Olga Kopionkina

ALBARUSSIA: LOGIKA NOMOSU

Podstawowe kryterium, pozwalające wyróżnić Białoruś spośród szeregu innych wschodnioeuropejskich stref kulturowych, wiąże się ze szczególnym charakterem jej granic. Kulturowy rozwój ziem byłej Rzeczypospolitej, również ziem białoruskich, determinowany był nieustannym przemieszczaniem, przeźroczystością i nietrwałością granic wewnętrznych terytoriów etnicznych. Jasne było tylko to, że na Wschodzie leży Rosja, a na Zachodzie — Niemcy. Na pograniczu nieprzerwanie trwał proces „migracji wartości", który znosił wszelkie pytania, związane z określeniem tożsamości kulturowej poprzez cechy narodowe. Ów proces kształtował poczucie niemal namacalnej obecności Innego i jego definicję w sobie samym. Powiedzonko, że jeśli Polak i Rosjanka mają dzieci, to są one na pewno Ukraińcami albo Litwinami, świetnie obrazuje kontinuum składu etnicznego — główny czynnik, determinujący kulturę pogranicza.

Być może Białoruś dotychczas nie została odkryta na światowej scenie artystycznej właśnie dlatego, że wciąż sama siebie zalicza do pewnej *„supolnos'ti"* (tj. archaicznej wspólnoty, gromady), która istnieje w naszej pamięci historycznej.

Obecną sytuację artystyczną na Białorusi kształtują dwa pokolenia: starsze, uformowane w latach 70-tych i 80-tych przez estetykę i idee *undergroundu*, oraz pokolenie lat 90-tych, które pojawiło

Ihar Ciszyn, projekt „Mały ruch partyzancki"

dopiero niedawno, stawiające w twórczości na własną biografię, odcinające się od wszelkich tradycji, dziedzictw czy tożsamości. Paradoks polega na tym, że zarówno jedni, jak i drudzy, kiedy już wyjdą na międzynarodową scenę, unikają, wręcz boją się indywidualnych wystąpień, zgłaszając akces przede wszystkim do projektów grupowych, współrealizowanych przez artystów o różnym poziomie i z różnych krajów. Tym samym reaktywują ideę

Ludmiła Rusowa, performance

„zachodnio-ruskiego braterstwa", które istniało w Rzeczypospolitej i legitymizowało prawo wyboru związania się z kimś (i z kim) lub pozostawania na uboczu. Jednak z drugiej strony, właściwości białoruskiej świadomości artystycznej szczególnie wyraziście przejawiają się właśnie w projektach międzynarodowych i zagranicznych.

Jednym z nich była niemiecko-białoruska wystawa *Teksty*, zorganizowana przez Instytut Goethego, prezentowana w Mińsku i kilku miastach niemieckich. Materia artystyczna białoruskiej części ekspozycji składała się z fragmentów tekstów, znaków, obrazów, które pojawiły się raczej w momencie wyparcia języka poza obręb indywidualnego doświadczenia, niż z potrzeby tekstualizacji tego doświadczenia. Białoruski artysta na forum międzynarodowym na pierwszy rzut oka narusza wszystkie reguły gry: nie wnosi żadnego jednoznacznego poglądu, niczego nie neguje i niczego nie potwierdza. Podświadomie przeciwstawia się każdej formie ścisłości, zrywając związki w obrębie znaków i kodów, rujnując nie zrodzony jeszcze znak i rejestrując te ruiny. Coś w tym rodzaju demonstrowała praca Ihara Kaszkurewicza na wystawie *Teksty*: napisanemu na pionowym panelu niemieckiemu tekstowi towarzyszyły strzałki, wskazujące jakby wyrwane z ulicznego kontekstu radzieckiego miasta — kosze na śmieci w kształcie urn. Tkwimy jak gdyby w kręgu niekończących się napomknień o nie rozpoczętych dyskursach, nie zaistniałych wypowiedziach i nie wyjaśnionych znaczeniach. Stąd językowa „niedostateczność", niemożność skonfrontowania białoruskiego artysty z istotą języka, niemożność przedstawienia go w charakterze konsumenta lub źródła informacji.

W głębi samookreśleń współczesnego białoruskiego toposu polityczno-kulturowego obecne jest doświadczenie byłej prowincji komunistycznej, wraz z predestynowanym jej losem pewnej pustej ideologicznej strefy, strefy-sobowtóra, przeznaczonej do urzeczywistnienia politycznego projektu.

Jeżeli doświadczenie postkomunistycznego istnienia Białorusi cokolwiek przyniosło, to wrażenie legitymizacji swoich granic — czynnik, który wywołał obsesję bycia izolowanym (czyli końca owej więzi z Innym) i dystansowanym, co tamtejsze środowisko artystyczne odbiera raczej w kategoriach straty niż zysku. Owo doświadczenie rekompensują te projekty artystyczne, które związane są z wrażeniem znalezienia się na jakimś progu, w przestrzeni zerowej, w punkcie wyjścia, skąd można rozpocząć nowy ruch komunikacyjny i wytworzyć niezbędne pole interpretacji, na którym wyrosną nowe formy wzajemnych stosunków z Zachodem. Z tego punktu widzenia koncepcja stałości i dokładności granic terytorium stosuje się do myśli rosyjskiego pisarza Daniela Charmsa o jednostce, jaką mierzył on świat: „My to forma, najdogodniejsza dla nas samych. Teraz, kiedy zostaliśmy całkowicie odizolowani, wyczyścimy nasze krańce, aby lepiej widzieć, gdzie znajdujemy się już nie my".

Dla białoruskiej świadomości artystycznej głównym — zbawiennym — obrazem wydaje się obecnie wizja absolutnej peryferii, gdzie cały świat: i Moskwa, i Zachód, staje się czymś zewnętrznym w stosunku do Białorusi. Centrum, jak mogłoby się zdawać, jest tam, gdzie nas nie ma. Czujemy się, jakbyśmy mieszkali w stojącym na Biegunie Północnym domu, którego wszystkie okna wychodzą na południe; jednocześnie wyobrażamy sobie, że jesteśmy w bezpiecznej odległości od współczesnego świata. W *Traktacie o nomadologii* Gilles Deleuze przeciwstawia koczownika migrantowi, wskazując na ich stosunek do przestrzeni: nieskończenie poznawalna „przestrzeń indywidualnych przypadków" koczowni-

ka, która za każdym razem na nowo strukturyzuje się w zależności od translokacji granic, oraz przestrzeń migranta — zwarta, wyczerpywalna, zcentralizowana. Wizja koczownika, przedstawiona przez Deleuze'a, bliska jest pojęciu tożsamości partyzanta, funkcjonującemu w białoruskiej świadomości artystycznej. Współczesna sztuka białoruska stara się wytworzyć w sobie psychologię koczownika-partyzanta i migranta (zgodnie z definicją Deleuze'a) jednocześnie, to jest stosować strategie samookreślenia zarówno poprzez kontekst, jak i poprzez wyabstrahowanie z kontekstu.

W Mińsku i w Witebsku w okresie od 1994 do 1997 roku zwracały uwagę wystawy, zrodzone z kontekstu i przeobrażające realny byt, zastaną rzeczywistość, w swój twórczy materiał. Znamiennym tego przykładem wydaje się projekt *Partyzanckich galerii* Ihara Ciszyna, w których ekspozycja złożona z obiektów, obrazów i fotografii całkowicie naturalnie wyrastała z samego otoczenia. Jako realną formę egzystencji wybrano prywatne gospodarstwo domowe, przemienione następnie w swego rodzaju skansen partyzanckiego folkloru. Interesujące wydawało się już samo rozmieszczenie eksponatów: przedmioty były w pewien sposób rozproszone w przestrzeni, zawłaszczały przestrzeń, pojawiały się to w tym, to w innym miejscu. Dom jako *nomos*, przeplatająca się przestrzeń, wyrażał istotę artystycznego percypowania białoruskiego terytorium, które powstało w oparciu o strategię ruchu partyzanckiego. Ciszyn proponuje tę strategię jako jedyny sposób „terytorializacji i deterytorializacji" (Deleuze), uniemożliwiający wrogowi rozpoznanie i zajęcie terenu. Projekty Ciszyna określają rolę artysty jako łącznika między własnym terytorium a zewnętrznym, widocznym światem. Odsuwa on granice swego terytorium, rozszerza przestrzeń działań wojennych, przemieszcza punkty centralne lub wręcz je likwiduje, negując *polis* i utwierdzając *nomos*.

Być może właśnie dlatego w Mińsku dotychczas nie pojawiły się znaczące instytucje sztuki współczesnej z jakimkolwiek poważnym programem — ponieważ tamtejsze środowisko artystyczne woli czystą strategię: bez zaplecza frontowego i ustalonego pola bitwy. Rozproszone jak piasek na pustyni, środowisko to działa raczej poprzez indywidualne, prywatne akcje, o których można się dowiedzieć dopiero wtedy, gdy gruntownie zbada się terytorium. Na tym polega partyzancki nomadyzm jako podstawowa jakość białoruskiej sytuacji artystycznej.

W zachodniej, zestrukturyzowanej i rozczłonkowanej przestrzeni (w której białoruski artysta pojawia się w charakterze migranta i gdzie doskonale bezkonfliktowo współistnieje tradycyjne i nowe, technologiczne i rzemieślnicze, gdzie wszystko — jak wydaje mu się na podstawie jego doświadczenia dystansu — zostało zlegitymizowane), zatem w tej przestrzeni partyzancki rekwizyt staje się niezbędnym kodem komunikacyjnym, dzięki któremu artysta utwierdza się w zewnętrznym, międzynarodowym świecie. Wszystko, co wcześniej było głębią, rozwijając się, stopniowo staje się rozciągłością i powierzchnią, na której zdarzenia przebiegają — jak w krainie po drugiej stronie lustra — w odwrotnym kierunku. Właśnie w ten sposób można wyjaśnić patos wystawy *Królestwo Białorusi*, krążącej w tej chwili po Polsce, w której republika została przedstawiona jako swoista wschodnio-słowiańska strefa dysydentyzmu (czyli przeciwwaga dla statusu pustej strefy ideologicznej). I w tym miejscu odkrywamy fakt, że obiekty z szorstkich materiałów i instalacje o niejasnym metaforycznym przesłaniu rzeczywiście mówią o psychologii terytorium wyraźniej i bardziej dobitnie niż malarstwo, przedstawiające białoruskie krajobrazy.

Sens pojawia się tam, gdzie przypadek „wykracza poza obręb", pojawia się na powierzchni; istotne jest tylko, żeby nie ześliznąć się z tej powierzchni w głębię: w pozorną głębię *undergroundu*, rozmów o narodowej, terytorialnej czy jakiejkolwiek innej tożsamości.

Jednak znakowa niedostateczność, wizualna nieodróżnialność białoruskiego terytorium stanowi jedno z najważniejszych przeżyć tamtejszego środowiska artystycznego. W projektach fotograficznych Igora Sawczenko — zdjęciach niewielkich, z niewyraźnymi motywami przestrzennymi, zebranych w zamknięte serie i stworzonych jedynie z zamiarem banalnego eksponowania — wyraża się odczucie charakteru miejsca, którego nie można określić na podstawie jego powierzchni. Nieobecność znaku, dzięki któremu miejsce dawałoby się rozpoznać, stanowi podstawową cechę terytorium pogranicznego i może uwarunkować tamtejszą kulturowo-terytorialną tożsamość. W świadomości dowolnego przedstawiciela świata zewnętrznego takie projekty popadają w kategorię „pomiędzy": pomiędzy znaczeniami, pojęciami, mitami, które przetrwały. Dopóty, dopóki będzie istniało kryterium granicy, przestrzeń komunikacyjna będzie możliwa jedynie pomiędzy terytoriami, które dzielą doświadczenie poczucia dystansu — tak samo, jak w poprzednich latach kolonie artystów, uchodźców z Europy Wschodniej, kształtowały wizję ruchomych peryferii wewnątrz całej europejskiej przestrzeni kulturowej.

Przedruk dzięki uprzejmości Redakcji czasopisma „Partizan", Mińsk 2002.

***Olga Kopionkina** — ukończyła wydział filologii słowiańskiej Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego, zajmuje się historią i krytyką sztuki współczesnej. W latach 90-tych była kuratorem Galerii „Szósta Linia", wykładała historię sztuki XX wieku w ramach Europejskiego Uniwersytetu Humanistycznego w Mińsku. W roku 1998 wyjechała do USA, w 2001 ukończyła studia kuratorskie w Bard College w Nowym Jorku.*