

Z drugiej
strony Bugu

Partyzancki model kultury Białoruska sztuka niezależna od rozpadu ZSRR do dzisiaj

ARTUR KLINAU

W głównym dziele projektu Ihara Tiszina *Lekki ruch partyzancki* z 1998 r. mężczyzna z pistoletem maszynowym w dłoni leży na plecach na okrągłym stole w małym pokoju wiejskiego domu. W Białorusi nie było wtedy ani jednej niezależnej galerii. Ale autor nie kapitulował, zastosował partyzanckie taktyki przetrwania.

Nie sposób opisać w jednym artykule całego spektrum wydarzeń, nazw i trendów, które ukształtowały niezależną sztukę białoruską na przestrzeni ostatnich 35 lat. Spróbuję więc jedynie rzucić snopy światła i wskazać ważne, moim zdaniem, punkty odniesienia, które powinny leć u podstaw niezależnego systemu współrzędnych kultury białoruskiej – równoległego do wersji oficjalnej*.

Antenaci i moda na „nieformalsów”

Początków gwałtownego rozwoju alternatywnej sztuki nonkonformistycznej na terenie republik radzieckich w drugiej połowie lat 80. xx

* Z góry przepraszam wszystkich artystów, których nazwiska, pomimo ewidentnych zasług, nie pojawiają się w tym szkicu. Nie wynika to bynajmniej z niedoceny ich wkładu, a jedynie z ograniczeń dotyczących objętości tego tekstu.

wieku należy doszukiwać się w latach 60. Nonkonformiści lat 80. odwoływali się do pokolenia lat 60. jako do naturalnego sukcesora tradycji sowieckiej awangardy, a także jedynej alternatywnej szkoły, jaka była w stanie funkcjonować w odizolowanym od świata państwie. Jest bardzo mało prawdopodobne, aby młody autor w latach 60. mógł rzeczywiście nauczyć się czegoś od Warhola czy Boyce'a z przypadkowych reprodukcji, które publikowano w książkach propagandowych pod hasłem „sztuka zdegenerowana”. Jednak z pewnością mógł mieszkać w jednym mieście z wciąż jeszcze żyjącym mistrzem, który kiedyś był znany i być może sam uczył się u Malewicz lub Filonowa.

W tych zatem republikach i w tych miastach, w których tradycje pokolenia lat 60. i wpływy szkoły dysydenckiej były silniejsze, brask sztuki nonkonformistycznej był jaśniejszy i rozwijała się ona znacznie bardziej dynamicznie. Ale specyfika sytuacji białoruskiej polegała właśnie na tym, że alternatywa w kulturze lat 60. i 70. nie była tu silnie reprezentowana. A jeśli mówimy o sztuce, to sprowadzała się ona do wąskiego kręgu artystów, wśród których trzeba wymienić nazwiska Witala Czarnabrysaua, Izraila Basaua, Ryszarda Maja. Warto wspomnieć, że znacznie większa grupa twórców w początkach swojej działalności artystycznej była blisko związana ze sztuką alternatywną, ale ostatecznie pozostali oni w ramach kultury oficjalnej.

Głównym powodem takiego stanu rzeczy była stalinowska polityka narodowościowa na Białorusi. Jeśli przyjrzymy się mapie sowieckich represji wobec twórców kultury, to oczywiście staje się, że stosowano je w sposób odmienny w różnych regionach Związku Radzieckiego. Jako twórca nowego sowieckiego imperium Stalin doskonale rozumiał, że kultura jest jednym z najważniejszych czynników decydujących o powodzeniu tego projektu. Dlatego też siła represji w centrum metropolii i na peryferiach państwa była zupełnie inna.

W Moskwie Stalin potrafił wybaczać i przez lata tolerował pisarzy, którzy niemal otwarcie go nienawidzili. Tam działał wyjątek od stalinowskiej zasady: „Nie ma ludzi niezastąpionych”. Rozstrzelanego Borysa Pasternaka czy Michaiła Bułhakowa nie da się zastąpić kimś zafanym z czołgi Łubianki. Inaczej sprawa wyglądała w republikach związkowych. W Mińsku Stalin mógł sobie pozwolić na rozstrzelanie tylko w ciągu jednej nocy (30 października 1937 r.) ponad 130 poetów, naukowców i innych przedstawicieli świata kultury. W końcu elita narodu, ze szczególnym uwzględnieniem ludzi kultury, zawsze stanowiła zagrożenie dla imperium.

W następstwie właśnie takiej polityki władz centralne (moskiewskie) związki twórcze poniosły niewspółmiernie mniejsze straty w wyniku represji niż te w stolicach republik. Jeśli chodzi o Białoruś, to do 1940 r.

Związek Literatów BSRR utracił ponad 60% swoich członków, a Akademia Nauk została praktycznie unicestwiona. Możemy tu mówić o niemal całkowitej eksterminacji „rdzenia kulturowego” inteligencji twórczej w BSRR, który uformował się w ciągu poprzednich dekad. Dlatego ruch lat 60. na Białorusi już z samej definicji nie mógł być znaczący. W tym okresie białoruska inteligencja twórcza przechodziła proces regeneracji i elementarnej odbudowy swojego „rdzenia kulturowego”.

Niemniej na początku lat 80., po kilku „spokojnych” dekadach, w republice zaczęły dojrzewać nowe zjawiska kulturowe, które wyraźnie objawiły się wraz z początkiem pierestrojki. Wystawa młodych nonkonformistów 1+1+1+1+1+1, zorganizowana w Domu Pisarzy wiosną 1985 r., stała się przełomowym wydarzeniem tego okresu.

Co prawda, została zamknięta, zanim ją otwarto. Przed wejściem do gmachu Związku Literatów zebrało się kilkaset osób, których milicja nie wpuściła na salę. Wystawa 1+1+1+1+1+1 wywołała duże poruszenie w środowisku twórczym i faktycznie stała się punktem wyjścia, wręcz manifestem nowej nonkonformistycznej sztuki na Białorusi.

Kolejne znaczące wystawy odbyły się dopiero dwa lata później. Należy zauważyć, że rok 1987 był momentem zwrotnym dla niezależnej sztuki białoruskiej. Cztery najważniejsze wydarzenia tego roku, których areną był Mińsk, ostatecznie wyznaczyły wyjście kultury nonkonformistycznej z podziemia i ugruntowały ją na białoruskiej scenie artystycznej. Na początku tego roku duże zainteresowanie publiczności wzbudziła wystawa *Warsztat artysty* (jej kuratorem i organizatorem był Andrej Plasana) – ekspozycja zbiorowa, w której wzięło udział kilkudziesięciu uczestników. Następnie z takim samym przyjęciem spotkał się projekt *Fragment-Wydarzenie* (Ludmiła Rusawa, Ihar Kaszkurewicz, Todor Kaszkurewicz) oraz wystawa przy Kolektornej, w której udział wzięli Alaksiej Żdanau, Artur Klinau, Todor Kopsza, Andrej Plesana, Wital Rażkou. Rok zakończył się ekspozycją *Perspektywa* – największym pod względem liczby uczestników i zwiedzających projektem, na rzecz którego oddano ogromną salę w samym centrum Mińska.

Wszystkim tym czterem ekspozycjom towarzyszyły skandale i próby ich zamknięcia. Nowa, wyłaniająca się z podziemia sztuka formowała się w zupełnie niesprzyjającym otoczeniu i przy rozpaczliwym oporze odchodzącej epoki. Wystawy zostały nagle zamknięte, a następnie ponownie je otworzono po telefonicznej interwencji z Moskwy. W trakcie ekspozycji przy Kolektornej administracja budynku nieoczekiwanie

Czasem katastrofy dla niezależnej kultury białoruskiej stały się lata 2020–2021. Wszystkie inicjatywy stopniowo tworzone w poprzednich dekadach zostały wymazane do zera absolutnego.

rozpoczęła remont holu, w odpowiedzi na co artyści urządzili pikietę na ulicach miasta. Mimo to po 1987 r. nowa sztuka niezależna ostatecznie potwierdziła swoje prawo do istnienia. W następnych latach liczne wystawy odbywały się ze zmiennym powodzeniem i spotykały się z różnym zainteresowaniem publiczności, ale nie były już wprost zakazywane.

W tym samym czasie, w drugiej połowie lat 80., na Białorusi zaczęły formować się pierwsze niezależne grupy artystyczne. Tak powstały „Forma”, „Wspólnota BLO”, „Galina”, „Komi-Kon”, „Pluralis”, witebski „Kwadrat”, połocka „4-63”, „Klimat białoruski” i inne. Z reguły artystów łączyła nie bliskość koncepcji twórczych, ale osobista wzajemna sympatia i zasadniczy sprzeciw wobec sztuki oficjalnej.

Druga połowa lat 80. to epoka kolektywnego działania i chęci jednoczenia się, by przeciwstawić się odchodzącemu systemowi. Grupy mogły powstawać w celu realizacji konkretnej wystawy lub projektu, wyjazdu na Zachód bądź też pod wpływem jakiegoś całkowicie absurdałnego pomysłu. Tak jak się pojawiały, tak też mogły bardzo szybko zniknąć.

W tym samym czasie za granicą zaczęły się pojawiać pierwsze wystawy białoruskich „nieformalsów”. Wraz z pierestrojką na Zachodzie narodziła się moda na sztukę „rosyjską”. Obrazy nie tak dawno nieznanych artystów sprzedawały się za duże pieniądze. Rozpoczyna się okres rewolucyjnego entuzjazmu, wielkich nadziei, euforii i awanturnictwa. Obrazy nonkonformistów wywożone są z ZSRR całymi wagonami.

To prawda, że sytuacja na Białorusi także i teraz ma swoją specyfikę. Większość profitów z aktualnego boomu czerpią główne ośrodki metropolitalne – Moskwa i Petersburg. To z reguły za ich pośrednictwem w ostatnich dziesięcioleciach odbywały się kontakty z Zachodem, tam mieściły się misje handlowe i ambasady, tam przyjeżdżali znani kolekcjonerzy. I kiedy otworzyły się granice, wszyscy najważniejsi kupcy, kuratorzy i krytycy tradycyjnie nadal jeździli do Moskwy i Sankt Petersburga. Dlatego też w drugiej połowie lat 80. i na początku lat 90. najsztywniejsze wystawy w Europie odbywały się głównie z udziałem artystów moskiewskich i petersburskich. Byłym republikom, a właściwie kolonialnym peryferiom sowieckiego imperium, przypadały okruchy z pańskiego stołu: kuratorzy mniejszego kalibru, kolekcjonerzy „nie pięćcio-, ale dwugwiazdkowi”, skromniejsze sale wystawowe.

Nie przekreśla to jednak w żaden sposób osiągnięć tej epoki – okresu niesamowitego entuzjazmu, przełomu społecznego i wielkich nadziei. Ten czas dał białoruskiej sztuce niezależnej całą plejadę znakomitych nazwisk, wśród których trzeba wymienić Ihara Kaszkurewicza, Ludmiłę Rusawę, Walerego Martynczyka, Alaksieja Żdanaua, Siarhieja Maliszewskiego, Wiktara Pjatraua, Uładzimira Łapo, Wołnę Sazykinę, Henadzia Chackiewicza, Kanstancina Gareckiego i wielu innych.

Na początku lat 90. rewolucyjna euforia zaczęła powoli gasnąć. Zastępuje ją otrzeźwienie i próby dopasowania się do nowej rzeczywistości. Kończy się era działań kolektywistycznych. Grupy twórcze rozpadają się lub istnieją tylko formalnie. Każdy artysta zaczyna iść swoją własną drogą. Powody są oczywiste. Wolny rynek, który zastąpił rewolucję, współpracuje nie z grupą, ale z każdym artystą osobno (z grupą tylko wtedy, gdy jest postrzegana jako całość, niepodzielny towar). Prace niektórych autorów są sprzedawane po wysokich cenach, niektórych za niewielkie pieniądze, a jeszcze innych w ogóle się nie sprzedają. Pojawiają się wzajemne pretensje, rozczarowania i wyobcowanie.

Pierwsza połowa lat 90.: anarchia i samoorganizacja

W pierwszej połowie lat 90. na kulturę białoruską oddziaływały w przybliżeniu takie same procesy, jak we wszystkich innych republikach byłego Związku Radzieckiego. Z jednej strony nowe, już niepodległe państwo nie miało ani pieniędzy, ani jasnej koncepcji rozwoju nowoczesnej kultury. W rzeczywistości odwróciło się od niej i nie prowadziło żadnej polityki kulturalnej. Z drugiej strony aktywnie rozwijał się biznes prywatny. On też nie miał żadnego wyraźnego poglądu na rozwój kultury. Jednak miał pierwsze (czasem łatwe) pieniądze, które gotów był zainwestować w sztukę.

Ten okres można by nazwać anarchistycznymi ruchami Browna w kulturze. Jest ona chaotyczna, nieprzewidywalna, priorytety zmieniają się i zależą od wykształcenia oraz osobistych upodobań klientów. Galerie otwierają się i po chwili upadają. Wkrótce pojawiają się nowe. Wystawy za granicą organizują ludzie (czasem poszukiwacze przygód), którzy często nie mają nic wspólnego ze sztuką. Znaczna ilość prac jest eksportowana na Zachód. Ten czas można porównać do ogromnego, kipiącego kotła, w którym gotuje się razem wiele, czasem sprzecznych, inicjatyw.

Wtedy we wszystkich europejskich krajach bloku postsowieckiego oraz w byłych republikach ZSRR zaczęły pojawiać się centra sztuki współczesnej, wspierane przez Fundację Sorosa. To one podejmują w popierestrojowym chaosie próbę zbudowania jakiejś zrozumiałej strategii rozwoju współczesnej kultury. Białoruś jest jedynym krajem, w którym takiego centrum nigdy nie stworzono. Nie z powodów formalnych. Rolę odgrywał tu raczej czynnik ludzki. Osoby, które w tym czasie były w kierownictwie Białoruskiej Fundacji Sorosa, bardziej interesowały się teatrem i tłumaczeniami książek o filozofii niż sztuką współczesną.

W wyniku tego niefortunnego błędu scena artystyczna Białorusi przez wiele lat pozostaje bez ważnej infrastruktury, bez niezbędnych „lokomotyw” reform, bez wsparcia finansowego z funduszy europejskich.



W GALERII „WIĘZI” Ihar Tiszin, *Lekki ruch partyzancki*, 1998 r., z archiwum czasopisma „pARTisan”

W pierwszej połowie lat 90. najważniejszymi ośrodkami sztuki współczesnej były trzy mińskie galerie: Vita Nova, Żilbel i 6 Linia. Pierwsze dwie to klasyczny przykład udziału młodego białoruskiego biznesu w tworzeniu infrastruktury sztuki współczesnej. Choć nacisk w działalności tych galerii położono na komponent komercyjny, to jednak w ich murach zrealizowano również wiele znaczących jak na tamte czasy projektów. Ale jeśli mówimy o sztuce współczesnej, to najważniejszym miejscem jest tutaj galeria 6 Linia, która pojawiła się w 1992 r. W przeciwieństwie do dwóch pierwszych, za którymi stał poważny prywatny interes, ta opierała się głównie na entuzjazmie samych artystów.

Przez sześć lat galeria 6 Linia pozostaje główną sceną sztuki współczesnej na Białorusi. W jej murach zrealizowano wiele najważniejszych projektów tamtych czasów. Wystawiali tam znani autorzy, jak Aleś Taranowicz, Aleś Rodzin, Artur Klinau, Ihar Kaszkurewicz, Aliaksiej Żdanau, Ludmiła Rusowa, Uładzimir Szachlewicz, Halina Maskaliowa, Siarhiej Każemiakin, Ihar Sauczenka i inni, a także młodzi artyści, którzy właśnie pojawili się na scenie: Andrej Durejka, Maksim Tymińko, Alaksiej Cerachau, Witold Liauczenja i dziesiątki innych.

Galeria 6 Linia stała się żywym przykładem samoorganizacji niezależnej kultury białoruskiej. W sytuacji zupełnego braku wsparcia ze strony państwa i prywatnego biznesu sami artyści znaleźli siłę do tworzenia i wspierania przez sześć lat projektu, który *de facto* pełnił funkcję alternatywnego centrum sztuki współczesnej.

Druga połowa lat 90.: wkracza państwo

W 1998 r. zamknięto galerię 6 Linia. Mniej więcej w tym samym czasie, w odstępie roku, zawieszono działalność galerii Żilbel, Vita Nova i wielu innych niezależnych projektów. Powody tego są oczywiste. W 1994 r. do władzy doszedł Aleksandr Łukaszenka i w państwie, które do tej pory nie miało zrozumiałej koncepcji rozwoju kulturalnego, nagle taka koncepcja się pojawia. Jednak w żaden sposób nie kształtowała się ona na korzyść sztuki współczesnej.

Odpowiedź na pytanie, dlaczego nowa władza nie lubiła sztuki współczesnej, również jest oczywista. Kultura współczesna jest *a priori* niewygodna dla reżimów autorytarnych, ponieważ kształci osobę, która potrafi myśleć i stawiać społeczeństwu dociekliwe pytania. Ale główny powód jest inny. W latach 90. ostoją nowego rządu, jego elektoratem jest *homo sovieticus* lub, jak nazywa to Swietłana Aleksiejewicz, „czerwony człowiek” odchodzącej epoki. On nie rozumie i nie lubi współczesnej kultury. Jest mu ona obca i wroga, bo niszczy jego mentalność, wprowadza dysonans w jego wyobrażenia o świecie i kulturze.

Oczywiście nowa władza wychodzi na spotkanie swojemu „czerwonemu człowiekowi” i opiera się na starym sowieckim, a ściślej post-sowieckim modelu kultury. Nie ma w nim miejsca na sztukę współczesną. W praktyce nie oznacza to wcale jakiegoś szczególnego mechanizmu represji. Tyle tylko, że państwo nadal ignoruje sztukę współczesną, wprowadzając równocześnie elementy cenzury. W ten sposób pojawiają się „czarne listy” niechcianych autorów, wydawane są zalecenia, kogo nie należy pokazywać w kanałach telewizyjnych, a komu można udostępnić sale państwowe.

Głównym czynnikiem presji jest jednak ekonomia. Współczesna kultura pozbawiona wsparcia państwa musi umrzeć. Oczywiście wciąż jest szansa na pozyskanie finansowania od prywatnego biznesu, który dalej istnieje w kraju, a nawet się rozwija. Ale tutaj także zmieniają się zasady gry. Prywatny biznes nie jest już uprawniony do wspierania niezależnych projektów według własnego uznania. W zasadzie nie powinno być w państwie przepływów finansowych niekontrolowanych przez władze. Jeśli chcesz wspierać kulturę, proszę, możesz! Ale tylko tę, na którą wskazują władze. Finansowanie niezależnych projektów staje się po prostu niebezpieczne.

Punkt zera absolutnego

Jesienią 1998 r. Ihar Tiszin pokazał w Mińsku projekt *Lekki ruch partyzancki*, który stał się manifestem epoki i symbolicznym punktem wyjścia do sytuacji zera absolutnego. Dlaczego ten projekt jest ważny dla kultury białoruskiej? Pojawił się na przełomie dwóch epok. Kończył się burzliwy czas „rozpasanych” lat 90. – pierwszych lat niepodległej Białorusi – a zaczynał nowy okres, który nazywamy erą zera.

Projekt *Lekki ruch partyzancki* zapowiadał nadejście nowej rzeczywistości, a wraz z nią nową sytuację dla kultury w kraju. Określał nowe warunki i zasady, według których białoruski autor będzie żył w następnej epoce.

Do 1998 r. następuje całkowite przeformatowanie przestrzeni. Kończy się oczyszczanie nie tylko sfery kulturalnej, ale także społecznej i politycznej. Redystrybucja finansowania dobiega końca. Ten proces nie był dla władz szybki i łatwy. Przeciągnął się na kilka lat i wywołał wielkie protesty w społeczeństwie. Władze z dużym wysiłkiem przekraczały każdą kolejną granicę. Ale fakt pozostaje faktem. Społeczeństwo białoruskie wkroczyło w nową, autorytarną erę.

W głównym dziele projektu *Lekki ruch partyzancki* mężczyzna z piśtoletem maszynowym w dłoni leży na plecach na okrągłym stole w małym pokoju wiejskiego domu. Obraz ten symbolicznie odzwierciedla stan

twórcy białoruskiego na przełomie epok, znajdującego się w punkcie absolutnej pustki. W 1998 r. w kraju nie pozostała już ani jedna niezależna galeria. Tak to bywa, gdy jest autor, ale nie ma sceny. Ta zmniejszyła się do rozmiarów prywatnego stołu jadalnego. Co symboliczne, artysta znajduje się w magicznym kręgu – ostatnim schronieniu, za którym kryje się bardzo wrogie wobec niego otoczenie.

Jednak w tym dziele nie ma w ogóle przyznania się do porażki czy kapitulacji autora. Po prostu deklaruje się nowe zasady gry. Odpowiedź na pytanie, jakie będą te zasady, zawarta jest w samej nazwie projektu: *Lekki ruch partyzancki*. Aby przetrwać w pozbawionej powietrza przestrzeni dla kultury, artysta musi zastosować partyzanckie taktyki przetrwania, stworzyć swój własny model kultury.

Żeby zrozumieć, co to oznacza w praktyce, należy zastanowić się, jak funkcjonuje sztuka współczesna. Scena artystyczna to rozgałęziona infrastruktura składająca się z wielu elementów. Są to galerie, muzea i ośrodki sztuki współczesnej, instytucja krytyków i kuratorów, system edukacji, czasopisma i czasopisma artystyczne, nagrody międzynarodowe, festiwale i biennale, instytucja kolekcjonerów, ale oczywiście także finansowanie – ze środków publicznych bądź prywatnych.

Co jednak zrobić, gdy między autorem a publicznością nie ma żadnego z tych elementów? Autor musi przejąć wszystkie ich funkcje. Zostać swoim własnym kuratorem, krytykiem, sprzedawcą, wydawcą własnego czasopisma. Z finansowaniem jest trudniej, ale można spróbować znaleźć je za granicą. A galeria powinna być oczywiście mobilna.

To właśnie partyzancki model kultury, w którym białoruska sztuka niezależna istniała przez następne dziesięć lat, aż do roku 2009, który zapoczątkował nową erę. Model ten jest dla autora niezwykle trudny i wymaga od niego dużego entuzjazmu i poświęcenia. Tu można mówić o autorze jako o bohaterze kultury.

To prawda, że nie każdy artysta jest gotowy, aby nim zostać. Wszak partyzancki model kultury zabiera autorowi mnóstwo energii na pełnienie funkcji, które nie są dla niego właściwe. A co najważniejsze, model ten nie jest zaawansowany technologicznie w epoce postindustrialnej, co oznacza, że nie jest konkurencyjny wobec ogólnie przyjętych praktyk. Jednak przy krytycznym braku wszystkiego przez krótki czas może być całkiem skuteczny.

Pokolenie artystów, które wyjechało

Kolejnym manifestem początku XXI wieku jest praca Andreja Durejki *Akademia Sztuki, Akademia Życia* z 1998 r. Cztery duże pojemniki na śmieci z wymalowanym na nich przez szablon napisem „Akademia Życia”

można nazwać deklaracją pokolenia, które wyjechało. Okres ten stał się czasem masowej emigracji artystów z Białorusi.

Jeśli autor nie jest gotowy, aby stać się „bohaterem kultury”, nie chce brać na siebie wszystkich trudów egzystencji w partyzanckim modelu kultury, jeśli jest twórcą żyjącym w kraju, w którym nie ma sceny artystycznej, to najłatwiejszym i najbardziej naturalnym sposobem działania jest udanie się tam, gdzie jest ta scena... Emigracja to jedna z trzech dróg, którymi w tych latach podążała niezależna kultura białoruska.

Na przełomie wieków xx/xxi kraj opuściły setki autorów, w tym tak ważne dla sztuki białoruskiej postaci, jak Ihar Kaszkurewicz, Ihar Tiszin, Natallia Założnaja, Wołga Kapijonkina, Aleś Taranowicz, Aleś Rodzin. Wielu z nich nie potrafiło odnaleźć się jako artyści na Zachodzie. Co gorsza, zniknęli także z pola widzenia białoruskiej kultury współczesnej.

Niewielu emigrantom się powiodło, choć oczywiście są takie osoby. Najbardziej znanym ich przedstawicielem jest grupa „Revision”: Andrej Durejka, Maksim Tymińko, Żanna Grak, Andrej Loginau, Maksim Wakulczyk. Każdy z tych autorów odnosi sukcesy i jest interesujący również jako indywidualność. Wszyscy oni są przedstawicielami tzw. pokolenia artystów, które wyjechało – licznej (kilkudziesięcioosobowej) grupy byłych studentów Akademii Sztuk Pięknych, którzy na przełomie xx i xxi wieku przenieśli się do Niemiec, ukończyli tam Akademię Sztuk Pięknych w Düsseldorfie lub inne wyższe uczelnie artystyczne i już w Europie zaczęli robić karierę jako twórcy.

Do tej grupy należą także inni autorzy odnoszący na Zachodzie sukcesy: Alaksiej Kaszkarau, Wika Mitryczenka, Alaksandr Kamarou, Ewelina Domnicz, Alina Blum, Lena Dawidowicz, Natallia Założnaja, a także autor manifestu partyzanckiego Ihar Tiszin.

Naloty na Zachód

Drugą drogę rozwoju niezależnej kultury białoruskiej można umownie nazwać „nalotami partyzanckimi na Zachód”. Fizycznie autor pozostawał w kraju, ale swoje projekty realizował w Europie. Większość wystaw artystów zajmujących się sztuką współczesną odbywała się wówczas poza granicami Białorusi. Czasem są to akcje lokalne, czasem całe partyzanckie naloty, jak np. festiwal kultury białoruskiej w Clermont-Ferrand (2003), wystawa *Cesarstwo bagienne* (2005) w Kijowie czy festiwal kultury białoruskiej w galerii Arsenau w Poznaniu (2000).

Polskę przemierzył cykl wystaw współczesnej sztuki białoruskiej, których kuratorką była Eulalia Domanowska. Projekty w ramach tego cyklu odbywały się w Szczecinie (1998), Łodzi (1999), Orońsku (1999), Kielcach (1999) i innych miastach, a zakończył je duży pokaz w csw Zamek

Ujazdowski (2000). Jednak większość z nich realizowana była w formie indywidualnych kontaktów artysty z kuratorem czy galeriami w Europie. Wśród autorów „partyzanckich” najaktywniejszymi w tych latach są Ihar Sauczenka, Sierhiej Każemiakin, Wołha Sazykina, Artur Klinau, Witold Liauczenja, Siarhiej Źdanowicz, Rusłan Waszkiewicz, Alaksiej Łuniou, Anton Slunczanka, Wiktar Piatrau.

Wspólnym problemem wszystkich partyzanckich wypadów na Zachód był ich pozasystemowy, chaotyczny charakter. Jednorazowe etniczne projekty i festiwale nie były w stanie zastąpić poważnej systemowej pracy, a za poszczególnymi projektami nie stały duże pieniądze ani instytucje. W rezultacie rozwój białoruskiej sztuki współczesnej pozostał w dużej mierze zmarginalizowany, „bezdomny”, niepotrzebny w ojczyźnie i mało znany w Europie.

Co więcej, duże europejskie projekty, kuratorzy i cykliczne festiwale wyraźnie nie chciały go zauważyć. Pomimo obecności błyskotliwych, ciekawych autorów żadnego białoruskiego artysty w tych latach nie zaproszono do udziału nie tylko w ważnym międzynarodowym biennale, ale nawet w projekcie takim jak *Manifest*, choć wydawałoby się, że autor z „ostatniej dyktatury Europy” miałby tam dużo do powiedzenia.

Małe, ale własne

Kultury narodowe cechuje egoizm. Nikt za ciebie nie będzie rozwiązywał twoich własnych problemów. Nawet jeśli naloty partyzanckie na Zachód kończyły się sukcesem, wciąż nie rozwiązywały problemu braku własnej bazy. Za granicą jesteś gościem, a instytucje kulturalne odwiedzanego kraju zawsze będą preferowały swoich autorów.

Dlatego od końca lat 90. ci, którzy pozostali na Białorusi, stanęli przed wyzwaniem stworzenia zrębów własnej infrastruktury. Niech będzie mała, partyzancka, ale własna, niech systematycznie działa i promuje białoruskiego autora.

W 1999 r. grupa artystów i pracowników kultury zjednoczyła się, tworząc Stowarzyszenie Sztuki Współczesnej, którego celem ma być przyjęcie roli lokomotywy reform. I już w 2000 r. Stowarzyszenie uruchamia pierwszy duży projekt, Międzynarodowy Festiwal Performansu „Aktualności”.

Odwołanie się do performansu na tym etapie nie jest przypadkowe. Happening w tych latach na Białorusi rozkwita. Słowo, które do niedawna znało niewiele osób, staje się popularne nawet wśród ludzi, którzy są daleko od kultury. Powód jest oczywisty – ten rodzaj sztuki doskonale wpisuje się w model kultury partyzanckiej. W kraju, w którym nie ma galerii, co może być bardziej adekwatne do sytuacji niż przedstawienie,

które w zasadzie nie wymaga ani lokalu, ani dużych pieniędzy, a jedynie publiczności, autora i jego własnego ciała.

W okresie „zera absolutnego” wielu autorów zaczyna angażować się w sztukę performansu. Są to już uznani artyści, tacy jak Aleś Puszkin, i całe grupy artystyczne. Najbardziej znaną z nich jest Boom-Bam-Lit, społeczność młodych pisarzy, bardzo aktywna w tych latach. Nie wszystkie ich występy można nazwać performansami *sensu stricto*. Jest to raczej happening na pograniczu poezji i sztuk wizualnych. Boom-Bam-Lit eksperymentuje z literaturą i poprzez swoje działania szuka nowych sposobów wpływania na nią.

Festiwal Performansu „Aktualności” pojawia się we właściwym czasie i we właściwym miejscu, więc od razu wzbudza duże zainteresowanie publiczności. Już w pierwszym roku był nie tylko projektem białoruskim, ale i międzynarodowym. Na Białoruś przyjeżdżają pierwszoligowi wykonawcy z całej Europy. Wielką w tym zasługą polskich artystów, a przede wszystkim Władysława Kaźmierczaka, kuratora corocznego festiwalu „Zamek Wyobraźni”, który pomagał organizatorom, wykorzystując własne kontakty.

Pomimo tego, że przez wszystkie kolejne lata festiwal „Aktualności” opierał się praktycznie na entuzjazmie i niewielkich pieniądzach, znani artyści z całego świata uznawali za swój obowiązek okazanie solidarności z partyzancką sztuką białoruską. W festiwalu wzięli udział Zbigniew Warpechowski, Władysław Kaźmierczak, Janusz Bałdyga, Przemysław Kwiek, Wojciech Stefanik i wiele innych gwiazd polskiego i światowego performansu. Projekt istniał przez 15 lat do 2014 r. pod stałą kuratelą Wiktora Pietrowa.

Wcześniej innym znaczącym projektem partyzanckim był festiwal „Information” w Witebsku, odbywający się głównie dzięki zapałowi grupy miejscowych artystów i kuratora projektu Wasila Wasilieua. „Information”, którego główną areną były hale dawnych opuszczonych magazynów soli, również od razu wystartował w międzynarodowym formacie. Uczestniczyło w nim wielu znanych artystów z Europy, w tym Leon Tarasewicz z Polski. Projekt pojawił się w połowie lat 90., ale jego znaczenie wzrosło pod ich koniec, kiedy pozostał praktycznie jedynym alternatywnym festiwalem sztuki współczesnej w kraju.

Ważnym miejscem dla kultury niezależnej w pierwszej dekadzie XXI wieku. była galeria Nova (pod kuratelą Uładzimira Parfianoka, specjalizująca się w projektach fotograficznych. A w warunkach całkowitego braku infrastruktury fotografia, podobnie jak performans, ze względu na swoją mobilność staje się ważną, dynamicznie rozwijającą się częścią niezależnej kultury białoruskiej. Galeria Nova istniała w murach Biblioteki Miejskiej im. Janki Kupały do 2009 r., organizując wiele wystaw i dyskusji.

W 2002 r. Stowarzyszenie Sztuki Współczesnej zaczęło wydawać pismo „pARTisan”, które na wiele lat stało się główną trybuną niezależnej białoruskiej sceny artystycznej. Jego zadaniem miało być zbieranie i przekazywanie czytelnikowi rozproszonych, niewidocznych dla szerokiej publiczności informacji o „partyzanckich” projektach białoruskich artystów w kraju i za granicą. Ponadto „pARTisan” staje się ważną platformą teoretyczną, w ramach której toczy się ożywiona dyskusja na temat koncepcji i strategii rozwoju niezależnej kultury białoruskiej.

Mówiąc o okresie partyzanckim, nie sposób nie wspomnieć o Wolnym Teatrze, wyjątkowym projekcie, który pełni funkcję teatru podziemnego, wystawiającego spektakle w prywatnych mieszkaniach lub w specjalnie przebudowanym domu jednorodzinnym na obrzeżach Mińska. W latach 2005–2010 Wolny Teatr wystawił około 10 spektakli praktycznie bezbudżetowych (większość z nich wyreżyserował Uładzimir Szczerban).

W 2004 r. w głębi kultury partyzanckiej narodziła się galeria Metro. W pierwszych latach jest to niewielka przestrzeń w piwnicy w bloku z czasów stalinowskich w centrum Mińska, ale to właśnie ta przestrzeń staje się domem jednej z lokomotyw napędzających nową sytuację kulturalną na Białorusi. Dzięki entuzjasmowi kuratorek galerii Walencyny Kisialiowej i Hanny Czystaserdawej w Metrze realizowane są początkowo niewielkie, ale z czasem coraz większe projekty.

Lata 2009–2020: powrót do przestrzeni publicznej

W 2009 r. galeria Metro wychodzi spod ziemi. Otwiera się przy alei Niepodległości w nowej, znacznie większej przestrzeni pod nazwą Galeria „Ź”. Rozpoczyna się kolejna era niezależnej kultury białoruskiej – okres legalizacji i egzystencji w otwartej przestrzeni publicznej.

A co z autorytarną władzą? Do 2009 r. zmienia się sama władza. Nie chce już być beznadziejnie autorytarna, ale stara się wyglądać coraz bardziej liberalnie. A co najważniejsze, w ciągu tych piętnastu lat jej elektorat radykalnie się zmienił. „Czerwony człowiek”, na którego postawiła na samym początku, stopniowo schodzi ze sceny politycznej. Nadchodzi nowe pokolenie wyborców, które już nie rozumie i nie chce być konsumentem dawnej kultury sowieckiej. Polityka kulturalna władz musi się nieuchronnie zmienić. Rozpoczyna się era miękkiej liberalizacji i zawłaszczania sztuki współczesnej przez państwo.

Lata 2009–2020 można nazwać najbardziej udanym i owocnym okresem w rozwoju białoruskiej sceny niezależnej. We wszystkich dziedzinach bez wyjątku aktywnie tworzy się infrastrukturę kultury współczesnej.

Galeria „Ÿ” staje się główną i najbardziej znaną platformą sztuki współczesnej w kraju. To już nie półpiwnica, „partyzanckie” metro, ale galeria z dużym autorytetem, w której wystawiają najlepsi współcześni artyści Białorusi. „Ÿ” aktywnie nawiązuje kontakty międzynarodowe, prezentując białoruskich autorów w Europie, stopniowo coraz bardziej przejmując funkcje centrum sztuki współczesnej. Państwo nadal nie finansuje projektów, ale przynajmniej nie ingeruje w pracę. A co najważniejsze, galeria „Ÿ” nawiązuje kontakty z biznesem i jest już w stanie uzyskiwać finansowanie z niezależnych źródeł.

W tym okresie alternatywne miejsca zaczęły pojawiać się nie tylko w Mińsku, ale także w innych miastach Białorusi. W 2014 r. w Brześciu otwarto wielofunkcyjną przestrzeń publiczną „KH”, zorganizowaną przez niezależny teatr „Kryły Hałopa”, w Grodnie „Centrum Życia Miejskiego” (2016), „Antikafe” w Bobrujsku. Prawie w każdym większym mieście w kraju w tych latach znajdziemy jakiś alternatywny adres. Niekoniecznie pełni on funkcję galerii, jest raczej wielofunkcyjnym miejscem, w którym mogą odbywać się wystawy i inne projekty. Te uniwersalne przestrzenie publiczne stają się podstawą infrastruktury niezależnej kultury białoruskiej.

Większość z tych miejsc jest otwierana w Mińsku – „Sklep”, „Stółka xyz”, DK „La Mora”, „Budynek 8”, „Szczyt” i inne. W 2017 r. przy ulicy Oktiabrskiej uruchomiono „OK16”, według definicji organizatorów: inkubator projektów kulturalnych. Przez kilka lat „OK16” stał się najważniejszym ośrodkiem życia intelektualnego i kulturalnego w kraju – miejscem wystaw sztuki współczesnej, rezydencji artystycznych, festiwali, przedstawień teatralnych. Nadal nie otrzymuje on od państwa środków na działalność, ale stoi za nim poważny prywatny sponsor (Belgazprombank).

W ciągu tych lat aktywnie rozwija się drugi najważniejszy element infrastruktury współczesnej kultury – instytucja kuratorów i krytyków. Dokładniej mówiąc, jej rozwój rozpoczął się w poprzednim okresie, „partyzanckim”, ale w drugiej dekadzie XXI wieku proces ten przynosi widoczne owoce. Ważną rolę odegrał tu Europejski Uniwersytet Humanistyczny, który w 2004 r. został zmuszony do opuszczenia Białorusi i podjęcia pracy w Wilnie. Przez te wszystkie lata Europejski Uniwersytet Humanistyczny kształcił specjalistów z zakresu współczesnych sztuk wizualnych – krytyków i kuratorów. Wprawdzie dla znacznej części absolwentów dyplom EUH był tylko odskocznią do emigracji na Zachód, część specjalistów pozostała jednak na Białorusi. W 2010 r., kiedy zaczęły otwierać się nowe miejsca wystaw, zespół młodych i ambitnych kuratorów był już dla nich przygotowany. Proces ten jest jednak współzależny. Obecność instytucji kuratorów i krytyków stymuluje otwieranie nowych

przestrzeni wystawienniczych, a nowo otwarte galerie powstrzymują specjalistów z dziedziny kultury współczesnej przed emigracją na Zachód.

W latach 2009–2020 wyraźnie przejawia się kolejny element infrastruktury – instytucja kolekcjonerów i kolekcji prywatnych. Główną rolę odgrywają tu banki i korporacje. Najbardziej znanym przykładem jest Belgazprombank, który rozpoczyna ambitny projekt skupowania artystów z paryskiej Szkoły Białoruskiej, pozyskując na światowych aukcjach prace Marca Chagalla, Chaima Soutine'a, Michała Kikoina, Osipa Zadkina, Lwa Baksta i innych. W przyszłości Belgazprombank planował wybudować muzeum Szkoły Paryskiej, aby wyeksponować jej zbiory.

Kolejna duża kolekcja, należąca do firmy Zubr Capital Olega Chusajnowa, specjalizuje się już bezpośrednio we współczesnej sztuce białoruskiej. Zbiera ją również Priorbank i wiele innych firm. Trzeba jednak przyznać, że na Białorusi korporacje podchodzą do kolekcjonerstwa w sposób bardziej ostrożny i bardziej dyskretny niż w Rosji i Ukrainie, gdzie od dawna jest to modny i publiczny trend. To zrozumiałe – w warunkach autorytarnych reżimów prywatny biznes woli nie afiszować się ze swoim bogactwem.

Po 2010 r. rozwinął się także medialny komponent niezależnej sceny artystycznej. W dalszym ciągu ukazuje się almanach „pARTisan”, już w dwóch wersjach: drukowanej i w formie portalu internetowego.

W 2009 r. „pARTisan” uruchamia nowy projekt: „Kolekcja «pARTisana»”, czyli cykl albumów o sztuce współczesnej na Białorusi. Ma on określać kluczowe punkty w układzie współrzędnych niezależnej białoruskiej sceny artystycznej, identyfikować najważniejsze wydarzenia, zjawiska, nazwy, fakty. W tych latach pojawiają się też alternatywne źródła informacji. Najślynniejsze z nich to portale internetowe: Art-aktywist i Kolekcjoner. Dyskusje o sztuce współczesnej toczą się nie tylko na wyspecjalizowanych stronach, ale także na Nowej Europie, Make Out, Gender Route i E-Cafe. Aktywnie angażują się w nie filozofowie, socjologowie, feministki, ekolodzy.

W Mińsku rozpoczyna się coroczny festiwal sztuki współczesnej „Salon Jesienny z Belgazprombankiem”. Choć program festiwalu jest wciąż dość eklektyczny, co roku organizatorzy starają się zapraszać czołowych krytyków i kuratorów z Europy. Od 2014 r. funkcjonuje duży międzynarodowy projekt „Miesiąc Fotografii w Mińsku” (kuratorem jest Andrej Liankiewicz). Uczestnicy z całego świata i dziesiątki wystaw w różnych galeriach miasta co roku przyciągają ogromną rzeszę publiczności.

W 2010 r. pojawiły się dwa kolejne regularne festiwale, które silnie oddziałują na białoruski pejzaż kulturowy. To festiwal filmowy „Listopad”, z nowym kierownictwem reprezentowanym przez „Art Corporation”, i „TEART”. Pierwszy zaczyna aktywnie przyczyniać się do rozwoju

białoruskiej alternatywnej kinematografii autorskiej, drugi to dosłownie przeformatowanie przestrzeni teatralnej. Wcześniej, jeśli nie brać pod uwagę działalności Białoruskiego Wolnego Teatru, scena teatralna Białorusi pozostawała całkowicie w konserwatywnej tradycji teatru sowieckiego. Festiwal „TEART” co roku sprowadza do kraju najlepszych reżyserów i spektakle z całego świata. Żywa dyskusja, znane produkcje eksperymentalne, panel producencki – to wszystko ma ogromny wpływ na sytuację teatralną. Pojawia się cała plejada młodych reżyserów, którzy nie boją się eksperymentować, aktywnie rozwija się nowy białoruski dramat.

Oprócz teatru i kina w sztuce współczesnej zaczynają dominować młodzi autorzy. W miejsce „pokolenia, które wyjechało” końca lat 90. wchodzi nowa generacja artystów, którzy chcą pozostać i realizować się na Białorusi. To dziesiątki ciekawych autorów, takich jak Siarhiej Szabochin, Andrej Anro, Żanna Hładka, Dasza Buben, Uładzimir Hramowicz, Wasilisa Palianina, Masza Swiatohor i inni.

Publiczność też się zmienia. Mińsk staje się coraz bardziej europejskim miastem, aktywnie rozwija się sektor IT. W społeczeństwie istnieje wyraźne zapotrzebowanie na kulturę współczesną. Władza nie może nie zauważyć zmiany nastroju. Stara się flirtować ze sztuką współczesną. W 2011 r. po raz pierwszy w swojej historii Białoruś uczestniczy w Biennale w Wenecji. W 2015 r. otwiera się Państwowe Centrum Sztuki Współczesnej. Jego program jest pod wieloma względami eklektyczny i momentami niesie ciężkie brzemie sowieckiej przeszłości, ale dzięki kuratorom nowej generacji w jego murach coraz częściej zaczynają się realizować projekty naprawdę współczesne.

Wyzerowanie 2.0

Czasem katastrofy dla niezależnej kultury białoruskiej stały się lata 2020–2021. Wszystko, co było stopniowo tworzone w latach 90. i w dwóch pierwszych dekadach XXI wieku, zostało wymazane do zera absolutnego.

Zamknięto prawie wszystkie niezależne galerie i wielofunkcyjne centra kultury: „Ź”, „OK16”, „KH”, „Stołówkę XYZ”, „Szczyt” i inne. Główni sponsorzy kultury niezależnej – biznesmeni Wiktar Babaryka i Alaksandr Wasilewicz – trafili do więzienia. Zlikwidowano festiwale „TEART” i „Miesiąc Fotografii w Mińsku”, festiwal filmowy „Listopad” przekazano państwowemu Belarusfilmowi, zlikwidowano menedżerskie centrum nowoczesnej kultury teatralnej i wizualnej „Art Corporation”.

Znaczna część artystów, kuratorów i krytyków została zmuszona do ucieczki za granicę. Niezależne media zostały zamknięte, a dziesiątki dziennikarzy trafiły do więzienia. W kraju nie jest dziś możliwe zorganizowanie jakiegokolwiek alternatywnego koncertu, wystawy czy spektaklu.

Sytuacja wygląda znacznie gorzej niż w punkcie zera absolutnego pod koniec lat 90. Twórca wprawdzie nie miał wtedy sceny, ale poza nią mógł robić prawie wszystko, nie narażając swojej fizycznej wolności. Teraz za każde niesystemowe działanie grozi paragraf kryminalny i kara więzienia.

Dzisiaj trudno przewidzieć, jak długo potrwa to nowe wyzerowanie, ale jest prawdopodobne, że współczesny twórca na Białorusi będzie musiał na jakiś czas wrócić do paradygmatu kultury partyzanckiej. ■

Przeł. Bohdan Zadura

ARTUR KLINAU – ur. 1965. Białoruski pisarz, architekt, malarz, performer, a także scenarzysta filmowy i fotografik. Ukończył studia na wydziale architektury. Od 1998 r. jest prezesem białoruskiego Stowarzyszenia Sztuki Współczesnej. Od 2001 r. jest wydawcą magazynu o sztuce „pARTisan”. Autor m.in. książki wspomnieniowej *Mińsk. Przewodnik po Mieście Słońca* oraz powieści *Szałom i Szkłataro* (otrzymał za nią w 2014 r. Nagrodę im. Jerzego Giedroycia). Mieszka w Mińsku.