



**Barbara Dynda**

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-9969-7172>

## **Plac Czerwony jako technologia oporu w rosyjskiej sztuce protestu**

### **Red Square as a resistance technique in Russian dissident arts**

**Abstract:** Red Square is a symbolic place for the Moscow dissidence protests. Russian artists, writers and dissidents have frequently used the history of the square's memory as a crucial and fundamental issue within the framework of their strategy. Haunting images associated with Red Square's past, permanently returning in the history of the Russian activism, always refer both to universal narratives of the politics of protest and to the specific contexts producing entirely new meanings. Each time, through their public actions artists create new meanings for the Red Square's space – they expose the existing limits of the power apparatus and call for the right to legitimize it, therefore contesting the links between the theatre of legitimacy and the public space. From this perspective, the space of protest becomes a fundamental instrument of political action, and the square - ordinarily used in the established order to manifest the government's symbolic authority - this time becomes a kind of technique as well as a material body support in the politics of resistance.

**Keywords:** Russian activism, Red Square in the politics of resistance, public space, Judith Butler, Nicholas Mirzoeff

Plac Czerwony stanowi symboliczne miejsce moskiewskich protestów opozycyjnych wyrażających sprzeciw względem zastanego, opresyjnego porządku politycznego. Rosyjscy artyści, literaci i opozycjoniści niejednokrotnie wykorzystywali historię pamięci tego miejsca jako kwestię kluczową i podstawową w strategii podejmowanych przez siebie działań. Widmowe obrazy przeszłości, związane z przestrzenią placu i nieustannie powracające w historii akcjonizmu rosyjskiego, odsyłają jednocześnie do uniwersalnych narracji uprawiania polityki protestu, jak i do specyficznych kontekstów produkujących zupełnie nowe znaczenia. Co więcej, odnoszą się również do interesującej perspektywy, w ramach której przestrzeń protestu staje się istotnym narzędziem działania politycznego, a sam plac – na co dzień, w ustanowionym przez władzę porządku publicznym, służący po prostu jej symbolicznej manifestacji – tym razem może zostać wykorzystany w praktyce oporu i posłużyć jako forma technologii, czy też pewne wsparcie ciała.

Gdy przyjrzymy się historii rosyjskiego akcjonizmu właśnie poprzez optykę zawłaszczania Placu Czerwonego, zauważymy, że przestrzeń ta została wykorzystana już w latach 90. XX wieku przez akcjonistów takich, jak na przykład Anatolij Osmołowski (BRYZGEL, 2017, s. 83). 5 kwietnia 1991 roku, w rozpadającym się wówczas Związku Radzieckim, wprowadzono tzw. ustawę o moralności, wedle której nielegalne stało się przeklinanie w miejscach publicznych, a za użycie obscenicznego słowa groził wyrok piętnastu dni więzienia. W odpowiedzi na ustanowione rozporządzenie, Osmołowski – wraz z działającą od 1990 roku grupą E.T.I., czyli Ekspropriacja Teritorii Isskustwa (Wywłaszczenie Terytorium Sztuki), do której przynależeli między innymi Dmitriy Pimenov, Oleg Mavromatti, Anton Nikolayev czy Grigoriy Gusarov – ułożyli ze swoich ciał słowo „ХУЙ” („CHUJ”) przed Mauzoleum Lenina. Wspominając po ponad dwudziestu latach przebieg przywołanej akcji, artysta przyznaje, że happening był spontanicznym i instynktownym zrywem, który nie został nazbyt precyzyjnie zaplanowany. Ponadto, część aktywistów tworzących grupę nie pojawiła się na placu i w pośpiechu werbowano przypadkowo brakującą liczbę osób (Ibidem). Ostatecznie jednak, uformowany przez Osmołowskiego napis cielesny przetrwał około trzydziestu sekund, po czym milicja dość brutalnie zaczęła podnosić uczestników akcji z bruku, ciągnąc ich za ubrania i szarpiąc za włosy. Sam Anatolij Osmołowski po serii gestów radykalnych politycznie, zaangażowaniu w kolektywne działania anarchistyczne i przewodzeniu antypostmodernistycznemu ruchowi rewolucyjnemu Netsezudik, w pierwszej dekadzie XXI wieku zwrócił się ku sztuce niespektakularnej i rzeźbie abstrakcyjnej.

Jak podkreśla Ilja Budraitskis (BUDRAITSKIS, 2013), taki zwrot okazał się symboliczny w kontekście całego rosyjskiego pola sztuki, a związany był z wyborami prezydenckimi roku 2000, które wygrał Putin. Ten moment umożliwił bowiem tymczasową stabilizację polityki w Rosji, a co za tym idzie, pozwolił skoncentrować się wokół pewnego konsensusu politycznego, usypiając przy tym społeczeństwo. Podobnie piszą Ewa Majewska i Anastazja Nabokina, które wskazują na to, że powyborcza, chwilowa stabilizacja sytuacji w kraju paradoksalnie pozwoliła na wykształcenie się rosyjskiego pokolenia młodych-zaangażowanych, co z kolei zaowocowało pojawieniem się zróżnicowanych poglądów i zachowań, innego stosunku do środków produkcji oraz nowych oczekiwań Rosjan względem własnej i innych przyszłości. Badaczki opisują pokolenie „lewicujących przeciwników autorytaryzmu” jako generację „[...]”, która nie pamięta ani ZSRR, ani żelaznej kurtyny i nie doświadczyła nędzy wegetacji radzieckiego ludu, który – niejednokrotnie redukowany do tego, co choćby Giorgio Agamben określa jako *zoe* (nagie życie) – nie miał nawet szansy mobilizować się politycznie” (NABOKINA, MAJEWSKA, 2012,

s. 24). Co więcej, wskazują, że to właśnie na gruncie młodego, lewicującego pokolenia – często pochodzącego z kreatywnej klasy średniej i wykształconego na zachodnich uniwersytetach – wytworzyła się w Rosji tzw. nowa sztuka protestu, czyli „druga fala” akcjonizmu rosyjskiego.

To właśnie na fali nowej sztuki rosyjskiej, ale i również w kontekście wydarzeń Arabskiej Wiosny i globalnych protestów roku 2011, w styczniu 2012 roku na moskiewski Plac Czerwony wychodzi grupa Pussy Riot, która wykonuje piosenkę o *Putinie, który narobił w spodnie po opozycyjnych wystąpieniach*, za co zostaje ukarana grzywną w wysokości 500 rubli za naruszenie przepisów o wiecach i zgromadzeniach. W przeciwieństwie do grupy Wywłaszczenie Terytorium Sztuki, członkinie Pussy Riot nie postępują jednak przypadkowo i spontanicznie, a swoją akcją skrupulatnie planują, przygotowując precyzyjny sposób wtargnięcia w przestrzeń publiczną, także taktykę ucieczki, punkową koncepcję wykonania utworu i poszczególne funkcje w zespole, łącznie z dokumentowaniem i transmitowaniem przeprowadzanego działania w internecie. Aktywistki, które wyrastały z kręgu myślicieli zachodnioeuropejskich, posiadają bowiem nieco inny kapitał kulturowy niż ich poprzednicy z lat 80. czy 90. Choć Nadieżda Tołokonnikowa, Jekaterina Samucewicz i Marija Ałochina w swych wypowiedziach nawiązują do propagującej absurdyzm grupy OBERIU i inspiracji rosyjską literaturą walczącą, to wśród feministycznych autorytetów, których myśl jest im bliska, wymieniają między innymi: Simone de Beauvoir, Judith Butler, Julię Kristevę czy Rosi Braidotti (RUTLAND, 2013). Sposób bezpośredniego działania politycznego Pussy Riot odsyła z kolei do praktyk sytuacjonistów i lat 50. XX wieku, stwarzając przy tym trudność w klasyfikacji i recepcji działań zespołu – akcjonizm grupy wymyka się bowiem wszelkim etykietom i przypisać go można zarówno do dyskursu sztuki, jak i religii czy moralności.

Znacznie radykalniejszym aktem i jednocześnie najbardziej aktualnym obrazem, do którego doprowadziły przeobrażenia rosyjskiego aparatu władzy od lat 90., okazuje się z kolei działanie Piotra Pawlenskiego, który w 2013 roku przed Mauzoleum Lenina przybija swą moszną do bruku moskiewskiego placu, a jego wzrok bezradnie skupiony na genitaliach, ukazuje w większym stopniu desperację i bezsilność, niż jakkolwiek buntowniczość lub arogancję. Sam Pawlenski umiejscawia znaczenie swojej akcji w kontekście przeobrażeń instytucji artystycznych w Rosji, stających się dla artystów nie mniejszym wrogiem, niż autorytarne państwo, z którym to „[...] [instytucje artystyczne – B.D.] bezpośrednio współpracują – zajmując się autocenzurą i skupiając na wystawianiu prac neutralizujących świat polityczny” (PAWLENSKI i ŻMIJEWSKI, 2016). Dlatego też performans artysty jest trudny do wyobrażenia w przestrzeni galeryjnej, a jakiegokolwiek

finansowanie praktyk artystycznych Pawlenskiego stanowi kontekst wypaczający istotę i celowość jego prac. Jak podkreśla Pawlenski, w obliczu instytucji artystycznych uzależnionych od putinowskiej polityki i od wytwarzanego przez nią systemu władzy, jedynie ciało niezinstytucjonalizowanego artysty posłużyć może za podstawowy środek i jedyne narzędzie uprawiania sztuki. W sprzeciwie wobec artystycznych instytucji, sprzymierzonych z nacjonalistycznym państwem i prawosławną cerkwią, Pawlenski upatruje zatem jedną z funkcji sztuki politycznej, ukazując tym samym moment podporządkowania, czy wręcz pochłonięcia, przez Putina i grupę oligarchów całej przestrzeni kultury rosyjskiej. Jak zauważa Ilja Budraitskis (BUDRAITSKIS, 2013), od roku 2000 autorytarna władza zaczęła bowiem wprowadzać stopniowo „sztukę luksusu” w kluczowych moskiewskich galeriach i muzeach, otwierając tym samym czas kurczenia się przestrzeni wolności dla rosyjskiego aktywizmu i sztuki krytycznej, aż proces ten zakończył się jej całkowitym wymieceniem. Zagarnięcie przez Putina całej sfery kulturotwórczej (w tym organizowanych w Rosji biennale czy alternatywnych ruchów twórczych) spowodowało, że większość środowiska artystycznego zwróciła się ku sztuce abstrakcyjnej, a pozostali – jak Pussy Riot czy Pawlenski – zdecydowali, że głosu należy szukać zdecydowanie radykalniej, niż miało to miejsce w przypadku grupy Wyłączenie Terytorium Sztuki, ponownie poza ramami instytucjonalnymi – być może w przestrzeni Placu Czerwonego. Działanie Pawlenskiego obrazuje ponadto pewne przesunięcie w sposobie traktowania ciała i przestrzeni publicznej przez rosyjski akcjonizm uliczny.

Choć akcję Anatolija Osmołowskiego z 1991 roku oraz znacznie współczesniejsze demonstracje Pussy Riot i Pawlenskiego dzieli szereg różnic, jeśli chodzi o motywacje społeczno-polityczne i szczegółowe narracje, to praktyki te łączy pewien ramowy sposób formułowania politycznych postulatów, który starają się propagować między innymi współczesna myśl feministyczna, poruszająca się w obszarze badań queerowych, czy też teoria kultury wizualnej, wypracowana na gruncie antropologii obrazu i teorii krytycznej. Z ich perspektywy istotne stają się bowiem dwie podstawowe i niezbędne płaszczyzny działania, za pomocą których protestujący zarówno wypowiadają się publicznie, jak i twórczo pracują. W swoim żądaniu prawa do politycznej obecności w rosyjskim dyskursie publicznym zarówno Osmołowski, jak i Pussy Riot czy Pawlenski, korzystają bowiem z dwóch rodzajów narzędzi, bez których sposób ich działania politycznego wydaje się niemożliwy. Wykorzystują ciało i przestrzeń Placu Czerwonego, wypowiadając publicznie swoje przekonania, poglądy i żądania, starając się stworzyć politykę przeciw tej, która kwestionuje ich prawa – w tym prawo do uporczywej obecności w przestrzeni publicznej.

Działanie polityczne rosyjskiej sztuki protestu odsyła zatem do refleksji Judith Butler i jej eseju *Ciała w porozumieniu i polityka ulicy*, w ramach którego filozofka analizuje metody kwestionowania przez władzę podstawowego prawa do cielesnej obecności w przestrzeni miejskiego placu. Butler zauważa bowiem, że w takiej sytuacji: „[...] ciało korzysta z prawa, które nie jest prawem; mówiąc inaczej, korzysta ono z prawa, które jest czynnie negowane i destruowane przy użyciu siły militarnej i które w swoim oporze wobec siły artykułuje własną uporczywość: prawo do uporczywej obecności” (BUTLER, 2012, s. 33). Jak podkreśla Butler, prawo do uporczywego pojawiania się w miejscach publicznych, takich jak ulica czy plac, choć znajduje czasami wsparcie w systemie kodyfikacji, na ogół jest jednak nieskodyfikowane, i w związku z tym wymaga mobilizacji przestrzeni jako symbolu krzywdy, a zarazem jako praktycznego środka do organizowania się: „Z jednej strony chodzi o to, że protestujące ciało w momencie przeprowadzanej akcji jest produktywne i performatywne, z drugiej zaś może tylko być uporczywe i działać” (Ibidem). Przestrzeń protestu tożsama jest zatem z ustanawianiem nowej przestrzeni porozumienia. Zastana przestrzeń publiczna historycznie ulokowanej architektury, nieustannie oddziałuje bowiem na samą artystkę lub artystę w trakcie przeprowadzanej akcji. Gmachy administracji państwowej oraz budynki instytucji kościelnych symbolizują rozlokowaną w przestrzeni władzę i równocześnie dyktują poruszanie się ciała. Jak zauważa Butler, przestrzeń znaczy: ukonstytuowana przez władzę topografia determinuje myślenie i działanie; zamyka się na ciało lub przed nim otwiera; jednemu ciału pozwala swobodnie się przemieszczać, innemu z kolei sugeruje pozostanie w domu; sprawia, że „różnicowo pojawiajmy się” (Ibidem, s. 35).

Co więcej, przyjmuje się, że wychodząc na ulicę aktywistka lub aktywista podczas przeprowadzanej akcji korzysta z przestrzeni publicznej w celu wyegzekwowania pewnych politycznych żądań. Tymczasem materialne wsparcie ciała w postaci przestrzeni Placu Czerwonego jest nie tyle częścią działania, co celem samym w sobie, gdy należy o nie walczyć i zabiegać. Dzieje się tak w przypadku walk o przestrzeń przeprowadzanych przez grupę Pussy Riot – to skrupulatnie planowana partyzantka, miejska *guerrilla urbana* z typowymi dla niej środkami wyrazu, opierającymi się na przechwytywaniu miejskiej przestrzeni. Autorytarne metody pozbawiania demonstrujących prawa do protestu – zarówno w momencie przeprowadzanej akcji (milicja przepędzająca grupę Wywłaszczanie Terytorium Sztuki, Pussy Riot czy Pawlenskigo), jak i przed samym aktem pojawienia się publicznie (powracające zakazy wieców i zgromadzeń publicznych wydane przez moskiewski sąd) – pozwalają zatem stwierdzić, że protestujący stają się wykluczonymi nie tylko w momencie podej-

mowanych akcji, ale jeszcze przed samym wyjściem na plac lub ulicę. Być może taki mechanizm działania władzy (wydawanie zakazów publicznego pojawiania się) należy połączyć z pragnieniami monopolizacji pewnych przestrzeni miasta, w szczególności zaś tych najbardziej symbolicznych; moskiewski Plac Czerwony, jako administracyjnie najważniejszy współcześnie plac w Rosji, jest miejscem silnie obecnym w tradycji rosyjskiej opozycji, a jego historia przywołuje wspomnienia najważniejszych uroczystości państwowych i sakralnych: obrazy koronacji carów, manifestacji militarnych i procesji narodowych, egzekucji dysydentów. Wyrażane w przestrzeni Placu Czerwonego postulaty polityczne powstają zatem pośród najbardziej konkretnych artefaktów, a historia materialna otaczających plac budowli zarówno oddziałuje na protestujących, jak i staje się częścią działania politycznego. Miejsce okupacji posiada bowiem cały szereg znaczeń, a w trakcie protestu dotychczasowy wymiar przestrzeni zostaje zanegowany i zaczyna podlegać dyskusji. W tym rozumieniu demonstracja staje się zawieszeniem nie tylko architektury materialnej, ale i architektury władzy policji i prawa – temporalnym, interwałowym czasem „woli [...] zagarniającej publiczne w sposób, który nie został jeszcze skodyfikowany w prawo, i, który nigdy nie będzie mógł być w pełni skodyfikowany” (Ibidem, s. 30). Jak stwierdza Butler: „Być może są to momenty anarchistyczne, anarchistyczne pasaże: legitymizacja istniejącego systemu zostaje zakwestionowana, a nowy jeszcze się nie pojawił. [...] To czas i przestrzeń poza architekturą systemu, poza architekturą władzy” (Ibidem).

Wszystkie doświadczenia, które w trakcie przeprowadzanej akcji przynosi na plac artystka lub artysta, stają się więc doświadczeniami wspólnotowymi. Co więcej, filozofka postuluje, że: „[...] musimy nie tylko przynieść na plac wszystko, co zaspokoi podstawowe potrzeby ciała, ale uczynić te potrzeby najważniejszymi żądaniami politycznymi” (Ibidem, s. 37). W jej przekonaniu „[...] od założenia, że to właśnie wspólna, dzielona z innymi kondycja prekaryjności sytuuje życie polityczne każdego z nas, powinna zaczynać się nowa, inna ontologia społeczna” (Ibidem). Pojawianie i domaganie się, aby świat wysłuchał naszych żądań – dostępu do instytucji państwowych i wolności słowa, jak postulowała to grupa Wywłaszczanie Terytorium Sztuki; praw wyborczych oraz rozdziału kościoła od państwa, czego domaga się grupa Pussy Riot; wolności wypowiedzi artystycznej i dostępu do instytucji sztuki, co podkreśla Piotr Pawlenski; czy po prostu zaspokojenia podstawowych i biologicznych potrzeb ciała w postaci świadczeń socjalnych – jest uczynieniem naszych żądań politycznymi. Ciała na placu dyslokują i zmieniają zatem perspektywę z fałszywie zredukowanej i jednostkowej, na taką, która ukazuje strukturalność i systemowość problemów; dystansują



wobec kwestii wydających się, jak dotąd, odosobnionymi. W tym sensie sztuka protestu staje się istotą rozumianego przez Butler pojawiania się politycznego – akcjonisci i akcjonistki wkraczając w pole publiczne artykułują swoje potrzeby, a ponadto żądają środków, które zapewnią im przetrwanie zarówno w wymiarze ekonomicznym, jak i kulturowo-społecznym. Być może w takim ujęciu, bezsilny i apatyczny akt Pawlenskiego przed lenińskim mauzoleum – obnażający prekaryjną kondycję nie tylko samego artysty, ale i całego społeczeństwa rosyjskiego – stawałby się najbardziej subwersywnym działaniem, jeśli przyjmiemy, że zwyczajowo na plac nie przynosi się swych pragnień i potrzeb. Jednocześnie byłby jedynym możliwym działaniem przeciwko instytucjonalizacji niesprawiedliwych, wykluczających form władzy i najlepiej wyrażonym symbolicznym gestem: zajmowaniu przestrzeni, która zamyka się przed ciałem, a która według wszelkich zasad powinna być dla niego dostępna.

Podobnie uważa Nicholas Mirzoeff, dla którego protest zlokalizowany w przestrzeni miejskiego placu oznacza umieszczenie niewidocznego wcześniej społeczeństwa w przestrzeni publicznej. Jest próbą wyrazistego odmienienia reprezentacji i myślenia wizualnego: „[...] chodzi o zmianę niewidzenia, przeoczenia – w widzenie” (MIRZOEFF, 2016, s. 268). Domagając się tego, co David Harvey określał „prawem do miasta”, aktywiści i aktywistki podają w wątpliwość podwójne rozumienie dominujących form reprezentacji – po pierwsze, reprezentacji rozumianej jako sposób ukazywania doświadczenia i wydarzenia w ich odmiennej formie; a po drugie, jako system parlamentarny z towarzyszącą mu ideą partycypacji demokratycznej. Stwarzając nowe formy reprezentacji protestujący żądają prawa do bycia widzianym i do patrzenia w miejskiej przestrzeni.

Czerpiąc intensywnie z myśli Judith Butler, w swojej książce *Jak zobaczyć świat?* Nicholas Mirzoeff podkreśla, że hegemoniczna walka o przestrzeń pojawiania się to bitwy o kontrolę nad przestrzenią publiczną, to przejęcie, zagarnięcie i przetworzenie jej w przestrzeń aktywnego oporu wobec reżimu politycznego czy ekonomicznego, to przekształcanie miasta autorytarnego w miasto zbuntowane. W trakcie przeprowadzonej na placu akcji przestrzeń publiczna zostaje bowiem poddana debacie, a samo miejsce demonstracji staje się wtedy „pewną formą technologii”. Definiowaną w ten sposób przestrzeń protestu przez teoretyka kultury wizualnej bliska jest zatem sformułowaniu „materialnego wsparcia ciała”, którym to w swoim eseju *Ciała w porozumieniu i polityka ulicy* posługuje się Judith Butler. Zarówno dla Butler, jak i dla Mirzoeffa, przestrzeń miejskiego placu rozumiana jest więc jako materialne narzędzie działania, służące do uzyskania nowego sposobu reprezentacji. Jak zauważa Mirzoeff: „[plac – B.D.] stwarza wtedy możliwość działań politycz-

nych i nadaje nowe znaczenie idei przestrzeni publicznej. Staje się nową formą reprezentacji wizualnej i jednocześnie wyraża żądanie uznania politycznej reprezentatywności protestującej lub protestującego – oba te wymiary przecinają się w doświadczeniu przestrzeni. Dochodzi do projekcji nowych idei na stary plac [...]” (Ibidem, s. 271). Podobnie jak u Butler, w myśli Mirzoeffa pojawia się więc założenie, że ciało stawiające opór w trakcie zagarniania sfery placu ustanawia nową przestrzeń porozumienia i równocześnie korzysta z tej już istniejącej. Nowa przestrzeń porozumienia potrafi oderwać się od lokalizacji – być poza nią i przemieszczać się w dowolnych kierunkach – natomiast stara przestrzeń umożliwia jej powstanie, jest jej bezpośrednim wsparciem, ale jest też nasyciona istniejącą władzą. Dlatego zagarnianie tak istotnej historycznie, symbolicznie i administracyjnie przestrzeni, jak Plac Czerwony, staje się zakwestionowaniem legitymizacji rządzących i działaniem mającym na celu zerwanie zależności przestrzeni i władzy. W tym kontekście, jak podkreśla Mirzoeff, szczególnie ważne jest bowiem zrozumienie istotności fizycznej lokacji (tego, co Pierre Nora określa jako „miejsca pamięci”) w kontekście mentalnej konstrukcji placu czy ogólniej: pamięci narodowej (Ibidem, s. 203). W tym kontekście, jak dodaje teoretyk: „widzenie staje się skomplikowaną kwestią, bliższą wizualizowaniu pola bitwy” (Ibidem).

Aktywizm wizualny na Placu Czerwonym – zarówno w akcji Osmołowskiego, jak i Pussy Riot czy Pawlenskigo – może stać się zatem soczewką przemian społeczno-politycznych w Rosji, a przede wszystkim tego, w jaki sposób zmienia się stosunek – zarówno władzy, jak i społeczeństwa, w tym artystów – do samej sfery publicznej, kwestii pamięci oraz prawa do bycia widzianym i do patrzenia w miejskiej przestrzeni. Happening grupy Wywłaszczanie Terytorium Sztuki z Anatolijem Osmołowskim na czele z 1991 roku jest spontanicznym, przypadkowym działaniem, które w gruncie rzeczy przyjmuje niewątpliwie groteskowy charakter, a ciało protestującego wykorzystuje się w sposób pokojowy i prześmiewczy. Akcja Pussy Riot na placu Czerwonym jest natomiast czymś zupełnie innym – to agresywna, silna i skrupulatnie przeprowadzona bitwa miejska, która ulokowana jest w miejscu symbolicznie istotnym dla rosyjskiej pamięci narodowej. Co istotne, dzika i radykalna reprezentacja grupy w sferze publicznej jest zupełnie innym sposobem wykorzystania przestrzeni moskiewskiego placu, niż odbywa się to w przypadku Pawlenskigo, który rok później kieruje wzrok patrzących na desperacki i bezsilny akt przybicia moszny przed Mauzoleum Lenina. Akcje Osmołowskie, Pussy Riot i Pawlenskigo, wykorzystujące przestrzeń Placu Czerwonego i ciało jako narzędzie protestu, odzwierciedlają zatem przeobrażenia stanu kultury, a także prawa do pojawiania się w przestrzeni publicznej i wolności



wypowiedzi artystycznej w Rosji na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat, ukazując tym samym nowe zadania dla rosyjskiego aktywizmu wizualnego.

### **Bibliografia**

- BRYZGEL Amy, 2017: *Rethinking arts history. Performance Art in Eastern Europe Since 1960*. Manchester: Manchester University Press.
- BUDRAITSKIS Ilja , 2013: *Totalna wojna. Sztuka protestu dzisiejszej Rosji*. Wypowiedź podczas spotkania z 24 maja 2013 roku, dokumentacja wypowiedzi na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie <http://artmuseum.pl/pl/doc/video-totalna-wojna-sztuka-protestu-w-dzisiejszej-rosji-budraits>.
- BUTLER Judith, 2012: *Ciała w porozumieniu i polityka ulicy*. Przeł. W. MIKINA. „Magazyn Sztuki”, nr 2.
- MIRZOEFF Nicholas, 2016: *Jak zobaczyć świat*. Przeł. Ł. ZAREMBA. Kraków-Warszawa: Wydawnictwo Karakter i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
- NABOKINA Anastasia, MAJEWSKA Ewa, 2012: *Krótką historia Pussy Riot, czyli opis rosyjskich zmagani z wolnością działań twórczych*. „Przekrój”, nr 32/33.
- PAWLENSKI Piotr, ŻMIJEWSKI Artur, 2016: *Sztuka polityczna. Z Piotrem Pawlenskim rozmawia Artur Żmijewski*. W: Pawlenski. Oprac. zb. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- RUTLAND Peter, 2013: *Co łączy Pussy Riot z Dostojewskim?* Przeł. M. IWAŃSKI. „Praktyka Teoretyczna – Teologie Emancypacyjne”, nr 2.