980s nonconformism and strive for the emergence of the politically engaged art in Belarus that has yet to be born.

Reference to the avant-garde traditions was necessary for the artist, as it underlined the artistic, theatrical character of his performance. At the same time, Pushkin perceived it both as a national form of expression and as an event containing mystical voodoo elements. In this way he put out a challenge to his political opponents. Nevertheless, the aim of the performance was not to intimidate or to threaten – Pushkin frequently emphasizes this fact in interviews. In his words, "the Belarusian opposition – it is not about blood or warfare, but about fighting by means of

¹² Людміла Русава. Альбом. Серыя «Калекцыя Партызана». Мінск, 2009.

such highly artistic performances”¹³. The goal of the performance is to show that art and artists can change the world and, first and foremost, Lukashenko.

Politics and art in various contexts

How can the «peaceful» message that an artist sends be reconciled with his protest, political criticism expressed through his works and an aggressive political context? In the context of the postwar era in the Western Europe, one of the most explicit examples of communication between the worlds of art and politics is the “social sculpture” advocated by Joseph Beuys. The main goal of the German artist was to exert a critical influence on human consciousness by means of creating objects and to lead the society to democratization through imagination and formation of new collective forms of criticism and protest. First of all, he utilized the artistic field. As a professor at the state Academy of Fine Arts in Düsseldorf (between 1961 and 1972), in the Faculty of Sculpture, he brought into being a German student party Fluxus Zone West. Later he also served as the party chair. Although the party did not play a major role in the student movement, in 1971, following a popular vote, it became transformed into the Direct Democracy Organization. This event gave rise to the Green Party and in 1972 Beuys ran as a party candidate for the Bundestag¹⁴. Due to his political engagement in 1972 Beuys was dismissed as professor at the Düsseldorf Academy of Fine Arts. A lengthy court trial ensued, but eventually both parties reached a settlement in 1978. In 1986 the artist received the Wilhelm-Lembruck Award for his achievements in the field of art.

Yet, in the post-Soviet conditions of the 1990s there was no space for peaceful and progressive forms of interaction between the worlds of art and politics. One can recall the radical performance by Moscow-based authors Oleg Kulik, Anatoli Os-molovsky, Alexander Brener, Avdey Ter-Oganian and Oleg Mavromatti. During the 1999 parliamentary elections in Russia the association called “Non-governmental

¹³ Сьнітко Т. Масацтва з «асаблівым цынiзмам» // Наша нiва, №32 (153), 1999.

¹⁴ Lange, B. SozialePlastik. In: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Cit. Op. p. 277.

Monitoring Committee” led by Anatoli Osmolovsky carried out the project entitled “Against all parties” which consisted of a series of performances “combining the traditional political agitation with situational occupation of the public space” (throwing bottles filled with paint at the State Duma building, slogans “Against all parties” placed on Lenin’s Mausoleum)¹⁵. Participants encouraged people to vote against everyone in order to “overthrow the current political system in Russia, to bring about a revolution in the political elites”, to make room for new movements and finally put an end to the “eternal Russian problem of being forced to choose between a dead cat and a rotten fish”¹⁶.

However, the performance’s outcome turned out to be contrary to the expectations: after the slogan was placed on Lenin’s Mausoleum, the Federal Security Service started to keep the artists under surveillance. As a result, subsequent performances were disrupted or thwarted and the artists were persecuted, searched and beaten. In the following elections the slogan “Against all parties” was missing among the campaign leaflets¹⁷.

Although Pushkin claims to have been unaware of the Moscow-based artists’ demonstrations, it is highly unrealistic to expect the Belarusian political performance to develop according to the Western rather than the post-Soviet standards, taking into consideration persecution of political opponents which started when Lukashenko came to power.

Moreover, in Belarus the scenario was marked by even more severe repression, bringing back the Soviet past, which is evident on the basis of Pushkin’s biography. First time that he received a suspended two years’ imprisonment sentence was in 1989, after he organized his first performance to celebrate the 71th anniversary

¹⁵ Политическая критика в искусстве: Ольга Грабовская о московском акционизме.

¹⁶ Цунский А. Анатолий Осмоловский против всех партий. Интервью с художником-авангардистом, радикалом Анатолием Осмоловским. 18 June 1999.

¹⁷ Осмоловский А. Отказаться от иллюзий. Интервью газете «Объединенный гражданский фронт».

of the Belarusian People's Republic. In the years between this verdict and his next court case, the artist managed to organize a number of individual exhibitions and performances (details available on Pushkin's website). Most of the works created in this period reflect his preoccupation with religious subjects, expressed through painting. This is the way to find the key to the "peaceful" intentions of Pushkin's political performances.

Moreover, in 1992 the artist started to be active in reconstructing churches¹⁸. One of his frescoes entitled "The Last Judgment" created in 1996 in the church of St. Nicholas in Bobr depicted Alexander Lukashenko, the Metropolitan Bishop Philaret and OMON units. The fresco was painted over by the authorities soon after it appeared and the church burnt down in 2011. Alexander Pushkin considers this project, together with the performance "A gift for president" and his project of reconstructing the centre of Bobr that he is currently working on, as crucial for his artistic career. Another subject which is closely related to Pushkin's painting and performance art is the national awakening (Адраджэння)¹⁹, in the form in which it was first introduced in late 1980s²⁰ (for instance the series "Беларускі рэзыстанс XX ст." and other paintings collected on the artist's website). Initially, in the era of independence the project of the national awakening was treated as a foundation of the new democratic Belarus. In late 1990s the national awakening began to take a conservative turn. Additionally, a conflict arose between some of the values which are defining for the contemporary European area (abolition of capital punishment, criticism of discrimination on ethnic and other grounds, gender equality, recognition of LGBT rights, pluralism as the key principles of public life). Alexander Pushkin makes no attempt to conceal his conservative outlook on the rights of homosex-

¹⁸ Description of the work can be found on the website of the artist www.pushkin.by

¹⁹ Juras Borisevuch's work discusses the projects of the national revival in detail.

²⁰ Alexander Pushkin was a member of the Belarusian People's Front over the years 1998 – 2005.

uals or women rights – in one of his works the woman is a symbol of the Belarusian nation.

According to Benedict Anderson, such views correspond to the theoretical framework summarized in the phrase “from the present towards the past”, which defines “an imaginary community” of each nation. In the artist’s imagination the picture of an ideal society consists of harmonious depictions of love (within marriage) and the religious faith. For Pushkin getting rid of the symbols originating from the Soviet era and promoting the traditional Belarusian culture are important steps to regain such a society.

It all leads us to conclude that the whole picture is rather paradoxical. After all, when considering the possibility of having legal authorities (which is rather impossible in political systems other than democratic) in his 1999 performance, Pushkin at the same time rejects such an order, together with the pluralism of values. Instead, he prefers a particular view of the world which queries such pluralism. In other words, a question to be asked at this point is the following: is it possible to realize such a performance in the romantic, patriarchal world which, in principle, embodies the artist’s “peaceful” intentions?

The conflict described above may be presented as the paradox of combining the political concepts and the romantic ones which are directed to the past. It is a sort of clash between the unfulfilled past (the ideal national society) and the postponed future (democratic political system) happening in the present. Both being open for projects of the above-mentioned values, they have no space to be developed in Pushkin’s works.

In the heart of this paradox lies the romantic image of the artist himself, a solitary heroic figure, which symbolizes the nation, united and not experiencing any conflicts. A similar image of a heroic figure, yet devoid of the nationalist aspect, was

created by J. Beuys who often faced criticism, as his statements on the principles of horizontal cooperation devoid of hierarchy were self-contradictory²¹.

The meaning of the political performance

Once we have discovered this paradox, we encounter a number of other problems concerning the potential existence of the political performance and the politically engaged art, not only in Belarus, but also in general. Coming back to Beuys, his works may be treated as projects of new forms of collective performances and public communication. Russian performance artists of the 1990s in turn, who worked in the social and political conditions imposed by the regime, attempted to frame an alternative to collective performances inside the isolated system of the social coordinates, in order to appropriate it in the future.

This was facilitated by the theoretical discourse which surrounded the performance art: in particular, the notions of dispossession of public space, criticism of pseudo-communication in homogenous information space, the strategy of political profanation and its exponents, affective gesture and social transgression or breaking cultural taboos, all introduced by Olga Grabovska, a Russian philosopher and art theorist²².

As regards the political performances by Alexander Pushkin, it is justified to say that there are no new horizons of political activity to be seen in them. Unlike Russian artists, Pushkin's performances are not intended to present a vision of the society which would become its subject, i.e. a community characterized by equal rights and the ability to cooperate, one that is supposed to be built in open cooperation with other people, without hierarchies and imposed social roles.

The ideal of such a society is contrary to Pushkin's definition. His role as an artist – a solitary creator, consists in carrying out his mission, similarly to Christ²³.

²¹ Lange, B. Soziale Plastik. In: Du Monts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Cit. Op. p. 277.

²² Политическая критика в искусстве: Ольга Грабовская о московском акционизме.

²³ Барысевіч Ю. Ільвінае сэрца.

This is what distinguishes his projects from another political direction in the art of Belarus, namely the theatrical practices of the above-mentioned “Free Theatre”. The political content of plays staged in this theatre revolves around various forms of violence and discrimination, which are sustained not only by the active mechanisms of power, but also by cultural and social roles – various sings of homophobia. Of course, “The Free Theatre” tries not only to criticise and put them under the spotlight (which is not that easy on the part of the viewer, as it questions their entire worldview), but also to shape a whole new society, devoid of indifference, not homophobic and able to envision a different political horizon. Apparently, this is the reason why “The Free Theatre” cannot function legally in Belarus. The theatrical group “Khalop’s Wings”(“Крылы Халопы”) engaged in social criticism faces a similar situation – they are also not allowed to stage their plays officially.

The authorities perceive Alexander Pushkin and “The Free Theatre” as a potential threat to the existing political system. The artist’s everyday life in his home village resembles a political exile. In 2006 during mass protests in Minsk caused by vote-rigging in subsequent presidential elections, the artist was detained for a few days by the Department of Internal Affairs. On March 25, 2014 the local authorities in Bobr organized their own performance in order to disrupt the realization of Pushkin’s performance and his outdoor exhibition entitled “Art Occupy” (majority of the works was not related with politics). A tractor stirred up dust around the artist, people in black leather jackets were moving his works around, one of them tore Pushkin’s painting and dragged it along the ground, then he tore off the “Pahonia” emblem and destroyed it. Finally he lost his patience and left Pushkin alone...The whole event proves that the artist’s presence in the public space causes fear among the officials, due to the unpredictability and spontaneity of his actions. This situation brings to mind the words of Hanna Arendt, who said that the

mere act of entering the space, treating it as an area free from everyday struggle, requires a lot of courage²⁴.

Such examples of courage emphasize the importance of the mere existence of the politically engaged art in Belarus. It does not necessarily have to be strategic, but may be tactical in its nature – making the performative dimension of the social and political life a separate issue. In other words, tactical gestures of politically engaged authors, like for example performances by the Belarusian group of artists called “The colour of a lime tree” make it possible to criticize the building of the public space in its entirety and sustaining it by various political players. The politically engaged art in this sense plays the role of the original performance stage, where by use of artistic means a struggle among different statements and types of discourse unfolds. This in turn helps to differentiate between politics proper and political engagement.

Still, in order not to subdue art to a particular political discourse, it is necessary to correlate the content of an artistic gesture with its form. One can observe this problem in Pushkin’s performances.

At this point it is advisable to look back at the transformation of the performance art which occurred in the 1990s in democratic countries. It is in these countries that social and cultural norms, mechanisms and practices should be the main focus of interest, as art is supposed to detect, analyze and criticize them, as well as propose feasible alternatives. The mere act of imagining has a collective element to it, since no artist creates on his own, provided that we consider all the aspects of creating a work of art, both material and conceptual, taking into account the conceptual formation as an integration of interaction and a particular context. These two moments justify treating the politically engaged art as a method to sustain and critically control the democratic system, which does not exist without self-organization. Lack of these elements may result in a transition, in the case of democratic

²⁴ Арендт Х. *Vita activa, или О деятельной жизни*. СПб., 2000, р. 48.

transformations, from authoritarian to post-democratic state. Such an occurrence brings politics to the level of a ritual vote, which in fact boils down to fulfilling the economic needs. The only way to prevent this situation is to introduce wide horizontal and parity-based practices of cooperation and community-forming²⁵.

²⁵ Крауч К. Постдемократия. М., 2010



Prezent dla prezydenta, happening, 1999
A gift for president, happening, 1999





Żołnierz fortuny, performance, 2001

The soldier of fortune, performance, 2001



Protest artystyczny, performance, 2005

The artistic protest, performance, 2005



Niamiha'99, performance, 1999

Niamiha'99, performance, 1999





Boże, chroń Białoruś!, wieś Bobr, performance
God Save Belarus!, Bobr, performance



Lipcowy poranek Dżochara Dudajewa, performance
July Morning of Jachar Dudaev, performance



Muza Bobra, 2001
The Muse of Bobr, 2001



Niepodległość, performance, 2009
Independence, performance, 2009



Performance w wiosce Bobr w celu wsparcia BNR
Performance in Bobr to support BNR



Artyści przeciwko niszczeniu Grodna
Artists Against Destroying Grodno





Kadry z filmu dokumentalnego o performance, Witebsk, 1991

Frames from documentary movie about the performance, Vitebsk, 1991



Kadry z nagrania wideo z wystawy i performance Alesia Puszkina Art Occupy na placu wioski Bobr, 25 marca 2014. Na nagraniu widoczne są nerwowe próby miejscowych władz przeszkodzić w realizacji przedsięwzięcia.

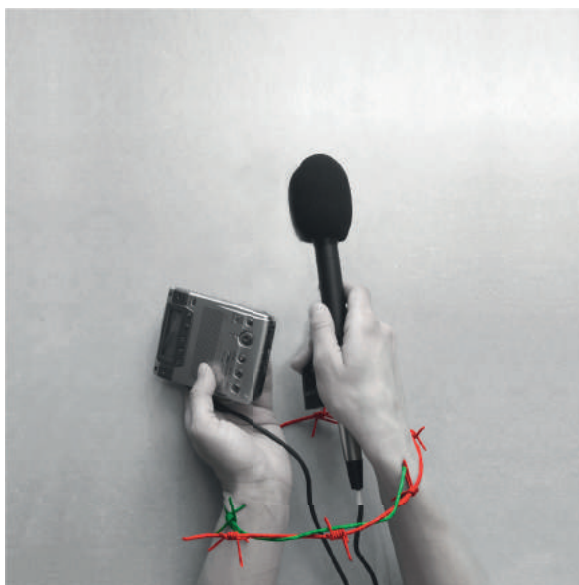


Frames from the video recording of the exhibition and Ales Pushkin's performance "Art Occupy" on the square of Bobr, 25th March 2014. Video recording shows nervous attempts of local authorities to prevent implementation of the project.





Ręce malarza (2007)
Hands of a Painter, 2007

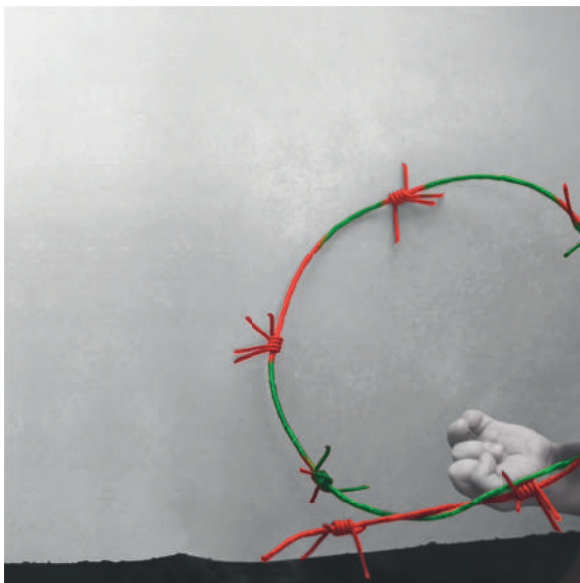


Ręce dziennikarza (2007)
Hands of a Journalist, 2007



Białoruś, Bóg 2006

Belarus, God, 2006



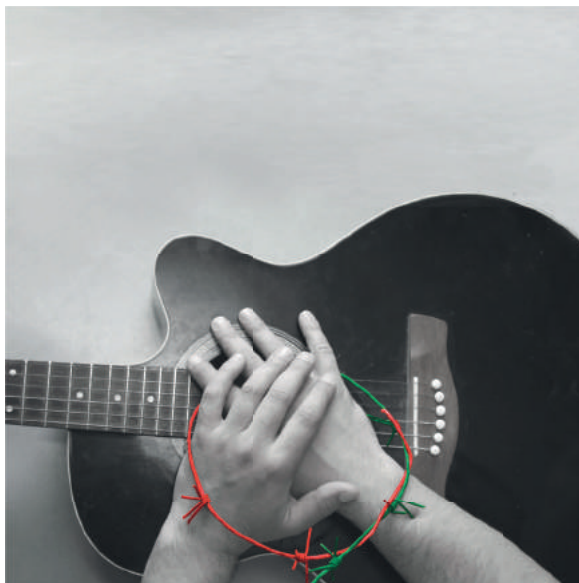
Ręce dziecka (2006)

Hands of a Child, 2006



Ręce rolnika (2007)

Hands of a Farmer, 2007



Ręce muzyka (2007)

Hands of a Musician, 2007

Performance

„Obraz Wolności” – 25 marca, plac Sowiecki, Bobr, Białoruś

Co roku, 25 marca – w Dniu Niepodległości Białorusi, będącym świętem nieuznanym przez oficjalne władze państwowe – Alexander Pushkin wystawia na Placu Sowieckim w Bobrze „Obraz Wolności”, wraz z zatknietą na nim biało-czerwono-białą flagą. Utrzymane w ciemnej tonacji malowidło przedstawia zniewolony naród jako bezładną ludzką masę, brutalnych funkcjonariuszy i groteskowe diabły. Artysta w jeden dzień w roku stopniowo przemalowuje płótno, dodając elementy nawiązujące do tradycji wolnościowej – flagę Białoruskiej Republiki Ludowej, anielskie trąby zwiastujące zwycięstwo. Pushkin zakłada, że wraz z chwilą, kiedy uda mu się ukończyć dzieło i wyeksponować je w Muzeum Narodowym w Mińsku, Białoruś stanie się wolna. Malując „Obraz Wolności”, artysta rozmawia z okolicznymi mieszkańcami i przyjezdnymi na temat kondycji białoruskiego państwa. Każdy krok artysty w ramach akcji śledzi milicja, która przyzwyczajając się do jego ekscentrycznych poczynań, z roku na rok przyznaje mu coraz więcej swobody w przeprowadzaniu akcji. W 2009 r. po raz pierwszy malowanie „Obrazu Wolności” nie zostało przerwane przez milicjantów.

“The Picture of Liberty” – march 25, the Soviet Square, Bobr, Belarus

Every year on March 25 – the National Day of Independence in Belarus, a holiday not officially recognized by the authorities – in the Soviet Square in Bobr Alexander Pushkin puts on display “The Picture of Liberty”, together with the white, red and white flag attached to it. The painting in dark colours depicts the oppressed nation as a disorganized mass of people, violent functionaries and grotesque devils. On one day of the year the artist gradually paints over the painting, by adding elements referring to the liberation tradition – the flag of the Belarusian People’s Republic, angels’ trumpets heralding the victory. Pushkin assumes that when he finishes the work and manages to exhibit it in the National Museum in Minsk, it will be possible to say that Belarus is free. While painting “The Picture of Liberty” the artist is holding conversations with local people and visitors about the condition of Belarus. Each step of the artist during the event is carefully watched by the militsiya, who are slowly getting used to Pushkin’s eccentric actions and year by year grant him more freedom than previously in carrying out the happening. In 2009 for the first time painting of “The Picture of Liberty” was not interrupted by militsiya officers.



„Droga św. Jozafata” – 13 listopada 1995, Witebsk, Białoruś

Performans ten odwołuje się do historii Jozafata Kuncewicza – świętego i męczennika Kościoła katolickiego, działającego na rzecz Kościoła unickiego w XVI w. na terenach obecnej Białorusi. Puszkina odnosi się tym samym do unii brzeskiej, będącej wydarzeniem zbliżającym do siebie składowe ziemie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Kuncewicz, jako jeden z obrońców ustalonego na unii porządku, symbolizuje sprzeciw wobec moskiewskiej władzy. Pochód upamiętniający męczennika otwiera przebrany w zniszczone szaty artysta, dźwigający krzyż papieski. Na trasie marszu wychodzą mu naprzeciw ludzie, oblewający Pushkina farbami z wiader. Procesja dociera do rzeki Dźwiny – artysta zajmuje miejsce w łodzi, która wraz z podpalonym uprzednio krzyżem papieskim zostaje zepchnięta do wody.

“The Way of St. Josaphat” – November 13, 1995, Vitebsk, Belarus

This performance refers to the story of Josaphat Kuntsevych – a saint and martyr of the Catholic Church who worked for the Greek Catholic Church in the present-day Belarus, in the 16th century. In this way, Pushkin evokes the Union of Brest – the event which brought together the lands that formed the Republic of Both Nations. Kuntsevych, one of the defenders of the order established by the union, is symbolic of opposition against the Moscow rule. The procession commemorating the martyr is headed by the artist dressed in a worn robe and carrying the papal cross. As the procession progresses, Pushkin is approached by numerous people who pour paint on him out of buckets. The march finally reaches the river Daugava where the artist takes a seat in a boat. Subsequently, together with the papal cross which had previously been burnt, the boat is pushed onto the water.



„Prezent dla Prezydenta” / „Gnój dla Prezydenta” – 21 lipca 1999 r., plac przed Narodowym Teatrem Akademickim im. Janki Kupały, Mińsk, Białoruś

Zgodnie z pierwotnymi zapisami w konstytucji, kadencja prezydenta Aleksandra Łukaszenki miała zakończyć się w 1999 r. Zmieniała to nowelizacja uchwały zasadniczej z 1996 r., przedłużająca czas urzędowania prezydenta do 2001 r. Wykorzystał to Pushkin, który w 1999 r. zorganizował akcję „podziękowania” za pierwszy okres rządów Łukaszenki. W tym celu podjechał pod budynek Narodowego Teatru Akademickiego w Mińsku z czerwoną taczka wypełnioną gnojem, plakatem wyborczym Łukaszenki, samodzielnie wykonanym plakatem z napisem „Za pięć lat owocnej pracy!” oraz obrazem przedstawiającym symbole Białorusi wprowadzone po 1996 r. Akcesoria uzupełniały widły, plastikowe kajdanki, oraz wianek z chabrów na głowie artysty. Po przybyciu na miejsce Pushkin rozsypał zawartość taczki, zaś plakat z wizerunkiem przygwoździł do nawozu widłami. Akcja zakończyła się aresztowaniem artysty i wytoczeniem procesu, w wyniku którego został skazany na dwa lata pozbawienia wolności w zawieszeniu.

“A Gift for President” / “Dung for President” – July 21, 1999, the square in front of the National Academic Theatre of Yanka Kupala, Minsk, Belarus

According to the initial regulations of the Constitution, Alexander Lukashenko's term of office was supposed to finish in 1999. However, due to an amendment passed in 1996 his tenure was extended until 2001. This occurrence was utilized by Pushkin who organized a “thank you” happening after the first period of Lukashenko's rule. For this purpose he came in front of the National Academic Theatre with a red wheelbarrow full of dung, Lukashenko's campaign poster, a self-made poster saying “For five years of fruitful work!” and a painting depicting the national symbols of Belarus introduced in 1996. Additional accessories included a manure fork, plastic handcuffs and a garland of cornflowers on the artist's head. On arriving Pushkin discharged the dung on the pavement and attached to it the presidential poster by means of the manure fork. As a result, the artist was arrested and prosecuted. In a court trial he was given a suspended two years' imprisonment sentence.



„Żołnierz fortuny” – 3 lipca 2002, prospekt Niepodległości, Mińsk, Białoruś

Pushkin, przebrany w czarny żołnierski uniform, z psem u boku, rysuje na chodniku ośmioramienną gwiazdę. Tuż obok symbolu wystawia portrety białoruskich bohaterów narodowych, nieuznawany przez reżim Łukaszenki, a przed nimi rozpościera białą tkaninę. Na materiale wykłada plastikowe lalki. Po chwili zbiera zabawki, zanoszą do pobliskiej fontanny i obmywa. Powracając, układa część lalek na materiale, pozostałe zaś przed portretami. Czynność tę powtarza wielokrotnie. Na miejscu performansu zbiera się pokaźna grupa gapiów. Akcją zainteresowana jest również milicja, która po chwili decyduje się przerwać występ. Artysta zostaje aresztowany.

“The soldier of fortune” – July 3, 2002, the Independence Avenue, Minsk, Belarus

Pushkin, dressed in a black soldier's uniform and with a dog by his side draws an eight-pointed star on the pavement. Right next to the symbol he places portraits of Belarusian national heroes not recognized by Lukashenko's regime and spreads a white cloth in front of them. Then he puts plastic dolls on the cloth. After a while he collects the toys, takes them into the nearby fountain and rinses in water. Coming back, he puts some of the dolls on the cloth and the rest in front of the portraits. He repeats this action several times. The performance attracts a considerable number of on-lookers. The militsiya also get interested and after a moment they decide to put an end to the performance. The artist becomes arrested.



„Protest artystyczny”, 3 lipca 2005, Narodowe Muzeum Sztuki, Mińsk, Białoruś

Przy reprezentacyjnym wejściu do największego muzeum sztuki na Białorusi Pushkin rozstawia portrety białoruskich bohaterów narodowych. Używa również biało-czerwono-białej flagi białoruskiej, rozpościerając ją obok malowideł. Akcja ta szybko wzbudza zainteresowanie milicji, która aresztując artystę, przerywa performans.

“The artistic protest”, July 3, 2005, the National Art Museum, Minsk, Belarus

In front of the stately building of the largest art gallery in Belarus Pushkin places portraits of Belarusian national heroes. Also, he utilizes the white, red and white national flag by spreading it next to the paintings. The event very quickly attracts the attention of the militsiya officers who arrest the artist, thus disrupting the performance.



„Projekt miasteczka Bobr”, 25 marca 2011, Bobr, Białoruś

W związku z 500-leciem Bobra, Pushkin podjął się przygotowania projektu przebudowy rodzinnej miejscowości. Plan artysty zakłada z jednej strony sięgnięcie do tradycji i odbudowanie części zabudowań, z drugiej zaś projektuje nowe budynki użyteczności publicznej. Projekt nawiązuje ponadto do lokalnej tradycji, stąd pomysł na umieszczenie na głównym placu fontanny przedstawiającej Bobra z piątką potomstwa – odniesienia do nazwy miejscowości. Koncepcja Pushkina zostaje uznana za nierealną i nie otrzymuje wsparcia lokalnych władz. Ostatecznie obraz-projekt zostaje wyeksponowany w bibliotece mieszczącej się w siedzibie Urzędu Miasta.

“Reconstruction of the town of Bobr”, March 25, 2011, Bobr, Belarus

Due to the 500th anniversary of Bobr Pushkin prepared a project of reconstruction of his hometown. The artist's plan assumes, on the one hand, referring to the tradition and reconstructing certain buildings, and on the other hand, constructing new public utility buildings. Moreover, the project alludes to the local tradition, hence the idea of building a fountain showing a beaver with five offspring in the main square – the name “Bobr” may be translated into English as “beaver”. Pushkin's ideas are treated as unrealistic and lack support on the part of the local authority. Eventually, the painting illustrating the artist's project has been exhibited in the library situated in the Town Hall building.



Malarstwo
Painting



Czerwona kłódka, olej, 1999
Red Padlock, oil on canvas, 1999



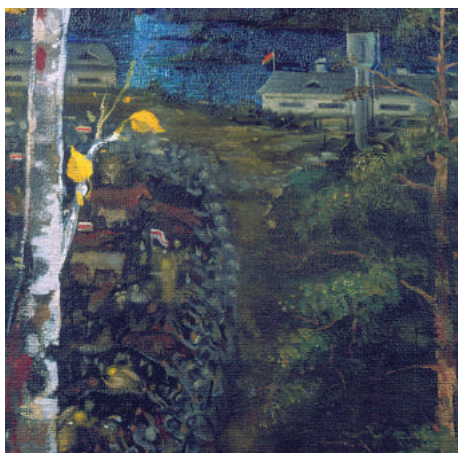
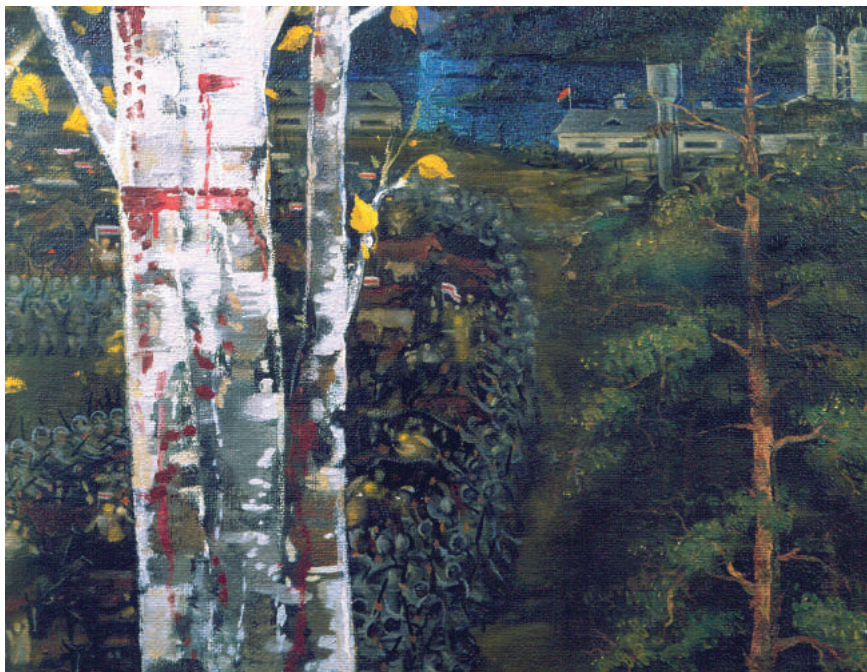
Obraz Wolności, olej, 25.03.2014

The Picture of Freedom, oil on canvas, 25th March 2014



Portret Vasilia Bykava, olej, 2005

Portrait of Vasili Bykav, oil on canvas, 2005



Portret Vasilia Bykava, olej, 2005 fragmenty

Portrait of Vasili Bykav, oil on canvas, 2005, details



Pod rosyjskimi butami, olej, 1999

Under the Russian Boots, oil on canvas, 1999



Żegnaj, Ojczyzna, olej, 1996

Goodbye, Homeland, oil on canvas, 1996



Pożegnanie z Witebska, olej, 1997
Farewell from Vitebsk, oil on canvas, 1997



Strata, olej
Loss, oil on canvas



Sierpień 1991. Pucz, olej
August 1991, Coup, oil on canvas

Fotografie
Photographs



Spontanicznie zorganizowana wystawa prac Pushkina, mająca miejsce 23 marca 2016 r. W przygotowaniu wydarzenia pomagali znajomi artyści, wspólnie prezentując jego prace w przestrzeni publicznej w miejscowości Bobr.

A spontaneous exhibition of Pushkin's works which took place on March 23, 2016. The artist's friends helped to prepare the event by displaying his works in the public space of Bobr.

Dom w miejscowości Bobr, w którym mieszka Pushkin z rodziną. Jedyne miejsce na Białorusi, w którym na stałe publicznie eksponowane są historyczne symbole narodowe – biało-czerwono-biała flaga i herb z przedstawieniem Pogoni.

The house in Bobr in which Pushkin lives together with his family. The only place in Belarus where the historical national symbols of the country – the white, red and white flag and the "Pahonia" national emblem are exposed permanently.



Cerkiew w miejscowości Bobr. Na jej miejscu stał inny kościół prawosławny, w którym Pushkin namalował w 2000 r. fresk z przedstawieniem Sądu Ostatecznego. Wśród grupy grzeszników artysta przedstawił postacie łudzko podobne do Aleksandra Łukaszewki i patriarchy Filareta. Sylwetki zostały potajemnie zamalowane przez dwóch malarzy, którym towarzyszył urzędnik. Historię kontrowersyjnego malowidła Pushkina kończy pożar świątyni w 2011 r. i wzniesienie nowego kościoła (cerkiew widoczna na zdjęciu).

The Orthodox church in Bobr. At the same place there used to be a different Orthodox church in which Pushkin painted his fresco depicting the Last Judgment in 2000. Among the group of sinners the artist portrayed two figures very closely resembling Alexander Lukashenko and the metropolitan Philaret. The two figures were secretly painted over by two painters accompanied by an official. The history of the controversial painting was put to an end by the fire which broke out in 2011, followed by the construction of the new church (shown on the photograph above).

Plac Sowiecki w miejscowości Bobr. Miejsce, w którym Pushkin wykonuje wiele ze swoich artystycznych akcji, w tym coroczne malowanie „Obrazu Wolności”.

The Soviet Square in Bobr. The place where Pushkin conducts many of his artistic events, including the yearly action when he is painting “The Picture of Freedom”.



Fragment kolekcji „szpakowni” – domków dla ptaków, z których każdy jest jedyny w swoim rodzaju. Obiekty stanowią nawiązanie do różnych problemów, poruszanych przez artystę. Są więc „szpakownie” odnoszące się do flagi Unii Europejskiej, Rosji, Ukrainy, jak również domki reprezentujące zarówno obecną, jak i historyczną Białoruś. Inne „szpakownie” poświęcone są ludziom prześladowanym przez władzę i nieszczęśliwie zakochanym, nawiązują do katolicyzmu lub prawosławia.

A fragment of the collection of “starling houses” – each bird house is one of a kind. The objects make references to various problems addressed by the artist. Therefore, there are starling houses evoking the flags of the European Union, Russia and Ukraine, as well as bird houses representing both the present-day and historical Belarus. Other starling houses are dedicated to people persecuted by the authorities or star-crossed lovers, some refer to Catholicism or the Orthodox Christianity.

„Szpakownia” stworzona dla przyjaciela Pushkina, który został pobity w trakcie wykonywania patriotycznych pieśni przy przystanku autobusowym w miejscowości Bobr. Starą, zniszczoną gitarę pokrywa dekoracja w kształcie wybitych zębów, symbolizująca to wydarzenie.

A “starling house” created for Pushkin’s friend who was beaten when he performed patriotic songs at the bus stop in Bobr. An old, damaged guitar is covered with the decoration resembling knocked out teeth, a symbol of the event.

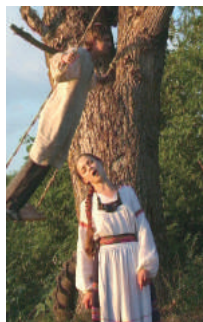




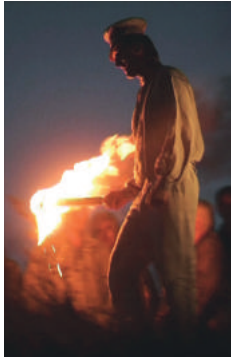
Co roku, w nocy z 6 na 7 lipca, Pushkin organizuje obchody Nocy Kupały. W jej trakcie artysta wraz z rodziną, okoliczni mieszkańcy i zaproszeni goście biorą udział w wydarzeniach nawiązujących do pogańskiej tradycji, rozpalają zbudowany specjalnie na tę okazję stos i oddają się zabawie. Nocą odbywają się kąpiele i puszczanie wianków na okolicznym stawie. Przygotowywany jest tradycyjny napój – krupnik, zaś nad ranem uczestnicy obzędu wyprawiają się na poszukiwanie kwiatu paproci. Istotną część wydarzenia stanowią skoki przez ogień, któremu przypisuje się oczyszczającą moc. Uroczystości Nocy Kupały integrują lokalną społeczność, stanowiąc podtrzymanie białoruskiej, pogańskiej tradycji.

Each year on the night of July 6 Pushkin organizes the celebration of the Kupala Night. During the event the artist together with his family, local people and guests participate in activities referring to the pagan tradition – they build a bonfire and start festivities. At night people bathe in a nearby pond and throw garlands of flowers into the water. A traditional drink called “krupnik” is prepared and at dawn participants set out to look for the fern flower. Leaping over the fire, an activity believed to have a purifying power, constitutes an important part of the event. The Kupala Night celebrations bring the community together by sustaining the Belarusian, pagan tradition.



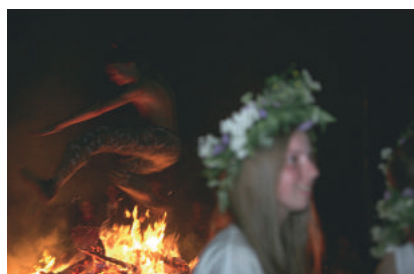












Nocy Kupały 2016
Kupala Night 2016















Alexander Pushkin urodził się w 6 sierpnia 1965 r. w miejscowości Bobr na Białorusi. W swojej twórczości zajmuje się głównie malarstwem monumentalnym i działaniami performatywnymi.

Studiował w Białoruskim Państwowym Instytucie Artystyczno-Teatralnym (БДТМІ) na Wydziale Malarstwa Monumentalnego i Dekoratorstwa. Studia przerwała mobilizacja do wojska i służba w Afganistanie. W 1993 r. założył w Witebsku galerię „U Pushkina”, w której prezentował dzieła sztuki współczesnej. Z powodu opozycyjnej działalności artysty galerię zamknięto w 1994 r.

Główne źródło utrzymania Pushkina stanowi tworzenie dekoracji dla prawosławnych i katolickich świątyń. Ponadto cały czas kontestuje reżim Aleksandra Łukaszenki – do jego najbardziej znanych akcji zalicza się „Prezent dla prezydenta/Gnój dla prezydenta” z 1999 r., „Żołnierz fortuny” z 2002 r. i „Protest artystyczny” z 2005 r. Co roku, 25 marca, przemalowuje „Obraz Wolności” – zakończenie pracy nad projektem oznaczać będzie osiągnięcie wolności i demokracji na Białorusi. Dodatkowo, artysta animuje życie kulturalne w rodzinnej miejscowości Bobr. Co roku nieopodal swojego domu organizuje obchody „Nocy Kupały”, nawiązując do pogańskich tradycji swojego kraju.

Swoje dzieła prezentował w wielu muzeach i galeriach na Białorusi, w Polsce, Norwegii, Szwecji, Rosji i w Stanach Zjednoczonych. Jest laureatem II nagrody „Chartyja – 97” i nagrody „Za wolność myśli” im. Wasila Bykaua.

Alexander Pushkin was born on the 6th of August 1965 in the town of Bobr in Belarus. To his artistic output belong mainly monumental paintings and performance art.

Pushkin attended to Belarusian State University of Culture and Arts (БДТМИ) in the Faculty of Monumental and Decorative Painting. Due to the army mobilization and military service in Afghanistan, his education was stopped. In 1993 the artist founded an art gallery in Vitebsk, called “At Pushkin’s”, where modern art was presented. The gallery was closed in 1994 because of Pushkin’s oppositional activity.

Creating decorations for the Orthodox and the Catholic Church is a main sources of livelihood of the artist. Moreover, he constantly contests the Lukashenko regime. To his most famous artistic endeavours belong “A Gift for President” / “Dung for President” (1999), “The soldier of fortune” (2002) and „The artistic protest” (2005). Every year in March he repaints „The Picture of Liberty”. The end of the process of painting will mean an achievement of freedom and democracy in Belarus. Moreover, the artist arranges cultural life of the community in Bobr. Every year Pushkin organizes the celebration of Kupala Night related to pagan traditions from his country.

His works of art have been presented in many museums and galleries in Belarus, Poland, Norway, Sweden, Russia and the United States. He won the second prize of “Chartyja – 97” as well as the Vasil Byakau’s prize “For the freedom of thoughts”.

Katalog wystawy: Narodowo-radykalny – Alexander Pushkin
Catalogue for exhibition: National radical – Alexander Pushkin

Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, 26.08.2016 – 09.10.2016

Kurator | Curator

Marcel Skierski

Autorzy tekstów | Texts authors

Olga Szparaga, Marcel Skierski

Koordinacja wydawnicza i redakcja | Publishing coordination & editor

Ewelina Muraszkiewicz

Projekt graficzny i skład | Graphics design & typesetting

Mateusz Ząbek

Korekta | Proofread

Agnieszka Wajroch

Tłumaczenie | Translation

Lia Vorobieva

Kamil Michalski

Materiał wizualny dzięki uprzejmości artysty

The visual material courtesy of the Artist

Galeria Miejska Arsenal

Stary Rynek 6

61-772 Poznań

www.arsenal.art.pl

Druk | Print

Moś i Łuczak

© Copyright by Galeria Miejska Arsenal Poznań 2016

ISBN 978-83-61886-75-4

POZnań*

arsenał
GALERIA MIEJSKA



TVP
KULTURA

TVP 3
POZNAŃ

republika

artinfo.pl

pułs
poznania



rynek
i sztuka
www.rynekisztuka.pl

inyour
pocket
ESSENTIAL
CITY GUIDES